

h

host
literární měsíčník
září 2022
109 Kč

*7

o

Slimani Literatura je opakem ideologie

s



Téma
Konspirace

Kritická diskuse
Život po Kafkovi
Magdalény Platzové



Historie
Elsa Morante



h

Host, měsíčník pro literaturu a čtenáře
Číslo 7 | 2022, ročník XXXVIII
Vyšlo v Brně 10. září 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
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 Řihová, Petr Vizina

Písma | Kunda & Vegan (Superior Type)
Foto na obálce | Francesca Mantovani
© Editions Gallimard
Ilustrace | Jana Jarošová
Tisk | Tiskárna HRG, s. r. o., Litomyšl

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

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

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



Editorial



Jan Němec

„Literatura je pro mě především opakem ideologie,“ říká Leila Slimani, francouzská spisovatelka marockého původu, s níž vám v tomto čísle přinášíme titulní rozhovor. „Nemusí nic dokazovat, nemusí předávat žádné poselství,“ pokračuje. „Chápu ji jako svobodný prostor, kde lze zkoumat vše, co je v lidské existenci nejednoznačné, neurčité, skryté.“ Možná že právě toto svobodné vnímání literatury je v posledních letech v úpadku. Žádáme po literatuře velká témata, očekáváme traumata, chceme, aby napravovala historické křivdy. Je-li však historie z určitého hlediska jen literaturou, literatura nikdy nemůže být jen historií — osobní ani společenskou. Právě ono nejednoznačné, neurčité, skryté a neznámé je jejím vlastním zájmem; literatura se na svět dívá kazem ve skle. Přispěje-li k tomuto zájmu i zářijový *Host*, jsem spokojený.



Ateliér Tereza Zelenková

Foto archiv Terezy Zelenkové



Zanikání a postupný rozklad. Tam, kde se zdá, že pod nánosy prachu vše postupně upadá, nachází Tereza Zelenková něco až mysticky povznášejícího. Nekonečný koloběh vzniku a zániku, smrt přinášející nový život. Její fotografie ze série *The Essential Solitude*, které provázejí toto číslo, zachycují opuštěný pokoj, „místnost jako jeviště pro imaginaci, místnost, která je jako sen“. Jako bychom v zšeřelém večeru naslouchali vyprávění prastarého příběhu či symbolické básni. Ostatně jsou to právě Baudelaire, Lautréamont či Rimbaud, které Zelenková zmiňuje, když píše o fotografiích. „Co je nezvratné, je samota — bytostná samota tohoto pokoje, který už nezapadá do okolních budov ze skla a oceli, samota toho, kdo je v něm uvězněn; samota

čtenáře, spisovatele nebo kohokoliv jiného, kdo se dívá do propasti na odvrácené straně svých víček — bytostná samota vnitřního prožitku.“ Literatura, historie, ale také mytologie se propisují i do jejích dalších sérií. Své snímky kombinuje s vlastními texty, a vzniká tak komplexní dílo, které jí umožňuje propojit jak lyrickou stránku své tvorby, tak tendenci plně se ponořit do hlubin bádání.

Tereza Zelenková (nar. 1985) získala několik ocenění a její práce byly vystaveny na čtyřech různých kontinentech. Její fotografie najdete ve sbírkách Victoria & Albert Museum, Foam Photography Museum, Musée de l'Élysée, Saatchi Gallery a Fotomuseum. Série *The Essential Solitude* vyšla knižně v nezávislém nakladatelství Void. (Áša Sárová)



h

názor

- 6 Ondřej Nezbeda:
Literární nadýmání

osobnost

- 8 Literatura je opakem ideologie.
S Leilou Slimani o těle,
kolonialismu a mísení kultur

kontexty

- 18 Jan Beneš: Válka o příběh.
O cenzuře, kritické teorii
rasy a knihách pro školáky

téma

- 28 Václav Smyčka: Obezřetnosti není
nikdy dost! O poetice spiknutí,
konspiracích a literatuře
- 34 Marie Heřmanová: Temná
místa sounáležitosti.
O internetových platformách,
radikalizaci a životní frustraci
- 40 Poetika a fikce mají zásadní
dopad na fungování společnosti

kritiky

- 46 Magdaléna Platzová: Život
po Kafkovi (Petr Fischer)
- 48 **kritika v diskusi** Ondřej
Nezbeda (ed.) — Blanka
Činátlová — Klára
Fleyberková — Petr Fischer:
Traumatický sen o životě po



- 54 Maggie O'Farrellová: Hamnet
(Markéta Musilová)
- 56 Vojtěch Čurda: Ladislav
Štoll. Příběh komunistického
ideologa a formování
československé kultury
ve 20. století (Martin Groman)

recenze

- 58 Miguel Bonnefoy: Dědictví
(Jana Šrámková)
- 59 Édouard Louis: Boje a proměny
jedné ženy (Ondřej Nezbeda)
- 60 Joan Didionová: Demokracie
(Zdeněk Staszek)
- 61 Milan Děžinský: Šestý prst
(Kamila Schewczuková)
- 62 Jiří Trávniček: Betty a my.
O jednom českém kulturním
fenoménu (Jan Lukavec)
- 63 Matěj Dadák: Lovci
švábů — Ondřej Hübl:
Opona (Kryštof Eder)
- 65 Kate Listerová: Podivuhodná
historie sexu (Klára Fleyberková)
- 66 Marie Šťastná: Vtáčení
(Libor Staněk II.)
- 67 Tim Winton: Ovčácká
chajda (Jan Němec)
- 68 Ondřej Škrabal: Cesta
k billboardu (Kryštof Eder)

beletrie

- 72 Anna Cima: Vzpomínky
na úhoře. Ukázka z románu

esej

- 76 Lucie Zakopalová: Z upíra věštcem

objev

- 80 Ivan Motýl: A to bych
nepřál ani naší armádě.
Nad novým přírůstkem
do korespondence Karla Čapka

rozhovor

- 86 Stopa zaniklé civilizace.
S Michalem Tallem o zle
v dnešním světě, vztahu
poezie a prózy a koncepčním
uvažování nad knihami

nová jména

- 92 Štěpán Alexander: Kromě noisu
a světoprachu z velbloudích
nozder vylouděného

historie

- 96 Alice Flemrová: Do tebe, Fikke,
se halím, nicotný to šat

sloupky

- 16 **švenk** Šárka Gmitterková:
Když kvetou Sedmikrásky
- 17 **beat** David Čajčík: Bez cenovky
- 23 **masmediář** Jakub Jetmar:
Digitální krajina po Facebooku
- 85 **polský úhel** Aleksander
Kaczorowski: Pipesova lekce
- 95 **fejton** Ondřej Macl:
Druhá polovina člověka
- 104 **o čem se mluví v Kamerunu**
Vojtěch Šarše: Pro koho a kde?

- 2 **ateliér** Tereza Zelenková
- 4 **básniřka čísla** Ivana
Kašpárková
- 5 **zprávy**
- 69 **rozečteno** tipy redakce



b

Básniřka čísla

Básniřka čísla Ivana Kašpárková

Foto Dan Jedlička



Ivana Kašpárková (nar. 1983 v Hodoníně) debutovala sbírkou *Vniveč* (Dauphin, 2018), o dva roky později jí vyšla sbírka *Numeri* (Perplex, 2020). Její texty se objevily v několika básnických sbornících, mimo jiné ve výběrové ročence *Nejlepší české básně 2019*. Publikovala i v různých literárních časopisech (*Tvar*, *Host*, *Weles* a další) a kulturně zaměřených webech, ukázky z její tvorby vyšly také v Polsku a na Slovensku. Žije v Opavě. Zde otisknuté básně pocházejí z nových autorčiných rukopisů.

Kolik syndromů napočítáš?

Jsem soubor poruchových příznaků,
podvodník blížící se vyhoření,
neklidná jako nohy.
Spím v pokojích všech nezdravých budov,
jejichž procházení vnímám
coby podrobný rozbor sebe sama.
Syn moc nemluví,
ale dopočítá se nekonečna.
Je toho víc,
mohlo by být míň.
Nebo hůř — celý život
pořád stejně.



Smrt za imaginaci

Spisovatele Salmana Rushdieho v polovině srpna napadl při veřejném vystoupení v New Yorku útočník. Rushdie po několika ranách nožem a kopancích skončil na jednotce intenzivní péče. Pravděpodobně přijde o oko, má poškozená játra a přerývané nervy v paži. Lékaři pětasedmdesátiletého prozaika po dvou dnech mohli odpojit od ventilátorů, Rushdie dokonce prý i promluvil a žertoval, jeho stav však zůstává nadále vážný. Útočil čtyřiačtyřicetiletý Hadi Matar, syn libanonských přistěhovalců. Policii se jej podařilo zadržet, Matar však svou vinu odmítá.

Salman Rushdie se proslavil jako autor rozsáhlých magickorealistic- kých románů zasazených do Indie a na Blízký východ. Jeho nejslavnější kniha, *Děti půlnoci* z roku 1981 o přechodu Indie k nezávislosti po konci britské nadvlády, získala řadu ocenění, mezi jinými i The Best of Booker — cenu za nejlepší Bookerem oceněnou prózu vůbec. Avšak největší mediální pozornost na sebe strhly *Satanské verše* z roku 1988, román volně inspirovaný životem proroka Mohameda. Íránský ajatolláh Chomejní proto hned následujícího roku vyhlásil fatvu, v níž požadoval Rushdieho smrt. Odměna pro vraha byla stanovena na necelé tři miliony dolarů, které se podle Mezinárodního PEN klubu v roce 2016 za přičinění íránských médií ještě navýšily o další půlmilion, aby „nabily fatvu novou energií“. Spisovatel žijící trvale ve Velké Británii se proto kvůli obavám z atentátu přes deset let skrýval před veřejností a i v současnosti jeho vystoupení provázejí zvýšená bezpečnostní opatření. Pravidelně mu chodí výhrůžky smrti, dostal se i na nepřátelský seznam al-Káidy. Ihned po vyhlášení fatvy některé muslimské komunity pálily jeho knihy. A na počátku devadesátých let byl kvůli *Satanským veršům* zavražděn jejich japonský překladatel, ten italský a norský byli zraněni.

Útok na Salmana Rushdieho vzbudil celosvětovou vlnu solidarity i odsouzení násilí. Na schodech newyorské veřejné knihovny například proběhla

akce Stand with Salman (Stojíme za Salmanem), při níž Rushdieho američtí literární kolegové četli pasáže z jeho díla, včetně *Satanských veršů*. Podobnou akci iniciovali v Praze Bianca Bellová, Michal Ajvaz a Petr Hruška. A časopis *The New Yorker* v komentáři píše, že přišel čas na Nobelovu cenu pro Rushdieho — jednak jako uznání jeho díla, jednak jako vztyčený prostředníček všem nepřátelům svobody slova.

Čekání na monopol

„Spisovatel na volné noze,“ představil se v červenci před americkým federálním soudem jeden z neúspěšnějších autorů posledních desetiletí. Stephen King, navlečený v šedém obleku a kravatě, nesvědčil jako odborník na okultismus a hrůzy všeho druhu, ale skutečně jako literární živnostník: americký nakladatelský provoz, tamní ministerstvo spravedlnosti a vlastně kdokoli, kdo má co do činění s knihami, totiž už téměř dva roky řeší možné sloučení dvou největších nakladatelských domů z takzvané velké pětky. Gigantický Penguin Random House (PRH) má v plánu koupit za 2,17 miliardy dolarů (zhruba 52 miliard korun) konkurenční nakladatelský dům Simon & Schuster. Plánovaná akvizice se vedle autorů a oborových organizací nelíbí také samotné americké vládě, která PRH žalovala pro porušování hospodářské soutěže a vytváření monopolního prostředí. Stephen King, další spisovatelé, představitelé žalovaných firem i odborníci na knižní průmysl vypovídali během třítydenního stání mezi americkým ministerstvem spravedlnosti a nakladatelstvím.

Plánovaná akvizice vyvolává obavy hlavně v oblasti autorských honorářů a pestrosti knižní nabídky. Tržní konsolidace a menší počet firem by totiž zmenšil konkurenční boj, a tudíž i snahu hledat nové a neokoukané spisovatele a svěží literaturu — a zaplatit jim tak, aby nepřešli jinam. Generální ředitel PRH Markus Dohle sice před soudem tvrdil, že díky akvizici by si spousta lidí přilepšila, soudkyně ani

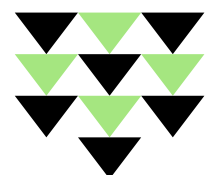
svědky tím však příliš nepřesvědčil. Samotný Stephen King vypovídal opačně, vzpomínal na své spisovatelské začátky, kdy mohl nabízet rukopisy desítkám nakladatelství bez prostřednictví agenta a nějak vyjít. Za jeho kariéru ubylo nakladatelů, přibýlo agentů a zálohy se drasticky snížily. Současní začínající autoři tak žijí v mnohem větší nejistotě, která se může ještě prohloubit.

Finální verdikt bude znám během podzimu.

Dědictví Apačů

V srpnu měl premiéru německý film *Der junge Häuptling Winnetou* (Mladý náčelník Vinnetou) o dospívání nejslavnější literární postavy Karla Maye. Filmovou premiéru mělo doprovázet i vydání dvou knih na stejné téma, volných imaginací dětství a mládí legendárního Apače. Nakladatelství Ravensburger se ovšem po zvážení „spousty negativní zpětné vazby“ rozhodlo titul nakonec nevydávat a omluvilo se všem, koho by tento krok mohl ranit. A takových lidí bylo zřejmě více než dost, tedy alespoň na německých sociálních sítích a podle tamního bulváru. Vinnetou je pořád oblíbeným románovým hrdinou a filmy o něm jsou stálou položkou programů německých televizí, spousta lidí má proto pocit, že se ruší část jejich dětství a kultury. Jak upozorňuje *Deutsche Welle*, je pravda, že Karl May vytvořil extrémně stereotypizující dílo, které z dějin dobývání Divokého západu vymazává genocidu původních obyvatel a příliš si neláme hlavu s jejich kulturou nebo náboženstvím. Na straně druhé však May vyobrazoval původní americké obyvatele jako kladné, kulturní a spravedlivé hrdiny téměř o sto let dříve, než na něco takového došlo v americké literatuře, upozorňuje *Deutsche Welle*. A navíc Vinnetou stále přitahuje zájem dalších a dalších generací nejen ke svým dobrodružstvím, ale rovněž k indiánským kulturám a společností. Takže Vinnetou se úplně neruší, jen je vhodné s jeho odkazem pracovat citlivěji, než to udělal Ravensburger.

-zst-



Literární nadýmání

Ondřej Nezbeda



Můžou za to pšouky. A řihání. A pomatení nizozemští environmentalisté, kvůli jejichž požadavkům nizozemský premiér Mark Rutte nakázal vybit třicet procent kravích stád. Metan, který se uvolňuje při nadýmání krav, totiž otepluje planetu a nepřímo ohrožuje nejen Nizozemce, ale celé lidstvo. „Likvidace nizozemského zemědělství začala. Pomocí policejních psů, slzného plynu a namířených pistolí,“ strašil Daniel Kaiser v *Echu*²⁴. A louky nizozemských vesnic a vesniček zmačela krev neviných hověd a pokousaných zemědělců. Všichni tady umřemééé!

Obrazy krvavých jatek a senzacechtivé titulky zachvátily více českých, takzvaných seriózních médií, třeba *CNN Prima News*, *iDnes* nebo *novinky.cz*. Zvláštní je, že většina z nich sice zmínila, že stáda se mají redukovat kvůli dusíku, ne metanu, že k tomu má dojít postupně do roku 2030, a to hlavně v blízkosti chráněných území a ohrožených zdrojů podzemní vody, ale dál už si jela svoje. V jednom ovšem měla pravdu — za vším stojí nadýmání. To ostatně i v literatuře, už brzy se k tomu dostaneme. Nejprve ovšem fakta k likvidaci nizozemských zemědělců.

Ti hospodaří v jednom z nejmenších států, a přitom jsou čtvrtými největšími vývozci zemědělských produktů na světě. A také hospodaří na území s nejhustším zakravněním a největším znečištěním oxidy dusíku a amoniakem na světě, což má vážné důsledky. Jednak sloučeniny dusíku kontaminují povrchové a podzemní vody a také se vypařováním a dešti dostávají na území vřesovišť a mokřadů a ničí tamní vzácné

ekosystémy. Nejde tedy primárně o ochranu klimatu, ale o redukci extrémně intenzivní živočišné výroby kvůli znečištění vody, ergo ochraně lidského zdraví a přírodního prostředí.

Jako chovatel ovcí a samozvaný agrointelektuál samozřejmě s nizozemskými zemědělci soucítím. Na druhou stranu mají na redukci stád poměrně dost času (přesný deadline nezazněl, do roku 2030 mají jen předložit plán, jak redukce dosáhnou), vysoké finanční náhrady a státní podporu v tom, jak technologicky zajistit takzvané cirkulární zemědělství, kdy se objem oxidů dusíku a amoniaku uvolněných do přírody nezvyšuje. Ostatní tvrzení jsou mediální pšouky.

A teď konečně k české literatuře, kde probíhá podobné zamořování a hrozí podobná otrava a kde se ani nakladatelé v budoucnu redukci nevyhnou. Podobně jako Nizozemci v zakravnění, patří Češi v knižní produkci k nejvýkonnějším na světě. V přepočtu vydaných knih na hlavu jsme přibližně na šestém místě (první je Británie, druhé Slovinsko, třetí Tchaj-wan). Vloni sice poklesla obvyklá produkce kvůli covidu o deset procent (z přibližně 15 000 titulů na 13 500) a ta letošní zůstane kvůli ekonomické krizi, nedostatku papíru a jiným materiálům nejspíš také podprůměrná. Pořád to ale nic nemění na tom, že knih u nás stále vychází „příliš“.

Příliš — to je samozřejmě subjektivní hodnota. Vypovídající jsou ale plné sklady neprodejných titulů, o nichž nakladatelé taktně mlčí nebo je nenápadně přeprořádají Levným knihám, aby je nemuseli posílat do stoupy. A výmluvné jsou také počty publikací největších nakladatelských domů Albatros (1 000 titulů ročně), Euromedia (700) nebo Grada (400). Případně fakt, že životnost knihy na knihkupeckém pultu obvykle netrvá déle než jeden až dva týdny, poté nenávratně mizí v zadních policích a v nakladatelském žargonu její prodej „ukapává“.

Stojí za tím neudržitelná strategie nakladatelů. Aby se trefili do vkusu čtenářů, vrhají na pulty větší počet titulů, než jaký jsou schopni prodat — v naději, že se jeden takzvaně utrhne a vydělá na výrobu těch dalších.

Dostali se tak do spirály, kdy jedna kniha přebíjí druhou, novináři o nich nestačí referovat (ostatně už skoro ani nemají kde) a vlastně už si ji mnohdy nestačí všimnout ani čtenáři (doporučují navštívit Levné knihy, kde teď najdete několik výtečných románů z produkce Hostu nebo Paseky včetně knih W. G. Sebald, Vásquez nebo Hájička a Katalpy). Literární trh je zkrátka nadmutý, zamořený tituly, které nikdo nestačí prodávat, natož číst. Covid přitom ukázal, že s redukcí nakladatelský průmysl nijak vážně neutrpěl. Zato citelně utrpěli malí knihkupci a o své honoráře ze čtení přišli spisovatelé a spisovatelky, jejichž práce celou nakladatelskou spirálu roztáčí.

Nakladatelé samozřejmě namítanou, že by produkci klidně redukovali, jako první by to ale odnesly náročnější tituly, které se prodávají mnohem méně než detektivky nebo historické splácaniny Vlastimila Vondrušky (stovky versus tisíce). Ve zkratce — pokud by museli šetřit, pak na titulech, které jsou sice kvalitní, jenže nevydělávají. Na druhou stranu — kdyby zredukovali takzvanou komerční produkci, ušetřili by na materiálu, dopravě, uskladnění a lidské práci a více peněz a energie by mohli věnovat propagaci vydaných knih, které by tak na pultech přežily o pár týdnů déle.

V jednom ovšem mají pravdu. Bez státní podpory pro náročnou, hlavně překladovou literaturu se to v tak malém státu s tak malou čtenářskou obcí stejně neobejde. V tomto ohledu už napsali výmluvný komentář Jan Němec a Mirek Balaščík v tomto časopisu (4/2021), kde upozornili, že literatura vydělává do státního rozpočtu třikrát více, než na ni stát přispívá. A že je načase to české literatuře vrátit. Nepotřebujeme víc knih, potřebujeme víc těch kvalitních, kterým se dostane patřičné péče a pozornosti. Bez státní podpory a redukce nakladatelského průmyslu to nepůjde. A pokud se k jisté redukcí neodhodlají sami nakladatelé, snad je k tomu brzy donutí čtenáři, trh a příroda. Jinak se dál budeme topit v literární kejďe.

Autor je redaktor *Hosta*.





Tereza Zelenková



**S Leilou Slimani o těle,
kolonialismu a mísení kultur**

Literatura je opakem ideologie

Ptala se Míla Janišová

Ve Francii literární hvězda, v Maroku zneklidňující intelektuálka. Vždy okouzlující, pohotová, rázná. Taková byla Leila Slimani i během své červnové návštěvy Prahy při příležitosti veletrhu Svět knihy. S Macronovou ambasadorkou francouzštiny jsme mluvily nejen o rázných ženách, které stojí v centru jejích románů, ale také o tom, že literatura sice může být angažovaná, ale hlavně ať je, jaká chce.





Do Prahy jste přijela především jako prezidentka poroty české Goncourtovy ceny za rok 2022, udělované francouzským románům českými studenty romanistiky.

Od okamžiku, kdy jste tuto cenu sama získala, máte neustále nabitý program. Jak se s ním vypořádáváte? Ovlivňuje nějak vaše psaní?

Na samotné psaní to vliv nemá, ale musím svádět mnohem více bitev s časem a o čas.

A vítězíte?

Snažím se. (*smích*)

Ve svých veřejných vystoupeních se často vyjadřujete

k palčivým společenským tématům — k postavení a právům žen, v souvislosti s posledními dvěma romány také ke kolonialismu... Považujete se za angažovanou spisovatelku?

Termín angažovaný spisovatel je velmi specifický, odráží především jasně vymezené období okolo poloviny dvacátého století. Za angažovaného spisovatele lze považovat Sartra, možná ještě předtím Zolu, tedy autory, kteří kromě spisovatelské kariéry také zasahovali do politického dění. Sama sebe jako angažovanou autorku nevnímám, nemám ten termín moc ráda. Jsem spisovatelka a zastávám určité postoje, které obhajují, protože se mě na ně lidé ptají, ale moje práce spočívá především v psaní románů. I když v Maroku jsem se angažovala v otázce sexuálních práv žen a homoseksuálů, ať už prostřednictvím hnutí Hors-la-loi, nebo díky knize *Sex a lži*, a myslím, že se nám daří vířit veřejnou debatu. [Hnutí Hors-la-loi (Mimo zákon) založila Leila Slimani spolu se spisovatelkou a aktivistkou Soniou Terrab. Vystupuje na obranu osobní svobody žen a LGBTQ+ komunity, jeden z hlavních cílů představuje depenalizace potratů. Hnutí, k němuž

se jen během prvních měsíců přihlásilo více než patnáct tisíc lidí, v roce 2020 získalo Cenu Simone de Beauvoir za obranu práv žen. Pozn. red.]

Předpokládám, že toto vaše marocké působení do jisté míry umožnil zájem spojený právě s Goncourtovou cenou. Máte pravdu, to bylo důležité. Mohla jsem využít určité popularity, kterou jsem díky ceně získala, a také medializace, abych se vyjadřovala k problémům, které považuji za důležité. Navíc mě to ocenění do jisté míry chránilo, když jsem obhajovala některé své problematické nebo nepopulární názory, právě třeba v Maroku.

V postkomunistickém kontextu se označení angažovaný spisovatel, angažovaná literatura považují skoro za sprostá slova... Měla by se literatura zapojovat do společenských debat, podílet se na tom, co se ve světě děje?

Rozhodně ne! Nebo spíše ne nutně. Literatura si dělá, co se jí zachce, není možné ji definovat předem, naložit na ni nějaký úkol, očekávat poselství. Každý spisovatel pokaždé, když píše knihu, znovu upřímně a svobodně definuje, co je pro něho literatura, jak a co potřebuje psát. Jestli cítí potřebu se angažovat, ať se angažuje, jestli touží psát báseň o moři nebo o květinách, ať jí píše. Neexistují žádná předem daná pravidla ani povinnosti.

A co je tedy literatura pro vás?

Literatura je pro mě především opakem ideologie, nemusí nic dokazovat, nemusí předávat žádné poselství. Chápu ji jako svobodný prostor, kde lze zkoumat vše, co je v lidské existenci nejednoznačné, neurčité, skryté. V tomto smyslu literatura ani žádné jednoznačné poselství předávat nemůže, protože je plná nejistoty a zmatku. Víte, pocházím z rodiny, v níž důležité místo zaujímalo

vyprávění příběhů. A pocházím z marocké kultury, která není jen kulturou psanou, ale také vyprávěnou. V mé rodině se hodně lhalo, lidé neustále upravovali vyprávění o událostech ze svého života, vystupovali ve svých historkách jako hrdinové. Jako malá jsem to zbožňovala — moji příbuzní jako by byli zároveň postavami z románů. Myslím, že to tvoří mou podstatu, můj niterný svět je utkaný právě z těchto rodinných příběhů. A vůbec se mi zdá, že jsme všichni tvoření vlastními příběhy, které o sobě každý den vyprávíme, a držíme tak naši bytost pohromadě. I proto ta potřeba svobody v literatuře.

Paměť lze tedy chápat jako osobní, subjektivní fikci?

Naprosto. Nemyslím si, že je možné vyprávět vzpomínky zcela objektivně. Vzpomínka není nic jiného než historka, kterou jsme sami sobě vyprávěli. A proto se literatura tak složitě a zároveň těsně zaobírá časem, touhou zanechat stopu. Jak říkala Marguerite Durasová, literatura je snahou o exhumaci minulosti, způsobem, jak nezapomenout, co se stalo.

A k tomu svým způsobem přispívá i vaše trilogie *V zemi těch druhých*, zasazená do historického kontextu Maroka druhé poloviny dvacátého století a inspirovaná životem vaší babičky. I vaše babička patřila mezi bájně rodinné vypravěče?

Babička byla ohromná lhářka! (*smích*)

První díl se jmenuje *Válka, válka, válka*. Jakou válku máte na mysli?

Všechny možné války — druhou světovou válku, válku proti kolonialismu, ale také soukromé války, které se odehrávají za dveřmi domů a bytů. Jsem totiž přesvědčená, že prostor domova, jakkoli si ho idealizujeme jako útočiště a místo klidu a odpočinku, je velmi často vlastně prvním prostorem pro politické souboje, jedinečným místem násilí — násilí na dětech, na ženách, vztahového a sociálního násilí. Píšu tedy také o válce za emancipaci, o válce ve vztazích mezi členy rodiny. V mém románu jsou všechny války, které zasahují do života postav — ať už ty spojené s velkými dějinami, nebo s osobní emancipací.

Vzpomínka není nic jiného než historka, kterou jsme sami sobě vyprávěli





Foto Jan Kříkava

A to opakování?

Na začátku filmu *Jih proti severu*, natočeného podle stejnojmenného románu Margaret Mitchellové o americké občanské válce, pronese Scarlett O'Hara tato slova s notnou dávkou nudy a opovržení. Jako by se válka žen vůbec netýkala, jako by byla vyhrazena jen mužům, kteří o ní mluví, bojují v ní, snášejí všechna příkoří a nakonec získávají medaile za hrdinství. Je to také aluze na knihu Světlany Alexijevičové *Válka nemá ženskou tvář*. Jenže válka se žen samozřejmě dotýká, i ony svádějí boje a podstupují vše, co s sebou nese. Dobře válku znají, i když třeba neoblékají uniformu a nedrží v ruce zbraň. Ostatně válka na Ukrajině nám to nyní velmi dobře připomíná.

Postavy posledních dvou vašich románů jsou, podobně jako vy, rozkročené mezi dvěma kulturami.

Ano, a jsou tím doslova rozervané. Můžeme to pozorovat ve dvou rovinách — u rodičů a u jejich dětí. Mathilda a Amin pocházejí každý z jiné země, mají každý svou kulturu, své náboženství, a přece se pokoušejí vybudovat spolu rodinu. Navíc v historické situaci konce koloniálního

systemu, která tuto dvojí kulturu ještě více komplikuje. Oba si připadají jako zrádci, každý si myslí, že kvůli němu je ten druhý odstrkovaný a vysmíváný. Dochází mezi nimi ke konfliktům, protože mají vztah k oběma zemím — obdivný i kritický zároveň. Je to pro ně opravdu složité. A pak jsou tu jejich děti, Aiša a Selim, tedy míšenci se vším, co to v jejich době obnáší. Vyrůstají v Maroku, ale navštěvují francouzskou školu, mají francouzskou matku. Aiša, jako představitelka typické měšťácké elity zformované v Maroku na konci šedesátých let a zásadně ovlivněné západním způsobem života i jeho pohledem na svět, pojede dokonce studovat do Francie. Nedá se říct, že moje postavy mají dvě kultury, spíš nemají žádnou, vůbec netuší, kam patří, kdo jsou.

Ani Maročané, ani Francouzi...

Ano, přesně tak. Snaží se najít své místo, ale vůbec to není snadné.

A zároveň jsou všichni trochu pokřivení, nevyzpytatelní, ne úplně sympatičtí. I to je důsledek jejich rozpolcené situace?

To bych neřekla. Myslím, že dokonale sympatický člověk neexistuje. Všichni

jsme plní protikladů, máme i špatné stránky, různé slabiny. Ve skutečném životě děláme vše, abychom je skryli. Předstíráme dokonalost, ale jsme plní rozporů. Podle mě románová postava ožívá teprve, když se probudí její rozporuplná, neuhlazená, možná trochu temná povaha. Román o dokonalém člověku by mě nudil.

Vaše postavy jednájí, ale velmi málo mluví...

Protože nesnáším psaní dialogů. (*smích*)

Když ponecháme stranou váš vztah k psaní dialogů, věříte, že řeč může osvobodovat?

Myslím, že řeč spíš skrývá. Slova často lžou, proto své postavy raději charakterizují tím, jak jednájí, než co říkají. A také skrze jejich tělo. Psaní by vždycky mělo začínat tělem a procházet skrz něj — co to znamená mít tělo, co s ním děláme, jak naše tělo trpí, čemu je vystavené, jak se s naším tělem špatně zachází, je ponižované. Tělo také touží. Zkrátka tělo považují při psaní za zásadní.

Odráží se to také ve vašem stylu — především v posledních





Leila Slimani (nar. 1981) se narodila a vyrůstala v marockém Rabatu v zámožné rodině, otec pracoval jako bankéř a matka byla jednou z prvních žen-lékařek v Maroku. Slimani po maturitě na Francouzském lyceu odjela do Francie, vystudovala Institut politologických studií v Paříži, od roku 2008 pracovala v redakci týdeníku *Jeune Afrique*, kde svými články pokrývala oblast severní Afriky. Její první román *V lidožroutově zahradě* (*Dans le jardin de l'ogre*, 2014, česky 2018) vzbudil velkou odezvu u literárních kritiků, někteří o něm psali jako o „šokující verzi Paní Bovaryové naší doby“. Kniha vyvolala ohlas i mezi čtenáři, přesněji mezi marockými čtenářkami, které začaly spisovatelku oslovovat se svými osobními intimními příběhy, jež daly vzniknout knize reportážních esejů *Sexe et mensonges* (*Sex a lži*, 2017), shrnujících

každodenní marockou realitu přetvářky v oblasti sexuality. Podle této knihy vznikl i úspěšný grafický román (česky též pod názvem *Sex a lži* vyšel v roce 2019). Za svůj druhý román *Něžná píseň* (*Chanson douce*, 2016, česky 2017) získala Leila Slimani prestižní Goncourtovu cenu. Jejím zatím posledním prozaickým počinem jsou první dva díly volné trilogie *Země těch druhých* — *Válka, válka, válka* a *Koukejte, jak tančíme*, v nichž Slimani zpracovává osudy své vlastní marocko-francouzské rodiny. A pokračuje také ve vydávání komiksů — ve spolupráci s kreslířem Clémentem Oubreriem vznikl životopis doktorky Suzanne Noëlové, feministky usilující o volební právo žen a průkopnice rekonstrukční chirurgie, který v češtině vyšel pod názvem *Ruční práce* (*À mains nues*, 2020). Všechny její překlady vydalo nakladatelství Argo.

dvou románech píšete velmi tělesným, smyslovým způsobem.

Vždycky jsem si myslela, že otázka těla je nejdůležitější, dokonce i z politického hlediska. Milan Kundera říká, že největší nespravedlností v životě člověka je, že se narodil s tělem, které si nevybral. A já s ním bezvýhradně souhlasím. Žít s tělem, které je naše a zároveň cizí, které nám neustále uniká, se mi zdá vlastně hrůzostrašné. Všechny velké problémy dvacátého století — feminismus, kolonialismus — jsou problémy těla a toho, jak s ním zacházíme. Proč je mé tělo odmítané, zneuctěné, bité, proč mé tělo není uznáno takové, jaké je? Proto podle mě psaní prochází nejdřív skrze tělo, potřebuji vyprávět jeho pohyby a to, co ho prostupuje.

Tedy emoce?

Ano, myslím, že emoce představují samotné jádro mého psaní, jakýsi výchozí bod. Když začínám psát román, mám samozřejmě v hlavě určitou myšlenku, například *V zemi těch druhých* jsem chtěla vyprávět o situaci cizinky. Teprve pak hledám postavy. Ale potom jsou všechny události, krajiny, postavy zachycené přes emoce. Myslím, že nejčastější emoce v mých knihách určitě představuje stud, trapnost, touha, skrývaná, sžírající, obtěžující, zostuzující. V mých knihách vlastně není moc lásky, moc milostných pocitů v klasickém slova smyslu. Převažuje spíš strach.

Ano, emoce čtenáře doslova zaplavují — když popisujete facky a hádky, ale také zahrady, květiny, ovoce, vůně a barvy...

To souvisí s tím, že je to román o Maroku. Lidé tam vnímají svět mnohem smyslověji než v Evropě, kultura je spojená s barvami, jídlem, s přírodou. A taky je to země mého dětství a dětství je velmi smyslové, je to doba, kdy objevujeme první pocity a vjemy jsou pro nás ještě velmi silné. Můj vztah k Maroku ovládají smysly. A to se myslím odráží v mém stylu psaní. Zdá se mi nemožné vyprávět o Maroku bez zapojení smyslů. A proto asi mé první dva romány [*V lidožroutově zahradě* a *Něžná píseň*. Pozn. red.], které se odehrávají ve Francii, tuto rovinu neobsahují.

Tedy jestli tomu dobře rozumím, místo, kde se příběh odehrává, je pro vás klíčové...

Naprostu — místo je vlastně samostatnou postavou.

Ve všech vašich románech zabírá důležité místo sexualita, vždy zobrazovaná velmi otevřeně, místy až násilná, perverzní.

Je podle vás sexualita taková i ve skutečném světě?

Ano, a vždycky taková byla. Sexualita je neuvěřitelně složitá a různorodá, odjakživa. Vrací nás k určité živočišnosti, do světa impulzivity, touhy. V žádném případě se nesnažím sexualitu vnímat intelektuálně, když o ní vyprávím, potřebuju být co nejbližší tělu, smyslnosti. Neprovádím nějakou filozofickou nebo ideologickou analýzu sexuality, ale snažím se sledovat své postavy, porozumět tomu, co je k takové formě sexuality poháněno.

I když se to otírá o nejrůznější tabu, když se vyslovuje to, co by podle některých mělo zůstat skryté?

Ale o tom přece literatura je! Nejsme tu, abychom se styděli za to, co říkáme, jsme tu proto, abychom zobrazovali, popisovali, odkrývali. V literatuře nejsou žádné hranice, kniha snese všechno. Sexualita v knize není perverzní, není tam žádné hodnocení, ani já nehodnotím své postavy. Perverzita existuje jen ve skutečném světě, v literatuře je to něco jiného.

Už spojení Mathildy a Amina, protagonistů prvního dílu trilogie, se z hlediska dobového společenského a sexuálního kánonu jeví jako problematické...

Mathilda a Amin se setkali na konci druhé světové války a už to je samo o sobě neobvyklé. Představte si mladou ženu žijící v trochu zapadlém maloměstě v Alsasku, kde se jednoho dne usadí jednotka spahiů, marockých vojáků. Ta žena nikdy nikoho jim podobného neviděla. A nutno říci, že obraz, který v té době lidé o Afričanech měli, nebyl příliš lichotivý — představovali si je jako divochy nahánějící hrůzu dětem i dospělým. Najednou se tedy začaly stýkat dva světy, které by se do té doby nesetkaly. Druhá světová válka

naprostu převrátila všechna pravidla, všechny kódy — tento pár se tedy dal dohromady díky ní. Jenže tehdejší společnost se na mísení dívala jednoznačně negativně, zvláště šlo-li o bílou ženu a barevného muže. Když měla bílá žena vztah s černochem nebo Arabem, svědčilo to podle koloniálních představ o její divokosti, perverzitě, mělo se za to, že vyhledává muže vybavené neobyčejnými sexuálními schopnostmi. Zatímco v opačném případě, šlo-li o muže, se kolonizovaný prostor chápal jako prostor pro dekompenzaci, ukojení bílého muže, který musel domorodou ženu dobýt — svým způsobem jí pronikal tak, jako pronikal do kolonizovaného prostoru. Ale pro bílou ženu to bylo úplně jiné.

A tak se Mathilda stává cizinkou ve své zemi, stejně jako v té adoptivní... Přestože byla schopná se velmi rychle naučit jazyk a komunikovat s místními...

Ano, navíc se ta jinakost vidí na první pohled — Mathilda je vysoká, o hlavu vyšší než Amin, blondýna se zelenýma očima. A odmítá přijmout některá pravidla, jimiž se marocká společnost řídí...

A odmítá složit ruce do klína! Se svou složitou situací se vypořádává krom jiných cest také tím, že píše dopisy své sestře, v nichž předstírá, že je tak trochu Karen Blixenová zapisující své *Vzpomínky na Afriku*. Zkrátka si vymýšlí život, který neexistuje. Mathilda je svým způsobem také obětí kolonialismu — ne toho politického, ona je kolonizovaná coby žena, manželka, jako člověk, pro kterého je těžké najít vlastní svobodu. Píše své lži, aby si vybájila život, který nemá. Nechce své rodině přiznat, jak žije a co všechno podstupuje, naopak potřebuje spoustu věcí zakrýt. Často totiž nepíšeme proto, abychom něco sdělili, ale abychom něco skryli. Ale Mathilda zároveň píše, aby i sama sobě nahradila něco, co jí chybí, aby dostala svým očekáváním, svým snům, které jí skutečnost neumožňuje prožít. Navíc se za svůj debakl stydí. Psaní je vlastně určitou formou, jak si vytvořit jiný, lepší život.



Dost dlouho se nás snažili přesvědčit, že naše historie nemá žádnou váhu

Mluvíte a píšete francouzsky, ale pokud vím, vaším prvním jazykem je dialektální arabština. Ovlivňuje jazyk, jímž píšete?

Myslím, že ne. Řekla bych, že jsem opravdu ponořená do francouzštiny, že moje myšlení ovládá francouzština.

A přece když jsem četla vaše romány odehrávající se v Maroku, cítila jsem v nich určitou arabskou melodii, jako by se text pohupoval na vlnách. Podívejme! Tohle si neuvědomuju, to musejí posoudit jiní.

Když mluvíme o jazyce, nemůžu nezmínit vaši roli osobní velvyslankyně Emanuela Macrona pro francouzštinu.

Jakou podle vás v současném světě hraje francouzština roli?

I přes naprostou dominanci angličtiny zůstává francouzština důležitým jazykem. Frankofonní prostor je obrovský, mimořádně pestrý, zahrnuje různorodé země světa, v nichž se kromě francouzštiny mluví množstvím dalších jazyků. Francouzština je plastická, tvárná a kontaktem s jinými jazyky se proměňuje a obohacuje. Pro mě právě v tom spočívá krása francouzštiny — dokáže žít s ostatními jazyky, aniž by je potlačovala. Sním o francouzštině, která s ostatními jazyky poroste a bude lidi motivovat k tomu se jiné jazyky učit.

Dotýkáte se tak konceptu mísení formulovaného antilským filozofem a spisovatelem Édouardem Glissantem, jehož ostatně citujete v mottu prvního dílu trilogie. Myslíte, že budoucí svět bude patřit promíseným kulturám?

Přála bych si to. Mísení bude s velkou pravděpodobností čím dál více znamenat naše identity, ovlivňovat naše životy.

I vaše postavy, zvláště Aiša a Selim, jsou plody mísení, oni ho ale prožívají jako kruté. Je možné usnadnit styk různých kultur, aby byl méně bolestný?

Možná někdy v daleké budoucnosti. Ale teď s sebou mísení zákonitě nese taky hodně smutku, bolesti.

Vy sama své romány označujete jako romány o zklamání. Ta bolest, smutek je cítit i přes obrovskou snahu většiny postav se s komplikovaným údělem vyrovnat.

Ano, i když tenhle pocit hodně souvisí s konkrétní situací konkrétních lidí. V některých zemích s určitou historií a politickými vztahy, jako jsou například Maroko a Francie, vzhledem k tomu, že jedna kultura se nadřazovala té druhé, vzhledem k problémům s rasismem, je problematika mísení pro ty, kdo ho prožívají, velmi bolestná. V jiných případech, kde jsou vztahy mezi zeměmi a kulturami méně napjaté, může vést k radosti a obohacení. Je to těžké zobecnit, záleží na situaci, okolnostech, epochách, místech...

Albert Memmi ve svém eseji *Portrét kolonizovaného* tvrdil, že kolonizovaný vždy nakonec přijme obraz sebe sama, který mu vnutil kolonizátor. Cítíte v současném Maroku, že lidé v sobě stále nesou tíhu kolonizace a sebeobraz vnučený kolonizátorem? Maroko se nedefinuje skrze koloniální minulost, jako například Alžírsko, naopak udržuje s Francií výborné vztahy, žije tam početná komunita Francouzů, stejně jako ve Francii žije početná komunita Maročanů. Zároveň ale nutno říci, že mladá generace Maročanů je vůči Západu mnohem kritičtější, čemuž velmi dobře rozumím. Dnešní mladí Maročané si uvědomují rozpory a pokrytectví západního světa, možná mají dokonce menší chuť v Evropě žít, být ovlivněni západním světem.

Pokoušejí se získat zpět určitou hrdost. A také velmi dobře chápou rasismus, jehož oběti se stávali a stále stávají.

Někteří maghrebští autoři, například Abdellah Taia nebo Kamel Daoud, uvádějí, že přežili kritické okamžiky svého života díky knihám, ať už těm, které četli, nebo těm, které sami psali. Jakou roli hraje psaní v kontextu bývalých kolonií?

Mluvila jsem o pocitech mladé generace a tohle s nimi myslím úzce souvisí. Maghrebští spisovatel je spisovatel jako každý jiný — je lidskou bytostí, prožívá emoce, pracuje s fantazií. Nejsme jiní. Řekla bych ale, že mezi mladými autory cítím velkou chuť ukázat, že to, co píšeme, má stejnou univerzální platnost jako evropská nebo americká literatura, že příběhy, které vyprávíme, se týkají všech stejně jako *Paní Bovaryová* nebo Stendhal nebo Faulkner. Zkrátka máme co říct. Jenže dost dlouho se nás snažili přesvědčit, že naše historie nemá žádnou váhu, že je dokonce podřadná, a proto rozdílnost našeho psaní nevyplývá z podstaty věci, ale z toho, jak jsme sami sebe pod kulturním tlakem Západu vnímali. Takže se oklikou vrátíme k předchozí otázce a tvrzení Alberta Memmiho...

Mluvily jsme o kolonialismu, rasismu, mísení kultur. V České republice stále panuje poměrně rozšířený názor, že debaty o kolonialismu se nás netýkají, protože jsme nikdy žádné kolonie neměli. Chtěla byste svým případným českým čtenářům něco vzkázat? Proč by měli vaše knihy číst?

Když budeme číst jen romány o lidech, kteří se nám podobají, a příběhy, které už známe, bude život strašně smutný a prázdný. Život by měla pohánět zvědavost. Mě by číst jen o tom, co už znám, vůbec nelákalo.

Je tedy potřeba setkávat se s jinakostí, i když je nám zpočátku vzdálená a třeba jí nerozumíme.

Pro mě je právě takové setkávání principem literatury — nemluví k nám skrze národnost nebo státní příslušnost, ale skrze naše srdce. Všechno bytostně lidské se mě týká. ●





Tereza Zelenková



Když kvetou *Sedmikrásky*

Šárka Gmitterková



Pokud se nějaké české tituly pravidelně objevují v programu mezinárodních filmových festivalů, jsou to hlavně ty staré, respektive klasické, léty prověřené; digitalizované, restaurované a uváděné zpět do kin. Takto se roku 2016 v sekci Cannes Classic objevila *Ikarie XB 1*, o dvě léta později pak *Démanty noci*. Podzim 2019 pak patřil *Extasi* Gustava Machatého, která se po osmdesáti pěti letech vrátila na filmovou přehlídku v Benátkách a zároveň získala cenu za nejlepší restaurovaný počín; letos se na italském Lidu bude promítat *Ucho* Karla Kachyni. S vědomím všech úspěchů někoho možná napadne, že seznam časem prověřených, naleštěných a opravených titulů k opětovnému vývozu se výrazně tenčí a česká stopa ze světových festivalů opět zmizí.

V Cannes letos v květnu tak znovu rozkvetly *Sedmikrásky*. Pro satirickou grotesku Věry Chytilové z roku 1966 však zdaleka nejde jen o chvilkové vytažení pozapomenutého snímku na světlo mezinárodní pozornosti. Jedno ze stěžejních děl československé nové vlny z širokého povědomí nikdy nevypadlo; a co víc, jeho čtení je čím dál prohloubenější a k filmu vstřícnější. Příběh dvou titulních květin, pojmenovaných shodně Marie, je řídký a jednoduchý. Dívky běhají po Praze, střílejí si ze starších pánů, kteří je zvou na schůzky; padají opilé k zemi a zkrátka se vysmívají celému tomu

chaotickému a zkaženému světu. Ve finále hrdinky zničí připravený banket, který se poté pokouší slepit dohromady, aby nakonec zemřely pod padajícím křišťálovým lustrem. Výsledné dílo však netvoří jen série bizarních příhod, ale také kaleidoskopické obrazové pojetí, kdy se v rychlém sledu střídají prostředí, barevné spektrum i dadaistické dějové kousky; obě Marie neterořízují jen své okolí, ale i samotnou filmovou surovinu různými kolážemi, prostřihy a deformacemi.

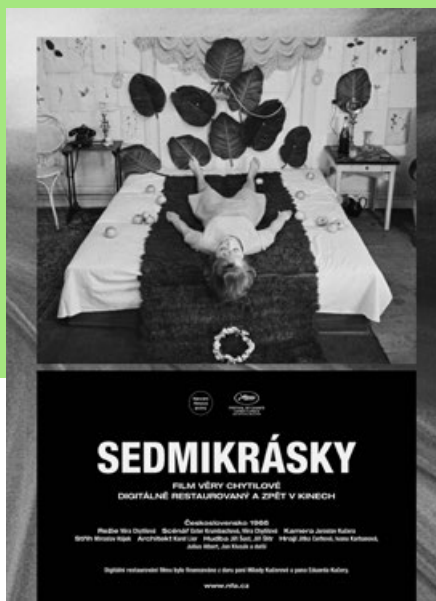
Věra Chytilová, spolu se scenáristkou a výtvarnicí Ester Krumbachovou a kameramanem Jaroslavem Kučerou, filmu vždy příznávala anarchistickou hravost, ale v souladu se svou osobností a tvůrčími preferencemi i v tomto raném díle cítila silný morální aspekt. Spolu s Krumbachovou přirovnávaly obě protagonistky k parazitům, pro jejich destruktivní pudy dokonce i k esesmanům; výsledek pak zamýšlely hlavně jako kritiku devastace a nihilismu a varování před nezodpovědným chováním. *Sedmikrásky* ve své době vzbudily pozdvižení, nejvýrazněji manifestované v interpelaci komunistického poslance Jaroslava Pružince, který pro snímek Chytilové žádal okamžitý zákaz tuzemské distribuce. Tou dobou, na podzim roku 1967, už ale film mířil do amerických kin a před zahraničními valutami se jako ve většině podobných případů musely sklonit i ideologické požadavky.

Zahraniční reflexe *Sedmikrásky* poněkud paradoxně vnímala v podobných intencích jako ta československá — tedy hlavně

jako satiru a kritiku přílišného konzumerismu. Jak při americkém, tak britském uvedení převažovaly negativní hlasy, které snímek charakterizovaly jako rozklížený a nefunkční tvar; konkrétně coby „optickou gymnastiku“ či „přešlechtěnou frašku“. Nová generace diváků a divaček s odlišnými interpretačními rámci a potřebami ale snímek chápe docela jinak. Marie už nejsou jen dvě rozjívěné holky, za jejichž přestupky zákonitě přichází trest, ale protofeministické hrdinky, které se hlasitě smějí, srkají polévku, olizují si prsty, divně se pohybují, jsou trochu střelené a nepracují. Pokud se *Sedmikrásky* dodnes těší pověsti podvatné klasiky a stále zábavného díla, děje se tak kvůli Mariím, a ne jim navzdory. Současné divačky a kritičky je vnímají jako kombinaci protagonistek seriálu *Girls* a uměleckých aktivistek Pussy Riot; jako rebelky, které dělají hluk, vytvářejí chaos a zkrátka zabírají místo jiným ženám, které ustavené společenské role plní o poznání lépe.

Že snímek dnes navzdory záměru tvůrců i dobové reflexi čteme hlavně jako požitkářskou oslavu chutí a punkově vztyčený prostředník směrem k autoritám, neznamená, že by dřívější interpretace ztratily svou váhu. Všechny cesty dovnitř nespoutaných a/nebo zkažených duší obou sedmikrásek totiž ve finále potvrzují, že Chytilová natočila dílo, které nestárne a jež nabízí otevřené pole pro jakýkoli výklad.

Autorka je filmová vědkyně a publicistka.



Bez cenovky

David Čajčík



V osmdesátých letech American Airlines navždy změnila letecký průmysl. Na vybrané lety začaly prodávat, respektive naceňovat letenky v závislosti na aktuální poptávce. Dynamická cenotvorba už nikdy nezmizela a vidíme ji dnes běžně v aplikacích, jako je Uber nebo Booking. Moderní automatizované a sofistikované elektronické systémy aerolinek jsou už původní ideji velmi vzdálené. Reagují nejen na zákaznickou ochotu si letenku koupit, ale i na projev zájmu například opakovaným vyhledáním konkrétní trasy. Nejvíce ze systému, kde nic jako papírová cenovka neexistuje, těží samotné aerolinky, které snadněji naplňují letadla a maximalizují potenciál každého zákazníka. Toho, který si promýšlí dovolenou půl roku dopředu s desítkami konkurenčních alternativ, i toho, který zmešká letadlo a potřebuje se co nejrychleji dostat domů.

V hudebním průmyslu se s podobnou praxí setkáváme spíše výjimečně. Fyzické nosiče, předplatné streamingových portálů i drtivá většina vstupenek na koncerty a festivaly má svou neměnnou cenu určenou předtím, než jsou nabídnuty trhu. Nejvíce se letenkám blíží sekundární prodeje vstupenek na koncerty, kdy překupníci často velmi pružně reagují na aktuální zájem, nebo nabídky limitovaných vinylových edic na online obchodech jako Discogs.

Co tedy mají tyto dvě situace společného? Primárně z nich profit nejde přímo umělcům, ale překupníkům. To je problém, který se snaží řešit hlavně management, který cítí, že mu uniká mnohdy zásadní část obrátu.

V případě nově oznámeného amerického turné Bruce Springsteena šla legenda amerického rocku rovnou

ke zdroji problému a ceny nejlepších míst se měnily za chodu. Vstupenky oznámené s cenovkou \$200 „zázračně“ stoupaly až na tisícové hodnoty a pak zase klesaly. Jak přesně byl systém programovaný, nikdo neví. I přesto, že to nebylo poprvé, kdy se ve velkém použilo dynamické nacenění koncertních lístků, kontroverze na sebe nenechala čekat. Stačí letmo přehlédnout kauzu probírající vlákna na Redditu či Twitteru a není těžké si udělat obrázek, jakým směrem se ubírá názor veřejnosti. Na měnící se ceny vstupenek nejsou fanoušci vůbec zvyklí a v komentářích zaznívají pohoršené fráze, které by u nákupů letenek působily komicky. V letadle se pasažér pravděpodobně nepozastaví na tím, že člověk sedící vedle něj platil za letenku rozdílnou cenu. V případě kulturního zážitku je požadavek spravedlivého rozdělení hlouběji zakořeněný. Důvodů může být mnoho. Jedním z nich je koncept fanouškovství, kdy je všeobecně uznáváno, že největší fanoušci jsou ochotni zaplatit nejvíc, a náleží jim tak ta nejlepší místa. Ostatně antické římské i řecké divadlo se vstupem zdarma pro veřejnost byla placena mecenáši, kteří, nepřekvapivě, dostali potom ta nejlepší místa. Zda má být performativní, živé umění obecně přístupné, je otázka stará tisíce let. Současnou situaci charakterizují dvě podoby. Na jednu stranu agenti světových hvězd na konferencích přiznávají, že koncert vyprodaný za minutu považují za neúspěch,

protože cenu vstupenek evidentně podcenili, a na druhou jsou to výroky (a někdy i činy) umělců, kteří se snaží nabídnout férové ceny dostupné většině fanoušků.

Koncertní sály (kinosály, divadla) mají podobnou nevýhodu jako letadla nebo hotely. Zmenšovat se moc nedají a ve chvíli, kdy koncert (film, divadlo) začne, letadlo vzlétne, zbylá místa už nikdy neprodáte. Žádný second-hand a přepravení do ekonomicky slabších trhů, jak je tomu například v oděvním nebo elektronickém průmyslu. Zatím se nikdo z relevantních hráčů neodvážil veřejně nadhodit, že by se dynamická cenotvorba uplatňovala nejen u těch prémiových míst arénových či stadionových shows, jak je tomu nyní, ale napříč hledištěm, nebo dokonce v malých klubech. Přitom v takovém případě by se dost možná vedle titulků o astronomických částkách, na které se vyšplhala nejlepší místa na představení světových hvězd, rozjela také fóra, kde by si fanoušci vyměňovali tipy na představení, která šla s cenou dolů, aby zaplnily sál. Podobně jako se lovci letenek vrhají po dealech roku.

Kombinace rekordní inflace a covidového narušení živého segmentu kreativního odvětví způsobuje, že z návštěvy být jen jednoho koncertu se stává ve Spojených státech zážitek ve finanční hodnotě kratší dovolené. Podle letošního výzkumu portálu LendingTree mezi více než dvěma tisíci americkými respondenty čtvrtina z nich plánovala být po létě kvůli vstupenkám zadlužená. Faktem je, že na rozdíl od nekonečně vyráběných Airbusů a Boeingů, obřích flotil Uberů a nekonečno kinokopii se atraktivita okamžiku sdíleného s hvězdou přímo před vámi nikdy nezmění. A bez regulace shora si lze jen těžko představit, že za obdobné zážitky nebudou fanoušci ochotni platit víc a víc. Dynamické ceny toho totiž nejsou příčinou, ale důsledkem.

Autor je koncertní promotér.



**O cenzuře, kritické teorii rasy
a knihách pro školáky**

Válka o příběh



Jan Beneš

Přes jedenáct set. Tolik knih se jen za poslední rok pokusili zákonodárci, školní rady a rodiče zakázat či vyřadit ze školních osnov a knihoven ve Spojených státech amerických. Podle Americké asociace knihoven se jedná o nejvíce zákazů za posledních dvacet let a o několikanásobné navýšení oproti minulým letům. Nejedná se o nahodilý jev, ale o součást velkého a široce rozkročeného politického boje o podobu a budoucnost americké kultury a společnosti.



Současné zákazy se významně zaměřují na knihy tematizující gender a rasismus a na nebělošské autory. Jak zjistila americká pobočka mezinárodního sdružení spisovatelů PEN, ve 41 procentech zakázaných knih figurují hlavní postavy pocházející z etnických menšin, přičemž 22 procent knih se přímo zabývá rasovými problémy a rasismem a 33 procent knih se věnuje LGBTQ+ tématům nebo v nich vystupují queer postavy. Zákonnodárci tvrdí, že se zákazy snaží chránit školáky před domnělou pornografií, perverzí a levicovou, antiamerickou indoktrinací.

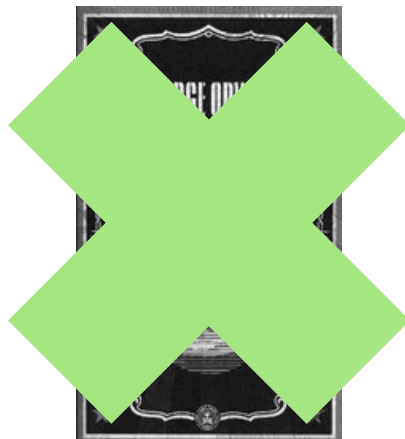
Podobná cenzura není ve Spojených státech amerických ničím novým, ale současné iniciativy se odlišují svou intenzitou, stejně jako taktikou těch, kteří cenzuru aktivně prosazují. A také tím, do jaké míry se výuka literatury na základních a středních školách i nabídka knihoven stala politickou otázkou.

Aktuální zákazy mají totiž dvě základní politicko-sociální příčiny: tradiční americké puritánství, které historicky stojí za mnohými zákazy, a dokonce pálením knih, v kombinaci s více než půl stoletím trvajícím sporem — zažehnutým rasovou integrací a sekularizací školství — o to, jaké hodnoty obecně (ne)mají americké školy žákům vštěpovat.

Dlouhá tradice cenzury

Spojené státy mají dlouhé dějiny cenzury, protkané puritánskou tradicí. Koneckonců jedny z prvních zakázaných knih na severoamerickém kontinentu byly náboženské a politické texty kritizující právě puritány, kteří je obratem cenzurovali a některé jejich autory zatkli. Ještě v roce 2019 stály obavy rodičů a katolické církve z propagace čarodějnictví a černé magie za snahami o odstranění série knih o Harrym Potterovi ze školní knihovny v Nashvillu.

Historicky se cenzura věnovala na jihu Spojených států například pamfletům proti otroctví. Nejznámějším příkladem zakázů knih z devatenáctého století je pak *Chaloupka strýčka Toma*, jejíž abolicionistický obsah a skutečnost, že cílila na ženy, vedly jižanské státy k zakazu



prodeje knihy. I ve dvacátém a jednadvacátém století se nadále objevují iniciativy za omezení výuky tohoto románu, přičemž kritici tvrdí, že text stereotypně vyobrazuje černošské postavy, primitivisticky zachycuje jejich jazyk a používá rasistické termíny. Podobným negativním reakcím zleva dlouhodobě čelí také romány jako *Dobrodružství Toma Sawyera* a *Dobrodružství Huckleberryho Finna* z pera Marka Twaina nebo klasika *Jako zabít ptáčka* (zprava je román odmítán kvůli zmínkách o znásilnění). V roce 2021 zase kvůli obdobným výtkám aktivisté donutili vydavatele historicky oblíbených dětských knih Dr. Seusse k zastavení prodeje vybraných textů.

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století se legislativa v podobě takzvaných Comstockových zákonů soustředila na potírání údajně obscénních, nemravných, amorálních a lascivních materiálů, a to včetně antikoncepce nebo sexuálních pomůcek. Například mezi roky 1874 a 1915 obvinily úřady na tři a půl tisíce osob (tři sta padesát odsoudily) z distribuce nevhodných materiálů, mezi něž patřila i díla Oscara Wildea, *Canterburské povídky*, *Dekameron* a později také modernistické klasiky jako *Odysseus* či *Milenec Lady Chatterleyové* a texty autorů Ztracené generace.

Avšak soudy postupně zmírnily interpretaci Comstockových zákonů a od čtyřicátých let dvacátého století se namísto literatury pro dospělé pozornost amerických cenzorů zaměřila na školní učebnice a literaturu pro děti. Vlna nevole se například zvedla proti učebnicím základů

společenských věd od Henryho Rugga, která kriticky nahlížela na třídní a rasové nerovnosti ve Spojených státech, čímž si u kritiků vysloužila obvinění z antiamerikanismu a komunismu. Školní rady napříč zemí učebnice zakázaly a někde i spálily.

Školní rady a rodičovské organizace se postupně pustily i do románů a jiných knih vyučovaných ve školách, a to většinou z obav, že se jedná o komunistické, protiamerické texty, materiály propagující mezirasové vztahy a další perverzní vztahy včetně homosexuality. Neobvyklá však nebyla ani naopak kritika rasismu ve starších literárních klasikách.

Ochranou dětí se zaklínali také cenzoři nového a nesmírně oblíbeného literárního žánru: komiksů. Ty se od třicátých let, kdy na scénu vstoupil Superman a další superhrdinové, staly naprostou senzací. V roce 1948 se jich například měsíčně prodávalo sto milionů a roční zisk vydavatelů dosahoval sedmdesáti dvou milionů dolarů. Podle profesorky žurnalistiky Amy Nybergové byly komiksy volně dostupné v trafikách a obchodech a v kombinaci s nízkou pořizovací cenou tak pro děti a mladistvé představovaly výjimečnou příležitost zvolit si, co chtějí číst bez kontroly rodičů či učitelů. V tom ale spočívalo jejich nebezpečí — alespoň v očích církvi a rodičovských organizací.

Jejich nejhlásitějším zástupcem se stal psychiatr Fredric Wertham, který si všiml, že jeho mladiství agresivní pacienti tráví čas začtení do komiksů. Wertham následně začal tvrdit, že komiksy způsobují například sexuální agresí a kriminalitu. Napsal o tom v roce 1954 i bestseller s názvem *Seduction of the Innocent* (Svádění nevinných), kde tvrdil, že Batman s Robinem jsou gayové, Wonder Woman lesba a že komiksy vedou americkou mládež na morální scestí. Ve svých tvrzeních přitvrdil během slyšení před americkými senátory, když prohlásil, že vydavatelé komiksů jsou svou schopností indoktrinovat mládež „horší než Hitler“.

Werthamova kampaň a senátní slyšení přivedlo patnáct vydavatelů komiksů k bankrotu a zbylí nakladatelé se rozhodli pro autocenzuru



zavedením obsahových pravidel. Vymazání nahoty, násilí a zombie či upírů, černobílé odlišení dobra a zla, projevování úcty k postavám policistů a vládních představitelů, stejně jako odstranění nebělošských a potenciálně homosexuálních postav — to vše ve jménu ochrany mladých čtenářů — vedlo k homogenizaci komiksů a odlivu fanoušků. Trvalo téměř dvacet let, než se pravidla zmírnila a komiksy získaly zpět svou komplexnost a rozmanitost.

A co děti, mají si co číst?

Nový rozměr získala ochrana dětí před údajně zločinným vlivem nevhodné literatury díky dvěma přelomovým rozhodnutím Nejvyššího soudu: o zrušení rasové segregace ve školství v padesátých letech a zákazu modliteb ve veřejných školách z počátku šedesátých let.

Zrovnoprávnění studentů všech etnik a omezení vlivu náboženství totiž postupně vedlo k liberalizaci a sekularizaci amerického školství. Úspěchy hnutí za občanská práva, feministického hnutí a hippies ze šedesátých let se propály do školních osnov skrze dříve tabuizovaná témata rasismu, genderu i sexuality. Jak popisuje historik Andrew Hartman v knize *A History of the Culture Wars. A War for the Soul of America*, největší učitelské odbory postupně převzaly silně kritickou rétoriku k americkým dějinám, v níž bylo běžné používat termíny jako systemický rasismus, a jejich postoj se postupně promítl do osnov zaměřených na multikulturalismus, tedy na výuku, díky níž mohli američtí žáci objevovat všemožné americké kultury, etnika a jejich hodnoty. Apel na diverzitu se pak od osmdesátých let stal stěžejní mantrou amerického veřejného školství.

To však zároveň vedlo k upozadění křesťanství a výuky tradičních hodnot, ať už v chápání amerických dějin, postavení rodiny a náboženství či genderových rolí. Zatímco doma bylo mnoho amerických dětí vedeno k víře, na školní půdě se kolem náboženství chodilo po špičkách, protože se školy a vyučující báli možného porušení rozhodnutí Nejvyššího soudu. Školy

sice nesměly vyučovat, jak praktikovat náboženství, ale mohly o nich učit. V očích věřících rodičů a zákonodárců však jediné náboženství, které školy skutečně žákům vštěpovaly, byla amorální a protikřesťanská ideologie takzvaného sekulárního humanismu, který podle nich stavěl na ateismu, socialismu a etickém relativismu.

Projevoval se například ve výuce a učebnicích biologie, kde dominovala teorie evoluce namísto kreacionismu, nebo v hodinách dějepisu, kde byla nejednou historie nahlížena kriticky, a ne jako součást božího plánu. Základy společenských věd se svým sekulárním a prý antipatriotickým pojetím americké identity a občanství, stejně jako výuka angličtiny s literaturou domněle propagující homosexualitu a mísení ras představovaly kapitoly samy o sobě.

Sekulární humanismus, jenž do škol údajně pronikl po zákazu modliteb ve školách a z něj vyplývajícího striktního oddělení církve od státu, stál podle odpůrců za kulturní degeneraci Spojených států. Narůstající rozvodovost, násilí, drogová závislost a počet případů mimomanželského sexu byly prý způsobeny právě touto ideologií. Lídři evangelikálních církví ji tak v době vysokého napětí v rámci studené války rádi přirovnávali ke komunismu a fašismu. Vlivný pastor Jimmy Swaggart například označil systém veřejného školství za „největšího nepřítele dětí v USA“, protože poskytuje „vzdělání bez Boha“. A podle Jerryho Falwella, jednoho z hlavních vůdců americké křesťanské pravice a blízkého spojence prezidenta Ronalda Reagana,



„množství učebnic mravně poškozuje miliony žáků“.

Asi nepřekvapí, že právě Falwell a jemu spřízněné organizace stáli od sedmdesátých let a především během Reaganovy éry za vlnou zákazů knih. Republikáni v Kongresu tlačili na to, aby rodiče mohli kontrolovat a připomínkovat, jaké výukové materiály jejich škola používá. Poté začali na státní a místní úrovni poukazovat na nevhodné feministické romány i učebnice či texty otevřeně pojednávající o sexualitě a lidské anatomii. V osmdesátých letech tak náhle vzrostl počet pokusů zakázat knihy — ročně se jednalo o sedm set až osm set iniciativ. Americká asociace knihoven dokonce považovala situaci za tak vážnou, že v roce 1982 uspořádala první Týden zakázaných knih, čímž chtěla poukázat na hrozivý trend cenzury knih určených pro děti. Akce kvůli opakovaným snahám o cenzuru existuje dodnes.

Společně s tlakem na odstranění sekulárně humanistických knih začaly v jižanských státech, především v Texasu, vznikat od osmdesátých let konzervativně orientovaná vydavatelství, která začala školám dodávat učebnice jen povrchně či nedostatečně pojednávající o temných kapitolách amerických dějin či ignorující teorii evoluce. I kvůli jejich existenci a zboží dnes Spojené státy americké čelí nové vlně cenzury učebnic a knih.

V roce 1982 se k zákazům knih vyjádřil i Nejvyšší soud v případě *Island Trees Union Free School District versus Pico*. Tehdy sedmnáctiletý student Steven Pico zažaloval svůj školní okrsek poté, co ten na základě konzervativních návrhů odstranil jedenáct nevhodných knih z místních školních knihoven. Nejvyšší soud dal studentovi za pravdu, když rozhodl, že „školní rady nemohou odstranit knihy z knihoven jen proto, že se jim nelíbí myšlenky v těch knihách vyjádřené“. Zároveň však rozhodnutí bylo dostatečně vágní na to, aby její tehdejší i současné zákazy — zleva i zprava — obcházely pomocí argumentů, že vybrané knihy ohrožují mravní výchovu mládeže nebo studenty ponižují použitím nevhodných slov jako n***.



Kritická teorie rasy

Novým sekulárním humanismem a strašákem je v současnosti kritická teorie rasy (*critical race theory*, CRT) a zákazy knih jsou vedle agresivních sporů o složení školských rad, nátlaku na vyučující a snah o radikální změnu osnov jedním z bojišť v kulturní válce, která se ve Spojených státech odehrává zhruba od podzimu roku 2020. Po občanských protestech proti policejní brutalitě v létě téhož roku, které vyvolala vražda George Floyd, konzervativní politici, média a organizace začali reagovat na anti-rasistické a inkluzivní iniciativy pedagogů a škol. A z CRT, která podle nich prostupuje federální administrativou a postupně prosazuje coby nástroj marxistické indoktrinace do vzdělávacího systému, úspěšně vytvořili (staro)nový zdroj morální paniky.

CRT se přitom na základních a středních školách nevyučuje, byť její kořeny lze částečně nalézt v kritice amerického školství. Od sedmdesátých let dvacátého století se coby ryze akademický výzkumný přístup zaměřuje především na zkoumání role práva a zákonů v ustavení a udržování (systémového) rasismu ve Spojených státech. Zakladatel CRT, profesor práva Derrick Bell, si uvědomil, že legislativní změny a rozhodnutí Nejvyššího soudu z šedesátých let napravující historickou diskriminaci a vyčlenění Afroameričanů a dalších etnických minorit (například ve vzdělávání) se už po pár letech ocitly pod palbou kritiky a soudních sporů. K plné implementaci změn — či dokonce narovnání postavení etnických minorit v americké společnosti — tak *de facto* nikdy nedošlo. To přivedlo Bella k závěru, že liberální řešení rasismu selhávají, a rasismus je tak americké společnosti vlastní, protože se navzdory reformním snahám o jeho odstranění neustále vrací.

Propojenost rasismu a amerických zákonů Bell v roce 1973 popsal v knize *Race, Racism, and American Law* (Rasa, rasismus a americké právo), z níž vycházel i ve svém kurzu na Harvardu. Univerzita jej sice po Bellově odchodu v roce 1980 zrušila, ale věci se chopili Bellovi bývalí studenti — černoši,

V Texasu například zákonodárci vytvořili seznam osmi set padesáti potenciálně nevhodných knih

Hispanci, běloši i Američané asijského původu — a vytvořili si kurz vlastní, čerpající i z nových teoretických přístupů, jako například kritických právních studií (*critical legal studies*).

Tento směr zkoumání práva zpochybňoval obecně přijímanou spravedlnost, neutralnost a objektivnost zákonů a práva a naopak je vnímal coby systém upevňující existující společenské hierarchie a nerovnost. Pro Bellovy následovníky však kladl přílišný důraz na socioekonomickou, nikoli etnickou příslušnost, a tak na konci osmdesátých let vznikla CRT. Ta skrze práci profesorky Kimberlé Crenshawové obohatila kritická právní studia i další humanitní a sociálněvědní obory o koncept interseksionality, tedy prolínání forem útlaku na základě etnické příslušnosti, genderu a socioekonomické třídy, a o zásadní studie poukazující na neustálé proměny rasismu a diskriminace v amerických zákonech a právním systému jako celku.

Představitelé CRT ve svých textech dlouhodobě poukazují na to, že rasismus ve Spojených státech amerických není otázkou jednotlivců a individuálních výchylek od normálu, jež lze jednorázově odsoudit a odstranit. Naopak představuje neoddelitelnou součást americké historie a současnosti. Byly to hlasy právě teoretiků CRT, které se začaly se zvyšující frekvencí objevovat v amerických médiích během léta roku 2020 a brojily za reformu policie, vězeňského systému, ale i inkluzivnější vzdělávací systém.

Na jejich volání přišla okamžitá reakce: podle mnoha rozhořčených rodičů a konzervativních politiků včetně bývalého prezidenta Donalda

Trumpa může právě tato teorie za nové, údajně protiamerické trendy ve výuce dějepisu, občanské nauky či literatury. Příliš totiž zohledňují perspektivy a příběhy etnických minorit a zbytečně komplexně a kriticky pojednávají o otroctví, občanské válce, zákonech Jima Crowa a segregaci škol či bydlení. Rozbíjejí tím tak historický narativ o výjimečnosti americké demokracie a opět upozadují křesťanství, nebo jej dokonce kritizují.

Proto na dvacet osm států ještě během podzimu 2020 a jara 2021 omezilo údajnou výuku teorie či skutečné diskuse o rasismu a sexualitě ve školách. V Texasu například zákonodárci vytvořili seznam osmi set padesáti potenciálně nevhodných knih, které chtějí vyřadit ze školních knihoven a jejichž výuku hodlají na školách zakázat.

Nový státní zákon o vzdělávání zase předepisuje, že učitelé nesmí být nuceni v hodinách „probírat specifické současné události či hojně rozebíraná a v současnosti kontroverzní společenská a politická témata“. Pokud je nakonec probírat budou, musí vyvinout veškeré úsilí k tomu, aby žákům téma ukázali z „různorodých a protichůdných pohledů, aniž by kterýkoli z nich zdůrazňovali“. Zákon zároveň zakazuje vyučujícím, aby ve svých hodinách žákům vštěpovali myšlenku, že „jedna rasa či pohlaví jsou ve své podstatě nadřazeny ostatním“ nebo že „příslušnost k vybrané rase a pohlaví z člověka ve své podstatě dělá rasistu, sexistu či utiskovatele, ať už vědomě, či nevědomě“.

Zákon navíc stanovuje, že se žáci nesmí „cítit nepohodlně, provinile, nesmí trpět nebo zažívat psychologické utrpení kvůli své rase a pohlaví“. A také nařizuje učitelům, aby



ve vztahu k americkým hodnotám hovořili o otroctví a rasismu pouze jako o „odchyčkách od autentických principů, na nichž jsou Spojené státy založeny a které zahrnují rovnost a svobodu“.

CRT však, podobně jako předtím sekulární humanismus, představuje především zástěrku pro potírání liberálních a multikulturních trendů v americké společnosti, včetně vzdělávání. Hlavní tvář boje proti CRT, libertariánský novinář a dokumentarista Christopher Rufo, ostatně označil CRT v rozhovoru pro magazín *The New Yorker* za „dokonalého padoucha“, který pro americkou střední třídu evokuje samé negativní pojmy: „nepřátelství, uzavřenost akademické sféry, rozdělenost, posedlost rasou, jedovatost, elitářství a protiamerické postoje“. Na svém twitterovém účtu

pak vysvětlil, že cílem jeho práce je, „aby si veřejnost při četbě kdejaké šle- nosti ve zprávách okamžitě vybavila kritickou teorii rasy. Změnili jsme význam tohoto konceptu a budeme v redefinici pokračovat, abychom podchytili celou škálu kulturních, mezi Američany nepopulárních, konstruktů“.

Příběh Ameriky

Spojené státy se poslední dva roky zmítají v další vlně bojů o to, jaký příběh o sobě budou Američané vy- pravět a učit své děti — a kdo a jak jej bude moct vyprávět. Je to boj scy- ený tradičním puritánstvím, strachem z demografických a společenských změn (včetně politické korektnosti) i ze sekularizace školství a společ- nosti. Oproti dřívějším událostem

navíc dochází k plošným celostátním zákazům, které mnohdy doprovázejí vyhazovy učitelů a vyhrocené debaty na zasedáních školních rad, které už v několika případech přešly v násilí.

Zákazy a odstraňování knih ve školách a knihovnách pak ve vět- šině případů omezují rozmanitost pohledů, témat, hlasů a typů postav, s nimiž se děti mohou seznámit. Dochází k tabuizaci konkrétních druhů identit a zúžení hranic pro diskusi s dětmi i pro poznávání světa a sebe sama. Dochází tím i k degra- daci literatury na pouhý politický nástroj a na zdroj rozdmýchávání nenávisti. A proto, že cenzura momen- tálně pomáhá vyhrávat volby, lze očekávat, že podobných zákazů a bojů se Spojené státy jen tak nezbaví.

Autor je amerikanista.

SLEDUJTE FB/INSTAGRAM @DETICTETE
PROGRAM FESTIVALU
ČTĚTE NA WWW.DETICTETE.CZ

**DĚTI
ČTĚTE FEST:
VAL**

? || !

děti!
čtete?

ZÁŘÍ--LISTOPAD 2022
PRAHA--OLOMOUC--PLZEŇ--PROSTĚJOV

AUTORSKÁ ČTENÍ--BESEDY--HRY
VÝTVARNÉ DÍLNY

Digitální krajina po Facebooku

Jakub Jetmar



Internet naplnil svůj příslib a přenesl nás do globální vesnice. V posledních letech ale zjišťujeme, že její kakofonie dokáže být k nevydržení. Mnozí proto potichu opouštějí hlavní náměstí — Facebook —, namísto něhož hledají útočiště v přítmi různých polosoukromých prostorů. Vesnice se tak rozrůstá o nové a nové uličky a už nikdy nebude tak přehledná, jako byla v desátých letech, kdy jí vládla platforma Marka Zuckerberga.

Facebook, stále ještě světově nejlidnatější sociální síť, už pěkných pár let tápe, jak svůj úpadek zvrátit. Že se mu to nedaří, vidíme hlavně na nezájmu mladých lidí, kteří jsou nakonec vždy těmi, kteří rozhodují, jakým směrem se masová kultura vydá. Mladí docela pochopitelně vyhodnotili, že se nechťejí účastnit dění na síti, kde se lidé „přáteli“ se svými kolegy, spolužáky, rodinnými příslušníky i skutečnými přáteli. Facebook se stal příliš zalidněným, a proto svazujícím. Člověk ve společnosti zpravidla hraje různé role, ale tady se měla jeho identita scvrknout do jediného profilu, k němuž má kromě jeho blízkých přístup také učitel či šéf. A to nakonec od jakéhokoliv vystupování odrazuje úplně.

Mezitím ale přišel Instagram, obrázková síť patřící též pod konglomerát Facebooku, který se stal v druhé polovině minulé dekády nejvíce cool sítí ze všech. Všichni na něm jsou krásní, úspěšní a radostně sdílejí každodenní drobnosti i fotografie z dovolené. Také Instagram se však postupně stává nedůvěryhodným místem. Nemůže za to jako v případě Facebooku strýc, který se naplno

oddal alternativní politické činnosti (nadávání na uprchlíky), ale spíše urputná komercializace. Instagram se stal výsadním prostorem, kam internetoví tvůrci i celebrity ze starého světa masových médií chodí vydělávat. Síť se proto hemží více či méně přiznanými „spolupracemi“, jak se říká placeným příspěvkům na profilech jednotlivců, tamní pozitivita se přejídá a navíc na Instagram přichází i maminka, která slyšela o vtipných příspěvcích Evy Holubové. Mladý člověk — vlajkonoš trendů — zůstává opět bez přístřeší.

Instagram ale zcela neopouští. Pouze se stahuje tam, kde na něj nebude vidět — a zakládá soukromý účet určený pouze pro přátele, kde zase může vesele sdílet kdejakou hloupost. Vypadá to jako drobnost, ale jde o docela důležitý milník.

Éru otevřených a průhledných sítí, kde lidé vystupují veřejně a pod svým jménem, pomalu střídá příklon k intimnějším, komunitnějším, poloveřejným kanálům, které nejsou prosycené uštěkanou politikou a reklamou a zároveň neohrožují kariéru, jelikož na nich člověk vystupuje pod pseudonymem. A co je podstatné: příspěvky zpravidla nevybírá nevyzpytatelný algoritmus, jelikož kurátory jsou samotní účastníci. To zosobňuje třeba nástup Discordu, diskusní platformy, kde lidé zakládají různé místnosti a scházejí se na nich, protože jsou spolužáci nebo protože spolu hrají *League of Legends*. Princip není kdovíjak revoluční, v něčem ale stačí, že tamní dění není veřejné. To splňují i skupinové konverzace v různých aplikacích, které se také staly jedním z úkrytů před dohledem. Touhu po větší digitální intimitě můžeme vlastně sledovat i v nástupu

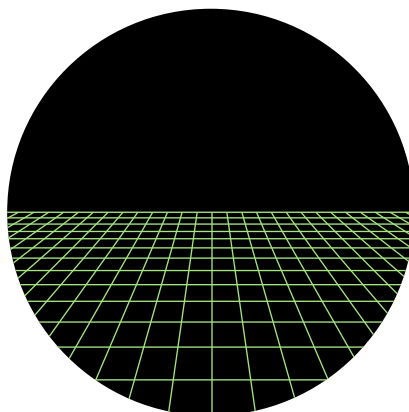
podcastů, které nám vyprávějí něco přímo do ucha, a renesanci newsletterů, které působí, jako by někdo psal přímo nám osobně.

To je jeden trend. Podobu světa po Facebooku ale ještě zásadněji určuje zcela rozdílný fenomén: TikTok. Aplikace s krátkými videi se během posledního roku stala nejtvořivějším, a tedy neúspěšnějším místem na internetu. Představuje přitom opak intimity. Tady si naopak člověk nemusí přidávat žádné přátele, nemusí ani nikoho sledovat, všechno obstará šikovný algoritmus. Už po pár desítkách minut nabízí videa, která člověku až znepokojivě sedí. Na přátelství a známosti se vůbec nehraje, důležitá je pouze tvorba a je úplně jedno, od koho pochází.

Na jedné straně tak máme obrat k soukromí a úzkému sdílení jen se skupinkou pečlivě vybraných jedinců, na druhé potom úplné překročení vazeb z běžného života. Krajina sociálních sítí se tak od dob, kdy většina z nás na internetu aktivních obývala Facebook, nezměrně rozšířila, což se nejspíš jen tak nezmění. Spíš bych řekl, že budeme dál oscilovat mezi naprosto otevřenými prostory, které dovolují co nejvíce virálního šíření (TikTok), a uzavřenými místnostkami, v nichž můžeme říkat i to, k čemu bychom se před širším publikem nikdy neodhodlali.

Mezitím ale budeme stále hledat něco, co různé digitální fragmenty aspoň na chvíli slepí, co zase dovolí kolektivní sdílení. Dokazuje to aktuální popularita aplikace BeReal. Má jednoduchý princip: všem v okruhu známých přijde v jeden moment výzva, aby současně přední i zadní kamerou telefonu vyfotili, co právě dělají. Fotky to bývají neskonalé nudné — už zase kancelář? V něčem to je ale nakažlivé: všichni jsou si rovnocenní a na lajky se nehraje, příspěvky nevyžadují žádnou velkou invenci, takže se mohou zapojit i stydlivější povahy. Že tomu propadli i mí známí, kteří na velké síti dávno zanevřeli, pouze dokazuje, že lidé chtějí sdílet. Sdílet, co dělají, sdílet něco společně. I kdyby to byla jen jedna fotografie denně.

Autor je novinář.



b

Na každý pád

Kdo, co je v životě konatelem děje,
záleží na řeči těla toho,
kdo přichází, aby zůstal, nebo dal sbohem.

Být spolu, celí bez sebe
udržuje nad hladinou poklidného realismu,
kde se žije dvojí život —
venku vy, oni, ona, ono,
uvnitř počáteční my.

Oslovujeme se a voláme vším
kromě vlastního jména.
Večer se mě ptáš, o kom a o čem
spolu mluvíme,
když zrovna neříkáme nic.

A s kým si dnes budeme představovat život?
A čím ho ničit?

• • •

V prostoru s průmyslovým kobercem
si fotím dosud oblečené nohy.
V rohu fotografie důkaz sdílení,
jehož energie se tlačí do úzkých hranic mé mysli,
bojí se osvobození z klece výchovy.
Blízká míjení se během celodenního popíjení
mění v nárazy se všemi následky nehody.
Větrám, aby se vzduch trochu vysvětlil,
ale vpouštím dovnitř jen nepřístupný chlad.
Na zemi střep z rozbité zrcadlovky
zlomený pod náparem čísi rozpraskané paty
na okamžik ukáže kousek nebe.

• • •

Bloudím podzemními chodbami,
jdu dál do útrob kamenného těla
a věrnost orientačního smyslu slábne.
Cesta ven — otvor úzký jakoby z náhlého
přiškrceného probuzení.
Když ale projdu, znovu se narodím.





Tereza Zelenková

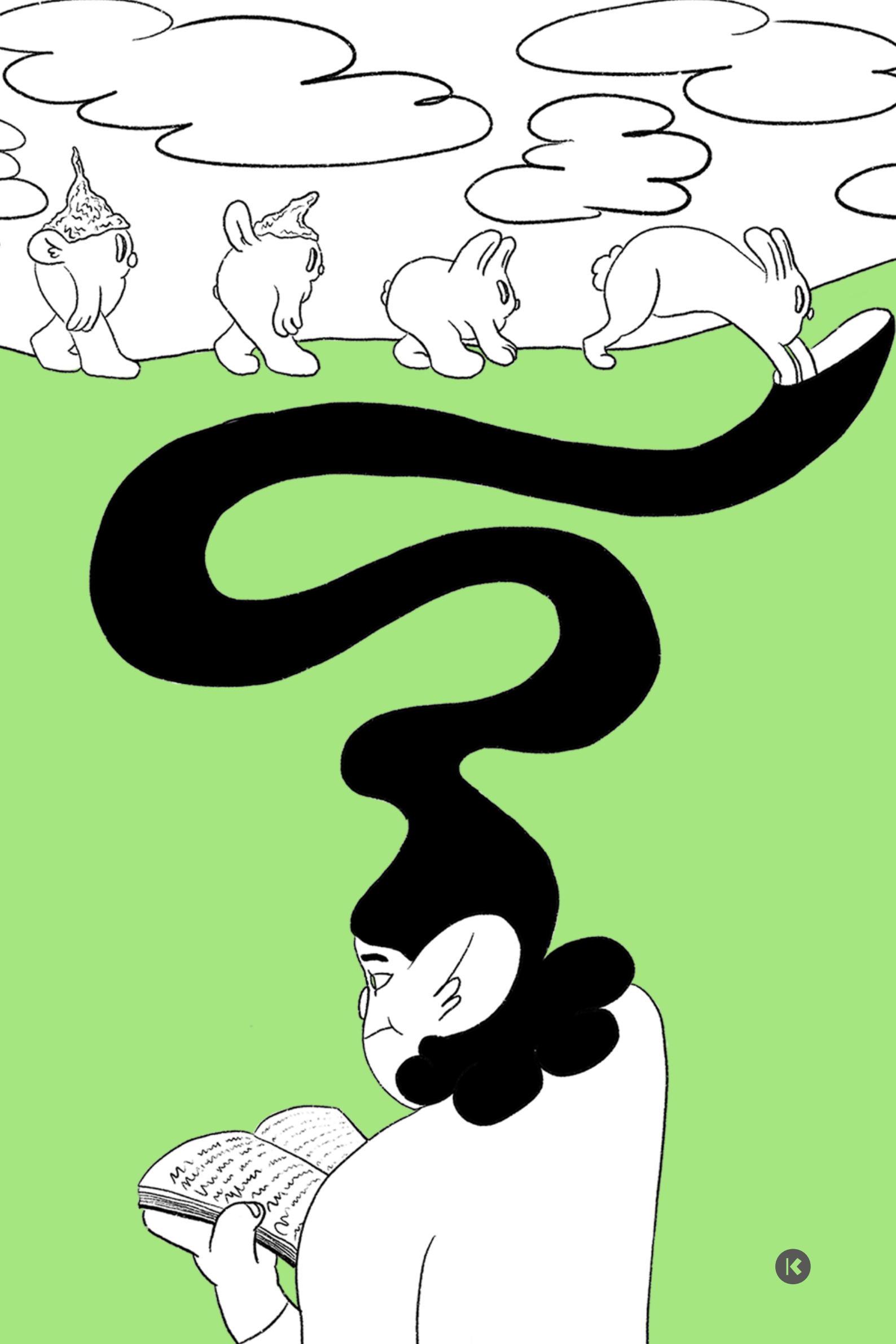


Téma Konspirace

Ilustrace Jana Jarošová

Je poměrně běžné, že když se ve skutečnosti odehrává něco za hranicí pravděpodobnosti i představivosti, máme tendenci děj vyloučit dokonce i ze světa umění. „To nevymyslíš!“ Podle podobné logiky, pouze opačné, fungují i konspirační teorie: je to tak šílené, že to přece musí být pravda! Ústřední roli tu přitom hrají vyprávění, fikce a poetika, materie navýsost literární. Hranice mezi literaturou a konspiračními teoriemi je proto tenká a nejasná — je-li vůbec nějaká.





O poetice spiknutí,
konspiracích a literatuře

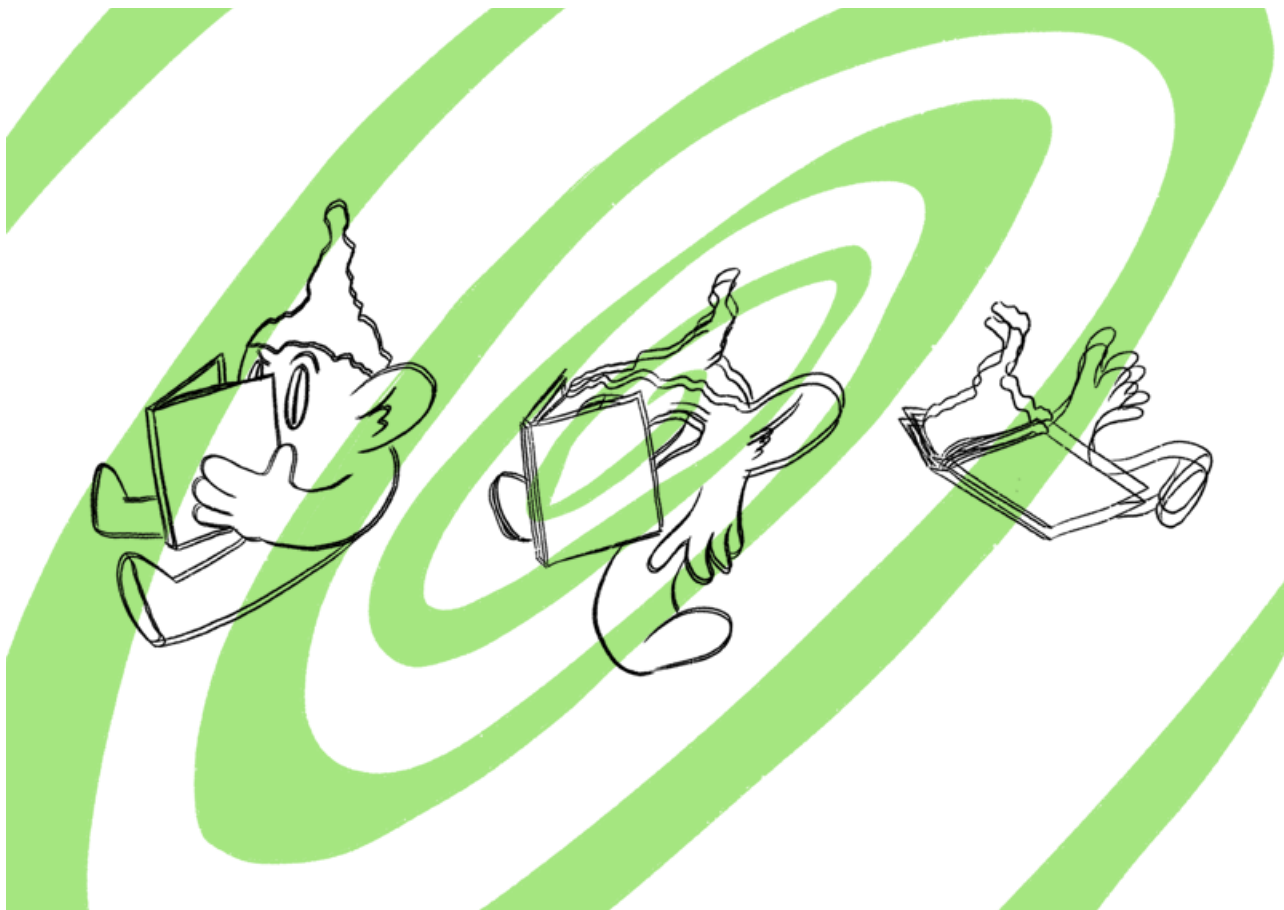
Obezřetnosti není nikdy dost!



Václav Smyčka

Žijeme ve světě, kde možná víc lidí věří v tajné společnosti ovládající lidstvo očkováním a práškováním z letadel než v Boha. Těm, kdo nesdílejí konspirační teorie a zároveň nechtějí propadnout beznaději, nezbyvá než si najít na celé věci alespoň něco pozitivního: konspirace jsou sice naivní a jistě i společensky nebezpečné, avšak obvykle také velmi poetické. Nakonec literatura a konspirační teorie k sobě mají blízko celá staletí. Náhoda?





Čtenář beletrie a paranoidní konspirační teoretik mají nečekaně mnoho společného. Konspirační teoretik spatřuje ve zdánlivě nahodilých událostech skrytý řád a záměr. Čte svět symptomaticky jako „pravé významy“ skryté za těmi zdánlivými. Svět se mu díky tomu jeví jako smysluplný, protože je spojen pavučinou skrytého záměru. Také čtenář beletrie putuje dílem od motivu k motivu, od symbolu k symbolu ve víře, že mezi nimi postřehne skrytý plán. Slovy estetika Jana Mukařovského, je veden „snahou najít v ustrojení díla stopy takového uspořádání, které by dovolovalo pojmut dílo jako významový celek“. Také čtenář musí být podezřívavý, nechce-li ulpět na doslovném čtení textu. V obou případech přitom platí, že čím více se skrývá, tím intenzivnější pocit zasvěcení čtenář a konspirační teoretik při jeho (vy)nalézání zakoušejí. To, co je zjevné a na povrchu, je pro ně bezcenné, je záležitostí běžného čtenáře bez vybraného vkusu a masy konzumující „lžimédia“. Naopak to, co se skrývá a odhaluje pouze zkušenějším čtenářům a konspiračním teoretikům, dává oběma

slast poznání a pocit vyvolenosti. Ne každý smí porozumět enigmatické poezii a stejně tak výlučně se musí cítit konspirační teoretik, aby mělo pro něho jeho vědění cenu. Podobný je v obou případech i proměnlivý vztah zakoušení a zakoušeného. Čtenář vychází ze svých zkušeností a naladění a podílí se tím na konkretizaci díla. Také paranoik zakouší ve světě v první řadě projekce svých vlastních frustrací.

Lze namítnout, že čtenář zpravidla odděluje fikční svět od světa žitého, není ve fikci lapen a otevírá se hravé interakci s textem, zatímco konspirační teoretici považují spiknutí za skutečná. I zde jsou ovšem jisté paralely, neboť názory konspiračních teoretiků se, jak upozorňují psychologové již dlouho, v jejich vnímání světa obvykle nevyklučují s „normálním“ pohledem na svět. Konspirační teoretici přepínají mezi svými konspiračními vizemi a běžným jednáním ve světě podobně jako čtenáři fikce opouštějí fikční světy, aby se do nich opět vraceli při čtení. Také konspirační teoretikové chodí běžně do práce a platí daně, i když věří, že státy

a vlády jsou jen loutkami v rukou tajných spiklenců. Případy, kdy konspirační teorie vedou konspirátory přímo k aktivnímu jednání v jejich intencích, jako tomu bylo 6. ledna 2021 před washingtonským Kapitolem mezi příznivci teorie QAnon, jsou poměrně vzácné. Stejně tak výjimeční jsou čtenáři, kteří si pletou fikci se skutečností. Ostatně není náhoda, že jeden z neznámějších „špatných“ čtenářů, zaměňujících literaturu se světem, byl současně vyhlášeným paranoikem: Don Quijote.

Není zde ale přece jen rozdíl v tom, že literatura je především kreativní hrou a sama sebe dokáže reflektovat, zatímco konspirační teoretici mají ke svému vědění zpravidla minimální odstup? Jistě, zatímco literatura předvádí s humorem Dona Quijota a ukazuje na něm následky chybného čtení a paranoidního vidění světa, konspirátoři se berou spíše vážně. Pozorujeme-li však veselé kombinování a mísení konspiračních teorií v internetovém prostředí, docházíme k závěru, že ani zde nechybí hravá kreativita. Přechod mezi obojím tak zůstává otevřený, zvláště vezmeme-li



Co se stalo s kostmi veteránů?

Konspiracím se dobře daří také v literatuře druhé poloviny minulého století. Naštěstí lépe jako tématu než jako postupu, jak vyložit svět. Několik výrazných románů staví na záplectce, v níž hrají konspirace či konspirační hnutí podstatnou roli. Umberto Eco ve *Foucaultově kyvadle* (1988) ukazuje, že konspirační teorie mohou být svůdné jak pro skeptiky, tak pro důvěřivce a každopádně snadno přerůstají přes hlavu svým tvůrcům. Thomas Pynchon v novele *Dražba série 49* (1966) zkoumá, zda by se americká historie nedala vyložit jako důsledek souboje dvou zneprátených doručovatelských společností. Postmoderní pynchonovská hra krom jiného pracuje s představou, že se kosti amerických veteránů z druhé světové války používají na výrobu cigaretových filtrů. S výjimkou Cormaca McCarthyho konspirace zajímaly všechny členy „velké čtyřky“ amerických prozaiků druhé poloviny dvacátého století. Philip Roth se jich dotkl v románu *Spiknutí proti Americe* (2004), kde se konspirační teorie prolínají s alternativní historií. Roth vypráví o Americe, v níž v roce 1940 nevyhraje volby Franklin Delano Roosevelt, ale Charles Lindbergh — letec, který jako první přeletěl Atlantik, ovšem začne projevovat pronacistické postoje... Hranici historického výzkumu a konspirace pak zkoumá Don DeLillo v románu *Váhy* (1988). Podrobná rekonstrukce atentátu na Johna Fitzgeralda Kennedyho ukazuje, že množství informací někdy vede k pochopení událostí, jindy k jejich zatemnění. (jn)

v potaz rozplývání jasných hranic literatury v mediálně pluralitní situaci přítomnosti. Konspirační teorie jsou čtenářskými konstrukcemi, které překročily hranice a pravidla textu, a naopak literatura má v sobě vždy prvek paranoie, bez něž by nefungovala její hra na „jako“. Beletrie ostatně sloužila vždy také k šíření konspirací, zvláště v případě konspiračních románů, a paranoia nabízela naopak literatuře svébytnou poetiku, kterou tyto romány rozvíjejí.

V tajné společnosti

První romány o spiknutích vznikaly v českých zemích od počátku rozvoje beletrie v osmnáctém století, tedy v době, kdy se měšťanská společnost zbavovala barokní zbožnosti, vznikala kult racionalismu a osvícenský absolutismus začal transformovat feudální zřízení v moderní byrokratický stát. Tehdy získaly velký vliv také tajné společnosti, jako byli zednáři a jim

blízcí ilumináti. Fungovaly jako alternativa k pozdně feudálním dvorům. Dnes bychom řekli, že se jednalo o vlivové kluby. Sloužily k slobodomyslnému potkávání aristokratů s měšťany a literáty. Současně však vzbuzovaly podezření, že skutečnými elitami vládnoucími světu již nejsou panovníci či církve, ale skryté organizace v jejich pozadí.

Nepřekvapí jistě, že první z románů o tajných společnostech psaných volnomyšlenkářskými intelektuály z jejich kruhu zobrazovaly tajná spolčení pozitivně jako bratrstva pomáhající utlačovaným a trestající bezpráví v pozadí neschopných feudálních struktur. Tajná bratrstva se v těchto románech scházejí v temných sklepních prostorách opuštěných hradů či klášterů. Jejich děj je zasazen do minulosti nebo do exotických prostor, jako je tomu v pražském románu *Dya-na-sore* (1787–1791), oblíbeného společníka české a moravské šlechty Friedricha Wilhelma von Meyern.

Román se představuje jako překlad ze sanskrtu a odehrává se v Tibetu, ačkoli historie tibetského království, jež hrdinové spiknutí osvobozují, zde nápadně připomíná Čechy v habsburském soustátí.

První obrat v konspirační imagini nastal po Francouzské revoluci, kdy byly tajné společnosti obviněny z vedení revoluce a lóže v habsburské monarchii zakázány. Z této nejednoznačnosti tajných společností začaly těžit i konspirační romány, které v té době zažívaly svou první zlatou éru. Zpravidla v těchto románech soupeřilo hned několik tajných organizací do sebe vzájemně infiltrovaných a čtenář tápal v tom, zda je považovat za hrdiny, či padouchy. Tak tomu bylo v románu bezděkovského úředníka a spisovatele Christiana Heinricha Spieße *Die Löwenritter* (Rytíři se lvem ve znaku, 1794) nebo v románu pražského literáta Josepha Maxe Czapka *Die Ruinen von Palmira* (Ruiny Palmýry, 1798). Ještě komplikovanější byl román olomouckého profesora filozofie Kajetána Tschinka, který si hrál s motivem několika spiknutí uvnitř dalších spiknutí. Odhalení tajemství románové postavy zneužívají k připoutání důvěry protagonisty (a čtenáře), aby s ním mohli následně ještě rafinovaněji manipulovat. Tajné organizace zde zvláště s oblibou využívají optickými přístroji inscenovaná zjevení duchů, omamných látek a zneužívají tradiční pověrečnosti lidí, aby je mohly bezmezně ovládat.

Tyto texty tak na jednu stranu šířily všeobecný paranoidní pocit, že svět je manipulovaný nebezpečnými organizacemi, čehož ráda využívala rakouská protirevoluční propaganda. Na druhou stranu ovšem prezentovaly již veskrze „moderní“ pohled na svět, v němž záhadné události nakonec dostávají vždy veskrze racionální vysvětlení. Paranoia a racionalismus si v konspiračních románech překvapivě podávají ruce a společně boří svět založený na náboženských a pověrečných představách.

Konspirace jako postrach spořádaného občana

Zatímco konec osmnáctého století byl posedlý paranoidním zájmem



o smyšlená či skutečná spiknutí a tajné machinace v pozadí oficiální politiky, v předbřeznové době se naopak konspirační imaginace utišila. Odpovídalo tomu i přísné pronásledování všeho, co by vzdáleně připomínalo tajné organizace. S originálním zdůvodněním tohoto úpadku konspirační imaginace v předbřeznové době přišel germanista Ralf Klausnitzer, podle něhož konspirační imaginaci nepotlačilo pouze neliberální politické ovzduší, ale napomohl k tomu i vzestup sociálněvědného myšlení odhalujícího společenské mechanismy. Tím, že se společnost začínala jevit jako řízená ekonomickými a materialistickými zákony (smithovského liberalismu, později marxistické třídní nauky), tedy jinými veskrze racionálními výklady světa, ztrácely konspirační popisy světa svůj vliv.

Nový rozmach zažily konspirační příběhy po vlně revolučních povstání roku 1848 a zvláště s liberalizací veřejného prostoru od šedesátých let devatenáctého století. Svět se znovu jevil jako veskrze ovládaný a ovladatelný úzkým kroužkem profesionálních revolucionářů. Tato vlna konspiračních románů napodobovala oblíbený model francouzských *Tajností pařížských* (psaly se u nás česky i německy *Tajností pražské*, *Tajností brněnské* a tak dále) a propojovala je se staršími osvícenskými vzory románů o tajných společnostech. Jedním z nových prvků této druhé vlny konspirační imaginace od šedesátých let devatenáctého století se staly postavy vampýrských žen, vystupujících v románech jako nebezpečné agentky, které slouží zájmům tajných spolků (*Tajností pražské*, *Spiknutí Židů v Praze* a tak dále). Paranoia zde získávala erotický podtext, což ilustruje starou pravdu psychoanalýzy, že i kolektivní paranoidní komplexy vycházejí z individuálních erotických frustrací.

Novinku oproti osvícenským románům o tajných bratrstvech představovala také výraznější politizace a nacionalizace imaginárních tajných spolků. Zpravidla zde soupeřily proti sobě tajné spolky liberálně orientovaných revolucionářů s jezuitou jako ztělesněním konzervativních sil (*Tajností pražské* Josefa Svátka) nebo s tajnou

rakouskou policií (*Schwarzgelb/Černožlutí* Alfreda Meißnera).

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se k těmto tradičním adeptům na světové spiknutí přidali Židé. Do populární kultury se rozšířila konspirační teorie celosvětového židovského spiknutí zvláště prostřednictvím románu pruského tajného agenta a spisovatele Hermanna Goedscheho *Biarritz*. Goedsche zde v kapitole „Na pražském hřbitově“ vylíčil setkání špiček židovské organizace v kulisách starého židovského hřbitova, při němž je představen plán na ovládnutí světa. Román později inspiroval Umberta Eca k napsání jeho *Pražského hřbitova*, románu, v němž vyložil dějiny antisemitických konspiračních teorií. Kapitola z pražského židovského hřbitova zaujala ale již ve své době četné autory včetně těch českých. Spisovatel Eduard Rüffer ji rozpracoval v sedmdesátých letech devatenáctého století do česky psaného románu *Spiknutí židů v Praze*. V něm si vedení židovského spiknutí založí v Praze centrálu, aby odsud ovládlo svět. Když se jejich vůdce vzepře tomuto plánu, neboť zjistí, že sám není židovského původu, ale byl Židy pouze unesen a vychován, přicházejí Židé s novým plánem na ovládnutí světa skrze socialistické hnutí. To je tak v otevřeném konci románu představeno jako zakuklené židovské spiknutí, které brzy prostřednictvím nic netušících dělníků ovládne svět.

Paranoidní mysl moderny

Již od sedmdesátých let devatenáctého století tak existovaly velké konspirační teorie, jako je ta o židozednářském a židobolševickém spiknutí, které ovládly kolektivní paranoidní imaginaci ve dvacátém století a rezonují dodnes. V této době se konspirační teorie staly také oficiální politikou celých států a jejich hnačím

motorem. Příznačné je, že zmíněná kapitola Goetscheho románu vyšla za druhé světové války v Čechách česky i německy hned třikrát jako samostatný spis, který — na rozdíl od Goetscheho románu — nenesl žádné signály fikce, a byl tak vydáván za autentický dokument. Z této románové kapitoly vycházel též podvrh takzvaných *Protokolů sionských mudrců*, který se stal nejoblíbenějším argumentem antisemitských konspiračních teorií dodnes.

Rozmach kolektivní paranomie ve dvacátém století a přijetí konspiračních teorií, jako byla teze o „židovském“ či „židobolševickém“ spiknutí, za oficiální státní ideologie vedl mnohé modernistické autory k tomu, aby využili rozšíření konspirační imaginace právě k hlubšímu zkoumání samotné paranoidní mysli. Zatímco osvícenské romány o tajných společnostech a pozdější konspirační romány devatenáctého století se s radostí podílely na paranoidní imaginaci čtenářů, využívaly její sociální energie a snovaly z ní své příběhy, konspirační romány modernistických autorů zajímala více sama paranoidní mysl zakletá mezi potřebou racionalizovat svět a projektovat vnitřní frustrace kolem sebe. Příznačné je pro ně, že čtenáře udržují drobnými iritacemi v nejistotě, zda spiknutí mezi postavami je ve fikčním světě „skutečné“, či pouze „smyšlené“, čímž je i čtenář vtažen do této hry podezřívání. Tak je tomu v *Procesu* Franze Kafky, kde si čtenář klade otázku, zda celý podivuhodný soud s panem K. má číst jako vizi totalitární státní moci, jak navrhoval při jedné z rozepří nad románem Bertolt Brecht, nebo jako symbolický proces alegorických instancí jeho vlastního svědomí, jak mu oponoval Walter Benjamin.

I v románech *Všeobecné spiknutí* a *Půlnoční pacient* Egona Hostovského jsme na pochybách, zda

První romány o spiknutích vznikaly v českých zemích od počátku rozvoje beletrie v osmnáctém století



máme co do činění se skutečným spiknutím, či pouze s paranoidními projekcemi hrdiny, kterému se skrze jeho podezření vrací jeho nezpracované frustrace. Strach ze spiknutí, který byl příznačný pro konspirační romány devatenáctého století, se zde proměňuje ve strach z paranoidní mysli. Ta je tak dráždivá proto, že představuje odvrácenou stranu autonomního moderního subjektu s jeho sebekontrolou a racionalitou. Moderní racionální subjekt je tak odsouzen žít neustále v paranoidním strachu: pokud ne zrovna ze spiknutí, pak alespoň ze svých paranoidních sklonů.

Útěcha v paranoii

Rozvoj kulturního průmyslu na Západě vedl od šedesátých let dvacátého století k novému boomeru paranoidních vizí, v nichž nacházely výraz obavy společnosti z neovladatelné technizace, jako je tomu ve sci-fi románech Philipa K. Dicka (například *Ubik*, 1969). Bylo-li pro Dickovy romány příznačné, že vedle líčení kolektivních paranoidních obav z ovládnutí lidstva technikou pokračoval v modernistické tradici

metafikční problematizace paranoidní mysli (není zde vždy zřejmé, kdy je líčené ohrožení v rámci fikčního světa skutečné, či pouze postavami představované), většina popkulturních narativů již tuto metarovinu postrádala. To platí zvláště pro mimořádně vlivné konspirační filmové a literární narativy, které se objevily okolo přelomu tisíciletí, jako *The Matrix* či *Šifra mistra Leonarda* Dana Browna. Oba tyto příběhy na rozdíl od románů Franze Kafky či Egona Hostovského představují konspirace jako (v rámci fikčního světa) reálné a neodvislé od vědomí hrdinů. Strach z paranoie zde opět střídá sama paranoia osvobozená od mentorského dohledu kritického pozorovatele v pozadí.

Návrat naivních paranoidních vizí má v sobě navíc něco utopického. Vezměme si příběh Dana Browna o sémiotikovi Robertu Langdonovi hledajícím svatý grál v labyrintu znaků. Sémiotik není nikým jiným než alegorií čtenáře a jeho příběh o tom, jak získá luštěním symbolů opuštěnou Ježíšovu prapranvučku, jako by čtenáři říkal: i ty, když budeš dobře číst, můžeš být jejím milencem, ba co víc, můžeš tak zaujmout

symbolicky místo po Ježíšově boku. Že takové touhy po Ježíši v suknicích musí být pronásledovány tlupou chladnokrevných vrahů, se rozumí samo sebou.

Ještě očividnější utopické rysy má snění o všeobslhlé konspiraci tajných služeb, kterou odhaluje hrdina nejpozoruhodnějšího českého konspiračního románu posledních let z pera Václava Kahudy *Vitr, tma, přítomnost*. Panhistorická konspirace, na níž spolupracují tajné služby „východu“ i „západu“, je útěšná již tím, že představuje stejně jako část současné ruské propagandy veškeré geopolitické antagonismy jako zdánlivé. Snímá tím z hrdinů zodpovědnost za individuální politické rozhodování a podkopává legitimitu institucí: „Někde během svého pátrání jsem nevědomky narazil na hlubinnou síť, položenou pod současným státním aparátem,“ sní Kahuda o jednoduchém zrušení politiky. Pro Kahudova vypravěče je navíc globální spiknutí jen předstupněm ezoterické vesmírné rezonance, kterou si frustrovaný vypravěč představuje jako nekončící orgasmus. Svět se tak v jeho infantilně regresivní vizi rozpadá nejdříve na metonymické dílky spikleneckých manévřů, chladného odcizeného světa manipulace, aby nakonec vyústil do metaforického propojení všeho se vším, a zvláště všech se všemi.

Konečně i trilogie *The Matrix* má v sobě mnoho narkoticky útěšného. Již samotný dojem, že svět je „jenom matrix“, nabízí osvobozující fantazmatickou představu, že je z něj možné za určitých podmínek „vyjít“. Ale i když nás neláká představa „matrix“ opouštět, uklidňující je už to, že neneseme za tento svět zodpovědnost a je tu někdo (nebo něco), co na nás pamatuje, i kdyby to byla jen Vědma, nebo dokonce agent Smith. *The Matrix* je navíc celý vystavěn na křesťanské eschatologii, když Neo vykupuje svou oběť lidstvo ze smrti (moci zdivočelého antiviru — ďábla agenta Smithe). Tak jako u řady jiných konspiračních příběhů zde divák na pozadí rozkladu světa na metonymické částičky konspirační mechaniky (svět se doslova rozpadá na programátorský kód) sleduje rituál jeho mystického obnovení.

Já je někdo jiný

Specifickým druhem konspirací jsou ty založené na hře s identitou autora. Nemáme teď na mysli jen nevinné pseudonymy, které si autor volí, protože se mu nelíbí jeho občanské jméno nebo nechce svůj občanský život směřovat s tím uměleckým. Jde o složitější literární mystifikace s určitým cílem. Jednu z těch nejslavnějších ve světové literatuře má na svědomí francouzský spisovatel Romain Gary, který se na vrcholu kariéry schoval za Émila Ajara. Gary byl důsledný, domluvil se dokonce s jedním ze svých příbuzných, že bude Ajara hrát — a tomu se to tak zalíbilo, že se pak nové identity odmítl vzdát a autorství *Života před sebou* (1975) nebo *Soukromé linky důvěry* (1979) si na čas přisvojil. Původním jménem Roman Kacew se musel královsky bavit, když tentýž kritik psal o Garym jako o „invenčně vyprahlém“ a o Ajarovi jako o „pozoruhodném spisovateli ryzího talentu“. Z českého prostředí můžeme připomenout případ Jana Cempírka, který se schoval za mladou Vietnamku Lan Pham Thi, autorku generačního románu *Bílejší kůň, žlutý drak* (2009). Román vzbudil pozornost jako jeden z prvních příspěvků vietnamské komunity k české literatuře, netrvalo však dlouho a mystifikace byla odhalena. (jn)



Návrat mýtu

Současné konspirační romány navazují na ty starší z devatenáctého století také tím, jak výrazně překračují hranice textu směrem vně do žitého světa. Brownův román funguje nejen jako román o frustrovaném čtenáři znaků, ale i jako průvodce po nejznámějších památkách Evropy, které líčí pedantským stylem bedekru. Není proto divu, že i takřka dvacet let po vydání románu stále řada turistických agentur nabízí zájezdy po stopách Roberta Langdona na místa spjatá s románem. Stejně tak vstoupila do života mimo film a literaturu také vize matrixu. Že něco „je matrix“, se stalo okřídleným rčením a heslem lidové rezistence k „oficiálnímu“ výkladu světa, aniž by taková hláška referovala přímo k někdejšímu filmu, natož k jeho veskrze religiozní, eschatologické rovině.

Nejlépe pronikání fikčního a žitého světa konspiračních příběhů a teorií ovšem ukazuje thriller *Noe* Sebastiana Fitzeka, dnes zřejmě nejvíce vydělávajícího německého spisovatele. Fitzek zde vylíčil sedm let před vypuknutím pandemie covidu-19 pandemií nápadně podobnou této včetně paniky a navazujících restriktivních opatření. Nejzajímavější ovšem je, že Fitzekův román předjímal do detailu konspirační teorie spojené s očkováním proti covidu-19, když vylíčil pandemii jako nástroj k záměrné redukci lidstva. Stejně jako podle antivaxerských konspirátorů v thrilleru katastrofu nezpůsobuje samotná nemoc, ale lék, který se proti ní podává. Teprve ten má spouštět podle plánu spiklenců v lidech smrtící viry, kterými se nakazili již v předcházejících letech — jak jinak než prostřednictvím chemtrails (práškových letadel). Tak jako se dle paranoidního zákona obrací lék v smrtící spouštěč virů, je i oblíbený filantrop odhalen jako cynický strůjce ničujícího plánu. Stejně jako konspirační romány devatenáctého století nepostrádá ani tento thriller ústřední postavu renegáta, hrdinu Noeho, který se vzepře otci, zmíněnému filantropovi, aby zachránil lidstvo, a postavu vampýrské sexy agentky.

Román samozřejmě nezůstal nepovšimnut v době



pandemie konspiračními teoretiky. Pozapomenutý thriller získal náhle nečekanou rezonanci a byl přeložen do mnoha jazyků. Když v létě roku 2021 vyšel také ve slovenském překladu, byl slaven čtenáři na diskusních fórech spíše jako vizionářská předpověď jasnovidného odborníka na hrozby současného světa než fikční román: „Desivo prorocké, myslím si, že keby chcel Fitzek túto knihu vydat teraz, už by mu ju nevydali. Mali by si ju prečítať všetci, čo slepo veria tomu, čo im predložila médiá,“ psal jeden ze čtenářů románu v komentáři na webu *Databáze knih*. „Pre mnoho z konšpiračných teorií platí pravidlo, že rozdiel medzi konšpiráciou a reálnymi faktami je pár hodín, dní alebo týždňov,“ rozváděl další ze čtenářů v reakci na tento román.

Fitzek tak bezesporu přispěl k vlně odporu vůči očkování a vlně nesolidárního odporu proti zdravotníkům. Sám se sice vehementně bránil proti konspiračním výkladům svého románu a v rozhovorech zdůrazňoval, že se jedná o fikci. Proti síle jednou již do světa vyslaného příběhu byly jeho dodatečné komentáře ovšem bezmocné a na konspiračním čtení jeho románu nic nezměnily.

Jistě že Fitzek nemohl v roce 2013 vědět o budoucí pandemii, ba co víc, svůj román možná považoval za prospěšné varování. Jako spisovatel je

ovšem Fitzek přinejmenším zodpovědný za rozhodnutí vepsat svůj román do žánru a tradice, pro něž se rozhodl. Touto tradicí je spíše linie Goetzeho románu *Biarritz* než Kafkův *Proces*. Fitzekovým oborem je spíše parazitování na kolektivní paranoi než její analytické pozorování. Samozřejmě že Fitzek chtěl „pouze bavit své čtenáře“, jak zdůrazňuje v rozhovorech, přehlédl však, jak blízký vztah je mezi čtenáři a konspiračními teoretiky.

Zvláště v této době, kdy literatura ztrácí své pevné hranice, přetékají texty navíc remediované prostřednictvím filmu a internetu snadno do světa. Zbytnují zde do podoby nových mýtů. Tato nepřehledná mediální krajina vybízí k symptomatickému čtení fikce jako konspirační teorie a konspirační teorie jako literatury. Která z nich bude z tohoto spojení více těžit, zatím není jasné. Rozhodně ale taková situace od spisovatele vyžaduje daleko větší zodpovědnost, než jakou měl v dobách, kdy požíval hájemství „autonomního umění“. Platí zde tedy základní pravidlo paranoidní mysli, která se neobává žádného zrádce tolik jako své paranoie: Obezřetnosti není nikdy dost!

Autor je literární historik a germanista.





O internetových platformách,
radikalizaci a životní frustraci

Temná místa sounáležitosti



Marie Heřmanová



Komunikační platformy jako Facebook anebo YouTube často obviňujeme z toho, že mají na svědomí leccos — společenskou polarizaci, rozklad demokracie nebo například oblibu konspiračních teorií a sníženou schopnost rozlišovat mezi fakty a neověřeným hoaxem. Když se ale podíváme na to, co o šíření konspiračních teorií na internetu skutečně víme, ukazuje se, že internetové platformy zdaleka nehrají tak jednoznačnou roli.

Před pěti lety, 28. října 2017, anonymní uživatel platformy 4chan zareagoval na příspěvek, který tvrdil, že následující den bude uvězněna Hillary Clintonová. Odpověď uživatele, který se později začal podepisovat jako „Q Clearance Patriot“ (a následně už jenom „Q“), se v současnosti všeobecně považuje za první z takzvaných „Q drops“ — náznaků, útržků informací a prohlášení, které se postupně poskládaly do rámce, příběhu či mytologie, kterou dnes známe jako QAnon. Ta ve velmi hrubém obrysu říká, že americkou politiku a potenciálně celý západní svět ovládá tajná „kabala“ elit vedená Hillary Clintonovou, která kromě jiných nekalých praktik provozuje obchod s dětmi a usiluje o ovládnutí světové populace. Hrdinou příběhu je bývalý prezident Donald Trump, který se jako jediný může zlu a pedofilii postavit. Příběh vyvrcholil 6. ledna 2021, kdy v násilně obsazeném Kapitolu vlály vlajky a šály s nápisem QAnon.

Celá konspirační teorie je přitom vystavěna jen na oněch útržcích informací, které následovatelé Q různě kombinují, dávají do souvislosti se světovými událostmi a doplňují

kontextem tak, aby vznikl ucelený a především smysluplný příběh. Jak upozornil například investigativní server Bellingcat, zmíněný post ve skutečnosti nebyl prvním postem uživatele Q, o podobný trik se pokoušel už dříve, ale nikdo mu moc nevěnoval pozornost. To je však nepodstatný detail. Důležité je, že mytologie QAnonu vznikla na 4chanu: bez velmi specifické, řádně toxické kultury této platformy by tady totiž možná vůbec nebyla.

Životní cyklus konspirace

4chan vznikl v roce 2003 jako takzvaný imageboard, typ internetového fóra zaměřený na zveřejňování obrázků a doprovodného textu. 4chan a jeho následovníci (jako 8chan a 8kun) jsou notoricky známy pro radikální, toxický, ultrapravicový, často otevřeně fašistický, rasistický a obecně nenávislivý obsah. Mediální teoretici pro tento typ online prostor a komunit často používají výraz *fringe platforms*, tedy platformy na okraji, mimo mainstream, mimo pozornost většiny uživatelů internetu. Jednou z podstatných charakteristik *fringe*

platform je fakt, že jejich obsah není vůbec nijak moderovaný, popřípadě jenom naprosto minimálně.

Q drops se na 4chanu začaly původně objevovat na nástěnce s názvem /pol/, odkazující na „politically incorrect“. Jak upozorňuje zmíněný Bellingcat, uživatel Q vlastně nepřišel s ničím novým, lidí podporujících krajní pravici a pohrávajících si s myšlenkou, že Hillary Clintonová je satanistka placená Georgem Sorem a organizuje obchod s dětmi, bylo na /pol/ docela dost už předtím, než se z QAnon stala hybná síla americké radikální pravice. Proč uspěl tedy právě Q?

Z *fringe platform* se různé narativy a teorie odvíjející se od různých interpretací střípků informací, které Q zanechával, postupně začínaly ocitat ve více používaných, ale pořád ne úplně dobře dostupných místech internetu: na fórech na Redditu, v různých polouzavřených diskusních skupinách, v e-mailech a newsletterech některých více viditelných postav pravicového hnutí. Začínaly o nich psát různé weby napojené na americkou ultrapravic, ale také weby zaměřené na spiritualitu



či ezoteriku — ty s QAnon propojuje odpor k současnému stavu světa, k fungování institucí a politiky obecně. Q se tak dostal do míst, která můžeme označit jako *niche platformy*, komunity sdružené kolem specifických zájmů, které jsou teoreticky otevřené každému, ale zdaleka ne každý je vyhledává nebo se v nich ocitne jenom náhodně. Právě různé komunity zaměřené na ezoteriku, spiritualitu, wellness či spirituálně pojatý seberozvoj jsou typickým příkladem *niche* obsahu, skrze nějž se narativy spojené s hnutím QAnon postupně dostaly do mainstreamu. O fenoménu takzvané „konspirativity“, kdy se spirituální obsah propojuje skrze různé online komunity s tím konspiračním, psali sociologové Charlotte Voasová a David Ward už v roce 2011, kdy ještě o Q nikdo nic netušil.

Podobným způsobem se s narativy spojenými s QAnon pracovalo i v českém prostředí. Skrze různá internetová fóra, weby zaměřené na ezoteriku, dezinformační a anti-systémové weby (může to být stránka jako Aeronet, ale také třeba instagramový profil s názvem Rozšířené vědomí, facebookové skupiny o alternativní medicíně nebo třeba domácích porodcích). Podstatné je, že tyto prostory už — na rozdíl od 4chanu — může, ať už omylem, nebo náhodně, navštívit běžný uživatel. A právě skrze ně se konspirační narativ dostane dál, tentokrát už do mainstreamových prostor. Ocitne se v řetězových mailech, ve facebookových skupinách, ve whatsappových hromadných chatech s rodinnými příslušníky. Narativu si všimnou novináři a začnou o něm psát. Mezi médii, politiky i běžnými uživateli a uživatelkami internetu vypukne oprávněná panika z toho, jaké informace se na sociálních sítích šíří, že je nikdo neověřuje, a vede se diskuse o mediální gramotnosti.

V této chvíli také platformy samotné pod tlakem veřejnosti a politiků přistoupí k regulaci obsahu. V případě QAnonu tak třeba YouTube smazal stovky kanálů zaměřených na témata a klíčová slova s hnutím spojená. Instagram a TikTok začaly omezovat, či přímo zakazovat populární hashtagy. Zavádí se fact-checking a Twitter a další platformy připisují pod posty jednotlivých uživatelů informaci o tom, že to, co zrovna čteme, je neověřená blbost. Amazon vyřadil ze své nabídky řadu QAnon knih. Influenceri a názoroví vůdci spojení s konspirační sférou a ultrapravicí jsou „deplatformováni“: jejich účty jsou smazány ze všech mainstreamových platforem.

Konspirační obsah se tak dostává do své (zatím) poslední fáze cesty internetem. Ocítá se na takzvaných *dark platforms*, neboli temných platformách, které vznikají v reakci na moderaci obsahu na těch mainstreamových a často se mohou nápadně podobat 4chanu, kde to celé začalo. Jejich funkce v informačním ekosystému je však jiná. Primárně mají za úkol sbírat uživatele a uživatelky, kteří chtěli být v mainstreamu, a ten je nepřijal (na rozdíl od subkultur na imageboards fórech, které jsou od samého začátku postavené na jasném vymezení se vůči mainstreamu). Ve Spojených státech amerických tak vznikl Parler nebo Gab, v Česku, zdá se, tuto roli zatím celkem úspěšně plní Telegram.

Podobný vývoj rozhodně neprodělal jenom QAnon. Stejným cyklem, byť s ohledem na aktuální situaci mnohem rychleji, prošly třeba různé konspirační teorie o ruské okupaci Ukrajiny. Ty ve *fringe* prostorech čekaly na svůj okamžik, který nastal s vypuknutím války, ale tlak vyhnat je z mainstreamu (například i za cenu bezprecedentního vypnutí celé řady webových stránek) byl mnohem větší

a přesun do oněch temných prostor, v tomto případě telegramových skupin, tak proběhl v řádu týdnů až měsíců.

Životní cyklus konspiračtora?

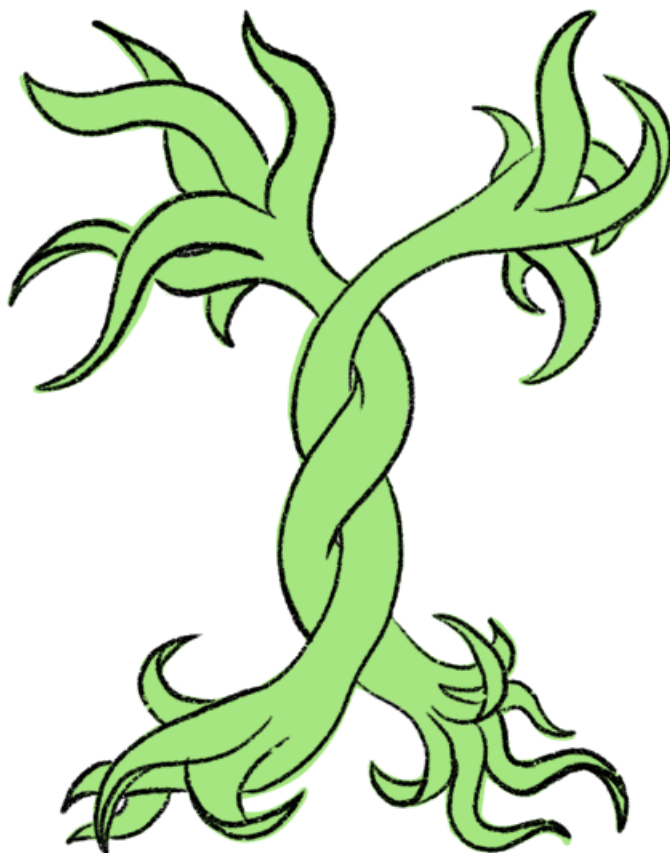
Když nějaký konspirační (nebo dezinformační) narativ na chvíli ovládne mainstreamový prostor, často se pak vede poměrně bouřlivá diskuse o tom, co s tím, jak se podobné situaci propříště vyhnout, jak zabránit, aby se k lidem vůbec podobné informace dostávaly, případně jak řešit to, že jim věří. O internetových platformách a sociálních sítích tak vlastně uvažujeme jako o prostorech plných konspirací a dezinformací. Mluvíme o „postfaktické době“, kde nám informační zahlcení znemožňuje rozeznat pravdu od konspirační paranoie.

V této diskusi se většinou opakuje několik základních tezí, kterými úspěch konspirací v online prostorech vysvětlujeme. Mezi ty nejčastější patří tvrzení o obrovské moci algoritmů, skrze něž se mohou jednotliví uživatelé radikalizovat, a teorie takzvaných bublin, do kterých nás sítě uzavírají a my už z nich pak nemáme šanci vylézt ven. Stojí za to se na tyto teorie podívat jednotlivě a pokusit se najít odpověď na otázku: Mohou skutečně sociální sítě a internetové komunikační platformy za to, že najednou třetina Američanů věří tomu, že Hillary Clintonová prodává malé děti (a malé procento z této třetiny je pak ochotno vzít do rukou klacky a útočit na státní budovu)?

Typická představa konspiračtora vypadá asi nějak takto: Náhodný uživatel internetu hledá informace o bylinných čajích proti vypadávání vlasů. Pátrání ho dostane na web o přírodní medicíně s docela praktickým přehledem různých bylin a informacemi o tom, k čemu jsou dobré. Na stejném webu uživatel, řekněme mu třeba Karel, narazí na článek o tom, že lidem padají vlasy a dějí se jim různé neduhy mimo jiné proto, že žijeme ve velmi nezdravé civilizaci, nejsme dostatečně propojeni s přírodou. „Na tom asi něco bude,“ říká si Karel, sám totiž moc dobře ví, že každodenní sezení v kanceláři mu určitě dobře

S narativy spojenými s QAnon se pracovalo i v českém prostředí





nedělá a civilizační choroby jsou přece známá a potvrzená věc. Karel rozklikne medailonek autora článku, který sám sebe označuje za občasného novináře, který rád vyhledává pravdu a hledá poctivá řešení pro společenské problémy. Autorův profil Karla přesměruje na YouTube kanál, kde onen hledač pravdy a další pravidelně publikují videa o selháních západní medicíny. Karel se podívá na pár videí a začne přemýšlet. Jestli jeho problémy tedy nemohou být způsobené tím, že doktoři prostě akorát všem na všechno předepíší prášky a nic dál neřeší. Pak na kanálu narazí na video, které vysvětluje, proč se tohle všechno děje, že to není náhoda, že nás chce medicína oblbout léky, že je to v něčem zájmu, že svému vlastnímu tělu už nerozumíme a neposloucháme ho. Ale naštěstí, říká mluvící hlava ve videu Karlovi, jsi narazil na tohle video a my ti řekneme pravdu. Karel o videu přemýšlí před spaním, ale moc neví, co si o tom má myslet.

Když se ovšem za pár dní přihlásí na YouTube znovu, algoritmus si pamatuje, na co se Karel minule díval, a nabídne mu video o Novém světovém řádu. A Karel se chytne. Sleduje další a další videa a už je mu to jasné: tenhle svět ovládají zlé elity. A je důležité to vědět, je důležité si sám zjistit informace, Karel je na sebe pyšný, že se dostal k pravdě. Má chuť to říct dál, a proto se přihlásí do facebookové skupiny příznivců autora YouTube kanálu. A vidí, že není sám, že je tu spousta dalších lidí, kteří to vidí stejně. Jinými slovy: Karel se ocitne v bublině, kde mu všichni ostatní potvrdí jeho názor. A v té samé bublině se pak najdou lidé, kteří také řeknou: „Tohle ale takhle nemůžeme nechat! Musíme s tím něco dělat. Musíme vyrazit do ulic.“ Mezitím stejnou skupinu objeví placený troll ruské propagandy a pod falešným profilem tyto tendence vydatně povzbuzuje. A tak se Karel, který prostě jenom nechtěl tak rychle plešatět,

najednou ocitne s klackem v ruce tváří tvář policii na demonstraci proti očkování, proti nadvládě elit. Karel je našťvaný, nikomu jinému než kamarádům ze skupiny už nevěří, Karel chce změnu. Manželka a děti nevědí, co s ním, jak mu to vymluvit. Pak skupinu na Facebooku smažou, ale Karel už naštěstí ví, že kamarády najde na Telegramu, a tak se přesune tam. Odstraní se od mainstreamového informačního proudu už definitivně. Karel se nám radikalizoval.

Připadá vám tento příběh pravděpodobný? Je klidně možné, že se někde někdy stal. Jaká je ale statistická pravděpodobnost, že se z nevinného Karla stane radikalizovaný příznivec Lubomíra Volného prostě jenom tak, protože se podíval na video na YouTube? Co se týče radikalizace skrze algoritmy, výzkum nabízí poměrně nejednoznačnou odpověď. Například politolog Brendan Nyhan, který zkoumá právě online radikalizaci, upozorňuje na základní fakt, který často přehlízíme: drtivá většina



radikálního obsahu na sítích je konzumovaná lidmi, kteří ho aktivně vyhledávají. Plešatějících Karlů je na prosté minimum, konzumenti videí na YouTube o novém světovém řádu jsou s největší pravděpodobností lidé, kteří na YouTube šli právě proto — protože chtěli vidět video o novém světovém řádu.

Podobně problematické je to i s konceptem bublin. Nemůžeme samozřejmě říct, že neexistují, všichni máme svou zkušenost s tím, že nám platformy (zdaleka nejenom Facebook nebo YouTube, ale třeba i vyhledávání Googlu) nabízí obsah na základě toho, co jsme jim o sobě v minulosti řekli, takže se nepochybně může stát, že se k nám dostanou informace, které zkrátka potvrdí, co už si myslíme. Pak je tady ale druhá strana té samé věci. Můžeme například s jistotou říct, že na internetu jsme vystaveni mnohem větší diverzitě obsahu a rozmanitosti názorů, než jsme byli kdykoli předtím. Chris Bail, který vede laboratoř pro výzkum polarizace na americké Duke University, odhaduje procento lidí, kteří jsou skutečně uzavřeni v neprodyšné bublině a nedostanou se k nim žádné „disentující“ názory, jako velmi malé, někde okolo dvou až tří procent uživatelů internetu.

Život frustrace

Podobně se to ukazuje i na výzkumech v Česku. Na otázku, odkud čerpají informace, mi v rozhovorech i lidé, kteří prokazatelně sdílejí články z dezinformačních webů, často říkali, že sledují zprávy na České televizi. Nevěří jim, rozčilují se u nich, ale moc dobře vědí, co se v nich říká, obsah mainstreamových médií jim není neznámý. Na Twitteru sledují lidi, s nimiž hrubě nesouhlasí, jenom proto, aby se s nimi mohli hádat. To však opět znamená, že moc dobře vědí, co se děje mimo jejich bublinu, a vlastně tedy tak úplně v bublině nejsou.

The New Yorker se nedávno ptal různých odborníků na otázku, jak škodlivá jsou po všech debatách a výzkumech sociální média pro americkou demokracii. Zmiňovaný Chris Bail odpovídá: „Ano, platformy

hrají roli, ale my hodně zveličujeme, co je vlastně možné, aby dokázaly — nakolik mohou skutečně změnit věci bez ohledu na to, kdo stojí v čele společností, které je vlastní —, a hluboce podceňujeme lidský element, motivaci jednotlivých uživatelů.“

Co z toho vyplývá? Vraťme se ke Karlovi. Pokud se chceme držet skutečně potvrzených faktů, tak pravděpodobnost, že by Karel začal konzumovat konspirační videa jenom na základě problémů s pleší, je v podstatě nulová. Důležitější by bylo, zda je Karel kromě svých vlasů nespokojený ještě s něčím dalším. Třeba s tím, kolik mu v práci platí. Karlovou motivací by mohl být fakt, že už dlouho vůbec neví, koho má volit, protože to prostě nevypadá, že se nějaký z politiků zajímá o věci, které Karel v životě řeší. Stejně tak je klidně možné, že má Karel kamarády, s nimiž se o politice baví v hospodě, a ti ho přesvědčí, ať se na to video na YouTube podívá. Jednoduše řečeno: Karlova motivace jít na demonstraci s největší pravděpodobností nevznikla skrze konzumaci obsahu na internetu, ale mimo něj. Sociální sítě daly Karlovi „pouze“ snadno dostupný a levný nástroj, jak vlastní frustraci řešit, ventilovat a sdílet. A podobně to vypadá i s odpovědí na otázku, jak se stane, že se z *fringe* zábavy několika paranoiků na 4chanu stane dav před Kapitolem. Společenská frustrace najde online snadný cíl i nástroj, sama od sebe na internetu ovšem nevytvoří.

Avšak v online prostředí existují mechanismy, na něž bychom se možná měli zaměřit politicky i vědecky více. Jak upozorňuje Bellingcat, jedním z důvodů, proč byl QAnon na *fringe* platformách tak úspěšný, je jeho nápadná podobnost s principem počítačových her a takzvaných larpů, tedy kolektivních, participativních aktivit, kde se jejich účastníci mohou aktivně zapojovat do budování fikčního světa. Je dost dobře možné, že prvotní úspěch Q stál právě na tom, že lidem prostě poskytl velmi dobrou zábavu. Na online diskuse o konspiračních narativech tak lze také nahlížet jako na starý dobrý *shitposting* — činnost starou jako internet sám, spočívající

ve zveřejňování záměrně provokativního, nesmyslného nebo urážlivého obsahu jenom za účelem vyvolání pozornosti (a následně škodolibé radosti z toho, kolika lidem praskají žilky). Je tak dost dobře možné, že fakt, že někdo začal brát QAnon vážně, je jenom nezamýšlený důsledek.

QAanon v mnohém rovněž navazuje na principy internetových fanouškovských skupin a online subkultur způsobem, jakým organizuje své následovatele (výzkumy a teorie z oblasti takzvaných *fandom studies* poukazují třeba na to, že konspirační prvky se velmi často vyskytují například ve fanouškovských skupinách celebrit, a kdo někdy narazil třeba na zapálené fanoušky Taylor Swift nebo účastníky hnutí Free Britney, které bojovalo za svéprávnost Britney Spears, ví o tom své). Sdružovat se online kolem kauzy, která na začátku vypadá jako v podstatě nezávazná záležitost, trávit čas rozklíčováváním kryptických vzkazů, ať už je to nápis na svetrku, který měla na sobě Taylor, nebo poslední Q drop, a propojovat je dohromady v šíleně znějící teorie je prostě zábava a také způsob, jak si najít komunitu, s níž tuto zábavu snadno sdílím. Velká část internetové kultury funguje na podobném principu. Koneckonců chápat například virální memy znamená být součástí nějakého jazyka a rozumět referencím a odkazům na různá místa internetu nebo popkulturní díla a skrze sdílení se vymezovat vůči těm, kteří nechápou.

Nicméně k tomu, aby se ze zábavné hry, případně morbidně fascinující obsese diskutérů na okrajové platformě, stalo masové hnutí, které vyrazí do ulic, je však evidentně potřeba mnohem více než jenom komunikační platforma a její algoritmus. Takže pokud chceme napříště zabránit násilí v reálném světě, musíme i naše snahy o prevenci směřovat také tam — do nevirtuálních, každodenních životů, k chápání lidských motivací, vztahů a sociálních problémů, bez nichž by algoritmus nezmohl vůbec nic.

Autorka je digitální antropoložka a publicistka.



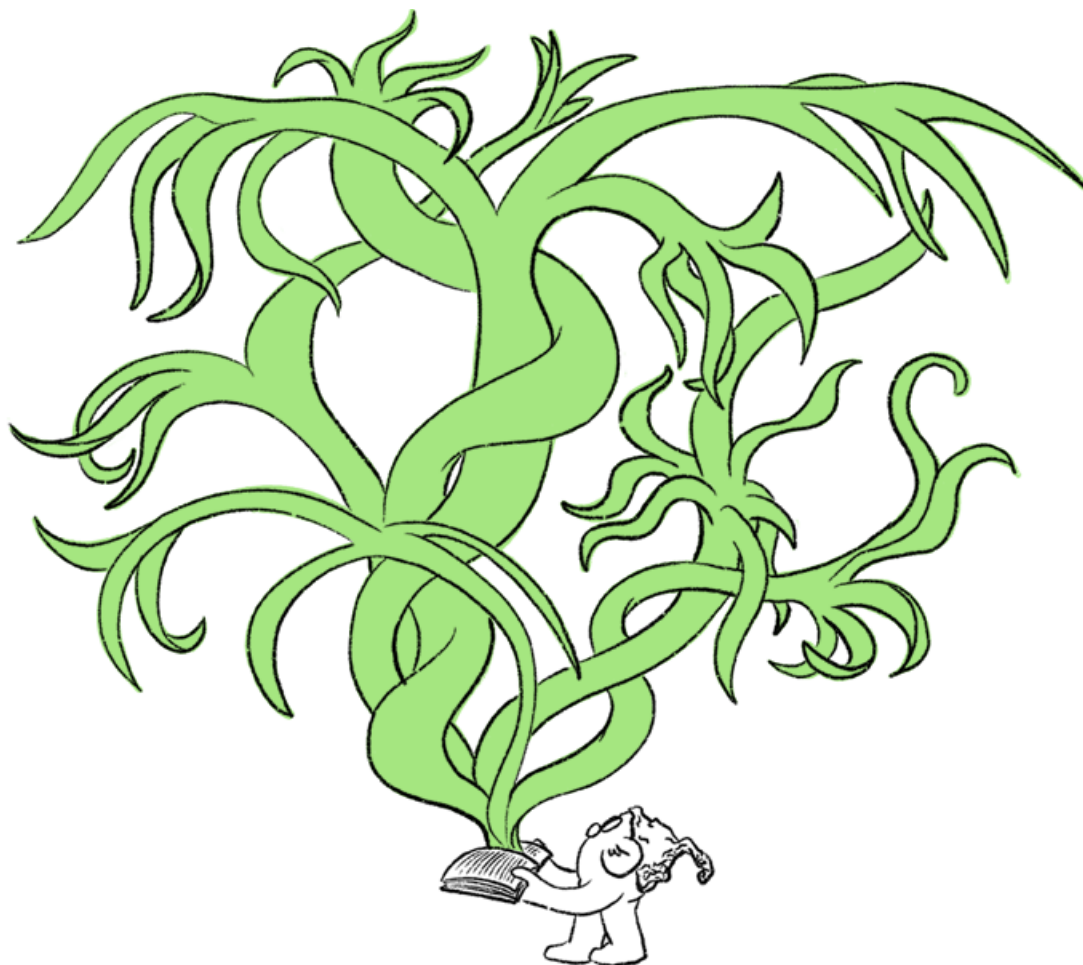


Poetika a fikce mají zásadní dopad na fungování společnosti

Ptal se Zdeněk Staszek

Ústav pro českou literaturu Akademie věd se pustil do nečekaného projektu — Výzkumu konspirační imaginace. S literární historičkou Lucií Antošíkovou o projektu, konspiračních teoriích a literární vědě.





Nemůžu se nezeptat: proč se literárně výzkumný ústav zajímá o současné konspirační teorie?

Konspirační teorie můžeme chápat jako příběhy nebo součásti větších příběhů, které lze uchopit pomocí prostředků, které nabízí literární věda. V roce 2020, kdy jsme náš projekt formulovali, představovaly konspirace velmi aktuální téma, které hýbalo společností. Konspirační teorie ohledně covidu-19 a ruská propagandistická příprava invaze tehdy teprve pomalu nabíraly na síle a do útoku příznivců QAnon na Kapitol zbýval ještě rok, bylo však už zřejmé, že zde probíhá komunikace něčeho podstatného, co hrozí explozí, a že je dobré tomu věnovat pozornost. Poetické konspirace jako chemtrails, reptiliáni či pizzagate se staly součástí lidové imaginace a zároveň byly napojeny na obecnější představy o tajných skupinách ovládajících západní svět a nastolujících takzvaný Nový světový řád. Je ovšem třeba podotknout, že konspirační teorie se v kultuře, potažmo v literatuře,

objevují neustále. My se snažíme pochopit jejich jazyk, poukázat na prvky, z nichž jsou konstruovány, porozumět jim, nabídnout způsoby čtení, chcete-li.

Co bylo náplní projektu?

Naší snahou bylo svést dohromady a propojit odborníky, kteří se výzkumu konspirací věnují dlouhodobě, v českém prostředí jsou to třeba Jakub Eberle, Marie Heřmanová, Radek Chlup, Petr Janeček nebo Kateřina Smejkalová, vést s nimi otevřený dialog a na základě této výměny se pokusit definovat model přístupu k problematice, který by bylo možné sdílet s širší veřejností. Program Odolná společnost, který nás zaštitil, je primárně věnován podpoře interakce s laickým publikem a studujícím. Uspořádali jsme tudíž workshop, kam jsme pozvali nejen expertky a experty z oblasti literární vědy, ale také sociologie, etnologie, historie či politologie. Přenos celého setkání je možné si dohledat na YouTube, na kanálu Ústavu pro českou literaturu.

V dalším kroku jsme pak připravili přednášky pro střední školy. Vznikly také popularizační texty — například článek o mýtu židovského spiknutí pro časopis *Dějiny a současnost* (8/2021), další text lze najít v časopise *Věda a výzkum* (1/2022), týkající se právě poetiky konspiračních teorií.

Jak si vlastně literární věda definuje konspirace?

Pracujeme s konspirační teorií jakožto s příběhem o spiknutí. Existují v něm pevně dané postavy jako spiklenci, zasvěcení, prozřevší, který si bere na svá bedra záchranu světa, cíl, jehož se spiklenci snaží dosáhnout, typicky ovládnutí světa, a prostředky, které k tomu využívají. Díky tomu je možné je rozlišit třeba od *fake news*, kterým chybí ona vnitřní souvislost s celkem.

Zaměřili jste se při výzkumu a workshopech na nějakou specifickou konspirační teorii? Lze například mluvit o nějakém



dominantním covidovém konspiračním narativu?

Kolega Smyčka se věnuje takovým těm „stálícím“ v konspiračním světě, židozедnářskému a židobolševickému spiknutí. Při přednáškách na středních školách jsme vycházeli z toho, co bylo zrovna aktuální — QAnon, očkování a podobně. Několikrát jsme si také na konkrétní den přednášky vymysleli nové neexistující konspirace odvozené třeba od data a místa konání přednášky, přidali k tomu pár upravených fotografií a studenty nechali chvíli tápat, než jsme jim manipulaci odhalili a na konkrétním případě vysvětlili, jak takové konspirace fungují.

Navazujete na nějaké zahraniční literárně-konspirační výzkumy?

Navazovat se dá na průkopníky tohoto bádání v Německu, například germanistu Ralfa Klausnitzerera, který jako první zkoumal historický vývoj konspiračních nálad v literatuře od osmnáctého století do přítomnosti. Dnes je ovšem nejvlivnějším badatelem na tomto poli amerikanista Michael Butter, minulý rok vydal

přehledný *Handbook of Conspiracy Theory*, ten lze určitě doporučit všem zájemcům o výzkum konspiračních teorií.

Konspiracemi se v současnosti zabývá celá řada humanitních a sociálněvědních oborů. Co může na tomto poli přinést literární věda?

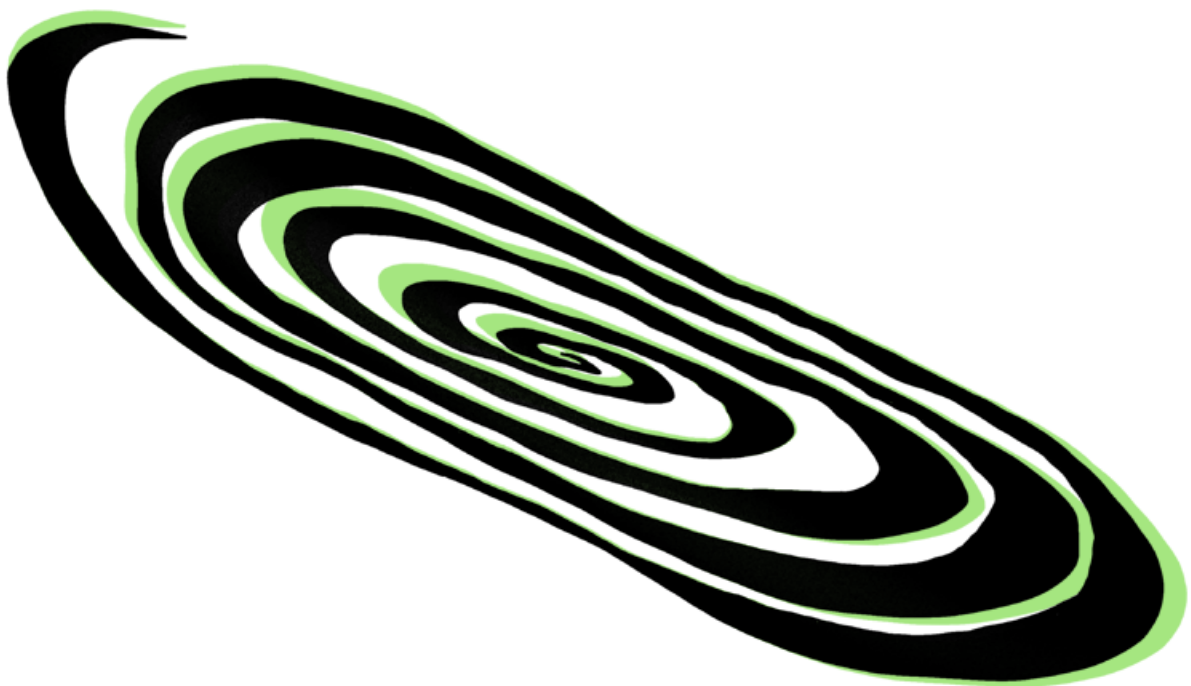
Jak už jsem zmínila, literární věda přistupuje ke konspiračním teoriím především jako k narativním textům v širším významu. Dokážeme rozebrat a pojmenovat jejich opakující se kompoziční strukturu, vyznačit prostředí nebo postavy a jejich funkce v příběhu — a to včetně těch zamlčených, figurujících pouze implicitně. Zároveň jsme schopni dokládat inspirace konkrétních současných teorií v literárních příbězích z minulosti — známý příklad představuje třeba židovské spiknutí. Zůstává samozřejmě otázkou, do jaké míry analýza poetiky konspiračních teorií může skutečně vést k tomu, že konspirační teorie snadněji identifikujeme a budeme schopni si s nimi poradit. Domníváme se však, že poukazy na jejich konstruovanost, literárnost a historicitu skutečně

mohou napomoci k tomu, aby k nim část společnosti získala kritičtější postoj.

Otázka se dá položit i opačným směrem: obohacuje výzkum konspirací chápání literatury a literární vědu?

Výzkum konspiračních teorií představuje další z témat, kdy se do bádání o literatuře dostává neliterární prvek, a ukazují nám, že poetika a fikční vyprávění mohou mít zásadní dopad na fungování naší společnosti. Zároveň zde zkoumáme velice různorodý materiál: psané texty, videa, memy, orální vyprávění, fotografie. Je pro nás velkou výzvou dokázat se pohybovat v takto pestrém mediálním prostoru a pokoušet se mu porozumět a klasifikovat ho.

S ohledem na cílové publikum si pak určitě zpětně precizujeme formulace vlastních výsledků, připomíná nám to potřebu vzájemného porozumění. Věda v současnosti obecně usiluje o srozumitelnější výměnu názorů s veřejností, větší komunikační rovnost. Výzkum konspirací je v tom smyslu velmi hodnotný. ●



K. J. Čapek / Červenka
 M. Hrabal / Zábřana
 Morgenstern / Šulc
 Novosad / Řehák
 Puršl / Mikeš
 Porterová / Fic
 Olšovský / Ulmanová
 Hummel / Mizerová
 Malota / Valouch
 Typlt / Marks
 Hruška / Brabec
 Krautschneider
 Dvořáková / Nodl
 Roleček / Zizler



2/22

www.souvislosti.cz

revue pro literaturu a kulturu

PLAV

MĚSÍČNÍK
 PRO SVĚTOVOU
 LITERATURU

*Překlady, rozhovory,
 eseje, aktuality*

Trek *Současná jihoafrická
 literatura*

k mysu 7/22

Bouří Marlene van Niekerk,
 Koleka Putuma,
 Lauren Beukes,
 Damon Galgut

*Rozhovor: Jaroslava Jiskrová a edice Polské reportáže
 Soutěž Jiřího Levého: Vendula Něchajenko a Alejandro Zambra*





b

• • •

Představa, ře někam nedořdu,
přibližuje neschopnost postavit se na vlastní nohy.
Obava z náhlého ocitnutí se ve vertikřlní poloze
napodobuje řirou nedůvěru v existenci svého světa.

Oslepuje mě vidina vnřmat se cizřma očima.
Pomřhř vytrhnout negativní myřlenku z hlavy jako vlas.
Kdyř neočekřvřm, prochřzřm dveřmi,
aniř bych si uvědomila rozdřl mezi hustotou mlřdí
a prosvřtřjící pleří dneřka.

• • •

Stud odrřzř nevědomé přřnř břt v centru pozornosti.
Holou dlanř střrřm ze stolu tematickě vrstvy.
Űzkost — jen trvalý povahovř rys,
geneticky podmřněná zranitelnost.
S vděčností přřjřmřm jakřkoli přřstup,
kterř nedovoluje dospět,
třm narovněvřm křřivř postoj
osvojenř v raněm dětstvř.

• • •

Na archeologickě praxi navlěkřme pracovnř oděv,
ře si nřs pletou s bezdomoveckřm přrem.
Sestupujeme po řebřřiku do střeřověkě jřmky
jako do vlastnř podvědomě myřli.
Jeřtě se moc neznřme, nevrme,
ře je stejně řpatně zpevněná a hrozř pozřenřm zařřiva.
Kdyř se tak jednoho dne stane,
odkopřvřme měsřc ztraceně práce s lehkostř,
jako by nikdy neřlo o řivot,
ale lřkovou představu břt seřřrřn hlinou,
pokousřn kameny i střeřověkřmi artefakty.
Rozmělněni vlastnř hrřzou.
Űleva přř nabytř vědomř je vrstevnatost rolř,
z kterřch se nařtěstř mřřeme
kdykoliv svlěknout.



Petr Fischer



Magdaléna Platzová
Život po Kafkovi
 Argo, Praha 2022
 240 stran

Umí literatura vykonávat dějinnou spravedlnost, když vytahuje z minulosti ty, na něž se neprávem zapomnělo nebo jejichž historická a životní role byla ponížena a deinterpretována? Není to nemístná domyšlivost, *literární chucpe* či *zpupnost*, přeceňující sílu slova, jehož moc se blíží divokému kouzlu?

Přijímání a odmítání tohoto kouzla je osudem literatury i všech těch, kteří píší, ať už je k tomu žene cokoli. Nejsilněji tuto moc (se všemi konotacemi, jež to přináší, včetně manipulace a ovládnutí) obvykle cítíme tam, kde je psaní v až narcistní poloze, kdy jde o psaní samo a o nic jiného, o proces tvorby, v němž se vytvářejí díla a lidé, kteří se tak snadno stávají „pouhou“ funkcí psaní, jako se to děje právě v psaní Franze Kafky, který, jak se často cituje, není nic než psaní, ničím mimo ně.

Spisovatelka Magdaléna Platzová se ve své knize *Život po Kafkovi* proti této funkcionalizaci a sebestřednosti psaní bouří. Ale po svém — empatickým

psáním. Východiskem jejího „boje“ o opětovné vypsaní života Kafkovy dlouholeté přítelkyně Felice Bauerové, která se stala literární postavou ve stovkách Kafkových dopisů, se zdá být sou-cit. To slovo je míněno v silném rousseauovském smyslu spolu-bytí, není to tedy dojmání nad zapomenutým osudem, nýbrž pokus proniknout do života a slovem ho znovu vynést na světlo boží. Platzová neprovádí obranu postavy, jako se to povedlo například Jeanu Amérymu v báječné knize *Karel Bovary, venkovský lékař*, kde se slavný Flaubertův příběh o zoufalství Emmy Bovaryové z přetvářky měšťanské společnosti proměňuje v obžalobu její marnivosti. Platzové chybí Améryho důraz a razance, s níž se za svého „hrdinu“ a jeho dějinný význam pere, a to i proto, že nestojí na ničí straně, nehledá v mediální logice vítěze a poraženého. Bližší je jí souznění s osudem, kafkovsky orfelem, který jako by pronikal nejen Kafkovo dílo, ale i jeho posmrtný život v dopisech schovaných Felicí Bauerovou, dožívající svůj postkafkovský život v Americe.

Zveřejněná

Co v tom všem znamená „post“? Ono „nach“, o němž píše Walter Benjamin, když přemýšlí o našem moderním způsobu prožívání a promýšlení dějinnosti? „Nachleben“, posmrtný život Franze Kafky, je dostatečně znám. Felice Bauerová v něm hraje roli múzy, spouštějící veškerou Kafkovu kreativitu, bez ní by pražský spisovatel zřejmě nenapsal svá nejlepší díla; ale sehrává také roli pouhého prostředku ke Kafkovu sebepoznání, které lze sledovat jako román v dopisech na více než sedmi stech

stranách, kterými Kafka Felici během jejich vztahu zaplavil. Láska, využití, či dokonce zneužití? Vše najednou a v různých vrstvách.

Magdaléna Platzová se zajímá ještě o jiné Nachleben, než je probírání vztahu, který se někdy mění z mileneckého na terapeutický, jindy je v dopisech čistou hrou literatury, Kafkovým „cvičením“ v pozorování a vypjaté stylistice. Jde o život často zapomínaný, tedy obyčejný životaběh Felice Bauerové, v němž se sice Kafka zjevuje jako důležité ohnisko osobního vnitřního citu, ale který má i své obyčejné peripetie: manželství s finančníkem, jeho předčasná smrt, úprk před holocaustem za oceán, každodenní rituál obživy v malých obchůdkách na východním losangelském pobřeží Spojených států, vůně, pocity, chutě. Poměrně velkou část vyprávění tvoří stopa Greta Blochové, s níž si Kafka také psal, poměrně otevřeně, z čehož vznikly senzacechtivé úvahy o tom, že Greta donosila Kafkova syna.

Celé pole těchto prostupujících se Nachleben se rozevírá dopisem Felicina syna Joachima M. (jde o dopis autentický a je jedno, zda vyfabulovaný, nebo ne), který kritizuje knihu Eliase Canettiho *Druhý život. Kafkovy dopisy Felici*, napsanou slavným autorem po prvním vydání Kafkovy korespondence. Canetti Felici děkuje, ale zároveň se za ni stydí, zejména za to, že dopisy bývalého milence prodala. V Canettiho knize je to jen malý morální osten na začátku, přesto bylo pro Platzovou důležité říct, že s láskou a jejími plody se tu nijak neobchodovalo. Felicin ortel byl jiný, jak dokládá celá kniha: pod tlakem Kafkova veřejného Nachleben, jeho slávy i nakladatele Schockena svolila



ke zveřejnění spisovatelova psaného nitra, jež bylo i kusem jí samé.

Canettiho vyjádření se v podobně empatickém čtení dá omluvit snad jen tím, že byl do Kafky vážně zamilován. Propadl zjevně jeho psaní natolik, že ženě, která zachránila důležitou část Kafkova díla, potřeboval za údajnou nelásku a domnělou zjištnost vyčinit. „Četl jsem ty dopisy s pohnutím, jaké jsem leta nezažil u žádného literárního díla,“ píše Elias Canetti v českém překladu knihy *Druhý proces. Kafkovy dopisy Felici*, kterou stejně jako Kafkovy dopisy kongeniálně přeložila Viola Fischerová. „[...] ty dopisy do mne vstoupily jako vlastní život a už jsou mi tak záhadné a blízké,“ pokračuje Canetti, „jako by ke mně patřily odedávna, od doby, kdy jsem se pokoušel pojmut do sebe celého člověka a pokaždé ho pochopit znovu a jinak.“ Zvláštní, že totéž držitel Nobelovy ceny za literaturu nepřipustil u Felice Bauerové, ale zamilovaní, pateticky hrdí na svou výjimečnost, bývají slepí.

Možná za to může i sám Kafka, který si do svého deníku po prvním setkání s Felicí 13. srpna 1912 v pražské Skořepově ulici, kde tehdy bydlel Max Brod, zapsal:

Kostnatá prázdná tvář, která svou prázdnotu neskrývala. Odhalený krk. Halenka s ohrnutým límcem. Vypadala oblečená zcela po domácku, ačkoliv to tak vůbec nebylo, jak se později ukázalo... Nos jakoby přeražený. Světlo, poněkud nepoddajné vlasy bez půvabu. Silná brada. Když jsem si sedal, poprvé jsem se na ni podíval pozorněji, když jsem seděl, byl můj ortel už nezvratný.

Platzová ve své knize vykresluje jinou Felici. Ostatně totéž sledujeme i v průběhu Kafkova pětiletého psaní, během něhož se Felice z „vážené slečny“ či „milostivé paní“ postupně mění v „Nejmilejší“ a její původní prázdnota se velmi intenzivně naplňuje. Canetti má oči jen pro svého literárního miláčka, i proto *Život po Kafkovi* dodává Felici jistou spravedlivou satisfakci, nový život.

Psaní Magdalény Platzové je samozřejmě bezbariérové. Nevyvolává odpor, nýbrž vtahuje do obje

nového života. Nesporný náboj empatie, který je z knihy cítit, proniká i do samotného textu a jeho splétání v různocasových obrazech. Není nikdy reportážně popisný, či dokonce žurnalistický, přestože to v některých místech přirozeně hrozí. Například když se autorka vydává po italské stopě Grety Blochové a napojuje se na zdroje místní historičky. S empatickým psaním zjevně souvisí také potřeba spisovatelky vnést do knihy svou osobní historii, která se protнула s tou Felicinou a Franzovou; dělá to snad, aby usnadnila pochopení všem, kteří se ptají, proč se o Nachleben Kafkovy přítelkyně tolik zajímá. Možná aby dosvědčila svou vnitřní potřebu psaní o Felici (o Kafkovi), jako by sám velmi vtahující text coby „důkaz“ jejího života po životě nestačil. Ne všichni čtenáři to budou cítit jako odklonění od dobrého hlavního proudu do tišin, které mohly zůstat klidně utajeny, celá řada přecitlivělých čtenářů se ale jistě najde.

Magnetický střed

Život po Kafkovi se nevyhne určité melancholii, spojené nutně s odkrýváním mrtvých a jejich znovuožíváním, souvisí však zároveň s motivem spravedlnosti vůči těm, kteří byli přes fascinaci Kafkou a jeho dílem přehlédnuti. Akt spravedlnosti psaní tu nesouvisí jen s tím, že někdo vystoupí ze stínu, aby byl dobře nasvícen a uznán publikem. Felice ostatně dostala poměrně velké zadostiučinění tohoto druhu od německého literárního historika Reinera Stacha, který ve svém mamutím třídílném životopise Franze Kafky věnuje Felici a jejímu vztahu s Kafkou desítky stran. Klíčovou roli sehraje Felice ve druhém díle *Kafka 2. Roky rozhodování*, kdy se skutečně jen díky ní otevrou v Kafkovi dosud zatuhlá stavidla literárního talentu a Kafka v krátké době napíše *Ortel* a *Topiče*. Ale podrobně se probere i její rodina, sebevědomá práce pro firmy prodávající fonografy, radost z užívání života. I v jiných textech — například právě u Canettiho — výjimečné chvíle štěstí při společném pobytu Franze a Felice v Mariánských Lázních (3.—13. července 1916), štěstí, i erotické, jež se samozřejmě objeví i v *Dopisech Felici*.

Magdaléna Platzová se propisuje k Felici, která už z dopisů vystoupila, ženě trpělivé, oddané svému muži a synovi, ženě citlivé a přemýšlivé, k Felici, jež žije bez Kafky, přinejmenším se o to pokouší, možná po tom touží. Život po Kafkovi, dokládá celá kniha, je nicméně bez Kafky nemožný: pro Broda, Gretu i Felici je i po své smrti magnetickým středem jejich životů, jak ukazuje nádherný obraz krabice, v níž Felice spisovatelovy listy dlouhé desítky let ukládá, než se — už jako stará dáma — odchodí k jejich vydání budoucímu světu. A tak se do centra dění opět dostává Kafka, přesněji řečeno Kafkovo psaní, které ovládá vše, čeho se postava spisovatele zblízka i z dálky dotýká, včetně vrtkavé pozornosti dějin, jež si dnes dělají nárok na přesnější pochopení jeho života a tvorby. Psaní je i srdcem mileneckého vztahu dvou F., místem, v němž se na čas zrodila vzájemná energie spojení, ale nakonec i bodem zlomu, punktem nemožnosti spolu-bytí, propastí, v níž dojde k „definitivnímu“ rozpadu vztahu.

„Kdyby Franz dokázal psát snadněji, třeba jako Brod, mohlo to s ním dopadnout jinak,“ míří k pomyslnému jádru vztahu autorka a v osudových větách pokračuje „Ale jeho psaní bylo vrtošivé a nevypočitatelné jako nějaké pohanské božstvo. On ji možná upřímně chtěl, ale jeho psaní ji nechtělo... Bylo to jeho psaní. Kvůli němu si ji nemohl vzít, zbytečně si něco nalhávat.“ Ne, nic si nenalhávejme, ani kvůli znovuzrození Felice. Pohanské božstvo Kafkova psaní žije dál právě proto, jak nekonvenční bylo, a s ním žijí i všichni, kdo se ho zblízka i z dálky dotýkali. To v něm je skutečná možnost jejich nového života.

Autor je publicista a kritik.



Traumatický sen o životě po

Ondřej Nezbeda (ed.) — Blanka Činátlová — Klára Fleyberková — Petr Fischer

Kdo by čekal, že Magdaléna Platzová bude v románu *Život po Kafkovi* rozebírat vztah slavného pražského spisovatele a jeho snoubenky Felice Bauerové, bude zklamán. Je to spíš obhajoba ženy, která se do historie zapsala slovy, která o ní Kafka pronesl při jejich prvním setkání, totiž že má „kostnatou prázdnou tvář, která svou prázdnotu neskrývá“. A přesto s ní byl ve vztahu pět let a napsal jí stovky dopisů. Také je to ale příběh dalších lidí, kterým Kafka vstoupil do života. Příběh zmizelého světa a toho, co z něj přežilo v paměti uprchlíků, kteří se během druhé světové války rozutekli do celého světa. Nebo možná ještě obecněji — příběh uprchlíků, kteří jsou zbaveni domova a odsouzeni k tomu, vláčet s sebou jeho stín.

Co je pro vás vlastně tím životem po Kafkovi?

BČ: To je těžká otázka, za jaký to máme vzít konec? Z té literární, nikoli psycho-biografické stránky Kafka změnil způsob psaní biografické literatury. Posedlost doplňováním a rekonstrukcí je spojena spíš s jeho životem než tvorbou. A Magdalénu Platzovou asi zajímá hlavně to, co se děje s dílem a literárním psaním autora poté, co ho fyzicky opustí.

PF: Já myslím, že Kafkův literární život začíná až po jeho smrti. Možná proto máme pořád potřebu to doplňovat. Vzpomínám si, že když před deseti lety vyšla kniha *Nádhera života* Michaela Kumpfmüllera, která se věnuje posledním týdnům života Franze Kafky a jeho vztahu s Dorou Diamantovou, padaly v recenzích otázky: Jde ještě o Kafkovi vůbec něco říct? A ono to jde, jak dokazuje i Magdaléna Platzová. Jen z jiné strany. Kafka je energetické pole, do kterého se dá vstupovat různými směry. *Život po Kafkovi* pro mě znamená, že se v něm Kafka rodí znovu.

Magdaléna Platzová v jednom rozhovoru řekla, že si román pracovně nazývala Knihou o Felici. Ten román ale přece není jen o ní. Vypráví i o Viole Fischerové, která stovky dopisů určené Felici překládala, o Felicině synovi Joachimovi, o domnělém Kafkově synovi, kterého měl počít s Gretou Blochovou, a tak dále. Jednou z postav je dokonce i sama autorka. Jaké je vlastně ústřední téma toho románu?

KF: Pro mě to ve finále vůbec není kniha o Felici. Po dočtení jsem měla dokonce pocit, že bych se o ní jako o člověku ráda dozvěděla víc. Nevystupuje z textu jako plastická postava s jasným charakterem. Pro mě je to spíš kniha o tom, co se stane, když vám do života vstoupí člověk, ze kterého se později stane někdo slavný. A jaký tlak to na vás vyvíjí. Nejsilnější jsou myslím momenty, kdy okolí tlačí na Felici, ať Kafkovy dopisy pustí z rukou, že je to přece tak trochu veřejný majetek. Propojila se s někým, kdo se stal věcí veřejnou, a tak se jí stala i ona.

BČ: Neslibovala jsem si, že se dozvím něco o Felici, a taky se o ní opravdu skoro nic nedozvím. V tom je Stachova kompletní biografie Kafky skutečně vyčerpávající a Magdaléna Platzová k ní faktograficky nic nedodává. A myslím, že ani dodat nechce. Já bych to rozdělila na dvě části. O čem pro mě ten text je a o čem by mohl být. Pro mě je tam velmi silné téma, a sice jak se z člověka z masa a kostí stane literární obraz a co to dělá s životy jeho blízkých. A to by mě strašně zajímalo, jenže pro autorku to není hlavní téma. Co mi z jejího románu naopak intenzivně vystupovalo, je — a teď řeknu nálepku, kterou nemám ráda —, že jde o takový ženský román. Fascinuje ji žena, která je ve stejném věku jako ona a ocitne se v okamžiku absolutního osamocení. Což platí pro Felici i Gretu. Jestli je to osamocení způsobené traumatem válečné exulantky, opuštěné ženy nebo vdovy, je v zásadě jedno. A pak je tu Magdaléna Platzová jako spisovatelka, která se ocitá taky v exilu, i když jiného typu. Byla dlouho redaktorkou a novinářkou, ale novinářský jazyk není její jazyk, proto hledá způsob, jakým chce psát. Jako osmačtyřicetiletá žena čelí nějaké situaci a teď váhá, jak se k ní postaví. Pro mě je vlastně *Život po Kafkovi* především románem o ženách v určité situaci, traumatu.

Jen bych doplnil, že Magdaléna Platzová byla novinářkou, žila několik let v New Yorku a dnes pobývá ve francouzském Lyonu. To aby bylo jasné, proč ve spojitosti s ní mluvíte o exilu svého druhu. Petře, Kláro, souhlasíte s tím, že *Život po Kafkovi* je v jistém slova smyslu ženský román?

KF: Upřímně řečeno mě to nenapadlo, ale v podstatě ano. Zvlášť tehdy, když do toho autorka vstupuje svou ženskou energií a autentickou zkušeností. Přitom ženské postavy jsou tu načrtnuty strožejším způsobem než ty mužské. V tomhle ohledu pro mě byl nejvýraznější postavou Felicin syn Joachim, u kterého jsem měla pocit, že ho dokážu plasticky vyjmout, že jeho charakter dokážu zrekonstruovat.

PF: Jestli je to ženské psaní, tak jsem rád cílovou skupinou. Souhlasil bych ale s tím, že ústředním tématem toho

románu je nějaké trauma. A líbí se mi, že k němu autorka nepřistupuje mužským, analytickým způsobem, ale žensky, impresivně a empaticky. Vytváří impresie, které se různě časově překrývají a v celkovém dojmu spouštějí přemýšlení o těch lidech, o té době, o tom, jak se vyrovnávat s mizením věcí a lidí, kteří byli součástí jejich života a už nejsou. Přitom se jim neustále vrací z veřejného světa. Ve své kritice jsem použil slovo soucit, soucítění. Vcítování a soucítění jsou totiž dvě odlišné věci. Mně jde o to „sou“, o to společné vcítování do lidí a pokus přenést tenhle pocit. A to se Magdaléně Platzové daří. Proto mi ale zároveň vadí ty zcizovací momenty, kdy do děje vstupuje jako autorka sama za sebe. Přerušují mi tok té impresivity, najednou mě vrací do reality, a to nechci. Četl jsem tu knihu jako určitý sen o životě po, který má sice reálné konotace, ale není vůbec důležité, do jaké míry jsou pravdivé nebo ne. Na téhle impresi jsem chtěl odletět, ale dostal jsem ránu a vrátilo mě to na zem.

BČ: Asi se rozejdeme v tom, že kde vy vidíte empatii, já vidím klišé. A ještě bych reagovala na Kláru — mně do toho totiž postava Felicina syna zapadá. Protože další téma, které je v tom románu hodně silné, se týká jejich vztahu. Kdykoli se Joachim — stejně jako my — snaží o své matce něco intimnějšího dozvědět, naráží na nevědění. Když se ho autorka ptá na něco ohledně jeho matky, konstatuje: Já nevím. Matka o Kafkovi nikdy nemluvila. O jejím životě přede mnou nic nevím. Zatímco pro nás jde o „život po Kafkovi“, pro Joachima platí ta otázka i opačně: Jaký byl život přede mnou? Jediné, co se o Felici dozvím, je, jak plete svetry, vnoučatům vaří marmelády, že si udělala rekvalifikační kurz, jaké měla přátele. Samé vnější věci. O svých vnitřních světech ona a Joachim navzájem nevědí vůbec nic.

PF: Paradoxní je, že Felicin syn je psychoanalytik.

BČ: Navíc dětský.

PF: Ano, tedy člověk, který by měl slovem pomoci hledat odpovědi na traumatické základy, ze kterých to



všechno vyplývá, nějak ty lidi otevírat. U své matky to neumí. To otevření se stane teprve po zveřejnění Kafkových dopisů, sedm let po její smrti.

Když jste, Blanko, mluvila o klíšovitosti nebo nedostatečném vykreslení ženských postav — nemůže to být tím, že je autorka opatrná a střízlivá? Že se nechce podílet na kafkovské mýtotvorbě a příliš se vtělovat do postavy Felice?
BČ: Nevím, jestli střízlivá. Řekla bych spíš, že autorka je sečtělá. Petr Fischer připomínal Kumpfmüllera, na toho jsem při čtení myslela taky. A napadaly mě další referenční texty, třeba Sebaldova prvotina *Pocity, závratě*, ve které se vydává v Kafkových stopách a také se zabývá tématem traumatu, paměti, jestli naše vzpomínky nejsou sentimentální, a tudíž falešné, neautentické. To je typicky sebaldovské téma, se kterým Platzová pracuje. A pak si myslím, že je v jejím psaní hodně patrná inspirace tvorbou Daniely Hodrové, především jejími posledními romány *Točité věty*, *Vývolávání* a *Blížkost*. Ostatně Magdaléna Platzová na konci románu zmiňuje, že s ní svůj text konzultovala. Jenže když Daniela Hodorová míchá autobiografické vyprávění s fikčním, jde se svou kůži mnohem víc na trh a je schopná přesvědčit čtenáře, že to, co je ryze její osobní zkušenost, má z nějakého důvodu smysl pro kohokoli. Skrže svou obnaženost se dostává někam jinam. Zatímco způsob, jakým to dělá Magdaléna Platzová, je pro mě nepřesvědčivý. Přitom je mi čtyřicet šest let a měla bych být typickou čtenářkou, která miluje Kafku, zná kontext, má ráda biografické romány a tak dále... A myslím si, že je to proto, že mám pocit, že jsem to četla x-krát. Dozvim se tam například, že vzpomínky přikrášlují, že osobní dokumenty nejsou spolehlivé, že o ztracených láskách nejde nic moc říct, že trauma nejde pojednat... Kladu si zkrátka otázku, jestli je Magdaléna Platzová schopná z toho udělat něco víc, než co vyčetla v inspiračních zdrojích.

KF: Já jsem z toho tedy měla úplně jiný pocit a dochází mi to až teď, když o tom spolu mluvíme. Petr Fischer

Je tam spousta míst, která — kdyby nechvátala k tomu, že je potřeba je doříct — by byla úžasná. Jenže Platzová si nemůže pomoci

Blanka Činátlová
literární komparatistka



říkal, že je to vlastně takový sen a že ho zcizovací vstupy rušily. Já to mám přesně naopak. Četla jsem tu knihu jako příběh autorky, která má nějaký svůj zájem, žije v cizí zemi, načítá, zjišťuje, dohledává. Proto mi ani nevádí ta nahozenost nebo klíšovitost, protože mám pocit, že sleduju tok autorského přemýšlení o nějakém tématu. Místo toho, aby napsala román o tom, co vydumala, vezme do hry samotný proces. Je to impresze získaná na základě věcí, které Platzová četla, o kterých mluvila s někým dalším. A tím se dostávám k té otázce střízlivosti, protože podle mě autorka v tomto smyslu nechce psát víc, než v tu chvíli ona sama ví.

BČ: Mně připadalo, že ty kompoziční a narativní prostředky jsou značně nesourodé. A pořád váhám, jestli je to záměr, nebo chyba. Na jednu stranu je tam ta určitá střízlivost, o které mluvíte, hlavně v těch zcizovacích pasážích, kde je vyprávění až dokumentární.

Vedle toho se ale objevují metafory typu „oleandry voní jako dívčí sny“. To je přece provažené klíšé, které bych čekala v jiném vyprávění. Pro mě je to rušivé. Zároveň tu vnímám autorskou nerozhodnutost. Pokusím se to ukázat na jedné scéně. V závěru se setkává Joachim s domnělým synem Kafky a Greta Blochové. A ta postava domnělého Kafkova syna dojde k určitému osvícení, kdy říká, že už vůbec není podstatné, jestli skutečně je, nebo není Kafkovým synem, protože on už svou identitu našel. A co ho k tomu osvícení dovedlo? Návštěva Zdi nářků. Nedovedu si představit klíšovitější scénu pro to, abych popsala, jak se můj život obrátil a najednou je všechno jinak. A pak je tam ještě jedna scéna, kdy se ti dva muži, v tu chvíli už starci, loučí. A domnělý Kafkův syn říká Joachimovi: Ještě jsem vám chtěl říct, že Kafka píše strašně zásadní věc v jednom dopisu vaší matce. Joachim ho přeruší a říká mu: Počkejte, já si musím odskočit. A jde se vymočít. Kdyby to takhle skončilo, tak je to geniální tečka. Ale Platzová si nemůže pomoci a poté, co se Joachim vrátí ze záchodu, to místo z dopisu odcituje. A je to škoda, protože je tam spousta míst, která — kdyby nechvátala k tomu, že je potřeba je doříct, aby čtenář náhodou nezůstal na pochybách — by byla úžasná.

Skutečně Magdaléna Platzová tak často doříkává? Třeba v případě Kafkova syna zdánlivě vezme tuhle domněnku do hry, ale nakonec od ní poodstoupí a ukáže, že se nechce do těchto literárních spekulací rozpoutaných Maxem Brodem pouštět. Zdá se mi spíš, že mnohdy ty věci dokumentárně popíše a pak je nechá promluvit samy za sebe.
BČ: Máte pravdu, že zrovna tohle dlouho a dlouho nedoříkává. Ale doslova poslední slova té postavy, která mu vkládá do úst, je citace z dopisu Franze Kafky. Navíc takové to zásadní moudro „je potřeba být na sebe napojení“ nebo něco takového. Možná je to záležitost ne autorská, ale redaktorská. Dobrý redaktor by měl říct: tohle už ne, tím si ten text ničíte.

PF: Mně to dopovídání nejvíc vadilo v té autobiografické rovině, kdy



má autorka potřebu popsat, jak se ke Kafkovi dostala a proč o něm píše. Ale to už jsem říkal. Přesto si myslím, že ta kniha je cenná jako výzva k návratu ke Kafkovi a celému tomu příběhu. Není tam nic uzavřeno, nic dopovězeno ve smyslu, takhle to končí a není už co říct. A to nejzásadnější — Felice pořád zůstává tajemstvím. Pořád se tedy může objevit i autor, který její dopisy, které nabízejí druhou stranu a zmizely ze světa, napíše. Kdo se odváží té fabulace a skočí do toho naplno.

BČ: Já tam vnímám ještě zvláštní napětí mezi tím, že nás vyprávěčka neustále upozorňuje, že Kafka není důležitý: Nepíšu to kvůli Kafkovi. O Kafkovi se nic nedozvíte. Jsem si vědoma, že je nějaká kafkologická literatura, která jenom vrší klišé. A myslím, že se vzájemně shodujeme, že co je na tom románu zajímavé, jsou skutečně ty nekafkovské věci. Zároveň se v něm ale objevují věty typu: A co by tomu řekl on? Podobná věta se tam objeví mnohokrát a myslím, že je zbytečná. Proč jsme neustále upozorňováni na přítomnou nepřítomnost Kafky?

PF: Protože to všechno nepřímou organizuje. Je marná snaha ho z toho dostat a myslím, že se o to Magdaléna Platzová ani nesnaží. On jí tam prostě proniká samovolně. Tohle bych jí nevyčítal, to by byl úplně jiný román. Podle mě se drží té impresivně empatické struktury, kdy se snaží zachytit možnost toho přemýšlení v dané situaci.

BČ: Jenže znovu: když jste zmínil Kumpfmüllera, tak on chce samozřejmě dělat něco jiného. Píše fikční, milostný příběh, podle mě jeden z nejzajímavějších milostných románů posledních deseti let. Ale co je na něm zajímavého, je pokora vyprávění. Když jeho román čtete, máte pocit, jak to skvěle domyslel až do impresivních detailů, například jaký odstín červené měla miska, kterou Kafka daroval Doře, když spolu byli v Berlíně. Nebo jaké proužky měl župan, když mu Dora seděla na klíně.

Není to právě pokora, kvůli které se Magdaléna Platzová do takových detailů nepouští?

To úplně nejzásadnější je, že Felice pořád zůstává tajemstvím

Petr Fischer
literární kritik, scenárista, filosof



BČ: Rozdíl je v tom, že Kumpfmüller nemá potřebu upozorňovat, z čeho a jak čerpal a jak se k tomu dostal. A přitom pětadevadesát procent jsou skutečně věci vyčtené z dopisů, deníků a vzpomínek. Mně tohle neupozorňování, kdy věci zůstávají skryté za řečeným, čtenářsky konvenuje víc.

PF: A přitom není důležité, co je fakt a co je fikce, protože to všechno hraje dohromady.

KF: Kafka do toho ale přece proniká taky proto, že je pořád přítomný v životech těch lidí. Včetně lidí, kteří ho nezažili a nepoznali, jako Joachimem.

BČ: Pokud ale říkáte, že to nemůže nebýt vyprávění o Kafkovi, tak ho autorka nenasvěcuje nějakým novým způsobem. Zatímco třeba Kumpfmüller Kafku vsazuje do příběhu neuvěřitelné něhy. Ne grotesky, absurdity, selhávajícího jazyka, ale něhy. A to se s Kafkou nespojuje, a proto byl ten román pro mě v něčem zjevním. A teď by mě zajímalo, jestli se něco takového děje i v románu Magdalény Platzové.

Chce ale Magdaléna Platzová vkládat Kafku do nového kontextu? Vypráví přece o životě po jeho smrti. Nejde o nárok, který se se záměrem jejího románu míjí?

KF: Právě. Proto je tam Kafka přítomný, ale zároveň není. Protože to není o něm, ale o tom, co jsem říkala na začátku — co to udělá, když vám do života Kafka vstoupí. A jak potom můžete žít.

Ty jsi, Petře, několikrát zmiňoval, že tě vstup autorky do toho textu ruší. Nepatří to ale k autorskému záměru, kdy Magdaléna Platzová chtěla ukázat, jak Kafka ovlivňuje i její život, a chce to vykreslit v co největší šíři?

PF: Já bych s tím asi souhlasil. Samozřejmě tu nejde o to, nějak interpretovat Kafku, i když se to děje skrze ty postavy. Pro mě je centrálním obrazem krabice s dopisy, kterou Felice tak pečlivě obstarává. Ta něha, o které jste mluvila, Blanko, se tam vrací v tom, jak je s těmi dopisy nakládáno. Je to zvláštní místo, které je až smutně melancholické, přitom tu nejde o žádnou sentimentalitu. V tom zabalení — a teď myslím to literární, nejen té krabice — je všechno. Je to určitá tíha, osud a Felice ji cítí, jako by na ní ležela jako ta skříň, kterou si s Kafkou vybírala, a ona jí musela celý život nést. To je to trauma, o kterém jsme mluvili na začátku. A ona ho nese statečně. Žije svůj život. Život po životě. A tady se ještě jednou vrátím k postavě Joachima, který je psychoanalytik. V jednu chvíli své matce řekne, ať ty dopisy prodá, ať je pustí dál. Řekl bych skoro, že je to terapeutická rada: Zbav se toho. Když si s tou tíhou neumíš poradit, vypořádat se s ní jiným způsobem, třeba tím, že mi to řekneš, že se budeš léčit řečí, jak se freudovsky říká, tak to bude aspoň takhle.

KF: Já v těch pasážích zažívala naopak velkou hořkost. Vnímala jsem ten nátlak Joachima na jeho matku jako jeho zásadní nepochopení. Jako by nebyl schopen připustit, že to z nějakého důvodu udělat nemůže. Že je to tak intenzivní, že po ní nemůže chtít, aby za osm tisíc dolarů zveřejnila svůj život.

PF: Myslím, že o ty peníze tolik nešlo. On se vlastně díky tomu zveřejnění o své matce konečně něco dozvěděl.

BČ: Což nás ale vrací k literární postavě Felice, kterou můžeme



znát z toho špalku korespondence. V tomhle bych možná dala za pravdu vysmívanému a zatracovanému Canettimu, že Kafka byl skutečně dopisový tyran. V tom románu se třeba vůbec neřeší věc, která mě fascinuje — vztah Kafky a Felice trval pět let, změnil životy několika lidí, přitom reálně se ti dva viděli dohromady pár týdnů. Ta představa, že je to celé papírový vztah, že je to obraz obrazu, mě fascinuje. Mám hrozně ráda jeden konkrétní dopis, ve kterém Kafka posílá Felici svoje fotografie. A v tom dopisu píše něco jako: Milá Felice, posílám ti fotografii. Takhle vůbec nevypadám, to nejsem já, to není moje tvář, ty oči nejsou moje oči, ty jediná mě znáš opravdového, protože mě znáš z mých povídek. Ale pro jistotu ti tu fotografii posílám třikrát. Zkrátka kdyby se Feliciny dopisy zachovaly a její syn Joachim by si je mohl přečíst, dozvěděl by se, kdo je ta Felice z Kafkovy představy?

PF: Myslím, že do toho román *Život po Kafkovi* zapadá, protože to je taky jen představa o tom všem. Není to vykreslení reality, i když je to její otisk, svým způsobem fotografie. Tyhle otázky zůstávají v románu Magdalény Platzové našťestí otevřené. A tahle otevřenost je asi tajemstvím, které nás pohání, abychom o Kafkovi psali dál a vraceli se třeba i k Felici. Mimochodem, vy jste, Blanko, mluvila o tom, že Kafka byl dopisový tyran. Zajímavé je, že to v *Životě po Kafkovi* skoro není. Ten teror je jenom ta krabice.

BČ: A pak je tam ještě Grétin kufr! Ten se ale našťestí nenajde, takže nemůžeme nikdy s jistotou říct, jestli je její syn skutečně Kafkuv. A podobně prázdná zůstává v tomto smyslu i Felicina krabice.

Právě — není tohle vlastně úspěch Magdalény Platzové? Že se jí podařilo napsat román o životě po Kafkovi, a přesto nechat Felici její tajemství?

PF: Ano, ubránit intimitu Felice Bauerové. Je to možné. Navíc jsme zapoměli ještě na jeden dopis a ten je úplně na začátku. A to je dopis Joachima, který píše Eliasi Canettimu a stěžuje si, jak dezinterpretoval celý

Nejsilnější jsou momenty, kdy okolí tlačí na Felici, ať Kafkovy dopisy pustí z rukou, že je to přece tak trochu veřejný majetek

Klára Fleyberková
dramaturgyně stanice Vltava
a redaktorka *Hosta*



život jeho matky. I tohle je hezky zahalená motivace.

V několika románech Magdalény Platzové, ať je to *Aaronův skok*, *Anarchista* nebo teď *Život po Kafkovi*, se objevuje současná linka, kdy autorka vstupuje do děje sama za sebe nebo své alter ego. Není to další z jejich záměrů, jak příběh aktualizovat, nepsat „jen“ historický román?

KF: Pokud to tak je, nevnímala jsem to jako racionální rozhodnutí, ale velmi autentický způsob, jak ten příběh vyprávět. A vnímala jsem to právě v návaznosti na to, co jsi říkal před chvílí, že ta kniha je možná pokusem zjistit víc, ale ono to nejde. Magdaléna Platzová se o to pokusila, prošla tím procesem, našla Felicina syna, který jí řekl, že nic neví, že vlastně nemá co sdílet. A tak místo toho, aby vymýšlela, kdo byla podle ní Felice Bauerová, popsala cestu, kterou si prošla, když tohle téma řešila. A v tom mi princip, který k tomu zvolila, připadá jako

naprosto autentický, nedávalo by to bez něj smysl.

BČ: Já bych ale byla ráda, kdyby tam byl ještě jeden krok navíc. Ne Magdaléna Platzová, ale kdosi, kdo se zabývá literaturou, kdosi, kdo píše, aby tam bylo možné zobecnění. Napadá mě ještě jedna paralela s Danielou Hodrovou, kterou jsem zmiňovala, nebo s Bohumilou Grögerovou. V jejich prózách by totiž podobně jako Kafka mohla fungovat postava Boženy Němcové. Je to autorka, která jim vstoupila do životů a jakákoli pišící žena je vždycky konfrontována s touto spisovatelkou. Mimochodem i Magdaléna Platzová napsala během výročí Boženy Němcové povídku, ve které ztotožnění s ní vyjadřuje. A to je přesně ten okamžik, kdy Grögerová nebo Hodrová nechají vstoupit Němcovou do svých textů — nějak píšu, jsem autorka v situaci, kdy nahlížím svůj život v perspektivě jiných životů a obecných, společenských témat, a přivolávám doslova na pomoc jinou pišící ikonu, která v tom selhávala stejně jako já. Nečtu si tedy jen, jak Hodrová nebo Grögerová pracuje s aluzemi na Němcovou. Ve rovnání s nimi ale Platzová je o krok napřed. Pořád je to setkání Platzové a Kafky.

PF: Přemyslím, jestli to trochu není projev nedůvěry v literaturu. Musím tam vrazit sebe samu, aby to všichni brali vážně, protože jinak by to bylo jenom nějaké další vyprávění o Kafkovi. A tak udělá silné gesto: Stojím pevně na zemi, mám nějakou osobní historii, která se propisuje i do tohoto románu. Potřebuje připomenout, že to východisko je tady, a ne v tom psaní.

BČ: To je možná ono. Ta kniha je strašně vážná. Jako ta zmíněná scéna s vymocněním, což byl přitom pěkný groteskní moment. Naopak v místech, kde to na vážno být nemusí, je to nejlepší a uvěřitelné. Aspoň pro mě. A to jsou okamžiky zdánlivě periferní, kdy autorka popisuje třeba mlhu v parku nebo pohled za oknem. A nemyslím uvěřitelné ve smyslu dokládání, jestli to tak bylo nebo ne, ale autentické ve smyslu síly literatury, jak o tom mluví Petr. Tam, kde jsou to ty impresy, kde se autorka nesnaží. ●





Tereza Zelenková



K

Kritiky

Románová smrt Shakespeareova syna

Markéta Musilová



Maggie O'Farrellová
Hamnet
přeložila Tereza Marková
Vlášková
Argo, Praha 2022
348 stran

Jedna věc je napsat román o méně známé historické postavě, kdy má spisovatel poměrně bezbřehou tvůrčí svobodu. Druhá věc je vybrat si pro svou knihu jednu z nejnámějších literárních osobností všech dob, jako to udělala britská prozaička Maggie O'Farrellová — zvolila si Williama Shakespeara.

Se slavným dramatikem alžbětinského divadla se to má ale přece jen ještě jinak. Ač se Shakespeareovu dílu věnovaly stovky akademiků a literárních vědců, o jeho životě toho paradoxně víme jen velice málo. Pokud bychom čerpali pouze ze zaručených zdrojů, vystačily by maximálně na útlou monografii. Dodnes se vedou spory o autorství některých jeho her, nejvíce nepopsaných míst však zůstává v jeho osobním životě. Víme, že byl synem stratfordského rukavičkáře, toho času již dosti zadluženého, a absolvoval místní gymnázium. Ve věku osmnácti let se oženil se ženou

jménem Anne či Agnes Hathawayová, která byla o osm let starší a v době svatby byla ve třetím měsíci těhotenství. Spolu s Anne měli tři děti — dceru Susannu a dvojčata Judith a Hamneta, který zemřel v dětství.

Zatímco Shakespeareovy hry svého tvůrce přežily a ani čtyři staletí, jež mezitím uběhla, neubrala na jejich mistrovství a aktuálnosti, na autora a jeho skutečný život se pozapomnělo. Světem tak koluje příběh o stárnoucí (dost možná i ošklivé) panně, která ulovila nezkušeného mladíka, a také o manželství bez lásky, z něž Shakespeare prchal k divadlu do Londýna. Co když ale bylo vše úplně jinak? Ostatně, jak tvrdí Georg Lukács ve své slavné stati *The Historical Novel*: „V historickém románu je důležité nikoliv převyprávění historických událostí, ale poetické probuzení lidí, kteří v těchto událostech figurovali. Jde o to, abychom znovu okusili společenské a lidské motivy, které vedly lidi k tomu, že mysleli, cítili a jednali konkrétním způsobem.“ A jak přitkává v podobném duchu Maggie O'Farrellová, vždy existují další příběhy, které je možné vyprávět, klidně i o nejnámějších postavách dějin. Ve své výpravě do Shakespeareovy domácnosti se proto nezaměřila na slavného dramatika, ale spíš na lidi v jeho blízkém okolí, které akademici po staletí upozadovali, ale kteří přitom měli na Shakespeara zásadní vliv: jeho manželku a děti.

Stačí jedna zablěšená opice

Hlavní postavou románu *Hamnet* tak Maggie O'Farrellová nezvolila přímo

Williama Shakespeara (ten je zmiňován pouze jako „on“, „muž“, „syn“ nebo „učitel latiny“), ale jeho temperamentní ženu Agnes (druhé jméno Anne Hathawayové). V první polovině knihy se pravidelně střídá několik časových rovin, jejichž prostřednictvím autorka poodhaluje klíčové okamžiky v životě protagonistů, dospělých i dětských. Prvním z nich je milostné vzplanutí mezi mladinkým učitelem latiny a starší Agnes. To ona je stratfordskou celebritou, nekonvenční, divoká, volnomyšlenkářská, nadaná bylinkářka, silně spjatá s přírodou a krajinou, navíc obdařená dalšími nezvyklými schopnostmi. Pro Williama i Agnes je jejich setkání bez nadsázky osudové: nejenže se do sebe bláznivě zamilují, ale jejich následný sňatek, uspišený Agnesiným těhotenstvím, dá oběma kýženou svobodu: Agnes odejde z domova, jemuž vládne nevlastní matka, William se zase, alespoň částečně, vymaní z vlivu despotického a násilnického otce.

Působivou kulisou románu *Hamnet* je epidemie. O'Farrellovou logicky inspirovala covidová realita posledních let. Obrátila se do historie, kdy obdobné epidemie, ať již neštovic, nebo moru, sužovaly lidstvo se železnou pravidelností. Pro lidi Shakespeareovy doby to byl denní chléb, morové vlny zavíraly každou chvíli londýnská divadla a jen těžko by se hledala rodina, již v souvislosti s touto obávanou metlou nepostihla nějaká ztráta (Shakespeare přišel o jednu ze sester). Autorčin vložený exkurz v podobě popisu možné geneze



jedné takové morové vlny je více než fascinující: ukazuje, jaké drobnosti mohou zásadním způsobem ovlivnit životy mnoha lidí, třeba i tisíce mil daleko. Stačí jedna malá zblešená opice a nakažená loď plující do Evropy, která nemoc zavleče v krabici s vinutými perlami určenými pro místní švadlenu až do dalekého Stratfordu nad Avonou. A pak také krutá náhoda — jedno ze Shakespeareových dvojčat je tou dobou zrovna u švadleny a Pandořinu skříňku natěšeně otevře.

O smrti Hamneta víme jen to, že k ní došlo v roce 1596, kdy bylo chlapci jedenáct let. Nač zemřel, netušíme. O'Farrellová staví svou interpretaci této události na skutečnosti, jež jí přijde více než podezřelá, konkrétně jak je možné, že se Shakespeare, třebaže do svých her zakomponoval mnohé ze své současnosti, tématu moru ve svém díle tvrdošijně vyhýbá. Měl k tomu snad vážný osobní důvod?

Sama autorka má s vážnou nemocí a blízkostí smrti bohaté zkušenosti. Ve věku osmi let onemocněla encefalitidou, málem zemřela a celý následující rok zůstala upoutána na lůžko. Nejspíš proto dokázala s nebyvalou věrohodností popsat pocity a halucinace, které zažívá horečkou sužované dítě. Ještě děsivěji pak působí dlouhá úvodní pasáž románu, kdy zoufalý Hamnet, který našel své dvojče v agónii, marně hledá někoho dospělého, kdo by pomohl, především matku, která jako jediná bude díky svým léčitelským schopnostem vědět, co si počít. Bloudí jako duch po domě, opuštěném dvorku, volá příbuzné. Marně. Nakonec se rozhodne k riskantnímu kroku. V minulosti mnohokrát dvojčata zmátlá příbuzné tím, že si vyměnila oblečení a prohodila identitu. Co kdyby se pokusil takto ošálit i smrt a ulevil své křehké sestře? Když matka konečně dorazí, najde obě své děti v objetí v posteli. Zatímco Judith se ulevilo a pomalu přichází k sobě, Hamnet svůj boj s černou smrtí nakonec prohraje.

Agnes si po synově smrti připadá, jako by se rozpadla na mnoho kousků, které se povalují všude kolem. Neustále syna volá, snaží se uchovat jeho vůni v šatech, otisk jeho noty v botách. O to nepochopitelnější pro

Z vyprávění dýchá dobová atmosféra, je z něj cítit vůni kůže v rukavičkářské dílně či Agnesiných bylinek

ni je, jak na ztrátu syna reagoval manžel, pro kterého je jediným únikem před bolestí psaní historických her a komedií.

Agnes to nechápe. Když se od své škodolibé nevlastní matky dozví, že její manžel v Londýně uvedl hru, kterou nazval právě po jejích synovi (*Hamlet*), je vzteky bez sebe. Okamžitě se spolu s bratrem vydává do Londýna, aby se přesvědčila na vlastní oči. Jenže vše je nakonec jinak. Její muž dokázal na rozdíl od ní syna nalézt — vdechl mu opět život ve své nejslavnější hře.

Lyrická etuda o ztrátě

Hamnet Maggie O'Farrellové není historickým románem v pravém smyslu slova, spíše můžeme mluvit o takzvané alternativní historii či ještě přesněji o postmoderním historickém románě. Tomuto žánru holdují mnozí současní renomovaní spisovatelé a je třeba říct, že s úspěchem: zmiňme například romány Kate Atkinsonové, *Civilizace* Laurenta Bineta, *Stroje jako já* Iana McEwana či *Náhla smrt* od Álvara Enrigueho. Třebaže autorka pečlivě nastudovala reálie i život velkého dramatika, nedusí své čtenáře množstvím historických reálií ani zbytečných detailů. Nezajímají ji velké dějinné zvraty a jejich strůjci, na to mají čtenáři jiné knihy, například Shapirův *1599. Jeden rok v životě Williama Shakespeara* či Hilského *Shakespearovu Anglii. Portrét doby*. Stejně tak nejde cestou efektního popření historických reálií, jež si oblíbili mimo jiné filmoví tvůrci, kteří rádi mění sexuální orientace historických osobností či jejich barvu pleti. Přesto je *Hamnet* Maggie O'Farrellové jazykově i stylově ryze současný: neobtěžuje hrou na autentický jazyk či ubíjejícími dobovými kulisami. Více než co

jiného je nadčasovou lyrickou etudou o nesnesitelné životní ztrátě, o síle umění, individuality a především lásky (jakkoli to zní sentimentálně). Z vyprávění dýchá dobová atmosféra, je z něj cítit vůni kůže v rukavičkářské dílně či Agnesiných bylinek, slyšet bzukot včel, stejně jako nervy drásající Hamnetovo volání.

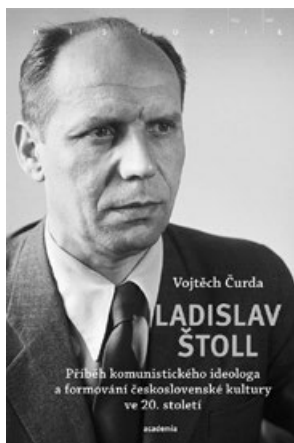
Při jeho čtení je úplně jedno, zda skutečný Hamnet zemřel na mor nebo na nějakou jinou tehdejší chorobu. Nezáleží na tom, jestli byla Agnes/Anne skutečně taková, jak ji O'Farrellová ve své verzi života Shakespeareovy rodiny líčí. Pokud přistoupíme na autorčinu hru a zapomeneme na veškerá dogmata „pravdivosti“ a „věrohodnosti“ tradičně spojovaná s historickou fikcí, otevře se nám zcela nový obzor: budeme se moct plně zaměřit na nejrůznější drobnosti a detaily, umožní nám to vychutnávat si každé slovo (na čemž má lví podíl i tradičně skvělý překlad Terezy Markové Vláškové), popustit uzdu fantazii a nechat se strhnout emocemi. Stejně jako se to stalo Agnes během představení *Hamleta* v Londýně. Mladík na jevišti nebyl její Hamnet, nebyl skutečný, ale díky literárnímu nadání jejího muže se jí vrátil do života. Stejně jako nám všem díky skvělému románě Maggie O'Farrellové.

Autorka je překladatelka.



Ve službách strany a sorely

Martin Groman



Vojtěch Čurda
Ladislav Štoll. Příběh
komunistického ideologa
a formování československé
kultury ve 20. století
Academia, Praha 2022
476 stran

Biografie komunistického ideologa Ladislava Štolla z pera historika Vojtěcha Čurdy je z těch počinů, nad nimiž zájemce o moderní československé politické a kulturní dějiny hlesne: „No konečně.“ Podobně jako před časem nad prací Jiřího Křestana o Zdeňkovi Nejedlém, Michala Macháčka o Gustávu Husákovi nebo nad nově vydanými životopisy Rudolfa Slánského a Josefa Pavla. Oponenti zase namítnou, proč se zajímat o „zločince“, kteří tvořili a udržovali komunistickou diktaturu. Jenže právě poznání těchto obdivu většinou nehodných životů může nabídnout vysvětlení, proč konali, jak konali, jak se k podpoře tyranie dostali a proč jí nekriticky sloužili až do konce.

Osud Ladislava Štolla je právě takovou ukázkou, jak od počátečního zájmu o literaturu, umění a modernitu může člověk, kterému dá politický režim příležitost,

dojít až do stavu nenáviděné ikony a symbolu doktrinářství, symbolu stranického funkcionáře, jenž svým konáním kulturu spíše poškozuje, než by jí pomáhal.

Třicet let bojů

Bezmála pětisetstránkový životopis sleduje Ladislava Štolla — ministra vysokých škol (1953) a kultury (1954—1960) — především jako polemika a ideologa, jako člověka vedoucího spory o kulturu, literaturu a poezii, a to především o tu levicovou nebo avantgardní. Jeho příběh se rozpíná mezi Teigem a Nezvalem, Halasem a S. K. Neumannem, z čehož je patrné, že nejde o formování československé kultury, jak slibuje podtitul knihy, ale právě o její levicovou část.

Sledujeme tedy Štollovy spory o existencialismus, surrealismus, poetismus, strukturalismus a další směry v umění. V nich se ale, jak Čurda poznamenává, Štoll na rozdíl třeba od Bedřicha Václavka projevuje spíše jako ideolog než jako literární kritik marxista. Ve sporech s Teigem pak jeho texty nesou už od první republiky často spíše znaky „osobní averze“ než promyšlené argumentace a jasného uměnovědného názoru. I Štollův proslavený projev „Třicet let bojů za českou socialistickou poezii“, přednesený v lednu 1950, je v mnohém pokračováním sporů let třicátých a jejich hodnocením z už docela jiné mocenské pozice a v jiné politické i životní situaci. Vyzdvíhoval v něm realismus a angažovanost poezie Stanislava Kostky Neumanna a Jiřího Wolкера proti „existencialismem ovlivněnému subjektivismu“ krátce před pronesením projevu zesnulého Františka Halase a dalších básníků

mladší generace. „Třicet let bojů“ se na počátku padesátých let stalo kánonem komunistické kritiky stavějící na socialistickém realismu a pomohlo vytlačit na okraj jiné proudy v poezii, na něž byla předválečná česká literatura tak bohatá.

Už Štollovy předválečné texty jsou provázeny hlavně „polemickou útočností“ a „politickými postoji“ na bázi marxismu, přičemž u něj v meziválečném období ale nenajdeme „žádný pokus o vlastní formulaci marxistického pojetí estetiky“. Snad pro tuto povrchnost si také vysloužil od Václava Černého v jeho pamětech „žádný odsudek coby muže „s nulovým významem“ v kulturní sféře. Odsudek, který zavalil pozdějším kritikům oporu při jejich *ex post* dehonestaci Štolla coby pouhého stranického sekerníka, což ale neodpovídá jeho celkovému — jakkoli problematickému — výkonu. Sice před rokem 1948 nebyl významným na svém poli, ale dovedl se prosadit právě mocensky, a tím jeho činnost získala reálný, i když na českou kulturu poválečné doby negativní dopad.

Zatímco uměnovědné spory a polemiky Čurda analyzuje tak detailně, že z nich mistry i samotný Štoll mizí, jeho „obyčejnější“ novinářské práci před druhou světovou válkou se věnuje jen okrajově. Přitom jeho novinářský život byl poměrně pestrý, i když mu jistě chyběla Fučíkova dravost a romantičnost. V ideologii si s ním ale nezašel. Čurdovu zájmu například v zásadě uniká Štollův pobyt v Sovětském svazu mezi lety 1934 až 1936. Sice opakovaně konstatuje, že zde překládal díla Marxe a Engelse, ale Štoll psal jako Fučík také reportáže ze země Sovětů a stejně jako jeho přítel realitu značně ohýbal.



Když například v roce 1935 navštívil v Kyrgyzii interhelpácké družstvo Čechoslováků Reflektor, vylíčil jejich život oslavně. Takto na základě pamětnických vyprávění popisoval příjezd Čechoslováků do pustiny kyrgyzských stepí: „Nastal velkolepý úporný boj s přírodou a silami staré společnosti, zápas, který se rozvíjel, jež bojovali dělníci a rolníci po celé nesmírné osvobozené sovětské zemi.“ Štoll ale přijel do Reflektoru deset let po jeho vzniku a skutečný příběh o tom, kolik původních osadníků ze středu Evropy svůj sen o vybudování nového života mezitím vzdalo a jaké tragické peripetie je při tom namnoze potkaly, se mu do jeho víry v Sovětský svaz nehodil. Domů svým levicovým čtenářům stejně jako Fučík posílal zprávu o zemi, která neexistovala.

Když už je řeč o Fučíkovi, Štoll se po válce stal editorem jeho díla a ochráncem mýtu, který spolu s Gustou Fučíkovou a dalšími straníky budovali. Dnes již víme, že právě tito lidé Fučíkovi *Reportáž, psanou na oprátce* upravili tak, aby poskytla nekomplikovaný obraz odbojového martyra, ale museli při tom redukovat původní Fučíkův autorský záměr a celkové vyznění textu. Stvořili mýtus a pomník, ale jiný, než sám autor zamýšlel. Fučíkův text *Reportáže* měl objasnit, proč na gestapu vypovídal a jakou hru s vyšetřovateli hrál, oficiální poválečná verze pasáže s tímto vysvětlením ale vyškrtla, aby vznikl neproblematický obraz komunistického odbojáře. Když Vojtěch Čurda uvádí na závěr Štollova života momenty, které po jeho smrti vyzdvihovaly nekrology, dojde opakovaně právě na vylíčení Štolla jako ochránce Fučíkova odkazu. O tom, jak Štoll s Fučíkem po válce naložil a proč, se v knize ale mluví pramálo. Možná to byla z hlediska celku Štollova díla marginálie, ale při všem jeho apelování na skutečnost, realističnost

a pravdivost umělecké tvorby je tento jeho vlastní literární vlom do Fučíkova díla, nebo minimálně jeho tolerování, ukázkou, jak málo byl ochoten jít proti proudu, pokud by to znamenalo jít i proti straně.

Levý Šalda?

Petr Zídek ve své recenzi Čurdovy knihy (*Paměť a dějiny*, 1/2022) polemizuje s její tezí, že Štoll patrně nebyl jen bezduchý stranický aparátčík, když s ním udržovali styky tvůrci avantgardní levice jako Nezval, Teige či Biebl, jak ostatně dokládá jejich v knize zveřejněná korespondence. „Kdo z nich ale považoval Štolla za sobě blízkého, nebo alespoň intelektuálně rovnocenného? A nemotivoval některé z nich v udržování kontaktů s mocným aparátčíkem především strach? Tyto otázky si autor knihy bohužel nepoložil,“ konstatuje Zídek. Věc je ale složitější.

Nezval, Teige, Biebl a mnozí další se se Štollem znali a stýkali dávno před tím, než se z něj stal mocný muž kulturní politiky poúnorového režimu. Jejich přátelství i animozity byly předválečné a v té době nebylo Štollovo postavení mocensky, ale ani vlivově vlastně žádné. Zásadním se stává až po válce a to, jak už jsme řekli, především z pozice moci. Možná se jej pak mnozí ze starých přátel báli nebo obávali, jiní zase jeho vliv využívali, ale vždy šlo o vztah navázaný předtím, než se Štoll stal podstatným. Otázka tedy spíše je, jak se stalo, že se právě on, který nebyl mnohým ze svých kulturních přátel intelektuálně a umělecky roven, domohl takového vlivu a postavení? Jestli komunistický režim nedával i v kultuře možnost postupu právě lidem spíše z podstaty jejich osobnosti služebným a ohebným?

Štoll, jak Čurdova kniha ukazuje, byl pevný ve své komunistické víře a vždy (až na část reformních šedesátých let) držel s právě nastolenou

stranickou linií. To vyžadovalo všestrannou schopnost přizpůsobení a oportunismu. Ostatně ani svým v práci naznačeným pochybnostem o vlastní intelektuální dostatečnosti (neměl formální vysokoškolské vzdělání, přesto mu byl udělen titul profesora) nedovolil, aby přesáhly rovinu deníkové introspekce. O straně, bez níž by svého postupu nedosáhl, pak nepochyboval až do konce. Vlastně se takový typus hodil nejen straně, jíž sloužil, ale i starým přátelům, které mohl ve své nové roli podle potřeby ochránit nebo vyzdvihnout.

Dostáváme se tím k zásadnímu momentu, který vyvolá každý životopis významného komunisty. Jak mohli? Jak mohli uvěřit tak pevně, že tu víru nikdy neopustili, a jak mohli v ní setrvat i v době, kdy už muselo být zřejmé, že ideál se s realitou zcela zásadně míjí. Je to tázání sice poměrně časté, ale naivní, protože předpokládá, že vždy šlo o ideál. Štoll patřil ke skalním a konzervativním komunistům, kteří ani v čase reforem šedesátých let nezatápali. Nezačal relativizovat své postoje, měnit stalinistické názory počátku padesátých let. Naopak pod tlakem kritiky znovu prověřuje svá stará dogmata a názory a jako většina ideologů zahnaných do kouta se spíše utvrdil ve svém původním postoji. Vynese mu to po krátkém odstavení od vlivu návrat a možnost završit své funkcionářství i odborné dílo.

A mimochodem, i na konci se Štoll vrací ke starým sporům z první republiky, znovu k Neumannovi, Wolkerovi, a dokonce ke svému patrně největšímu, ale nikdy nedostizitelnému vzoru Šaldovi, kterého až do konce vnímal skrze ideologická schémata. Pokud by, jak naznačuje v osobním dodatku k Čurdovu textu Štollův vnuk Martin, skutečně chtěl být Štoll jakýmsi levicovým Šaldou své generace, nemohl být dále od reality. Šalda dosáhl věhlasu a hlavně vlivu na umění a kulturu své doby nesmlouvavou kritičností, která jej odsuzovala do izolace. Štoll volil prostředky mocenské, které se nutně odehrávají ve spleti vztahů a všemožných závislostí.

Autor je historik.

Jako většina



ideologů zahnaných
do kouta se ve svém
postoji utvrdil

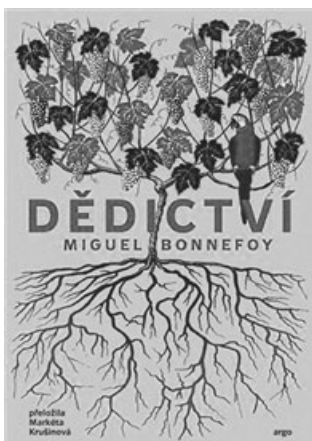


R

Důvěra v citrony

Jana Šrámková

Vyprávět bez evropské střízlivosti



Miguel Bonnefoy
Dědictví
přeložila Markéta Krušinová
Argo, Praha 2022
142 stran

Zatímco Lazar Lonsonier odpočívá v litinové vaně uprostřed salonu otcovského domu v Santiagu de Chile, Francie vstupuje do první světové války. Lazar v Evropě nikdy nebyl, vyrůstal ve stínu tří citroníků u kuchyňského okna domu na ulici Santo Domingo. Stejně stará jako on je však také rodinná vinice ze štěpu révy, který si otec přivezl v kapse z rodné Francie. Štěstí se za oceánem rozhodl hledat během ničivé epidemie révokazu, která zahubila všechny vinice od Hérault po Alsasko. Shodou náhod, rovným dílem přízemních, poetických i bizarních, opustil zaoceánskou loď nikoli ve vytoužené Kalifornii, ale už ve Valparaísu.

A protože „vzdálenost, vykořenění i čas příkrášlily místa, jež jeho rodiče

s hořkostí opustili, natolik, až mu Francie, kterou nikdy nepoznal, chyběla“, zvedl se Lazar Lonsonier z vany, z ospalého pohodlí dosavadního života, a vydal se s bratry na dobrodružnou výpravu na starý kontinent do zákopů bezprecedentního masakru. Je to ještě pořád ten stejný elegantní mladík, který zdecimovaný nelidskými zážitky potkává při čerpání vody mezi frontovými liniemi dávného kamaráda z ulic Santiaga? A pokud je to skutečně ještě týž Lazar, je to v německé uniformě ještě týž Helmut? A jak se po takovém setkání vrátit do stínu citroníků?

Mezi skutečné záhady autorského stylu prozaika Miguela Bonnefoye patří podivuhodná vyprávěcí úspornost. Protože pokud se do románu *Dědictví* začtete, jste v okamžiku návratu Lazara zpět do Jižní Ameriky už dávno ponořeni do příběhu druhé generace rodiny Lonsonierů a omámeni či udoláni vůněmi chilského podnebí, zbytečně prolité krve, šťavnatých plodů, podpalubí čpícího zvířaty, hořícího kamínku v želvovinové šupině a měsíce nepravých uniforem pokálených strachy. A přesto, když na chvíli odtrhnete oči od vyprávění, zjistíte, že otáčíte teprve na stranu dvacet dva, tedy čtete nanejvýš čtvrt hodiny.

V tomto závratném tempu, bez ztráty popisů smyslových detailů a opulence magicko-realistického vyprávění stihne Bonnefoy na ploše pouhých sto čtyřiceti stran odvyprávět rodovou ságu čtyř generací Lonsonierů pevně vrostlou do dění rovné stovky let na dvou kontinentech.

Stejný husarský kousek předvedl autor už ve svém předchozím románu *Černý cukr*, který představil v roce 2019 na pražském Světě knihy. Oba romány jsou si vypravěčsky velmi podobné, sledují rodovou ságu plnou výstředních jedinců, nečekaných událostí, osudových náhod a zvrátů. Texty mají podobný rozsah, leckteré motivy, ba i jednu společnou postavu. Jen v prvním žije rodina výrobou rumu a vyprávění provází šumění třtinových plantáží na karibském pobřeží, zatímco druhá rodina vyznává víno a úponky révy ovíjejí chilské reálie. Společné je románům také tvarování postav rodu. Pro svižnost vyprávění se tu rodí obvykle jedináčci,

děti jsou vždycky výjimečné, buď enormně ošklivé, uzavřené, až asociální, nebo naopak nezvladatelně divoké či umanuté. Ženy se většinou vymykají dobovým konvencím, jsou silné a odhodlané, s oblibou se věnují „mužským činnostem“. Nad rody se vznášejí příznaky záhadných nemocí, traumat, snů a vášní, provází je tvrdá dřina a generace odmítají očekávání předků. V ospalých vesnicích díky nim povstávají klasické orchestry s vážným repertoárem, vědecky se hledají trosky lodě kapitána Morgana a žije se v obřích ptačích voliérách. Že uprostřed takového vyprávění přijde postavě ohlásit blížící se konec dávno mrtvý přítel, není nic překvapivého. Na rozdíl od běžného „ducha“ či „zjevení“ v evropské literatuře se tady ovšem ještě zdrží na několika-týdenní návštěvu, pomáhá na zahradě opravovat letadlo a před odchodem zplodí syna.

Dva Bonnefovy romány od sebe ovšem odlišuje sepjatost novějšího *Dědictví* s velkými dějinami. Román je imigrační linkou rozkročen mezi dva kontinenty a do rodinných záležitostí nevybíravě vstupuje dění na obou z nich. Rod Lonsonierů tak o vlas uniká zániku během obou světových válek a vyprávění končí v době nástupu Pinochetovy diktatury, jejíž krvavý popis evropského čtenáře asi překvapí víc než popis hrůz na Marně.

Životopis Miguela Bonnefoye zahrnuje několik evropských a jihoamerických zemí a francouzštinu si podle vlastních slov vybral ke psaní spíše jako „trojského koně“. Jeho svěží texty disponují opojnou lehkostí, která ovšem nestojí na sarkasmu nebo ironii. Historie rodu je v nich podobně spleťtá, přerývaná dějinami a vykloubená osobními peripetiemi jako v mnoha současných českých románech, přesto čtenáře nenutí investovat do čtení tolik okamžitých emocí. Vyprávění v sobě nese zvláštní nadhled. Není to bezstarostnost, není to rezignace ani opilecká rozvernost z rumu či vína. Je to jakási hlubší vitalita, než jakou nabízí střízlivá psychologická literatura. Důvěra v jiná než jen fyzikální pravidla. Jejich fungování sice nemůžeme plně pochopit ani predikovat, ale je zbytečné se vyčerpávat tím, že se budeme neustále divit. Je to



důvěra, že štěp révy přežije v kapse čtyřicetidenní cestu do Nového světa. Že útočící dravec svede dohromady život distingované dívky a invalidního muže v liščí kůži. Že matka dokáže pro záchranu syna přeletět v malém letadle Andy. Důvěra, s jakou dávají Lonsonierové do obrovské vany uprostřed salonu domu na ulici Santo Domingo — která nemá odtok a koupe se v ní celá rodina — už po několika generacích louhovat proti zkažení vody citrony.

Cesta ze sociálního bludiště

Ondřej Nezbeda

Louis ve své literární obžalobě zapomíná, že je třeba revoltovat i proti sobě samému



Édouard Louis
Boje a proměny jedné ženy
přeložila Sára Vybíralová
Paseka, Praha 2022
120 stran

Literaturou se každých pár let prožene tematické módní tsunami, které vynese na břeh trosky toho, co se děje pod hladinou společenského vědomí — romány o ženské emancipaci, genderu, klimatické nebo pandemické

dystopie a v poslední době především prózy pojednávající o nějakém psychickém traumatu. Vlastně začíná být stále těžší vůbec najít román, jímž by nějaké trauma neprostopovalo. Bohužel to často není projevem zájmu o bolest druhého, ale narcistní zaujetí sama sebou. Existují ovšem výjimky. Zatímco většina zmíněných románů se obrací do sebe a připomíná často spíše literární terapii, francouzský spisovatel Édouard Louis se od svého životního traumatu obrací ven. Nevypovídá osobně, aby vyprávěl o sobě. Pátrá po sociologických a politických příčinách, které vzaly jemu a jeho rodině možnost volby a vyvrhly je na sociální okraj.

Svou literární analýzu začal románem *Skoncovat s Eddym B.*, pokračoval v románu *Dějiny násilí* a autobiografické pozorování zakončil esejí *Kdo zabil mého otce* a nedávno vydanou útlou knihou *Proměny a boje jedné ženy*. Příběh dnes už proslaveného autora snad není potřeba obšírně popisovat, ostatně v březnovém *Hostu* jsme mu věnovali samostatné téma. Jeho knihy dohromady tvoří osobitý bildungsroman, v němž vypráví o svém homosexuálním dospívání v chudé dělnické rodině na severu průmyslové Francie, o bezvýchoďném kruhu sociálního násilí, machismu, studu a bolesti, které následně — v dalších generacích — produkuje další násilí. A o tom, jak těžké je se z této sociální pasti vymanit.

Édouard Louis prošel ve svém literárně sociologickém zpytování zajímavým vývojem. První dva romány jsou až chladnou analýzou a obžalobou systému i agrese sociální třídy, kterou pro Louise ztělesňuje především jeho násilnický otec. V jedné z francouzských recenzí dokonce zaznělo, že autor popisuje prostředí svého dětství jako „koloniální vědec v safari oblečku“. Kdyby to ale byla pravda, nesměl by do toho nemilosrdného pozorování zahrnout i sebe sama. Právě v tom byly jeho první dvě prózy nebyvale autentické, upřímné a naléhavé. Svou kritikou mířil na všechny a všechno kolem, aniž by moralizoval nebo se dopouštěl přílišných generalizací.

V následujících esejích se ale postoj poněkud mění. Tady už nepromlouvá jako postava, která je

součástí sociálního prostředí, z něhož se touží vymanit. Tentokrát se k ní vrací zvnějšku, jako úspěšný spisovatel a světová celebrita. Stále se sice snaží o stejnou upřímnost, pochopení a empatii, jeho pozorování se však stávají tezovitější a závěry občas až příliš paušalizující (což je nejspíš i důsledek změny žánru v esej). Platí to především pro knihu o jeho otci, kterého nachází po letech, kdy se nevidali, jako fyzickou trosku závislou na nefunkční sociální podpoře státu. Svou knihu *Kdo zabil mého otce* končí výčtem těch, kdo se podle něj na zničeném zdravotním stavu a osudu jeho otce podíleli — Hollande, Sarkózy, Valls, Chirac... V seznamu obžalovaných ovšem ani jednu nezazní jedna podstatná postava — Louisův otec. Jako by se najednou z toho siláka, alkoholika a agresora, který celý život ponižoval svého syna i ženu, stala totální oběť systému, ale i sociálně-literární konstrukt, který autor používá ke svému — v každém případě ušlechtilému — literárně aktivistickému gestu. Zároveň ale jako kdyby zapomínal, že tím svého otce v podstatě ponižuje podobně, jako to dělá jím kritizovaný stát. Zbavuje ho odpovědnosti za jeho život, svobody dělat hrubé chyby a pak za ně nést následky. Řečeno vulgárně — za to, že nadává své ženě do „tlustoprdek“, nemůže jen patriarchální systém a jím produkovaný cyklus násilí, za to může také a především on sám. Louis ho tak nezabavuje pouze odpovědnosti, ale vpsledku i důstojnosti a touhy se proti takovým podmínkám a životu vzbouřit.

Že to jde, být spíše výjimečně, přitom dokazuje příkladem svým i své matky, které věnuje závěrečný esej své autobiografické sociální fresky. Je to příběh ženy, která neměla možnost dostudovat, první dítě počala ve dvaceti letech, za manžela si vzala alkoholika a násilníka, rozvedla se s ním a vzala si dalšího alkoholika a násilníka. Na svou vzpouru si musela mnoho let počkat, dokud nedospělo všech jejích pět dětí. Teprve pak, ve svých čtyřiceti pěti letech, dokázala ubíjející patriarchální prostředí vesnice opustit a odstěhovala se do Paříže, aby tu začala nový, svobodnější život.



R

Recenze

Skrze útržky vzpomínek a rozhovorů, které Édouard Louis v knize uvádí, prosvítá, jak obtížná její cesta z takového bludiště byla. Odráží se v proměně výrazu mladé ženy, jejíž fotku autor náhodou najde. Ta žena je šťastná, hlavu jakoby koketně naklání na stranu, vlasy jí padají do očí. „Všechno v jejím postoji, v jejím pohledu, v pohybu jejích vlasů na tom snímku evokuje svobodu, nepřebornost budoucích možností,“ píše Louis. Celou knihu se pak snaží rozpomenout, jak se stalo, jaké „vnější síly“ způsobily, že všechny tyto „nepřeborné možnosti“ zmizely. Přiznává, že mnohdy se na tom podílel i on sám, tím, že svou matkou a jejím životem opovrhoval. Už jí dokonce ani nedokázal vidět šťastnou, protože to vnímal jako hysterickou přetvářku a lež.

Jeho matka přesto dokázala potřeťi začít svůj život jinak a jinde, v neznámém prostředí, kde ji zprvu nikdo nepřijímal. Musela opustit své děti a domov a dopřát si svobodu myslet po všech těch letech i na sebe, najít si práci, znovu si vydobýt důstojnost. Louisovy knihy tak oprávněně a naléhavě volají po rovnosti šancí a vzpouře proti nespravedlivému systému. Zároveň jsou však svědectvím, že po takové revoltě musejí toužit i jejich hrdinové. Včetně revolty proti násilí, kterého se dopouštějí na druhých nebo sami na sobě.

Hledání amerického celku

Zdeněk Staszek

Lekce vyprávění
od spisovatelské legendy

Jestli se něčím americká novinářka, esejistka, prozaička a už vlastně klasička Joan Didionová (1934—2021)



Joan Didionová
Demokracie
přeložil Martin Pokorný
Nakladatelství Lidové
noviny, Praha 2022
268 stran

proslavila, pak odstupem. Její popisy rozjivených šedesátek i následující dekády deziluzí mají daleko k hořekování, nostalgii nebo pobouřeným moralitkám, stejně jako její memoárová kniha o ztrátě manžela a dcery *Vic než další den* z roku 2005 (česky 2006). Didionová je jako pozorovatelka i vypravěčka břitká, ironická — a především zvědavá. Nezajímá ji však jen skutečnost, která kolem ní pulzuje, ale i samotné způsoby, jak ji zachytit. Nic není méně samozřejmého než věta na papíře.

Didionová začala kariéru novinářky na konci padesátých let ve *Vogue*, o pár let později jí vyšel první román *Run, River* (Utíkej, řeko, 1963). Novinařina i literatura pak splynuly v její legendární knize reportáží a esejů *Slouching Towards Bethlehem* (Ploužení ku Betlému, 1968) o životě v Kalifornii v éře hippies, války ve Vietnamu i sexuální revoluce: to už se její texty objevovaly v *Time*, *The New York Times* a dalších médiích. Kritika Didionové a dalším novinářům tehdy přirčila nálepku „nového žurnalismu“. Do publicistiky s nimi vstupovala subjektivita — a do literatury zase novinářská zkratka, svěží perspektiva a chuť psát o něčem tak banálním, jako jsou včerejší zprávy. Tomu odpovídá i nejslavnější román Didionové z roku 1970

Lizni si a hrej — v hutných, krátkých a velmi obrazných kapitolách čtenář projíždí pouštní krajinou, depresemi jedné ženy i rozpadem americké rodiny.

Obě tvůrčí polohy Joan Didionové — novinářky a prozaičky — se ještě výrazněji slévají v česky nedávno vydaném románu *Demokracie*, původně z roku 1984, jehož vyprávěčem není nikdo z protagonistů ani nějaká nadosobní entita. Příběh Inez Victorové, vdané za amerického senátora, zapletené s pravděpodobným agentem CIA a válečným oportunistou Jackem Lovettem a snad až nihilisticky unavené životem v hotelích, na ambasádách a letištích, vypráví novinářka. Možná samotná Didionová, kdo ví. Součástí fragmentární a nechronologické narace jsou proto přirozeně úvahy o zdrojích a materiálech, rozhodování, co říct a co ne, komu věřit, na co se zaměřit. Didionová se textem prodírá s gustem dobrého časopiseckého editora. Nepředkládá však hladký, bežešvý text. Naopak, proces je cíl a jako čtenáři hledíme vypravěče-editorce na stůl pár hodin před uzávěrkou. Čteme úsečné, nekompromisní věty, přesná pozorování, nečekané postřehy — a přitom se musíme spolu s Didionovou rozhodovat: co tím vlastně říct? Jinými slovy, co v tomto světě má vlastně smysl?

Výsledek je prudce roztočený kaleidoskop. Vcelku fádni příběh manželky vysoce postaveného politika, která si během války ve Vietnamu začne s charismatickým agentem a která se nemůže úplně odpoutat od vlastní svérázné rodiny, se neustále rozpadá a skládá zase dohromady, pokaždé v trochu jiném čase, pokaždé v jiném rozpoložení, v jiném světle, v jiné zemi a v jiném počasí. A přitom se vše navzájem tak podobá! Ne náhodou se velká část děje odehrává na letištích, v letadlech a vojenských základnách. Didionové se daří fascinující věc: *Demokracie* se postupně odpojuje od svých postav, od jejich křivd, zálib ve stavění golfových kurtů, snah uniknout představám bohatých rodičů, podlézání médiím, politikům či investorům, smutných aspirací na unifikované štěstí a předkládá bohatým Američanům sedmdesátých let tak trochu smutný účet. Tedy až na jednu výjimku. Střed kaleidoskopu, Inez,



nikam nemizí, ovšem za cenu toho, že je absolutně definována svým okolím, ženstvím, politikou, dobou a nakonec i vypravěčkou, která tím vším přiznaně točí. Jestliže blyštivé plošky krasohledu jsou odrazem určitého výseku americké společnosti, pak Inez lze chápat jako vyjádření jejího subjektu. Individuality, která není než výsledkem tlaku svého okolí (projít se letadlem a usmívat se, vyzývá Inez pravidelně senátorův poradce) a ze všeho nejvíc si chce možná jen melancholicky odpočinout. Být chvíli o samotě. Mít možnost nebýt součástí nějakého vyprávění. Být sama celek.

V širší perspektivě tato metoda vyprávění reflektuje stav globálního politického chaosu, do něž se svět a zvláště Amerika v sedmdesátých letech propadly. Plasticky popsany útěk Američanů z Vietnamu (ne úplně nepodobný tomu, co předvedli loni v Afghánistánu), ale i kauzy jako Watergate tehdy rozmetaly domácí obraz Spojených států amerických jako té správné, spravedlivé a úspěšné země, která vede svět. Zbyl jen morální relativismus a geopolitický pragmatismus, ztělesněný Henrym Kissingerem nebo Zbigniewem Brzezinským, v osmdesátých letech okořeněný nástupem zdívočelých finančních trhů a technologizací života. Jestliže na osobní rovině vyprávění o Inez můžeme *Demokracii* číst jako román *par excellence*, zachycení existenciálních podmínek lidského života, pak na obecné, politické úrovni je kniha až novinářskou výpovědí o snaze vynikat se v tom, co se stalo a děje, o hledání příběhu v chaosu. A obojí se jinak než s pořádnou dávkou zvědavého odstupu dělat nedá.

Být mlžem ve věčnosti

Kamila Schewczuková

Svým „bledým, nejveselejším“ šestým prstem ukazuje Děžinský vztahy ve světě

Na jednu stranu představuje šestý prst anomálii. Na druhou stranu



Milan Děžinský
Šestý prst
Host, Brno 2022
80 stran

asociuje šestý smysl, to „navíc“, co rozšiřuje možnosti navazování vztahu člověka se světem. V poezii Milana Děžinského se šestý prst stává nástrojem, který je vysoce citlivý, a umožňuje tak dotekem ohledávat svět. Dovoluje jej dokonce prožívat natolik, až se mluví sám stává věcí, již se dotýká. „Jako stvol jsem se v jižním větru ukláněl // A včera nad ránem najednou byl jsem / kobylka na tom stvolu.“ Nezůstává se tu u pouhé analogie, shodnost se stává totožností. „Stanu se tím, čemu chci rozumět, a porozumím,“ vyslovuje pregnantně verš následující básně onen specifický způsob, kterým se autor vztahuje ke světu. Děžinský se světa dotýká jako básník, svým šestým prstem, nepochopitelnou anomálií, vlastní jinakostí.

S dotekem úzce souvisí motivy, které jej dále rozvíjejí a prohlubují. Nejedná se totiž o dotek rukou, ale primárně úst, tedy polibek, dotek dost intimní. „Polibkem poslouchat svět / žít jako dotek,“ pojmenovává autor přísátost mlže k omšelému betonu mola — organismu obvykle chápaného jako odpudivý, a tím pádem přehlížený. Přesto pokud by někdo — „ty“, Bůh — nabídl básníkovi věčnost, amorfní měkkýš by byla forma, v níž by ji chtěl strávit. Lidská schránka totiž není vhodná pro život ve věčnosti. Při kontaktu

s nekonečnem se kůže-tělo svaští, zkrabatí a brzy nato zaniká. Snad není náhodou, že alespoň naše lidská ústa se podobají tělu mlže: „Vsouvám prst do úst a vše vevnitř je měkké.“ A jak je známo, slova procházejí ústy. „Držím slovo v ústech,“ sděluje báseň prostě nazvaná „Básně“. Právě poezie tak nepochybně může být tímto nejintimnějším dotekem — fyzickým i metafyzickým — se světem. Básník se však musí přemáhat: „Na fouknutý, rudý v obličej / Nepustím ho ven,“ zadržuje slovo — snad proto, že se obává, aby navždy neopustilo tělo a neodplulo dohnat čas, jak se píše v básni „V Konstantinopoli“.

Milan Děžinský se nedotýká jen bytostí odlišných od člověka, ale i lidstva samého. „Jsme spolu sto tisíc let,“ prohlašuje a vyjmenovává archeologická naleziště spojovaná s lidským násilím i otiskem šestiprstě dlaně. Jsme spolu i přesto, že ne-žijeme vedle sebe, říká tím a dává najevo soucit s lidstvem a světem napříč časem a prostorem. Jeho tělo se skutečně vyznačuje oním šestým prstem a oslovuje nejasné ty, které se v básních proměňuje: „Poznáš mě po stisku ruky.“ Na něj se na oplátku obrací mumie lovce, odhalená důsledky klimatických změn: „Byl jsem tady / jako ty.“ Báseň uzavírá monostich „Kdo vyslovuje mumie: líbá“, který odkazuje k ústřednímu obrazu polibku, tentokrát důmyslně sloučenému s artikulací, se slovy. Jazyk u Děžinského prostupuje tělem a fyzicky, bezprostředně se dotýká světa.

K motivům úst a polibku se přidávají další, zejména srdce a oči. Synekdochický verš „tryskem upaluje horké srdce divočáka / obklopené celým prasetem“ se opakuje ve variacích. Tělo se rozpadá na jednotlivé údy a orgány už od prvního oddílu sbírky s básněmi o probuzení, hranici snu a bdělosti. Znova a znova se mluví v básních stává něčím jiným, perspektiva se převrací a nutí čtenáře vnímat odjinud, naroubovat se na věci kolem. Stejně působí i prostředek inverze, kdy obrat funguje nejúčinněji ve frázích jako „stěblo se chytá tonoucího“, „tráva tě slyší růst“ či vícekrát variované „lastura, která si nás přikládá k uchu“. Básník si však stále



R

Recenze

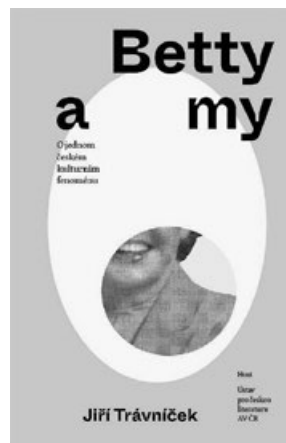
zachovává své „já“, tu a tam zastane na prahu či na kraji lesa, na břehu — na hranici se světem. Daří se mu být sám sebou i jiným zároveň, srústat a napojovat se na druhé organismy, aniž by se ztrácel. Obdivuhodně tak činí i ve fragmentech: vše, „krab, ostrý kámen, podivný orgán, větrná růže“, si u něj zachovává celistvost, integritu i ve svém nejdrobnějším úlomku. Navozuje se tak pocit přirozené souvislosti věcí, a proto když pak Děžinský píše o válce v Sýrii, nepůsobí to pateticky či nemístně. A stejně tak, když vypovídá o hořící Sibiři a Austrálii a o záplavách v Amazonii. Svým podivně „bledým, nejveselejším“ šestým prstem ukazuje Děžinský nám čtenářům vztahy ve světě, které nejsou vidět na první ani druhý pohled; básník je totiž svým dotekem-polibkem spoluvytváří.

Chalupaření a Božena Němcová

Jan Lukavec

Vejce a já ve studii Jiřího
Trávnička o Betty McDonaldové

Literární vědec Jiří Trávniček je mužem mnoha tváří: angažuje se například i v iniciativě Manželská setkání, v jejímž rámci křesťanští manželé „usilují o obnovu, zlepšení a upevnění vztahů v manželství a rodině“. Hlavně je ovšem známý svými výzkumy čtenářství a tím, že se často zastává knih, které jsou oblíbené u většinových čtenářů. Obojí se setkává i v jeho nové studii *Betty a my. O jednom českém kulturním fenoménu*. Pojednává o americké spisovatelce Betty MacDonalové (1908—1958), jejím životě a díle, o její americké a české recepci, která byla výraznější než v její



Jiří Trávniček
*Betty a my. O jednom
českém kulturním
fenoménu*
Host — Ústav pro českou
literaturu AV ČR, Brno —
Praha 2022
248 stran

vlasti, i o jejích zdejších překladatelích. Zvláště se soustředí na její nejslavnější knihu *Vejce a já* líčící, jak se hrdinka pocházející z města klopotně a často marně snaží stát oddanou manželkou a výkonnou hospodyní na slepičí farmě a podílet se tak „na uskutečnění manželova snu o životě v přírodě“. K „Betty“ se Trávniček dostal právě přes zdejší čtenářské výzkumy z let 2007, 2010, 2013 a 2018, v nichž zmíněné *Vejce a já* vycházelo stále jako jeden z nejoblíbenějších titulů u českých čtenářů, či přesněji „téměř monopolně“ u čtenářek.

Trávniček ukazuje, jak silně jsou autorčina díla autobiografická, i když ne ve všem: skutečná Betty došla k názoru, že starost o sedm set kuřat jí nenabízí žádnou perspektivu, opustila proto manžela i farmu a spolu se svými dětmi se vrátila k matce a svým sourozencům; její knižní „dvojnice“ se v jakési měkčí verzi pouze stěhuje — i s manželkou — na farmu modernější.

Přesto byla kniha ve Spojených státech amerických pokládána za nonfiction (anglická *Wikipedie* ji charakterizuje jako „humoristické memoáry“), zatímco u nás je charakterizována jako autobiografický

román (sám Trávniček píše o „fikcionalizované non-fikci“). Po vydání v roce 1945 se setkala s nadšeným čtenářským ohlasem: už v prosinci téhož roku se kniha objevila na prvním místě v prestižním žebříčku bestsellerů *The New York Times* (v kategorii nonfiction) a udržela se na něm po čtyřicet tři týdnů a k její oblíbě následně přispěla i filmová verze. Další knihy McDonaldové už ale takové popularity nedosáhly — v padesátých letech začala její sláva prudce klesat. Důvodem může být třeba její sarkastický způsob znázorňování Japonců a původních amerických obyvatel, kteří jsou vykreslováni jako „špinaví, věčně podroušení a podlí“, což je v kontextu sílící politické korektnosti vnímáno jako neakceptovatelné.

Při hledání odpovědi na oblíbenost memoárů Betty McDonaldové si Trávniček bere na pomoc tezi literárního vědce Jamese D. Harta, že *Vejce a já* bylo „uklidňující dílo“ pro ty, kdo si našli pohodlný život s ústředním topením a elektrinou a přitom si mohli myslet, že by se raději měli vrátit zpět k přírodě. Betty jim tak přinášela alibi, protože „návrat k přírodě může jít více na nervy než útěk z ní“. Způsob, jakým autorka přírodu traktuje, je dnes už ovšem v některých směrech rovněž minimálně zastaralý, či dokonce neúnosný. Přírodními zdroji jako by její protagonisté až plýtvali: bažantů mají v okolí tolik, že je manžel na setkání střílí, načež hrdinka prsíčka vždy vyškubne, aby je usmažila na másle, a „zbytek zahodí“. Také její pojmání kuřat, která jsou v jejím až karikaturním podání především hloupá a smrdí (a chovají se často sebevražedně, aby jí až zlomyslně působila co nejvíce problémů), je už poněkud překonané. To bychom ji ale museli brát smrtelně vážně, což vzhledem k žánru není nejvhodnější přístup, Betty McDonaldová prostě nepsala přírodovědný naučný spis.

U českých a slovenských čtenářů bylo *Vejce a já* nejúspěšnější v době normalizace. Trávniček dává tuto oblibu do kontextu tehdejšího „útěku“ mnoha občanů na chaty a chalupy, kde se i oni museli adaptovat na nové podmínky a čelit neobvyklým výzvám. Zdejší čtenářky podle něj



zaujala postava městské ženy, která se najednou ocitá v novém prostředí s nezvyklými nároky: „Podobnými po city si jistě prošlo i množství českých žen. Chtěly si jen tak trochu zachalu- pařit: kytičky, mrkvička, odpoledne pak na verandě kafičko s příjemnou knížkou; a najednou zjistily, že musí taky třeba vyvážet žumpu, zajistit dřevo na topení, pomoci manželovi s izolací podmáčené stěny.“

Dalším přitažlivým aspektem byl podle autora model „měkké vzpoury“ či subverze patriarchálního řádu, kterou hlavní hrdinka provádí. Navenek sice zůstává věrna svému farmářsko-manželskému určení a respektuje jeho hranice, přitom si však dopřává velkou svobodu v jeho líčení, jímž se od této role distancuje. Čili trochu model Popelky, tvrdí Trávníček: „Navenek submisivní, podřizující se nepřejícím podmínkám, ve skutečnosti odvážná a osobitá.“ Místo holoubků či tří kouzelných oříšků si však musí pomoci sama „vlastním vypravěčským espretem“. *Vejce a já* následně zařazuje do českého kontextu výrazných či opatrně se emancipujících hrdinek: kupříkladu dívčího románu *Svéhlavičky* od Elišky Krásnohorské, ovšem „zbavené moralistních tónů a přepsané do ich-formy“. A dokonce hlavní hrdinku obšírně srovnává s protagonistkou *Babičky* Boženy Němcové. Obě hrdinky v létě vstávají už ve čtyři hodiny, především ale vykazují podobný vzorec tradičního ženského údělu: z babiččina vyprávění víme o tom, jak věrně následovala svého muže Jiřího v jeho službě v pruském vojsku, z vyprávění Bettyina zase plyne, že jí něco velmi podobného vštěpovala matka. A sama zprvu následuje svého muže na farmu s vědomím, že takto to má být. Na pomoc si Trávníček bere i tak náhodné detaily, jako že dívčí podoba jména slavné české spisovatelky zněla právě Betty. Rozdíl ovšem vidí v tom, že „hlavní postava Boženy Němcové zahlazuje napětí a vše kolem sebe se snaží sklenout v soulad, zatímco Betty spíše groteskně vyostřuje, někdy až na hranici sarkastického tepání“.

Trávníčkův interpretační pokus o nalezení analogií dvou fiktivních

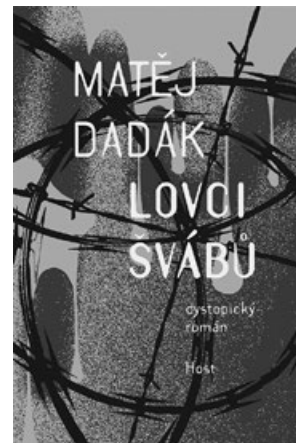
postav z různých staletí a kontinentů je odvážný, ale přesto si troufám tvrdit, že převažují rozdíly, z nichž jeden ze základních autor nechává ve vztahu k Němcové stranou: zmíněný poměr k přírodě. Jak napsal František Xaver Šalda, postavy *Babičky* „žijí v míru a v lásce s přírodou, jsou jen jejím zušlechtěným a zjemněným pokračováním a stupňováním a není neštěstí lidského, jehož by nedovedla příroda, ne-li vyhodit, alespoň zmírnit nebo dekorčně sladit do svého orchestru“. Jestliže podle Šaldy je příroda pro obyvatele Starého bělidla spojencem, pro hrdinku *Vejce a já* je to většinou opačně: příroda je pro ni nejčastěji hrozbou nebo dalším vysilujícím a nenáviděným úkolem, který ovšem v konkrétní podobě formuluje její muž (například zavařování).

Vejce a já je v tomto smyslu stále podnětné dílo a je Trávníčkovou zásluhou, že se s ním jeho prostřednictvím nebo z jeho podnětu seznámí i čtenáři, kteří by po této autorce jinak nesáhli. Jak naznačuje, *Vejce a já* nevnímá jako vysoké umění, ale prostě součást kultury. Podceňované dílo zasazuje do pestrého vějíře kontextů normalizačního, ekologického i žensky emancipačního, i když některé jeho výše zmíněné teze by si zasloužily podrobnější výzkum. Každopádně přesvědčivě zdůvodňuje, proč ve *Vejci a já* některé čtenářky nacházejí „moudrou zábavu“, ale nezastírá ani to, že zvláště ty mladší někdy vnímají osud hlavní hrdinky spíše jako odstrašující příklad, aby nedopadly jako ona. Můžeme se samozřejmě ptát, jestli ještě dnes má smysl *Vejce a já* vůbec číst, jestli už současné hrdinky neřeší zcela jiné problémy a nevypořádávají se s jinými sociálními rolmi. Ovšem právě proto, jak je v současnosti téma návratu k přírodě a hledání alternativních způsobů života aktuální, může být nadále přitažlivá i kniha, která líčí odvrácenou stranu těchto návratů. Alespoň do doby, než vznikne nějaký soudobý ironický pandán například k Palánovým šumavským samotářům. A kdo ví, třeba bude následovat Trávníčkova kniha o tom, jak i v beletrii hledat inspiraci k nenásilnému a humornému řešení manželských sporů...

Dystopické plácání po rameni

Kryštof Eder

Romány *Lovci švábů* a *Opona* reflektují ožehavé společenské tendence, zůstávají však na povrchu



Matěj Dadák
Lovci švábů
Host, Brno 2022
231 stran

V době, kdy už slovo angažovanost nepůsobí jako červený hadr, se v tuzemské literatuře začínají množit tituly, jejichž autoři se nebojí podělit o svůj světový názor. A dobře se k tomu hodí módní dystopické vyprávění, v němž se určité společenské tendence či problémy vy- hroťí do krajnosti, ostatně nehostinné, postapokalyptické kulisy jsou vděčné a čtenářsky atraktivní.

Jako dystopie jsou označeny i nové romány Matěje Dadáka a Ondřeje Hübla. Podobnost v případě těchto dvou knih není jen v jejich žánrovém zařazení, ale i v osobnostech autorů. Jsou podobného věku (Dadák se narodil v roce 1975, druhý o rok později), oba jsou veřejně známí, nikoli však primárně jako spisovatelé. Dadák je herec, dramatik a scenárista a Hübl kreativec a tvůrce reklam, který vydal sbírku povídek *Hod mrtvou labutí*



R



Ondřej Hübl
Opona
Druhé město, Brno 2022
304 stran

a do širšího povědomí vstoupil především díky seriálu *Zkáza Dejvického divadla*, jemuž jedna z povídek posloužila jako námět a na jehož scénáři se Hübl podílel.

Spojitosti lze nalézt i uvnitř jejich nových knih — oba autoři konstruují svět, který se vymyká z kloubů; jeden se však obrací do budoucnosti, druhý do minulosti. Zatímco vrcholné dystopické romány přítomnost prostřednictvím vyhoceného románového světa problematizují, oba spisovatelé se k ní stavějí spíše jako k pohodlnému a jednoduše uchopitelnému podloží.

Matěj Dadák se jako prozaik představil už v roce 2011, kdy vydal novelu *Horowitz*, za niž byl nominován na Magnesii Literu v kategorii objev roku, a loni přišel s prvním románem. *Muž bez jazyka* však na úspěch prvotiny nenavázal a kromě několika zaslužených špílců od recenzentů prošel literárním děním v podstatě bez povšimnutí. *Lovci švábů* by mohli zaznamenat širší ohlas, a to právě díky přitažlivým postapokalyptickým kulisám, v nichž se příběh odehrává.

Hlavními postavami románu jsou téměř sedmdesátiletý Eda

a jeho o čtyřicet let mladší partnerka Tereza. Žijí spolu se svým pohůnkem Valtrem na statku, jenž připomíná spíše pevnost. Za humny je totiž česko-polské pohraničí, prostředí nehostinné, v němž hrozí nebezpečí takřka odevšad.

Svět *Lovců švábů* je z velké části zdecimovaný, v roztroušených narážkách se dozvíme o jakési válce na Balkáně, utečeneckých táborech či o rozpadu Organizace spojených národů. Dokonce se zde v retrospektivách objevuje i pandemie covidu-19 (byť přímo pojmenovaná není). Drama se rozhybe v souvislosti s mohutnou těžbou uhlí, kvůli níž se smíždějí pracovníci z celé Evropy, mezi nimi i Makedonec Nikola, jenž se seznámí s Terezou. A pak také titulní Lovci švábů, parta zabijáků, kteří mají počítáno na válečné zločince. O povaze válečného konfliktu se dozvídáme jen málo a útržkovitě, zato je jasné, že příštím úlovkem lovců má být Nikola, který uprchl z území, kde se bojovalo. Samozřejmě se tato linie vyprávění záhy protne s linií sledující Edu a Terezu a hra na Divoký západ může začít.

Oproti *Muži bez jazyka* nelze *Lovcům švábů* upřít jistý spád, příběh se valí kupředu díky častým změnám perspektiv i akčním scénám. Nejednou se však člověk během četby nachytá u myšlenky, zda by to celé lépe nefungovalo ve filmu. A to především proto, že Matěj Dadák je dost toporný stylist. Vypráví zdánlivě neotesaným jazykem, který by se ke zvolenému námětu snad i hodil, ve výsledku však vyznívá spíše neohrabaně. Popisy sexuálních scén se měly proškrtat či škrtnout úplně — to je větší pohroma než události, které postihly dystopický svět. A dlouhá přirovnání, v nichž se Dadák vyžívá, připravují knihu o to jediné, co v ní funguje, tedy o drsnou atmosféru.

Knize chybí i nějaký hlubší rozměr; autor zkonstruoval dystopický svět jako rybář, který nahodí síť a pak na palubu vytahuje vše, co se do ní zamotalo — jednou je to ryba, jednou PET láhev. Nepřiměje čtenáře, aby začal promýšlet aktuální situaci, aby si do zničených prostor románového světa projektoval vlastní obavy a kladl si otázku, zda k něčemu takovému

náhodou opravdu nespějeme. Odkazy k dnešním problémům, s nimiž vyprávění zachází — těžba v polském pohraničí či uprchlická vlna —, zůstávají na povrchu, do podloží se příběh nezakousne.

Ondřej Hübl měl bezpochyby originálnější nápad a je také o něco lepší vypravěč. V úvodní poznámce své románové prvotiny, jež přichází čtyři roky po debutové sbírce povídek *Hod mrtvou labutí*, píše, že „*Opona* je především scénář, který jsem psal pro režiséra Jiřího Stracha a spolu s ním“. Oblíbený konzervativně bigotní režisér námět vymyslel a jemu je kniha rovněž věnovaná, což je z námětu patrné:

Josef, bohatý majitel firmy vyvíjející umělou inteligenci s názvem Aida, která řídí auta, se jednoho dne rozhodne bojovat proti své vzpurné, levicově smýšlející dceři Luise radikálním způsobem — vezme celou rodinu na neotřelou dovolenou do jakéhosi velkého laru, v němž se inscenují poměry minulého režimu.

Přestože například z procesu s Rudolfem Slánským, kterého se rodina spolu s komparzisty zúčastní, jsou příkladně zděšení, věci se Josefovi záhy vymknou z rukou. Luisa pozná mladého svazáka a místo toho, aby si svědomitě uvědomila, jak byl komunismus prohnitý, přichází na zcela jiné myšlenky. A především se ukáže, že ze světa *hry*, do níž Josef dceru a manželku zavedl, nevede jednoduchá cesta ven. Pokud z ní tedy vůbec nějaká cesta ven vede.

Opona není dystopií, ale spíše thrillerem. Josef musí napnout velké úsilí, aby se dovedl vzepřít systému, který sliboval nevšední zážitky pro zbohatlíky, přičemž do akce se dostává jeho firma, jeho nejbližší i postavy vystupující v herním komplotu, jehož síť je širší a hustší, než by si kdo pomyslel. Právě thrillerové napětí je tím, co *Oponu* dlouho drží na nohou. Jinak román působí skutečně jako beletrizovaný scénář televizního filmu. V hodinu a půl dlouhé podívané, od níž člověk neočekává zrovna oscarové výkony, by se nejspíš ztratily všechny stereotypy, s nimiž Hübl nenápaditě zachází: Josef vydělává, jeho žena Markéta sní o luxusních dovolených a kdesi vzadu vyčkává sekretářka, která je velkému šéfovi



zamilovaně oddaná. Nemluvě o povrchním nakládání s historickými realitami i s motivacemi konstruktérů stalinistické hry.

Spleť plánů a akcí, která má Josefovi umožnit vyvážnout ze hry s co možná nejméně šrámy, je sice nápaditá, ale s blížícím se závěrem přetížena, až se nakonec stává téměř směšnou.

Námět *Opony* sice nabízí vhodný prostor, jak reflektovat naši situaci tady a teď, protože generační konflikt, který řeší Josef s dcerou Luisou, stále silněji prorůstá současnou společností. K jakékoli hlubší reflexi se však Ondřej Hübl ani nepřiblíží, a to především proto, že je zde všechno od začátku hodnotově určené; Luisino levičáctví se musí „léčit“ a je jen otázka, zda se to povede, nebo ne. Tady se ví, co je dobře a co špatně, a vyprávěním se to pouze demonstruje. Otázky se vyprávěním nekladou, nýbrž zodpovídají.

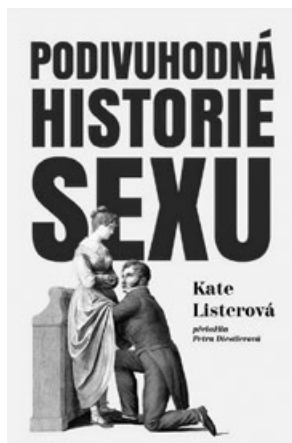
Romány *Lovci švábů* a *Opona* sice reflektují ožehavé společenské tendence, zůstávají však na povrchu. Jejich autoři si počínají spíše jako političtí marketéři, kteří konstruují utopické vize svých chlebedárců podle jednoduchého klíče — na jistých tendencích, které sužují určitou část společnosti, ukazují, jak by naše země a společnost mohly vypadat, kdyby si lidé u volebních urn vybrali „správné“. Hübl s Dadákem jen obrátili znaménko a vymezené problémy zavedli namísto k zářným zítřkům do nepříznivé krajnosti.

Láska, sex a vtípečky

Klára Fleyberková

Píča, kunda, šukání... Pokud někoho tato slova nepřekročitelně pohoršují, bude mít při čtení knihy Kate Listerové zásadní problém

Podivuhodná historie sexu jimi rozhodně nešetří. A má to svůj jasný důvod. Vlastně dva. Tím prvním je pochopitelně zkoumané téma.



Kate Listerová
Podivuhodná historie sexu
přeložila Petra Diestlerová
Paseka, Praha 2022
464 stran

Tím druhým je fakt, že se Listerová pokouší sejmout z něj nánosy stigmatizace, studu a iracionálních pocitů hanby.

Hned zkraje si bere na pomoc jméno, které tak nějak samozřejmě dodá textu závan odbornosti. Svůj úvod otevírá citátem Sigmunda Freuda: „Potlačené emoce neumírají. Jsou pohřbeny zažíva a později o sobě dají vědět ošklivějšími způsoby.“ O tom, nakolik je tento výrok přílehlavý k tématu stigmatizace sexuálních pudů, by bylo možné dlouze diskutovat, jméno jeho původce ale laickému oku napoví, že se na následujících stránkách dozví něco zásadního.

Ačkoli Listerová už na začátku odkládá ambici vystavět komplexní studii o sexu, shromáždila na více než čtyřech stech padesáti stranách úctyhodné penzum informací. Při letmém pohledu do obsahu díla by se zdálo, že je řadí vcelku systematicky. Svazek je rozdělený na osm částí, každá z nich (vyjma té první) obsahuje tři kapitoly, každá je nazvaná Sex a... (slova, vulvy, penisy, jídlo, stroje, hygiena, rozmnožování, peníze). Nakonec jde ale spíše o sumář více či méně náhodných témat, která autorku zkrátka zajímají nebo jí připadá, že by mohla zajímat čtenáře (sama si udělala alibi, když se

k tomu v úvodu přiznala). A tak se tu namátkou dozvíme třeba to, jak byly v průběhu dějin fetišizovány různé rasy, jak byla vnímána onanie, jak se vyvíjela antikoncepce nebo prostituce, ale také třeba kdo se kdy jak holil, jak vznikly vibrátory, co ženy a menstruační nebo proč byla kdysi jízdní kola považována za nestoudná.

Všechna témata Listerová zpracovává s přihlédnutím k mnoha historickým zdrojům, citacemi a odkazy se text jenom hemží a závěrečný poznámkový aparát, bibliografie, seznam vyobrazení a rejstřík čítají téměř šedesát stran. Ano, formální uspořádání svazku nás na první pohled přesvědčí, že jde o odbornou historickou publikaci. *Podivuhodná historie sexu* ovšem není suchá vědecká práce, což mimochodem napovídá už věnování: „Pro moji rodinu (promiňte!)“.

Kate Listerová napsala populárně-naučnou knihu, kterou postupuje vtip a ironie, místy hraničící až se stand-upem. Řízný britský humor ožehavému tématu sluší, sám se nabízí jako jednoduchý prostředek, jak zbourat hradbu ostychu, která se kolem sexu staví. Text příjemně plyne, snadno se čte a člověk se mnohdy zcela přirozeně zasměje. Jenže jak se vtipy vrší, vkrádá se postupně pocit, že je to všechno tak trochu na sílu, že se tu trochu moc tlačí na pilu (Listerová by tento rým jistě vzala do hry).

Podobně psaných popularizačních knih sympaticky ostrých, břitkých autorek se objevuje celá řada. Za všechny se mi vybavuje Britka Caitlin Moranová se svými feministickými celosvětovými bestsellery (*Jak být ženou* a *Vic než žena*). Zatímco ona promlouvá o současnosti s přihlédnutím k minulosti, Listerová o minulosti s přihlédnutím k současnosti. A obě se vydaly cestou komiky. Zatímco Moranová ovšem vychází z ryze osobní roviny textu, Listerová není zdaleka tak subjektivní a o jejích erotických (ani jakýchkoli jiných) preferencích se toho moc nedozvíme. *Podivuhodná historie sexu* má přece jen jiné ambice.

Její čtení mě čím dál více zavádělo k myšlence, jestli je skutečně nutné neustále a za každou cenu špikovat věty takovým množstvím vtipu.



Bezskrupulózně použité vulgarismy, roztodivná pojmenování nejrůznějších údů či praktik (za všechny ty „špulivé vodičky“, „mrndy“ a „slaniny z komína“ je třeba složit poklonu i překladatelce Petře Diestlerové) a trefné příklady možná šokem vyléčí úzkostlivější čtenáře a pomůžou jim překonat ostych. Na ty, kterým u čtení slova „prcat“ uši nezrudnou, to ale může mít zcela opačný efekt — brzy se jich přejí.

Populárně-naučná literatura je obecně dost ošemetná disciplína. Hledat tenoučkou hranici mezi odborností a přístupností je náročná práce. Její vykonavatel velmi snadno sám sebe hodí přes palubu, když se od té hranice posune příliš daleko do oblasti „zábavy“, a podsekne tak nohy svým odborným znalostem. Kate Listerová měla výchozí pozici o něco snazší než třeba kvantový fyzik nebo historik leectví — sex táhne a pikanterie s ním spojené jsou už samy o sobě dobrým lákadlem. Žonglovat s nimi nad hlavou v klaunském kostýmu už je myslím skoro nadbytečné.

Kdybychom však na chvíli pustili míčky z rukou a sundali červený nos, je třeba říct, že poctivou rešerší ke každému tématu Listerové upřít nelze. Ani zjevnou vášň pro zkoumané téma. Žlutá kniha s obřím růžovým nápisem (v tramvaji se s ní neskryjete) tedy nabízí hromadu dílčích informací.

I proto je však nakonec složité sumarizovat, co vlastně Listerová o lidské sexualitě říká. Jednotlivé sdělení jako by neustále proklouzávalo mezi prsty a rozbíhalo se do tisíců tenkých nitek. Kniha vznikla v době, kdy se o sexu hovoří neotevřeněji za celou jeho historii, jak sama autorka na několika místech podotýká. Kolem klíčových a těžkých témat současného vnímání sexuality jako by však našlapovala po špičkách. O zásadní roli pornografie se jen lehce otre, znásilnění a dnes tak živý diskurs o konsenzu nechává až do zmínky v doslovu... A když

pak v kapitolách o prostituci opakuje, že by neměla být tak stigmatizována, úplně vynechává problematiku morální či přímo trestní (skutečně ne každá prostitutka je prostitutkou, protože ji to baví).

Současný stav Listerová zkrátka příliš neproblematizuje, předkládá jeho dílčí momenty jako hotovou věc, s níž mnohdy ani není třeba polemizovat. Jak jsme se skrze zmapovanou historii ke statu quo dostali, už ale neříká. Syntézu si musí každý čtenář provést sám. Od Kate Listerové k tomu dostane spoustu „pikošek“, několik zásadních historických momentů a pohříchu velkou hromadu humoru.

Erotický šatník zatuchlých veršů

Libor Staněk II.

Básnickou sbírku Marie Šťastné
by bylo dobré trochu vyvětrat



Marie Šťastná
Vtáčení
Odeon, Praha 2022
80 stran

„Marie Šťastná v nové, zatím nejosobnější sbírce otevírá dveře do šatníku, v němž visí prověřené kusy, které

nestárnou, úplně nové divoké šaty a rozevláté sukně, svetříčky z jemných pichlavých vláken, zamotané punčochy, lehké blůzy s poloprůsvitlivostí i těžknoucí podvazkový pás,“ čteme v anotaci na vnitřním přebalu knížky, jejíž obsah prozrazuje mnohé z klíčových motivů nové sbírky *Vtáčení* od jedné z našich nejznámějších současných básniček: Fetišistické analyzování vlastní identity, respektive jejích niterných pocitů, sázka na co nejautentičtější projev, jehož primární garancí je lyrické „já“ těžící z expresivního řečového backgroundu a pokradmu odtajňované a zároveň záměrně kontrolovatelné citové záchvěvy konotující emoční stav těsně před zhroucením, které generují poezii jakožto symptom terapeutické funkce.

U poezie Marie Šťastné jsme na obdobné lyrické postupy ostatně navyklí už od jejích předešlých sbírek, například *Akty* (2006) nebo *Interiéry* (2010), v nichž byla silně patrná oscilace kolem citového světa hlavní hrdinky, která chtěla nabourávat stereotypní klíše týkající se intersubjektivního vnímání ženské role ve společnosti. V předposlední sbírce *Šťěstí jistě přijde* pak básniřka tematizovala především zkušenost rodičovství, které se jí vyjevovalo v úzkostlivě negativistických svědectvích: „[...] takový nepatrný pohyb uvnitř / jako když malá ryba / narazí tlamou na dlaň / Chvilí není možné / odlišit to od bodnutí strachu,“ psala Šťastná, jejíž poetika i v aktuální sbírce klade velký důraz na intenzivní emocionálně kritický náboj — tentokrát se však z rodičovské role transformoval do reflexe pocitového světa ženy středního věku: „Stávám se ženou / se spoustou extravagantních náhrdelníků / hlasitým smíchem / a excentrickými pohyby / ale je to ulevující / oproti strachu z nevyrazného chtění / viditelné lásky.“

Energie básní se ale podobě jako v předešlých autorčiných knihách utápí v infantilně přepjatých veršových hrátkách, které v kombinaci se skečovitě vystavěnými schémata básní vytváří ve finálním výsledku nekonzistentní dojem.

Hlavním problémem básnické knihy je pak zanedbaná metaforická práce s jazykem, v němž autorka jede na „free ridu“ představivosti bez hlubších konsekvencí k básni jako celku. Například text ze strany padesát osm je toho typickým příkladem. Lyrický subjekt v něm zběsile míchá dojem z lesní procházky, podvědomých procesů, nemocničních rozhovorů, pudového strachu z porodu a potřeby psychické vyrovnanosti, čímž vzniká mozaika random rozhozených básnických obrazů bez vnitřní soudržnosti. Jako by se Štátná ve svých textech chovala jak populističtí politici. Obsah její řeči se žene namísto informací zběsile za emocemi. U básničky, která obdržela Cenu Jiřího Ortena i Drážďanskou cenu lyriky, bychom mohli čekat více.

Jediné, na čem se lze nakonec interpretačně uchytit, jsou zacyklené introspektivní vhledy vázané na už několikrát zmíněné prožívání vlastní ženské role: „Tyhle puntíkové šaty se všem líbily / nestihla jsem si je někdy ani sundat / Ani mě nenapadne měnit šatník / už týden nejím pečivo a cukr si dávám jenom / do kafe / ale takhle už vypadat nebudu / Každý máme něco / Někdo blázelec někdo matku někdo nechťená / těhotenství,“ čteme v jedné ze závěrečných básní. Ta dosvědčuje fakt, že Štátná po celou dobu sbírky nevystupuje ze své komfortní zóny, v níž spoléhá na narcistně únavné sebepozorování, které jako by neumělo těžit z ničeho jiného než z tradičního patosu vázaného na lyrickou subjektivitu, kde se i z obyčejné cesty k zubaři udělá existenciální tíseň o lidském bytí (viz strana šestnáct).

Zaměření na témata reflektující prožívání vlastního ženského „já“ je samozřejmě naprosto legitimní, problém je, když se omezuje na terapeuticky „rodinný dokument“ jedné životní zkušenosti, v němž absenteje univerzálnější, obecnější platnost. Jisté také je, že tvorba Marie Štátné s přihlédnutím k předchozím knihám nabývá stagnujících a vyčerpaných rysů. Prospělo by její šatník plný soft erotických veršů občas nechat vyvětrat.

Postavy hledají děj

Jan Němec

Z Wintonova autorského surového světa, ve kterém mladý hrdina svádí boj s přírodou, jako by se ztratilo napětí



Tim Winton
Ovčácká chajda
přeložil Roman Tadič
Volvox Globator, Praha 2021
228 stran

Kdykoli se australského spisovatele Tima Wintona zeptají, co stojí na počátku jeho knih, odpovídá, že je to krajina. Buď konkrétní místo, nebo alespoň povšechný charakter určitého kusu země, u Wintona nejčastěji západního pobřeží Austrálie. Jinak tomu není ani v případě *Ovčácké chajdy*, autorova už dvanáctého románu — a třicáté knihy celkově. Divočina a konkrétně vyprahlá solná pánev někde v západní Austrálii tvoří případně drsnou kulisu pro jednoduchý, až na kost ohlodaný příběh mladíka Jaxieho Clacktona. Do divočiny se vydává poté, co jeho násilnický otec zemře pod autem na špatně upevněném heveru. Být tu místo auta kůň, je to expozice jako z Cormaca McCarthyho.

Příznějme si: o australské literatuře v Česku kdovíjaký přehled nemáme. Jestliže se na generace australských

spisovatelů podíváme aspoň z rychlíku, je tu nositel Nobelovy ceny Patrick White (nar. 1912), který u nás vycházel už za minulého režimu. O generaci mladší je Peter Carey (nar. 1943), dvojnásobný držitel Bookerovy ceny. Také jeho knihy jsou v češtině k dispozici, měl však smůlu, že cestoval po různých nakladatelích a nikdo se o něj nepostaral, jak by si zasloužil. Tim Winton (nar. 1960) zastupuje následující generaci a dnes má na australské literární scéně výjimečné postavení autora masově čteného a současně kritikou vysoce ceněného. V češtině je kromě aktuální novinky k dispozici také Wintonův starší, mimořádně povedený román *Tep prachu*.

V *Ovčácké chajdě* si Winton vystačí s málem. V první části knihy je to jen mladík Jaxie, který putuje divočinou, aniž by úplně přesně věděl, před čím utíká nebo kam ho to táhne. Za ním zůstala smrt tyranského otce, ze které by někdo docela snadno mohl udělat vraždu, před očima má obraz sestřenice, se kterou spí. Stejně tak však Jaxieho k jeho putování mohla dohnat nějaká jáma v nitru, kterou potřeboval obejít. K rozklíčování jeho motivací příliš nepomáhá, že Jaxie je prostý kluk, který nijak nevyčníká ani v racionálním uvažování, ani v introspekci. Jednoduše řečeno, od začátku románu dělá jednu blbost za druhou a jen občas se chytne za nos.

Stovka stran jeho dost monotónní odyseje čtenáře může vyčerpat skoro stejně jako Jaxieho, který vyrazil na rozpálenou solnou pánev skoro bez vody. V druhé části tedy Winton do hry uvádí antagonistu, a sice zkrachovalého kněze Fintana MacGillise, na kterého Jaxie uprostřed divočiny narazí. Kněz za sebou táhne temnou minulost, kvůli níž skončil, kde skončil; není přitom zcela jasné, nakolik se provinil sám a nakolik ho církev hlavně potřebovala uklidit. Druhá část románu se každopádně mění v duel, místy v duet mezi mladým, vírou neposkrvněným Jaxiem a starým, vírou poničeným Fintanem. Dál však přetrvává hlavní, dost banální problém: pořád se toho moc neděje. V manuálech pro scenáristy se varuje před tím typem filmů, kdy to vypadá, že postavy na plátně devadesát minut marně hledají děj. Přesně tak bohužel



R

Recenze

Jaxie a Fintan působí, když se potloukají kolem chajdy. Tu něco zastřelí, tu se o něco chytanou, ale o moc víc se toho neděje.

Situace už je z vypravěčského hlediska skutečně neúnosná a zjevně to tuší i Winton. Ve třetí a poslední části tedy zařídí, že začne foukat vítr ze severu a přinese zvuk vzdáleného generátoru. Jaxie a Fintan mají nezvané sousedy, respektive sami se nezvanými sousedy stávají... Nakonec se tedy aspoň něco přihodí. Jenže: jenom se to přihodí a nic zas tak zvláštního to neznamena.

Tep prachu byl surovým a syrovým románem, který si člověk pamatuje ještě po letech. V *Ovčácké chajdě* zůstala většina prvků z Wintonova autorského světa, jako je násilí, mladý hrdina nebo boj s přírodou, ale jako by se ztratilo napětí mezi nimi, ta těžko postizitelná kvalita, která nás nutí zajímat se o postavy a dýchat s nimi. Dokonce i výrazně hovorový jazyk zde postrádá větší sugesci, snad proto, že hovorovost se projevuje hlavně v koncovkách, méně už ve zvoleném lexiku a téměř vůbec v syntaxi. Problém může být už v originále, ale mohl také vzniknout během překladu. Tomu by napovídalo, že kniha rozhodně není redakčně dokonalá. Jestliže v ruce držíte román, na jehož obálce je titul *Ovčácká chajda*, je trochu podivné, pokud se hned na záložce mluví o *Pastýřově chatě*...

Tedka na Západě

Kryštof Eder

Ondřej Škrabal ve svých povídkách obratně a obezřetně našlapuje podél hranice mezi Západem a Východem

„Čím dál více mám pocit, že kamkoli se člověk z bývalého východního bloku



Ondřej Škrabal
Cesta k billboardu
Listen — EMG, Praha 2022
112 stran

hne, nese si vlastní hranici s sebou. Východ je tak snad nejvíce samotné přemýšlení o hranici mezi Východem a Západem,“ napsal v textu „Posouvání hranice“ otištěném v *Salonu Práva* básník, divadelní režisér a prozaik Ondřej Škrabal (nar. 1992). Tento text představuje jakýsi apendix autorovy nedávno vydané sbírky povídek *Cesta k billboardu*. Téma hranice mezi Východem a Západem a symboly a stereotypy, které se s nimi pojí, se vinou celým souborem.

Cesta k billboardu je knihou silně zapuštěnou do naší politické a společenské reality. V tu více tu méně jasných aluzích Škrabal odkazuje na mnohé kauzy a kauzičky posledních let — osudné natáčení, během něhož herec Alec Baldwin zastřelil kameramanku, zákaz dálničních billboardů, který se jejich pronajímatelé snažili obejít tím, že reklamní plochy polepili českými vlajkami v přesvědčení, že je tak není možné odstranit. Ve Škrabalově podání ovšem právní kličku nevymyslí správce billboardů, nýbrž majitel továrny na výrobu zakázaných plastových brček — situace je podobně dramatická a ukazuje se na ní, jak absurdní a obtížný může být boj s tím, kdo se nehodlá vzdát prosperujícího byznysu.

Na pozadí těchto událostí se odehrává v mnoha polohách variovaně pnutí mezi Západem a Východem.

Respektive nahlížení západním směrem, kde tušíme pokrok a progresi. I s tím, že pro někoho je toho progresivismu až moc, jako třeba pro polského řidiče kamionu Mateusze, který převáží prázdný nákladák do německého skladu Amazonu a podle něhož si dnes v Německu musí spousta lidí měnit pohlaví „jako na běžícím páse“.

Takto pojaté texty mohou snadno sklouznout k tezovitosti, schematizaci a zjednodušování. Ondřej Škrabal ale podél hranice, za níž by byly povídky na jedno použití, našlapuje obezřetně a obratně. Nahlodává a problematizuje zmíněná témata absurditou a vtípem a dělá to v globálním rozměru. Jeho povídky jsou totiž rozetě po světě. Mnohé se odehrávají v Berlíně, kde autor žije. Zavedou nás však také třeba do Uherského Hradiště, kam se vrací herec, jenž kdysi postupoval pořád na Západ, a nakonec se proslavil rolí ve filmovém westernu, či do Spojených států — v úvodním textu sbírky potkává vypravěč ve „skanzenu jménem Williamsburg“ Caseyho, který „prý začínal jako runner u seriálu *Friends*“ a který v nekonečném monologu bájí mimo jiné o tom, jak hodlá nabídnout práci indickému muži, kterého potkal v Iráku.

V „Životě na pláži“ si „nic“ u moře v Itálii užívá vypravěč, který na začátku povídky přizná: „Snad z recese jsme si zvykli říkat, že bez letní dovolené to není žádný život.“ Takové věty — nikoli nepodobné bonmotům — jsou pro *Cestu k billboardu* příznačné a vytvářejí Škrabalův svižný, úsporný styl. V krátkých, prázdným řádkem oddělených odstavcích není prostor pro přešlapování na místě. Problém nastává, když se zmíněná nejednoznačnost potká s občasnou tematickou rozbíhavostí — některé texty lze jen stěží smysluplně uchopit. Člověk je pak pravděpodobně zapomenut už ve chvíli, kdy je dočte. Je to však pochopitelná daň i vzhledem k tomu, jak jsou povídky rozsahově střízlivé. Ne každý text o několika stranách se zkrátka do čtenáře zakousne a nepustí. Takových — lehce zapomenutelných — je však v knize Ondřeje Škrabala menšina. Ty, které převažují, čtenáře přimějí, aby vztah mezi Západem a Východem s *Cestou k billboardu* promýšlel i on. ●



Tipy redakce



Alejandro Jodorowsky — Nicolas Fructus
Showman Killer
 přeložil Richard Podaný
 Crew, Praha 2021
 168 stran

Showman Killer je další střípek z Jodorowského vesmíru — běžně označovaného jako jodoversum —, kam spadají třeba *Metabaroni* nebo *Technokněží*. I v tomto novém komiksu najdeme akcentovaná oblíbená autorova témata, jako jsou princip hrdinství a násilí. Sexualita tu tentokrát trochu chybí, všemožné bizarnosti rozhodně ne. *Showman Killer* je kratounek a zábavný, přesto je třeba přiznat, že Jodorowsky je silnější v delších vyprávěních, jako jsou *Bouncer* nebo *Bílý láma*. A i když jeho knih vychází každý rok několik, stále jich ještě spousta zbývá. (vmax)

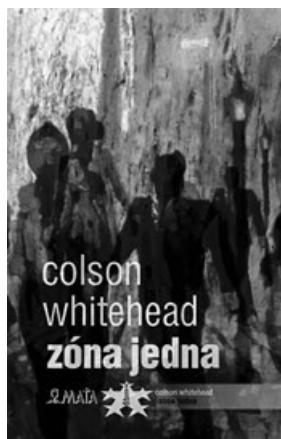
Maryse Condéová
Já Tituba, černá čarodějnice ze Salemu
 přeložil Tomáš Havel
 Maraton, Praha 2022
 224 stran

Když se před pár lety prakticky rozpadla Nobelova cena za literaturu, globální literární provoz rychle uspořádal alternativní ocenění. Tuto první a zároveň poslední cenu si odnesla Maryse Condéová, karibská spisovatelka, kolem jejíhož díla krouží

termíny jako postkolonialismus, emigrace, identita — a vyprávění, o němž přednáší na předních světových univerzitách. Teď mají možnost se s jejím dílem poprvé setkat i čeští čtenáři. Vychází kultovní román *Já Tituba, černá čarodějnice ze Salemu* o barbadoské otrokyni, jedné ze skutečných obětí amerických čarodějnických procesů. V románu může našťástí být všechno jinak... (zst)

Colson Whitehead
Zóna Jedna
 přeložil Richard Pecha
 Maťa, Praha 2022
 160 stran

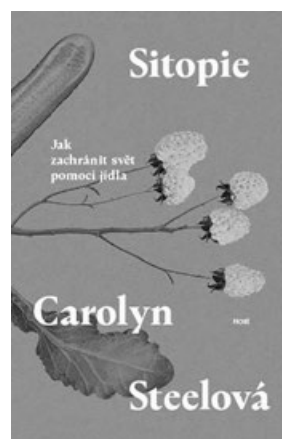
Vypadá to, že Colsonu Whiteheadovi vychází, na co sáhne. *Podzemní železnice*, bum, Národní knižní cena i Pulitzer. *Chlapci z Nickelu*, bum, znova Pulitzer. Ale *Zóna Jedna*, kterou právě vydává Maťa, je oproti oceněným románům pořádná podivnost. V této dystopii virus odepsal většinu populace, skutečných lidí přežilo jen pár. A ti se znova hlásí o svůj svět. Divoká kombinace hororu, thrilleru, filozofujících pasáží a sociální kritiky možná na někoho bude až moc. Ale fanoušky Stephena Kinga potěší. (jn)



Kazuo Ishiguro
Klára a Slunce
 přeložila Alena Dvořáková
 Argo, Praha 2022
 344 stran

Je to zvláště křehký, melancholický román. Možná je to tím, že ho vypráví nezvyklá hrdinka — android Klára,

kteřá má nahradit umírající dceru své majitelky. Kulisy jsou jen načrtnuté, o to úzkostnější: blízká budoucnost, genetické upravování, fašizace společnosti. Nakolik lze reprodukovat něčí individualitu? A co ji vlastně tvoří? Dostali jsme se v porozumění a manipulaci DNA tak daleko, že si můžeme hrát na bohy? A pokud ano, nemizí tím i rozdíl mezi umělým androidem a geneticky upraveným člověkem? Neodbytné otázky a vtíravá úzkost. (on)



Carolyn Steelová
Sitopie. Jak zachránit svět pomocí jídla
 přeložila Viktorie Hanišová
 Host, Brno 2022
 471 stran

Ne, nejde o žádnou self-help příručku, jak se správně a eticky stravovat. Autorka je architektka, a tak ji zajímá spíše to, jak jídlo utváří naše těla, společnost a její struktury — města, transport, průmysl, zdravotnictví. A jak to všechno dohromady ovlivňuje náš život a jak my kvůli jídlu přetváříme planetu. Ve vzájemné provázanosti vidí naději — naše budoucnost prochází žaludkem. (on) ●



b

• • •

Neshody na schodech rodného domu
zastupuje řirší příbuzenstvo.
Do neklidu poledne se přes dvě patra
dolů do sklepa řití pes.
Neř bylo možné zaslechnout tupý náraz,
překvapivá nečekanost konce zpomalila řas.
Čím víc stoupám, tím níže sestupuji do dětství
nauřit se objímat blízké, tím napravit budoucí vztahy.
Sloupáváme vrstvy podlahy jako cibuli,
krájíme na částečky všechno,
co vyhání z očí slzy jako zlobivé děti z domu.
Z bezpečné výřky poté zkoumáme,
zda to zvíře hluboko dole ještě dýchá.

• • •

Před odjezdem uklízím okolní prostor,
vpíjí se do mě jako rozlitý řaj do koberce.
Vypínám a kontroluji vše včetně řajové konvice,
řehličky, zásuvek a sebe —
aby po mně nezůstala spouřt
zapomenutých povinností a připomenutých vin,
ře na cestě, ať už kamkoli,
se odpojuji zcela přirozeně a trvale.

• • •

Splývám s vlakem, ve kterém právě jedu,
v kapse předměty připomínající afěru.
Jsem pohledem doleva,
následkem vystrařeného odrazu.
Jsem teř a tady, zatímco oni tam.
V ruce zpáteční klam o návratu do půlnoci,
aby zítřek po pravdě neodeřel.

• • •

Přijíždím v paralele jeho volání a prvního kroku
na perón.
Zvedám telefon a slyřím se hlasem své matky.
Její vztyčený ukazováček postupně
ochabuje s rostoucí hladinou vína v krvi
a vinou v místech,
kde bezprostředně poté malá možnost
syna nebo dcery ve mně
všechno slyří.





Tereza Zelenková



Ukázka z románu

Vzpomínky na úhoře

Anna Cima

Kontakt na pana Nakadžimu dal Sáře jeden ze spolužáků. Věděl, že majitel akvaristiky shání do pronájmu někoho, kdo by mu o víkendech vypomáhal v obchodě, a jelikož byla Sára z oboru a k akvariálním rybičkám měla vřelý vztah už od dětství, slovo dalo slovo a do týdne se mohla nastěhovat.

„Budete sdílet patro ještě s jednou dívkou,“ vysvětloval pan Nakadžima, zatímco ji provázel domem. Tehdy Sáře ještě vykal. „Jmenuje se Miju Kancharová. Dnes tu bohužel není, protože jednou za tři týdny jezdí navštěvovat rodiče domů do Mišimy. Doufám, že spolu budete dobře vycházet.“

„Určitě,“ přikývla Sára. Vyhovovalo jí, že z nového bytu to má blízko na vlak do školy, a vycházela by dobře i s piraňou, kdyby na to přišlo.

„Nemusíte se ničeho bát, Miju je tichá a slušná, vůbec nijak vám nebude překážet,“ otevřel pan Nakadžima dveře do pokoje, „prosím, račte dál.“

Sára se rozhlédla. Okno v pokoji bylo malé. Celou jednu stěnu tvořila vestavěná skříň. Podlaha z tatami příjemně hřála do nohou. Ihned za dveřmi objevila malý kuchyňský koutek s mikrovlnkou a umyvadlo se zrcadlem. Hurá, pomyslela si. Konečně se ráno v klidu umyju a nebude mi přitom nikdo funět na krk jako na koleji.

„Sprcha a záchod jsou na chodbě,“ řekl pan Nakadžima.

Sára došla k oknu a zadívala se ven přes moskytiéru nataženou v rámu. Ulice před domem byla úzká, a ona tak viděla do oken protějšího domu, kde jakási paní v zástěře zrovna vařila oběd.

„Budete si sem muset dát závěs,“ řekl pan Nakadžima a potom rukou přešel po tapetě odchlupující se ode zdi nade dveřmi, „není to nic moc, to uznávám.“

„Podle mě je to perfektní,“ usmála se Sára. „Beru to.“

„Tak to je skvělé,“ rozzářil se pan Nakadžima.

Sešli do akvaristiky vyplnit potřebné papíry. Sára ukázala na akvárium nad kasou. Z keramické trubky na dně vystrkoval hlavu veliký úhoř. Nezvykle velký, dobře živěný kus.

„Za kolik ho prodáváte?“ zeptala se. „Myslela jsem, že se specializujete na cichlidy?“

„To je neprodejný exemplář,“ usmál se pan Nakadžima. „Jmenuje se *Unagi* a patří Miju.“

„On se jmenuje Úhoř?“

„Trefné, že?“

„Doslovné.“

Dlouhé hadovité tělo bylo téměř celé schované v trubce. Vykukovala z ní jen postupně se rozšiřující hlava se zakrnělými očky. Ryba bez ustání otvírala a zavírala hubu. Šupiny měl úhoř tak tmavé, že se zdály černé. Ve světle zářivky chytaly namodralý lesk. V místech, kde hlava přecházela ve štíhlé tělo, dosahoval dobrých pěti centimetrů v průměru.

„Já budu úhoře studovat v doktorátu,“ odťáhla se Sára od akvária.

„Tak to s Miju hned najdete společnou řeč! U nich doma uctívají úhoře jako posvátné bytosti.“

Najít společnou řeč s Miju vůbec nebylo tak jednoduché. Párkrát u ní byla zaklepat, ale nikdo se neozýval. Až tři dny po tom, co se Sára do nového bytu nastěhovala, zaklepal kdosi ve tři ráno na její dveře. S obavami, co se děje, se vyhrabala z futonu. Když otevřela, uprostřed potmělé chodby se vznášel bílý kulatý obličej orámovaný černým mikádem. Kolem hlavy měl uvázanou bílou pásku.

Duch!

Bylo první, co Sáru při pohledu na přízrak v noční košili napadlo. Málem si přirazila hlavu do dveří, jak leknutím uskočila zpátky do pokoje. Teprve pak jí došlo, že to, co vidí, není duch, ale sousedka.



Miju byla bosa, na sobě měla květovanou noční košili, která obepínala její kulaté tělo, a nejistě přešlapovala ze strany na stranu.

„Dostala jsem to,“ vypadlo z ní konečně po chvíli zírání do země.

„Co?“ nechápala Sára.

„Menstruaci.“

Sára si nebyla jistá, jestli se jí to nezdá. Ale srdce po úleku bilo jako zvon a přízrak na chodbě nelevitoval.

„Došly mi vložky,“ upřesnila sousedka poněkud netrpělivě.

Konečně se Sára vzpamatovala.

„Ach tak! Tak dobře,“ přikývla, „malý moment.“

Došla ke skřínce nad umyvadlem a z balíčku vložek určených k nočnímu použití vytáhla dvě.

„Tady,“ podala je Miju. Ta po nich beze slova chmátla, otočila se a zavřela se v pokoji naproti. Až později Sára pochopila, jak ohromný výkon to tehdy pro ni musel být. Dojít si pro pomoc k neznámé sousedce. Dokonce na ni zpětně byla pyšná. Miju totiž s cizími lidmi zpravidla nemluví.

Po nočním setkání se Sára několikrát pokoušela zapříst s Miju konverzaci. Narážely na sebe na chodbě v jednom kuse. Kdykoli ji však oslovila, Miju se kroutila jako žížala napíchnutá na háčku. Hovořit s novou spolubydlící pro ni byl vrchol utrpení.

„Ona musí sama,“ vysvětlil Sáře pan Nakadžima. „Nesmí se na ni tlačit. To se potom naopak ještě více uzavře do sebe.“

Miju byla zamlklá, po domě se pohybovala šouravým krokem a na pozdravy téměř nereagovala. Kulatou hlavu nosila ovázanou bílou stužkou, na sobě mívala zástěru a na nohou rozšmajdané tenisky. V jedné ruce kýbl s rýžákem, ve druhé mop, o který se při chůzi opírala, vypadala jako turista při výšlapu na nějakou vysokou horu. Třebaže měla na starost údržbu domu, Sára záhy pochopila, že zametání a vytírání nebudou její silnou stránkou. Anebo ještě jinak, Miju uklízela jenom to, co považovala za úklidu hodné. Blátivé tápoty na schodišti ji nechávaly ledově klidnou, zato nevyčistitelnou skvrnu na dlaždičkách v koupelně byla schopná drhnout i tři hodiny v kuse. Běda tomu, kdo by proti jejím uklízacím metodám vznesl námitku. Na své zaměstnání byla Miju náležitě pyšná. Když došla k názoru, že se jí Sára nebo pan Nakadžima motají pod nohy, neváhala je přetáhnout přes boty mokrým hadrem.

Kromě úklidu domu toho Miju moc na práci neměla. Občas vypomáhala panu Nakadžimovi v akvaristice, třebaže více než jako opravdová pomoc fungovala spíš jako společnice pro dlouhá odpoledne. Obchod kvetl především díky zájmu chovatelů o akvarijní techniku, kterou pan Nakadžima rozvážel klientům v dodávce, než že by kamenný obchod navštěvovaly desítky zákazníků denně. A tak spolu ti dva kolikrát seděli v liduprázdném obchodě i několik hodin, někdy si povídali, jindy zcela mlčky, pan Nakadžima zahrabaný do papírů a Miju s pohledem upřeným do akvária s Unagim.

Jiné dny trávil Miju hraním na gameboyi. Byl to původní model ještě z dob, kdy se displeje vyráběly pouze v zelené variantě.

Pochopit, jakým způsobem Miju nahlíží svět, trvalo Sáře dlouhé měsíce. A neměla na to vliv jenom Mijina počáteční uzavřenost. Miju byla od pohledu jiná a Sára s překvapením zjistila, že se jí ostýchá. S nikým podobným se Sára nikdy nesešla a jinakost, s jakou se Miju projevovala, ji zneklidňovala. Nevěděla, jakým tónem na Miju hovořit a jakou zvolit úroveň zdvořilosti. Něco jí říkalo, že Miju bude značně infantilní (nosila s sebou dřevěný meč), takže uvažovala, jestli na ni nemluvit jako na malé dítě. Jenomže na druhou stranu byla Miju dospělá, dokonce o pár měsíců starší než Sára. Zkusila tedy obojí a Miju se na ni pokaždé dívala zpod ofiny jako na idiota, který se neumí rozhodnout.

Po nečekaném nočním setkání na chodbě to trvalo ještě měsíc, než se Miju zničehonic dala se Sárrou do řeči.

„Prý studuješ úhoře,“ prolomila ticho, když čistily akvária.

„To je pravda. Ale zatím jenom teoreticky,“ odpověděla Sára.

Miju se zamračila.

„Co to znamená, teoreticky?“ zeptala se.

Sára zaváhala.



Anna Cima (nar. 1991 v Praze) vystudovala japonská studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V současnosti žije v Japonsku, kde se zabývá studiem poválečné japonské literatury. Kromě psaní se věnuje kresbě a hudbě. Za svůj román *Probudím se na Šibuji* získala v roce 2019 cenu Objev roku Magnesia Litera a Cenu Jiřího Ortena.



„Hodně o nich čtete,“ řekla potom. Ihned jí došlo, že vyprávět Miju o tom, že ve škole rozřezávají úhoře skalpelem, není dobrý nápad. Pan Nakadžima jí totiž nedlouho předtím prozradil, že je Miju odmala slabá na srdce, a ze způsobu, jakým se Miju chovala kolem Unagiho, bylo patrné, že rybu nadevšechno zbožňuje. Později, když Sára panu Nakadžimovi vyprávěla, jak s Miju konečně prolomily ledy, hlasitě si povzddechla: „Dobře jste udělala. Taková zpráva by jí mohla ublížit.“

Unagi se do akvaristiky dostal zanedlouho po tom, co se Miju nastěhovala do volného pokoje v prvním patře. Bydlela tehdy v Jokohamě teprve krátce, občas se po cestě z nákupu ztratila a volala panu Nakadžimovi, aby jí přišel vyzvednout. Když se toho dne ozval ze sluchátka hlas policisty, dost mu zatrnulo. Lekl se, že se Miju něco stalo. Vyrázil na stanici a tam ji našel s uplakanými tvářemi v obklopení tří bezradných strážců zákona. Šaty měla mokré a z dlaně na pravé ruce jí kapala krev.

„Proboha!“ vrhl se k ní, „co se stalo? To tady nemáte dezinfekci?“

„Nenechala na sebe sáhnout,“ pokrčil rameny tlustý policista s bradavicí nad levým okem. „Byl problém ji sem vůbec dotáhnout.“

Pan Nakadžima si představil, jak muži zákona táhnou Miju ulicemi, a zatmělo se mu před očima. Policisté tvrdili, že je přivolali majitelé restaurace, kterým Miju rozbila akvárium určené k vystavování ryb ke konzumaci. Tomu pan Nakadžima odmítal uvěřit.

„Podívejte se,“ poškrábal se za uchem, „já vlastním akvaristiku, ve které tady slečna Kaneharová vypomáhá. Představa, že rozbíjí akvária, mi nejde na rozum.“

„Sama se přiznala. Rozbila to tímhle,“ zvedl nejmladší z nich ze stolu kámen a potěžkal ho v ruce.

Pan Nakadžima nevěřičně zakroutil hlavou a potom se podíval na Miju, která seděla na lavici, mokrá jako vodník. U pasu měla přivázaný dřevěný meč a na zádech obrovský růžový batoh, bez kterého nikdy neopouštěla dům.

„Mijuško, je to pravda?“

Nakrabatila obočí, ale neodpověděla.

„Zatím jsme to nesespsali, protože věříme, že se to vyřeší dohodou,“ poškrábal se tlustý policista pod čepicí. „Je od pohledu jasné, že tady slečna není úplně v pořádku. Nemá smysl z toho dělat větší vědu, než je nutné. Když zaplatíte škodu, budeme dělat, že se nic nestalo.“

„Máte tady tu dezinfekci, prosím?“ zopakoval pan Nakadžima.

Nejmladší policista položil kámen zpátky na stůl a odběhl kamsi do útrob stanice.

„Mijuško,“ posadil se pan Nakadžima vedle Miju.

„Hezky mi pověz, co se stalo. Já se nebudu zlobit. Tady pánové říkají, že jsi prý něco rozbila. Je to pravda?“

Miju lehce přikývla.

„Aha,“ neskrýval pan Nakadžima překvapení. „A pročpak jsi to udělala?“

„...úhoř,“ zamumlala Miju.

„Úhoř?“ nechápal. „Byl tam úhoř? V tom akváriu?“

Miju přikývla.

„Ale vždyť sis mohla hrozně ublížit!“

Miju se po tvářích opět začaly koulet slzy. „Bylo tam hrozně vody a všichni na mě křičeli.“ „To nic,“ pohladil ji pan Nakadžima po hlavě, „už je to dobrý.“

Když jí ošetřili dlaň, vydali se s panem Nakadžimou do zmíněné restaurace zaplatit rozbité akvárium. Střepey z chodníku provozovatelé mezitím odstranili a ryby přesunuli do kýble s vodou.

„Je tam zase!“ zaúpěla Miju a chystala se do vody, ve které spočíval alespoň čtyřicet centimetrů dlouhý úhoř, strčit zafačovanou ruku. „Oni ho snědí! Oni ho zabijí!“

Naštěstí ji pan Nakadžima včas zarazil.

„Neboj se, nesnědí.“

Potom si nechal zavolat majitele. Omluvil se za vzniklé potíže, zaplatil za rozbité akvárium a výměnou za úhoře v kbelíku nabídl restauraci nové akvárium i se servisem zadarmo.

Když donesli úhoře do akvaristiky, umístili ho do volného akvária za pokladnou. Miju s rozzářenými očima pozorovala, jak se úhoř v novém domově zabydluje.

„Jak mu budeme říkat?“ zeptal se pan Nakadžima.

„Budeme mu říkat Unagi.“

„Nápadité,“ zasmál se pan Nakadžima, „ale proč ne.“

Román *Vzpomínky na úhoře* vyjde v říjnu v nakladatelství Paseka.

Nové číslo revue Prostor v knihkupectvích

PROSTOR

revue 117



Po celý měsíc září nabízíme zvýhodněné roční předplatné za 390,- Kč.

Objednávejte zde: SEND Předplatné, spol. s r.o., telefon: 225 985 225, GSM: 777 333 370, e-mail: send@send.cz, www.SEND.cz

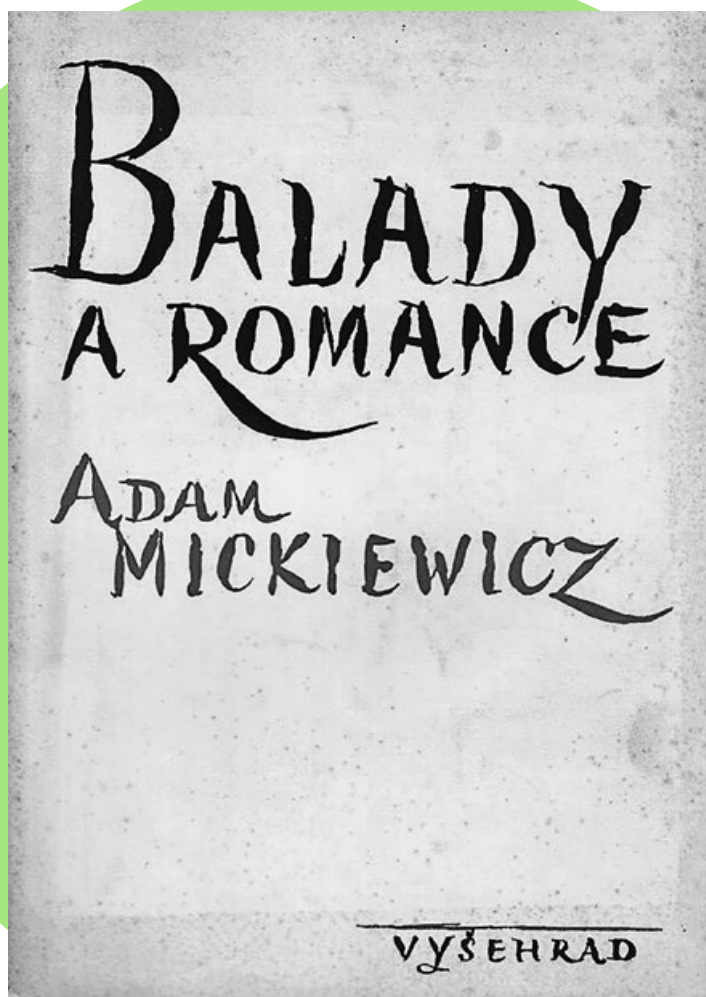


Tereza Zelenková



Z upíra věštcem

Lucie Zakopalová



V červnu 1822 vypukla v polské literatuře revoluce. Nebo lépe řečeno romantická „horečka“, kterou způsobila sbírka *Balady a romance* Adama Mickiewicze. Formovala totiž nové chápání světa i role básníka.



V dějinách literatury najdeme řadu klíčových děl, jejichž průlomový charakter vnímáme až s odstupem. Výsadou i prokletím těch nejlepších spisovatelů bývá, že vycítí změny jako první a vysloví je příliš brzy na to, aby je pochopili jejich současníci. V případě první vydané sbírky polského básníka Adama Mickiewicze však můžeme říci, že se člověk a dějiny protnuli. Ačkoli spor klasiků s romantiky probíhal od počátku devatenáctého století, jednalo se prozatím spíše o akademickou diskusi úzkého kruhu zasvěcených. Vydání *Balad a romancí* bylo jako výstřel. „Svědkové tohoto sporu shodně tvrdí, že teprve Mickiewicz rozpoutal bouři,“ píše Stefan Kawyn v úvodu výboru zásadních textů *Walka romantyków z klasykami*.

Každá revoluce ovšem musí mít co bořit. Mickiewicz a jeho přátelé vyrůstali v Polsku, které v důsledku takzvaného trojího dělení na konci osmnáctého století, kdy si oslabenou Polsko-litevskou unii rozebrali Rusko, Prusko a Rakousko, jako fyzický stát prakticky neexistovalo. Oč tragičtější byl osud polské samostatnosti, o to životnější byl stát, který vznikl na čistě duchovních základech. Ty přitom vybudovali právě oni „klasici“, prožívající marné naděje Kościuszkova povstání a napoleonského tažení Evropou, od něž si slibovali návrat svobody. V duchu osvícenství kladli důraz především na vzdělání. Komise národního vzdělávání založená v roce 1773, aby zreformovala školství organizované — nyní zrušeným — jezuitským řádem, přišla se zásadními změnami. Výsledkem bylo nahrazení latiny polštinou, zavedení přírodovědných předmětů a samozřejmě také příchod nových polských učitelů. Díky jejich snaze mohli na univerzitě ve Vilně studovat, potkat se a vzbouřit proti starší generaci mladí studenti, kteří založili tajný spolek Filomatů. Adam Mickiewicz byl jedním z nich.

Romantická podvrtnost

Sbírka *Balady a romance* vyšla díky předplatnému budoucích čtenářů. To patřilo v té době k běžné formě financování vydávání knih. Někteří mecenáši, jako například historik a vlastenec Joachim Lelewel, si rovnou objednali až pět kusů. První náklad byl ihned rozebrán a v krátké době se objevilo ještě šest vydání. Kromě toho se sbírka půjčovala a opisovala, především mezi mládeží, která neměla peníze na to, aby si ji sama koupila. Po letech teoretických sporů mezi romantiky a klasiky už to nebyly jednotlivé básně roztroušené v různých časopisech, ale fyzická kniha — pádný argument i odstrašující příklad, podle toho, která strana měla slovo. Tento rozruch jen dále šířil povědomí o jejím triadvacetiletém autorovi.

Mickiewicz dokázal necelé dvě desítky básní proměnit v manifest rodícího se polského romantismu. V čem spočívala jeho podvrtnost? Nebyla to formální stránka, která v mnohém vycházela z klasicistních schémat, ale tematika a metaforika. Klasici vyčítali romantikům „nesrozumitelnost“, tedy vědomé vykoření mimo soubor kanonických symbolů a odkazů především k antické kultuře. Básník a jeho individuální vnímání světa se najednou staly hlavní mírou obraznosti, kterou určovala autenticita prožívání a víra ve vlastní city: „Měj srdce a v srdce hled,“ jak píše Mickiewicz v programové básni „Romantika“. V *Baladách*

a romancích se smývá rozdíl mezi stvořenou kulturou a divokou přírodou. Lidský svět se prolíná s přírodním — duše jsou zakleté ve stromech nebo kamenech, vtr naslouchá rozhovorům, to, co bylo vnímáno jako neživé, reaguje na člověka a jeho činy a city. Nadpřirozené a mimo rozumové je důležitější než hmatatelné a racionální. Svět zabydlují pohraniční bytosti z lidových legend a pověstí. Vyprávění vyloučená do tohoto okamžiku z oficiální, elitní kultury ožívují představivost, jsou nadřazena „umělému“ světu dvorské tvorby. Hodnotou se stávají autenticita, konkrétní symbolika a v určitém smyslu také prostota.

Romantici ve starých příbězích, které zůstaly zachovány v lidové slovesnosti, nacházeli vstup do temných hlubin, skrytého poznání, přístupného intuitivně a pocitově. V baladě „Svitež“ je pouze lid, žijící ve spojení s přírodou, strážcem dávných tajemství. „Ale kdo vztáhl do hlubiny paži, / už nezavolal o pomoc: / smrt bez meškání na břeh ho srazí / — má bílý květ tak strašnou moc. / Je dávný příběh nepaměti skrytý, / jen zvěst o trestu přežívá, / lid ve svých bájích uctívá to kvítí / a carkvětem je nazývá“ (překlad Vlasty Dvořáčkové).

Symbolický jazyk plný vnitřního napětí odrážel nutnost nově vyslovit a definovat moderní sexualitu. Tak je hrdina „Svitežanky“ omámen dvěma dívkami, z nichž ani jedna zřejmě nepochází z tohoto světa, až ho málem připraví o rozum: „[...] mladík k ní běží, strne však v běhu, / zváben i zchvácen úděsem; [...] lechtá ho, hladí, působí muku, / a v něm se srdce rozplývá.“ Romantický diskurs prolomoval různá kulturní tabu a nesnažil se krotit neuměřené, nevhodné nebo vybočující myšlenky a chování — mnohem dříve se tak dělo v textech než v reálném životě. I Mickiewicz v té době prožíval nešťastnou lásku k Maryle Wereszczakówně, která už byla zasnoubena s mužem odpovídajícím jejímu společenskému postavení.

Hej, Slované!

Inspirace lidovou kulturou a slovesností v Polsku, stejně jako v dalších slovanských zemích střední a východní Evropy, které se nově formovaly jako moderní národy, byla úzce spojena s hledáním původních, autentických kořenů. Tradice a dějiny dávných slovanských kmenů, které se postupně nechaly christianizovat, byly téměř zapomenuty. Západoslovanské kmeny přežily díky tomu, že se byly ochotny stát součástí západní křesťanské tradice. Staroslověnský křesťanský rítus cyrilometodějské tradice vedle latinského neuspěl. Různé střípky původních zvyků nebo mytologie romantici skládali dohromady právě z útržků uchovaných v písních, pověstech, vyprávěních nebo pohádkách.

Nebyla to ale jen snaha o rehabilitaci slovanské minulosti a důkazy, že její duchovní svět byl stejně bohatý jako u germánských nebo románských kmenů. Návrat k nejhluběji ukrytým základům obraznosti byl spojivým prvkem romantismu napříč zeměmi. „Změnil se kulturotvorný základ Evropy, symbolický systém, který sice kdesi v hlubokých vrstvách skutečnosti existoval, ale byl od středověku vyloučen z oficiální kultury, a když se občas v náznacích objevoval, nebylo to v rámci komplexního



Slovanská minulost, nejasná a neprozkoumaná, byla živnou půdou pro literární texty i nové mýty

rámce, působil jen jako chaotický soubor pověr, podivností nebo projevů šílenství. [...] Byla to především lidová kultura, ale také pohanská, antilatinská, slovanská, severní — byly to všechno okrajové části kultury, které se od renesance pohybovaly na okraji evropského kulturotvorného procesu,“ píše Maria Janion v zásadní studii polského romantismu *Romantická horečka*.

Slovanská minulost, nejasná a neprozkoumaná, byla živnou půdou pro literární texty i nové mýty. A pro nové, národní čtení dějin. Hledání jejich smyslu, především tedy smyslu rozpadu polsko-litevského státu a zdůvodnění snahy o obnovení samostatnosti Polska, se stalo nakonec určujícím momentem i pro Mickiewiczovo směřování. Stal se ztělesněním nového statusu básníka — angažovaného mluvčího svého národa: „všeťce“. Dobře lze tuto proměnu pozorovat na jednotlivých částech jeho snad nejkomplikovanějšího, fragmentárního díla *Dziady*. Z prvotního dramatizovaného obrazu lidových Dušiček, které jsou ve vnímání vrchnosti a kněží jen „rouhavý obřad tmavých nocí“, s bloudícím upírem a dalšími neklidnými dušemi zjevujícími se, když je „temno všude, mrtvo všude“, se stává klíčové symbolické dílo polského mesianismu. Právě v jejich třetí, takzvané drážďanské části (vyšla mimochodem přesně deset let po *Baladách a romancích*) se objevuje paralela mezi Kristovou obětí a Polskem, vykupujícím svým utrpením zbytek světa.

Mickiewiczovy exilové přednášky na pařížské Collège de France, kde byl ve čtyřicátých letech devatenáctého století profesorem, se staly politickým aktem — vzepřel se v nich oficiálnímu výkladu dějin. Formuloval v nich pro Evropu zásadní slovanský vklad, samozřejmě s důrazem na roli Polska. Mickiewicz už v té době byl nejen básníkem, ale také publicistou a — řečeno moderním slovníkem — aktivistou, obráncem polské myšlenky ve světě. Patřil k zásadním osobnostem takzvané Velké emigrace, tedy velké skupiny intelektuálů, kteří byli nuceni opustit zemi.

Exilové sny

Mickiewicz nežil v Polsku od roku 1824. Nejdříve byl za účast v tajném spolku Filomatů a po krátkém věznění deportován do Ruska, pobýval v Petrohradě, Moskvě a Oděse, ale mohl se účastnit kulturního života a navázal tam osobní přátelství s děkabristy. Mimo jiné s Puškinem, který jeho texty překládal do ruštiny a měl prohlásit: „Ze všech Poláků mě zajímá jen Mickiewicz.“ Tady také autor *Balad a romancí* uchvacoval společnost svými básnickými improvizacemi a deklamacemi. V politických názorech se ovšem zásadně rozešli. Když roce 1830 vypuklo v Polsku listopadové povstání, které se proměnilo

v polsko-ruskou válku a později bylo tvrdě potlačeno, prohlásil Puškin, že je nutné ho rychle zadusit. A k tvrdému potlačení nakonec došlo, včetně cílené rusifikace nebo rušení polských vysokých škol. Do exilu odešlo jedenáct tisíc lidí, především příslušníků pronásledovaných elit.

S listopadovým povstáním, do něž se Mickiewicz plánoval zapojit (ale z různých — méně či více známých důvodů — to nakonec nestihl udělat), je spojena ještě jedna legendární scéna. Když polští vlastenci zaútočili na varšavský palác Belweder ruského místodržícího Konstantina Pavloviče, jeden z povstalců prohlásil: „Slovo se stalo tělem, a Wallenrod Belwederem.“ Konrad Wallenrod byl přitom hlavní postavou stejnojmenné Mickiewiczovy poemy, velmistr Řádu německých rytířů s litevskými kořeny, který se po dosažení nejvyššího postu v Řádu strašlivě pomstil a nechal svěřené vojáky svému osudu, smrti hladem a zimou. Text vydaný dva roky před povstáním už byl natolik zdomácnělý, že se stal mottem povstalců — a nejen těch listopadových. Romantický étos se vrátil i během druhé světové války ve Varšavském povstání nebo za komunistické totality. Stejně jako odchod z nesvobodné země a budování státu na duchovních základech.

Jediným fyzickým kontaktem s Polskem byl nakonec Mickiewiczův krátký pobyt v pruském záboru. Básník delší dobu zůstává v Paříži a zde také vzniká jeho poslední velký epos *Pan Tadeáš*. Apoteóza dávného šlechtického života v Rzeczpospolité, kanonizující obrazy tance, hostin i věčného polsko-ruského potýkání, vydaná po desetiletém životu v exilu, představuje klíčový text i pro „kresovou tradici“. Epos otevírají známé verše, které do češtiny převedl Erich Sojka: „Litvo! Má otčino! Tys jak to naše zdraví: / Jak vzácná vlastně jsi nikdo si nepředstaví, / dokud tě neztratil. V nejhezčí podobě dnes v duchu vidím tě — v mém stesku po tobě.“ Českého čtenáře může zarazit to, že se polský básník obrací k Litvě. Mickiewicz se navíc narodil na území dnešního Běloruska. Na tato území, spolu se západní částí současné Ukrajiny, si carský režim činil neustálé nároky. A kdysi byla součástí dávné Polsko-litevské unie, jejíž obraz se postupně stále více idealizoval.

Meziválečné Polsko bylo obnoveno v těchto „východních“ hranicích, teprve po druhé světové válce se v návaznosti na dohody v Jaltě posunulo na západ. Dávné „Kresy“, tedy ztracená hraniční území, se stala nostalgickou vzpomínkou a prostorem, v němž se odehrávala řada literárních děl. A jejich autory byli nejčastěji opět spisovatelé žijící v exilu. Připomeňme nobelistu Czesława Miłosze, který stejně jako Mickiewicz studoval na univerzitě ve Vilně a v americkém exilu, kde působil na univerzitě jako profesor slovanských literatur, publikoval v roce



1955 román z krajiny svého dětství — *Údolí Issy*. Vracel se do těch míst i ve svých básních a esejích. V dnešním kontextu je důležité vnímat, nakolik jsou pro Polsko Litva, Bělorusko a Ukrajina důležité, ačkoli i mezi těmito národy zůstávají silné historické křivdy.

Shodit z ramen pláště Konráda

„Uhni, skálo, ze základů světa! / Vytyčíme nový směr tvých drah, / až ztratíš zplesnivělý prach / a zelená si připomeneš léta,“ hlásal v básni „Óda na mladost“ (český překlad Jaroslav Závada) mladý Mickiewicz, kterému v té době bylo dvaadvacet let. Romantismus byl i v polském vydání velkou vzpourou mladých proti starým, ona nesrozumitelnost byla generační. Mladší čtenáři intuitivně rozuměli básním, které se pro jejich učitele se zažitými způsoby vnímání stávaly nepochopitelné.

Mickiewicz nebyl prvním nebo neplodnějším autorem balad. Přesto se právě jeho *Balady a romance* staly přelomovým dílem. Stejně jako jeho další klíčové texty otevíraly nové cesty způsoby psaní a přemýšlení. Dokonce ani pozice „básníka-věštce“, kterou stvořil v postavě Konrada ze třetí části *Dziadů*, kde se romantik pod tíhou okamžiku mění v revolucionáře, nebyla Mickiewiczovým posledním výrazem. V Paříži se stal členem kruhu Andrzeje Towiańskiego s jeho svébytnou vizí polského mesianismu a křesťanské víry a na konci života se vydal do Istanbulu, aby pomohl shromáždit oddíly pro další povstání, které však vypuklo až osm let po jeho smrti. Za nevyjasněných okolností, snad na cholery, Mickiewicz v roce 1855 umírá.

O Mickiewiczově zásadní roli v polské literatuře ovšem nesvědčí ani tak množství následovníků, jako spíše neustálé vymezování se vůči jeho dílu, které je symbolem romantického étosu včetně výjimečné role básníka ve společnosti. Vždyť i Witold Gombrowicz svůj exilový debut *Trans-Atlantik* vystavěl jako pastiš *Pana Tadeáše*. A Antoni Słonimski v *Černém jaru* vykřikuje: „Vlast moje svobodná

je, svobodná... / A tak shazuji z ramen pláště Konráda.“ Nakolik ho chtěl shodit i Mickiewicz? Při čtení básně „Bajdary“ z *Krymských sonetů*, které do češtiny geniálně přeložil Vladimír Holan, zarazí až rimboudovská obraznost: „[...] když kůň můj zpěněný už nedbá na rozkazy, / když barvy světa už pod mrakem mizí v toku: / jak v prasklém zrcadle v mém rozpáleném oku / přízrakem hemží se les, skály, rokle srázy. / Zem spí, mne mívá sen. Vrhám se v lůno moře; / vzedmutý balvan vln se černě k břehu valí, / já skláním k němu skrání, svá ramena v něj noře; / už pukl nad hlavou; teď chaos kol mne krouží: / čekám, až mysl má, čln rvaný vírem v žaly, / zbloudí a na chvíli se v bezvědomí vhroutí...“ Talentovaný básník, který už ve svých dvaceti letech putuje do vyhnanství, z nějž potom sleduje krvavé potlačení povstání, nemohl lehce pokračovat pouze v psaní lyriky, pohroužit se do obrazů, s nimiž se setkával během cest po Evropě.

Mickiewicz byl stvořen úspěchem *Balad a romancí*, ale také morální vahou svého vyhnanství. Jeho texty se tak zásadně podílely na formování identity vlastního národa bez státu, na území, jehož hranice byly neuvěřitelně proměnlivé. Česká (nejen) romantická zkušenost je v tomto zcela odlišná — hranice Máchova zemského patriotismu byly navzdory národní nezávislosti nezpochybnitelné. „Polsko“ se stalo filozofickou otázkou — především elit, které mnohdy v zemi nežily. Elit, které se mimo jiné snažily o to, aby se také onen lid, jehož slovesnost romantickou revolucí inspirovala, připojil k boji za samostatnost. Lidová povstání měla však většinou trochu jiné pohnutky, byt jejich konce byly stejné jako v případech těch, v jejichž čele stáli básníci. A tak zatímco si v českém kontextu často stěžujeme na nedostatek velkých vizí ve formování národa a jeho budoucího směřování, v polském případě bylo idejí naopak často až příliš mnoho. S povzdechem to na začátku dvacátého století komentoval jeden z čelných spisovatelů, prozaik Bolesław Prus: „U nás básníci nahrazují politiky, filozofy, učitele, dokonce i ekonomy!“

Lucie Zakopalová (nar. 1984) je polonistka a překladatelka, vystudovala slavistiku a literární komparatistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, působí v programovém oddělení Polského institutu v Praze. Spolupracuje s nakladatelstvím Absynt. Rozhovory s polskými autory, recenze a texty věnované polské literatuře publikuje v časopisech *Host*, *A2* a *Tvar*. Do češtiny přeložila prózy Miry Marcinów, Huberta Klimka-Dobrzanieckého a Piotra Pazińskiego, reportáže Lidie Ostałowské a Pawła Smoleńskiego nebo básně Justyny Bargielské.



Foto archiv autorky



**Nad novým přírůstkem
do korespondence Karla Čapka**

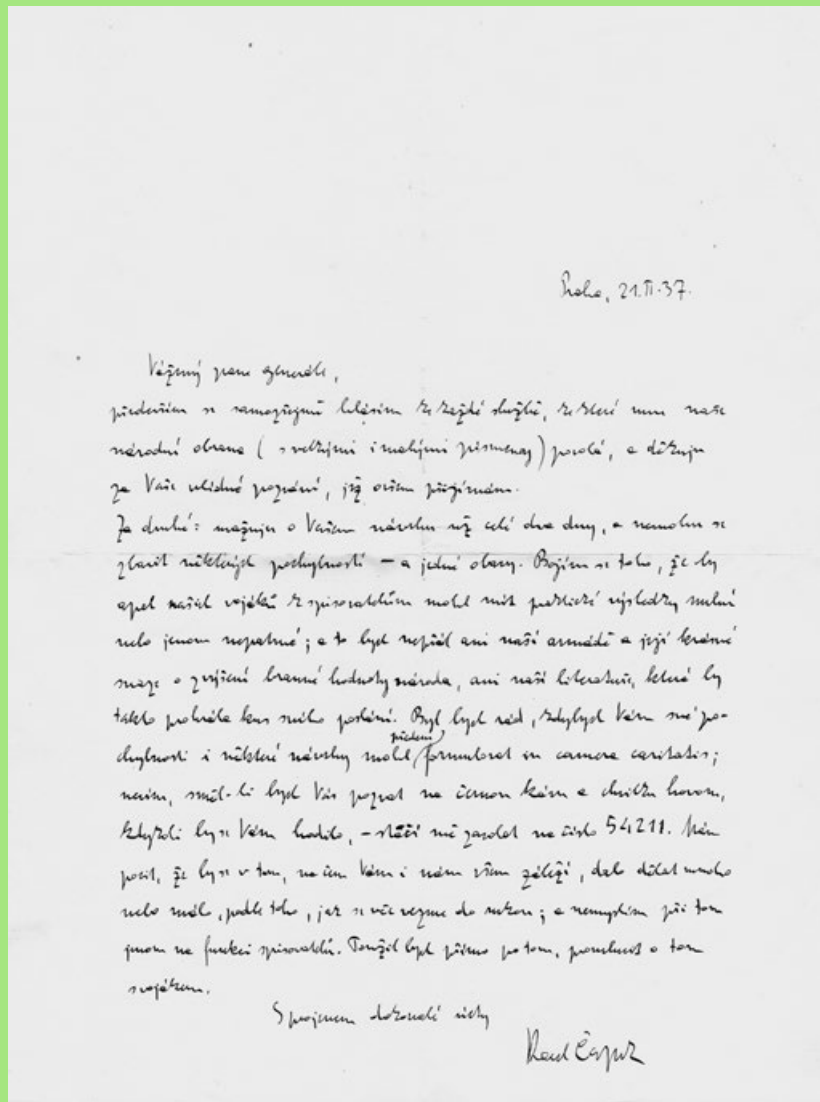
A to bych nepřál ani naší armádě



Ivan Motýl

**Historik Jan B. Uhlíř zpracovává spisy
Lidového soudního dvora v Berlíně
(Volksgerichtshof), který poslal
na smrt také 612 českých odbojářů.
Za války zahynuli pod gilotinou anebo
na šibenici v obávané věznici Plötzensee.
A v souvislosti s Uhlířovou „berlínskou
misí“ se v jednom pražském bytě objevil
i dosud neznámý dopis Karla Čapka.**





Nalezený dopis je řádně datován, Karel Čapek ho napsal v neděli 21. února 1937. Počasí pro tento sváteční den ohlásili meteorologové s podobnou neurčitostí, jak to dělají dodnes: „Ze západní Evropy proudí teplý vzduch do vnitrozemí. Naproti tomu se nad severním Atlantickým oceánem citelně ochladilo. Tlakové poruchy, které se tvoří na tomto tepelném rozhraní, udrží u nás patrně velmi nestálou povětrnost s rychlými změnami teploty.“

Nestálá byla i politická situace v Evropě, ačkoli německá tisková agentura Deutsches Nachrichtenbüro

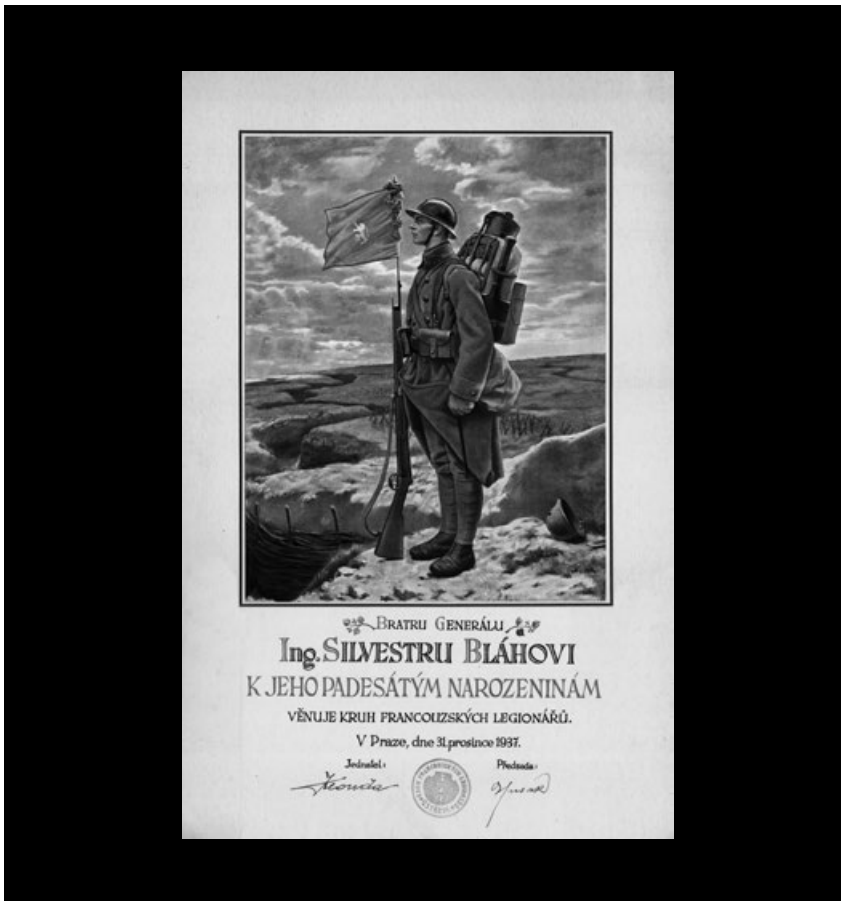
(DNB) ujišťovala svět o mírových zájmech třetí říše. V neděli se v Berlíně oslavoval Den hrdinů a ve státní opeře se konala tryzna za padlé vojáky ve světové válce. Ministr války Werner von Blomberg při této příležitosti pronesl: „Svobodě jiných států nehrozí ze strany Německa žádné nebezpečí.“ A zdůraznil, že německá armáda se ani v budoucnosti nechystá ohrožovat jiné země „děly a bombardovacími eskadrami“.

Pro vedení československého státu i Karla Čapka to byly jen berlínské tlachy. Republika v té době usilovně budovala betonový pás pohraničního

opevnění právě kvůli německým dělům. Válka byla na spadnutí a Československá armáda se stala i tématem nalezeného Čapkova dopisu.

Spisovatel ho adresoval přednostovi Vojenské kanceláře prezidenta republiky Silvestru Bláhovi. Reagoval na osobní či možná i písemnou žádost, kterou od Bláhy dostal v předchozích dnech. Přednosta ho podle všeho vyzval k těsnější spolupráci s vojskem a Čapek měl zřejmě naformulovat jakousi armádní výzvu ke spisovatelské obci. Aby se autoři více věnovali angažované tvorbě, která probouzí vlastenecké city a odvahu k obraně vlasti.





Stačí zavolat na číslo 54211

„Čapek je v dopise evidentně vyzván Hradem, aby se pokusil o propagaci armády. Podrobnosti, jak si to přednosta Bláha představoval, neznáme,“ uvažuje nad dopisem jeho nálezcce Jan B. Uhlíř, přední badatel v oboru protektorátních dějin. Osobnost takového rozhledu jako Čapek ale nemohla výzvu z vojenské kanceláře přijmout s nadšením. Povinné opěvování armády bylo Čapkovi určitě protivné, možná si dokonce vzpomněl na staré rakouské vojenské kalendáře plné srdceryvných povídek z armádního života.

Divizního generála Silvestra Bláhu sice napřed ubezpečil, že se úkolům od armády nebrání, ale zároveň varoval, že podobný krok

udělá na literární scéně více škody než užítku. Bláhu nechtěl napřímou odmítnout, proto navrhl osobní schůzku, na které lze záležitost s rozmyslem probrat. Čapek v té době často a hlasitě popisoval zhoubný dopad třetí říše na demokracii a lidské svobody, spontánní odpor intelektuálů k nacismu však nechtěl směšovat s nějakým řízeným hurá vlastenectvím, či dokonce vojenským rozkazem.

Praha, 21. II. 37.

Vážený pane generále,

především se samozřejmě hlásím ke každé službě, ke které mne naše národní obrana (s velkými i malými písmeny) povolá, a děkuju

za Vaše vlídné pozvání, jež ovšem přijímám.

Za druhé: uvažuji o Vašem návrhu už celé dva dny, a nemohu se zbavit některých pochybností — a jedné obavy. Bojím se toho, že by apel našich vojáků k spisovatelům mohl mít praktické výsledky nulové nebo jenom nepatrné; a to bych nepřál ani naší armádě a její krásné snaze o zvýšení branné hodnoty národa, ani naší literatuře, která by takto prohrála kus svého poslání. Byl bych rád, kdybych Vám své pochybnosti a některé návrhy mohl předem formulovat in camera caritatis, nevím, měl-li bych Vás pozvat na černou kávu a chvilku hovoru, kdykoli by se Vám hodilo — stačí mně zavolat na číslo 54211. Mám pocit, že by [se] v tom, na čem Vám i nám všem záleží, dalo dělat mnoho nebo málo, podle toho, jak se věc vezme do rukou; a nemyslím přitom jenom na funkci spisovatelů. Toužil bych přímo po tom, promluvit o tom s vojákem.

S projevem dokonalé úcty

Karel Čapek

Oživené osudy z Plötzensee

Čapek pro obranu republiky dělal, co mohl. Rok po napsání dopisu generálu Bláhovi mělo v Národním divadle premiéru jeho válečné drama *Matka*.

Osobní odbočka: Když jsem se letos 24. února ocitl v roli novináře na slovensko-ukrajinských hranicích a stal se svědkem, jak ukrajinští pohraničníci po vyhlášení mobilizace oddělují syny od matek a muže od manželek, vzpomněl jsem si právě na *Matku*. A v tu chvíli s Čapkem spíše nesouhlasil, hlavně s posledním slovem dramatu: „Jdi!“ Matka při tomto rozkazu strhává ze stěny pušku a podává ji synovi Tonimu. Pro mě je to hraniční obraz, matka své dítě nemá nikdy posílat na bojiště. Čapek ale tímto symbolickým výjevem mnohým divačkám a zároveň matkám usnadnil loučení se syny při květnové částečné, a hlavně při všeobecné mobilizaci v září 1938.

Čapek je v dopise evidentně vyzván Hradem, aby se pokusil o propagaci armády



A jak dopadla schůzka s Bláhou? „Že se potkali, to víme. Bylo to v restauraci na Barrandovských terasách. Obsah rozhovoru asi zůstane navždy tajemstvím,“ říká badatel Jan B. Uhlíř. Zbývá dopovědět, jak se dostal k Čapkovu dopisu. Kupodivu přes Berlín, impulzem byl Johannes Tuchel, ředitel Památníku německého odboje v Berlíně (Gedenkstätte Deutscher Widerstand).

Památník má ve správě i pamětní síň ve věznici Plötzensee, která ale o konkrétních obětech nacistů mnoho nevyprávěla. Do roku 2020 se pouze vědělo, že tam pod gilotinou a na šibenicích skončilo 2 800 obětí. Tuchel se všem umučeným rozhodl vrátit jejich příběh, proto otevřel spisy Lidového soudního dvora v Berlíně (Volksgerichtshof), jenž byl pod tresty smrti podepsán. Nemohl však najít akta, která se týkala asi šesti set popravených odbojářů s trvalým bydlištěm v tehdejší protektorátu Čechy a Morava. Pomohl až Jan B. Uhlíř, který věděl, že protokoly jsou uloženy v Archivu bezpečnostních složek.

„Veškeré spisy lidového soudu nejprve po válce zabavili Sověti. Co považovali za důležité, odvezli do Moskvy, například fotodokumentaci popravených agentů GRU, tedy Hlavní správy sovětské rozvědky. Zbytek spisů vrátili do Berlína a zhruba v polovině padesátých let byla část tykající se československých občanů předána do Prahy,“ zjistil Uhlíř. Složky skončily ve Studijním ústavu ministerstva vnitra, kde k nim dostala přístup výhradně Státní bezpečnost a materiál důkladně vytěžovala. Pokud našla ve výslechových protokolech gestapa kompromitující materiály k žijícím osobám, ihned toho využila.

Po roce 1989 se na spisy téměř zapomnělo, a kdyby po nich nepátral ředitel Památníku německého odboje Johannes Tuchel, nezájem by pokračoval.

Kdo byl Silvestr Bláha

Uhlíř na výzvu berlínské instituce zpracoval osudy všech českých a moravských obětí z Plötzensee, celkem jich bylo 612. A protože protokoly obsahují i řadu informací, které by

mohly zajímat potomky umučených, snaží se příbuzné kontaktovat. Neteři popraveného Vladislava Bobáka dokonce letos na jaře předal dopis, který Bobák napsal těsně před popravou v cele smrti. Díky zásahu vězeňské cenzury nebyl nikdy odeslán, a rodina ho tak dostala až sedmdesát sedm let po válce.

A když badatel prozkoumal spis podplukovníka Československé armády a letce Josefa Hamšíka, který byl v Plötzensee popraven 8. dubna 1943, podařilo se mu získat kontakt na jeho devadesátiletou dceru Dagmar. U paní Hamšíkové pak překvapivě narazil nejen na pozůstalost jejího otce, ale i na archiv Silvestra Bláhy. Tedy výše zmíněného přednosty Vojenské kanceláře prezidenta republiky, a to

za Tomáše Garrigua Masaryka i za Edvarda Beneše.

„Bláha byl strýcem paní Dagmar. Její otec i Bláha si totiž za manželky vybrali dvě sestry Hartmannovy z Mariánských Lázní. To už je ale jiný dojemný příběh, jak se důstojníci Československé armády oženili se sudetskými Němkami a ty pak podporovaly protinacistický odboj,“ líčí historik. Kromě Čapkova dopisu našel v Bláhově pozůstalosti i nikdy nezveřejněné dopisy z pera prezidenta Masaryka, jeho syna Jana i dcery Alice, nyní už jsou všechny uloženy ve Vojenském ústředním archivu.

Silvestr Bláha (1887—1946) prošel československými legiemi v Rusku a po vzniku Československa se zúčastnil bojů na Těšínsku a Slovensku.



Do pozice přednosta Vojenské kanceláře prezidenta republiky byl jmenován v roce 1928 a vydržel v ní až do Mnichovské dohody. Zároveň zastával post náčelníka Vojenského ústavu vědeckého a jako vrcholný vojenský teoretik už na počátku třicátých let podrobil ostré kritice armádní strategii. Ta například v případě napadení země z Německa počítala s vyklizením Čech: „Uvažovat ústup živé síly až na Moravu s předpokladem, že se Čechy zase zpět dobudou — bylo by možné za Marie Terezie. Nyní to znamená připustit bez boje nejtěžší porážku. Jedním slovem: Pro případ všeobecné války máme plán buď špatný, anebo nemáme plánu.“

Porucha nad kanálem La Manche

K čemu došli pánové Bláha a Čapek na Barrandovských terasách, to nevíme, ale jeden dopis v Čapkově publikované korespondenci (Československý spisovatel, 1993) dokazuje, že spisovatel na přání vojenské kanceláře myslel až do všeobecné mobilizace. Ještě 21. září 1938 píše otevřený list Obci českých spisovatelů a prosí o spolupráci právě s Vojenským ústavem vědeckým, který řídil Silvestr Bláha: „Pro každý případ Vás prosím, abyste uvážili toto: Většina členů Obce jsou členy Kruhu spisovatelů při Vojenském ústavě vědeckém; proto naše povinnost je

spolupracovat s vojáky a dodržet linii, kterou žádají.“

Počasí ve středu 21. září 1938 bylo opět nejisté: „Celkem je však v našich krajinách dosud pěkně. Teprve později se bude počasí patrně postupně zhoršovat vlivem další poruchy postupující od Lamanšského průlivu.“

Porucha nad kanálem La Manche byla zásadní, Velká Británie místo podpory Československa podepsala Mnichovskou dohodu. Britové věřili, že dělají to nejlepší pro mír, signováním dohody z Mnichova ale rozhodli i o budoucím německém bombardování Spojeného království.

Autor je básník a novinář

Sjezd
spisovatelů

2022

Mluvme spolu.

15.–17.9.2022

Kampus Hybernská
Praha

**Jurij Andruchovyč – Petra Hůlová – Dmitrij Kapitelman
Eva Klíčová – Iveta Kokyová – Sonya Koshkina – Pavel Kosatík
Pavel Novotný – Tetiana Okopna – Tim Postovit
Klára Smolíková – Jan Škrob – Anna Štičková – Siarhiej Šupa
Klára Vlasáková – Alena Wagnerová a další.**



asociace
spisovatelů



Státní fond kultury ČR



MINISTERSTVO
KULTURY



Pipesova lekce

Aleksander Kaczorowski



„Heleď, myslím, žes to trochu přehnal,“ řekl mi Adam Michnik, jakmile jsem za sebou zavřel dveře jeho pracovny. „Takhle se s profesorem z Harvardu nemluví.“

O pět minut dříve mi sekretářka šéfredaktora *Gazety Wyborczej*, což byl v devadesátých letech největší deník mezi řekami Správou a Moskvou, zatelefonovala s tím, že mě Adam chce vidět.

V *Gazetě* jsme si všichni tykali, od šéfa po stážístku a od uklízečky po kuchaře v redakční jídelně (tím byl syn známého disidenta Jacka Kuroně Maciej, skutečný mistr svého řemesla — později měl restauraci ve Varšavě a pořad o vaření v televizi).

Onoho dne nás v *Gazetě* navštívil vynikající americký historik, znalec Ruska a poradce prezidenta Ronalda Reagana, profesor Richard Pipes. Podobně jako několik dalších amerických expertů na Rusko (třeba Madeleine Albrightová nebo Zbigniew Brzezinski) pocházel ze střední Evropy. Narodil se v roce 1923 v Cieszyně, kde měl jeho otec, někdejší Piłsudského legionář, továrnu na čokoládu. Prodal ji a přestěhoval se do Varšavy; na podzim roku 1939 odjel s rodinou do Itálie a odtud přes Portugalsko do Spojených států amerických, kde za války všichni získali americké občanství. Kdyby zůstali v okupovaném Polsku, tragický osud tří milionů polských Židů by je neminul.

Profesor Pipes napsal několik zásadních prací o ruských dějinách. V knize *Rusko za starého režimu* (*Russia Under the Old Regime*, 1974,

česky 2004) charakterizoval politické uspořádání ruského impéria jako moderní verzi ze starověku známých patrimoniálních režimů, v nichž je vládce v doslovném smyslu vlastníkem země, nad níž panuje. Patří mu veškerá půda i její bohatství, dokonce i když má formálního majitele; veškeré obyvatelstvo od nejchudšího mužika po ministra vlády jsou jeho poddaní, od nichž očekává věrnou službu a bezpodmínečnou poslušnost. Rusko tímto způsobem fungovalo až do revoluce v roce 1917, přičemž v posledních dekádách existence carského režimu se po polovičatých reformách Alexandra II. stalo policejné-byrokratickou diktaturou, která si proti sobě popudila téměř všechny politicky uvědomělé obyvatele země: od konstitučních demokratů, takzvaných kadetů, po nejradikálnější sociálnědemokratickou sektu bolševiků.

Pipesovým životním dílem se stal monumentální životopis Pjotra Struveho, ruského intelektuála, jenž společně s Leninem zakládal sociálnědemokratické hnutí, aby se následně stal ideologem liberálů, protibolševickým aktivistou během občanské války, a nakonec emigrantem v Praze, kde přednášel na Univerzitě Karlově, a v Paříži, kde v roce 1944 zemřel (*Struve. Liberal on the Left*, 1970; *Struve. Liberal on the Right*, 1980).

Pipes napsal také dějiny ruské revoluce (*The Russian Revolution*, 1990) a dějiny počátků sovětské vlády (*Russia Under the Bolshevik Regime 1919—1924*, 1993). Komunismus byl podle něj ve své podstatě rudou verzí carského režimu; celý sovětský systém dovedl do krajnosti nejhorší rysy *ancien régime*. Kritici mu vyčítali, že to je

typicky polský pohled na věc (což byla koneckonců pravda). Při tom všem byl Pipes jednoznačně proti rozšiřování NATO na východ a během schůzky v redakci *Gazety Wyborczej* v roce 1998 se nám snažil vysvětlit, proč tento nápad pokládá za špatný.

Podle jeho názoru mělo Rusko pod vládou Borise Jelcina poprvé za téměř sto let šanci vydat se demokratickou cestou. Přijetí někdejších států východního bloku (Polska, Česka a Maďarska, Mečiarovo Slovensko bylo přechodně mimo hru) do NATO muselo nutně vést k protizápadnímu obratu ruské politiky a zvýšení rizika střetu na ose východ—západ; v případě takového konfliktu by pak Amerika nebyla schopna zajistit svým novým členům bezpečí.

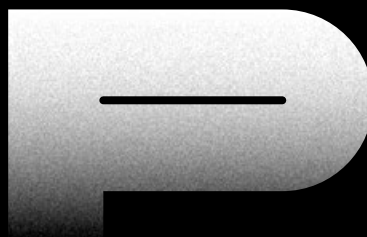
Tyto argumenty nás nepřesvědčily. Domnívali jsme se totiž, že jakmile Rusko posílí, při první příležitosti se stane rizikem pro své západní sousedy. A v takovou chvíli bude lepší být v alianci než mimo ni. V případě našich zemí byl navíc svázán vstup do NATO se vstupem do Evropské unie — nebylo možné vstoupit do Evropské unie (k čemuž došlo až v roce 2004) a nebyť přitom v NATO (1999).

V průběhu debaty jsem svůj postoj bohužel vyjádřil příliš prudce a emotivně, na což mě právě upozornil Adam Michnik při krátkém rozhovoru v jeho pracovně.

Tuto lekci jsem si zapamatoval na zbytek života. Mám-li si vzít slovo jen proto, abych dal průchod emocím, raději pomlčím. Není-li pro mě nějaká záležitost dost důležitá na to, abych věnoval den písemnému formulování svých postojů, nevezmu si slovo vůbec. Přiznám se však, že v době, kdy o sociálních sítích (a Putinovi) ještě nebylo ani vidu, ani slechu, mi to šlo snáze než dnes.

Autor je bohemista.

Z polštiny přeložila Anna Šašková Plasová.



**S Michalem Tallem o zle v dnešním
světě, vztahu poezie a prózy
a koncepčním uvažování nad knihami**

Stopa zaniklé civilizace

**Ptal se Václav Maxmilián
Fotografie David Konečný**

**Šedivá krabice s vystouplým nápisem
a jménem autora: *Michal Tallo Kniha
tmy*. Čtenář na chvíli neví, jestli je
správně v oddělení poezie. Po vysunutí
papírového šuplíku se na něj vysype
hromádka různých textových
dokumentů. O netypickém básnickém
objektu jsme si v kavárenském
koutku bratislavského knihkupectví
Artforum povídali s jejím autorem.**





Tvá nová básnická sbírka *Kniha tmy* má hodně specifický formát. Spíš to připomíná nějaké umělecké konceptuální dílo. Byl ten koncept tvůj? A jak tě napadl?

Koncept byl můj a existoval od počátku, od momentu, kdy se idea rukopisu vůbec zrodila. Při takovém typu knihy pro mě bylo důležité, aby neměla specifický návod, jak funguje — a za takový návod se dá považovat i klasická knižní vazba, kterou intuitivně čteš od první po poslední stranu. Chtěl jsem, aby čtení kladlo čtenářům a čtenářkám jistý odpor, aby byli nuceni vyvinout vlastní detektivní práci, brát postupně do ruky jednotlivé části v pořadí, které si sami zvolí, a sami si dávat dohromady obraz, o čem kniha je, čeho se dotýká a co se v ní děje. Vize tak byla už od začátku velmi jasná. S ní i rozdělení jednotlivých částí a to, jak mají fungovat. V krabici nejdeš různé formáty, dva sešity, jeden dopis ve formě kvazileporela a sérii několik desítek samostatných kartiček. Na základě konceptu jsme už s grafickými Terezou Maco a Aurélií Garovou dotvořili vzhled jednotlivých částí. Ony přinesly konkrétní řešení, jak to

bude vypadat v papírovém objektu, samozřejmě taky navrhly i krabičku, ve které je všechno ukryté. Forma pro mě proto není nějaké vyšperkování navíc, ale je pro mě z hlediska vyznění obsahu stejně důležitá jako text.

Když se ta kniha k člověku dostane, čtenář možná přirozeně hledá nějaký řád, a tak se nabízí otázka, kolik způsobů čtení tam vidíš ty a jestli jsi měl nějaký na mysli, když jsi ten objekt koncipoval.

Myslím si, že je důležité, aby měl při takovém typu projektu autor vlastní pevnou vizi toho, jak kniha funguje a o čem je. A zároveň je stejně důležité, aby jediné správné řešení nebylo jen to jeho. Při psaní poezie a všeho, co se poezie nějak dotýká, je pro mě důležité, aby vždy mělo víc řešení, víc cest, víc významů. Takže ano, i když mám svůj preferovaný způsob čtení a své preferované pořadí, neznamená to, že je jediné správné. I já se vlastně ve svém čtení můžu mýlit. Mým cílem ale opravdu bylo, aby všechny cesty byly možné a aby na té cestě mohl jistým způsobem každý zakopnout, mohl si něčeho při prvním čtení nevšimnout. Tu detektivní práci bych dal

do uvozovek, protože je to přece jenom kniha básnická a nedá se v ní jako v detektivce určit nějaký jasný lineární děj. Spíš mi jde o to, aby si člověk mohl víc pocitově než faktograficky skládat dojem a obraz toho, o čem to vlastně celé je. Původní koncept, který jsem měl od začátku v hlavě, byl něco jako nalezený objekt ve stylu *found footage* filmů. Měl fungovat jako kartotéka dokumentů, kterou lidstvo objevilo po jiné zaniklé civilizaci, která je velmi podobná té naší, ale zároveň se liší. V knize je spousta nelidských postav a mytologických motivů. Tento nalezený soubor dokumentů má představovat jedinou stopu této zaniklé civilizace, z které si čtenář nebo čtenářka skládají obraz její existence a zkázy.

S tím nalezeným objektem se nabízí otázka, jak to podle tebe budou chápat lidé, kteří na to narazí za nějakých deset patnáct let někde v antikvariátu. Tam je ještě totiž ta věc, že některé části se mohou ztratit. V první řadě bude záležet na tom, jestli a do jaké míry se to v antikvariátu vůbec udrží kompletní, což je vždy riziko nevázaných formátů. Na druhou stranu





Michal Tallo (nar. 1993) je básník, prozaik, překladatel a publicista. Vydal básnické sbírky *Antimita* (Drewo a srd, 2016), *Δ* (Drewo a srd, 2018) a *Kniha tmy* (Literární bašta, 2022). Organizačně spolupracuje s několika filmovými a literárními festivaly, působí jako koordinátor soutěže Básně SK/CZ, v nakladatelství BRAK spoluvěde a rediguje básnickou edici *Lentikular*. Jeho tvorba byla přeložena do mnoha jazyků a publikována v několika zahraničních antologiích. V roce 2020 byl nominován na Cenu Václava Buriana. Pravidelně moderuje autorská čtení a diskuse o současné literatuře a filmu. Básně, prózu a texty o filmech či knihách publikuje v časopisech a v rozhlase doma i v zahraničí. Z angličtiny překládá současnou poezii.

se ztrátou koncept nepřímo počítá — už tak jde přece o limitovaný objem dokumentů, které se jako jediné zachovaly v rámci fiktivního příběhu v pozadí knihy. Dokážu si tak představit, že to může fungovat i částečně. Chci věřit, že není nevyhnutelné, aby všechny části zůstaly na místě. Samozřejmě by to byl ideální stav. Ale i při skutečných archeologických nálezích se uchová jen zlomek toho, co bychom chtěli, a z toho zlomku potom musí objevitelé skládat obraz. Jak budou lidé knihu číst za deset let, to netuším. Budu rád, když tady za deset let náš svět ještě vůbec bude. *Kniha tmy* obsahuje různé motivy od infekcí přes válku, zajímavé ale je, že jsem texty dokončil ještě před vypuknutím pandemie, takže to není

reakce na nic konkrétního, spíš na mé úzkostné pocity z toho, že věci, které se dějí kolem nás, začínají být víc a víc apokalyptické. Zvláštní je vlastně i to, v jakém kontextu ji nyní čtu já sám. Když mezitím začala celosvětová pandemie a do toho i válka, do níž ta kniha čerstvě vyšla, tak najednou získala úplně nový kontext. Tím, že nereaguje na nic konkrétního — jen na silný pocit konce —, by měla fungovat v jakékoli chvíli tohoto světa. Alespoň v to doufám.

Ty ses v *Knize tmy* rozhodl zkoumat zlo. Co to zlo v knize znamená a co je podle tebe zlo obecně?

Když sleduji, jakým způsobem fungují ideologická a populistická prohlášení

některých politických, společenských i náboženských sil nebo i sil jiných organizovaných skupin, které svádějí nějaký mocenský boj o formování současnosti a budoucnosti naší společnosti, dlouhodobě mám pocit, že způsob, jakým pracují s rétorikou, je nesmírně podvratný. Právě skupiny, které se nejvíc obhajují tradicemi a zachováním starého řádu věcí jako správného uspořádání společnosti, velmi často operují s vyhocenou emocionalitou a často prezentují své jednání ve jménu jakési lásky nebo vyššího dobra. Za tím vším je ale vidět velmi děsivé prahnutí po moci. Mechanismus, kdy lidé jednají ve jménu velkých ideálů, a přitom páchají oblundné a neakceptovatelné zlo,



je pro lidstvo dlouhodobě charakteristický, vnímáme ho napříč všemi nejmocnějšími a katastrofickými ideologiemi v historii lidstva. Dnes mám pocit, že je opět čím dál přítomnější. Stačí se podívat na válku na Ukrajině, je to stejný princip. Ruská propaganda vše omlouvá záchranou tradiční společnosti, duchovních hodnot pravoslavné a vytrhnutím takzvaného bratrského národa ze spárů progresivních západních ideologií, vymýcením zla a tak dále, ale přitom to všechno spěje k totální dehumanizaci jiných názorů a svobody. Dehumanizaci člověka. Stav svobody je mnohem méně ohraničený než útlak, a tím je pro hodně lidí vlastně děsivější. Představuje nevyhnutelnost konfrontovat se s větším spektrem bytostí, názorů a lidí. Při psaní *Knihy tmy* byl pro mě fascinující rozměr zla, který je vnímáno z různých perspektiv. Ať už z perspektivy samotných sil, které takto ideologicky a podvrtně konají, nebo z perspektivy těch, kteří jsou pod jejich vlivem zfanatizováni. Přijde mi ještě tragičtější, když skutečně jednají z přesvědčení, že to, co dělají, je správné, a zároveň se nebojí vyhladit celé skupiny obyvatelstva, zabít člověka nebo zničit svět okolo sebe.

Přede dvěma lety jsi měl v rozhovoru pro *Tvar* podobně apokalyptické představy po volbách, které na Slovensku proběhly. Týkaly se hlavně toho, jak si stojí queer populace. Jak to v tomto ohledu zatím vypadá? Je to taková katastrofa, jak sis představoval?

Je to katastrofa, ale zároveň úplně jiná, než jsme si ji všichni představovali, což má své výhody i nevýhody. V době, kdy probíhaly volby, jsme si nebyli jistí, čeho je tato skupinka ultrakonzervativních stran, která nám právě vládne, schopná, a báli jsme se, že bude velmi organizovaně a cíleně oklešťovat práva menšin a zranitelných skupin obyvatelstva. To se sice děje, ale katastrofa je jiná v tom, že se za ty dva roky ukázalo, jak absolutně je tato vláda neschopná a neorganizovaná, přičemž ani v rámci vlastních ideologických cílů se neumí dohodnout, k něčemu dojít a něco prosadit. Což je na jedné straně pozhledné, na straně druhé tím přispívá k chaosu

v době obrovských krizí, které se tu střídají jedna za druhou. Ukázalo se to i na počtu obětí pandemie, kdy jsme v některých chvílích měli nejvyšší počty nakažených i obětí na počet obyvatel na světě. Takže ano — katastrofa nastala a nastává, je jiná, než jsme ji čekali, což je běžný jev, protože očekávání jsou nějaká a realita je potom vždy jiná. Pokud ale jde o jejich ideologické cíle, které se jim naštěstí nedaří vždy prosazovat, je děsivé, že se diskurs za ty dva roky posunul směrem, kde je akceptovatelné předkládat do parlamentu návrhy, které by předtím pro jiné zákonodávce a zákonodárkyně byly absolutně diskvalifikační. V parlamentu byl třeba návrh, aby uprchlím z Ukrajiny bylo na Slovensku zakázáno podstoupit potrat. V Polsku takový zákaz je a naše ultrakonzervativní koalice, pro kterou je Polsko ideologicky velkým vzorem, se to neustále snaží zavést také.

Byl tady i návrh na zákaz vyvěšování duhových vlajek. Vláda samozřejmě i pomáhá, nechci úplně tvrdit, že ne, ale potom investují energii do podobných návrhů. Ty návrhy většinou neprojdou, protože se neumí na ničem dohodnout, ale je to těsné, často o jediný hlas. Spousta ultrakonzervativních poslanců a poslankyň, co tam v současnosti sedí, se do parlamentu dostala přes protikorupční agendu, podobně jako v Polsku. Až potom, co byli zvoleni, přičemž předtím zamlčovali velkou část své ideologické agendy, se začali naplno vybarvovat a projevovali v tom, co vlastně reálně chtějí dělat.

Pojďme přeskočit zase zpátky k umění. *Knihy tmy* funguje do značné míry jako objekt jakéhosi estetického znejistění. Mě by zajímalo, jak se u tebe propojují představy různých uměleckých druhů, jak vnímáš například vztah poezie k ostatním

uměleckým druhům a jak se to projevuje právě v této koncepci?

To je složitá otázka. Nějakou dobu jsem hodně přemýšlel nad základním vztahem poezie a prózy, ale potom jsem se jím zabývat přestal. Spousta kritiků a kritiček konstatovalo, že moje tvorba je někde na hraně, místy zachází až do jakési zvláštní prózy. Nevidím pro podobné diskuse důvod. Pokud jde o rozdělení, je mi to jedno jako autorovi i jako čtenáři. Jediná otázka, kterou si kladu, je, jestli je literatura, kterou držím v ruce, dobrá, nebo špatná. Zajímá mě kvalita, ne forma, kterou nabývá. Zároveň mám ale pocit, že současná poezie má víc než k próze blízko k abstraktnímu výtvarnému umění, respektive k výtvarnému umění jako takovému, kde se do velké míry pracuje se zachycením těžko verbalizovatelného pocitu. A z tohoto hlediska se můžeme podívat i na jiné umění. Pokud se zaměříme na film, s nímž jsem pořád poloprofesionálně v kontaktu, klasický narativní film má blízko k próze. A potom tu máme experimentálnější nebo poetičtější filmy, které jsou řekněme filmovou verzí poezie. A takto se můžeme dostat ke všem možným uměleckým druhům a vnímat propojení více nebo méně intenzivně. Nemám pocit, že je třeba to nějak vymezovat nebo oddělovat jedno od druhého. Každé dílo může být zároveň více věcmi. A to je jen dobře.

Když jsem před pár lety četl *Deltu*, měl jsem z ní hodně filmový pocit a po dočtení ten pocit připomínal dojem, který mám po shlédnutí uměleckého filmu. Do jaké míry se v psaní projevuje tvoje filmové vzdělání?

Je pravda, že *Delta* je z mých knih nejnarativnější. I v anotaci je označena za básnickou novelu. Už si ale nepamatuji, jestli jsem to označení zvolil já, nebo redaktorka, ale je zřejmé, že jsme se na něm oba shodli.

Každé dílo může být zároveň více věcmi. A to je jen dobře





Dnes si myslím, že pro mé psaní film není inspirační zdroj. Možná jím nebyl nikdy. K filmu jsem se dostal tak, že jsem jako mladý písíci člověk chtěl studovat něco, kde se píše — jediná možnost byla filmová scenáristika. Asi po třech měsících jsem ale zjistil, že je to typ psaní, který je mi absolutně vzdálený, a vlastně se jím nechci zabývat. Pak jsem tam ale zůstal až do doktorátu, takže se mi odejít jaksi nechtělo. Na co ale mé filmové vzdělání vliv patrně má, je jisté dramaturgické uvažování nad výstavbou jednotlivých knih. Nechtěl bych nikdy vydat sbírku ve smyslu opravdu jen sebraných samostatných a vzájemně nesouvisajících textů, které si píšu, když mě takřikajíc kopne múza, a potom, když je jich dost, z nich sestavím knížku. Pro jiné autory a autorky to může být legitimní cesta, pro mě však ne. Uvažuji vlastně vždy velmi brzy nad dílem jako nad celkem,

ne jako nad jednotlivými texty. Je ale samozřejmě důležité, aby i samostatné texty obstály a fungovaly. V případě *Dety*, ale i *Antimity*, to jsou opravdu téměř klasické troj- a pětiaktové struktury. Tam se určitě ty pozůstatky filmařské dramaturgie odrážely. Teď už míň, což souvisí s charakterem *Knihy tmy*. Ty básně sice můžou připomínat filmové obrazy, ale už z podstaty konceptu kniha nemůže mít klasickou filmovou strukturu.

A když děláš všechny knížky takto koncepčně, to ti nikdy nezůstanou básně někde bokem na hromádce a nečekají, až přijde jejich čas? Samozřejmě že zůstanou. A navíc jsou to právě ty, které už při finální práci na knihách vyhodím, protože mi nesedí do konceptu. Jsem v tom nemilosrdný a opravdu jich vyhazuju hodně. Ty se potom neocitnou nikde. Maximálně v nějakých časopisech,

kteří po mně chtějí texty v době, kdy nic nového z připravovaných knih nemám. Ale nevímám to jako něco, co by bylo na škodu. Myslím si, že i časopis je důstojné místo pro báseň a ne každá musí vyjít v knize.

Jak jsi říkal, že *Knihy tmy* není svou koncepcí zfilmovatelná, tak mě napadá, jestli by sis ji dokázal představit na divadle.

Nějaké texty z prvních dvou knížek byly použité v různých kontextech jako součást divadelních, respektive tanečních představení. Protože je *Knihy tmy* mezioborový projekt, v současnosti pracujeme na přípravách ne přímo divadelního představení, ale performance — na základě textů knihy vznikne pohybové divadlo s původní hudební, respektive zvukovou složkou. Ještě letos by to mělo být uvedeno v několika městech na Slovensku i v Česku.



Spousta věcí vás pojí s Janem Škrobem, mimo jiné i to, že jsi mu redigoval poslední knížku *Země slunce*, což bylo v době, kdy jsi sám pracoval na *Knize tmy*. Sleduješ vliv, který jste na sebe měli nebo máte? *Země slunce* vyšla na podzim, tedy půl roku před *Knihou tmy*. I *Knihou tmy* měla původně vyjít na podzim. Najít tiskárnu, která by byla schopná tak složitý projekt realizovat podle našich představ, byl velký problém, kvůli kterému se vydání zpozdilo o půl roku. Jan je v případě mnoha mých textů jeden z mých prvních čtenářů a myslím si, že to platí i naopak. Původní záměr byl vydat *Země slunce* a *Knihu tmy*, sice

v jiných nakladatelstvích, ale ve stejném čase, protože si myslíme, že naše knihy velmi jasně, přímo a hluboce souvisejí. Obsahově, tematicky i celkovým vyzněním. Zároveň jsou samozřejmě autonomní. Už názvy *Knihou tmy* a *Země slunce*. Když se nad tím zamyslíš, není úplně náhoda, že se ty knihy jmenují podobně. Také bychom je rádi prezentovali společně, což už proběhlo na loňském Měsíci autorského čtení, ale chceme toho udělat určitě ještě víc. S Janem jsme velmi dobří přátelé, komunikujeme spolu o všech možných věcech kolem nás a máme podobné vidění světa. Už v procesu psaní obou knih jsme o nich velmi úzce diskutovali.

Nemyslím si, že bychom se vzájemně přímo inspirovali způsobem, že by jeden dal podnět druhému nebo naopak, ale spíš nás ve stejných časech trápí stejné věci. Cítíme velmi podobný strach ze světa a zároveň starost o něj. Považuji za přirozené vyústění toho, co nás oba trápí, a zároveň našeho přátelství, že vznikly ve stejném čase dvě blízké knihy.

**Básně Michala Talla
ze sbírky *Knihou tmy* si
můžete přečíst na h7o.cz.**

Přehrajte si filmy, které jinde nenajdete



Tereza Tara

Let viny

exkluzivní online premiéra 22. září



Johan van der Keuken

unikátní retrospektiva

exkluzivně od 5. září



Kromě noisu a světoprachu z velbloudích nozder vylouděného

Štěpán Alexander

KOMPRESSE/ERUPCE

s úpalem dobrožití

měníme se v monstra
nopály nám rostou
v plicích
z-ostra nádech
broučci a fosfor
proudí trubici
vysavač rozdmýchává
oheň v tvých ňadrech
obývák hoří
režná poji okenní prach
podobojí
svato-strach

jsem kdysi nap
načnul a neosolil
nechal vyhnít v poličce
ulice jsou skrytý stínem
mlha je tvým
nejmilejším nepřítelem
netknutý párátka
nechutný voňavý vložky do bot
co smrdí hůř než nemytý krky kuru
kojenci hrající si
na válku, reportéry
zahraničních novin, upálený
z hornin zákony
z kovadlin závory
sedimenty sentimentů
přidej metu
tlak

nanebehledící
od pohledu spící
věřící
kus tkáně
oblázky obložit
k dílu se přiložit
vzplát jako trilobit

sedni si tu
bude teplo
pak — jsme v resetu
nemluvíme nahlas
vlastně vůbec
o čem taky
když se na sebe tak díváme
má to cenu?

motokáry zalitý v betonu
políbit jako totemy nenasytné bídy
praskají
a s nimi švy rukavic určených
k likvidaci
po prvním použití
vedou všechny ostatní
vektory trhlin
masy propadají
texturou k jádrům
temperou načrtnuté
nejasné
obry
terpentýnem voňavé
holoučké hlavy
jejich
tvary lebečních spojů
prosvítající
do mozku kostí
do morku pouště

o jednom písečném zrně
obklopujícím všechno

klíčí ruce mamonu
vrací tě na zem
ale položí tě trochu jinam
než jsi předtím

exilová vláda jaderných oslovení
pomalu nastolí stabilitu
nasolí mou kýtu
mezitím co hledím
na nebe

co už na tom jede
co je mi po kusy holení
už se stejně sypu
už kamením

win-win
win rar
Vyklubu se
Jako novotvar
vyextrahuju se ti
na trávník a
zapustím root

navrtám potrubí
v ulitě squat
můj seed už
má v sobě hood



příkrý nebe

nad Mendlovou křižovatkou
jaro jaro bláznivý
házels nedopalky do výfuku

penerovi posledních 7
do 30 na víno
do sebe první pivo
první jarní venku

25 — Úvoz — Jírova
cirkuluje v úzkých periodách
mezi válečnými úzkostmi
nejkrásnějšího věku doby temna

nahnutý mraky
nad Mendlovým pomníkem
rozoraným polem
odkud v noci lezou krysy

sedíš — sedím — sedíme
druhý jarní venku a
26 — Úvoz — Pálavské nám.
každej — každá — sám

Brno prochází rovníkem
se slunečníkem a piňakoládou
u třetího se zlomíme
vejpúl někam půjdeme

se ventilovat
dehet — out!
potem se umyjem
37 — NENASTUPUJTE

už minimálně deset minut čekám na

odpověď
klepou se mi ruce a
nevím nic
práce je abnormální úkon
svědomitě se sloními krůpějemi
v hypertextu tváře
s klapkami na očích
klapáním v uších
o stůl
o skříň
o zeď
všechny to sere
nepřestávej

uchování minima vzpomínek na
svobodný self
svobodný šelf
svobodu iluzí
iluzi svobody

pokračování pevniny pod mořskou
hladinu
do hloubky 200 m

bum kde co blabla
chčiji si
do bot a do léků na neurozy
nadházející zubní a kyčelní protézy
se usmívaly z minulého superměsíce
dělaly dřepy na laminátovém povrchu
vinylových střeších
starých aut, který si nekoupíš
a na vodu už taky nikdy nepojedeš

moje práce mě nesere
sere mě něco jinýho
moje práce mě slightly
ne, něco jinýho
moje práce slajdky
něco
něco něco jj
co tu je?

kromě noisu a světoprachy
z velbloudích nozder vylouděného
vyschlého rozpuč v oblacích neklidu
hemoglobin dlažbě
daruj daruj daruj když to jinak nejde
slop ve sklepě sám a pak
nelituj do průjezdu přihlas se na první
službu k policii

bum kde co blabla
daruj
hemoglobin dlažbě
nevadí že není tvůj

Štěpán Alexander se narodil v roce 1995 v Brně, kde momentálně dostudoval bakalářský program sociální antropologie a sociologie na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity. Kromě psaní se věnuje vizuálnímu umění, především kresbě. Je textařem, zpěvákem a saxofonistou v nově vzniklé hudební formaci Jack Rabbit's Palace. Ve všech rovinách své tvorby se věnuje tématům, jako je (ne)lidství, (ne)závislosti, hranice, prolínání, kolektivita, štěpení, venčení, kochání se a kuchání se.

Již takřka s jistotou pozoruju, že pro nejmladší a ještě stále „mladou“ generaci je esteticky velmi přitažlivá estetika noisu čili hluku, a to nejenom estetika hlučivé hudby, kterou mnozí zástupci této generace veřejně rovněž při svých čteních

performují, ale také estetika hluku či šumu současného světa, který je všechno, jen ne ztišený. Tuto tendenci můžete rovněž vidět ve verších Štěpána Alexandra a v temporytmu jeho básní — jeden obraz defiluje na velmi malé ploše jednoho verše za druhým, jeden disruptivnější než předchozí, je to zároveň ona komprese i erupce najednou, je to nesmírná imaginace, rozpínání, ale zároveň se zde tenduje k vyprázdnění a ukecanosti, která je logickým důsledkem neutuchající reflexe okolního světa. Søren Kierkegaard psal o problému reflexivity, která se jaksi zasekne sama v sobě a nedovolí subjektu být, existovat, neboť přichází další a další reflexe — Alexander to vlastně pozoruje a ptá se: nemluvíme nahlas / vlastně vůbec / o čem taky / když se na sebe tak díváme / má to cenu?





kolem struktury hydrantů
je tohle město
vzduch proudí dolů trubkama
setkává se v síni

na troud vyprahlý prachy
válejí se všude kolem
ze zápraží holubince
stačí je jen sebrat

odpadkový pytle
mizející lidi
absence stínů
nápaditost puchů

tohle město je
velkej, zářivej
a sešlej
odvlhčovač vzduchu

mír a láska všude
šedý holubice
stačí je jen sebrat
a zašpinit si ruce

je třeba letních blah
abychom mohla
nastoupit údržbu marastem
pokochat se
melancholickým stlačením bahna
podrážkou těžké boty
pohladit orosenou
vlnu těžkého kabátu
stát na prahu věčnosti
ideálně někde v horách
a pak to všechno prodat

hlad po
lidech z krásných
bíle natřených domů
co nakupují v lidlu
jenom občas
protože rádi zkoušejí
i jiné obchodní řetězce

po zvyšující se kvalitě
seriálů oblíbených frenčíz
na které se dívám
bavím se
a bavím

po nutkavých potřebách
poklepání dřeva
kterých jsem se zbavil
a ony občas
občas

zmíní někde z temnot
že něco není
není

něco něco
v pořádku

v pořádku

**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.**



Druhá polovina člověka

Ondřej Macl



Jedno lidské stvoření se v osmnácti letech rozdělilo na dvě poloviny. První zůstala doma, aby pomáhala rodičům se správou jejich skrovných majetků. Druhá se tak dlouho oddávala vábení knih a větru v záclonách, až jí to nedalo a vyrazila do světa. Bylo slyšet vzdalující se drncání kolečkového kufru, a pak už nic. To drncání se vzdalovalo se mnou — jsem to já, ta druhá polovina.

Cestování přitom v době turismu není nic moc dobrodružného. Když jsem odjížděl poprvé na půl roku do Paříže, bylo téměř nemožné najít tam na dálku bydlení. Natočil jsem dokonce vtipné video, v němž si čtu za volantem, ležím mezi rodiči nebo prostřihávám na prezidentskou kampaň Françoise Hollanda „C'est maintenant!“ (Teď je ta chvíle!), abych přebil nekonečná vlákna formálnějších poptávek, ale k ničemu to nebylo. V Hradci tehdy hostoval nějaký pařížský soubor s hrou *Velmi nebezpečné známosti* a matka mě protáhla na jejich raut, aby mě každému z nich představila: „Tady synáček pojedje do Paříže.“ A já chtěl hrozně najít něco bez matky, bez její pomoci. Psal jsem, tuším, i herečce z *Amélie z Montmartru*, nebo spíš jejímu agentovi. Bezvýsledně. Dopadlo to, jak to dopadlo: garsonka v katolickém intru s tím, že budu o nedělích vypomáhat knězovi.

Zásluhou matčiny audience u kardinála Duky.

Bratr nikam na delší dobu neodjel. Jako malí jsme jezdili pod babiččinými okny na tříkolkách. Vzpomínám, jak jednou podklouzl na hrbolatém šterku, rozbil si koleno a vyrazil zub. To bylo jekotu! Chudák ještě netušil, kolik pádů život obnáší, a už tehdy měl zaděláno na to, stát se spíš hypochondrem než tím, kdo selhává. Připoutal se ke snu o své nesmrtnosti.

„Co tě táhne od nás pryč?“ ptala se mě matka u ohně, před prvním odjezdem.

„Touha,“ prohodil jsem pateticky s očima v plamenech.

„Touha po čem?“

Copak touha musí být vždy po něčem?

„Zůstávat mi přijde banální,“ hlesl jsem necitlivě.

„I tahle chvíle je pro tebe banální?“

Mlčel jsem. Matka taky umlkla, jenom ten oheň mluvil. Sám jsem byl banální; bylo mi souzeno odvézt si svou banalitu s sebou, v kolečkovém kufru.

Pařížský kněz velmi rychle pochopil, že mu ničím nápomocný nebudu. Navzdory maturitě z francouzštiny jsem mu rozuměl hůř než jeho bišonkovi. Jen nerad mi podstoupil klíče od drahého kamrlíku, kde nebyla peřina ani internet a koupelnu jsem sdílel s jiným bratrem křesťanem. Podobným chladem se obestřela i stará Sorbonna, kam jsem pěšky docházel na semináře. Sochy z mramoru se zlacenými jmény na mě hleděly z vysoka, zatímco uklízečka obsesivně stírala mopem mé stopy.

A přece jsem nechtěl zběhnout k české menšině. Bloudil jsem raději po čtvrtích plných přistěhovalců a učil se jejich mimikry, abych působil spíš jako bohém než Čech, jako člověk odnikud a odkudkoli. Teprve když zvony odbily devětkrát, vrátil jsem se do své klauzury na postel bez peřiny, pod kabát, někdy i v botách.

Bratr se přihlásil na pražskou konzervatoř, ale skončil těsně pod čarou. Jeho životní cesty se omezily na třicet minut mezi Hradcem, kde zůstal žít, a Pardubicemi, kde našel práci a kapelu. Kvůli převážení bicích si velmi brzy pořídil Ford Focus Combi. Jakmile výjimečně dostal bubnickou zakázku v hlavním městě, auto mu cháplo zhruba v půli trasy, změnilo se v dům. Postával u krajnice a čekal na odtahovou službu.

Toulal jsem se Paříží od všech jiných bratrů k nerozeznání, až se na mě z uličky ve čtvrti Pigalle usmála cizí žena. Byl to první úsměv, který mi zde někdo věnoval, navíc mi připomněla hrdinku Marianne, alegorické ztělesnění Republiky. A když ukázala prstem, ať jdu za ní, neváhal jsem ani vteřinu. Stoupali jsme do špinavých schodů, ona jako prapor vítězů a já, voják připravený zemřít. Tu se mě v mezipatře chopily dvě obludy; ona dál odcházela vzhůru, jako by o ničem nevěděla, jako by nezaslechla můj náhlý výbuch smíchu — Chcete mě okrást? Ale vždyť kromě posmrkaného kapesníku mi nemáte co vzít!

Věděl jsem, že teď už můžu kamkoli a na jak dlouho chci, že mi nic nehrozí, dokud se otáčejí kolečka na mém kufru. A jel jsem na rok do Bordeaux a na jaro do Athén, na podzim do Budapešti a na semestr do Lisabonu, vrátil jsem se do špeluňky v Berlíně, dělal si přátele v Maghrebu, který byl kulturně na koni od Arabského jara, snil jsem o tom, stát se spalovacím motorem; a ze všech koutů jsem se vrátil k rodinnému stolu do Hradce. Bratr mě, opřený o auto, většinou čekal už na nádraží. Když jsme se obejmuli, vypadalo to, jako by se dvě poloviny znovu spojily.

Autor je spisovatel a performer.



Do tebe, Fikce, se halím, nicotný to šat



Alice Flemrová

V srpnu uplynulo sto deset let od narození Elsy Morante, jednoho z největších italských spisovatelů dvacátého století (označení „spisovatelka“ považovala za podřadné a separační). Psala povídky, poezii, příležitostně eseje a filmové recenze, ale jejím výsostným územím byl román. Stýkala se s výkvětem evropského uměleckého života své doby a řadu jeho představitelů inspirovala. Její vliv na mladé umělce nejen dosud trvá, ale i sílí. V češtině máme z jejího díla tři romány, povídky ani poezii zatím ne, ale se vzrůstajícím zájmem o tvorbu i životní osudy této mimořádně talentované ženy s mimořádně složitou povahou vzrůstá i naděje, že se překladů dočkají i její další knihy.





Narodila se v Římě koncem první světové války matce pocházející ze severu země a otci Sicílanovi. Národy, se kterými se nejvíc shodne, jsou Neapolci a Angličané. Národy, se kterými se shodne nejméně, jsou Miláňané a Francouzi. Nejmilovanější autor je Mozart.

Ze všeho nejvíc nenávidí diktatury, přísný moralismus a popmusic. Na světě má nejradši děti, moře a kočky.

Tímto stručným „Autoportrétem“, který toho víc tají než sděluje, přispěla Elsa Morante do knihy *Portréty italských spisovatelů šité na míru*, uspořádané básníkem Eliem Filippem Accroccou v roce 1960. Záměrně zámlkový a nepřesný textik primárně vypovídá o dvou věcech: zaprvé o neuchopitelné osobnosti své autorky, která skoro neposkytovala

interview — spisovateli a literárnímu kritiku Enzu Sicilianovi v jednom ze vzácných rozhovorů v roce 1972 svěřila, že „spisovatelův soukromý život je drb a mě drby, ať už se týkají kohokoli, urážejí“ —, žárlivě střežila své soukromí, ale zároveň pouštěla do oběhu vymyšlené, často i skandální historky o své osobě, kterými s oblibou „krmila“ i své nejbližší. A zadruhé o jejím složitém vztahu k realitě: Elsa Morante před ní podle mě neutíkala, ona ji chtěla ovládat, a proto ji neustále vytvářela, přetvářela a — bylo-li to třeba — i ničila. Tuto vlastnost předala i některým svým postavám, například vypravěččině „bovaryovské“ matce Anně z románové prvotiny *Lež a kouzlo*, která si sama píše milostné dopisy od zemřelého milence a stvoří tak... co vlastně? Paralelní skutečnost, anebo lež? Morante v „Autoportrétu“ uvedla, že se narodila koncem Velké

války. S jistotou ale víme, že ve skutečnosti přišla na svět 18. srpna 1912, a víme i to, že ohledně data svého narození „mlžila“ často a údajně nikoli proto, aby se dělala mladší, ale protože si přála být „bezvěká“. Zároveň však lze z její korespondence i deníků vyčíst strach ze stárí, zejména z fyzického chátrání tělesné schránky. Podobné nejednoznačnosti rozkládají téměř celou faktografii jejího života. Třebaže její literární tvorbu nelze označit za autobiografickou v obvyklém smyslu toho slova, nejlepším způsobem, jak Elsu Morante poznat, je číst její knihy.

Osobnosti s životy obestřenými tajemstvím či mlčením se vždycky těšily zájmu jak povrchních lovců senzací, tak i seriózních spisovatelů a badatelů, kteří se je snaží uchopit v jejich matoucí rozporuplnosti, ambivalenci, záhadě. My se teď pokusíme nahlédnout Elsu Morante



prizmatem témat, která propojují její život s literaturou.

Rodina

Všechny čtyři spisovatelčiny romány: *Lež a kouzlo* (1948), *Arturův ostrov* (1957, česky 2022), *Příběh v historii* (1974, česky 1990) a *Aracoeli* (1982, česky 1988), ale i řada jejích povídek (napsaných ponejvíc na začátku kariéry, pro peníze, do různých periodik a později vydaných v souborech *Tajná hra* [1941], *Andaluský šál* [1963] a v posmrtných *Zapomenutých povídkách* [2002]) jsou vystaveny na půdorysu rodiny a řeší rodinné vztahy, zejména ty mezi rodiči a dětmi. Hlavní hrdinové vždy pátrají po svých kořenech, a ať už je to hlavní téma vyprávění, jako v prvním a posledním románě, nebo jenom vedlejší, jejich identita je vždy poznamenána nějakým rodinným tajemstvím, či dokonce lží týkající se předků a příbuzenských pout.

Podle matričních záznamů byl otcem Elsy a jejích sourozenců Sicilan Augusto Morante, vychovatel v nápravném zařízení pro mladistvé, ale rodinná kronika přičkla všechna otcovství poštovnímu úředníkovi Francescu Lo Monacovi, původem taktéž ze Sicílie, který vystupoval v roli rodinného přítele. Existují však i hypotézy, že Elsa byla skutečně dcerou Augusta, jelikož se „strýčkem“ Francescem se manželé Morantovi

spřátelili až po přistěhování do Říma v únoru 1912, a v té době musela být Irma Poggibonsi, Židovka a povoláním učitelka z Modeny (do jisté míry bude předobrazem hrdinky Idy z románu *Příběh v historii*), už těhotná. Pravdu se už nedozvíme, ale nezvyklé rodinné poměry i figury, mimo jiné silná, neochvějná matka a slabý, věčně plačící otec, budou pro autorčinu tvorbu formující. Existuje také domněnka, že Augusto Morante byl homosexuál, podpořená nezvyklým výskytem postav homosexuálů ve spisovatelčiných dílech (například otec v *Arturově ostrově*, hlavní hrdina Manuele v *Aracoeli*). Homosexuály nalézáme i mezi Elsinými blízkými přáteli (Pasolini) či „nemožnými“ láskami (režisér Luchino Visconti, o více než dvacet let mladší newyorský malíř Bill Morrow), ale to s domnělou sexuální orientací jejího otce spíše nesouvisí.

Rodiny v díle Elsy Morante jsou často neúplné, poznamenané absencí mateřské či otcovské figury, nebo stojí na lžích, předstírání, sobectví. To je hlavně případ románové prvotiny, ságy, v níž většina postav odkazuje k autorčiny předkům, kteří společně tvoří nelichotivý vzorek lidství, odrazující až do té míry, že hlavní hrdinka a vypravěčka Elisa raději volí samotu ve společnosti zbožňovaného kocoura Alvara, jemuž věnuje báseň, kterou se román uzavře. Zároveň je pravda, že Morante dokázala stvořit i postavy

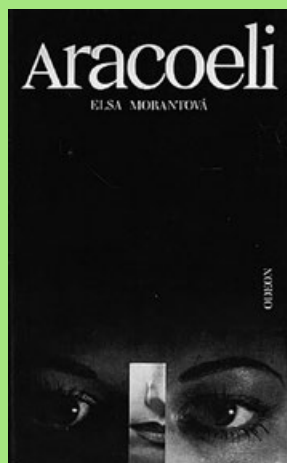
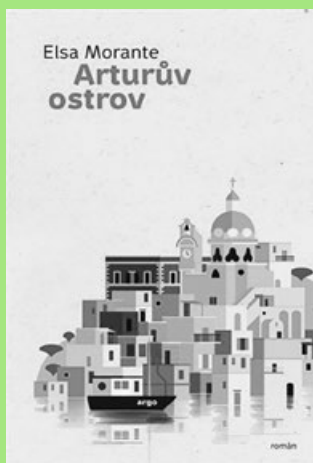
schopné nezištného a obětavého mateřského citu (prostitutka Rosaria ve *Lži a kouzle*, Nunziata v *Arturově ostrově*, Ida v *Příběhu v historii* i Manuelova matka v *Aracoeli*) a při chronologickém pohledu na její dílo lze zachytit, jak se vztah implicitního autora k lidským bytostem posouvá od raněné kritičnosti ke stále vyšší míře náklonnosti a soucítění. Morante to ostatně sama dost jasně formuluje v dopise příteli Italu Calvinovi, datovaném 31. října 1956:

Nejdražší Calvino, děkuji ti za všechno, co mi pišeš, a zvláště za tohle: že v tom, co píšu, cítíš náklonnost a obdiv k lidskému rodu. Je pravda, že jak stárnu, pocítuji tuhle náklonnost a sympatii čím dál víc a skutečná antipatie pro mě nakonec bude nemožná. Věc se má tak, že každý lidský tvor — i kdyby to byla zrůda — mi v absolutním pojetí připadá krásný. Krásný ve smyslu úcty, jak jen to říct? Použiji obvyklá dávná slova: stvořený k obrazu Božímu. Je zvláštní současně v Boha nevěřit, tak jako v něj nevěřím já, ale má úcta k lidským stvořením je přesto této povahy. Když jsem byla mladá, cítila jsem to méně, ale jak člověk stárne, mění se tímhle způsobem.

Emancipované ženství

Většina autorčinych medailonů obsahuje „stěžejní“ informaci, že byla první manželkou slavného spisovatele Alberta Moravii. O tom není pochyb a pravda je i to, že vztah s Moraviou, se kterým se seznámila roku 1936 v římské pivnici Dreher, v roce 1941 se za něj provdala (ač oba nevěřící, měli církevní sňatek) a roku 1961 se rozešli, třebaže se nikdy nerozvedli, byl přes všechny vzájemné spory, nevěry, zklamání, neschopnost komunikace či profesní rivalitu zásadní konstantou jejího, ale zejména jeho života. Ještě v roce 1962 jí v dopise napíše následující „vyznání“:

Můj příběh je tak prostý: Já mám jen tebe, a mimo naše manželství, ať už dopadlo jakkoli, je tu





↑ Alberto Moravia a Elsa Morante kolem roku 1950

pro mě jenom chaos, osamělost a hořkost. V mém životě existovaly pouze dvě věci, jež měly jakousi kontinuitu: můj vztah s tebou a moje práce. V obou se střídaly lepší a horší chvíle a určitě na nich bylo co zlepšovat, a přece to byly jediné dvě věci, které mi dodávaly pocit, že jsem na světě za nějakým účelem. [...] Ty jsi pro mě byla a stále jsi důvodem k životu, v tom smyslu, že mé nejlepší city (ty tomu možná nebudeš věřit) přirozeně směřovaly k tobě a poskytovaly mi iluzi, že moje bytí není tak docela pomíjivé a utilitářské.

Podezírat mladou začínající spisovatelku z prospěchářství, protože zakotvila ve svazku s o pět let starším a finančně zajištěným *enfant terrible* italské literatury, by bylo nespravedlivé, třeba jen proto, že v době, kdy se na oba jakožto poloviční Židy vztahovaly diskriminační rasové zákony a Moravia byl vystaven i politické

perzekuci, musel utéct z Říma a řadu měsíců se skrývat, stála věrně po jeho boku. Ale na druhou stranu nelze popřít, že Alberto Moravia jí poskytl zázemí, aby se mohla plně věnovat jen psaní, a navíc ji uvedl do uměleckých a intelektuálních kruhů. Elsa Morante se však chtěla proslavit pouze svým literárním dílem a už od mládí, kdy v osmnácti letech odešla z domova, toužila být soběstačná, a proto nesnášela oslovení „paní Moraviová“ ani narážky na protekci, kterou v literárním prostředí díky manželově věhlasu získala.

Nikdy se nepřidala k feministickému hnutí, spíše si od něj držela odstup, ale ve svých dílech postavení ženy v italské společnosti nepřetržitě a nenásilně tematizuje. Její hrdinky jsou znásilňovány, bity, vysmívány, ponižovány, zanedbávány, zneužívány, opouštěny... Často jsou to ženy, které jsou k emancipaci donuceny životními okolnostmi, vědomě o ni neusilují, jako již zmíněné Rosaria, Nunziata nebo Ida, ale láska, zejména ta mateřská, je naplňuje vnitřní silou a odvahou, jež jim umožní se nepoddat, dokud mají pro koho žít.

Láska(y)

„Nikdo doopravdy nepozná toho druhého, pokud ho nemiluje. Každý ze všech ostatních je znám jen tomu, kdo ho miluje. A každý ze všech těch mužů a žen, každý je výjimečný, je to pohádkový vesmír, je v zásadě bez viny, čistý. Ale to ví jen ten, kdo ho miluje,“ zapsala si Elsa Morante do deníku 20. září 1952, v době, kdy vztah s Moraviou získal podobu intelektuálního a uměleckého souputnictví a ona se vyrovnávala s odmítnutím ze strany režiséra Viscontiho, do kterého se bláznivě zamilovala v roce 1949.

Milovala ty, které nemohla mít. Otázka, kterou je třeba si položit, zní: Vybírala si nedostižné objekty své milostné touhy záměrně? A pokud ano, proč? Jistě, lze namítnout, že srdci neporučíme. Jenže Elsinina slabost pro homosexuály má v sobě cosi patologického, nebo programového. A také se projevuje až od jisté chvíle a s věkem sílí. Před setkáním s Moraviou měla, soudě podle epistolářů, minimálně dva vášnivé a opětované vztahy, jeden z nich, s britským





diplomatem označovaným obvykle iniciálami R. T. M., se dokonce pokusila koncem čtyřicátých let vzkřísit. Existují teorie, že jejímu egocentristmu vyhovovalo být jedinou ženou mezi muži, že měla mužskou animu, a proto se také ve dvou románech za muže přestrojila: nejprve za zasněného chlapce Artura — „Jediný důvod (o němž vím), proč jsem se pustila do vyprávění Arturova života, byla (nesmějte se) moje dávná a nevyléčitelná touha být chlapcem,“ napsala roku 1957 v dopise příteli Giacomu Debenedettimu — a v tom posledním za zatrpklého muže středního věku Manuela. Mně připadá užitečnější znovu vyjít z jejích textů a připomenout, že část její osobnosti byla stížena „bovarysmem“ jako některé z jejích postav. Nešťastná láska je jedním z nejstarších a nejděčnějších literárních *topoi* a Morante s ním od samých počátků hojně pracuje: milostné city jejích postav jsou výlučné, tragické, zakázané, nemožné a často končí šílenstvím nebo smrtí. V básni „Alibi“, která otevírá stejnojmennou sbírku z roku 1958, najdeme tyto verše: „Jen toho, kdo

miluje, Odlišný oslní svými skvosty / a otevře pro něj dům dvou mystérií: / mystéria bolesti a mystéria slastné radosti.“ Dosáhnout mezi nimi rovnováhy je v lásce velice náročná ekvilibristika a Elsa Morante se možná proto postupně stala kněžkou mystéria bolesti. Ale možná nám odpověď osvětlí další řádky.

Děti a zvířata

V „Autoportrétu“ citovaném úvodem můžeme bez váhání uvěřit poslední informaci: láska Elsy Morante k dětem, kočkám (a zvířatům obecně) i k moři, třebaže k němu v menší míře, prostupuje celou její tvorbou. Mýtus dětství je pro ni nedotknutelný a oslavila ho ve svém v mnoha ohledech nejzdařilejším románě *Arturův ostrov*. Děti, nevědomé bytosti, jsou pro ni nositeli dobra a čistoty: „Mimo limbus Elysium není,“ sděluje nám v básni, jež román uvozuje. To mají společně se zvířaty, která sice v její tvorbě nikdy nejsou personifikována ani nenabírají antropomorfních rysů jako v díle Anny Marie Ortese, s níž bývá Morante často srovnávána, ale

↑ Elsa Morante ukazuje, že vyhrála Premio Strega za knihu *Arturův ostrov*

plní v příbězích člověčí role, nejčastěji tu mateřskou. Pro Robinsona Artura je na jeho ostrově fena Immacolata trochu Pátkem, ale hlavně mu nahrazuje zemřelou matku, než sama zemře při porodu. Ještě výraznější jsou mateřské pudy feny Belly vůči malému Useppovi v *Příběhu v historii*. Nenaplněné mateřství bylo pro Elsu dalším z bolestných mystérií jejího života. Přítel básník Umberto Saba dokonce po přečtení povídky „Andaluský šál“ interpretoval v roce 1953 její touhu být chlapcem následovně: „Ty se musíš hledat v tomhle věčném vztahu mezi matkou a chlapcem (alespoň v tom, co píšeš) a musíš se hledat na straně matky. Tvá lítost, že nejsi chlapcem, je ve skutečnosti lítostí, že jsi nepřišla na svět chlapce, a hledáš ho v umění, protože [...] jsi ho nechtěla v jeho tělesnosti.“ Jak dokládají její pozdější texty, Elsa si jeho radu vzala k srdci a my se můžeme dohadovat, jakou roli pak hrálo její hledání mateřské



role či hledání ztraceného syna ve vztazích s mladými homosexuály.

V roce 1968 vydala svou druhou básnickou sbírku nazvanou *Svět zachráněný dětmi a jiné básně*, která obsahuje i její jedinou divadelní hru, parodii *Večer na Kolónu*. V její dráze, po válce plně zasvěcené románu, který považovala za nejvyšší výraz poezie, představuje nezvyklý a nesourodý titul. A to jak svou heterogenní strukturou, tak i explicitní angažovaností, s níž reaguje na kontext šedesátých let: dozvuky beat generation, již si oblíbila a s níž souzněla, hnutí hippies, studentské protesty, psychedelické experimenty (sama zkusila LSD). Jsou v ní zastoupena i čistě soukromá témata, jako je přetrvávající smutek, do něž ji uvrhla sebevražda Billa Morrowa, spáchaná v roce 1962 pravděpodobně pod vlivem drog. Hlavním motorem knihy zůstává víra autorky v děti a dospívající, které nazývá akronymem

F. P. (*felici pochi*, hrstka šťastlivců) a kteří by podle ní ještě mohli spasit svět ovládaný I. M. (*infelici molti*), nešťastnou masou všech ostatních, již jsou „příliš zaneprázdnění / vyráběním, prodáváním, zakládáním, organizováním, propagováním / toho svého obrovského nepostradatelného štěstí“. Je to však poslední záchvěv optimismu, rozmetaný krvavými událostmi (mimo jiné i násilnou smrtí přítele Pasoliniho, která jí otřásla i přesto, že jejich vztah doznal v posledním roce vážné trhliny) i neúměrnou ideologizací sedmdesátých let. Únos a vražda křesťanskodemokratického politika Alda Mora ji pak zbavily iluzí o čistém mládí natrvalo. V „Dopise rudým brigádám“, který vyšel poprvé v časopise *Paragone* až po její smrti, v roce 1988, napsala:

*Kdo pohrdá lidskou bytostí
a nestydí se za to, pohrdá v první*

*řadě sám sebou. A jak se někdo,
kdo se v nitru nepovažuje za hod-
ného úcty k vlastní osobě, může
domnívat, že založí důstojnější
společnost? [...] Kdo by náhodou
četl moje poslední knihy, věděl
by, jak si zřízených společností
vážím. Ale jakkoli můžeme jistě
dnešní společnosti považovat
za neschopné a zkorumpované,
přeji si, abych nežila tak dlouho,
že bych se stala svědkem nových
totalitářství.*

Alespoň toto přání osud Else Morante splnil, zemřela na srdeční zástavu 25. listopadu 1985, poté co byla od roku 1983, kdy se neúspěšně pokusila o sebevraždu, trvale hospitalizovaná na římské klinice Villa Margherita.

**Autorka je italianistka
a překladatelka.**



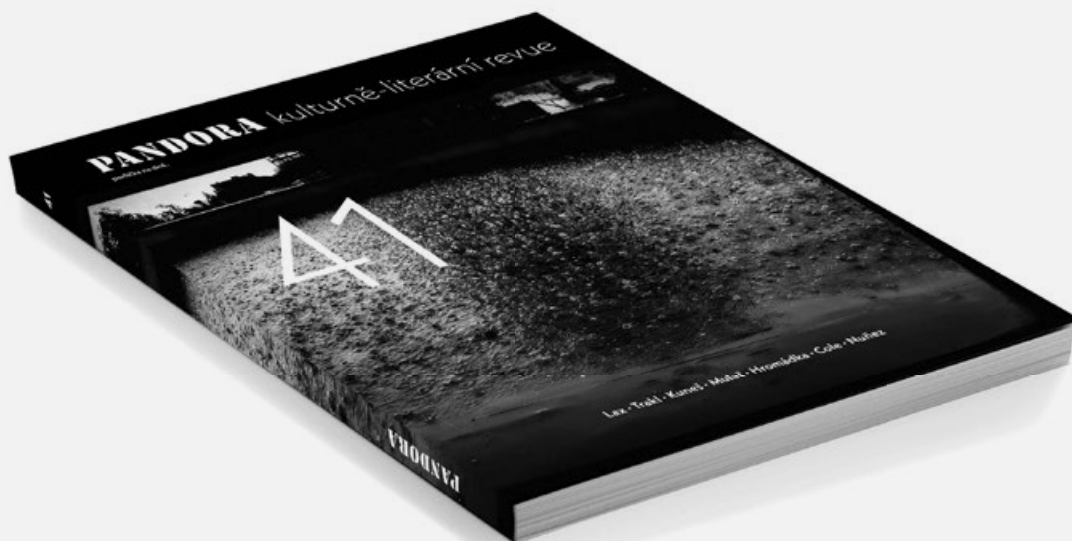
Tereza Zelenková



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

PANDORA kulturně-literární revue

perlička na dně.



revuepandora.cz

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



revue pro kulturu

česká i překladová beletrie / recenze
knížních novinek / výtvarné umění
/ hudba i film / knižní přílohy

nakladatelství

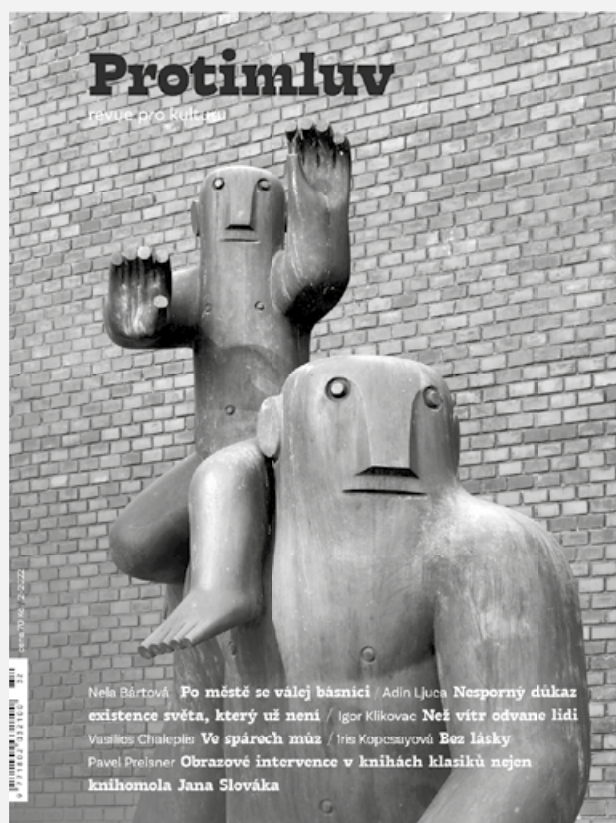
česká / maďarská / polská / slovenská
/ slovinská – próza / poezie

protimluvfest

autorská čtení / koncerty
Ostrava 20 – 22. 10. 2022

www.protimluv.net

e-shop / předplatné / novinky
/ akce / festival

protimluv**tvar**

**MĚJTE
VŽDY
DOMA!**

předplatné Tvaru

www.itvar.cz/predplatne

**DO
KAŽDÉ
DOMÁCNOSTI**



Pro koho a kde?

Vojtěch Šarše



Kamerunské literatury — plurál a opominutí slova národní se zde pokusím vysvětlit — mají v rámci subsaharských literatur mnoho prvenství. Mohou se pyšnit prvním publikovaným neeurofonním básníkem (v Kamerunu je uznávaných přes dvě stě padesát národních jazyků): roku 1930 Isaac Moumé Etia vydal v Bergeracku sbírku básní *Les Fables de Douala... en deux langues. Français et Douala* (Bajky z Doualy... dvojjazyčně. Francouzsky a doualsky), ale také prvním neeurofonním romanopiscem: Jean-Louis Njemba Medu vydal o dva roky později (nakladatelství je nedohledatelné) dílo v národním jazyce Bulu, *Nnanga Kon* (Bílí duchové). Ačkoli se jedná o významný literární počín, poslední zmíněné dílo doznalo pozornosti až v roce 1989, kdy bylo přeloženo do francouzštiny a vydáno v yaoundském nakladatelství Sopecam. Obě tato díla jsou dnes téměř nedostupná, tudíž jsou autoři širší veřejnosti spíše neznámi.

Dalším neopomenutelným mezníkem subsaharských literatur je dozajista jedna z prvních Subsahařanek, která publikovala prózu ve francouzštině, Marie-Claire Matip. Její text *Ngonda* (Dívka) vyšel roku 1958 v Yaoundé v nakladatelství Messenger. I toto dílo zásadního charakteru je však téměř nedostupné (dohledal jsem pouze verzi microfíše ve francouzské národní knihovně). Kamerunská kolonie byla právě

v padesátých letech také rodištěm řady antikoloniálních spisovatelů: Ferdinand Oyono, Mongo Beti, Benjamin Matip či Joseph Owono, romanopisci píšící ve francouzštině a publikující převážně ve Francii. Dodnes mají jejich díla nová a nová francouzská edice, které jsou však jen těžko dostupné v Kamerunské republice. To je primární důvod, proč nemůžeme dodnes mluvit o jednotném literárním poli kamerunských literatur.

Dalším důvodem je dozajista autoritářský státní režim. Od osvobození od koloniálního jha 1. ledna 1960 se v Kamerunu vyměnili pouze dva prezidenti: Ahmadou Ahidjo a od roku 1982 Paul Biya. Za obou prezidentů existovala a stále existuje neoficiální cenzura. Týká se například již zmíněného Betiho, který po dekolonizaci začal kritizovat hlavu státu a jehož díla byla až do devadesátých let v zemi nedostupná. V roce 1991 se Beti vrátil do rodného Kamerunu a založil zde knihkupectví, kde byly jeho romány k dostání. Až do své smrti v roce 2001 byl však kontinuálně perzekvován státem a pronásledován tajnou policií.

Dalším významným problémem bylo a je omezování osobních svobod autorů a autorek, kteří se kriticky vyjadřují k fungování státu. Jako příklad uveďme protiprávní zatčení Patrice Ngananga 7. prosince 2017. Jedná se o jednoho z nejprovokativnějších, ale zároveň nejtalentovanějších původem kamerunských spisovatelů post-dekoloniální generace. Poté, co se 5. prosince na sociálních sítích otevřeně postavil proti Biyovi a jeho utlačování anglofonní části země na státní úrovni, byl Nganang unesen z letiště v Douale a na tři týdny zmizel. Až na naléhání Spojených států amerických — Nganang měl americko-kamerunské občanství — byl propuštěn, deportován do Ameriky a následně mu bylo kamerunské občanství odebráno. Exilová kamerunská literatura je naneštěstí velice bohatá — ať už se

jedná o filozofy, například Achille Mbembe, který žije v Jihoafrické republice, či významné spisovatelky Calixthe Beyala nebo Léonora Miano, obě žijící ve Francii. Druhá zmíněná je jednou z autorek a propagátorek tzv. Afropéens či Metropolitans, teorie pozitivní identitární hybridity.

Jak jsme viděli, kamerunské literatury — psané francouzsky, anglicky či z národních jazyků, publikované v Kamerunu či v zahraničí, před či po dekolonizaci — mají opravdu co nabídnout. Avšak pro tuzemskou čtenářskou obec zůstávají z větší části nedostupné. Jednak je síť knihkupectví v Kamerunu naprosto nedostatečná, což mohu potvrdit z osobní zkušenosti. V jednom z největších univerzitních měst, Dschangu, není ani jedno knihkupectví a knihovna vede Francouzská aliance, tudíž její katalog obsahuje hlavně literaturu metropolitní Francie. V Douale, druhém největším kamerunském městě a zároveň ekonomickém centru, jsem našel pouze jedno knihkupectví, a to na letišti, kde jako součást prodejny tabáku bylo více než nedostatečně vybavené, a v hlavním městě Yaoundé se nachází právě ono knihkupectví zesnulého Betiho, které se stát snaží kontinuálně přivést různými omezeními ke krachu.

Druhým důvodem je fakt, že pokud se knihy do Kamerunu přece jen dostanou, zůstávají často nedostupné kvůli ceně. Paperback, který ve Francii stojí mezi 5 a 7,50 eury, se objeví v Kamerunu za 20 000 až 35 000 středoafričských franků (franc CFA), což je v přepočtu 30 až 50 euro. Knihy tedy nejsou v oběhu, nepropagují se a literární revue mají pouze efemérní trvání. Proto se tedy neodvážím mluvit o kamerunské národní literatuře, jež je roztržena socioekonomickými problémy. Z výše uvedených důvodů v povědomí kamerunského národa z větší části absentuje.

Autor je afrikanista a filolog.



**Pokaždé se snažte napsat takovou
báseň, jakou nejste schopni napsat,
báseň, k níž nemáte dostatek
techniky, jazyka ani odvahy.
Jinak se pouze napodobujete.**

John Berryman





U dobrých knihkupců a za nejuhodnější cenu
na www.revolverrevue.cz. REVOLVERREVUE

Miloš Doležal

Jana bude brzy sbírat lipový květ

Sbírka, vydaná k nedožitým pětadesátým narozeninám Jany Frankové Doležalové (21. 5. 1967 – 18. 6. 2021), je v jádru souborem neníí za odchodem nejbližšího člověka z tohoto světa.

S ilustracemi Michaely Drtinové a v grafické úpravě Luboše Drtiny.

„Dnes přší na Janinu zahradu / na srdce mé, soužené / zmáčené
a scvrklé, / na modrou koňadru / sudy i vana jsou plné.“

„Na sklonku dne / svět oněmí / lehce zavoní / z hrobů hortenzie / horké
čelo mého miláčka.“

„Zatuhla klika / zrezlo struhadlo / koho to vůbec napadlo / že svět je
Boží zrcadlo?“

