

Měsíčník Host
Literatura, kultura, společnost
květen 2023
125 Kč

5

Esej
Tereza Matějčková
Proč má i naše srdce
zdřevnatět

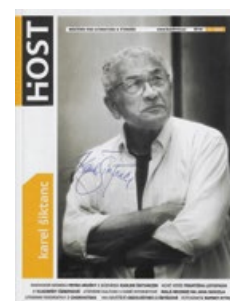
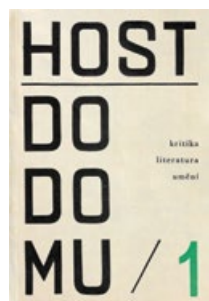
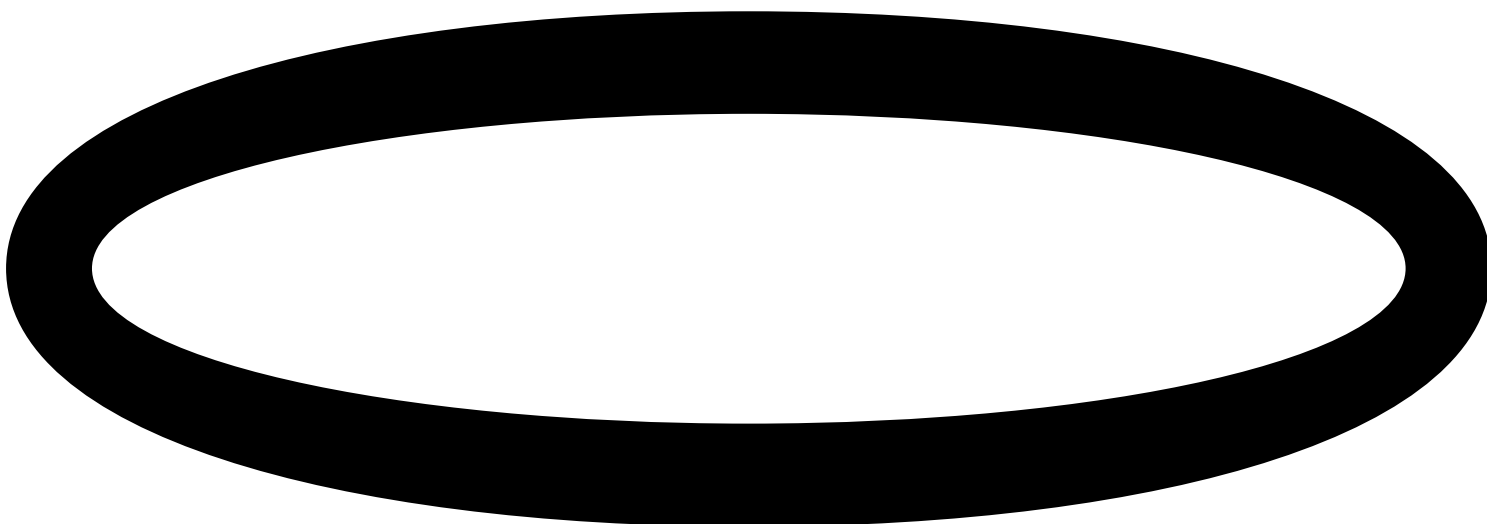
Roland Barthes
Deník smutku
Smrt matky

Beletrie
Jáchym Topol
Peklo existuje

Kateřina Lišková
Nemáme v genech
pochodovat za práva
jiných

GURNAH
KRÁSA LITERATURY
JE V TOM,
ŽE NIKAM NEPATŘÍ





Měsíčník Host | Literatura, kultura, společnost
Číslo 5 | 2023, ročník XXXIX
Vyšlo v Brně 9. května 2023
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

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

Jan Němec | šéfredaktor
Zdeněk Staszek | zástupce šéfredaktora
Klára Fleyberková | redaktorka
Václav Maxmilián | redaktor
Ondřej Nezbeda | redaktor
Jakub Pavlovský | editor webu H7O
Frederika Halfarová | produkce
Alena Němcová | jazyková redaktorka
Marek Timko | jazykový redaktor slovenštiny
Matěj Málek | grafická úprava a sazba
David Konečný | fotograf
Lenka Secká | technická redaktorka

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

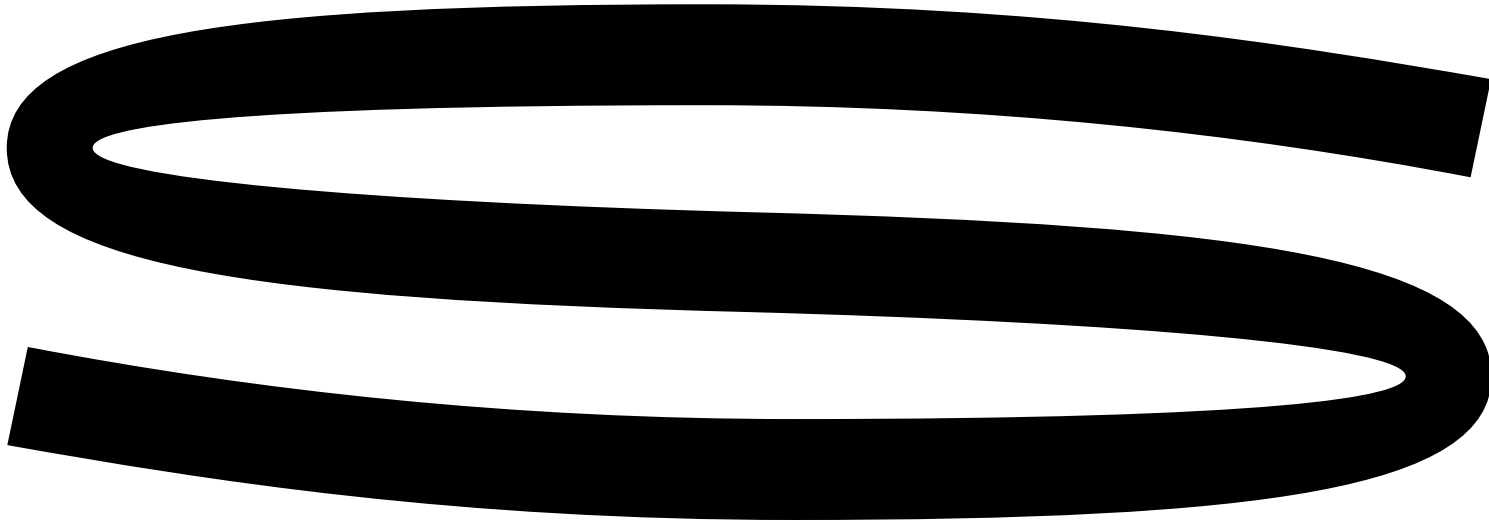
Písma | Kunda (Superior Type)
a Atyp (Suitcase Type Foundry)
Papír | ARENA Natural Smooth (100 a 200 g/m²)
a Holmenn (80 g/m²)
Ilustrace na obálce | Dana Lédl
Ilustrace | Přemysl Černý

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

Cena 125 Kč, s předplatným 99 Kč
Předplatné na www.casopishost.cz/predplatne
nebo telefonicky na čísle 725 606 144:
tištěné roční 990 Kč, tištěné půlroční 550 Kč,
tištěné ISIC/ITIC 790 Kč, elektronické 590 Kč

Distribuuje Kosmas, s. r. o., Praha
a První novinová společnost, a. s., Praha
Zasílání předplatného zajišťuje firma
SEND Předplatné, spol. s r. o., Praha





ROZHOVORY S NOBELISTY



Jan Němec

„V Evropě se mluví o Afričanech jazykem, který je samotným Afričanům úplně cizí,“ říká v titulním rozhovoru čísla Abdulrazak Gurnah. Pro literární měsíčník je to samozřejmě prestižní věc, přijít s původním rozhovorem s nobelistou. Před jedenácti lety se na stránkách *Hosta* objevil Gao Xingjian, několikrát jimi protančila Olga Tokarczuková. Gurnah, laureát z roku 2021, na svůj první překlad do češtiny čeká, román *Ráj* by měl vyjít na podzim. Není to ovšem jediný exkluzivní materiál tohoto čísla. Přinášíme také deníky Rolanda Barthesa, které si psal po smrti matky, nejdůležitějšího člověka v jeho životě, nebo ukázkou z chystaného románu Jáchyma Topola. Tereza Matějčková napsala esej o Pinocchiově, Linda Bartošová zpovídá socioložku Kateřinu Liškovou, v tématu čísla se věnujeme literárnosti v počítačových hrách. Věřím, že mluvíme jazykem, který je vám, našim čtenářům, vlastní.





OSOBNOST

- 6 Krása literatury je v tom, že nikam nepatří. S Abdulrazakem Gurnahem o paměti, kolonialismu a domově v psaní

KONTEXTY

- 16 Jan Géryk: Společnost úzkosti. Proč v Česku narůstá potřeba psychiatrické péče?

TÉMA VIDEOHRY

- 24 Ondřej Trhoň: Virtuální jeskyně plné slov. O interaktivní fikci, queer estetice a neviditelných dálnicích
- 30 Na monstře má být cosi nepopsatelného. O příšerách, zabíjení a vznešenosti
- 34 Vojtěch Schubert: Konce v nedohlednu. O překladu videoher, lokalizaci a tržní logice
- 38 Jan Škrob, Lubomír Tichý, Luboš Svoboda: Z básní herních

ESEJ

- 44 Tereza Matějčková: Proč má i naše srdce zdřevnatět. Pinocchio se vrací

DENÍK

- 50 Roland Barthes: Deník smutku

ROZHOVOR

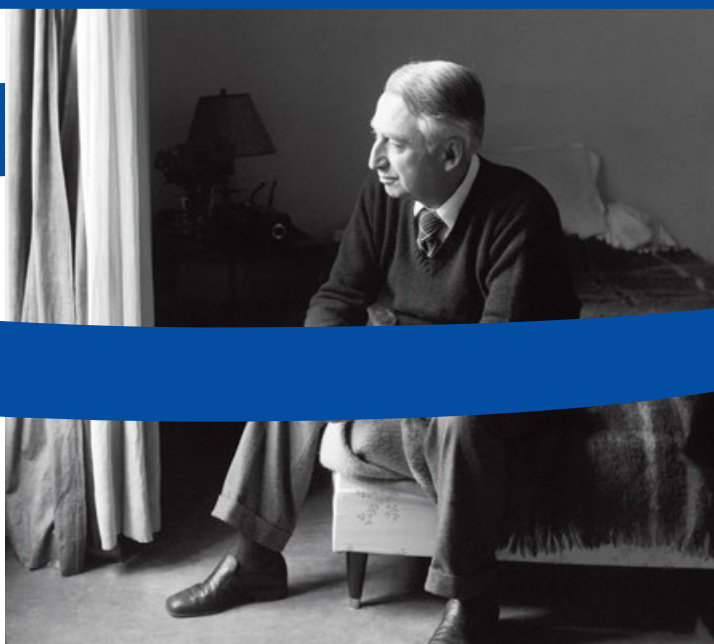
- 58 Nemáme v genech pochodovat za práva jiných. Se socioložkou Kateřinou Liškovou o politice touhy, emancipaci, která lidem leží v žaludku, a sexu v ČSSR

BELETRIE

- 65 **ateliér** Viktor Slota
- 66 **básnířka čísla** Anna Luňáková: Žádné setřásání genitálií ve jménu andělů
- 75 **ukázka z románu** Jáchym Topol: Peklo existuje
- 78 **nová jména** Stanislav Baluch: Při přemýšlení lidské šošovky jemne kmitají

HISTORIE

- 82 Klára Goldstein: Velký jižní déšť. Půl století od Nerudovy smrti není stále jasno



KRITIKY

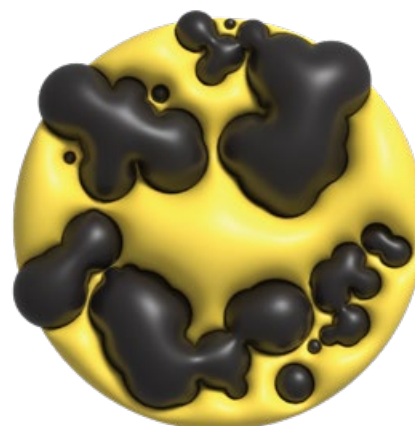
- 90** Christopher Vogler: Scenáristova cesta (Jan Němec)
- 92** Alexander Staffa: Násilí (Kryštof Eder)
- 94** Martin Groman: Kriegel. Voják a lékař komunismu (Jan Adamec)

RECENZE

- 96** Chimamanda Ngozi Adichieová: Co ti svírá hrdlo (Klára Vlasáková)
- 97** Sara Baume: Sedm věží (Markéta Musilová)
- 98** Ladislav Zámečník: Kostlivec světa / Cyklolineár (Libor Staněk II.)
- 99** Karel Hvizďala: Chvění je naděje. Záznamy od března 2021 do začátku války v únoru 2022 (Josef Chuchma)
- 100** Lucie Česálková — Ondřej Tábořský a kol.: Spotřební imaginace státního socialismu. Reklama v Československu 1948—1989 (Klára Fleyberková)
- 101** Miloš Hroch: Vystřihni — nalep. Jak post-digitální tisk a ziny vzkřísily papírová média (Zdeněk Staszek)
- 102** Gary G. Steele: Čhávata z manéže. S romským rodinným cirkusem Amerikou třicátých let (Alena Scheinostová)
- 103** Claire Keeganová: Takové maličkosti (Jan Němec)
- 104** Jukio Mišima: Život na prodej (Václav Maxmilián)
- 105** Vojtěch Matocha — Karel Osoha: Prašina. Křídový panáček 1.—7. sešit (Tomáš Erhart)

SLOUPKY

- 4** **názor** Jan Němec: Vědět, co se s námi děje
- 15** **švenk** Pavel Sladký: Lepší DiCaprio, lepší společnost
- 15** **beat** Pavel Klusák: Ztratit se mezi alby
- 43** **šeps** Tereza Bonaventurová: Strejda David
- 43** **štych** Jan Šotkovský: Problémy s problémovou hrou
- 56** **federácia** Michal Hvorecký: Štiavnica v plameňoch
- 57** **autoservis** Ondřej Macl: Indie, domov mé sestry
- 63** **hyperlink** Jakub Jetmar: Proč redakcím šéfuji pouze bráskové
- 88** **prospettiva** Alessandro Catalano: Samizdat a Biennale 1977
- 107** **atašé** Anežka Charvátová: Setkání zhulence s liškou podšitou
- 112** **remix** Jan Němec: Jsem na cucky
- 5** **zprávy**
- 42** **madlenka** Tomáše Hodana
- 87** **manuál k Hannah Arendtové** Tereza Matějčková
- 106** **rozečteno** Tipy redakce



Názor

VĚDĚT, CO SE S NÁMI DĚJE



Jan Němec

„Už teď doplácíme na to, že spisovatelé, umělci a novináři se vyhýbají riziku, v obavě o své živobytí, pokud se odchýlí od konsenzu nebo jen v určitých oblastech neprojeví dostatek horlivosti.“ — „Jako spisovatelé potřebujeme kulturu, která nám dává možnost experimentovat, podstupovat rizika, a dokonce se mýlit.“ — „Odmítáme jakoukoli falešnou volbu mezi spravedlností a svobodou, jež ve skutečnosti nemohou existovat jedna bez druhé.“

Ty věty pocházejí z tři roky starého otevřeného dopisu, jež publikoval magazín *Harper's*. Podepsalo ho tehdy na sto padesát autorů včetně Margaret Atwoodové, Fareeda Zakarii, Salmana Rushdieho, Francise Fukuyamy nebo Daniela Kehlmana. Hlavně díky tomu z něj citovala světová média. Většinou jej uvedla jako protest proti cancel culture a je pravda, že některé odstavce míří tímto směrem, přičemž vztáhnuto na český kontext trochu přestřelují. Smysl dnes již zapomenutého prohlášení byl však hlubší: jako spisovatelé a intelektuálové potřebujeme prostor, v němž můžeme věci svobodně promýšlet, pochybovat o všech pravdách a především o sobě a příležitostně se mýlit. Nechceme být za každým rohem konfrontováni s definitivními poznatky o tom, co je správné a pravé. Už proto, že když v románu přší, čtenář obvykle nezmokne.

Tento svobodný prostor v západní kultuře skutečně existoval. Říkalo se mu umění. Přinejmenším posledních sto padesát let — s výjimkou diktatur — platil konsenzus, že umění předpokládá, vyžaduje a požívá autonomie na mocensko-politické sféře. Sociolog Pierre Bourdieu v dnes již klasické monografii *Pravidla umění* dokládá, jak se od poloviny devatenáctého století svébytnost umění ustavovala. Jinými slovy, není to samozřejmé, že umění se emancipovalo od náboženství a politiky. Šlo o kulturní výdobytek, za nějž jsme vděčili konkrétním intelektuálním sporům a soudním procesům a na hlubší úrovni také intuici, že život je víc než prosazování zájmů. Umění nás o životě mělo zpravovat, ne ho spravovat.

Něco se však stalo. Autonomie umění už není tak samozřejmá, jak jsme si zvykli. Ve veřejném prostoru to málokdy zazní explicitně, ale různé kauzy poslední doby spojuje právě nárok na to, že umění by mělo být

v souladu s politickou agendou. Západní nakladatelé zaměstnávají nové typy redaktorů, takzvané *sensitivity readers*, kteří ověřují, zda se v rukopisech neobjevuje něco, co by mohlo být ohrožující pro různé typy identit. Ze stejného důvodu se vede debata o tom, zda a nakolik je žádoucí zasahovat do děl mrtvých autorů. Roald Dahl je trochu vzdálený, ale co třeba Karel Čapek? Máme ho přepisovat, když v *Povětroni* opakovaně používá výraz „negr“? Jestliže Čapek píše o negrech, demaskuje to jeho domnělý humanismus, nebo to jen ukazuje na jiný socio-lingvistický kontext? A podle toho: Je žádoucí vzdělávat čtenáře v tom, že díla jsou vždy poplatná době svého vzniku, nebo přebírat kánon jako hrách a vybírat z něj výrazy, které se jeví problematické? Pokud platí druhé, v jakých intervalech hodláme kánon revidovat?

Není to však jen nakladatelský provoz, který musí řešit dilemata spojená s tím, že umění jako celek, ale i konkrétní díla přestávají být světem „jenom jako“. Najednou se bojíme, že když v románu přší, čtenáři zmoknou. Dříve jsme měli za to, že potřebujeme prostor, existenciální laboratoř, v níž lze zkoumat i ty záhyby zkušenosti, které jsou v osobním životě patologické a v občanském nežádoucí. Jenže i kritika dnes předpokládá vnitřní autonomii díla bohorovně destruuje. Pokud v podcastu *Alarmu* tl;dr zazní, že se nový román Petry Hůlové *Nejvyšší karta* odehrává za deset let, protože vypravěčka je o deset let starší než autorka, je to jen komický lapsus, nebo výmluvný symptom toho, že románový svět přestává být i pro kritika pochopitelný bez vnějších referencí? *Alarm* navíc daný díl podcastu promoval pomocí claimu, jehož hlavním sdělením bylo, že vypravěčka je špatná feministka, a Eva Klíčová pak ve své recenzi vypravěčce — nikoli autorce! — doporučila, aby si přečetla něco z druhé vlny feminismu.

Co tato transgrese, stejně radikální jako bizarní, přináší? K čemu je literární kritika, která předpokládá, že špatná feministka nemůže být dobrá vypravěčka? Na co si to hraje kritika, která postavě románu doporučí literaturu, aby se stala lepší postavou? — Pro Švejka tu je Clausewitz a pro Josefa K. Weberovy statě o byrokracii, jinak svůj proces nikdy nepochopí...

Ne, autonomie umění neznamená, že umělecké dílo je svatý okřesek a člověk si nejdříve musí omýt nohy, než do něj šlápne. Je to spíše kredit, který společnost umění poskytla: společnost omezila dosah své disciplíny, protože nahlédla, že sociálně není totalitou světa, jen jednou jeho vrstvou. Umění ty vrstvy propojuje, vstřebává společenská témata a testuje je pomocí postav, ukazuje napětí mezi postojem, prožíváním a jednáním, obrací věci z líce na rub, nechává postavy klesnout na dno, aby mohly pohlédnout vzhůru, nebo jim naopak dopřeje úspěch, aby předvedlo, jak hloupě začínou na svět shlížet... Nepotřebujeme vědět, co je správné, potřebujeme vědět, co se s námi děje.

Autor je šéfredaktor *Hosta* a spisovatel.



PRŮVAN V REGÁLU

Tlak na zakazování knih v amerických školách roste. Ukazují to nová data Americké knihovnické asociace (ALA). Podle výzkumu vzrostl v roce 2022 počet žádostí o vyřazení konkrétního titulu ze školních osnov a knihoven o 38 procent oproti roku předchozímu. Navrhované zákazy se týkaly 2 571 knižních titulů.

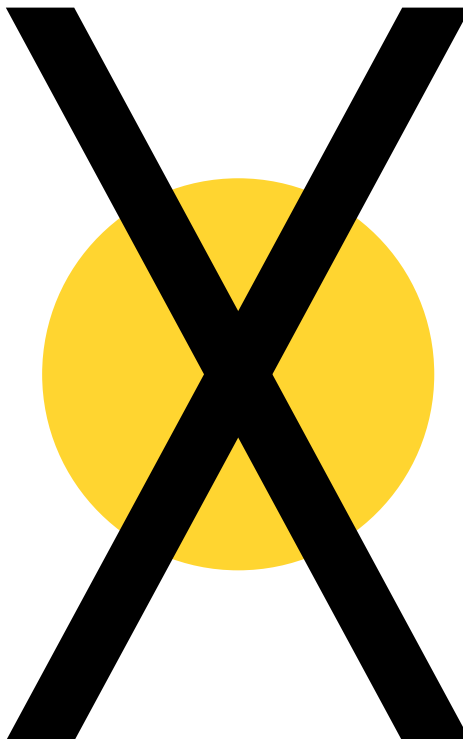
Většina z knih, u nichž veřejnost požadovala vyloučení z dosahu školních dětí, se týkala LGBTQ+ tematiky nebo měla LGBTQ+ autora. Nejvíce žádosti o zákaz si takto vysloužil jinak oceňovaný grafický memoár *Gender Queer* od Maii Kobabe o hledání vlastní identity. ALA každý rok v rámci své zprávy zveřejňuje desítku „nejzakazovanějších knih“, letos se seznam musel kvůli počtu restriktivních návrhů rozrůst na třináct.

Zpráva ALA také upozorňuje na skutečnost, že pokusy o zákaz se málokdy týkaly jednotlivých knih. Devadesát procent podnětů školským radám a školním knihovnám obsahovalo více knih k vyřazení, čtyřicet procent pak navrhovalo zakázat stovku a více knih. Přitom před rokem 2021 byl poměr opačný, většina návrhů se týkala konkrétních knih, a nikoli celých sekcí. Vývoj svědčí o politizaci amerických školských rad a jejich využívání k politické kampani, zvláště radikálním křídlem republikánské strany (viz Jan Beneš: „Válka o příběh“, in *Host*, 7/2022).

NA VÝLETĚ V LONDÝNĚ

Koncem dubna se v Londýně odehrál knižní veletrh, po několika letech covidových uzávěr tentokrát v plné parádě. Jeden nakladatel se však místo na stánek podíval na policejní stanici.

Ernest Moret z francouzského nakladatelství Éditions la Fabrique stihl jen vystoupit na londýnském nádraží St. Pancras. V tu chvíli k němu přistoupili



dva britští policisté v civilu, zatkli jej pro podezření z terorismu a odvedli na služebnu. Tam Moret podstoupil šestihodinový výslech následovaný dalším obviněním, tentokrát z nespolupráce: osmadvacetiletý literární agent odmítl poskytnout policistům přístupy do svého telefonu a laptopu. Šéfka Éditions la Fabrique Stella Magliani-Belkacemová, která cestovala s Moretem, kontaktovala dalšího nakladatele, tentokrát z britského vydavatelství Verso, jehož právníkovi se nakonec podařilo dostat zatčeného na kauci ven. Příčinou celé policejní akce byla Moretova účast na masivních protivlád-ních demonstracích, které se v minulých týdnech uskutečnily ve Francii na protest proti chystané důchodové reformě.

Na podporu Ernesta Moreta se odehrála před britskou ambasádou v Paříži demonstrace a obě nakladatelství zaslala protestní otevřený dopis. Líčí v něm detaily zatčení, během něhož prý měl Moret „jmenovat protivlád-ní autory z katalogu nakladatelství“. „Žádná z těchto otázek by neměla zajímat britského policistu,“ shrnuje dopis.

Svou podporu nakladatelství i Moretovi vyjádřily i profesní a free-speech organizace jako PEN International nebo National Union of Journalist či další nakladatelé.

Britská police pouze bez dalších detailů potvrdila, že Ernesta Moreta propustila na kauci. Ten se navíc bude muset vrátit do Londýna — aby si osobně převzal své osobní věci včetně mobilního telefonu a počítače.

SUVENÝR Z PAŘÍŽE

Daniel Křetínský nakupoval. Český miliardář prostřednictvím společnosti Czech Media Invest (CMI), respektive její mezinárodní odnože International Media Invest, pořídil do svého portfolia druhé největší francouzské knižní nakladatelství Editis od mediálního domu Vivendi. Cena akvizice není veřejná, odhady však mluví až o dvaadvaceti miliardách českých korun.

Zdaleka se nejedná o první nákupy Daniela Křetínského ve Francii. Vedle zámečků nebo maloobchodních řetězců se jeho portfolio rozšiřuje hlavně v mediální sféře. Holding CMI drží například francouzskou mutaci časopisu *Marianne*, *Elle* a další lifestyle tituly, nebo dokonce podíl v deníku *Le Monde*. Pokus o pořízení televize M6 však nevyšel.

Žádná česká dominance ve francouzské nakladatelské sféře se však neplánuje. Skupina Vivendi se druhého největšího nakladatelství totiž zbavila cíleně: aby mohla koupit to největší, Lagardère. To by ovšem nešlo s Editis v portfoliu, alespoň ne v očích francouzských antimonopolních úřadů.

I na evropském knižním trhu tak lze pozorovat vývoj známý ze zámorí. Nakladatelské prostředí se konsoliduje a koncentruje pod několik korporací, kde stará nakladatelství fungují hlavně jako zpeněžitelné položky v seznamu vlastních firem a značek.

-zst-



S Abdulrazakem Gurnahem o paměti,
kolonialismu a domově v psaní

KRÁSA LITERATURY JE V TOM, ŽE NIKAM NEPATŘÍ

Ptal se David Vaughan
Foto Henry Nicholls





Abdulrazaku Gurnahovi se život změnil na podzim roku 2021: to obdržel Nobelovu cenu. Autor deseti románů donedávna nebyl moc známý ani ve Velké Británii, kde žije více než půl století, nyní se však stal literární hvězdou. Bydlí na okraji Canterbury v typicky anglickém cihlovém domku s pečlivě udržovanou zahrádkou. Než jsem stačil zaklepat, otevřel dveře a vedl mě do menšího obývacího pokoje a nabídl mi místo v křesle. Vypadal elegantně, mnohem mladší než na svých sedmdesát čtyři let. V něčem odpovídal mým představám respektovaného anglického univerzitního profesora, ale mluvil zcela bez typického anglického *small talku*.

Bydlíte v ulici, která se jmenuje Island Road, Ostrovní ulice. Ostrovy vždy hrály důležitou roli ve vašem životě.

Nikdy jsem o tom takto nepřemýšlel. Tato silnice vede dál k moři, do města Margate, ale zmíněný ostrov, nebo spíše ostrůvek, leží uprostřed zdejší řeky Stour na místě, které se jmenuje Pluckova stoka, pár kilometrů odsud. To znamená, že jde opravdu o úplně jiný druh ostrova.

Strávil jste velkou část svého života v Canterbury. Jaký máte k tomuto městu vztah?

Canterbury bylo prvním místem v Anglii, kde jsem žil a se kterým jsem se seznámil. Měl jsem tu různá zaměstnání, studoval jsem tady. Poté, co jsem dokončil doktorát, jsem odešel — nejdříve do Nigérie, kde jsem žil dva roky, a pak do Londýna. Předpokládal jsem, že se nikdy do Canterbury nevrátím, ale pak jsem začal pracovat na zdejší univerzitě. Dostal jsem nabídku tady učit. To bylo v polovině osmdesátých let, což byla velmi těžká doba pro britské vysoké školy — řada fakult

se zcela zrušila, obzvlášť v humanitních oborech. Předsedkyně vlády Margaret Thatcherová se snažila oslabit vliv univerzit v britské společnosti a proměnit myšlení Britů. Měl jsem tehdy docela štěstí, že jsem dostal práci na univerzitě. Vrátil jsem se do Canterbury, moje děti tady chodily do školy a pro mě je to příjemné místo pro akademickou práci i na psaní. Pocházím z malého města na malém ostrově, mám rád malá města, a i když jsem předtím žil dva a půl roku v Londýně, potěšilo mě vrátit se na malé město.

V článku z roku 2021 jste napsal, že první roky v Anglii byly těžké, ale že do určité míry vám daly impuls ke psaní.

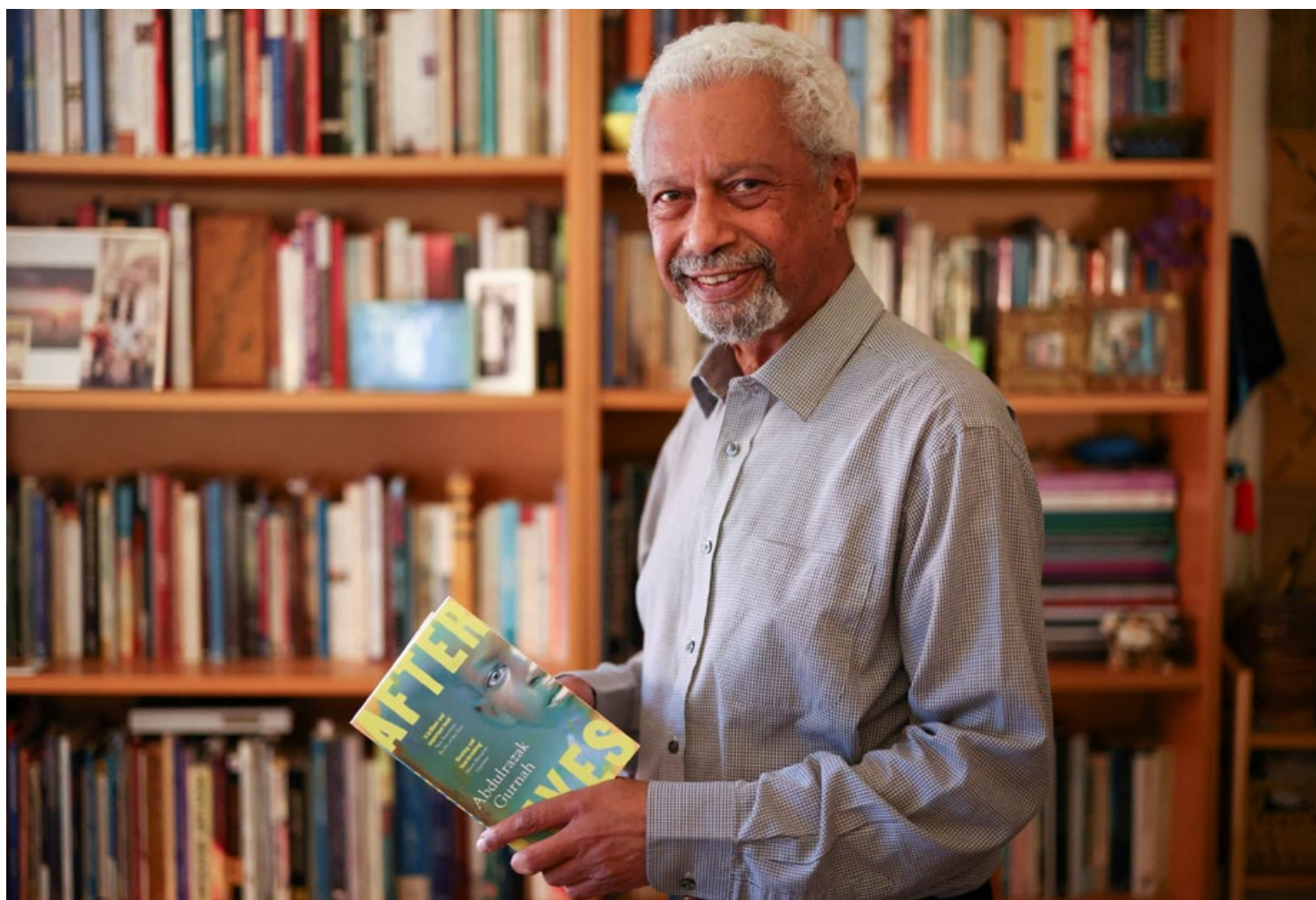
Bylo v tom něco nejistého, určité hledání. Nebylo to tak, že bych si uvědomil, co se ve mně děje, a rozhodl se psát. Začal jsem psát bez jakéhokoli řádu. Často to bolelo — neměl jsem plán, ale cítil jsem touhu něco dát na papír. Po čase jsem se sám sebe zeptal, co to dělám. Musel jsem se zastavit a přemýšlet o tom, proč a co píšu. Pochopil

jsem, že píšu z paměti a že vzpomínky jsou to velmi živé a přemáhají mě. Bylo to něco jiného než ta podivně beztížná existence, kterou jsem vedl v Anglii první léta. Pocit cizosti zesílil vzpomínky na život, který jsem nechal za sebou — na lidi, které jsem bez váhání opustil, na místo a způsob života, které jsem navždy ztratil, jak se mi tehdy zdálo.

Vaše první dva romány *Memory of Departure* (Vzpomínka na odchod, 1987) a *Pilgrims Way* (Poutníková cesta, 1988) se zabývají pocitem rozpolcenosti, který vzniká ztrátou domova. *Poutníková cesta* se odehrává přímo v Canterbury, i když město nikdy není jmenováno. V knize vidíme město z pohledu mladého přistěhovance, pro něhož je všechno cizí. Jak to bylo pro vás, když jste se ve svých osmnácti letech dostal do Británie?

Měl jsem strach, protože jsem byl ve městě, které jsem neznal, které se lišilo od všech míst, kde jsem do té doby žil. Na druhou stranu v něčem odpovídalo anglickému stereotypu — díky katedrále,





parkům, řece, takovým věcem. Ale rozhodně se nedá říct, že by Canterbury mě jako člověka, který přijel odjinud, přijalo s otevřenou náručí.

Hlavní postava románu *Poutníková cesta* Daud má velmi nepříjemné zkušenosti s místním rasismem.

Asi to bylo běžné v sedmdesátých letech, kdy se příběh odehrává. Jeho situace mi ale hlavně poskytla příležitost ukázat myšlení člověka, který se neustále potýká s předsudky a agresí, a zobrazit obranné mechanismy, které si vytváří. Vysmívá se předsudečným lidem — těm rasistům —, ale jen ve své hlavě, nechce se s nimi konfrontovat nahlas. Snaží se tu situaci číst jako svého druhu komedii — s humorem odpovídat na činy, které ho mají ponižovat. A vysmívá se britskému impériu.

Na samém konci knihy je scéna, v níž Catherine přesvědčí Dauda, aby s ní šel do canterburské katedrály. Daud srovnává motivaci dnešních přistěhovalců se středověkými poutníky...

I kvůli tomu jsem pro knihu vybral název *Poutníková cesta*. Canterbury je známé jako poutní místo, kde byl ve dvanáctém století zavražděn arcibiskup Tomáš Becket. Ale dnes existují moderní poutníci a ty jsem měl na mysli, když jsem tu knihu napsal. Nově přichází přistěhovalci do Anglie jsou také svého druhu poutníci. Nejsou to náboženští poutníci, ale putují životem, touží po bezpečí, chtějí se nějak realizovat nebo alespoň mít lepší život.

Ztráta domova je ústředním tématem vašeho díla. Velmi často píšete o lidech, kteří opusili — někdy za velmi těžkých okolností — svět, kde se cítili doma.

Stěhovat se za lepším životem samozřejmě není nic nového. Tento jev existoval vždycky, známe ho několik set let. Jenže směr migrace se změnil. Nezapomeňte, kolik Evropanů se vystěhovalo z Evropy do jiných částí světa — do Severní Ameriky, Jižní Ameriky, Austrálie a tak dále. V průběhu posledních několika staletí jsme si zvykli vnímat takovou migraci jako něco samozřejmého, přirozeného.

A přitom někdy vedla i k vystěhování původního obyvatelstva z míst, do nichž se přistěhovalci dostávali. Někdy došlo k vyhubení celých národů. To jediné, co se změnilo, je, že už zhruba padesát let dochází k migraci z celého kolonizovaného světa do Evropy a Severní Ameriky. A to vede k tomu, že v Evropě vypukla panika. Ale opravdu nejde o jev, který se tu objevil znenadání. Neproměňuje však Evropu zničehonic. Evropa sama už mnohá staletí proměňuje životy lidí a společností v jiných částech světa. To, co se teď děje, je důsledkem síly a významu mýtu „Evropa“. Ten láká lidi, kteří mají možnost se do Evropy nějak dostat. V mnoha případech jde o lidi, kteří utíkají před násilím a válkou, jinými slovy: jde jim o život. Nejde o žádné sobectví. Samozřejmě jsou i další lidé, kteří sem přijíždějí z jiných důvodů — kvůli nouzi jiného typu —, například z ekonomických důvodů nebo kvůli sociální nespravedlnosti. Podle mě je povinnost být pohostinný k lidem, jejichž životy jsou v ohrožení. Jde o základní lidskou povinnost.



Ve vašich románech jsme často svědky toho, jak se Evropané nedokážou vžít do situace přistěhovalců — vnímají jejich přítomnost jenom jako privilegium, které jim Evropa může, ale nemusí poskytovat.

Ve velkých městech je to už lepší. Tam žije hodně lidí, kteří se tam dostali z různých částí světa. Jsou si přítomní — například jako kolegové v práci. Děti chodí do stejných škol, lidé se zamilují, dokonce se vezmou a mají spolu děti. V Británii se toho hodně změnilo od doby, kdy jsem

se sem v pozdních šedesátých letech stěhoval. Ale jedna věc mě hodně mrzí. Zdá se mi, že každých pár let vypukne nová panika, nový narativ, který přistěhovalce kriminalizuje. Vidíme to ve vzdělávacích institucích, v nových předpisech, které mají bránit, aby se lidé do země dostali. Nikdy se nám nepodařilo se z toho kruhu úplně vymanit. Terč se mění, dnes to už nejsou lidé z Karibiku nebo z Indie či Pákistánu — někteří z nich nebo jejich potomci jsou dokonce v současné britské vládě —, ale

argument zůstává pořád stejný: přistěhovalci jsou jiní, chtějí nám zkazit život nebo nám něco ukrást. Ale není tomu tak. Tito lidé něco umějí, a když dostanou příležitost, mají co nabídnout — a skutečně to pak dělají.

V nobelovské řeči jste prohlásil: „Věřím, že jedním z úkolů literatury je ukázat, že věci mohou být jinak, když se na ně nedíváte seshora očima těch, kteří panují... Cítil jsem potřebu upozornit na to, že existuje více





pohledů, a snažit se psát pravdivě, aby čtenář poznal člověka místo zjednodušeného stereotypu.“ Vidíte právě v tomto společenské a politické roli literatury? Chtěl jsem tím říct, že když se o lidech mluví jazykem, který je plný nenávisti, nemohou se nikdy poznat. V Evropě se mluví o Afřičanech jazykem, který je samotným Afřičanům úplně cizí. Afřičané samozřejmě mají přesnou představu o tom, kdo jsou, a často ani netuší, jak se o nich mluví jinde. Zjistí to teprve, když s tím přijdou do styku.

Z vlastních zkušeností vím, že když jsem se stěhoval do Anglie, neznal jsem velkou část urážlivých výrazů, kterými mě častovali. Ani jsem nevěděl, že takové výrazy existují. Mě by ani nenapadlo, že by mě někdo mohl vidět v tak špatném světle. Teprve když jste delší dobu vystaven takovému jazyku a tónu, začnete si uvědomovat, že jde o ucelený obraz. Obraz, který už je hotový a tak hluboce zakotvený v britské a evropské společnosti, že je skoro nemožné ho zpochybnit.

Žijete už velmi dlouho v Británii — určitě dokážete psát o zkušenostech přistěhovalců z více pohledů.

Přesně o to se snažím. Je na čtenářích, aby posoudili, do jaké míry se mi to daří. Určitě je možné alespoň částečně vidět do hlavy jiného člověka a stojí to za pokus. Ale ta jinakost zůstává a kvůli tomu se o to snažím znovu a znovu. Už částečně rozumím zkušenostem přistěhovalce nebo uprchlíka, do určité míry jde o něco, co jsem sám zažil, a rád poslouchám příběhy jiných, kteří to zakusili, ale zároveň se každý den setkávám i s druhou stranou — když čtu noviny, dívám se na televizi nebo čtu romány, divadelní hry a tak dále. Do určité míry je možné získat ucelený pohled.

Píšete často o složité souhře mezi minulostí a současností v životě člověka — a to obzvlášť u lidí, kteří žijí daleko od svého původního domova.

V případě určitého druhu psaní je paměť zásadní: například když se snažíte zpracovávat témata jako: Kam patříte? Odkud pocházíte? Kde žili vaši předkové? V mém díle jsou důležitá témata: Jaké to je žít na jednom místě, když pocházíte z jiného a navíc ve své fantazii patříte do obou? Jaký vliv mají tyto věci na každodenní i nekaždodenní život? Paměť je důležitá, protože nás pořád doprovází. Ale také nás trápí tím, že život, na který se vzpomíná, byl jiný, než který teď žijeme, a je nenávratně ztracen. Stále srovnáváme svůj současný život s tím ztraceným. Do určité míry to prožívá každý z nás — porovnáváme svá dnešní rozhodnutí s tím, jak jsme se rozhodovali v minulosti, ptáme se, proč jsme tady a teď. Každá otázka má řadu ozvěn a důsledků. V takovém prostoru se ve svém díle pohybuji. Je samozřejmě rozdíl mezi vzpomínáním, které je aktivním činem, snahou evokovat a vytáhnout něco z minulosti, a pamětí, která se nedá potlačit, nemůžete se jí zbavit, nemizí. Toto napětí pro spisovatele vytváří krásný prostor.

Vidíme propastný rozdíl mezi minulostí v mýtech a příbězích — jako když například Abbás v románu *The Last Gift* (Poslední dar, 2011) rád vypráví o době, kdy byl námořníkem — a minulostí, která se vrací do paměti nechtěně a někdy nečekaně.

Ano, asi se to stává radě lidí. Snažíte se vytěsnit to, co je vám nepříjemné. Ale někdy to nejde. Mě zajímá, jak se v rodinách shromažďují vzpomínky. Ale řada lidí své vzpomínky často skrývá — ne před cizími lidmi, ale před ostatními členy rodiny: buď že se stydí, chtějí chránit své děti, nebo mají jiné podobné důvody. Ale takové potlačené vzpomínky nás zevnitř rozežirají, mohou být nebezpečné i vůči těm, které člověk chce chránit, třebaže může být motivován láskou nebo dobrou vůlí. Vybavuji si jeden konkrétní příklad. Snad si vzpomenete na atentáty v Londýně v roce 2007. Čtyři mladí muži nacpali své batohy výbušninami a na různých místech v Londýně vyhodili sebe a jiné do povětří — v metru, v autobuse a tak dále. Jeden z nich natočil video, ve kterém vášnivě vysvětloval, proč to dělá. Řekl, že jedním z důvodů jsou jeho rodiče. Byl pákistánského původu a jeho rodiče ho vychovali v sekulárním duchu — asi si mysleli, že tak bude pro něj jednodušší žít ve Spojeném království, aby se přizpůsobil a začlenil. Ale on měl pocit, že mu něco ukradli, odepřeli. Seznámil se s dalšími lidmi, kteří sdíleli jeho vztek — byli to radikální muslimové, kteří vnímali chování Američanů a Britů v Iráku jako něco nesnesitelného. Je zvláštní vyjádřit sounáležitost s jinými lidmi tím, že zase další vyhodíte do povětří. Ale tak se rozhodl.

V románu *Poslední dar* patří Anna a Džamal také k druhé generaci přistěhovalců. Jsou mladí. Chtějí být Britové, protože jiný domov nemají, ale prázdná místa v rodinné historii způsobují, že zcela nezapadají, a přitom nevědí proč. Otec Abbás s nimi nechce mluvit o minulosti kvůli osobnímu traumatu. Jde o jev, s nímž se také často setkáváme u lidí, kteří přežili holocaust nebo jiné hrůzy, že nenajdou způsob, jak se svými dětmi mluvit o minulosti.

Autorka jedné z recenzí románu *Poslední dar* byla Australanka a zmínila, že teprve po smrti její matky našli vytetované číslo na jejím zápěstí a pochopili, že musela být v koncentračním táboře. Nikdy o tom nepromluvila. Stává se to běžně, že někdo nechce mluvit o traumatických vzpomínkách. V případě mého románu je to samozřejmě také tím, že Abbás udělal něco,



za co se styděl. Že jako mladý muž beze slova vysvětlení utekl ze Zanzibaru. Nebo, jak to říká jeho dcera Anna, byl bigamista, už měl manželku, kterou opustil.

Zdá se mi, že v knize chcete říct, že mlčení nic neřeší. Odráží se i v názvu knihy — *Poslední dar*. Abbásův poslední dar rodině je, že se rozhodne mluvit o své minulosti.

Ano. Jeho dar je v tom, že odhalí tajemství. Kdyby ho neodhalil, tak bychom samozřejmě také neměli román! Muselo se to stát. Ale chtěl jsem rovněž naznačit, že když o něčem nemluvíte a zároveň ostatní členové rodiny tuší, že něco není v pořádku, dopad na vztahy a vzájemnou důvěru může být zničující.

Váš vůbec nejznámější román *Paradise* (Ráj, 1994) se celý odehrává ve východní Africe na začátku dvacátého století, když na území dnešní Tanzanie jako koloniální mocnost panovali Němci. V románu se však Evropané objevují jen zcela marginálně. Příběh je vyprávěn z pohledu chlapce

Júsufa, kterému je na začátku románu jedenáct. Rád chodí na nádraží, aby se díval na vlaky. Je horko, slunce pálí a na nástupišti stojí dva lidé, Evropané, na něž se díváme chlapcovými očima. Dovolte mi citovat:

„Jak je pozoroval, viděl Júsuf, jak si žena přejela kapesníkem přes rty a bezmyšlenkovitě si z nich setřela šupinky suché kůže. Mužova tvář byla posetá rudými skvrnami, a zatímco se jeho oči pomalu pohybovaly kolem stísněného prostoru nádraží a všimaly si zamčených dřevěných skladů a obrovské žluté vlajky s vyobrazením zářivě černého ptáka, Júsuf si ho mohl dlouho prohlížet.“ Schválně jsem to tak napsal. Chlapec nejříve neví, zda jsou ti dva Evropané Němci, nebo jsou jiné národnosti, nerozumí úplně tomu, o co jde. Chtěl jsem naznačit, že když se Evropané poprvé objevili ve východní Africe, lidé opravdu nevěděli, co se děje. Slyšeli fámy a měli své představy o Evropanech. Některé tyto představy byly nesmyslné, až mytické — například že dokážou jíst železo —, v něčem byly směšné, ale zároveň děsivé. Nejříve byli

Evropané na okraji jejich světa, ale později zcela proměnili jejich společnost. Chtěl jsem zachytit okamžik setkání v době, kdy Evropané ještě neměli úplnou nadvládu.

V knize jste také čerpal z vyprávění afrických obchodníků, kteří navštívili Evropu. Večer u ohně mluví jedna z postav o cestě svého strýce do Ruska. Najednou vidíme Evropu ze zcela jiného pohledu.

Čerpal jsem ze skutečných setkání. Jeden německý antropolog na začátku dvacátého století sbíral svědectví lidí z karavan, která jsem přečetl v původní svahilštině. Na několika místech v románu *Ráj* jsem čerpal z těchto svědectví. Dokážete si představit, že například setkání s ledovou bouří muselo být pro takového obchodníka zážitkem na celý život.

V románu čteme také o otrokářství a jeho odkazu, ale nejde jen o otrokářství, které prováděli Evropané.

Jedna z věcí, které jsou známé o této části světa, o východní Africe, je, že se lidé



Abdulrazak Gurnah (nar. 1948 na Zanzibaru) je v Tanzanii narozený spisovatel žijící v Anglii. V roce 2021 obdržel jako druhý subsaharský autor v historii Nobelovu cenu za literaturu. V roce 1968 — ve svých dvaceti letech — odešel jako uprchlík do Spojeného království, kde pak studoval na univerzitě a později se sám stal profesorem katedry angličtiny na univerzitě v Kentu. Ve svých dílech se věnuje především postkoloniálnímu období Afriky, Karibiku a Indie. Ve svých knihách popisuje pocity vykořisťování, střetu kultur a koloniální minulosti. Jeho mateřštinou je sواحليشتina, ale svá díla píše anglicky. K jeho nejceňovanějším dílům patří historický román *Paradise* (Ráj, 1994), za nějž byl nominován na Bookerovu cenu. Jeho dosud posledním románem jsou *Afterlives* (Posmrtné životy, 2020). Na podzim by měl v nakladatelství Prostor vyjít jeho román *Ráj*.

z pobřeží podíleli na obchodování s lidmi, na otrokářství. Říká se, že to prováděli Arabové, ale samozřejmě to bylo všechno mnohem složitější. Obyvatelstvo bylo smíšené — Indové, Svahilové, Arabové a další. Evroptí kolonizátoři v pozdním devatenáctém století zneužívali existenci otrokářství jako záminku — jako morální oprávnění — k tomu, aby tuto část světa opanovali. Ale šlo samozřejmě o podvod. Evropa zcela zapomněla na vlastní minulost. Hlavně Britové a Francouzi mlčeli o svých vlastních otrokářských aktivitách v osmnáctém a devatenáctém století a dělali z kolonialismu civilizační misi. Zkreslili skutečnost. V kontextu Afriky mluvili o snaze vyhubit otrokářství, ale to, co dělali Belgičané v Kongu, alespoň v prvních letech, nebylo ničím jiným než otrokářstvím.

Z románu *Ráj* se dozvídáme o tom, že východoafrická společnost byla velmi složitá. V Evropě to bereme za samozřejmost, že se Skoti liší od Angličanů a Češi od Slováků, ale

víme málo o soužití různých národů východní Afriky. Začal jsem chápat, že Afrika je v tomto smyslu velmi podobná Evropě. Z historického hlediska jsou tyto rozdíly velmi důležité, protože umožnily Evropanům získat nadvládu. Když se zabýváte německými zkušenostmi z dobývání Afriky — a v oblastech Deutsch Ostafrika a Keňa šlo opravdu o „dobývání“ —, uvědomíte si, že se jim podařilo porážet jednu skupinu za druhou, protože tu žilo tolik různých skupin. Nenarazili na jednotný, „národní“ odpor. Dokonce když porazili jednu skupinu obyvatelstva, často naverbovali muže do svých vojsk, aby bojovali proti dalším skupinám. Za období německého kolonialismu v Deutsch Ostafrika se pořád jen válčilo. Od začátku, v roce 1888, až do konce, v roce 1918, jen bojovali.

K tomuto tématu jste se vrátil ve svém nedávném románu *Afterlives* (Posmrtné životy), který vyšel v roce 2020, dvacet šest let po románu *Ráj*.

Máte pravdu. V obou knihách jsem se zabýval otázkou, jak dokázal být evropský kolonialismus tak úspěšný. Celé se to podařilo, protože svět lidí, do jejichž země Evropané vstoupili, byl velmi složitý a mnohověstevnatý. Z hlediska kolonizátorů šlo o slabinu.

Z románu *Posmrtné životy* se také dozvíme, že i východní Afrika se stala dějištěm konfliktů první světové války. Dokonce jsem se někde dočetl, že jeden váš příbuzný byl naverbován do německé armády.

Nebyl naverbován jako voják, ale jako nosič. Neexistovaly silnice, a to znamenalo, že veškerý materiál se nosil na hlavě nebo na zádech. V britských, německých a portugalských armádách sloužilo mnoho tisíc nosičů. Většinou byli první, kdo padl, protože se o ně nikdo pořádně nestaral, neměli boty a tak dále. Říkali jsme mu „dědečku“, ale ve skutečnosti to byl strýc mé matky — někdy jsme dost ledabylí, co se týče přesného pojmenování příbuzenských vztahů. Rád vyprávěl o své službě v německé armádě. Přežil. Mnozí nepřežili. Myslím, že při první příležitosti dezertoval.

Rád bych se ještě vrátil k románu *Ráj*. Píšete s velkou sympatií o lidech, kteří věří v Boha. Ale zdá se mi, že píšete o víře, jak ji lidé prožívají, ne o teologii.

Víra je velmi důležitá v životě mnoha jednotlivců i společností. Náboženství je

živé a má pro tyto lidi význam. Svět je popisován a poznáván prostřednictvím náboženských příběhů, i když lidé nemusí být věřící. Vnímání světa a poznání toho, co je dobré nebo špatné, má podle mne velmi často své kořeny v náboženství. Když žijete v Evropě, převažuje sekulární vnímání světa, které je však hluboce zakotveno v různých křesťanských příbězích, i když lidé nechodí do kostela. V takovém smyslu je náboženství důležité. Jde o způsob, jak poznat svět. V některých částech světa je náboženství ještě velmi živé, jinde přežívá jen v příbězích.

Muž, který se nedávno snažil zabít Salmana Rushdieho, také tvrdil, že to dělá ve jménu Boha.

A je to neodpuštělné. Útočit na někoho za to, že napsal knihu nebo vyjádřil určitý názor, znamená odmítnout veškerou sounáležitost, sympatii a lidskost, popřít základní principy občanské společnosti. Nemá to nic společného se Západem a Východem. Ještě k tomu šlo o zkreslování a pomlouvání toho, co Rushdie v knize napsal. Jde o dvojnásobný zločin: jednak tím, že pouhé vyjadřování názoru nikdy nesmí být důvodem k tomu, aby byl někdo zavražděn, a jednak proto, že autorův názor byl zdeformován.

Z českého pohledu se svět autora, který pochází z Afriky, žije ve Velké Británii a píše o důsledcích britského a německého kolonialismu, může jevit velmi vzdálený. Jak byste na to odpověděl?

To, co čteme, souvisí s tím, jak poznáváme svět. A literatura nás zasahuje na více úrovních. Především z ní máme radost, rozkoš. Také z ní čerpáme informace, dozvídáme se o věcech, o nichž jsme nevěděli, a to způsobem, který nám dělá radost. Když čtu knihu od ruského nebo norského spisovatele nebo spisovatelky, neodkládám ji s tím, že pochází z jiného prostředí. Naopak. Říkám si, že bych chtěl víc poznat svět autora nebo autorky.

Ve vašich románech se dokonce několikrát objevuje i Československo. Díky tomu jsem se dozvěděl, že se za komunismu dost pletlo do záležitostí východní Afriky.

Ano. Ve škole jsme měli českého učitele. Bylo to po revoluci v Zanzibaru, a protože se Tanzanie stala spojencem sovětského bloku, všichni Britové byli vyhozeni. Školy, nemocnice a další instituce najednou přestaly fungovat. Kvůli tomu nám poslali různé lidi z Německé demokratické

republiky, z tehdejšího Československa nebo z Číny, kteří u nás pracovali.

Řekněte nám něco o svém českém učiteli...
Hlavní problém byl v tom, že tito lidé většinou moc neuměli anglicky a vůbec nikdo neuměl svahilsky. Uměli jen to, co učili. Občas jsme zažili docela absurdní situace. Viděli jsme, jak se zlobí, že nemohou něco pořádně vysvětlit, protože na to nejsou jazykově vybavení. Doufám, že se jim u nás líbilo, ale moc šťastně nevypadali. Naopak se často tvářili dost nešťastně.

Vaše dílo je plné literárních odkazů, díky nimž zjišťujeme, že s vámi jiní autoři skutečně mají mnoho společného. Vybavují si scénu, v níž jedna z postav mluví o *Višňovém sadu* od Čechova — o tom, jak se svět mění tak rychle, že protagonisté vůbec nemají šanci se orientovat. Jde zároveň o jedno z ústředních témat vašich románů.
V tom je výhoda a krása literatury. Nikam nepatří. Patří všem, každému z nás. Když se to podaří, obohacuje nás. Stává se mi často, že mě při čtení napadne: ano, to je mi nějak povědomé, něco podobného jsem zažil.

Mluvil jste několikrát o jazyku. Ve vašich románech najdeme řadu slov ve svahilštině,

arabštině, někdy i v němčině, ale píšete v angličtině, a ne ve své rodné svahilštině.
Prostě to tak dopadlo. Angličtina je jazyk, ve kterém jsem se naučil psát plynule. Do určité míry je to samozřejmě důsledkem toho, že jsme byli britskou kolonií. Ale netušil jsem, že jednou budu umět psát tak dobře v jazyce, který jsem objevil během svého dospívání. Myslím si, že je to trochu jako — a rád používám metaforu ze sportu —, když se ptáte sprintera, proč se stal sprinterem. Nejde o rozhodnutí. Máte předpoklady, vaše tělo toho musí být schopné. Do určité míry nejde o vlastní výběr.

Vyšly vaše romány ve svahilštině?
Zrovna se překládá román *Ráj*. Ale jde o vůbec první překlad. V Tanzanii je malé čtenářské publikum a také nakladatelství vydávají jen omezený sortiment. Část obyvatelstva čte detektivky a červenou knihovnu, ale knihy jsou drahé. A lidé nechtějí utrácet peníze za knihy, pokud nejsou například potřeba ve škole. Určitě se to časem změní, ale dnes si lidé nechtou pro radost nebo aby se něco dozvěděli. Čtou povinnou četbu do školy.

V románu *Admiring Silence* (Obdivující ticho, 1996) se setkáme s tématem návratů, jak

může být těžké vrátit se na místo, které jste dávno opustil. Jak se cítíte, když se vracíte na Zanzibar?

Návraty pro mě nejsou nijak obtížné. Mám tam hodně příbuzných, včetně bratra. Ale stává se — a tohle určitě znáte —, že se stěhujete do cizí země a máte nový život, a ten je velmi složitý — děti, vnoučata, partnerka a tak dále. Najednou nerozhodujete jen za sebe. Asi je můj život v Anglii jako život akademika a spisovatele tak uspokojující, že bych se toho všeho nechtěl vzdát proto, abych odešel jinam, nebo se vrátil tam, kde můj život začal. Rád do Tanzanie občas jezdím na pár týdnů, abych si dobil baterky, a pak se vracím do Anglie.

Cítíte se nejvíc doma ve svém psaní?
Ano, částečně je to tak. Nejsem odříznutý od své minulosti, protože když píšu, tak se k ní vracím a vzpomínám. Nejde o nějakou terapii, spíš se mi to samo zjevuje v hlavě. Minulost vstupuje do fantazie.

David Vaughan je britský spisovatel a dokumentarista žijící v Praze.

Ukázka z románu *Paradise* je citována v překladu Tomáše Míky.

Nejsem odříznutý od své minulosti, protože když píšu, tak se k ní vracím a vzpomínám.



Švenk

LEPŠÍ DICAPRIO, LEPŠÍ SPOLEČNOST



Pavel Sladký

Na festivalu v Cannes bude uveden nový film režiséra Martina Scorseseho *Killers of The Flower Moon*. (Můžeme jen doufat, že se v češtině nebude jmenovat jako knižní předloha *Krvavý prachy*.) Hlavní roli hraje Leonardo DiCaprio. Nepochybuji o tom, že na nejprestižnějším festivalu bude čelit spoustě dotazů, a to zdaleka nejen na své herectví. Jedna taková otázka padla vloni na podzim dokonce přímo v titulku komentáře renomovaného deníku *The Guardian* od publicistky Arwy Mahdawiové. Zní: „Leonardo DiCaprio, why don't you date someone your own age?“ Proč nechodíte s někým, komu je stejně jako vám? V textu rubriky „Týden v patriarchátu“ autorka sumarizuje několik postřehů o stereotypu starších slavných a bohatých mužů, kteří chodí s mladými ženami. Má ohledně toho pravdu. Jenže mně od přečtení článku leží v hlavě otázka, jak se střetávají obecné požadavky na proměny společnosti s konkrétními nároky na jednotlivce. Samozřejmě DiCaprio je jedna z osobností, jejíž život je tak trochu veřejným majetkem. Slavný herec nemá moc na výběr. Můžeme ale v seriózním textu po někom veřejně požadovat, aby svůj vztah nebo milostný život upravit podle — jakkoli dobře argumentovaných — feministických, sociologických nebo třeba kulturologických požadavků? DiCaprio je dnes osmačtyřicet let, jeho přítelkyním maximálně pětadvacet. Bulvár o tom píše s gusem. Nikomu nicméně nepřísluší rozhodovat o jeho vztazích. Měl by člověk změnit svůj intimní život proto, že spadá do nějakého normativního společenského stereotypu, o němž se můžeme právem domnívat, že posiluje předsudky a nerovnost? Kde končí „respektující přístup“ k individualitám všech barev, orientací a odstínů? Tam, kde spadají do nějakého negativně hodnoceného rámce? Je legitimní, aby novinář nebo novinářka čerpající jenom z publikovaných informací otázkou podsouvali čtenářům, že se z někoho stává příšerný, odpudivý starý muž? Střetávání osobní roviny a (oprávněných) požadavků na celospolečenskou změnu myslím přinese ještě hodně zajímavých otázek.

Autor je filmový kritik a publicista.

Beat

ZTRATIT SE MEZI ALBY



Pavel Klusák

Pojďme si chvíli povídat o nakupování. Nakupování desek. O chvíli, kdy můžete rozšířit nekonečnou mapu poznané hudby zase o kus dál. K mým zahraničním cestám to patří i léta poté, co se Česko takzvaně vrátilo do Evropy.

Londýn, odkud se právě vracím, je pro mě městem, kde člověk není na radost z hudby nikdy sám. Pravlast beatu se pozná. Kluby a kamenné prodejny jsou místa k setkávání: klienti postávají u regálů, nutkavě listují ve stovkách desek jako někdo, kdo sice ještě udrží soudný výraz, ale už potřebuje další dávku.

Ty největší prodejny přitom svůj boj s mainstreamovým konzumováním hudby přes virtuál už vzdaly. Všechny ty hrdé mnohapatrové Virgin Megastores to v uplynulých letech zabalily. Symbolem je v tomto pro mě firma HMV, čili His Masters Voice, na hlavní třídě u metra Bond Street. I když lze na budově stále najít stopy po starých vývěsních štítech, prodejnu hudby přebil Candy Store. Obrovský obchod s bonbony, v němž by se jistě dalo na předávkování cukrem sladce zemřít. Takže „mám styl Candy“ a pro pevné nosiče musíme do menších prodejen.

Nevadí mi to. Mají lidský rozměr, s leckým si promluvíte, visí tam lokální letáky, velkobyznys nahrazuje vědomější přístup. Často se tu kombinuje nové zboží s velkými antikvárními sekcemi. Jsem schopen v těch místech trávit tolik času, kolik ho jen mám, a často bohužel i o dost navíc. Vědí to všechny ženy, které se mnou kdy podnikaly zahraniční cesty, a lepší autor by jistě napsal pozorový text o jejich „počkám venku“, o bláhovém „tak za půl hodinky tady“. O odstínech jejich trpělivosti, přes podezření, že trpělivost bude muset mít své meze, až po něco mezi rozhořčením, nechápavostí a propadnutím velké marnosti.

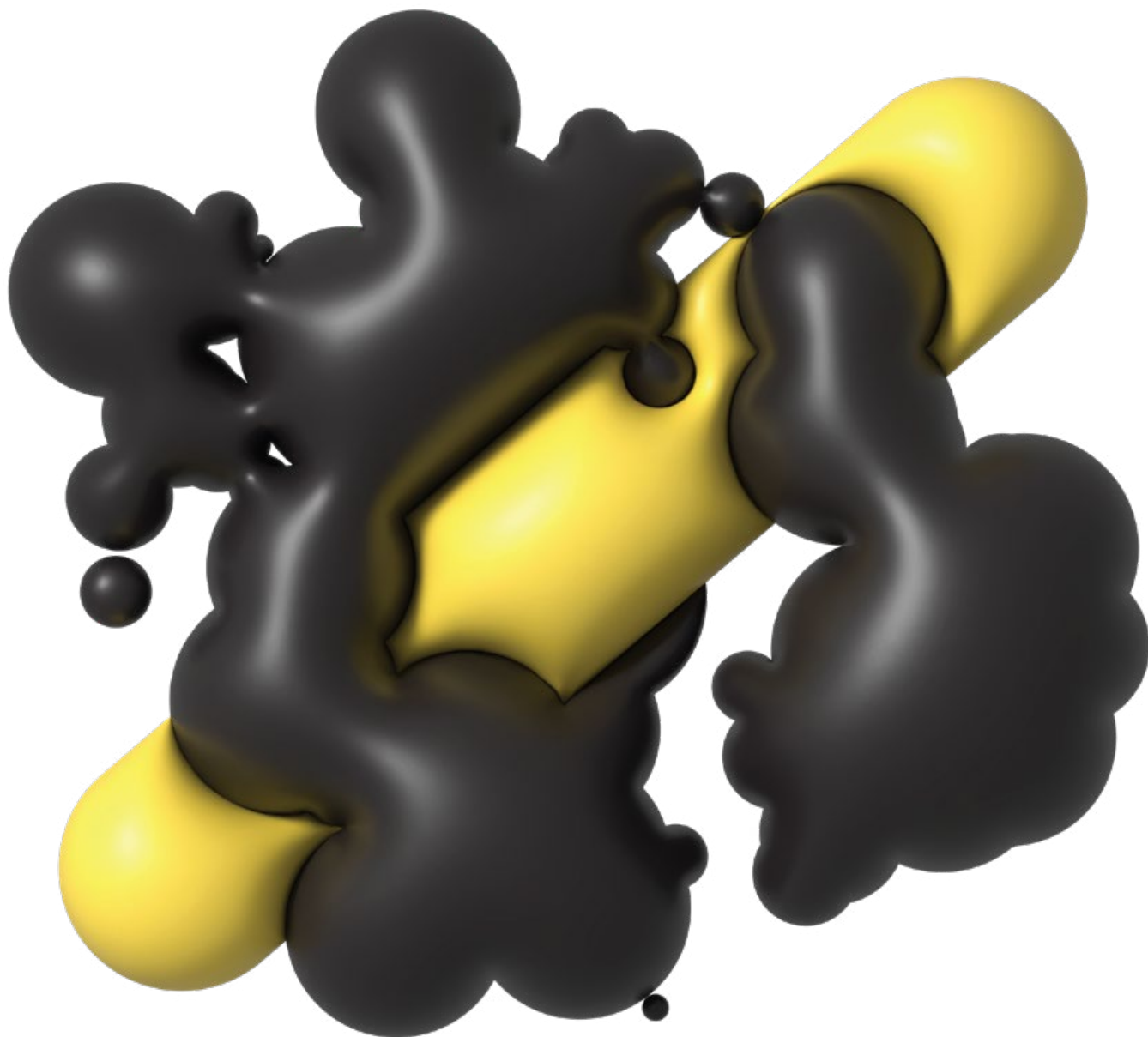
Je ovšem také marno vysvětlovat, že po průzkumu řady žánrových zákoutí člověk, přesvědčený, že už zmapoval terén, narazí na zrádný nápis: More LPs in the basement! Další zboží najdete pod schody! Dříve jsem ze zahraničních cest odjížděl se zkrvavenými lůžky nehtů od věčného zajiždění prsty mezi desky a disky. Komu do života vstoupily nahrávky, zná to.

Toto vyznání by mohlo být dlouhé. K pouti po sekáčích patří prestiž bezpečně rozeznat mezi nicotnými tituly perlu. Pochopit, co jedinečného hledat v Haagu, Londýně, Berlíně. Zachovat pokerface, když se ptáte na cenu zboží, které strašně chcete. Nezapomenout, pro co jste přišli, i když vás regály vedou dál a dál k absurdním žánrům...

Pronásleduje mě otázka: existují deska a kniha, po jejichž pořízení už netoužíte po dalších? Asi ano, ale já je nechci.

Autor je hudební publicista.





Proč v Česku narůstá potřeba psychiatrické péče?

SPOLEČNOST ÚZKOSTI

Jan Géryk

Pokud bychom chtěli pojmenovat současnou společnost pomocí jednoduchého označení podobného těm, které známe například z knihy sociologa Miloslava Petruska *Společnosti pozdní doby*, mohli bychom ji nazvat „společností úzkosti“.

Důvody pro toto označení nejsou pouze medicínské, jak by z pojmu úzkost mohlo vyplývat, nicméně jsou také medicínské. V posledních letech se totiž čím dál více dostávají do obecného povědomí statistiky z oblasti duševního zdraví, a to včetně vývojových trendů. Zájem o téma ještě posílilo vypuknutí pandemie covidu-19, během níž ve společnosti působila celá řada stresových faktorů najednou. A to navíc ve velmi silné intenzitě, kdy jsme zažívali obavy o zdraví své a svých blízkých nebo pocity izolace v míře dlouho před pandemií nebývalé. Uvádí se, že mezi faktory ovlivňující vznik úzkosti a depresí mohou patřit jak dědičnost, negativní zkušenost z raného dětství (trauma, zanedbání), rodičovský styl výchovy, tak traumatizující zkušenost v pozdějším věku nebo aktuální stresové vlivy. Rozvinutí úzkostných či depresivních symptomů v populaci během pandemie ukázalo právě na důležitost role aktuálních celospolečenských faktorů ovlivňujících duševní zdraví.

Trend nárůstu potřeby psychiatrické péče však zde byl již před pandemií. V České republice, která se přitom v těchto ukazatelích nacházela stále pod průměrem OECD, byla spotřeba psychofarmak v roce 2017 na necelých 130 procentech oproti roku 2008 a na skoro 250 procentech oproti roku 2000. Co se týče psychiatrických pacientů, jejich počet mezi lety 2000 a 2018 stoupl z přibližně 62 000 na 116 000 u depresí a ze 133 000 na 306 000 u neurotických poruch, do nichž se řadí úzkosti. Ještě závažnějším problémem je výskyt duševních poruch ve Spojených státech amerických, kde se odhaduje, že v roce 2019 trpěl nějakou formou duševní poruchy každý pátý Američan. U mladých lidí

mezi 18 a 25 lety věku to dokonce bylo skoro 30 procent. Jean M. Twengeová zmiňuje nárůst depresivních symptomů u amerických teenagerů jen mezi lety 2012 a 2015 o 21 procent u chlapců, a dokonce o 50 procent u dívek. Přitom historicky deprese nebývaly pro mladou část populace charakteristické. Proto si Twengeová u výčtu důvodů nárůstu duševních potíží všímá nových společenských jevů a poukazuje například na silnou korelaci mezi zhoršeným duševním zdravím dospívajících a nástupem chytrých telefonů a sociálních sítí po roce 2010.

Námitkou, která se nabízí proti přílišným obavám vycházejícím z podobných čísel, je ta, že statistiky o nárůstu počtu psychiatrických pacientů odrážejí především větší otevřenost veřejnosti k tématu duševního zdraví. Duševní nemoci přestávají být tabu, člověk docházející k psychiatrovi či psychologovi již není v naší společnosti stigmatizován, a proto se lidé nebojí tyto specialisty navštěvovat a o svých problémech mluvit. Mladí lidé navíc tyto trendy k větší otevřenosti následují snáze. Reálný počet duševně nemocných by pak podle kritiků využívajících tuto námitku měl být víceméně stálý. Hovoří se také o takzvané teorii medikalizace, jejíž zastánci tvrdí, že příčinou nárůstu počtu psychiatrických pacientů je to, že se čím dál více nemedicínských faktů překládá do medicínského jazyka. Jde o patologizaci společenských problémů, s níž se rozšiřuje prostor zdravotnického trhu. K tomu se ještě poukazuje na proces charakteristický pro modernitu obecně, jímž je pokračující rozvoj diskursů vztahujících se k individuální sebereflexi člověka. Moderní člověk má k dispozici stále rozsáhlejší pojmový

i teoretický aparát k tomu, aby věděl, co se děje v jeho nitru, a je také k zaměření se na reflexi sebe samého kulturně motivován. Někteří autoři, například německý psychiatr Thomas Fuchs, pak označili současnou společnost přímo za přecitlivělou, kdy se obzvláště mladí lidé „rychle prohlašují za oběti“ a „vypomáhají si diagnózou“, což vede k tomu, že se pojmy jako trauma či vyhoření používají „inflačně“. Ne všechny statistiky (zvláště ne ty o zvyšujícím se počtu sebevražd) však na medikalizaci jazyka či snahu o únik od řešení problémů skrze diagnózu svěst lze. Proto je třeba hledat vysvětlení také určením reálně problematických společenských trendů, které vedou ke zvýšeným číslům duševně nemocných a dopadají právě na mladou část populace.

Proměnu společenské atmosféry směrem ke „společnosti úzkosti“ se ovšem nemusíme pokoušet vyčíst jen ze zdravotnických statistik. Lze ji vysledovat také z (pop)kulturních zdrojů. Se zajímavou analýzou přicházejí v knize *Všechny kočky jsou šedé* Karel Veselý a Miloš Hroch, kteří studují vzestup smutných témat v populární hudbě. Vedle rozborů textů písní a popisu osudů řady umělců zmiňují třeba i průzkum, podle něhož bylo v šedesátých letech osmdesát pět procent hitových písní v durové tónině, kdežto ve druhém desetiletí nového milénia převládla u hitů z „58 % mollová tónina spojená se steskem nebo smutkem“. Podobné závěry lze odvodit také z kvantitativních obsahových analýz populárních písňových textů v anglickém jazyce, kdy se ukazuje, že od šedesátých let klesá křivka frekvence užití emočně pozitivně zabarvených slov, kdežto u slov s negativními konotacemi křivka užití stoupá. Vysvětlení mohou být různá.

Negativnější písňové texty mohou jistě vyjadřovat a odrážet emoční stav současné společnosti. Vztít v úvahu lze však podle italského kulturologa Alberta Acerbiho a britské evoluční psycholožky Charlotte Brandové také fakt, že v předcházejících desetiletích, zejména těch před nástupem internetu, byly hudební průmysl i rádiová produkce centralizovanější a hudební producenti, případně i státní orgány, chtěli posluchačům servírovat spíše neškodnou optimistickou tvorbu. Konečně ne každý tvůrce, který pracuje s tématy smutku či duševních problémů, vyjadřuje autentickou náladu svou či svého okolí. Může se jen přizpůsobovat trendu udávanému několika předními osobnostmi daného žánru. I tímto přístupem však může přispívat k vytváření společnosti úzkosti. Ta je totiž charakterizována nejen reálnými počty duševně nemocných, ale také „diskursy úzkosti“ prostupujícími běžnou řeč.

Hovoříme-li o úzkostech a depresích jakožto psychiatrických kategoriích, je dále třeba připomenout, že to, které obtíže jsou v psychiatrii diagnostikovány a jakým způsobem, nezávisí pouze na příznacích, ale více než v jiných medicínských oborech

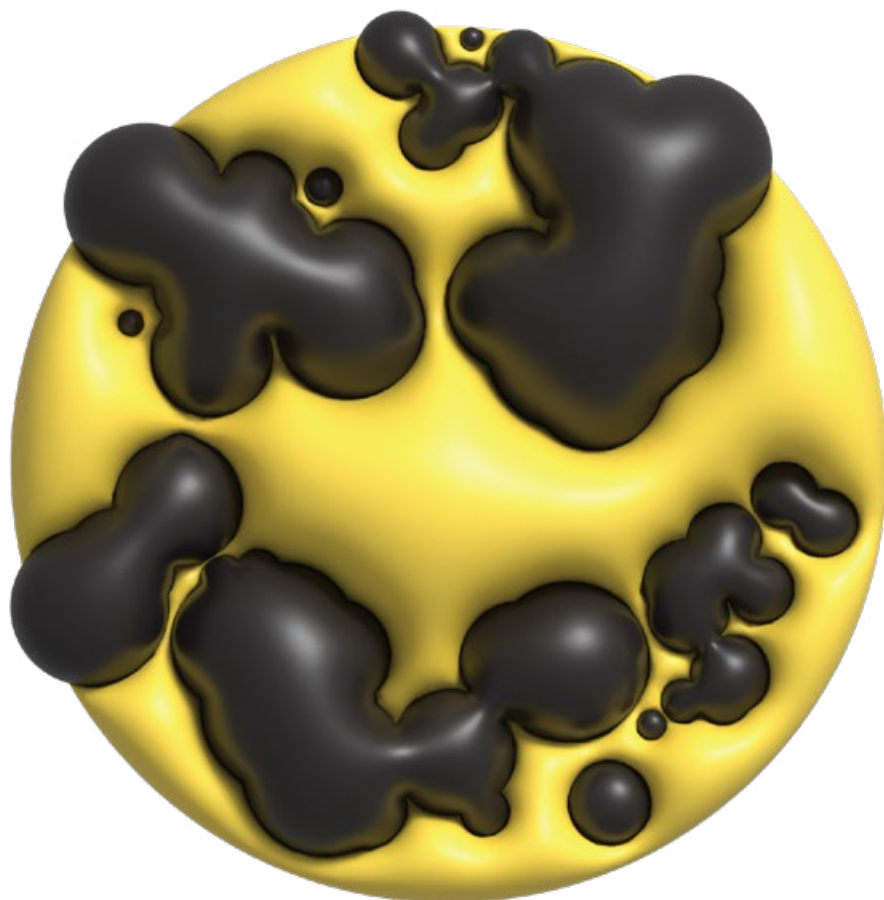
také na různých zájmových skupinách a regulačních orgánech, odborných debatách či kulturním zobrazování duševních poruch. To zdůrazňuje kritika přístupu, který se naopak snaží zkoumat duševní poruchy převážně biologicky, z hlediska chemických nerovnováh v lidském mozku. Autoři studující americké prostředí považují za zlom v přechodu k přísnější biologickému proudu v psychiatrii tamní vydání diagnostického a statistického manuálu *DSM-III* v roce 1980. Ten znamenal posun k symptomatické diagnostice oproti předcházejícímu důrazu na diagnostiku psychodynamickou, zaměřující se více na osobnost člověka a jeho vnitřní konflikty. Druhý zlom pak přichází koncem osmdesátých let, kdy byla ve Spojených státech amerických schválena antidepresiva fungující na bázi selektivních inhibitorů zpětného vychytávání serotoninu (SSRI). Například fluoxetin známý pod obchodní značkou Prozac se stal ve Spojených státech hitem, neboť veřejnost přijala za svou teorii biologického proudu v psychiatrii, podle níž je deprese způsobena nerovnováhou hladinou serotoninu, a proto může být farmakologicky léčena.

Společensky rozšířené užívání anti-depresiv či anxiolytik má samozřejmě své psychologické i sociologické důsledky. Jak upozorňuje francouzský sociolog Alain Ehrenberg, pokud se budou antidepresiva (s tím, že některé takto označené léky fungují i proti úzkostem) užívat běžně, bude se obtížněji rozlišovat mezi poruchou nálady během depresivní epizody, neurotickými symptomy vyjadřujícími konflikt v nevědomí jednotlivce, temperamentem a traumaty spjatými s momentálním životním stylem. Ehrenberg však zmiňuje i názor Petera Kramera, autora známé knihy *Listening to Prozac* (Naslouchejte Prozacu, 1993), který se ptá, zdali — pokud nemáme přesnou definici té či oné duševní poruchy — není legitimní užívat psychofarmaka také na ovlivnění běžných duševních stavů. Podle Kramera „Prozac jednoduše poskytuje lidem neschopným prožívat radost přístup k potěšením, kterých si užívají ostatní normální lidé“.

Ačkoli si i Kramer byl vědom limitů antidepresiv, jeho utilitární přístup legitimizující užívání psychofarmak pro snazší zapojení do běžného života narazil například ve Francii, tedy v zemi s odlišnou psychiatrickou tradicí, v „poslední baště psychoanalýzy v Evropě“. Rozdíl mezi „americkým“ a „francouzským“ přístupem Ehrenberg popisuje jako rozdíl mezi preferencí „mozkového Já“ a „mluvícího Já“. Zatímco příznivci „mozkového Já“ věří, že přístup založený na neurovědách povede k tomu, že již nebudeme za psychické poruchy přikládat vinu pacientům, případně jejich rodičům, zastánci „mluvícího Já“ kritizují neurovědu jako nebezpečnou pro to, co je v člověku opravdu lidské.

Jak biologický, tak psychosociální přístup k duševním nemocem ovšem mají své užitečné stránky, které mohou lidem trpícím duševními problémy pomoci. Je tedy vhodné se vyhnout dvěma typům redukcionismu: jednak tomu, který omezuje duševní poruchy na biologické nerovnováhy v mozku, a jednak tomu, který biologický aspekt naopak odmítá a charakterizuje duševní poruchy jako čisté sociální či lingvistické konstrukty.

Různé trendy pak můžeme vidět i v sociologické literatuře. Pojetí, které podle Ehrenberga převažuje ve Spojených státech, se zaměřuje především na destigmatizaci. Konkrétní duševní porucha zde není něčím negativním, ale pouze jedním z mnoha „životních stylů“. Pacient tak „žije s depresí“, která je charakterizována spíše biologicky; člověk může pravidelně užívat léky, nicméně



to nijak nesnižuje jeho důstojnost. Naproti tomu francouzská sociologická tradice odhlíží od plurality symptomů duševních poruch a zaměřuje se spíše na „sociální otázku“, na lid sjednocený v jeho (především ekonomicky podmíněném) strádání.

Na jednu stranu není vhodné zpochybňovat vhodnost destigmatizace duševně nemocných či účelnosti užívání psychofarmak v případech, kdy člověku pomohou od velmi tíživého stavu. Na druhou stranu je ovšem třeba připustit, že je zde společenský kontext, který ovlivňuje představy, jež pociťují úzkosti, deprese či beznaděje doprovázejí, či který k úzkostným stavům přímo či nepřímo vede. Přestože je třeba uznání lidí s psychickou poruchou ve smyslu jejich důstojnosti a nediskriminace, normalizaci psychických poruch jakožto jedné z „životních stylů“ můžeme oprávněně kritizovat jako únik od nutnosti proměny odcizeného společenského kontextu, v němž psychické poruchy vznikají. Nehledě na fakt, že tato normalizace vede často k tomu, že se za „úzkostné“ či „depresivní“ považují i ti, kteří klinickou psychickou poruchou netrpí, čímž zlehčují vážnost daných psychických onemocnění.

Problematickou se v tomto jeví takzvaná estetika úzkosti, kdy je zvláště v přispěvcích kolujících na sociálních sítích možné vidět postavy prezentující se jako „depresivní“, i když jsou jejich promluvy spíše cynické či ironické, což s opravdovou depresí nelze ztotožňovat. Jak nedávno upozornil novinář Matouš Hrdina, i ve filmech a seriálech se „už léta vyskytuje plno roztržitých a sebe-destructivních hrdinek, jejichž mentální neklid vypadá jako něco cool a žádoucího“. To vše má v konečném důsledku negativní vliv na ty, kteří duševními nemocemi, či dokonce jejich závažnými formami trpí opravdu, neboť ti by svůj stav za něco „cool“ rozhodně neoznačili a zároveň jim jejich stav často ani nedovoluje se na sociálních sítích vůči takovéto „romanizaci“ kriticky vymezit.

Ještě ostřeji kritizuje vytváření identit okolo některých (duševních) nemocí na svém blogu americký publicista Fredrik deBoer. Podle něj jde o příznak současného individualismu a sebestřednosti, kdy se společnost štěpí na stále drobnější identitární skupinky. Identifikace člověka s jeho duševní nemocí podle deBoera často nepramení ani tak z faktu nemoci jako takové, jako spíše z širší nespokojenosti s nenaplněným životem v moderní

Problematickou se v tomto jeví takzvaná estetika úzkosti, kdy je zvláště v přispěvcích kolujících na sociálních sítích možné vidět postavy prezentující se jako „depresivní“, i když jsou jejich promluvy spíše cynické či ironické.

společnosti. Rozmnožování diagnostických kategorií pak deBoer spojuje s poptávkou po identitě a obecněji po „smyslu“.

Nutnost zkoumání celospolečenských podmínek, v nichž počty emocionálně strádajících jednotlivců narůstají, zdůrazňují i kritici redukce řešení problémů s duševním zdravím na užívání psychofarmak a individuální terapie. Duševní strádání je podle nich ve společnosti nesprávně vnímáno jen jako individuální záležitost, jejíž farmakologická léčba má posloužit tomu, aby se lidé do systému co nejrychleji vrátili a lépe se do něj integrovali. Zygmunt Bauman ve své poslední knize uvádí, že utiňující prostředky či antidepresiva „slibují až příliš dočasné zmírnění psychických problémů“, přičemž slouží pouze pacientovi, a nikoli k aplikaci na mimoosobní realitu. Jinými slovy, „pomáhají skrýt před lidmi povahu jejich tíživé situace namísto toho, aby přispěly k vykořenění příčin těžkostí“. Takto argumentoval již v padesátých letech dvacátého století Erich Fromm, když tvrdil, že je-li společnost jako celek charakterizována jako „nemocná“, tak problematiku duševního zdraví nemůžeme vystavět na „příspěbení se“ jednotlivce takovéto

společnosti. Podle Fromma je třeba naopak společnost přizpůsobit potřebám člověka, a to nikoli pouze fyziologickým, ale i těm specificky lidským, například potřebě lásky mezi bližními.

I přes tyto kritické argumenty však mějme na paměti slova Viktora Frankla o tom, že i když sociální faktory nelze opomíjet, „psychoterapeut jako takový nemůže [...] dělat revoluci“. Individuální léčba má své podstatné místo a úkol poukázat na celospolečenský rozměr problematiky duševního zdraví náleží spíše sociologům, politologům či filozofům. Ti ale mohou využít znalostí z oblasti psychiatrie k vytváření metafor, které pojmy z oblasti individuálního duševního zdraví aplikují na společnost jako celek. Mohou také promýšlet takový společenský systém, jenž nebude v lidech v takové míře vyvolávat úzkostné či depresivní stavy. Možnost existence takového společenského systému pak často nahlédneme právě díky prožitku úzkostné epizody, která nás vytrhne z odcizené každodennosti. To nás přivádí k některým filozofickým vymezením pojmu úzkosti, a to zvláště takovým, která úzkost srovnávají s příbuznými pojmy.

Podle Martina Heideggera je „to, z čeho máme strach, [...] vždy nitrosvětské, z určité krajiny a v blízkosti se přibližující ošklivé jsoucno“. Strach máme tedy z konkrétní věci ve světě, která nás ohrožuje. Naproti tomu úzkost je zcela neurčitá.

„V úzkosti ‚nevíme, co je to, z čeho je nám úzko‘, hrozící se nemůže blížit, neboť je již ‚tu‘, a přece ‚nikde‘, což v konečném důsledku znamená, že ‚to, z čeho nám je úzko, je svět jako takový‘, charakterizovaný ‚naprostou ztrátou významnosti“.

Obdobně o vztahu strachu a úzkosti pojednává protestantský teolog Paul Tillich ve své knize *Odvaha být* (1952). Rovněž u Tillicha je úzkost spojena s absencí konkrétního objektu, kterému bychom mohli s odvahou čelit, jako je tomu u strachu, a proto je charakterizována stavem bezmocnosti, při němž si uvědomujeme své možné nebytí. „Úzkost ve své nahotě je vždy úzkostí z absolutního nebytí,“ píše Tillich a rozlišuje tři typy úzkosti. Prvním typem je úzkost před osudem, a především před smrtí jakožto ontickým nebytím. Druhým typem je úzkost před vinou a ztracením, která plyne z odpovědnosti člověka za své bytí a je vyvolána poté, co je člověk sám sebou jakožto soudcem dotázán, „co ze sebe udělal“. Třetím typem úzkosti — podle Tillicha typickým pro moderní společnost — je úzkost před prázdnotou a nesmyslností jakožto hrozbou duchovního nebytí. Tato úzkost je vyvolána „ztrátou odpovědi [...] na otázku po smyslu existence“.

Zkušenost úzkosti však může být podle heideggerovské tradice zkušeností v konečném důsledku pozitivní právě v onom zmíněném vytržení z každodennosti. Jan Patočka, který na Heideggera navazuje, ovšem zdůrazňuje nutnost dočasnosti úzkostného stavu a následného navrácení se do světa. Po návratu již věci „nebudou těmi neproblematickými, nezlozenými věcmi, kterými se jevíly dříve. [...] Projít zkušeností ztráty smyslu znamená, že smysl, k němuž se snad vrátíme, nebude pro nás prostě faktem v přímé nezlozenosti, nýbrž že bude reflektovaným, důvod hledajícím a zodpovídajícím smyslem“. Úzkost tedy v sobě skrývá pozitivní potenciál, který spočívá v novém náhledu na svět poté, co v něm opět začneme fungovat. Návrat do světa z úzkostné epizody však není danost. Druhou možností je odchod „do ‚strašné nehybnosti‘ naproste hluboké nudy, *taedium vitae*, z něhož není cesta zpět“. Z této eventualit nás jímá taková hrůza, že raději za každou cenu zůstáváme ve světě

a vzdáváme se možnosti podrobit jeho zdánlivou samozřejmost úzkostné reflexi.

Tillich nazývá tuto „mezí“ beznadějnou situaci, z níž není možné vykročit ven, stavem zoufalství a svou tezi uzavírá tak, že celý lidský život „lze vyložit jako ustavičný pokus vyhnout se zoufalství“. Uvedme nyní tři základní způsoby těchto pokusů o vyvarování se úzkosti a zoufalství, jež však člověka ponechávají ve stavu, který by kritická teorie nazvala „falešným vědomím“.

Zprv jde o snahu být neustále zaměstnaní, abychom neměli čas do stavu úzkosti vůbec upadnout. Permanentní komunikace, zaměstnání či spotřeba nám nedovolují na možnost nebyti myslet. Jak píše Petrusek, můžeme sice žít „v existenciálním vakuu, ale dokud je máme čím zaplnit — hračkami k jednorázovému použití [...], pak se vlastně nic tak hrozného neděje. Připomínáme pouze opuštěné pasáčky v lese, kteří si pískají, aby si nepřipustili, že se vlastně bojí vlka“.

Podle korejsko-německého filozofa Byung-Chul Hana je tato tendence k neustálé zaměstnanosti v dnešní době ještě posílena. Han používá výraz „hluboká nuda“ v jiném významu než Patočka, jehož pojetí se vztahuje k onomu depresivnímu pocitu, z něhož není cesty zpět. Hanova hluboká nuda není *taedium vitae*, ale spíše německou *Langeweile* (dlouhá chvíle). Cení si jí jakožto stavu, bez něhož „se neobejde žádný kreativní proces“ a který je „vrcholem duchovního uvolnění“. Současná západní civilizace, charakterizovaná rozptýlenou pozorností rychle tčející mezi jednotlivými úkoly, však „vykazuje jen velice malou toleranci“ i vůči nudě ve smyslu dlouhé chvíle. Moderní člověk — a ten pozdně moderní ještě více — ve stavu nudy nevydrží, nedovede dosáhnout jejího pozitivního vyvrcholení, neboť jej jímá úzkost již po velmi krátké době pobývání pouze se sebou samým. Jak konstatuje i Fromm, „mezi nepříjemnými stránkami života je jen málo takových, které by nás zasahovaly tak bolestně, jako je právě nuda, a proto se člověk pokouší o všechno možné, jen aby se jí vyhnul. [...] Veškeré potěšení slouží jedinému účelu, aby se člověku ulevilo a aby se mu podařilo utéci dlouhé chvíli“.

Druhý základní způsob, jak se vyhnout úzkosti, je zmírnit ji transformací ve strach. Jelikož obnaženou úzkost „je nemožné snést [...] déle než na okamžik“, mírní ji člověk vytvářením objektů strachu, „protože strachu je možné čelit odvahou“. Proto také Tillich nazývá lidskou mysl „továrnou na strachy“. Obdobně hovoří Bauman o odlišnosti „relativní“ a „univerzální“

deprivace. Relativní deprivace spočívá v pocitu nespravedlnosti ve srovnání s druhou skupinou: někdo „jako my“ má výhody, které jsou „nám“ odeprény. Naproti tomu u deprivace univerzální tento prvek možného srovnání s druhou (imaginárně nepřátelskou) skupinou chybí, což může být považováno za nesnesitelnější. Proto se stává úlevným vytvářet „diskursy nespravedlnosti“: je schůdnější čelit tomu, že „vláda dává Ukrajincům, a ne našim lidem“ a že nám „uprchlíci berou práci a bydlení“, než představě systémové krize, jejímž produktem je univerzální deprivace.

Filozofka Anna Hogenová vyvolala určitou kontroverzi, když prohlásila, že i dnes „žijeme v totalitě“, a to dokonce v takové, která je kvůli své skrytosti nebezpečnější než ta socialistická. „Trh se stává podmínkou přežití každého z nás“, a pokud by člověk z jeho „kafemlejnku“ vystoupil, „vystavil by se tím existenčnímu ohrožení“. Novinář Martin Fendrych se ve své reakci vzhledem k údajné dnešní „kapitalistické totalitě“ ptal: „Skutečně totalita? Má trh k ruce represivní složky a věznice? Nutí nás lhát? Udávat spoluobčany? Nemáme volbu?“ Ponecháme-li však stranou pojem totality a čteme-li slova Hogenové optikou odlišení strachu a úzkosti s vyzdvížením „skrytosti“ a „neurčitosti“ působení současného systému, dávají smysl. Ostatně i německý sociolog Hartmut Rosa se vyjadřuje v podobném duchu, možná ještě ostřeji. Podle něj je všeobjímající charakter současných podmínek společenského zrychlení — a nemohlost jim efektivně čelit — ještě větší a důslednější než u některých politických „totalitních“ režimů. Rosa nás nabádá, abychom se v tomto ohledu zamysleli nad tím, kolik lidí se i na takzvaném svobodném a rozvinutém Západě „v noci budí s hroznými obavami a tlakem na hrudi [...] s bušícím srdcem a studeným potem na čele“. Zatímco v podmínkách politické totality by byl tento stav důsledkem „konkrétního“ strachu z možné represe, dnes by šlo pravděpodobně o záchvat úzkosti, dost možná vyvolaný stresem z časových tlaků současného systému.

Tyto tlaky si řada lidí uvědomuje, nicméně namísto důslednější analýzy současného systému vzešle ze zkušenosti úzkosti sahají vedle psychofarmak také po jednoduchém společenském řešení, kterým je transformace úzkosti ve strachy. To je základ politiky řady populistických hnutí, která namísto hledání abstraktnějších zdrojů problému vytváří konkrétní nepřátele, jimž je možné „odvážně“ čelit,



příčemž jde často o imigranty, menšiny nebo takzvané „nepřízpůsobivé“.

Třetí základní typ způsobu vyhnutí se úzkosti označme jako fixaci na určité automatizované jednání, přičemž zde půjde o širší kategorii, pod níž bude spadat několik typů jednání, jimiž se zbavujeme naší svobody a odpovědnosti. Ve vztahu k úzkosti před prázdnotou a nesmyslností by podle Tillicha šlo například o fanatismus. Je-li člověk frustrován ze zhroucení víry, začíná často třehtat „od oddanosti jedné věci k oddanosti jiné věci“, zkouší vše možné, ale nic mu neposkytuje uspokojení, což je způsobeno tím, že duchovní centrum „nelze vytvořit chtěně a každý takový pokus jen vyvolává hlubší úzkost“. Takto je člověk dohnán až do propasti nesmyslnosti jakožto ztráty posledního smyslu. Aby tomu člověk unikl, vydává se cestou fanatismu, kdy se ve snaze zachránit svůj duchovní život vzdává práva ptát se a pochybovat, což ovšem znamená, že se vzdává sebe samého a „utíká ze své svobody“.

Charakteristikou současné situace nicméně je, že i výše popsané náhražkové cesty, jak se vyhnout úzkosti, jsou k dispozici méně než dříve, nebo naopak získaly takový charakter, že úzkosti spíše napomáhají. Například v souvislosti s udržováním se v neustálé zaměstnanosti lze říci, že dnes frekvence činností a komunikací dosáhla takové míry, která již neposkytuje uspokojující únik od nudy, ale spíše vyvolává časové tlaky, které samy k úzkosti coby neurotickému stavu vedou.

I s možnostmi zmírňování úzkostí skrze strach je to podle některých pozorovatelů (pozdně) moderních společností obtížnější. Jak uvádí chorvatský filozof Boris

Buden, strach, který máme z nějakého konkrétního nebezpečí, je strachem, který prožíváme „v rámci společenství, v rámci fixních a známých forem života“. Ztrácí-li se však představa společenství, ztrácí také tento strach „konkrétní, jasně rozeznatelné příčiny a stává se všudypřítomným, nepředvídatelným a konstantním. Mimo rámec daného společenství se ze strachu stává úzkost“. Transformovat úzkost ve strach je tedy možné jen tehdy, existuje-li společenství jako vědomá kolektivita.

Transformaci úzkosti ve strach znesnadňuje také proměna autorit ve společnosti, neboť právě tradiční disciplinární autority, například ta rodičovská či zaměstnavatelská, byly dříve také tím „konkrétním“, z čeho měl jedinec strach. Jak však psal už Fromm, v postupující modernitě již rodiče „nevydávají příkazy; vysvětlují dětem, že by „to měly laskavě udělat“. Podobně i v průmyslu již „nejsou vydávány pokyny, nýbrž činí se návrhy“. Autorita již přestává být zjevnou; je naopak „anonymní, neviditelnou a odcizenou“. Podle amerického historika Christophera Lasche navíc nahrazování nařizujících autorit terapeutickými formami sociální kontroly, které zjemňují či eliminují „konfliktní vztah mezi podřízenými a nadřízenými“, paradoxně ztěžuje „občanům bránit se vůči státu nebo dělníkům odmítat požadavky korporace“. Dominantní postavení zůstává, jen je obtížněji lokalizovatelné, a proto je těžší mu čelit. Jinými slovy: proměněná autorita nevyvolává strach, nýbrž úzkost.

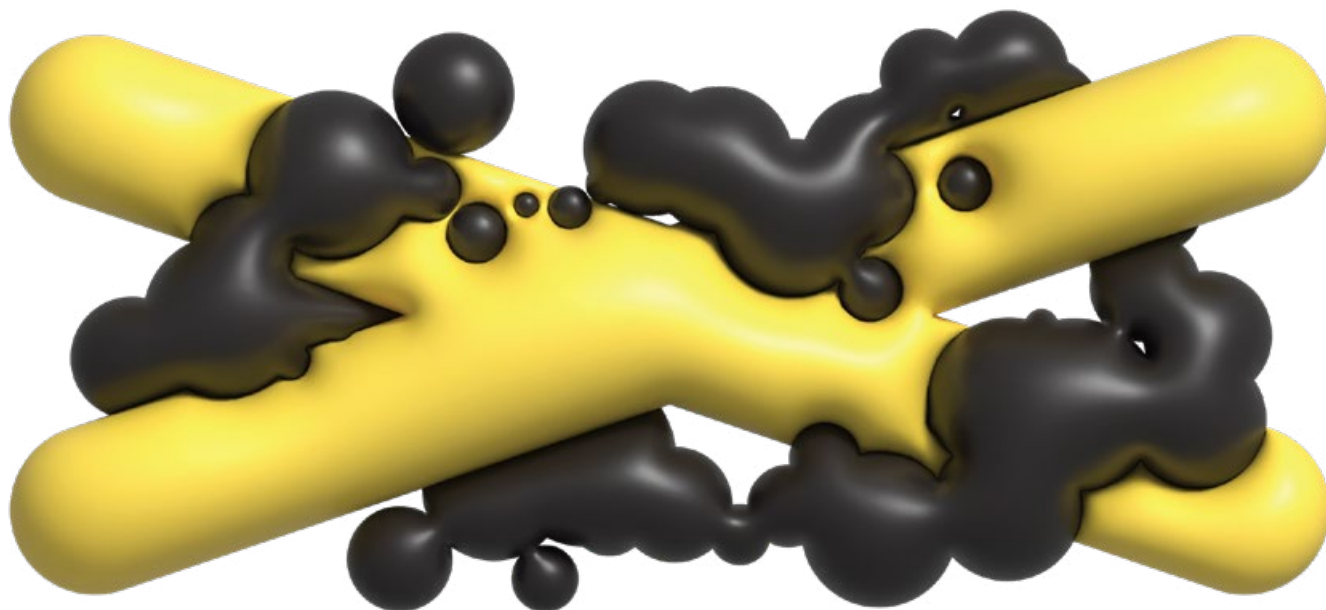
Tato úzkost je způsobena mimo jiné tím, že získáme-li v řadě našich každodenních situací znatelně větší svobodu volby,

než na jakou jsme byli zvyklí, zvyšuje se tím také naše individuální odpovědnost, a tedy pravděpodobnost pocitu viny. Jak je známo již od Søreny Kierkegaarda, subjektivní úzkost nevychází z již vykonaného, ale z potencialit, z nahlédnutí našich možností, a to včetně možností hříchů. „Úzkost je závratí svobody,“ píše slavně Kierkegaard. Naše svoboda při pohledu do propasti možného „omdlévá“ do úzkosti.

Jak totiž popisuje Rosa, moderní společnosti jsou sice charakterizovány individualizací, liberalizací, pluralismem, a tedy uvolněním striktních morálních norem, nicméně to neznamená, že by ve společnosti bylo méně imperativů, které nám říkají „musíš“. Přičemž dnes to jsou především časové požadavky, plynoucí z faktu společenského zrychlení, kdy z nás podle Rosy dodržování rozvrhů a termínů a nutnost stíhat společenskou dynamiku vytváří podobné „subjekty viny“, jako to činily autority v minulosti. Nicméně například církev — ač ji lze za vytváření silného diskursu viny oprávněně kritizovat — vždy vedle břemene viny poskytovala též nástroje naděje a úlevy: ať už šlo o učení, že za naše hříchy zemřel Ježíš na kříži, nebo o teorii přirozené hříšnosti člověka, která rovněž ulevuje od pocitu individuálního selhání. (Pozdně) moderní společnost naproti tomu nabízí tyto možnosti úlevy čím dál méně.

Autor je právník a politolog.

Ukázka je upraveným textem z knihy *Společnost úzkosti. Jak souvisí politika, čas a duševní zdraví*, která letos vyjde v nakladatelství Host.





VIRTUÁLNÍ JESKYNĚ PLNÉ SLOV

Ondřej Trhoň

NA MONSTRU MÁ BÝT COSI NEPOPSATELNÉHO

Rozhovor s Jaroslavem Švelchem

KONCE V NEDOHLEDNU

Vojtěch Schubert

Z BÁSNÍ HERNÍCH

Jan Škrob, Lubomír Tichý, Luboš Svoboda





VIDEOHRY

Ilustrace Přemysl Černý

Videohry jsou největším segmentem zábavního průmyslu — větší než ten hudební a filmový dohromady, o knižním nemluvě. A úspěšná seriálová adaptace herního fenoménu *The Last of Us*, filmový hit *Dungeons & Dragons* či nedávná oslava čtyřicetin Super Maria ve všech myslitelných médiích ukázaly, že hry mají na kulturu a společnost daleko hlubší dopad než jen finanční či rekreační. Představují možnost prožívání světa, jeho interpretace nebo také způsob, jak mu uniknout. Videohry jsou literární prostor.



VIRTUÁLNÍ JESKYNĚ PLNÉ SLOV



Ondřej Trhoň

Je to otázka stejně stará jako zbytečná. Videohry prostě jsou umění. To se snadno řekne, o něco hůře však intelektuálně a esteticky zpracovává: jako každé nové médium, i videohry do sebe pohltily veškerá média předcházející, včetně literatury. Jak hry číst? Otázka to není samozřejmá, jelikož...



...na začátku byla volba. Okouzující možnost rozhodnout, kterým směrem se bude příběh ubírat. Ne že by ve světě literatury neexistovaly předchůdci v podobě gamebooků, ale počítače slibovaly mnohem hladší, složitější a napínavější zinteraktivnění fikčních světů. Místo házení kostkou a následného složitého listování se vše mělo dít okamžitě, nebo ještě líp — hra měla přímo reagovat na hráčův vstup. Úspěšná adventura *Colossal Cave Adventure* z roku 1976 tak fungovala. Jako hrdina/hrdinka místního světa jste zadávali jednoduché příkazy typu „jdi na západ“ a sledovali, co vám příkazová řádka vrátí. Jestli to chcete vyzkoušet v moderní (a pokročilé) verzi dnes, zkuste třeba hru *Sanctuary RPG*, v níž se veškerá grafika skládá z ASCII grafických znaků. Pro tento přístup k hernímu designu se ujal název „parserová IF“. IF znamená interaktivní fikce: podivný shluk dvou slov, který jaksi odkazuje k literatuře. *Colossal Cave Adventure* patří k první interaktivní fikci vůbec.

Parserová interaktivní fikce očekává přímý jazykový vstup uživatele (termín *parser* označuje program interpretující přirozený jazyk). Existuje ještě druhá pomyslná varianta interaktivní fikce, která funguje na dobře známém větvení dialogových a jiných stromů. Jak na svém blogu věnovaném interaktivní fikci vysvětluje spisovatelka a teoretička Emily Shortová, druhé variantě můžeme říkat třeba „rozhodovací interaktivní fikce“. Nic nepíšete, jen se rozhodujete z možností, které vám program na základě různých systémů a syntaxí předkládá. Připomíná to právě gamebooky, jen obohacené o spoustu možností digitálního vyprávění, jako jsou proměnné, animace, dynamické zobrazování textu a další.

Interaktivní fikce je zvláštní úkaz, který stojí někde mezi literaturou a hrami. Má vlastní soutěže a přehlídky, ale jen málo se o něj zajímá jak literární provoz, tak videoherní průmysl. Je však potřeba existenci tohoto mezioboru připomínat, protože je s videohrami, zejména těmi menšinovými, spjat velmi těsně. Zároveň ale rozrušuje zdánlivě jasnou hranici mezi hrami a literaturou, když se čistě textová, poetická i prozaická díla objevují v herním prostoru, a naopak.

Interaktivní fikce si pochopitelně od technicky omamných začátků prošla mnoha různými životními cykly — včetně určité krize identity v novém tisíciletí, z níž ji ale brzy měla vynést nečekaná vlna queer herních děl.

Detailněji to popisuje třeba odborník na textové hry a publicista Aaron A. Reed ve své připravované knize *50 Years of Text Games* a stejnojmenném blogu. Zjednodušený příběh zní zhruba takto: Videoherní krajina po roce 2000 připomínala elitní klub orientovaný především na takzvané gamery, zejména hráče, kteří představovali léty marketingového poklonkování živnou, jasně definovanou cílovou skupinu. Jistě, *The Sims* sice měly masivní úspěch, *Microsoft Flight Simulator* rovněž, avšak jádro *těch pravých her* stále tak nějak zůstávalo u titulů, jejichž hlavní náplní byla akce, vzrušení a podmaňování si ostatních a jejichž publikem byl především bílý, mladý, heterosexuální muž. Vidle do této — co si budeme povídat — celkem nijak extra pestré situace hodila nezávislá herní scéna, která se začala ustanovovat někdy po roce 2008 s vydáním masivně úspěšných, ale přitom na koleně vytvořených her, jako je *FEZ*, *Super Meat Boy* nebo *Braid*. Díky digitální distribuci her odpadly tradiční vstupní bariéry na herní trh a zjednodušování herního vývoje vedlo k postupné diverzifikaci celé scény. Že to nebylo bez problémů, dokládá vývojářka Liz Ryersonová na svém blogu. V rozsáhlém textu „The California Problem Ryerson“ mimo jiné rozebírá mýtus (mužských) otců zakladatelů, geniálních autorů, kteří najednou přišli s novými formami hraní: třeba to, že ony kanonicky revoluční hry formálně rozhodně tak přelomové nebyly, a avantgardní už vůbec ne. Faktem i přesto zůstává, že herní scéna před rokem 2008 a po roce 2008 (rok vydání *Braida*) nebyla stejná.

Druhým hřebíčkem do rakve drolicího se pařanského světa byla takzvaná casual vlna, o níž třeba český časopis *Level* psal jako o „hrách jako pro maminky“, v podobě méně náročných titulů, jako byl *Bejeweled*, *Candy Crush* nebo *Zuma*. Společně se vznikem (aspoň co se hmatatelného materiálního vlivu týče) herní nezávislé scény casual hry otevřely stavidla kreativity a ke hrám jako formě a médiu pustily celé nové demografické skupiny.

TRAUMA I OSVOBOZENÍ SKRZE TEXT

Na proud interaktivní fikce a literatury se nelze napojit, aniž bych alespoň krátce nezmínil kauzu GamerGate, online koordinovanou štvavou kampaň proti progresivním hlasům na herní scéně. Vyfabrikované obvinění z porušování novinářské etiky namířené vůči vývojářce Zoe Quinnové postupně vedlo v širokopásmovou online

šikanu, kvůli níž se lidé stěhovali nebo psychicky hroutili z výhrůzek smrti. Robert Evans z podcastu *Behind the Bastards* konzervativní konsolidaci během GamerGate mimo jiné považuje za klíčový moment pro rozvoj taktik, které dnes používá postalternativní pravice a národovecké či fašizující se komunity zejména v západním světě. GamerGate ale pochopitelně vyvolala i protireakci — a ta se odrazila přímo ve videohrách samotných.

Není bez zajímavosti, že hrou, která podnítila GamerGate, byl *Depression Quest* Zoe Quinnové. Hra o životě s depresí totiž využívá volbu, respektive její nemožnost, zajímavým způsobem. V částečně autobiografickém narativu se v roli hlavní postavy bez jasného genderu, věku nebo jména musíte popasovat s různými životními situacemi: návštěvou partnerky/partnera, setkání s rodiči a tak dále. *Depression Quest* se celá odehrává v textu (až na pár ilustrací ve formě polaroidových snímků), přičemž celou dobu na herní obrazovce vidíte tři zásadní informace v šedivých, obrazovým šumem překrytých boxech: Jestli berete nějaké léky, zda chodíte na terapie a jak vám celkově je. V závislosti na vašem stavu se některé z herních voleb přeskrtnou červenou linkou. Quinnová tak dobře znázorňuje situaci člověka, který lapen v pasti duševních trablů narazil na své limity. Přestože ví, co je správné (svěřit se blízkému člověku / jít za terapeutem), pro nedostatek energie to udělat nemůže. *Depression Quest* ukazuje, jak silným výrazovým nástrojem může být sice přítomnost, ale nemožnost volby. Prostor možností, který z dědictví textových her očekáváme, se najednou zužuje v alegorii (jakkoli nedokonalé) duševního strádání.

Depression Quest je navíc vytvořen v Twinu, zdarma dostupném nástroji pro tvorbu interaktivní fikce. Zatímco v předchozích letech Twine platil spíše za fajnšmekrovskou záležitost, spolu s *Depression Questem* a dalšími tituly se z něj najednou stala platforma, která začala promlouvat do celého herního a zpětně i literárního světa. Twine funguje i na webu, projekty z něj vytvořené mají podobu webových stránek (HTML souborů), takže je není těžké archivovat ani pustit na libovolném hostingu. Umí styly, obrázky, proměnné (například různé cesty/možnosti na základě předchozích rozhodnutí), inventář a mnohem více. Ale co je nejdůležitější, je přístupný. Šoupat boxíky scén, napojovat jednotlivé možnosti na sebe zvládnete i bez jakéhokoli programování. Twine se

tak stal také jedním ze zásadních nástrojů takzvané demokratizační videoherní vlny, o níž mluvila v roce 2013 třeba queer herní vývojářka Anna Anthropyová v knize *Rise of the Videogame Zinesters* (Vzestup videoherních zinařů a zinařek). Herní forma se i díky interaktivní fikci a přímému vlivu avantgardních kruhů takzvané elektronické literatury stala zase o něco přístupnější.

QUEER PSI VYLI NA VIRTUÁLNÍ STÍNY

Twine ale úzce souvisí s novou generací tvorby autorek a autorů z marginalizovaných prostředí, kteří najednou začali hry obohacovat i o nové tvůrčí přístupy — nikoli snad v herních mechanikách (často vzývaném grálu herní tvorby), ale v tvorbě světů, způsobů jejich vykreslení, ve scénaristických postupech a citlivosti. Dobře se to ukazuje na hře, která se ve spojitosti s Twinem zmiňuje snad nejčastěji — textovka *Howling Dogs* Porpentine Charity Heartscapeové. Porpentine dnes platí za hvězdu queer herně-uměleckého nebe, ale když s Twinem začínala, živořila pod hranicí chudoby a díky interaktivní fikci mohla začít zpracovávat témata vlastní nejen své trans identity, ale také do nich otiskávat specificky ty queer citlivosti přefiltrované odkazy na popkulturu nebo nestoudnou erotičnost.

Howling Dogs začíná ve vězení, malé cele, v níž se napoprvé nabízí jen několik možností — umýt se, najíst se, podívat se na fotku milované osoby nalepenou na zdi. Také je tu ale zařízení pro virtuální realitu, kterým unikáte do fantastických světů mimo tíživou a ponižující situaci. Nejsou to však žádné klasicky fantastické příběhy o hrdinství, ale místa se zvláštními krajinami, království plná smutku a smrti, zahrady, v nichž panuje nádech divně eskapistické melancholie. *Howling Dogs* lze číst jako podobenství o osobním eskapismu, ale také o roli narativů v budování našich vlastních já. Zároveň je to dílo bezostyšně queer a feministické, už proto, že terčem útlaku tu jsou prakticky jen ženy. *Howling Dogs* dnes platí za klasiku žánru, a jak Aaron A. Reed v esejí „Sítnice začnou pulzovat: Když revoluce v textových hrách proběhla za kvílení psů“ (dostupné v online vydání *Revue Prostor*) popisuje, Porpentinina tvorba otevřela stavidla spoustě jiných autorek a autorů, kteří ohledávají formální hranice herního literárního výrazového slovníku.

Své k tomu může říct i samotné Porpentinino dílo, které se vymyká stylu

herního vyprávění, jež bychom mohli nazvat třeba „deterministickým“. Série her *The Walking Dead* vám vždycky řekne, jaká volba je pro příběh zásadní — a že si ji postavy budou pamatovat. Z fráze „This action will have consequences“ (Tato volba bude mít důsledky) se také po právu stal mem, který ironicky komentuje technickou lopotnost, s níž se některé hry pokoušejí složitou realitu mezilidské interakce převést do rozhodovacího stromu. Někde to má svůj smysl, třeba v případě série *Life is Strange*, v jejímž prvním dílu můžete přetáčet čas a vracet se k předchozím rozhodnutím, jindy to však může působit nevěrohodně.

Tak co se na volby rovnou nevykašlat? *Howling Dogs* kombinuje oba přístupy. Na jedné straně v ní platí klasická potěcha z prozkoumávání různých konců (po dohrání chcete zbylá ramena grafu herního scénáře dojet s tím „co by se asi stalo kdyby“), na druhé straně ale některé volby představují spíše návody k interpretaci. Jak popíšete virtuální zahradu hned v prvním ze světů? Esteticky, byrokraticky, nebo zahradnický? Pokaždé dostanete nejen trochu jiný výjev, ale už sama přítomnost tří možných výkladů (u každé z variant navíc vidíte více či méně poetický popis okolí) čtenáře a čtenářky nějakým způsobem vede, vytváří emoční krajinu situace. Jiné z Porpentininých děl pak pracují s délkou jednotlivých pasáží, kdy se nedočkáte jen lehce jiného dialogu, ale naprosto odlišných, nevyzpytatelně se vinoucích větví.

Twine a interaktivní fikce ukazují v nahotě principy virtuálního vyprávění, které má možnost doplňovat text a klasické literární motivy o další výrazové prostředky, jako je čas nebo jednoduché vizuální prvky. *Howling Dogs* s tímto pracuje také, když mezi úvodním citátem a objevením hlavního rozcestníku ve vaší cele musíte několik okamžiků vyčkat. Odložená satisfakce z odkliknutí nějaké možnosti pak může být třeba místo pro zamyšlení, vyšponování napětí nebo rytmický nástroj. V případě jiné interaktivní fikce *Queers at the End of the World* Anny Anthropyové se ukazuje možnost manipulovat čas ve prospěch literárního zážitku naplno. Krátká hra se odehrává v deseti vteřinách před blížící se koncem světa a je na vás vybrat, jak ho se svým drahým protějškem strávíte. Políbíte se? Budete se držet za ruce? Obejmete se? Nebo všechno najednou? To záleží nejen na vašem rozhodnutí, ale také na rychlosti, protože hra vám dá jen deset vteřin, přičemž odpočet neúprosně

tíká v levé straně obrazovky. Pak nezbyvá než to zkusit znovu a znovu a znovu, jako v nekonečné časové smyčce před koncem queer dějin.

NEJEN ČÍST, ALE TAKÉ SPOLUVYTVÁŘET

Vliv interaktivní fikce se obloukem vrací třeba z hlediska herního vyprávění v jedné z nejpozoruhodnějších her poslední doby. *Kentucky Route Zero* lze třeba najít ve verzi pro chytré telefony a tablety v rámci předplatného Netflixu. *Kentucky Route Zero* dnes už platí za zlatý standard videoherního vyprávění, jak svou formou, tak obsahem, přičemž oboje sebevědomě překračuje bezpečné hranice her, a to včetně inspiračních zdrojů i estetického projevu.

Dílo studia Cardboard Computer vycházelo epizodicky mezi lety 2013 a 2020 a každý z pěti aktů přitom o něco více nahlodával konvence herního vyprávění. Aktů proto, že *Kentucky Route Zero* si ve velkém půjčuje z divadla, jak v přístupu ke grafice a designu jednotlivých scén, tak v psaní dialogů. Hlavním, respektive počátečním hrdinou je drifter Conway, který má za úkol doručit poslední zakázku krachujícího starožitnictví na podivnou adresu Dogwood Drive. Na místo se prý dá dostat pomocí *nulté*, přízračné dálnice, kterou nenajdete na žádné skutečné mapě. Conway i hráče tak brzy čeká cesta nejen do fantaskního podzemí amerického státu, ale také do podsvětí jeho ekonomické a společenské situace. Kentucky totiž patří k takzvanému Rust Beltu, pro nějž je charakteristický úpadek způsobený postupným útlumem aktivit těžkého průmyslu.

Kentucky Route Zero je silně společensky kritická hra, plná nenasytných firemních konglomerátů, alkoholismu, zlomených nadějí i vyprázdňených amerických snů. Právě díky své literární a estetické kvalitě však dokáže pocítit ze života v pozdním, postindustriálním kapitalismu zprostředkovat jako málokterá jiná. Ve světě *Kentucky Route Zero* najdete gentrifikovanou výstavu původních obydlí, kde slouží vykořeněné rodiny, jež do práce přenášejí antropomorfní orel. V chatrči vedle továrny na umělé končetiny můžete potkat čtveřici potulných muzikantů, kteří hrají staré hornické písničky. Ani prostor tady nefunguje, jak jsme zvyklí: *Nultá* má podobu zatočeného kruhu, v němž se orientujete pomocí miho-tajících se symbolů. Minulost, budoucnost i současnost se v magicky realistickém koktejlu, který příznaně vychází z Márqueze (jmenuje se tak jedna z postav), vynořuje





ТЯВ
3780

SCORE



CO SI ZAHRÁT DÁL

Heaven Will Be Mine (queer-romantický vizuální román s velkými roboty)

No Longer Home (mileniálská tíha stěhování se a dospělosti)

Dujanah (horečnatěpískovo-punková jízda)

Sunless Sea (staroanglické lehce lovecraftovské objevování podzemního oceánu)

Doki Doki Literature Club (hororová metadekonstrukce japonských textovek)

Emily is Away (Y2K nostalgie po ICQ, vyprávěná skrz chatová okna)

Life is Strange: True Colors (jaké by to bylo mít moc vidět emoce ostatních?)

Night in the Woods (modernitou opuštěné maloměsto zvířecích lidí a jeden kult)

NORCO (petrolejová adventura o korporacích, paměti a místní mytologii)

Return of the Obra Dinn (whodunit jako textovo-detektivní hádanka na jedné lodi plné mrtvých)

nikoli doslova, ale ve způsobu, kterým autoři z Cardboard Computer nakládají s vyprávěním.

Hned v úvodní scéně na benzince Equus Oils musíte zadat heslo do počítače. Jeho majitel vám ale řekne, že na to přece přijdete, stačí asociovat — a následně ve hře skládat báseň. Každá z možných slovních kombinací vás k cíli dovede a čistě technicky na nich nezáleží. Podle přísně chápané game-designerské příručky by tam vlastně neměly co dělat. Ale i tři jinak formulované možnosti vedoucí ke stejnému výsledku nesou výrazovou sílu, v náladě a rovněž v interpretaci. *Kentucky Route Zero* totiž před vás v dialogových oknech staví nikoli jen volby, co komu řeknete, ale také jak jednotlivé události v příběhu zdejší postavy chápou. Formálně to nic nemění, ale dovoluje vám to spolupodílet se na tvorbě fikce uvnitř obrazovky. Bude Conway spíš alkoholik, nebo někdo, kdo se závislosti snaží zbavit? Záleží na vás. *Kentucky Route Zero* vás tak zve ke spoluúčasti v dění na, chtělo by se říct, herním pódium. Jako by vaše role v místním vyprávění připomínala režiséra, scenáristu nebo básníka.

Hra se tak vymyká dobře známému potěšení z řízení osudu vám svěřených postav. Příběh sice vždycky skončí stejně, ale je na vás, s jakým emočním vyzněním se z podzemního světa vynoří. Místo tlaku na správné řešení a dosažení nějakého konkrétního konce se tak můžete soustředit na atmosféru, kterou pochmurné scény posledních přepojovacích stanic, líkerek s dluhy stíženými přízračnými pracujícími nebo ohromných jeskyní vyvolávají. Austin Walker v magazínu *VICE* upozorňuje, že oproti zmíněným titulům jako *Walking Dead* nebo jistým hrám na hrdiny působí *Kentucky Route Zero* jako zjevení. Stejně jako nejsou jednoznačná pravidla úspěchu v korporátními strukturami prorostlém kapitalismu, ani v *Kentucky Route Zero* si nemůžete být nikdy jisti, jestli volba, kterou činíte, je důležitá, nebo vůbec něco ovlivní. Spíše je to introspektivní, asociativní labyrint.

V předchozím odstavci zaznělo slovo jeskyně. Ohromná jeskyně, skoro by šlo říct kolosální. Není to náhoda. Právě takzvaná Mamutí jeskyně ve skutečném Kentucky inspirovala tvůrce první textovky vůbec *Colossal Cave Adventure*, o níž byla řeč výše. Autoři *Kentucky Route Zero* skládají poklonu oběma, když vás v jedné z herních scén dovedou právě do podzemního útvaru a později ve hře navíc navštívíte loď, jejíž příď tvoří mechanický mamut. Uvnitř

jeskyně najdete podivnou konstrukci — počítač Xanadu, který měl být schopen odpovídat na jakoukoli otázku. Nejenže jeho název odkazuje na skutečný projekt Xanadu, alternativu hyperlinkového webu dneška (a stejně jako hernímu vynálezcovi, i jeho autorovi Tedu Nelsonovi se svou vizi dosud realizovat nepovedlo), ale také si na stroji můžete zahrát hru ve hře nápadně podobnou *Colossal Cave Adventure*. Zmiňovaný Aaron A. Reed na svém blogu ve dvojici textů „Machines for Getting Lost on Purpose“ (Stroje pro záměrné ztracení se) píše, že *Kentucky Route Zero* dává najevo, že je ve spojení s dějinami interaktivní literatury. Kromě samotné hry ve hře je těch odkazů více — od herních postav pojmenovaných podle autorů *Colossal Cave Adventure* po design počítače, který připomíná starý stroj PDP-1, na němž vznikl první textový procesor. A mnohem více.

Nekoná se ale postmoderní přehlídka chytráctví. Přestože jako další inspirační zdroje autoři zmiňují třeba Thomase Pynchona nebo současné umění, Cardboard Computer v odkazech nijak na pilu netlačí. Spíše mnohem subtilněji pracují s faktem, že videohry jsou zkrátka těsně spojeny jak s dějinami minulých médií, tak i literárních forem. Stejně jako žádná kniha neexistuje sama o sobě, protože předchází texty ovlivňují její formu i interpretaci, i *Kentucky Route Zero* dává najevo svou genealogii. Přitom však ukazuje, jak silný „obyčejný“ text může být i dnes — třeba ve scéně, kdy ovládáte dvě dialogová okna najednou, která na sebe navzájem odkazují. Rozdvojenost perspektiv rozkolísává dobře známou identifikaci s jedinou postavou. Právě podřívání dobře známého je taktika, kterou *Kentucky Route Zero* používá vrchovatě. A jak praví literární teorie v podobě slova „ozvláštnění“, vniknutím něčeho nečekaného do dobře známého může pak vzniknout něco nového a zajímavého.

BUDE NOVÉ HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU VIDEOHRA?

Nezávislá vlna, nová textovková scéna i obroda zájmu o videoherní příběhy a vyprávění způsobily, že hry jsou na tom, co se týče literárních kvalit, nejlépe, co byly. Kdy se mimo kombinatorické potěšení ze zkoušení různých cest a smyček konečně díváme na to, co dalšího může interaktivizace textu nabídnout. Dobrým směrem s hořkým koncem a dobrou tečkou pro tento text je hra *Disco Elysium*.



Ve hře se vydáte v kůži detektiva do retrofuturistického města Revachol, jakéhosi protektorátu v rámci širšího nadnárodního společenství. Musíte vyřešit vraždu, ale máte problém — probouzí se po večírku, s vygumovanou pamětí a křičícími smysly. Venku na vás čeká parťák Kim Kitsuragi a víte, že vám běží čas, protože se ve městě schyluje k násilí, do něhož jsou zapleteny místní odbory, přepravní společnost i zbytky radikalizovaných aktivistů, co tu ještě zůstali po prohrané občanské válce.

Disco Elysium na vás hned od začátku mluví jazykem, na který nejsme u her zvyklí — protože první, s čím se setkáte, je váš plazí mozek a limbický systém. Je tak zřejmé, že v této hře budete vést dialog také sami se sebou. Protože *Disco Elysium* vychází z tradice papírových her na hrdiny, umožňuje vám postavit si svého hrdinu podle různých osobnostních rysů dovedností. Ty pak ovlivňují, jaké dialogové možnosti, šance na různé přesvědčovací metody (hází se zde virtuální kostkou) a také způsoby prožívání světa se vám nabídnou. Já jsem při svém prvním průchodu vybral hlavně dvě kategorie — Inland Empire (zjevný odkaz na Davida Lynche) a Shivers. První označuje herní ekvivalent psychotické paranoie, která postupným investováním herních zkušeností vedla až do situace, kdy se z mého detektiva stal zvěstovatel apokalypsy, který však dokázal podivnou,

duchy zlomených revolucí prodchnutou atmosféru Revacholu vykreslit tím nej-osobitějším způsobem. Shivers je zase herní ekvivalent líčení říznutého situacionismem a psychogeografií, citlivost hlavního hrdiny vůči emočnímu životu města, nepostřehnutelným aktivitám mezi špinavými uličkami i dávným dálkami, tam, kde leží Pale, trhlina v realitě, která prosakuje mezi dubovými trámy místního zchátralého kostela.

Disco Elysium je jednak napsané řemeslně opravdu skvěle (hlavní scenárista Robert Kurvitz je koneckonců spisovatel), přičemž vývojáři studia ZA/UM fikční svět Revacholu několik let dávali dohromady jako hru na papíře, ale využívá naplno rovněž schopnost her generovat naprosto odlišné situace, nálady a momenty podle hráčských rozhodnutí — nikoli jako předpřipravenou strukturu, kterou se jako gamebookem procházíte, ale jako něco, co se organicky děje s tím, jak se v příběhu rozhodujete a jak směřujete hlavní postavu.

Čekáte, že na tomto místě *Disco Elysium* nadšeně doporučím. Chtěl bych, ale situace se v ironickém twistu zkomplikovala, když po převzetí studia jedním z investorů byli (podle všeho bez odpovídající kompenzace) odejiti jak Kurvitz, další autorka a autor celého konceptu a světa. Soud v Estonsku stále probíhá, ale peníze, které byste za hru utratili, se k jeho klíčovým autorům a autorkám teď nejspíš nedostanou.

Kentucky Route Zero i *Disco Elysium* v sobě nesou DNA interaktivního textového vyprávění, ale otáčí ho způsobem, který ho jednak obohacuje o všechny možné audiovizuální roviny (já jsem díky *Disco Elysium* objevil Sea Power, autory soundtracku), ale s trochou redukce komplexního zážitku lze říct, že jádro se stejně pořád odehrává ve starých dobrých slovech. Že se občas mihotají (jako název nulté v dialogových oknech *Kentucky Route Zero*, naznačující její nadreálnou existenci) nebo je k nim potřeba mít mrštnost na určité úrovni, neznamená, že v nich dřívější formy nežijí dál. Obě hry jsou si přitom tohoto dědictví nanejvýš vědomy. Právě díky této kontinuitě představují most mezi světem takzvané velké literatury a herních děl.

Laura Hudsonová pro magazín *Wired* o *Kentucky Route Zero* píše: „Představte si, že by nový, takzvaný Velký americký román vznikl v jednadvacátém století jako point-and-click adventura spletená z jižanské gotiky, magického realismu a technomystického výkladu hyperreality.“

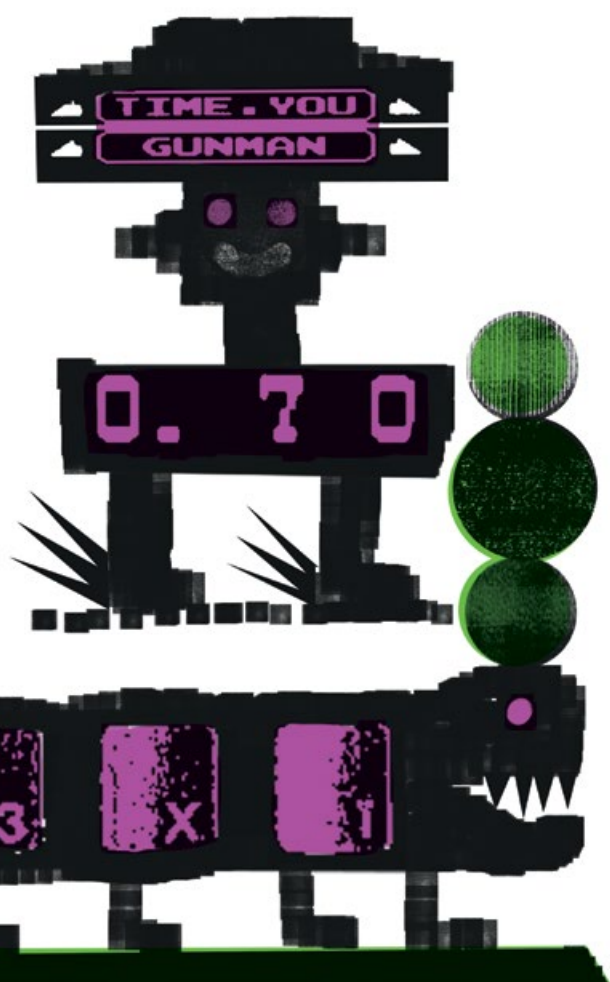
Možná je na čase začít doufat, že také naši debatu o tom novém velkém českém románu rozsekne videohra. Jen se místo Kentucky bude odehrávat třeba ve (klidně retrofuturistickém) Slezsku.

Autor je publicista, editor a herní vývojář.

**Nezávislá vlna, nová textovková
scéna i obroda zájmu o videoherní
příběhy a vyprávění způsobily,
že hry jsou na tom, co se týče
literárních kvalit, nejlépe, co byly.**

NA MONSTRU MÁ BÝT COSI NEPOPSATELNÉHO

Ptal se Zdeněk Staszek



Mediální teoretik Jaroslav Švelch se odborně zabývá videohrami. Už jeho první kniha *Jak obehřát železnou oponu*, kterou v roce 2018 vydalo prestižní nakladatelství MIT Press a jež vyšla nedávno i v češtině, vzbudila živé ohlasy: vypráví o prehistorii tuzemských videoher. A ve své knižní novince *Player vs. Monster* se Švelch noří ještě hlouběji do kulturní historie videoher. Zkoumá, odkud se v nich vzali všichni ti démoni, zombíci, upíři, kostlivci a další netvoři — a proč je zabíjíme.

Musím se zeptat: Proč se odborně zabývat monstry ve videohrách?

Částečně to je z osobního zájmu. Jsem fanoušek počítačových her už od osmdesátých let a vždycky mě ty obludy a příšery fascinovaly. Tím druhým důvodem je to, že na toto téma doposud téměř neexistovala akademická literatura. Vzhledem k tomu, jak běžně se ve hrách s potvory setkáváme, to byla velká mezera ve vědění.

Říkáte potvory... knihu jste vydal anglicky a píše se v ní hlavně o „monsters“. V češtině přitom máme celý slovník netvorů, příšer, bubáků, potvor, oblud a tak dále. Jak se vám v tomto ohledu o příšerách přemýšlelo?

Angličtina nemá pro monstra moc synonym, a pokud ano, tak jenom částečná, jako abomination, beast nebo critter. Čeština je v tomto o hodně bohatší a má těch synonym širokou, jemně odstupňovanou paletu. Knižku jsem psal v angličtině, ale myslím, že podvědomě jsem myslel na tu pestrost různých oblud, od těch hrůzostrašných až po ty legrační. Mám pocit, že mi to pomohlo téma zpracovat ve větší šíři. Tím generickým slovem monster, které je i v titulu knihy, spíše popisují určitou funkci, kterou příšery ve hrách plní.

Dnes máme zabíjení příšer a videohry kulturně automaticky spojeny, je to však nedávný vynález — ve starších, „analogových“ hrách téměř nikdy nejde o zabití či zničení nějakého nepřítele. Odkud zabíjení do her přišlo?

I když jde třeba v šachu o souboj mezi dvěma znesvářenými stranami, v klasických analogových hrách soupeřili hráči mezi sebou. Boj proti nehostinnému prostředí a simulovanému nepříteli přichází až v sedmdesátých letech a s nimi i velké zástupy monster. V té době se objevilo a okamžitě rozšířilo designové paradigma hráč versus prostředí (*player vs. environment*), a to hlavně díky dvěma hrám: deskové *Dungeons & Dragons* a počítačovým *Space Invaders*. *Space Invaders* byla první hra, kde nejenže střílel hráč po nepřítelích, ale také oni po něm. Díky tomu byla hra daleko dramatičtější a atraktivnější. Byl to obrovský hit, který výrazně proměnil herní průmysl. Do té doby například v arkádách dominovaly závodní hry, ale ty po úspěchu *Space Invaders* ustoupily střílečkám.

V knize vysvětlujete motivaci k ničení monster mimo jiné i konceptem ontologie nepřítele. Můžete tuto myšlenku nějak přiblížit?

Termínem ontologie nepřítele popisuje historik vědy a technologie Peter Galison přístup amerického vojenského výzkumu během studené války. Vědci se tehdy snažili vyvinout obranné systémy proti sovětskému útoku a razili představu, že pohyby každého nepřátelského letounu je možné vypočítat a předvídat. Přeneseně ten koncept předpokládá, že všechno, co se hýbe, je potenciální nepřítel. A to platí i v mnoha počítačových hrách. Například v raných *Dungeons & Dragons* se předpokládalo, že jakýkoli tvor, kterého potkáte, je automaticky monstrem — s tím, že výjimečně můžete zjistit, že je to vlastně tvor přátelský. Ve střílečkách inspirovaných *Space Invaders* bylo obvykle cílem střílet po všem, co se hýbe.

Doba se od studené války posunula, dnes svět čelí jiným, spíše systémovým hrozbám — klimatické krizi či pandemii. Popisuje se to nějak i do videoherního designu?

Ano, ale zpravidla jen dost povrchně. Pandemická témata například často zpracovávají postapokalyptické hry se zombie tematikou, ale nakonec se v nich většinou stejně jen likvidují individuální zombíci. Mechanismus přenosu infekce

například v *The Last of Us* není vůbec zpracovaný. Klimatickou krizi zpracovávají většinou strategické hry jako *Terra Nil* nebo český titul *Beecarbonize*. Zpravidla to jsou ale menší, nezávislé tituly s omezeným dosahem.

Společnost se posunula i ve vztahu k samotnému hraní. Mám za to, že morální panika nad násilným vlivem videoher na mládež už opadla a dnes se řeší spíše míra a podoba her: s vlastními dětmi musím vyjednávat o hraní na mobilech. Odráží se tento posun i nějak v podobě a charakteru herních monster?

Myslím, že ano. To, co dřív mohlo šokovat — jako zubatí démoni v *Doomu* —, se již stalo integrální součástí herní estetiky a už to moc lidí nepobuřuje. Je už dost těžké v designu monster inovovat. Tvůrci série *Dark Souls* se tak například (aspoň v některých případech) místo důrazu na odpudivost snaží tvořit potvory, které vypadají smutně a tragicky, což souzní

s celkově melancholickou atmosférou jejich her.

V knize zmiňujete, že pro současný videoherní bestiář byl podstatný na jedné straně nástup příšer v hollywoodských filmech v padesátých a šedesátých letech či japonské *kaidžú* a na straně druhé popularita stolních her, jako jsou *Dungeons & Dragons* v sedmdesátých letech. Jak tento proces přechodu literárního a uměleckého fenoménu z jednoho média do druhého probíhal? Hry si vždycky půjčovaly monstra z mytologie, folkloru a populární kultury. Je tu ale jeden podstatný rozdíl: monstrem v počítačové hře — ale i v deskovkách jako *Dungeons & Dragons* — musí být simulované. Chová se podle daných pravidel, která jsou vyjádřena prostřednictvím algoritmů a číselných údajů. Proto jsou herní obludy konkrétnější a hráč má menší prostor dokreslit je svou vlastní fantazií. *D&D* dobře ukazuje, že inventář videoherních monster je hodně

eklektický. Už v původním *D&D* byly kromě Tolkienových orků také gorgoni, mumie a upíři, postupem času se přidaly i potvory z asijských mytologií. Některé rané obludy v *D&D* byly inspirovány plastovými figurkami, které se dovážely z jihovýchodní Asie a byly nelicencovanými kopiemi monster z *kaidžú* filmů a seriálů.

Netvoří z bájí a mýtů se vyznačují často svou nepřemožitelností, jako biblický Behemot se vymykají lidský měřítkům, jsou nepochopitelní. Tuto jejich charakteristiku s odkazem na Kantovu estetiku označujete jako vznešenost. Mohou být vznešeni i počítačové netvoří, kteří jsou z principu definováni, ohraničení a především je může hráč zničit? Trochu filozoficky: Jsou to potom ještě monstra, pokud jsou v naší moci?

V tom případě vždycky záleží, jak si monstrem definujeme. V klasické literatuře o monstrech se zpravidla na tu „vznešenost“ klade důraz — na monstrem má být cosi nepopsatelného, co vzbuzuje údiv a vzpírá



Foto Vladimír Šigut

se našemu chápání. To je ale normativní požadavek, který ne všechny reprezentace monster splňují. V klasických bestiářích, ale i v těch herních, jsou naopak monstra prezentována jako něco, co už je poznané a popsané, jako kdyby to byla normální součást lidského vědění — v návaznosti na medievalistické studie tomu říkám *spoutaná* monstra. Hry mají tendenci prezentovat spíše monstra spoutaná. Ale i ve hrách je určitě možné se vznešenosti přiblížit. Dobrým příkladem jsou třeba kolosy ze *Shadow of the Colossus* nebo někteří bossové ze série *Dark Souls* nebo z *Elden Ring*. Ti jsou opravdu impozantní a vzbuzují úžas. Dokud se tedy hráč nenaučí je porazit, a tím je také nespoutá.

V současnosti se termíny jako „nelidský“ vyskytují u debaty kolem AI a podle některých teoretiků je to právě technologie, která může vzbuzovat kantovský dojem vznešena. Je možné, že se i v počítačových hrách stane samotná technologie monstrem?

Souhlasím, že současné AI systémy pracují s tak obrovským množstvím dat natolik neprůhledným způsobem, že se vzpírají lidské intuici a působí jako monstra — v jejich souvislosti se mluví o výpočetním vznešenu (*computational sublime*). Ani vývojáři velkých jazykových modelů přesně nedokážou říct, proč vám odpovídají tak, jak odpovídají. Ve hrách se umělé inteligence občas objevují jako antagonisté v příběhu — typickým příkladem je Shodan v sérii *System Shock*. Její kroky jsou však dopředu vymyšlené vývojáři a svým způsobem předvídatelné. Herní obludy se obvykle chovají podle fixních algoritmů a nevyužívají strojové učení — a to proto, aby měli herní designéři moc nad tím, co všechno se ve hře může stát, a mohli tak zaručit zábavný herní zážitek. Hra *Alien: Isolation* se pokusila použít trochu komplexnější a nepředvídatelnější AI, ale bylo to přijato spíše vlažně. Máme tu i zajímavé příklady her, které se snaží šokovat tím, že zdánlivě přestanou fungovat nebo jsou

napadené chybami. V tu chvíli se technologie, kterou považujeme za neutrální, stane jakýmsi spojencem „zla“. Skvěle to funguje v hororové vizuální novele *Doki Doki Literature Club*.

Vraťme se na chvíli k vaší předchozí knize *Jak obehřát železnou oponu*. Měly československé hry před rokem 1989 nějaký svůj specifický bestiář?

Československé akční hry byly hodně ovlivněné těmi západními, takže třeba polednici bychom tam nenašli. Ale místní hry byly plné různých intertextuálních narážek a pozdravů. Například ve střílečce *Starfox* (1987) od Miroslava Fidera byl jedním z bossů „Evil Devil Fuka“, tedy vlastně jeho kamarád František Fuka. V textovce *Dobrodružství Indiana Jonese na Václavském náměstí v Praze dne 16. 1. 1989* zase Indiana Jones bojoval proti krvežíznivým milicionářům, kteří byli také prezentováni jako dehumanizovaná monstra.

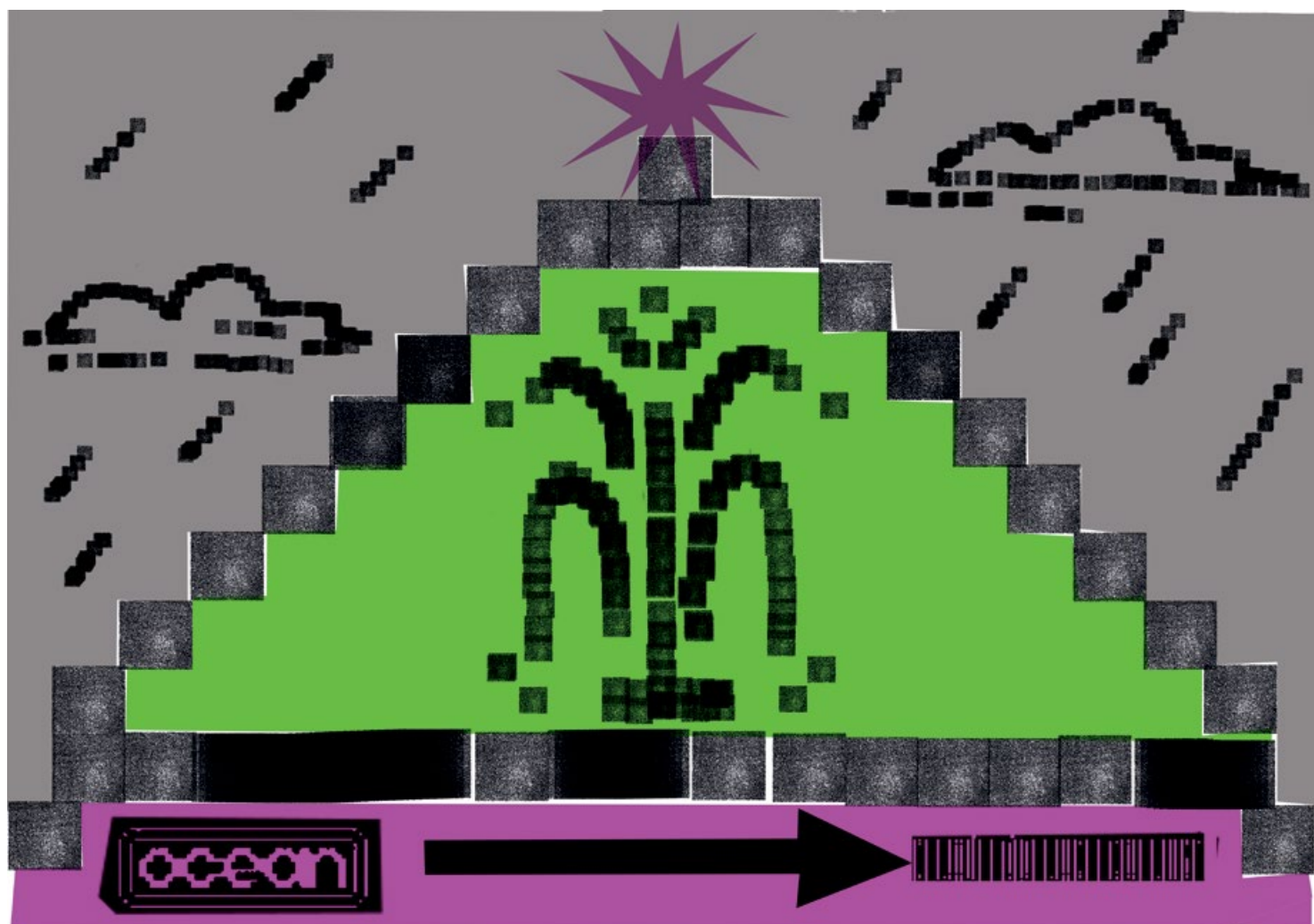
Československé akční hry byly hodně ovlivněné těmi západními, takže třeba polednici bychom tam nenašli.

Jaroslav Švelch (nar. 1981) působí jako pedagog a výzkumník na Katedře mediálních studií Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy; přednáší také na Katedře herního designu Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění. Zabývá se historií a teorií počítačových her a proměnami herního průmyslu. Dlouhodobě zkoumá dějiny počítačových her v Československu. V roce 2018 na toto téma vydal knihu *Jak obehřát železnou oponu. Počítačové hry a participativní kultura v normalizačním Československu* (2018, česky Akropolis, 2023). Jeho druhá monografie se zabývá reprezentací monster a „potvor“ v počítačových hrách a vyšla v roce 2023 pod názvem *Player vs. Monster. The Making and Breaking of Video Game Monstrosity* (Hráč vs. monstrem: Utváření a narušování videoherní monstrosity).

KONCE V NEDOHLEDNU



Vojtěch Schubert



Ačkoli si to nemusíme pokaždé uvědomovat, videohry znamenají vždycky také text. Někdy spousty textu. Nejde jen o text programovacího jazyka skrytý pod povrchem, ale také o ovládací prvky, pokyny hráči, dialogy postav a někdy i literární text. Nicméně když přijde řeč na překládání videoher, jejich digitální a interaktivní charakter snadno svádí k předpokladu, že jde o úplně odlišnou disciplínu, než je překlad literatury. Ano i ne.

V první řadě hovoříme spíše o lokalizaci než o překladu. Lokalizace samozřejmě zahrnuje samotný překlad, nicméně softwarové produkty, jako jsou právě videohry, se celkově přizpůsobují kulturnímu prostředí cílového regionu více než pouhým překladem: adaptujeme technické aspekty produktu, bereme v potaz například místní měnu, měrné jednotky, časové pásmo, lokální zvyky nebo tradice. Výsledný lokalizovaný produkt pak působí, jako by byl v cílovém jazyce přímo vytvořen. Je možné, že v některých kulturně velmi odlišných prostředích určité části hry při lokalizaci její tvůrci zásadně pozmění (nejen text, ale hlavně i herní prvky), nebo je rovnou vynechají (například zmírněná násilnost nebo nezobrazování krve v některých asijských teritoriích). S tímto se pojí také jeden z rozdílů překladu literatury a videoher: literární překlad si většinou klade za cíl co nejvíce zachovat původní styl a tón autora, zatímco při lokalizaci videoher může být nutné sáhnout po hlubší adaptaci jazyka a například humoru tak, aby vše přesně sedělo cílové kultuře a publiku.

Lokalizační procesy mají na starosti buď videoherní vydavatelé, přes něž jednotlivá videoherní studia uvádějí své hry na trh, nebo pokud je videoherní studio nezávislé a hru vydává na vlastní pěst bez vydavatele, lokalizace si řeší napřímo. Modely jsou různé — jak studio, tak vydavatel mohou spolupracovat s překladatelskými (lokalizačními) agenturami zajišťujícími klidně i všechny poptávané jazyky, nebo s týmem jednotlivých překladatelů na volné noze, které pak většinou řídí lokalizační manažer konkrétního videoherního studia. Možná je i kombinace obojího, například na stálé jazyky tým překladatelů napřímo, na méně běžné jazyky agentura.

Obecně lze říct, že si český videoherní překladatel vydělá za normostranu více než

překladatel literární. Ve světě lokalizace a komerčního překladu však videoherní překlad patří obecně k těm spíše méně honorovaným — zejména v porovnání s odvětvími například medicínského, právního či technického překladu, nebo rovnou marketingové transkrece.

KRŮČEK POZADU

Jaký text se do videoher vlastně překládá? Videohry se stejně jako knihy nebo filmy vydávají v různé kvalitě a v rozmanitých žánrech, což s sebou nese různá specifika. Některé hry jsou především komerčními produkty pro pobavení, jiné lze považovat spíše za umělecká díla. Setkáme se s hrami vyložené jednoduchými, kde textu není mnoho. Většinou jde o malé hříčky na mobilní zařízení, jednodušší střilečky, puzzle hry a podobně, kde se překládají spíše popisné a informativní texty, krátké vysvětlivky a uživatelské rozhraní. Také si můžeme zahrát rozsáhlé, textově bohaté a velmi umně napsané kusy se stovkami, či dokonce tisíci normostranami textu (typicky RPG, čili hry na hrdiny, adventury, akční hry bohaté na příběh a dialogy).

Nejextrémnějším příkladem jsou rozhodně RPG, v jejichž žánru vznikají rozvětvené fantasy nebo sci-fi eposy. Jako příklad do češtiny lokalizovaných titulů lze uvést hry ze série Zaklínač, Elder Scrolls, Baldur's Gate, Assassin's Creed, Mass Effect nebo Fallout. Tato RPG se mohou pyšnit i několika tisíci normostranami textu, které je třeba přeložit. Text je to různorodý: uživatelské rozhraní (nabídky ve hře a ovládací prvky), právní ustanovení, technické texty o hardwaru a nastavení hry, dialogy mezi herními postavami (zde pak vidíme přesah do titulkování, i když ve hrách většinou neprobíhají zkracovací a kondenzační procesy a neřeší se čtecí rychlost jako při titulkování

filmů), popisné a encyklopedické texty, nebo dokonce literární texty téměř uměleckého charakteru (hráč ve hře například najde knihu, která má pár normostran a vypráví nějaký příběh k dokreslení okolního světa, a jedná se tak o malé literární dílko uprostřed digitálního herního světa, nebo různé vtipy, písně a básně). Překladatel proto musí zvládnout pracovat s textem napříč různými typy, styly, kontexty a rejstříky. Hodí se tak vědět něco o IT, znát obecné principy překládaného herního žánru, mít něco za sebou v oblasti překládané tematiky (sport, fantasy, sci-fi, vojenství a tak dále) a mít i trochu toho literárního střeva.

Literární překladatel překládá dílo, které už má plně k dispozici ve finální podobě, může si knihu celou od začátku do konce přečíst, nasát vše od A do Z a teprve pak se pustit do překladu. Při překladu videoher je tomu tak velice vzácně a překladatel většinou pracuje pouze s aktuálně dokončenou várkou textu a nemá hned k dispozici kompletní materiál. Na vývoji her zároveň pracuje často několik set či tisíců lidí a autoři zdrojových textů ve hře (ať už obecní, či narativní designéři, nebo vyčlenění copywritéři) jsou vedle armády programátorů, grafiků, skriptérů, zvukařů, designérů, producentů a manažerů jen dalším kolečkem ve stroji, který v jeden okamžik tvoří celou hru.

Povaha práce videoherního překladatele je tedy většinou taková, že na překladu pracuje jen o pár krůčků pozadu za autory zdrojových textů a překlad probíhá souběžně s vývojem samotné hry, čili ještě notně před jejím dokončením a vydáním. Cílem je totiž mít lokalizaci hotovou v den vydání hry tak, aby podpořila prodej od samého počátku (lokalizaci je přitom potřeba do hry implementovat, otestovat, opravit veškeré chyby, vyřešit technické problémy, což také vyžaduje notně času).

Až na výjimky totiž není možné dokončit hru a pak čekat několik měsíců, než překladatelé dodělají práci. Hráči v dnešní době berou vydání lokalizované verze hry ve stejný den spolu s anglickou verzí jako naprostý standard, což je opět rozdíl oproti literárnímu překladu, kde vydání překladu ve stejný den jako originál pravidlem nebývá. Překladatelé tedy až na určité výjimky (například pokud vydavatel přidává některý jazyk až později, nějakou dobu po vydání hry, kdy už je text k dispozici naopak celý a je také možné si hru i předem zahrát) nemají možnost si hru zahrát předem — na rozdíl od literárního překladatele, který si knihu nejdříve celou přečte. Videoherní studio nebo vydavatel se však většinou snaží odpovídat na doplňující dotazy, aby překladatelům zajistili maximum kontextu, a překlad se tak zpřesnil a zkvalitnil. Často se stává, že se už odevzdané překlady musejí ještě zpětně editovat, protože v pozdějších větrkách textu vyjde najevo zcela nová skutečnost, nebo se zdrojový text, který už je však přeložen, před vydáním hry ještě změní, protože designéři třeba pozmění příběh nebo dialogovou linku některé z postav, a text je nutno přeložit znovu.

NEHOTOVÝ PRODUKT

Zatímco literární překladatel má díky dokončenému zdrojovému textu literárního díla k dispozici všechny informace (a tím pádem i kontext) hned na začátku práce, v jednom neměnném pořadí a přesně na místě, které autor knihy zamýšlel, videoherní překladatel se může potýkat s určitou fragmentací textu a může se mu stát, že třeba v březnu přijdou v jedné várce texty s dialogy postavy A, do toho má mix právních ustanovení a polovinu nějaké knihy v herním světě a teprve v srpnu přijdou na překlad dialogy postavy B s odpověďmi na dialogy postavy A a druhá polovina knihy z březnové várky. Jedná se o poměrně extrémní příklad, ale dobře ilustruje, k čemu občas dochází. Videoherní překladatel často také nemá dostatečný kontext (který literární překladatel vždy z povahy věci a dokončenosti překládaného díla má). Texty jsou někdy krátké, příliš obecné a bez dodatečného upřesnění je možné je přeložit různými způsoby. Jak přeložíte bez kontextu na řádku osamocené slovo „bík“? Nejspíš jako „kolo“. Ale může to být i „motorka“. Překladatel se tak musí na kontext doptat a čekat na odpověď, nebo pokud odpověď nepříjde včas, provádí takzvaný „slepý překlad“ a překládá za chybějícího kontextu

dle nejlepšího vědomí a svědomí, doufaje, že text bude mít možnost doladit později. Videoherní překladatel také musí zohlednit, že překládaný text se ve hře může objevit jednou, opakovaně, vůbec, nebo na různých místech izolovaně, což může překladatelské řešení ovlivnit. Vychází to z nahodilosti samotné hry, kdy hráč nemusí objevit všechny oblasti herního světa.

Knihu překládá většinou jeden člověk a dále se pak práci věnuje ideálně ještě korektor a editor. Lokalizaci videoher se může vzhledem k jejich rozsáhlosti často věnovat tým hned několika překladatelů a korektorů, které vede lokalizační manažer. Pokud to časový plán umožňuje, zadavatel se však většinou snaží překlad zadat jedinému překladateli, ale u větších projektů to nemusí být možné. Například tvorba glosáře a evidování, která postava komu a kdy ve hře tyká či vyká, je pak ve větším týmu při práci na komplexní hře naprostou nezbytností. Práci korektorů je pak nejen najít a opravit chyby, ale po několika překladatelích sladit styl a uhlídat terminologii tak, aby se překlad jevil jako od jednoho člověka.

Zajímavé je, že překladatel literatury odevzdává prakticky již hotový překlad, který se při korektuře a editaci ideálně už příliš nemění. To je u her jiné, videoherní překladatelé sice odvedou maximálně možnou kvalitní práci, ale už z povahy věci odevzdávají nehotový produkt, který samozřejmě také prochází korekturou, ale navíc o něco později i klíčově důležitým lokalizačním testováním, kde se může změnit klidně i dvacet až padesát procent textu kvůli kontextovým úpravám — teprve lokalizační tester totiž poprvé hraje s překladem přímo ve hře a vidí přeložený text v zamýšleném kontextu a na zamýšleném místě (což překladatel nemohl — hra během překladu nebyla k dispozici, slepý překlad a tak dále) a provádí na základě toho úpravy, které mohou mít povahu stylistickou, významovou, může se upravovat podle kontextu, aktuální členění větné, opravují se technické chyby a další. Teprve po dokončení lokalizačního testování je možné lokalizaci považovat za skutečně finální.

ŘEČ ČÍSEL

Česká republika je malý trh a o realizaci české lokalizace rozhoduje její rozsah, očekávaná náročnost, cena a návratnost. Paradoxně čím větší hra je, tím spíše by lokalizaci potřebovala, ale tím méně pravděpodobná je její realizace, právě kvůli nárokům a nákladům.

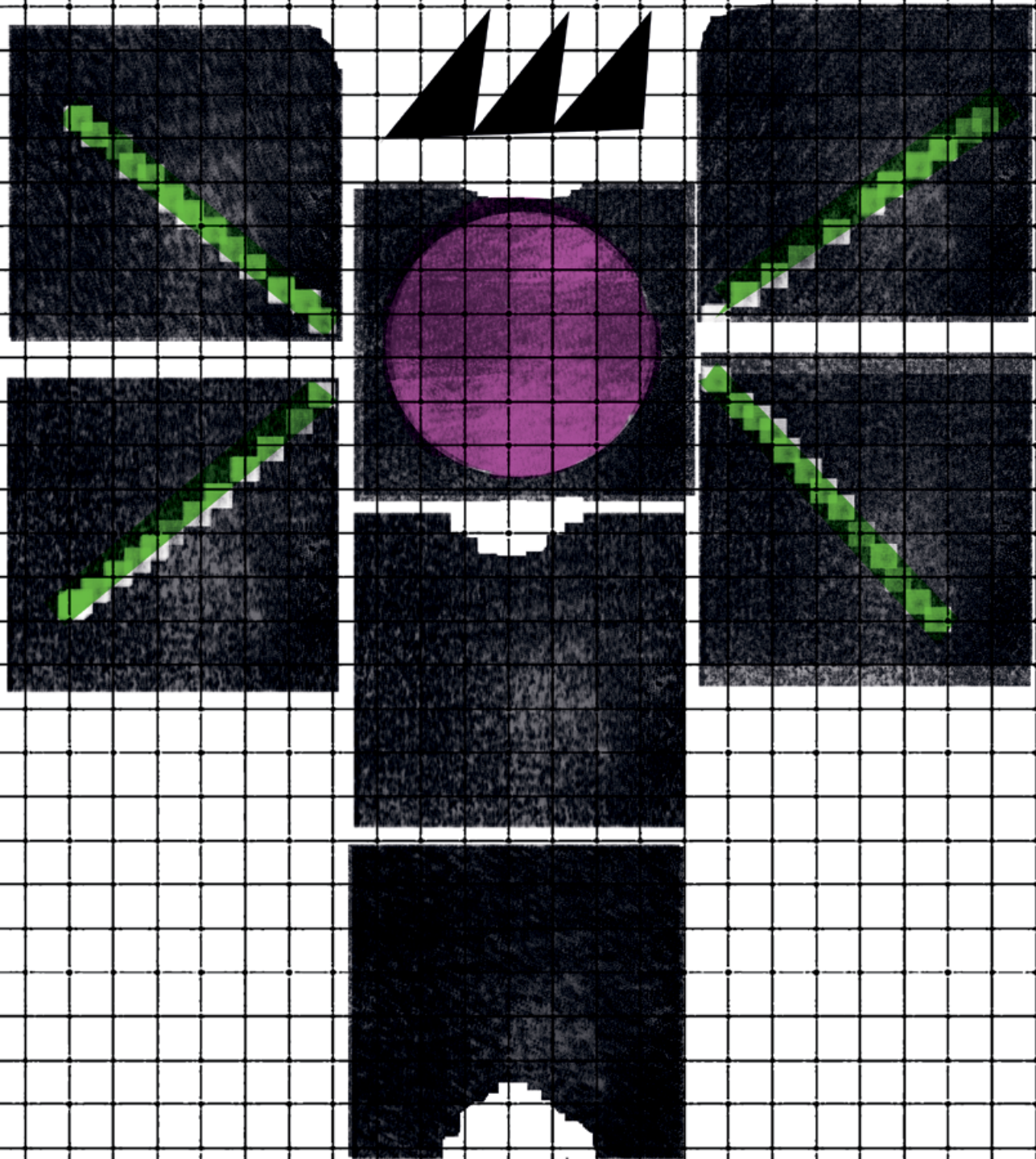
Hry jsou zkrátka komerční produkt, jakkoli některé mohou být uměním tvořeným nadšenými tvůrci. Především se však jedná o živobytí spousty lidí a jako takové musejí hry vydělat. Rozhodnutí o realizaci lokalizace je tedy vždy založeno na odhadech a obchodních hlediscích (nejinak je tomu často i u literatury — u ní však existují alespoň granty pro umělecky náročnější či historická díla, toho se u her nejspíš jen tak nedočkáme), které se však opírají o reálná čísla pro konkrétní trh — například velikost trhu a populace, počet prodaných herních konzolí a počítačů, předchozích her ze stáje konkrétního vydavatele, minulých her stejné značky nebo stejného žánru a podobně.

V současné době je možné pozorovat mírný úbytek počtu lokalizovaných titulů a někteří velcí zahraniční vydavatelé a herní studia, kteří lokalizovali do češtiny tradičně, od toho upouštějí. Zkrátka si spočítali, že se jim to už nevyplatí. Přesto vzniká několik desítek videoherních lokalizací do češtiny ročně, včetně těch největších titulů i malých nezávislých záležitostí (kde lokalizace může být o něco jednodušší). Konzolový trh roste, a tak české lokalizace videoher rozhodně nejsou s dechem u konce. Navíc je pravidlem, že česká videoherní studia (a nemáme jich málo, jmenujme ta nejznámější: Bohemia Interactive, Warhorse Studios, SCS Software, Madfinger Games, Keen Software House, 2K Czech, Beat Games, Amanita Design a desítky dalších) sice hry tvoří primárně anglicky a pro světový trh, ale českou lokalizaci neopomenou téměř nikdy.

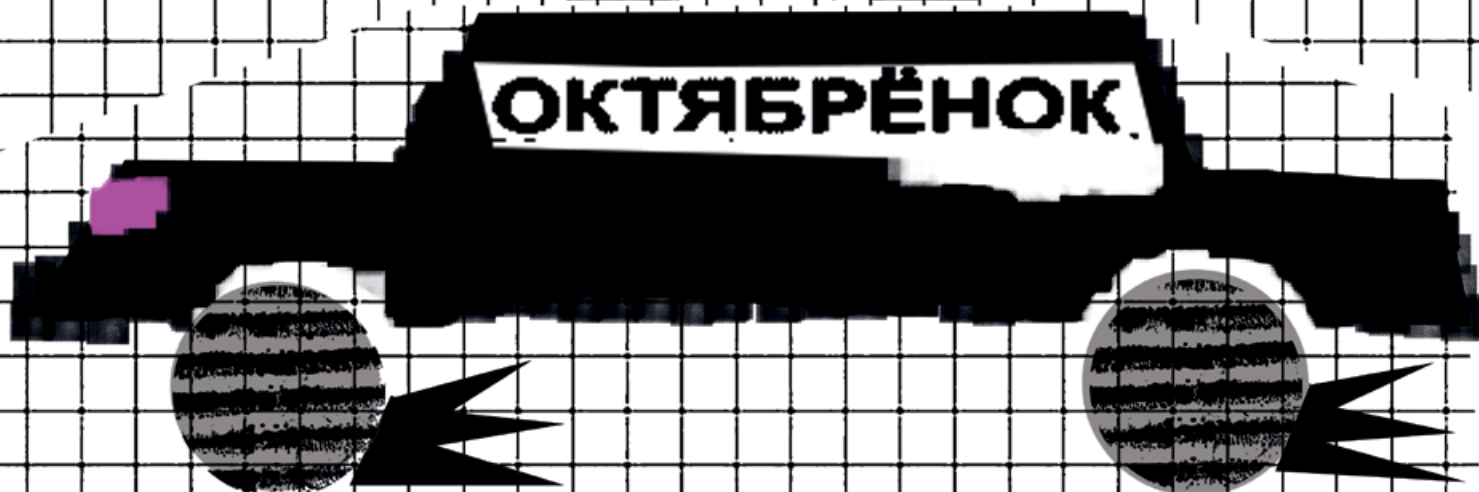
Další otazníky momentálně visí nad technologickým pokrokem nejen v překladatelské oblasti. Strojový překlad se zdokonaluje, technologie velkých jazykových modelů (zejména dnes již notoricky známý ChatGPT, ale i mnohé další) nepřestávají překvapovat, pokrok není možné ignorovat nebo popírat. Překlad her a překlad literatury (zejména beletrie) je však natolik kreativní a kontextově závislý na intuici člověka, že ho zatím není možné svěřit do rukou strojů (alespoň ne plně nebo bez zevrubné kontroly a zejména na vlastní riziko), ačkoli takové pokusy tu zejména ze stran některých velkých zahraničních videoherních společností jsou. Co bude dál s řemeslem videoherně-lokalizačním, literárně-překladatelským či obecně překladatelským, ukáže čas, ale bít na poplach snad zatím nutné není...

Autor je lokalizační producent ve videoherním průmyslu a překladatel.





ОКТАБРЁНОК



Z BÁSNÍ HERNÍCH

JAN ŠKROB

holomráz

byly konstelace kdy jsme hráli
diablo a dělali teologii osvobození
každý den jsme se
měli jinak pravda a láska musí
zvítězit nad současností měli jsme
vysílačky a kódovou řeč a krycí jména
každý pohyb jsme brali
smrtelně vážně byly konstelace
kdy jsem se v noci vydal na druhou stranu řeky
pod kabátem dýku se samolepkou hello kitty
na lednici jsem nechal krátký
dopis na rozloučenou a doufal
byly konstelace kdy nám šlo o všechno
takže jsme psali blogy zpívali chorály překračovali hranice
na holou kůži jsme si navzájem
kreslili ukřižovaného krsta protože
to jsou nejdůležitější
vzpomínky
byly konstelace kdy jsem nevěřil že se
někam dostaneme a opíjel
jsem se ciderem a nebál
se smrti
byly konstelace kdy jsme
hodně četli bibli i to ostatní a říkali
jsme že hospodin bůh stojí za naší vzpourou
a padal déšť se sněhem a když
jsme šli ven zapínali jsme si
kabáty až ke krku byli jsme genderqueer a vyhlíželi jaro
byly konstelace kdy jsem třeba
půl dne prospal a když jsem něco říkal
tak jenom potichu
a bez touhy

prý má
udeřit holomráz

palácový převrat

dobrá zpráva je že pořád máme
za co bojovat nasazuju si havraní masku sněží
mířím do terénu se šroubovákem v botě dělám
násilí pozor na
odposlechy zlo stříká z trubek
babylón pracuje na tisíc procent

ale občas zakolísá lopata
se zasekne být třeba
na zlomek sekundy zahlédneš siluetu zvířete ucítíš teplo na prsou
zrychlí se
ti puls ono všechno
má svůj čas opatrně
kráčím šedobílou dystopií

pokouším se být
neviditelný ve výlohách
se hraje fotbal každý večer stejné
utkání

bez gólů bez karet bez
přestávky všechno špatně přitisknu
dlaň ke sklu mám plán bude
to intervence do prostoru jestli
víš jak to myslím nevíš říkám kdykoli můžu
padnout do pastí dělám
násilí celý
v černém tasím zbraň naše politika
je ostrá a krásná
teď to chce vystoupit z kruhu
sejdeme se na nádvoří každý a
každá ať si připraví oblíbené tracky za chvíli
začne obřad věřím že
proti zlu musíš vždycky postavit
všechno co máš jestli víš jak to
myslím nevíš samozřejmě děláme co můžeme ale vždycky
je to nakonec trochu málo

když na nádvoří vjede ze tmy
zlatý kočár snažíme se ho zastavit
ze dveří se vyklání postava v červené klerice
ředitele lidských zdrojů



Videohry představují specifickou lidskou zkušenost a nezaměnitelný způsob prožívání. Zážitky a senzitivitu spojenou s hraním a pobýváním v digitálním prostředí tak možná nejlépe zprostředkuje umělecká forma z nejstarších: poezie. Vybíráme z českých videoherních básní.

skrývám se ve výklenku vrávorám
ztrácím jméno kdo
jsem sabotér v havraní masce láska
nepotřebuje identitu dobrá zpráva je že
pořád máme za co bojovat
je ticho sněží země se třese mate
mě pomalý a rychlý čas přivírám
oči a vidím demony

kdykoli můžu padnout do pasti

LUBOMÍR TICHÝ

XYZ

strnule sedíš a nabíráš zkušenosti
jak nikdy
všechno ti jde od ruky

naráz a z tolika vzdáleností —
tak se ozývají ústa
secvaknutá do jednoho

jenže potom
o sobě dá vědět obecní hlášení
ty mineš obrazec
nahmatáš těleso
schouleně se zapřeš:

někde tam
vyexpení muži krmí kachny starým pečivem

XYZ

zatímco se točíš v kruhu
napůl nenačtená
napůl nenačtená
hladím tě silně přitlačeným prstem

když ho odendám
zčervenáš celá

chtěl bych ti zamávat —
díváš se na mě vlastníma očima
na opačnou světovou stranu

LUBOŠ SVOBODA

* * *

Rád se na tebe dívám, jak se bráníš přítomnosti
elegantním tancem prstů na gamepadu,
když se opatrně plížíš kolem draka.

Mám dokonce pár čerstvých identit,
abych se s tebou mohl pokaždé
setkat poprvé. Abych tě zažil tak,
jak jsi aktuálně svěže novým.

Spatřit tě mimo tvou hru je jako objímat se
v prázdných péřových bundách.
Naším prostředkem zůstávají dálky,
dálky ochucené vzdáleností.

* * *

Jsem digitální muzeum toho,
čemu se teprve bude říkat *já*.
Někdy hraju každou rukou jinou hru,
zatímco v tramvaji pozoruji přes rameno
pilota vrtulníku.

Přál bych si pozorovat tě, jak nevíš stejně, čím nevím já,
beru kancelářskou židli, starý stůl, počítač,
rozestavuji to do středu tvého pokoje,
na jehož nájem brzo nebudeš mít,
sedám si ke stolu, zapínám desktop.

Ty čti, co dělám, jen z mé tváře,
z rytmu napětí a uvolnění,

aniž bys mi pohlédla na monitor.

* * *

Když se vzbudím, nemůžu jít.

Je nakladeno. Objekty ještě neplatí,
ale pak se načtou a srovnají na včerejší střed.

(Místností, v nichž spím, je víc
než těch, ve kterých chci usínat.)

Každý den skládám svůj prostor znovu,
držím pevně představu nových stěn.

Nejdřív se přiblíží černá a bílá,

a jako kůra mladých bříz, když zestárnou,
se textury deformují přes čím dál větší plochy.

(Jen na kontrastní hmotě umím spatřit,
jak roztřesené skvrny času podvolí formu obsahu.)

Až pak se podrážky přilepí na chodidla autopilotem chůze,
odtahovou službou kroků (to je tak drahá věc!)

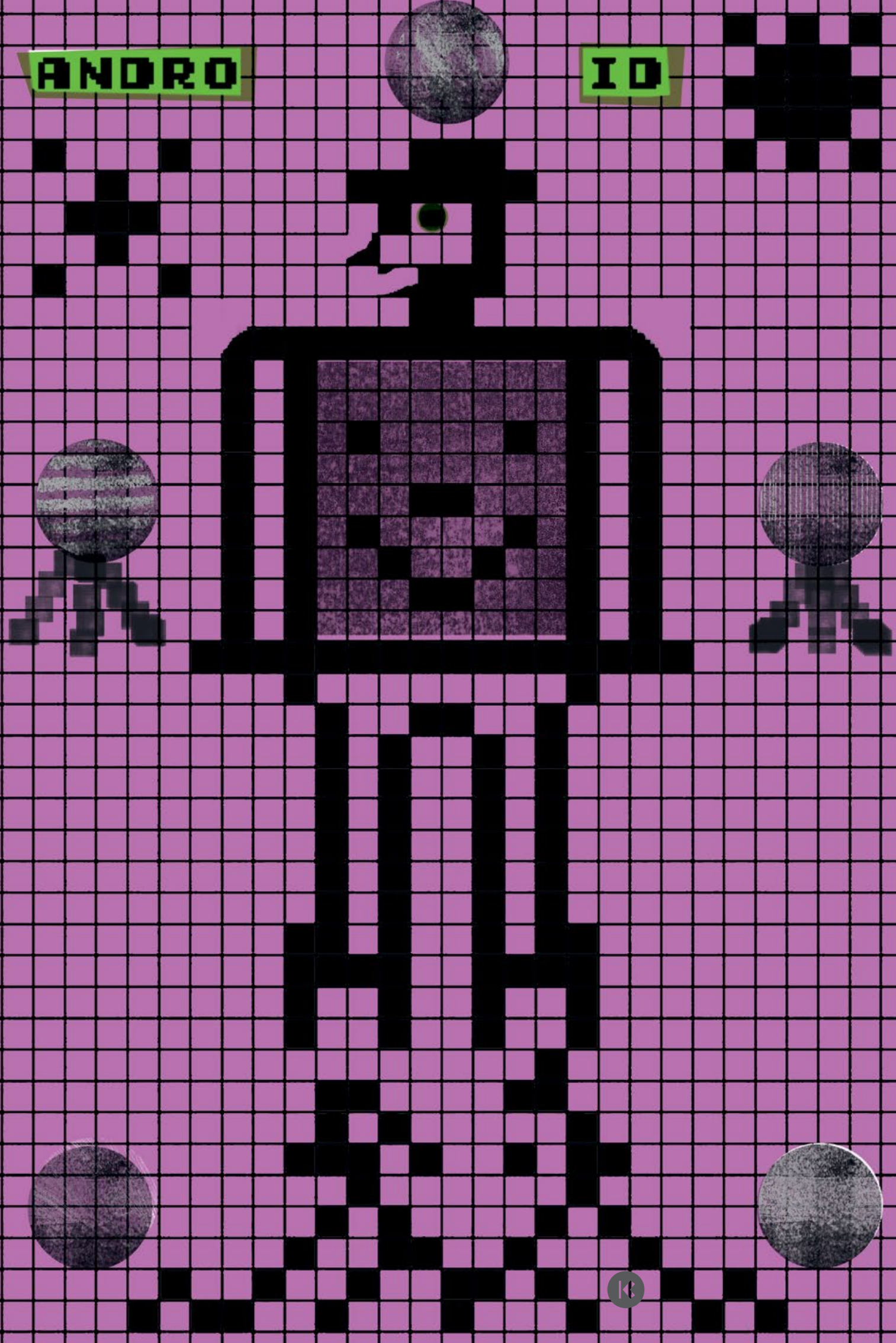
a jediné okno v místnosti zůstává bez námahy
otevřené již měsíc a stále je čerstvé

jako nově zažitá závrať. Starý objev z nové repetice.



ANDRO

ID



Dokument, nebo hraný film?

Hraný film.

Co nejvíc nesnášíte na svých rodičích?

Máme složitější vztah s tátou, ale nebylo by fér tahat to na veřejnost. Obecně musím říct, že mě fascinuje generace stárnoucích bílých mužů, kteří se tak nějak podivně rozhodli, že se prostě nebudou koukat kolem sebe, že je nic nezajímá a že všemu rozumějí. Se svými dětmi se moc nebavili a názor na ně se jim dneska scvrknul do věty: „Jsou nějaký přecitlivělí a nechce se jim makat.“ To, jak se úporně snaží ničemu nerozumět, je vlastně fascinující.

Co vás vzrušuje?

Když stojím na startu a ozve se výstřel. Ty první metry na trati, kdy ještě vůbec nevíte, jak vám to poběží. Každý závod je vzrušující. A pak samozřejmě nějaký nový pracovní úkol, při kterém po vás chtějí, abyste se neopakoval, ale zkusil se podívat někam, kde jste ještě nebyl. Výstup mimo komfortní zónu se tomu říká.

Váš největší strach.

Mám až patologický strach, že selžu. Že něco nezvládnou, neudělám ve správnou chvíli správnou věc. Tento výjev se mi často vrací i ve snech.

Na čem jste závislý?

Cigarety už jsem opustil. Alkohol stále chutná, ale rána jsou horší, tak teď různě experimentuji s přerušovanou abstinencí. Závislý jsem na běhu, když kvůli zranění nemůžu, nic se mnou není. A pak práce, i když je to trochu trapné. Nevydržím dlouho nic nedělat.

Co potřebujete, abyste byl šťastný?

Lásku.

Váš největší zlovyk.

Koušu si nehty.

Co vám připomíná koala?

Kakao z Tuzexu.

Jaká je vaše nejoblíbenější pomazánka?

Jakákoli s majonézou.

Vaše nejčastěji užívaná slova nebo fráze.

Dám si ještě jedno a půjdou domů.

Kdo byste chtěl, aby vás objal?

Moje holka mě objímá často. To mi úplně stačí.

Vaše iniciační kniha.

Jen namátkou: *Hlava 22, Divoké palmy, Mistr a Markétka, Zbabělci, Nesnesitelná lehkost bytí, Švejk, Na západní frontě klid, Marquézovy povídky, povídky Oty Pavla, Murakamiho povídky, O čem mluvím, když mluvím o běhání*, obecně Forsyth a tak dále.

O co jste v životě přišel?

Nic mě nenapadá. Čímž nechci říct, že jsem o nic nepřišel.

Váš nejoblíbenější domácí spotřebič.

Lednice, sporák, prkynko, nůž...

Co je nejlepší na světě?

Když je člověk smířený sám se sebou.

Román nebo báseň, ve které byste chtěl žít.

Určitě něco strašně kýčovitýho, co nikdo ze čtenářů *Hosta* nikdy nečetl nebo se u toho propadal hanbou. On miluje ji, ona miluje jeho, společně svou lásku obhájí proti celému světu a v bílých košilích na bílém koni odjíždějí do růžovo-fialového západu slunce, vlasy vlají, moře šumí, zní smyčce... nevím, jak to správně napsat. Taky jsem nikdy nic podobného nečetl.

V čem jste v životě selhal?

V sebe prezentaci. V literatuře je to jiné, tam se počítá výsledné dílo. Kdežto u filmu, abyste vůbec mohli něco vytvořit, tak se po vás vyžaduje, abyste neustále někam docházeli, vzdělaně hovořili o tom, jak všechno víte, a tvářili se sebevědomě. Já všechno nevím a nestydím se za to.

Který spisovatel by měl napsat vaši biografii?

Co třeba Jan Novák? Ale za podmínky, že by mě měl rád (jako Formana), a ne nerad (jako Kunderu).

Jakou knihu právě čtete?

Dočetl jsem teď jednu knihu Kena Folleta. Mám rád špionážní dobrodružnou literaturu, Forsytha a Le Carrého mám přečteného, tak hledám dalšího. Na stolku čekají na přečtení — Štěpán Kučera: *Gablonz/Jablonec*, Julio Cortázar: *Výherci*, Michel Houellebecq: *Zničit*.

**Autor je režisér hraných
a dokumentárních filmů
a scenárista.**

MADLENKA TOMÁŠE HODANA



Foto archiv Tomáše Hodana



Šeps

STREJDA DAVID



Tereza Bonaventurová

Uprostřed staveniště budoucí rozlehlé developerské zástavby na pražském Smíchově nyní osamocené stojí „musoleum“ Davida Černého. Dle jeho slov vzniklo jenom proto, že památkově chráněnou budovu smíchovského lihovaru nebylo možné zbourat. Au. Galerie plná jeho sochařských hitů tedy zanedlouho zmizí v beztvarem bludišti sklobetonových věžáků, a tak se na ni ještě před kolektivním zapomněním pokusil rychle poukázat ojedinělou vstupenkovou intervencí. Vstupenky si můžete zakoupit hned v několika kategoriích, a to: za 250 Kč základní vstupné, za 300 Kč studenti uměleckých škol, za 500 Kč levicově zaměřeni studenti. A takovou taškařici si málokterý novinář nechal ujít.

Vzbudit mediální pozornost se povedlo. Ovšem někoho tím naštvat nebo popudit už daleko méně. Současné projevy Davida Černého mi přijdou vtipné, trefné a na tepu doby asi jako přisprostlé vtipy umolousaného strejdy na rodinné oslavě, kterého jen poplácáte po hlavě a necháte si dál pro sebe brebentit.

Pokud bychom (snad ze setrvačnosti) od našeho „provokativního umělce číslo jedna“ čekali, že chtěl svým třesutým vstupenkovým humorem podnítit celospolečenskou diskusi, čekali bychom marně. Ale když už o tom mluvíme, můžeme si z toho platformu pro reflexi současné scény udělat sami a rozproudit diskusi, kterou Černý rozproudit vůbec nechtěl.

Celá tato mini kauzička totiž připomíná především jednu věc. A sice, že každý národ má takového provokatéra, jakého si zaslouží. Společnost, která se ani třicet let po revoluci nedokáže přestat vymlouvat na minulý režim, prostě nebude mít Banksyho nebo Ai Weiweie, ale Černého a Milana Knížáka.

Ne že by tu současní provokativní umělci nebyli vůbec. Málokdo dokáže okolní svět glosovat přesněji než brněnský street-artist TIMO se svými výkřiky typu: „Máš na míň!“, „Uvolni se!!!“, „To už bylo“ nebo poetičtější „Mám rád mraky, co plynou do prázdna, jejich cena na trhu není průkazná“. Z poslední doby zaujala také intervence spolku Jezevky, který přímo ve vestibulu Ministerstva pro místní rozvoj postavil nadrozměrný domeček z karet, kterým upozorňoval na chatrnost pražské bytové politiky. Za tuto trefnou, srozumitelnou a vizuálně působivou instalaci by se v nějakém převráceném paralelním vesmíru nestyděl ani David Černý.

Naděje na provokatéry tu tedy určitě je. Měli bychom se však začít konečně dívat dopředu nebo alespoň kolem sebe. Jinak nám budou vysvětlovat, jak funguje svět, stále ti stejní strejdové.

Autorka je výtvarná umělkyně a kurátorka.

Štych

PROBLÉMY S PROBLÉMOVOU HROU



Jan Šotkovský

Ve *Feministovi* Marka Šindelky, hře, kterou v české premiéře uvádí činohra Národního divadla Brno, je scéna, kdy protagonista, vysokoškolský učitel Zach, rozpráví v nemocnici se svým otcem. Otec je muž vyznávající „tradiční křesťanské hodnoty“ v podobě, že jsou uvozovky na místě. Scéna je ukázkou zásadního hodnotového nedorozumění: otcí se syn jeví jako rozbředlý, v nic nevěřící slaboch, synovi otec zase jako militantní xenofob a homofob.

Dvě z výrazných kritik inscenace se věnují právě této situaci: Eva Klíčová na webu *A2larm* hře vytýká, že „spolu v dialogích nechává soupeřit demagogii, lidové stereotypy i poučené námitky — ty ale nakonec působí bezbranně“, a nabízí relevantnější argumenty, kterými dle ní mohl dramatik Zacha v dialogu s Otcem „vybavit“.

Z druhé strany — ale vlastně obdobně — si Eliška Raiterová s Tomášem Blatným na webu *Podhoubí* pochvalují, že inscenace pojetím Otce jako „hořkého a nenávistného člověka“ postavu „zproblematizovala a podrobila kritice“, jinými slovy: snížila šance, že Otcův zábavný cynismus získá sympatie publika.

I mně se zdálo, že Otec má v situaci zřetelně navrch; ale paradoxně mi tím přišla hlubší. Zatímco Zachův „progresivní liberalismus“ se v konfrontaci ukazuje jako hodnotový systém, který přijal jen proto, že je to „v jeho kruzích“ normální, a není ho schopen přesvědčivě hájit, Otec skutečně něčemu hluboce věří (byť je to zahorklé a obłudné).

V souladu s autorským záměrem ovšem situace funguje pouze pro toho, kdo je názorově „na Zachově straně“ a vnímá jeho střet s Otcem jako prospěšnou korekci přílišné pýchy na vlastní hodnoty: hle, i zcela opačné názory může někdo autenticky vyznávat! Pokud někdo s Šindelkovým Otcem vyznává pohled monsignora Piňhy na Istanbulskou úmluvu, míjí se pro něj *Feminista* zřejmě zcela účinkem.

A tím jsme možná u základní pasti dramatu obecně, pokud tedy věříme, že je to svou bytostnou povahou žánr pluralitní. Čím přesvědčivěji dramatik vykreslí i ty nejcyntičtější a nejubožejší postoje svých postav, tím více riskuje, že publiku mohou přijít přitažlivé. Budeme to od něj vnímat jako zdravý nárok na publikum (testovat jeho mravní instinkty tím, že mu představíme nemravnost jako lákavou a svůdnou), nebo povážlivou morální indiferentnost („pět minut Židi, pět minut Hitler“)?

Záleží na osobním nastavení. Alternativou je každopádně pouze posun od hry problémové ke hře na tezi: dát publiku jasně najevo, co si myslí tvůrce, a co si má tudíž myslet také. Což je postup sice právem považovaný za umělecky mělký, ale často oblíbený: leckdo v hledišti i na jevišti je rád, když se místo toho, aby se zjednal kontext, zjedná jasno.

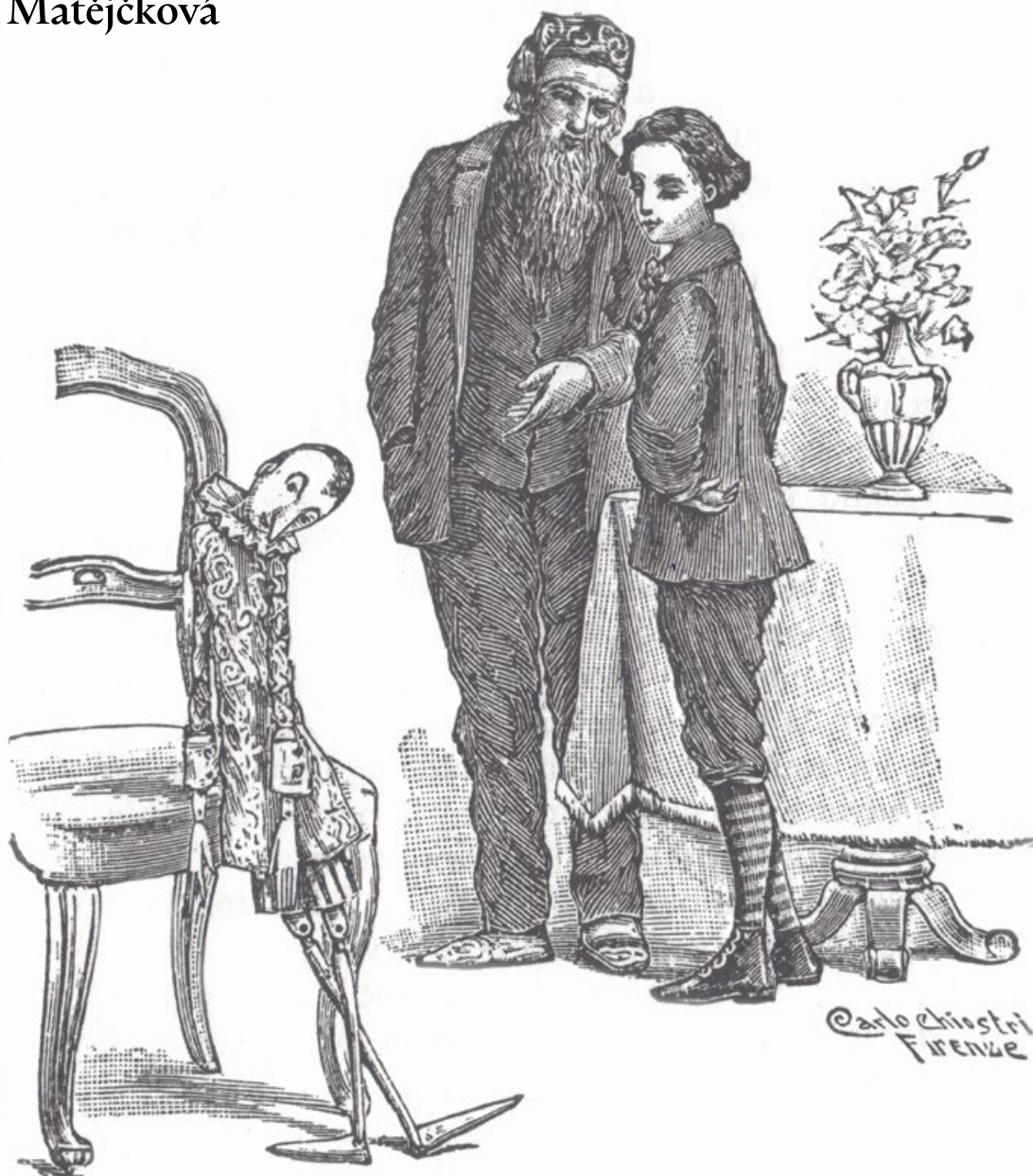
Autor je dramaturg.



PROČ MÁ I NAŠE SRDCE ZDŘEVNATĚT



Tereza Matějčková



→ Carlo Collodi: *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino.*
Illustrata da C. Chiostri.
R. Bemporad e figlio Editori,
Florence, 1883.



Loutka s frňákem se vrátila. Což neznamená, že by ožila. Spíše se znovu objevila na prahu života a smrti, kde dřevěný chlapec Pinocchio, toto „borovicové očko“, od svého stvoření v roce 1881 působí. Ve své poslední knize se jej ujal jeden z největších současných myslitelů Giorgio Agamben. Mexický režisér Guillermo Del Toro pak příběh o loutce nově zfilmoval, což mu vyneslo Oscara. Oba přitom trvají na tom, že Pinocchio není příběh o prolhané loutce, která se proměnila v poslušného chlapce. Pinocchio si má srdce ze dřeva obhájit — a my najít.

Giorgio Agamben, kterému bude v dubnu jednaosmdesát, na sebe naposledy upozornil během pandemie covidu-19. V protipandemických opatřeních spatřoval zárodek totality. Místo toho, aby politika pečovala o podmínky veřejného prostoru, kultury i vzdělání, proměnili se politici ve velekněze nového náboženství, přesněji řečeno: oddaně sloužili holému životu. První obětí tohoto nového náboženství byl blízký člověk. Kde je blízký, má být vzdálený. Projevem lásky byla nově samota. A změnil se i náš vzhled, když se zahalily naše tváře, které jsou podle Agambena počátkem politiky. Podmínkou demokratické politiky je pluralita, ale my byli k nerozeznání.

S ohledem na Pinocchia, jehož příběh se točí, jak sám Agamben zdůrazňuje, kolem školní docházky, je příznačné, že italský filosof burcoval již během pandemie proti pokusům dětství a mládí „vypnout“ do doby, než bude po všem. Agamben si za tyto intervence vysloužil kritiku, útoky a došlo i na petice vyzývající k tomu, aby některá jeho klasická pojednání, například esej *Co je současnost?*, nadále nefigurovala na seznamech doporučené literatury ve vysokoškolských sylabech.

Agambenův zájem o Pinocchia však nesouvisí s pandemickou starostí o děti či mládež. O drsnou dětskou zábavu se zajímá dlouhodobě. Ještě před pandemií vydal knihu věnovanou Pulcinellovi, postavě neapolského lidového divadla. Podtitul zní *O dětské zábavě ve čtyřech aktech*. Pulcinella, jehož jméno znamená kuřátko, bývá vyobrazován s černou maskou a výrazným zakřiveným nosem. Krom atypického nosu sdílí Pulcinella i Pinocchio ještě něco: tropí žerty na prahu života a smrti.

Navíc jsou obě postavy „zaražené“, jako by byly — doslova — retardované, tedy zpozdilé. Když mají mluvit, nemluví, na okolí reagují nepředvídatelně, jejich jednání jako by postrádalo koherenci. Nemusí to být zpozdilost. Z jiného hlediska to totiž vypadá, jako

by svými činy a slovy dávaly najevo, že toto všechno není podstatné, že jejich střed je někde jinde — tkví před slovy a činy.

Agamben o Pinocchiově psal ještě před vydáním monografie z roku 2021. Jednu kapitolu mu věnoval v knize *Infanzia e storia* (Dětství a dějiny, 1978). Již italský název je v kontextu Pinocchia podstatný. *Infanzia* původně znamená neschopnost mluvit. *Infans* je ten, kdo dosud nemá jazyk, anebo jej postrádá. V této souvislosti zmiňuje Agamben předsudek, že člověk je mluvící tvor. Ale copak se dítě rodí s jazykem?

Nikoli, dítě se jej musí pracně učit a jako dospělý o něj pečovat. Naopak zvíře se s komunikačními dovednostmi již rodí. Nikoli zvíře, ale člověk je bytost bez jazyka. To se netýká jen obtíží s dospíváním, ale i lidské neschopnosti „mít“ jazyk. Ten je totiž neovladatelný, zůstává nám vnější. Poznáváme to třeba na tom, jak obtížně se nám často hledají slova, zakoktaváme se, když o jazyk nepečujeme, přicházíme o něj. Člověk z této perspektivy není bytost „mající“ jazyk, ale bytost, již jazyk nepřestává zrazovat.

To, že se Pinocchio do jazyka zamotává a jedním činem ne zřídka popírá svůj předešlý, svědčí o jeho nepolapitelnosti, která jej činí o to pronásledovanějším. Dřevěný chlapec se však nepotýká jen se zástupy těch, kteří mu chtějí uškodit. Jsou tu i četní pedagogičtí pracovníci, kteří to myslí dobře a usilují o to, aby nezbedného rádoby člověka přivedli na správnou cestu. Nejvýraznějším učitelem je zestárlý cvrček, který Pinocchia na jeho dobrodružstvích doprovází a jenž sehraje rozhodující roli v Del Torově filmu. Ostatně tento pedagogický rozměr příběhu stojí v pozadí tradiční interpretace: tato pohádka prý pojednává o přeměně prolhané loutky v poslušného chlapce.

Nejen Agamben upozorňuje, že tento kýč zbavený drsné předlohy byl sice v podání disneyovského zpracování z roku 1940 celosvětově úspěšný, ale s Collodiho dílem nemá mnoho společného.

Italský novinář a spisovatel vydal Pinocchiova dobrodružství dvakrát. Poprvé roku 1881 v *Giornale per i bambini*, tedy v *Dětských novinách*. Tehdy zvolil žánr jakési tragédie pro děti. Loutku, která svému chudému tatínkovi nese čtyři penízky, pronásleduje kocour a lišák. Když chtějí, aby jim Pinocchio vydal svůj skromný majetek, loutka mince schová pod jazyk; a protože je z tvrdého borovicového dřeva, výtečníci se mu marně pokoušejí otevřít ústa. Záležitost si žádá změnu taktiky. Pinocchia se rozhodnou oběsit. Plán nezni špatně: jakmile chlapec vypustí duši, ústa se uvolní a oni se dostanou k penízkům. Tím tento dětský příběh končí.

Jenže Pinocchio se dětem zalíbil a Collodi se rozhodl navázat. Další dobrodružství vydal roku 1883. Chlapec oběšení přežil díky dobré vůli a jeho příběh pokračuje. Tragické prvky se objevují i nadále, ale přecházejí do rozvernosti. Jinými slovy: po tragickém prvním životě se Pinocchiovi podařilo získat život druhý. V tomto životě je lépe ukotven, což neznamená, že svou roztěkanost překonává, ale z patálií se dokáže vymaňovat.

Přerod z tragédie do komedie je příznačný nejen pro Pinocchia. Stěžejní je pro celé Agambenovo dílo. Italský filosof poznamenával již v úvodu k *Pulcinellovi*:

Temná doba, v níž mi bylo dáno žít, mě přiměla k typu zkoumání, které v mnohých budilo dojem, že musím být obzvláště temná duše. Jak dobře vědí moji přátelé, nic není pravdě vzdálenější. A dnes, když se vrhám do svého posledního záprahu, si přeji, aby nebyl namáhavý, ale radostný a hravý. Doufám, že ukáži, že komedie je nejen původnější a hlubší než tragédie, ale že je rovněž bližší filosofii, dokonce že si jsou natolik blízké, až vposled splývají vjedno.

Možná to tak nemá jen Pinocchio a Agamben. Zpozorníme-li, možná si uvědomíme, že druhé životy žijeme od určité chvíle všichni.

PAZIENZA!

Carlo Collodi, novinář, překladatel a autor mistrovského díla o loutce, se narodil roku 1826 ve Florencii. Sám se účastnil bojů za nezávislost Itálie, ale politický vývoj jej zklamal. Poté co se Itálie postavila proti demokratickému směřování, jehož byl Collodi přímluvcem, nepřestával svou přítomnost tepat. Doložit to lze třeba otevřeným dopisem „Pane e libri“ (Chléb a knihy), v němž kritizuje vládní rozhodnutí, na jehož základě byla zavedena povinná školní docházka. Tvůrce Pinocchia se neohrazoval proti vzdělávání chudých, ale namítal, že vláda se dopouští čirého pokrytectví. Kdo nemá na jídlo, nebude své hladovějící děti posílat do školy. V Collodiho knize mají ostatně oba, tatínek i Pinocchio, soustavně hlad.

Čteme-li navíc originál, nikoli adaptaci, může nás zarazit, že podivný zde není jen Pinocchio. V tomto světě nehraje nic. Pinocchio se třeba ocitá před soudem. Výjimečně však neprovedl nic on sám, to on byl okraden. Za soudce zaskakuje opičák, který však nechá zatknout dřevěnou oběť samu, aby si napříště takto nevyskakovala. Ani další postavy v dětech nevzbudí důvěru v „systém“. Jakmile se na scéně objevuje lékař, někomu se fyzicky přitíží a strážníci snad ze zásady pronásledují nevinné.

Takový svět by byl k nepřežití, kdyby si postavy nesevcičily správný postoj. Napříč knihou se ozývá zvolání *Pazienza!*, tedy italský výraz pro trpělivost. V knize se objevuje celkem patnáctkrát v podobě důrazného povzdechu, který lze přeložit jako „klid“ nebo „co naplat“. John Hopper a Anna Kracynová, kteří vydali roku 2021

nový anglický překlad, píší: „*Pazienza!* je výrazem fatalismu. V tom obratu se ozývají staletí nechtěné, ale nevyhnutelné rezignace. Od pádu Římské říše až po sjednocení Itálie, k němuž došlo jen krátce před sepsáním tohoto mistrovského díla, žila většina obyvatel pod cizími vládci, na něž neměli buď žádný, anebo pramalý vliv.“

Nyní je možná jasnější, proč autor zvolil za protagonistu loutku. Dřevěný chlapec postrádá to, co bychom nazvali vůlí, míníme-li tím schopnost vzít svůj život do rukou. Ale třebaže panáček nedrží otěže, jakmile se jej chce někdo zmocnit, ví, jak vyklouznout. Pinocchio je bez vůle, ale vyznačuje se nebývalou vzpurností. Agamben proto navrhuje chápat jej jako chlápka bez minulosti, příběhu. Filosoficky řečeno: postrádá substanci.

Je-li tomu tak, svedlo by nás na scestí, kdybychom se ptali: Kdo je Pinocchio? Nesouvisející útržky v tom případě poslepujeme do naivního příběhu o nezbedné loutce, které rostl nos, kdykoli zalhala, a která se nakonec díky lásce ke svému otci proměnila ve skutečného chlapce. To je prý špatně: Ale co tedy Agamben navrhuje?

Nejprve sleduje to, co podvrací naučená očekávání, která vznášíme na pohádku. Žádné „byl jednou jeden král“. Na počátku čteme: „Byl jednou jeden obyčejný kus dřeva, obyčejné poleno.“ Knihu *Pinocchiova dobrodružství* není snadné zařadit. Je to mezní žánr, který v sobě spojuje něco z pohádky, románu, tragédie, bajky, frašky. Jistá podvratnost je patrná již v tom, jak se tesař a otec Geppetto, údajně milující stařeček, ke svému chlapci chová. Při jeho zrodu žertuje. „Pinocchio, ano, to jméno mu přinese štěstí. Znal jsem celou rodinu Pinocchiových. Ti si žili. Nejbohatší z nich choďovali žebrotou,“ uchechtne se, když chlapečka poprvé drží v náruči.

NEŽÁK

Od samého počátku je výrazný Pinocchiův odpor ke vzdělání. Krátce po svém vyřezání oznamuje, že si zamýšlí jen hrát a že pro práci nebyl stvořen. Ostatně Pinocchio možná ví, co dělá. Vzdělávání má v tomto světě hroznou pověst. V knize třeba vystupuje lišák, který utrpěl vzdělávací úraz: při učení přišel o oči, a tak mu nezbylo než se stát banditou. Otec však na chlapce naléhá, a on se tedy navzdory všemu vydává směr škola. Cestou však narazí na cirkus a jiné loutky. Principál mu navíc nabídne přivýdělek. Pinocchio neváhá. Jenže od cirkusáka dostane ony čtyři penízky, kvůli nimž je později oběšen.

Ale Pinocchio zažije období, kdy do školy chodí. Přemluví jej dobrá víla. I kvůli ní se velmi snaží a svými výkony ční nad všemi spolužáky. Ti žárlí, a tak dřevěného chlapce zmanipulují a svedou na scestí. Jinými slovy: pro Pinocchia není ve škole místo. Buď je příliš drzý a natvrdlý, anebo výtečný. Je vždy buď více, nebo méně, než by si ostatní představovali.

Záhada jménem Pinocchio se dočká rozřešení poté, co chlapec vyvázne ze svého nejriskantnějšího dobrodružství. Zatímco bloudí světem, jeho nešťastný starý otec jej hledá. Přitom se ocitne v břiše nikoli biblické velryby, ale italského žraloka. Pinocchio jej zde nalezne a vysvobodí. Podle konvenční interpretace je to tato starost o svého rodiče, která z Pinocchia učiní skutečného chlapce.

Ale to nedává smysl, namítá Agamben. Neodpovídá tomu Collodiho popis. Jakmile před otcem stojí elegantně oděný chlapec, tento již skoro mladý muž se dotáže, kdeže je nyní starý dřevěný Pinocchio. Otec pokyne Pinocchiovým směrem. Dřevěná loutka se sice opírá o židli, ale na svých dřevěných nožkách stojí. Sám Collodi tuto zvláštnost vyzdvihuje: kdyby z loutky nyní vyprchal život, jistě by se neudržela na nohách. Jakým zázrakem se nesesunula na zem?



Zkrátka Pinocchio nemizí. Sice je nyní spíše na straně smrti než života, ale dřevěné srdce v něm tluč.

Agamben proto tvrdí: nejde o proměnu, ale o zdvojení. Chlapec se zrodil, jakmile si uvědomil odlišnost dvou řádů bytí — uvědomil si, že je tu pinocchiovský a chlapecký řád bytí. Je tu živý, a proto smrtelný chlapec na straně jedné, a nesmrtelná, ale proto i ne zcela živá loutka. Pinocchio je nyní pro chlapce vzpomínkou, ale Collodi naznačuje, že je vlastně o něco více než vzpomínkou.

Co to má znamenat? Žije ten, kdo porozuměl dvěma řádům. Ten, kdo žije plnost bytí, ví, že nesmí stát jen uprostřed života, že na něj vždy musí hledět i z jeho krajů a prahů. Tento kraj je Pinocchio. Jakmile si uvědomujeme tuto podvojnost řádů, začíná náš druhý život.

Pinocchio je naše mrtvolné nitro, z něhož žijeme; je naší únikovou cestou, když máme dojem, že nás nějaký kocour oběsil. Můžeme se „hodit“ mrtvým, ale můžeme také určitým skutečným odumírat, aniž bychom sami zemřeli. Něco v sobě umrtvit, ale přežít. Pinocchio je ono hledisko v nás, které nepřestává prchat před odpovědností a dospělostí. Jenže toto hledisko nám umožňuje být dospělí a zodpovědní. Máme odvahu jednat, protože se ze smyčky přinejhorším nějak vysvlékne. Pinocchio je uvědoměním, že nepatříme jen do řádu lidského, že lidskými můžeme být proto, že k nám patří i něco, možná docela temného, co toto lidství přesahuje.

TATÍNKU, STAŇ SE TATÍNKEM!

Přístup mexického režiséra je spřízněný. I on odmítá předsudek, že se loutka promění v chlapce. Agamben zdůrazňuje, že Pinocchio nemá životní příběh, že je sadou scén, které nenavazují, občas se někde jen tak protnou, ale hned se zase rozcházejí. To Del Toro se o narativní oblouk opírá. Vypráví příběh otce, který v první světové válce přišel o svého syna Karla. Když se jednou opije a padne na něj zoufalý a hněvivý stesk, vyřeže si loutku, která obživne. Pro otce to žádná útěcha není. Vždyť se tolik liší od jeho milovaného, poslušného a láskyplného Karla. Pinocchio je otravný, impulzivní, zlomyslný, a přesto netouží po ničem tolik jako po lásce a přijetí. Taková drzost.

Del Toro stvořil Pinochia blízkého duši současného člověka. Kdo dnes nemá pocit, že (nejen) pro své rodiče není dost dobrým.

S Agambenovou interpretací se takové čtení na straně jedné rozchází. Italský myslitel navazuje spíše na platónské mýty o duši, která člověka překračuje, a proto je vždy i nelidská. Ale na straně druhé se vyjevuje i jistá souvislost. Oba Pinochiové jsou mimo. Ten Agambenův je buď výtečný, nebo propadající. Del Toro zase líčí otce, který chce mít normální dítě, ale má obludu.

Pinocchio, který je vyčerpaný nepřijetím ze strany otce i šikanujících dětí, najde útočiště v cirkusu, kde se do něj zamiluje sám Duce. V tvrdosti borovicového dřeva spatřuje Mussolini něco, co dnešním změkčilým dětem chybí: pevnost, odvahu, vytrvalost. Pinocchio narukuje do války. V otcí se probouzí stesk. Přijde o dalšího syna? To nemíni riskovat, a proto nasazuje svůj život a vydává se na dobrodružnou cestu. Ve skutečnosti nehledá trapnou loutku, spíše propadá iluzi, že by snad mohl nalézt Karla, svého pravého syna.

I ve filmu se otec při svém putování ocitá v břiše obrovské ryby. Rovněž Pinocchio padá po náletech do moře, i jeho spolkně legendární žralok, v němž se shledá s otcem. Ten to však jako obvykle vidí černě, jsou odsouzeni k ošklivé smrti. Z tohoto žaludku nikdo nikdy živý nevyvázl. Je zjevné, že otcí chybí fantazie, která je vlastní



↑ *Le avventure di Pinocchio*
di C. Collodi. Illustrata da
A. Mussino. R. Bemporad e figlio
editori, Florence, 1911.

I my nosíme ve svém nitru věčnost — zatvrzelou, zpozdilou, tvrdohlavou. Je opuštěná, vysmívaná, obludná. Nesouměřitelná se vším, co je. Je vždy více i méně než to, co je.

tomu, jenž má srdce ze dřeva, a tak ví, že příběh bude pokračovat. Ne, takto snadno se neumírá.

„Nenávidím tě, tatínku. Miluji válku,“ rozkřičí se Pinocchio a jeho nos roste tak mohutně, až se promění v obrovitánskou borovici. Otec odřízne Pinocchiovo tělíčko od mohutného stromu a oba po kmeni vylezou z rybiho břicha. Jenže teď čeká Pinocchia výzva nejvyšší: dopravit starého muže na břeh. Jak na to? Otec je příliš starý, moře nepřelave a Pinocchiovo tělo není pro plavání dostatečně pružné. Pinocchio učiní domluvu se Smrtí: Smrt mu umožní stát se skutečným chlapcem, který s otcem na zádech doplave na břeh a starého muže doprovodí do bezpečí. Tam však — jako skutečný chlapec — umírá vyčerpáním.

Na tuto nespravedlnost se nemůže dívat cvrček žijící v Pinocchiově hrudi. Je to intelektuál, který chtěl na počátku knihy sepsat své paměti. Ale víla mu kdysi slíbila, že bude-li doprovázet Pinocchia, nadejde čas, kdy mu splní jedno přání. Prý mu klidně vydá i rukopis. Na to cvrček slyšel. Nyní se dovolává víly a opakuje jí, co mu kdysi řekla: „Na tomto světě dostaneš to, co dáš,“ říkala jsi.“ Cvrček argumentuje: ten chlapec se vzdal nesmrtelnosti pro svého tatínka, a nyní má zůstat mrtvý? Čert vem vydání rukopisu! Cvrček chce spravedlnost a víla ať Pinocchiovi kouká vrátit život! Víla cvrčkovu argumentaci uzná a loutka otevře oči. Jeho tatínek nyní vysloví slova, po nichž chlapec vždy toužil: „Miluji tě přesně takového, jaký jsi.“

Pinocchio zůstává loutkou. To otec se změnil. Z nedůtklivého, hrubého starce se stal člověk milující svého syna. A z vysmívané a ponižované loutky se stala loutka, která je milovaná. Ale víla Pinocchiovi nedala lidský smrtelný život — vrátila mu jeho nesmrtelnost. Postupně proto pohřbívá otce, poté i cvrčka. A zůstává sám.

VĚČNOST V NÁS

Pinocchio je prý hrdina naší doby, psali koncem roku 2022 v časopise *The Economist*. Copak dnes, když jsme všichni napojeni na stroje, víme, kdo je skutečný chlapec? A víme, co je pouhá věc?

Copak na nás všechno nemrká? A je vlastně člověk spíše zvíře, nebo duchovní bytost? A jak to máme s tím genderem? Jste muž, nebo žena? Nic z toho?

Ale to podstatné se neznejasňuje. Ani dnes. Agamben ve své knize zachraňuje věčné jádro dřevěné loutky. Zachraňuje nesmrtelnost, kterou jsme tak lacině v moderně zahodili a smířili se s tím, že nic jako věčnost neexistuje. Problém možná byl, že jsme si ji představovali jako nový byt, od něhož dostaneme klíče, když zemřeme. Ale věčnost je rozměr našeho vztahu k času a přítomnosti, a tedy i k nám samým. Je to vědomí, že se nevyčerpáváme v tom či onom trapasu či neštěstí. Máme únikové cesty. Toto naše jádro je v nás naopak to nejpevnější, skoro jako by bylo z borovického dřeva. Proto Agamben poznamenává, že není temným myšlením, že jeho posláním je převádět tragédii na komedii. Tragédie je podlehnouti hrůze doby, komedie schopnost najít skulinku, jak říct: Ne, takto snadno se neumírá, ale ani nezoufá.

Snad nejzajímavější na adaptaci Del Tora je cvrček, kterého umístil do samého srdce Pinocchia. Cvrček zamýšlel napsat vlastní autobiografii, nakonec se stal Pinocchioovým biografem. Dává to smysl. Není každá naše biografie tak trochu Pinocchiova autobiografie?

I my nosíme ve svém nitru věčnost — zatvrzelou, zpozdilou, tvrdohlavou. Je opuštěná, vysmívaná, obludná. Je nesouměřitelná se vším, co je. Je vždy více i méně než to, co je. Film končí poznámkou: Je možné, že nakonec, tedy až zemřou všichni blízcí, zemře i věčný Pinocchio. Věčnost bez druhých totiž není nic a srdce ze dřeva se rozpadne.

Ale nedělejme si to příliš pohodlné, příliš dojemné: druzí bez věčnosti v nás — to také není nic hezkého. Pak hrozí, že nás budou vodit jako loutku. Jen když v nás tluče dřevěné srdce, jen když budeme trochu Pinocchiem, věčně tvrdohlavým tupcem, budeme svobodní, nebudeme pouhou loutkou. Což je nejspíše podmínkou toho, abychom byli milováni a druhé milovali. Jako skutečné děti.

Autorka přednáší filosofii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.



HOSTCAST

Na Spotify a dalších
platformách

Literatura nahlas

www.anchor.fm/casopishost



KVERULANTI

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



PRACANTI

Klára Fleyberková
se ptá spisovatelů,
co a jak právě píšou



KROTITELÉ SLOV

Jitka Hanušová mluví
s překladateli o jejich
práci a životě



TLAMPAČ

Jeden článek z časopisu
Host nahlas

www.casopishost.cz



Roland Barthes



SMUTKU

Matka byla v životě spisovatele a filozofa Rolanda Barthesa tou nejdůležitější postavou. Den po její smrti si začal vést svůj *Deník smutku*. Psal jej inkoustem, někdy tužkou, na papírové lístky (čtverečkovaný papír rozstříhaný na čtvrtiny). Tento malý formát vyžadoval stručné znění, některé poznámky byly psané oboustranně a někdy i na několika samostatných papírcích. Nejsou to jen zápisky smutku, ale i myšlení, které tento stav vyprovokoval. Pro všechny, kteří milují fragmentární charakter jeho díla, přinášíme ukázkou z této jeho u nás neznámé knihy.

26. října 1977

První noc manželství.

Ale co první noc smutku?

27. října

— Nikdy jste nepoznal tělo Ženy!

— Poznal jsem tělo své nemocné a umírající matky.

Když člověk zemře, horečné budování budoucnosti (výměna nábytku atd.): futurománie.

Nesmrtelnost. Nikdy jsem nerozuměl tomuto podivnému, pyrrhonskému postoji: já nevím.

Každý odhaduje — cítím to — míru intenzity smutku. Je ovšem nemožné (podle směšných, rozporných příznaků) měřit, jakého stupně se dosáhlo.

— „Nikdy víc, nikdy víc!“

— A přece rozpor: „nikdy víc“ není věčné, protože i vy jednoho dne zemřete.

„Nikdy víc“ je výrazem nesmrtelného.

29. října

K čemu, ke komu odkazuje ve větě „ona už netrpí“ to „ona“? Co znamená ten přítomný čas?

Představa — úžasná, nikoli skličující —, že pro mě nebyla „vším“. V opačném případě bych sotva napsal svá *díla*. Avšak od té doby, co jsem o ni pečoval, totiž posledních šest měsíců, pro mě byla „vším“ a já docela zapomněl, že jsem kdy psal. Nebyl jsem najednou ničím než zoufale jejím. Dříve se stávala průhlednou, abych mohl psát.

Při psaní těchto poznámek se svěřuji *banalitě* v sobě.



Touhy, které jsem pociťoval před její smrtí (během její nemoci), nemohou být více naplněny, jelikož by to znamenalo, že mi je umožnila naplnit její smrt — že by její smrt mohla být osvobozující vzhledem k mým touhám. Ale její smrt mě změnila; už netoužím, po čem jsem toužil. Je třeba vyčkat — za předpokladu, že se to může stát — na vznik nové touhy, na touhu utvořenou po její smrti.

31. října

Nechci o tom mluvit ze strachu, že z toho vytvářím literaturu — anebo bez jistoty, že se tak nestane — ačkoli původ literatury vlastně spočívá v těchto pravdách.

Nová, podivná ostrost při pohledu na ošklivost či krásu lidí (v ulicích).

2. listopadu

Prekvapením těchto poznámek je subjekt pustošený *přítomností ducha*.

10. listopadu

Zasažen *abstraktní* povahou nepřítomnosti; současně tak palčivou, řezavou. Tedy rozumím teď lépe *abstrakci*: je to nepřítomnost a bolest, bolest z nepřítomnosti — možná, že láska?

11. listopadu

Osamělost = nemít při sobě nikoho, komu lze říci: vrátím se v tu a tu hodinu, anebo komu lze zavolat (říci): jsem doma.

15. listopadu

Kdysi byla smrt *událostí*, ad-venturou, a jako taková mobilizovala, zajímala, přitahovala, aktivovala, ochromovala. Když už jednou není událostí, jde o jiné trvání, zhuštěné, nevýznamné, nevyprávně, ponuré, bez užitku: skutečný smutek nevnímá žádnou narativní dialektiku.

16. listopadu

Všude, na ulici, v kavárně, teď vnímám každého jednotlivce jako součást rodu těch, kteří *musejí* nevyhnutelně *zemřít*, tedy jako *smrtelné*. — A neméně zjevně vnímám, že si toho *nejsou vědomi*.

Občas poblouzněn tužbami (například výletem do Tuniska); ale jde o *předchozí* tužby — jakoby anachronické; přicházejí z *jiného břehu*, z jiné země, z té předchozí. — Dnes je má země rovinatá, ponurá — skoro bez vody — a k smíchu.

24. listopadu

K mému údivu — to, z čeho pocházejí mé takřikajíc obavy (můj neklid), není ve skutečnosti strádání (nemohu to popsat jako strádání, můj život tím není rozvrácen), ale *zranění*, že něco ublížilo zdroji mé lásky.

28. listopadu

Komu bych tak mohl položit tuto otázku (s nadějí na odpověď)?

Znamená schopnost žít bez někoho, koho jsi miloval, že jsi ho miloval méně, než sis myslel...?

Chladná zimní noc. Jsem v teple, nicméně sám. A uvědomuji si, že *bude třeba* si zvyknout *přirozeně* přebývat v této samotě, fungovat v ní i pracovat, být přidružen, *připoután* k „přítomnosti absencí“.

29. listopadu

Smutek: neopotřebová se, nepodléhá opotřebení, času. Chaotický, nepravidelný: *momenty* (zármutku / lásky k životu) vždy čerstvé tak jako prvního dne.

Subjekt (kterým jsem) není než *přítomný*, není než *v přítomnosti*. To vše ≠ psychoanalýza: příliš devatenácté století: filozofie Času, posunů, změna vlivem Času (lěčba); organicismus.

30. listopadu

Neříkat *Truchlení*. Zní to příliš psychoanalyticky. *Já netruchlím*. Rmoutím se.

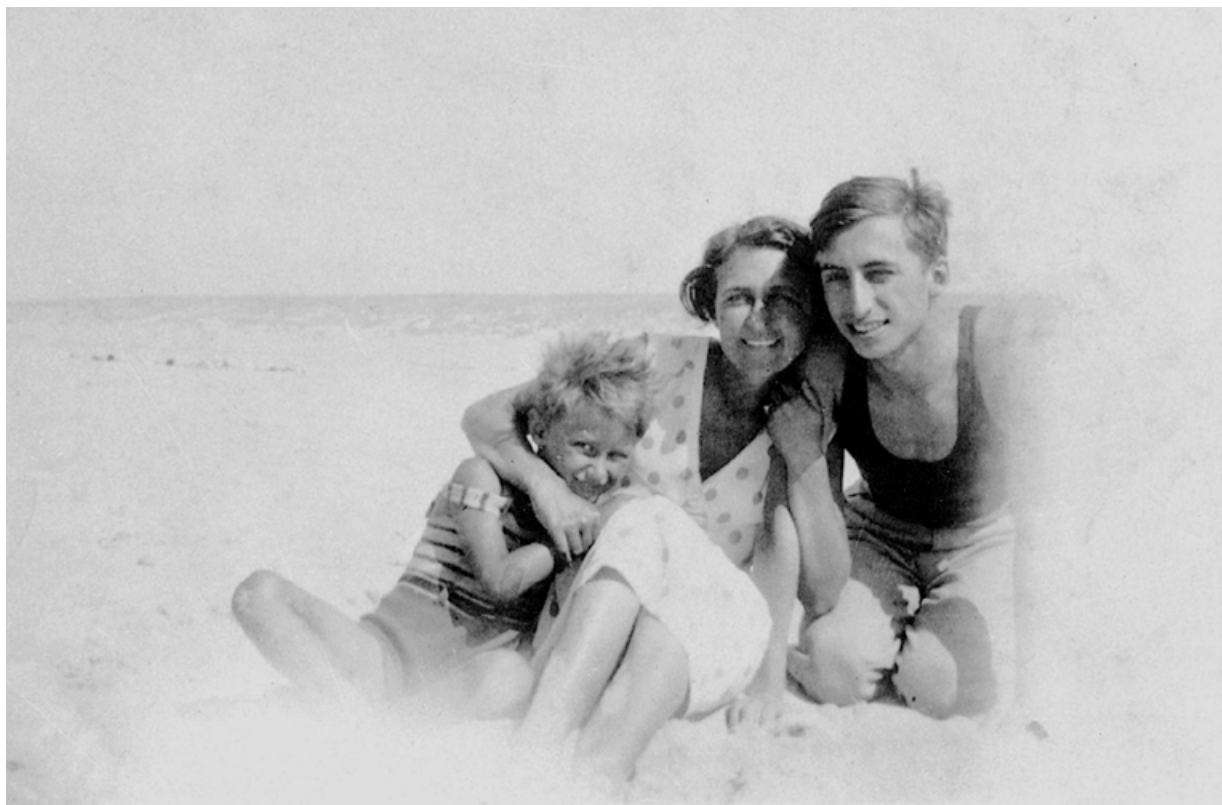
V každé *chvilí* zármutku věřím, že právě v ní si konečně *uvědomím* své truchlení.

Jinými slovy: celistvost intenzity.

8. prosince

Smutek: nikoli zdrcení, zablokování (které by předpokládalo „náplň“), ale bolestivá dostupnost: jsem *ve střehu*, trpělivý, vyhlížeující příchod „smyslu života“.





9. prosince

Smutek: nevolnost, situace *bez možného vydírání*.

29. prosince 1977

Nepopsatelnost mého smutku vyplývá z toho, že z něj nečiním hysterii: plynulá, velmi zvláštní nevolnost.

18. února 1978

Smutek: naučil jsem se, že je neměnný a vzácný: *neopotřebovává se*, protože neplyne.

Pokud jej přerušují světská rozptýlení, ty zbrklé odskoky k něčemu jinému, deprese jen narůstá. Pokud ale tyto „změny“ (činící jej vzácným) vedou k tichu, ke zvnitřnění, mé zranění smutkem se přesouvá do vyšších myšlenek. *Všednost* (šílenství) ≠ *Šlechtnost* (Samoty).

2. března 1978

To, co mi umožňuje snášet její smrt, připomíná jakýsi požitek ze svobody.

23. března 1978

Dozvědět se o (hrozném) rozdílu emotivity (která pomíjí) od truchlení, zármutku (který *je tady*).

10. dubna 1978

Urt. Wylerův film *Lištičky*, s Bette Davisovou.

— Dívka se v jedné chvíli zmíní o „rýžovém pudru“.
— Vrací se mi celé rané dětství. Maminka. Rýžová pudřenka. Všechno je tady, přítomné. *Já jsem tady*.
→ *Já nestárne*.
(Jsem stejně „svěží“ jako v dobách Rýžového Pudru.)

Okolo 12. dubna 1978

Psát, abych byl zapamatován? Nikoli zapamatovat *sebe*, ale vzpírat se řezům zapomnění, *zdajícím se být absolutními*. Už brzy — „ani stopa navíc“, nikde, v nikom.

Potřeba „Monumentu“.

Memento illam vixisse.¹

1. května 1978

Uvážit, poznat, že mam. zemřela *navždy a úplně* (což je nemyslitelné bez násilí a ani se taková myšlenka nedá udržet moc dlouho), znamená uvážit, písmeno po písmenu (doslova, a souběžně), že také já zemřu *navždy a úplně*.

Ve smutku (v tomto mém druhu smutku) tedy dochází k radikálnímu a *novému* zkrocení smrti. Kdysi to nebyly než *vypůjčené* znalosti (nešikovně, od ostatních,² z filozofie atd.), teď to však jsou *moje* znalosti. Sotva mi mohou ublížit víc než můj smutek.

1 Pamatuj, že žila — pozn. překl.

2 Rukopis je zde nejasný: lze číst i jako „z umění“ — pozn. překl.

18. května 1978

(včera)

Z kavárny Flore spatřím ženu sedící na parapetu knihkupectví La Hune; v ruce drží sklenici, zjevně se nudí; celá místnost za ní je plná lidí, zády ke mně. Večírek.

Májové večírky. Pocit smutku, sklíčenosti ze společenského a sezonního stereotypu. Říkám si, podrážděn: mam. tady už není a pitomý život pokračuje.

31. května 1978

Nepotřebuji samotu, nýbrž anonymitu (práce).

Přetvářím „Práci“ ve smyslu analytickém (Práce Smutku, Snu) do skutečné „Práce“ — psaní.

Neboť:

„Práce“, kterou se (údajně) vypořádáme z velkých krizí (láska, smutek): nesmí být odbyta ve spěchu: což pro mě není *dosažitelné* jinak než v a skrze psaní.

5. června 1978

Každý subjekt (to, co se jeví čím dál víc) jedná (zápasí) proto, aby byl „rozpoznán“.

V mém případě, v této chvíli mého života (kdy je mam. po smrti), jsem byl *rozpoznán* (svými knihami). Kupodivu mám ale obskurní pocit — snad mylný? —, že musím nabýt nového rozpoznání, když ona tady už není. A nelze ho nabýt žádnou další knihou: idea *návaznosti* dříve postupující od knihy ke knize, od přednášky k přednášce, mě najednou zastihla smrtelného (upnutého na *svou smrt*). (Proto mé současné úsilí selhává).

Než se *moudře a stoicky* vrátím k rozdělané práci (navíc zcela nepředvídatelně), je nutné (cítím to silně) napsat knihu o mam.

Částečně i proto, jako bych ji musel *učinít rozpoznanou*. To je záklád „monumentu“, ale:

Monument pro mě není *trvalý* ani *věčný* (hluboce zastávám učení *Všechno pomíjí*: i hroby umírají), je to akt, *aktivita*, která *vytváří* rozpoznání.

12. června 1978

V průběhu celého truchlení, Zármutku (tak těžkého, že už nemohu, nepřekonám ho atd.), funguji i nadále, chladnokrevně zvyklý flirtovat (jako bych byl špatně vychován), zamilovávat se, celý ten diskurs touhy, toho *miluji tě* — které se navíc velmi rychle hroutí — a znovu začíná s někým jiným.

16. června 1978

Vyprávěl jsem Cl. M. o své úzkosti z prohlížení maminčiných fotek, z představy zabývat se těmito fotkami: řekla mi: snad je příliš brzy.

Takže stále to samé *doxa* (s nejlepšími záměry na světě): smutek *uzraje* (jinými slovy, časem opadá jako ovoce či praskne jako vřed).

Pro mě je ale smutek nehybný, žádný předmět v *procesu*: nic není vzhledem k němu *předčasné* (takže jsem po návratu z Urtu uklidil byt: také by se dalo říct, že je příliš brzy).

5. července 1978

(Painter II, s. 68)³

Truchlení / Zármutek

(Smrt Matky)

Proust mluví o *zármutku*, ne o *truchlení* (nové, psychoanalytické slovo, které zkresluje).

9. července 1978

Než opustím byt kvůli Maroku, přemístím květinu na místo, kde bývala nemocná mam. — a znovu mě ohromí ten hrozný strach (z její smrti): viz Winnicott: zcela správně: *strach z toho, co se stalo*. Ale ještě podivnější je: *a co se nemůže vrátit*. Tolik přesná definice *konečného*.

1. srpna 1978

[Možná už zapsáno]

Stále mě (bolestně) překvapuje, že mohu — konečně — žít se svým zármutkem, že je to jinými slovy literárně únosné. Bezpochyby na tom záleží, že jej mohu — více či méně (čili i s pocitem, že se mi to nedaří) — vyslovit, vložit do slov. Moje kultura, potažmo chuť psát mi dává tuto obrannou či *integrační* moc: integruji se,* jazykem.

Můj zármutek je sice *nevyjádřitelný*, ale stejně tak *mluvitelný*. Je fakt, že jazyk poskytující mi slovo „nesnesitelný“ je tím ihned snesitelnější.

* Vstupuji do celku — sdružuji se — socializuji, spolčuji, seskupuji.

10. srpna 1978

(Proust, SB 87)

„Krása není superlativem našich představ, jakýmsi abstraktním typem před našima očima, ale je naopak novým, nepředstavitelným typem, který nám předkládá realita.“

[Stejně tak: můj zármutek není superlativem bolesti, opuštění atd., abstraktním typem (který by bylo možné rozkrýt metajazykem), ale naopak novým typem atd.]

25. října 1978

Přemítám nad Tolstého novelou *Otec Sergej* (nedávno jsem zhlédl špatnou filmovou adaptaci). Závěrečná epizoda: Sergej hledá mír (Význam, či Osvobození od Významu), když vtom potká dívku z dětství, nyní babičku, Mavru, která skromně a s láskou pečuje o svou rodinu, aniž by se jakkoli zajímala o problém *zdání*, svatosti, Církve atd. To je mam., říkám si. Žádný metajazyk, póza, úmyslný obraz. Tohle je „Svatost“.

3 George D. Painter: *Marcel Proust. Tome II: Les années de maturité (1904–1922)*. Paris: Mercure de France, 1966.



[Jaký paradox: mně, takovému „intelektuálovi“, alespoň mě z toho obviňují, neustále zapletenému do metajazyka (který bráním), mam. zprostředkovala suverénní ne-jazyk.]

29. prosince 1978

Včera jsem obdržel fotku mam. jako dívenky v Zimní zahradě v Chennevières, kterou jsem dal znovu vyvolat, snažím se ji mít před sebou, na pracovním stole. Ale nedá se to, je to nesnesitelné, příliš bolestné. Ten obraz vstupuje do konfliktu se všemi zbytečnými, hanebnými pŕtkami mého života. Obraz je opravdu měřítkem, vynáší soud (už chápu, jak může být fotka posvátná, jak může vést → není to *identita*, co je připomínáno; spíše uvnitř té identity, vzácný *výraz*, „ctnost“).

18. ledna 1979

Od smrti mam. žádná touha „budovat“ cokoli — s výjimkou psaní. Proč? Literatura = jediná oblast Šlechtnosti (jako byla mam.).

9. března 1979

Maminka a chudoba; její zápas, nezdravá, odvaha. Druh eposu bez hrdinského postoje.

15. března 1979

Já jediný vím, čím jsem si prošel za poslední rok a půl: fungování tohoto nehybného a nenápadného smutku mě neustále udržovalo stranou od povinností; to odloučení jsem se v podstatě pořád snažil ukončit knihou — Tvrdohlavost, utajení.

1. května 1979

Nebyl jsem *jako* ona, dokud jsem nezemřel (v tu samou dobu) s ní.

18. června 1979

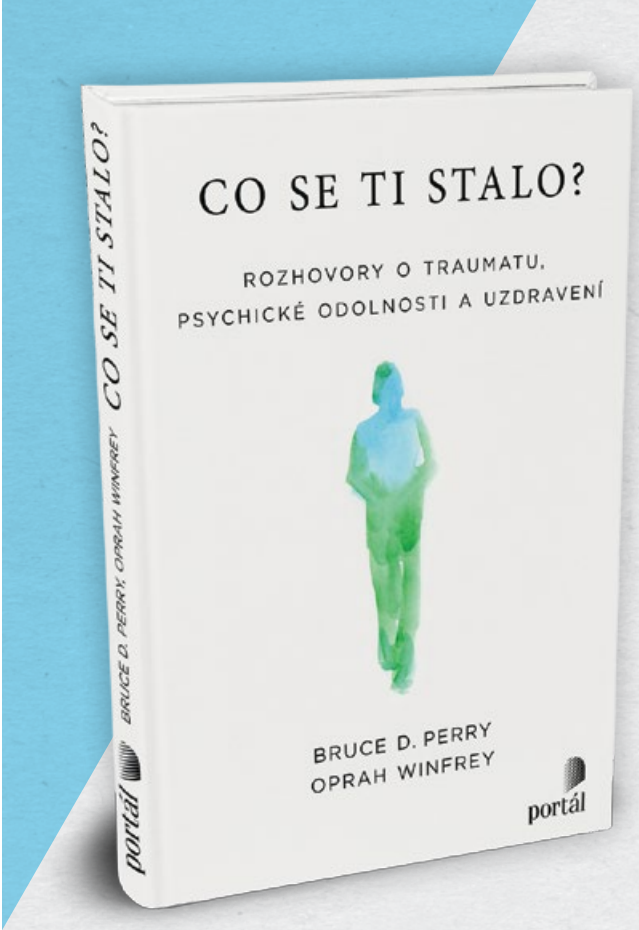
Návrat z Řecka

Od smrti mam. se mi nepovedlo ustavit svůj život jako *paměť*. Je mdlý, bez kmitavé svatozáře, která by sdělovala „Vzpomínám...“

Z francouzského originálu *Journal de deuil* přeložil Ondřej Macl.

Poznámka překladatele: Klíčové slovo „*deuil*“ překládám jako smutek, ve významu smutku po ztrátě blízké osoby. Pouze v případech, kdy sousedí se slovem „*chagrin*“ (zármutek) a je odmítána jeho psychoanalytická konotace, používám pro lepší odlišení ekvivalent truchlení.

Inzerce



OPRAH WINFREY, BRUCE D. PERRY

CO SE TI STALO?

Rozhovory o traumatu, psychické odolnosti a uzdravení

PŘEKLAD LINDA BARTOŠKOVÁ

Během hluboce osobních rozhovorů Oprah Winfrey s odborníkem na lidský mozek a trauma Brucem Perrym se otázka: „Co je na tobě špatného?“ proměnila v: „Co se ti stalo?“

Oprah Winfrey otevírá příběhy ze své minulosti, traumatické zkušenosti a nepřízeň osudu, a Bruce Perry nabízí poznatky o traumatu, psychické odolnosti a uzdravení z odborného pohledu. Kniha je plná příběhů, spojují se v ní prožitky známé americké moderátorky s tím, co zažily děti, s nimiž pracoval doktor Perry.

VÁZ., 304 S., 499 Kč

obchod.portal.cz 

Federácia

ŠTIAVNICA V PLAMEŇOCH



Michal Hvorecký

Na 18. marec 2023 Slovensko nikdy nezabudne. V ten deň vypukol veľký požiar v Banskej Štiavnici, ako naprotiveň v jednom z najvzácnejších domov priamo na Trojičnom námestí. Vyšetrovanie ešte prebieha, no plamene pravdepodobne vzbĺkli v elektrických rozvodoch meštianskeho domu Maríny Pischlovej, v stavbe s najstaršími renesančnými dverami v mestečku, s gotickými základmi a renesančnými aj barokovými stropmi a podlahami. Takmer všetko ľahlo popolom a to len niekoľko rokov po tom, ako sa objekt konečne podarilo prvotriedne zrekonštruovať. Z tohto miesta sa plamene rýchlo dostali do okolia a dokopy zničili až sedem, presnejšie osem budov, všetky v historickej lokalite, ktorá od roku 1993 patrí do Zoznamu svetového dedičstva UNESCO. Oheň sa šírila závrtným tempom, skákal zo strechy na strechu, z krovu na krov a silný vietor ničivému živlu ešte pomáhal, svojím dielom prispel aj pridlho unikajúci plyn. Dobrovoľníci, zamestnanci a hasiči bleskovo vynášali cennosti z ohrozených budov Štátneho banského archívu, Slovenského banského múzea a Galérie Jozefa Kollára. Mnohí milovníci kníh v strednej Európe poznajú kultový Antikvariátik, odkiaľ jeho majiteľ s pomocníkmi zúfalo zachraňovali nielen tisíce zväzkov, ale aj cenné grafiky či staré mapy. Ľudská reťaz z až dvesto osôb na námestí sa stala symbolom solidarity, spolupráce a ľudskosti v hroznej historickej chvíli. Veľmi utrpela aj Eleuzína, pomerne nové kultúrne centrum, ktoré si získalo výborné renomé kvalitnou dramaturgiou, medzinárodnými spolupracami a umeleckými rezidenciami. Tvrdá drina niekoľkých rokov sa za pár hodín premenila na popol a prach. Zatvorený dlho zostane aj Berggericht, bývalý vzácny banský súd s rozsiahlou zbierkou minerálov a s prístupnou šachtou v tvare U.

Príznačne, dom Maríny Pischlovej v uplynulých rokoch vzbudzoval veľké kontroverzie, pretože sa stal sídlom takzvanej Banky lásky, typického turboturistického produktu pre masu. Za sto eur ste si v podzemí domu mohli v trezore „zamknúť“ svoju lásku, za čo aj tisíce návštevníkov ochotne platili. Nič proti komerčnému produktu pre dav, no majitelia už od roku 2021 príšernými reklamnými pútačmi značne bezohľadne expandovali do verejného priestoru. Hlavne otrasné

sošky zalúbencov pripomínali to najhoršie, čo takáto forma propagácie neudržateľného turizmu v chudobných regiónoch spôsobuje.

Požiar totiž ukázal aj zásadné problémy, s ktorými čoraz obľúbenejšia Banská Štiavnica v uplynulých rokoch zápasí. Budovy vzácneho banského múzea vôbec neboli poistené. Požiarnikom zúfalo chýbala voda, ani nehovoriac o moderných samohasiacich systémoch, takže nebyť obrovského ľudského nasadenia, mohlo v osudný deň všetko dopadnúť ešte oveľa horšie. Polícia už začala trestné stíhanie pre trestný čin všeobecného ohrozenia.

Banská Štiavnica v mnohom symbolizuje staršie aj moderné dejiny Slovenska. Banské mestečko vzniklo na bývalej sopke. V sedemnástom storočí sa tam vyťažilo takmer tridsaťtisíc kíl striebra a šesťsto kíl zlata za rok. Aj historické názvy Schemnitz či Selmeczbanya svedčia o tom, že sa tam typicky stredoeurópsky miešali kultúry a jazyky, najmä maďarčina a nemčina. Hlbinné doloženie priniesli najmä nemecky hovoriaci prisťahovalci. Nenájde sa azda historická epocha, ktorá by sa tam za uplynulých tisíc rokov neprejavila vo zvlášť výraznej podobe. Začiatkom osemnásteho storočia bolo práve tam jedno z európskych centier ťažby vzácnych kovov. Lenže ako všade na krvavých územiach, aj tam nesmierne veľa zmenili a zničili dve diktatúry dvadsiateho storočia, masové vyhánanie, deportácie, vraždenie, kradnutie... Posledné rany regiónu zasadili divoké deväťdesiate roky. Viaceré socialistické továrne skrachovali, rástla nezamestnanosť, prehlbovali sa sociálne rozdiely, kvalita ciest aj verejných služieb a dopravy prudko upadla. Dodnes akoby vedľa seba jestvovali dve Štiavnice — historické staré mesto a sídlisko. Zriedkavo sa tieto protiklady prepájajú, ale raz som to zažil na nezabudnuteľnej Noci literatúry, keď som čítal medzi panelákmi a fungovalo to, miestne publikum sa konečne zapojilo, vzájomná nedôvera sa aspoň na chvíľu stratila.

V posledných rokoch sa mestečko prudko rozmáhalo. Živo sa diskutovalo o tom, ako ho rozvíjať udržateľne a pripraviť na budúcnosť. Župan Lunter je pozitívny príklad schopného komunálneho politika, ktorý svoju pozíciu obhájil aj v silnej konkurencii výrazne pravicových konkurentov. Na lokálnej úrovni sa novým fašistom darí výrazne menej ako na celonárodnej. Dúfam, že požiar nebude znamenať koniec epochy, ale začiatok novej. Už sa teším na ďalšie návštevy na mieste, kde bola pred miliónmi rokov najväčšia sopka v strednej Európe, na tajchy, túry v okolitých čadičových horách, Kalváriu, výstavy súčasného umenia od združenia Štokovec a ďalšie dobré knihy z druhej ruky. Dočasné strechy už bránia ďalším škodám. Prichádza pomoc od darcov aj štátu. No na zhorenisku si už nakrúcali predvolebné videá politici extrémistickej strany, ktorí nikdy nevymeškajú príležitosť rozduchávať spory. Tento nestrážený oheň ešte môže nabráť na sile.

Autor je spisovateľ a novinár.



Autoservis

INDIE, DOMOV MÉ SESTRY



Ondřej Macl

Stál jsem na výstavě o kolonizaci Indie před hračkou tygra zakusujícího Evropana pod krkem, když vtom mi zazvonil telefon. Byl to můj bratr, ale v pozadí jsem slyšel i další členy rodiny a cinkot sklízeného nádobí po odpolední kávě s pudinkem: „Tak co, kdy přijedeš? Máma nám právě promítala prezentaci o svojí indické misii, máš se na co těšit! Je toho asi deset tisíc obrázků, a to je prý už jen výběr.“

Navštívit Indii byl mámin dávný sen. Myslel jsem, že na něm mají podíl i romské kořeny jejího otce, které se za babiččina života nesměly zmiňovat nahlas. Že si tam intuitivně umísťuje svou bájnou pravlast, ale nikdy jsem s ní o tom nemluvil.

Vím jenom, že měla u postele monumentální publikaci *India. Portrait of a People*, která začíná větami typu: „India is a land of the eternal quest — of truth and beauty and serenity.“ A u slov jako „quest“ či „serenity“ je dopsané její mladou rukou, ještě slovensky: „hľadanie“, „kludu, jasnosti“. Načež v jednu chvíli ty nenápadné poznámky ustanou, jako by na ten sen z praktických důvodů zapomněla.

Sen se ozval až na prahu důchodu, kdy měla v charitě na starost adopce na dálku — projekt, v němž tisíce Čechů přispívají na studium indických dětí — a bylo třeba se přesvědčit na vlastní oči, že peníze jdou skutečně, kam jít mají. Vtipkoval jsem, že máma se už z té kontrolní cesty nevrátí, a sám jsem mezitím odjížděl na půl roku do Anglie. Vždycky se nakonec potkáme v hradeckém paneláku.

„Výdrž, Ondro, už se to načítá... Tady jedeme do Vídně, odkud poletíme do Abú Dhabí. Když se letadlo odlepí od ranveje, odevzdávám se do Božích rukou. Takhle spí moji tři kolegové. A tohle je Boeing do Bangalore.“

Vidiš, jak nás vítá celá farnost? Nejdřív si nás přeměřovali, aby nás oblékli do sári na míru, pak nám dávali na krk tyhle girlandy, někdy i klobouky. Čoudili kolem nás kadidlem, do toho hrála kapela a museli jsme si dát banány. Ale nejen ty žluté jako u nás, mají i červené, hnědé, různě zelené, bílé, modré. A jak mě předtím poprosili o kopii víza, tak koukej, tady z mé fotky udělali obří děkovný billboard. Já myslela, že nebudu... To si nemohli vybrat nějakou hezčí fotku z mých stránek?

Vůbec jsem se první noc nevyspala. Venku se rvala psí smečka a ráno tam ležel jeden mrtvý pes. Pak jsme šli konečně do škol.

Všichni jsou v uniformách, aby se nepoznaly sociální rozdíly, to se mi líbí, a taky jim na ně přispíváme. Jen bohužel děti z chudších rodin nemají boty.

Žasla jsem, jaká panuje ve třídách disciplína, i když jich je třeba šedesát a sedí na dlažbě. Ptali jsme se, čím by chtěli být, a další podobné otázky. Tenhle kluk se pořád vytrvale hlásil, a když jsme ho vyvolali, nikdy nevěděl, co říct.

Tady jsem se divila, proč visí u katedrály billboard primase Graubnera. Odpovídali mi vyhýbavě. Až pak jsem zjistila, že si ho popletli s biskupem Vokálem, který k nám doletěl po vlastní ose. Tak možná dobrý, že mou fotku nehledali přes Google. Tady je, Voky. Pořád dokola ho navlékali do šály. A moc mu chutnaly ty banány, ale to radši nikde nepiš.

Tohle dítě s elektrickou kytarou bylo tak řuňu, složilo nám písničku s refrénem „děkujeme sponzorům“. A tady nám hráli divadlo o člověku, který pořád telefonoval, až ho srazilo auto. Na dvoře visel billboard s Ježíšem, Šivou a policajtem.“

„Kolik ještě slajdů?“

„Byli jsme za exoty, koukej, všude si nás fotili, chytali za ruce, dokonce i opice z nás byly pať! Ale když jsem se ptala dětí, odkud jsme, nikdo nevěděl. Jen jeden kluk vyhrkl „škodovka“, jinak nikdo. Musela jsem říkat „Evropa“, ale i to znělo pro hodně z nich tajemně a cize.“

Tady nám ukazovali, že mají mezi sebou postiženého. Šli jsme se podívat ke slumu, radši jen z mostu, blíž je to nebezpečné. A když jsem si jinde cvakla tenhle hezký domek, prosil mě kolega, ať ho nikde nedávám, že vypadá až moc honosně. A taky nemám zveřejňovat fotky ze safari, aby to nevypadalo jak dovolená,

a místo „naši přátelé“ musím říkat vždy jen „partneři“. Podívej, řetězy na slonech. Vypadalo otrněsně to safari.“

„Už stačí...“

„A víš, kdo je tohle? Vaše sestřička.“

Chtěli jste kdysi sestru, ne? Ale už to nešlo. Tak tohle je Francina. Adoptovala jsem ji roku 2019. Jela za mnou na motorce i s maminkou přes devět hodin, aby mi poděkovala... Safra, teď se mi to restartovalo.“

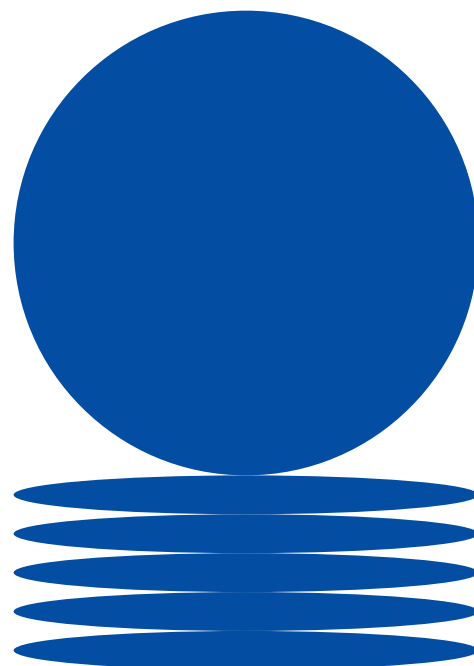
„A já ti taky děkuju, pojďme si lehnout. Jen mi řekni: tu zálibu v Indii máš přes dědečka?“

„To vůbec. Hodně nás vzhlíželo k Indii ještě za Husáka, ty různé hatha jógy, pránájámy, tantrické rituály, psychotronika... Tolik toho o mně nevíš. Cvičilo se na tajňačku pod Červeným křížem, pak jsme měli v Bratislavě komunitu Mnohonožci a různé jsme blbnuli po bytech. Ještě teď dám z fleku několik krišnovských kirtan. Jednou jsem pozvala i skutečného indického lékaře mezi nás. Myslela jsem, jak bude nadšený. Koukal jak blázen a pak mi řekl stranou: „Aneto, proč uctíváš všechny ty vzdálené bohy, když Bůh je v tobě?“ A díval se mi dlouze do očí.“

„Už to zas naskočilo...“

„Hurá! Indie je veliká země, dnes nebudeme spát. Je to krajina večného hľadania, pravdy a krásy, jasnosti, kludu a pokoja. Je to starovek, myth and mystery, in which gods and men ಆಗಾಗ್ಗೆ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿದೆ.“

Autor je spisovatel a performer.



Se socioložkou Kateřinou Liškovou o politice touhy,
emancipaci, která lidem leží v žaludku, a sexu v ČSSR

NEMÁME V GENECH POCHODOVAT ZA PRÁVA JINÝCH

Text Linda Bartošová
Foto Dita Pepe

Jak jdou dohromady vykonstruované politické monstrprocesy a sexuální revoluce? V padesátých letech v Československu se na půdorysu tehdejšího režimu sešlo obojí. Ženám se otevíraly možnosti svobodného sexu, v rovnoprávném manželství i mimo něj, a měly na něj dost času. Jejich těla i mysl osvobozovalo také pestřejší pojetí krásy — nebyl úzce definovaný ideál. I o tom jsme mluvily se socioložkou Kateřinou Liškovou, autorkou knihy *Politika touhy. Sex a věda v komunistickém Československu*, která ukazuje nový pohled (nejen) na sex a vědu za socialismu.





Byl sex za komunismu v lecčems progresivnější než v počátcích svobodné České republiky, kdy jsme se v mnoha jiných ohledech otevírali světu?

Byl v lecčems svobodnější. Obzvlášť na ženy nebyly kladeny nároky, které přišly až s kapitalistickým pojetím ženského těla, tedy s komodifikací ženského těla a jeho zobrazováním v sexualizovaných kontextech. V devadesátkách se otevřelo větší pole informací. To, že lidé mohli cestovat a číst, co chtěli, pro ně bylo nepopíratelně informativní. Také ale přišel tlak, který se od otevřených hranic a přílivu komerce nedá oddělit a na který jsme nebyli připraveni.

Máte na mysli i tlak na vzhled ženských těl?
V devadesátkách se pohled na to, co je krásné a sexy, velmi zúžil. V každé době se mluví o krásných lidech a krásných ženách, ale ten pohled na to, co je krásné, byl za socialismu

výrazně širší. Vyrůstala jsem v osmdesátých letech a vzhled tehdy nebyl vysoko na žebříčku priorit dívčího smýšlení o sobě samých. Pro ženu bylo svobodnější vyrůstat v prostředí, které tělesnost nevnímá úzce a normativně. Krása nebyla tím, co ženu definovalo. Za socialismu bylo považováno za atraktivní mnoho různých typů těl a tváří.

Vlastně by mě coby člověka narozeného v roce 1993 nikdy nenapadlo o tom takto přemýšlet. Stejně tak mě překvapil fakt, jak progresivní bylo socialistické Československo v otázkách sexuality. Proč se to vytratilo ze všeobecného povědomí?
Nejsme schopni kognitivně pobrat, že jeden režim může zároveň představovat několik věcí, navíc protichůdných. Minulý režim nebyl stran politické svobody otevřený, a proto se jeho dnešní chápání scvrklo do předpokladu, že když není svoboda,

tak není šťastný život. Život ale může být svobodný a šťastný v různých polohách. Pro spoustu lidí znamená absence občanských a politických svobod neštěstí, pro další to ale takhle nestojí. Když teď odhlédneme od témat sexu i krásy — zajištěná práce, bezplatné vzdělání, spousta volného času, to se pro mnohé rovná štěstí. Tak to někteří lidé skutečně cítili, hlavně v období pozdní normalizace. Čím déle od traumatického roku 1968, tím to platí více.

Pro jedny se tedy svoboda zásadně zúžila, pro druhé ale rozšířila. Komu socialismus přinášel nový typ svobody?

Pro ženy přišlo nově právo a možnost pracovat bez ohledu na to, co si o tom myslí jejich manžel nebo otec. Mohly jít studovat obor, který chtěly, byly podporované v tom, aby studovaly i technické obory nebo medicínu, což do té doby nebylo běžné.

Bezplatná zdravotní péče pro všechny, zajištěná penze, zajištěná dovolená. Tohle všechno přišlo s režimem, který lidem garantoval lepší život, než měli předtím. Nemluvíme tu o bohatých, kteří byli vyvlastněni. To samozřejmě znamenalo velký problém a nechci to nijak podceňovat, ale byla to menšina. Pro ostatní nastoupila éra garantovaných sociálních práv.

Nešlo přece jen o bohaté. Ženy mohly jít studovat bez ohledu na to, co si myslí jejich otec, že by pro ně bylo dobré, ale ne bez ohledu na to, co si jejich otec myslí například o roce 1968.

Ano, ale já jsem teď mluvila o změnách, které přišly s nástupem komunistického režimu a po dramatických pohybech ve společenské struktuře, které se odehrávaly v dlouhých padesátých letech. Za normalizace, což je dobře známé, se právě přes znemožnění vzdělání dětí trestali rodiče za své protirežimní názory. To je samozřejmě hrozně špatně.

Proč se o těchto svobodách a pokroku v jistých otázkách dnes neučí na školách, proč se o tom všeobecně tak málo ví? Každý nový režim dělá vše pro to, aby se v očích lidí legitimizoval. A ten, který se ustavoval v devadesátých letech, se legitimizoval skrze paradigma, že jsme každý svého štěstí strůjcem. Stát nám neměl nic garantovat, rozhodně ne do té míry, jako to garantoval režim předchozí. Všechno, co reprezentoval komunistický režim, se odvrhlo jako špatné. Bylo to tak snazší. Zrůdnost režimu nám připomínají i nejrůznější typy institucí, které nově vznikly a vetkly si totalitu třeba do názvu. A opět — mají

v mnohém pravdu, ale není to celý příběh. I proto dlouho nevznikaly výzkumy, které by tehdejší dobu zkoumaly z jiného pohledu a přinášely nuancované pochopení socialismu. Jednou z důležitých svobod je ale i svoboda bádání, a je to mimochodem i ve světovém výzkumu sociálních věd trend — dívat se kupříkladu na období světové války nebo autoritářských režimů plastičtěji. Nejen v binárním vidění — totalitarismus versus svoboda. Je důležité se dívat i na dějiny všedního dne.

Když jsme u svobody bádání — v Praze byl v roce 1921 založen celosvětově vůbec první univerzitní institut zaměřený na sexualitu. Československo má tak dlouhou a svěbytnou sexuologickou tradici. Proč jsme dnes, o sto let později, v některých otázkách genderu a sexuálního osvobození spíše pozadu? Během normalizace se Sexuologický ústav výrazně navázal na stát a tato blízkost mu nadlouho zůstala. Byl to normalizační stát, který umožnil sexuologům léčit sexuální devianty třeba prostřednictvím kastrací. Za ty nás v nedávné době kritizovaly nejrůznější evropské instituce, protože jsme jednou z mála zemí, kde se pořád používají. V mnoha ostatních sférách sexuality, hlavně té hetero, došlo v devadesátých letech k velkým změnám. S objevením viagry se částečně vyřešily problémy, které do té doby Sexuologický ústav zkoumal a léčil. Dominantně šlo o sexuální dysfunkce heterosexuálních lidí, kteří měli nějaké potíže v sexu. Viagra odstranila erektilní dysfunkce, s jejichž nefarmakologickou léčbou měli sexuologové historicky úspěchy. Výrazně se zvýšila dostupnost informací o sexu; lidé přestali být závislí na sexuologických poradnách

nebo knihách Miroslava Plzáka. Ústav tak ztratil relevanci pro takzvané normální heterosexuály a těžiště sexuologické práce se přesunulo na deviace, popřípadě situaci trans lidí, což mu zůstalo dodnes. A dodnes je také mnoho sporů o tom, jestli je přístup českých sexuologů a sexuoložek správný. Stal se z nich zkrátka trochu úřad. Samostatný Sexuologický ústav taky před nedávnem zanikl a stal se součástí psychiatrické kliniky.

1952 — první výzkum ženského orgasmu, 1957 — legalizace potratů, 1961 — dekriminalizace homosexuality: to jsou i v západním srovnání docela brzy dosažené meze pokroku. Na jedné straně probíhaly v padesátých letech ty nejhorší vykonstruované monstrprocesy, na straně druhé tu byly zcela unikátní výzkumy. Jak je možné, že takové protichůdné události existovaly paralelně v čase?

Komunistické straně a režimu určité věci vadily, na ty se zaměřily a s těmi zametaly. Jiné jim ale nevadily, naopak je potřebovaly. Konkrétně medicínu, výzkumy a klinickou praxi. Výzkum ženského orgasmu začal díky tomu, že sexuologové byli přizváni k prozkoumání situace žen, které nemohly otěhotnět. Na jedné straně byl stát, který měl zájem na tom, aby se rodilo více dětí, více budoucích dělníků. Na začátku padesátých let šlo ze strany československého státu o velmi vágně formulovaný cíl. Nebyly tak detailně stanovené politiky, přesnější analýzy přišly později. Na straně druhé byli lékaři, kteří se v klinické praxi setkávali s ženami, které děti chtěly, ale nedařilo se jim otěhotnět. Doktorům bylo docela upřímně jedno, co chtěl stát. Bylo by jim nejspíš jedno, i kdyby stát o větší porodnost nestál. To se dělo tou dobou třeba v Polsku, které bylo v padesátých letech mírně antinatalitní. Socialistické Polsko chtělo všem lidem zajistit dobrou životní úroveň, a tak razilo linii, že se musí rodit méně dětí, jinak by to stát nezvládal. Doktor a stát zkrátka není stejná věc. Lékaři jsou typicky motivovaní snahou ženám pomoci.

Zkoumal se tedy za socialismu orgasmus i za účelem prozkoumání ženského potěšení a libida? Nebo by to bylo příliš odvážné tvrzení?

Částečně ano, ale nebyl to formulovaný cíl ve smyslu: jedeme do Františkových Lázní a prozkoumáme ženské libido. Spíš si gynekologové řekli: máme tu problém, tak k němu přizveme sexuology, což bylo na tehdejší dobu unikátní. Komunisty to nezajímalo, ale nezakazovali to.

Na Západě se v padesátých letech o orgasmu nemluvalo a vědecky se nezkoumal.



Je zajímavé, že se komunisti tolik báli osvobození na mnoha frontách, ale osvobození ženského těla a zkušenosti se nebáli.

Emancipaci žen naopak jasně deklarovali a z té deklarace nikdy neustoupili — stejně jako z mnoha věcí, které ji nesou. Vzdělání, zaměstnání, právo na interrupci, právo na rozvod. Režim samozřejmě neuznával a nectil politické svobody v pojetí západního liberalismu: právo volit ve smyslu vybírat si z vícero nezávislých politických stran, možnost cestovat, shromažďovat se a říkat svůj názor. Odhaluje se tu, o jak jiné oblasti života danému režimu jde především. Komunistům a socialistům vždy jde o welfare, tedy blahobyť ve smyslu sociálního státu. A zdraví a vzdělání do welfare patří.

Takže i sex.

Ano. Ale aby nedošlo k mýlce, na sjezdu KSČ soudruzi neřešili sex. Mnozí lékaři se s aparátčíky vůbec nepotkávali, strana neúkolovala lékaře a sexuology, co mají zkoumat. Panovala velká volnost, která je pro mnoho vědců dnes nepředstavitelná. V dnešní době musíme předkládat detailní priority výzkumu, jasně definovat cíle, přinášet zjištění kvantifikovatelným způsobem. V jistých ohledech byla svoboda ve výzkumu větší. Mám samozřejmě na mysli experty z lékařského prostředí, doktory a psychology. Filozofové a sociologové žili v jiné realitě. Troufám si říct, že mnoho vědců by dnes ocenilo tehdejší volnost. Možnost mít pouze intelektuální zájem a pak přijít s nějakým výsledkem.

Je tedy možné říct, že průkopníkem sexuálního osvobození byla východní Evropa?

Ano. Na Západě se v padesátých letech o orgasmu nemluvalo a vědecky se nezkoumal, potrat byl mimo zákon až do sedmdesátých a v některých evropských zemích až do osmdesátých let. Homosexualita byla na Západě rovněž dlouho trestná. Rada Evropy začala oficiálně volat po jejím odtrestnění až v roce 1981.

Francouzský filozof Michel Foucault popsal ve slavném argumentu sexuologii jako scienta sexualis, tedy vědu, skrze níž se vnímáme jako sexuální subjekty a jako takoví vnímáme sexuální identitu jako součást své podstaty. Jak československá sexuologie ovlivňovala sexuální život tehdejší společnosti? Byla tam přímá vazba?

Rozhodně. Sexuologové kromě klinické praxe psali knihy, působili v médiích: v rozhlase, v televizi, psali do *Vlasty*. Dnešní rétorikou: byli všude. Lidé u nás dodnes znají



Kateřina Lišková (nar. 1976) je česká socioložka. Pracuje v Historickém ústavu Akademie věd České republiky. Na Masarykově univerzitě spoluzakládala obor genderová studia. Působila také na Technické univerzitě v Berlíně jako Marie Curie Visiting Scholar, pracovala jako visiting scholar na Kolumbijské univerzitě a Newyorské univerzitě v New Yorku, jako Fulbright scholar působila na New School for Social Research a jako research fellow na Imre Kertész Kolleg v Německu. Přednášela na univerzitách ve Spojených státech amerických, Kanadě, Velké Británii či Austrálii. Její odborné práce získaly řadu mezinárodních ocenění, včetně ceny za nejlepší knihu udělované americkou Asociací slavistických a východoevropských studií. Věnuje se tématům genderu, sexuality a expertizy. Je zakládající členkou standupového Duo docentky, provázela seriálem České televize *Kronika orgasmu*. Je autorkou nebo spoluautorkou knih *Hodné holky se dívají jinak*, *S genderem na trh*, *Etnická rozmanitost ve škole*, *Politika touhy*, *Feministkou snadno a rychle*.

Miroslava Plzáka a Radima Uzla. Dnes jsou možná známí z pozdější estrádní činnosti, z televizní řachandy. Uzel ale kupříkladu mírnil morální genderovanou paniku, která zavládla v osmdesátých letech v souvislosti s tím, že mladé ženy měly sex bez závazků. Byl velmi otevřený a tvrdil, že ženy si nezávazné potěšení užívají a není důvod se plašit. Na Plzáka se zase nalepilo hlavně motto zatloukat, zatloukat, zatloukat. On ale tvrdil, že to nikdy neřekl, a nenašel se důkaz o opaku. V knihách, které byly sice nesmírně genderově tradiční, co se rolí muže a ženy v rodině týče, ale například razil do jisté míry rozumný argument — pokud jsou si lidé nevěrní, tak by s tím břemenem viny neměli protějšek obtěžovat. Tvrdil, že pokud chcete ve vztahu zůstat a navíc máte děti, tak ideálně nenaalujte svou vinu na partnera nebo partnerku.

Byla nevěra za socialismu jiná než dnes?
Nevěra byla celkem častá. A rozhodně je nevěra u nás dodnes méně stigmatizovaná než v některých jiných evropských zemích.

Šedesátá léta se obecně rámuji jako závan svobody. Co tato dekáda znamenala pro ženská práva?

Politické svobody, které se nakrátko objevily a pak zase po příjezdu tanků v srpnu 1968 skončily, zásadně ovlivnily to, co si myslíme o celé dekádě. Polevila cenzura, lidé mohli trochu více cestovat než předtím a potom, točily se výborné filmy a psaly se zajímavé knihy. Vedle toho se promýšlely nejrůznější reformy, včetně těch ekonomických, formulovala se nová rodinná politika, prodlužovala se mateřská. Šedesátá léta představovala postupný návrat k tradičnějším rodinným rolím a naopak neznamenala nějaký velký sexuální rozkvět. Ano, objevil se třeba striptýz. Je to ale super pokrok v sexualitě?

To asi ne, protože předpokládám, že tehdy sloužil hlavně mužům, tedy posiloval male gaze. Jak se tedy tehdy měly ženy?
Zajímavá byla třeba porozvodová situace žen. Normalizační režim na jednu stranu utvrzoval tradiční rodinu, byl to extrémně důležitý prvek...

V té době se utvrdila nukleární rodina jako ideální model?
Ano a ten úzký pohled na rodinu jako táta + máma + děti nikdy nezmizel. Zároveň je ale nutné říct, že autoritativní režim mohl třeba zakázat rozvody nebo potraty, ale neudělal to. Navíc zavedl přídavky na děti, což pomáhalo hlavně ženám. Znamenalo to,

že si ženy po rozvodu nepohoršily, některé si dokonce polepšily. To je z dnešního pohledu těžko představitelné. Rozvod typicky ožebračuje ženy. Za normalizace šlo o kontraintuitivní pohyby — zvýrazněná potřeba nukleární rodiny, ale i možnost manévrovacího prostoru pro ženy po rozvodu.

Normalizační období stran sexuologie označujete v knize za éru genderového thermidoru. Co si pod tím představíte?
Backlash. Revoluci vždy následuje protitlak. Když se odehraje širší společenská změna, některé lidi to vyděsí. Tak po revoluční změně společenských pořádků, které s sebou přinesl nástup komunistů k moci v roce 1948, a dlouhých padesátých letech, kdy se tyto pořádky zaváděly do praxe, přišla léta šedesátá a s nimi přehodnocování. Mnozí se ptali: je tohle ten socialismus, který jsme chtěli?

V dnešní době lze najít třeba paralelu s hnutím MeToo, které si mnozí vykládají nesprávně a brojí proti jakýmkoli změnám.
Ano, změny znejišťují. I ty, kteří by z nich mohli profitovat, nebo by jim minimálně posuny neublížily. Často i mezi takovými jsou nositelé „thermidoru“, strážci starých dobrých pořádků.

Jde tedy o archetyp, který se stále opakuje? Co onen backlash způsobuje?
Mnoho psychologů by se nejspíš shodlo, že většina společnosti chce mít klid a pořádek. Představa chaosu a změn nakonec nebývá nejkrásnější, i když mnoho z nás deklaruje touhu po vzrušení. Změny jsou v jistém smyslu protikladem k pohodlí. Takové to české „smrádek, ale teplíčko“.

Často podobný strach doprovází emancipační změny a vlastně všechny vlny feminismu. Jak si tehdy vedl československý feminismus?
Z mého výzkumu vyplývá, že mnoho feministické práce odvedli muži vědci. Je ale důležité zmínit mou perspektivu, která se zaměřuje na expertizu. V knize se nedívám na ženský aktivismus, tam dělá výborný výzkum třeba Marie Láníková. Ženský emancipační standpoint tedy zastávali často muži, ale pochybuji, že by se některý z nich označil za feministu nebo by vůbec věděl, co tím dnes myslíme. Za socialismu byl srozumitelnější spíš výraz ženská emancipace. O feminismu jako takovém se začalo ve společnosti víc mluvit v devadesátkách, ale spíš pejorativně.

Výzkumem jste strávila roky. Jak se díváte na současný stav české debaty o sexu,

genderu, emancipaci, feminismu nebo třeba právech queer lidí?

Jedním slovem? Hruza. Mnoho špinavé práce odvedlo právě to devadesátkové očerňování feminismu. Feministka byla soudružka Kabrhelová, přišlo se s metaforou traktorky — takto prý za socialismu vypadaly ženy: asexuální, ztahané prací a v montérkách bez špetky elegance. Představa emancipované ženy se tak v očích lidí zformovala do mužatky na traktoru. K tomu se přidaly hlasy u nás uznávaných emigrantů, jako byl Škvorecký, který varoval před „harašením“, jež prý řadí ve feministicky zfanatizované Americe. Ať zleva, nebo zprava, feminismus byl sprosté slovo. Byla jsem sama aktivní v nejrůznějších sociálních hnutích a i v nich bylo naladění vůči feminismu podobné. Komplexnější odpověď by ale byla na další výzkum, který musí udělat zase někdo jiný.

Když si na závěr vypůjčím titul vaší knihy — nakolik je touha politické téma?

Velmi. V moderní společnosti zejména. Jakmile se ve společnosti produkuje více významů, je mnohem větší prostor tématu kolem touhy politizovat. Má to pozitivní důsledky — že se zavedou nové zákony, které větším skupinám lidí umožní větší svobody. Ale také negativní — že se třeba tematizuje osobní touha dvou žen nebo dvou mužů mít spolu děti a prostřednictvím zákonů se tomu brání. Politizace touhy má dva konce, je to dvojsečná zbraň. A co mi přijde na současném stavu věci nejen v Česku to nejsmutnější, je to, že někteří lidé sverepě brání ve svobodách jiným, přitom by sami o nic nepřišli. Máme ještě co dělat, a můžeme se uklidňovat leda tím, že jsme na tom líp než na Slovensku, v Polsku a Maďarsku. V Česku se dá pořád ještě žít, ale nejsme odvážný národ.

Atmosféra není odvážná.

Odvahy ve vlastních dějinách moc nemáme, nemáme „v genech“ pochodovat za práva jiných, postavit se za určité svobody. Že by někdo demonstroval v ulicích za lepší orgasmus nebo práva queer lidí, to u nás není běžné. Česko asi není a zatím nebude takové místo. Je ale potřeba říct, že onen backlash proti domnělé nadvládě genderové ideologie bohužel panuje všude. Abych však vyzdvihla něco pozitivního, v Česku se v poslední době otevřelo zásadní téma zneužívání moci a sexuálního obtěžování na školách. Ukazuje se, že takové případy vysoké školy berou vážně, a to je jistý posun. Doufáme, že nastane všude. ●



Hyperlink

PROČ REDAKCÍM ŠÉFUJÍ POUZE BRÁŠKOVÉ



Jakub Jetmar

Tištěné deníky a týdeníky řídí v Česku výlučně muži, ve vedení dvacítky relevantních webů bychom našli jedinou ženu. Řediteli všech tří veřejnoprávních institucí jsou muži, hned pod nimi sedí ze tří čtvrtin také pánové, nakonec mají muži i čtyřpětinovou převahu v kontrolních radách. Genderové zastoupení v nejvyšších pozicích v české novinářině spočítaly nedávno *Seznam Zprávy*. Tristní výsledek nepřekvapuje. Konečně se však zdá, že to stále více lidem nepřipadá normální.

Na absolutní převahu mužů-novinářů ve vedoucích pozicích upozorňují různé výzkumy už roky. Opakují, že se celkový podíl novinářů a novinářek sice pohybuje kolem poloviny, pohled do nejvyšších pater tomu však absolutně neodpovídá. Sledujeme „vertikální genderovou segregaci“, jak píše ve své diplomové práci Tereza Čaladi, redaktorka *Marianne*, která hovořila se sedmnácti výše postavenými novinářkami. V jádru genderové nerovnováhy nachází předsudky, které se projevují na několika frontách.

Novinářky zaprvé hovoří o syndromu podvodníka a nízkém sebevědomí. To souvisí i se znevažováním jejich práce ze strany publika i kolegů. Nejzřetelněji to můžeme vidět v doménách, které byly historicky považovány za takzvané mužské. Vezměme si třeba sport, kterému se věnuje nemálo novinářek, žádná z nich však nedělá komentátorku. „Příprava na to je časově hodně náročná a vyžaduje to určitou systematickosti. Novinářky, které mám kolem sebe, v sobě nemají tento sběr a třídění informací,“ vysvětloval pro *Deník N* loni na podzim šéfkomentátor České televize Robert Záruba. Dodal přitom, že má i svou

teorii, která však nepatří do novin. Snad tezi pověděl alespoň své partnerce Noře Fridrichové, která navzdory svému genderu už roky zvládá vést publicistický pořad.

Situaci žen ve veřejném prostor v lecčem ještě zhoršil internet. Všichni na něm křičí na všechny, na ženy ale častěji a s větší nenávistí. Rozsáhlá studie Mezinárodního centra pro novináře nedávno ukázala, že tři ze čtyř novinářek zažily na internetu různé formy ponižování, čtvrtině někdo vyhrožoval násilím, pětině sexualizovaným násilím. To negativně dopadá na psychiku novinářek, jejich ochotu přispívat na sociální síť či přímo setrvat v povolání. Redakce ale systémy obrany či opory přitom příliš neřeší, spíše druhotně umlčují, když doporučují digitální zdrženlivost.

Největší překážkou pro kariérní postup nicméně podle Čaladi představuje péče o děti, která v Česku stojí pořád hlavně na ženách. Autorka upozorňuje na zakoreněné představy o mateřství, pro něž ženy jejich šéfové-muži raději ani nepovyšují, i na systémové-praktické bariéry. Patří mezi ně vyzvedávání ze školek či péče o nemocné děti. Obrovský vliv na kariéru má i čas strávený na rodičovské, již se v Česku zhodí pouze necelá dvě procenta mužů. Česko má navíc systémové problémy s návratem žen do práce. Upomíná to třeba letošní zpráva OECD, podle níž se co do zaměstnanosti matek nacházíme na chvostu měřených zemí. Omezení zpráva nachází i v nedostatečných kapacitách mateřinek hlavně pro mladší děti. Zpovídané novinářky by analýze patrně přitakaly. Nejvíce ze všeho by jim podle výpovědí pomohla firemní školka. Minimálně donedávna ji přitom nabízel pouze Seznam.

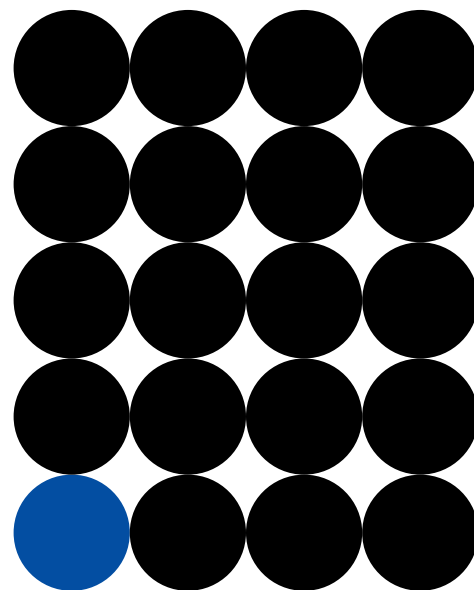
Mateřince ovšem předchází otázka, jestli se mají novinářky po narození dítěte kam vracet — a jestli se k založení rodiny vzhledem k prekaritě svého oboru vůbec odhodlají nebo se do práce vracet vůbec chtějí. Zdejší média totiž notoricky „zaměstnávají“ na fakturu. Švarcsystém nedává žádná zaměstnanecká práva, zejména mladší ročníky o skutečnou smlouvu téměř nezakopnou. Na jejich rodičovských strategiích se to silně popisuje, uvažují třeba i o změně oboru, ukazuje v jiné diplomové práci Clara Zanga, která profesně píše pro *Aktuálně*. „Ve věcech plánování mateřství i skloubení práce a péče nejsou mediální instituce pro novinářky příliš podporující,“ shrnuje situaci.

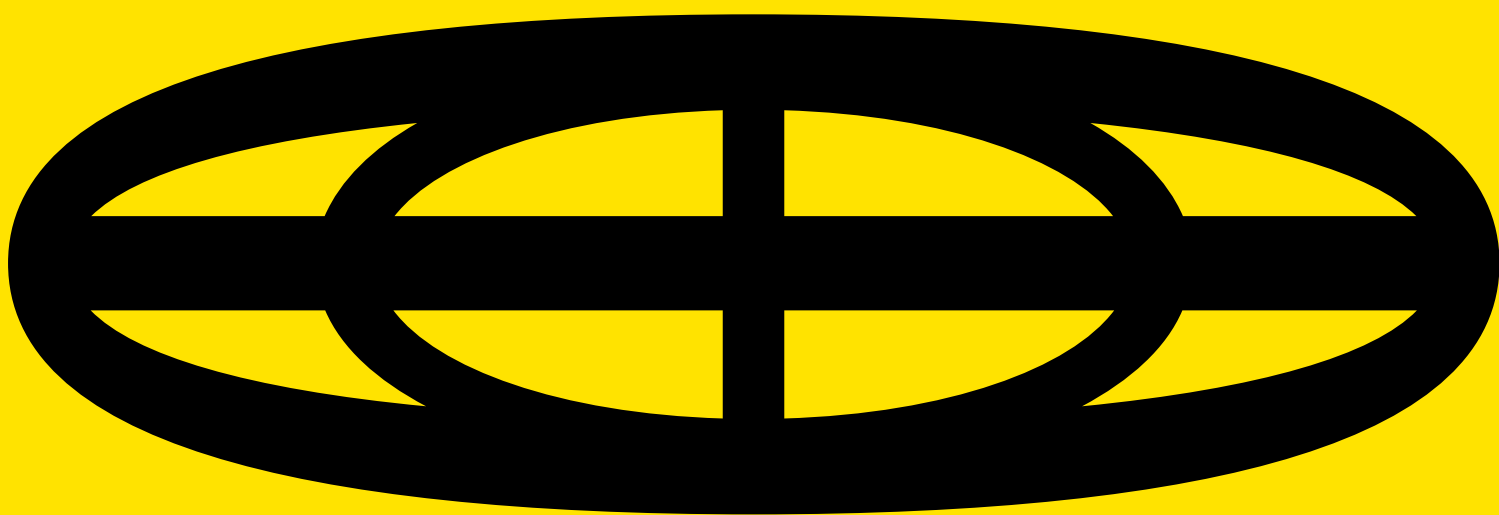
Česko má hodně skvělých novinářek. Musí však svou práci příliš často dělat navzdory systému — ať už chtějí, či nechtějí rodinu. Netrpí tím pouze ony samy. „Mužské“ redakce totiž nemohou nabídnout adekvátní obraz světa. Vidíme to u poměru hostů a hostek. Když se společnost Newton Media podívala na jejich zastoupení v hlavních diskusních pořadech, muži měli osmdesátiprocentní zastoupení.

Celá situace pak vede k reprodukci genderových nerovností. „Pokud společenskou poptávku po řešení problémů formulují a interpretují zejména muži, a muži také navrhnou řešení a hodnotí je, mohou témata a problémy, se kterými se setkávají zejména ženy, včetně jejich perspektivy při hledání řešení, zůstat nepovšimnuty a upozaděny,“ vysvětluje v rozhovoru pro *Alarm* socioložka médií Marína Urbániková, jedna ze zakladatelek iniciativy Ženy v médiích, která chce situaci změnit.

Zahraniční vydavatelství už historickou nespravedlnost dokázala alespoň částečně zmírnit. Mají své vnitřní programy, věnují se HR i editorským procesům, nasazují do svých redakčních systémů roboty, kteří upozorní na absenci respondentek... A jmenují do svého čela ženy. V Česku se to zatím neděje. Až na brášky ve vedení redakcí tím tratíme všichni. Situace se však nezmění bez reformy státních institucí i společenského myšlení. Nakonec novinářina totiž není co do nerovností a jejich zdrojů vůbec výjimečná.

Autor je novinář.





**ANNA
LUŇÁKOVÁ**

Básnířka čísla

**STANISLAV
BALUCH**

Nová jména

**JÁCHYM
TOPOL**

Beletrie

**VIKTOR
SLOTA**

Ateliér





ŽÁDNÉ SETŘÁSÁNÍ GENITÁLIÍ VE JMÉNU ANDĚLŮ

Anna Luňáková

Bud' láska

žena *moje poradkyně*
skáče do rybníčka s kapry Koi
má pocit že zahlédla rybu kterou ještě nikdy neviděla
jenže kočárky se kolem tlačí *na oslavu narozenin*
a my už dospěle a bez varování
žijeme v chráněných bytech

telefon bez signálu
a když volá tak záznamníky
pomalu procházíme chodbou
a máme červené ruce

utíkám od aut do kterých mě nutí nastoupit
chci si vybrat svého koně
a běžím po rozpálené asfaltce, okolo mne je mnoho
mnoho různých koní
bílá klisna s jemnými pihami
a zlatem kolem očí
drobně hubeně čeká

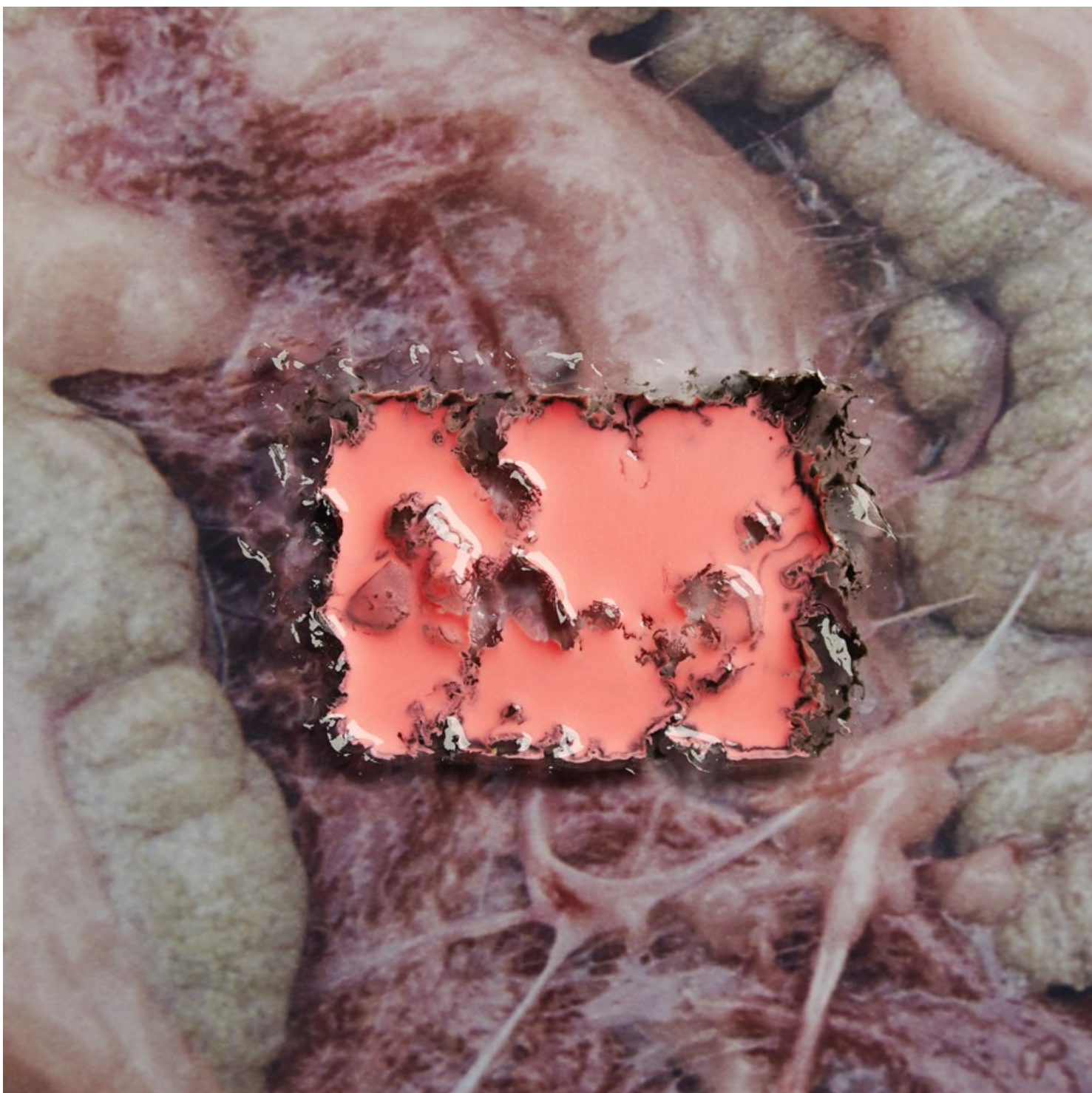
vzadu na mýtině kde spalo hříbátko
pouštím tři rádia naráz
aby se nebálo

Deprese

dokonce i vzduch se třese potenci
a já se tu krčím jako zaječice
matná a upatlaná od hlíny nocí *pěny modernistů*
ve kterých jsem nedokázala nic
o čem by stálo za to hovořit
vidím nejlepší hlavy své generace
jak se nakrucují a vrtí chapadly
nad sebemenší myšlenkou myšlenky
která by se dala vetknout za límec
vidím ale i hlavy
jak se o r i e n t u j í
v problematice dne
proč jen mi bůh nenadělil
zlaté ruce mužů!
není nebude spočinutí
ani v doteku







Promenade

fasáda se tetelí v laskavé obludnosti typografie
bolíš v totálním teroru designu
už z dálky mává chůze přítele
kterého poznáš dřív než unavený zrak
snad proto že ještě vůbec měří krok
osud ho dělí od srázu tvých ramen
už z dálky a přesto hned v tvé tváři
světlo!
neonový pláč
ale toto je šťastný dům!
v něm hltej z půllitrových sklenic rudé víno!
měj oči jako pěvec!
také jsem se takhle díval když jsem byl mladý
když dvacet bílých plamenů živilo omítku dne
a barva? barva to byla jen hra světél
ale ty starosti?
ach ty starosti bych nechtěl...

už nečti
nestuduj to
prodej housle
dívej se!

upadla na schodech kostela
když sbírala rozsypanou almužnu
do týdne se to zanítlo
a zemřela
co je to proti tvému
rozhodla jsem se že se zabiji
já jsem se do toho kostela nejednou vplížil
a dvacet plamenů jsem spatřil
olizovat paty panence Marii

už nečti
nestuduj to
prodej housle
dívej se!

seděl jsem v tichu lavice
jako vy se učíte ve školách tichu
a tahle žebračka
jeden po druhém bez chvatu
zhasínala oltáře
zatímco ty sis princezno ještě troufala koupat prsty ve svěcené vodě
z ní už odcházelo světlo
jako by každá voda nebyla svatá!
nesnaž se zklidnit dech po setkání s pamětí
já jsem ji viděl
jak brala světlo a dávala tmu
úplně všedně jako když sklízí trh

jistě, nepřerušuj mě
už nečti
nestuduj to
prodej housle
poslouchej!

pak přišly babičky a přišli holubi
protože na rozdíl od nás pozorují město
a město pozoruje je
teď mě nepřerušuj
v Paříži jsem studoval dějiny lidského utrpení
čili dějiny pokroku
jsem jako Gorkij když si odplivnu
abych mohl lépe trápit špačka?
abych rozesmál skupinu čekajících krkavců chlebem?

pokud člověk potřebuje ženu
potřebuje také žena člověka?

nepřerušuj mě nejsem stroj
už nečti
nestuduj to
prodej ty zatracené housle!

Tiskař

zcela jistě je možné ty příběhy zpracovat literárně
ale toto, toto byla náhoda
pravá chvíle a opravdová hodnota
naplněný zakulacený hotový čas
zcela jistě je možné ty příběhy zpracovat
vytiskneme nejprve A
v životní velikosti
ve velikosti člověka
a až vytiskneme H
pak jako zakladatelka a předsedkyně ministerstva tisku
povoláte k odpovědnosti všechny abecedy světa
ještě než vytiskneme V
konečně budeme moci říct
bon à tirer

teď v tichu sledujme ohlasy čtenářů
na náhlé vzkříšení postavy J

Hanopis

závist mi vytráví dřív než strava sejde dolů
nenávidím tak upřímně, že skoro umím milovat

Podvržené dítě

má dětství
lásku
zklamání samotu
a nakonec smrt

Peníze musí někde vzniknout

a tak už chvíli píšu knihu peněz Genesis
v řetězech bolesti a v řetězech odpočinku
v předzjednané harmonii souvislostí
stavím zlo ke zlému a dobro k dobrému
tragicky ovlivněna třetí stranou
která na základě nešťastných životních podmínek
pro nutnost záchrany vlastního života
zlomila mé srdce

a jsem malinká
a mám duši psa

lidem stojí na hrudnicích hory žalu
v krevních řečištích se rysuje nemoc
utíkám se
do jazyka svobody
propastná hloubka slov mizí
zůstává hladký dokonalý povrch
a myšlenky jsou jako řeka
místo prokleté macochy slabiky

nezapomenout jen jedno: vyměnit kytkám vodu

jediný pravý hrob
je právě zapomnění

nikde to nekončí a nikde nezačíná!
leden je suchý
a v bílém kruhu tančí smích
který sis u mě schoval
pořád ještě se můžeme vrátit
do té podmnožiny světa kde jsme kolemjdoucí
perkuse písma vyskočí ze stránek s nadšením
které snese pouze intuice
nekropole v nejlepším smyslu slova
ano!
pravý hrob je až zapomnění!
to řekl kdo?
studená hlava Jeana Baptisty na cínovém podnose
svědkem mi budiž až dramaticky vážné dítě na tomto obraze
v řetězech bolesti a v řetězech odpočinku
dočítá knihu Genesis



Viktor Slota, bez názvu



Viktor Slota, bez názvu





Město kovu

jsou tvorové jejichž kůže nesnese kov
a ona žila ve *městě kovu*
ostrůvky propálené kůž
v cárech visí do tenkých uliček jako provensálské prádlo
propálené *ale barevné* řekla by sebejistě

ve *městě kovu* padá vytrvalý šustivý déšť
země tu pláče lidé tu pláčou domy jsou veskrze uplakané
a v centru města memento
kam se každý z nás alespoň jednou zajde podívat
a pokud jsi tu poprvé je to také první místo kam tě pošlou
memento zčernalé vodou
má jméno které nikdo nedokáže vyslovit
kdysi dávno sem dovezli sochu jako válečnou kořist
později se o ní mluvilo jako o symbolu trvalého míru mezi národy

stále tu jsou rodiče a jsou tu děti
stále vítězí řemeslník nad básníkem
vše je stále *v kurzu pádu*
a z myslí září tmavé světlo rubínu

jenže trvalý šum *města kovu* přehluší každý projev života
ptáci tu nelétají slunce nekreslí po stropě
po několika nádech *když vzduch proudí do plic*
když varianta barvy velmi podobná jiné
je jen slabě pozorovatelná

chybí maličko abys už nezaslechla
svůj vnitřní hlas
v uších ti cosi lomoží lehce škrabká
pištění dne se zesiluje
a nikdo neví zda věta nese papír
nebo papír větu
jen kosti a zuby skutečně rezonují
město kovu je bez lítosti
město kovu je pod námi

jen tvé selhání zachrání apologii vůbec

ctili by lidé strom
kdyby byl každý z nich nejprve porozen?

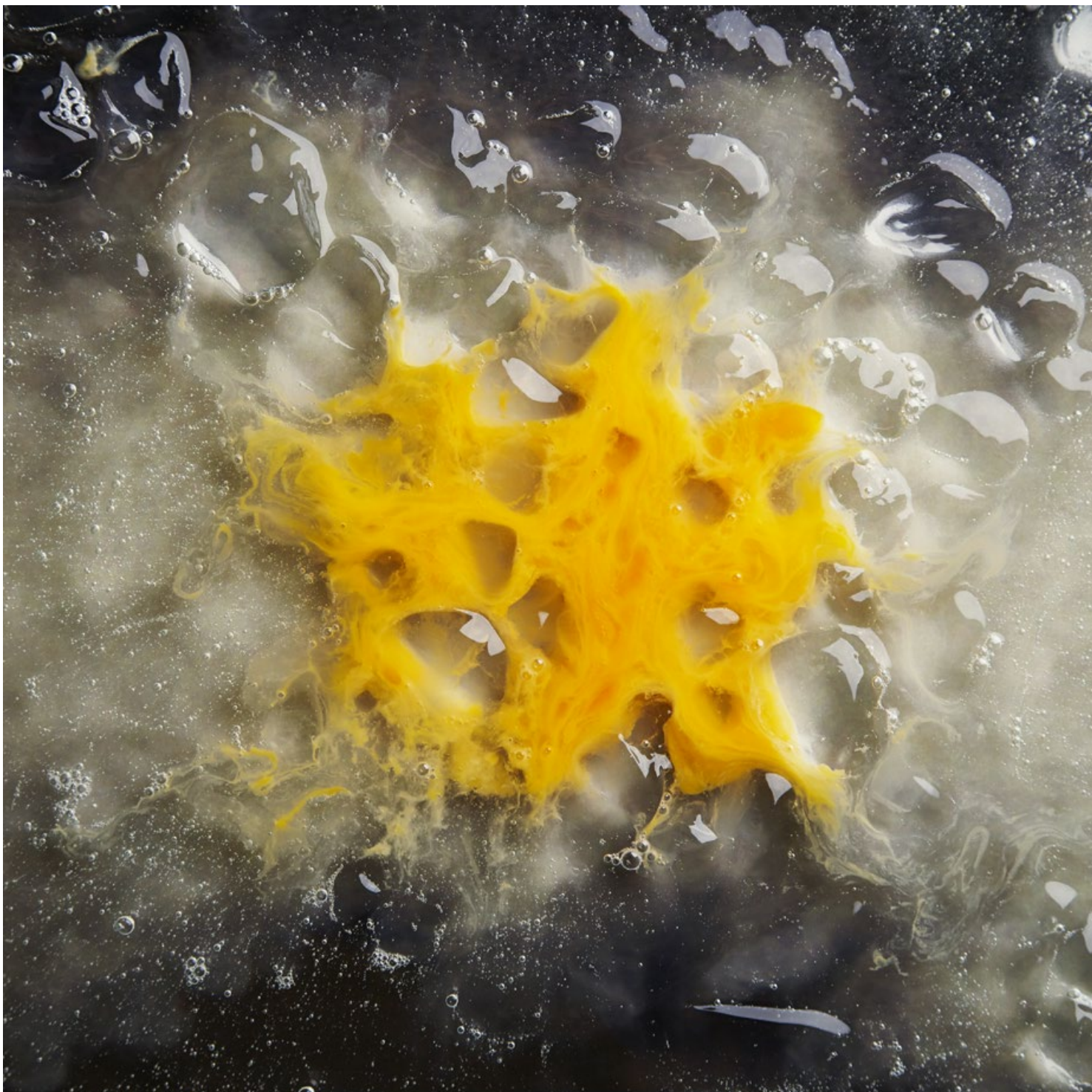
čára je prudký vítr
kde se nenadechne ani ten nejzkušenější potápěč
kruh je bolestinství a je i mysl ve tmě
tichý panter spoutaný provazy ve své libidózní ekonomii miluje
utrpení
pak je zde *pastviště* a *našinství*
to všechno je kov!
žádné prášivé duše
a stopy záhad vepsané do složených křídel
žádné setřásání genitálií ve jménu andělů
jen stará žena ve vzpomínkách
a stud z ukvapenosti
potící se ve francouzštině

Peremoha

v divokém rytmu brumle
sundal Ježíš z hlavy korunu
aby z chrastí založil na oheň
pro zmrzlé ruce války

Tulák

mohu se zapomenout
čekat u kavárenského stolku až nedorazí
a nestarat se o konzistenci názoru vzhledu či přesvědčení
touha promluví vždy ve svůj čas
ač neustále novými slovy opakuje totéž



PEKLO EXISTUJE

Jáchym Topol

A už je v parku u kostela. Tady nechá vzpomínku na Lídu doznít. A už se s ní nesejde. Zavibruje další esemeska, jen sáhne do kapsy a na mobilu nastaví ticho. Tamarka to přehání, podle terapeutky trpí distanční úzkostí, je na něj moc přilíplá. Za to si ovšem může sám, ujal se jí tehdy v Praze, zvykli si na sebe, tahá ho od rodiny, co má taky dělat, řekla by asi Lída, řekl by každý.

Kecne na lavičku, bohužel vedle plného, páchnoucího koše. Sedí na něm holub, klove do žvance. Je opravdu mírná zima, všude kolem jsou dozvuky nočních bezdomoveckých dějů, skoro jako v létě. Vajgly, střepy láhví, v křoví bota, hadry, zahlédne i kus krvavé fláky, dost možná ucho. Popíjejí tu a často se i rvou ožralí, zfetovaní lůžci, pomyslí na své oblíbené mladické vlivy, Tom Waits, Bukowski, beatnici, Bondy, Jirous, romantika, mimo jiné ztroskotání a sebedestrukce, je ale zdá se pryč, o čemž svědčí i nelitostná čísla prodeje. A v okolních křovinách tu s bolavými střevy dřepí nebo se kácí možná i nějaký prokletí básníci z devadesátek, dnes nejspíš shnilé trosky, kterých se každý zbavuje. Rozklad láká, dokud má člověk dost síly, pokud bohému přežije, snaží se už zbytek času držet pohromadě, mudruje Tomáš.

Ječnou ulicí hřmí tramvaje, nepřetržitý hluk aut, ve zvukové cloně z lavičky nad keři a mezi stromy vidí jedovatě žlutý emblém Centra Hypoték, tuší tam Veganland, barevná písmena ATRIUM nejspíš věští migrénu, stejně jako zelený emblém čehosi s nápisem Synexus, je tam jistě i Billa, není si jist, zda plebejská, či středo-stavovská, určitě ale zklidňující, a jsou tam četné další krámy potěchy, kompletní nákupní centrum neboli loviště.

Rádi si kdysi s Fionou, ještě bezdětní, dopřávali „hříšné neděle“. Vyráželi do nákupních center, celkem si jistí, že v neděli tu nepotkají nikoho z řekněme intelektuálně založených známých, v klidu se rozhlednou po slevách, pro chod jejich mladé domácnosti tolik potřebných, vysvětloval a samozřejmě omlouval nedělní šmejdění a shánku po obchodácích pudem lovců a sběračů, pudem přidruženým k pudu sebezáchovy, který by je ovšem zvláště o nedělích měl vést spíše ke spirituálním zážitkům, protože peklo existuje, jsou ale přece rebelové, vtipkoval a Fiona se smála, tehdy se pořád smáli, povykovala a prskala smíchy, přičemž bravurně řídila jednou rukou... byly to tehdy prosté a šťastné časy... byl jí vděčný, že vodi kluky do kostela, nejčastěji k svatě Ludmile na náměstí Míru,

on tam pravda občas sotva přetrpěl sobotní kocovinu, byl ale rád, že se klučící chtě nechtě noří do křesťanského příběhu, pravověří sem, pravověří tam, hlavně že na ně v posvěceném prostoru mezi květinami, svíčkami a světci kanou slova bible, stejně jako na všechny jejich matrikově dohledatelné i mnohé jen čirou fantazií předvídatelné předky... jakož i na něj, když byl kluk. Ať s nimi pak život smýkne kamkoli, budou se mít třeba kam vrátit, maloval si. Už tehdy musel psát jeden článek za druhým, s Fionou se i vážně rafali, teď ale na tuhle, vlastně ne tak vzdálenou, dobu myslí jako na dobré časy a spirituální zážitek, jak doufá, má právě před sebou.

K svatému Ignáci z Loyoly na Karlovo náměstí chodí nejčastěji. Občas sem zapadl i kvůli nedávným „zbožným litaniím v čase nakažlivé nemoci“, sám ale zbožný není, i když by rád byl. Schody chrámu Tovaryšstva Ježíšova jsou zadělané od holubů, kvůli omítce tu trčí dráty, všude je tu zažraná pražská špína, vážně to tu vypadá jako někde ve favele na misiích, ale to je vlastně ok, ten nelad vytváří kontrast k vyšperkovaným barokním útrobám chrámu, právě tady měli kdysi s Fionou svatbu.

Vyběhne po schodišti, projde pod kamenným portikem, který ještě těžkne sochami jezuitských světců, a je uvnitř. Zvyká si na přišší, přicházející zima na něj konečně studeně dýchne.

Ranní mše právě skončila, zůstává ale pořád dost lidí. Zapluje do nepohodlné dřevěné lavice, říká si, že právě takové mají kostelní lavice být. Trocha nepohodlí vytvoří kýžené napětí v těle, šero a modlitba mohou při kapce štěstí vést k usebrání, a povede-li se, rovnou k vytržení, těší se teď vášnivce Tomáš. Rázem se ocitl v barokní jeskyni divů, komnatě lesku a zlata, maleb a soch. Všechna ta nádhera zvýrazňuje bohatství ducha, tady Bůh čeká. Rozbitý člověk má ale rozbitý život, říká si náhle sklesle, pokus o modlitbu se v něm zasekne, ani se moc nesnaží.

Vždy se ale nadchne, když zírá na oltářní obraz *Svatý Ignác z Loyoly vstupuje do slávy nebeské*... právě zesnulý patron kostela v černém rouchu, snad překvapivě s umírněnou vizáží bankovního úředníka, se vznáší k atletickému Kristu, obklopen cheruby a anděly, zvučícími na flétny, loutny, snad i šalmaje. Všichni tu tančí a vznášejí se v temném stínu, vesmírném nesvětě, poznenáhlu ale ozařovaném slunečním jasnem. V rohu obrazu totiž právě trhá vesmírný stín Bůh, vypodobněný jako stařec, světlo, které na tančící dopadá, je oživující boží láska, děje se tu tedy ráj, není divu,

že některé z ozářených nebeských bytostí jsou nepopíratelně ženy. A Ignác z Loyoly letí vzhůru...

Tomášovi je světec hluboce sympatický, hýřil, dobrodruh a voják, který se poprvé v klidu ocitl až těžce zraněný, přičemž se mu ještě přihodila ta tragédie, že neměl co číst. Až poté, kdy zhltal všechny rytířské romány a kdoví co ještě, znučen sáhl po životopisech svatých a „Panna Maria ho celé hodiny zaplavovala štěstím“, dočetl se kdysi dojatě Tomáš. A po peripetiích, spojených s tuláctvím, žebrotou, vězněním i nástrahami jistě vlnadné donny, Ignác založil největší mužský církevní řád, předvoj globalizace, skutečnou protireformační armádu i po staletích úspěšnou dynamickou světovou firmu, které ovšem nejde o prachy akcionářů, ale pozor, to je pecka!, o nastolení Božího království. Tohle se Tomášovi na křesťanském bojovníkovi Ignácovi líbí, žádný frindolín, ale hejssek, holkař a vojenský rváč, a vida, co dokázal. No tak třeba ze mě taky ještě něco bude, říká si Tomáš hořce s černým drápkem kocoviny v nervech.

Mozek i žaludek má trochu v presu, odolá pokušení kouknout na mobil, je rád, že vypnul i vibrace... je si vědom, že v Čechách spíše než Ignác proslul páter Koniáš, dodnes pohrdaný kvůli pálení knih, zejména erotické literatury, kdepak, v Čechách jezuita nikdo moc rád nemá. V pulsujícím mozku mu naskočí jiný jezuitský výtečník, Bedřich Bridel, jehož velkolepou báseň *Co bůh? Člověk?* vnímá správně jako sebebičování a zvláště ve svých kocovinách a selháních se v ní rozpoznává, ano, peklo nepopíratelně existuje a: člověk je shnilotina, červ a svrab oplzlého těla a tak dál a tak podobně, Bridel ovšem ujišťuje, že i tuhle lidskou trosku má Bůh rád, což Tomáš, jako ty miliony Pražanů i poutníků před ním, potřebuje nejvíc ze všeho.

Svatba s Fionou v tomhle kostele znamenala pravděpodobně nejzávažnější slib, který v životě učinil a učiní. Měli se víc než rádi a chtěli spolu být, samo sebou. Fiona v dlouhých bílých svatebních šatech byla nádherná. Ruka, ve které držela kytici, se jí třásla. Svatební obřad byl tak silný, tak závažný, tak pohlcující. A pak rychle stříh, před kostelem tlupa povykujících svatebčanů, panáky a vína, vesměs přátelé z kapel a časopisů, hudba a psaní, to byl ten tehdejší grál, žili ve vlastně docela nedávno osvobozené zemi a ve své naivitě byli doposud natolik radostní, že kdyby nad svatým Ignácem vybuchla nějaká ta jaderná puma, zůstavila by po sobě spoustu šťastných mrtvých.

Před kostel novomanžele vyvedli usmívající se rodiče. Vtipkující kamarádi se pokusili o fingoovaný únos Fiony do keřů, zatímco Tomáše obklopol rozkvetlý záhon kamarádek, přítelkyň, kámošek a sympatizantek, které mu zatím vesměs ochotně projevovaly svou přízeň. Jako by na to měl právo. Spát s nimi dál. S některými tedy. Toho že se mám vzdát? Určitě by měl. Ale nebyl si jist.

Rozměnil svou lásku k Fioně v prchavých, dá se říci, že o to intenzivnějších, rozkoších a teď je z něj chlípny, stárnoucí opičák. A přitom by chtěl být milován. Tomu se asi říká toxický machismus, napadá ho. Že by? Svatý Ignác v černém rouchu nad ním každopádně letí přímo k Ježíšovi. S Fionou se budou muset rozejít.

Natáhne v lavici nohy, co to jde, a moc to nejde, přičemž popaměti dál listuje v Bridelových verších. Barokní mystik mu připomíná oblíbené prokletce od Baudelaira po třeba Ladislava Klímu, kteří byli ale tak rozšláplí, že psát jako rozmáchlý jezuita o boží velikosti je ani nenapadlo. Nahmátne v hlavě poslední verš, kdy Bridel po všech těch smradištích a červotočení se závěrečnou autorskou fanfárou Bohu oznamuje, že přestože je červ, „cosi v temnostech předkládá“, což Tomášovi připomene jeho plánovanou knihu. Ta se v něm teprve uvaří, chce tomu věřit.

Bedřich Bridel umřel na mor. Aby jezuité před morem ochránili Pražany, dopravili k svatému Ignáci Pannu Marii Piekarskou ze Slezska. Slezská madona i s božským pacholetem je tu obklopená freskami, bohatými štuky, uctívána veškerou nádherou barokního templu. Právě u ní si věřící chytře vyprošovali šťastnou hodinku smrti.

Smrt by tolik nevadila, hloubá Tomáš, ale stáří, stáří, to může být oříšek. Myslí na nemocné rodiče, batoh nabitý pamlsky pod nohama. Slezskou madonu má v pobočné kapli po pravé ruce. Odjakživa tíhne k ženám, a tak je pro něj katolický kult Matky Boží přitažlivý. Dost možná za to může kostelík v Lesanech.

V Lesanech táta odkládal masku a radostně vlčil. Prchali tam z Prahy před máminou nervozitou, bývala v divadle i o víkendech a pro tátovu vesnickou přizemnost neměla pochopení. Táta chodil s chlápky na pivo, potloukal se po vsi v montérkách a zedraném zeleném kabátci. Tomáš se válel na půdě, četl komiksy o princezně Dejah Thoris nebo šípáky a pozoroval sloupce prachu, které ještě rád zviřoval údery patičkou do staré matrace. Dost možná, že, jak už to bývá, v těch osmi devíti letech potřeboval trochu víc pozornosti a lásky, ale mezi rodiči už to rupalo.

V neděli s tátou v Lesanech chodili do kostela, o tom se nediskutovalo. V posledních letech socialismu tam stávaly kýble, krápala do nich dešťová voda. Okna byla zakrytá lešením. V zimě i v létě tam byla zima a ovšem houfek čilých babek, které se Tomáše vždy rády ujaly.

Býval ale nejradši, když ho táta zaparkoval do výklenku před lesanskou Madonou. Musela být románská nebo ještě starší, hranatá, hrubá, jedna z těch ztuhlých figur s nahými prsy nalitými mlékem, která se do vesnického kostelíku dostala bůhvíjak. Opravdová dávná Galaktotrofusa. V šeru a vysoko nad ním vypadala ještě skoro nelidsky, modla mimo čas a prostor. Zvykl si ve výklenku postávat, co to šlo, až do umdlení, jako malý voják, bolely ho nohy a byla mu zima. Ve vzpomínkách si říká, že Madona připomínala primitivní Venuši, upgradovanou o pachole, spíše dceru dřevěných bogyn a dědků než Matku Boží. Hledíval na ni celé hodiny. Dost možná, že už tehdy se v něm probouzela chlípna opice. Nicméně by se do těch chvil rád vrátil. Pamatuje si vlny klidu a něco, co se podobalo štěstí. Rád by to zas pocítil, ale nejde to. Navíc mu teď ve svatostánku až nehorázně zakručí v břiše, uvědomí si, že po pitce nesnídal.

Vypadni už! nakáže si. Má nejvyšší čas. Chce popadnout batoh a vyrazit. Celý ztuhlý se ale v lavici zamotá, zakopne o popruhy a málem se před oltářním obrazem rozmázne o podlahu. Ježíš na obraze, ke kterému se vznáší svatý Ignác z Loyoly, je ten Ježíš za odměnu, krásný a čistý, svalnatý chlap v šarlatovém rouchu. Andělíci mu pro Ignáce podávají korunu posetou diadémy, skvostné nebeské výslužné.

Tomáš ale v duchu vidí jiného Ježíše, toho od Grünewalda, trpící lidskou trosku. Kde se jen dočetl, že to nedostatek draslíku v kocovinách nemilosrdně rozkmitá roj představ, většinou ovšem pochmurných... když byl naposledy za mámou, bezostyšně si před ním vyhrnovala košili, ještě sotva zmátořená po bůhvíkolikáté narkóze, ukazovala děsné jizvy na boku, na břiše a na stehnech, to už mezi nimi nebyl stud nebo spíše to rozbité tělo už nebylo její, té jeho krásné mladé matky, jak ji znal.

„Tohle je od operace srdce, tohle nevím, kde se vzalo,“ ukazovala promodralý svár po operaci, na kterou si v tom malströmu bolesti ani nepamatovala... neurologové se u ní střídali. „Ty jejich opiové náplasti, to není opium!“ mávla máma pohrdavě rukou vyzábblou jak tyčka, z které visela kůže. Sama pamatovala opium a ovšem i jiné preparáty z šedesátých let, mimo jiné zlatého věku divadla malých forem, což byl její svět, kterému v Praze kralovala, než ho



mimo jiné rozbily sovětské tanky. Její tělo sešklebené bolestí mu, vyčerpanému ze všech těch návštěv, ze všech čekáren a věčně se dohadujícímu a dolézajícímu za všemožnými lékaři, připomínalo samo sebou tělo Krista, nebo nějaké středověké zmučené tělo z tržišť a pranýřů, kde bylo mučení běžnou empirií, a samozřejmě mámino tělo i tělem Krista bylo. Do prdele! a Tomáš si vzpomene, jak máma žebrale o morfium, on s ní, úspěšně.

No, dnes ji zase uvidí. Má pocit, že za rodiči do nemocnic chodí nekonečně dlouho, přitom je to nějakých šest či snad sedm let, co za nimi víceméně pravidelně vyráží s batohem. Přes všechny divočárny, kterými prošli, tátovy fabriky, máminu bohému, cisterny alkoholu a kamiony cigaret, se jim, díky vyspělým lékařským technologiím blahobytné České republiky, podařilo nejen dospět, ale také uvíznout v takzvaném čtvrtém věku, totiž ve stadiu nemilosrdně prodluzované vetchosti a bezmoci, nikoli ovšem opuštěnosti, o to se právě stará Tomáš.

Už si ale přiznal, že touží po tom, aby umřeli, netuší, jak jinak by se jim mohlo ulevit a ovšemže i jemu. Stejně si ale nedokáže představit, že o ně přijde, jako o bytosti.

Konečně vyjde z kostela. Zapne bundu, nasadí i čepici. Uvnitř sice nevymrzl, cítí ale chlad. Stojí na schodišti pod barokním portikem, schody teď únorově zebou. A zírá na překvapivý ruch a shon: kolem kostela jde průvod. Do svistotu tramvají slyší skandování, hovor, smích, demonstranti s transparenty a žlutomodrými vlajkami míří do Ječné ulice. Určitě táhnou na Václavák. O co jde? Ožije v něm reportér, zírá na procházející hloučky, mezi hlaholicími studenty v pěřovkách by mohl zahlédnout Tamarku nebo někoho známého. Uvědomí si, že na Tamarku v kostele ani nepomyslel.

Popadne mobil a přelítne zpravodajství. Invaze. Tak přece jen. Rusové zaútočili. Kolikátého je dnes? 24. února. A v práci, kam spěchám, budu tedy zřejmě povýšen v den ruské invaze na Ukrajinu, stočí se v Tomášovi ješitnosti smyčka, za což se zastydí.

Každopádně budou muset přeorat celé vydání, s touhle krvavou válkou nikdo doopravdy nepočítal, zřejmě ani dávní předkové, kteří tak vypjatě předpovídali, že jednou konečně nastane blažený věk Slovanů... copak Románi, Germáni, nemluvě o Anglosasech, ti, se svými ovšemže jak jinak než rasisticko-koloniálně-patriarchálními a tak dále laděnými říšemi urvali celé věky, byli prostě lepší. I pěvci Prahy, Tomášova města, ale snili o tom, že se sladká holubičí slovan-ská rasa konečně probudí, což právě nastalo, šklebí se Tomáš, vždyť atomovka je nyní v neklidných a ukoptěných slovanských rukou, přičemž věk Slovanů začíná vskutku za pět minut dvanáct. Vždyť definitivní konec světa teď predikují brilantnější mozky, než je ten jeho... každopádně se Slovani zase perfektně zviditelňují, na tom trvá, vždyť ještě rezonují jména Vukovar, Srebrenica, Ovčara, což byla zřejmě ouvertura závěrečné slovanské symfonie, krvavá sadistická práce, tentokrát bratří jižních Slovanů, zatímco Češi a Slováci se mírumilovně rozcházeli... a jistě přijdou další místa, jména, krvavě pulsující, řekněme: v rozbolavělé mozkové tkáni světa, říká si Tomáš a má pravdu, s miliony ostatních se vbrzku dozví o Irpiní, Trostjanci, Buče a dalších peklech, vyhřezlých mučírnicích... ale ještě na těch zeboucích kamenných schodech svatostánku v duchu provede chvatné dikůvzdání, je totiž náhle rád, že když už tedy někým musí být, tak je zrovna hodným neválcicím Čechem, navíc vlast-níkem nepřeberné pokladnice gotiky a baroka, prostě ukázkovým západním Slovanem. Vždyť to dnešní peklo je práce tentokrát zase východních kmenů, Slovanů... přičemž Tomáš vždy chtěl, aby mu gotika byla sympatičtější než baroko, ale nebyla. Sám chtěl být spíše gotický, ve svých představách tedy štíhlý, pevný a vznosný, s mečem proti barbarům. Je ale spíše, nedá se nic dělat, přes ten zmatek

v palici, rozkošník a baroko je mu sympatické extází, třeštěním. Ó, jak je vděčný za baroko, jak je šťastný, že je na Západě, letí mu nesoustředěnou palicí, kterou navíc drásají hluky a zvuky protiruské demonstrace, studenti mají i řehtačky... myslí teď na povídky Ivana Bunina, které zvláště v zimním období, kdy se brzo spouští soumrak, čítal jako rozbolavělý jinoch, po uši zabořený do té geniální směsi smutku a opuštěnosti, jako jinocha ho ovšem ani nenapadlo, že by smutek a opuštěnost mohly být i jeho budoucností... teď ale myslí na Buninovy povídky *politicky*, vzpomene si totiž, jak Ivan Bunin litoval, že se nenarodil o něco západněji, totiž tam, kde jsou hrady a kostely z kamene, ne ze dřeva, protože dřevo vždy strávil oheň válek a teroru, zahladil je, nic po nich nezůstalo. A když se konečně pohne ze schodiště, málem vrazí do posledních z průvodu, jehož čelo už se vsáklo do Ječné. Někdo ho nabere loktem, jakési dámě se sveze z ramen transparent, přistane Tomášovi na hlavě, úder naštěstí ztlumila čepice, stejně se mu zatmí před očima, spěchající ho přitisknou ke zdi. Čeká, až přejdou, popadne mobil, hltá další a další zprávy o výbuších a zabíjení, výsadkářích a tankových kolonách, krvavé zprávy... co je to v něm ale za raracha, musí se zase smát, asi v šoku v něm vyplavala vzpomínka: Vo vremja kaníkul ja kataljsja na kaň-kách i kůšal rybu, privet, jest u tějba nasmork? O prázdninách jsem jezdil na sáňkách a jedl rybu, ahoj, máš rýmu? Ve škole, kde stihl poslední záškuby rusifikace, si totiž museli dopisovat se sovětskými spolužáky. Tehdy ze sebe tyhle věty mačkal, jako by se mu ještě mohly hodit. Jeho synkové, Filípek a Jeroným, jsou ale naštěstí už zcela západní klučící, o Rusech nevědí ničehož nic, zatím.

Ale proč by Rusové nevtrhli i sem? Zase? Je 24. února a on zírá na park před svatým Ignácem, na Karlovo náměstí skrz stromy s listím ožehlým nedávnými mrazíky, cítí tep obchodu a civilizace, zahlídá i červenožluté výsostné znaky obchoďáku Billa, důkaz, že se v Čechách podílíme na zahánění dekadentní západní civilizace.

No jo... ale Rusové se zase hnuli a za týden můžou být tady, v Praze, klíďopíďo. NATO? Ale no tak... kdo by chtěl umírat kvůli téhle zemi, s prezidenty a církevními hodnostáři, už dávno sluhy ruského cara, žhnulo mu v hlavě. Klid, to se mnou jen točí postcovidová deprese, uklidňuje se, marně, předpokládaná ranní chvilka kontemplace a pobožnosti se mu opravdu vymkla. Kolik těch studentů z průvodu mělo roušku? říká si. Jen pár. Proč taky. Dva roky rouškování, a je to fuč. Jsou tak mladí, že až je zalehnou Rusové, zapomenou na svobodu, jako zapomněli na covid. A co já? Kam bych tady tak... pátrá očima po balkonech v Ječné ulici... umístil svůj kulomet? Asi nikam, nejsme v Kyjevě, ale naštěstí máme pasy... a v tom si představí Fionu na letišti, zuřící a láteřící, obklopenou kuřry a batohy, představí si tu věčnou bitku, Fioniny záchvěvy vzteku na palubě letadla, její proklínání počasí, stravy, letu, domova, ciziny a především jeho... a opravdu se vyděsí. A Tamarka? S mladou holkou by to šlo, náhle ji vidí, smějící se a šťastnou, někde na prosluněné pláži... co na tom projet s hebkou holkou kus světa, pak by se vidělo... uvědomí si ale, kolik mu je a co umí, a to se mu nelíbí. On by vyjel, ne aby se prosadil, ale aby přežil.

A co jeho kluci? To by jim pak psal mejly a posílal pohledy? Kravina, nesmysl! Na Tamarku v kostele ani nepomyslel. S Fionou v té uštěkané hádce už být nemůže. Každopádně je v pasti. O tom není pochyb. A to nemá na mysli Rusy... ohlédne se do vrat kostela, uvnitř je teď prázdné. Málo platné, oveček ubývá a církev se prý stává vyprahlištěm. Křesťanství je holt náročné náboženství, věřící musí mít naději... kouká po taxíku, nikde nic. Tak zavolá Ubra. Musí sebou hodit.

Ukázka pochází z chystaného románu *Hořící kůlna*.

PRI PREMÝŠĽANÍ ĽUDSKÉ ŠOŠOVKY JEMNE KMITAJÚ

Stanislav Baluch

Most nad koľajnicou

Na koľajnici ležia dvaja priviazaní ľudia
na moste stojí jeden
a druhý — lyrický subjekt

Subjekt sa snaží
postrčiť druhého v domnienke,
že zachráni dva životy

Človek sa prirodzene bráni
a padajú obaja

Vlak prejde štyroch ľudí.

* * *

Ráno vstaneš,
oblečieš sa,
pobozkáš ženu,
pohladiš deti

Vydáš sa do práce,
kde je plno schopnejších
ľudí s fundovanejšími
názormi a pôsobivejšími
životopismi

Cítiš sa tam nepríjemne
robiš premiéra.

Martin Heidegger

Sused v zápale páleného
zlomil na svojej žene časopriestor
sanitka to z druhého konca mesta
nestihla včas

* * *

Pri premýšľaní
ľudskej šošovky
jemne kmitajú

pri pohľade von z okna
dopravného prostriedku
kmitajú tiež
a keď nimi človek
počas jazdy zachytí bod
začne sa pozeráť späť

pri pohľade na monitor
sa šošovky hýbu minimálne
a presne fixujú
vývojármi vybrané body

pre šťastný život
je potrebný prítomný
okamih.

Povešť o dvoch vreciach

Kedysi dávno
chodili vrecia
normálne do školy,
kde sa učili matematiku,
prvouku a biológiu

raz sa však narodili
nemé,
nehybné
a recesívna alela
nahradila dominantnú

odvtedy sú
vrecia také,
aké poznáme dnes.

Marshmallow

Jedno ráno sa holub
prebudil v kletke
celý hladný

Divil sa,
čo tu robí
a čo je zmyslom života

Z kýmidla mu vypadlo zrnko
notifikácia na smartfóne.



Stanislav Baluch je básníkem hlubokého smutku. Může se to zdát vzhledem k níže otištěným básním — jež jsou plné humoru, ironie, sarkasmu — paradoxní, nicméně si můžeme připomenout ono dnes již klasické máchovské: na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal. Co jiného také dělat v situaci, kdy realita předbíhá fikci, kdy každý den začíná nová krize antických rozměrů; tragédie je navždy vyprázdněna a komedie se pod nekonečným smutkem obludně prohýbá.

Pamplóna

Počas pandémie
šialených kráv
niekomu z organizátorov
tradičného behu
pod olivovníkmi
napadlo

tohto roku býky
nezvládneme
nechajme bežať husi

Aký horor!

potravinový reťazec
sa zlovestne obrátil

Húf ľudí
dramaticky
podcenil situáciu

Stádo rozzúrených husí
sa rozbehlo
za nič netušiacimi
bežcami

Krvavé zobáky
vypichovali oči,
od chrbta prebodávali
plúca i srdcia

Ostré ozubené
oranžové kliešte
utrňovali z lýtok
úbožiacov živé mäso

Nejedno telo
ostalo týmito
pekelnými operencami
posmrtné zneuctené,

o medzidruhovej
homosexuálnej
nekrofilii samcov
ani nehovoriac

Po pár minútach
zasiahli ozbrojené
zložky

a zbesilé stádo
rozohnali vodnými delami
sirénami a dymovnicami

tento masaker prežilo
iba zopár šťastlivcov

niektorí z nich
boli hospitalizovaní
v psychiatrickej
liečebni

jednostaj opakujúc:

„gaga-gaga-gaga“
čo v ekumenickom
preklade znamená

nabudúce radšej hovädzie

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

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



Básnířka čísla Anna Luňáková

Anna Luňáková (nar. 1993) studovala filozofii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a autorské herectví na Divadelní fakultě Akademie múzických umění. V současnosti je doktorandkou na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde píše o zatím neznámém českém frankofonním básníkovi. Publikovala román *Tři!* (Dauphin, 2020), básnickou skladbu *Jen ztratím jméno* (Malvern, 2020) a knihu pro mladé čtenáře a čtenářky *Atlas babiček* (Viriditas, 2022). Byla editorkou *Pandezie* (Revue Prostor, 2021) a přeložila novelu *Dopis pro D. Andrého Gorze* (Malvern, 2021). Je předsedkyní Asociace spisovatelů.

Beletrie Jáchym Topol

Jáchym Topol se v roce 1962 narodil do spisovatelské rodiny, jejíž cestu začal velmi záhy následovat. Za komunismu ze zřejmých důvodů pracoval jako skladník, topič nebo nosič uhlí. Od devadesátých let je však spisovatelem z povolání a dnes také dramaturgem Knihovny Václava Havla. K dlouhé řadě jeho knih, jako jsou *Sestra*, *Kloktat dehet* nebo *Citlivý člověk*, se jednoho dne připojí i chystaný rukopis s prozatímním názvem *Hořící kůlna*.

Nová jména Stanislav Baluch

Stanislav Baluch je student ekonomie, kterého baví psát poezii. Získal prémii v soutěži Básně SK/CZ 2022, což je jeho první literární úspěch. V tvorbě jej inspiruje internet, filozofie a společenské dění. Ve volném čase se také rekreačně věnuje šachu a jeho variacím.

Ateliér Viktor Slota

Na první pohled mohou snímky Viktora Sloty působit „digitálním“ dojmem, nicméně zátiší, která zachycuje, mají svůj skutečný fyzický předobraz. Slota sám vytváří všechny instalace a objekty a následně je fotografuje. Experimentuje s různorodými materiály, vytištěnými fotografiemi a po svém si přizpůsobuje techniku koláže. V jeho fotografiích se organické struktury prolínají s určitou syntetičností a není mnohdy úplně zřejmé, na co se vlastně koukáme. Snímky tím provokují naši pozornost a vybízejí k pečlivému a soustředěnému zkoumání.

Viktor Slota (nar. 1984 v Banské Bystrici) je absolventem Ateliéru reklamní fotografie Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Aktuálně žije a pracuje jako módní a produktový fotograf v Berlíně. (Áša Sárová)



VELKÝ JIŽNÍ DÉŠŤ



Klára Goldstein

Letos v září uplyne padesát let od smrti chilského nobelisty Pabla Nerudy, diplomata a básníka, k němuž má naše společnost ještě stále z mnoha důvodů nevyjasněný vztah. Spisovatel, který je dodnes mnohými považován za stalinistu, však ve své době odsoudil kult osobnosti Stalina i Maa. Básníkovi, pro nějž byl hlavním a zastřešujícím ideologickým konceptem humanismus a demokratický socialismus, ale nebylo dopřáno zemřít přirozenou smrtí. Skutečnost, která měla své svědky a o níž se v jistých kruzích celá uplynulá desetiletí vědělo, byla však pinochetovskou diktaturou zamlčována. Režim ale nedokázal umlčet tisíce lidí, již se v souvislosti s úmrtím básníka sešli v září 1973 v ulicích. Pohřeb Pabla Nerudy se tak stal na dlouhá léta jediným veřejným masovým projevem protestu vůči diktatuře, která za sebou zanechala desetitisíce obětí.





Pablo Neruda se narodil 12. července 1904 v chilském Parralu jako Ricardo Neftalí Reyes Basoalto v rodině železničáře, jejíž kořeny sahaly do Španělska či Německa. Záhy přišel o matku, kterou si pamatoval spíše jen z fotografie jako „zamyšlenou útlou paní v černých šatech“, která prý psávala verše. S druhou ženou svého otce měl ale velmi dobrý vztah a ve svých pamětech ji nazývá strážným andělem svého dětství. Básnický jazyk Pabla Nerudy byl pochopitelně ovlivněn stejnými tendencemi jako u všech básníků narozených na počátku dvacátého století. Střet avantgardních prvků s dohánějícím modernismem, který v bývalých kolonizovaných oblastech nastupoval později a v Latinské Americe se ukotvoval zejména zásluhou Rubéna Daría, představoval pro Nerudovu generaci jakési pomyslné východisko. Stopy pozdního symbolismu tak nalezneme v jeho první časopisecky publikované básni „Canción de la fiesta“

(Slavnostní píseň) i ve sbírce *Crepusculario* (Soumrak, 1923). Nedozněly zcela ještě ani ve *Dvaceti básních o lásce a jedné písni ze zoufalství* z roku 1924, kde už je patrný vliv latinskoamerických básníků působících či navrátilých se z Evropy (Huidobro, Vallejo a jiní) a rovněž, a to daleko silněji, básníků prokletých, zejména Arthura Rimbauda. K autorům, kteří v té době Nerudu zcela zásadně ovlivnili, je třeba připočítat také Walta Whitmana. Následně se začínají vynořovat i surreálné tendence. Neruda se od melancholického, zamlklého a zadumaného tvůrce veršů, od zcela subjektivního — a ve vztahu k vnějšku pasivního — pozorovatele nejvnitřnějších nálad dostává k výrazné akcentaci snu, jímž probleskují až jakési mysteriózní vize, aby nakonec odhalil reálný svět okolo sebe jako nejvlivnější a nejpůsobivější materiál k projekci vlastní a obecně lidské existence. Do rázu Nerudovy poetiky v jejich

počátcích pochopitelně zasáhly osobní události jeho života, stavy a situace určující psychické naladění, počínaje zmíněnou smrtí matky měsíc po básnickově narození, novou rodinou, již poté založil jeho otec, temnými, studenými a deštivými dny chilského jihu, kde vyrůstal („Ze dnů a let mého dětství zbyla mi jediná nezapomenutelná postava, déšť. Velký jižní déšť padající jako vodopád z pólu, z nebe u Hornova mysu až k hranici. Na této hranici neboli Far Westu mé vlasti jsem se narodil životu, zemi, poezii a dešti“), osamělostí jeho dětských let, kdy se přimyká k úžasné barevnosti přírody a tajemství starých vyprávění, určujících skutečnosti, které — zdánlivě banální — pro něj neztratily na svém vlivu a konkrétnosti ani po padesáti letech, až po školní zážitky, první

↑ Pablo Neruda v BBC, šedesátá léta

nesmělé lásky a počátek uvědomování si sociálních rozdílů mezi přistěhovalci a potomky původních obyvatel. Jak také básník později přiznává, bylo právě toto období, v němž na lyceu v Temucu přichází jako učitelka Gabriela Mistral, důležitým a jedinečným začátkem: „Tak se na nekonečných plážích nebo ve spletech hor začala spojovat moje duše, to znamená moje poezie, s nejpouštěnější zemí na světě. To bylo před mnoha lety, ale tohle spojení, tyhle objevy, tahle domluva s prostorem trvají celý můj život.“ Je pozoruhodné, s jakou barvitostí a v jakých nuancích, jako by stál mimo čas, popisuje později šedesátiletý básník zážitky snad až precitlivělého chlapce odkázaného víceméně na svůj vlastní svět uprostřed nehostinné krajiny, v podstatě zhmotnělé melancholie. Labutě, bezdůvodně ubíjené lidmi na jezeře Budi, ztracení se v horách, hořící dům a hlavně fascinace stromy, plody, přírodními strukturami stojí u počátku jeho první básně. Zde, ve světě, kde každá skořápka a kůra každého stromu je zpětně viděna v té nejdetailnější barevné odstíněnosti, vyvolávající po desetiletích i dávné vůně, kde zakuklené vzpomínky zůstávají žít ve svém okamžiku navzdory chodu času a plní tu nejzákladnější roli ukazatele k dětství, či přímo jeho vyvolavače, probíhá lidská i básnická iniciace mnohokrát, nejroztodivněji, potvrzovaná jen horami a tím nejtěšším tušením uvnitř.

Pro rané sbírky je rovněž určující Nerudův odchod na Pedagogický institut do Santiaga de Chile („Život ve studentském penzionu těch let byl životem o naprostém hladu. Psal jsem mnohem více než do té doby, ale jedl jsem mnohem méně. Někteří básníci, které jsem tehdy poznal, zemřeli na přísnou dietu chudoby...“), nová místa, noví přátelé, nové milostné i tragické zkušenosti, počátky básnických úspěchů i okouzlení přístavem Valparaíso, odkud zahájil své cesty po Chile. Neruda po svém příchodu do Santiaga zaujal už svými prvními sbírkami. Vidění světa, jak se mu naučil ve svém dětství, ho neopouští, je pevně ukotven v prostoru hlubokého smyslového vnímání, a proto je nejen erotismus jeho *Veinte poemas* něčím naprosto novým, což bude mít za následek kritiku konzervativců, ale postaví Nerudu na čelné místo mezi jeho generačními básnickými druhy. Ještě stále se v této sbírce objevují stopy modernismu, ale zejména jen v její struktuře, přičemž obsahově se mu vzdaluje. Nikoli v tématech a motivech, ale v Nerudově metaforickém jazyku se modernismus bude projevovat po celou

dobu jeho tvůrčí činnosti. Jak tvrdí v doslovu ke knize Huga Friedricha *Struktura moderní lyriky* Jürgen von Stackelberg: „Neruda začal temnou poezií, která v mnohém čerpala ze surrealismu, ale od počátku měla svůj nezaměnitelný tón. Jeho rané milostné básně, jež dodnes v Latinské Americe neupadly v zapomnění, ba jsou mnohem oblíbenější než jeho pozdější poezie politická, jsou těžko přístupné, plné jazykové magie, disonantních metafor.“ Zároveň však realistické vidění skutečnosti a každodennosti vede Nerudu už počátkem třicátých let k tématům, která byla pro předešlou generaci jaksi antipoetická, vyzývá je, čelí jim v přímé konfrontaci života a tvorby.

Sbírky *Residencia en la tierra 1 a 2* (Sídlo na zemi) a *El hondero entusiasta* (Nadšený prakovník) psané v letech 1927–1932, kdy mladý Neruda působil postupně jako konzul v Barmě, Batávii a na Srí Lance, ještě stále přinášejí témata opuštěnosti, problémů vycházejících z nemožnosti dorozumění, okouzlení přírodou, soucitu s lidmi na okraji společnosti, vzrůstající odpor k britským kolonizátorům, prudký milostný vztah s šlechetnou ženou, jež se pokoušela básníka zabít, jakési bloudění a sebenacházení až po kratičké a nevydařené manželství s Holanďankou Marií Antonii Haagenarovou (z něhož se narodila dcera Malva Marina, jež zemřela v dětském věku). Převažuje motivika odcizení, pralesa, materialistického uchopování věcí, silného erotismu a smyslového vnímání jinakosti krajiny, v níž se Neruda najednou pohybuje. Z toho všeho by nám mohl mylně vystat typický obraz básníka v podstatě zásadně modernistického, který se spíše utíká do světa své poezie jako do jediného prostoru, v němž vnímá smysluplnost. A vychází-li z něj ven, pak s vědomím utrpení, jemuž bude vystaven, jež ale na druhou stranu bytostně potřebuje pro vlastní rozvoj. Nerudova sdělnost má však v tomto období naprosto avantgardní rysy, blížící se místy dokonce k surreálnému vidění:

Schovávám si modrou lahvičku / a v ní ucho a portrét: / když noc vyzývá / peří výra / Když chraplavá třešeň / si drásá rty a vyhrožuje / kůrou / již oceánský vítr často provrtává / vím, že jsou kdesi rozsáhlé zatopené plochy / křemen v ingotech / bahno / modré vody pro nějakou bitvu.

Vlno děr a rozdrčených růží / Budoucnosti / s rozvoněnou žílou! Nelitostné předměty! / Ať zastaví se

všichni! Nikdo ať nerozvírá paže / ve slepé vodě! / Ó pohybe, ó těžce zraněné jméno / ó lžice zmateného větru / ó bíčované barvy! / Ó ráno, do níž padají / až k smrti modré kytary... [Překlad Miloslav Uličný.]

ŠPANĚLSKO V SRDCI

Roku 1934 je Neruda povolán jako konzul do Španělska a nastává zásadní obrat v jeho tvůrčím i občanském životě. Setkává se s uměleckou Generací 27 (s některými jejími členy, zejména s Federicem Garcíou Lorcou, se seznámil už rok předtím, kdy zastával úřad konzula v Buenos Aires) a zapojuje se do španělského kulturního života. Přímý prožitek občanské války měl zcela zásadní vliv na vývoj Nerudovy poetiky, jelikož právě na pozadí války se radikálně změnil básníkův pohled na běh světa, který se nadále v jeho poezii zrcadlí. Až na pár výjimek v pozdní tvorbě už tento svět nikdy neopustí. Začíná dlouhé období, jemuž bude vévodit angažovaná tvorba, neodtržená ovšem od skutečné přítomnosti básníka uprostřed hrůz a změn, období, které Nerudu posune mezi nejvýznamnější básnické hlasy Latinské Ameriky a zároveň ho vydá nebezpečnému soukolí osobních politických omylů a následných dezinterpretací. *España en el corazón* (Španělsko v srdci), nejbojovnější Nerudova sbírka, vychází v roce 1936 a následně v novém vydání roku 1938. Je plná aktuálních skutečností, apélů, konkrétních lidských osudů viděných přímo či zprostředkovaně, ale bez zbytečného sentimentu a patosu. (Ty ovšem bohužel pronikly do některých českých překladů, zejména toho prvního z roku 1946, a zanechaly pro nás Nerudovu poetiku ve značně zkreslených konturách). Když je Neruda vypovězen ze Španělska, vychází báseň *Las furias y las penas* (Zlosti a trápení) a až osm let nato *Třetí sídlo* (1947). Přelom čtyřicátých a padesátých let je obdobím vzniku *Canto general* (Veliký zpěv), nejobsáhlejší Nerudovy výpovědi o dějinách i současnosti Latinské Ameriky, jejichž je živým aktérem. Celá padesátá léta se nesou ve znamení angažované a milostné poezie, nejprostších témat života, zahrnutých například v knihách ód či sbírce *Kapitánovy verše*, vychází rovněž kniha próz *Viajes* (Cesty, 1955). Neruda je v tomto období stále na cestách, mnohdy nedobrovolně střídá země svého exilu, prožívá odloučení od Chile a zároveň nový a pro svůj život určující vztah s Matilde Urrutiou. Ve výčtu Nerudova díla figuruje nejméně třicet knih, které nebyly nikdy



přeloženy do češtiny. Zato byly opakovaně překládány jen angažované výseky jeho díla, logicky zejména ty opěvující Sovětský svaz a osobu Stalina. Neruda ovšem velmi brzy litoval toho, že svým dílem přispěl k podpoře kultu jeho osobnosti, což nebylo v našich podmínkách v dané době reflektováno. Velmi nekompromisně odsuzuje také Maa a jeho „kulturní revoluci“, neboť na celý proces nahlíží perspektivou proživatele daných událostí, a neváhá veřejně psát o hrozných osudech svých přátel — čínských spisovatelů, mizějících pro své rozpory s režimem nejen z literární scény, ale přímo ze světa. Osudu pronásledovaných a perzekvovaných Neruda ze své vlastní zkušenosti velmi dobře rozuměl.

REFLEXE PADESÁTÝCH LET

Na přelomu čtyřicátých a padesátých let pronikají do jeho tvorby také aspekty jeho psanectví. Poté co Pablo Neruda v senátu veřejně obvinil chilského prezidenta Gonzáleze Videlu z vlastizrady, byl na něj vydán zatykač, umožňující komukoli na území Chile básníka zabít. V tomto období se skrýval na všemožných místech, a nakonec se mu podařilo překročit Andy a dostat se do Argentiny. Exil je ostatně pro Nerudu typický ve většině období jeho života. V oné době vyšel v Československu jeho *Psanec*, třikrát byla vydána kniha *Ať procitne dřevorubec* a samozřejmě zmíněné texty o Stalinovi, za něž se potom sám v závěru padesátých let kál. Je ovšem důležité zmínit, že latinskoameričtí spisovatelé-komunisté, kteří pobývali na Dobříši a měli možnost sledovat takříkajíc v přímém přenosu osudy svých československých přátel, Artura Londona a dalších, byli zděšeni zdejšími politickými procesy a tím, jak se zde ideologické koncepty, kterým věřili, zručně deformovaly. Tuto gottwaldovsko-stalinistickou linii zcela odsuzovali. Neviděli to ovšem jako selhání ideje komunismu jako takové, ale jako naprosté lidské selhání některých jeho představitelů. Pochopitelně v dané době jejich vyjádření nepronikala na veřejnost. *De facto* však sdílejí přesvědčení, že socialismus, za který bojují oni, člověka osvobozuje, dává mu právo k rozhodování, právo na informace a právo tvořit vlastní budoucnost a že to, co lze v některých případech pozorovat, je jen nepochopitelně zdeformovaná odnož, která by neměla existovat, neboť popírá svou prvotní podstatu. Výborně toto téma shrnuje Zélia Gattai, manželka Jorgeho Amada, v knize *Zimní*



↑↑ Pablo Neruda při recitálu, šedesátá léta

↑ Během přebírání Nobelovy ceny, 1971

Drancování a pálení svých knih se dočkal už koncem čtyřicátých let a poté ještě mnohokrát, i na samém sklonku života během Pinochetova puče.

zahrada, popisující období dobříšského exilu nejen své vlastní rodiny, ale rovněž všech, s nimiž v době svého evropského vyhnanství přicházeli do kontaktu. Neruda mezi těmito osobami zaujímá pochopitelně přední místo.

Že jsou lidé pronásledováni, vyhnáni, mučeni a zabijeni nějakou diktaturou, to mě nepřekvapovalo. Ale že by mohli být pronásledováni, vězněni, vyhnáni, mučeni a zabijeni režimem, za který bojujeme, jemuž obětujeme svůj život, to jsem považovala za nemyslitelné! Nebylo pochyb: není to tak, že socialismus jako takový by byl od základu špatný, ale vládci, zaslepení ambicemi, ti nestáli za nic... proti těm bylo třeba bojovat, ti musejí být odhaleni. Když jsem takto uvažovala, cítila jsem se schopna si znovu stvrdit své socialistické ideály a jít dál, aniž bych se však vzdala práva na svobodu a aniž bych za ni přestala bojovat, neboť jsem začala chápat, že kterýkoli režim, ať je to ten nebo ten, je bez svobody jen diktaturou.

K samotné situaci literatury dodává:

Žili jsme v době, kdy literatura a umění v socialistických zemích byly řízeny dogmatickou ideologií, vycházející ze stalinismu, který je omezoval tím, že jim vnucoval politická a morální pravidla. Výsledkem bylo umění, jehož tvůrčí síla byla značně omezená,

bezkrvná literatura a umění ve službách vládnoucí komunistické strany. Byla to doba Ždanovových teorií o socialistickém realismu [...] Literatura bez chuti a akademické umění získaly statut revoluční literatury a umění, vše ostatní bylo předmětem kritiky a tuhé cenzury.

A na situaci v Československu dále poukazuje:

Ideologický dozor nabyl v té době kruté a odporné podoby: donašečství, zákazy knih, hudby, filmů, mnozí tvůrci byli umlčeni. Představitelé tvrdé linie, většinou průměrní tvůrci bez talentu, se takto drželi na vedoucích pozicích v čele Svazu spisovatelů, nakladatelství, divadel...

Ve světle těchto slov snáze pochopíme i onu disproporci objevující se v líčení vztahů s Nerudou ve vzpomínkách československých spisovatelů a v tom, jak je podává druhá strana. Zatímco nejen Zélia Gattai, ale i ostatní na Dobříši pobývajících spisovatelé byli schopni poměrně objektivní a příkré reflexe a kriticky pohlíželi na československou kulturu a život v období prvních procesů, sami čeští představitelé oné kritizované stranické linie vytvářeli ve svém díle a sdílených vzpomínkách obraz ideologicky podmíněný a podstatně vzdálený realitě. O Janu Drdovi či Janu Pilařovi, kteří sami sebe označovali za nejbližší Nerudovy přátele, se fondy chilské Fundación Neruda vůbec nezmiňují. Naopak je zachována

korespondence mezi Nerudou a Lumírem Čivrným (jenž přeložil jeho *Veinte poemas*) a který své přátelství s básníkem nikdy neměl potřebu ventilovat s obdobnou opulentní vehemencí jako výše zmínění funkcionáři Svazu. O osobních kontaktech československých spisovatelů s Nerudou podává ale rozsáhlý obraz ve vzpomínkové próze *Co se vejde do života*, důležité zejména z toho důvodu, že vypovídá o Nerudově osobnosti a vlivu v kontextu jeho domácího prostředí. Čivrný se ve své knize snaží nastínit Nerudův obraz osvobozený od pokřivujících požadavků dobové kritiky, zatímco například neskrývá svůj myšlenkový a zároven lidský rozchod s Nicolásem Guillénem, zapříčiněný událostmi roku 1968. Dokázal si uchovat i patřičný odstup ve chvíli, kdy se vyjadřuje k poměrně známému Zábranovu popisu jeho setkání s Nerudou. „Po vytouženém a vystrádaném převratu 1989 musel jsem se však bohužel dožít hořkého čtení, když Nerudu surově difamoval v posmrtném vydání svých vzpomínek dobrý básník, který se nedožil převratu, pro nějž statečně pracoval. Život rád nastražuje nedorozumění a nepochopení, jimiž ještě dál komplikuje, co už sám dost složitě zpřeházel,“ píše Čivrný. Jen neznalost kontextu a právě způsob prezentace chilského básníka v československém prostředí, včetně jeho spojování s osobami, jež ho do našeho prostředí uváděly, mohou postoj Jana Zábrany vysvětlit. Spojovat lidský či básnický profil Nerudův a například Pilařův bylo poněkud scestné, zvláště když uvážíme, že Zábrana se



s Nerudou osobně setkal jen jednou a měl v tu chvíli k dispozici jeden z nejangažovanějších výseků jeho díla. V *Celém životě* však Zábřana nehodnotí nikoho tak expresivně a nenávistně jako Nerudu. Největším paradoxem je, že Neruda, „válející se na Dobříši [...] v letech, kdy čeští básníci byli štváni jak na honu — kdy jich více než polovina nemohla publikovat [...], kdy jim drancovali byty, vyhazovali na podlahu knihy z knihoven a jejich rukopisy se pokoušeli sprovodit ze světa“, byl ve své vlasti po většinu svého života v podobné situaci jako Zábranou zmiňovaní básníci. Kromě zákazu publikování musel volit několikrát exil. Už ve druhé polovině čtyřicátých let přestál atentát na svou osobu, aby pak unikl zmíněnému zatykači. Drancování a pálení svých knih se dočkal už koncem čtyřicátých let a poté ještě mnohokrát, i na samém sklonku života během Pinochetova puče. Tehdy byli rovněž perzekvováni jeho přátelé, příbuzní i stoupenci, což trvalo po celou Pinochetovu éru. A právě tento režim také nechal Pabla Nerudu odstranit. Brzy po převratu byl Neruda krátce hospitalizován, podle většiny zdrojů pro určité komplikace s benigním nádorem prostaty. Den před smrtí byla však básníkovi aplikována injekce, s jejímž obsahem jej nikdo neseznámil. Stihl tuto skutečnost sdělit svému tajemníkovi a řidiči Manuelu Arayovi, který jej v ten večer navštívil. Jemu svěřil i své pochybnosti nad nastalou situací, protože se začal cítit mnohonásobně hůř. Dalšího dne se už nedožil. Ačkoli byly ostatky Pabla Nerudy exhumovány již v roce 2013, údajně tehdy nedošlo k přesvědčivému potvrzení o příčinách básníkova skonu. Tato skutečnost není nijak překvapivá. Vyšetřování probíhalo v době prezidentského mandátu Sebastiána Piñery, jenž byl i se svými politicky aktivními příbuznými od doby po převratu napojen na Pinocheta a další představitele junty. Nové bádání však potvrdilo dávno známé skutečnosti — v Nerudově těle byla prokázána přítomnost botulotoxinu. Snad tedy postupné rozkrývání těchto skutečností a možnost poznávat dosud nepoznané části Nerudova díla přispějí k tomu, že překonáme onen ideologicko-politický konstrukt, který si v mnoha případech s básníkovým jménem spojujeme. Oceán poezie, který nás za tou dávno zbudovanou a zbytečnou hranicí čeká, je strhující.

Autorka je básnířka, literární vědkyně a překladatelka.

Manuál

K HANNAH ARENDTOVÉ



Tereza Matějčková

Proč dnes číst Hannah Arendtovou? V češtině vyšla nedávno stejnojmenná kniha, jejímž autorem je filosof Richard Jacob Bernstein. Ukazuje v ní, že myšlení Arendtové nezestárlo především proto, že pro autorku nikdy nebylo akademickým přemítáním. Myslela ze svého života a žila z myšlení. Není proto od věci začít biografií. Milovníky komiksu lze odkázat na *Tři životy Hanny Arendtové*, klasická je potom biografie *Hannah Arendtová. Z lásky k světu* od Elisabeth Young-Bruehlové (vyšlo slovensky). Úhelnou zkušeností byl pro Arendtovou její úprk z Německa před nacisty i následný pobyt ve francouzském internačním táboře. Svozy do tohoto tábora organizoval Adolf Eichmann, s nímž se Arendtová seznámila jako novinářka píšící o jeho procesu. Výsledkem byla reportáž *Eichmann v Jeruzalémě* a pojem „banální zlo“. Kdo chce číst eseje, toho lze odkázat na knihu *Mezi minulostí a budoucností*, kde se zabývá pojmy tradice nebo výchovy, ale i úlohou pravdy a lži v politice. Neopomenutelná je kniha *Vita activa*, v níž autorka předkládá slavné rozlišení na tři základní lidské aktivity: na práci, zhotovování a jednání. Arendtová zde navíc tvrdí, že člověka nedefinuje jeho vědění o smrtelnosti, ale fakt, že se rodí. Každé dítě je nový počátek. Ale hlavně: bytostmi počátku nejsme jen jako novorozenci, zůstáváme jimi, což tvoří základ plurality. S posledně zmíněným souvisí filosofičino nejhutnější třísvazkové dílo *Původ totalitarismu*: totalitní je svět, v němž zadusíme pluralitu a schopnost lidí být iniciativní — zůstávat „začátečníkem“. Stát u začátku znamená nepřestávat prorážet síly situační, společenské či biografické. Ani tento vhléd nebyla „pouhá“ myšlenka. Arendtová z toho internačního tábora tehdy prostě utekla.

Autorka je filosofka.

Prospettiva

SAMIZDAT A BIENNALE 1977



Alessandro Catalano

Slavné benátské Biennale se v průběhu sedmdesátých let stalo jednou ze světově nejdiskutovanějších uměleckých událostí. Agilní intelektuál šlechtického původu a politik socialistické strany Carlo Ripa di Meana dokázal trochu zkosnatělý umělecký festival proměnit na kontroverzní přehlídku tehdejších aktuálních témat jako utlačování umělci v Chile či stav umění ve Španělsku po smrti diktátora Franca.

Skutečnou mezinárodní odezvu měla ale teprve přehlídka *Il dissenso culturale*, původně plánovaná na oficiální úrovni. Ačkoli nechyběly polemiky a nejrůznější problémy, byl pozoruhodný program „Bienále disentu“ zahájen 15. listopadu 1977. Tehdy poprvé bylo poukázáno na fenomén utlačovaného umění celého východního bloku, počínaje ojedinělou výstavou neoficiálního sovětského umění a velkou expozicí knih a samizdatu. Jednotlivé sekce byly věnovány dějinám, literatuře, divadlu, umění, kinematografii, masmédiím, hudbě, ale také vědě a náboženství. Bylo vydáno deset informativních knih, čtyři sborníky z konaných kongresů a různé brožury. V Benátkách nechyběly známé osobnosti emigrace, například básník Josif Brodskij. Téma bylo v Itálii, zemi s nejsilnější komunistickou stranou na Západě, velmi aktuální a provokovalo různé obstrukce i živý protest sovětského velvyslanectví. Ohlas v novinách byl ale nevídáný.

Mezinárodní povědomí o českém samizdatu a disentu bývá spojováno především s Chartou 77 a uvězněním Václava Havla. Toto však byla jedna z prvních událostí, kdy byla neoficiální kultura komunistických zemí prezentována v zahraničí takto průlomovým způsobem. Organizační úloha byla svěřena Antonínu J. Liehmovi, který dokázal mimo jiné připravit bohatou filmovou přehlídku i samostatnou výstavu československé grafiky. Kromě toho byly uvedeny dvě aktovky Václava Havla (*Audience* a *Vernisáž*), jemuž byl pak vydán i dosud nejkompletnější italský výbor jeho divadelních textů. Z českých účastníků různých kongresů stačí uvést jména jako Pavel Tigrid, František Janouch, Arnošt Lustig, Josef Škvorecký, Ludvík Aškenazy, Ota Filip a vzpomenout na živé vystoupení Karla Kryla.

Bienále z roku 1977 zůstává bohužel téměř neznámé, ačkoli se jedná o jeden z nejdůležitějších momentů, kdy si mezinárodní veřejnost začala uvědomovat existenci takzvané „jiné kultury“, tedy umění, které v komunistických zemích není zastoupeno pouze užší skupinou alternativních umělců, ale velkým množstvím těch, kteří byli z oficiální kultury násilně vytlačeni.

Autor je profesor české literatury v Padově.





SCENÁRISTOVA CESTA

Christopher Vogler

NÁSILÍ

Alexander Staffa

KRIEGEL. VOJÁK A LÉKAŘ KOMUNISMU

Martin Groman



NÁSLEDUJTE SVOU BLAŽENOST

Jan Němec

Jen málokterá filmová scéna si na Wikipedii vyslouží vlastní heslo. „Věříš v osud, Neo?“ ptá se Morpheus těsně předtím, než svému chráněnci dá na výběr mezi dvěma pilulkami. „Řeknu ti, proč jsi tady. Jsi tady, protože něco tušíš. Neumíš to vysvětlit, ale cítíš to. Celý život. Se světem není něco v pořádku.“ Pokud Neo spolkně modrou pilulku, příběh skončí — hrdina, jenž měl spasit svět, se ráno probudí v posteli a udělá si cereálie. Jestliže si však vezme červenou pilulku, přijme svůj osud. „Zůstaneš v říši divů a ukážu ti, jak hluboko ta králičí díra vede,“ říká Morpheus v narážce na *Alenku v říši divů*.

Samozřejmě že Neo zapije červenou pilulku. Změna je náhlá a nevratná. Z naprogramované reality matrixu se poprvé probudí do skutečného světa.

Matrix bratrů — nyní sester — Wachovských vytyčil leccos z nálad, obav

a nadějí přelomu tisíciletí. Fosforově zelené číselné řady, na něž se svět před Neovým a očima rozpadá, nerezonovaly jen mezi programátory a hackery. Měly co říct také zastáncům konspiračních teorií nebo hledačům absolutní skutečnosti. Dokonce i přednášející na univerzitách začali *Matrix* zmiňovat, když hledali metaforu pro to, že realita je sociálně konstruovaná. Všichni jsme zkrátka měli pocit, že skutečnost je jenom koráلكový závěs a stačí ho rozhrnout.

Hollywoodští producenti, scenáristé a režiséři moc dobře vědí jednu věc. Kulturní film musí vyprávět příběh, který si diváci v nějaké podobě nesou v sobě, už když přicházejí do kina. Právě tak by se dalo shrnout hlavní poselství knihy Christophera Voglera *Scenáristova cesta*, kterou právě vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění. Vogler se v ní snaží ukázat, že Hollywoodu by se vedle přímětky „továrna na sny“ mohlo klidně říkat třeba „detašované pracoviště na recyklaci mýtů a pohádek“.

Byla to jen náhoda, že se *Matrix* v kině objevil právě na Velikonoce roku 1999? Není to totiž jen *Alenka v říši divů* a *za zrcadlem* nebo platónský mýtus o jeskyni, na něž film odkazuje. Fanoušci si záhy všimli, že *Matrix* je také něco jako Bible přestříhaná střihorukým Edwardem. Neo a Ježíš vedle sebe: také Neův příchod byl předpovězen, také Neo má být ten vyvolený, dokonce i Neo přišel na svět skrze neposkrvněné početí, byť tentokrát za to nemohl Duch svatý, ale stroje. Na konci filmu postupně projde smrtí, zmrtvýchvstáním a v úplně poslední scéně se vznese na nebesa, pokud by to ještě někomu nedošlo.

SÍLA MÝTU

Scenáristova cesta Christophera Voglera vyšla poprvé už v roce 1992 a za těch třicet let se stala jednou ze standardních příruček pro vypravěče. Český překlad vychází ze čtvrtého vydání a řadí se k několika dalším podobným titulům dostupným česky, jako jsou výborný *Scénář pro 21. století* Lindy Aronsonové (Nakladatelství Akademie

múzických umění, 2014) nebo populární příručka *Jak napsat dobrý scénář* Syda Fielda (Rybka, 2007).

Voglerův přístup je specifický předpokladem, že všechny příběhy, které jen můžeme vyprávět, vycházejí z mytologie a obměňují omezený počet základních prvků. Na úrovni postav se jedná o různé archetypy, v případě děje vždy jde o určitou variantu struktury, které Vogler říká cesta hrdiny. Už z termínů je patrné, že tento přístup hodně dluží Carlu Gustavu Jungovi a ještě více Josephu Cambellovi.

Cambell svou nejslavnější knihu *Tisíc tváří hrdiny* vydal už v roce 1949. Když je někdo profesor literatury a celý život se zabývá srovnávací mytologií, není velká šance, že se stane celebritou. Cambellovi se to podařilo — jeho televizní pořad *Síla mýtu* na konci osmdesátých let sledovaly miliony Američanů. A jen o pár let dříve si *Tisíc tváří hrdiny* přečetl jistý George Lucas. Psal právě druhou verzi scénáře k prvnímu dílu *Hvězdných válek* a uvědomil si, že před sebou má klíč k celé třídílné — dnes už devítidílné — sérii.

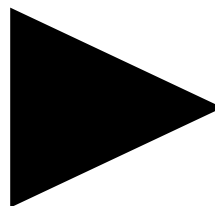
Co Lucase tak zaujalo? *Tisíc tváří hrdiny* představuje kontroverzní tezi, že všechny mýty světa jsou součástí jednoho velkého příběhu. Ten Campbell označuje slovem monomýtus a domnívá se, že v jeho centru stojí zmíněná cesta hrdiny. V nesčetných podobách se zde vypráví o tom, že každý musíme opustit bezpečný svět domova, abychom prošli ohnivým křtem života. Je to příběh, v němž zápasíme s nepřáteli, překonáváme nástrahy démonů, ale na své straně máme moudré rádce a po svém boku věrné druhy a družky. V nejtěžších chvílích se možná ocitáme úplně sami a v boji s nestvůrou utrpíme vážná zranění, takže pohlédneme do obsidiánových očí smrti. Ale jsou to právě rány, které se stávají úrodnými brázdami, z nichž vyraší nové chápání života a jeho velkých tajemství. Domů se vracíme natolik proměnění, že ti, kdo se na cestu nevydali, nás možná už ani nepoznají a nebudou nám rozumět.

Cambell tento příběh vypráví na stovekách stran a bohatě ho ilustruje příklady

CHRISTOPHER
VOGLER
SCENÁRISTOVA
CESTA

Christopher Vogler
Scenáristova cesta
přeložila Martina Williams Buchlová
Nakladatelství Akademie múzických umění,
Praha 2023
404 stran





Diskusi o knize *Scenáristova cesta* si poslechněte v podcastu Kverulanti dostupném na Spotify a dalších platformách. Debatují Klára Vlasáková, Jan Němec a Vojtěch Mašek, moderuje Ondřej Nezbeda.

z mytologií celého světa. *Matrix* se možná v mnoha ohledech podobá evangeliím, ale Cambell by to podal jinak: i evangelií příběh je jen jednou z mnoha variací základního monomýtu. A ten nakonec není ničím jiným než snahou odvyprávět cestu duše životem. „Procházíme uzavřeným kruhem: z hrobu lůna do lůna hrobu,“ píše Cambell.

SADA NÁSTROJŮ

Zatímco Cambell v sobě nezapře klasického vzdělance a literárního vědce, Vogler dlouhá léta pracoval jako script doctor u Disneyho. Když se přidržíme filmové terminologie, *Scenáristova cesta* je vlastně adaptací *Tisíce tváří hrdiny* pro potřeby kulturního průmyslu. Tam, kde Cambell sahá pro příklady do starořecké či hinduistické mytologie, Vogler zmiňuje *Casablanku* nebo *Vertigo*, tam, kde jde Cambellovi hlavně o duchovní drama, Vogler mluví o napětí, gradaci a práci s divákovým očekáváním.

Není to výtká: Vogler zkrátka neříká, o čem se má vyprávět, ale jak to udělat, aby divák z kina odcházel pohnutý, ať už vyprávíme o čemkoli. Cesta hrdiny je primárně odvozena z dobrodružných příběhů, v nichž na sebe vnitřní dramata berou podobu vnějších dějů, ale je dostatečně elastická, aby se dala zužítkovat i v případě romantické komedie nebo psychologického dramatu. Strážci prahu nejsou jen trojhlaví psi, mentoři jen bělovlasí čarodějové a šibalové jen šašci na královských dvorech. Vogler přesvědčivě ukazuje, jak se energie jednotlivých archetypů vlévají do současných

postav výcvikových důstojníků, psychoterapeutů nebo stand-up komiků.

V době, která klade důraz na pluralitu a diverzitu, může být problém Cambellova a Voglerova přístupu jinde. Skutečně se všechny příběhy dají navléct na jednu nit? Nebyl by to velký intelektuální výkon přeznačit Cambellův monomýtus na příklad kulturní hegemonie a cestu hrdiny podrobit kritice třeba z feministických pozic, přestože Vogler deklaruje, že stejně tak jde o cestu hrdinky.

V tomto ohledu je dobré připomenout, že Cambell svou koncepci tvořil v polovině minulého století. V té době v humanitních a sociálních vědách ještě převládala poptávka po velkých vysvětleních a sjednocujících teoriích. Univerzalistické přístupy v sobě vždy nesou nebezpečí unifikace. Cambell však neříká, že všechny mytologie světa jsou stejné, ale že se v nich nápadně často vyskytují obdobné prvky. A Vogler netvrdí, že všechny dobré filmy pracují s totožnou strukturou, ale že pod povrchem mnoha filmů lze vysledovat strukturální analogie. Píše: „Hrdinova cesta je osnova, která se dá vyplnit podrobnostmi a překvapeními konkrétního příběhu. Struktura by neměla přitahovat pozornost sama k sobě a vypravěč by se jí neměl řídit příliš doslovně.“ Jak archetypické postavy, tak typické fáze cesty jsou spíše toolkit, sada nástrojů než prvky povinného tance.

ODVĚKÝ CIRK

Veškeré příručky tvůrčího psaní jsou samozřejmě zvláštní kategorie literatury.

V úmorných diskusích na téma, zda člověk potřebuje hlavně talent, nebo zvládnout řemeslo, přirozeně zastupují spíše druhé stanovisko. Talent je podobně jako charisma darem, takže o něm není mnoho co dalšího říct, a naučit se řemeslo nikdy není špatně. Řemeslnost ostatně provází Voglerovu knihu i na úrovni toho, jak je napsaná: věcně, prakticky, s množstvím příkladů a otázek, pomocí nichž lze prověřit vlastní scénář či rukopis (v originále se kniha jmenuje *Writer's way*, cílí tedy nejen na scenáristy). Ale oproti jiným podobným příručkám Vogler nabízí i něco navíc: ukazuje, že stejně jako se ve středověku řemeslo předávalo z mistra na učně, také současní vypravěči mají své předchůdce, kteří z životního materiálu dokázali vytvořit mistrovská díla, a při tom vyvinuli postupy, o nichž je dobré vědět. Psaní je možná osobní zápas, ale v cirku, který tu je už dlouhá tisíciletí.

Cesta hrdiny totiž není jen to, co se vypráví, ale i samotný proces vyprávění. Také ten, kdo píše, vychází ze známého prostředí do nového světa, zdráhá se, přijímá výzvu, naráží na strážce prahu, má své mentory, spojence i nepřátele, zažívá krize, a pokud se mu cestu rukopisu podaří projít až na konec, vrací se do známého světa s trochu jinou tváří a elixírem v kapse. Jak říkal Joseph Cambell: „*Follow your bliss!* — Následujte svou blaženost!“ O něco tišeji dodával: „Utrpení se tím stejně nevyhnete.“

Autor je spisovatel.

**Kultovní film musí vyprávět příběh,
který si diváci v nějaké podobě nesou
v sobě, už když přicházejí do kina.**

PTÁČE V BARVÁCH SS

Kryštof Eder

Tuzemská historická literatura je posledních několik let poněkud zkostnatělá. Už v době, kdy Alena Mornštajnová teprve vstupovala na scénu, si leckdo myslel, že vracet se opět k neodčinitelným hříchům komunismu a/nebo nacismu je únavné a v podstatě zbytečné. Přesto se z románů této autorky, tak jako třeba z podobně koncipovaných knih Kateřiny Tučkové, staly bestsellery. Ačkoli se čas od času objeví nějaká nepřiliš dobře známá kapitola českých dějin, jejich hodnotové ukotvení je obvykle dostatečně jasné předem; jedná se o literaturu, která může rozšiřovat obzory do šířky, ale ne do hloubky. Při pohledu na to, jak se dnes o nejznámějších etapách českých dějin píše, se způsob, s nímž do tuzemského literárního prostoru vstupuje Alexander Staffa, jeví velice neobvyklý a pozoruhodný.

KOLIK JAZYKŮ UMÍŠ, TOLIKRÁT SE VYHNEŠ KULCE

Momentálně pětasedmdesátiletý autor, který takřka pětisetstránkovým románem *Násilí* literárně debutuje, strávil značnou část života v zahraničí a na své literární prvotině pracoval deset let. Stačí přečíst pár vět tohoto románu, abychom si uvědomili, že zde se dostáváme k literatuře zcela jiného ražení, než o jaké byla řeč v úvodu:

Vzdušné víry vznikají rozdílem teplot mezi vzduchem a zemí, ale sedláci ze Sagadur je nazývali dušemi zemřelých. Tak budiž, dnes tančili mrtví nad pšenicí, vznikali z cizího podnětu, vířili na jednom místě, možná deset otáček, potom se rozpustili. Byl jsem uchvácen lehkostí, jakou vznikl, jak nabíral zrní, jak rostl, až byl neprůhledný a určitě něco vážil, možná deset tun, ale plul nad pšenicí stejně lehce jako jeho průhlední kamarádi.

Styl Alexandra Staffy je podmanivý, především je ale nezaměnitelný, a to tím, jak je živelný, barvitý, a přitom strohý, plný zámlk a náznaků.

V citovaných větách zmíněná Sagadur je ves ležící na Bukovině, v historickém prostoru nacházejícím se na území dnešního Rumunska a Ukrajiny, v prostoru dějinné i literárně notně zatíženém (stačí připomenout jména jako Paul Celan či Rose Ausländer), kde se mísily národy i jazyky. Znalost jazyků ulehčuje armádní misi etnického Němce Viktora Juhla, ústředního aktéra a vypravěče *Násilí*. Vyrostl na Bukovině, a když se dájí do pohybu dramatické události druhé světové války, které tento region zasáhly jako málokterý jiný, vrhne se po hlavě přímo doprostřed dění. Či spíše je doprostřed dění vržen. K SS se totiž přidá na přímluvu matky, což je pro jeho armádní působení příznačné. Následně putuje napříč několika zeměmi východní Evropy — dostane se do Polska, na Ukrajinu či do Běloruska — a ocitá se v bezprostřední blízkosti jak válečné vřavy, tak všelijakých zákulisních machinací a drobných i větších šmelin. Znalost ruštiny

mu čas od času přihraje do cesty příležitost vyhnout se náročným bojovým cvičením a namísto toho v suchu a teple dělat tlučmočnicka. Ale třebaže by se někdy mohl cítit jako armádní prominent, i Viktorův život je nejednou v přímém ohrožení.

Tím vším přitom mladík, jemuž s vrcholem druhé světové války táhne na dvacet, prochází takřka mimoděk, apaticky, je objektem válečného klototu. A není sám. I výše postavení armádní činitelé vystupují v knize ne jako ti, kteří hýbou dějinami, nýbrž jako ti, již se v nich především pokoušejí prošlapat vlastní cestu. Nad každým poručíkem je totiž nadporučík a i ten se musí zodpovídat někomu výše postavenému. Z lidských bytostí se tak stává shluk jmen, která přicházejí a odcházejí. S některými se Viktor pouze mine, s jinými se střetává opakovaně. Mezi ty druhé patří především jeho ukrajinský přítel z Bukoviny Pavel Kordiak a major Schulze. V souvislosti s těmito postavami se jednak ukazuje, jak mohou moc a vypjaté situace ohýbat lidské charaktery i sounáležitost, a zároveň se dostáváme k zasutým epizodám z minulosti Viktora a jeho rodiny, jež naznačují, proč je mu štěstí během armádního působení nakloněno více než jiným.

V rozhovoru pro Kavárnu nakladatelství Host Alexander Staffa zmínil, že titulní násilí tvoří v jeho románu především kulisu — jedná se přitom o často velmi drsné scény, například když jsou popravováni vězni, čemuž Viktor mnohdy přihlíží z bezprostřední blízkosti. Právě toto pozadí však často působí jen jako určitý hybatel, princip, kterému se nikdo nemůže vzepřít, a tak figury jen pasivně přijímají, co přinesou další dny — a když je příležitost, pokusí se vytěžít ze situace, co se dá.

MEZI DVĚMA VELIKÁNY

Vzhledem k tomu, že máme jen minimální vhled do Viktorovy psychologie a jeho prožívání, které přitom musejí být pod dojmem válečných hrůz našponovány na maximum, nabízí se hned dvojice literárních blíženců Staffova románu.



Alexander Staffa
Násilí
Host, Brno 2023
480 stran



Tím prvním je *Nabarvené ptáče* Jerzyho Kosińskiego, tím druhým *Krvavý poledník* Cormaca McCarthyho.

K *Nabarvenému ptáčeti* by *Násilí* mohlo tvořit něco jako inverzní doplnění. Zatímco ve slavném románu, který v roce 2019 přenesl na filmové plátno Václav Marhoul, stroze popisuje válečné hrůzy dětský vypravěč, jenž stojí na straně těch, kteří se především pokoušeli přežít, v *Násilí* sledujeme nacistického prominenta, jehož úkolem bylo vypravěče *Nabarveného ptáče* a jemu podobné vyhladit.

Snad ještě blíže má však *Násilí* k druhé jmenované knize, McCarthyho *opus magnum* a jednomu z největších amerických románů posledních dekád. Tak jako bezjmenný kluk z tohoto díla putuje v polovině devatenáctého století s Glentonovým gangem mezi Texasem a Mexikem ve snaze zbohatnout při krutých nájezdech na původní obyvatele, přičemž jsou jeho kroky nezdánlivě determinovány okolnostmi, putuje i Viktor Juhl zdánlivě bezcílně po bojištích druhé světové války — a to jak geograficky, tak napříč armádní hierarchií. A tak jako se McCarthyho kluk zas a znova setkává s některými aktéry, o nichž si čtenář nejednou myslí, že již z příběhu zmizeli, anebo zemřeli, i Viktoru Juhlovi přicházejí do cesty mnohé postavy, u nichž se zdálo, že v románu sehraji jen marginální úlohu. Jak z hutného vypravování ukrájeme další a další stránky, zdánlivě nahodilé scény se začnou propojovat a ukazuje se, že autor má příběh pečlivě promyšlený — dá se však předpokládat, že se o tom nejeden čtenář nebude moci přesvědčit. Při srovnání

s *Krvavým poledníkem* se totiž vyjevují určitá problematická místa Staffova opusu.

Zatímco Cormac McCarthy nesmírně živelným, vrstevnatým a mnohotvárným jazykem napsal román prodchnutý myšlenkovou hloubkou i nesčetnými kulturními aluzemi, *Násilí* je založeno především na přesunech Viktora z místa na místo, z akce do akce. Staffův jazyk je expresivní, podmanivý, ale po chvíli ve svém rytmu a výrazu jednotvárný, a ty stovky stran Viktorovy válečné odysey jsou sice nápadité, ale přinejmenším od jeho zranění v Brjanské oblasti, po němž putuje do zotavovny ve Slezsku a poté do osvětimského tábora, do Prahy a zpátky, poněkud úmorné. Nadto je třeba popasovat se s mnoha hluchými místy, která autor v knize rozesel. Především v situacích založených na dialozích — ty jsou jinak samy o sobě brilantně řízné — je mnohdy třeba obtížně domýšlet, co promluvy znamenají, kam děj posouvají a co se paralelně s nimi odehrává. Nabízí se srovnání s proslulou Hemingwayovou metodou ledovce. Staffův ledovec však jako by už poznamenalo globální oteplování — člověk musí vynaložit hodně pozornosti a úsilí k tomu, aby doplnil prázdná místa a nesklozl pod hladinu.

ČEKÁNÍ NA LÁSKU

Dějově je *Násilí* výživné a dynamické, pohyb Viktora Juhla po obří šachovnici druhé světové války neustává a vrhá jej do mnoha prostředí a situací, které autor vykresluje objevně, plasticky i naléhavě. Román však láká — minimálně prostřednictvím anotace — i na ústřední

zápletku. Ta se týká Viktorovy první lásky, židovské dívky jménem Sara, s níž se seznámil ještě na Bukovině, kde jej Sara odmítla, a s níž se po četných peripetiích setkává v Osvětimi — poté, co se dozví, že Sara žije, a to dokonce tam, kam sám míří, rozhodne se ji z vyhlazovacího tábora zachránit. Ve zmíněném rozhovoru s Klárou Kubíčkovou mluví Alexander Staffa o „fascinujícím příběhu lásky“. Jenomže ten zůstává ve Viktorových četných peripetiích utopen. Čtenář se k němu dostává až zhruba v poslední třetině, do té doby jako by Sara po krátkém vystoupení v úvodu zmizela z vypravěčského perimetru, tak jako zmizela z obzoru Viktora, který si v mezidobě prožil dvě milostné aféry. A vzhledem ke čtenářské náročnosti, jednotvárnosti a psychologické odtážitosti se z této cézury v milostném příběhu může stát těžko stravitelné sousto.

Intenzita románu je tedy strhující, ale připomíná běžce, který na začátku závodu sprintem vyrazí k cíli — tak se dá zvítězit na stometrové trati, maraton vyžaduje strategii, změny rytmu, které *Násilí* chybí. Alexander Staffa se představuje nezaměnitelnou prózou, která rozvíjí stojaté vody tuzemských historických románů a může poskytnout příslovečnou rozkoš z četby jako málokterá jiná česká kniha posledních let. Je však otázka, zda se čtenáři autorův stylistický a vypravěčský modus po nějaké době nezají. I tak se ale jedná o román, na nějž člověk na rozdíl od většiny současné produkce dlouho nezapomene.

Autor je literární kritik.

Intenzita románu je tedy strhující, ale připomíná běžce, který na začátku závodu sprintem vyrazí k cíli — tak se dá zvítězit na stometrové trati, maraton vyžaduje strategii, změny rytmu, které *Násilí* chybí.

MUŽ, KTERÝ NAKONEC ŘEKL NE

Jan Adamec

František Kriegel se konečně dočkal svého prvního životopisu, čímž mu česká historiografie splácí svůj velký dluh. Vedle *Gustáva Husáka* Michala Macháčka, *Rudolfa Slánského* Jana Chadimy, *Zdeňka Nejedlého* Jiřího Křestana či *Josefa Pavla* Milana Bárty tak máme k dispozici další seriózní biografii významného československého komunistického politika — jediného člena československé delegace odvezené do Moskvy, který odmítl podepsat souhlas s invazí sovětských vojsk v roce 1968.

Kniha *Kriegel. Voják a lékař komunismu* historika a publicisty Martina Gromana, jenž je v poslední době širší veřejnosti znám z podcastu *Přepište dějiny* (připravuje ho společně s historikem Michalem Stehlíkem), završuje autorův více než dvacetiletý badatelský zájem o osudy tohoto lékaře, vojáka, komunisty a Čechoslováka volbou, jenž nad ostatními ční vícerozměrností své osobnosti a doslova globálním životním příběhem. František Kriegel byl přesvědčeným komunistou ochotným sáhnout ke zbraní, aby prosadil revoluci, i komunismem zklamaným signatářem Charty 77. Bojoval ve španělské občanské válce na straně interbrigád, jako lékař Červeného kříže odjel v roce 1939 do Číny napadené Japonskem a v šedesátých letech na Kubě pomáhal organizovat tamní zdravotnictví.

INTERBRIGADISTA, FANATIK, CHARTISTA

Na první pohled proto možná čtenáře zaujme, že počátečních devět kapitol, mapujících prvních šedesát čtyři let Krieglova života, zaujímá sto sedmdesát osm stran, zatímco poslední čtyři, sledující závěrečných patnáct let (1964—1979), obsáhne stran bezmála tři sta. Tento nepoměr v první řadě určují možnosti primárních pramenů i sekundární literatury, z nichž můžeme ten který úsek Krieglova života zrekonstruovat, ale i to, že se právě v roce 1968 hlavní hrdina dostává do nejvyšších pater vysoké politiky i centra pozornosti a zanechává po sobě „více stop“ v podobě projevů, rozhovorů, vyjádření svých i ostatních o něm.

Groman se snaží čtenářům zprostředkovat Krieglův myšlenkový svět, uvažování a motivace. Nechce jej dle svých slov ani tak pochopit, vyložit či obhájit, jako spíše poznat. Gromanův Kriegel je fanatik a dogmatik, jenž neváhá prosazovat komunismus násilím, a postupně prozře. Ale místo odvržení komunismu se systém nejprve pokusí napravit a reformovat. Teprve když selže i tento pokus, odvrátí se od něj, aniž by však rezignoval na svůj ideál lepšího světa a spravedlivější společnosti. Toho se nevzdá nikdy.

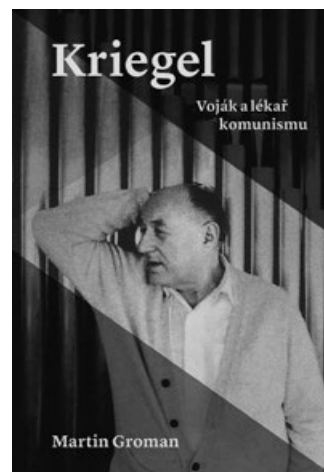
Gromanův Kriegel je tak mnohohrstevný a vedle jeho známých identit — československého komunisty židovského původu, lékaře a politika — nám jej autor představuje rovněž jako vojáka, manažera a v souvislosti s texty spojenými s eurokomunismem a jeho korespondencí se španělskými a francouzskými komunisty i jako někoho, kdo dějiny tvoří i netuctově reflektuje. I proto se vkrádá myšlenka, zda by nestálo za to, vydat rovněž kritickou edici Krieglových deníkových záznamů a jeho textů.

Vytýkat v recenzi autorovi, co v knize chybí, je ošemetné už z toho důvodu, že to může jít na vrub opomenutí, stejně jako vědomé a suverénní volbě autora, v níž vážil míru detailu proti srozumitelnosti argumentu. Přesto si některé poznámky neodpustím. Akademických prací o Krieglovi sice není mnoho, nicméně i tak postrádám v úvodu kritické vyrovnání se s prameny a sekundární literaturou o tom, co již bylo o Krieglovi napsáno. Autor se této problematice věnuje pouze stručným výčtem v poznámkovém aparátu. Pro komplexní pohled na Kriegla také chybí, s výjimkou autorova krátkého úvodního slova, reflexe jeho „druhého života“ v publicistické, politické či umělecké rovině, ať už by se jednalo o román Ivana Fíly *Muž, který stál v cestě* (2018), dokumentární esej *Léčba dějin. Průzkum odkazu Františka Kriegla* (2013) Víta Janečka či filmového Kriegla v podání Zdeňka Černína v Kosatíkové a Sedláčkové *Českém století* (2014).

„Přemýšlení o Krieglovi“, ať už jako o komplexní osobnosti, nebo jen o jeho

„ne“, se již stalo součástí českého uvažování o politice a historii, i kdyby jen v rovině kontrafaktuálních reflexí o tom, co by se stalo, kdyby taková Krieglova „ne“ zazněla i při jiných zlomových okamžicích československých dějin. Kriegel prostě svým postojem Čechy zajímá, provokuje i znepokojuje v publicistických sporech (Michal Uhl versus Michal Stehlík), v politice paměti (když například v roce 2014 zastupitelstvo Prahy 2 po vzrušené debatě odmítlo udělit Krieglovi vzhledem k jeho podílu na ustavení komunistického režimu v Československu posmrtně čestné občanství) či diplomacii, když Krieglovu lékařskou misi v Asii zmínil prezident Miloš Zeman při své návštěvě Číny v roce 2015, zjevně ve snaze využít jeho památku k posílení česko-čínských vztahů a vzájemných historických vazeb.

K některým tématům především v období let 1945—1960 stále chybí hlubší zpracování historie, struktury a dynamiky



Martin Groman
Kriegel. Voják a lékař komunismu
Paseka, Praha 2023
575 stran



institucí, v nichž se Kriegel pohyboval a působil. Týká se to například ministerstva zdravotnictví a zasazení Krieglova působení v něm do širšího kontextu poválečného, nejen československého zdravotnictví, ale i pražské organizace KSČ (což již částečně napravila autorem zmiňovaná studie *Nervová vlákna diktatury*, 2019).

Informaci, kdo a za jakých okolností dostal Kriegla z Kremlu po jeho odmítnutí podepsat moskevský protokol, by bylo vhodné konzultovat i z jiných než jen čistě československých zdrojů. Například podle jinak nepochybně subjektivních vzpomínek jednoho z přímých účastníků události a rozhodně žádného Krieglova příznivce, člena politbyra Pjotra Šelesta *Da ně sudimy buděte. Dněvníki i vospominanija člena politbjuro CK KPSS* (2016), se Leonid Brežněv na Kriegla pro jeho odmítavý postoj skutečně našel a nechtěl ho nejprve pustit domů. Proti tomu ale podle Šelesta protestovali členové československé delegace. Šelest výslovně zmiňuje, jak jej Ludvík Svoboda, Oldřich Černík i Vasil Biľak několikrát kontaktovali a žádali, aby Kriegel mohl odjet s nimi domů.

KUBÁNSKÁ ETAPA

Pro čtenáře bude jistě zajímavé vidět Kriegla především v poválečném období jako mnohem výraznější politickou postavu, bezmála jako šedou eminenci pražské organizace KSČ. Hraje tu podle Gromana

mnohem důležitější roli než tu, jež se mnohdy zužuje do zkratky, že pomáhal řídit Lidové milice. Vzhledem ke svému dlouholetému a komplikovanému politickému vztahu s Antonínem Novotným také nepasuje do typického obrazu reformisty pražského jara. Je pak například škoda, že autor v osmé kapitole „Stále prožívám krásu svého povolání (Návrat k medicíně 1952—1960)“ nezmiňuje revizi Krieglova stranického trestu, již na jednání politbyra přednesl sám Novotný 14. srpna 1956. Týkal se Krieglova údajného pochybení a svévolného sjednání dohody o vyslání polských mediků-stipendistů do Československa, při níž se dostal do sporu s ministerstvem zahraničí. Sedmnáctého října 1951 mu za to byla udělena stranická důtka. Vzhledem k tomu, že stěžující se ministerstvo zahraničí reprezentovala Gottwaldova dcera Marta Čepičková, dá se předpokládat, že se Novotný k takto jednoznačnému postavení za Kriegla odhodlal až po mocenském pádu jejího muže na jaře roku 1956. Stálo by za úvahu, zda právě toto snění stranické klatby nestálo za Krieglovou až na druhý pokus úspěšnou atestaci v lednu 1957. Samotné udělení stranické důtky navíc nefiguruje ani v Gromanově vyprávění o Krieglově působení na půdě ministerstva zdravotnictví na podzim roku 1951, kdy vrcholí spor s jeho ministerskými oponenty.

Právě kapitola o zdravotnictví ukazuje, že je třeba se na Krieglovo působení

podívat ještě podrobněji a systematictěji v kontextu socializovaného a znárodnovaného zdravotnictví, a to nejen v kontextu Československa, ale i ve vztahu k první republice, protektorátu či k dobově přijímaným sovětským vzorům. Jen tak budeme moci zhodnotit Krieglův nejen politický, ale i profesionální, manažerský a odborný pozitivní či negativní vliv na československé zdravotnictví v období stalinismu. Autor podle poznámkového aparátu pracuje s fondem ministerstva zdravotnictví jen dvakrát, dokumenty z porad grémií cituje především z Krieglova archivu.

Podobně i ten, kdo se po Gromanovi pustí do „druhého Kriegla“, se v případě jeho kubánské životní etapy bude muset k adekvátnímu zhodnocení Krieglova přínosu k rozvoji místní zdravotnické infrastruktury vydat do kubánských archivů. Jak ukazuje příklad historika Piera Gleijese a jeho prací o působení castrovské Kuby v Africe, je to složité, ale ne nemožné (viz například jeho text *Inside the Closed Cuban Archives*, 2017). Navíc se domnívám, že v totožném zpracování Krieglova působení na Kubě se historičce Haně Bortlové v její knize *Československo a Kuba 1959—1962* (2011) podařilo hlouběji propojit Krieglovy poznámky a vzpomínky s kontextem kubánské společnosti a jeho zdravotnictví.

Autor je historik.

Gromanův Kriegel je mnohovrstevný a vedle jeho známých identit — komunisty židovského původu, lékaře a politika — nám jej autor představuje rovněž jako vojáka, manažera a v souvislosti s jeho korespondencí se španělskými a francouzskými komunisty i jako někoho, kdo dějiny tvoří i netuctově reflektuje.

„PRAVDIVÉ PŘÍBĚHY“ A TEMNÁ MÍSTA

Klára Vlasáková

„Nechápeš, jak to v téhle zemi chodí. Když to chceš někam dotáhnout, musíš se co nejvíc začlenit. Když se nezačleníš, zůstaneš stranou. Tady musíš používat svoje anglické jméno.“ Tak vysvětluje muž své novopečené ženě pravidla života ve Spojených státech amerických. Kromě jména trvá na tom, aby manželka mluvila anglicky i s ním, doma, aby nevařila domácí, nigerijská jídla („Nechci, aby si nás lidi pamatovali jako ty, od kterých se po celém baráku linou cizokrajné vůně.“) a aby s žádným tímto pravidlem nepolemizovala, ale prostě je přijala.

Napětí mezi životem v Nigérii a ve Spojených státech se vine většinou povídek ze sbírky *Co ti svírá hrdlo*, ačkoli není nutně jejich hlavním tématem. Do popředí se dostávají setkání s dávnými známými, potlačená traumata nebo viny, přičemž geografická a kulturní vzdálenost postav tvoří jen další vrstvu nepochopení.



Chimamanda Ngozi Adichieová
Co ti svírá hrdlo
přeložil Petr Štádler
Host, Brno 2023
247 stran

Autorka povídek Chimamanda Ngozi Adichieová je nigerijská spisovatelka žijící ve Spojených státech amerických i v Nigérii. Přechod do cizí země byl ústředním tématem jejího románu *Amerikána*, za nějž získala v roce 2014 ocenění National Critics Book Prize. Hlavní hrdinka Ifemelu přijíždí do Států jako devatenáctiletá studentka a snaží se nejprve co nejlaději zapadnout. Narovná si vlasy, osvojí americký přízvuk, přesto vidí, že je rasismus všudypřítomný.

Ve své TED Talk přednášce z roku 2009 s názvem „The Danger of a Single Story“ spisovatelka říká: „Před odjezdem do USA jsem se vědomě neidentifikovala jako Afričanka. Ale kdykoli přišla ve Státech řeč na Afriku, lidé se na mě obraceli. Nevadilo, že jsem nic nevěděla o místech jako Namibie. Ale nakonec jsem tuto identitu přijala. A v mnoha ohledech o sobě jako o Afričance přemýšlím. Ačkoli jsem pořád dost podrážděná, když se o Africe mluví jako o jedné zemi.“

To, jak západní postavy přemýšlejí o afrických státech — a jak mají tendenci vysvětlovat jejich problémy i lidem, kteří odsud pocházejí —, ironicky zachycuje povídka „Hora Hopsající opice“. Ta popisuje průběh Semináře afrických spisovatelů, který organizuje Brit. Ten — ačkoli workshop nevede — s naprostou suverénností hodnotí texty autorů a autorek, popisujících fenomény a události ze svých zemí. Zároveň se k účastnicím bez mrknutí oka chová sexisticky — hlavní hrdince se nikdy nedívá do tváře, ale výhradně na tělo a při jedné příležitosti jí řekne, že by byl rád, kdyby si lehla. Povídky účastníků a účastnic postupně odpraví — takřka žádná se neblíží jeho představě „pravé Afriky“, a pochopitelně nijak nereflexuje, že jeho představy jsou nutně odvozené.

„Nevěrohodné je to celé. Tohle je politický pamflet, ne pravdivý příběh o opravdových lidech,“ setře hrdinčinu povídku, která má ovšem dost duchapřítomnosti a hrdosti, aby situaci vzala do vlastních rukou.

Jednání hrdinky z uvedené povídky lze vztáhnout i na autorskou metodu Adichieové — nestojí o to, aby se „trefila“

do představy čtenářů a čtenářek, jaké by její postavy měly být, jaké problémy by měly řešit. Dnes už Adichieová není v roli někoho, kdo musí poslouchat poznámky tutora — namísto toho literární workshopy vede. Je ovšem paradoxní, že sama má také jasnou představu o tom, jací by její studenti a studentky měli být — a zneklidňuje ji, pokud se začínající autoři do této škatulky nevejdou.

Adichieová ve svém dva roky starém eseji nazvaném „It Is Obscene“ dokonce píše o tom, že si u některých mladých účastníků a účastnic všimá touhy brát a brát a brát, ale nic nedávat na oplátku, přetvářky, sobectví nebo neschopnosti projevit vděčnost. To všechno dokládá svou soukromou korespondencí s osobou, která se kurzu zúčastnila. Vystupuje však z pozice naprosté převahy: jako zavedená spisovatelka má silnější hlas i větší dosah než někdo, kdo s psaním začíná.

Počkat, počkat, řeknete si možná, proč by měly čtenáře zajímat osobní názory autorky? Proč číst o úzkoprsosti, kterou v příbězích sama kritizuje? Není to nutné a pro řadu lidí to není ani důležité. Přináší to však nový způsob čtení, hořký a poměrně nepříjemný, který pomáhá formulovat zajímavé otázky: Proč je literatura vhodným prostředím pro zkoumání mocenské převahy a zastrašujícího chování, které ve svých vlastních životech přehlízíme — nebo tak jako Adichieová zuřivě bráníme coby své nezadatelné právo?

To, co spojuje všechny hrdiny a hrdinky povídek ze sbírky *Co ti svírá hrdlo*, je, že každý má svou temnou, odvrácenou stránku, s níž se nikomu nesvěřuje. Ať už jde o dětskou krutost, jež vedla k fatálním důsledkům, nebo o pocity nedocenění či lhaní, jejich užití nikdy nevede k tomu, že by se postava stávala odpudivou. Naopak to čtenáře nutí, aby do příběhu nahlédli hlouběji — a díky tomu nahmatali podobně temná místa také v sobě. Co s tím poznáním potom udělají a jak mocně jim „sevrá hrdlo“, je — stejně jako u samotné Adichieové — zcela nepředvídatelné. ●



PSI, PODIVÍNI A SAMOTA

Markéta Musilová

Rozeklané pobřeží bičované větry. Tu a tam pastvina a omšelý dům nebo farma. A nad vším se tyčí hora, která všechno vidí. Pod ní, v polorozpadlém domě, žijí Cinka a Ach, dva podivíni, kteří se sem uchýlili z města — odřízli se dobrovolně od veškeré civilizace. Den za dnem chodí po těžce silnici se psy do téhož místa, kde se zase otočí a jdou zpátky. Den za dnem hledí na zlověstnou horu nad domem. Hora však zůstane nevyšlapaná, po celý první rok, co tam žijí, a stejně tak i následujících sedm let.

Když irská prozaička Sara Baume vstoupila v roce 2015 románem *Jasno lepo podstín zhyna* do světa velké literatury, úspěch, který se záhy dostavil, překvapil čtenáře a kritiky i ji samu. Hlavním hrdinou tohoto románu, napsaného ve velmi pomalém tempu, je samotář Ray, jehož život nabyde smyslu až po adopci problematického psa z útulku. Spíše než o klasický román se jedná o lyrický proud vědomí hlavní postavy, který se proměňuje v souvislosti s ročními obdobími, a také o autofikci, v níž mladá absolventka Trinity College, oboru výtvarné umění a tvůrčí psaní, zachytila vlastní zkušenost s odchodem z velkého města do malé vsi na pobřeží hrabství Cork.

Vyšlapaná čára, druhý román Sary Baume, je, ač méně lyrický, variací téhož tématu. Psychicky labilní Frankie odchází po třech letech od smrti babičky z města do jejího domku. Spojujícím prvkem není v tomto případě časový rámec, ale vyšlapaná čára z titulu knihy, symbolická, jakožto spojnice mezi životem ve městě a na venkově, a pak také skutečná, jako jediný hmatatelný pozůstatek, který mnohdy zůstane v přírodě jako svědectví lidské přítomnosti. Krom pocitů hlavní hrdinky ožívají i hlasy věcí z jejího okolí, které dlouhé roky čekaly na novou majitelku, ale které, navzdory tlustým vrstvám prachu, stále nesou stopy své někdejší paní.

Ani román *Sedm věží*, nejnovější prozaický počín Sary Baume, neopustil známé vody. Opět nese silné autobiografické rysy: Baume jej začala psát po sedmi letech vztahu, sedmi letech, která strávila na malé vsi v jižním Corku spolu se svým životním partnerem

a psy. Říká se, že sedm let bývá pro každý vztah zlomovým předělem: vztah si buď projde krizí, často dokonce skončí, či se posune dál, například svatbou, narozením dítěte. U Baume nenastalo ani jedno, s partnerem žijí i nadále, dobrovolně bezdětní, ale právě intenzita vztahu dvou lidí, kteří spolu tráví veškerý čas, jejich vzájemné propojení a také proměna jejich soužití postupem let se staly východiskem pro vznik této knihy.

Baume vždy vynikala lyrickým, výtvarným viděním světa kolem sebe. Vnímala jemné nuance proměňující se přírody, s až katalogickou důsledností zachycovala plynutí času na místech opuštěných člověkem (podobně jako Virginie Woolfová ve slavné pasáži „Čas běží“ románu *K majáku*). Toto vše dovedla ve svém nejnovějším díle k mistrovství. *Sedm věží* postrádá jakoukoli konkrétnost, děj je zde minimální, chybí jakékoli dialogy. Veškeré dění zprostředkovávají vjemy protagonistů zaznamenané třetí osobou (dost možná výše zmiňovanou horou). Nic o Cince a Achovi nevíme — jejich předchozí život byl dle všeho poznamenán nějakou katastrofou (ztráta dítěte?). Obklopují se jen starými věcmi, protože nechtějí mít k ničemu žádné emoční vazby. To se jim však nedaří, protože i k postupně se rozpadajícím, či dokonce ztraceným věcem přistupují jako ke spolubydlícím. Všimají si sebenepatrnějších změn, odlupující se omítky, povlávající šňůry, ulétlého kousku prádla, přesouvajícího se větrem dál a dál po pastvině. Při rutinních procházkách tam a zpět po silnici zaznamenávají každý rašící pupen, stopu, ulomenou větvičku či odpadek. Krásu a smysl života nalézají v každodennosti, banálních úkonech, vaření týchž jídel, rozrůstající se sbírce pokojových rostlin či sušených klíšťat.

Baume, aniž by to tušila, se stala tímto románem prorokem: v době dokončení knihy vypukla pandemie a lidé po celém světě zažívali v nejrůznějších variacích podobné situace, kdy se stali nedobrovolnými vězni svých domovů a museli se dlouhé měsíce spokojit pouze se společností několika příbuzných, domácích mazlíčků a nejbližším



Sara Baume
Sedm věží
přeložila Alice Hyrmanová McElveen
Odeon, Praha 2023
216 stran

okolím svého bydliště. Novodobí poustevníci Sary Baume jsou však spokojeni, jejich život, ač se může zdát přehnaný a nereálný (kde berou peníze na nákupy jídla a platby u doktora, jak mohou fungovat zcela mimo systém?), je poklidný a vyrovnaný. Jediné, co zbývá, je vystoupat na horu, překonat strach a pohlédnout z ní hluboko pod sebe.

Co se stane, až tak učiní? Zjistí, že byla jejich volba omyl? Stane se vůbec něco? A jak celých jejich sedm předešlých let chápat? A jak vůbec chápat celý román? Je to dystopie, alegorie vztahu, nebo další z pokusů talentované prozaičky zachytit titěrnost lidské existence oproti toku času a přírodním cyklům? Vlastně je to jedno. Stačí nechat se unášet výjimečnou poetikou, umocněnou kongeniálním překladem Alice Hyrmanové McElveen, a spolu s Achem a Cinkou se na samém konci rozhlédnout kolem sebe. ●

JEDU A STOJÍM NA MÍSTĚ

Libor Staněk II.

Pro nakladatelství Adolescent už typicky hravá vizuální úprava od Aleše Kauera ilustruje pohled z okna dopravního prostředku, který má evokovat zamrzlý pohyb. Ten je pro prvotinu mladého básníka Ladislava Zářeckého *Kostlivec světa / Cyklolínear* klíčovým aspektem sbírky, který silně prosakuje do jejího formálního i obsahového backgroundu. „Jedem jako když nejedem / cpem se chlebem / Stralsund — Berlín / výluka / Větry do skel Ländlicher Raum nuda,“ píše v nervním tempu Zářecký, jehož básnický projev spoléhá na půvab něčeho, co bychom mohli metaforicky nazvat „estetikou rychlosti“, v níž nelze pohledem fixovat viděné věci, vše je zjevné na povrchu. Nejedná se však o pohyb lineární, spíše strojově zacyklený, uvíznutý v pusté pasti bezčasí. Chrlené verše demonstrující ustavičnou slovní prchavost a neuspořádanost se asi právě proto přetavují do apaticky odtahitých asociací: Jako když se snažíte zaostřit při pohledu z okýnka a z vašich zorníček se stanou hladoví dravci bez kořisti: „Já jedím / tam a zpátky / zatím ale / Držím pořádk / kdy začalo / co mě jednou odhalí / Promeškání není zpoždění.“ To ostatně potvrzuje i přiložený vizuál knihy: neurčitě rozpité fotografie, u jejichž popisku je vždy uvedena rychlost v kilometrech za hodinu, při níž byl snímek pořízen, nebo neútěšně rozkročené motto knihy od portugalského básníka Fernanda Pessoa: „Takhle zůstávám... Jsem ten, kdo chce vždy odjet, Ale vždy zůstane, vždy zůstane, vždy zůstane, vždy zůstane, Až do smrti zůstane, i kdyby odjel, zůstane, zůstane, zůstane...“

Je přirozené, že takto turbulentní jazyk pak spíše než aby něco primárně sděloval, ony významy zachycuje v jejich nevyhověném procesu, čímž se text pro interpreta občas stává neprostupnou houštinou. „Mně se směješ Ale pak se ptáš / kdo by házel / atomovky na skleníky / mezi jahody / bum a bum a bum / vlaková stanice Mlčechvosty.“ Skoro každá báseň pak simuluje co nejautentičtější okamžik z prožitého cestovatelského tripu, z něhož



Ladislav Zářecký
Kostlivec světa / Cyklolínear
Adolescent, Jihlava 2023
60 stran

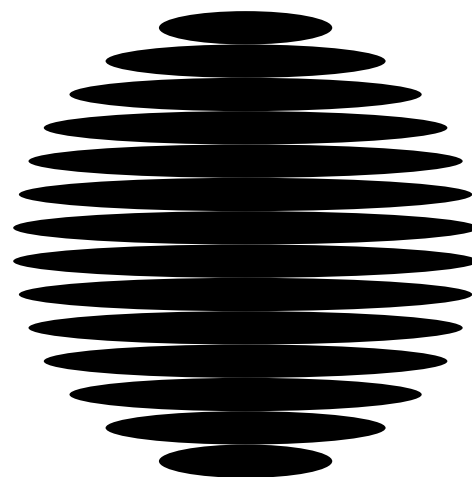


po celou dobu sbírky nevystoupíme. Tyto spontánní toulky po zapadlých cestách, kolejších a dálnicích plných benzínek a cvrčících kamionů ohledávají území nikoho, tedy ona „nemísta“, z nichž je cítit silný odér nezakořenění. Je patrné, že autor do těchto periferních lokací nechce existenciálně zarůst. Jeho způsob čtení prostoru postrádá ustálené interakce. Ty jsou naopak zpřetrhávány energickým řečovým samospádem, do jehož bludných kruhů jsme surově vrženi: „Držet se dál od zaparkovaných / aut / Nečekat na večer / Opít se tady a teď / na frontě kde beton / a pletivo / a bazén / cedí krev.“

I z výše popsaného se do poetického slovníku Ladislava Zářeckého propisuje řada cizích jazyků (například jedna báseň je celá v angličtině), čímž ze zmiňované houštiny významů vzniká nakonec slovní džungle, v níž jediným (dost nespolehlivým) průvodcem je autorova roztěkaná

imaginace. Ta leckdy působí spontánně, přesto vycizelovaně a sevřeně, jindy je však až příliš sebezahleděná do opojení ze svého tvůrčího gesta, což je u současných debutů (například prvotina Jiřího Šimčíka *Věžeňská strava*) častý symptom. Zářecký navíc jako by v sobě občas nacházel i latentně angažovaný generační hlas tematizující katastrofická témata antropocénu, lidské vykořeněnosti či krajinné odcizenosti. „Ekonomové varují Naše opilá těla se / sunou pomalu Drnčí tavi se / převalují 90 milimetrů srážek / za hodinu.“ Přesto se tato témata v kontextu celé sbírky drží intuitivně pod introspektivní optikou.

Zářeckého básnění může někdy připomínat hořkosarkastické verše Elsy Aidse (i zde je mnoho básní, v nichž jsme svědky překonání velké vzdálenosti za účelem banálního pozorování statických pohybů) nebo poezii Jana Škroba (především v rytmicky lávovitě vrstvení veršů, které připomíná rap či beatnický přednes). Autor přesto, především tím, že pro své psaní dokázal najít nosné a produktivní téma, dokáže mluvit sám za sebe a jeho debut je pro současnou poezii příslibem do budoucnosti. Občas ale i to šumění aut o dešť, plechy svodidel, sloupková svítidla a polnice kamionů čtenáři zreziví. Ještě že autorovi nechybí smysl pro humor, jak dosvědčuje poslední verš celé knihy: „Řidičák / ještě pořád nemáš / jo?“ ●



VELKÉ CHTĚNÍ

Josef Chuchma

Karel Hviždala se v roce svých osmdesátin (nar. 1941) rozhodl, že bude zaznamenávat bezprostřední dění a také stav své mysli. Holanovsko-halíkovsky nazvaný svazek *Chvění je naděje* sestavil Hviždala ze tří linií: telegrafických, za sebou řazených zmínek o událostech oněch dní, pasáží z textů, které porůznu v tu dobu publikoval, a z reflexivních a sebereflexivních zápisků. Fragmentarizovanou kompozici vysvětluje tím, že chce dát vyprávění tah, bojí se, aby nenudil, jde mu o dynamiku osobního svědectví.

V telegrafických zmínkách o prošlých událostech převažuje několik námětových okruhů: česká politická scéna (především Andrej Babiš a Miloš Zeman), chování Ruska (zejména k Ukrajině) a čísla spojená s covidovou pandemií, která ovšem, nejsou-li kontextualizovaná, zpětně nemají valnou vypovídací hodnotu. Telegrafická linie je cenná zejména tím, že se i v pouhých konstatováních zřetelně projevuje sílící mezinárodní napětí, že signály o tom, co Rusko zamýšlí, přicházely soustavně. Přítomen je při čtení efekt dodatečně otevřených očí: Jak je možné, že jsme to tehdy tak jasně nevnímali?! Důvod je zřejmý a historicky nejspíš konstantní — doufáme v lepší příští, věříme, že tak zle přece nebude. Obdobná blazeovanost už přece léta převažuje u klimatických změn.

Ačkoli kompozice svazku je nedělitelná, za jádro knihy se dá považovat linie (sebe)reflexivní. Je bilanční, sebezpytná, v ní se Hviždala autorsky nejvíc obnažuje a ona také podivuhodně definuje, ohraničuje jeho naturel. Neboť zde pisatel o sobě, o své povaze a o svých limitech možná sděluje více, než zamýšlel.

„Jsem posedlík kampaně proti zapomnění. I když nehoráznost rozproudí mé myšlení tak, že je těžko chytám do slov,“ praví o sobě v prologu. Už tato formulace prozrazuje strojený slovník a chápání sebe sama coby jistého arbitra. O pár stránek dál stojí: „V další dny se mi vypadl mozek odrazil od papíru dvakrát: Tentokrát mně víc a znepokojivě honil v hlavě myšlenky

neutěšený stav naší společnosti nejen kvůli lockdownu a ruským agentům GRU [...], ale i kvůli obavám ze stavu našich mozků.“ S mozky a s jejich stavem nakládá Hviždala opakovaně. Píše třeba, že po ránu mu vytanou v „hlavě různé paralely“, například Musilův *Muž bez vlastností* s jeho hrdinou Ulrichem a Andrej Babiš, jako „muž bez mozku, v jehož hlavě je smysl nahrazen účelem“. Jindy napíše, že se k nám Babiš „chová stejně jako Hitler a Stalin“ nebo že s Babišem, který úspěšně šálí veřejnost, odešlo „ze světa všechno křehké, vůně léta, jasná slova, láska a přátelství“. Od člověka, který o sobě v jiných partiích téže knihy smýšlí, že trvale usiluje o co nejpresnější vystižení skutečnosti a demystifikaci obecných nálad, by však jeden čekal nuancovanější formulace.

A někdy bohužel neobstojí ani nárok na faktografickou přesnost: chybně uvádí



Karel Hviždala

Chvění je naděje. Záznamy od března 2021 do začátku války v únoru 2022

Karolinum — Novela bohémica, Praha 2022
360 stran



rok premiéry *Zahradní slavnosti* Václava Havla, o americkém politikovi Antonym Blinkenovi píše, že je ministr obrany, ačkoli je ministrem zahraničí, o Merežkovském, Nabokovovi či Buninovi tvrdí, že utekli z Ruska před Stalinem (odjeli už před jeho nástupem).

„Konečně vypuklo jaro, příroda ejakulovala...“ / „Z úst mi lítají myšlenky s průsvitnými křídly, které se na mě někdy záludně smějí a jindy mě bombardují tmavými flákanci slov, kterými se zalykám.“ / „Zahlcen slovními splašky jdu se nejprve vymočít a teprve pak rozsvítím a začnu si čist.“

Těchto několik citací z různých partií svazku nastiňuje Hvižďalovu urputnou snahu být také básnický a expresivní. Právě toto jeho usilování přináší nejproblematictější výsledky včetně trapnosti. Divišova *Teorie spolehlivosti* je sice svůdný monument, ale tato nota autorovi *Chvění je naděje* zoufale nejde. Jakmile Hviždala opustí věčnost, je sotva poloviční. Z jeho textů pak trčí snaha takzvaně dělat literaturu. Přitom když si odpustí ozvláštňování a „pouze“ líčí svou situaci, psychické či fyzické stavy, rodí se pozoruhodné partie o minulosti a přítomnosti jednoho aktivního, vytrvalého a kriticky uvažujícího starého muže. Týkají se kupříkladu vztahu k synu Ondřejovi, který se s otcem po roce 1989 nevrátil z emigrace a nyní mezi nimi zeje kulturní i generační průrva. Decentně, nicméně zřetelně naznačí ochladnutí vztahu s filozofem Václavem Bělohradským, nesnadnost komunikace se svou manželkou Clarou Istlerovou, vrtošivost některých pánů v jeho letech, s nimiž připravoval interview.

K Hvižďalově cti je třeba říct, že se ve svazku *Chvění je naděje* pokusil o výpověď, která se liší od jeho rozhovorových a esejistických titulů. Touto knihou balancující mezi niterným svědectvím a samožerbachem ujistil možná sám sebe, ale především čtenáře, že v tvůrčím životě si vybral dobře, když se ponořil, jak sám píše, „do cizích osudů a jejich jazyka“. ●

POD SKOŘÁPKOU SOCIALISTICKÉ REKLAMY

Klára Fleyberková

Obrazovka televizoru setmí a seshora se na trsu nafukovacích balonků spustí postavička načrtnutá několika bílými čarami. Rázem se z ní stává něco jako prezident československé socialistické reklamy. Pan Vajíčko se ve vysílání objevil už v roce 1967 a v různých mutacích ho brázdil až do revoluce. Pro několik generací je právě animace Eduarda Hofmana vůbec jedinou vzpomínkou na to, jak tehdy reklamní obor vypadal. Jako by v dobách plánovaného hospodářství přece ani nebyl třeba. Rozsáhlá publikace editorů Ondřeje Tábořského a Lucie Česálkové však ukazuje pravý opak.

Velkorysý svazek nazvaný *Spotřební imaginace státního socialismu* opentlený podtitulem *Reklama v Československu 1948–1989* vydalo nakladatelství Akropolis ve spolupráci s Národním muzeem. Kolektiv autorů v něm mimo jiné vyvrací právě domněnku, že tak trochu směšná vizualita rámovaná vejcovitým paňácou byla v prostředí, kdy všechno beztak patřilo státu, tím jediným reklamním vyžitím. Zdůrazňují, že redukovat reklamu jen na pole konkurenčního střetu, je liché. Reklama je totiž především komunikační nástroj a jako takový hojně bujela i od roku 1948 dál.

Zmapovat toto bujení není vůbec jednoduchý úkol. Jednak proto, že zkoumání dějin reklamy u nás nemá v odborném světě dlouhou tradici. Nejprve se o to pokoušeli pamětníci profesionálové, pak šlo vždy o více či méně izolované propátrávání konkrétností, jako je vývoj institucí, osobností anebo značek. Autoři pod vedením Česálkové a Tábořského tak stojí před nelehkým úkolem pojmut obor, který lze jen obtížně definovat, protože je v neustálém vývoji, rozkročen navíc do mnoha stran. Není proto dost dobře možné ho popsat lineárně.

I z toho důvodu kniha upouští od ambice stát se dějepisem reklamy v Československu. Je jakousi exkurzí do trendů a jejich nositelů a ty se pak snaží ukotvit v obecnějších souvislostech celého systému. Autoři se zanořili do zachovaných materiálů, které jsou však o něco řidší, než by mohli doufat. Jak sami píšou, hlavním nedostatkem se ukázala být

nedostupnost archivů klíčových reklamních agentur. Přesto do svazku zařadili nepřeberné množství doprovodných ilustrací z fondů nejrozličnějších podniků, mediálních institucí i jednotlivců. Období čtyřiceti let ale není v archívech pokryto rovnoměrně a editoři navíc museli udělat zásadní selekci, protože ani do tak velkorysého svazku se nevejde všechno. To s sebou nese nebezpečí jisté tendenčnosti. Ilustrovat socialistickou reklamu jako bizarní a směšnou je stejně snadné jako ukázat, jak kvalitní výtvarná díla tehdy vlastně vznikala. Nestalo se však ani jedno, editoři svým výběrem dobře postihli celou širokou škálu ohraničenou stupiditou doby na jedné straně a schopnostmi reklamních profesionálů na straně druhé.

Kdo by se ovšem těšil, že si v áčtyřkovém formátu o pěti stech stranách bude prohlížet velké obrázky doprovázené zasvěcenými, nicméně stručnými komentáři, byl by zklamán. Spotřební imaginace státního socialismu je soubor vpravdě odborných studií naopak doprovázený obrazovým materiálem. Autoři si moc dobře uvědomují — sami to tak formulují —, o kolik čtenářsky vděčnější cesta by byla interpretace obsahů konkrétních reklamních sdělení. Mají však dojem, že by tím přeskočili první krok — zorientovat se v celém poli. Na rozbory konkrétních ukázek tak dojde až v částech o audiovizí a jazyku reklamních sdělení.

Patnáct kapitol se tedy od všeobecného rámce postupně propracovává k užším studiím autorů, jako jsou Ondřej Dufek, Tomáš Pospěch, Pavel Ryška a další. Po nastolení kontextu celého reklamního pole a jeho vztahu k plánovanému hospodářství, představení institucí a zásadních osobností oboru se čtenář vrhá do oblastí rozhlasových reklam, neonů, plakátů, reklamních sloganů a hesel, obalů, aranžování výloh...

Témat je to skutečně dlouhá řada, což hrozí roztržitostí, klipovitostí. Na svazku spolupracovalo celkem osm autorů, kterým se ovšem zdařilo jazykově se vyladit na notu odborného textu, takže zvuk celé knihy nijak zásadně nekolísá. Ať už do té velkolepé, graficky velmi zdařilé bichle

vstoupí čtenář odkudkoli, postupně se mu před očima složí obraz až překvapivě šlapajícího oboru, který si i tak neustále hledal své místo. Reklamní praxe v socialistickém Československu vycházela z poměrně sofistikovaného systému agentur a propagačních podniků. Vůbec tedy nešlo o centralizovanou tuhou strukturu tupě spoutanou komunistickým režimem. Těžilo se z historické předválečné tradice a byl to obor plný profesionálů. Šlo však pořád spíše o to, racionálně usměrňovat poptávku než vytvářet uvěřitelné obrazy socialistického životního stylu. A tak byla spotřební imaginace státního socialismu jakýmsi „hybridem podřízeným dominancím uvnitř mediálního pole a logice plánovaného hospodářství“. Popsat takového hybrida cele a jasně není vůbec jednoduché. Zkoumat, z čeho vzešel a jak se postupně vyvíjí, ale prokazatelně lze. ●



Lucie Česálková — Ondřej Tábořský a kol.
Spotřební imaginace státního socialismu.
Reklama v Československu 1948–1989
Akropolis — Národní muzeum, Praha 2022
504 stran



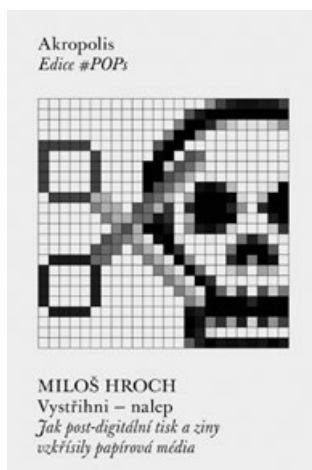
NÁVRAT DOTEKŮ

Zdeněk Staszek

Internet a digitální technologie měly zahubit spoustu věcí — a s touto záhubou měl přijít nový, skvělý věk. Jednou ze sfér, kde se měl věk internetu projevit nejdříve a nejvíce, byla pochopitelně média, která se měla stát dostupnější, inkluzivnější a demokratičtější. A možná to tak na malou chvíli bylo, než přitekly velké peníze z kapitálových investičních fondů a proměnily internet v další ne-místo, unifikovaný prostor, který definuje jen hrstka velkých firem.

Součástí příběhu internetu a digitality je i skutečnost, že stará média navzdory jejich příchodu přežila. Tištěné knihy prospívají, noviny a časopisy se rovněž tisknou, byť si musely v době neustávajícího toku informací najít nový *modus operandi*. A přežila i média na okraji společenského zájmu, kolem nichž se dříve sdružovaly i vznikaly celé subkultury: ziny. Původně fanouškovské amatérské časopisy kolem amerických meziválečných sci-fi komunit se brzy uchytily jako vděčný formát různých alternativních scén či společenských hnutí. Svůj vrchol — měřeno kvantitativně — zazily zřejmě v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy se počty titulů o punku, hard-core, feminismu, videohrách nebo sci-fi počítaly na tisíce. Pak přišla devadesátá léta, opojení internetem a proroctví o záhubě, které se nenaplnilo. Počet zinů se sice smrštil — což nelze úplně oddělit od celkové proměny kulturní krajiny a uměleckých scén —, ale přežily. Ba co víc, současná obecná digitální únava jim zjevně svědčí a dává téměř sto let starému médiu aktualizovaný smysl a impuls.

Problematické zinů se v Česku dlouhodobě odborně i popularizačně věnuje hudební publicista, spisovatel a mediální teoretik Miloš Hroch. V roce 2017 se jako spoluautor a editor podílel na antologii českých zinů *Křičím: „To jsem já.“*. A letos mu vyšla knižní studie *Vystříhni — nalep*, v níž se na ziny dívá v širší historické a teoretické perspektivě a dokumentuje proměny české, respektive pražské zinové scény v posledních letech. Pro Hrocha je přitom



Miloš Hroch
Vystříhni — nalep. Jak post-digitální tisk a ziny vzkřísily papírová média
Akropolis, Praha 2022
184 stran

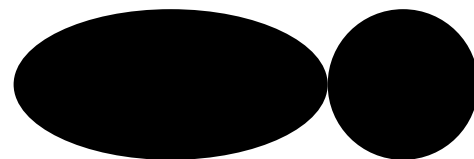


podstatnější přemýšlení o současnosti a budoucnosti médií než jejich minulost, historická linka knihy je proto krátká a hutná: zčásti i kvůli různorodosti zinů, možná nesplnitelnému úkolu je všechny zmapovat (například podle časopisu *Time* jich v roce 1994 ve Spojených státech amerických vycházelo na dvacet tisíc) a v českém kontextu i kvůli historickým okolnostem spojeným s kriminalizací státem neposvěcených publikací před rokem 1989. Tuto výzvu nechává Hroch historikům médií, kteří se jí začínají pomalu chápat. Ale ať už jde o český samizdat, nebo americké punkové ziny, pro *Vystříhni — nalep* je podstatné, co se stalo v devadesátých letech a později. Vedle výše zmíněného nástupu internetu to byla i konsolidace mediální scény spojená s čím dál silnější pozicí neoliberální doktríny v politice a podnikání: všechno se dá zpeněžit, všechno si má na sebe vydělat.

Všechno se dá prodávat, včetně alternativy ke konzumu. Subkultury implodovaly pod náporu vlastní komodifikace a zdánlivě zbylo jen eklektické jiskření na několika platformách.

Na rovině mediální teorie i garážové časopisecké praxe to vyvolalo dvojí pohyb, zprvu nezřetelný, dnes sílící. Jednak se digitalita otiskuje snad do každé sféry lidského bytí, nejen toho na obrazovce, ať už je řeč o vizualitě veřejného prostoru, organizaci domácnosti nebo navazování intimních vztahů. Na straně druhé však teoretici jako Jussi Parika nebo právě Miloš Hroch upozorňují na pořad opomíjenou skutečnost, že život v cloudu není imateriální: je to ohromná energetická a technologická infrastruktura s nezanedbatelnou environmentální stopou. A toto vědomí v kombinaci s postdigitální kulturou — čili tendencí uniknout ubíjející a toxické logice digitálních platform a nacházet smysl v přiznané materialitě věcí — stojí i za vzestupem českých zinů z posledních let.

Miloš Hroch v druhé půlce knihy sleduje publikace z „tradiční“ zinové sféry, jako je hardcore nebo metalová scéna, ale i feministické tituly nebo umělecké koncepty. A v téměř reportážních kapitolech si všimá, že materialita hraje ještě větší roli než dříve. Nejen druh papíru a jeho ekologická udržitelnost či tiskařské techniky; nejen jako skutečnost, že se ze zinů staly v určitých kruzích umělecké objekty, artefakty k objevování, a ne čtení ke sdílení; ale především jako prostor blízkosti, jako možnost být nablízku spřízněným lidem a sdílet s nimi radost z tvorby a nadšení z fyzického prožitku z šustění stránek. Sdílet radost ze světa, který jen neblíká, ale dá se i pohladit. A roztrhat, rozstříhat, slepit, rozmáčet, číst, vystavovat, pomalovat... ●



S CIRKUSEM NAPŘÍČ SPOJENÝMI STÁTY

Alena Scheinostová

Mimo vlastní nominace, ale se zvláštním doporučením odborné poroty letošní Magnesie Litery zarezoval růžový špalík s názvem *Čhāvata z maněže*.

Částečně autobiografickou knihu — první díl z volné trilogie *The Gypsy Family Circus* — napsal v roce 2019 americký Rom Gary G. Steele na základě svých dětských vzpomínek. Narodil se v roce 1943 do cirkusácké rodiny Romaničelů přistěhovaných do Spojených států amerických z Anglie. Vystudoval jako její první člen střední i vysokou školu a pak působil mimo jiné jako vysokoškolský učitel nebo jako člen mírových sborů v Nigérii. „Nikdy jsem nezapomněl, kdo jsem a odkud pocházím,“ potvrzuje ale Steele v předmluvě k českému překladu.

Ve svém „částečně dokumentárním záznamu“ (jak svůj počín v úvodu označuje) Steele čtenáře zavádí do cirkusové společnosti bratří Brewerových v čele s pramatkou rodiny — babičkou Camie a jejím mužem Dží Árem. Seznámí nás s dalšími členy kočovné společnosti i se všemi pomocnými silami, řidiči, a dokonce i s početnými zvířaty. A pak vyrážíme na štaci. Čtenář se bude pohybovat těžkým rokem 1933, kdy Ameriku svírá hospodářská krize, před chudinskými jídelnami se tísní vyhublé rodiny a cirkusácká kolona na svých cestách mívá zástupy vyhladovělých hoboos. Samotnou komunitu cirkusu ale autor představuje jako autonomní svět, který se nepoddává marasmu, úsilím a dovednostmi dokáže obstát, a to i v situaci, kdy společnost při loupeži přijde o úspory. Cirkusáci pomohou několika ztraceným existencím, napravit nafrněnou pubertáčku, odrodí dítě černošské chůvy během představení, a ještě jí u její bílé zaměstnavatelky zařídí lepší zacházení a i v čase nejhlubší krize dokážou zajistit všechny své zaměstnance... Tato rovina vyprávění bude působit jako pohádka: o moudré babičce, rozšafném dědečkovi, nepřekonatelných umělcích a dobrých lidech kolem nich.

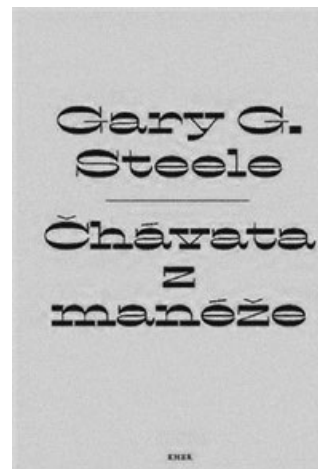
Drama se do vyprávění dostává odjinud. Zmíněný příběh černošské chůvy názorně odráží dobový rasismus, stejně jako zmínky o odděleném sezení a vchodech pro „barevné“ a „bílé“. Je tu hořce groteskní

vyprávění o bleskové svatbě artistů Enriqua a Anity Suarezových na kanadské hranici — kteří sice už byli svoji, ale museli se vzít znovu, aby získali určitý „papír“ pro vstup na území příslušného amerického státu, což ukazuje na křehké postavení Latinoameričanů a imigrantů ve Spojených státech. A strašnou kapitolu tragédie původního obyvatelstva Severní Ameriky ožíví líčení rodinné historie Rudého ještěba Sugarstonea, v němž nechybí pasáž o nucené převýchové indiánských dětí v internátních školách vedených církvemi.

I samotní Brewerovi svůj romský původ tají, protože se obávají, že by jinak celý jejich cirkusový podnik padl za obětí předsudkům.

Další pozoruhodná rovina je ta dokumentární. Steele možná poněkud zdoluhavě, ale názorně popisuje jednotlivá čísla cirkusu bratří Brewerových i cirkusovou každodennost obecně. Drezura slonů, psů, včetně kruté historky o ztrestání řidiče, který omylem usmýkal oblíbeného psíka jednoho z Brewerů. A především chov a výcvik koní — svou lásku a porozumění vůči zvířatům Romové vyzdvihují jako svůj významný národní rys; jinak je tomu ve Steeleově vyprávění.

Podobně pak před čtenářovými očima bezmála ožívají konvoje nákladáků, stanové plachty, balíky slámy, lana, cukrová vata a všechno to, čemu bychom řekli zažitým obratem „pojízdný cirkus“. Podle Steeleových popisů by bylo možné kreslit, filmovat i sestavit katalog, co všechno v dané době jeden cirkus potřeboval k provozu. V tom se Steele jako vypravěč stýká s dlouhou řadou romských děl, která vedle touhy vyprávět motivovala i naléhavá potřeba zachytit mizející kulturu. Porotu Magnesie Litery pak kniha zaujala především pro její překlad. A je nepochybné, že bez podílu překladatelky Karolína Ryvolové by zážitek z *Čhāvata* nebyl ani poloviční. Dokáže přirozeně přecházet mezi češtinou a romštinou i různými stylovými rovinami, a předložit tak vyprávění, které uplývá bez škobrtnutí a jalových míst, a to v sytém a šťavnatém jazyce. Obdiv zasluhuje převedení veškeré cirkusácké terminologie,



Gary G. Steele
Čhāvata z maněže. S romským rodinným cirkusem Amerikou třicátých let
přeložila Karolína Ryvolová
Kher, Praha 2022
432 stran



počínaje pojmenováním stanových tyčí a konče součástkami do nákladáku. Zvlášť přímá řeč postav obsahuje řadu romských výrazů. Ty Ryvolová začlenila do toku promluv jako určitý slang (respektive paromštinu) a nenásilně vždy připojila český převod s tím, že v závěru je kniha doplněna abecedním slovníkem.

Knihu obohacují patinované barevné fotografie z rodinného archivu Garyho G. Steela. Čtenář si díky nim upřesní představu z toho, co mu autor popsal ve svém vyprávění. Na stránky knihy nejsou snímky vytištěné, ale vlepené. Jednu po druhé je ručně vlepiли handicapovaní pracovníci prachatické firmy KP Inva. Brewerovým, kteří tolik dbali na to, aby i ten nejzuboženější hobo našel pod jejich stanem kus práce a talíř polévky, by se to určitě líbilo. ●



TAKOVÁ MALIČKOST

Jan Němec

Řekněme si to hned: Claire Keeganová je trochu zvláštní případ. Není úplně běžné, aby autorka, která už překročila padesátku a jejíž knihy jsou přeloženy do desítek jazyků, dohromady vydala všeho všudy zhruba pět set stran prózy. Jenže právě tolik čtyři dosud publikovaná díla irské spisovatelky čítají.

Je to především tím, že Keeganová je podobně jako její kanadská bliženkyně Alice Munroová zapřisáhlá povídkářka. Vydává sbírky, případně samostatné povídky, o nichž nakladatelé tvrdí, že to jsou novely. To je i případ drobné prózy *Takové maličkosti*, kterou právě vydal Prostor — s pomocí řídké sazby se podařilo dosáhnout devadesáti osmi stran, tedy bez autorské poznámky, poděkování a doslovu, které to číslo navyšují o dalších čtrnáct.

Keeganová debutovala do češtiny dosud nepřeloženou sbírkou *Antarktida* (1999),

zato následující *Modrá pole* v roce 2009 vydala Kniha Zlín. Originály od sebe dělí osm let, přesto platí, že přelom tisíciletí byl pro Keeganovou mimořádně plodným obdobím. Za posledních patnáct let totiž vydala už jen dvě delší povídky. *Třetí světlo* čítá sedmdesát dva stran a česky vyšlo v roce 2011 opět v Knize Zlín, tou druhou jsou právě *Takové maličkosti*. Ty se loni ocitly v shortlistu Man Bookerovy ceny, a byť je nakonec cena minula, jeden primát zaznamenaly. Chcete hádat jaký? Je to nejkratší próza, která se kdy do nominací dostala.

Takové maličkosti jsou *de facto* vánoční povídka, próza v linii Dickensovy „Vánoční koledy“, případně „Vánoční vzpomínky“ Trumana Capoteho. Příběh, který se odehrává v polovině osmdesátých let na irském maloměstě, je prostý, jak jen příběh může být: Bill Furlong, obchodník s uhlím, má v předvánočním čase napilno a topivo dodává i do jednoho kláštera. Ukáže se, že za jeho zdmi nežijí jen řádové sestry, ale i další chovanky, jež sestry nejspíš zneužívají. Furlong před tím nějakou dobu zavírá oči, ale na Štědrý den už nedokáže dát přednost církvi před Kristem. A to je vše.

Jestliže Keeganová šetří slovy, dá se předpokládat, že leccos zůstává pod textem. V tomto případě hlavně historický kontext. Kniha se otáčí k bolestné kapitole z dějin irské katolické církve. Téměř po celé dvacáté století v Irsku existovaly takzvané Magdaleniny prádelny, útulky, kde nedobrovolně končily padlé ženy. Název dostaly podle novozákonní Máří Magdaleny a podobně jako ona rovněž irské hříšnice se měly napravit modlitbou a prací.

Prát skvrny, aby zmizely ty na vlastní duši, tak to církev podávala. Ve skutečnosti to byl výnosný podnik, v němž zadarmo pracovaly ty, jež někdo znásilnil, otěhotněly před svatbou nebo se jich rodina chtěla zbavit. Šokující je, že podle nových výzkumů Magdaleninými prádelnami prošlo zhruba třicet tisíc žen. Pro mnohé z nich to navíc nebyla průchozí stanice, ale konečná, jak v devadesátých letech doložily



objevy hromadných hrobů na klášterních pozemcích. Případ nese podobné rysy jako zacházení s indiánskými dětmi v církevních školách v Kanadě, i to se odhalilo až díky odkrytým hrobům...

V dnešním Irsku už jde o dobře známé trauma. Keeganová tedy nemusí nic vysvětlovat, tématu se stačí dotknout. Kdo by toužil po explicitnějším zobrazení trpících vězeňkyň, může si pustit třeba film Petera Mullana *Padlé ženy*, který už v roce 2002 obdržel Zlatého lva na festivalu v Benátkách (nutno říct, že spíše za téma než za zpracování).

Takové maličkosti se tak zaměřují téměř výhradně na Billa Furlonga. Dobrácký obchodník, který rozhodně není nejostřejší tužkou v penále, se snaží být hlavně dobrým otcem svým dcerám. Ty naneštěstí studují na škole, kterou podobně jako prádelny provozuje církev, takže Furlong se obává otevřeného střetu. A jeho žena, s níž si Keeganová opravdu moc práce nedala, mu navíc radí nestrkat nos do věcí, do kterých mu nic není. Nebýt adventního času, který člověka zatěžuje sebezpytem, možná by i Furlong nad vším mávl rukou, jako to irská společnost dělala dlouhá desetiletí.

Co s *Takovými maličkostmi*? V literárním prostředí existuje tik označovat některá drobná díla za mistrovská. Není tam ani slovo navíc! Je to napsané průzračně čistým stylem! Rádo se také říká, že všechno podstatné se v takových dílech děje někde mezi řádky. Jenže hranice mezi příliš průhledným a mimořádně průzračným, hranice mezi docela banálním a dokonale prostým je tenká. Keeganové předchozí kniha *Třetí světlo* patří k tomu průzračnému a prostému (mimořádně filmové verzi *Tichá dívka* se to podařilo uchovat, místy dokonce podtrhnout). U *Takových maličkostí* však mám pochyby. Je to povídka na jeden večer, literárně nijak zvlášť štědrý. ●



Claire Keeganová
Takové maličkosti
přeložila Hana Ulmanová
Prostor, Praha 2023
112 stran

VŠAK SMRT JE SMRT, ZEMŘEŠ-LI PRO COKOLI

Václav Maxmilián

Po druhé světové válce se začala v Japonsku etablovat nová pracující třída. Mladí muži tehdy naplňovali svůj sen spočívající v pilné kancelářské práci, která začínala brzy ráno a končila pozdě večer, a ve stoupání po kariérním žebříčku, co nejvýš to šlo. Soukromý i rodinný život šel stranou, respektive stal se jen jakousi podpěrrou na této cestě. Člověk se potom nemůže divit, že v takto orientované společnosti stoupl i počet sebevražd, ať už z tlaku, který na sebe tito lidé brali dobrovolně, nebo z tlaku, který vznikl v souvislosti s požadavky rodiny.

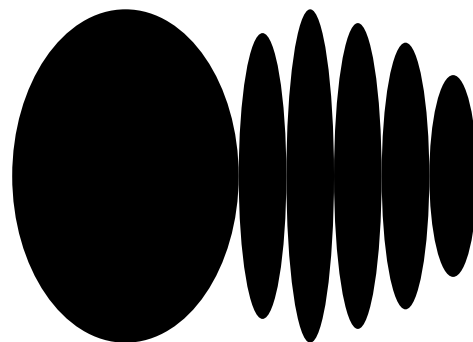
Přestože tento způsob života se začal naplno rozvíjet až později, protagonista novely japonského spisovatele Jukia Mišima, Hanio Jamada, je jednou z postav, která jako by tuto tendenci do budoucna předjímala. Reklamní textař Hanio se probouzí v nemocnici po nepovedené sebevraždě.

Po krátkém líčení je jasné, že sice neměl žádné zvláštní důvody pro to se zabít, ale zároveň sám zjišťuje, že nemá ani nijaké zvláštní důvody pro to zůstat naživu. Dá si tedy do novin inzerát, že prodává svůj život, na dveře svého bytu pověsí cedulku, na níž je napsáno *Život na prodej*, a čeká. Prozřetelně z druhé strany cedulky napíše *Momentálně vyprodáno*.

Co ale znamená, že Hanio prodává svůj život? Každý klient si tuto možnost vykládá po svém, přichází s jiným úkolem, ovšem vždy s takovým, u jehož plnění by měl Hanio bezpochyby zemřít. Ať už se jedná o otestování séra z exotického pavouka nebo ochutnání otrávené mrkve, Hanio vše bez mrknutí oka přijímá. Všichni klienti mu za život platí vysoké sumy — od sto tisíc po milion jenů. Přitom je celá situace absurdní už v tom, že odchází na smrt a má za ni dostat zaplacené až poté, co úkol splní. Jenže Haniovi se smrt neočekávaně vyhýbá, a on tak inkasuje vysoké sumy, aniž z toho má nějakou zvláštní radost.

Právě situace, v níž je postava odsouzena k smrti, jako by autorovi dovozovala dělat si s ní, cokoli ho napadne. Po každé zakázce zákazník zmizí a na scéně se může dostat další, často ještě podivnější. Mišima využívá možností, které tato hra s jednou postavou nabízí, protože jak Hanio cestuje skrze různorodé příběhy, jako by se po každé zakázce znovu rodil do nového světa, v němž může začít znovu, aniž by musel nutně brát ohled na to, co se odehrálo na předchozích stránkách.

Jukio Mišima se proslavil jako autor už v šestadvaceti letech svým prvním románem *Zpověď masky* (česky Rubato, 2019, 2022) a za svůj krátký život byl literárně neuvěřitelně plodný. Je autorem celé řady románů, novel, povídek i divadelních her. Jak se dočteme v doslovu, kterým knihu opatřil překladatel Jan Levora, román *Život na prodej* patřil do Mišimových takzvaných drobných děl, tedy seriálových próz, kterých Mišima napsal za život celkem dvacet. Román tak opravdu nezapadá mezi ostatní u nás dosud známá autorova díla. V jiných



svých románech je Mišima meditativní, hluboký a filozofický. Jeho příběhy se točí okolo témat krásy, revoluce, síly, sexuality, tradice či smrti. Proti jeho vážným románům působí *Život na prodej* jen jako výstřelek.

Původně byla kniha psaná na pokračování pro časopis *Playboy* a Mišima byl při jejím psaní evidentně poučen technikou románů drsné školy a pulpové literatury. Věty jsou krátké a akce střídá akcí. V románu se objevují témata okrajovějších žánrů, mísí se dohromady a čtenáři za chvíli dochází, že se zde může stát cokoli. Na scéně se objevují upíři, tajné společnosti, ženy, které pod vlivem LSD umí číst myšlenky, špioni zahraničních ambasad a podobně. Jedna kapitola je jako *Maltézský sokol*, další jako příběh od Grahama Greena, jiná jako Chestertonův *Anarchista Čtvrtek*.

Celá kniha je psána s takovou lehkostí a humorem, že stránky doslova mizí pod rukama. Je to lehké čtení, ale výborně zábavné. Čtenář je skutečně tažen dál a dál nekomplikovanými epizodami, v nichž nemůže předpokládat, co se odehraje na další stránce. V kritických kruzích občas vzniká tendence zveličovat význam děl, která napsali jinak význační autoři ve chvíli volna, pro peníze nebo jen jako cvičení, a hledat hluboká témata, silné společenské reflexe a jedinečné filozofické kontrasty v dílech, která mají sloužit prostě jen pro zábavu. Děje se to nyní i s tímto Mišimovým dílem a je třeba říct — není to nutné. Některé romány jsou jednoduše jen zábavným čtením. A tento je jeden z nich. ●



Jukio Mišima
Život na prodej
přeložil Jan Levora
Argo, Praha 2023
240 stran



KOMIKSOVÝ NÁVRAT DO TAJEMNÉ PRAŠINY

Tomáš Erhart

Prašinská trilogie Vojtěcha Matochy se stala fenoménem. Dohromady se prodalo přes sto dvacet tisíc výtisků, dočkala se dramatisace v hradeckém Klicperově divadle, podle její předlohy má vzniknout film a v prosinci minulého roku se uzavřela sedmidílná komiksová série s podtitulem *Křídový panáček*, která na originální příběh nepřímo navazuje. Scénář k ní napsal rovněž Matocha a grafické podoby se opět ujal Karel Osoha, který původní trilogii ilustroval a letos získal za kresbu komiksového sešitu Cenu Muriel.

Ústředním prostorem samozřejmě zůstává tajemná čtvrť uprostřed Prahy, ale její charakter se výrazně mění. V knižní trilogii na Prašině v důsledku činnosti tajemného stroje nefungovala elektřina, mobilní signál ani čas a hrdiny tu představovala trojice kamarádů. V komiksové Prašině už se ale svítí i telefonuje a stěhují se sem lidé z okolí, instituce, policie i developéři. Moderní svět zvenku se tak zákonitě dostává do konfliktu s původními obyvateli, kteří na Prašině prožili celé životy bez pravidel a zákonů moderního světa. A Matocha tentokrát opouští i motiv dětské party. Hlavní hrdina je jen jeden, mladík Vašek, který se sem přistěhoval z vesnice po smrti rodičů. Během brigády u svého strýce, který je policejním šéfem, sleduje pátrání týkající se žhářských útoků na nově postavené domy na Prašině a rozhodne se případ vyřešit na vlastní pěst.

Původní trilogie měla už v anotaci přídomek „foglarovsky laděná“. Přece jenom v ní parta dětí prozkoumávala část města připomínající Stínadla z *Rychlých šípů* a jednou ze záhad jsou vynálezy tajemného génia Hanuše Nápravníka. Od klasických foglarovek se však v mnohém vzdalovala. Matochův styl je modernější, akčnější, obsahuje více vědecko-fantastických prvků a výraznější roli také hrají dívky, které jsou mnohdy statečnější a důvtipnější než jejich chlapecké protějšky. V *Křídovém panáčku* pak svět Prašiny nabízí ještě o něco vážnější a dospělejší témata než knižní příběh — střet starého a nového, důsledky

developerské necitlivosti a s tím spojený proces gentrifikace, kdy bohatá většina zvenčí skupuje pozemky a postupně vytlačuje původní obyvatelstvo. Matochovi se celkem daří toto téma propojovat s hlavní detektivní linkou, která tak už není jen o hledání pachatele, ale dostává sociální podtext.

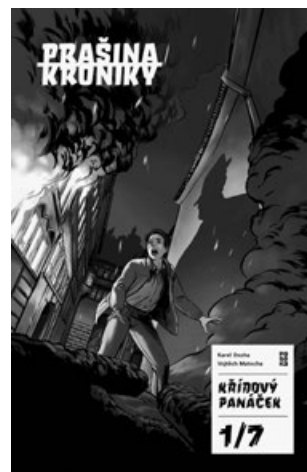
Místní se ocitají v nezáviděníhodné situaci, ke svým bytům nemají žádné oficiální dokumenty a nejsou zvyklí se stavět za svá práva u institucí. Lidé zvenku včetně policie je považují hlavně za problematické podivíny. Není divu, že mnozí z Prašinských žháře podporují. S pozdějšími sešity je znát, jak roste tenze mezi místními a „vetřelci“. Zároveň tu pořád zůstává dětská potřeba najít sebe sama a touha někam patřit. Ztělesňuje ji Vašek, který není ani domorodcem z Prašiny, a nezapadá ani mezi moderní Pražáky. Postupně si však mezi místními hledá místo a to, co se děje, ho zasahuje možná ještě víc. Na ploše krátkého formátu však není prostor vykreslit ho příliš do hloubky, slouží spíše jako vypravěč a aktér v jednom, skrze něhož vnímáme příběh celé čtvrti.

Autoři se snaží celé dílo přizpůsobit seriálovému vyprávění. Každý sešit působí jako kapitola jedné knihy, vyprávěná vždy na čtyřicetistránkách, a každá z nich končí lehkým cliffhangerem. Vzhledem k tomu, že mezi vydáními jednotlivých dílů byla měsíční pauza, stejně bylo často třeba si osvěžit, co se dělo minule. Pro někoho to může být otravné, někoho zase baví se k předchozímu ději vracet a hledat nové detaily. Je však pravda, že pokud někdy tato série vyjde jako jedna ucelená kniha, asi se z uměleckého dojmu příliš neztratí.

Co se týče obrazové stránky, vyniká dynamická kresba Karla Osohy obzvláště v obrazech, kdy detailně zobrazuje pražské uličky, nebo v nočních scénách, v nichž pracuje s kontrastem světla a tmy. Ten se ostatně táhne celou sérií, ovšem zdaleka neplatí, že světlo reprezentuje dobro a tma zlo, často je tomu právě naopak. Matocha s Osohou vůbec dokážou vyprávět velmi

filmově, celky střídají detailní záběry na výraz tváří, skoro v každém sešitě je dvoustránkový celek anebo akční pasáže beze slov. Například ve čtvrtém díle se přes dvě stránky rozprostírá pohled na prastarou lípu z ptáčích perspektiv. Kolem postává mlčící dav a rozestupuje se před procházejícím dřevorubcem s pilou, který se strom chystá pokácet, protože tu má vzniknout parkoviště. V této scéně se symbolicky koncentruje celý příběh *Křídového panáčka* — proti sobě stojí dva světy, které si nedokážou nebo nechťejí porozumět.

Asi je dobře, že namísto protahování originální trilogie se Matocha rozhodl své univerzum rozšířit. Prašina má potenciál být světem pro další různorodé výpravy za tajemstvím. Ostatně pokračování *Podivné procházky* také prezentuje samostatný příběh odehrávající se ještě před původní trilogií. ●



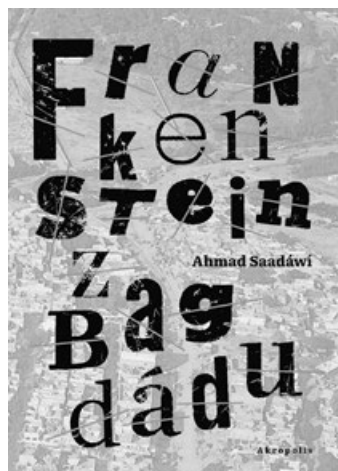
Vojtěch Matocha — Karel Osoha
Prašina. Křídový panáček
1.—7. sešit
Paseka, Praha 2022—2023
každý sešit 24—28 stran

Rozečteno

TIPY REDAKCE

Ahmad Saadawi
Frankenstein z Bagdádu
přeložila Jitka Jeníková
Akropolis, Praha 2022
352 stran

Před pár týdnů jsme si připomenuli smutné výročí. Uběhlo dvacet let od západní invaze do Iráku. Americká a spojenecká vojska se už stačila z regionu neslavně stáhnout, škody napáchané na společnosti, kultuře, infrastruktuře i celé geopolitické situaci však nezmizí ještě dlouhá desetiletí. A co teprve lidský rozměr celé věci! Nebo spíše nelidský? Nedávno do češtiny přeložený román *Frankenstein z Bagdádu* od Ahmada Saadawího vypráví o vetešníkovi, který ze zbytků těl po bombových útocích a bojích sešil své monstrum. Které ožilo a potlouká se okupovanou metropolí, plnou novinářů, vojáků, obchodníků, podvodníků a vdov. Je to absurdní, ale rozhodně ne více, než musela být samotná realita. (zst)



Nicanor Parra
Jiné básně
přeložil Pavel Zavadil
Fra, Praha 2018
136 stran

Když jsem básně Nicanora Parry zkoušel číst poprvé asi před pěti lety, vůbec nic se mnou neudělaly. Ve *Světové literatuře* jsem narazil na starší překlady Jana Zábrany, kde psal, že sice neumí španělsky, ale nějak to dá. Co na to říct? Četl jsem pak i knihu, později jsem narazil na zmínku o něm

v autobiografii Alejandra Jodorowského. Teď jsem během stěhování objevil *Jiné básně* znovu. Parra na obálce vypadá jako čaroděj. Náhodně jsem zalistoval. Najednou to bylo něco zcela jiného. Spíše než básně mi to připomínalo záznamy vizí magika stojícího před pyramidou. Pohyby, naše rutinní a běžné, zde získávaly zcela nový kontext. Bylo to jako zahřmění pod otevřeným nebem. Portál do jiného světa. Odkrytí nové kůže. Taková poezie se na světě objeví jen párkrát za století. (vmax)

Stanislav Grof
LSD psychoterapie. Znovuzrození psychedelického léčení
přeložili Lubomír Jašek, Jiřina Macháčková
a Jitka Badoučková
Práh, Praha 2022
600 stran

Moje oblíbená zábavná historka hovoří o tom, že když Stanislav Grof před časem poslal shrnutí svých celoživotních výzkumů do časopisu *Československá psychologie*, otiskli jeho „paper“ v rubrice dopisy čtenářů. Nejznámější český psychiatr je stále příliš kontroverzní a loni vydaná monografie *LSD psychoterapie* připomíná proč. Grofův model lidské psychiky přesahuje západní vědecké paradigma. Psychedelika se však po desetiletích oficiálního zákazu znovu stávají nejen nástrojem sebepoznání, ale i léčení. Zřejmě kvůli této druhé vlně výzkumů nese české vydání podtitul *Znovuzrození psychedelického léčení*, ten je však zavádějící. Studie se věnuje výzkumům z šedesátých let a tvoří základní literaturu pro poznání jedné fascinující etapy československé a současné světové psychiatrie. (jn)

Stanislav Beran
Schrödingerův hotel
Host, Brno 2023
223 stran

Stanislav Beran je vcelku nenápadný autor usídlený v jižních Čechách, který vydal už sedm knih. Zasloužily by si více pozornosti kritiky i čtenářů. V té nejčerstvější, povídkové sbírce, se pustil na pole, v němž se pohybuje více než suverénně. V jeho *Schrödingerově hotelu* se potkává devět krátkých textů, které mnohdy kotví v reálných lokalitách. Ve čtenáři tak zanechávají dojem, jako by se hrdinové sunuli po stejných trasách jako on sám. Beran se navíc dovede přesvědčivě vcítit

do svých postav, i když používá třetí osobu. A tak jsou všechny popisované situace nějak záhadně povědomé. Kdo je to ten pán rozlícený čtením Novákova *Kundery*? Kým je ta stárnoucí herečka, která se učí roli, a co ten mladý technik z Jatek 78? Žijí své příběhy, anebo ty naše? Sami si jimi nejsou jistí. Možná že náš i jejich svět je zkrátka Schrödingerův hotel, místo, co je a zároveň není. (kf)



Leonardo Sciascia
Candido aneb Sen sněný na Sicílii
přeložil Jiří Pelán
Rubato, Praha 2022
166 stran

Candido Munafo se narodil v rozlehlé a hluboké jeskyni v posledních letech války, kdy se nebe nad Sicílií rozsvěcovalo „hned rudě planoucími, hned zářivě bělostnými raketami a drnčelo mohutným kovovým cvrkotem“. Už takový vstup do světa dává tušit, že život hlavního hrdiny románu sicilského autora bude v lecčems pohnutý, což ještě umocňuje následné zjištění, že jeho otcem je někdo docela jiný než jeho domnělý otec a jeho matka se dítě vzdala a utekla se svým milencem do Spojených států. Candido však, podobně jako Voltairův hrdina, vnímá svět idealisticky a s důvěrou, jako kdyby se ho žádná traumata nedotkla. Až postupně, díky svému opatrovníku arciknězi Lepantovi, si osvojuje myšlenky komunismu a střetává se s fašismem, katolickou bigotností i terorismem Rudých brigád, až dochází k prozření a osobitě stoickému náhledu na svět. Sciasciův román je postavou parafrázi Voltairova románu, dalo by se říct, že už i trochu zašlou. Jen kdyby se ty dějiny pořád neopakovaly... A pak je tu také skvělý překlad Jiřího Pelána, díky němuž čtení této knihy působí esteticky požitek. (on) ●



Atašé

SETKÁNÍ ZHULENCE S LIŠKOU PODŠITOU



Anežka Charvátová

Je 8. listopadu 1519 a španělský dobyvatel Hernán Cortés se poprvé setkává tváří v tvář s všemocným aztéckým vládcem Moctezumou: střet dvou civilizací, dvou světů, dvou kultur, dvou mocí, ale i dvou individuálních povah. Jeden vidí poprvé koně, druhý poprvé okusí čokoládu. Jeden zrovna prochází těžkým obdobím, druhý se cítí na koni a větrí příležitost. Jak jejich rozhovor asi vypadal? A co byli vlastně tito dějinami mytizovaní muži zač? Mexický autor Álvaro Enrigue se ve svém posledním románu *Tus sueño imperios han sido* (Sníl jsi o říši, 2022), jehož název si vypůjčil z verše Calderónova dramatu *Život je sen*, vrací k tématu, které už jednou provokativně zpracoval v díle *Náhlá smrt* (česky 2019, přeložil Michal Brabec). Zatímco v *Náhlé smrti* bylo Cortésovo (značně zesměšněné) dobývání Nového světa jen jednou z mnoha dějových linií, zde stojí celý román na smyšleném rozhovoru vládce a vojevůdce a detailních popisech zvyků, oblečení, zvuků; je to „pomalá“ literatura, žádné dějové zvraty a uhánějící dějiny, ale meandrující vyprávění protkané typickým autorovým šibeničním humorem.

Enrigue nehodlá psát jako kýčáři, kteří dělají ze vztahu nedospělé otrokyně Malinalli a vztekklého špindíry Cortése milostný příběh, a ani ho nezajímá historický román. V rozhovoru z letošního března říká, že vyšel z historických materiálů, ale stvořil z nich fantastickou literaturu, která má blízko třeba k Borgesově povídce *Alef* nebo Cortázarovu *Zabranému domu*. Jak jinak ostatně přistoupit k tématu, o němž se ví jen to málo, co vylíčila jedna strana, ta vítězná, a ještě k tomu až rok po událostech?

Enrigue říká: „Existuje jediné přímé svědectví o tom, co se stalo mezi dubnem 1519 a listopadem 1521: dopis, který Cortés napsal poté, co ho vyhnali z Tenochtitlánu. A to je velmi málo věrohodný dokument, který se dá číst jako komedie. Na jaře roku 1919 se Cortés vylodil ve Veracruz a oznámil španělskému dvoru, že založil město a zároveň že se rozhodl změnit účel expedice z průzkumu na okupaci. A pak se odmlčel až do léta 1520 — ve Španělsku už mezitím vládl jiný král —, kdy ho vyhnali z města, přišel skoro o všechny vojáky i o poklad a nevěděl, zda ho budou i nadále podporovat Tlaxcaltékové. Moctezuma z tohoto svědectví vychází příšerně, ale jinak víme, že byl energický, výkonný, ambiciózní reformátor a brilantní válečník. V době, kdy přišli dobyvatelé, mu bylo něco přes padesát, měl za sebou samé úspěchy, a jen na něho zrovna padlo smolné období. V románu trpí depresi, je paralyzován úzkostí. A když se mu nedaří politicky a vojensky, uchýlí se k prostředkům, v nichž by člověk jeho doby a jeho postavení nejspíš hledal záchranu: k psychotropním houbám a podobným zábavným substancím. Když vymyslíš takovou teorii, můžeš napsat kýčovitou ezoterickou slátaninu, nebo psychedelickou komedii. Já si vybral druhou možnost, protože román je jako dlouhý milostný vztah: v tom domě, u toho stolu, v té posteli strávíš spoustu času, tak ať je to radši zábava.

Když si Moctezuma s Cortésem sedlí k první společné hostině a debužirovali na lososu s omáčkou z dýňových semínek nebo tacos s kachním masem, netušili, jak dalekosáhlé změny vzejdou z jejich odlišností, nevěděli, že budou protagonisty spousty obrazů a nástěnných maleb (většinou příšerných), že se o nich budou psát opery, básně, dramata a spousty dějepisných tlustospisů. Hodovali spolu jako Martán a mazaný vojevůdce. Skuteční protagonisté mého vyprávění — tlumočníci Gerónimo de Aguilar a Malinalli, princezna Atotxtili, starosta Tenochtitlánu — jsou lidé jako my a ti dva se jim zdají nesnesitelní: jak všemocný a neustále zhulený Martán, tak chytrák, co si myslí, že na každého vyzraje a vždycky bude po jeho.“

Učit se dějiny podle románů Álara Enrigueho by byla skvělá zábava: snad tato fantastická karikatura doputuje i k českým čtenářům.

Autorka je překladatelka.



Vychází 99. číslo revue

ANALOGON

SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

tentokrát na téma

NEVIDITELNÉ / SKRYTÉ / TAJNÉ

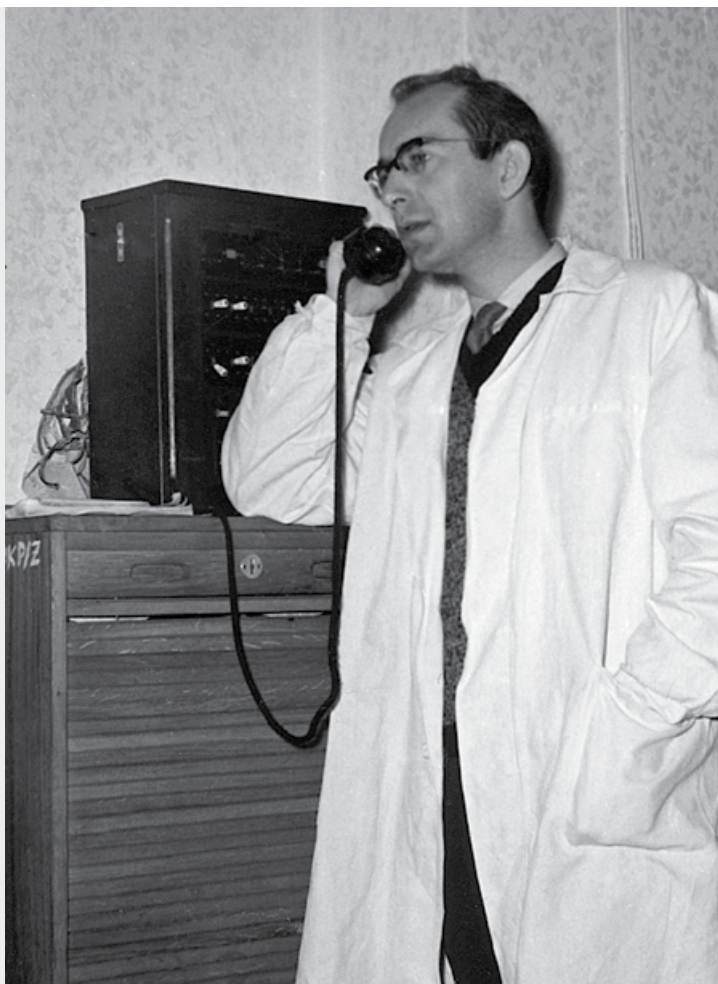
Neviditelný muž; **B. Schmitt**: Malý úvod k Velkým průzračným; **G. Rosolato**: Velcí průzrační: Od primární scény k mýtu o stvoření; **B. Roger**: Příbytky neviditelného; **R. Caillois**: Mimetismus a legendární psychastenie; **San**: Návrat domů aneb Velká destilace; **M. Stejskal**: M(i)sta; **R. Gutierrez**: Znovuobjevení pojmu etiky: Slavoj Žižek o neviditelném násilí kapitalismu; **R. Schérer**: Gýgův prsten – mezi neviditelným a nepřiznatelným; **F. Dryje**: Z horizontu zdání; **V. Bounoure & J. Camacho**: Talismany; **J. Gabriel**: Od skrytého k viditelnému; **J. Gabriel**: Dialog tajemství a barev; **G. Hugnet**: Skrývačky; **O. Sekanina**: Slunce a La; **A. Breton**: Všední magie; **J. Typlt**: Během vaření; **J. Řehák**: Bytosti veliké jako dům; **J. Typlt**: Kdo vidí do stromů; **R. Kanócz**: Fenomenologický obskurantismus; **M. Jůza**: 11 zmizení; **V. Smolík** – Portrét umělce jako zapomenutého muže; **J. Kohout**: Nefritová bachna; **B. Schmitt**: Thierry Tremblay (1970–2022); **T. Tremblay**: Negativní společenství od Bataille k Tiqqunovi; **M. Stejskal**: Jan Gabriel – Zrcadla i pavučiny; Neviditelný autor píše Janu Švankmajerovi

Vydává: Sdružení Analogonu, Mezivrší 31, 147 00 Praha 4

Vydavatel + redakce: tel.: 725 508 577; dryje@surrealismus.cz

Distribuce: KOSMAS, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2 (222 510 749; www.kosmas.cz);předplatné: Tomáš Kroupa, tokroup@seznam.cz, tel: 731 328 058www.analogon.cz**Trávníček / Křesťan****Auden / Buddeus****Tranströmer / Hruška****Málková / Roleček****Vaněk / Kadlec / Mano****Amiel / Doležal / Paleyová****Ulmanová / Zizler / Nodl****Bednářová / Med****Chlíbač / Kundera****Ljubková / Šulc****1/23****www.souvislosti.cz**

revue pro literaturu a kulturu



Šrámkova Sobotka

festival českého
jazyka, řeči a literatury

1. — 8. července 2023

Jazyk, řeč, literatura, ale také slovesná kultura, didaktika češtiny a multizánrový program zahrnující odborné přednášky, besedy, divadla, koncerty, autorská a scénická čtení či řadu tvůrčích a didaktických dílen pro dospělé i děti – tentokrát především se zřetelem k fenoménu hlasu! Nenechte si ujít inspirativní začátek prázdnin ve společnosti genia loci Českého ráje!

sramkovasobotka.cz



67
ročník

současná poezie v prostoru

POEZIE JE.

stopý toho, co přichází

Zuzana Fuksová
Daniel Hradecký
Klára Krásenská
Kristina Láníková
Jozef Mrva ml.
Jana Orlová
Ivan Palacký
Marian Palla
Monika Rygalová
Luboš Svoboda

Borkovec & Tarnovski ^{CZ}
Anarkuss ^{USA, DE}
Berlin Manson ^{SK}
Dance Extraliga

TÁBOR
19.–20.05.2023



Rezidence

Literární salón v bývalém bytě
básníka Zeno Kaprála

Kafé

Kaprál

TIC BRNO
← BRNO
2028

Uvedení červnového čísla časopisu Host

Přednáška Karla Pioreckého
o poezii na Instagramu
a TikToku

13. 6. 2023 od 19:00
Rezidence Café Kaprál
Údolní 17, Brno

www.cafekapral.cz
f RezidenceCafeKaprál
@rezidencecafekapral

H7O

**Vzorec
pro literaturu**

**To nejzajímavější
ze světa literatury
i ve vašem e-mailu**

Host 7 dní online

www.h7o.cz



MAGNESIA LITERA 2023

Spolek Litera děkuje
partnerům a gratuluje
vítězům.

KNIHA ROKU

Miloš Doležal: Jana bude brzy sbírat lipový květ
(Revolver Revue)

LITERA ZA PRÓZU

Viktor Špaček: Čistý, skromný život (Host)

LITERA ZA POEZII

Petr Hruška: Spatřil jsem svou tvář (Host)

LITERA ZA KNIHU PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Jana Šrámková: Fánek hvězdoplatec (Běžíliška)

LITERA ZA PUBLICISTIKU

Martin Rychlík: Dějiny lidí (Academia)

LITERA ZA NAUČNOU LITERATURU

Vladimír Papoušek a kol.: Chór a disonance
(Akropolis/FF JU)

LITERA ZA NAKLADATELSKÝ ČIN

Jan Zábrana: Spisy (Torst)

LITERA ZA PŘEKLADOVOU KNIHU

Douglas Stuart: Shuggie Bain
(Přel. Lenka Sobotová, Paseka)

DILIA LITERA ZA DEBUT ROKU

Patrik Banga: Skutečná cesta ven (Host)

LITERA ZA DETEKTIVKU

František Šmehlík: Šelma (Argo)

LITERA ZA FANTASTIKU

Vilma Kadlečková: Mycelium VIII:
Program apokalypsy (Argo)

LITERA ZA HUMORISTICKOU KNIHU

Martin Mach Ondřej, Lela Geislerová:
Žen žen (Labyrint/Paseka)

KOSMAS CENA ČTENÁŘŮ

Václav Dvořák: Písečníci a probuzení krále
(Václav Dvořák)

CENA MAGNESIA ZA PŘÍNOS KNIŽNÍ KULTUŘE

Adolf Knoll za rozvoj digitalizace rukopisů, starých tisků
a novin a jejich široké zpřístupnění odborné komunitě
i veřejnosti


MAGNESIA

KOSMAS

 **Dilia**

 **PRAHA
PRAGUE
PRAHA
PRA G**

 **Česká televize**

 **RESPENT**

 **Aktuálně.cz**

 **Národní divadlo**

 **KSTHOVNA
VACLAV
TRAVEL
LIBRARY**

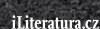
 **FPSREPRO**

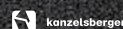
 **Městská
knihovna
v Praze**

 **LUXOR**

 **A2**

 **host**

 **iLiteratura.cz**

 **kanzelsberger**

 **BOHEMIA SEKT**

 **NESPRESSO**

 **tvar**



Remix

JSEM NA CUCKY



Jan Němec

Kdo se bojí, nesmí do ***. My se však nebojíme. Alena Mornštajnová vydala nový román *Les v domě*. Když se *** les, *** třísky, ale bookstagraměři i tak vyrazili do jarních hvozdů, aby pořídili snímek knihy tu na pařezu, tu v jehličí, tu v mechové postýlce s odloženou rtěnkou.

Uživatel vniatkrasu alias Daniel Krásný píše: „Samozřejmě kvituju, že se nejceněnější české export Mornštajnová podíval přes plot současnýmu psychotrilleru. Co na to říkám? Bylo to dobré. Rukopis je suverénní, a odsýpání by autorka mohla vyučovat.“ Další Daniel, tentokrát Dandák, přizvukuje: „Autorka napsala knihu, která je silně autentická a bohužel i velmi silně uvěřitelná, i když tomu věřit nechceme za žádnou cenu. To co se v knize děje, by se dít nikdy nemělo!“ Přesně.

„Depresivní“ (20×), „tíživá“ (15×), „pesimistická“ (18×), „smutná“ (24×), temná (12×) a tak dále. Alena Mornštajnová v novince vyměnila dějinné trauma za osobní a slaví úspěch. „Děkuji autorce za další skvělou knihu a úzkostné pocity,“ píše KarolK na Databáziknih. „Každá strana této knihy vám naloží pořádnou dávku bolesti, úzkosti, nespravedlnosti a beznaděje,“ slibuje Eva Králová na Goodreads.

Čtenáři zjevně chtějí být zničeni. „Nepamatuju, kdy mě čtení tak odrovnalo.“ (Michla 76) „Tohle mě prostě rozsekalo.“ (Maky78) „Jsem na cucky.“ (Lucinka22x) „Budu se muset několik týdnů dávat dohromady.“ (Budulínek666) Co by to bylo za čtenáře, kdyby taky nedokázal trpět! Jak se do lesa *** , tak se z *** ozývá.

„Myslím, že k tomu není co dodat. Je to prostě Paní spisovatelka!“ shrnuje ArmyGirl1989. Jen místy probleskne pochybnost, jako by se ty příběhy o toxických rodinách už samy staly trochu toxické. „Asi jsem zklamaná. Jak již v komentáři bylo zmíněno toto téma je už tolikrát napsané a ničím jiným mě neupoutalo. Hned se mi vybavily Vrány od autorky Dvořákové. Možná kdybych neměla načtené takové podobné příběhy, tak by mě to zasáhlo více. Doufám, že další novou knihou se vrátí do svých vypsání koleji,“ doufá Markéta 948. A Zara píše: „Autorčina schopnost psát ctive příběhy je v tomto případě bohužel deklasována krecovitou snahou sokovat. Je to prvoplanove, malo uveritelne, podbizejici se mainstreamovému vkusu.“ „Nevím. Často čítám, že je kniha silná, ale mně přišla prostě jen hnusná,“ říká uživatelka Ebeca.

No, traumata v naší literatuře rostou jako *** v lese! Vymýšlet další je jako nosit *** do ***.

Autor je šéfredaktor *Hosta*.

HOST → 6

Osobnost

ROY JACOBSEN

Téma

PŘEPISOVÁNÍ KNIH

Beletrie

JOSEF PÁNEK

Rozhovor

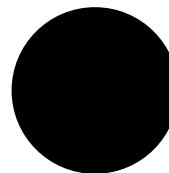
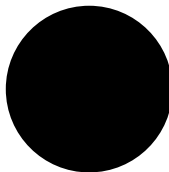
SOFIJA ANDRUCHOVYČ

Reportáž

IVAN MOTÝL

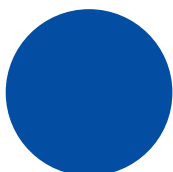
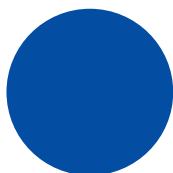
Historie

PAVEL RŮŽEK



**„Hijo de puta,“ vykřikl, „tohle čtení je
nebezpečné.“ Odhodil knihu, vytáhl revolver,
prostřelil ji a pak pro jistotu ještě jednou.**

Louis de Bernières



AJ WEJ-WEJ

Tisíc let radostí a smutků

V neobvyklém memoáru se příběhy Ajova otce a samotného Wej-weje zrcadlí v kulisách dějinných otřesů. Otec odchází za inspirací do Paříže, syn před čínskou realitou utíká do Spojených států. Wej-wej líčí také poměry v Číně po potlačení demokratického hnutí i vlastní snahu o svobodné umělecké vyjádření.



ÉDOUARD LOUIS

Jak se stát jiným

Zažívá nevídaný úspěch, neustále cestuje a vypráví o svém životě. Jenže postupně se dostavuje únava a znechucení, nejraději by od všeho utekl. Hluboce osobní román je největším dílem literární hvězdy od vydání Skoncovat s Eddym B. Kritika i čtenáři ho ocenili jako návrat autora, který má co říct a nešetří ani sám sebe.



MILADA REZKOVÁ, JAN ŠRÁMEK,
VERONIKA VLKOVÁ

Pokrok nezastavíš, čéče

Děda Kroupa a malý Kája zažili spoustu dobrodružství v pražském metru, tentokrát se budou učit nejen zacházet, ale také žít s mobilem. Čeká je výlet na blešák s elektronikou, do lesa i do hlubin internetu, na okraj velkoměsta i na místa, kde se v Praze scházejí skejťáci a parkouristé.

