

Měsíčník Host
Literatura, kultura, společnost
Únor 2024
125 Kč

2

TÉMA
Autofikce:
Já je i někdo jiný

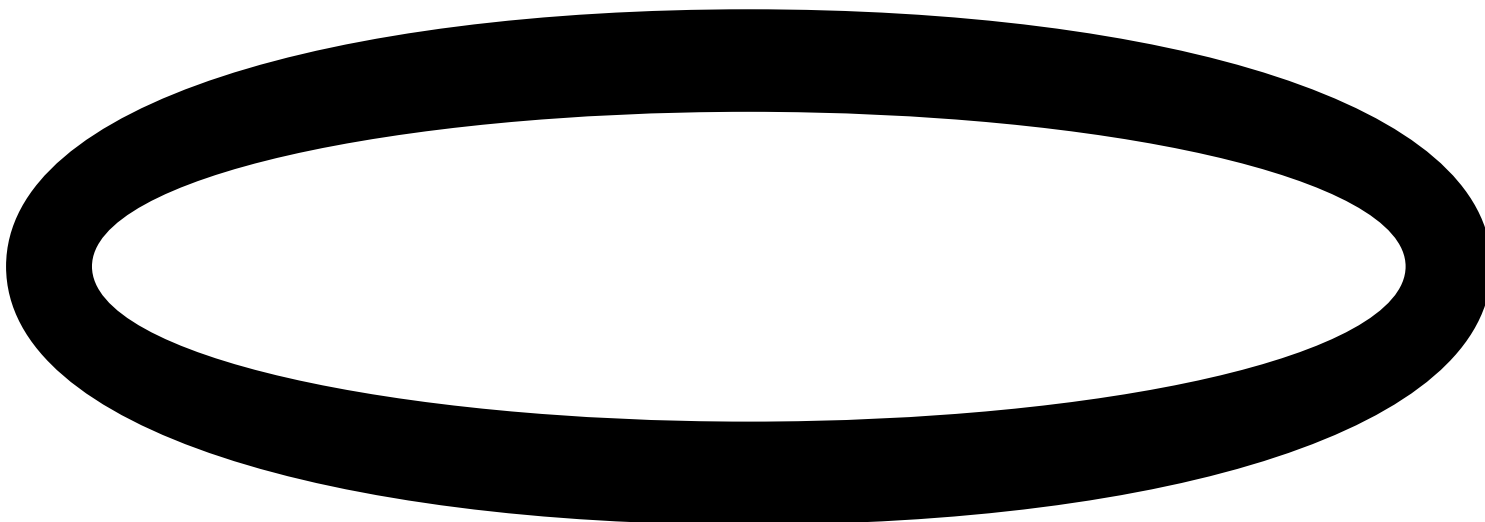
REPORTÁŽ
Esther Hyhlíková
Uvnitř tureckého
hřbitova hraček

ROZHOVOR
Michail Ajzenberg
Žiju spíš rostlinným
životem

HISTORIE
Jan Němec
Čtyřicet let od úmrtí
Julia Cortáza

AJ WEJ-WEJ NIKDO NEMÁ CO SAHAT NA LIDSKÝ ŽIVOT





Měsíčník Host | Literatura, kultura, společnost

Číslo 2 | 2024, ročník XL

Vyšlo v Brně 12. února 2024

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 10× ročně (kromě července a srpna)

Jan Němec | šéfredaktor

Zdeněk Staszek | zástupce šéfredaktora

Klára Fleyberková | redaktorka

Václav Maxmilián | redaktor

Ondřej Nezbeda | redaktor

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

Písmo | Kunda (Superior Type)

a Atyp (Suitcase Type Foundry)

Papír | ARENA Natural Smooth (100 a 200 g/m²)

a Holmenn (70 g/m²)

Foto na obálce | David Konečný

Ilustrace | Dana Lédl

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

Cena 125 Kč, s předplatným 99 Kč

Předplatné na www.h7o.cz/predplatne

nebo telefonicky na čísle 775 995 695:

tištěné roční 990 Kč, tištěné půlroční 550 Kč,

tištěné ISIC/ITIC 790 Kč, elektronické 590 Kč

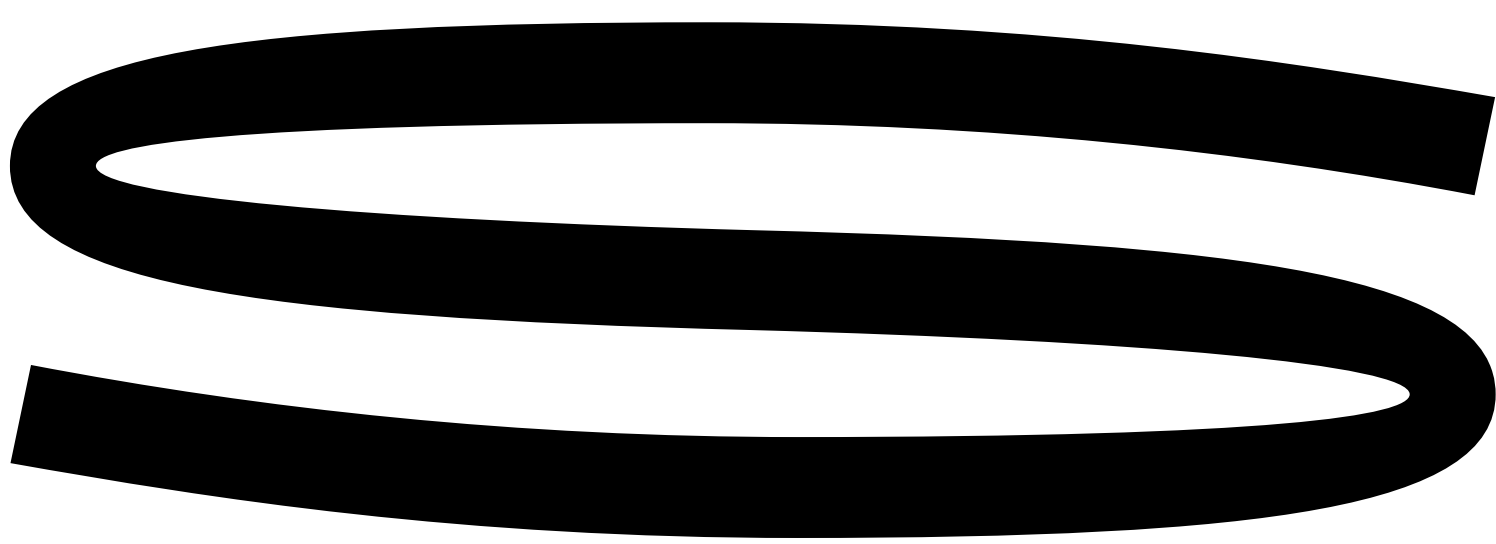
Distribuuje Kosmas, s. r. o., Praha

a První novinová společnost, a. s., Praha

Zasílání předplatného zajišťuje firma

SEND Předplatné, spol. s r. o., Praha





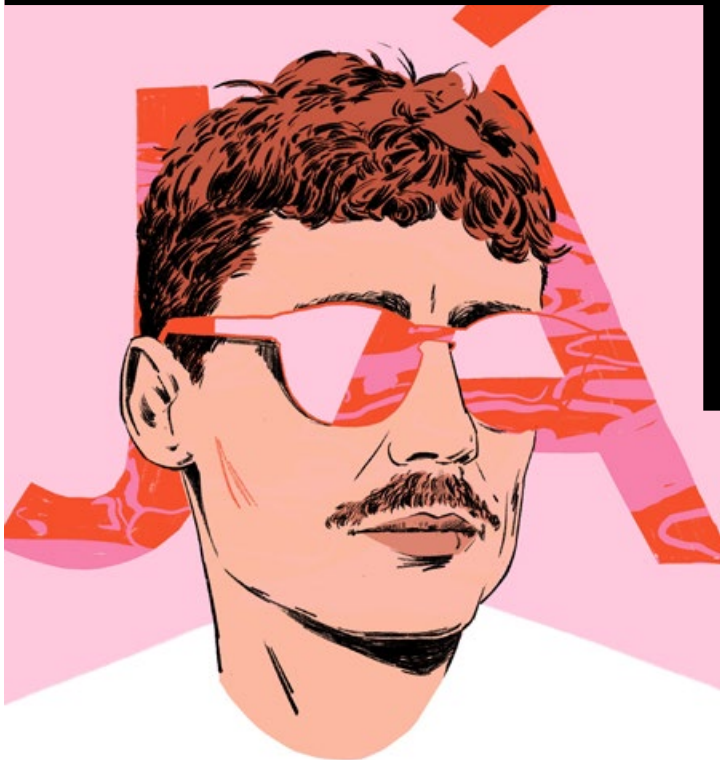
JE SOUKROMÉ POLITICKÉ?



Jan Němec

Druhá vlna feminismu přišla v šedesátých letech s tím, že soukromé je politické. Platí to v tom smyslu, že naše soukromí může být nejsilnějším zdrojem politické činnosti. Ale současně v tom hesle číhá hrozba: je-li vše soukromé politickým, nemáme se před politikou kam skrýt; radioaktivní politika může naše životy rentgenovat dle libosti. Únorový *Host* přináší tři případové studie na toto téma. Zajeli jsme do Berlína udělat rozhovor s čínským emigrantem, konceptuálním umělcem a aktivistou Aj Wej-wejem, do jehož života režim vpadl bez ptaní. V tématu čísla se věnujeme autofikcím, které mohou být zcela privátní, ale také vysloveně politické a v duchu shora zmíněného hesla často dosahují druhého tím prvním. A v rubrice historie přinášíme *long read* věnovaný Juliu Cortázarovi. Ten se snažil smířit uměleckou svobodu, s podporou kubánské revoluce, která umělecké svobodě nepřála. Ano, soukromé může být politické, jen se o tom nesmí rozhodovat politicky, ale soukromě.





OSOBNOST

- 7** Nikdo nemá co sahat na lidský život. S Aj Wej-wejem o osobní paměti, dokumentární tvorbě a cenzuře na Západě

TÉMA

AUTOFIKCE: JÁ JE I NĚKDO JINÝ

- 20** Kryštof Eder: Druhá noha textu. O únavě z fikce, marketingových škatulkách či drobných formách
26 Zuzana Fonioková: Manuál autenticity. O literárních smlouvách, čtenářských instrukcích a experimentálním psaní
30 Marek Torčík: Jako psát básně. O zachycení neschopnosti, iluzi intimity a jednom kouzelnickém triku
34 Jan Němec: Make it new

REPORTÁŽ

- 38** Esther Hyhlíková: Uvnitř tureckého hřbitova hraček

ROZHOVOR

- 46** Žiju spíš rostlinným životem. S ruským básníkem Michailem Ajzenbergem o válce, Moskvě a neoficiální sovětské kultuře
51 Michail Ajzenberg: Výkřik napsaný křídou

BELETRIE

- 57** **ateliér** Zuzana Pustaiová
59 **básniřka čísla** Natálie Paterová: Dopisy Martině
65 **ukázka** Stanislav Beran: Mangal
70 **nová jména** Matěj Kulišák: Zamrzlo víno do krystalu

HISTORIE

- 74** Jan Němec: Úkoly ubohého bělošského šamana v nylonových spodkách. Čtyřicet let od smrti Julia Cortázara





KRITIKY

- 86 Kamil Bouška: Dokumenty (Roman Polách)
- 88 Mohamed Mbougar Sarr: Nejasutější vzpomínka na lidi (Sára Vybíralová)
- 90 Přemysl Houda: Nohavica a jeho naše malá válka (Petr Vizina)

RECENZE

- 92 Mariusz Szczygieł: Fakta musí zatančit (Jan Němec)
- 93 Salman Rushdie: Jazyky pravdy. Eseje 2003—2020 (Kryštof Špidla)
- 94 Xavier Galmiche: Metafyzický kurník (Magdaléna Platzová)
- 95 Mary Karrová: Klub lhářů (Josefína Formanová)
- 96 Jindřich Mann: Stříbrný kouzelník (Ondřej Nezbeda)
- 97 Maggie O'Farrellová: Portrét novomanželky (Markéta Musilová)
- 98 Nora Ikstena: Mateřské mléko (Agáta Faltová)
- 99 Kristina Láníková: Puma M (Libor Staněk II.)
- 100 Kate Listerová: Děvky, šlapky & hampejznice. Dějiny prodejněho sexu (Martin Groman)
- 101 Lea Ypi: Svobodná (Lucie Lindnerová)

SLOUPKY

- 4 **názor** Zdeněk Staszek: Spisovatelka naší doby
- 16 **švenk** Klára Vlasáková: Vypočme bolest, vypočme strach
- 16 **štych** Marta Ljubková: Přijde ministryně?
- 17 **federácia** Tomáš Hučko: Mal cit pre farby
- 36 **perspective** Michelle Woods: Ohněm proti dešti
- 36 **hranice** Alena Machoninová: Konec poetického protestu
- 37 **manuál** Martin Brzobohatý: Manuál k Hajaovi Mijazakimu
- 45 **fejton** Marek Torčík: Někde daleko odsud
- 55 **šeps** Tereza Bonaventurová: Jak vystavovat literaturu?
- 55 **beat** Julia Pátá: Věčný návrat „normálnosti“
- 103 **atašé** Alice Flemrová: Co budeme dělat po přestávce?
- 108 **mime** Jakub Jetmar: Za Petrou Komárkovou
- 5 **zprávy**
- 84 **madlenka** Štěpána Kučery
- 102 **rozečteno** Tipy redakce



Názor

SPISOVATELKA NAŠÍ DOBY



Zdeněk Staszek

Cait Corrain byla tak blízko. Mladé Američance měl zanedlouho vyjít první fantasy román — a v kapse měla smlouvu s nakladatelským domem Penguin Random House rovnou na dva. Stačila však jen trocha hlouposti, pár prosincových dní, a ze snu o spisovatelském životě nezbylo nic. Corrain si totiž založila několik falešných účtů na čtenářské platformě Goodreads, kde kromě fingované propagace vlastního debutu zanechávala špatné recenze a jednohvězdičkové (čili nejhorší) hodnocení svým spisovatelským kolegům a konkurentům. Celá věc musela prasknout a také praskla. Corrain se ještě stihla na X/Twitteru ke všemu přiznat, omluvit se a „vysvětlit“ celou kauzu psychickými problémy a návykovými látkami, což nicméně nepřesvědčilo její literární agentku a nakladatelství, které zrušily spolupráci a vydání obou chystaných románů se odsunulo na neurčito.

Tragické postavy Cait Corrain si v předvánočním čase všimla řada světových médií. V jejich zájmu ovšem nebyl jen smutný osud jedné mladé ženy, ale i jeho další protagonista: platforma Goodreads a její moc. Kdyby Corrain napsala pár nenávistných blogů nebo rozdala špatné hodnocení na Amazonu, dotčené autory by to asi zamrzelo, ale oni sami i jejich vydavatelé by se s tím vyrovnali: nic, s čím by si šikovné PR neporadilo. To u Goodreads neplatí.

Platformu založili v roce 2007 programátor Otis Chandler a stylistka Elizabeth Khuri. Čtenářskou databázi o pár let později koupil Amazon, jemuž se dobře hodila do portfolia doplňkových služeb k neustále bobtnajícímu knihkupeckému byznysu. Zhruba ve stejné době se kvůli hospodářské krizi smršťuje mediální trh — kultura jde z kola ven skoro vždycky jako první — a roste popularita sociálních sítí. A byť se opakovaně píše o Bookstagramu

či BookToku, Goodreads zůstávají v jádru online čtenářské kultury. Amazon proto dnes velmi pravděpodobně právoplatně tvrdí, že služba představuje největší čtenářskou a knižní platformu vůbec. „Má takový vliv, protože existuje velká spousta lidí mimo newyorský nakladatelský ekosystém,“ vysvětluje problém pro *The Guardian* lapidárně kritička a spisovatelka Bethanne Patrick. Kam jinam potom mají profesionálové, novináři i čtenáři chodit pro informace? Souhra několika málo faktorů udělala z Goodreads globální místo, které musí v knižním průmyslu brát a také bere vážně úplně každý.

Patrně to je zejména u knižních segmentů, které v tradičních médiích neměly nikdy příliš zastání a jejichž čtenářstvo je na sociálních sítích jako doma. Typicky jde například o fantastiku nebo young adult. Zatímco novinka od Iana McEwana nebo diskutovaná nová autofikce doputují ke čtenářům a možná na bestsellerové žebříčky zavedenými kanály, debutanti jako Corrain musí spoléhat na to, že se v online prostoru povede vyvolat pořádné haló: řeč je jednak o Instagramu nebo TikTok — X/Twitter je zjevně především ke kydání špíny — a jednak právě o Goodreads, kde se připravovaná kniha může dostat do různých přehledů a žebříčků, a tím na sebe přitáhnout pozornost dalších influencerů nebo třeba novinářů. Provozovatelé platformy o této své pozici dobře vědí a ve funkcionalitě stránky jí jdou naproti: umožňují hodnocení a komentování knih ještě před jejich vydáním (což má prý po případu Corrain doznat jistých změn) — například dlouho očekávaná novinka od George R. R. Martina ze série *Píseň ledu a ohně*, která ještě nemá datum vydání, už dostala přes jedenáct tisíc hodnocení a pět set „recenzí“ — nebo i platí vlastní influencery, kterým nakladatelé posílají signální výtisky. Předpublikační ohlasy jsou proto sice skvělý nástroj pro PR, na druhou stranu však také přihrávka k *review bombing* a úplnému potopení jakékoli knihy. Byla to tato dynamika, která v posledních letech stála v pozadí několika kauz odsunutí nebo úplného zrušení vydání některých románů.

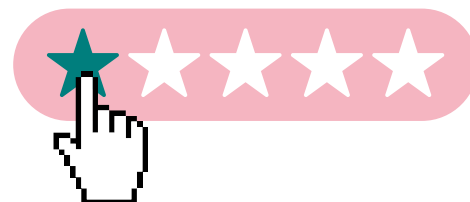
Problém *review bombing* se přitom netýká jen debutantů a začínajících spisovatelů, kteří nemají prakticky jiné propagační kanály než sítě a právě profil knihy na Goodreads. Svě o tom ví například Elizabeth Gilbert, autorka globálního

hitu *Jíst, meditovat, milovat*. Loni ji měl vyjít nový román *The Snow Forest* (Les sněhu) o ruské rodině, která v polovině dvacátého století hledá útočiště v sibiřské divočině. Kniha na sebe nestrhla pozornost kvůli ději, ale kvůli kontextu — čtenářům, respektive uživatelům Goodreads se nezdálo patřičné, aby takový román vycházel v době ukrajinské války. Gilbert a její nakladatel novinku stáhli z edičního plánu. A daly by se najít další příklady a ve všech názorových spektrech: některá kniha je málo citlivá k problémům rasismu, jiná „propaguje homosexualitu“, další je proruská, následující zase nebere v potaz palestinské hledisko, o kus dál jen někdo bez vlastní zkušenosti zneužívá koloniální témata... V běžném provozu to potom možná vypadá, že problém je v knihách, případně zdvořilých čtenářských klikách — ať už jim chceme říkat woke, alt-right, dezinfo scéna, nebo jakoukoli dnes už vlastně nicneříkající nálepkou. Za vším ale stojí design platformy a sociálních sítí, které k takové interakci vybízejí.

Goodreads se sice zavázaly k lepší moderaci a omezení praxe předčasného hodnocení, to však neřeší problém se závislostí nakladatelského průmyslu na platformách. A nejde „jen“ o špatné PR: jak dokazuje ve svých knihách například literární vědec Mark McGurl, institucionální a technologická řešení se promítají do samotné literatury, toho, co se píše a čte. Třeba tím, že se spisovatelé snaží vyhovět nárokům tržního prostředí, které dnes ztělesňuje pár anonymních hvězdiček hodnocení.

Cait Corrain je tak možná tragická postava, jejíž činy ani výmluvy si příliš nezaslouží ospravedlnění. Zároveň jde ale v něčem o symptomatický plod systému algoritmické kultury, spisovatelku naší doby, která ví, že jen dobře psát už nestačí.

Autor je redaktor Hosta.



KONEC EPOCHY

Zemřel ruský básník a kritik putinovského režimu Lev Rubinštejn. Počátkem ledna šestasedmdesátiletého autora v Moskvě srazilo auto a následkům zranění o týden později podlehl. Smrt potvrdila jeho dcera Maria.

Rubinštejn byl jednou ze zásadních osobností ruské postmoderní poezie a společně s Vsevolodem Někrasovem a Dmitrijem Prigovem představitel takzvaného moskevského konceptualismu. Jeho autoři odkazovali k únavě jazyka a znaků z propagandy a oficiálního slovníku. Sám Rubinštejn skládal verše ze zaslechnutých rozhovorů nebo oficiálních hesel, které později začal rozepisovat na kartotéční lístky. „Lev Rubinštejn byl poslední žijící ze zakladatelské trojice konceptuálních básníků. S jeho smrtí jako by se uzavřela celá epocha,“ píše k Rubinštejnově skonu překladatelka a rusistka Alena Machoninová.

V posledních letech patřil společně s Ljudmilou Ulickou či Borisem Akuninem k předním kritikům současného Ruska. Účastnil se protestních akcí proti anexi Krymu nebo na památku zavražděného Borise Němcova, odsoudil rovněž invazi na Ukrajinu.

HŘBETY CELEBRIT

Knižní trh už má za sebou ohlášení jednoho z možná neočekávanějších titulů letošního roku: herec Keanu Reeves a spisovatel China Miéville spojili síly a v červnu jim vyjde kniha *The Book of Elsewhere* (Kniha jiných míst). Bude se zakládat na komiksově sérii *BRZRKR* od Reeve, jejíž první díl herec a teď i spisovatel vydal v roce 2021 a která vypráví o nesmrtelném válečníkovi snažícím se pochopit důvody své nesmrtelnosti. Kromě knižní podoby se chystá i její filmová adaptace pro Netflix a anime zpracování.

Zpráva vyvolala mezi fanoušky a čtenáři na sítích nadšení. Naopak novinář John

Self se v *The Guardian* zamýšlí nad tím, co přesně mohla vyvolat v ostatních spisovatelích bez tak hvězdného profilu. Keanu Reeves totiž není jediná celebrita, která zkouší prorazit v knižní branži. Samozřejmě není ani první — knižní regály jsou plné dětských knih od známých jmen, o autobiografiích, memoárech nebo kuchařkách ani nemluvě. Self nicméně poukazuje na jiný trend, který ilustrují data agentury Nielsen BookScan. Jestliže v roce 2018 byl v první stovce prozaických bestsellerů jediný román od celebrity (*Neobvyklý typ* od Toma Hankse) a v první dvacíce žádný, v roce 2023 už jich mezi stem nejlepších bylo osm a v horních dvaceti rovnou pět. Slavní začali psát romány. Nebo spíš vydávat.

Self se snaží nuancovat: není celebrita jako celebrita. U komiků, scenáristů, režisérů, novinářů a vůbec kohokoli, kdo se proslavil prací s jazykem a slovem, je pokus o román nebo jiný prozaický útvar skoro až standardní součástí kariéry. U jiných se to však úplně nečeká — úspěch ovšem láká, takže pokud se podařilo prorazit jednomu prominentnímu jménu, proč by to nekusilo jiné, buď samo, anebo i s pomocí profesionálů. Do hry se tak dostávají ghostwritery nebo spolupráce, jako je ta mezi Reevesem a Miévillem či před pár lety mezi bývalým americkým prezidentem Billem Clintonem a populárním autorem bestsellerů Jamesem Pattersonem.

Podle Selfa se přitom u románů napsaných ghostwritery dá vysledovat určitý vývoj: jestliže se modelka Naomi Campbell na tvorbě svého románu *Swan* (Labuť, 1995) prakticky nepodílela a pouze se podepsala pod autorskou smlouvu, dnes se čeká přinejmenším stopa zkušenosti oficiálního autora v textu. „Nakladatelé chtějí jasnost,“ říká literární agent Johnny Geller. „Jestli se někdo něčím proslavil, tak by se to mělo v románu odrazit.“ Kvůli této praxi je dnes také běžné ghostwritery přiznávat, byť samozřejmě u některých jmen a knih vždy zůstanou pochyby. O vzestupu důležitosti ghostwriterského řemesla pro celý nakladatelský byznys svědčí i neobvyklá akce, která se odehrála počátkem roku v New Yorku: ghostwritery si zde uspořádali konferenci, kde se sdílely postřehy o trendech v psaní i shánění zakázek.

Ať už autorský, nebo ghostwriterský, každý takový projekt je pro nakladatele atraktivní: známé jméno s sebou prostě nese rovnou i nějaké publikum. Názory na to, jaký má vzestup celebritních spisovatelů vliv na celou branži, se liší. Podle některých ubírají prostor a finance někomu, kdo jinde nemá šanci prorazit. Jiní zase tvrdí, že takové knihy nakladatelům vydělávají a ti pak

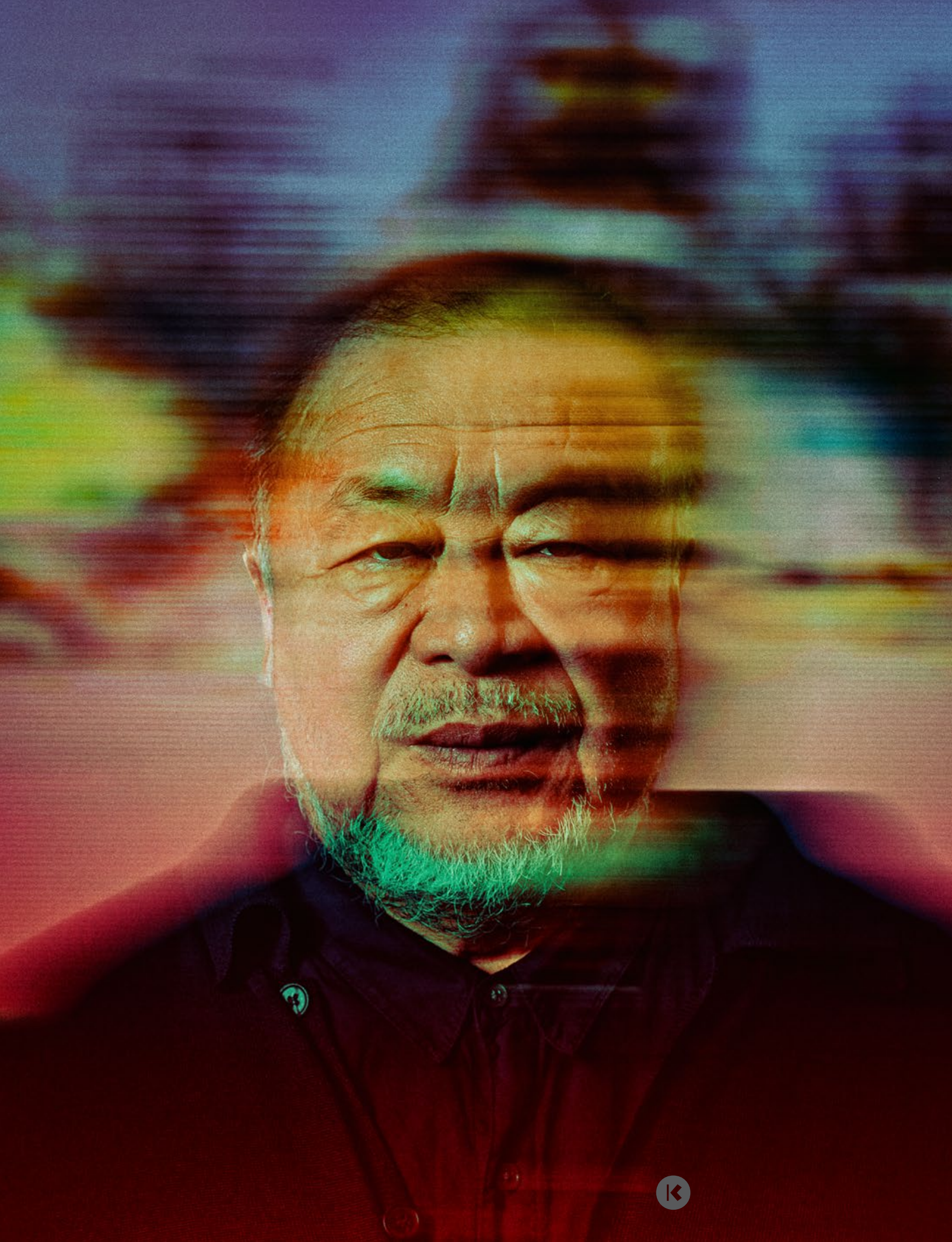
mohou prostředky investovat do debutů a náročnějších titulů. Platit přitom může obojí, záleží na nakladatelství i době — v čase pandemie například nakladatelé omezovali ediční plány a protežovali především známá jména. Hledat nové talenty však musí neustále, a jak upozorňuje John Self, sláva je občas na obtíž, zvláště v umělecké a náročnější literatuře. U románu je totiž někdy výhoda, že jej napsal někdo neznámý: jeho vydání potom slouží čtenářům jako znamení literární kvality nebo alespoň důvěry nakladatele v materiál, a nikoli nějaké protekce. Proto se také podle Selfa a jím vybraných autorů daří celebritám spíše v ranku detektivek, romancí nebo humoristiky. A i tam nakonec rozhoduje, jestli to autoři myslí vážně a jsou schopni dodat či iniciovat kvalitní texty.

ČÍNSKÉ SCI-FI

Prestížní literární cena Hugo v oblasti fantastiky a sci-fi čelí mezinárodní kontroverzi. Po lednovém zveřejnění statistik o hlasování pro ceny v roce 2023 se ukázalo, že o nominaci a pravděpodobné vítězství přišlo hned několik předních autorů. Důvodem má být podle spekulací zapojení čínské vlády. Setkání Worldcon, kde se ceny Hugo tradičně předávají, se totiž v roce 2023 poprvé konalo v čínském městě Čcheng-tu. Mezi spisovatele označené bez důvodu jako „bez nároku na nominaci“ patří například Rebecca F. Kuang nebo Xiran Jay Zhao, autorky narozené v Číně a vychované ve Spojených státech amerických, které ve svých dílech tematizují čínskou politikou minulost i současnost, ale také Neil Gaiman, který opakovaně kritizuje čínský režim za věznění spisovatelů. Pořadatelé jakékoli zapojení čínského režimu odmítají — zároveň však na dotazy médií nevysvětlili, proč dotčení umělci navzdory nominačním hlasům žádné nominace na ceny nedostali.

-zst-

V minulém čísle jsme v nadtitulku reportáže Ivana Motýla omylem uvedli, že od narození V. I. Lenina uplynulo sto let. Sto let však uplynulo od jeho úmrtí. Autorovi, čtenářům — a V. I. Leninovi — se omlouváme.



NIKDO NEMÁ CO SAHAT NA LIDSKÝ ŽIVOT

Text Václav Maxmilián
Foto David Konečný

Aj Wej-weje jsme na konci podzimu navštívili v malé galerii kousek od jeho berlínského ateliéru. Na stěnách právě visela připravená výstava jeho obrazů z legových kostiček. V té době zažíval umělec nepříjemné časy, kvůli svému tweetu, jímž se vyjadřoval k izraelsko-palestinskému konfliktu. Byl mimo jiné obviněn z antisemitismu a jako reakce byly zrušeny čtyři jeho výstavy. My jsme však hovořili hlavně o knize jeho pamětí *Tisíce let radostí a smutků*, jež vloni v létě vyšla v češtině v nakladatelství Paseka.

Nemohu odtrhnout oči od obrazu leknínů, mezi kterými sedíme, a všiml jsem si táhleté černé díry v rohu. Připomíná mi totiž obraz, o němž hovoříte ve své knize: vchod do zemljanky, v níž jste byli se svým otcem nuceni žít v době kulturní revoluce. (*Aj Wej-wej vytahuje telefon a ukazuje mi, že na zamykací obrazovce má černobilou fotografi toho místa.*) Žil jsem v té díře pět let. Úplně klidně bych ten obraz mohl vymazat, ale snažím se na to vzpomínat. Mohl bych na to snadno zapomenout, ale nechci.

Když jsem četl vaši knihu, nejčastěji mě napadlo, co se do ní nedostalo, co v ní chybí? To je moc dobrá otázka. Ta kniha funguje především jako manuál pro mého syna. Je to záznam posledních sta let, toho, co se stalo v Číně, v minulosti mého otce a v mé vlastní. Jako manuál je samozřejmě jen velmi zběžná. Člověk nemá dostatek času ani energie na to, aby se věnoval všem detailům. Takže toho vlastně chybí spousta.

A dal jste ji svému synovi přečíst?

Ano. Jakmile kniha vyšla, ukázal jsem mu ji a on ji celou hned přečetl. Potom k tomu dokonce sám něco napsal. Je to velmi bystrý chlapec.

První třetina knihy není klasická autobiografie, ale spíš je to román o vašem otci. Když v další části odjíždíte do New Yorku, tak se váš otec z knihy vytratí. Proč zmizel tak náhle?

Mé vztahy s rodinou, s mým otcem a dalšími, byly ve skutečnosti mnohem méně intimní, než by se mohlo z knihy zdát. Odjel jsem do Spojených států a strávil tam dvanáct let a byl jsem připraven se nikdy nevrátit. Nejsme rodina s velmi těsnými rodinnými vztahy mezi rodiči a dětmi, i když je pravda, že se svou matkou si telefonuji prakticky denně. S otcem jsme ale byli jednoduše ze dvou různých světů. Určitým způsobem si ho vážím, ale nemám

blízko k celému tomu souboru politických či filozofických soudů minulých generací.

Váš otec byl v Číně oslavován jako básník, ale začínal jako malíř, když v mládí odjel do Francie. Vy jste také začínal jako malíř a jedna z věcí, kterou máte společnou, je, že jste oba v jedné chvíli malování opustili. Malujete vy sám ještě někdy?

Otec byl malíř a řekl bych, že se mohl i proslavit, pokud by u malování zůstal a věnoval se mu. Ale ve dvaceti jej zavřeli do vězení a tam začal psát poezii. Když ho potom propustili, velmi rychle se skutečně proslavil, ale už jako básník. Bylo mu jen něco málo přes dvacet, když se stal nejznámějším básníkem moderního čínského jazyka.

Já sám jsem přestal malovat, když mi bylo taky dvacet let a přijel jsem do New Yorku. Přiznám se, že jsem malování nikdy neměl úplně rád. Vím, jak na to, jak malovat dobře, a také mě hodně chválili jako velmi dobrý klasický typ umělce, ale nikdy to nebylo úplně moje. New York bylo tehdy hlavní město umění, a když tam přijedete z komunistické Číny, je to šok. Je to tam šílené a bláznivé. Dělal jsem všechno pro to, abych tomu nepodleh. Snažil jsem se vypracovat jen skrze svůj postoj a životní styl, které pro mě byly a jsou důležitější než ateliérová práce. Tak jsem malování nechal být a mám štěstí, že jsem toho nechal dost brzy. Ale najednou jsem nevěděl, co dělat. Říkal jsem si umělec, ale nemaloval jsem, jen jsem se tak poflakoval. Nakonec jsem se stejně musel vrátit do Číny, protože můj otec skončil v nemocnici. V Číně už jsem se k umění vracet nechtěl, a tak jsem se začal věnovat publikační činnosti, sběratelství a později také architektuře. Potom se objevily nabídky na nějaké umělecké výstavy a já si uvědomil, že nemám žádná umělecká díla. Tak jsem začal tvořit instalace a ready-made díla, což byly většinou komentáře k dobové kulturní estetice. To je tak nějak ve zkratce.

V knize jsou ukázky z tvorby vašeho otce, a jsou to krásné básně. Ale také píšete, že i váš bratr je spisovatel. Jaké knihy píše?

Můžete to nazvat populárními romány. Ale nešlo mu ani tak o populární témata, jako spíš o moderní jazyk, jsou to hodně konverzační texty. Je velice dobrý spisovatel, ale psaní vzdal. Vydal tři knihy, všechny byly velmi dobře přijaty, ale prostě ho to nebavilo. Přestal psát romány a začal místo toho psát o starověku, o tématech, jako je čínský nefrit nebo různé druhy porcelánu.

Bylo Tisíce let radostí a smutků váš první pokus napsat knihu?

Byl to můj první opravdový pokus, založený na skutečném rozhodnutí. Předtím jsem byl hodně aktivní na Twitteru, natweetoval jsem přes milion slov, ale do knihy jsem se nikdy nepustil. Zprvce nemám ve své schopnosti takovou důvěru a zadruhé jsem neměl žádný zřejmý důvod, proč nějakou knihu psát. Ten se objevil, až když jsem byl ve vazbě. Policie mi během výslechů řekla, že můžu být odsouzen až na třináct let. To bylo dost děsivé, protože hned dodali, že můj syn mě po těch letech už nepozná. Tehdy mu byly teprve dva roky. No a důvod byl na světě. Rozhodl jsem se napsat knihu o svém otci a o mně, a vytvořit tak záznam pro svého syna, aby viděl, že jeho otec i jeho dědeček si oba prošli něčím podobným.

Na výstavě ve Vídni v roce 2022 byla k vidění diorámata z vašeho zadržení. Drželi vás osmdesát jedna dní na neznámém místě bez jakéhokoli kontaktu s okolním světem. Návštěvník mohl nahlédnout přímo do vaší cely, kde vás neustále střežili dva dozorci. V knize to popisujete dost detailně, například i to, že jste měl proti nim výhodu, že jste si mohl sednout, a oni ne. Byli v určitém smyslu vězni stejně jako vy.

Řekl bych, že se všichni stali mými přáteli. Během té dlouhé doby, co jsme byli pořád





spolu, se mnou mluvili a spřátelili jsme se. To je taky důvod, proč jsem přesvědčený, že lidskost je všudypřítomná. Je těžké vidět druhého jen jako nepřitele nebo jako někoho, před kým se musíte mít na pozoru, komu nemůžete vyprávět svůj příběh a důvěřovat mu. Proto si myslím, že otevřenost a komunikace jsou důležité, skutečně lidem pomáhají propojit se.

Ta diorámata jsou opravdu hodně děsivá, takže když jsem později četl pasáž v knize, která popisovala vaše sblížení, byla to pro mě určitá úleva, že to nebylo tak příšerné. Děsivé je, když se přestanete snažit o porozumění. Pokud jste si vědomi toho, že vždy jednáte s lidskými bytostmi a že i ty mají své pocity a potřeby, vzájemná lidskost vás propojí. I když ji dozorcí vůči vám nemohou projevit, stále jsou zvědaví a mají vlastní úsudek. Zajímá je, proč tam jste, proč se chováte tak, jak se chováte. Byla to pro mě opravdu důležitá lekce. A pro ně snad taky.

Vyšetřovatelé působili o dost drsněji. Vyšetřovatelé museli být o dost tvrdší a sebevědomější než dozorcí, protože z výsledků se pořizovaly reporty, natáčely se záznamy a videa. Museli být opatrní. Pracují pro systém, ale hluboko ve svém srdci nepracují pro nikoho. Rozumí tomu, co říkáte, a mohou s vámi i souhlasit.

TRHLINA V ŽELEZNÉ OPONĚ

Když jsem se ptal na pokus napsat knihu, myslel jsem na váš internetový blog, který jste psal ještě v Číně a kde jste komentoval události, jimž se oficiální média vyhýbala. Byl někdy zveřejněn, nebo jste jej úplně ztratil? V knize popisujete, jak vám ho čínské úřady nejen blokovaly, ale i mazaly. Můj blog vypnuly, ale mám ve zvyku si vše stahovat a zálohovat. Každý den. Takže mám stále většinu materiálů a chystám se je zveřejnit. Je to obrovské množství textů, takže editorská práce jde dost pomalu. Třeba bude příležitost publikovat je i v češtině.

To by bylo skvělé! A když už mluvíme o internetu, řekl bych, že jste se v Číně stal průkopníkem internetového aktivismu. Jaké to bylo, když jste si uvědomil potenciál internetu?

Internet se stal první trhlinou v železné oponě, která nás v Číně oddělovala od zbytku světa. A já tehdy viděl, jak skrze tuto trhlinu prochází světlo svobody. Viděl jsem, jak jsou z toho lidé nadšení, a jsem

rád, že jsem byl jedním z těch, kdo tyto trhliny vytvářeli. Dokonce jsem byl možná až příliš uhranutý možnostmi, které internet nabízel. V jedné chvíli jsem prohlásil: dejte mi tři roky svobody slova, a podaří se mi změnit svět. Samozřejmě jsem byl příliš naivní, protože úřady mě prostě mohly kdykoli vypnout a také to dělaly.

Jste ještě v nějaké podobě součástí čínského internetu?

Úplně jsem z něho zmizel, neexistuju tam. Dočista mě vymazali.

Když přemýšlíte o internetu, stále o něm uvažujete stejným způsobem jako dřív? Jaký je třeba rozdíl mezi internetem v Číně a na Západě?

Internet na Západě je dost odlišný. V Číně se na internetu pohybovali především lidé se zájmem o politiku nebo o technologie, shromažďují se tam a diskutují. Na Západě je internet jako velká černá díra, která pohlcuje všechny a všechno. Každý je tam hluchý a nikdo pořádně neslyší, o čem lidé skutečně mluví. A nikoho vlastně ani nezajímá, co si ostatní myslí nebo co chtějí říct. Je to prostě jen virvál.

To se vztahuje i k nedávné kontroverzi, která se v něčem podobá té, kterou jste popsal v knize. Když jste na internetu něco zveřejnil v Číně, přišly následky. Zrušili vám výstavu, nebo vám dokonce strhli ateliér.

Nyní jste zveřejnil tweet týkající se izraelsko-palestinského konfliktu. I to vzedmulo velkou bouři a nese to následky. V tweetu jste prohlásil, že židovská komunita má velký vliv na média ve Spojených státech a že obrovská finanční pomoc, kterou Spojené státy Izraeli poskytují, je pro ně cenná investice.

V Číně jsem celou dobu čelil perzekucím. Byl jsem vězněn, mlátili mě. Jak jste správně připomněl, strhli i můj ateliér, který jsme právě dokončovali. Takové věci se děly běžně, říkal jsem si, to máš za to, že svými texty ohrožuješ stabilitu státu. To mě také roku 2015 z Číny vyhnalo, po dlouhých letech, co jsem měl zabavený pas. Na Západě jsem pak musel začít s tím, že mu zkusím porozumět. Co to je Západ? A jako určitý příznak Západu jsem tehdy viděl situaci uprchlíků. Ta podle mě představovala základní test lidskosti. Tehdy jsme s naším filmovým týmem ve čtrnácti největších uprchlických táborech natočili dokument *Human Flow*. To pro mě byl důležitý krok, do té doby jsem se zabýval domácí politikou Číny, ale teď jsem zaujal mezinárodní pozici,

vyslovoval jsem se k problémům, které se týkaly ještě většího množství lidí a hlavně států. Nakonec si film vysloužil skutečně velkou pozornost, hlavně kvůli problematické lidských práv.

A jak vnímáte tu současnou reakci na váš tweet?

Nevím, kolik tweetů jsem za život napsal. Možná deset tisíc. Všichni teď sledujeme izraelsko-palestinský konflikt a mně někdo položil velmi přímý dotaz. Řekl mi: Poslyš, Aj Wej-weji, nerozumím tomu, proč mají Spojené státy tak očividný zájem na vztazích s Izraelem. A proto jsem odpověděl tak, jak jste to popsal v předchozí otázce. Napsal jsem, co vím a co se podle mě nijak nevyvíká z obecného kritického povědomí o té věci. Nebyla to žádná studie ani tisková zpráva, byl to prostě jeden z mnoha tweetů, názor, komentář. Ale stalo se něco, co jsem nečekal. Čtyři z mých výstav byly v reakci na ten tweet zrušeny. V Paříži, v Londýně, v New Yorku a další výstava tady v Berlíně. Ne v této galerii, ale jinde.

Co vás na tom štvě?

Že se zkoumá myšlení a jazyk umělce, zda není antisemitský. Ani tomu slovu pořádně nerozumím, musel jsem jít na Wikipedii, abych zjistil, proč je to, co jsem napsal, antisemitismus. Hned jsem si uvědomil, že žádný antisemita nejsem.

Ale člověk je často ve veřejném prostoru hlavně to, co o něm říkají druzí...

Dostanete jednoduchou nálepku. Někdo dokonce napsal, že jsem horší než Hamás nebo nacisté a že žádní sběratelé by neměli mít ve sbírkách moje díla. Je to o vině a trestu — vina může být domnělá, ale trest je vždy skutečný. A to připomíná zkušenost, kterou jsem zažil v Číně a která měla jméno kulturní revoluce. Tehdy se prověřovalo, co říkáte a co si myslíte, aby bylo jasné, jestli jste přítel, nebo nepřítel. Je nebezpečné nutit manžela a manželku, syna a otce, přátele nebo kolegy a spolu pracovníky, aby na sebe navzájem donášeli, aby se vzájemně špehovali a podobně. Způsobilo to šílenství, kvůli kterému přišla spousta lidí o život, i když zpětně se obvinění často vůbec nepotvrdila. Zjistilo se jen to, že všichni jsou lidé a každý má právo myslet trochu jinak. To, co se dnes v případech některých témat děje na Západě, mi nepříjemně připomíná věci, které se děly v těch nejextrémnějších politických podmínkách. Omezuje se myšlení a úsudek ve jménu takzvané politické korektnosti.





Mnohokrát jste řekl, že autocenzura je jediná věc, které se opravdu bojíte.

Cenzura je totiž dobře rozeznatelná. Cenzuru řídí politická moc, která nechce, aby existoval jiný názor. Autocenzura je horší, protože se neřídí žádným úsudkem, je to jen podřízení se moci. Politická moc vás nemůže přímo poškodit, pokud vás nezatkne nebo nezabije. Autocenzura poškozuje celý váš život, protože vám zabraňuje svobodně myslet.

Nehraje v tom dnes roli i rychlost komunikace? Píšeme rychleji, než myslíme. Vezměte si třeba politky, kteří s námi komunikují na svých privátních účtech...

Máte pravdu, lidé často vyřknou online soud ještě předtím, než se nad věcí vůbec zamyslí. Už nemají čas něco takového dělat. Ale to je normální, masa je vždy taková. Chybí nám intelektuální základ. Měli bychom být schopni argumentovat, dokonce stát v opozici k sobě samým a přemýšlet z jiné perspektivy. To se dnes neděje, a z toho důvodu je dnes podle mě celá společnost tlačena k jakýmsi online lidovým soudům. Může to vést ke společenské katastrofě. O všech katastrofách, a je jedno, jestli to byla kulturní revoluce, nebo třicátá léta minulého století, rozhodují nejen lidé, ale i veřejnost.

To také souvisí s jedním z vašich témat, už zmíněnou uprchlickou krizí. Ta s sebou přinesla budování táborů, ale když evropská veřejnost viděla, jak to v nich vypadá, zhrozila se. Sám jste řekl, že Evropané se sami bojí toho, že se v Evropě něco takového děje. Tehdy to bylo jen šedesát osm milionů uprchlíků, nyní se počet zdvojnásobil. Je to opravdu velký problém. Život v táborech je šílený. Děti před sebou nevidí vůbec žádnou budoucnost, jejich životy tam ztratily veškerý význam a smysl. Dospělí nemají práci a s ní přišli i o veškerou hrdost. A stejně to nikoho nezajímá. Je to beznadějně. Jsem velmi rozzlobený a zklamaný, protože máme tolik, že si můžeme snadno dovolit najít lepší řešení, jak zastavit to, aby lidé opouštěli své domovy. Nikdo nechce opustit svůj domov, pokud nemusí. Podívejte se na to, co se teď děje v Gaze. Přemýšlím, jaký z toho do budoucna vyvodíme závěr. Jak budeme v budoucnu říkat našim dětem, co se v této době odehrálo? Opravdu by mě zajímalo, jak budou rodiče učit své děti o lidskosti, o tom, že život je drahocenný a nikdo nemá právo na něj z žádného důvodu sahat, když jsme svědky takové odplaty. Nikdo nemá co

Lidé jsou buďto neschopní cokoli udělat, nebo se o ochranu lidskosti ani nestarají a já si myslím, že to je obrovské zklamání.

sahat na lidský život. Ani z náboženského, ani z politického důvodu.

BÝT VE STŘEHU

V posledních letech jste natočil řadu dlouhometrážních dokumentů a byl jste vlastně první, kdo vytvořil dokumentární film o koronaviru, *Coronation*. Dokument se odehrával přímo ve Wu-Chanu, a proto by mě zajímalo, jak jste jej vlastně natáčeli. Dokážu pracovat rychle a navzdory obtížím. Zvládám pracovat dobře i na dálku, takže jsem schopen zorganizovat filmový štáb v Číně nebo v Hongkongu, podle potřeby. Navíc jsem nezaznamenal jen tuto pandemii, ale natočil jsem film i o první pandemii SARS v roce 2003. To znamená, že jsem už dopředu věděl, jak to bude probíhat. Jako umělec musíte být neustále připraven, být ve střehu. Také musíte najít správný jazyk, skrze který budete argumentovat a předávat fakta. Takže ano, pro mě je to vlastně snadné.

Když režírujete na dálku, jaká je při tom vlastně vaše role?

Režie znamená, že iniciujete myšlenku, že víte, co se odehrálo, a snažíte se být na před a vše zachytit. Víte, kde je dějová linie, a snažíte se ji upevnit, znáte směr vyprávění. Takže je toho spousta. Musíte mít lidi v ulicích a musíte se snažit napojit na to, kdo je ten člověk politicky nebo umělecky. Musíte nasměrovat lidi, s nimiž se vůbec neznáte, a musíte je přesvědčit, aby vzali iPhone nebo GoPro nebo jakékoli jiné zařízení a aby natáčeli znovu a znovu to samé, dokud to nebude přesně to, co potřebujete. Také musíte vzít v úvahu rizika, protože nechcete ohrozit nikoho, kdo je s kamerou na místě. Došel jsem také k tomu, že během takových chaotických situací se lidé nebojí toho, že by je někdo natáčel. Odehrávají se tam mnohem závažnější věci, během kterých jim jde často skutečně o život.

Nemohu to nesrovnat, když teď sedíme obklopeni velkou nástěnnou sochou leknínů. Organizoval jste je podobným způsobem? Vytvořil jste kresbu nebo nějaký projekt? Ano, přesně tak, každý centimetr jsem musel navrhnout. Je to úplně jiné než kresbu tužkou, je to digitální, jen pixely. Na těch

obrazech potom pracují jiní lidé, ale stejně za tím vším musíte držet myšlenku, kterou předáváte, jinak je to bezcenné.

Pracujete teď na nějakém dokumentu?

Ano, máme toho vždy rozpracovaného víc. Jeden z nich tu ale můžu rovnou ohlásit. Právě dokončujeme dokument nazvaný *Animality*. Proto jsem teď v Berlíně, abych pracoval na postprodukci. Film je o lidských vztazích ke zvířatům v různých částech světa. Je to podobné *Human Flow*, jen už není o lidech, ale o zvířatech, a neplnou, jen umírají.

Během přednášky na Karlově univerzitě v roce 2017 jste na otázku, proč protestujete, prohlásil, že protestujete proti tomu, aby se z našich životů vytratila lidskost. Stále to takto cítíte?

Samozřejmě. Pokud skutečně sledujete, co se dnes děje, můžete vidět, k čemu to směřuje. Lidé jsou buďto neschopní cokoli udělat, nebo se o ochranu lidskosti ani nestarají a já si myslím, že to je obrovské zklamání. Je to totiž to nejcennější, o co bychom v civilizované společnosti měli pečovat. ●



Aj Wej-wej (nar. 1957) je čínský umělec, občanský aktivista a disident. Studoval v Pekingu a ve Spojených státech amerických, kde strávil od roku 1981 dvanáct let, poté žil a pracoval v Číně a v letech 2015—2018 v Berlíně. Jeho umění má vždy vztah ke kritice společnosti či kritice politického režimu. Za příspěvky na svém blogu a Twitteru čelil ze strany čínské vlády opakovaným perzekucím. Od roku 2015, kdy mohl opustit Čínu, žije na Západě. Zde se věnoval především tématu uprchlíků, ať už filmem *Human Flow*, nebo výstavou *Zákon cesty* ve Veletržním

paláci v Praze. V Praze rovněž představil v roce 2016 výstavu *Zvěrokruh*. Za svou tvorbu a občanské postoje získal mnoho mezinárodních ocenění. Za své dokumentární filmy získal mimo jiné ocenění na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů Jihlava. Mezi jeho poslední dokumentární snímky patří *Coronation*, zobrazující Wu-Chan během pandemie covidu, *Šváb*, zachycující protesty v Hongkongu, a *Rohingya*, ukazující život v největším uprchlickém táboře na světě (všechny tři 2020). Aj Wej-wej žije mezi Berlínem a Portugalskem.

Švenk

VYPOŤME BOLEST, VYPOŤME STRACH



Klára Vlasáková

Estonský dokument *Sestry z kouřové sauny*, který na sklonku roku 2023 získal ocenění pro nejlepší dokument na Evropských filmových cenách a jehož režisérka Anna Hints si odnesla ze Sundance cenu za režii, tematizuje očištnou sílu vyprávění. A jestli něco potřebujeme do roku 2024, je to rozhodně schopnost umět vystihnout, čím si procházíme, a zároveň umět naslouchat, co chtějí sdělit ostatní.

Snímek sleduje skupinu žen, které se scházejí v kouřové sauně. Právě v tomto intimním prostoru, kde dochází k očištění jak fyzické, tak psychické, sdílejí ženy své zkušenosti i vzpomínky. Zprvu jde o vztah ke svému tělu, o zdraví nebo coming out, ale postupně se přidávají témata jako interrupce nebo sexuální násilí. Jedna z účastnic líčí tíživý příběh o tom, jak ji během stopování znásilnil řidič. Přežila, a když se pokoušela dostat se domů, celou třesoucí se ji nabrala dvojice mužů, která její situace opět zneužila. Pro ženu jde o celoživotní trauma, jež přítomnost ostatních samozřejmě nijak nevymaže, ale které je alespoň konečně možné celé odvyprávět.

Sama režisérka Anna Hints v rozhovoru pro server *Cineuropa* vzpomínala, že to bylo právě v kouřové sauně, kde její babička po smrti manžela dokázala přiznat ženám z rodiny, že ji byl nevěrný. Teprve když dokázala sdělit, co ji celé roky dusilo, mohla muže následující den v klidu a pokoji pohřbit. Hints bylo v té době jedenáct let a začala o sauně přemýšlet jako o prostoru, kde se čistí tělo i mysl.

Kamera ve filmu promyšleným způsobem pracuje s intimitou. Nevyhýbá se nahotě a tím také tělům v jejich rozmanitosti. Zároveň — především při sdílení těžkých vzpomínek — halí své protagonistky do přítomnosti nebo vůbec neukazuje jejich tváře. Režisérka a její štáb tak vyvinuly pozoruhodnou metodu, která sice zdánlivě odkrývá vše, ale zároveň nechává svým hrdinkám dostatek soukromí.

Spojení vyprávění s léčením a očištou lze najít v mnoha kulturách. Pokud se člověk ponoří do „pravidel“ scenáristiky, takřka všude narazí na to, že je pro filmové vyprávění důležitá katarze — vnitřní očištění toho, kdo se dívá, kdo s hrdinou nebo hrdinkou strávil desítky minut. V *Sestrách z kouřové sauny* dochází k této katarzi autenticky na plátně i před ním a je to zážitek, který se podobá mystickému rituálu. Kvůli takovým chvílím se člověk dívá na filmy — a doufá, že něco takového přijde. Vypoťme bolest, vypoťme strach — a zároveň vyprávíme o bolesti a vyprávíme o strachu. Obojí nás může jen posílit.

Autorka je spisovatelka a publicistka.

Štych

PŘIJDE MINISTRYNĚ?



Marta Ljubková

Často se ptám, jaký je smysl divadla v dnešní společnosti a kdo do něj chodí. Když jdu například do docela dobře dotovaného divadla na banální komedii o tom, že každý chce být šťastný, tak se mlátím programem do hlavy a všechna divadla bych namíste bez pardonu zrušila, protože jestli má divadlo jenom „rozdávat radost a smích“, tak to je rozhodně lepší četba, protože tam aspoň jeden zapojí fantazii. Anebo televize, to se nemusí chodit ven. Pak jdu do divadla, kde se hraje o smrti, vede se přímý dialog s divákem, dokonce si vyzkoušíme i malou hru, a najednou mám pocit, že možná to smysl má — ale hledat ho jako tvůrce je fakt dřina a nesmí se na mě neustále tlačit, že musíme bavit celý národ. A pak je tu třetí možnost, a tu prožívám zrovna teď: vyjet někam do ciziny. To se začnou dít věci... Zkoušíme teď s režisérkou, trans ženou Danielou Špinar na Slovensku hru na téma LGBTQ+ komunity. Není to žádná naučná agitka, ale inteligentně vystavená americká komedie založená na standupových výstupech lidí, kteří mají s menšinami silnou zkušenost. Jednou z nich je matka tří dětí, přičemž všechny se orientací a identitou pohybují daleko mimo většinové spektrum. Druhé matce zemřel syn na AIDS a třetí je ultra nejvíc homosexuál, ten nejstereotypnější homosexuál, jakého si umíte představit, autor a protagonista televizní show *Gay Over*, který je na útěku před předsudky „správných“ homosexuálů. Ve výsledku nejde o nic víc (či míň) než zase o zábavu, ale také o posouvání hranic normality. V Česku by taková inscenace už byla vousatá, za posledních deset let se tu hodně hnuly ledy v divadelních tématech, ale na Slovensku se pohybujeme na ledě hodně tenkém a nehybném. Pokud jste nezaregistrovali, kdo je tam ministryní kultury, doporučuju vygooglovat — ale spíš na lačný žaludek. To, co by naši kolegové a diváci zde považovali za trochu vyčpělý příspěvek na téma tolerance (a ocenili by spíš vtip než třaskavost tématu), se na Slovensku stává doslova bombou. Bude se to vůbec hrát? ptají se ve velkém divadle. Kde jinde než právě zde! odpovídají si sami. Přijde ministryně? To se neví. Trochu to chceme, trochu se toho bojíme. Strašně to chceme! Chceme, aby se kroutila na židli hrůzou! Chceme, aby se sama přistihla při tom, že se směje, že brečí! Chceme, aby byla první, kdo začne standing ovation! Chceme, aby byla jediná, kdo zůstane sedět! Takový adrenalin jsem týden před premiérou nezažila. To by byl ten největší smysl divadla dnes. Příště vám vylíčím, jestli byla zelená, nebo rudá. Pokud tedy chodí do divadla...

Autorka je divadelní dramaturgyně.



Federácia

MAL CIT PRE FARBY



Tomáš Hučko

Keďže som strávil na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovej niekoľko študentských rokov, sledoval som pozorne nielen tragickú udalosť, ktorá sa tam odohrala, ale aj diskusie, ktoré sa následne začali viesť o spôsobe, akým o takýchto udalostiach informovať. V debate o tom, či je správne informovať o totožnosti vraha, uverejňovať jeho fotografie a približovať motívy jeho činu, sa objavili na oboch stranách polemiky relevantné argumenty, a nech už to dopadne akokoľvek, je dobre, že sa tým česká spoločnosť zaoberá.

Na Slovensku je to trochu inak, a ako to už často býva, podobné javy nadobúdajú absurdnejší charakter. Začiatkom roka v našich médiách rezonovala správa o brutálnej vražde: muž zavraždil svoju partnerku, zohavil jej telo a vyrezal srdce. Mnohé médiá, a nielen tie bulvárne, ihneď zverejnili jeho meno a fotografiu, navyše ho svorne začali nazývať takmer roztomilou prezývkou „kuchár Jožko“ (vrah pracoval v gastronómii). Fotografie, ktoré sprevádzajú články o tejto udalosti, zobrazujú usmiateho muža v kuchárskej čiapke.

Prekvapujúci je aj obsah článkov, ktoré často takmer viac než samotný čin rozoberajú pozadie životov vraha a obete. Obet' je väčšinou vykreslená ako nezamestnaná žena so sklonsmi k alkoholizmu. „Podľa niekoho mohla byť atraktívna žena. Keď si však vypila, ignorovala všetky prosby, obmedzenia, hulákala, kričala a išla si len svoje. Jozefovi robila peklo,“ píše sa v jednom z nich. Vrah je naopak opísaný ako pracovitý a šikovný muž. „Zbožňoval varenie, mal cit pre farby a v minulosti pôsobil aj v grafickej firme. Bol zručný a pracovitý,“ spomína naňho jeho priateľ. „Vnímam to ako príbeh nešťastnej lásky, napriek všetkým veciam,“ uzatvára svoje spomínanie.

Tento naratív nešíria len médiá, prispela k nemu aj bývalá poslankyňa za hnutie OĽaNO Monika Kozelková. Keďže žila v tej istej bytovke ako vrah s obeťou, venovala prípadu dva dlhé statusy na sociálnych sieťach, oba s názvom „Každá minca má dve strany. Aj vražda“. Obet' tiež opisuje ako konfliktnú alkoholičku, opäť je akcentované, že nemala prácu. Život v jednej bytovke s ňou bol vraj ťažký, až kým sa k nej „po pár rokoch promiskuitného života nenastáhoval kuchár Jožko“. Na celý dom to malo pozitívny vplyv. „Pri každej hádke tú mašinu štartovala Ona. Na rozdiel od neho nechodila do práce, on určite áno, lebo si pravidelne každý týždeň pral mnoho kuchárskeho oblečenia, ktoré zo šnúry prevísalo nad našu pavlač,“ píše Kozelková a medzi riadkami nejde necítiť, že obet' si to, podľa nej, svojím správaním zaslúžila. Jožkovi to proste tentokrát trochu ušlo.

Atmosféra zľahčovania násilia na ženách však nepochádza len od médií či verejne aktívnych jednotlivcov. Slovenský parlament v roku 2020 odmietol Dohovor Rady Európy o predchádzaní násilia na ženách, tzv. Istanbulský dohovor, hlasovalo proti nemu 96 zo 113 prítomných poslancov. Medzi nimi celý poslanecký klub dnes vládnuccich strán SMER a SNS, ale aj neskorší premiéri Igor Matovič a Eduard Heger či súčasná ministerka kultúry Martina Šimkovičová. S bojom proti násiliu na ženách nás neotravujte, odkázala vtedy občanom a občiankam takmer unisono celá naša politická reprezentácia.

V takto nastavenej spoločnosti je potom len otázkou času, kým sa budú podobné hrozné prípady opakovať. A namiesto poctivej, kritickej diskusie sa opäť len dočítame, či za nimi stojí taxikár Janko alebo programátor Riško.

Autor je šéfredaktor slovenského mesačníku Kapitál.



DRUHÁ NOHA TEXTU

Kryštof Eder

MANUÁL AUTENTICITY

Zuzana Fonioková

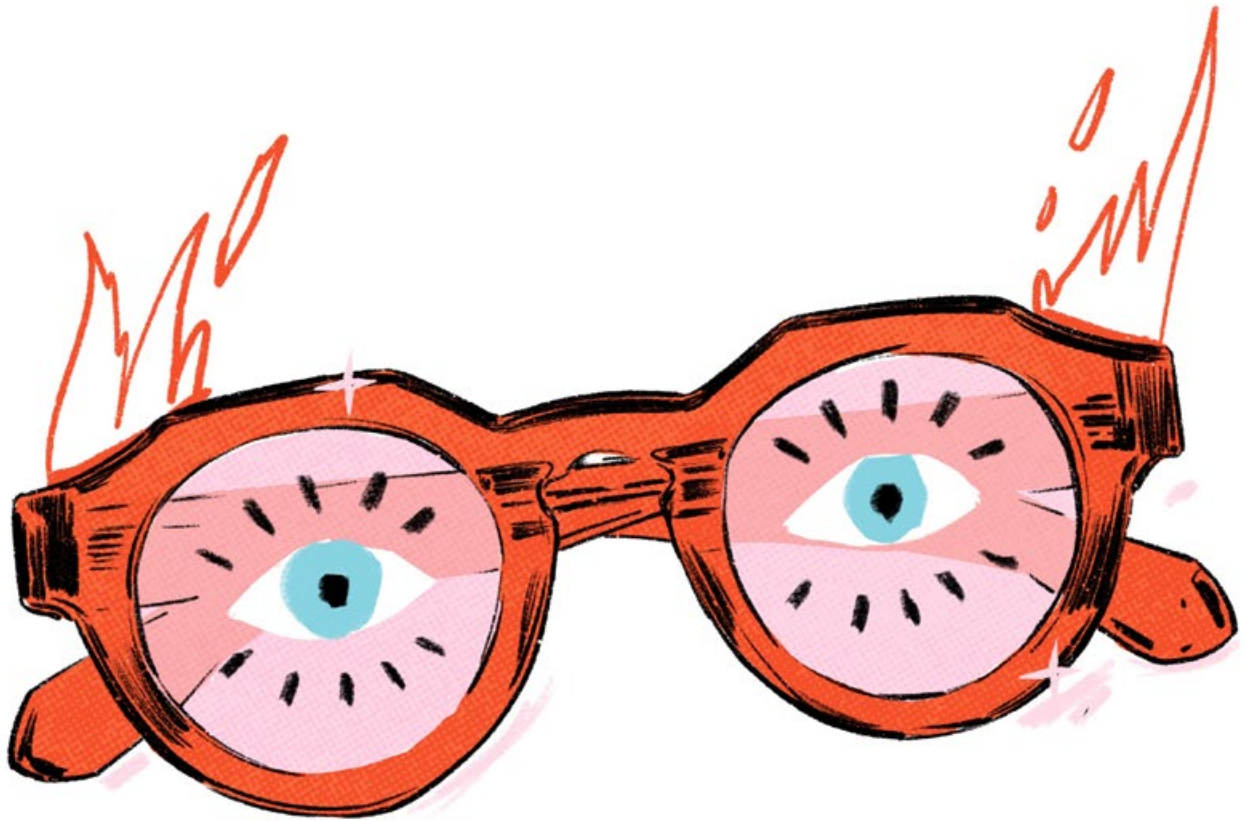
JAKO PSÁT BÁSNĚ

Marek Torčík

MAKE IT NEW

Jan Němec





AUTOFIKCE: JÁ JE I NĚKDO JINÝ

Ilustrace Dana Lédl

Pro někoho je to rébus, pro jiné paradox, pro další zase ta nejpřirozenější věc: vztah psaní, čtení, pravdy a „já“ možná leží v jádru všech literárních diskusí. V posledních letech jako by si vzali hlavní slovo spisovatelé, kteří s hlasitým žuchnutím odhodili fikční světy a zkoušejí se literárně dobrat pravdy z druhé strany, ze sebe samých. A čtenáři, kritici či vědci se přou, jestli to je rébus, paradox, nebo ta nejpřirozenější věc: autofikce.

DRUHÁ NOHA TEXTU



Kryštof Eder

Jako když si nějaké slovo opakujete tak dlouho, až se jeho smysl rozmělní: v literární kritice a publicistice posledních let se objevuje termín autofikce s takovou intenzitou, až se zdánlivě rozplynul jeho původní význam. Ze slova samého se stala spíše marketingová značka často proti vůli samotných autorů lepená na knihy jednoduše proto, že se jedná o nezpochybnitelný literární trend a *buzzword* posledních let. A rozměňování se nevyhnula ani česká literatura.

Na první pohled není třeba vtahovat do hry žádné složité definice. Význam pojmu autofikce zdánlivě dostatečně ozřejmují dvě slova, z nichž se skládá. Mělo by se jednat o text, který kombinuje autobiografické vyprávění s fikcí. Taková charakteristika je však příliš široká, a projdeme-li řadu překladových i tuzemských beletristických titulů z posledních let, jež jsou označovány za autofikční, ukáže se jako nedostačující.

Jedná se tedy o obdobnou situaci jako v případě literárního mainstreamu, o němž u nás také svého času mluvil a psal kdekdo, aniž by bylo jasné, co se pod tím souslovím vlastně skrývá a jaká díla lze za mainstreamová považovat? Ne tak docela. Na seznamu autofikčních titulů by se asi většina kritiků a čtenářů shodla, stejně jako na klíčových rysech této módní literární škatulky. Avšak při čtení „autofikčního kánonu“ se ukazuje, že ona intuitivní definice je nepřesná a musela by se výrazně změnit a rozšířit, případně zpřesnit, aby tuto množinu děl vůbec pojala.

AUTO-, NEBO -FIKCE?

Světový boom autofikce vyvolala hexalogie norské literární superstar Karla Oveho Knausgärda *Můj boj*. Originál vycházel mezi lety 2009 a 2011, ve výsledku čítal přes tři a půl tisíce stran a v zemi o pěti milionech obyvatel se jej dohromady prodalo okolo půl milionu výtisků. U nás vycházela tato série v překladu Kláry Dvořákové Winklerové mezi lety 2016 a 2021, v době, kdy už byla šestice knih považována za jeden z nejdůležitějších literárních počinů jednadvacátého století a z Karla Oveho Knausgärda se stala literární celebrita srovnatelná s Michelelem Houellebecqem či Elenou Ferrante. Než se dostanu k nezanedbatelnému vlivu autofikce na českou literaturu a k otázce jejich zdejších specifik, je třeba na Knausgärdově

případu konstatovat první problematičnost autofikční škatulky.

Norský spisovatel totiž svůj *opus magnum*, v němž se s odzbrojující upřímností — ale i úmornou sebezahleděností — noří do hlubin vlastních vzpomínek a líčí vlastní dětství, manželství, studijní léta, vztah k dětem a především naprostou posedlost psaním, začal psát kvůli únavě z fikce. V mnoha rozhvorech Knausgärd přibližoval, jak mu fikce připadala neadekvátní pro to, co chtěl napsat; v *Mém boji* se pokusil události zachytit tak, jak se staly a jak je zpětně rekonstruuje — neváhal tedy prodlévat desítky stran u zdánlivě banálních záležitostí, ručkovat na laně paměti tam a zpátky podle toho, jak mu vzpomínky zrovna přicházely na mysl. Přestože se autor později k fikci zase vrátil, namísto jsou pochyby: Jak mohla mohutnou vlnu autofikce vyvolat románová série, která od fikce dává ruce pryč?

Édouard Louis, další hvězda spojená s touto tvůrčí metodou, nejenže zahlíží na fikci, ale straní se i autofikce. „Ve Spojených státech teď všichni mluví o autofikci,“ řekl Louis v rozhovoru s Brianem Alessandrem, „ve Francii to bylo před deseti lety stejné. To, co se nazývalo autofikcí, však bylo buržoazní, sebestředné. Já se při psaní pokouším vyslovit ke zkušenostem, které mě obklopují.“ Žádná fikce ani autofikce, ve svých knihách popisují realitu, tvrdí opakovaně Louis.

Paradoxně právě Louis má na to, jak se dnes o autofikci hovoří a jak je vnímána, větší vliv než jakýkoli jiný autor. Namísto autorské metody kombinující biografické a fiktivní aspekty se totiž autofikce v poslední době dává do souvislosti s knihami, jejichž autoři v obvykle autobiograficky laděném textu vypovídají o společnosti z pohledu minority — ať už sexuální, etnické, či jiné. A právě knihy Édouarda Louise, jenž byl ovlivněn sociologizujícím dílem Annie

Ernaux či Didiera Eribona, vyrůstal v chudé Pikardii a kvůli své citlivosti a sexuální jinakosti čelil v dětství výsměchu i šikaně, jsou jakýmsi prototypickými příklady této literární vlny. A hybatelé knižního průmyslu to dobře vědí: Neuplyne týden, abych jako nakladatelský redaktor, jenž mimo jiné vybírá tituly k překladu, nedostal do e-mailu nabídku knihy od nějakého „Édouarda Louise“ z Finska, Belgie či Nizozemska. Klíčové slovo: autofikce.

A CO NA TO AUTOŘI?

I česká literatura má vlastního Édouarda Louise. Alespoň podle několika literárních kritiků a publicistů, kteří z románové prvotiny Marka Torčíka stačili udělat událost, ještě než se kniha vůbec objevila v edičním plánu nakladatelství Paseka, kde nakonec vyšla v druhé polovině loňského roku. Autorův románový debut *Rozložíš paměť*, jenž s největší pravděpodobností zasáhne do cenových bilancí loňského roku, je nakladatelstvím na obálce přirovnáván ke knihám Oceana Vuonga a právě Édouarda Louise. Tedy ke dvěma autorům, kteří patří mezi nejvýraznější představitele autofikčních výpovědí ze společenského okraje. Je třeba podotknout, že v tomto případě (na rozdíl od mnoha jiných podobných nálepkování) nepůsobí srovnání neadekvátně.

Marek Torčík — který v románu líčí vyrůstání v průmyslovém Přerově, děšivou šikanu, které tam čelí protagonista coby gay s chatrnou muskulaturou, jenž se navíc nejprve spřátelí, posléze i intimně sblíží s romským spolužákem — jako by se v působivé próze skutečně suverénně pohyboval mezi psaním Édouarda Louise, které je nadmíru apelativní, až manifestáční, a Oceana Vuonga, jenž prorazil jemným, lyrizovaným románem *Na Zemi jsme na okamžik nádherní* a stejně jako Torčík debutoval coby básník.



Na pohled by tedy Torčíkova próza zapadla do autofikční škatulky zcela hladce. Jenomže co na to sám autor? V rozhovoru pro *Seznam Zprávy* s Jonášem Zbořilem se Marek Torčík vůči autofikční nálepce ohradil. Podobně jako Édouard Louis. Samozřejmě bychom se mohli držet Barthesovy stati *Smrt autora* z roku 1967, již se literární věda a kritika dekády zaklínala, a z rovnice autor — dílo — čtenář první článek vymizí. Jenomže co bychom si pak počali se samotnou autofikcí? Celosvětový boom této metody jako by se objevil v pravou chvíli. V době, kdy AI chrlí romány takovým tempem, že už i velkoobrátkový Amazon musel regulovat jejich přítok, se kontury pravé, autentické či přinejmenším „lidské“ literatury budou asi muset opřít ještě o jinou nohu než o samotný text. AI totiž zatím produkuje především dílka běžně škatulkovaná jako čtivo, ale bylo by bláhové žít v přesvědčení, že za pár let nebude schopna tvořit literaturu experimentální, novátorskou a třeba i zdánlivě autofikční. Jen jedno jí bude vřdycky (nebo nejspíš ještě hodně dlouho) chybět: autor, jenž se za svůj text postaví, bude mít možnost diskutovat se čtenáři, kteří si na něj v krajním případě (budou-li se chtít ujistit, že nejde o hologram) budou moct sáhnout. Tato tendence nemusí být v budoucnu svázána pouze s autofikcí, ale v tomto mohutném trendu můžeme spatřovat určité předznamenání literárního dění v následujících letech.

Knižní trh je za každý nový populární termín vděčný. Z autofikce se proto stala populární marketingová škatulka, která podobně jako „fantasy“ nebo „romantika“ zasahuje do čtenářských očekávání a recepce. Autorovo ručení za text zakládá mezi spisovatelem a čtenářem nový typ vztahu. To se ukazuje i na příkladu románu *Rozložíš paměť*. Společenská vyloučenost protagonisty a jeho matky se totiž odehrává na tolika úrovních, že kdyby se jednalo o „čistou“ fikci, nejspíš by Torčíkovi kdekdo vyčítal přílišnou tematickou rozbíhavost či nesoustředěnost. Stačí zrekapitulovat: protagonista je gay, jeho matka je chudá zaměstnankyně přerovské továrny, otec emigroval do Spojených států a zanechal po sobě dluhy, děda je dožívající alkoholik, protagonistův kamarád je jednak gay, jednak Rom s poruchou pigmentace — a ve výčtu by se dalo pokračovat. Skutečnost, že tato tematická pestrost není v dosavadních recenzích a čtenářských ohlasech označovaná za přesycenost, je nejspíš zapříčiněna právě osobním prožitkem a ručením empirií. Marek Torčík se totiž proti autofikčnímu zařazení svého textu může vymezovat, jak

chce, ale mnoha shodných rysů protagonisty a autora si všimne každý, kdo si spisovatelovo jméno během čtení zadá do Googlu a něco si o něm přečte, případně klikne na některý z jeho četných publicistických příspěvků. A pojem autofikce potom naskočí takřka automaticky.

MORÁLNÍ ROVINA

Při psaní o vlastním životě se lze jen stěží vyhnout psaní o jiných lidech — ať už těch nejbližších, letmých známých, či naopak těch, s nimiž si chce autor takřkajíc vyřídít účty. A autofikční záramování díla vede čtenáře k tomu, aby (některé) v knize popísované události vztahoval k realitě. Může to zajít až tak daleko, že na základě nějakého románu bude čtenář posuzovat, či rovnou soudit skutečnou osobu, která v knize figuruje jako postava — a která se ve skutečnosti mohla chovat úplně jinak, než jak je v díle líčena. A nejspíš se tak i chovala.

Zatímco dát na odiv vlastní prožitky může někdo považovat za narcisistické gesto, ale jinak na tom nic moc problematického není, vykládat životy druhých a přibližovat události, které byly prožívány s tím, že zůstanou soukromé, to je pro leckoho silná káva. Autor textu, který je označen jako autofikční, navíc zastává zdánlivě vychytralou pozici: V autobiografické rovině může vyzobávat příběhy, dialogy či situace z životů ostatních, a pokud jej někdo nařkne z toho, že si něco přibarvuje, obrní se tím, že dílo je přece (také) fikce. Tato nejasnost je jedním z nejožehavějších aspektů autofikce, respektive každé literatury, která se deklarovaně vydává mimo hranice čiré fikce. Přesvědčil se o tom nejen Karl Ove Knausgård, ale také Jan Němec.

Spisovatel, který proslul románem o Františku Drtikolovi *Dějiny světla* z roku 2013, se před publikováním svého druhého románu *Možnosti milostného románu* nijak netajil obdivem k *Mému boji* Karla Oveho Knausgårda. Jednotlivé díly opulentní série recenzoval, k tomu závěrečnému dokonce napsal doslov. Když proto v roce 2019 ohlásil vydání knihy, v níž popisuje vlastní fatální milostný vztah, čtenáři i kritika si dali dvě a dvě dohromady a inspirace Knausgårdovým přístupem rozpitvat v literatuře vlastní život se v publicistické smršti následující po vydání objevovala znovu a znovu. Ačkoli Němcův román formálně navazoval na postmodernistické postupy a Knausgårdova zdánlivě bezbřehá upřímnost se v něm prolínala s důmyslnými narativními mimikry, spisovatel vyvolal

podobně emotivní — byť zdaleka ne tak vyhrocené — reakce jako jeho norský oblíbenec.

Do kritické recepce přitom notně pronikala otázka po autorově právu na to, vyprávět příběh nejen svůj, ale také dalších postav-osob, a především příběh Niny, vypravěčovy/autorovy expřítelkyně, která na rozdíl od jiných vstupovala do románu pod jiným jménem. (Románovému) Němcovi byla vyčítána bombastičnost, přehlíživost, sebezahleděnost... Na Facebooku dokonce vznikla satirická stránka „Nina vrací úder“, která komentovala Němcovo (románové) vystupování z pohledu mlčící Niny.

Zatímco Louisova obžaloba francouzských politických elit může vyvolat ohrazení z těchto pozic (což se ostatně i stalo, v roce 2019 vydal politik Martin Hirsch, jemuž Louis v knize *Kdo zabil mého otce* věnoval několik drsných slov, knihu *Comment j'ai tué son père*, tedy *Jak jsem zabil jeho otce*), ale u čtenářů budí Louis spíše sympatie kritikou establishmentu, Němcův přístup je na poli čtenářské recepce i literární kritiky vnímán o poznání kontroverzněji. Tím, že se autor zaměřil na milostný vztah, přičemž — patrně — odkryl zážitky, které byly prožívány jako ryze soukromé, se zkrátka pustil na tenký led.

LITERATURA DROBNÝCH FOREM

V české literatuře figurují i autoři, kteří na autobiografické bázi stavějí texty s poněkud menším potenciálem kontroverze či skandálnosti. Jedná se například o Doru Kaprálovou, v jejímž díle se autobiografické motivy objevují od začátku a zcela organicky — aniž by v tom někdo hledal autofikci —, přičemž za dosavadní tvůrčí vrchol této spisovatelky lze označit sbírku povídek *Ostrovy* z roku 2019. V krátkých textech autorka obvykle popisuje život mezi dvěma městy začínajícími na písmeno B. — Brnem, kde narodila a dlouho žila, a Berlínem, kam se přestěhovala, přičemž (patrně silně autobiografické) každodenní zážitky a prožitky překrývá clonou zasněného, mírně outsiderského prizmatu. V knize *Utrpení a jiné žánry*, která na *Ostrovy* formálně i chronologicky navazuje, pak Kaprálová vzpomíná například na otce Zena Kaprála a na jeho odchod v roce 2020.

V leccem se textům Dory Kaprálové podobají sloupky Ondřeje Macla, které tento spisovatel, překladatel a performer publikoval minulé dva roky na stránkách tohoto časopisu. I Macl využívá autobiografické motivy (známé mimo jiné z jeho knih, ať už je řeč o básnické koláži *Miluji*



I s ohledem na naši účast na frankfurtském veletrhu by nebylo od věci stočit pozornost zpátky k textům.

svou babičku víc než mladé dívky, či o novele *Výprava na ohňostroj aneb o Evropské unii a mladých lidech*), aniž by se nechával realitou a hodnověrností přespříliš svazovat. Ačkoli jen těžko pronikneme k tomu, kudy v jeho miniaturách vede pomyslná hranice mezi básní a pravdou, při jejich čtení si tu otázku nejspíš občas položí kdekdo, tak dráždivě a suverénně autor kolem té hranice našlapuje. A právě to činí z jeho příspěvků autofikci v původním smyslu slova. Přestože Maclovy texty vycházely jako sloupky, díky jeho mimořádnému citu pro slovo, pro rytmus vyprávění a pro vystižení postavy či situace na velmi omezené ploše by texty bezpochyby obstály i v knize označené jako próza.

Což platí i pro texty Petra Borkovce; jeho sloupky, fejetony a krátké povídky dosud vyšly ve dvojici knih *Petříček Sellier & Petříček Bellot* a *Sebrat klacek*, za niž byl nominován na Magnesii Literu. I tyto prozaické miniatury jsou literárně vytříbené, podmanivé, pohrávají si s pomezím reality a fikce a podobně jako Maclovy sloupky vycházely mnohé příspěvky tvořící dvě zmíněné autorovy knihy původně jako publicistika. A stejně jako knihy Dory Kaprálové se ani o nich příliš často nepsalo jako o autofikčních — nejspíš je to tím,

že jim na první pohled chybí specifické závažné téma, které je pro autofikci momentálně kruciólní.

Je samozřejmě ošemetné vyvozovat na základě tří příkladů obecné závěry, přesto se zdá, jako by se i na poli autofikce potvrzovala slova Blanky Činátlové z pořadu *Akcent* (20. 11. 2023). Literární kritička zde spolu s Janem Němcem diskutovala o tom, co může česká literatura nabídnout jako čestný host na Frankfurtském knižním veletrhu v roce 2026, a vymezila se vůči myšlence, že bychom měli čekat na nějaký velký román. Činátlová konstatovala, že předností zdejší prózy jsou dlouhodobě spíše menší útvary.

Je-li řeč o kratších prozaických formách a autofikci, na mysl se dere ještě jeden poněkud zvláštní případ údajně autobiografického/autofikčního psaní: knihy Matěje Hořavy. Jednak *Pálenka. Prózy z Banátu* z roku 2014, jednak *Mezipřistání* z roku 2020. V krátkých lyrizovaných kapitolách (či minipovídkách) sledujeme nejprve protagonistovo působení na učitelské pozici v rumunském Banátu, ve druhém svazku jeho pobývání v Gruzii. Vypravěč pojmenovaný Matěj Hořava reflektuje život v cizině, kam patrně utíká před traumatickými místy minulosti či neschopností čelit přítomnosti.

To není řečeno jasně, v jeho vyprávění povětšinou pouze tušíme bytostnou nestálost a trýznivou touhu být jinde, než kde právě je. Podobná nejednoznačnost jako ta, která se týká vypravěčovy minulosti, provází i samotného autora. Jméno Matěj Hořava je totiž pseudonym, a to ten typ pseudonymu, který nelze rozkrýt pár kliknutími na Facebooku. O autorovi můžeme vypátrat jen několik drobností, které sice naznačují deklarovaný autobiografický rozměr jeho knih (Matěj Hořava je například uveden jako konzultant gruzínských reálií v románu Niny Haratischwili *Chybějící světlo*), ale neverifikují jej. Přesto literární kritika tvrzení z nakladatelské anotace o autobiografickém rozměru knih často přejímala. Snad z toho důvodu, že jak Banát, tak Gruzie jsou místa natolik specifická, že by je bylo možné jen stěží tak sugestivně popsat bez osobní zkušenosti, snad pro soustředěnou observaci vypravěčova nitra, k níž v knihách dochází.

S AUTOFIKČÍ DO FRANKFURTU?

Lze si tedy představit, dovedeme-li slova Blanky Činátlové do důsledků, že bude český stánek ve Frankfurtu v roce 2026

Inzerce

Autor je literární kritik a nakladatelský redaktor.

25

MANUÁL AUTENTICITY



Zuzana Fonioková

Zatímco ještě před několika lety zaznívalo slovo autofikce v českém prostředí jen výjimečně, v poslední době jako by se s ním roztrhl pytel. Prudký vzestup na výsluní však s sebou nese problémy. Pojem postrádá jednoznačnou, ukotvenou definici a leckdy je užíván nepromyšleně, často jen jako knihkupecká kategorie. Lehce tak může vzniknout dojem, že nepřináší nic dobrého a pouze zastírá nepřesnosti a nejasnosti. Avšak koncept autofikce může také poskytovat rámec hlubším úvahám o (re)prezentaci sebe sama, vztahu fikce a „pravdy“ i konvencích různých žánrů.

Rozšíření pojmu autofikce lze vnímat částečně jako důsledek současných tendencí psaní o sobě, které odrážejí nejen vývoj literárních forem, ale rovněž proměny žité reality. Postmoderní doba přinesla oslabení normativních koncepcí osobní identity — co to znamená být člověk, žena, dělník či intelektuál — a „šablon“ životních příběhů — jak je možné a „správné“ žít a jakým způsobem svůj život chápat —, a rozšířila tak možnosti, jak sebe sama definovat bez porušení společenských očekávání. Větší svoboda s sebou nese zvýšenou potřebu reflexe vlastní identity a paradoxně krystalizuje v nový vzor: odmítnutí svazujících představ o tom, kým je dobré být a jak žít dobrý život. V posledních desetiletích proměny světa navíc akcelerovaly ve spojitosti s rozvojem informačních technologií, které nejen zvyšují pocítovanou fragmentárnost zkušenosti, ale také výrazně rozšiřují možnosti a mění parametry vyprávění o sobě. Všechny tyto transformace reflektuje beletrie, ale také autobiografická tvorba, v níž lze sledovat posílení metaautobiografické roviny a namíření pozornosti na samotný proces vyprávění o sobě. Tyto tendence se často (ale zdaleka ne vždy) pojí s odklonem od autobiografie právě k autofikci.

Na oblibě pojmu autofikce se však podílí nejen samotná tvorba, ale též recepce literárních textů. Většina děl označovaných jako autofikce sice pochází z několika posledních desetiletí, ale podobně jako v případě autobiografie může být termín aplikován i na texty vzniklé před prvním užitím výrazu v roce 1977. Mění se totiž nejen metody vyprávění o sobě, nýbrž i způsoby jeho čtení. Například francouzská spisovatelka Annie Ernaux upozorňuje, že čtenáři si dnes častěji než dříve kladou otázky po pravdivosti příběhů, které čtou: „Když Colette publikovala své knihy, nikdo se jí neptal po pravdě. Nyní ano,“ říká v jednom rozhovoru. I v českém prostředí lze pozorovat nárůst zájmu

o vyprávění založená na reálných životech. Autofikční tendence tedy můžeme sledovat už před zavedením termínu, nicméně až v posledních desetiletích tato strategie psaní o sobě dosáhla natolik významného postavení, že se objevily úvahy a polemiky, zda vznikl nový žánr.

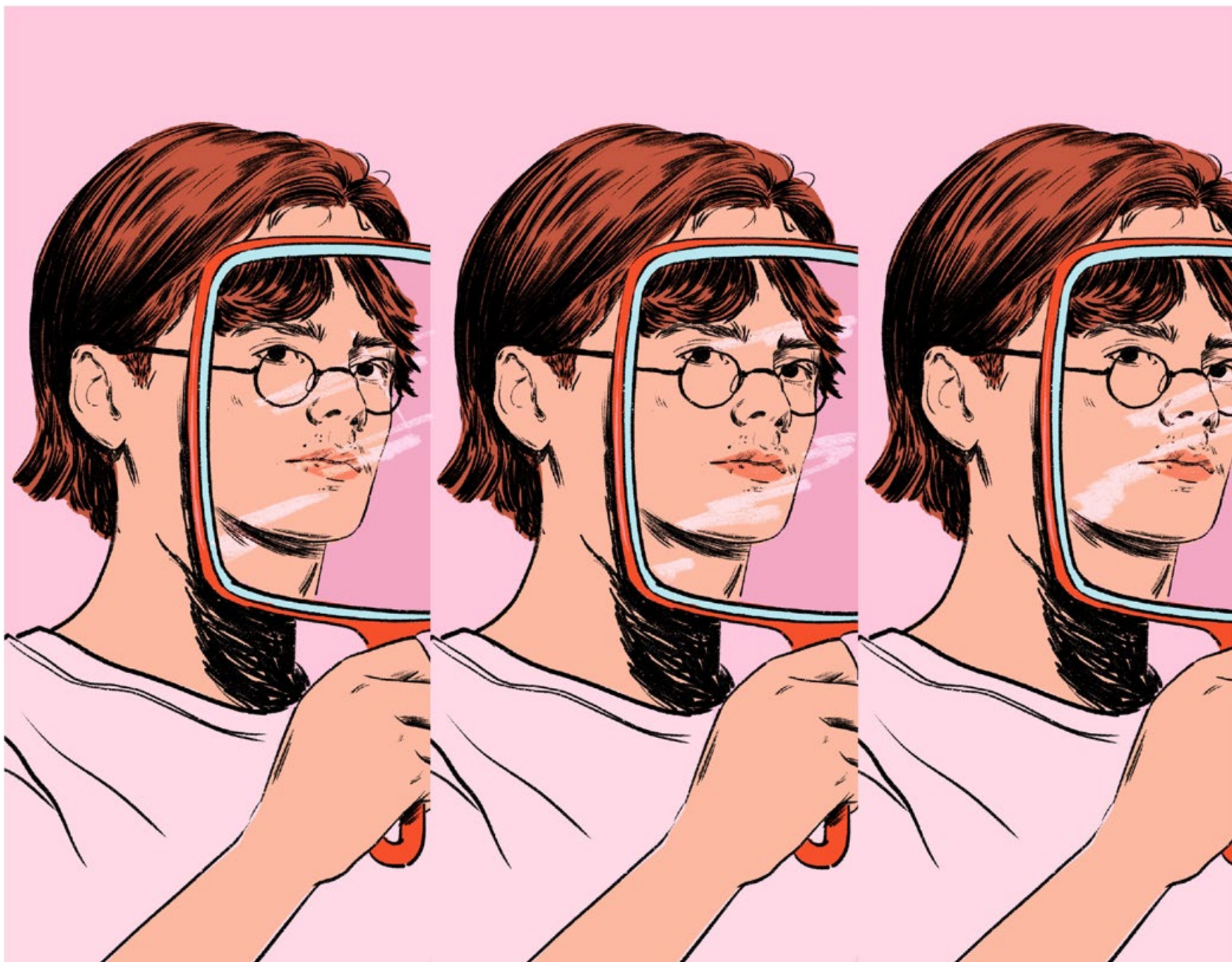
VYPOVĚZENÍ SMLOUVY

Termín autofikce pochází od francouzského spisovatele a literárního vědce Serge Doubrovského, který jím označil svou knihu *Fils* (Vlákna/Syn, 1977). Dal jí podtitul „román“, přičemž však podle něj jde o „fikci striktně reálných událostí a faktů“. Doubrovsky konceptem autofikce zareagoval mimo jiné na dodnes velmi vlivnou koncepci autobiografie jiného francouzského vědce, Philippa Lejeuna. V Lejeunově přístupu signalizuje shoda jména autora, vypravěče a hlavní postavy takzvaný autobiografický pakt či smlouvu mezi autorem a čtenářem, na jejímž základě čtenář očekává, že autor bude vyprávět pravdivý příběh o vlastním životě. Totožnost jména autora a hlavního hrdiny podle Lejeuna naprosto vylučuje možnost fikce, beletrie naopak ctí takzvanou fikční smlouvu. Metaforu smlouvy zde lze chápat ve smyslu instrukcí ke čtení, které jsou v textu (včetně jeho paratextů) obsaženy. Doubrovsky se rozhodl zaplnit prázdné místo v Lejeunově kategorizaci vztahů mezi druhem paktu, jménem autora a jménem protagonisty: román (tj. dílo indikující fikční smlouvu), jehož hlavní postava nese jméno autora díla.

Doubrovského cílem však nebylo skrývat se za vymyšlený obsah, ale naopak dosáhnout větší pravdivosti a upřímnosti k sobě samému. Poučen poststrukturalistickou problematizací jazyka jakožto zobrazovacího prostředku a inspirován psychoanalýzou považoval žánrové konvence klasické

autobiografie za překážku autentickému zachycení vlastního Já. Pokud lze v textech klasifikovaných jako autofikce podle tohoto původního pojetí vůbec mluvit o fikcionalizaci, nachází se na rovině způsobu vyprávění (například nelineární chronologie nebo vyprávění z perspektivy jiné postavy) nebo zarámování prezentovaných událostí (například popis psychoanalytického sezení, během něž postava ztvárňující autora zhuštěně vypráví významné události svého života). Texty však nezavádají důvod si myslet, že by samotné události autor záměrně pozměňoval, nebo si je dokonce vymýšlel. Teoretik Arnaud Schmitt proto považuje obsažení slova „fikce“ v označení Doubrovského stylu (tedy variace na autobiografii) za matoucí a prosazuje místo termínu *autofiction* pojem *autonarration* (angl. *self-narration*), tedy autonarace či sebenarace, v níž může autor využít při vyprávění o sobě literárních prostředků. Sám Doubrovsky později označil autofikci za „postmoderní verzi autobiografie“.

Termín autofikce si však osvojili mnozí další teoretici i spisovatelé a je používán v rozmanitých významech a kontextech. V anglofonním prostředí se více začal používat až v druhé dekádě tohoto století; následovalo rozšíření do dalších literatur a oblastí, včetně české. Jedna z nejčastěji uváděných definic rovněž navazuje na Lejeunovu teorii autobiografické smlouvy: autofikce nabízejí smlouvy obě, aniž by čtenáři dovolovaly vysvětlit text na základě pouze jedné z nich. Při čtení autofikčního vyprávění tedy oscilujeme či váháme mezi autobiografickým a fikčním výkladem. Tato nejednoznačnost instrukcí ke čtení přitom nevzniká náhodou nebo nedopatřením, ale je součástí rétorické strategie textu a více či méně významnou složkou jeho signalizovaného záměru. Českým příkladem *par excellence* jsou *Možnosti milostného románu* Jana Němce



(2019), kde nelze ignorovat ohlašovanou autobiografickou intenci ani přiznaně a jednoznačně fikční prvky.

KONEC AUTOBIOGRAFIE?

Postmoderní a poststrukturalistické konceptualizace vztahu jazyka, vyprávění a skutečnosti proměnily také myšlení o psaní o sobě a vlastním životě. Místo představy autobiografie jako faktografické literatury, až historického dokumentu se prosadil náhled, že minulost je vždy konstruována z pozice přítomnosti, vyprávění nevyhnutelně vtiskává prezentovanému životu určitý tvar a autobiografická „pravda“ je nutně subjektivní. Literární věda upřela

pozornost na estetické aspekty autobiografií a vždy přítomnou stylizaci. Tyto úvahy a z nich pramenící pozice autobiografického vyprávění na pomezí mezi faktuálním a fikčním mohou vzbuzovat dojem, že koncept autofikce je nadbytečný, jelikož každá autobiografie je svým způsobem „autofikce“. Proto je termín někdy vnímán jako módní nálepka s mizivou vypovídací hodnotou. Propustnost hranice mezi autobiografickým a fikčním ovšem neznamená, že by neexistovaly narativy a textové strategie, které s žánrovými konvencemi manipulují nato-lik, že produkují hybridní text, jenž nelze smysluplně interpretovat jako autobiografii ani jako fikční román. Nejistotu, kterou autofikční narativy u čtenářů mnohdy

vyvolávají, naopak můžeme vnímat jako potvrzení odlišnosti autobiografie a fikce, respektive způsobů jejich čtení.

Došlo však též ke změnám ve vnímání autobiografie jako žánru a dalších podob autobiografického vyprávění, které ovlivňují také praxi i recepci autofikce. Zatímco dříve byla autobiografie chápána jako žánr s poměrně úzce vymezenými kritérii, dnes je kategorie nahlížena volněji a pojme i vyprávění, jež se tradičním konvencím autobiografického žánru vymykají, případně bývá pojem autobiografie nahrazen širším konceptem „psaní o životě“ (*life writing*). Zároveň se objevuje stále více textů, jež předkládají autobiografické příběhy formou referenčního vyprávění, aniž by se držely



tradičních konvencí žánru autobiografie. Nejruznější inovativní vyprávěcí postupy přestávají být překážkou recepce textu jako autobiografického. Jako příklad může posloužit známá značně literárně stylizovaná autobiografie Güntera Grasse *Při loupání cibule* (2006, česky 2007), v níž vypravěč přechází mezi první a třetí osobou, užívá různých metafor a příběhů se symbolickým významem a podobně.

V důsledku těchto posunů forma psaní o sobě, kterou Doubrovsky ke konci minulého století stavěl do kontrastu k autobiografii, v současnosti nemusí působit nekonvenčně. Pociťovaná hranice mezi autobiografií a románem se rozostřila i posunula, takže mnohé strategie, které

dříve mohly být vnímány jako fikcionalizace, už nemusí vyvolat ani náznak pochybnosti o autobiografické povaze vyprávění. To může zčásti stát za skutečností, že oproti původní Doubrovského myšlence zasahuje v současné autofikční tvorbě fikcionalizace často nejen formu zprostředkování, ale také prezentované události (ze současné světové tvorby zmiňme aspoň brilantního Bena Lerner, autora zatím tří autofikcí, z nichž jedna — *Topecká škola* — předloni vyšla v českém překladu). Neznamená to, že bychom nemohli nadále identifikovat autofikční prvky na základě stylu, nicméně transgrese vůči konvencím tradiční autobiografie musí být markantnější než v době vzniku termínu autofikce (například extrémní fragmentárnost nebo dialogická forma).

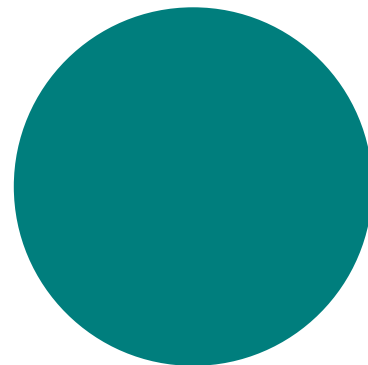
Některá z děl, k nimž bývá odkazováno jako k autofikci, by tak možná lépe vystihoval pojem „experimentální psaní o životě“. Takto nazývá Irene Kacandes texty, jež se vyznačují „experimentováním, které lze chápat jako odhalování nebo zobrazování komplexnosti reality“, a pracují s inovativními postupy „pro vykreslení vrstev lidské psychiky, rozštěpené subjektivity nebo lidského zakoušení času a prostoru“, aniž by porušovaly autobiografickou smlouvu. Jde například o texty celosvětově úspěšných současných francouzských autorů Annie Ernaux a Édouarda Louise (oba se mimochodem ohrazují proti řazení svých knih mezi autofikce). Například v *Paměti dívky* (2016, česky 2023) Ernaux odkazuje k autobiografickému minulému Já ve třetí osobě a explicitně zdůrazňuje odstup od minulosti v metanarativních komentářích, nicméně nic v textu nenapovídá fikcionalizaci autobiografického obsahu. Ostatně některé knihy, v nichž se podobné techniky objevují, nesou v Severní Americe podtitul *memoir*. Tyto texty sice využívají postupů, které obvykle spojujeme s fikčními žánry, ale nepochybně, že je jejich předmětem autobiografická (případně biografická) výpověď. V současné české literatuře můžeme o „experimentálním psaní o životě“ uvažovat například v případě *Trosek jednoho deníku* (2016) Daniela Hradeckého nebo *Mezipřistání* (2020) Matěje Hořavy.

Oproti tomu autofikční narativy explicitně signalizují na jedné straně fikčnost, tedy odklon od referenčního vyprávění, na druhé straně faktualitu — a nejčastěji autobiografickou — výpověď. I v této oblasti došlo k posunům vlivem změn společenské reality. V důsledku medializace společnosti je dnes mnohem jednodušší

získat informace o autorovi mimo samotné dílo a jeho peritexty. Signalizace referenčního vyprávění o sobě samém i odchýlení se od něj proto může do větší míry spoléhat na informace komunikované mimo samotné dílo a případně další texty autora jinými médii. Nejčastější a nejvýraznější formou ohlašování autofikční strategie zůstává shoda jména autora a hlavní postavy, ta však není nezbytná, pokud se autor opírá o předpoklad čtenářových informací z jiných zdrojů. Tato skutečnost zároveň ukazuje, že recepce autofikčnosti do jisté míry závisí na konkrétním čtenáři, jeho obeznámenosti s informacemi o autorovi nebo ochotě je dohledat. Například „obrysová“ trilogie (v českém překladu zatím vyšel první díl, *Obrys*, 2014/2023) Rachel Cusk, kde vypravěčka s autorkou nesdílí jméno, ale mnohé životní okolnosti ano, může být čtena neproblematicky jako fikční román; čtenáři seznámení s třemi autobiografickými texty Cusk a mediálním humbukem kolem nich však budou pravděpodobně vnímat podobnosti mezi ní a postavou Faye jako indicie autofikční intence.

Značí tedy nástup a vzestup autofikce konec autobiografie? Dosavadní vývoj tomu nenasvědčuje. Navzdory tomu — nebo možná právě proto —, že současná mediální, technologická a politická kultura nepřeje pravdě a jejímu snadnému rozoznávání, hlad po pravdivosti a upřímnosti neutichá, spíše naopak. Autofikce rozšiřuje možnosti vyprávění o sobě, ale nevytlačuje jiné formy, spíše existuje po jejich boku, leckdy s nimi vede dialog a vrhá nové světlo na jejich podoby a konvence.

Autorka je literární teoretička.



JAKO PSÁT BÁSNĚ



Marek Torčík

Z některých nedávných ohlasů se může zdát, že českou literaturou obchází strašidlo autofikce. Mluví se o spisovatelích, kteří rezignovali na fikci, o výhře autorského ega. Čemu se však styl psaní, který stírá hranice mezi fikcí a biografií, doopravdy podobá? A co obliba autofikce vypovídá o čtenářích a autorech samotných?

Hned několik bilancí uplynulého roku zmiňuje autofikci jako jeden z nejvýraznějších literárních trendů. Všímají si toho nejen hosté pořadu *Akcent* na Vltavě, ale také všemožné žebříčky, ankety nebo diskutující na sociálních sítích. Skoro by se mohlo zdát, že termín poprvé použitý francouzským spisovatelem Sergem Doubrovským v roce 1977, který v zahraničí už několik let trápí literární kritiky, čtenáře a někdy i autory samotné, vzbudil v Česku větší pozornost teprve loni. Navíc stále trochu tápeme, jak k autofikčním textům vůbec přistupovat.

Lze však nějak smysluplně uchopit styl psaní, který těká a do jisté míry se vzpírá snahám o definici? Má vůbec smysl takový termín používat? Zatímco některá nakladatelství dnes toto označení používají v podstatě jako marketingový nástroj, spousta autorů a autorek, jejichž knihy nálepkou autofikce dostávají, by je tak sama nikdy neoznačila. Nakonec ve výčtech loňské autofikce se dost často objevuje i můj román, přestože jsme si s nakladatelstvím Paseka dali velký pozor, aby se to slovo nikde neobjevilo.

Samotná obliba autofikce u čtenářů se dá vysvětlit docela snadno. Kromě hledání literární upřímnosti je docela předvídatelné, že ve světě sociálních sítí a neustálé sebe prezentace se literatura mění v médium, které dokáže zachytit a třeba i odrazit část lidského já. Něco podobného v nedávném rozhovoru pro *Louisiana Channel* popisuje také americký spisovatel Ben Lerner, když přiznává, že mu „dávalo naprostý smysl, aby se ve společnosti posedlé kurátorováním *já* stal z mých knih další nástroj, skrz který můžu sledovat, jak vlastně tohle *já* vzniká“.

Vztah mezi autofikcí a tématy lidské identity odtušil také Jan Němec. „Spíše než o identitu postav, tedy o charaktery, jde o identitu autorek a autorů,“ píše o české vlně autofikce v úvaze nazvané „Já už není

nikdo jiný“ pro stanici Vltava a není přitom sám, kdo tento styl psaní vnímá především jako vyprávění autorek a autorů o sobě samých. Znamená to ale, že je všechna autofikce čistě sobecká a že ti, kdo ji tvoří, o ničem jiném než o sobě nepiší?

Na podobné otázky se zdánlivě těžko hledá odpověď. Jak se to ale stává poměrně často, při úvahách nad tím, co znamená tento obrat fikce k něčemu na první pohled připomínajícímu autobiografii, jsme opět tak trochu zapomněli na poezii. A to i přesto, že část z nejvíce skloňovaných autorů autofikce jako básníci začínala, a některé básnické přístupy k próze dokonce otevřeně přiznává. Dost možná nám právě poezie pomůže pochopit, o co tu skutečně jde.

BÁSNĚ JSOU O VÁS

Když se britského básníka Philipa Larkina v jednom rozhovoru zeptali, jaký je podle něj rozdíl mezi prózou a poezií, odpověděl: „Hodně hrubý rozdíl je v tom, že romány jsou o druhých lidech, zatímco básně jsou o vás.“

Romány, a to i ty nežánrové, si totiž pohrávají s dějem a s jeho postavami. Svůj svět budují od základů, jde jim o jeho vykreslení nejrůznějšími způsoby tak, aby působil přesně a realisticky. Snad se dá také velmi zjednodušeně říct, že od nich přesně tuto „opravdovost“ jako čtenáři čekáme. Zato u básní podobná očekávání nemáme. Fascinují nás spíše proto, že nabízejí nový a nečekaný pohled na svět — nebo spíše nový jazyk, skrz nějž svět vnímáme. Nechceme po nich zábavu ani napodobování reality. Navíc tak trochu tušíme, že básně z autorů vycházejí, ale čistě o autorech nejsou. Říct „básně jsou o vás“ neznamená, že by svědčily jen o těch, kdo je napsali.

Ve skutečnosti jde o zvláštně pokroucená zrcadla. Díky nim jsou básně osobní a někdy je až bolí číst.

Larkinova odpověď je navíc zajímavá tím, že se v ní skrývá mnohem víc, než se na první pohled může zdát. Dobré básně totiž nikdy nemluví jedním hlasem. Stávají se pojítkem mezi čtenářem a jejich autorem. Vypovídají jednak o těch, kdo je napsali, a stejně tak o vás, o lidech, kteří je zrovna čtete.

Je to právě ona básnická intimita přenesená na stránky románů, co dělá z autofikce ideální nástroj pro ohledávání současnosti. Autofikce se velmi podobným způsobem, jako to dělají i básně, snaží vyslovit obecně skrze osobní. Není proto náhoda, že mezi nejúspěšnější autory těchto románů patří básníci. Ben Lerner, Patricia Lockwood, Anne Boyer nebo Maggie Nelson se věnují každý naprosto odlišným tématům, ale všichni se o neurčitost poezie nějak opírají. Třeba Lerner vztah básní a autofikce tematizuje. Obě formy pro něj představují především otázku, jak co nejlépe „dramaticky poskládat autobiografický materiál. [...] Pro mě jsou básně jakýmsi předchůdcem toho všeho. O básních neříkáme, že jsou autobiografické. Jedná se spíše o intimní, ovšem konstruované každodenní drama“.

ROZTŘÍŠTĚNÁ FORMA

Podobně jako Phillip Larkin, také básník a výrazný člen skupiny Black Mountain School Robert Creeley vnímal poezii jako „náboj energie převedený z toho, kdo ji napsal, skrz text na čtenáře“. Creeley je známý svou hláškou, že „forma není nikdy ničím víc než pokračováním obsahu“. Tuto větu pronesl ještě v začátcích své kariéry a měl na mysli spíše konkrétní zalomení řádků, slovník a rytmus jednotlivých básní. Svou tezi ale předvedl v básni „For Love“ (Pro lásku), v níž se spíše než o napsání milostné básně pokusil zachytit selhání, které snaha takovou báseň napsat přináší.

Podobně jako poezie, také autofikce, tedy knihy poskládané ze střípků života spisovatelů, jsou především zkreslenými příběhy o nás všech.

„Včera jsem o tom / chtěl mluvit,“ píše Creeley a svou báseň nechává plnou nedorečených, nedokončených vět. Nejsou v ní odpovědi, jen otázky a mezery v chápání, a právě ty celé básni dodávají sílu. Pokud jste se totiž někdy pokoušeli psát poezii, určitě jste už stihli pochopit, že selhání něco zachytit a neschopnost pro věci najít správná slova může nakonec znamenat víc než ta nejkrásnější metafora. Toto básnické vědomí vlastní nedokonalosti můžeme považovat za staršího sourozence autofikce.

Na rozdíl od realistických románů a postmoderních vypravěčských pokusů jsou totiž obě formy psaní především upřímné. Vědí, že je možné obsáhnout jen část toho, co obsáhnout chtějí, a že i v tom málu selhávají. Ani formální stránka umění totiž neexistuje ve vakuu, reaguje na okolní svět. Nemožnost vyslovit univerzální v čím dál tím komplikovanější realitě navíc neřeší jen literatura. Právě identita se v umění stává něčím, co je potřeba roztržít a znovu poskládat dohromady jako cosi obecnějšího.

Podobný, jen dřívější obrat v uvažování o formě i obsahu sleduje literární kritička a historička Anahid Nersessian. Ta v knize *The Calamity Form* (Forma pohromy) definuje roztržitost moderní společnosti a ukazuje její dopad na podobu poezie a dalších forem uměleckého vyjádření. Nersessian vystopovala původ celého problému až k průmyslové revoluci a ve svém textu se zabývá především jejím vlivem na britské romantické básníky. V knize popisuje množství postupů, které tehdejší autoři používali, aby tematizovali svou

neschopnost realisticky zachytit svět kolem sebe. A přestože se toho od dob romantických básníků změnilo poměrně hodně, svět pořád nedává moc smysl a autorům nezbývá nic jiného než hledat nové způsoby, jak tuto pravdu uchopit.

BÝT SAMI A ZÁROVEŇ SPOLU

Teoretička médií Hannah Zeavin v knize *The Distance Cure* (Léčba na dálku) píše o dějinách teleterapie a popisuje mimo jiné fenomén, který si pro sebe nazvala „vzdálená intimita“. Podle Zeavin veškerá lidská komunikace a intimita v ní vycházejí z představy sounáležitosti. Ta se ale často nemusí dostavit ani tehdy, když jsou obě strany fyzicky v jedné místnosti. Zeavin tvrdí, že neexistuje žádný způsob, jak být skutečně spolu. Intimita je pouze iluze a do komunikace mezi „mnou“ a „tebou“ bude ve skutečnosti vždy vstupovat někdo třetí. Tím faktorem jsou právě technologie a nejrůznější formy mezilidské komunikace.

Knihy jsou také technologiemi, jejich čtení nám podle Zeavin pomáhá být spolu, i když jsme zároveň sami. Podobně jako poezie si tento fakt uvědomuje i autofikce. Snad nakonec není ničím jiným než přiznáním, že onen třetí faktor v komunikaci existuje. Ani poezie, ani autofikce se nesnaží předstírat objektivní pohled na svět a v mnohém svou subjektivitu tematizují. Třeba legendární román *The Sleepless Nights* (Bezesné noci) americké prozaičky Elizabeth Hardwick, kteří mnozí považují za předchůdce dnešních autofikcí, staví

právě na subjektivním a útržkovitém zachycování okolního světa, na selhání paměti a na neschopnosti věci pojmenovat.

Podobně jako poezie, také autofikce, tedy knihy poskládané ze střípků života spisovatelů, jsou především zkreslenými příběhy o nás všech — o životech zároveň plochých i nesmírně složitých. Ani poezie, ani autofikce si nechťejí vymýšlet, lhát nebo mluvit pouze o sobě. Moc dobře ale vědí, že paměť je subjektivní a má své hranice. Proto odmítají schovávanou za vykonstruované objektivní postavy a do jisté míry také hru na uvěřitelnost, kterou velmi často otevírají literární kritici. Této hry si všiml dokonce i Phillip Larkin. Zatímco prozaik by podle něj měl na kritiku ve stylu fráze „takový život není“ nějak reagovat, básník jednoduše odpoví: „Ale já takový jsem.“

Zjednodušeně se tedy o autofikci dá říct toto: Pokud píšu o sobě, neříkám, že to, o čem píšu, musí být nutně pravda. Jde o něco, co jsem prožil a na co si více či méně zkresleně pamatuju. Pokud píšu o sobě, neznamená to ani, že se kolem mě všechno točí. Spíš odmítám nespelnitelné požadavky fikce mluvit za druhé lidi. Navíc pokud se před vámi odhalím, pokud zůstanu upřímný, vaše oči zůstanou upřené na mě a vy budete sledovat, budete poslouchat, co vám říkám. Je to trochu kouzelnický trik, ale autorům dovoluje vyprávět mnohem naléhavěji o věcech, které jsou pro ně důležité. A možná svým čtenářům také pokládat otázky, co je důležité pro ně.

Autor je spisovatel.



MAKE IT NEW



Jan Němec

Hlavní postavou oceňovaného filmu *Anatomie pádu* (2023), který loni získal Zlatou palmu na festivalu v Cannes, je spisovatelka píšící autofikci. Hned v první scéně ji navštíví studentka, jež spisovatelce hodlá věnovat diplomovou práci. „Když popisujete nehodu svého syna...“ začíná nesměle, jakmile se usadí naproti autorce. „Těžko se to čte, když víme, že se to reálně stalo. Dá se psát jen o vlastních zkušenostech?“

Spisovatelčin partner si v tu chvíli nahoře v patře pustí hudbu přílišně nahlas, snad aby ty dvě neslyšel, nebo aby návštěvu co nejrychleji vyhnal.

Do hodiny v domě dojde k tragédii. Partner je nalezen mrtvý, a jelikož se nepodaří jednoznačně určit příčinu smrti, vyšetřování pracuje i s verzí, že šlo o vraždu. Spisovatelce nezbývá než se před soudem hájit, že svého muže nezabila, a během toho odkrývat detaily ze svého soukromí tak, jak to doposud dělala jen v knihách; média mají jasno: celý proces je jako její nový román! Ostatně v románu i u soudu jde o to dobrat se pravdy, a žaloba dokonce v jednu chvíli cituje z jejich starších děl. Rozdíl mezi vnitřní pravdou, po níž se pídí román, a tou vnější, které se snaží dobrat soud, se stírá.

Anatomie pádu si pohrává s tím, co je na autofikci nejdráždivější, totiž se vztahem textu ke skutečnosti. K tomu ostatně míří i studentčina otázka: „Dá se psát jen o vlastních zkušenostech?“ Jde ji přitom všelijak upravovat a dají se v ní měnit důrazy: „Jak se dá o vlastních zkušenostech psát?“ „Co se stane s vlastní zkušeností, když o ní napíšete?“ Nebo z druhé strany: „Stává se všechno, o čem píšete, v nějakém smyslu vaší vlastní zkušeností?“

Na všechny tyto otázky, jen přesněji formulované, se literární teorie snaží odpovědět (viz text Zuzany Foniokové na straně 26–29). Autofikce představuje členitý terén. Je potřeba ji odlišit od autobiografie či memoárů, nebo naopak ukázat, že nakonec jde jen o různé strategie, jak psát o sobě. Jako užitečné se jeví odmítnout publicistický nešvar mluvit o autofikci jako o žánru nebo snahu připsat autobiografie privilegovaným a autofikce všem ostatním.

Mě na autofikci zajímají hlavně tři věci. Tou první je únava z běžné fikce. Tou druhou formální možnosti, které autofikce otevírá. A tou třetí, jak autofikce přispívá ke zkoumání sebe sama. Zkusím to ukázat hlavně na Karlu Ovem Knausgårdovi, Rachel Cusk a Annie Ernaux.

Únavu z fikce lze sledovat už dlouho. Projevuje se mimo jiné příklonem publika k reportážním, dokumentárním či alespoň na skutečných událostech založeným formátům. Podle výzkumů se to týká hlavně mužů: jako bychom už neměli čas, trpělivost nebo možná jen představivost věnovat se vymyšleným příběhům.

Lorin Stein, bývalý editor prestižního čtvrtletníku *The Paris Review*, tvrdí, že Knausgårdovi se „ztotožněním autora, vypravěče a postavy podařilo vyřešit velký problém současné literatury“. Tím problémem je, co to vlastně znamená, když někdo fabuluje. Přesněji řečeno, čím se literatura liší od Netflixu, reklam a konspiračních webů. Nebo snad takto: Jaký závazek vlastně vzniká mezi fikcí a skutečností, když fikce už není hájemstvím literatury, osvobozujícím „jen jako“ hry, ale převládajícím způsobem útisku?

Ke konci druhého dílu hexalogie *Můj boj* (česky 2016–2021) Knausgård píše: „V posledních letech jsem stále víc ztrácel víru v literaturu. Četl jsem a říkal si: tak tohle někdo vymyslel. Snad je to tím, že jsme naprosto okupováni fikcí a příběhy. Že je zasáhla inflace. Ať se člověk obrátí kamkoli, vidí fikci. Všechny ty miliony paperbacků, vázaných knih, filmů na DVD, televizních seriálů, to vše pojednává o smyšleném, avšak realistickém světě.“

Ano, přáním spisovatele je vidět všude kolem sebe zárodky příběhů. Jenže pokud se skutečně ze všeho stanou příběhy, není to nic jiného než smrt vyprávění. I vyprávění totiž potřebuje svého druhého, svou jinakost v podobě nestrukturované skutečnosti, svůj šum.

A právě tak se dá číst těch 3 600 stran *Mého boje* — jako šum každodennosti. Únava z fikce Knausgårda zahání až někam — v českém kontextu — k Janu Lopatkovu, který na úkor literární stylizace obhajoval nonfikční, někdy i neliterární texty. Knausgård pokračuje: „Nemá to žádnou hodnotu. Smyšlené nemá žádnou hodnotu, dokumentární nemá žádnou hodnotu. Jediné žánry, v nichž jsem ji stále ještě spatřoval, byly deníky a eseje, tedy literatura, v níž nejde o příběh, o ničem nepojednává, nýbrž je výrazem hlasu, vlastního hlasu jedné osobnosti, jednoho života, jednoho obličej, pohledu, s nímž se člověk může střetnout. Protože co je umělecké dílo, když ne pohled jiného člověka? Až tam mě ta myšlenka dovedla, a pak narazila do zdi. Je-li fikce bezcenná, je bezcenný i náš svět, protože skrze fikci ho teď nahlížíme.“

Také Rachel Cusk vyjadřuje únavu z fikce, jen na rozdíl od Knausgårda hlavně v rozhovorech. Její trilogie *Obrys* (první díl česky 2023) možná vznikla z podobných vnitřních pohnutek, vzala však na sebe úplně jiný háv. *Můj boj* sice není autobiografie, je to však drama jednoho self: Knausgård v podstatě vychází z romantického konceptu já, jeho próza nese výrazné existenciální rysy. To Cusk autofikci oblékla kabát obrácený naruby. Vypravěčka prvního dílu se totiž sama sebou vůbec nezabývá, vypráví pouze příběhy

těch, které potkala na své cestě do Řecka; známe z ní jen oči, které zaznamenávají vše, co vidí. Próza se jmenuje *Obrys* proto, že podle Cusk jsou to ti druzí, kteří člověku dávají tvar, to jejich hmota určuje průhlednost našeho já. „Zatímco mluvil, začala sebe sama vidět jako tvar, obrys, jehož okolí je vykreslené do veškerých podrobností, uvnitř však zůstává prázdný.“

Je-li Knausgård romantik, Cusk těží z poststrukturalismu. Přesněji řečeno domýšlí literárně jeho feministickou část. V patriarchální společnosti je život ženy vytvářen druhými, někdy i doslova ve formě ideální siluety. Jeví se zajímavé představit vypravěčku, která to literárně odráží.

Cusk však současně nabízí formálně zajímavý experiment, který společenskou rovinu přesahuje: co můžu říct o sobě, když budu mluvit jen o druhých? Mnoho lidí si skutečně neuvědomuje, co všechno na ně prozrazuje způsob, jakým o druhých mluví. Formální trik *Obrysu* lze interpretovat i takto: oko, které zaznamenává všechno kolem, nikdy nevidí přímo samo sebe; jako je oko slepou skvrnou pohledu, může být vlastní já slepou skvrnou zkušenosti. Dodejme, že v něčem podobný přístup jako Cusk zaujala Ioni Alena Machoninová v autofikčním románu *Hella* (2023): i ona o sobě mluví hlavně skrze jinou postavu, v tomto případě česko-německou židovku Helenu Frischerovou, po jejíchž osudech v Sovětském svazu pátrá.

Laická kritika má někdy potřebu usvědčovat autory píšící autofikci z narcismu. Copak na světě není nic zajímavějšího a důležitějšího než vaše ego? Podstatná část autofikční literatury však naši představu o já spíše problematizuje. Cusk tvrdí, že já je prázdné místo ve vyprávění, a Annie Ernaux si v *Rocích* (česky 2022) vytyčila podobný program: napsat autobiografii bez já.

Ernaux z jejího života zajímá především to, jak se do něj otiskla společnost. Nejdůležitější „osobou“ je v *Rocích* neosobní „ono se“: toto se v té době nosilo, četlo a poslouchalo, takto se mluvilo a přemýšlelo, toto se považovalo za důležité. „Nebude se jednat o rozpomínání ve smyslu, jak ho obecně chápeme, mající za cíl převést život do příběhu, popsat sebe sama,“ píše Ernaux. „Do svého nitra se bude obracet jen proto, aby v něm znovu objevila stopy světa, který existoval kolem ní, aby zachytila vzpomínky na minulost, aby zachytila změny v uvažování, víře a citovém životě, proměny lidí a jejich myšlenek, všeho, co poznala a co možná není ničím ve srovnání s tím, co pozná její vnučka v roce 2070.“

To vyzdvížení neosobní stránky života je překvapivé. U Heideggera má pojem „das Man“, překládaný do češtiny jako „ono se“, negativní význam. Na obecné mínění není spoleh, člověk si musí razit svou vlastní cestu k bytí. U Ernaux je tomu jinak. Společnost nás našemu pravému já neodcizuje, společnost naše jediné já utváří. Jestliže dříve člověk dlužil svou duši Bohu, teď své ego dostal od společnosti — důkladně prošípané diskursy. Francouzská autofikce je výrazně

sociologizující, často natolik, že vlastně ani nechce být autofikcí: společenský řád utvářející — a znetvářející — subjekty není pro angažované autory žádná fikce, ale tvrdá skutečnost.

Édouard Louis to v rozhovoru pro *Host* vyjádřil takto: „Myslím, že to je ten klíč: sociologický pohled v literatuře umožňuje nahlédnout, do jaké míry je každý život svázán s ostatními životy, jak se každý život zapisuje do systému násilí plného nerovností, rozdílů, nesvobody, nespravedlivě rozdělených privilegií. Takže je to právě sociologický pohled, co umožňuje udělat z autobiografie politicky silnou a krásnou formu.“ Dodejme opět, že v české literatuře tento přístup, jen ve výrazně lyričtějším podání, zastupuje v tomto tématu již vícekrát zmíněná kniha Marka Torčíka *Rozložíš paměť* (2023). Torčík podobně jako Louis vzpomíná na ty, které společnost chtěla zapomenout.

Právě to mě na autofikci přitahuje: průzkum self a formální experiment.

Knausgård si napnul obrovské plátno, na němž je možné zachytit nejmenší detaily, jeho próza se odehrává v jakémsi literárním UHD.

Cusk nechala z toho nejtvrďšího dřeva vypadnout suk a vzniklou dírou hledí na svět okolo.

Ernaux chápe vlastní já jako vosk, do něhož se otisklo pečeti společnosti.

Autofikce je dnes existenciálně i formálně možná nejživější nikou literatury. Knausgård to v krátkém knižním eseji *Inadvertement* (2018) podává jednoduše: „*Make it new*“, řekl Ezra Pound — a je nějaký jiný způsob, jak to udělat, než nechat odpadnout všechno, co víme, a hledět z pozice bezbrannosti a nevědění?“

Autor je šéfredaktor *Hosta* a spisovatel.

Perspective

OHNĚM PROTI DEŠTI



Michelle Woods

Na veřejšek se předpovídaly biblické deště. Když jsem vešla do Morganovy knihovny a uložila si tašku do šatny, stála tam už řada osiřelých deštníků vyčkávajících na bitvu. Přes vysoké skleněné atrium a přes asymetrické průhledy na oblohu, způsobené mrakodrapy na Park Avenue, jsem mohla vidět houstnoucí mraky. Ale ve staré části Morganova muzea bylo snadné na počasí zapomenout. V osobní knihovně a kanceláři Johna Pierponta Morgana, zvenčí obalené mramorem, ale plné sametu a tapisérií a jemného světla uvnitř, měly původně domov jeho vzácné knihy, zejména jeho sbírka biblí, která zahrnuje ne jednu, ale dokonce tři Gutenbergovy bible. A právě včera se zde konala samostatná výstava jeho sbírky biblí, které prokládaly plnoštíhlé postavy na kresbách Rembrandta, Rubense i Williama Blakea. Když jsem se dostala až k Boschovu obrazu s démony, kteří štouchnají do umírajícího lakomce (tito démoni zde žili obklopeni některými kresbami lakomců a bohatých od Dürera a Holbeina), lilo už jako z konve.

Poprvé jsem Morganovu knihovnu viděla ve filmu Miloše Formana *Ragtime* z roku 1981. Budova je v něm zajata jako rukojmí Coalhouse Walkera Jr., který vyhrožuje, že ji vyhodí do vzduchu jako odplatu za rasistické činy. Knihovna, kterou jsem ale ve filmu viděla, byla replika rekonstruovaná na scéně v Anglii. Skutečná Morganova knihovna se totiž podle Formana obávala, že by film mohl v lidech vyvolat nebezpečné myšlenky. Forman řekl, že má zájem prozkoumat americký spravedlivý hněv, ale má evropský zdroj. Film je sice založený na stejnojmenném románu Edgara Lawrence Doctorowa z roku 1975, ale ten je poctou novele Heinricha von Kleista z roku 1810 *Michael Kohlhaas*. Doctorowův protagonista „Coalhouse“ si dokonce bere a poangličtí jeho jméno. Von Kleistův obraz Kohlhaasova tvrdohlavého naléhání na spravedlnost, obraz muže hnaného absurdním světem do absurdních dělek, si oblíbili středoevropští spisovatelé dvacátého století: Thomas Bernhard, Witold Gombrowicz a samozřejmě Franz Kafka.

A právě Kafka letos přichází do Morganovy knihovny ve velkém. V prostorách se totiž uskuteční první velká výstava jeho rukopisů, dopisů a deníků — dokonce i některých poznámek, jež si psal, když umíral a nemohl už mluvit. Výstava bude probíhat od listopadu 2024 do dubna 2025. Co by si Kafka pomyslel? Borges vtipkoval, že kdyby Kafka skutečně chtěl zničit své vlastní rukopisy, škrtl by sirkou sám. Když jsem nakonec i já včera vystupovala do potopy, myslela jsem na uhašené plameny a na oprávněnou spravedlnost a na ty, kteří zachránili texty, někdy ne z těch nejspravedlivějších důvodů.

Autorka je profesorkou české literatury v New Yorku.

Hranice

KONEC POETICKÉHO PROTESTU



Alena Machoninová

„Rusové nikdy neustupují!“ křičela dívka demonstrující za svobodu shromažďování na Triumfálním náměstí v Moskvě někdy v jedenáctém roce. Křičela to na těžkooděnce, kteří rozháněli mírnou demonstraci za dodržování jedenáctého paragrafu ruské ústavy. Už tehdy z jejích slov šel strach, i když zazněla na mé straně, proti bezpráví. Dnes znějí z úst zastánců války. A není vyloučeno, že mezi nimi jsou i někdejší demonstranti z Majakovky, jak se náměstí přezdívá. Vždyť s iniciativou hlásit se tam každého jedenáctého dne v měsíci o své nezadatelné právo přišel v roce 2009 Eduard Limonov — vynikající spisovatel, autor próz o svém charkovském dětství a dospívání, o emigraci, o zemřelých přátelích, ale také výstřední politik, který svou nevázně vážnou rudo-hnědou rétorikou provokoval jak putinovský režim, tak liberální opozici. Anxi Krymu přivítal a asi by přivítal i válku, kdyby se jí dožil. Ale nejde o Limonova. Jde o to místo — čtverec mezi První tverskou-jamskou ulicí, koncertní síní Čajkovského, hotelem Peking a úřadem ve stalinském stylu. Demonstrovalo se na něm odedávna, přesněji od léta 1958, kdy na něm byl odhalen pomník Vladimíru Majakovskému. Od té chvíle se tam pravidelně četly verše — nejen tohoto avantgardního básníka, z něhož sovětská moc udělala hlavního pěvce revoluce, ale i mladých autorů, kteří neprorazili cenzuru. O tři roky později tomu státní moc udělala přítrž a organizátory za „antisovětskou propagandu“ poslala do lágru. Konala se tam pak ojedinělá vystoupení za tvůrčí nezávislost a dvě studentky v den Palachova pohřbu přišly popřát Československu svobodu. V roce 1993 Majakovskému na rameno vyšplhal performer Anatolij Osmolovskij, aby připomněl, že ten velkán revoluci udělal hlavně v umění. Ve dvoutisících letech tam co čtvrt roku své rané vulgární verše provolával German Lukomnikov. Tradice čtení byla obnovena v roce 2009. Byl to poetický protest, nenápadná paralela k Limonovovu politickému. Přijít s verši mohl kdokoli. Čtení byla často tematická. Jako na konci předloňského září po vyhlášení „částečné mobilizace“. Zněly drsné a radikální protiválečné verše. Policie zatkla několik účastníků. Artoma Kamardina zbila a znásilnila činkou. Na konci prosince teď dostal sedm let. Jegor Štovba pět a půl.

Politický protest, jenž nakrátko spojil všechny, kteří se chtěli svobodně scházet na veřejnosti, z náměstí dávno vyprchal. I proto, že rozdělujícího bylo po čtrnáctém roce čím dál víc. Na náměstí vydlážděném žulou a osázeném lučními travinami se teď na závěsných houpačkách houpou děti i dospělí. Už nic nenaruší jejich klid. Po zatčení mladých básníků zmizel i protest poetický.

Autorka je rusistka.



Manuál

MANUÁL K HAJAOVI MIJAZAKIMU



Martin Brzobohatý

Pro všechny, kteří chtějí blíže prozkoumat dílo japonského režiséra Hajaa Mijazakiho, mám dobrou zprávu: není to těžký úkol. Je spíš radostný, ať už začnete odkudkoli. Jakými dveřmi je ale ideální do Mijazakiho labyrintu vstoupit?

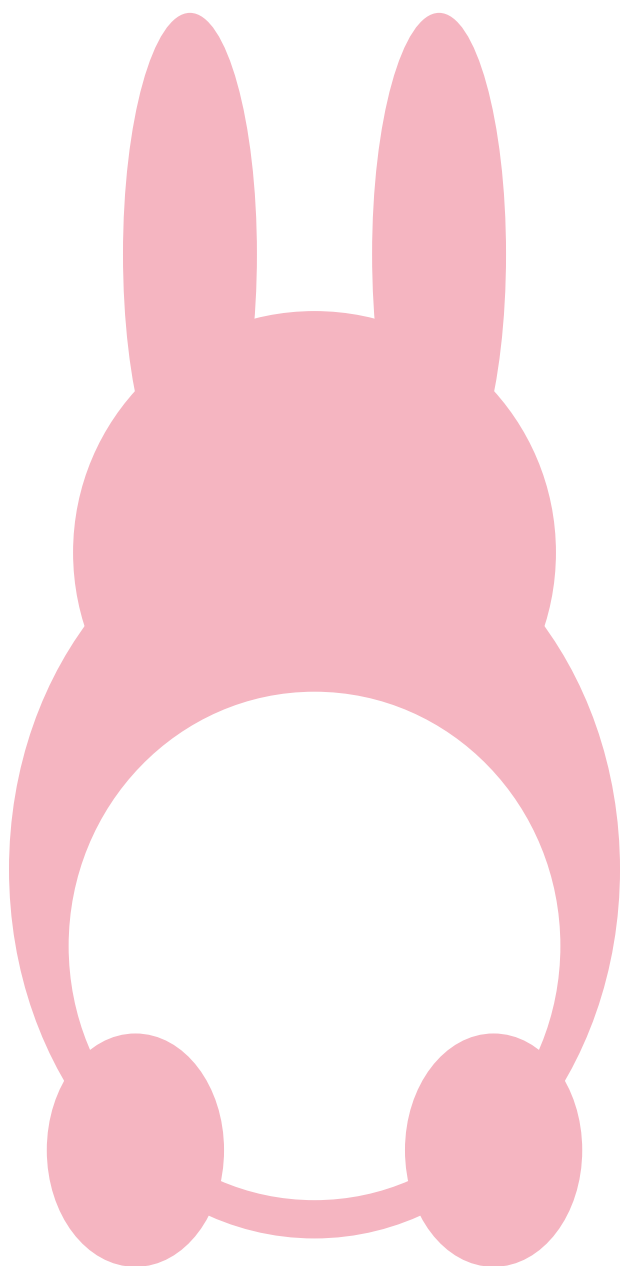
Pokud člověk jako první zvolí jedno z jeho nejznámějších děl, *Princeznu Mononoke* nebo *Cestu do fantazie*, nemůže udělat chybu. První je mýtus zasazený do fiktivního období feudálního Japonska pojednávající o strhujícím souboji techniky a přírody, druhý je komorní příběh o dospívající dívce v odcizeném světě. Skoro se mi chce říci, že pokud se divákovi nebude líbit ani jeden z těchto dvou filmů, už se ani nemusí obtěžovat se sledováním těch ostatních. Přestože se na první pohled mohou jevit úplně odlišně, mají mnoho styčných bodů: mohutná imaginace, environmentální tematika, silné hrdinky nebo humanistické poselství. Ty ostatně tvoří jádro celé Mijazakiho tvorby, protože se objevují napříč všemi jeho filmy.

Jeden z nejznámějších anime filmů vůbec reprezentuje emblematická postava, jež se stala symbolem studia Ghibli, pod nímž Mijazaki celý život tvořil. Tvor Totoro z jeho filmu *Můj soused Totoro*. V celé filmografii je to jedna z mála klasických pohádek, která se ale také nevyhýbá tíživějšímu tématu, v tomto případě ztrátě jednoho z rodičů. Jiné dva filmy z režisérových rané tvorby, *Laputa: zámek v oblacích* a sci-fi *Naušika z údolí větru*, reprezentují další důležitou součást Mijazakiho tvorby: jeho lásku k létání. Ať už ve formě létajících ostrovů ze swiftovské Laputy, nebo kluzáku princezny Naušiky, oba filmy se z velké části odehrávají v oblacích. Naopak mezi trochu opomíjená díla neprávem patří *Porco Rosso*, film o letci, který se promění v prase. Kafkovský motiv zlehčuje skutečnost, že Marco, jak se letec jmenuje, může stále létat, mluvit a kouřit levné cigarety nad meziválečným Jadranským mořem, kam je celý příběh zasazen, protože se v prase neproměnil celý, ale pouze jeho hlava.

Stejně dobrým vstupem je ale nakonec i Mijazakiho zatím poslední film *Chlapec a volavka*, který je v současnosti stále k vidění v kinech. Je to epilog za jeho dlouhou a bohatou kariérou. Je o něco málo temnější, ale o to sugestivnější a naléhavější.

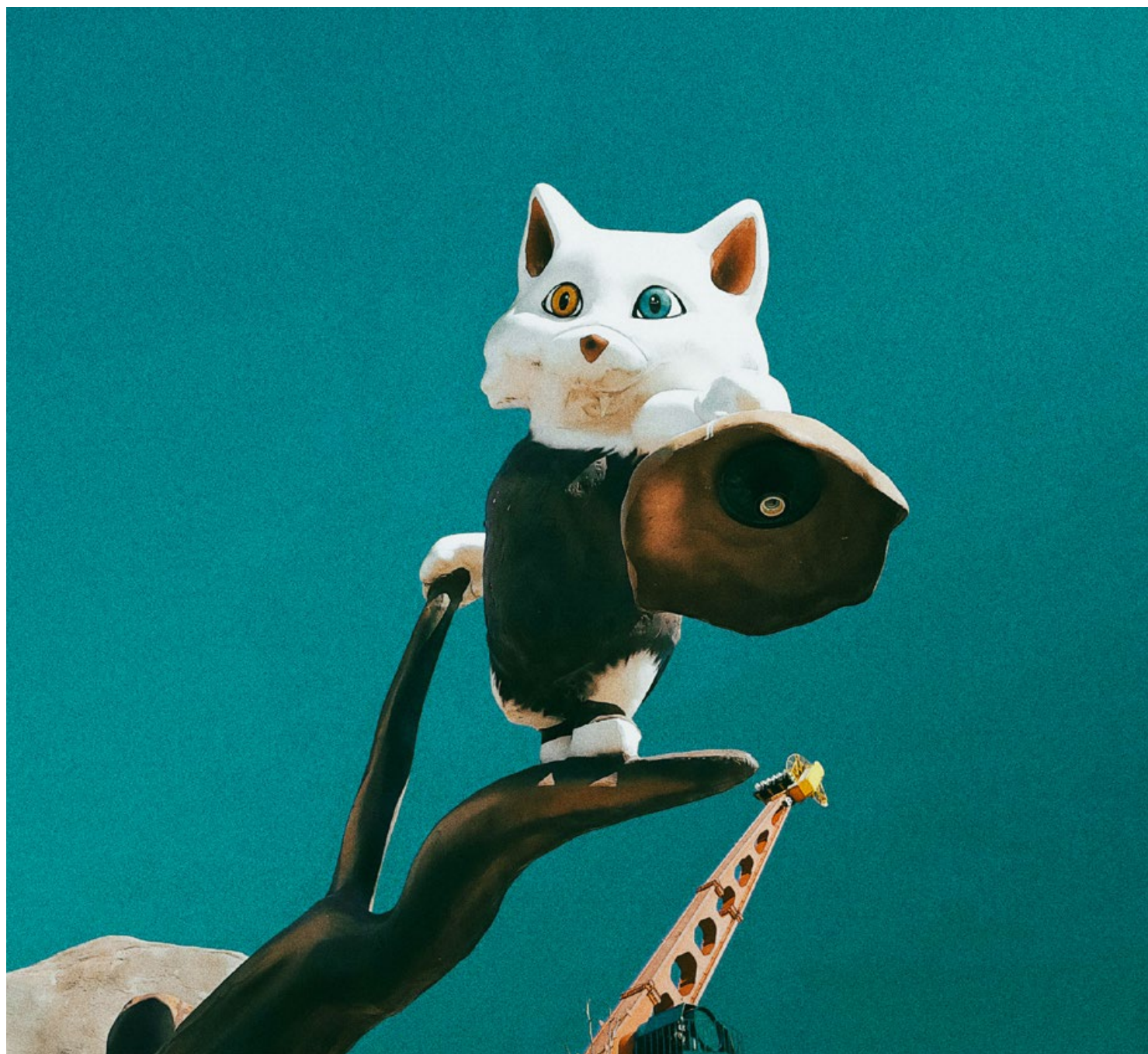
Nejlepší možnou cestou do Mijazakiho labyrintu plného letadel, lesních tvorů, fantastických příšerek i mytických bytostí je pravděpodobně ta nejkratší, tedy role náhody. Sáhnete po prvním filmu, který vám přijde pod ruku. Stejně se ztratíte, budete se ale ztrácet rádi a opakovaně.

Autor je publicista.



UVNITŘ TURECKÉHO HŘBITOVA HRAČEK

Text a foto Esther Hyhlíková



Turecko patří k jedné z nejvyhledávanějších turistických destinací světa. Země se pod rukama přílivu zahraničních návštěvníků proměňuje podle nejnovějších trendů a turistických požadavků a každý rok přichází s plány, jak na svá území přivábit větší počty turistů. Jednou z odpovědí je značka UNESCO. Jenže aby se místo nebo nehmotné dědictví dostalo do exkluzivního klubu, musí být autentické.

Musí být původní, nedotčené, jedinečné, a tak se papundeklové zámky podnikatelského baroka přetírají v Mudurnu barvou imitující dřevo a v Mardinu zlatí nápisy původně dřevěných obchodních stánků. Dalším leitmotivem snah je orientalistický branding. Zažít dobrodružství nespoutané země, kam se překotné tempo a sešňe-rovaná pravidla západních zemí ještě nedostala. Velbloudi, písečné duny, kaftany a rudé západy slunce nad horkou džezvou. I to ale přestává stačit. Konkuruje Egypt, Jordánsko, Tunisko a Maroko mají zlatavější písečné duny. Jak vyniknout ve výlohách cestovních katalogů? uvažuje Turecko. Také ankarská radnice přišla s plánem, jak do města přilákat miliony turistů ročně.

DISNEYLAND

Byl jednou jeden starosta, který chtěl cestovat v čase. Omylem ale čas zastavil. Jeho panství ještě nedávno obývala roztodivná změt antropomorfních bytostí, obživlých mýtů a národních hrdosti. Dinosauři, princezny a šáhové, turecké angory, květiny rozměrů košatých stromů, arabesky, nemrtné busty, mauzoleum v Halikarnassu, Disneyho Anaheim, audio-animatroničtí roboti, postavy súfijských mystiků. Ti všichni obývali ve svorné hravosti a smíru zelený ostrov uprostřed Ankary. Ostrov zepředu opásaný hlubokým příkopem, jehož dno brázdil líný potok, a zezadu hraničící s panelákovým sídlištěm a čtyřproudou dálnicí. Nikdo z ostrovních obyvatel však ještě neznal jepičí charakter podstaty svého bytí. Starosta chtěl, aby se v jednom časoprostoru zhmotnily veškeré turecké realie, místo toho je ale odsoudil k věčnému spánku. Když začal psát knihu života obyvatel Ankaparku, sám netušil, že se po roce navždy zaklapne.

„JE TO NEJEN PÝCHA ANKARY, ALE CELÉHO TURECKA.“ RECEP TAYYIP ERDOĞAN PŘI OTEVŘENÍ ANKAPARKU

Turecko je velká země. Překročit ji klasickým dálkovým autobusem z Istanbulu do Karsu trvá více než dvacet hodin. Šest let pak trvalo přestěhovat celé Turecko do jedné zahrady: Ankapark nebo také Wonderland Eurasia. Měl to být největší zábavní park v Evropě i na Blízkém východě. První místo udělené tureckému zábavnímu průmyslu a vyzyvatel pařížského Disneylandu. Měla to být výstavní skříň tureckého folkloru a historie i přehlídka toho nejlepšího ze západní kultury — postav z Universal Studios i Disneyho světa.

Místo toho se Ankapark stal největším hřbitovem hraček Evropy i Blízkého východu. Jeho příběh se začal psát na přelomu tisíciletí.

DUCHOVNÍ OTEC

Duchovní otec zábavního parku Melih Gökçek byl dlouho starostou Ankary. Déle, než je ve velkoměstské komunální politice zdrávo. Za dobu jeho úřadování si Turecko prošlo řadou turbulentních změn — na summitu Evropské unie v Helsinkách je schváleno budoucí členství Turecka v Unii, zemětřesení na pobřeží Egejského moře si bere na dvacet tisíc životů, ve volbách vítězí Strana spravedlnosti a rozvoje (AKP) a předznamenává nástup islamizačních tendencí, istanbulský starosta Recep Tayyip Erdoğan se stává premiérem a později prezidentem země, Turecko se kontinuálně potýká s kurdským a postupem času také s islámským terorismem, začíná syrská občanská válka a Turecko se s více než 3,6 miliony syřských uprchlíků stává jejich největší hostitelskou zemí, Istanbulem otřásají protesty v Gezi parku a na sklonku Gökçekova dlouhého panování dochází k vojenskému převratu v roce 2016. Ankarský starosta se ovšem ani jednou neodklonil od svého velkolepého plánu. Od jara 1994 až do léta 2017 nepřestal hovořit o jediném: „Ankapark bude druhým největším projektem financovaným státem v historii národa! Je to největší projekt mého života! Bude to největší zábavní park Evropy! Zapišeme se do Guinnessovy knihy rekordů! Zábavní park je budoucností cestovního ruchu v Ankaře.“

Takto by se dal shrnout Gökçekův Twitter, hlavní komunikační kanál ankarské radnice, do jednoho odstavce. Branou Ankaparku mělo projít podle jeho slibů až deset milionů návštěvníků ročně. Ankarská architektonická komora, která proti stavbě Ankaparku protestovala od samého začátku, ovšem odhadovala počet návštěvníků nutný na udržení provozu na osmnáct milionů ročně.

Pro srovnání: Nejnavštěvovanější zábavní park světa, kalifornský Disneyland, navštívilo v roce 2021 patnáct milionů lidí, na prvním místě v Evropě se pak s dvanácti miliony ročně drží pařížský Disneyland. Vše ale dopadlo jinak. Ačkoli v roce 2019, kdy prezident Erdoğan slavnostně otevřel ankarský zábavní park, navštívilo zemi podle statistik tureckého Ministerstva cestovního ruchu na padesát milionů zahraničních turistů, pouze pět milionů z nich zamířilo do Ankary. Ankapark byl otevřený přesně jedenáct měsíců. Někdo uvádí, že jej za celou dobu navštívilo 950 000 lidí, někdo tvrdí, že za první tři týdny zamířily do Ankaparku tři miliony návštěvníků.

Jak si prohlédnout opuštěný a zchátralý, mediálně propíraný, nepotismem opředený, ostrahou strážný a vysokou zdí obehnaný park zevnitř? Vstup je zakázán i samotné ostraze, která na opuštěný kolos dohlíží z malé bílé budky na parkovišti před vchodem. Stály jsme na pustém parkovišti pro šest a půl tisíce aut a před námi se tyčila jediná brána široko daleko. Je snad probořená zeď napravo? Nebo můstek přes vodní příkop nalevo? Hranice parku se ztrácí v nedohlednu. Obejít hranici po celé šíři by nám zabralo minimálně dvě hodiny. „Možná jsme si to měly naplánovat lépe,“ uchechtne se Lucie. Je právě poledne. Nebe je tak ostře modré, až se mi derou slzy do očí. Není jediného mraku, který by zastínil naše kroky, a jediná cesta vede přes jediný široký most. „Kdo měl tak pitomý nápad vydat se sem v tuhle hodinu?“ oplácím Lucii smích. Hlavní vchod sousedí s ostrahou, vodním příkopem a obnažující nebeskou modří. Podíváme se na sebe, pokrčíme rameny a jdeme. Kdyby nás chytili? „Nevěděly jsme, že je park zavřený. V České republice se takhle chodí do opuštěných objektů běžně. Promiňte, my už to nikdy neuděláme,“ sumírujeme si sadu výmluv pro případ, že by nám cestu zastoupil některý z hlídačů. Sázíme na to, že jsme dvě samotné dívky, mladé dívky, a ještě k tomu dívky ze zahraničí. Právý opak zlodějů a vandalů, kteří po uzavření parku opakovaně drancují elektronické součástky a konstrukční materiály. Ručujeme po vnější straně vachrlatého zábradlí a doufáme, že obávaní strážci obědvají. Je přece právě poledne.

MADE IN USA

Zábavní parky, nákupní střediska, centra volného času, zelené parky, hotely, restaurace. Ty všechny hledají téma a styl pro svou existenci: historie, etnicita nebo region vdechují život žulovým podlahám našich kaváren — zážitek totiž pochází z rozptýlení od všednosti a volný čas se nehodí trávit nevšedně. I Turecko se podle poptávky doby stylizuje samo do sebe. Ikonické lampy z barevného skla jsou zářivější než kdy dříve, ručně tkané koberce z Isparty nikdy nevznikaly sériovějším způsobem a nazar, turecké modré oko, chrání zápěstí, krky a ušní lalůčky návštěvníků z celého světa. Turisté chtějí zažít dobrodružný orient, Turci chtějí najít cestu ke svým předkům. A všem jde o peníze. Přestávám místy rozlišovat mezi tím, co je stylizovaný design a co původní zařízení. Zaleží na tom ještě vůbec?

Před dvaceti lety tematické zábavní parky v Turecku nikdo neznal. Je to kultura importovaná z Ameriky. Stejně jako americký způsob bydlení, vaření, trávení volného času nebo vzdělávání, píše Gün Su Eyüboğlu z ankarské Technické univerzity Blízkého východu. V Americe a Evropě je trendem turistického průmyslu stavba zábavních parků — proč by nemohly být i v Turecku? mysl si pravděpodobně Melih Gökçek. V zaznamenaných proslovech a úryvcích z Twitteru se často odvolává na celosvětový komerční úspěch Disneyho světů.

Politika Gökçekovy zábavy je kopií západních trendů přenesených na ankarské prostranství. Za pozornost stojí také reprezentace turecké identity, kterou chtěla část parku komunikovat skrze své atrakce. Významové paradoxy hmotného i duševního prostoru jsou rozesety napříč parkem. Horská dráha s dvojhlavou orlicí, symbol neoosmanismu, leží naproti disneyovskému zámku, který je postaven v turecko-arabském slohu. Autotroničtí roboti zhotovení podle předlohy Universal Studios stráží vstup do staré osmanské pevnosti. Replika tradičního „bazaaru“ je obydlena surfujícími žraloky.

Ankapark vypadá, jako by si Turecko nemohlo vybrat na škále kulturní hybridity, kým chce být. Je — tak jako Wonderland Eurasia — vším a ničím.

Import americké kultury funguje v případě Ankaparku i v rovině národnostně-symbolické. Symbol přepisu tradiční kultury nabírá na objemu v kontextu místa, kde se rozprostírá. Zábavní kolos je vybudovaný na prostranství Atatürkovy lesní zahrady, velkého zeleného prostoru, který nechal zřídit otec novodobé turecké republiky. Bylo to ochranné pásmo prvního stupně, plíce stále lidnatější metropole, cvičná pole pro studenty agrikultury a především místo určené k pobytu lidí v přírodě.

Zahrada má své pevné místo v turecké kultuře dlouhá staletí. Rajská je zahrada a zahradu připomíná popis muslimského nebe, palácová zahrada pak byla v Osmanské říši výrazem bohatství a moci. V zahradách se slaví Bayram a parky jsou oblíbeným místem setkání pro rodinný piknik a mangal. Zelené prostory v Atatürkově Turecku nabraly sekularizační a modernizační povahu. „Nové způsoby rekreace a zábavy fungovaly jako významné kanály sociokulturní transformace a důležité symboly modernosti a inkuzivity vůči společnosti,“ poukazuje Eyüboğlu. Před sto lety bylo moderní piknikovat v lesích, v novém tisíciletí se hraje laserový pinball ve virtuální realitě Ankaparku. A z Atatürkových lešů je odkladiště plastových koníků a princezen s oškrábaným lakem ve vlasech.

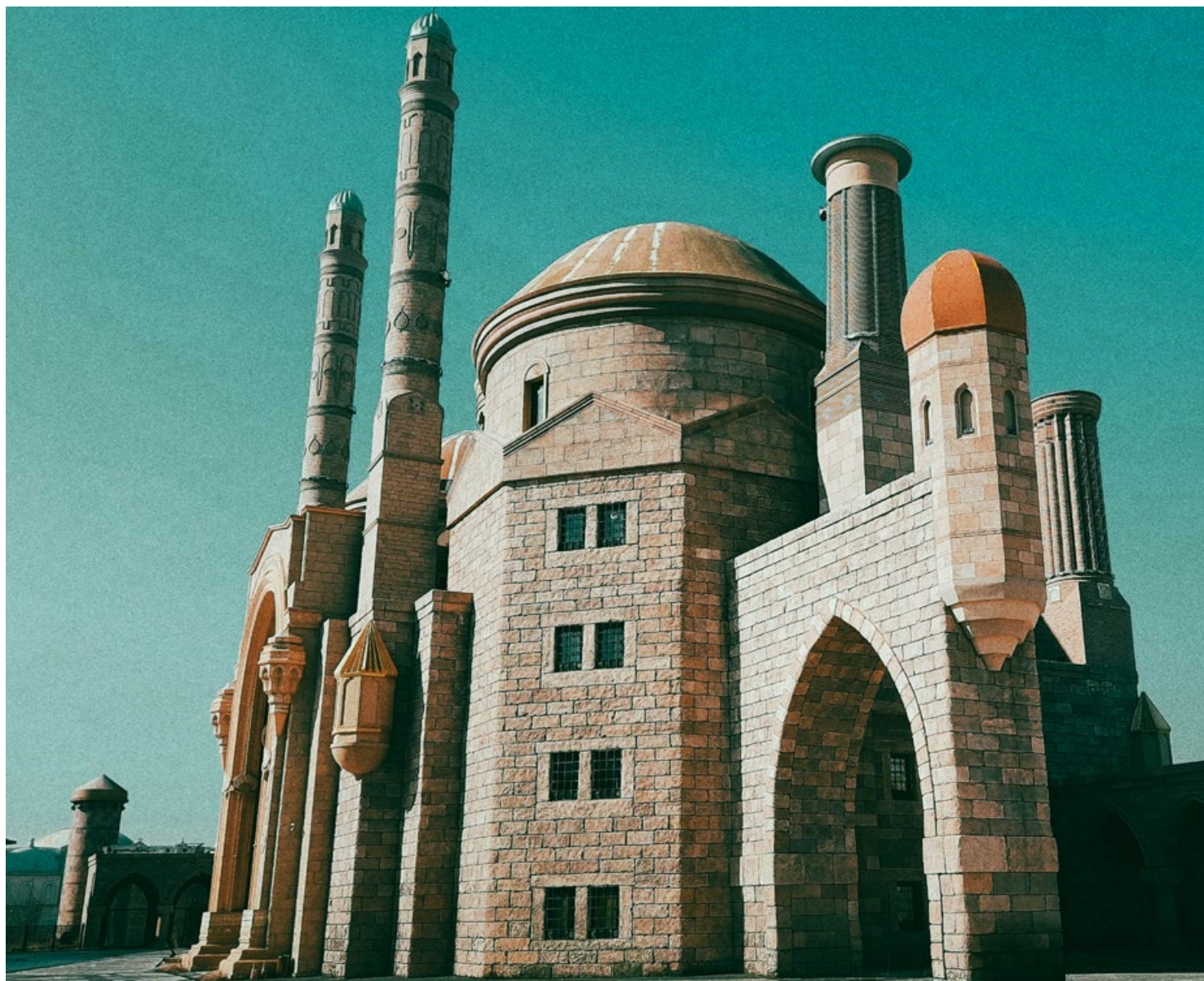
NOVÝ ISTANBUL?

Boj o přízeň zahraničních turistů je ovšem neúspěšný, a tak symboly republiky musí stranou. Lákání turistů ovšem nikdy ne-nabralo tak megalomanských obrátek jako v rukou Meliha Gökçeka. Snaha udělat z Ankary nový Istanbul je ovšem dlouhodobě sisyfovské povahy, neboť všechny turistické destinace se nacházejí zoufale daleko. Průzračné vody turecké Riviéry omývají břehy druhé strany země, hodiny zabere i cesta do Pamukkale, Kappadokie, starověkého Efezu, Tróji nebo Istanbulu. Melih Gökçek měl však plán, jak se z města uprostřed hornaté Anatólie, daleko od moře a bez historických památek, stane přední turecká atrakce. Ankapark neměl být pouze zábavním parkem. Měla to být Hagia Sofia jedna-dvacátého století. Přehlídka toho největšího a nejlepšího, meka turismu a především jeho životní dílo. Část atrakcí si mezi sebe rozdělili neznámí zloději.

„Nemáte dostatek času na návštěvu všech krás Turecka? Nevadí! Stačí zavítat do Ankary a dál už nemusíte jezdit. Nemusíte ani do Paříže, ani do Londýna, ani do Kalifornie. V Ankaře bude všechno,“ sliboval starosta svým twitterovým fanouškům. Ostatní zábavní parky mají většinou jedno zastřešující téma nebo sadu profilových atrakcí, Wonderland nabízel všechna myslitelná témata všem myslitelným návštěvníkům. Zelený ostrov se změnil v kakofonii tematických a zábavních motivů; byly tu motivy filmové, pohádkové, komiksové, historické, prehistorické, vědecké, geografické, přírodní, vodní i sportovní. Neexistoval tam jediný čitelný motiv, zbýval pouze atak na veškeré smysly a popkulturní znalosti. Chybělo jen lego. Melih Gökçek pečlivě cizeloval zaručený recept na turistickou přízeň. Vypůjčil si nejpopulárnější postavičky z Disneylandu, Universal Studios i Europarku a ty nejlepší atrakce z Tivoli, Prátru, evropských aquaparků i dinoparků. To, co nebylo vypůjčeno ze zahraničí, pocházelo z Turecka. Historie i mýty se potkaly pod jednou střešou seldžucké verze Popelčiny disneyovského hradu, který se tyčí nad vstupním mostem. Kdo ne-uvidí, neuvěří, a kdo uvěří, neví, na co hledět dříve. Melih Gökçek







měl ale plán, jak chaotickou změt zábavního světa sjednotit. Hlavní téma Ankaparku bude Cesta časem.

PERNÍKOVÁ CHALOUPKA

A tak jsme se vydaly do minulosti. Ozvěna našich dechů se odrážela od klenby vstupní brány zakletého zámku. Všechno bylo zvláštně tiché, nepřírozeně tiché. Prošli jsme skrz foyer seldžucké pevnosti, kde se v rotaci zasekly vstupní turnikety, podlezly jsme železný plot se zaoblenými bodáky a stanuly jsme na vnitřním nádvoří. Bylo to až příliš snadné. V koutku svého zorného pole jsem zahlédla bezpečnostní kamery. Byly namířeny na obchod se suvenýry a navzdory mému očekávání nebyl prázdný. Naopak. Přetékaly růžovými medvědy, plastovými lízátky, hračkami všeho druhu a sladkostmi všech chutí. Suvenýry vypadaly jako past: neodoláš pokušení, dotkneš se jediného z pokladů, a spadne klec.

Uprostřed nádvoří se tyčí vyschlá fontána, která vypadá jako několikapatrový bílý dort zdobený barokními růžičkami. Dort je zároveň prolézačkou angorským kočkám. Bílá huňatá stvoření s jedním okem modrým, druhým zeleným. Mám pocit, že potkáváme naše dnešní průvodce. Bájně turecké angory jsou rozesety po celém parku; na fontáně poskakují oblečené do modrých kamizolek a hrají na folklorní nástroje, podél nekonečných promenád lákají na nejlepší horské dráhy, u pravěkého pavilonu jsou oblečeny do kožených vestiček, vedle žraločího torpéda sjíždějí pomyslné vlny na surfařském prkně.

Jméno kočičího plemene je odvozeno od jména hlavního tureckého města, dříve zvaného Angora, a nyní je také maskotem současné Ankary. Ukažte nám, kočičky, kam se máme vydat? Ankapark se rozprostírá na sto třiceti tisících hektarech půdy, což odpovídá rozloze sto dvaceti fotbalových hřišť. Kolem nás leží torza plastikových bytostí, dalekým horizontem letí pověsná koule přerijních bodláků. Místo je zpustošené, příroda si pomalu bere zpět, co jí bylo před deseti lety uzmuto. V odhalených železných nýtech dinosaurů hlav hnízdí ptáci, cihlové chodníky jsou rozpukané náletovými travinami. Kočky nám věnují němý úsměv a pokračují dál ve své hluché hře na divotvorné nástroje.

Obskurní spojení fantazie a inženýrství vyjádřil už Walt Disney slovem „Imagineering“ — interdisciplinární snaha o propojení představitelného a možného. V roce 2019 Melih Gökçek dosáhl nové úrovně představitelného v tureckém kontextu. Jeho imaginýři navrhli dohromady dva tisíce sto atrakcí, včetně sedmnácti horských drah (druhý nejvyšší počet na světě), laserové vodní fontány a muzea dinosaurů (všichni samozřejmě zhotoveni v životní velikosti). Změt motivů je organizovaná do osmi tematických celků: svět budoucnosti, osmanská obchodní cesta, říše fantazie, Malé Turecko, cesta za dobrodružstvím s pravěkými dinosaurů, říše strachu a vodní atrakce.

RUKA RUKU

Byl jednou jeden stejný starosta, který dokázal ztratit čas. Ve světě, který měří posun hodinových ručiček finanční odměnou, se čas ztrácí s hýřivou kadencí snadno a rychle. Obyvatelé starostova království se zrodili z veřejných peněz, než se ale stihli rozkoukat kolem sebe, spatřili světlo konce tunelu. Tunelování totiž provázelo celou jejich existenci — Ankapark se například rozhodl nakoupit dohromady 380 dinosaurů a 80 000 metrů maskovacího materiálu imitujícího jejich přirozené prostředí. Cena dinosaurů se odhaduje na více než osm milionu dolarů. Nová radnice, která převzala úřad

po rezignaci Meliha Gökçeka v roce 2017, stále vyšetřuje neprůhledné tendry a financování.

Nynější starosta na oficiálních stránkách, které nesou název *The Wastefulness Page*, stále zveřejňuje nová zjištění o reálné ceně projektu, přičemž každá položka cenu navyšuje řádově o desítky tisíc dolarů. „Jen bazén s kočkami se rovná měsíčnímu platu 1 335 dělníků,“ odhaduje vedoucí ankarské pobočky Komory architektů. Výčet pokračuje: plastovými květinami a stromy za téměř dva miliony dolarů. Animace, lavičky, baldachýny, dovezené živé stromy a květiny stály přes dva a půl milionu dolarů. Podle nynějších odhadů vyšel zakletý Wonderland na 801 288 824 amerických dolarů. A cena stále roste.

Důvodů, proč Ankapark neuspěl, se dá najít mnoho. Od neprůhledných tendrů spřátelených firem přes nepovedenou reklamu až po špatně implementovaný vzor západního byznysového modelu zábavních parků. Možná Turci nepochopili, co se jim snaží jejich nová pýcha národa sdělit o nich samotných. Historické mýty se tloukly bez čitelného motivu s říší hyperreality a importovaná témata zábavních atrakcí neoslovila turecké ani zahraniční publikum. Strašidelné domy neboli americká halloweenská kultura strachu nemá v Turecku kořeny, stejně jako vágně propracovaný svět dinosaurů a autobotů. Propagace bohatého kulturního a historického dědictví tureckých zemí se ztratila v hypertextualizovaném pokusu o komerční zábavu.

PROBUDÍŠ SE VČERA

Autotrony, dinosaury i umělé květiny. To všechno potkáváme cestou parkem. Torza dinosaurů zamrzla v nehybném nášlapu a jejich prázdné oči hledají na nebi kořist mezi vlaštovkami. Súfijský mystik Mawláná Rúmi, jehož hrobka se nachází v oblasti Malého Turecka, se vrátil zpět do místa věčného odpočinku. Kupole kayserských paláců se blyští vedle rituálů jeskynních lidí, všichni znehybnělí ve statickém tanci starostova království. Místo je zahaleno do tísnivé atmosféry tisíců skelných očí. Stánky s rychlým občerstvením vypadají, že byly ještě včera otevřené. V chladničkách pořád stojí v řadách vystavené plechovky s nápoji. Napijeme se. Datum expirace na plechovce Coca-Coly je shodné s rokem, kdy byl park uzavřený.

V březnu roku 2019 park otevřel s velkolepou pompou a za přítomnosti tureckého prezidenta brány návštěvníkům jen proto, aby o rok později brány zavřel. Lidé neměli o park zájem. Horské dráhy se zasekávaly, atrakce neodpovídaly bezpečnostním nárokům. Vstup byl drahý. Ankara byla pořád daleko od Istanbulu. Po jedenácti měsících provozu dosahoval nesplacený účet za elektřinu dvou a půl milionu tureckých lir, a tak společnost Başkent Elektrik proud vypnula. Ten den do práce nikdo nepřišel, nikdo si nevyzvedl zteplalé nápoje ani suvenýry z obchodu. Wonderland Eurasia je od té doby zapečetěný. Z cesty do minulosti se stala minulost sama.

Autorka je reportérka.

Fejeton

NĚKDE DALEKO ODSUD



Marek Torčík

Velkým změnám prý předchází zvláštní klid. Mně ale připadá, že ho vnímáme až zpětně, zkreslený pamětí. Změny mnohem častěji přicházejí náhle, bez varování. To proto nás tolik zasáhnou, proto fráze jako „ticho před bouří“ a proto si „člověk někdy uvědomí, co znamená déšť, teprve když pršet přestane“.

Ten den si s B. píšeme, jak to jde na fakultě, o tom, že jsme oba zavření doma a nemocní, o člancích, které máme odevzdat a které plánujeme odevzdat těsně po deadlinech. Vzal jsem si kvůli psaní den volna a zatím jen sedím za stolem a poslouchám nejdřív hlasové zprávy od B., pak přes sluchátka zřetelné zvuky projíždějících aut, mizející kroky dole na ulici. Je těsně před Vánoci, ve městě je víc lidí než obvykle, což znamená i víc hluku. Proto v něm první siréna úplně zapadne.

„U nás na fildě se něco děje,“ píše mi B. Tuhle jedinou zprávu ještě rozkliknu, text na obrazovce chvíli nehnutě visí, pod ním tři tečky jako varování, že za chvíli přijde další zpráva, jenže pak obrazovka zčerná. V noci jsem asi zapomněl dát telefon na nabíječku.

Několik vteřin si uvědomuju okolí o něco důrazněji. Prázdná a vydýchaný vzduch v místnosti. Hlasy z vedlejšího bytu a zápach něčeho spáleného. Taky klaksony aut a zvuky dalších, nových sirén. Ještě mi nedochází závažnost situace.

Čekám skrčený u nabíječky, čekám, až telefon znovu ozijí. Zdá se mi, že uběhla celá věčnost, i když reálně to nejsou ani dvě minuty. Na sítích se zatím vyrojily fotky zabarikádovaných místností, fotky budovy, lidí na ochozech a přes varování z podobných událostí v zahraničí také fotky střelce. „Jseš v pořádku?“ napíšu B. a zprávu zkopíruju všem svým přátelům.

Dlouho před těmi obrazy nemůžu utéct. Přejíždím prstem po telefonu a hltám každý text, který by mi pomohl pochopit, co se doopravdy stalo. O život přišlo čtrnáct lidí. Navíc dvě oběti z Klánovic. Nikoho z nich jsem neznal. Snažím se všechna fakta pochopit, vytušit nějaký smysl, i když v nich žádný není. Co ale psát, když člověku dojdou slova? Sám jsem na filozofické fakultě strávil tři roky. Pár mých přátel bylo v den střelby v budově, stejně tak tam byli profesori, kteří mě učili. Nedaří se mi spojit vzpomínky na hodiny strávené v knihovně pod proskleným stropem, se smíchem na chodbách,

a tohle nové, zvláštní místo. Najdu si v telefonu fotky z té doby a srovnávám je s fotkami v novinách.

O pár dní později stojíme s matkou u dřezu. Mám v ruce špinavou mísu od salátu a přilíh hrubě po ní přejiždím drátěnkou. Je po Vánocích a ona mi něco povídá, ale já ji neposlouchám.

„Takhle to rozbiješ, no tak. Slyšíš mě?“

Chci se jí zeptat, jestli to není jedno a jestli to náhodou nevidí taky. Tu rychlost, se kterou se svět vrací do zajetých kolejí, jak rychle zapomíná, nebo přinejmenším předstírá, že zapomíná, aby se alespoň na chvíli nemusel trápit.

„A co sis myslel? Tím, že se v tom budeš rýpat, nikomu neprospěješ. Lidi chtějí být aspoň na chvíli v pořádku.“

Když je nádobí umyté, v koutě sestřina dětského pokoje, u psacího stolu, který dřív býval můj, fanaticky, jako téměř každý den, vytukám do telefonu zprávu. „Jak se máš?“ ptám se všech, co znám, a ani nečekám na odpověď, rovnou připišu: „Jsi OK? Jak ti je?“ Můj slovník se za poslední týden smrsknul jen na tyhle otrepané fráze. Bojím se dne, kdy začnou ztrácet význam i pro mě.

V den pietního průvodu jsou tyhle otázky cítit ve vzduchu. Co se tu oklikou snažím říct, je jen jejich obdoba. Sedím schovaný za klávesnicí a na vás nevidím, i vy tyhle řádky nejspíš čtete o samotě. Mluvíme k vám někde daleko od místa, kde jste — někde daleko odsud —, a snažím se vyjádřit to, co se vlastně vyjádřit nedá. Třeba skutečnost, že nemám žádné odpovědi. Nevím nic, co byste dávno nevěděli. Mám jen samé otázky. *Jak vám vůbec je? Jak to zvládáte? Jste OK?*

Večer po průvodu prší a já z práce zamířím s deštníkem nad hlavou k budově své staré školy. Cestou míjím plno vyleštěných oken, ještě v nich narážím na vánoční ozdoby, na zlaté světlo odrážené od mokré země, od kapek na kapotách aut.

U budovy filozofické fakulty je větší tma než jinde v okolí. Jako by někdo nahoře přikryl lampy a vytvořil víc soukromí pro svět pod nimi. Stojím u schodů pokrytých stovkami svícňů a náhodnými předměty, v jedné ruce deštník a v druhé telefon. Chvilí přemýšlím, jestli si celou scénu vůbec fotit, jestli je nějaká šance, že na to celé jednou zapomenu. Co mě na scéně překvapuje nejvíc, není ani tak množství svíček, ani stuhy a smuteční květiny. Nejsou to plyšáci, kříže, fotografie obětí, básně ani plastový model sanitky. Zaráží mě zvuk dešťových kapek tříštících se o plechová víčka svícňů.

Moc nevím, co dělám, když na telefonu zapnu zvukový záznamník. Sám nastražím uši a zavřu oči. Déšť utlumí všechno okolo, i hustou dopravu a kroky lidí procházejících těsně za mými zády. Zůstane jen hlasitý, vytrvalý zvuk.

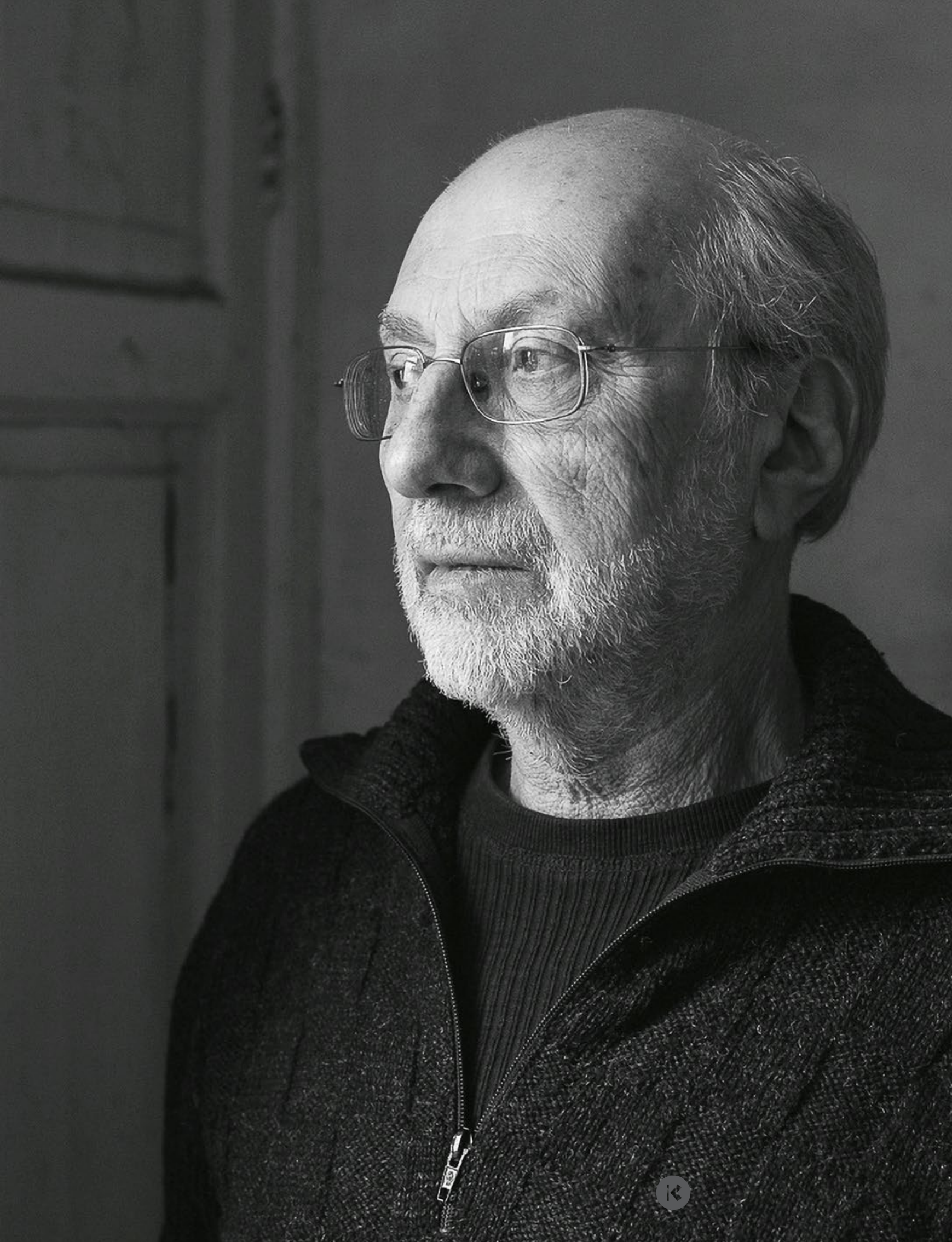
Autor je spisovatel.



ŽIJU SPÍŠ ROSTLINNÝM ŽIVOTEM

Text Jan Machonin

Rozhovor s básníkem Michailem Ajzenbergem vznikl v Moskvě přibližně rok po vypuknutí války. A začínal s pocity bezradnosti — jak toho, kdo se ptal, tak toho, kdo odpovídal. Ajzenberg se ještě předtím, než jsme začali nahrávat, přiznal, že to bude těžké, hlasivky už si odvykly, už skoro rok s nikým o ničem pořádně nemluvil: země zmlkla. A ani já si nebyl jistý, že to celé má smysl — měl jsem jen matnou představu, že pro mě bude méně bolestné odjet z Ruska, když si s sebou odvezu alespoň nahraná Ajzenbergova slova. Ponořili jsme se do něj proto opatrně... a vynořili se skoro po pěti hodinách, s nejasným příslibem naděje.





Jak jsi prožil začátek války a první válečný rok?

Nemůžu říct, že jsem to prožil, ještě to prožívám. Všechno to bylo hodně nečekané, den dva před začátkem války nikdo nevěřil, že začne. Dokonce nejrůznější zasvěcení lidé se známostmi div ne ve vládě říkali: blufují, je to taková hra. Válka? Vážně si myslíte, že začneme bojovat s Ukrajinou? A já si říkal: mají pravdu, je to volovina, vrchol absurdity. Když se to všechno stalo, život vyletěl do povětří. A střepiny předchozí existence doteď visí ve vzduchu úplně bez opory. Žijeme ve stavu naprosté katastrofy a postupně si na to začínáme zvykat.

Po únoru přestalo mnoho básníků psát.

Je vůbec po takovém otřesu poezie možná?

Nejrůznější teorie předpokládají, že v takové krajní bezradnosti, v situaci, kdy se nedostává slov, kdy se řeč vyprázdnila, by lidé měli zmlknout. A opravdu jsou lidé, kteří tak nějak normálně psali, a teď přestali. Ale jsou i lidé, kteří v takovém šokovém stavu reagují paradoxně. Třeba básník Julij Gugolev, který celý život psal pět, sedm

básní ročně, najednou celý tenhle válečný rok píše div ne báseň denně. Je to prostě výbuch v hlavě. A navíc se za poslední rok objevila celá plejáda lidí, o kterých jsme dříve nevěděli. Například Jevgenija Berkovičová. Je divadelní režisérka a jako básnička nebyla moc známá. A najednou takové výrazné a zajímavé verše [už po našem rozhovoru, v květnu 2023, byla Berkovičová zatčena a obviněna z výzev k terorismu, za což jí hrozí pět let odnětí svobody — pozn. J. M.].

Všímáš si v poetice těch, kteří nepřestali psát, nějakých formálních nebo obsahových posunů?

Obsahové posuny jsou zřejmé. Dobré poezii je obvykle přímá obsahovost cizí. Ale teď se objevil takový „obsah“, který strhává všechno, co mu stojí v cestě. Svým způsobem dodává poezii sílu. Ale tohle období už vlastně skončilo, všechno zoufalství a všechna prokletí už byla vyřčena. A umění má své zákony. Když je něco řečeno čtyřikrát a stane se z toho totální mainstream, popáté už to nefunguje, ať při tom člověk cítí sebevětší zoufalství. Poezie se k proklínání vůbec moc nehodí.

A co potom zbývá?

Zdá se mi, že se teď objevuje určitá možnost, která by se dala provizorně nazvat „folklorní linií“. Když se vrátíme k poezii období druhé světové války, nejsilnější ze všeho byly písně, jejichž slova nutně nepsali známí autoři. Prostě to tak vyšlo, objevila se nějaká folklorní možnost, realizovala se a země se dala do zpěvu. Nejsou to písně lidí, ale země. A v tomto ohledu se zájmem sleduju Germana Lukomnikova, který dobře cítí, co může fungovat. To nejobsažnější a nejpřesnější, co dnes bylo napsáno, je jeho čtyřverší: „Povstaň země ohromná, / a dej se v krutý boj, / s fašistů cháskou ničemnou — / sama se sebou.“ To je geniální, nic přesnějšího se nedá vymyslet. Jako by se báseň stala ideologickým idiomem. A má blízko právě k tomu, jak se slovem zachází folklor, k lidové schopnosti všechno parodovat, předělávat, s pomocí jednoho veršiku změnit celý obsah.

V sedmdesátých letech tvoji blízcí přátelé odjeli do emigrace. Ty jsi tu možnost tehdy měl taky. Proč jsi neodjel?

Nedokázal jsem si to představit. Je to přece v životě strašný zlom. Tehdy se to moc neřešilo: člověk odjel, začal nový život, dokázal se dobře zařídit, anebo moc ne... to, že bude muset téma emigrace prožívat po zbytek života, evidentně nikdo nepředpokládal. Ale já to tak nějak cítil, zdálo se mi o tom. Ve snech jsem se ocital v cizí zemi, kde se mě nic netýkalo, nic se ke mně nevztahovalo... cizí život. Pochopil jsem, že to není pro mě, že to nezvládnu, nesnesu. No a pak rodiče. Byl jsem jejich jediný syn a můj odjezd by je úplně zdrtil. Ale hlavně jsem nechápal, proč bych měl odjíždět. Abych nebyl tady? Jistě. Být tu, žít v takové otrocké zemi není správné. Ale je to moje země, můj dům, moji příbuzní a přátelé, moje prostředí. Utíkat z potápějící se lodi se nemá.

Jak odjezd tvých blízkých přátel básníků změnil tvůj život?

Z těch nejbližších odjeli v podstatě jenom Leonid Joffe a Zinovij Zinik. Ale i to stačilo, aby se můj svět ocitl v troskách. Nedokážu říct, jestli jsem na tom byl líp nebo hůř než ti, co odjeli. Sám si nejsem jistý, nakolik byla pustota toho světa, ve kterém jsem se ocitl počátkem sedmdesátých let, spojená s tím, že odjeli mí dva nejbližší kamarádi, nebo s tím, že každý člověk, ať se nachází v jakémkoli stavu a prostředí, se v určitém věku ocitne v takové pustině, na takové bažinaté půdě, po které se musí učit chodit, aby ho nepohltila. Stačí udělat dva tři nesprávné kroky, a už se z toho nevyhrabe. A odjezdy přátel, to už jsou vedlejší okolnosti.

Můžeš srovnat atmosféru odjezdů do emigrace v sedmdesátých letech a dnes?

V sedmdesátých letech to bylo něco jiného. Ti, kteří odjížděli, byli opravdu emigranty. Věděli, kam jedou a že jim tam někdo pomůže. Existovala spousta organizací, které se tomu věnovaly, existovala prošlapaná cesta odsud tam. Lidé, kteří teď odjíždějí, především mládež, jsou spíše než emigranty uprchlíky v tom nejprůmějším smyslu slova. Utíkají před reálným nebezpečím. A nedá se jim vůbec nic vyčítat — prostě se snaží zachránit, jsou vyděšené, chápou, že se může stát cokoli.

Zdá se mi, že dilema „zůstat, nebo odjet“ je v tvé poezii dodnes přítomné: „A čí je tahle nabitá cestovní taška? Zatím ničí, vaše ještě není. / [...] / ještě nejste párek nešťastných staříků, / v cizí zemi, bez znalosti jazyků.“
To je báseň stará pět let. Úvahy ohledně odjezdu nejsou spojené jen s poslední

System byl nastavený tak, aby člověka odsoudil k smrti a pomalu umořil.

dobou. Není to tak, že bychom se kdysi, v sedmdesátých letech, rozhodli, že neodjedeme a tečka. To téma neustále doutná. Odjela dcera, odvezla vnučku. Je nám bez nich špatně. Dilema odjezdu je tu vždycky, jenom rozhodnutí se nechává na později. Celé jaro roku 2022 nás naše dcera svými telefonáty a přemlouváním, abychom odjeli, přiváděla k šílenství. „Chcete, aby to skončilo jako v Německu, aby došlo na transporty?“

KULTURA POVSTALÁ Z RUIN

Co představovala v sedmdesátých letech neoficiální moskevská kultura?

Byla to řada kruhů, společností, pravidelných posezení, dalo by se říct salonů. Často o sobě navzájem věděly, ale prakticky se nestýkaly. A měly značně řevnivé vztahy. Každá taková společnost byla v podstatě malou samostatnou literaturou, se svou hierarchií a pravidly. Příznačný byl pro tu dobu přípitek „Připijme si na sešlost u tohoto stolu, která představuje celou ruskou literaturu“... a někde o dům vedle

se u jiného stolu také sešla celá literatura. Každý z těch kruhů měl své vůdce, učitele a právě ti, protože byli neaktivnější a nejambicióznější, začali v sedmdesátých letech odjíždět ze země. Ne každý si dokázal představit další život v takových zákopových podmínkách. Například pro Zinovije Zinika, Alexandra Melamida, Oskara Rabina nebo Vladimira Paperného bylo nepředstavitelné, že by měli celý zbytek života strávit na svých pravidelných sedáncích.

Co nastalo po jejich odjezdu?

Celou první polovinu sedmdesátých let připomínala neoficiální kultura krajiny s ruinami. System byl nastavený tak, aby člověka odsoudil k smrti a pomalu umořil. Někteří na to přistoupili. Ale ti, kdo se nevzdali a nechtěli se zalknout, začali hledat nějakou novou možnost. Byla to skoro biologická záležitost — jako kdyby nějaké chomáčky protoplazmy cítily na dálku příbuznost a blízkost a začaly se shlukovat, spojovat a vytvářet složitější struktury. Ve skutečnosti k tomu došlo

velmi rychle. V roce 1974 začaly probíhat umělecké výstavy — „buldozerová“, což byla taková výzva [výstava neoficiálního umění, která proběhla pod širým nebem na okraji Moskvy a byla zničena traktory a buldozery — pozn. J. M.], a pak výstava v Izmajlovu. Tam se poprvé tváří v tvář sešla podzemní Moskva. A v jakých podmínkách! Uprostřed nádherného slunečného zářijového dne, na zelené louce... byl to naprosto rajský obrázek! Malířské stojany, lidé... všichni uviděli, kolik nás ve skutečnosti je. Že to není deset, dvacet, sto lidí, ale tisíce. To probudilo úplně jiné pocity a začal nový život, který jsme si zařídili sami. Underground z toho zákopového stavu přešel do stavu téměř jednotné struktury, s rodící se hierarchií, systémem předávání informací, s institucemi, schůzkami, už ne salonními, ale vzdělávacími.

Měl jsi blízko k moskevskému konceptualismu?

V roce 1975 jsem se v ateliéru Dmitrije Prigova seznámil s Vsevolodem Někrasovem, Erikem Bulatovem a celým tím systémem. Z uměleckého hlediska mi byl v podstatě cizí. Já přece nebyl v žádném ohledu konceptualista. Ale pocítil jsem, že konceptualismus je jazykem té doby. Ve společenském povědomí probíhalo cosi nového. Konceptuální nástroje umožňovaly uvidět svět ne jako znepřátelené ideologie, ale jako znepřátelené jazyky. Konceptualismus jako problém jazyka, schopnosti porozumění, byl důležitou školou pro všechny. Mě to zajímalo především jako nový způsob chápání.

Vraťme se trochu zpátky. Jak v šedesátých letech vznikl váš kruh, který jste tvořili se Zinikem, Ioffem a Jevgenijem Saburovem? Studoval jsem v druhém ročníku na moskevské fakultě architektury a měl jsem svou malou, ale také velice výraznou uměleckou společnost. Ioffe, Saburov a Zinik byli starší a studovali na mechanicko-matematické fakultě Lomonosovovy univerzity. Setkali jsme se úplně náhodou, přes nějakou řadu nahodilých známostí. Bylo to, jako by se cirkusoví akrobati na vteřinu zahákli rukama a nohama, vytvořili vzdušný most, po kterém jsem přeběhl z jednoho konce arény na druhý, a on se zase hned rozpadl. Možnost, že jsem se s nimi mohl nepotkat, mě dodnes děsí.

Co byly „čtvrťky“ Zinovije Zinika?

Se Zinikem jsem se sblížil, protože jsme společně chodili do podzemního kroužku

hebrejštiny. Lidé se tehdy učili hebrejsky, aby mohli odjet do Izraele. Na konci jedné hodiny mi Zinik navrhl, abych se zdržel, že ještě přijde pár lidí. Byli to Alik Melamid, jeho budoucí žena Káťa Arnoldová a Lena Šumilovová. Nějak jsme si hned porozuměli a Zinik řekl, že má ve čtvrtek přijímací den, kdy k němu může přijít každý, kdo chce. A už další čtvrtek jsem u něj uviděl Asarkana. Pro hodně mladých lidí to byl guru, učitel, hlavní člověk. Běhali za ním jako ocásek a poslouchali, co jim řekne. A on občas prohodil pár větiček, místy dost urážlivých. Lidé se uráželi, ale neodcházeli.

Můžeš říct o Alexandru Asarkanovi víc?

Byl to neuvěřitelně jiný člověk. V sedmdesátých letech to byl člověk z jednadvacátého století, existoval už v jiné době. A z té jiné doby se díval na tu dnešní a viděl její směšnost, nahodilost, její ideologickou neopodstatněnost. Viděl všechny její švy a záplaty a jakoby mimochodem se o nich zmiňoval — v žádném případě formou kázání, spíše s pomocí ironických poznámek. Někdo třeba řekl: „Umělec musí...“ a v další vteřině po tom člověku nezbyl ani mastný flek. A už nikdy nikdo neřekl, že „umělec musí“. Především to byl jeden ze dvou tří nejchytřejších lidí, jaké jsem v životě viděl, ale se svým rozumem se nepředváděl a právě v tom spočívala jeho pronikavost. A neměl žádné peníze, přičemž z principu. Když k nějakým přišel, všem za ně nakoupil nějaké nepředstavitelné a ne právě potřebné dárky, aby se zase vrátil do kýženého stavu.

Jak ses seznámil se spisovatelem Pavlem Ulitinem? Jakou roli hrál v kruhu tvých přátel?

Nejdřív se o něm všichni jenom tajemně zmiňovali. Ioffe mi říkal: nejdůležitějšího člověka nechávají ve stínu. Kdo ho tam nechává, jsem nevěděl, že by nějaká organizace? A opravdu — nejbližším přítelem Asarkana a Ulitina byl Alexandr Jesenin-Volpin, který mimochodem vymyslel disidentské hnutí. Přišel na to, že od státní moci je možné vyžadovat plnění jejich vlastních zákonů. A také Jurij Ajchenvald, který měl doma permanentní disidentský salon. A to všechno bylo hned vedle, skoro se to přelévало jedno v druhé. O Pavlu Ulitinovi jsem se záhy dozvěděl, že dvakrát seděl, že je to člověk nezlomné vůle, zvláštní, dokonce nepochopitelný — jiný než disidenti, ale i než nedisidenti, s nikým nesrovnatelný, fascinující. Zinik byl, pokud jde o literaturu, jeho žákem. Ulitin byl

osamělý člověk, po zlomenině nohy chodil o holi a bylo pro něj těžké i jen vyjít z domu. A také pro něj nebylo snadné vést rozhovor, protože mluvit uměl v podstatě jenom svou budoucí prózou, která je sama o sobě takový proud řeči. A když Zinik odjížděl, nějak cítil, že nechává napospas člověka, který ho potřebuje, a postrčil mě jeho směrem. Ulitin mě vzal dobře a začali jsme se vídat.

Zaujala tě Ulitinova próza?

Ano, okamžitě. Dal mi ji ještě před odjezdem přečíst Zinik a já pochopil, že je to úplně jiná podstata prózy. Bylo to to, co jsem hledal: možnost psát a obejít přitom literaturu. Protože literatura už je nesnesitelná. „Přišel, sedl si ke stolu a pomyslel si...“ A zároveň aby to nebyl esej, ale próza. Próza, která není esej, ale ani novela nebo román. Ne literatura, ale materie literatury, materie prózy. Ulitin byl takový opravdový spisovatel, nepřemýšlel o ničem jiném, než jak je možné psát. Jak převést myšlenku na papír, aniž by se člověk ušpinil literaturou.

LONDÝNSKÝ TRIUMF

Vystudoval jsi architekturu, ale pracoval jsi jako restaurátor. Co tě k tomu přivedlo?

Ještě za mých studií se rozběhl státní program pasportizace architektonických památek. Na konci šedesátých let to přišlo do módy — ikony, malované přeslice, opuštěné kostely... a i když Vsesvazová společnost na ochranu historických a kulturních památek, která to celé organizovala, vzešla z prostředí konzervativního nacionalismu, budoucích zakladatelů společnosti Pamět, byla to skvělá, potřebná a ušlechtilá věc. Bylo rozhodnuto udělat komplexní popis všech architektonických památek. Protože jsou v dezolátním stavu, rozpadají se, nikdo neví, kolik jich ve skutečnosti je a kde se nacházejí. A za úkol to dostaly oblastní restaurátorské dílny. Ale ty měly svých starostí dost a začaly zvenčí nabírat brigádníky. S pár spolužáky jsme se k tomu programu připojili hned první nebo druhý rok jeho existence a tři roky jsme jezdili po různých oblastech — autobusy a stopem, když tam byly cesty, a několikrát i na koních. Ale hlavně jsme chodili pěšky, od vesnice k vesnici. V půlce z nich už nikdo nežil, zato tam byly kostely a zajímavé staré domy. Ale to podstatné bylo, že člověk šel, aniž by věděl, kam přijde a na co tam narazí, a viděl ten zmizelý svět, naprosto zmizelý život. Byly to neuvěřitelně silné zážitky. Jsem vděčný osudu, že jsem se

VÝKŘIK NAPSANÝ KŘÍDOU

Michail Ajzenberg

* * *

Kde se to datum vůbec vzalo,
odkud přiválo a vše zakrylo tmou,
zvířecké datum obrovské jak valoun,
s číslicí v kalendáři zahnutou.

Teď nás jen jako jedny z davu
chtějí přesvědčit, že naše století
má znaménko, co se ho nelze zbavit,
a dějiny ať si nás rozdrť.

* * *

A či je tahle naditá cestovní taška? Zatím
ničí, vaše ještě není.
Tím líp, že zatím ničí není: cestovat bez
věcí —
to je k nezaplacení.

Hlavně žádnou paniku, ani tenhle náklad
ještě není váš.
A ani vy ještě nejste na řadě, dokud nedojde
na bagáž,
ještě nejste párek nešťastných staříků,
v cizí zemi, bez znalosti jazyků.

* * *

Zdá se, že se řeší nějaké naše věci poslední
ve vychladlém domě, z kterého teplo
už uniklo.
To se k nám přibližuje mlčení,
to na nás hranice útok podnikla
ruského severu úplně vylidněného,
hřbitova mrtvé každodennosti,
s horou harampádí, náčiní nepotřebného,
zbaveného vší účelnosti.

* * *

Brzy se stmívá a všechny bolí plíce.
Bohorodice
nespěchá více.
Tma se potichoučku příkrádá.
Lůza má skvělou náladu,
předvádí se v plné parádě
temná zákoutí i ulice.

Co se, dozorcí, takhle mračíš?
Co se, bachaři, neklidně tváříš,
když svět znevolněný zhášíš?
Aby náhodou paprsek nepronikl nocí?
Copak v temnici není tma tmoucí?

Jak je najednou
všechno banální.
Silného neušetří.
Slabého skosí.
Bratr na bratra píše udání.
Mlčí andělé na bání.

Malosti je tu najednou
nejeden druh.
Když se ale rozpojí kruh,
kdesi je proneseno
heslo s vyjedenou střídou,
výkřik napsaný křídou.

Kráčí si svobodně
slovo samo o sobě.

* * *

Jestli nastane čas uvést jména viníků,
bude na seznamu vedle ostatních i ten,
který sloužil bez hodnoty u pekelníků?
Čeká ho trest? Ocelová klepeta?

Stojí přece v čele těch, kteří z dálky
na frontu posílají rozjivené masy
a tvrdí, že hladovějící nakrmí kulky —
šátkem hned zakrývají přebytečné pusy.

To jeho pomatené řvaní
z hloubky, ze tmy vyvolává demony,
co kamennými podešvemi zasazují rány
nešťastné zemi, kde přebýváme my.

* * *

Snímek, který se nedostal do vývojky,
pořídil roztržitý kolemjdoucí;
nevíme, co na něm je, nevidíme,
necháváme být vzdálenou hranici.

Kdo jsme — létající povzdechy
či povzdechy zachycené na momentce?
Ptáci paběrkující potichu
uprostřed nevysvětlitelné turbulence?

Ještěrka, která se peče na slunci,
zvedá nicotné víčko.
Vidí proudy vzhůru tekoucí,
a pokládá je za človíčka.

Vybral a přeložil Jan Machonin.



Básník, prozaik a literární teoretik Michail Ajzenberg (nar. 1948) byl v sedmdesátých a osmdesátých letech účastníkem sovětské neoficiální kultury. Okamžikem zlomu se pro toto společenství stalo uvolnění podmínek pro emigraci do Izraele na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Ajzenberg se na rozdíl od řady svých nejbližších přátel rozhodl zůstat v Sovětském svazu a jeho přátelský a básnický kruh se na pár let prakticky rozpadl. Jako vystudovaný architekt se živil restaurováním usedlostí a společně s manželkou u sebe doma pořádali „pondělky“, cosi na způsob salonu, kde se postupně znovu dávalo dohromady prořídle literární společenství. Jeho přátelské vztahy s několika básníky vyústily koncem osmdesátých let v založení básnické skupiny Almanach, která předváděla neoficiální poezii formou parodické divadelní estrády na sovětských i zahraničních scénách (kromě Ajzenberga k ní patřili básníci Sergej Gandlevskij, Timur Kibirov, Viktor Koval, Denis Novikov, Dmitrij Prigov, Lev Rubinštejn a zpěvák Andrej Lipskij). Od poloviny sedmdesátých let Ajzenberg publikoval poezii v zahraničí, po roce 1989 mu v Rusku vyšlo jedenáct básnických sbírek, za něž získal prestižní literární cenu Andreje Bělého. Vydal také vzpomínkovou prózu *Eto zděs* (Je to tady, 2020) a pět sborníků esejů a cestovních zápisků. Od devadesátých let Ajzenberg působil také jako editor — vedl básnickou řadu v nakladatelství Projekt O. G. I. a později také v nakladatelství Novoje izdatelstvo.

tím od roku 1968 do roku 1971 mohl zabývat.

Z té zkušenosti vyplynula tvá profese?

Ano, nějak mě to ovlivnilo. Rozhodl jsem se, že nebudu žádný architekt — stejně se tu nedá nic postavit — a že budu restaurátorem. S obrovským úsilím jsem sehnal praxi v Moskevské organizaci restaurátorských prací, kde jsem začal pracovat v roce 1972 a zůstal jsem tam sedmnáct let. Nebyla to ta nejlepší restaurátorská organizace, bylo tam spousta neřádu, nepřístojností, alkoholismu. Ale bylo tam i několik skvělých restaurátorů, mimo jiné Nikolaj Svešnikov, se kterým jsem pracoval na restaurování kostela Nanebevzetí v Kolomenském. Zpočátku mě to všechno strašně zajímalo, pár let jsem se tomu nadšeně věnoval, ale pak jsem k tomu postupně ochladl. Objekty byly pořád stejné: na zámečku, na kterém jsem začal dělat druhý rok po nástupu, jsem pracoval ještě po sedmnácti letech. Zkrátka otrava. A v té době už jsem vedl bouřlivý básnický život, už existovala básnická skupina Almanach.

Kdy a jak ses seznámil s účastníky skupiny Almanach?

Došlo k tomu nějak organicky. S Ljovou Rubinštejnem jsem se seznámil v roce 1974. Ale opravdu jsme se jenom seznámili — potkávali jsme se na návštěvách a uctivě se jeden druhému klaněli. A teprve když napsal *Katalog komediálních novinek* (1976), pocítil jsem, že je to nesmírně silná věc, a řekl jsem mu to. A hned jsme se nějak sblížili! Rok předtím jsem se seznámil s Prigovem v jeho ateliéru, kam mě vzal Žeňa Saburov, se kterým jsem se pravidelně vídal. Když Leonid Ioffe odjel, zůstali jsme se Saburovem v podstatě sami. Ale jeho začala hodně zajímat ekonomika a literární život ustupoval do pozadí. V roce 1991 se stal dokonce ministrem ekonomiky a vicepremiérem RSFSR a později vicepremiérem Krymu. Neuvěřitelný příběh! Něco takového se mohlo stát jenom v té době.

Kde jste se scházeli?

Od roku 1975, kdy skončily pravidelné „čtvrtky“ u Zinika, jsme chodili do kavárny hotelu Moskva. Ale i to skončilo, když

kavárnu zavřeli a emigroval Asarkan. A tak jsme u nás doma začali pořádat „pondělky“. V naší kuchyni se někdy sešlo i přes dvacet lidí. Občas jsme si navzájem četli básně. Ale nebyl to ani tak literární salon, jako spíš přátelské popovídání u skleničky.

Za perestrojky jste začali vystupovat veřejně?

V roce 1985 vznikl slavný Klub Poezie. Tam už bylo padesát nejrůznějších básníků, které organizátoři klubu začali rozdělovat do různých skupin — zvlášť avantgardu, zvlášť conceptualisty a tak dále —, aby společně vystupovali na polooficiálních scénách. Po čase jsme zjistili, že číst s lidmi, které nám určili, nás vůbec nezajímá, že je pro nás pohodlné a zajímavé vystupovat v naší hotové sestavě. A tak jsme se prohlásili za samostatnou sekci.

Jak vznikla skupina Almanach?

Psal se rok 1987, perestrojka byla v plném proudu, všechno vřelo, kromě jiného i divadelní kruhy. Bylo potřeba něco nového a svěžího, a tak vznikly tvůrčí dílny při

svazu divadelníků. Pronajaly se scény, hledali se volní zajímaví režiséři, dramatici a herci a dělal se z toho nový divadelní život. Jednou jsme s mou ženou Aljonou zašli na návštěvu ke starému kamarádovi, divadelnímu kritikovi Valeriji Semenovskému, který byl uprostřed toho všeho. Zeptal se mě, jestli někde vystupuju. A já že jo, že obvykle vystupujeme s Ljovou Rubinštejnem, Timurem Kibirovem, Dmitrijem Prigovem a Michaiilem Suchotinem. A v tu chvíli řekla Aljona naprosto nečekanou a ne-reálnou věc: „A proč by to nemohlo být představení?“ Bylo to nějaké osvícení shůry. Kdyby to neřekla, mě by to nenapadlo, a Semenovského už vůbec ne. Valerijovi strnul obličej a po dvou minutách říká: „Víš co, udělat by se to dalo.“ A už za dva dny volá, že je to výborný nápad: nic se nemusí připravovat a my máme prázdné scény. Přijďte, napište scénář a podejte si žádost.

Jak vypadala činnost Almanachu?

Začal jakýsi naprosto neundergroundový život. Pravidelně, jednou dvakrát za měsíc, jsme vystupovali na různých divadelních scénách. A protože jsme v takové podobě existovali a příležitostně vystupovali už dávno, všechno se do scénického celku složilo nějak samo. Každý byl přitom úplně jiný: jeden je mladej čahoun, druhý křičí jak meluzína, třetí mává kartičkami, čtvrtý něco huláká... Lidi z toho byli vedle! A začal nám báječný život.

Jak proběhlo hostování Almanachu

v Londýně v roce 1989? Byl to úspěch?

Víc než úspěch! Ruská emigrantská komunita se mohla zbláznit. A nebyl to jen tak někdo: Marija Slonimová, Alexandr Pjatigorskij, Igor Pomerancev, který pracoval v rádiu Svoboda, Seva Novgorodcev a další, kteří pracovali na BBC. Ale hlavně přišli Angličani. Sál v Institute of Contemporary Arts byl pořádný, vešlo se tam sto lidí. Byl to první festival nového ruského umění a jmenoval se Novostavba. Vystavovali tam Bulatov a Kabakov a k tomu byly diskuse a čtení... místní publikum zíralo. Pomerancev říkal velmi nespokojeným hlasem, že je to, jako by se v našem provinčním městečku zakvartýroval husarský pluk. Byl to vrchol existence Almanachu. Hroutil se starý svět a povstával nový. Vrstvy zadupané do země se s velkým svištěním draly na povrch. Následujících pět let byla Moskva středem světa.

Ve svých textech počátku devadesátých let jsi vytyčil hranice současné poezie. Co tě přimělo pustit se do teoretizování?

Nikdy jsem nechtěl být teoretikem. Ale od osmdesátých let jsem si po kouscích zapisoval své dojmy z různých básníků a někdy jsem to odkládal. A později, když underground začal vycházet na povrch, objevili se i oficiální komentátoři a teoretikové, kteří začali zveřejňovat své úvahy o tom, co představuje současná poezie. A já pochopil, že dochází k obrovskému podvodu. Že lidé, kteří nemají ani nejmenší představu o tom, co je to underground, nebo spíš skrytá poezie, která zůstala pod povrchem, prostě drze a záměrně lžou. A začalo mě to příšerně rozčilovat. Řekl jsem si, že musím svým jménem něco říct, a napsal jsem řadu statí, především text Někteří jiní.

Měl ohlas?

Řada lidí ho vnímala jako manifest nové poezie. Ten článek je jediná věc, která ze mě načas udělala autora, o kterém se mluví. Přčetli si ho všichni, dokonce i západní slavisté. Na jednu stranu to byl největší kariérní úspěch v mém životě. A na druhou — všichni, kdo si článek přečetli, se dozvěděli, že existuje takový teoretik Ajzenberg. A náš literární svět funguje tak, že když se o tobě někdo dozví, že jsi teoretik, už pro něj nejsi nikdo. Takže pak jsem musel skoro deset let bojovat, abych se z teoretika stal zase básníkem.

V letech 1996 až 1997 ses podílel na vydávání básnické edice nakladatelství O. G. I. Jak jste ji dávali dohromady?

Je to pro mě jeden z nejdůležitějších okamžiků, který zůstal jakoby mimo záběr. Několik mých bývalých studentů otevřelo klub Projekt O. G. I. — průkopnickou instituci, která podle mě do určité míry proměnila podobu Moskvy. Při tom klubu fungovalo nakladatelství O. G. I., ve kterém začali vydávat básnickou edici. Za první půlrok vydali knížky svých oblíbených autorů: Timura Kibirova, Bachyta Kenžejeva, Grigorije Daševského a mě. Víc oblíbených autorů neměli, ale s edicí chtěli pokračovat. A tak mi nabídli, abych se stal jejím „konzultantem“. Nabídku jsem přijal, protože jsem cítil, že literární prostor, kterému se říká současná ruská poezie, je třeba ukázat jako něco celistvého, a nejpřirozenější je udělat to formou edice. Za dva a půl roku jsme vydali dvaadvacet knih.

ZAHÝBÁNÍ DO KAVÁRNY

Co je pro tebe Moskva?

Moskvu pociťuju jako neuvěřitelně organický útvar. Je možná trochu divoká a ne moc správná, ale je živá a organická. Žije jako historické město, kde jedno zaměňuje druhé a roste na účet druhého, ale původní základ zůstává. Kreml pro mě není centrum města. Moskva má řadu center a jsou z různých dob. V každé době se z různých důvodů centrem stávala různá epicentra přitažlivosti. A ta centrálnost jim do určité míry zůstává, existuje dál. Třeba Puškinovo náměstí, „Puška“, které bylo moskevským

**Moskvu pociťuju jako
neuvěřitelně organický útvar.
Je možná trochu divoká a ne moc
správná, ale je živá a organická.**

centrem celé mé dětství. Vedly tam všechny cesty, byl to energetický střed Moskvy. Potom ta energie vyprchala a přestěhovala se na jiná místa. Teď žiju ve čtvrti Čistoprudného bulváru a vždy jsem cítil, že je to také něco jako centrum Moskvy, hlavně Chitrovka, Soljanka, kde žil Mandelštam. To bylo pro Moskvu neuvěřitelně důležité místo ještě před Puškinovým náměstím. V šedesátých letech byl takovým místem Arbat. V tomto ohledu Moskva připomíná Londýn, kde také není jedno centrum, ale spousta různých center.

Jaká byla „první“ Moskva tvého dětství?

Dětství jsem strávil na Nové Basmanné ulici. To už je kousek za Sadovou okružní ulicí, ale Basmanné ulice jsou takové ocasy staré Moskvy. Nová Basmanná je jedna z nejkrásnějších ulic, nejlépe se zachovala a lemuji ji stromy, což je v Moskvě velká vzácnost. A navíc je na ní spousta paláců a krásná Baumanova zahrada, která dřív patřila k jednomu z nich. Bydleli jsme tam se všemi příbuznými ve čtyřpokojeovém bytě, v každém pokoji jedna rodina. A místnosti to byly maličké. Dům byl konstruktivistický, nebyla tam velká kuchyně — „běž si do jídelny, proletariát tě nakrmí“. Strašně rád vzpomínám na dvory u našeho domu. Člověk nemusel chodit nikam jinam, byl to svět sám pro sebe a úplně bezpečný. Byla tam spousta starších chuligánů, ale my jsme jakoby patřili k nim a nikdy se nás ani nedotkli. Pro menší byli naopak něco jako hrdinové a ochránci.

Kdo byli tví příbuzní?

Celá rodina byli takoví sovětské úředníky. Dokonce během stalinského teroru to nikdo neodnesl. Ale za války všechny otcovy příbuzné, sedmnáct lidí, zabili na okupovaných územích — včetně pradědečka, který byl rabín, v té době už slepý. Zahynuli i mnozí příbuzní z matčiny strany. Ale z různých důvodů se o tom doma moc nemluvilo. Zaprvé příbuzní neradi zmiňovali věci, které narušovaly idylický obrázek našeho světa. A bylo zřejmé, že taková tragédie ten obrázek hodně pokazí a zakalí. A zadruhé to byl bezesporu tak děsivý a silný zážitek, že ho prostě vytěsňovali.

O válce se mluvilo?

Pro nás, poválečné děti, byla válka něco strašně důležitého. Vychovávali nás v tom, skoro všechny knížky byly o válce. A já měl tátu vojáka, válečného hrdinu, jednoho z nejstatečnějších. Samozřejmě jsem ho otravoval, aby vyprávěl, co všechno

ve válce zažil. A on párkrát bez zvláštního nadšení vyprávěl jakési směšné příhody. Jak v nějakém opuštěném sadu sbíral višně a na druhé straně sadu zastavil německý tank. Pomyslel si, že takovou zajímavou činnost kvůli tomu nepřeruší, ale najednou vidí, jak se věž tanku otáčí, a ozve se výstřel — do jednoho člověka, nebylo mu líto náboje! Ale netrefil se. A to měla být humorná historka. A pak když jsem trochu vyrostl, dost rázně mi dal najevo, že ho s těmi otázkami nemám otravovat. „O válce není co říct. Je to jenom krev, špína, smrt a hrůza! Není na co vzpomínat a ani není proč.“ Řekl mi to velmi tvrdě a jasně.

Můžeš říct něco o moskevských podnikcích, do kterých jste chodili?

Hrály trochu jinou, méně důležitou roli než slavné „moskevské kuchyně“. Ale taky to svým způsobem byl „svobodný prostor“. Člověk se šel projít s kamarády, popovídat si, ale povídat si na ulici nebo náměstí je přece jenom těžké. Ljoňa Ioffe říkával, že „léto je dobré proto, že si člověk může jen tak beztestně posedět“, protože v zimě si v Moskvě jen tak neposedíš. Úplně něco jiného je, když člověk někam zajde a může si tam dát portské, nějaké vejce zalité majonézou nebo pelmeně, párky s hráškem... Ale to v tom lepším případě, i to portské. Většinou bylo jen suché víno — hrůza našeho mládí, trhlo to střeva. V Moskvě bylo takových podniků vždycky málo. A ještě se o ně člověk musel dělit s nějakými opilci, na které jsme se báli i podívat.

Co byla legendární Umělecká kavárna?

Byla to vždycky ta nejlidovější kavárna v centru Moskvy, nikoho nevyháněli. Servírky byly přívětivé. To proto, že tam chodili herci z MCHATu a lidi od kultury a nějak je naučili, jak si odpustit sprostoty. Už na konci padesátých let tam začal chodit Saša Asarkan, právě proto, že odtud nevyhazovali, dokonce ani ty, kdo si dávali jenom kávu. V podstatě neměl střechu nad hlavou, měl půl pokoje v komunálce na Chitrovce, ale být tam přes den bylo těžké. Chodil tam jenom spát a jinak fungoval ve městě a znal všechna místa, kde se dalo posedět v koutku. Asarkanův stůl postupně začal obrůstat hromadou jeho známých: herci, umělci, novináři. Malíř Julio Sooster tam kreslil na ubrouscích, Ulitin si na ty samé ubrousky něco zapisoval, herci si přeříkali repliky. Trvalo to jenom několik let, ale tehdejší „Umělecká“ je možná jediná moskevská analogie západního klubu, náš pralub: palačinky, černá

káva, kyselé víno nebo sklenka koňaku pro národního umělce, který tam zaskočil před představením.

A ty jsi tam začal chodit kdy?

Ještě jako školák, ale ani Asarkana, ani celý ten pseudoparižský život jsem tam už nezastihl. Ale bylo to dál místo, kde člověka brali bez nevraživosti. Kde byli vstřícní nebo aspoň neutrální. A nějakým záhadným způsobem se to vztahovalo i na sovětské školáky, kteří tam chodili se svým ubohým užmoulaným rublem, dávali si deci suchého vína a seděli tam celý večer bez nějakého zvláštního cíle. Ani nebylo moc o čem mluvit, prostě jsme seděli a užívali si ten západní život. Něco jako Hemingway, Remarque... ty jsme zbožňovali. Člověk mohl přijít někam, kde seděli kamarádi a říkali: „Podívejme, kdo to přišel!“ Když tě někdo takhle oslovil, fungovalo to jako dokonalé kouzlo...

Jak se na tvé potulky po podnikcích dívali rodiče?

V sedmé třídě, v roce 1963, to mi bylo čtrnáct nebo patnáct let, se stala jedna věc. Už jsem přečetl Remarquu a ten sladký jed se mi vlil do žil. To „Podívejme, kdo to přišel!“ už fungovalo. A rodiče najednou pocítili, že jejich ideální dítě začíná mizet, že rovná linie osudu se začíná podezřele klikatit. Pořád víc se toulá s kamarády, pořád méně se učí. A v určité chvíli mi řekli: „Chceme si s tebou promluvit. Posad se.“ Sedli si naproti mně, máma byla zamračená, otec napjatý. „Poslyš, chceme se tě na rovinu zeptat: Co chceš vůbec v životě dělat?“ A v tu chvíli do mého mozku pronikl nějaký záblesk pravdy, a aniž bych to sám čekal, vypadla ze mě strašná věta: „Chci sedět v kavárně.“ Nemůžu vysvětlit, proč jsem to řekl. Proč patnáctiletý člověk řekne svým milujícím rodičům, že chce sedět v kavárně a je to jeho hlavní životní program... Rodiče byli pokrokoví, inteligentní, ale stejně to byli lidé své doby. Věta „chci sedět v kavárně“ pro ně znamenala „chci se stýkat s prostitutkami, alkoholiky a homosexuály“, nic víc. Dokonce mi na to nic neřekli, moje odpověď jim doslova vyrazila dech. Syn zemřel, neuhlídali ho. Ale ta myšlenka „chci sedět v kavárně“ pro mě zůstala důležitá celý život. Je vůbec málo myšlenek, které mě nějak směřují, nejsem člověk, který si dělá nějaké plány. Žiju spíš rostlinným životem. Ale tahle myšlenka se mi tak pevně zaryla do paměti, že mě v životě opravdu směřovala. Celý život jsem jakoby zahýbal do kavárny. ●

Šeps

JAK VYSTAVOVAT LITERATURU?



Tereza Bonaventurová

Literatura jako pojem, téma nebo fenomén se stále častěji explicitně objevuje i v galeriích. Což vyvolává zásadní otázku — jak literaturu vystavovat? Tuto otázku si logicky položili i v nedávno otevřeném Muzeu literatury, které spravuje Památník národního písemnictví. Poměrně rychle se uchýlili k vystavování obálek knih nebo knižních ilustrací, případně vzácných svazků. Krom toho je expozice opatřena nejen nejsoučasnějším designem (který funguje výborně), ale i nejsoučasnějším uměním (které už funguje méně). Paradoxně tak toho v muzeu literatury není mnoho ke čtení a i ty krátké odstavce se čtou za zvuku mluveného slova z abstraktního videoartu obtížně.

Aktuální výstava v Kunsthalle Praha s názvem *Elmgreen & Dragset: READ* řeší podobné téma o něco přístupněji. Světově proslulí skandinávští umělci Michael Elmgreen a Ingar Dragset přenesli do prostor galerie pro jistotu celou fiktivní knihovnu. Z té náhodně vykukují různé zajímavá díla, jako například *Čtu se zlatými prsty* od Dory Garcíi, zhmotňující proces četby, nebo zábavně perverzní obrázková kniha od svérázného umělce Thomase Cap de Villa. Některá díla jsou dokonce nepokrytě humorná, jako třeba *Knihovna nikdy nevypůjčených knih* nebo sbírka knih s vyobrazením *Poutníka nad mořem mlhy* od Caspara Davida Friedricha na obálce.

Celkově ale výstava lehce trpí neduhem, který soukromě nazývám „tupé kurátorství“, typu: na obraze je kniha, proto obraz vystavím. U některých objektů pak naopak divák marně přemýšlí, proč byly do výstavy vůbec zařazeny (například atlasy a mapy).

Hlavním poznatkem však je, že jak výstava v Kunsthalle, tak expozice v Muzeu literatury se zaměřují primárně na knihu jako fyzický artefakt a už mnohem méně na příběhy nebo myšlenky, které knihy ukrývají. Nevystavuje se tedy samotná literatura, ale spíše různě barevné kvádry popsaného papíru, které přinejlepším fungují jako symbol. Obě výstavy jsou tak překvapivě vizuální a vyznačují se silnou instagramovitou, kdy každá zde pořízená fotografie vypadá rovnou jako vypiplané instastorie.

Korunu tomuto trendu nasazuje situace, kdy „nekonečná věž z knih“ ve vestibulu Městské knihovny v Praze (neboli dílo *Idiom* od Mateje Kréna), které je tam umístěno již dvacet pět let, zažívá nyní obrovský turistický boom, poté co se objevilo u někoho na TikToku.

Výstava *Elmgreen & Dragset: READ* se v úvodním textu ptá: Čím vším dnes může být kniha? A co se stane s knihovnami v době digitálních médií? Hodně uštěpačně bych tak mohla tvrdit, že knihy a knihovny mají rozhodně budoucnost, ovšem za předpokladu, že budou vypadat dobře na sociálních sítích.

Autorka je výtvarná umělkyně a kurátorka.

Beat

VĚČNÝ NÁVRAT „NORMÁLNOSTI“



Julia Pátá

Posledních několik let se nese v duchu odkrývání rezavých koleček, které udržují v chodu skomírající stav tuzemské kultury. Závislost kulturní infrastruktury na vládní podpoře je o to neodmyslitelnější, pokud uvažujeme o kultuře jako o oblasti, která by měla být ve své podstatě opozicí logice volného trhu. A právě na to v diskusích o své ekonomické nevýnosnosti kultura nejčastěji doplácí. Co se ale stane, pokud devadesátkový, pravicově ekonomický narativ podpoří ten kulturně antilevicový a antimenšinový? A co to znamená pro nezávislou a alternativní hudební scénu, která je z velké části tvořena právě queer, trans a feministickými minoritami?

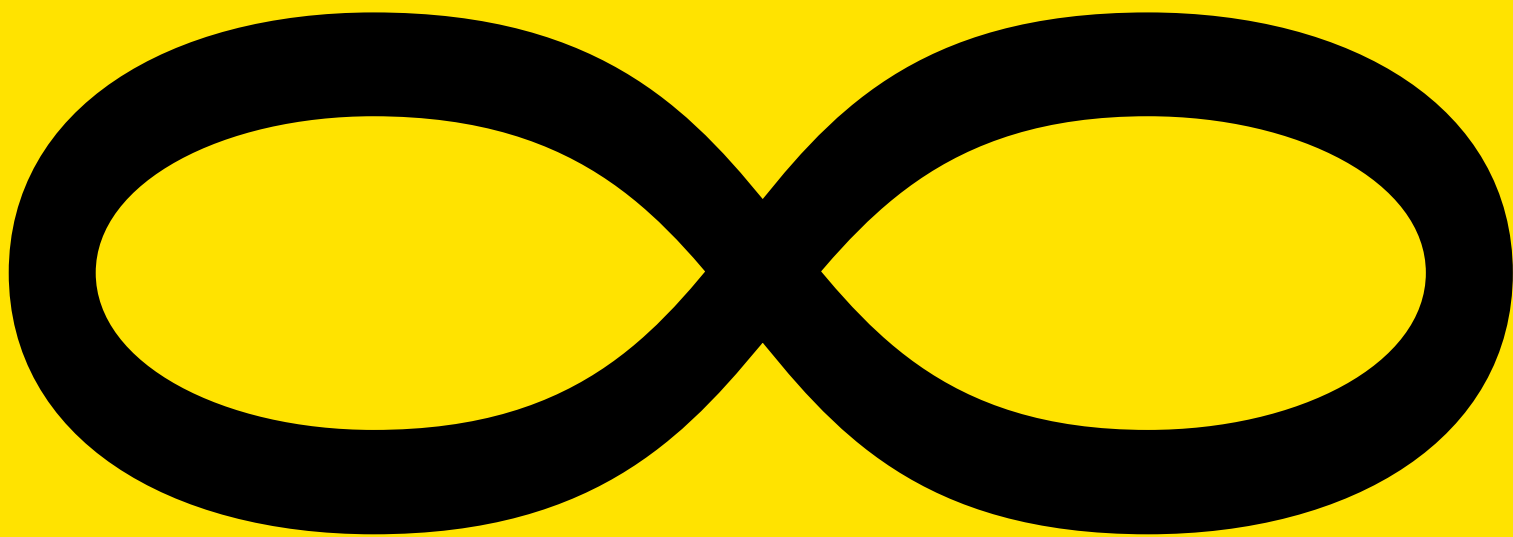
Asi není potřeba zdůrazňovat, že projev slovenské ministryně kultury Martiny Šimkovičové ohledně redukce podpory feministických a LGBTQIA+ friendly kulturních projektů stává společně se snahou o centralizaci slovenských kulturních institucí nejenom ty přední, ale i mnoho alternativních a nezávislých projektů do neživotaschopné pozice. Omezuje také sociální mobilitu menšin, o níž hovoří například ředitelka tranzitu.cz Tereza Stejskalová ve svém textu zveřejněném v listopadu minulého roku na webu *Azlam*.

Radikální obrat Šimkovičové proti „progresivní normalizaci“ slovenské kultury stojí v opozici ke snahám aktivistické praxe uznat podíl žen, queer a trans osob na historickém vývoji a současném provozu hudební infrastruktury. Ať už jde o queer původ klubových kultur a kolektivů, současně zastoupených například slovenskou Novou Cvernovkou, historii experimentálně elektronické hudby, která stojí na přínosu žen a LGBTQIA+ osobností (jmenujme queer hudebnici a pedagožku Pauline Oliveros či trans skladatelku Wendy Carlos), nebo jiná hudební odvětví, hranice jejich komunit a žánrů se začínají postupně stírat. Nemůžeme zapomenout na to, že magické myšlení v podobě rozdělování „tradičních“ a „současných“ (čti heteronormativních a queer) podob hudby přispělo v minulosti nejenom k výrazným společenským tenzím, ale i k případům ohrožení života (připomeňme si třeba americkou vzpuru proti discu).

Ohrožení budoucnosti slovenské hudební sféry je pouze výsekem celkových agresivních výpadů proti tamní kultuře obecně, přesto je pro celek reprezentativní. Upozorňuje na to, že progres není lineární. V rozhodovacím procesu bychom neměli zapomínat na to, že proponenty „normálnosti“ možná dělí krok od našeho prahu, aby se opět pokusili přepsat dějiny.

Autorka je hudební a filmová publicistka.





**NATÁLIE
PATEROVÁ**

Básnířka čísla

**MATĚJ
KULIŠŤÁK**

Nová jména

**STANISLAV
BERAN**

Ukázka

**ZUZANA
PUSTAIOVÁ**

Ateliér





riediť oblečenie, zavarit' nejaké kompóty na zimu, nájsť dvom po-
rôtkam nového očka, vydat' sa za neho a otehotnieť. „Všetko som sa
vedela až po návrate a cítila som sa, akoby mi vrazila do srdca dýku,“
edala v televíznom interview diva a ešte aj po rokoch sa jej tuším



DOPISY MARTINĚ

Natálie Paterová

0

A ty o tom nevíš

Moje láska je propast
a všechno se do ní vejde
vměstná
upěchuje

všechno přerovná
uhnětu zoufale prázdnýma rukama
svoji touhu
svůj strach
že mě nebudeš chtít že mě nebudeš
potřebovat

I tvoje smrt se tam vejde taková
nezměrná hrůza
a tu pečlivě zasypu hlínou
tak až se budu dávit
pak budu dvanáct let plakat
tak tiše že se neuslyším

V noci se budím strachem
že zemřeš
a já s tebou nebudu

1

Obtiskuješ se do mě
jako přeslička do hlíny

Tisknu se k tobě
jako uhlí k přesličce

A na lavičce nápis
Láska nikdy nezanikne

(2. 5. 2023, Vrchlabí)

2

Heim

Nemůžu ti říct
že ve snech vídám tvoji milou
jak stojí v naší kuchyni
myje nádobí a opakuje čísla 15 a 18

Možná je to čas příjezdu vlaku
kterým za tebou naposledy jela

A pak mi říká
cítím se tady víc doma než ty

Nevím jak se řekne domov německy
tak říkám že už žádný nemám

V těch snech na mě otec křičí
Píčo

3

Dánská dívka

Zdalo se mi
že tě v Dánsku držím za ruku
a díváme se spolu na oceán

Ano, moje naděje
je právě teď
právě takto
nesmyslná

4

Zemřela Louise Glück

a zima přišla nečekaně
a divoce fouká

ještě divoce fouká

ptáci letí po obloze jako smyslů zbavení
a vysoko křičí

křičí

ještě křičí

5

V bytě

Zvíře i vztah
mi umírají pod rukama

ale jenom zvíře
má tu slušnost

a chce jít umřít
ven

6

Neodcházíme
neodcházíme od sebe
ne navždy

potřebujeme
si jen odpočinout

přesvědčit se
že demony toho druhého
známe lépe

než své vlastní



ELKA SIMONA
JA VIE AKO
DNÚT
NEŠIM
II
10





7

A nakonec mi
vlastní muž nabízí
že mi koupí co mi nemůže dát

on nemá tělo ženy
a jeho srdce
se už dávno rozpustilo
v moři slz které neprolil

8

Jak jsem si mohla myslet že
nejednou všechno začne dávat smysl
nebe bude jasné
a stromy budou vonět tak až mi bude mdlo

Jak jsem si mohla myslet
že všechno tohle
mě tady udrží

Když nemám dost lásky
ani sama pro sebe
natož pro něj

9

Nejzazší okraj samoty

Když nemáš s kým
se pomodlit

10

Můj syn se učí číst
nová domovní čísla

Já se je učím
rozeznávat po paměti
a předstírám
že vím kudy kam



MANGAL

Stanislav Beran

V ložnici není úplná tma. Světlo lampy na ulici prozařuje látku závěsu a dává věcem v místnosti tvar a velikost. Kování na šatní skříni a na zásuvce stolu se leskne.

Nada leží na zádech a zírá do stropu. Snaží se zachytit zvuky přicházející zvenčí, jiné zvuky než jen bublání vody, která bez možnosti vodu vidět připomíná nějakou nesrozumitelnou řeč. Ale tekoucí voda ani občasné štěknutí není to, co chce Nada slyšet.

Leží na své straně postele, tak jak byla celá desetiletí zvyklá. Postel je velká, protože i Oleg byl velký, a když umřel, Nadě připadalo, že položit se do tak velké postele a zůstat v ní sama musí v člověku vyvolat pocit, že se topí. První týdny těchhle osamělých nocí se pokoušela svým tělem postel nějak zaplnit. Roztáhla ruce a nohy, jako když děti ve sněhu dělají andělíčky. Postel vrzala a Nada cítila, jak jí pod noční košili mezi roztaženými nohama proudí chladný vzduch. Byla to nekonečná noc, druhý den poprosila Denise, jestli by u ní nemohlo přespat některé z jeho dětí. Jen jednu, nanejvýš dvě noci. Děti nechtěly, bály se představy mrtvého dědečka a Denis je nepřesvědčoval. Vlastně se jim ani nedivil. Nada si pak ze starého povlaku na peřinu vyrobila nového Olega. Vycpala povlak senem a na dvou místech převázala provazem, aby tak na peřině oddělila hlavu od těla a tělo od nohou. Panáka položila na Olegovu stranu postele, ale než přišlo ráno, letěl panák oknem ven. Celou dobu měla pocit, že na ni zírá takovým tím svinským pohledem, který říkal — „kdyby to tak

viděl Oleg...“. Začala se bát, že přichází o rozum, a cpala se na noc prášky, takže si ráno připadala jako po noční šichtě ve fabrice. Pomáhalo pivo a nejvíc samozřejmě pomohl čas. Postel dál vrže, ale jí to už nevádí a na prázdnou větší polovinu si zvykla. A spí bez piva i prášků.

Dnes v noci je to ale jinak, dnes usnout nemůže. Přišlo to chvíli po půlnoci, kdy ji ze spánku vytrhlo zvonění telefonu. Nejdřív myslěla, že je to sen, mívá takové sny, plné legračních bezvýznamných detailů, které si ráno pamatuje. Tohle zvonění bylo skutečné, z čísla, které jí nic neříkalo. Nejdřív slyšela jen hluk a podivné nesrozumitelné brebentění podobné zvukům, které vydávají kachny na dvoře, když jim hodí žrádlo.

„Prosím,“ zamumlala rozespale do aparátu.

Kvákání ještě zesílilo, pak se ozvala rána a někdo rusky řekl: „Dejte to sem.“

„Haló!“ zakřičela Nada do telefonu.

„Vezu vám je,“ ozvalo se.

„Koho mi vezete?“ zeptala se nechápavě. „Kdo volá?“

„Jste paní Nada z Věrchného Baksanu a byli u vás v poslední době ubytovaní nějakí Korejci? Do předvěčerejška?“

„No jo. To jsem já. Byli tu. Co to má znamenat? Kdo jste vy?“

„No tak se, matko, připravte, tak za dvě hodiny je máte zpátky.“

„Za dvě hodiny? Je přece noc!“

„Já vím. Musíme ještě do nemocnice, některý z nich si tam asi nechaj. Ten zbytek vám přivezu.“

„Co se stalo?“ vyděsila se Naďa a posadila se na posteli. „Někdo z nich někam spadl? Jsou živí? Proč se vrací takhle brzo? Měli přijít až pojezdí.“

„Dali mi tuhle vaši adresu. A mají tohle vaše číslo. Že prej se o ně postaráte.“

„Ale jak...“ nedokončila větu, strčila nohy do pantoflí a postavila se k oknu. Na ulici se nic nehýbalo, úplné ticho rušil jen zvuk tekoucí vody. Na zamračeném nebi nesvítily hvězdy a vítr pohyboval větvemi stromů u mostu.

„Asi dvě hodiny,“ zopakoval hlas v telefonu. „Myslím, že budou potřebovat něco k jídlu a taky teplou vodu. Ticho!“ ozvalo se vztekle, protože kvákání, o kterém si Naďa domyslela, že jsou to hlasy jejích Korejců, zase zesílilo a člověku, který s ní mluvil, nebylo skoro rozumět.

„A trefíte?“ zeptala se. „Musíte od hlavní silnice přes most. Nechám svítit světlo, abyste to našel.“

„Jsme domluvený, děkuju,“ křikl muž a ukončil hovor.

Naďa se podívala na budík. Půl jedné. Říkal za dvě hodiny, ale taky říkal, že se ještě s někým musí zastavit v nemocnici. Takže spíš tři, záleží na tom, s čím tam Korejce přiveze a kolik jich vlastně potřebuje ošetření. Co tam ti pitomci mohli provádět? Cokoliv, vzpomněla si na jejich nepraktické uvažování a chování, byli schopní zapomenout si do batohů sbalit spacák, vařič, nepromokavou bundu, a když jim ty kusy vybavení přinesla z pokojů, smáli se, jako by se někomu právě podařilo udělat dobrý vtíp.

Došla do komory a nastavila termostat bojleru na maximum. Teplá voda a jídlo. Na jídlo je čas, placky nebo maso stejně musí usmažit čerstvé a suroviny má připravené. Když přinesla nákup od Aliyi, přemýšlela chvíli, že maso naloží až zítra. Nakonec to udělala hned. Může jen čekat. Čekání znamená chuť na cigaretu, kterou si nakonec nedá.

Překvapuje ji, jak hlasitě hluk tekoucí vody proniká skrz stěny domu a okna. Přes den je prostor zahlcený hlasy, dupotem nohou nebo hudbou. Teď je slyšet jen tikot budíku vedle postele a ta zvláštní řeč, ze které po chvíli Nadě začnou vystupovat určitá slova, něco, čemu je možné přiřadit i nějaký význam.

Přemýšlí nad Denisem a jeho bezmocným vztekáním nad nespravedlností. Překvapuje ji, že se nad tím ještě vůbec pozastavuje. Je přece dospělý, a jak tu věci běží, viděl roky. Musel přece stejně jako všichni ostatní pochopit, že žít tady pod těmi horami znamená něco jako mít na sobě vypálený cejch, který dává právo jednat s tebou jako s lumpem. A není to něco, co by se dělo v posledních letech. Jakýsi Kutuzovův generál už před dvěma sty lety prohlásil, že Kavkaz je možné ovládnout jen pomocí genocidy. Naďa to četla v nějaké knížce o Napoleonově tažení do Ruska. Genocida, slovo, které jí víc než cokoliv jiného připomíná pohlavní chorobu. Za války vystoupali Němci až na Elbrus, to se taky nezapomíná. V Nalčiku v Malbakovské ulici na Bogdance stojí obrovský kostel Máří Magdalény. Se zlatou kopulí, tak bílý, že září do dálky, aby byl na celé té dlouhé ulici ze všech stran dobře vidět. Žádná mešita není tak velká. Ten kostel jim tu Rusové postavili natruc, tak to všichni berou. Velkopanské gesto, bezohledné a účinné. Aby bylo vidět — tohle jsme my, a když budeme chtít, postavíme vám takový kostel v každém městečku, hned vedle mešity, kterou od obyčejného domu odlišuje jen nenápadný půlměsíc na střeše. To jsou Rusové a Denis to přece ví, tak proč se rozčilovat nad něčím, co nemůže změnit.

Ve větvích stromů u řeky zapípá nějaký probuzený pták. Vzápětí se do žbrblání vody přidá hučení motoru pomalu jedoucího auta, které na druhé straně řeky u mostu zastaví a po chvíli, jakoby

rozpačitě a s namáhavým vydechnutím, vjede na most. Nadě připadá, jako by všechny ty zvuky do domu vstupovaly přes nějaký zesilovač, přes blánu bubnu, do které stokrát za vteřinu narazí hlasitý zvuk zvenčí. Cestu na jejich straně řeky a domy ozáří reflektory malé dodávky.

Naďa vyskočí z postele, přes ramena si přehodí velký teplý šátek a vklouzne do bot. Pořád vlastně neví, co se stalo, a tak se rozhodne, že si odpustí jak masku přívětivé hostitelky, tak vyděšené ženské. Bude věčná, však on jí ten, co je veze, řekne, co se stalo a komu. Protože Naďa si uvědomí, že si nedokáže vůbec vybavit jednotlivé obličeje Korejců, takže ani nepozná, který z nich nedorazil a zůstal v nemocnici. Jen je dovede do pokojů, rozdá ručníky, a než se trochu zmátou, ohřeje čaj a připraví jídlo. Bez vyptávání a teatrálního lomení rukama.

Auto zastaví před domem, ze dveří řidiče vystoupí vysoký hubený muž a rozhlíží se po domech kolem. V té chvíli si Naďa uvědomí, že slíbila rozsvítit světlo, aby dům našli. Otočí vypínačem, hubený člověk zaostří na okno a pohne hlavou.

Naďa vyjde na cestu. Je teplá noc, ani od řeky netáhne. Větve stromů nad hlavami se kývají a hučí. Auto je uvnitř tiché a tmavé. „Dobré ráno,“ pozdraví dlouhána.

„Dobré,“ přikývne muž a potřese si rukama. „Telefonovali jsme spolu.“

„Jo. Máte je uvnitř?“

„Usnuli. Chvíli po tom, co jsme domluvili, tak jeden po druhém usnuli.“

Naďa se snaží skrz špinavé okno dodávky spočítat hlavy na opěradlech sedadel. Rozeznává ale jen člověka sedícího vedle řidiče. Má zvrácenou hlavu, otevřená ústa a nehýbe se.

„Pět,“ řekne tiše s úsměvem dlouhán.

„Cože?“

„Je jich pět.“

„A ti ostatní?“ Pět je hrozně málo. Bylo jich osm. Tři někde zůstali.

„Ve špitále. Žijou.“

„A jak to s nima vypadá? Špatný?“

„Jen jeden. Zbývá dva jsou trochu omrzlí. Napíchli jim antibiotika a pár dní si poleží. Prsty a nosy, žádný drama.“

„A ten třetí?“

„Ten odněkud spadl. Zlomený žebra, pneumotorax. Vypadá to, že došli až na Pastuchovy skály a tam se jim pokazilo počasí.“ Muž sáhne do náprsní kapsy, vytáhne krabičku cigaret a zapálí si. Nabídne Nadě, ta zavrtí hlavou. Ulevilo se jí. Polámaná žebra a pár omrzlých prstů, to není nic, co by neznala. Vlastně ji to ani nepřekvapuje — tohle jsou přesně ti lidi, kterým se podobné věci stávají. Žádný z nich tu nemusí zůstat, všichni jednoho dne nasednou do letadla a vrátí se do té své Koreje. A tam budou vyprávět o dobrodružství, které je při výstupu na Elbrus potkalo. A poblíž nebude nikdo, kdo by ostatním vysvětlil, že vyjít na Elbrus je především otázka počasí a aklimatizace. Že odněkud cestou na Elbrus spadnout dá opravdu práci. Opravdové hory jsou jinde, jenže o těch takoví, jako jsou tihle v autě, nic nevědí.

Oleg hory znal a před lety, v době, kdy jít ke gruzínské hranici ještě nic neznamenal, v nich trávil spoustu času. Nakratau, to byla jeho oblíbená hora. Zdálo se, že na pohled určitě nejkrásnější, i v létě na tmavém kamenném štítu zářila velká bílá sedmička tvořená pásem věčného ledu. Naďa na tu horu dokonce občas žárlila, Oleg o ní mluvil s vášní, kterou v něm asi nedokázal vyvolat žádný člověk. A na rozdíl od Elbrusu se tahle hora nikomu nedala zadarmo, bezbolestně. Proto taky žádného z těch letních dobrodruhů

nezajímala, stejně jako žádná jiná z pásu vrcholů tvořících hranici s Gruzii. Ve večerním šeru někdy připomínaly kostnatý hřbet nějakého neuvěřitelného zvířete. Ale nebyly nejvyšší, a proto o nich skoro nikdo nic nevěděl.

Elbrus, musí si to upřímně přiznat — nemá tu horu ráda. Bydlet v jejím stínu a mít s ní společné třeba jen turisty, kteří na ni vyjdou, ji v jejích vlastních očích staví někam na úroveň hajzlbáby na Rudém náměstí v Moskvě. Nebo hajzlbáby na Eiffelovce, to je jedno. Všechna tahle místa patří pitomcům bez rozhledu. Je to od ní nespravedlivé, ví to, ale nemůže si pomoci. A tihle její Korejci ji v jejím přesvědčení jen utvrzují.

V autě se něco pohne. Z tmavé hromady na zadních sedadlech se vyloupne ušatá hlava, která se slepičím způsobem otáčí za strany na stranu. Za okamžik se už Korejci v autě melou jako kapři v podběráku. Poslední se začne hýbat ten na sedadle spolujezdce.

Dveře dodávky se odsunou a Korejci vypadávají na cestu. Drbou se ve vlasech a protírají si oči, dva se s hubami od ucha k uchu vrhnou k Nadě a střídavě jí třesou rukou.

„Vypadá to, že vás rádi vidí,“ vyfoukne dlouhán kouř a odhodí cigaretu.

Nada si všimne, že tomu, který jí zrovna třepe rukou, čouhá zpod čepice obvaz, tomu, co stojí vedle něj, vyrazily od poslední pod očima dvě tmavé podlitiny a na nose přibyla náplast. Oba na ni bez ustání mluví a vypadá to, že si nevšimli jejího rozpačitého úsměvu, se kterým jen bezmyšlenkovitě přikyvuje a ani se nesnaží předstírat, že je poslouchá. A oni pořád mluví, jako by jim nedocházelo, že jim Nada nemůže rozumět. Jako děti, které přiběhnou domů a v rukách drží chcíplého ptáka nebo myš a hrozně rády by pro tu mrtvolku vyrobily hrobeček, křičí jeden přes druhého, až je nakonec hubený řidič popadne za ramena a silou je vrátí zpátky k ostatním. Beze slova ukáže na batohy složené v autě a posunkem naznačí jídlo a pití. Korejci snaživě zakývají hlavami na znamení souhlasu a jeden po druhém s batohy na zádech zmizí v domě.

„Najdou to?“ zeptá se muž.

„Cože?“

„Jestli najdou ty pokoje?“

„Snad jo,“ zasměje se Nada. „Dům není tak velkej, aby se v něm člověk ztratil. A oni v těch pokojích už byli.“

„No nevím,“ pokrčí řidič rameny. „Tyhle by byli schopný zabloudit i na záchodě, podle toho, co jsem zatím viděl.“

„Bylo to s nima tak špatný?“

„O nic horší než se spoustou jiných,“ mávne muž rukou a napřáhne ji k Nadě. „Maxim.“

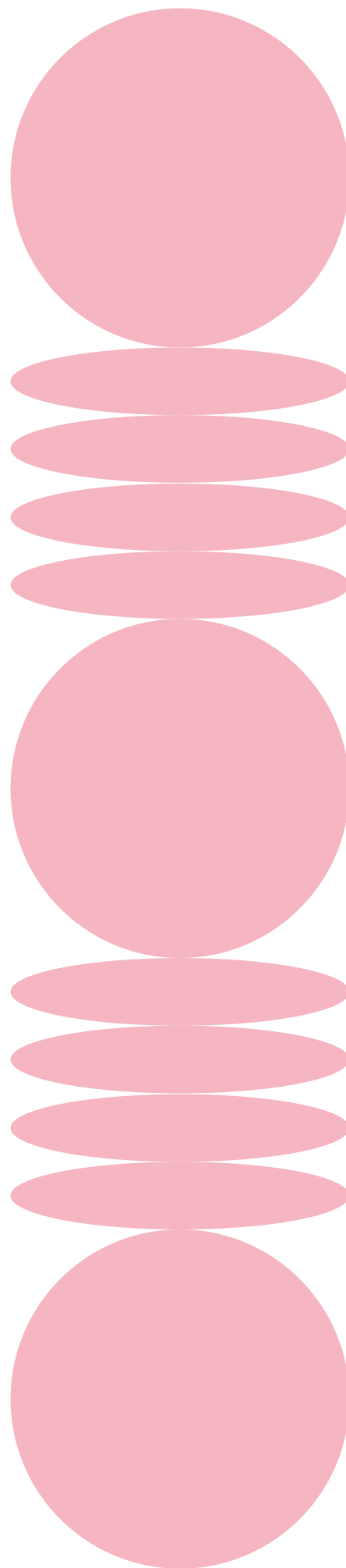
„Nada. Chcete taky čaj? Musím jít vařit.“

„Proč ne. Jen mi dejte chvilku na cigaretu. Hned jsem u vás.“

Když se za několik minut objeví ve dveřích, drží v rukou tenisky, baterku a přes rameno má přehozenou fotografickou brašnu. „Tak to vidíte,“ směje se.

Nada, která pokládá šampury se šašliky na mangel, se k němu přidá. Jídelna takhle potmě vypadá, jako by se tu odehrávala oslava. Korejci se u stolů smějí a překřikují se, občas některý očima zabloudí k Nadě, aby se ujistil, že se věnuje přípravě jídla a ničemu jinému. Nada ten pohled zná, stejný mají všichni, kteří se vrátí z hor. Unavení, nevyspalí, poslední dny strávili žvýkáním sušeného ovoce a polykáním instantních nudlí nebo nějakého podobného svinstva. Chuť na pořádnou flákotu překoná všechno ostatní.

Nalije do hrnku čaj a podá ho Maximovi. Jeho úzká, šedivými vousy zarostlá tvář je klidná. Prohrábne si ježaté vlasy, sebere hrnek a posadí se k nejbližšímu stolku. Nada otočí jehly s masem a zeptá se: „Pivo nechcete?“



„Pivo? Pivo ne. Po pivu bych usnul.“

Nada se odmlčí, ale po chvíli mu položí další otázku. „Kde jste k nim vlastně přišel? Vy jste je tam našel?“

„Já? Kdepak. Já už tam nahoře léta nebyl. Přivezli mi je lanovkou z Prijutu II. Některý z nich tam prej přišli po svých, pro některý museli dojet. Já si je přebíral až dole. Proč se ptáte?“ zarazil se. „Myslíte, že nejsou všichni? Bylo jich víc než tihle a ti tři v nemocnici?“

„Ale ne, byla jsem jen zvědavá.“ Horký tuk odkapává, prská a stéká z roštu do ohně. Jídelna se zaplnila vůní cibule a pečeného masa, nedočkávané hladové pohledy Korejců teď tékají jejich směrem častěji, jeden z nich si dokonce otočil židli tak, aby měl na Nađu dobrý výhled, podepřel si bradu dlaní a láskyplně ji při přípravě jídla pozoruje.

Nada nakrájí chleba a naskládá ho do ošatek, do misek připraví čerstvou papriku, nakládá okurky a cibuli a všechno to odnese ke stolům. Nedočkávané ruce sahají po krajících chleba, prsty z nich odlamují malé kousky a cpou je do hladových úst. Nada si tu krátkou chvíli vychutnává. „Je to legrační,“ řekne.

„Co myslíte?“ zeptá se Maxim.

„Jak je člověk nakonec čitelný. A pořád stejnej. Rusové, Korejci, Evropani. Slyšíte to? Některý z nich dokonce přestali žvanit. Jako Pavlovovi psi.“

„Tomu se nemůžete divit. Kdo ví, jak dlouho nejedli.“

„Kdepak, v tom to není. V jídle to není. Je v tom všechno. Celá směs okolností — teplo, vůně, pohodlí, vědomí, že jim tu nic nehrozí, že nemusí nikam jít, že budou spát v posteli a že se na ten zatracenej Elbrus už nikdy nemusí vrátit. Tohle všechno na nich poslední půlhodinu pracuje. A oni se rádi nechají přesvědčit, to mi věřte.“

„Na každého to snad takhle jednoduše nefunguje,“ namítl Maxim. „Nejsou všichni takoví, že by jim stačilo koryto a pelech.“

„To je fakt. Jenže ty já tady nepotkávám. To nejsou lidi, co by scházeli až sem dolů do údolí. Jsou pořád někde nahoře a vracejí se až na zimu. A takoví se mnou neztrácejí čas. Takoví vědí, že se jim život rychle krátí a že není proč ho trávit vysedáváním po putykách a žvaněním s babama, jako jsem já.“

„Jste na sebe moc přísná,“ napije se Maxim čaje. „Žvanění s váma mi nepřipadá jako ztráta času.“

Nada sbírá z manganu opečené šašliky a obratně je skládá na velké talíře. „Vždyť já taky nemluvila o vás. Vy nejste od jara do podzimu v horách, ne? Vozíte lidi.“

„No, teď už jo,“ zmizí Maximovi úsměv z obličeje a ohlédne se do místnosti. „Jo, teď už jen vozím takový, jako jsou tihleti. K ničemu lepšímu se nehodím,“ a zabodne ukazováček do vzduchu nad hlavou.

Až v té chvíli si Nada všimne, že Maximův ukazováček je podivně krátký a zdeformovaný. Stejně jako ostatní prsty na jeho ruce.

„No jo,“ zasměje se nahlas Maxim. „Teď už jsem dobře jen na tahání bagáže a kroucení volantem. Teď už jen na tohle.“ Korejci s plnými ústy udiveně sledují pohyby jeho chromé ruky, a aniž můžou rozumět jedinému slovu z toho, co říká, jejich pohledy se posunou na Nađu, jako by čekali, co odpoví. Žvýkají a zírají na ni.

„Promiňte,“ zamumlá Nada. „Já si nevšímala. Jsem pitomá.“

„Neomrzají jen zmatení cizinci,“ položí Maxim ruku na desku stolu a pokroucenými konečky pahýlů bez nehtů bubnuje na plech hrnku s čajem. „Občas to překvapí i někoho, kdo už si tam připadá jako doma. Možná se to děje právě proto.“

„Cože?“ zeptá se Nada nechápavě.

„Člověk bejvá pyšnej,“ vysvětluje Maxim. „Čím pyšnější, tím víc ztrácí opatrnost. Všechno se pro něj děje samozřejmě. Má pocit,

že už ho nemůže nic překvapit. A právě v takových chvílích přichází trest. Nebo co to. Asi jo, trest.“

„To je hloupost, ne?“ neudrží se Nada.

„Proč myslíte? To jako proto, že trest by měl souviset s nějakou vinou? No tak to jsem se teda asi provinil pýchou a lehkovážností. To je přece dost, ne?“

„Nemyslí si.“

„A proč?“ rozpráhne Maxim své dlouhé hubené ruce. „Je, teda spíš byla spousta lidí, co byli míň lehkovážný a neopatrný než já, a teď leží někde pod kamenem nebo se možná ani neví, kde leží. Prsty a ucho jsou ještě dobrá cena.“ Obrátí do sebe čaj a vstane ze židle. Zdravou rukou se podrbe na zarostlé bradě a prohrábne si husté šedivé vlasy. Pravému uchu chybí boltec, vypadá jen jako nedonošenec ucha, podivná napodobenina. „Děkuju za čaj.“

„Vyprovodím vás,“ položí Nada poslední talíře na stůl a pomalu s Maximem vyjdou před dům. Je pořád ještě tma, vítr se trochu uklidnil a příjemný chladný vzduch, který stoupá od řeky, vyvolá na okamžik dojem, že léto co nevidět skončí.

Nada čeká, jestli se za ní ve dveřích neobjeví Korejci, s nejasným pocitem, že by se slušelo, aby Maximovi poděkovali. Ale ne, zaplatili, tím je pro ně věc vyřešená. Nada se za ně trochu stydí.

Maximovi je to zjevně úplně jedno. Strčí si do úst cigaretu a zapálí si. „Na shledanou,“ napráhne k Nadě ruku. A přestože se při příjezdu zdravili, Nada najednou cítí ostych. Není k němu důvod, Maxim jí předtím i teď podává zdravou ruku, ale i tak mu dlaň stiskne tak nějak opatrně, lehce.

Dodávka přejede most a odbočí na hlavní silnici, světla reflektorů přejedou po žluté skále popsané velkými bílými písmeny a čísly, o kterých nikdo neví, kdo je tam napsal ani co znamenají.

Když se Nada vrátí do domu, po některých už u stolu zbyly jen mastné talíře a zbytky opečené drůbeží kůže. Korejci se odklídili do svých pokojů, museli být strašně unavení. Nada posbírá hrnky od čaje, talíře a přístroje a odnese všechno do kuchyně. Bezmyšlenkovitě myje a oplachuje nádobí a v hlavě má podivné, nezvyklé prázdno a klid. Pak zhasne světla a vrátí se do ložnice. Tma za oknem přechází do šedivé. Chvilí přemýšlí, jestli má vůbec smysl jít ještě spát, cítí ale, že i na ni padla únava, kromě toho Korejci budou určitě spát až do oběda, není důvod nevyspat se taky.

Leží se zavřenýma očima v posteli a vidí tmavé postavy, jak se těžkopádně potácejí hlubokým sněhem, jedna po druhé se vynořují z mlhy, jak s nimi cloumá vítr tak, že co chvíli některá z nich upadne. Ostatní ji míjejí a nejeví žádnou snahu pomoci jí vstát. Všechny postavy mají na zádech batohy a v rukou hole, v té bílé tmě není možné rozeznat jejich obličeje. Vítr řve, Nadě to zní, jako když se ze skal sype kamení nebo padá lavina. Postavy kolem Nadi jedna po druhé procházejí, nevšímají si jí a vzápětí se znovu ztrácejí v bílé tmě. Když Nađu mine poslední z nich, usne. ●



ZAMRZLO VÍNO DO KRYSTALU

Matěj Kulišťák

obrazoborci

jásot
že vyžráli na smrt
že sýčci vychcípali

v poli planou zbylé snopy
děvečky vlasy samý klas
a klasy samý námel
na bílá oblaka věší se
stuhý dýmu
žere žár prkna stržené stodoly
plive a prská a
žebráci derou z něj paběrky
až sežehnuté chlupy
nebem cosi jak šíleně smutný smích

nic z ničeho padá
noc
do ohňů a ty jsou rázem
nahé

po džbánech pálená rež
koluje s děvkami dokola
do umdlení
co na dně chrstáno ohni
kdo něco na srdci hned ústa samá krev
a kdo se odpotáceli

těm sžatá pole zela okny do postelí
teprv byli celí
teprv šťastní

tmou bílé obrysy špýcharů
vonících ještě smolou
bzdí
už v nich líhně myši

(31. 5. 2023)

* * *

když zdály se ty zdi
už skoro provalit
když erodoval chrám a všude kolem spraš
když bylo nejhůř
strhly se
kdovíodkud
ty strašné ohyzdy
křičící na bohy
pášící samopaš

jsme padlí světa
padlí na hlavu
zkáza vinice a vina
andělů jsme bez hvězd
bez strážce
jsme sacerdoti kalu
jsme sami sobě posly
požáru
jsme kosa na kámen
ámen pro slabé kusy
šlapeme pukavce kde klubala se
spoušt a lezla ze skořápky
jsme úděl vržený
jak oheň na zemi
jen houšt a větší kapky

mlčel
mlčel chrám co
ovce na porážku
nepohnul se hornin sval jen
v tváři kraje
vrásky
samota je
taje v samotaje
obepíná křik a mění
hrdé slovo v hlášku a
píše za něj otazník

(14. 5. 2023)

libavá zima

rozléhá se po okraji
křik
zní jak zvon
z Jestřábí
od svatý trojice

prám na oprám
prám na oprám

cestou na Varhošť
hranostaj
vyžraná bílá srst
září holomrazem

prám na oprám
prám na oprám

kde druhdy sídla mlhy
není
než popílek samodruhý
a dotýkaná jména

stěží zahlídnutá hlína
stěží opuštěná půda
křik jako kdysi
roztavený zvon

oprám
na prám rám
rá á

(31. 7. 2023)

Matěj Kulišťák je básníkem zaklínání — prostý bezprostřední svět se svými zabijačkami, se svou padlostí na hlavu, se svým pokrytectvím a lidstvem sedřeným až na páteř je v jeho básních rozkládán do zaříkadel, do slovního kouzla, do echa slov, na něž je dobré připít si vodkou na kuráž. Jsme zde takřka uprostřed mýtu každodennosti, a to i přesto, že tady serou rybičky do vody, nebo naopak právě proto — o čem jiném by měl uprostřed toho bláznovství světa člověk psát?!

kde se skácel dům

z úzkých do tenkých
pohrobek roku po Kristu
Králi
vyhaslo v nístěji
v kolečku rej krys tu
jako v ráji

a dveře vskutku bez petlice
srny a mlha serou
na podlahu
aspoň ta hospoda kde
opilci který se rou-
há na prsa složím hlavu

(22. 11. 2022)

přechod

jde po kuchyni
je v ní tma

v náhodné úterý
dochází pivo
v píči jak po trachtaci

zlá nutnost dne

(zas budou muškáty
páchnout prstí)
dveře zaflusané
šmírem

za plotem havranpírko
kdyby samota mihn hřála

(15. 1. 2023)

němí

zpolednilo kafe v dřezu
činžák prázdný
ozvěnou dupot bot
měří míru k dveřím
ksakru malým pro skříň
dům svědčí svědomí
kdo nový škrábe stěny
plné svodů
plné rozvodů
plamínek naděje
od kotle k troubě
cupitá bytem krys školka
serou rybičky do vody
co pijou
hodiny bijou přes sebe
hlava nehlava
ve zdi trubka kvete
dokud dům k nebesům číší
než jej zahluší
sebeosluchači

jen starý Jörgen čumí
blbec z okna
poslouchá pláč
miminka z třetího
maminka za roh
odběhla nakoupit
a slintá se a chechtá

(7. 5. 2022)

lámání

zvoní jitřní hošík honí
dvorem kuře krákoře
a zatíná mu tipec

leží v roli bílý púst když
hospodář se s gustem pouští
do vraždění mláďátek

futrál houslí vybilény
sele sebou smeklo v ráně
dvůr jak po bičování

kalafunou chasa prase
dře a dře se nežli sedře
vlastní lidství na páteř

popelí se stará kvočna
maně zobe hledá kuře
krev se lepí na ubrus

křížem krážem ticho hněvu
svatý Matěj se sekýrou
pije vodku na kuráž

(24. 2. 2022)

Své básně 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.



Básniřka čísla

Natálie Paterová

Natálie Paterová, narozena v malém městě na česko-polských hranicích, je bohemistka a pesimistka. Má ráda poezii Emily Dickinson a oranžovou barvu, to druhé je prý příznakem pomatení mysli. Říká věci na rovinu, a proto nemá mnoho přátel. Vydala sbírky *Uvnitř kosti duha* (Protimluv, 2012) a *Co když* (Protimluv, 2019). Je zastoupena v básnické antologii queer poezie *Toto je můj coming out* (Adolescent, 2023), *Krátká báseň* (Protimluv, 2020) a jiných. Její verše byly přeloženy do polštiny (antologie *Przewodnik po zaminowanym terenie*, 2016), angličtiny, němčiny, italštiny, rumunštiny a řečtiny (*Antologie mladé české poezie*, 2019). V roce 2019 vyšel v německém nakladatelství Hochroth bilingvní výbor poezie *Ohne Option*. Žije v Kolíně. Publikované básně pocházejí z připravovaného rukopisu *Dopisy Martině*.

Povídka

Stanislav Beran

Stanislav Beran (nar. 1977) absolvoval obor český jazyk a dějepis na Pedagogické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Debutoval básnickou sbírkou *Zlodům* (Centrum křesťanské kultury sv. Vojtěcha, 2002), ale záhy se začal věnovat próze. Vydal povídkové soubory *Až umřeš, nikdo už ti nebude chtít sahat na prsa* (Host, 2007), *Žena lamželezo a polykač ohně* (Host, 2013) a *Schrödingerův hotel* (Host, 2023), novelu *Hliněné dny* (Host, 2009), romány *Vyšehradští jezdci* (Host, 2016) a *Kocovina* (Odeon, 2019). Jeho nejnovější knihou určenou dětem je *Ztracený v povětrí* (Host, 2023). Jeho texty byly zařazeny do *Literary Anthology of Visegrad 4 Countries* a přeloženy do angličtiny, polštiny, maďarštiny a arabštiny. Působí jako manažer ve farmaceutické firmě a v současnosti chystá další román.

Nová jména

Matěj Kulišťák

Matěj Kulišťák je redaktorem *Aitheru*, časopisu pro studium řecké a latinské filozofické tradice. Zároveň studuje českou filologii a filozofii na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. V univerzitní literární soutěži postupně získal čestné uznání, druhé a první místo. Je držitelem uznání poroty Literární soutěže Františka Halase. Publikoval v časopise *Tvar*. Jeho básně budou součástí španělsko-české antologie současné české poezie, kterou letos vydá madridské nakladatelství Sial Pigmalión.

Ateliér

Zuzana Pustaiová

„Kolik druhých já máme?“ ptá se fotografka Zuzana Pustaiová ve své sérii *Masky*. S odkazem na teorii nošení masek a dramaturgickou sociologii Ervinga Goffmana prozkoumává, jak přetváříme svůj vnější obraz ve snaze vyhovět očekávání společnosti a rolím, které v každodenním životě zaujímáme. Tento proces prezentuje jako v jistém smyslu sebehybridizaci přirozeného vzhledu sebe sama, a přivádí nás tak k zamyšlení, kde leží naše pravé já. Nemůže to nakonec být v roli, které se snažíme dostat, a v představě osobnosti, jíž bychom chtěli být?

Zuzana Pustaiová (nar. 1990 v Levicích na Slovensku) je absolventkou Vysoké školy výtvarných umění v Bratislavě a University of Applied Sciences v Bielefeldu v Německu. Její práce získaly několik mezinárodních ocenění a v roce 2018 byla vyhlášena slovenskou Fotografkou roku. Pracuje jako fotografka na volné noze, lektorka a šéfredaktorka magazínu *Fotonoviny*.

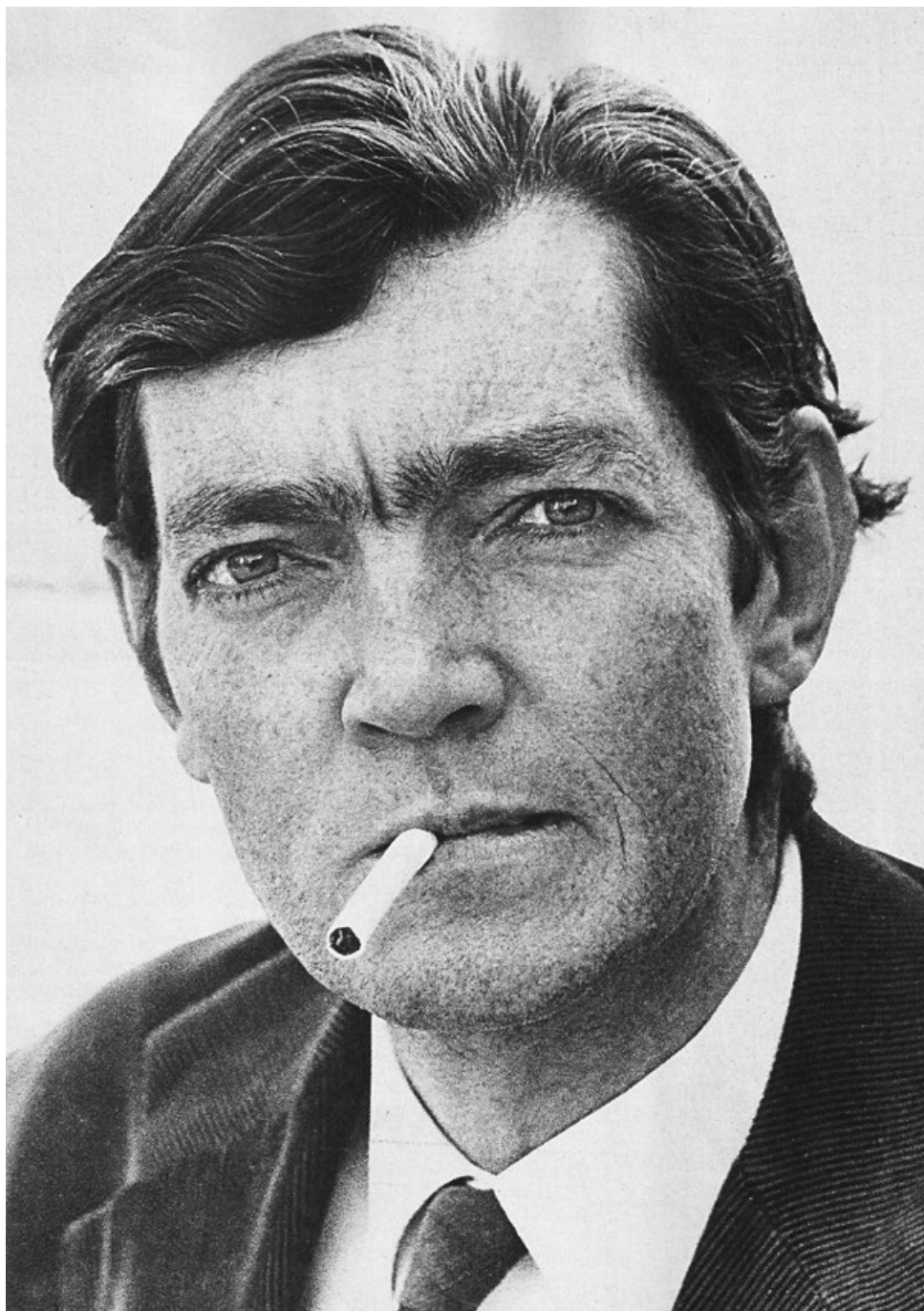


ÚKOLY UBOHÉHO BĚLOŠSKÉHO ŠAMANA V NYLONOVÝCH SPODKÁCH



Jan Němec

Kde jinde než v Paříži na montparnasském hřbitově si člověk může myslet, že slova spisovatelů něco znamenají. Hrob Jeana-Paula Sartra a Simone de Beauvoir pokrývají stovky polibků ve všech možných odstínech výrobců rtěnek. Do květináčů u Marguerite Duras příchozí zasazují tužky, tuhy plné tužeb. Lesklá deska na hrobě Susan Sontag odráží oblaka plující nad městem i tvář toho, kdo hledí dolů. A na hrobě Julia Cortáзара nejenže se povaluje množství projetých jízdenek z pařížského metra, ale na bílou desku někdo načmáral skákacího panáka a další vzkazy, jimž rozumí jen zasvěcení.



Není náhoda, že Cortázar je pohřben právě v Paříži. Ostatně na montparnasském hřbitově leží celá řada dalších ahasverů z různých koutů světa, jimž se město nad Seinou stalo druhým domovem. Namátkou: vedle zmíněné Susan Sontag tu poslední spočinutí našel fotograf Man Ray, komplikovaní Rumuni Emil Cioran nebo Eugène Ionesco, mezní či spíše zámezní Ir Samuel Beckett. A kdyby si Cortázar chtěl v noci promluvit ve španělštině, leží tu i další autor boomeru latinskoamerické literatury, Mexičan Carlos Fuentes. Zkrátka je to trochu jako v nejslavnějším Cortázarově románu *Nebe, peklo, ráj*, v němž se všichni

možní — a často i nemožní — intelektuálové, umělci a hledači absolutna z různých koutů světa scházejí pod hlavičkou Hadího klubu, pouštějí si jazz a snaží se vymyslet věci, které, jak vědí, se stejně vymyslet nedají, protože je lze jen prožít.

Montparnasský hřbitov vskutku připomíná takový Hadí klub, takže Cortázar tu leží právem. Ze všech slavných latinskoamerických spisovatelů je navíc právě on tím nejevropštějším. V roce 1914 se narodil argentinským rodičům v Bruselu a většinu života skutečně strávil na starém kontinentu; v roce 1981 mu Françoise Mitterand — stejně jako Milanu

Kunderovi — dokonce udělil francouzské občanství. V Argentině žil jen mezi roky 1918 až 1951, tedy v době školní docházky, literárních začátků a prvních zaměstnání. V Evropě se nadto cítil doma také intelektuálně. Vždyť většina toho nejlepšího, co napsal, má blíž k existencialismu než k magickému realismu márquezovského ražení.

Ale hlavně: Cortázar musel být pohřben na montparnasském hřbitově z osobních důvodů. Americká spisovatelka a fotografka Carol Dunlop byla jeho druhá žena a poslední láska. Její popel tam uložil ani ne o rok a půl dříve, než tam skončil ten jeho.

Příběh je to tragický a dobře by se vyjímal na filmovém plátně, kdyby někdo našel způsob, jak ho natočit. Dunlop byla o dvaatřicet let mladší a Cortázar se s ní seznámil koncem sedmdesátých let na své tour po Americe. Pozval ji do Paříže, slovo dalo slovo, večer dal další večer a cit dal cit. Bláznivě se do sebe zamilovali: on bez dvou centimetrů dvoumetrový čahoun s očima tak daleko od sebe, až to působilo nelidsky, *puer aeternus*, který si ovšem po vzoru latinskoamerických revolucionářů nechal narůst plnovous a vinou intenzivního celoživotního kouření už neměl nejlepší chrup, ona subtilní krátkovlasá bruneta, která s ním sdílela lásku k psaní, fotografii, hudbě a ke kočkám, tedy ke všem podstatným věcem na světě.

Přestože Cortázar se svou první ženou Aurorou Bernárdez nežil už dlouhé roky, teprve v roce 1979 se nechal formálně rozvést, aby si mohl Carol Dunlop vzít. Záhy po svatbě v roce 1981 ji však lékaři diagnostikovali leukémií.

Prognóza byla mizerná. Zničený pár se rozhodl, že vyrazí na poslední výlet. Vzali starou obytnou dodávku Volkswagen a v květnu 1982 se vydali po dálnici A6 z Paříže do Marseille. Cesta, která běžně trvá něco přes sedm hodin, jim zabrala více než měsíc, hlavně kvůli pravidlům, která si určili: musí zastavit na všech odpočívadlech

a na každém druhém strávit noc, z dálnice nikdy nesmějí sjet. Marseille se pro ně stala symbolem všeho, oč v životě stojí za to usilovat, a současně něčím na způsob Odysseovy Ithaky, vytouženým, avšak i obávaným cílem. Během cesty oba psali a fotili, v deníkových zápiscích parodovali styl slavných objevitelů a své vlastní objevy dokládali zaplaceným mýtným na dalším dálničním úseku. Když už měli po měsíci etnografického výzkumu motelů a benzínových pump Marseille na dohled, Dunlop si povzddechla: „Ach, Julio, byl to tak krátký výlet...“

Carol Dunlop zemřela čtyři měsíce poté, bylo jí třicet šest let. Cortázar ze společných zápisků, fotografií, kreseb a nejednoho *objet trouvé* sestavil nezařaditelnou knihu *Los autonautas de la cosmopista*, tedy něco jako *Autonauti kosmodálnice*, s podtitulem *Nadčasová cesta Paříž—Marseille*. Byla to pocta jejich poslednímu výletu, na němž se stěrače staré dodávky marně snažily smazat lékařskou diagnózu.

Po vydání knihy Cortázar upadl do depresí a jeho vlastní zdravotní stav se rychle začal zhoršovat. Dunlop mu přezdívala *el Lobo*, vlk, a Cortázar se po její smrti změnil přímo ve vlka samotáře. Vždy působil o hodně mladší, než byl, ale teď během jednoho roku zestárl do svých skutečných let. Na začátku února 1984 musel

být hospitalizován ve starobylé pařížské nemocnici Salpêtrière a tam také 12. února 1984 zemřel na leukémii. Tedy se stejnou diagnózou jako Dunlop. Bylo mu šedesát devět let.

„Tu sombra espera tras de toda luz,“ zní zřejmě poslední verš, jež napsal. „Za každým světlem čeká tvůj stín.“

Ten už tak dost tklivý příběh je však možná ještě tragičtější. Není samozřejmě vyloučeno, že se u Dunlop i Cortázara během krátké doby společného soužití skutečně rozvinula leukémie. Člověka to však zarazí a hlubší pátrání pochyby podtrhuje. Nepotvrzené a dnes už nepotvrditelné teorie, založené hlavně na svědectví několika přátel, hovoří o tom, že Cortázar ve skutečnosti trpěl nediagnostikovaným HIV; snad v důsledku krevní infuze, snad vinou nechráněného sexuálního styku.

Ta ještě málo prozkoumaná a o to více obávaná nemoc v té době začala děsit svět. Michel Foucault na ni umřel ve stejném roce a měště jen o pár měsíců později a i kolem jeho odchodu budou zprvu panovat nejasnosti. Člověku se skoro nechce ptát: Předal Cortázar HIV nechtěně své mladé ženě, s níž teď sdílí noc pod bílou náhrobní deskou hřbitova na Montparnasse? Věděl to? Věděla to ona? Je to jedno z tajemství, která se už nikdy nedozvíme.

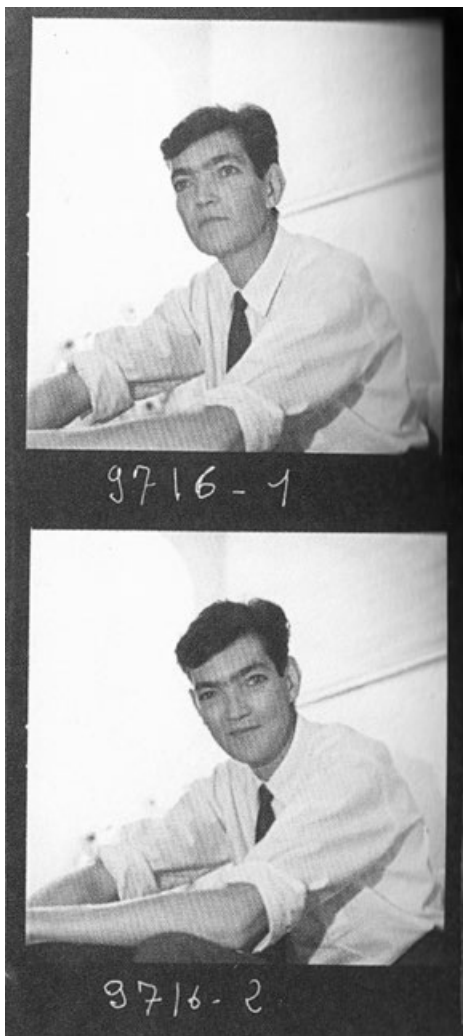


Jako spisovatel byl Cortázar až do poloviny života považován především za excelentního povídkáře, jednoho z těch vůbec nejlepších. V eseji s necortázarovsky mdlým názvem „Některé aspekty povídky“ píše: „Jeden argentinský spisovatel, velký milovník boxu, mi říkal, že v souboji, který se začne mezi vášnivým textem a čtenářem, román vždycky dosáhne vítězství na body, zatímco povídka musí knokautovat.“ Nechme teď stranou, že oním argentinským spisovatelem s oblibou v boxu je téměř jistě sám Cortázar. Co znamená to rozlišení, že román může vyhrát na body, ale povídka musí knokautovat?

Cortázar celý život obdivoval jak Jorgeho Luise Borgese, tak Adolfa Bioye Casarese, dva další výrazné představitele laplatské fantastické povídky. Pro tu je typické, že běh každodennosti přeruší vpád něčeho nadpřirozeného, nevysvětlitelného a na rozdíl od jiných typů fantastických povídek obvykle také nevysvětleného.

Borges byl o necelou generaci starší, ale to stačilo, aby asistoval u Cortázarových začátků. V roce 1946 přijal k vydání ve svém časopise *Anales de Buenos Aires* povídku „Zabraný dům“. Vypráví se v ní příběh sourozenců, kteří postupně postupují svůj dům neznámým obyvatelům, jež nikdy nespátří, až nakonec dům opouštějí nadobro. Povídka se o pět let později objevila i v Cortázarově prozaické prvotině, sbírce *Bestiář* (*Bestiario*, 1951), jež společně s dalšími dvěma sbírkami *Konec hry* (*Final del juego*, 1956) a *Tajné zbraně* (*Las armas secretas*, 1959) tvoří první období autorovy tvorby. Už zde najdeme většinu stavebních prvků Cortázarova univerza: fascinaci světem dětí, které vidí víc než dospělí, neustále přítomné tajemství, jež jako by se pokaždé skrývalo za nejbližšími dveřmi, množství her a rituálů, které nás mají smířit s životem na této straně, zvláštní figury existence, konfigurace, které umožňují odchlípnout na okamžik realitu jako starou tapetu, a samozřejmě obdivované, milované a obávané ženy, které v tom všem mají prsty.

Cortázar prvního období ještě ctí žánrová klišé laplatské povídky. Fantastika tu někdy působí poněkud strojeně a sestrojeně, jak je to patrné i v řadě Borgesových povídek. Na rozdíl od Borgese, který si literaturu během života zbožštil, má však Cortázarův projekt od počátku mimoliterární horizont. Už v raném, byť až posmrtně vydaném eseji „Teoría del túnel“, tedy „Teorie tunelu“, s podtitulem „Poznámky o místě surrealismu



a existencialismu“, spatřuje právě v propojení těchto dvou směrů možnost obrodit člověka a probudit ho k plnějšímu životu. Útočí na estetismus, označuje se za neoromantika, surrealismus nechápe jako literární hnutí, ale jako klíč k podvědomí a nadvědomí. Věnuje se podrobně Rimbaudovi, přičemž jeho slavné dictum „Já je někdo jiný“ chápe jako stvrzenku, že běžné vědomí je neúplné. Za tenkou přepážkou čeká jiné já, nebo snad ne-já, jak by Cortázar upřesnil poté, co se v šedesátých letech ve svém hledání obrátil i k východním naukám.

Na rané úvahy navázal v eseji „Para una poética“ („K poetice“) z roku 1954.

↑ Ateliérové fotografie, kolem roku 1930

← Carol Dunlop a Julio Cortázar na jedné ze zastávek na kosmodálnici z Paříže do Marseille

Zde si bere k ruce zejména dílo antropologa Luciena Lévyho-Bruhla a společně s ním rozvíjí úvahy o tom, že obraz, figura a analogie nejsou pro člověka volitelným způsobem, jak se vztahovat ke skutečnosti, ale voláním skutečnosti samé. Poezie v tomto světle nepředstavuje veršování, ale základní existenciální gesto bytosti prokleté vědomím. Jestliže v člověku třímá touha odemknout tajné dveře, pakliž k tomu drží poezie, neboť básník je podobně jako dítě primitiv, který ještě nevnímá, a už překonává základní subjektovo-objektovou dualitu světa: je současně sám sebou i bytím, které skrze něho jestvuje. Básníci, šamani a děti jsou zaříkavači světa a právě takovým zaříkáváním musí být i literatura.

Proč věnovat tolik pozornosti raným esejům? Zatímco průměrní autoři píší proto, aby vydávali knihy, za čtení stojí ti, kteří se prostřednictvím psaní vydávají za určujícími otázkami života; podstatný rozdíl mezi spisovatelem nakonec spočívá v tom, z jak hlubokých výzev a jizev píší. Cortázar své rané úvahy až na výjimky nepublikoval, ale připravoval si jimi terén. Ačkoli v pozdějších letech svou poetiku částečně upravil s ohledem na levicové politické probuzení, její základy měl zhruba do svých třiceti let hotové.

Avšak zpět k původní otázce: Co to tedy znamená, že povídka musí knokautovat, zatímco román smí vyhrát na body? Cortázar se domníval, že kratší žánr, na nějž se v prvním tvůrčím období soustředil, je zvláště dobře vybaven k tomu, aby čtenáře zaskočil. Povídky podle Cortázara nemají taktizovat: žádné úvody, hlavně ne vysvětlování, žádné popisy a charakteristiky postav, pryč s vycpávkovými větami a pomalými přechody, běda tomu, kdo provádí tanečky okolo tématu, které v poučenějším publiku vyvolávají tak akorát nespokojené pískání či smích. Povídka má zamířit na solar nebo na bradu, má čtenáře zasáhnout přímo a čistě a způsobit, že se na okamžik ocitne mimo — má způsobit, že mě budou počítat. Z pohledu autora to znamená, že povídku na rozdíl od románu vede jeden pohyb, vzniká z jednoho náprahu. Od první věty se v ní postupně hromadí napětí, uvolněné až pointou.

Nejlepší Cortázarovy povídky skutečně mají tuto kvalitu projektilu. Sebraná vydání jich obvykle obsahují kolem osmdesáti, včetně těch, které později proslavily filmové adaptace: v roce 1966 Michelangelo Antonioni volně zpracoval povídku „Babí léto“ a vznikla *Zvěščenina*, o rok později

Jean-Luc Godard natočil *Vikend* podle povídky „Jižní magistrála“. Do mého výběru nejlepších kusů by patřily „Rukopis nalezený v kapse“, „Konec hry“, „Změna osvětlení“, „Silvia“ nebo „Graffiti“.

„Rukopis nalezený v kapse“ je navíc důvodem, proč na Cortázarově hrobě mokvají ty projaté jízdenky z pařížského metra. Vypráví příběh muže, který si dopředu určí trasu se všemi přestupy a poté se ve voze metra pokouší zachytit úsměv ženy v odrazu v okně. Nesmějí se na sebe usmát přímo, to je první pravidlo, a to druhé zní, že pouze pokud dotyčná skutečně ty stejné, předem určené přestupy, smí ji nakonec hrdina oslovit — až v tu chvíli lze totiž uvažovat o tom, že jde o osud, a ne jen o „pavouky v břiše“. Plán pařížského metra, podobný mondrianovské kresbě, se tu stává půdorysem osudu, hrou na lásku.

Ve sbírce *Tajné zbraně* se však Cortázarovi přihodilo něco, co už předjímá další období. Kromě povídek z jednoho náprahu obsahuje i delší text, skoro novelu „Pronásledovatel“. Jde o příběh jazzového

saxofonisty a jeho životopisce. Zatímco saxofonista — povídka je připsána Charliemu Parkerovi — pronásleduje tajemství, jehož se dotýká, když improvizace splývá se samotným během času a neodvolatelně ústí do zlaté extáze v nitru nástroje, životopisec pronásleduje jen saxofonistu. Snaží se pochopit člověka a uniká mu, že to nejcennější na něm je to nelidské. Na této povídce autor pracoval delší dobu a i tematicky preluduje to, co málokdo čekal: že rozený povídkář Cortázar napíše velký román.

SPIKLENCI TEXTU

O nejslavnějším díle boomu latinskoamerické literatury šedesátých let není žádných pochyb. Generační sága *Cien años de soledad* Kolumbijce Gabriely Garcíi Márqueze vyšla v roce 1967, záhy byla přeložena do desítek jazyků včetně češtiny (1971) a prodalo se jí přes padesát milionů výtisků. Vlna zájmu o jihoamerické autory se ovšem zvedla už několik let před vydáním *Sta*

roků samoty. U jejího zrodu stojí mexicko-peruánsko-argentinský triumvirát Carlos Fuentes (*Smrt Artemia Cruze*, 1962), Mario Vargas Llosa (*Město a psi*, 1963) a právě Julio Cortázar. Je-li *Sto roků samoty* nejčtenějším románem té doby, Cortázarova *Rayuela* čili *Nebe, peklo, ráj* z roku 1963 je tím nejzásadnějším.

„Každý, kdo nečte Cortázara, je ztracený. Nečíst ho je vážná nemoc, která může mít hrozné následky. Jako kdyby člověk nikdy neochutnal broskve — celý jeho život je smutnější,“ pravil jednou laškovně chilský básník Pablo Neruda. Vystihl tím pocity dnes už nejedné generace čtenářů, jimž *Nebe, peklo, ráj* vstoupilo do života a nezanechalo ho stejným. Jestliže byl zatím Cortázar znám zejména španělsky mluvícímu světu a jako povídkář — navzdory tomu, že už v roce 1960 vydal svůj románový debut *Výherci* (*Los premios*) a další román *Zkouška* (*El examen*) zůstal v rukopise —, až *Rayuela* ho široce proslavila. Román se záhy stal manuálem všech hledačů absolutna, ačkoli jediné absolutno, které jim nabízel, bylo právě ono hledání.

Rayuela je vskutku kniha jako žádná jiná. Část toho jde na vrub skutečnosti, že román lze číst dvěma způsoby. Vedle běžného lineárního čtení, jež začíná kapitolou 1 a končí kapitolou 56, existuje ještě další možnost. Kniha totiž obsahuje takzvané postradatelné kapitoly 57–155, členitý soubor odkazů, paratextů, experimentů a vtipů, jež lze do těch „nepostradatelných“ vmíchat jako druhou půlku karetního balíčku.

Ačkoli to přirovnání v jedné přednášce použil přímo Cortázar, není úplně přesné. Způsob, jímž čtenář románem postupuje, pokud si zvolí druhou možnost čtení, se podobá spíše skákacímu panáku: knihou lze proskákat podle předem daného klíče. To je také význam španělského slova *rayuela* — označuje dětskou hru, kterou u nás známe pod názvem panák, případně nebe, peklo, ráj, jak upřednostnil překladatel Vladimír Medek.

Mohlo by se zdát, že dvě možnosti, jak číst jednu knihu, patří do prošlého katalogu formálních experimentů šedesátých let. Jde však o víc než jen o formální hru. Expozice lineárního způsobu čtení přináší milostný román v ich-formě. Záhy zjistíme, že vypravěčem je Horacio Oliveira, Argentinec usazený v Paříži, který se schází se svou družkou Bosorkou, popíjejí maté, poslouchají jazz a docházejí do Hadiho klubu, neformálního spolku intelektuálů, umělců a hledačů, kteří uctívají spisovatele jménem Morelli. Druhý způsob čtení

PRVNÍ ZPŮSOB ČTENÍ, ÚVODNÍ ODSTAVEC KAPITOLY 1:

„Jestlipak Bosorku najdu? Kolikrát mi stačilo přijít po rue de Seine, vyklonit se z oblouku, vedoucího na Quai de Conti, a sotva jsem v tom světle barvy a oliv a popela, vznášejícím se nad řekou, začal zase rozeznávat jednotlivé tvary, rýsovala se už na Pont des Arts její štíhlá postava; někdy přecházela sem a tam, jindy se zas opírala o železná zábradlí a nakláněla se nad vodou. Pak už jsem docela přirozeně přešel ulici, vyšel po schodech nahoru na úzkou stužku mostu a připojil se k Bosorce, která se usmívala a nezdála se nijak překvapená; věřila stejně jako já, že takové náhodné setkání je tím nejméně náhodným, co se může v životě přihodit, a lidé, kteří si umlouvají schůzky v určitou hodinu a na určitém místě, že jsou titíž, kteří na psaní dopisů potřebují linkovaný papír a tubu zubní pasty mačkají odspoda.“

DRUHÝ ZPŮSOB ČTENÍ, ÚVODNÍ ODSTAVEC KAPITOLY 73:

„Ano, ale kdo nás zbaví toho hluchého ohně, toho bezbarvého ohně, jenž se za soumraku žene po rue de la Huchette, vyráží z uzoučkových průjezdů a z vrat rozežraných červotočem, kdo nás zbaví toho bezbarvého ohně, jenž olizuje kamení a číhá ve výklencích dveří, jak ze sebe smyjeme tu sladkou spáleninu, která se šíří a všude se usazuje natrvalo, spolčená s časem a se vzpomínkami, se vším tím lepkavým, co nás drží na této straně, a která nás bude sladce spalovat, dokud z nás nezbude jen popel. Raději se dohodnout jako kočky a jako mech, navázat důvěrná přátelství s ochraptělými domovnicemi a s bledými, trpícími stvořeními, která číhají za okny a pohrávají si se suchou haluzí; hořet bez oddechu, snášet tu spáleninu, která postupuje jako dozrávání v ovoci, být tepem ohně v té nekonečné změti kamení a chodit nocemi našeho života poslušně, jako je poslušná lidská krev ve svém slepém kolování.“

však začíná zcela jinak, jakousi existenciální fugou, či jak nazvat kapitolu 73, a po Horaciovi ani Bosorce zde není ani stopy (viz rámeček).

Ony dva způsoby čtení tedy neodlišuje jen jiné řazení informací, jak by to snad mohlo být v románu založeném na ději. Na stole zde leží přímo jiná smlouva se čtenářem. Jestliže je *Rayuela* knihou jako žádná jiná, není to jen pro ty dva způsoby čtení, ale specificky díky druhé možnosti. Právě ta totiž ze čtenáře dělá autora spiklence, jeho komplice, doppelgangera na druhé straně bílé stránky. Cortázar to zdůrazňoval v mnoha rozhovorech, přednáškách a statích dlouho před recepcním obratem v literární vědě: čtenář musí být spolutvůrcem díla; to čtenář je vždy nejdůležitější postava. Proti pasivním čtenářům, kteří knihy berou do rukou jen proto, aby se pobavili, a pak řeknou, že se jim román líbil, nebo nelíbil, se Cortázar ve skutečnosti vyslovoval tak vehementně, až se za to musel omlouvat. Druhý způsob čtení mě nutí, abych byl aktivní přímo fyzicky, protože knihou musím neustále listovat. Především mě však existenciálně vyzývá a konfrontuje na úrovni, na níž to většina knih nedělá, ani se o to nepokouší.

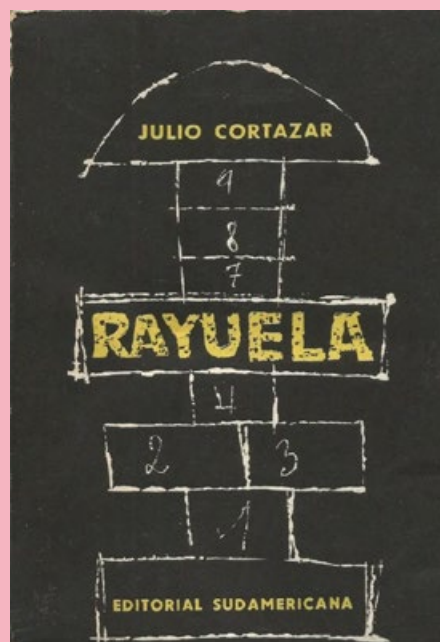
Kromě toho, že se *Rayuela* dá číst dvěma způsoby, přináší několik románů v jednom i po tematické stránce.

Zprv: jde o silný milostný příběh Bosorky a Horacia. Ti dva mají drobná společná tajemství: chodí se do zverimexu dívat na ploché ryby, které se vmžiku, jediným cuknutím průhledného těla, mění v trojrozměrné, přáteli se s bezdomovci, občas používají svůj vlastní jazyk, glygličinu, v němž po sobě touží dosud neoblýskanými slovy, čtou ty stejné knihy. Přestože to tak zprvu nevypadá, jako v případě jiných velkých milostných příběhů jde i zde o uzavřenou záležitost: Bosorka se ztratila někde na cestě mezi Paříží a Montevideem a patří už jen do Horaciovy minulosti. Pro intelektuálně založeného Horacia byla navíc svým způsobem nedosažitelná vždy. Zjedнала si přímý přístup ke skutečnosti, takže věděla, že v provázku nalezeném na chodníku se skrývá stejná pravda jako v upanišadách a upanišady člověku neřeknou víc než pařížští clochardi. Co hůř, Horacio si uvědomuje, že nikdy nedokázal učinit ten skok víry, který je potřebný k překonání propasti mezi já a ty. Rozchod podle všeho nese daleko hůř než Bosorka, přestože to byla ona, kdo miloval víc.

Zadruhé: *Rayuela* je román o psaní. To hlavně díky postavě spisovatele

Morelliho, k němuž členové Hadiho klubu vzhlíží a vášnivě diskutují o všem, co napsal. Jestliže má Horacio celou řadu autorových rysů, Morelli zde zjevně slouží přímo jako jeho mluvčí. Příslušné kapitoly obvykle nesou označení *Morelliana* a lze je číst jako rozvinutí Cortázarovy poetiky z raných esejů. Kromě osobního panteonu tvůrců (Arthur Rimbaud, Robert Musil, Charlie Chaplin, Max Ernst, Anton Webern, D. T. Suzuki a další) *Morelliana* zdůrazňuje například rytmus psaní, „swing, rytmické pohupování, které mě dostává na povrch, ozařuje všechno kolem a spájí onu neurčitou hmotu a toho, jenž jí trpí, ve třetí instanci, jasnou a jakoby osudovou: větu, odstavec, stránku, kapitolu a knihu“. Stejně tak se tu ovšem tematizuje hluboká nedůvěra, někdy až zášť ke slovům, k těm „černým čubkám“, které tak často slibují nový svět a nového člověka, jenže samy se odmítají jakkoli proměnit.

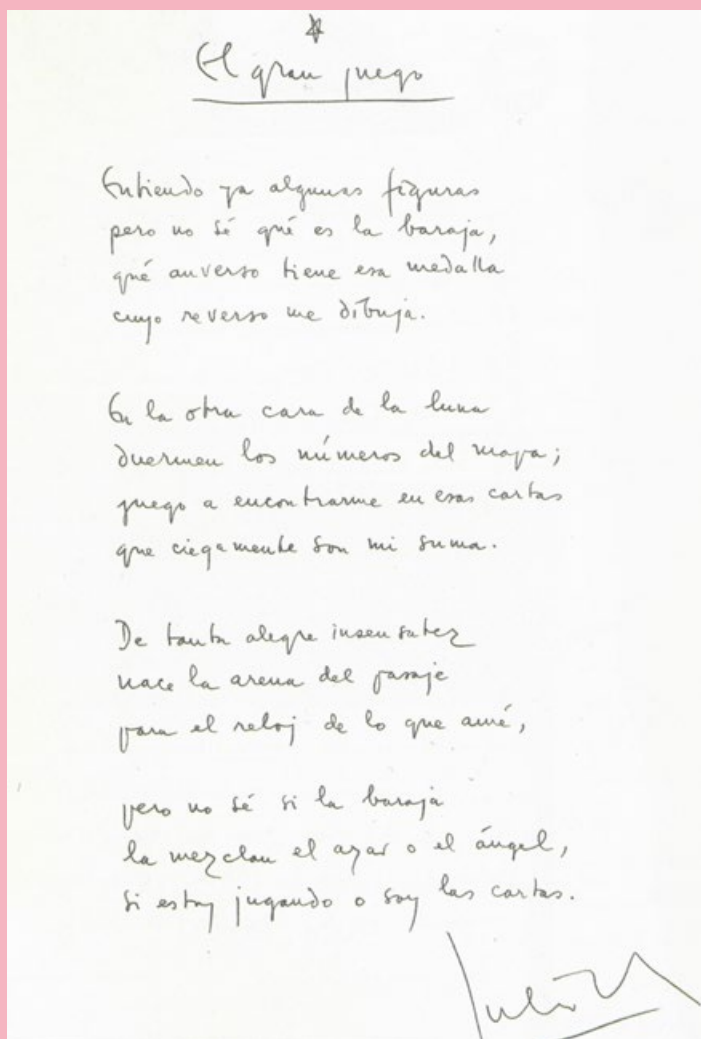
Zatřetí: *Rayuela* je román o hledání absolutna. Ve svém přednáškovém cyklu na univerzitě v Berkeley v roce 1980 Cortázar tematizoval již zmíněnou vazbu mezi povídkou „Pronásledovatel“ a *Rayuelou*. Ty texty spojuje především nezřízený metafyzický apetit. Horacio zpochybňuje všechny modely skutečnosti, s nimiž se setkává, nevěří slovům ani tomu,



↑ Původní vydání *Rayuely* z roku 1963

co popisují. Někdy to vypadá, že stejně jako Martin Heidegger hodlá zrušit celou západní ontologii, protože zapoměla na to nejdůležitější, na bytí. Jindy se však snaží své roztroušené znalosti uspořádat do jakž-takž smysluplné mandaly — jak se měl román původně jmenovat. Zvláštní místo tu mají Morelliho metafyzické intuice, jakási satori: „Nikdy v sobě nepřemohu pocít, že tady, v bezprostřední blízkosti mé tváře, zaplétajíc se mi mezi prsty, je něco jako oslňující výbuch směrem ke světlu, vpád mého já do toho druhého nebo toho druhého do mne...“ Podobné náznaky, názvuky či nástřely román volně spojuje s poetikou amerických beatníků a současně z něj udělali oblíbené čtivo psychonautů přesto, že nejsilnější drogou je zde maté.

Začtvrté: *Rayuela* je román o Paříži padesátých let. Byť se druhá polovina knihy odehrává v Buenos Aires, hlavním městem kosmu je tu Paříž; některá vydání románu mají dokonce plánek města na předsádkách. Horacio je pařížský flanér, a tak jako Cortázar nikdy neopomene zmínit jméno jazzmana, jehož nahrávka



se právě točí na gramofonu, jmenuje všechny ulice, náměstí a nábřeží, po nichž Horacio a Bosorka krácejí. *Rayuela* přitom Paříž zastihuje v době rozkvětu existencialistických kaváren, hudebních klubů, v době poválečné exploze, je to město plné bukinistů a clochardů, kde objev střídá objev. Mezi nezapomenutelné kapitoly patří ta s číslem 23, v níž Oliveira po klavírním koncertě, který skončil naprostým fiaskem, doprovází pianistku Berthe Trépatovou upršenou Paříží domů. Až na to, že žádné doma neexistuje, pro ni ani pro něj, a není náhodou, že většina postav v románu jsou emigranti, pro něž se Paříž stala „jen“ přijatým osudem.

Je-li *Rayuela* milostným příběhem, meditací o psaní, knihou o hledání absolutna a zároveň průvodcem po Paříži,

musí už být zřejmé, že Cortázar se pokusil o totální román. Nebyl v té době sám, podobné ambice má i skvělý *Alexandrijský kvartet* (1957–1960) Lawrence Durrella nebo *Rozhovor u katedrály* (1969) Marii Vargase Llosy.

Totální román je starý sen moderního spisovatele: napsat knihu, která bude jako globus existence, knihu, kterou lze roztočit a zastavit prstem na libovolném místě, jež bude vždy stejně daleko a blízko žhavému jádru života, knihu, která je stejně tak modelem světa jako světem pro sebe sama. Totální román je však rovněž utopie a je s ním potíž jako s každou utopií: není uskutečnitelný. Do jedné knihy nelze vměstnat vše, neboť vše nelze vměstnat ani do jednoho života. Jedna pasáž z *Morelliany* ostatně problém adresuje:

„Pokud by rozsah či tón díla ve čtenáři vyvolaly dojem, že se pisatel pokouší o sumu, spěšně ho upozornit, že stojí před pokusem právě opačným, pokusem o neúprosné odčítání.“

To je jedna možnost: přijmout, že totalita není nekonečno (∞), ale spíše jednota (1), či dokonce prázdnota (0). Totální román však nemusíme vůbec chápat v mírách kvantity. Může jít spíše o snahu cele se oddat, jako je tomu ve slovech mariánské modlitby *totus tuus*. Totalita se tu jako u Martina Bubera uskutečňuje ve vztahu a právě zde nabývá Cortázarův důraz na aktivního čtenáře svého nejvnitřnějšího významu. Totální román nedefinuje širě záběru, protože pak by totálními romány musely být encyklopedie. Definuje ho hloubka ponoru a především intenzita vztahu, jež skrze slova navazuje se skutečností za slovy a skrze dílo se čtenářem mimo ně. A v tomto ohledu jen málo románů zašlo tak daleko jako *Nebe, peklo, ráj*.

REVOLUCIONALIZOVAT JAZYK

Cortázar však nebyl jen excelentní povídkář a autor jednoho výjimečného románu. Jak jeho renomé rostlo, profiloval se také jako levicový intelektuál a aktér dobových debat. A v těch se samozřejmě potkával s dalšími autory a intelektuály. Být jihoamerickým spisovatelem v druhé polovině dvacátého století a nevjadřovat se k politice, to se dařilo snad jen Borgesovi, a ani tomu ne bezvýhradně. Borges dlouho tvrdil, že na jeho názorech na rozdíl od jeho díla nezáleží, jenže pak překvapivě podpořil argentinského diktátora Jorgeho Rafaela Videlu, za jehož vlády v letech 1976 až 1981 Cortázar naopak do Argentiny vůbec nesměl. Borges i Cortázar měli velmi rezervovaný vztah k Videlovu předchůdci Juanu Perónovi, ale zatímco Borgesovi pravicový Videla, jehož vojenská junta rozpustila národní radu, zrušila odbory a zavedla cenzuru, připadal jako menší zlo, Cortázar to viděl přesně opačně. Není se co divit, vždyť klíčovým okamžikem v jeho politickém vývoji byla Kubánská revoluce a jeho několik následných návštěv „ostrova svobody“.

Cortázarův politický vývoj lze zhruba rozdělit na dvě etapy. Ta první se překrývá s jeho životem v Argentině do roku 1951, ta druhá, výrazně aktivnější, se postupně rozvíjí ve Francii.

Ani v prvním období však nebyl Cortázar apolitický. Během španělské občanské války sympatizoval s demokratickými republikány, stejně jako další

jihoamerické spisovatele ho pohoršoval vzestup nacismu v Evropě, na domácí scéně mu vadila perónovská vulgarizace kultury. Všechno to však byla „opozice od kavárenského stolu“, jak se vyjádřil později. Výmluvně to dokládá jeden detail: když pouliční tlampače v Buenos Aires oslavovaly velikost nového vůdce, Cortázar tím nebyl otrávený ani tak proto, že by Peróna nemohl vystát, ale protože ho rušily v poslechu posledního smyčcového kvartetu Albana Berga.

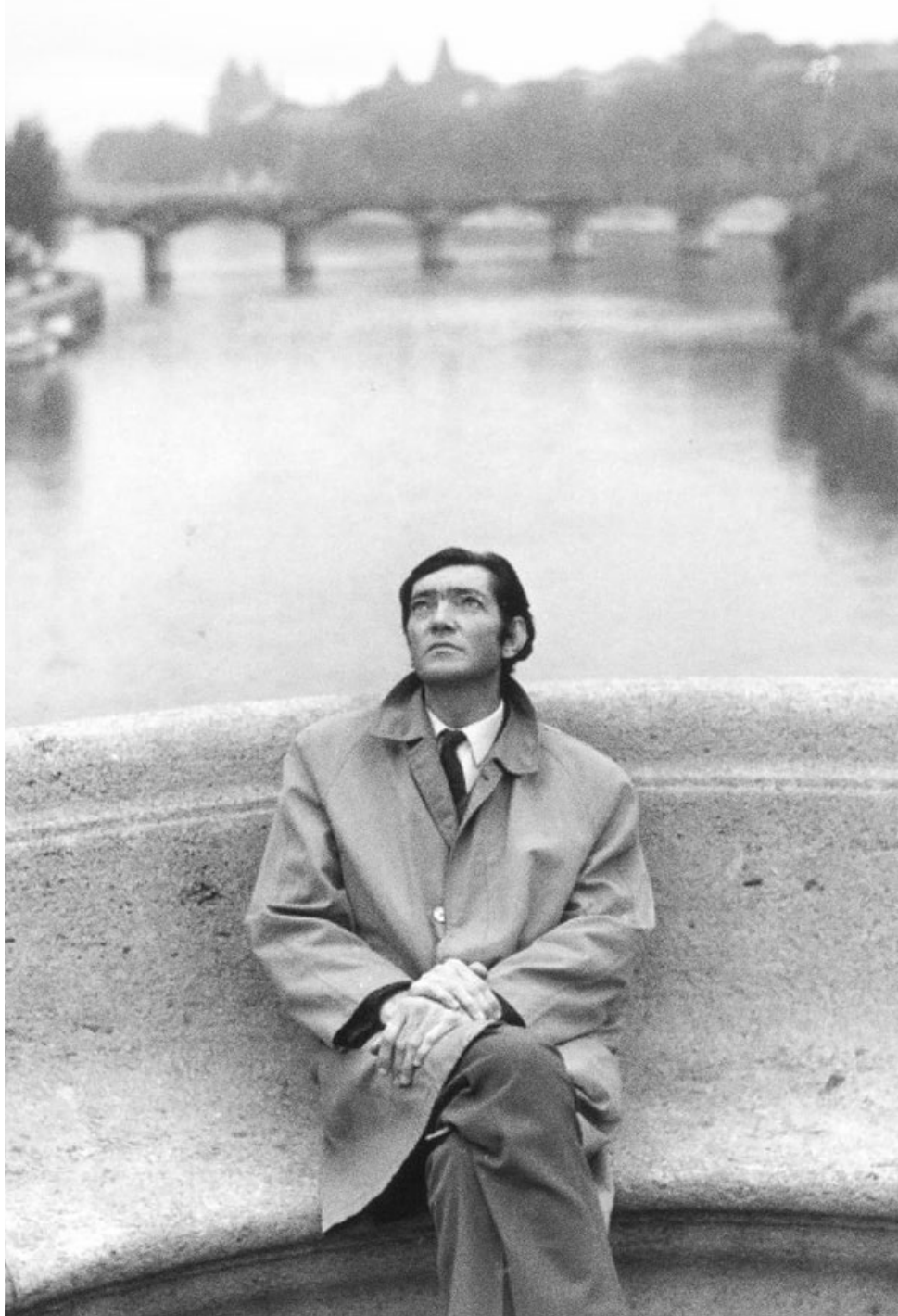
Cortázar se paradoxně politizoval až v Evropě, přesněji řečeno mezi Evropou a svými cestami do zemí Latinské Ameriky. O své první návštěvě Kuby v roce 1963 prohlásil, že mu otevřela oči. Nelze zapomínat, že Che Guevara byl Argentinec — Cortázar s ním po jistou dobu cítil vnitřní spříznění, dokonce jej učinil postavou jedné své povídky. Situace na Kubě se sice zkomplikovala v souvislosti s aférou Heberta Padilly, básníka, jehož dílo bylo z politických důvodů cenzurováno, a sám autor, na čas dokonce uvězněný, později provedl ukázkovou sebekritiku dle sovětského stříhu. Cortázar se na rozdíl od některých svých kolegů ani po této aféře či vraždách politických oponentů režimu od Kuby neodvrátil, aktivnější roli však ve skutečnosti sehrál v Nikaragui, kde revoluce teprve probíhala. Nejenže sandinisté v kampaních používali jeho texty, Cortázar na ně také převedl autorské výnosy z části svých knih a literární reportáž s názvem *Tak divoce sladká Nikaragua* (*Nicaragua, tan violamente dulce*, 1983) jim dokonce věnoval.

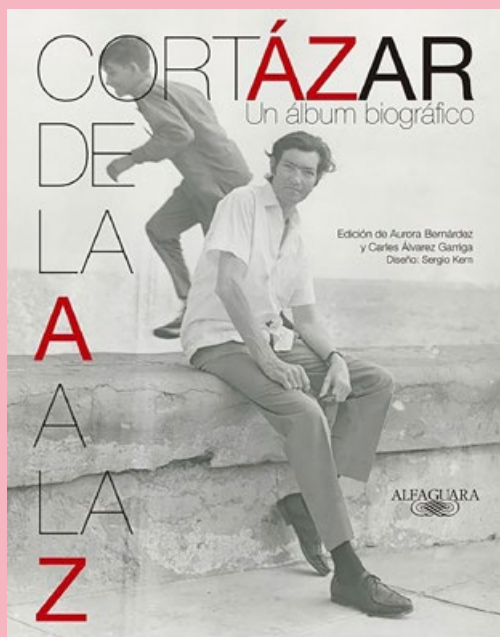
Jeho politické angažmá sílilo hlavně v sedmdesátých letech. Problém byl, jak smířit politiku a psaní. Ačkoli Cortázar *Rayuelu* psal právě v době svého největšího okouzlení Kubánskou revolucí, na románu to znát není. Horacio je individualista, který se zabývá především sám sebou, tím, co to znamená vložit horký šém self do studené hmoty světa. Pokud tu padlo, že není schopen skoku víry, bez něhož nelze překonat propast mezi já a ty, na „skok ideologie“, nutný k překonání propasti mezi já a my, si netroufá už vůbec.

Levicová kritika to Cortázarovi vyčítala a vyčítal si to i on sám. Koncem šedesátých let tak v Paříži demonstroval se studenty o polovinu mladšími než on. A během sedmdesátých let se ocitl v typické pozici autora, který si hlídá svou tvůrčí svobodu, ale zároveň se snaží zastávat jasné politické přesvědčení: jedni mu vyčítali, že příklon k revoluční levici jeho psaní korumpuje, druzí, že ve své tvorbě není dostatečně

← Cortázar psal celý život i básně, ukázka rukopisu

↓ Více než polovinu života prožil Cortázar ve městě nad Seinou





uvědomělý; soud pochopitelně určovala hlavně vlastní politická pozice mluvčího. Co se Cortázara týče, opakovaně zdůrazňoval, že úkolem spisovatele, být politicky angažovaného, není adaptovat revoluční myšlenky do knih (přestože i o to se v případě románu *Kniha pro Manuela* [*Libro de Manuel*, 1973] pokusil; je to však kniha, která ze všech Cortázarových románů nese asi nejvíc „mrtvé váhy“). V zásadě zastával pozici, že spisovatel má v první řadě revolucionizovat to, s čím zachází, tedy román, psaní a literární komunikaci vůbec. Tvrdil, že není potřeba psát o soudruzích — je ovšem potřeba psát tak, aby se autor a čtenář soudruhy stali. Většina jeho kritiků to považovala za způsob, jak ze slovinové věže umění vyvěsit revoluční prapor, aniž by se z ní autor vystěhoval, ale Cortázarův projekt byl ve skutečnosti radikálnější. Správně cítil, že autor se nikdy skutečně nemůže stát předákem dělníků, může však být předákem čtenářů.

Cortázarův obdiv ke Kubánské revoluci a dalším marxistickým hnutím nebyl samozřejmě mezi jihoamerickými spisovateli ničím zvláštním. Socialismus měl pro *Latinos* v šedesátých a sedmdesátých letech daleko naléhavější význam než pro Evropany už proto, že se zdál být jedinou alternativou pravicovým diktaturám

↑ *Biografické album, které připravila Cortázarova první žena Aurora Bernárdez*

a sociální nerovnosti, již už Evropa neznala: v mnoha zemích nedošlo k pozemkové reformě, v populaci se stále vyskytovalo velké procento negramotných, sociální stát neexistoval. Například Gabriel García Márquez se s Fidelem Castrem přátelil dlouhé roky, a přišel dokonce s provokativní tezí, že nebýt Kubánské revoluce, nebylo by ani boomu latinskoamerické literatury — podle Márqueze se i na jihoamerickou literaturu pozornost světa obrátila právě až kvůli událostem na Kubě. Tamní revoluci podporovali rovněž Pablo Neruda, Carlos Fuentes, a dokonce Mario Vargas Llosa, jediný z této společnosti, který se politicky zcela přepóloval a v roce 1990 dokonce kandidoval na peruánského prezidenta za středopravou koalici (prohrál tehdy v přímém souboji s Albertem Fujimorim).

Právě Llosa v předmluvě k sebranému vydání Cortázarových povídek napsal, že ač s ním v mnoha politických otázkách nemohl souhlasit, nikdy nepochyboval o upřímnosti jeho postojů. Stejně tak

je však nutné připomenout, že přímo kubánští autoři jako Reinaldo Arenas či Guillermo Cabrera Infante, kteří z ostrova svobody prchli do svobodnějších krajín, na přetrvávající podporu Castrova režimu ze strany svých kolegů nahlíželi s velkými rozpaky. Do Kuby se vkládaly největší naděje, a právě tam se všechno pokazilo nejdřív.

KAMÍNEK FORTUNY

Možná je pozdě to říkat, ale Julio Cortázar vyrůstal bez otce. Ten rodinu opustil krátce po návratu z Belgie do Argentiny a tehdy čtyřletý Julio už ho nikdy později nespátřil. Dospíval v domě se čtyřmi ženami, matkou, babičkou, tetou a svou sestrou Ofélií. Jako dítě trpěl astmatem a nejčastěji ho bylo možné najít ztraceného — nacházejícího sebe sama — v knihách. Ženy ho pak provázely celým životem a v samotném Cortázarovi zůstalo něco feminního.

Představoval zvláštní kombinaci jihoamerického machismu a hravě jemnosti.

„V případě nutnosti ho obviňte, že je macho, a on jím postupně přestane být,“ poznamenala si Carol Dunlop do deníku někde mezi Paříží a Marseille.

Cortázarův náhrobek na montparnasském hřbitově znázorňuje stylizovaného skákacího panáka, dalšího někdo rychle načmáral fixou na samotnou desku. I to je kombinace věcí, které běžně nejdou dohromady, ne tak Cortázara: skákací panák představuje plán dětské hry, ale současně v něm lze spatřit liminální prostor, místo přechodu mezi světy, jak napovídá druhé označení nebe, peklo, ráj; do očí uhodí rovněž podobnost s půdorysem kostela. Kamínek fortuny, který hráč na cestě tam musí nejprve přeskóčit a na cestě zpět sebrat, může dopadnout kamkoli a každý skok z jednoho pole do druhého je nakonec dvakrát zmíněným skokem víry.

A ještě jeden příběh zbyl. Ať už Cortázar a jeho druhá žena Carol Dunlop zemřeli na leukémii, nebo na AIDS, neobývají dnes bílou hrobku sami. Je tam s nimi i Aurora Bernárdez, Cortázarova první žena.

Ti dva se seznámili v roce 1948 ještě v Argentině a vzali se o pět let později. Oba tehdy pracovali jako překladatelé, Cortázar do španělštiny převedl například všechny povídky Edgara Allana Poea, jednoho ze svých mistrů, Bernárdez Sartrovu *Nevolnost* nebo *Bledý oheň* Vladimira Nabokova. Práce pro UNESCO je po jistou dobu nutila pendlovat mezi Paříží a Vídni a dva vysocí, vzdělaní Argentinci, kteří

mezi sebou měli zvláštní propojení, přitahovali pozornost, kam přišli. Strávili spolu čtrnáct let, těch podstatných, a jak už to v případě osudové lásky bývá, jejich vztah přežil i jejich rozchod. Aurora Bernárdez nejenže se později spřátelila s Cortázarovou druhou ženou, ale byla to ona, kdo nakonec bděl u jeho smrtelné postele. A kdo tedy zřejmě jako první četl či slyšel již citovaný verš: „Tu sombra espera tras de toda luz.“ „Za každým světlem čeká tvůj stín.“

A nebyl to také nikdo jiný než ona, kdo se po Cortázarově smrti ve spolupráci s prestižním nakladatelstvím Alfaguara staral o nové edice jeho děl. Cortázar byl plodný, ale náročný autor, pouze v rukopisech zanechal několik dokončených románů či delších próz, některé povídky a mnohé eseje. Bernárdez připravila mimo jiné i výpravné album *Cortázar od A do Z* (*Cortázar de la A a la Z*), které v abecedním pořádku shromažďuje všechny podstatné, anebo i nepodstatné, ale výmluvné položky jeho

života: A jako *abuela*, *amigos* nebo *animales*, B jako *Bolívar*, *box* nebo *bouquinistes*, C jako *calidoscopio*, Carol nebo *círculo*, D jako *diario*, *discoteca* či *doble*, E jako *ecrivir*, *espiral*, *estatura* a tak dále. Desítky fotografií, kreseb a dokumentů nahrazují kvalitní filmový dokument, kterého se Cortázar dosud nedočkal.

Těsně před smrtí v roce 2014 navíc Bernárdez vyjádřila přání být pohřbena vedle svého bývalého muže a jeho druhé ženy. V hrobě už nebylo místo pro třetí rakev, a tak se Aurora Bernárdez navzdory svému přesvědčení musela nechat zpopelnit. Dala přednost tomu být uložena tam, kam se domnívala, že patří, před tím ponechat si po smrti podobu, jež jí patřila za života. Cortázar byl její jediná životní láska, ostatně právě jí dal kdysi v raných letech v Paříži přednost před ženou, která se pak stala románovou Bosorkou.

Zastavit se před hrobem Julia Cortázara tak může znamenat leccos. Člověk si

nad projetými lístky z pařížského metra připomene, že ty nejlepší příběhy jsou jako zásah levým hákem, který způsobí, že se ocitnu mimo a musejí mě počítat. Skákací panák mě zase upamatovává, že všechna pravidla na zemi jsou nakreslena křídou, a přestože skáče z jednoho pole do druhého, jak nejlépe umíme, vše také může smýt první déšť. Mohu rovněž pomyslet na jednu z mnoha vět z *Rayuely*, které se mi vpálily do mysli, už když jsem ji v osmnácti četl poprvé: „Psát pro mne znamená črtat mou mandalu a současně nad ní přemítat, vynalézat očistu, a tak se očišťovat, úkoly ubohého bělošského šamana v nylonových spodkách.“ Z nějakého důvodu však stejně myslím hlavně na tu chvíli, kdy se před Cortázarem a jeho druhou ženou vynořilo první předměstí Marseille, a na Auroru Bernárdez, která v sobě měla tu velikost, že tam na ně „v Marseille“ čekala.

Autor je šéfredaktor *Hosta* a spisovatel.



MADLENKA ŠTĚPÁNA KUČERY



Don Quijote de la Mancha, nebo Sancho Panza?

Oba; jeden bez druhého není úplný.

Jakou vlastnost nejvíce odsuzujete na druhých?

Nejsem soudce, takže asi žádnou.

Co vás vzrušuje?

Dopamin.

Váš největší strach.

Moc netrámím na strachy; většinu věcí, kterých má smysl se bát, stejně neovlivním. Momentálně mám strach, že tady napíšu nějakou blbost.

Na čem jste závislý?

Na své rodině.

Co potřebujete, abyste byl šťastný?

Svou rodinu.

Váš největší zlovyk.

Se svými zvyky žiju v míru, takže i kouření nebo pití jsou pro mě dobrozvyky. Ale víc by k tomu dokázala říct moje žena.

Vaše největší extravagance.

Nejsem moc extravagantní typ.

Nejpreceňovanější kniha.

Kniha Mormonova. Originál téhle knihy prý Církev Ježíše Krista Svatých posledních dnů odkoupila za třicet pět milionů dolarů. To je k nevíře.

Kdy a kde jste byl nejšťastnější?

Skoro každý den se nějaká taková chvíle najde. Třeba když běžím lesem a nad hlavou mi svítí měsíc. Nebo když píšu tohle psaní a na ramena mi vyskočí kočka. Napadá mě, jestli čarodějnice z pohádek byly hrbaté už předtím, anebo se shrbily až pod svými kočkami, aby jim udělaly víc místa.

Při jaké příležitosti lžete?

Když sám sebe přesvědčím, že je to potřeba.

Vaše nejčastěji užívaná slova nebo fráze.

Dcera se učí mluvit, takže k mým nejčastějším větám patří: „Jak dělá pejsek? Haf haf. Botičky — řap řap.“ a podobně. Jsou to krásné fráze.

Vaše iniciační kniha.

Vinnetou.

O co jste v životě přišel?

O nic, co by mi dnes chybělo. Nebo asi lépe — všechny ztráty byly jaksi v řádu věcí.

Váš nejoblíbenější domácí spotřebič.

Štírek domácí. Žije u nás v koupelně a spotřebovává roztoče. Málokdy vyjde na světlo, ale když, je to jak záblesk divočiny.

Co je nejlepší na světě?

Řekl bych, že život.

Román nebo báseň, ve které byste chtěl žít.

Možná „Skákal pes přes oves“, jestli se počítá i lidová slovesnost. Chtěl bych být tím psem.

V čem jste v životě selhal?

To si nechám pro sebe, pane Prouste.

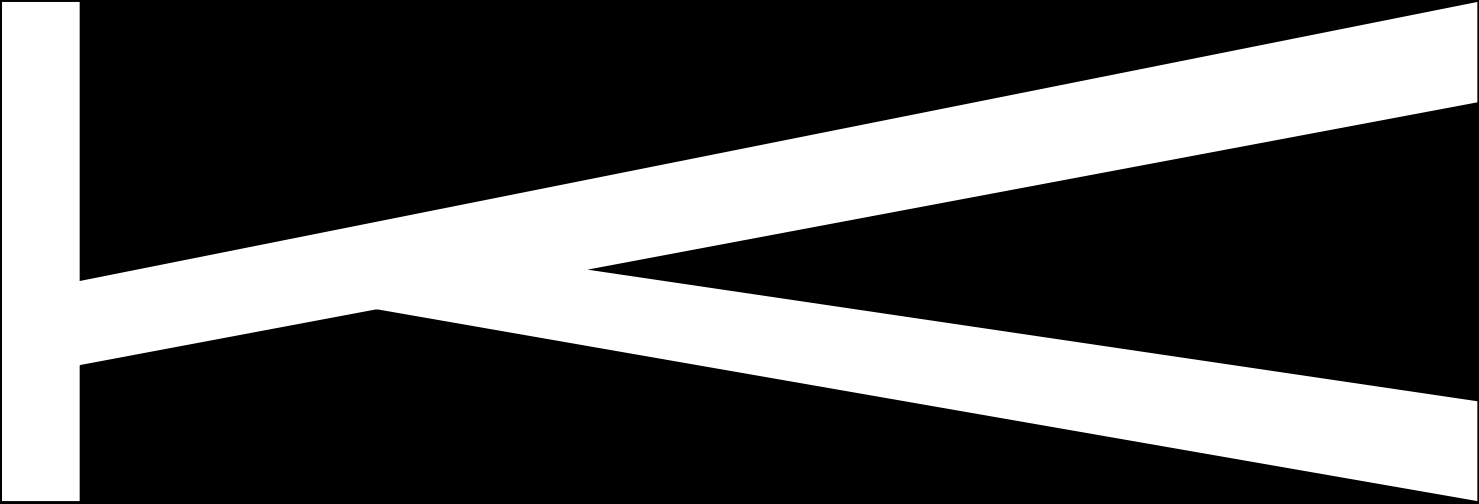
Který spisovatel by měl napsat vaši biografii?

Třeba paleontolog Thomas Halliday, jehož knihu *Dávné světy* zrovna čtu. Dokáže poutavě popisovat svět, který je nenávratně ztracený. Ale myslím, že pan Halliday má na práci lepší věci.

Jakou knihu právě čtete?

Dávné světy od Thomase Hallidaye a *Hellu* od Aleny Machoninové.

Štěpán Kučera je spisovatel a redaktor *Salonu Práva*.



DOKUMENTY

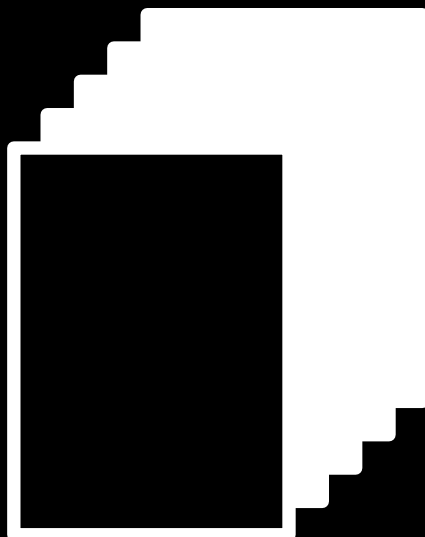
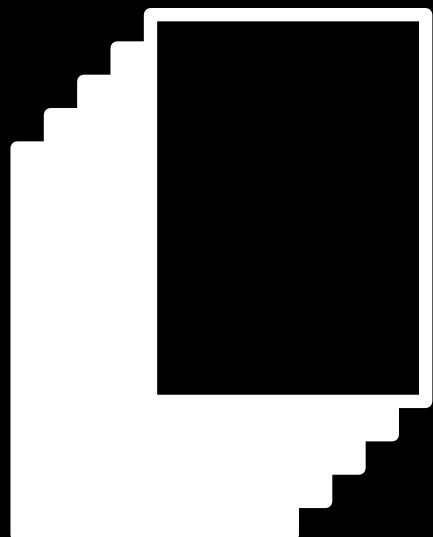
Kamil Bouška

NEJZASUTĚJŠÍ VZPOMÍNKA NA LIDI

Mohamed Mbougar Sarr

NOHAVICA A JEHO NAŠE MALÁ VÁLKA

Přemysl Houda



AKTIVOVAT ROZBUŠKU LIDSTVÍ

Roman Polách

Kamil Bouška nedávno vystoupil na kolokviu Ústavu pro českou literaturu a svůj příspěvek k tématu „Co je dnes literatura?“ předznamenal citáty Henryho Millera:

Buď se nyní zřekneme všeho, co naše civilizace doposud představovala, nebo ji vlastníma rukama zničíme. [...] Zahýbal snad v posledních letech nějaký umělec světem pomocí slov tak jako Hitler? Šokovala v poslední době nějaká báseň svět jako atomová bomba? [...] Básník musí být člověk, který dokáže přehlušit svět bomby, musí použít jazyka, který obměkčí lidská srdce a rozkloctá krev v našich žilách.

Dle nelítostné intenzity pokračování Bouškova referátu a na základě znalosti jeho dosavadní básnické tvorby si troufám tvrdit, že výše uvedené výpovědi jsou součástí jeho básnického vyznání.

Pomineme-li značnou kontroverznost a vůbec relevantnost výše položených otázek (můžeme vůbec intenzitu a záruku poezie poměřovat slovy masového vraha a dábelského nástroje hromadné smrti?), můžeme se obrátit například k Theodoru Adornovi a především k jeho „estetice negativity“ — Adorno navazoval na tvůrčí impulzy historické avantgardy, především na Bertolta Brechta, ale také na linii absurdního zobrazování světa (například Becketta) a na jejich radikální destrukci smyslu ve světě, jenž smyslu pozbyl. Dle Adorna právě toto radikální „černé umění“ destruuje základní civilizační principy nejlépe zobrazuje současné společenské rozpory a případná zdánlivá asociálnost se „stává legitimací umění“.

Bouška na tuto estetiku negativity navazuje, a to posledními dvěma knihami *Inventura* (Fra, 2018) a především aktuálními *Dokumenty*, které tvoří box, do nějž jsou vloženy tři básnické knihy *Dokument*, *Má vlast* a *Na doživotí*. Dohromady mají 256 stran. Bouška v nich v podstatě rozvíjí to, co bylo jeho básnickým gestem v *Inventuře*, která začínala takřka archetypálním zaklínáním, pokračovala v průzkumech patologie „konkrétního“ člověka, toho prachu vesmíru, a končila „ve světle“, které je v nás všech.

Dokument začíná básnickou polemikou o možnostech lidského poznání, o exaktnosti a čisté popisnosti religionistiky. Za touto „dokumentární“ básní ale člověk cítí jakousi mohutnost mytizace nejenom vlastního života, ale světa obecně, nutkavou myšlenku na neustále rozepsanou knihu lidství. To ostatně autor rozehrává v druhé „divišovské“ básni „Barbaři“ o příchodu „nové pravdy“, totální likvidaci té staré, jež je zakončena snem o rajske zahradě, v níž spí beránek s vlkem. Spojení strašlivého (vlk) a krásného (beránek) je pro Boušku typické a je východiskem jeho vize rozpolcenosti člověka. Dokumentuje to následující pásmo textů o postavách, které trpí různými druhy patologismů: jedné postavě je například na zvracení z dotyku a vůbec

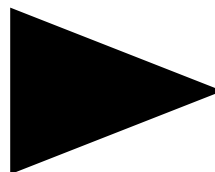
existence rodičů, v další básni čteme křehký obraz milujícího otce, jehož syn je na rozpacích z jeho upřímné lásky, zatímco další texty jsou o neschopnosti navázat milostný vztah, o nevysvětlitelném propuknutí šílenství či o strachu ze všudypřítomné destrukce. Ona šíleně nádherná variabilita lidství postupem této první knihy nabývá na bizarní intenzitě. Svět je čím dál patologičtější a děsivější, ale zároveň osvobozenější — ožívají neživé předměty, o své existenci vypovídají rohličky, vstávají kaluže, skla se milují na ulici a lidstvo se postupně znehybňuje, míří k bezpohlavnosti, obydlí Marsu a k hegemonii androidů, kteří si jako mazlíčky chovají humanoidy. Tuto první část bychom tedy mohli interpretovat prostřednictvím její neustále se stupňující hyperboličnosti — nietzscheovský koloběh vzniku a zániku civilizací, které ovšem stále opakují v podstatě stejný vzorec chování, jenž tkví v temném a univerzalizujícím podmanění si všeho, co je kolem nás.

V druhé části *Má vlast* jsem neustále myslel na negativní interpretaci takzvaného amerického snu jakožto noční můry, jako mytologému, jemuž je velmi blízká reprezentace naší země jako „zemského ráje na pohled“: už od národního obrození žijeme v jakési vysoce propracované iluzi, jejímž pěvcem je ovšem slepý zpěvák, a celý ten „český sen“ a ráj nabývá groteskní podoby slepé lásky k národu, jehož konkrétní existence je mnohdy ostudná. Tak je tomu i u Bouškovy *Mé vlasti* — už v samotném názvu se propojuje ona snová krása a obludná grotesknost a trapnost. Předznamenává ji demlovské motto knihy „kde jest láska, tam přestává zákon“. Básně této části jsou často spojením grotesky a naopak neskrývané sociální a politické angažovanosti — velmi často kousek od sebe stojí slova „láska“ a různé podoby slova vlast, národ či onen „zemský ráj“. Bouška v nich tematizuje absurdní soudobou českou společnost, její nízkost, manýry a další „pekla“, v druhé polovině jsou pak umístěny ony „demlovské“ básně plné záměrné bezohlednosti. Zaznívají mezi



Kamil Bouška
Dokumenty
Trigon, Praha 2023
256 stran





Diskusi o knize *Dokumenty* si poslechněte v podcastu Kverulanti dostupném na Spotify a dalších platformách. Debatují Jitka Bret Srbová, Roman Polách a Libor Staněk II., moderuje Ondřej Nezbeda.

nimi bizarní milostné obrazy jako „a to je můj pokus o tvoje vyhlazení / řekněme tomu třeba láska“ či „postavím koncentrační tábor / z nakrájených kostiček tvého života / si udělám nové boty / nebo stínítko / a jako tvůj Mengele tě budu selektovat“.

Tyto bezpochyby zneklidňující úryvky je nutné kontextualizovat verši v následujících básních, v nichž zaznívají výpovědi o žijících mrtvolách dnešní společnosti, o tom, „komu vadí být zavražděn / vždyť jsme se zabili navzájem“. Jedna z posledních básní je například o tom, že pro vlast „takoví jako já představují nebezpečí / i když ji miluji a dokonce i když jen píšou básně“. Osvětluje to kontext oné druhé části — společnost se rozpadla, zbývá mrtvolná staticita, žijeme v sebedestruktivní societě, tak proč psát „krásné básně“, když jejím příznačným emblémem je mrtvolnost.

Bouška chce oněmi radikálními obrazy z *Mé vlasti* a nihilizujícími tématy z *Dokumentu* ve čtenářstvu aktivovat rozbušku lidství, rozbourat všechny jistoty myšlenkové zpodobnělosti jinak necitlivého současného člověka, který je mnohdy bytostně asociační, kterému jsou ukradené světové genocidy, environmentální problémy, utopené uprchlické děti. Otázkou ovšem je, zda je to užité produktivní — bude vůbec publikum, na které tato radikální obraznost míří, číst básně?

Poslední část *Na doživotí* oproti předchozím dvěma mnohoznačným celkům není příliš složitá. Napříč knihou jde především o tematizaci moci poezie, nakolik zasahuje do našeho života svou stvořitelkou i destruktivní silou. Je zde vršena jedna báseň za druhou, v nichž Bouška vidí poezii úplně všude — v destruktivních i konstruktivních principech bytí, neustále se zde objevují symbolické reprezentace poezie a básníka, podává zde velmi symbolizující a návodné obrazy k vlastní poetice. Básni, která pak v podstatě sjednocuje všechny tři knihy dohromady, je *Fyzis*. Nejprve v ní zazní — vzhledem k celku *Dokumentů* — synekdochický verš: „Zpívám, jako bych měl v ústech pochodeň“

a o několik veršů níže: „Hoří v něm Apollón a je to pan Láva, / napůl člověk, napůl prase. / Přemýšlel o krutosti na pozadí lásky / a nemyslel vůbec.“ Napříč touto knihou se pak rytmicky objevují odkazy k vesmíru a hvězdám a ve své marnosti, nicotě a ukrutné kráse vytváří Bouška temné březinové univerzum: „Jsem pomazaný měsíčním světlem / a ponořený do skryté nauky tvých vyznání / o tvorbě a ničení nejposvátnějších věcí, / o ambivalenci a monstrozitě, / o výchově ke kosmu“, protože „pro světlo jsem se narodil, / ale noc je domov můj“. Tyto předchozí ukázky osvětlují (možná až příliš) Bouškovo *raison d'être* — jednoduše řečeno se pohybuje „mimo dobro a zlo“, snaží se oněmi bizariemi, absurdizací a hyperbolizací rozbít naše vnímání světa a poslední knihou z této destrukce hledá nikoli nová, ale obnovená lidská východiska, pomocí poezie hledá onen příběh knihy lidství.

Právě neustálá změna básnického hlasu je příznakem celého souboru — tato stylová variabilita souboru vůbec neškodí, je to jednoduše pohyblivý konvolut zobrazující divokou dynamiku světa. Na druhou stranu se u Boušky přece jen mnoho nemění — jednotlivé části celku reprezentují autorovo dlouhodobé kompozičně-tematické úsilí. Nahromaděním v triptychu ale získává radikální energii. Dokážu si lehce představit, že by byly jednotlivé knihy *Dokumentů* ořezány a užity jako jednotlivé oddíly jedné básnické knihy, ale nezískaly by takovou sílu. V řadě autorových knih bych je možná dokonce označil za svým způsobem automatizující.

Bouškovy básně mají velkou sílu díky jeho imaginativní schopnosti a také jisté nesmlouvavosti, která však není dovedena do své krajnosti, k níž by chtěla mířit, tedy k onomu tvaru, který překoná atomovou bombu, který rozklokotá krev. Není to jen mnohdy ozdobnou a tradiční, byť mnohdy nádhernou obrazností, do níž někdy Bouška padá, ale zejména neustálým nutkáním tematizovat poezii. Pokud budu věřit touze, která je zárukou u básní sledujících

vývoj a následné nahrazení lidstva či ve verších, v nichž autor spojuje koncentráky s láskou, pak nechápu obsedantní potřebu ji neustále tematizovat a zjišťovat její mocnost. V takových chvílích Bouška padá ze surové bezprostřednosti do literátské sebereflexe, která už je ovšem *passé* v poezii (například Hora, Halas a jiní) i v próze (Weiner, Vančura a další).

Ono bouškovské podivně zneklidňující lidské panoptikum je obohaceno vedle nejružnějších bizarií také o prvek nádhery světa, ale jsem zvědav, nakolik je toto téma nadále nosné. Celý soubor jsem prožíval velice intenzivně, je to ale zatím „jen“ rozbuška. I přes velkolepost Bouškova triptychu jsem napříč četbou očekával bezprostřednější, autentičtější náraz, který jsem však přes neustálou prokomponovanost a radikální stylizovanost nezískal. Nárazy kruté a jasnoživé vize současného světa na mě probleskávaly spíše prostřednictvím surrealistických záznamů, například tímto: „zdejší člověk je krásný do chvíle / než promluví dokud se podobá keři / rostoucímu podél trati dokud / se podobá stromu nebo zahozenému klacku / dokud ještě nebo už není tak docela člověkem / zdaleka nejkrásnější je ovšem ten / který kýchá mezi keři v parku nebo / mladý výpravčí který plive do kolejiště.“ Tady to vybuchlo, v této básni je nahota člověka nejen před současným systémem, ale sama před sebou.

Autor je básník, bohemista a pedagog.

JE LITERATURA RUBEM RÁJE?

Sára Vybíralová

V době, kdy se literatura nejsnáze „prodává“ prostřednictvím jasně uchopitelných témat, kdy od ní očekáváme angažovanost nebo aspoň společenskou relevanci, kdy se skloňuje *aktuálnost* a *autenticita*, by se román o literatuře samotné mohl jevit jako něco zastaralého. I autorka tohoto textu přiznává, že trpěla jistou averzí vůči literárním textům, jejichž protagonisty jsou spisovatelé, a zkratkovitě v nich viděla důkaz „dosebeuzavřenosti“ literárního světa. Ovšem jen do té doby, než jí zkřížil cestu román mladého senegalského autora Mohameda Mbougara Sarra (nar. 1990) *Nejasutější vzpomínka na lidi*, který po svém francouzském vydání v roce 2021 vyvolal tak shodně nadšené kritické ohlasy jako málokterý text (a na podzim téhož roku získal Goncourtovu cenu).

Sarrův román je skutečně jakousi mocninou literatury: o knihách se neustále mluví, čtou se, dost možná zde byl dosažen rekord v počtu citovaných spisovatelů v prozaickém textu, vzpomíná se nejen na literární texty samotné, ale i na detaily z „literárního života“, uvažuje se a diskutuje o roli, moci a pozici spisovatele, o smyslu psaní a literatury a zejména pak — s nena- podobitelnou ironií — o pozici literatury africké v rámci té frankofonní a globální.

KNIHA JAKO KLÍČ K LABYRINTU

Především je zde však kniha — jedna konkrétní a výjimečná — ústředním předmětem, který až magicky propojuje celé vyprávění. Jde o smyšlený román *Labyrint nelidskosti* fiktivního afrického autora první poloviny dvacátého století T. C. Elimana: záhadné dílo absolutních kvalit, které způsobilo senzací v předválečné Francii, posléze ho však pošpinilo obvinění z plagiátorství, dílo zapadlo a po autorovi se slehla zem.

Tato mystická kniha-fetiš (je nesehnatelná, vzácná, koluje z ruky do ruky a každého svého čtenáře nebvale omráčí) a její tajemný autor jsou volně inspirováni příběhem malijského spisovatele Yamba Ouologuema (abychom tento „klíč k labyrintu“ naši

i my méně erudovaní, je spisovateli dílo věnováno). Ouologuem v roce 1968 získal jako první Afričan prestižní francouzskou cenu Renaudot za knihu *Devoir de violence* (Povinnost násilí), temnou kroniku fiktivní africké říše a zde vládnoucí dynastie, která se nového vydání — bez zmínky o plagiátorství — dočkala teprve v roce 2018, rok po autorově smrti.

Sarrův román tak lze chápat jako hold Ouologuemovi, ale smysl dává i bez této tajejky. Elimanova fiktivní kniha je zde líčena se záměrnou nadsázkou jako jakýsi svatý grál literatury, aniž se ovšem autor pokouší — s výjimkou první věty — její text rekonstruovat. Neustále tak sledujeme postavy zabývající se knihou, kterou si čtenář z principu nemůže přečíst a která je uvádí v úžas („stačily tři stránky a proměnil jsem se v jeden velký třas“, „když dočetl, dlouhou mlčenlivou minutu všichni seděli

s poklesnutou čelistí“, „obtížně přeložitelné [řekl Stanislas], což na jeho kritické škále odpovídalo nejvyšší chvále“).

Ústřední motiv knihy-grálu pohání text kupředu dvěma způsoby. Jednak podněcuje k úvahám o literatuře, tvorbě a jejich smyslu, jednak obsedantní pátrání po jeho autorovi, jemuž hlavní hrdina propadne (stejně jako další dobrodruzi před ním), rozvíjí „detektivní linku“ vyprávění, která se rozpadá do dlouhého řetězce příběhů rámujeících jeden druhý jako monstrózní narativní matrjoška nebo spíše skutečný příběhový labyrint. Ten nás provede jedním stoletím a třemi kontinenty: setkáme se tak s umírajícím senegalským patriarchou, staříčkou novinářkou, židovským nakladatelem ve Francii počátku čtyřicátých let, haitskou básnířkou s úřednickou kariérou, s africkou *femme fatale* dožívající jako pomatená nahá stařenka pod hřbitovním mangovníkem. Přízrak Elimana se pak objevuje ve strip klubu na pařížském předměstí v osmdesátých letech, v argentinském intelektuálním salonu šedesátých let nebo u francouzského Atlantiku třicátých let...

Řetězení příběhů by mohlo působit samoúčelně, pokud by všechny postavy a prostředí nebyly vykresleny tak plasticky a věrohodně. Takto je excesivní vrstvení prostě jen hravé a směle formálně inovuje literární detektivku, aniž by ztratila napětí. I když tu je místo mrtvoly jen zapomenuté literární dílo, ten zpropadený Elimane nakonec zajímá i nás!

LEKCE TVŮRČÍHO PSANÍ

Opulentní příběhový labyrint propojuje a svým způsobem vyvažuje (tím, že ho kotví v přítomnosti a současném společenském kontextu) základní vypravěčská rovina. Hlavní postavou je mladý spisovatel Diégane Latyr Faye, autor prozatím jediného románu, jehož se „prodalo sedmdesát devět výtisků, včetně těch, které jsem zaplatil z vlastní kapsy“, ale i tak mu zajistil kontroverzní status „slibného afrického autora“ vydaného ve Francii. Diégane a kroužek



Mohamed Mbougar Sarr
Nejasutější vzpomínka na lidi
přeložila Anežka Charvátová
Argo, Praha 2023
400 stran

jeho přátel, mladých senegalských autorek a autorů, žijících z univerzitních stipendií, stále bojují se zásadní otázkou identity afrického intelektuála v evropské („nebojme se říci bělošské“) kultuře.

Sarr se neptá po africké — ani senegalské nebo sererské — identitě jako takové. Ta je samozřejmá do té míry, že není potřeba nijak vysvětlovat africkou vícejazyčnost: do dialogů mezi Diéganem a starší, etablovanou spisovatelkou Sigou D. se přirozeně vkrádají sererská slova a mile podvrtné jsou sexuální výkřiky vypravěčových přátel, citované v plném znění ve ngalštině, již vypravěč údajně „rozumí, protože už se pár slov naučil“, ovšem čtenář vůbec. Sarr se ptá po tom, jak afrického spisovatele vnímá a integruje dominující kultura a čtenářstvo: prostřednictvím skvostných tirád reprodukujících debaty Diégana s jeho přáteli, ale i prostřednictvím příběhu Elimanova románu (a citovaných „recenzí“, pokaždé tak či onak rasistických) demaskuje přetrvávání postkoloniálního paternalismu v literárním životě.

Diégane, který literaturu bere vážně (v tomto textu plněm nárazek určitě není jeho „diegetické“ křestní jméno náhoda, ačkoli jde o celkem běžné sererské jméno), a zřejmě právě proto o ní pochybuje, nás zavalí náloží otázek, svěruje se se zápal, touhou i ambicemi občas s nepokrytým patosem („Literatura se mi zjevila v podobě

hrůzostrašně překrásné ženy.“ „Hypotéza: rubem ráje není peklo, ale literatura“), ale i se skepsí a pochybnostmi („[...] vůle nestačí, že talent nestačí, že ambice nestačí, že hezky psát nestačí, že mít hodně načteno nestačí, že být slavný nestačí, že mít velký kulturní rozhled nestačí, že být moudrý nestačí, že angažovanost nestačí, že trpělivost nestačí [...]“) až po ultimátní obavu, zda nakonec není nejvýmluvnějším gestem mlčení, k němuž došel Elimane i jeho „předchůdce v mlčení“ Rimbaud.

Perspektiva začínajícího autora — včetně místy humorného líčení osidel literárního života — toto tázání po literatuře zlidštuje, a román se tak dá číst také jako velká, nepřímá a skeptická, ale o to poctivější učebnice tvůrčího psaní: jak otázkami, které klade, tak různorodými ukázkami vypravěčského mistrovství, v nichž se najde „pro každého něco“ — trocha historického románu, detektivky, trocha etnologie i esejistiky, ale třeba i několik milostných příběhů.

STYLISTIKA PRVNÍ LIGY

Sarr je opravdový mistr stylu, často balancuje na hraně významů, ale jeho jazyková ekvilibristika není ani přes určitou „zaumnost“ iritující, nepůsobí nabubřele nebo předváděivě: Sarr prostě francouzštinu ovládá se sebevědomým mistrovstvím jako prvotní sportovec, takže i „krasorečení“

v jeho podání působí přirozeně. I když v pozadí (a někdy i popředí) románu stojí celá „literární knihovna“, sklon k roztříštěnosti, formální hravost i pábivé vypravěčství odkazuje nejvíce ze všeho k jihoamerickým vzorům, zejména Robertu Bolaňovi, jehož citátem se román otevírá, ale možná i ke Cortázarovi či Borgesovi; Sábato a Gombrowitz se přitom v jedné z kapitol stanou přímo postavami. Ostatně stopy T. C. Elimana, které Diégane sleduje, vedou na dlouhou dobu právě do Jižní Ameriky. Proto je přirozenou a šťastnou volbou, že se náročné práce na překladu zhostila Anežka Charvátová — překladatelka právě Bolaña.

Se svou mnohovrstevnatostí, složitou strukturou, tím, že spíše klade otázky, než nabízí odpovědi, se Sarrův román jeví jako dědic postmoderny v nejlepší formě. Láskyplná vážnost, která je zde věnována literárnímu dědictví a literatuře jako jedné z nejvyšších forem vyjádření, vnáší na naši skeptickou a někdy až vyprahlou kulturní scénu optimistickou dynamiku. Patos zde ale vždy vyvažuje lehkost, jistá strukturální ironie (co jiného je neustálé „mluvení o knize, kterou jsme nečetli“?) a ochota se shodit („To je nějaká krypto-symbolistní sračka,“ řekne tak nakonec Diégane, když se mu do rukou dostane relikvie: dopis psaný samotným Elimanem). Opravdu originální koktej!

Autorka je spisovatelka a překladatelka.

Se svou mnohovrstevnatostí, složitou strukturou, tím, že spíše klade otázky, než nabízí odpovědi, se Sarrův román jeví jako dědic postmoderny v nejlepší formě.

CO NELZE ODPÁRAT

Petr Vizina

Na obálce knihy historika a novináře Přemysla Houdy je fotka Jaromíra Nohavici, nejde ale o písničkářův portrét. Název slibuje popis kulturní války, která se o „udavače z Těšína“ strhla, nic takového ale uvnitř není. Autor podnikl svérázný pokus vyhranit se proti moralistnímu lynči, vzepřel se ploše hodnoticím vidění světa, jemuž chybí pochopení pro mnohoznačnost a paradox, což platí v umění obzvlášť, včetně Nohavicova. Jenomže ve snaze oponovat nespravedlnosti přichází Houda s omylem ještě větším. S představou, že je možné morální hledisko z komplexního a vrstevnatého přediva života ve jménu umění odpárat.

MORÁLNÍ KLACEK NA SEBE SAMA

Silné tvrzení hned v úvodu vysvětluje zdánlivý detail. Týká se jednoho šťastného momentu před více než čtyřiceti lety. Naštěstí se zachoval, být se o něm kniha přímo nezmiňuje. Není totiž hudební monografií Jaromíra Nohavici, spíše polemikou s hodnoticím pohledem na písničkáře, který je pro jedny bard říkající „pánům nahoře“ nepříjemné pravdy a pro jiné mizera, který své vysoké ideály zradil. U části publika mu přitížilo, že byl obojím. Respektive že se hrdinou jevil, a přitom mizerou byl, jak vyšlo najevo v listopadu 2007, při objevu estébáckých svazků o jeho spolupráci.

Zmíněným šťastným momentem je nahrávka pořizená v hospodě Zátíší v Orlové. Pochází z dávných časů, kdy úvahy o Nohavicově řídicím estébákovi Liberdovi, společné fotce s Tomiem Okamurou nebo o řádu od Vladimíra Putina byly sci-fi ze vzdálené budoucnosti. Píše se rok 1982, čas Nohavicova legendárního vystoupení na Folkovém kolotoči, kde se tuzemským posluchačům představil jako suverén, o kterém se doposud vědělo snad jen to, že píše texty pro Marii Rottrovou. „Jarek“ své vystoupení otevírá písní „Bahama rum“: „Pak přišel dopis na Národní výbor / tvůj soused je patrně fízl. / Řeklas mi, Jarku, je mi toho vážně líto / ale bacha,

abys něco neslízl...“ zpívá v písni, kterou dnešní uši zaregistrují spíše jako milostnou než kdovíjak protistátní. Nohavica v ní ale nebojácně porušil dobové tabu. Slovo fízl podobně jako pojmy udavač nebo práskač totiž tehdy znamenaly jediné *komunistický fízl*. Zdánlivě nepatrný škrálop na místní úrovni (například veřejně zpívat o fízlech) mohl mít pro jednotlivce vážné důsledky, což vycházelo z povahy systému, který byl v tomto smyslu skutečně totalitní.

Mimochodem, když slovenská kapela Bez ladu a skladu natočí koncem těžší dekády píseň „Udavač“ o chlapci, který už ve škole plánuje kariéru donašče, procházelo posluchačstvem spiklenecké mrazení. Jenomže to už v Moskvě účadoval Michail Gorbačov a totalitní moc v Československu alespoň navenek povolila otěže. V době, kdy o fízlech zpíval Nohavica, se o perestrojkové oblevě nikomu nezдало.

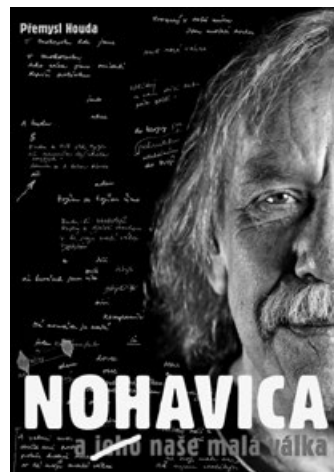
Proč si tedy všimát detailu na dobové nahrávce, když máme po ruce Houdovu třísetstránkovou studii, v níž autor využil Nohavicovy archivy, které mu písničkář sám poskytl?

Protože ukazuje, že kromě Nohavicova strachu a morálního selhání bylo jeho veřejné působení za komunismu bezpochyby také přímočaré, povzbuzující k naději a odvážné. Jenomže takové uznání ve světě Houdova textu neplatí. Autor se od úvodu knihy zaštiťuje autoritami od Kafky po Dostojevského a Kierkegaarda, aby podpořily jeho tezi, že pokud jde o umění, úvahy o dobru a zlu, statečnosti nebo zbabělosti je nutné postavit mimo hru. Vypárat je z přediva života. Ve snaze vymanit se z moralistní rozpravy, která donekonečna tluče Nohavicu jeho dávným selháním, kdy ze strachu či slabosti spolupracoval se Státní bezpečností, svolává Houda na pomoc citáty slavných, aby podpořily jeho předpoklad, že pravda o tom, jak se nám jeví skutky druhých, je nevyhnutelně děravá a subjektivní. Zároveň z tohoto nejspíš správného předpokladu vyvozuje mylný závěr, že etika a estetika spolu nesouvisejí. Takové resumé může

nabídnout úlevu od zacyklené tuzemské debaty o komunismu, jenomže opakuje staré a mylné klišé, že umění stojí mimo kontext morální rozvahy.

Houda vykresluje Nohavicu jako proměnlivého harlekýna, který uniká všem nutně zplošťujícím pokusům o interpretaci. Ve fanouškovském zaujetí je pro něj umělec bytostí žijící mimo morální kategorie obyčejných smrtelníků, jakýmsi prorokem vidícím „pod povrch věcí“. Přitom málo kritickým citováním Nohavicových letmých postřehů a úvah bezděky dokazuje, že to nutně neplatí vždy.

Velký prostor věnuje své skepsi, že někoho tak mnohvrstevnatého jako Nohavica je možné být jen zčásti pochopit a popsat. Podle autora existují „roztodivné reprezentace osoby jménem Nohavica“. Ze schůzek s písničkářem odchází s pocitem, že „neví, s kým se vlastně setkal“. Úvahy zatěžkané citáty klasiků jsou — jistě



Přemysl Houda
Nohavica a jeho naše malá válka
Rybka Publishers, Praha 2023
352 stran



nezáměrně — jakousi parodií teologických traktátů; o Nohavicovi se zde dozvídáme, čím není. Následuje portrét šedivých časů socialismu, které jsou po listopadu 1989 interpretovány jako černobílé.

Houdův text připomíná dobové vyjednávání s režimem, což je v žargonu historiků pozdního socialismu populární termín, autor jej zmiňuje opakovaně. Výslovně i v podtextu tak polemizuje s „žáčkovským“ pojetím nedávných dějin jako souboje Dobra a Zla, jak jej u nás zavedl Ústav pro studium totalitních režimů. Nohavica je pro Houdu instrumentem ve sporu o principy, nehledá širokospektrální pravdu písničkářova příběhu, přestože má k tomu výjimečnou příležitost. O Nohavicově vyjednávání s vlastním svědomím, představami a ambicemi se v knize dočítáme jen jaksi na okraj, přestože má Houda k dispozici Nohavicovy deníky, do nichž si písničkář, unavený slávou i alkoholem, koncem osmdesátých let například upřímně poznamená: „Chceš se, Jarku, všem líbit, a přestáváš se líbit sám sobě!“

Na základě materiálů, které měl Houda k dispozici, by bezpochyby mohl vzniknout Nohavicův poutavý portrét. Klíčový by v něm mohl být například moment, v němž se stále populárnější písničkář rozhodne, že s progresivními svazáky a mladými komunisty, jako byl Miroslav Šlouf nebo Vasil Mohorita, lze najít společnou řeč. Část pamětníků si nejspíš při zmínkách těch jmen začne nos, ale jak Houda přesvědčivě dokazuje, pořádání a organizace folkových festivalů nebyl ani tak „boj za svobodu“, jak opakuje polistopadové klíše, ale často koníček i kšeft právě svazáků a mladých komunistů, s nimiž se „dalo mluvit“. Zde je vydařená část Houdovy práce.

V pasáži, v níž kniha naznačuje, že po pitce se svazákem Šloufem Nohavica dospěl k rozhodnutí uzavřít pakt s mocí, Houda ale poněkud pateticky odkazuje na novozákonní scénu pokoušení na poušti, o níž se jen těžko dá říct, že Ježíš s ďáblem „vyjednával“, protože jde o rezolutní

odmítnutí, vzepření se zlu. Ačkoli text mává čtenáři před nosem *Otázkou viny* Karla Jasperse, v polemice s veřejným ostouzením Nohavici by možná stačila prostší úvaha, která zlo přisoudí systému, jak jej nastavila vládnoucí moc. Konečně biblický imperativ „nesuďte (a nebudete souzeni)“ není výzvou k rezignaci na rozlišování dobrého od zlého, ale k tomu, abychom vlastní morální metr nepoužívali jako klacek na druhé, ale řídili se jím v první řadě sami.

MYSTERIÓZNÍ MLHA

Detailní pohled na jednotlivce, kteří toto „strukturální zlo“ udržovali v chodu, ani dnes neodhalí vtělené ďábly, ale banální prolhané strýce, jakým je například estébák Liberda, za jehož spolužáky se Houda pro účely textu o Nohavicovi vypráví. V zájmu diskurzivní etiky dává autor prostor disentaním hlasům zdola, outsiderům nových demokratických poměrů, kteří podle něj nejspíš mohou doložit, jak je povídačka o dobru a zlu v politice zavádějící. Nepřekvapivě je Liberda v paměti svých spolužáků „hodný a chytrý kluk“, protože je „nás“, a vlastně je jedno, kdo byl ve straně a u StB, důležitější bylo spíš, jestli „byl svině“.

Těžko říct, co si od takového výzkumu autor knihy sliboval, pro čtenáře je výsledek zajímavý asi jako kterákoli nemoderovaná debata na sociálních sítích. Jako by se mohl v rozhovoru s okolím bývalého estébáka dozvědět nějakou hlubší, nebanální pravdu o povaze systému a jeho posluhovačů.

Houdův text tak má smysl číst jako otázku, kdo má legitimní právo (a moc) vyprávět Nohavicův příběh. To téma nepřišlo na přetřes až s rokem 1989, přesahuje aktuální politickou konstelaci.

Dva příklady: Ještě za socialismu se Nohavica vyhranil vůči exilovým médiím a osobně proti Pavlu Tigridovi, šéfredaktorovi ve Francii vydávaného *Svědectví*. Československý exil tehdy popsal

písničkáře jako jednoho z odvážných folkových bardů, kteří doma „soutěží o zlatou mříž“ a neodvratně směřují svými protestními písněmi do komunistického vězení. Taková popularita v exilu Nohavicu doma v Československu ohrožovala. Hlavně však obraz neodpovídal tomu, jak chápal sám sebe a své písně. Jinak řečeno, s exilovou opozicí se mluvit nedá, prohlásí vás za mučedníka a náklady nesete vy.

Anebo vás, což je druhý příklad přivlastnění si Nohavici, prohlásí za hrdinu pro změnu nedemokratická moc, jak to vidíme při přebírání Puškinovy medaile „za zásluhy o upevnění přátelství a spolupráce mezi národy a sblížování a vzájemné obohacování národních kultur“ od Putina v listopadu 2018.

Sotva třicetiletý Nohavica, kterého slyšíme vysmívat se fízlům na nahrávce z hospody v Orlové, by se tomu nacionalistickému ptydepe, stejně jako klauniádě před lhostejně přihlížející ruskou smetánkou a bývalým důstojníkem KGB, jemuž jsou Vysockij i Okudžava nejspíš ukradení, možná elegantně vysmál. Od pozdního Nohavici však ironický komentář k situaci, kdy si vládce připíná na klop písničkáře jako svou trofej, nemůžeme čekat. Od historie, který Nohavicův příběh uchopil coby nástroj ve svém zápase proti „majitelům Pravdy“, také ne. Houdova kniha nekreslí portrét doby, není portrétem písničkáře. Vytváří mysteriózní mlhu, která Nohavicův příběh spíše zahaluje, než by jej pomohla vyjevit.

Autor je publicista a šéfredaktor časopisu GHMP Qartal.

ONI ŽIJÍ A JÁ O TOM PÍŠU

Jan Němec

Když bylo polskému novináři a spisovateli Mariuszi Szczygielowi šestnáct a ještě nebyl žádným novinářem ani spisovatelem, začal spolupracovat se skautským deníkem *Na przelaj*. Napsal tehdy v první polovině osmdesátých let několik reportáží ze života mladých gayů, o kterých toho v socialistickém a současně katolickém Polsku nikdo moc nevěděl. Už jako náctiletý prý oslovoval všechny možné lidi kolem sebe s tím, jestli může zachytit jejich příběh. „Jako by se naplnilo to správné společenské rozdělení,“ říká: oni žijí a já o tom píšu. Na své začátky teď vzpomíná v knize *Fakta musí zatančit*, již ovšem věnoval fenoménu literární reportáže vůbec.

Zhruba před patnácti lety byl Szczygiel v českých médiích všude. Autora *Gottlandu* (česky 2007) nešlo přehlédnout, jeho kniha literárních reportáží z československé historie vycházela v dalších a dalších dotiscích (ten zatím poslední má číslo dvacet). Nešlo přitom jen o kouzlo zrcadla nastaveného ze zahraničí, ve kterém se našinec vždy rád shlíží, potěšen tím, že se o jeho zemi někdo zajímá. Szczygiel upoutal i formou: zatímco v Česku psal literární reportáže možná tak Ota Pavel, v Polsku jde o vytříbený žánr s více než padesátiletou tradicí a Szczygiel patří k jeho mistrům. Po úspěchu *Gottlandu* pokračoval dalšími dvěma sequely s českou tematikou *Udělej si ráj* (2011) a *Láska nebeská* (2012), teprve v následující dvojici knih *Projekt: Pravda* (2016) a *Není* (2019) se posunul k osobnějším a zároveň obecnějším tématům hledání smyslu života a zpracovávání ztráty.

Fakta musí zatančit se však v autorově bibliografii řadí nejlépe k antologii *20 let nového Polska v reportážích*. Do té Szczygiel vybral nejzajímavější texty vzniklé po roce 1989. Představil se jako kurátor a podobnou roli na sebe bere i v novince. *Fakta musí zatančit* jsou částečně manuálem literární reportáže, částečně vyznáním lásky jednomu žánru. A protože toto vyznání neopomíjí jeho nejvýraznější představitele, dá se novinka velmi dobře použít i jako rozcestník dál. Třeba ke slavné reportáži



Mariusz Szczygiel
Fakta musí zatančit
přeložil Martin Veselka
Dokořán — Máj, Praha 2023
352 stran



Johna Herseyho z Hirošimy, již po druhém světové válce týdeník *The New Yorker* věnoval rozsah celého čísla a jež započala jeho novou éru; anebo si proslulé exempláře literárních reportáží připomenout alespoň díky hojným citacím. Použití knihy jako rozcestníku by ovšem usnadnil chybějící jmenný rejstřík.

Szczygiel přirozeně vychází z polské školy literární reportáže, takže se nejčastěji odvolává na jména jako Ryszard Kapuściński nebo Hanna Krallová. Páteř knihy tvoří tři rozsáhlé kapitoly věnované nejrozličnějším aspektům reportáže od volby tématu přes styl vedení rozhovorů až po různé formální postupy, jak reportáž vystavět. Szczygiel je velmi konkrétní, srší příklady, neváhá s citací, není mu zatěžko zeptat se, jak to mají kolegové — pracuje zkrátka jako reportér, jehož tématem je reportáž. Jako určitá intermezza či případové

situace jsou pak do knihy vřazeny o poznání kritičtější kapitoly o Trumanu Capotem a jeho dokumentárním románu *Chladnokrevně* a o americké škole gonzo žurnalistiky, reprezentované jmény jako Hunter S. Thompson, Tom Wolfe či, volněji, Joan Didionová. Capotemu a v daleko větší míře proudu gonzo Szczygiel vyčítá egocentrismus, nezřízenou subjektivitu, a v důsledku toho nedostatek skutečného zájmu o druhého. Výtku je to srozumitelná, ba snadno doložitelná, opakuje se však až příliš často. Ve chvíli, kdy jí neujde ani Karl Ove Knausgård, který se také pokusil o několik literárních reportáží, samozřejmě svého druhu, působí to už trochu umanutě, zvláště v kontrastu k výjimečné vstřícnosti a velkorysosti, kterou jinak Szczygiel vůči svým kolegům projevuje. Jinak řečeno: na empatii mají nárok všichni, až na ty, kteří empatii neprojevují.

Fakta musí zatančit obsahuje hned několik definic literární reportáže. Ta nejkratší, k níž se Szczygiel dopracoval až díky knize *Není*, zní: „Reportáž je neschopnost prožít vlastní existenciální zkušenosti skrze fikci.“ Je to dobrá definice, a jak je zřejmé z tématu tohoto čísla *Hosta*, zmíněný Knausgård by se pod ni okamžitě podepsal; ve skutečnosti by to totiž mohla být i definice jeho hexalogie *Můj boj*. Neschopnost prožít zkušenost skrze fikci stojí za oblibou jak literárních reportáží, tak dokumentů, autofikcí a dalších pomezích tvarů. Přestože jsou mezi nimi podstatné rozdíly, společné jim je, že nám dnes skutečně umožňují prožít zkušenost lépe než fikce — svou i druhých, anebo si zkušenost druhých přisvojit. Szczygielův tanec s fakty je působivý breakdance, v jehož pozadí ti nejlepší reportéři rapují o životě. ●



JE HEZKÉ BÝT ZPÁTKY

Kryštof Špidla

Indicko-britsko-amerického autora Salmana Rushdieho jistě není třeba českým čtenářům představovat. Do češtiny je přeložena většina jeho románů, počínaje *Děti půlnoci* z roku 1981 a konče *Quijotem* z roku 2019. *Jazyky pravdy*, v kvalitním překladu Martiny Neradové, tvoří soubor esejů a příležitostných projevů z let 2003–2020, a vyplňují tak významnou mezeru v díle tohoto světového autora. Žánr eseje, bohatě pěstovaný nejen v anglo-americké literatuře, umožňuje osvětlit jeho vlastní literární postupy a společenské postoje. Rizikem knižního vydání může být ztráta aktuálnosti. Svět, o němž Salman Rushdie ve svých esejích píše, už není, stejně jako už není Salman Rushdie z roku 2020. Kromě světových událostí jde samozřejmě i o šílený útok, který stál autora roku 2022 málem život a způsobil mu doživotní následky.

Přesto dává vydání tohoto souboru textů jednoznačný smysl. Autor totiž dokáže pomocí jazyka zachytit esenci jevů, o nichž píše. Obvykle přesně trefuje, co z pomíjivých událostí dělá to podstatné. I když je často osobně angažovaný, drží si určitý, často ironický odstup. Je tematicky široce rozkročený, ale zároveň dostatečně erudovaný, aby jeho psaní zůstávalo pestré, hluboké a zábavné zároveň. A především zůstává zásadně nedogmatický.

Kniha je rozdělena do několika oddílů, nicméně základní Rushdieho témata tyto edičně utvořené hranice nerespektují. V textech, ve kterých zkoumá zdroje vlastní poetiky, se vyrovnává se svými oblíbenými autory či díly. Přiznává se k obdivu díla Cervantese, Shakespeara, textů z *Tisíce a jedné noci*, ale i Philipa Rotha, Kurta Vonneguta, Harolda Pintera, Güntera Grasse, Gabriely Garcii Márqueze a mnoha dalších. Vždy si cení autorské odvahy opustit normy či zaběhlé vzorce myšlení, originality a především svobody. „Tvůrčí akt vyžaduje nejen svobodu, ale také předpoklad svobody,“ píše v jednom esej.

Není proto překvapivé, že Rushdie nejen jako autor, ale také jako bývalý prezident PEN

klubu, kterým byl mezi lety 2004–2006, svobodu slova důsledně obhajuje. Nejde mu jen o nesvobodu umělců v autoritativních režimech Íránu, Číny či Ruska, ale rovněž o autoritativní tendence v západních zemích a jeho rodné Indii. Ačkoli termín „cancel culture“ v jeho textech přímo nezaznívá, je zjevné, že autor cílí také na tento fenomén. Svobodu slova chápe nikoli jako svobodu neomalenosti, ale jako svobodu riskovat, hledat hranice, i za cenu omylu.

Odpůrci politické korektnosti ovšem jásají předčasně. Salman Rushdie je sice někdy sarkastický, ale nikoli nekorektní. Přesně definuje problémy současnosti — rasismus, antisemitismus, náboženskou nesnášenlivost, odpor k migraci. Svou pozici logicky chápe jako rozkročenou mezi Východem a Západem, aniž by se kdekoli cítil dokonale usazen a třeba jeho do značné míry reportážní text o životě indických Hidžrů „Položenský bůh“ otevírá s hlubokým pochopením téma „třetího“ pohlaví v tradiční i moderní Indii.

Recenzovaná kniha se však jmenuje *Jazyky pravdy*. Pravda a její jazykové uchopení jsou tudíž ústředním tématem Rushdieho esejů. V umělecké tvorbě klade uměleckou (románovou) pravdu nad pravdu faktickou a jeho pojednání o magic-kém realismu, kdy podtrhuje slovo realismus, na rozdíl od fantasy žánrů, výmluvně jeho názory potvrzuje. Ačkoli se pojem románová pravda může jevit jako vágní, autor argumentuje dostatečně jasně. Stojí na straně imaginace: „Pište, co znáte, říká se dnes kandidátům spisovatelství, k čemuž bych rád připojil tento dovětek: ano, ale pouze tehdy, kdy je to, co znáte, zajímavé.“

Co si však počít s fakty v době Borise Johnsona, Usámy bin Ládina, Naréndry Módího a především Donalda Trumpa? Salman Rushdie nabízí nepřiliš optimistický pohled člověka vychovaného nejen orientální nedůvěrou k západní kolonizující civilizaci, ale zároveň západním skepticismem. Nebezpečím pro něj není jen náboženský, ale především politický fanatismus. Vše, co se tváří jako pevné,



Salman Rushdie
Jazyky pravdy. Eseje 2003–2020
přeložila Martina Neradová
Paseka, Praha 2023
512 stran



neotřesitelné, jediné či nadřazené, je pro autora podezřelé. A kdybychom měli hledat jeho základní pozici, bude to — kromě zmíněné skepse — čistý humanismus.

Jazyky pravdy představují reprezenta-tivní výběr. Je ovšem otázkou, zda zařazovat i texty vysloveně příležitostné, jako jsou projevy k promócím či některé zahajovací proslovy. Jistě mají svou hodnotu, ale především pro účastníky oné chvíle a sluší jim spíše forma přednesu.

Eseje Salmana Rushdieho vycházejí na jedné straně z autorovy trpké zkušenosti s vykořeněním, pronásledováním, xenofobií, na druhé straně z radosti z tvorby, subverziv-ního smíchu, a nakonec přitakání k životu, ať už je jakýkoli. „Je příjemné být zpátky, na rozdíl od ono ‚nebýt zpátky‘, což byla také jedna z možností,“ zní jeho první veřejně pronesená slova po hrozivém útoku. Ta už se ale do knihy končící covidem nevešla. ●

BŮH, ČLOVĚK A SLEPICE

Magdaléna Platzová



Xavier Galmiche
Metafyzický kurník
přeložil Jean-Gaspard Páleníček
Revolver Revue, Praha 2023
144 stran

Jak se má Bůh ke Galmichovi, tak se má Galmiche ke slepici. V autobiografickém, filozoficko-poetickém traktátu *Metafyzický kurník* se slepice, Galmiche a Bůh nacházejí na pomyslné vertikální spojnici mezi nahoře a dole, mezi materiálním světem prožívaným teď a věčností.

Z pozice mezi slepicí a Bohem autor rozvíjí hru zrcadlení a bere útokem základní metafyzická témata, jako je vztah člověka k Bohu (a naopak), zázrak stvoření, čas a hlavně smrt. Existenciální naléhavost a bezprostřednost, s níž tak činí, ale také jeho styl připomínají snad nejvíce texty z doby katolické protireformace s jejich snahou obnovit osobní spojení s Bohem a s vírou a najít pro člověka místo v čím dál tím složitějším univerzu.

Nejedná se však o nějakou archaizující pózu. Galmichův jazyk a výraz je „barokní“ zcela původně. Jeho rafinovanost je

autentická, je výrazem celoživotní inklinace k tomuto období a plodem pestré osobnosti, která v sobě — po způsobu barokních mistrů — dokáže snoubit nízké s vysokým a komické s tragickým.

Kromě toho, že chová slepice, ovce a jinou užitečnou zvěř, je Xavier Galmiche profesorem literatury a ředitelem středoevropských studií na pařížské Sorbonně. Je také básníkem a překladatelem některých z nejvýznamnějších textů české literatury, ať se jedná o Karla Hynka Máchu, Vladimíra Holana, Bohumila Hrabala, Jiřího Weila nebo Jana Amose Komenského.

Metafyzický kurník je inspirován životem na venkově, k němuž městský intelektuál Galmiche přistupuje jako k nevšednímu dobrodružství. Nic na statku, který si se svým partnerem pořídil nedaleko Paříže, není samo sebou, vše je zakoušeno s intenzitou, jež na každém kroku nabízí množství etických i metafyzických otázek. Jeho kurník („Slepice, má krůta, její krocan, perličky, někdy kachny a ovce, také však krysy, bezpochyby všelijaká havěť a bakterie, všichni pospolu!“) je labirintem světa, divadlem, na němž se odehrávají tajemná dramata zrození a smrti. Ať už se jedná o popravu, přirozený úhyn, záhadnou smrt (na slámě leží chciplá slepice), nebo sebevraždu jako odmítnutí světa, či vzepětí se proti němu.

Kurník je nasvíceným dějištěm mystérií, ale kolem něj, jako v barokních jesličkách, se nacházejí další postavy. Asi nejbližší autorova maminka, pak sousedky, obyvatelé venkova, toho „místa mnoha soužení“. Tušíme zde přítomnost Galmichova partnera. A pak jsou tu zjevení. V kůlně se vznášejí tvář anděla. Na dvorku se setkáváme s Goethem.

Autor vidí mezi člověkem a slepicí, z níž dokonce v jednu chvíli činí vypravečský subjekt, nejednu podobnost. Jeho pozorování jsou založena na empatii, jež probíhá „za hranicemi chápání“, „děje se nebo se spíše chvěje jako šepot nepatrně a podstatně — tak nepatrně a podstatně, že při samotném pokusu vměstnat ji do slov hrozí, že se rozplyne“.

Zabývá se životními projevy slepice: kdákáním, jejím způsobem pozorování, vyzobáváním, popelením, vše tu dostává vyšší smysl. A nechává slepici parafrázovat sama sebe, když říká: „Doufám, že jak já (slepice) pohlížím na žížaly, tak pohlíží Bůh (Galmiche) na mne.“

Šlo by jistě sestoupit ještě o krok níže a napsat disputaci z pozice žížaly. Ale tak daleko Galmiche nejde. Po exkurzu do ptáčích optik se vrací do lidské polohy a opět rozehrává svou hru: tu se ztotožní se slepicí, tu zase s všemocným Bohem, který s bílým vědrem plným žrádla vstupuje do kurníku, aby slípky nakrmil, sebral jim vejce a vybral ty, které zabije.

K bílému vědru, tomu rohu hojnosti, se ostatně váže jedna z nejpůsobivějších částí knihy: Vzhledem k tomu, že slepice jedí staré pečivo, začne se autor zabývat vybíráním popelnic. Časem se z toho stane vášeň, k níž už jsou slepice jen záminkou. „Existuje hluboká analogie mezi soustředěním slepic při klování a lačnou urputností sběračů a česačů odpadu. Jedni i druhí se činí, zatímco jejich mysl zůstává svobodně otevřená, vnímají zároveň bezprostřední výsledky své činnosti — nálezy, šťastné objevy, zklamání — i předivo v danou chvíli jim vzdálených dramát. Jedním rázem uchopují svou potravu i Osud.“

S *Metafyzickým kurníkem* se v Česku objevila vzácnost: kniha, kterou je rozkoš číst nejen kvůli obsahu, ale také pro její formu. Kniha bohatá vtípem, který je však spíše než českým humorem francouzským espretem, což je slovo do češtiny vpravdě nepřeložitelné.

Nakonec české prostředí nikdy tímto druhem intelektuálního rozkošnictví neoplývalo, a pokud se už u někoho tento dar projevil (například eseje Václava Jamky), širší čtenářská obec jej neocenila. Už sama česká řeč jako by se tomuto perlení a hře s odstíny zdráhala. O to více je třeba ocenit umění, s nímž se Jeanu-Gaspardu Páleníčkovi podařilo tento bez přehánění literární skvost přeložit. ●

NENECHAT SE ZABÍT ŽIVOTEM

Josefina Formanová

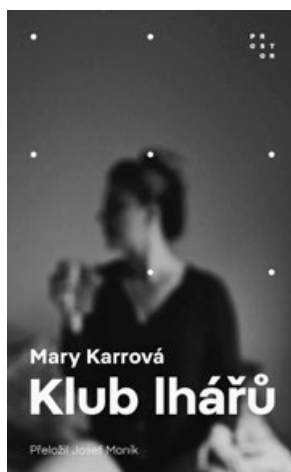
Memoárový debut Mary Karrové *Klub lhářů* vyšel roku 1995 a ihned se stal oceňovaným bestsellerem. Ačkoli autorka líčí drásavý příběh, nejde o pomník hrdinství, nýbrž akt přepodstatnění. „Dobré memoáry potvrzují mou zkušenost z narušené rodiny,“ píše. „Fungují jako hostie při přijímání, jako by vytvářely novou podstatu.“

Memoár je podezřelý žánr. Proč věřit autorovi, že jeho život je natolik zajímavý, abychom o něm četli? A neměl by být garantem významnosti autorova života někdo jiný než autor sám? Na druhou stranu, z žánrů, v nichž lze stopovat autorův život, vykazuje memoár nebyvalou upřímnost. Nemůže totiž jinak. Autor se neschová za deklaraci „autofikce“ nebo „autobiografického románu“, je nucen přiznat barvu. Pokud křiví fakta, někdo ho ochotně usvědčí. Lehké přibarvování lze v pamětech odpustit; fikci, natož lež, však těžko. A tak memoáry možná nepíší lidé vynikající narcismem, ale ti, kteří se ze sebe — půjčím-li si řečový registr *Klubu lhářů* — „nepodělalí“. Jedním takovým člověkem je Mary Karrová — jihoamerická memoáristka, básnířka, esejistka a profesorka literatury. Vyrostla uprostřed texaských rafinerií a chemiček, kde krajina připomínala „jeden velký močál“ a kde do pusté země „pomalu klovaly přízraky ropných čerpadel“. Navzdory dramatickému dětství a dospívání nelpí „obnovitelka žánru“ na síle ducha, nýbrž na pravdě. Anebo lépe: naznačuje, že kde chybí pravda, tam uchází život.

Memoár vydalo loni nakladatelství Prostor v překladu Josefa Moníka. Texaskou hantýrku postav Karrové převedl do češtiny v podobě nejnápaditějších výrazů slangu a argotu: „Vitr, co táhnul skrze ten hytlák, řezal jak břitva. Ten vám vykuchá pajšl, ne že ne.“ Karrová v pamětech líčí pětadvacet let svého dětství a dospívání, zejména období mezi šestým a osmým rokem. Matka dvou dcer, Mary a její sestry Lecie, je alkoholička. Prekérní Leechfield, kde každý pracuje jako dělník na ropné rafinerii, co chvíli sužují hurikány a nálety kobylek. Lidé tu bývají „nervózní“. U Karrů zhoustne

atmosféra ve chvíli, kdy se přistěhuje nemocná babička, puritánská postavička hororového vzezření, „fanatická jaksi celkově“. Matka propadá depresím, vztah s otcem dcer se rozpadá. „Táta děti miloval,“ ale mizel. Poté co matka nechá shořet majetek do posledních dětských šatiček, nastoupí na psychiatrickou léčbu. Vztahy se pak dočasně obnoví, když rodina začíná znovu v Coloradu. Jenže babiččino dědictví probudí matčiny běsy a dcery si musejí vybrat: nechat matku upít se k smrti, nebo se s otcem vrátit do Texasu. Věrnost matce trpící existenciálními a závislostními bludy skončí málem další katastrofou. — A přece si u Karrové katarze nezadá s psychiatrem.

Paměti vybízejí ke kladení často provčovaných otázek: jak trauma ovlivní lidský život? Má (mít) literatura (auto)terapeutickou funkci? Jenže Karrová se nesvěřuje, ale mistrně vypráví; a ukazuje, že to není málo.



Mary Karrová
Klub lhářů
přeložil Josef Moník
Prostor, Praha 2023
368 stran



Ostatně malou Mary ze všeho nejvíc děsí ticho; naopak miluje otcovy přímo odyseovské anekdoty. Život a literární motivy si v memoáru účinně pomáhají, vzájemně se zlehčují i posilují: Příběhy chrání před tichem, obrňují proti opuštěnosti, učí, že člověk se nerodí jedinečným, nýbrž se takovým stává. Na rozdíl od obrazového média vede příběh k ubíhání, nikoli ulpívání a každé příkoří jednou pomine. Příběhy navíc vřazují nesrozumitelné do pochopitelného celku:

Ve starověkých eposech když někdo znásilní dívku, někoho zabije nebo se prostě rozběhne, může z toho vinit ate, což je jakási vášnivá, kvazidémonická zuřivost, která člověku zatemní rozum. [...] Když se sousedé pokoušeli vysvětlit celou sebe/vražednou patálii rodiny Thibideauxových po třiceti letech vzorného sekání trávníku, vynášení odpadků a pravidelné docházky do kostela, použili k tomu jedno adjektivum, které jsem posléze vztáhla k Homérovu pojetí ate: pan Thibideaux byl „nervózní“.

Kdo chce číst *Klub lhářů* jako literaturu traumatu, přijde si na své; může ho však překvapit, jak střízlivý, sebeironický a veskrze nadosobní příběh to je. Zhuntované postavy končí usmířeny, když si přestanou lhát. Příběhy se projasní a lze je vyprávět: „Vždycky jsme u všech příběhů vnímaly jen to zlé. Netušila jsem, že i zoufalství může lhát,“ píše Karrová v závěru k matčinu doznání. Nakonec ústředním tématem *Klubu lhářů* je rodina. Autorka vystihuje její podstatu svým typickým laskavým cynismem: „[...] každá rodina s více než jedním členem je rodina dysfunkční...“ Navzdory tíživým zážitkům — a v případě Karrových nejde o louže, ale o koryta zmaru — píše autorka své paměti jako „milostný dopis dysfunkční rodině“. A byt v románu nečteme o romantických dostaveníčkách, zato o dvou zobrazených znásilněních, je to přece jen příběh lásky. „Jistěže svět plodí stvůry, ale ve volné přírodě roste i laskavost, jinak by každé znásilněné dítě v dospělosti znásilňovalo také.“ ●

POTKÁ SE PERSKÝ PRINC A RABÍN V ČESKOSLOVENSKU

Ondřej Nezbeda

Na úvod přiznání a jedno bibliografické upřesnění — *Stříbrný kouzelník* nám v flexi loňské české prózy unikl, v tiráži navíc nese v roce 2022 (vyšel ovšem až na jaře dalšího roku). Přesto má smysl se k němu i s takovým zpožděním vracet. Jindřich Mann totiž ve své třetí próze dospěl k osobitě sarkastickému, manýristickému stylu, který v současné české literatuře téměř nemá obdoby. Jistou příbuznost bychom snad vzdáleně mohli vysledovat u Jiřího Kratochvíla, se kterým Mann sdílí cit pro absurditu, groteskní humor, překvapivé, až magické zápletky a také nespolehlivé vyprávěče. Ti jsou ve *Stříbrném kouzelníku* hned dva, jde totiž o dvojromán.

Spojností mezi oběma jeho částmi je víc, třeba motiv dívky s fialovými očima nebo emigrace, tou ústřední je ale *Stříbrný kouzelník* nebo přesněji herec René Zahradník, jenž kdysi postavu ztvárnil ve stejnojmenném filmu. Ve skutečném životě je jeho role ovšem zlá, až odporná. Svým jednáním vstoupí do života dvou mužů, kterým přehodí výhybku osudu tak, až oba v kaskádě dobrodružných náhod a eskapád skončí v exilu.

Prvním z nich je židovský mladík Tomáš Goldfarb, který přežije druhou světovou válku, spadeno na něj má ale kvůli aktivitám jeho otce i komunistický režim, a tak je nucen ze země prchnout. Téměř kafkovsky přitom působí scéna, v níž jako náhodný řidič autobusu nakládá agenty Státní bezpečnosti a cestou zjišťuje, že jedou zatknout právě jeho. Díky mazanosti a štěstí se však vyhýbá této i každé další nástraze a jeho groteskní úprk za hranice připomíná vyprávění barona Prášila, který se dokázal vytáhnout z bažiny za vlastní vlasy i s koněm. Ostatně o svém životě vypráví už jako stařec v převleku rabína, když se po mnoha letech setkává v Izraeli se spisovatelem, jemuž příběh svěruje.

Je to sice občas překombinované a únavné, humor a napětí jednotlivých scén ale vždy nakonec vyprávění popoženou dopředu. Třeba už jen kvůli zvědavosti, zda se autorovi povede všechny ty vedlejší

odbočky, smyčky a srandičky splést smysluplně dohromady. Pořád také musíme mít na paměti, že vyprávěčem první části je majitel obchodu s převleky, jehož podstatou je nedržet se skutečnosti, ale různě ji zdobit, zahalovat a maskovat. Občas tak jeho vyprávění může upadat do manýrismu a stylistických kejklí, nelze však popřít, že všechny ty až zázračné události k jeho nevyzpytatelné postavě ústrojně patří.

V druhém dílu pak za hranice prchá Jindřich Bihály, syn ředitele státních cirkusů. Jeho příběh už je stylisticky klidnější a co se týče divokosti zápletek uměřenější. Důvodem k útěku je ztráta první lásky, Sofie, oné dívky s fialovými očima, která po sovětské invazi odjela do Francie. Za Jindřichovým útekem ovšem stojí i náhlý nápad při jedné pijatce ve východním Berlíně, kde se hrdina — jak jinak než shodou náhod — ocitne. Po tyči na sušení prádla se dostává na druhou

stranu Zdi, s touhou a plánem spatřit tamní zoo a zhlédnout striptýz. Všechno se však zvrtné, když se seznámí se sympatickou partičkou, která ho přijme mezi sebe, ostatně na Západě začíná sexuální a kulturní revoluce, a tak není proč a za čím se vracet. K pohádkovému konci ve stylu celé prózy patří, že se Jindřichovi podaří za železnou oponou zůstat s iránským diplomatickým pasem, díky němuž ho odpovědné úřady považují za perského prince.

Stříbrný kouzelník je knihou, v níž Jindřich Mann skutečně stylisticky i kompozičně čaruje. Jeho vyprávěčské gurmánství připomíná v záplavě literárně-publicistické UHO rafinovanou a přebujelou hostinu, kde se mísí poetické s thrillerem a groteska s cynickou tragédií. V tom by si ostatně mohl podat ruku ještě s jedním současným autorem — Petrem Stančíkem. Podobně jako u něj je i z Mannovy prózy cítit, že nechce svou imaginaci krotit, že je mu líto jakkoli ztřeštěný nápad opustit a všechno umně vykládat na stůl. Má to ovšem své konsekvence.

Jen málokdy zpod té grotesky a absurdity prosákne vážnější tón nebo historické pozadí, které by příběhu dodaly závažnější a významuplný kontrapunkt. Chybí tu změna nálady, tónu. Všechno je tu tak lehké, až to ztrácí váhu. Jindřich Mann vypráví šťavnatě, ale jednotlivé příchutě se po chvíli ztrácejí v přebujelé instrumentaci. Až příliš velký důraz leží na metodě vyprávění, kterou pro sebe autor objevil a již také až příliš podléhá. Zároveň je však jasné, že právě o to mu jde. Nechce podávat existenciální ani historická svědectví. Pro české čtenáře sice může být objevný třeba obraz života v Západním Berlíně, pro něj je ale podstatný spíše jako absurdní kulisa, z níž čerpá další a další zápletky pro své pikareskní, švejkovské hrdiny. Ty ostatně zbavuje psychologie — zvrátům svého osudu se samozřejmě a s vtipem přizpůsobují. Možná právě to je jeden z možných významů, který Jindřich Mann do své originální prózy začaroval. ●



Jindřich Mann
Stříbrný kouzelník
Labyrint, Praha 2022
285 stran



DÍVKA ZA OBRAZEM

Markéta Musilová



Maggie O'Farrellová
Portrét novomanželky
přeložila Tereza Marková Vlášková
Argo, Praha 2023
416 stran



Prach jsi a v prach se obrátíš. A co po nás zbude? Po nějakou dobu vzpomínky těch, kteří nás znali, pak už jen blednoucí nápis na náhrobku. A po některých možná i fotografie nebo, jako v případě slavné Lukrécie Medicejské, i tajemný portrét. Obraz novomanželky namaloval v roce 1560 Alessandro Allori. Zachycuje mladou ženu v renesančních šatech, která působí mnohem starším dojmem než patnáct let, kterých jí v té době bylo. Je krásná? Bezesporu. Spíše než krása však na portrétu upoutá výraz její tváře. Za přímým pohledem se totiž skrývá cosi dalšího, co zdaleka přesahuje znučenost při úmorném stání malíři. Vzдор? Pohrdání? Skoro se až bojíme dohadovat, co se modelce v době vzniku portrétu honilo hlavou.

Slavný obraz si nechal vyrobit Alfonso, vévoda z Ferrary, a chtěl na něm navěky zachytit půvab své mladičké ženy, Lukrécie

Medicejské. Spojení o dekádu staršího Alfonsa s Lukrécie bylo více než strategické, postavení Medicejských ve Florencii sláblo a Alfonso zoufale potřeboval upevnit svou pozici dědicem. Manželství však nebylo šťastné, zůstalo bezdětné a Lukrécie záhy zemřela. Oficiálně na tuberkulózu, ale už krátce po její smrti se vyrojily spekulace o tom, že ji dal manžel otrávit. Ty logicky přizpůsobily další dva pokusy vévody o manželství, které zůstaly rovněž bezdětné.

Irská spisovatelka Maggie O'Farrellová, která rozvířila covidové literární vody fenomenálním románem *Hamnet*, není první autorkou, které nedal Alloriho obraz spát. Už v polovině devatenáctého století se o znovuvzkříšení Lukrécie pokusil Robert Browning. I on se pustil do odvážné studie ženské duše a poodkryl stinné stránky života, který byly ženy v polovině šestnáctého století nuceny vést. O'Farrellová jde však ještě dál. Na základě několika málo informací, které o Lukrécie nalezneme v pramenech, a dochovaného portrétu vystavěla dramatický příběh, v němž nechýbí do detailu vykreslené historické kulisy, exkurz do společnosti italské pozdní renesance a hlavně zajímavá hrdinka, která — podobně jako *Hamnet* — upadla v zapomnění, ale díky autorce dostala možnost po více než čtyřech stech letech znovu promluvit.

Román začíná v okamžiku, kdy Alfonso Lukrécie odveze na statek mimo město a ta po večerní hostině těžce onemocní. Dívka blouzní a nabude přesvědčení, že se ji manžel pokusil otrávit. Je zcela odříznuta od okolí a jediný, na koho se může spolehnout, je věrná služebnice, kterou si přivezla ještě z domova. V prostřizích do minulosti máme následně možnost dozvědět se víc o Lukrécieině dětství na dvoře ve Florencii, hlavně o přísném režimu, jemuž se musely tehdejší urozené dívky — budoucí žádané nevěsty — podrobit. Dostalo se jim sice výjimečného vzdělání, ale nesměly bez svolení opouštět komnaty, o pobytu na čerstvém vzduchu ani nemluvě. Lukrécie, která byla od narození divoká a neposlušná,

se takovým omezením podvolovala jen neochotně a naoko, jakmile to bylo jen trochu možné, pravidla porušovala (noční návštěvy otcova zvěřince, tajné malování, přílišná zvědavost a podobně). Matka tyto její „charakterové vady“ přisuzovala okolnostem Lukrécieina početí (plně se ne-soustředila), ale šlo spíše o povahu a snahu o emancipaci, která nebyla v oněch dobách až tak obvyklá a hlavně žádoucí. I sám Alfonso brzy pozná, že sňatkem s Lukrécie sice získal mocného spojence, ale rozhodně ne stroj na plození dětí a pasivní loutku bez názoru. Lukrécie zpočátku z lásky, posléze ze strachu zdánlivě plní manželovy rozkazy, ale vždy si najde skulinku, jak být sama sebou.

Skutečnost, že od samého začátku víme, kam příběh spěje, by mohla být za normálních okolností na škodu. Maggie O'Farrellová však ráda pracuje s momentem překvapení. Nepíše literaturu faktu, ale román pojednávající o fiktivních osudech skutečné postavy, a tak se v závěru může odchýlit od „skutečnosti“ a v nečekaném dějovém zvratu dopřát hrdince šanci na šťastný život.

Po celosvětovém úspěchu *Hamneta* bylo náhlední, že další román O'Farrellové bude mít těžkou startovací pozici. Kritika irské autorky vytýkala, že strukturou a některými tématy kráčí v hodně podobných stopách a postavy jsou vykresleny až příliš černobíle. S některými z výtek lze v určité míře souhlasit. Síla O'Farrellové však spočívá v něčem jiném. Tak jako se u *Hamneta* zaměřila na sílu psaného slova, v *Portrétu novomanželky* to je výtvarné umění. Její líčení přírody či interiérů se podobají tahům štětce renesančních umělců: hra světla a stínu, nepřeborné množství odstínů barev, hutnost mnoha vrstev střídá lehkost a prosvítání podkresů. Při četbě jejího románu ani nemusíme hledět na obraz Lukrécie: vstoupili jsme do něj podobně jako Alenka do světa za zrcadlem a na rozdíl od bezcitného Alfonsa vnímáme všemi smysly, co nebohá Lukrécie skutečně cítila. ●

LOTYŠSKO V MATRJOŠCE

Agáta Faltová

V divokém deziluzivním roce 1969, kdy se na jedné straně světa na protest proti nesvobodě upálil Jan Palach a na druhé se poprvé konal hudební festival Woodstock, porodila mladá matka dceru, o níž nestála. Sama se narodila v roce 1944 a jako malé nemluvně ji matka před rabujícími sovětskými vojáky ukryla do kufru. Lotyšská autorka Nora Ikstena do románu *Mateřské mléko* jako do matrjošky poskládala osud tří ženských generací, které symbolizují pohnutou historii její země.

Babička ztělesňuje minulost, kdy země, po dlouhých stoletích nadvlády Polska, Švédska a Ruska, získala v roce 1918 samostatnost a na chvíli se nadechla svobody. Matka depresivní současnost sedmdesátých let, kdy nemá ani vzpomínky na svobodu, ani nadějný výhled do budoucna. A dcera se svými doširoka otevřenými očima symbolizuje naději, že se Lotyšsko sovětských okupačních mříží zbaví.

Ve vyprávění se ovšem střídají pouze dcera s matkou. Popisují události společného života a nahlíží na ho každá ze své perspektivy. Paradoxní je, že matka, lékařka, bojuje s pocity nechtěného mateřství, psychickou nemocí i šedivou dobou, do níž se narodila. Radost jí přináší jen práce gynekoložky, která na vlastní pěst dokáže pacientku uměle oplodnit a dopřát jí tak vytouženého mateřství. O kariéru vědkyně ovšem přijde ve chvíli, kdy se rozhodne bránit svou přítelkyni — jejího manžela, lotyšského válečného veterána, přetáhne po hlavě paličkou na maso. Stane se pak vyhnankyní nejen ve své zemi pod nadvládou Sovětského svazu, ale i v rámci své profese. Její temné a depresivní rozpravy prosvěcuje hlas dcery, která neztrácí dětskou naivitu navzdory tomu, že ji matčin psychický stav donutil předčasně dospět. Je plná radosti a lásky, kterou cítí především k babičce a nevlastnímu dědečkovi, kteří se jí ujali v prvních dnech jejího života, kdy ji matka odmítla kojit a na čas zmizela neznámo kam.

Ve vztahu dcery a babičky lze číst další paralelu s Lotyšskem, jeho svobodnou

minulostí a svobodnou budoucností. Matka stojí v příběhu opodál a je z rodinného vztahu prarodičů a vnučky odloučená. Jako by bylo třeba ono depresivní prázdno mezi minulostí a budoucností vymazat. Symboly a metaforami Ikstena v románu nešetří, přesto mají každý své místo. Nejsilněji tu samozřejmě vystupuje motiv mléka, které protéká osudem všech tří ženských postav a nese několik významů: mateřské mléko, mléčný bar, mléčná dráha, mléko ze školní jídelny. Ve všech rovinách zastupuje životadárná tekutina jiný pocit, jiný druh vzpomínky. Negativně a překvapivě autorka například nahlíží mateřské mléko jako něco toxického, co může ničit. Jeho odepřením chce své dítě naučit svobodě. Své rozhodnutí nekojit odůvodňuje tím, že by ho „otrávila svým neštěstím“. Podobně dcera později odmítá pít mléko, které komunistický stát nakáže povinně podávat dětem ve škole.

Lze to číst jako symbol nátlaku a kontroly, kterým stát zasahuje do svobody a tělesné intimity dětí. Když dívka mléko vyplivuje nebo tajně vylévá do květináčů, nepřímým vyjadřuje vzdor proti stavu, ve kterém se její země ocitla, čte, do níž se rodí nové děti, aniž by si mohly vybrat. Matka odepřením mléka jako by přetrhla dědičné podřízení režimu, jehož pádu se její dcera nakonec dočká.

Drobné situace a dialogy plné nuancí a zasutých a nevyřčených citů píše Ikstena obdivuhodně autenticky. Stejně živě a věrohodně dokáže vystihnout pozici, jazyk a myšlení trpící matky, která dny tráví v ordinaci a noci probděl s kávou a několika uklidňujícími prášky nad vědeckými knihami, i hlas dospívající dcery, která se zmítá v touze po matčině lásce a zároveň v péči o ni, zatímco postupně objevuje pravdu o „krásné sovětské zemi“. Obě postavy jsou životné, každá křehká a nalomená něčím jiným. V tom je třeba ocenit i překlad Anny Sedláčkové, jež je její knižní prvotinou.

Narativ spleť hlasy několika generací sice není v literatuře nic objevného,



Nora Ikstena
Mateřské mléko
přeložila Anna Sedláčková
Paseka, Praha 2023
192 stran

Ikstena pro něj ale nachází originální motiv, s nímž zachází bez přehnaného efektu a přepjatých dramát. Pozoruje, naslouchá. Načrtnutým popisem situací, kterým matka, dcera i babička musely čelit, odhaluje absurditu života, který si člověk nemůže vybrat — babičce zmizí manžel na kapotě sovětského auta, takže ho považuje za mrtvého, on přitom dožije v chudobě a nikdy se už nesetkají. Matka má v životě jedinou radost, kterou je věda, pro nonkonformní přístup a zmíněný prohršek se jí ale nemůže věnovat. A dceřin milovaný křeček sežere své vlastní mládě, což matka v opakované metafoře zdůvodňuje tím, že nechce, aby žilo v nesvobodě. Nesvoboda se totiž dědí, svobodu je nutné vybojovat. ●

NAKLADENÉ PASTI ZRANĚNÍ

Libor Staněk II.

Když vizuální umělkyně a básnířka Kristina Láníková vytvořila svou výstavu *Záznamy o těle* (2019—2020) reflektující kromě vlastní tělesnosti i intimitu psychické nemoci nebo proces léčby, nečekaně se vyhnula její hmotné realizaci. Soubor verbálních popisů vizuálních děl tvořily pouze krátké audio stopy namluvené herečkou Johanou Schmidtmajerovou. Bylo to umělecké gesto plné odosobnění a dematerializace: Na výstavě promlouval k divákům v repetitivních blocích hlas nezatížený emoční schránkou autorky, což korespondovalo s celkovým odhmotněním textu do zvukové roviny. Jako by se autorčina slova najednou začala vyjevovat „sama o sobě“ bez zbytečných interpretačních nánosů, které podněcuje pomalý akt čtení.

Obdobné tvůrčí postupy — ovšem bez použitého intermediálního propojení — volí Láníková i ve své v pořadí třetí básnické sbírce *Puma M*. I zde jsou finální texty sbírky co nejvíce slovně odhmotněné. Minimalistické básně svou sevřenou intenzitou mnohdy suplují funkci filmového záběru, čímž nás nutí k jejich následné vizualizaci: „stojí na balkóně a vši prádlo / potom si všimne, že sousedka dělá to samé / zastydí se a rychle ucouvne.“ Texty sbírky nelpí na expresivně patetických polohách (ač by mohly, jelikož obsahově se dotýkají doslovných katarzí). Jazyk Láníkové je precizně vystavěný a od popisovaných jevů v knize si drží záměrný emoční odstup. To však neznamená, že tato lyrika postrádá emoce, právě naopak. Vyjevuje se ovšem s chladnou (leckdy až sterilní) přímočarostí, v níž jazyk záměrně klouže po povrchu, aby v některých momentech cílil co nejníterněji. Třeba jako v básni, která popisuje děti kreslící srdíčka, kde je mezi láskou a roztočilostí stejný rozdíl jako mezi skutečnými a přibližnými cenami v obchodě. Povrchnost řečeného zde nabývá zvláštní hloubky, protože se k ní nijak nevymezuje.

Autorka díky této distanci účinně zahlučuje stopy po celkovém smyslu (významu) básní, které se přiči jednoduché rozšiřovatelnosti. To navíc podporují — stejně jako

u předchozích sbírek — zkratkovité formule či jakási strohá antilyrická konstatování, které však v sobě nesou dráždivý interpretační potenciál. Tato strategie sceluje rytmus sbírky a přisuzuje Láníkové charakteristicky rozpoznatelný rys její poetiky: „naznačuju mezery mezi pomlčkami“, „díky omezení jsme našli místo kde jsme spolu“, „těžko říct, co bylo osobní a co naopak“ a tak dále.

Láníková píše, jako když na svou tvář bezchybně nanášíte silnou vrstvu make-upu, který se ale postupem času mění v rozpitou bílou skvrnu, za jejíž umělou krásou je cítit pach opravdového zranění. Svými lyrickými texty staví domeček pro panenky, v jehož plastových zdech je život mnohdy uvěřitelnější než „tam venku“: „kluci mi přejí k narozeninám / taky se stydím, ale tvářím se, že ne / doma se ztrácím v překřikování / myslím na drobné baletky, které vědí / že křehkost se pojí s násilím.“ Autorčina poezie je v těchto maskovacích zámlkách, v nichž lyrickým textům chybí kontext, tedy v tomto stydlivém napětí z nevyslovitelného (neviditelného), velmi vrstevnatá. Absorbuje do sebe zvláštní schopnost řečové ochromenosti (nezájem o pozorované, apatie, úmorná statičnost) i velmi upřímné, něžné, ale i cynické popisy skutečnosti, které se nevyhýbají reflexi aktuálně prožívaného světa. Zní to možná jako klišé, ale poezie Kristiny Láníkové skrze svůj privátní svět latentně hovoří i o přítomném celospolečenském klimatu. Autorka totiž dokáže s intimní přirozeností hovořit o digitalitě, popkulturních fenoménech, feminismu, krizi ženství, sociálních sítích, ale třeba i o zálibě v horoskopech, včetně duševní krize spojené s péčí o ní.

A právě jakási melancholická fetišizace nemoci a jejího následného léčení je pro básnířčino univerzum stěžejní a prorůstá celou její vizuální i básnickou tvorbou: „často se omlouvám / ale malé rány se hojí lépe když jsou na vzduchu“, či: „lčím drobné nedostatky / a nevím, jestli to dělám proto / že jsem to viděla / nebo slyšela / nebo udělala, nebo se mi to stalo.“ Za těmi verši cítíme nakladené pasti nespecifikovaného

zranění, které však neinklinuje k terapeutické potřebě. Autorka přistupuje k nemoci bez psychologizace a dokumentárních symptomů. Její význam je v pletivu textů jen sám pro sebe (nemyslím tím básnění pro básnění, spíše vyzdvihuji jeho estetickou autonomii), tedy pro silný estetický účinek, který ovšem neopomíjí sociální realitu. „Poezie je především tvarem, ve kterém je JAK daleko důležitější než CO“, napsal básník Miroslav Topinka už v roce 1962 ve svém eseji *Hadi kámen*. Texty Láníkové toto pravidlo — na něž současní básníci čím dál tím víc zapomínají — navracejí zpět do hry, přičemž ho vybrušují téměř do mrazivé dokonalosti. ●



Kristina Láníková
Puma M
Fra, Praha 2023
72 stran



ANI NEMRAVY, ANI PADLÍ ANDĚLÉ

Martin Groman

Být slyšen. To je základní požadavek nejen současných sexuálních pracovníků po celém světě, ale také základní motiv popularizační monografie Kate Listerové *Děvky, šlapky & hampejznice*. Většinou, když se v minulosti mluvilo o prostitutkách, mluvilo se o nich bez nich. Málokdo jim naslouchal, mnohý je soudil, leckdo jim chtěl pomoci bez ohledu na ně samotné. Byly pokládány za zkažené, nemravné či padlé a všeobecně jejich osud provázelo pokrytectví. „Mluvilo se o nich, přes ně a za ně,“ konstatuje Listerová.

Po úspěchu její *Podivuhodné historie sexu* (Paseka, 2022) tak následuje přehledná a jednoznačně vynírající, přitom stále s lehkostí, humorem a nadhledem podaná argumentace ve prospěch neodsuzujícího postoje. Listerová, která přednáší na Trinity University v Leedsu, sleduje především vývoj vztahu společnosti a placených

společnic od antiky po konec dvacátého století, přičemž akcentuje zmíněnou linku přehlížení. Ať už se státy snažily prostituci legalizovat, zakázat nebo regulovat, vždy se tak dělo bez ohledu na ty, kterých se týkala.

Autorka nenahlíží na prostitutky a prostitutky jako na oběti a nehlídá na ně ani skrze moralizující perspektivu. Prodej sexu má za „produkt kapitalismu a komerce“. Přičemž ti, kteří se živí transakčním sexem, byli a jsou dlouhodobě ostrakizováni, protože prodávají právě sex, a nikoli předražené hrnce nebo pojistky. Žádná metoda regulace nebo korekce ze strany státu přitom v minulosti nevedla k tomu hlavnímu — k nalezení dostatečného prostoru pro jejich práva a požadavky.

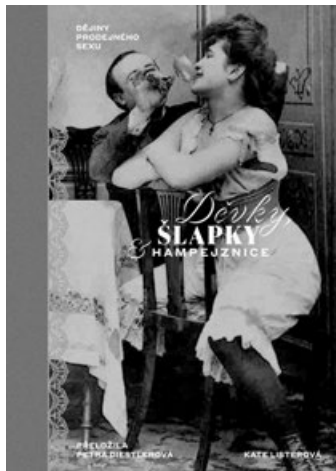
Legalizace prostituce sledovatelná hluboko do minulosti v mnoha zemích a režimech, jak Listerová poutavě dokládá, vedla vždy k neblahým důsledkům. Prostituce byla sice povolena, ale za státem daných podmínek — na vyčleněných místech, pod licencí, omezovaná i stylem oděvu nebo nucenými zdravotními prohlídkami. Výsledkem bylo bujení nelegální a nekontrolovatelné prostituce, protože mnoho žen se nehodlalo třeba nechat zostoutet prohlídkou za ponižujících podmínek. Švédský model usilující o kriminalizaci nikoli nabídky sexuálních služeb, ale poptávky po nich, tedy nikoli hampejznic, ale jejich kunštořů, má stejně tragický výsledek: prostituce nezaniká, ale ocitá se mimo zákon a mimo dohled.

Represe měla ve finále vždy stejný dopad — vyhnala prostituci do šedé zóny a vedla k většímu vykořisťování, zneužívání bez možnosti dovolat se spravedlnosti. Výmluvné jsou v tomto ohledu příklady z první světové války. Zatímco Britové se snažili své vojáky marně vybízet k opatrnosti a odpovědnosti, Francouzi se drželi svého přístupu a prostituci kontrolovali, Němci bordely na obsazených územích rovnou řídili. Americké velení bylo natolik zaskočeno nabídkou Francouzů na zřízení speciálních hampejzů pro americké vojáky, že zavřelo oči a vojákům ani nerozdalo kondomy. Výsledek — desítky tisíc nakažených vojáků.

Listerová sleduje vztah společností k placenému sexu od antiky, kde samozřejmě zápasí s nedostatečností pramenů, neboť mapuje téma, o „kterém se nemluví“. Obsažnější jsou už kapitoly o prostituci ve středověkém Londýně, na francouzském královském dvoře, na plovoucích člunech lásky v Japonsku... Popisuje prodejní sex mužů v Británii osmnáctého a devatenáctého století, prostituci jako „velké společenské zlo“ za viktoriánské éry, „pošpiněné holubice“ při osídlování Ameriky či rozverný svět bordelů Paříže za Belle Époque.

Samozřejmě se nevěnuje jen ideové stránce problému, mapuje všemožné projevy ostrakizace, využívání, zneužívání a hlavně zamlčování, které prostituci provázely. Už jen vznik Říma je v legendě nejednoznačný, neboť není patrně jisté, zda ona vlčice (lupa), která odkojila Romula a Rema, byla skutečná šelma, nebo prostitutka (rovněž označovaná jako lupa). Výmluvný je také známý případ Jacka Rozparovače, který více než sto let láká četné badatele i umělce. Jeho oběti byly vždy označovány jako prostitutky, čímž byly jasně zařazeny. Prodejním sexem se přitom živily jen dvě z nich. Podobných hříček a zajímavostí je publikace, vybavená navíc pestrým obrazovým materiálem, plná, což jistě podpoří její poutavost a čtenářský úspěch. Kniha skutečně není akademickou studií, v přehledných a stručných kapitolách jde rovnou k věci, vypráví skrze silné příběhy, vtipné detaily a s nezpochybnitelnou erudicí.

Prostitutky tu byly zkrátka vždycky. Jen je třeba jim dát tváře a hlasy, aby se mohly na svém osudu podílet. To je závěr, který Kate Listerová nabízí. Přesvědčivě dokazuje, že prostituce byla po většinu své historie na pokraji otroctví. Jen zaručení lidských práv dává šanci na rozumné ukotvení tohoto fenoménu v moderní společnosti. Vymýtit ani dokonale regulovat jej nepůjde, jen umožnit těm, kteří transakční sex nabízejí, aby jej nabízeli za svých podmínek. Tam, kde se to povedlo, klesla kriminalita navázaná na prostituci, vykořisťování i zneužívání. ●



Kate Listerová
*Děvky, šlapky & hampejznice. Dějiny
prodejního sexu*
přeložila Petra Diestlerová
Paseka, Praha 2023
256 stran



SISYFOVSKÁ CESTA ZA SVOBODOU

Lucie Lindnerová

Totalitní režim, který byl nastolen v Albánii během studené války, platí za jednu z nejhorších socialistických diktatur v historii celé Evropy. Enver Hodža, hlavní představitel tehdejší vládnoucí Albánské strany práce, bývá srovnáván se Stalinem, Mao Ce-tungem či Kim Ir-senem. Když následně režim na počátku roku 1991 konečně padl a měla se dostavit vytyoužená svoboda, všem se muselo náramně ulevit. Nebo ne? Politoložka a spisovatelka albánského původu Lea Ypi se v oceňované knize *Svobodná* zamýšlí nad tím, jak silně ji poznamenalo dětství plné komunistických ideálů a zda slibovaná svoboda není jen vyprázdněným politickým klišé.

Své vyprávění začíná vzpomínkami na dětství v pozdně socialistické Albánii, přičemž volí obdobnou strategii jako Irena Dousková, autorka novely *Hrdý Budžes*. Každodenní život v zemi, která usiluje o absolutní kontrolu celé společnosti, nahlížíme naivními dětskýma očima malé Ypi. Nejen vlivem tvrdé propagandy, ale i kvůli milosrdným lžím vlastních rodičů dívka touží po pionýrské šále, zarámované fotografii „strýčka Envera“ a rudě zářící komunistické budoucnosti. O to bezútešnější vystřízlivění ji pak čeká, když se dozví, že ve skutečnosti pochází z rodiny disidentů, kteří komunistickou stranu rozhodně nemilují ani zdaleka tolik jako ona sama. S upadajícím režimem se tak rozpadá i Ypina identita spleená z iluzí a lží: „Já tomu všemu věřila. Nic jiného jsem neznala. A teď mi taky nic nezbylo, až na ty drobné, záhadné střípky minulosti, pár zbylých not dávno ztracené opery.“

Pakliže socialistické dětství se v očích malé Ypi jeví víceméně pozitivně, na porevoluční devadesátá léta autorka vzpomíná se značnou hořkostí a skepsí. Jedním ze zásadních témat, která otevírá, je téma migrace, jež se stala nedílnou součástí albánské krize. Jakkoli mohly otevřené hranice působit zdánlivě svobodným dojmem, Albánci narazili hned na dva zásadní problémy: nedostatek financí a odpor okolních zemí vůči uprchlíkům. „Dřív se pokus o emigraci trestal vězením. Když už nám v odchodu nikdo nebránil, nechtěli



Lea Ypi
Svobodná
přeložila Ester Žantovská
Host, Brno 2023
311 stran



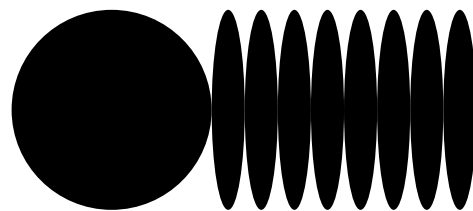
nás pro změnu na druhé straně,“ komentuje paradoxní situaci Ypi. Všimá si také toho, že Západ ve vztahu k uprchlíkům uplatňuje dvojí metr, což ostatně pozorujeme i dnes. Z politických migrantů se prakticky přes noc stali ekonomičtí uprchlíci bez nároku na azyl, a to jenom proto, že Albánie přestala být vnímána coby země komunistického teroru. Kam se poděla solidarita?

Zatímco u nás se změna politického zřízení obešla beze ztrát na životech a větších peripetií (pomineme-li kontroverzní kuponovou privatizaci), albánská cesta ke kapitalismu si vyžádala přes dva tisíce obětí. Ať už je na vině důvěřivost samotných Albánců, nebo parazitismus finančních poradců ze Západu, jedno je jisté: nezdařená ekonomická transformace nakonec vyvrcholila selháním pyramidových investičních schémat a krutou občanskou válkou v roce 1997, o níž se dnes v českém

prostředí téměř nemluví. Bezprostřední válečnou zkušenost autorka dokládá úryvky z vlastního deníku, a částečně tak rozbíjí jinak formálně monotónní vyprávění.

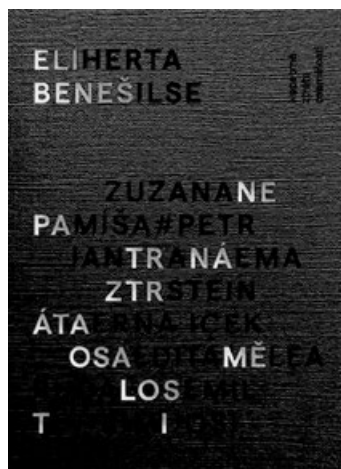
V souvislosti se *Svobodnou* se mnohdy mluví o esejistickém stylu. Přestože několik menších úvahových pasáží zde opravdu nalezneme, jako celek má kniha k filozofickému či sociologickému esejí poměrně daleko. Sama autorka v jedné z kapitol přiznává, že kniha měla být původně spíše „filozofickým pojednáním o teoriích svobody v liberální a socialistické tradici a o tom, jak se mnohdy prolínají“. Záhy však zjistila, že psát o svobodě, aniž by zmínila vlastní životní zkušenost, své blízké a jejich osudy, je pro ni takřka nemožné. Klasickou autobiografii (chcete-li memoár) v sobě *Svobodná* zkrátka nezapře. V jednom rozhovoru pro časopis *Host* si Édouard Louis posteskl, že autobiografické psaní je po formální stránce teprve na začátku — a právě toto tvrzení *Svobodná* svou výstavbou jen potvrzuje.

Ačkoli samotným zpracováním není Ypina kniha nikterak výjimečná, kritika západních zemí ji přijala s velkým nadšením. Za tímto úspěchem možná stojí skutečnost, že se autorce podařilo poskytnout autentický vhled do běžného života v zemi s totalitním režimem. Nelze se však zbavit dojmu, že bez socialistických reálií, které v kapitalistickém světě vyvolávají smích, údiv nebo zděšení, by kniha získala výrazně méně ocenění. Byť je albánská zkušenost v mnohém jedinečná, rámcově se silně podobá té československé, kterou již mnohokrát prozaicky refletovali autoři jako Michal Viewegh, Petr Šabach nebo vážněji Zuzana Brabcová a jiní. Otázkou tedy zůstává, zda je *Svobodná* stejně objevná i pro českého čtenáře. ●



Rozečteno

TIPY REDAKCE



Eli Beneš
Nepatrná ztráta osamělosti
Akropolis, Praha 2023
512 stran

Kdysi jsem se zařekl, že další knihy o *šoa* už číst nebudu, obzvlášť ty, které z nepopsatelného dělají midcult. Tahle se ale odehrává až těsně po válce, kdy se židovský mladík Petr Stein vrací do Prahy a zjišťuje, že není kam a mezi koho se vracet. Snaží se najít své blízké, lásku, smysl, místo v novém životě. Zprvu se realistický styl a lineární kompozice prózy Eliho Beneše zdají popisné, až řádní (třeba ve srovnání s románem *Dita Saxová* Arnošta Lustiga, než ho přepsal a poničil). Nejspíš je to důsledek ostýchavého přístupu autora k citlivé látce, která se ho navíc osobně týká. Do příběhu vtahuje bez efektu a nakonec nezbyvá než ocenit, jak svůj debut promyšleně a klidně vystavěl. Jen to ještě všechno soustředit, zhustit, kondenzovat... (on)

Sudابه Mohafez
Hoří
přeložila Tereza Semotamová
Větrné mlýny, Brno 2013
268 stran

Íránská autorka žijící v Berlíně v románu *Hoří* propojuje prvky psychostudie s detektivkou i lovestory. Propracovaný a spleťtý příběh úspěšné hudební producentky, na níž požár bytu nezanechá stopy

ani tak fyzické, jako spíš duševní, odhaluje pozvolna a chytře. Posttraumatický šok vypravěčky, v jejíž hlavě se ocitáme, se projevuje jako divoké vnitřní šílení. A přece má čtenář dojem, že je to celé tak nějak v pořádku i nepořádku zároveň. A pak? Pak to všechno prostě pochopí! Není divu, že se u nás tento text v překladu Terezy Semotamové dostal postupně na divadelní prkna i do rozhlasového éteru. (kf)

Witold Szablowski
Rusko pohledem z kuchyně. Jak budovat impérium nožem, naběračkou a vidličkou
přeložila Jaroslava Jiskrová
Dokořán, Praha 2023
400 stran

Polský reportér Witold Szablowski mezi národně úspěš s bestsellerem *Jak nakrmit diktátora*, knihou o kuchařích a kuchyních autoritářských vládů: za plotnou se potkaly dějiny, neuvěřitelné osudy i recepty. Po dočtení však zůstala nad hrncem viset otázka, kde jsou příběhy totality největší a nejdelší. Tě ruské. Szablowski odpověděl samostatnou knihou, která nedávno vyšla v češtině jako *Rusko pohledem z kuchyně*. Příběhy z petrohradských jídelen, kremelských spíží nebo afghánských stanů se zkrátka do jedné kapitoly nacpat nedá. (zst)



Bruno Latour
Zpátky na zem. Jak se vyznat v politice Nového klimatického režimu
přeložil Čestmír Pelikán
Neklid, Praha 2020
136 stran

Zatímco osvícenské omyly trvalého pokroku nebo člověka jako centra všeho světa už byly

postupně vyvráceny a zdá se, že se jich pomalu zbavujeme, věčný mýtus rozumu, který vedl k pozitivní vědě a neustále mylně prosazuje, že jedině logický argument je platným a hodnotným členem diskuse, tu stále zůstává. Bruno Latour ve svých knihách nepopírá, že rozum je podstatný, že věda přináší poznatky a argumenty jsme schopni podporovat fakta. Ty všechny hodnotí pozitivně. Přispívá ale tím, že na všechno není možné jít stejným nástrojem a že existují odvětví, v nichž je třeba uplatnit jiné metody a jiná měřítka. A při návratu na Zemi to probíhá skrze uvědomění, že naše planeta není jednou z mnoha, ale je jediná. A začneme tím, že uvedeme Pozemské jako politického aktéra. (vmax)



Michael Ignatieff
O útěše. Jak žít s nadějí v temných časech
přeložil Jaroslav Hronek
Kalich, Praha 2023
316 stran

Historik, který prošel Cambridgi a Harvardem, někdejší lídr kanadské opozice, rektor Středoevropské univerzity, přispěvatel *The New York Times* Michael Ignatieff je rozhodně zajímavá směs. Jeho kniha *O útěše* přináší esejistické portréty lidí — od Jóbů po Havla! —, kteří v životě museli překonávat protivenství a našli úzkou cestu vedoucí k životu, nebo alespoň nějakou útěchu, pokud zůstala zahrazená. Ignatieff není věřící, o to zajímavější jsou jeho výklady knihy Jób či žalmů pro bezvěrce. Tón jeho knihy sepsané během pandemie je poučený i osobní, neokázalý a niterný. Myšlení, které má duši. (jn) ●



Atašé

CO BUDEME DĚLAT PO PŘESTÁVCE?



Alice Flemrová

Mou italskou knihou roku se loni stal román Daria Ferrariho *La ricreazione è finita*, vítěz Flaianovy ceny, ještě dřív, než získal během dvaceti čtyř hodin jak Premio Fahrenheit 2023 — cenu, která se uděluje titulům z produkce středních a malých nakladatelů —, tak i Premio Mastercard Letteratura. Tato ocenění možná nejsou tak sledovaná jako slavné Strega, Campiello či Viareggio, ale odnášejí si je po mém soudu zajímavější texty.

Název románu odkazuje k frázi, jíž Charles de Gaulle vyzval na jaře roku 1968 protestující francouzské studenty, aby se vrátili do učeben. Do češtiny ji můžeme přeložit buď doslovně: Přestávka skončila, nebo přirozenějším: Už je po přestávce. Titul je to přiléhavý, neboť v příběhu je řeč o revoltě i o přijetí zodpovědnosti.

Nebudu zastírat, že jsem pro tohle dílo takřka modelový čtenář. S mými zájmy, znalostmi i zkušenostmi rezonují klíčová slova Itálie, Francie, současnost, sedmdesátá, takzvaná „olověná“ léta, univerzitní prostředí, literární kritika a historie, empirie, realita versus fikce, bildungsroman, jež z něj lze vyabstrahovat. Některá knihkupectví sice román zařadila do sekce „krimi, horor, napětí“, možná proto, že nakladatelství Sellerio, které jej vydalo, se detektivními příběhy proslavilo, možná proto, že kriminální zápletku v něm najdeme, ale pravověrní vyznavači tohoto žánru by mohli být zklamáni.

Vypravěč a protagonista Marcello patří spíš ke generaci mé dcery, ale jeho líčení zvyků, tiků, triků, mýtů a rituálů života na akademické půdě mě nejen báječně pobavilo, ale dokázala jsem v jeho pohledu zahlédnout i sebe. Za nesporné klady Ferrariho románu — či vlastně dvou

románů, protože do příběhu doktoranda Marcella, který se odehrává v současnosti, je vložen příběh teroristy Tita Selly, který strávil dvacet let ve vězení, kde se stal spisovatelem, a jehož dílo je předmětem Marcellovy disertace —, považuji neideologické traktování extrémně ideologické doby, přiznání neochoty dospět a dále starou dobrou tematizaci prolínání literatury a života (právě proto, že se tím zdůrazní, že nejsou totéž). Vztah části italské nejen akademické levice k politickému extremismu a krvavému terorismu olověných let — nejznámější epizodou je pravděpodobně únos a vražda křesťanskodemokratického politika Alda Mora Rudými brigádami — je stále ožehavé téma plné dogmat a celá dějinná kapitola zůstává plná nejasností. Proto je třeba ocenit Ferrariho přístup: prostřednictvím svého hrdiny, který dílo fiktivního teroristy studuje a je jím zasažen do té míry, že se s autorem začne ztotožňovat a posuzovat vlastní pasivní život jeho očima a zkušeností, chce italská sedmdesátá léta přiblížit, pokusit se o jejich lepší pochopení, a ne je soudit nebo obhajovat. A upozorňuje na manka spravedlnosti: někteří teroristé skončili v žalářích, jiní našli díky Mitterandově doktríně azyl ve Francii a někteří potichu obsadili významné posty ve veřejné sféře. K neochotě dospět se třicátník Marcello, který je novodobou variantou muže bez vlastností, přiznává hned na začátku: „V zásadě se snažím nehybat, prokrastinovat tak dlouho, až se všechny možnosti rozplynou a já se zas můžu spokojeně zakuklit v bezvýslednosti.“ K prekariátu se řadí z vlastní volby, není obětí sociální predestinace. Jeho život ve Viareggiu prokládaný pitkami s kamarády ze střední školy připomíná Felliniho *Darmošlapy*, jen s tím rozdílem, že Marcello nemá sen, který by chtěl realizovat, na doktorát se přihlásí div ne omylem, téma práce mu přidělí jeho školitel. Příběh má překvapivý závěr a především přináší katarzi, což je v současné literatuře vzácnost. „Člověk si někdy připadá neúplný, a je jenom mladý,“ píše Italo Calvino v závěru novely *Rozpůlený vikomt*. Ta věta není nepravdivá, ale nelze ji povýšit na doživotní motto. Velikost Ferrariho románového hrdiny se projeví ve chvíli, kdy si přizná, že: „Člověk si někdy připadá mladý, a je jenom neúplný.“

Autorka je překladatelka.

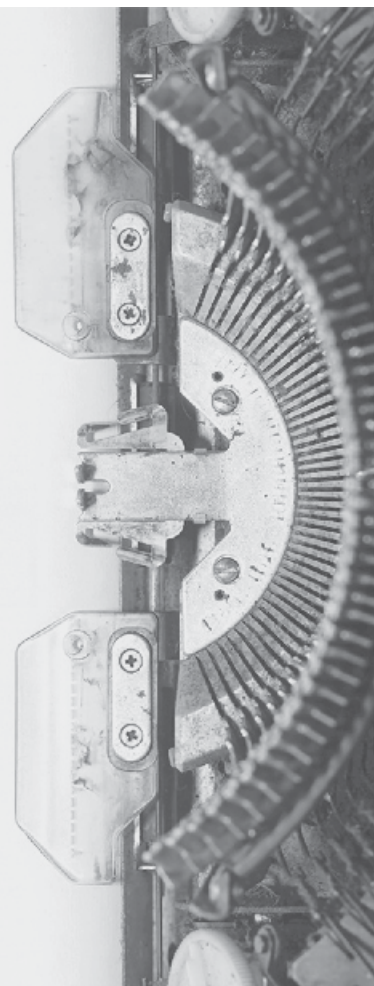


Kvalita prověřená tradicí:

tvár

tištěné předplatné 1050 Kč
on-line předplatné 550 Kč

itvar.cz/predplatne



Inzerce

Vladislav ————— Hoza ————— Blaževicová

Dvořáková / Češka
Ébert-Zeminová
Glücková / Děžinský
Englander / Diviš
O'Hara / Smolka

Marková Vlášková
Šejn / Jareš
Ulmanová
Zizler / Ljubková
Nodl / Roleček



4/23

www.souvislosti.cz

revue pro literaturu a kulturu



Divadelní sál UC UP, Olomouc

Filozofická
fakulta

L

Číslo 1/2024 vychází 15. února



**Nový lexikon
olomouckých
ulic**



Helkevi Hebonanová

Poselkyně

Barrister

Nedávno vyšlo



Místní historie

bit.ly/
budte_s_listy
newsletter





KULTURNÍ MAGAZÍN

Každý měsíc přinášíme dávku rozhovorů, portrétů, esejí a recenzí. Mapujeme alternativní hudbu, jazz, world music, píšeme o filmu, divadle a umění.

Předplatte si **UNI magazín** a nově získáváte i elektronickou verzi časopisu a přístup do kompletního archivu. **Objednávejte na**
www.magazinuni.cz



MĚSÍČNÍK
PRO SVĚTOVOU
LITERATURU

Překlady, rozhovory,
eseje, aktuality

PLAV
svetovka.cz

Příští stanice Finsko

FINSKÁ PŘISTĚHOVALECKÁ
LITERATURA

Pajtim Statovci, Alexandra Salmela, Ranya ElRamly, Zinaida Lindén

Rozhovor: Andrés Sánchez Robayna o své knize Tím velkým mořem

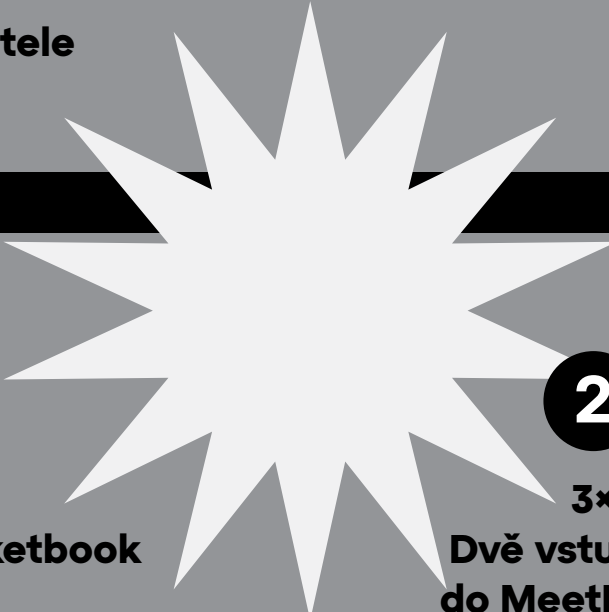
Soutěž Jiřího Levého: Jan Rus překládá Williama Blakea



SOUTĚŽ

pro všechny předplatitele
časopisu *Host*

Máte rádi literaturu a vše, co se jí týká? Předplaťte si tištěný *Host* na rok 2024, nebo darujte či prodlužte své předplatné do 29. února 2024, a budete zařazeni do slosování o tyto věcné ceny.

**1****1×**

Čtečka knih Pocketbook
Touch HD

2**3×**

Dvě vstupenky
do MeetFactory

**3****10×**

Knižní titul z nakladatelství
Argo a Paseka

4**5×**

Tričko Host

5**10×**

Hostovské plátěné tašky

Předplatitelská cena je výhodnější a všichni abonenti, kteří si zakoupí, či prodlouží předplatné na rok 2024, mají nárok na slevu kompletní knižní produkce ve vybraném nakladatelství ve výši 20 %. Podrobné informace o předplatném a dárkovém certifikátu najdete na h7o.cz nebo na telefonním čísle 775 995 695.

www.h7o.cz

Meme

ZA PETROU KOMÁRKOVOU



Jakub Jetmar

Student Justin Hall začal v lednu 1994 na stránce Links.net publikovat své osobní poznámky a zápisky ve formátu, pro nějž se o pár let později vžilo označení blog. Nová kulturní technika, která překopala novinařinu, prosákla do jazyka prózy a vůbec zatřásla autorskou subjektivitou, nedávno oslavila třicetiny. Nadále přitom zůstává svěbytnou disciplínou. V lečtem na tom dokonce blogy nikdy nebyly lépe. Přesto vstupuje do čtvrté dekády online zápisků chudší o nejzábavnější (mikro)blogovací platformu: Twitter.

Nejbohatší a nepřímě úměrně vtipný člověk Elon Musk ho zabil. Síť přejmenoval na X, hlavně však svými krajně pravicovými názory vyhnal řadu dobrých *posterů*, místo nichž se na technicky i pravidly rozvrácenou platformu nahrnuli Muskovi podobní muži s humorem i záští důvodně rozvedených fotrů. Twitter proto už není taková legrace, ba dokonce existuje řada etických důvodů, proč se tamního dění vůbec neúčastnit.

Přes hory blbosti a nenávisti jsem ale na Twitter vždy přísahal. Zůstávaly totiž laskonky na 140 a později 280 znaků, které si mediálním provozem znavený člověk nabere do zobáčku a cucá jako bonbon. Chytré asociace, smyšlené mikrosituace a etudy, elegantní srážení nezasloužených hřebínků. Tweetování — a obecněji *posting* — se stalo za ty roky svěbytnou disciplínou, která se může rovnat tanci se stuhou, dobremu pivu či podařenému odpalu v kriketu. Výkon, co prohřeje ducha.

Na americko-centrické síti vynalézalo nové vyjadřování afroamerické autorstvo (Black Twitter), shitposterští proroci (Dril) i ironické spisovatelky (Patricia Lockwood). V Česku vládly spíše parodické účty, jako byl veleúspěšný falešný Schwarzenberg. Stejně tak nás loni opustila Petra Komárková, anonymní účet, který vystříhoval do krátkých šotů blábolivě-konspirační přednášky jedné mediálně oblíbené filozofky. Největší hit Komárkové, tweet roku, ale stál sám o sobě.

„Muži je nenávidí (protože je nemůžou mít),“ napsala Komárková a přidala fotografii moderátorky Lindy Bartošové a pirátské političky Janky Michailidu, dvou výrazných žen, kterým dominantně mužský Twitter zrovna nefandí. Šlo o ukázkový *bait* — nahozený háček, na který se chytilo nekonečné hejno přitroublých ryb. Řemeslně dokonalá práce.

Platforma X zůstává, stejně tak řada jejích kopií. Avšak s Muskem už to nikdy nebude stejné. Zábavné blogování si však cestu najde, neboť jeho osobně-veřejný rozměr zůstává stejně zrádný a přitažlivý. Jak kdysi napsal výjimečný shitposter a právní filozof z Yale Scott Shapiro, „nejtěžší věc na téhle stránce je pamatovat si, že lidé můžou číst vaše tweety“. Naštěstí to málokdo dokáže.

Autor je novinář.

HOST → 3

Osobnost

PETR ŠESTÁK

Téma

ALEJANDRO JODOROWSKY

Reportáž

VRATISLAV MAŇÁK

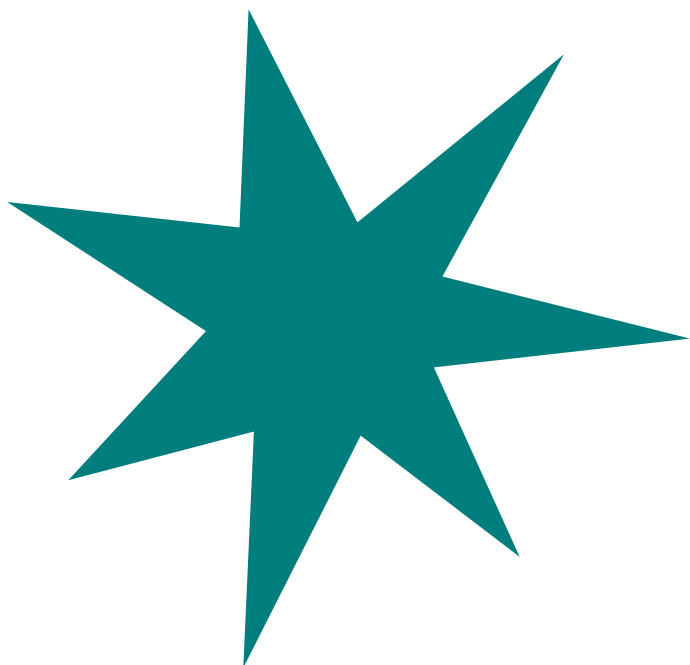
Rozhovor

ONDŘEJ GALUŠKA

Historie

HUGO CLAUS





**Román zůstal dosud u kapitoly 11 ½ —
představte si, že jsem v něm musel mnoho
přeškrtávat; studoval jsem totiž učenou
knížku o třaskavinách a shledal jsem, že jsem
měl o nich všechno špatně. Bože, ten svět
je složitý; člověk si nemůže volně vymýšlet
ani tak prostou věc, jako je chemie.**

**Karel Čapek
v dopise o románu *Krakatit***





František Tichý

AUKČNÍ DŮM ZEZULA

Srdečně Vás zveme
na 76. aukci: Médium papír,

která se uskuteční ve čtvrtek 21. března 2024
od 18 hodin v prostorách
Aukčního domu Zezula.

Hlinky 59/I42c, 603 00 Brno

www.aukcni-dum-zezula.cz



František Tichý

Markrabě Jošt ustanovuje v Židlochovicích perkmistra

Wir Jošt von gotes guden erwogen und herte zu ersehen. Bekehmen und trinkunt ofentlich mit diesen besche
allen den die yn sehen das wir durch beschützung willen unsre gebirge und der beyngarten
die gelegen sein zu beschützung und auch deruff das die lute gemeinlich die wern zu in denselben gebirgen
haben. Dießelben ne weniger zu subawen. Sondern der fleisslicher genogte werden. So haben wir gesacht und
gemacht einen Perkmistra und beschützung. Und geben denselben die wo sein oder hernach werden sollte
macht und erufft. Das sie alle beschützung. und das gebirge daselbst zu beschützung vollkommenlich. Ein einen
gebirge rechte gleich andern gebirgen haben und haben sollen und dasselbe rechte geben wir gemachten allen
den die beyngarten. So haben oder noch gewinnen in zukunfftigen zeiten also das sie mit hilffe desselben
wehren sich alles vmenten erwerben und dardar steen sollen und migen. Und migen und wollen das sie
an diesen rechte und gemaden die wir yn getan und gegeben haben. Nymandes guden noch irren sal by unsen



Jan Svoboda



Jan Svoboda

9771211993009

