

Měsíčník Host
Literatura, kultura, společnost
duben 2024
125 Kč

4

TÉMA
Ne-lidská teorie
První filozofie
po internetu

KONTEXTY
Tomáš Prokůpek
Chudí kreslíři
příběhů

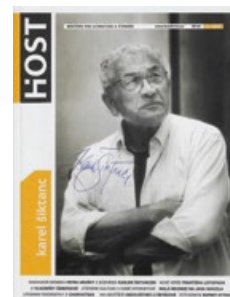
KRITIKA
Michaela Škultéty
Rijneveld: Ty moje
skvostné zvířátko

HISTORIE
Magdaléna Platzová
Komu patří Bruno
Schulz?



SZCZYGIEŁ O SVĚTĚ BYCH PSAL I KŘÍDOU NA PLOT





HOST Už více než sto let



Měsíčník Host | Literatura, kultura, společnost

Číslo 4 | 2024, ročník XL

Vyšlo v Brně 15. dubna 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



MEMBERSKVO
KULTURY

Člen sítě kulturních časopisů Eurozine

(www.eurozine.com) EUROZINE

Registrováno Ministerstvem kultury ČR

pod číslem MK ČR E 6632 ISSN 1211-9938

Vychází 10x ročně (kromě července a srpna)

Jan Němec | šéfredaktor

Zdeněk Staszek | zástupce šéfredaktora

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

Písma | 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 | Michał Mutor

Obraz v pozadí | Magdalena Król

Ilustrace | Veronika Jelinek

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

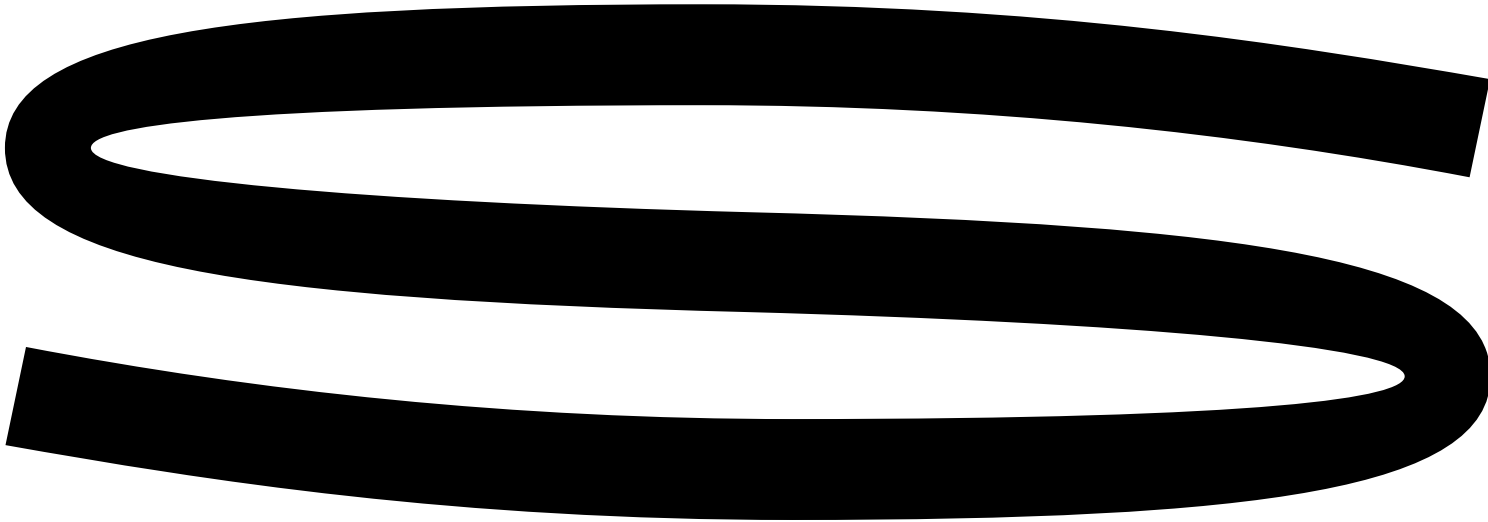
Distribuuje Kosmas, s. r. o., Praha

a První novinová společnost, a. s., Praha

Zasílání předplatného zajišťuje firma

SEND Předplatné, spol. s r. o., Praha





SVATBA SVĚTŮ



Jan Němec

Svět sám se sebou nedokáže vydržet, říká polský spisovatel a novinář Mariusz Szczygieł v titulním rozhovoru dubnového *Hosta*. Proto potřebuje literaturu, doplňuje. Je to myšlenka stará jako umění samo: skutečnost potřebuje svého druhého, svou ne-skutečnost. Ale k čemu? Nejde jen o to, že se díky svému zdvojení — už od dob jeskynních maleb — stává snesitelnou; nebo alespoň snesitelnější. To by byla nietzscheovská myšlenka: „Umění máme, abychom nezemřeli na pravdu.“ Jde však o něco hlubšího, než je útěcha (o té se můžete dočíst v druhém rozhovoru čísla): skutečnost se nějakým tajemným způsobem stává úplnou až díky svému zobrazení. Od doby, co evoluce na této planetě vynalezla reflexivní vědomí, svět sestává ze světa tam venku a ze světa zde uvnitř. Teprve jejich svatba — ať už prostřednictvím umění, či mimo ně — je oslavou života. Jelikož k tomu jaro jako obvykle přináší bohatý důkazní materiál, vezměte si dubnový *Host* někam ven a ponořte se s ním dovnitř.





OHLÉDNUTÍ

- 6 Martin Stöhr: Uvidět živýho bleska. Za básníkem Pavlem Zajíčkem (1951—2024)

OSOBNOST

- 11 O světě bych psal i křídou na plot. S Mariuszem Szczygielmem o reportáži, Instagramu a fěrové hře

KONTEXTY

- 20 Tomáš Prokůpek: Chudí kreslíři příběhů. Jak přežít jako český komiksový tvůrce

TÉMA NE-LIDSKÁ TEORIE

- 30 Magdaléna Michlová: Solidarita s planetou, bakteriemi a vším ostatním. O možných světech a nových perspektivách
34 První filozofie po internetu. S filozofem, kurátorem, spisovatelem a pedagogem Václavem Janoščíkem o mantinelech nové kritické teorie, mediálním ekosystému filozofie a snaze myslet společně
40 Vít Bohal: Oddělit význam od slávy. O posthumanismu, minulosti a podobách lidství

- 44 Tereza Stöckelová: Společnost je mrtvá, ať žijí antropocénní kolektivy! O moderních hranicích, ontologickém pašeráctví a formách propojení

ROZHOVOR

- 48 Nehodlám zuřit, až se bude moje světlo tmít. S kanadským historikem a spisovatelem Michaellem Ignatieffem o útěše, reflexi života v tradici a střelbě na filozofické fakultě

ESEJ

- 54 Benjamin Slavík: Za estetickým prožitkem v literatuře. Čím se při četbě Marka Torčíka „opatlala“ Eva Klíčová?

BELETRIE

- 62 **ateliér** Dana Kyndrová
63 **básniřka čísla** René Karabaš: Mámin porcelán se plní jarním tajemstvím
71 **povídka** Petr Čichoň: Boží rottweiler
74 **nová jména** Lukáš Němeček: Korespondence tichých signálů

HISTORIE

- 78 Magdaléna Platzová: Komu patří Bruno Schulz? Nad novou biografií o stále neznámém Brunu Schulzovi



KRITIKY

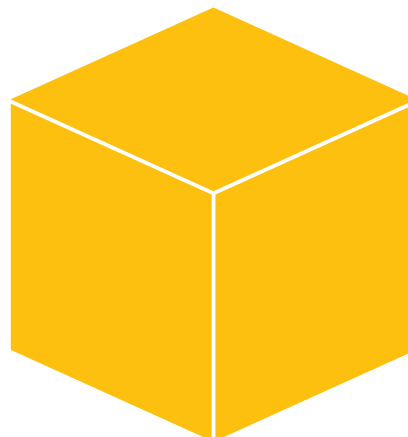
- 86 Lucas Rijneveld: Ty moje skvostné zvířátko (Michaela Škultéty)
- 88 Iva Hadj Moussa: Těžké duše (Kryštof Eder)
- 90 Carlo Ginzburg: Dřevěné oči. Deset úvah o distanci (Josefína Formanová)

RECENZE

- 92 Maria Turtšchaninoff: Usedlost (Daniela Mrázová)
- 93 In Koli Jean Bofane: Konžská matematika (Lucie Němečková)
- 94 Katěrina Gordějevová: Odneseš můj žal (Jan Chalupník)
- 95 Artem Čech: Bod nula (Tomáš Erhart)
- 96 Pavel Zajíc: Vážný román (Libor Staněk II.)
- 97 František Dryje: Muriel vrtá mrtvou hlavu (Roman Polách)
- 98 Timothy Garton Ash: Evropa, náš domov. Od vylodění v Normandii po válku na Ukrajině (Zdeněk Staszek)
- 99 Michael Ignatieff: O útěše. Jak žít s nadějí v temných časech (Jan Němec)
- 100 Pavel Hošek: Evangelium podle Bohumila Hrabala (Zdeněk A. Eminger)
- 101 Věra Nováková: Každý krok je volba (Josef Chuchma)

SLOUPKY

- 4 **názor** Zdeněk Staszek: Knižní optimalizace
- 9 **fejton** Marek Torčík: Zahrada
- 19 **perspective** Michelle Woods: První český queer román
- 19 **hranice** Alena Machoninová: Květinou proti režimu
- 27 **federácia** Tomáš Hučko: Slovenské selanky
- 46 **švenk** Klára Vlasáková: Největší tajemství
- 46 **štych** Marta Ljubková: Jaký si to uděláš...
- 47 **manuál** Frederika Halfarová: Manuál k Taylor Swift
- 53 **šeps** Tereza Bonaventurová: Bienále účetních
- 53 **beat** Julia Pátá: Nebát se černé skříňky
- 103 **atašé** Martin Svoboda: Trumpovský Prequel
- 108 **meme** Jakub Jetmar: Kdo ti vezme míry
- 5 **zprávy**
- 84 **madlenka** Eliho Beneše
- 102 **rozečteno** Tipy redakce



Názor KNIŽNÍ OPTI- MALIZACE



Zdeněk Staszek

Nestává se příliš často, aby kulturní rubriky plnily zprávy o manažerech. Madeline McIntosh se to přesto daří pravidelně. Když před rokem končila ve funkci šéfkyně Penguin Random House (PRH), největšího vydavatelského domu na světě, informovaly o tom kromě oborových časopisů i literární sekce médií typu *The New York Times*. „Zažíváme opravdu zajímavé období,“ řekla tehdy jedna z nejvlivnějších postav knižního byznysu o svém oboru a rostoucím zájmu čtenářů o knihy. „Přináší příležitosti, jak nově a inovativně přemýšlet o tom, jak jim je nabízet.“

Před rokem se mohlo zdát, že jde o plané korporátní fráze odcházející manažerky. Nicméně zákulisní informace kolující v newyorských redakcích, kancelářích a barech dávaly tušit, že McIntosh už odcházela s plánem v hlavě. Letos v březnu se dostala do médií znovu a navázala na svá slova. Společně s dalšími těžkými váhami nakladatelského průmyslu, bývalým CEO firmy Macmillan, jiného vydavatelství z „velké pětky“, Donem Weisbergem a bývalou prezidentkou strategického vývoje PRH Ninou von Moltke, založila nový nakladatelský projekt — Authors Equity. Jak McIntosh slíbila, přišla s novým manažerským přístupem. Ten ovšem nespočívá v tom, jak knihy dostávat ke čtenářům (distribuci titulů Authors Equity má zajišťovat ještě jiný velkán, společnost Simon & Schuster), ale jak dostávat peníze od čtenářů k autorům.

V americké či britské praxi je běžné spisovatelům vyplácet zálohu, a pokud se knize dobře daří v knihkupectvích, tak od určitého počtu prodaných výtisků rovněž i procenta z prodeje. Často přitom jde o velmi nízká procenta, a autoři jsou proto spíše závislí na vyplacení záloh. Tento systém samozřejmě vyhovuje velkým jménům — jaký systém by jim nakonec nevyhovoval? —, která si jednak jsou schopna vyjednat obří

zálohy a zároveň dosáhnou i na obstojný díl z prodeje. Naopak autoři z „midlistu“ — tedy zavedené spisovatele, kteří se psaním dokážou uživit, ale na povídání v show Oprah Winfrey to nestačí — takto nastavené podmínky tlačí k psaní za každou cenu a boj o zálohy. Ty se přitom od pandemické krize a sázky nakladatelů na osvědčené spisovatelské hvězdy a celebrity i v kontextu pokračující konsolidace celého trhu nezvyšují, na rozdíl od nákladů na život. Debutanti a vlastně jakýkoli autor knihy mimo bestsellerové žebříčky a mediální buzz se tak ocitají ve spirále ke dnu: psát víc za méně. Authors Equity proto jako správný startup přichází s pořádným „disruptivním modelem“: nevypíacet autorům vůbec žádnou zálohu. Místo toho v licenčních smlouvách firma nabídne „lvi podíl“ (konkrétní procenta se ze strategických důvodů nikde neobjevila) na prodejích a měsíční výplaty. „Je hezké dostávat odměnu za váš výkon,“ říká investor Authors Equity a zároveň autor mezinárodního bestselleru *Atomové návyky* James Clear.

Rétorika „výkonu“, sázek a ziskovosti, která sluší spíše venture kapitálu než knižní kultuře, v kombinaci s novým byznysovým modelem si mezi lidmi z oboru příliš sympatií nezískala. Kromě toho, že by nakladatelství nemělo mluvit jazykem investičních bankéřů, je totiž nasnadě, že nulové zálohy a velká procenta pomohou opět těm nejprodávanějším spisovatelům a z nakladatele naopak sejmou riziko vyplácet zálohy za něco, co se nakonec nemusí až tak dobře prodávat. Větší rozruch než přenesení další části nakladatelského rizika na autoři skryté za startupovou hatmatilku však vzbudil samotný vydavatelský proces Authors Equity. Redakce nového nakladatelství s nemalými ambicemi totiž čítá jen šest lidí. „Nakladatelský tým pro každou knihu, včetně redaktorů, PR a marketérů, se bude stavět z rostoucího portfolia freelancerů. Autoři a jejich agenti budou pomáhat s rozhodnutím, kdo dostane zakázku,“ zní pak popis produkční strategie Authors Equity v *The New York Times*. Jinými slovy: firma má personálně zůstat minimalistická a spíše než nakladatelství bude připomínat investiční skupinu, která si na jedné straně bude vybírat z produktů a projektů (růkopisů a knih) a na straně druhé financovat projektové týmy nutné k jejich realizaci (od redaktora přes grafika po PR).

Literární vědec Dan Sinykin, který se profesně věnuje dopadům proměny

knižního průmyslu na samotnou literaturu, v komentáři pro *The Baffler* upozorňuje, že za blýskavou korporátní rétorikou se neskrývá nic jiného než prekarizace nakladatelských povolání. Místo stabilních úvazků nejisté zakázky, místo zajištěných profesionálů lidí, kteří to ještě nevzdali a nevyhořeli. Přechod na tzv. gig economy neprospěje nikomu — kromě majitelů firmy. A spisovatelé přijdou v takové firmě o velmi cennou službu: kontinuitu a know-how lidí, kteří se mohou soustředit na svou práci, ať už je to editace textů nebo spolupráce s obchodníky.

„Sledovala jsem, jak podobná rozhodnutí zničila většinu novinářského ekosystému, jak do velké míry způsobila stávky televizních scenáristů a producentů, a nesnesla bych pohled, jak se něco podobného děje v knižním průmyslu,“ přidává se na *LitHubu* esejistka a kritička Maris Kreizman. Může se to zdát jako zbytečná hysterie: jedna nová, jakkoli velkohubá firma přece revoluci nedělá. Ale jak připomíná Sinykin, Kreizman a další, silné personální obsazení Authors Equity, jejich vazby na celý knižní trh a vlastně i pozornost průmyslu k těmto novým hráčům naznačují, že pokud se nová strategie osvědčí, mohou ji kopírovat další — a mnohem větší — společnosti.

Takové zděšení může v Česku — zemi zaslíbené švarcsystému, v níž jsou spisovatelé rádi i za malá procenta — vyvolat cynický škleb. Nemělo by. Jednak je zdejší knižní trh importní, a jak ukazuje ve svých analýzách zmíněný Sinykin i další literární vědci, byznys formuje i to, co se píše a vydává, takže zámořská rozhodnutí mohou v delším horizontu ovlivnit, co si čteme: a v tomto případě to zajímavé debuty a novátorské psaní nebudou. Lze také spekulovat, zda se někdo — s dostatečným kapitálem v zádech — nepokusí podobný model zkoušet i u nás, a nestáhne tak profesi na úplné dno.

Ale také může být podobná panika inspirativní, může připomenout, o čem se tady vlastně hraje. Málokdo šel totiž pracovat do knižního průmyslu kvůli penězům a většina zůstává kvůli literatuře a přátelům a kolegům. A i to teď ve jménu „výkonu“ může jít stranou. Možná by proto o byznysu neměla v médiích mluvit opakovaně jen Madeline McIntosh a jí podobní, ale i spisovatelé a celebrity. Na nich je teď nakonec řada: nabídka už leží na stole.

Autor je redaktor Hosta.



AŽ PŘÍLIŠ LIDSKÉ

Knihovna Harvardovy univerzity oznámila, že nechá znovu svázat jednu knihu ze svého archivu: je totiž vypravena v lidské kůži. Problém přitom netkví v materiálu, ale ve skutečnosti, že jeho původní „majitelka“ nedala ke knihařskému užití svolení.

Když francouzský romanopisec Arsène Houssaye v roce 1879 vydal filozofickou knihu *Des Destinées de l'Âme* (Osudy duše) o duševním a posmrtném životě, daroval její výtisk mimo jiné i svému příteli, lékaři Ludovicu Boulandovi. „Kniha o lidské duši si zaslouží lidský přebal,“ poznamenal prý Bouland a obalil ji kůží mrtvé ženy z psychiatrické nemocnice, kde tehdy pracoval. Do držení Harvardovy univerzity se dostaly *Osudy duše* po Boulandově smrti v roce 1934 a materiál knižního přebalu byl potvrzen až o osmdesát let později. „Jsou to dobré zprávy pro fanoušky antropodermické bibliologie [knihvazačství do lidské kůže, pozn. red.], bibliofily a kanibaly,“ komentovala to tehdy univerzita s odkazem na skutečnost, že podobná knihařská praxe nebyla v devatenáctém století až tak neobvyklá. V prohlášení z tohoto roku se knihovna za žertovný tón omluvila a přislíbila, že z knihy lidský obal odstraní: je totiž dehumanizující vůči neznámé zesnulé.

ČAS ČÍST

Knihkupectví Perelandra v coloradském městě Fort Collins vypsalo nezvyklý rezidenční program: necílí na spisovatele nebo překladatele jako většina stipendií, ale na čtenáře. Vybraný čtenář či čtenářka bude mít po tři měsíce v knihkupectví jedinou povinnost — číst si. Není nutné psát esej, moderovat panelovou diskusi ani uspořádat přednášku, ale prostě si užívat knihy. „Příliš se soustředíme na produkci,“ říká autor stipendia Joe Braun. Idea rezidentního čtenáře by podle něj měla narušit cyklus „produkovat, konzumovat, produkovat, konzumovat“ a vytrhnout lidi i knihy ze spotřebního rytmu a připomenout,

že literatura se dá prožít i jinak než jako zboží. Ale ještě než se někdo začne hlásit: stipendium nabízí padesát dolarů měsíčně na knihy a dalších padesát dolarů na kávu.

„VÍC UŽ TOHO NENÍ“

Deset let po smrti nobelisty a předního představitele magického realismu Gabriela Garcíi Márqueze dorazilo do knihkupectví jeho poslední nevydané dílo. Novela *Uvidíme se v srpnu* přitom podle přání autora neměla nikdy vyjít. Kniha byla přeložena do třiceti jazyků včetně češtiny. V Madridu ji uvedli Márquezovi synové Rodrigo a Gonzalo.

Uvidíme se v srpnu na zhruba sto stranách vypráví příběh čtyřicátnice Any Magdaleny Bach, která jednou ročně navštěvuje hrob své matky na jednom karibském ostrově. Při této příležitosti si vždy najde milence na jednu noc — chce si ulevit od rodinného života, nasát vzrušení, ale kromě toho nalézá i zklamání a hořkost.

Gabriel García Márquez — nebo Gabo, jak se mu často familiárně přezdívalo — začal na rukopise *Uvidíme se v srpnu* pracovat už na konci devadesátých let. Veřejnost se s textem mohla seznámit například během autorského čtení v Madridu v roce 1999 a následně z ukázek zveřejněných ve španělském deníku *El País* nebo americkém časopise *The New Yorker*. Márquez však dal později projekt stranou, aby se mohl věnovat svým pamětem *Žít, abych mohl vyprávět* a románu *Na paměť mým smutným courám*. K *Uvidíme se v srpnu* se vrátil až o pár let později, v době, kdy už mu ubývalo mentálních a psychických sil. Márquez zápolil s demencí a zhoršující se pamětí.

Na rukopise pracoval Márquez ještě v roce 2010, podle agentky Carmen Balcells a redaktora Cristóbalu Pery jej neustále přepisoval, proškrtával a v poslední fázi života už prý ani nechápal vyprávění vlastního díla. „Byla to pro něj terapie, protože byl pořád schopný něco tvořit s papírem a perem,“ říká Pera. „Ale nebylo mu dáno to dotáhnout do konce.“

Když Pera Márqueze přemlouval, aby dal svolení k vydání, spisovatel odmítl. Podle redaktorů i nakladatelů byl Gabriel García Márquez perfekcionista, kterému

při přípravě rukopisů ke knižnímu vydání neunikla žádná změna v interpunkci nebo sazbě a který by do světa nepustil nic, s čím by nebyl naprosto spokojený. Tohoto přístupu se držel do konce života.

Po jeho smrti tak 769 rukopisných stran *Uvidíme se v srpnu* skončilo v archivech University of Texas (tamní Harry Ransom Center se specializuje na badatelskou správu literárních pozůstalostí). V případě Gabriela Garcíi Márqueze šlo o výjimečnost: kromě puntičkářství byl proslulý i tím, že všechny verze, poznámky a někdy i dopisy, které neměly být publikovány, nenávratně ničil. Dokonce mu s tím pomáhali i jeho synové, když byli malí.

A paradoxně to jsou právě synové Rodrigo a Gonzalo, kdo stojí za vydáním poslední Gabovy knihy. Je to „akt zrady“, přiznávají otevřeně v předmluvě k *Uvidíme se v srpnu*. O vydání rukopisu začali diskutovat před dvěma lety, po konzultaci s literárními vědci nebo zmíněným redaktorem Cristóbaelem Perou. „Bylo to mnohem lepší, než jak jsme si text pamatovali,“ vysvětluje starší ze synů Rodrigo García důvody, proč se rozhodli nerespektovat otcovo přání. Mezi další patří i Márquezův špatný zdravotní stav ke konci života. „Gabo pozbyl schopnost tu knihu posoudit,“ říká Rodrigo pro *The New York Times*. „Víc už toho v archivu není.“

Výsledná kniha je pak kompromisem mezi několika verzemi a spoustou drobných zásahů, které Gabo v textu dělal. Editoři nicméně ubezpečují, že se do novely nedostalo nic, co by do ní nenapsal nějakým způsobem samotný autor. Zároveň však bratři Garcíové přiznávají, že nejde o nejlepší Márquezův text. Jde spíše o příspěvek k celému spisovatelskému dílu, rozšiřuje jej o nové pohledy a motivy: například jde o jeho první knihu, v níž je protagonistkou žena.

První recenze *Uvidíme se v srpnu* mluví o něčem podobném. Recenze v *The New York Times* soudí, že synové „patrně přecenili hodnotu příběhu, zřejmě kvůli sentimentálnímu obdivu k otci“. *The Guardian* zase píše, že krátká kniha působí jako „zašlý suvenýr, oprýskaný, ale cenný pro svou spojitost s úžasným imaginárním světem, který Márquez vytvořil na vrcholu sil“. Recenze se víceméně shodují, že kniha ani příliš nezastírá svou podstatu — je to spíše návrh prózy než próza samotná —, nicméně kvůli jejímu autorovi a jeho dílu má cenu ji číst.

-zst-



Za básníkem Pavlem Zajíčkem (1951—2024)

UVIDĚT ŽIVÝHO BLESKA



Martin Stöhr

Když jsem se dříve dozvídal, že zemřel nějaký pro mě podstatný člověk (ne nutně blízký), dával jsem za něj v duchu Pater Noster a tiše zavzpomínal. Dnes spíš zapátrám na internetu, abych si zemřelého aspoň na chvíli zpřítomnil. Když odešel básník, hudebník a výtvarník Pavel Zajíček, našel jsem krátké video. V něm svým nenapodobitelným „cedivým“ způsobem říká zhruba toto: „Poezie pro mne není ani tak obsah, slova a významy. Je to jen dech... dovnitř a ven... To snad stačí.“

Zřejmě jsem nebyl jediný, pro něhož byla jeho slovesná tvorba sice sugestivní, ale příliš abstraktní. Pokaždé jsem se v ní brzy ztratil, s jeho „širokým gestem“ jsem se úplně nepotkal. Ale pokud je pro vás umění celoživotní potřebou, nakonec se s někým, jako byl on, stejně konfrontovat musíte, neboť tady je ve hře víc než dílo a jeho jednotlivé „kusy“. Existují lidé, kteří za „to své“ ručí vlastním životem. Jde tohle minout, lze to ignorovat? Zajíček ztělesňoval „chlebníkovský“ typ, který je v neustálém pohybu, nepřetržitě cosi hledá, a pokud je schopen vůbec něco „fixovat“, jsou to ony pověstné útržky básní v povlaku od polštáře. Takové cesty mají svá úskalí. Ztrácel se bolestně, v nemocniční péči, podporován svými potomky, přáteli a příznivci. Umíral vlastně nadvakrát, jeden z jeho opatrovníků mi kdysi napsal, že Pavla občas navštěvuje, „ale je to o ničem“.

JEŠTĚ DNES SE TŘESU

Když mi bylo dvanáct třináct let, nasbíral jsem v katolickém podzemí ledasjaké deviace, některé vyložené pozitivní. Mladý pater J. J., tajný salesián, mi zapůjčil solidní japonský magnetofon včetně legálně nedostupných nahrávek. Pamatuju se na kazetu s profesionálním, ale příšerně mravoličným muzikálem, zřejmě exilové evangelikální

provenience. Pak jsem měl záznam bytového koncertu vyštvaného Jaroslava Hutky. To už bylo lepší, především ta přitažlivá atmosféra „veselých katakomb“. Taková poetika se nikde kolem nevyskytovala, bylo to jak vysílání z jiné planety.

A nakonec jsem vlastně nepřekvapivě dostal pásek s Plastiky, jejich *Pašije*. Tohle byla kulka do hlavy! Následoval druhý život, jakési milostivé světlo. Poprvé jsem se střetl s něčím, co stálo mimo obligátní kategorie „líbí“ či „nelíbí“. S něčím, co bylo mocné, podstatné, opravdu duchovní a autentické. (Takhle bych to tehdy říct neuměl.) Zkrátka objevila se věc, která dokázala nejen „zavalit“, ale také ponouknout ke komunikaci, k určitému postoji i náhle probuzené touze vyzkoumat, „jak je to celé uděláno“. Až mnohem později jsem si ujasnil, že se na nahrávce *Pašiji* svým hlasem podílel i ke kapele volně přidružený Pavel Zajíček. Nebyl totiž jen básník tulák, ale svou podstatou taktéž prorok a kazatel. „Eli, Eli, lama sabachtani?“ Ještě dnes se pod tím křížem třesu.

SÍLA MIMO DEFINICE

Jeho hlas se pro mě vtělil na začátku devadesátých let. Studoval jsem v Olomouci pedagogickou fakultu a budova, kterou škola získala po odchodu ruské posádky,

měla rozlehlou půdu. Výtvarná katedra tam pořádala výstavy. Dramaturgie byla divoká, nesourodá. Dnes už netuším, proč se to seběhlo právě takto, ale své objekty tam vystavoval taktéž Pavel Zajíček a my jsme mu byli s přítelem P. P. po tři dny k ruce. Jistě to náleželo ještě do doby, kdy střídal Prahu s New Yorkem, a podařilo se mu ty rozměrné práce komponované ze dřev a náleží, které vyvrhly mořské vlny (nebo je vydaly ulice?), rozebrat a nějak transportovat ze Států až na Hanou. Potřeboval někoho, s kým by to před výstavou dal zas do kupy, a my po tom dychtivě skočili.

Byl přátelský, urostlý, tajemný, ostře řezaný. Povídali jsme si u balených cigár, netuším už o čem. Spontánně jsme z něj nasáli jeho „tichou cudnost“. Pamatuji se na soustředění chlapa, který se svým dílem komunikuje v šerém, rozlehlém, jen několika světlíky ozářeném prostoru. Přemýšlí o tom, ale chvílemi s tím vším prostě jen existuje. Zhlédl jsem, že je lhostejné, jestli je člověk takzvaně školený, nebo jen „různě se projevující“ světoběžník a výtvarník svou volbou. Poznával jsem, že moc a síla svědectví leží mimo jakýkoli oborový systém.

Později jsme z přítmi vyráželi do města a v ulicích sbírali rozličný šurjavs. Zajíček si přál kolem vystavených artefaktů vyskládat jakési trojúhelníkové zóny. Vernisáž si

nevybavím. Buď jak buď, nakonec tam stály čtyři monumentální stavby. Možná svatyně? Nebo dokonce bytosti? Do svých „těl“ měly vsazeny barevná skla na způsob vitráží, z jejich nitra to dokonce svítilo, šumělo a sténalo. Bylo to silné, magické. Hádám (nebo jsem to dokonce četl?), že dnes jsou tyhle věci zhasnuté, rozbité, ztracené. Jakož i tolik jiných nocí a rán, jako ty sloupy světla, které tehdy provrtávaly střechu Galerie Půda a tvářily se málem věčně.

VŠECHNO JE STÁLE S TEBOU

„Taky se ti někdy zdálo jeho psaní matné?“ přešlapuju s telefonem u ucha a snažím se zarazit naše nekonečné vzpomínání. „Tak to víš... Klíč k těm textům najdeš v knížce sebraných rozhovorů s ním, vyšla loni, určitě si ju poříd“, klade mi na srdce přítel P. P. a dodává, „jmenuje se to krásně, Radost je... vánek... teď si, člověče, nevzpomenu. Zajíček tam říká, jak jeden vlastně nic

nepotřebuje, všechno, co je důležité, putuje stále s ním.“ Tak snad. Jeho koláže a objekty jsou nejspíš rozptýlené, ale knihy jsou vcelku dostupné, stejně jako různé hudební projekty, které udělal s DG 307, s Milanem Hlavsou, nověji třeba s Tomášem Vtípilem. K jeho posledním kulatinám vyšlo pěkné „zajíčkovské“ číslo *Kulturního magazínu UNI* (4/2021). A kdo by se chtěl dojmout, ať otevře Švehlova *Magora*. Najdete tam scénu, jak se Pavel před odjezdem „ven“ navždy loučí s Mejlou. Je to jako ze smutného westernu. Ale tito až nečesky fotogeničtí frajeři o takové režimem nadiktované role jistě vůbec nestáli.

Navštívil jsem později jeho čtení, ale osobně s ním mluvil už jen jednou. Na olomouckém festivalu poezie, někdy po přelomu milénia. Byl hádám říjen, ale připomínal spíš zvalchovaný červenec. Klusali jsme spolu parkem kolem hotelu Flóra, měl rozhalený plášť a svůj typický širák, a jak byl vysoký, připadalo mi,

že ke mně shlíží odkudsi z podnebesí. „Takže, Martine...“ Ale co mi pověděl a co se pak přesně stalo, si chci nechat pro sebe.

Ten den se mi rychle rozpadl na hrůzu, tíhu, víchr, žhavé střepy. Šel jsem k zemi jako sysel po sezóně a nakonec byl bezvládně transportován dom. „Ty vole, co to bylo?“ obořil se na mne nasraný řidič B. B., když jsme se příště potkali. „Ty jsi v tom autě tisíckrát vykřikl: Běžím s hovnem proti plátnu, do plátna to hovno zatnu!“ On to byl jen hodný šofér, v českém podzemí nebyl nikdy doma.

Teď někde „v nadzemí“, snad už Doma, dlí básník Pavel Zajíček. „Zbavil se konečně tíhy, uviděl živýho bleska, zbyl tady svět, jak plátěná deska...“ A dál? Už nic. Ten název jsem si dohledal: „Radost je lehkost, vánek, studená voda...“

To určitě stačí.

Autor je básník a redaktor nakladatelství Host.



Foto David Konečný

Fejeton

ZAHRADA



Marek Torčík

Na rohu londýnské budovy Butler's Wharf, která je schovaná hned za Tower Bridge na jižním břehu Temže, najdete modrou plaketu se jménem britského filmového režiséra a umělce Dereka Jarmana. Stojím před ní poslední den londýnského knižního veletrhu, v ruce mám foťák, přestože okolo není co fotit. Odstín plakety připomíná Jarmanův poslední snímek *Blue*, který znám už téměř nazpaměť, a hlavou mi proto běží úseky dialogů. Jen obrazy chybí. Film totiž žádné nemá — vlastně se obrazům vzpírá. Místo nich sestává z hodinu trvající modré plochy, dialogů a pouličního hluku.

Modrá barva ve filmu není náhodná. V době natáčení Jarman kvůli komplikacím způsobeným experimentálními a neschválenými léky na virus HIV částečně oslepl a viděl právě jen odstíny modré. *Blue* ale vypráví o docela jiné slepotě. Zmiňuje válku v Bosně a Hercegovině, popisuje fotografie válečných uprchlíků a hrůzu britských nemocničních pokojů během epidemie HIV. Ty ale fotografie ani film nejsou schopny předat, jde totiž o pouhé „peklo obrazů“. *Blue* je film o životě, o vzdoru skrytém ve zvucích a vjemech, a také o světě, který život překrývá modrým filtrem, který ho dusí.

Přemýšlím, proč pro mě *Blue* tolik znamená a proč je film ze stejného roku, kdy jsem se narodil, až bolestně současný. Někdy mi připadá, že je současnost jen pokriveným obrazem minulosti. Třeba když v Česku nedávno neprošlo manželství pro všechny a poslanci jako Jan Síla označovali queer rodiče za devianty a nevědomky papouškovali slova bývalé britské premiérky Margaret Thatcher o indoktrinaci dětí. Také ke mně dnes z novin doléhají podobně násilné fotografie jako k Jarmanovi. Některé z Ukrajiny, jiné z Gazy. Je těžké při pohledu na ně necítit vztek. Snažím se myslet na katalog jedné izraelské literární agentury. Mají v něm hned několik knih palestinských autorů (je prý „důležité poslouchat, co nám druzí chtějí říct“), ale vracím se tak akorát k českým novinám předhánějícím se v nekritickém bojkotu všeho palestinského. Přitom by nám občas všem prospělo druhé na chvíli poslouchat, otevřít oči a nahlédnout za obraz, který nám média nabízejí.

Jenže místo toho je sám zavírám únavou před domem, který ničím nepřipomíná tu ošuntělou zříceninu z doby, kdy tu žil Jarman. Co se stane, když je na chvíli nechám zavřený? Po veletrhu zůstávám ještě

několik dnů v Londýně a do sešitu si píšu poznámky k fotografiím míst (především zahrad a parků), s mým partnerem trávíme celé dny v Kew Gardens a na zahradních terasách Barbican Center. Snažíme se zjistit, jestli je v tomto ročním období možné dostat se do zahrady v Monk's House, kterou Leonard Woolf ještě dlouho po smrti Virginie udržoval v nedalekém Richmondu. Ve svých denících Virginia popisuje Leonardovu neochotu alespoň na chvíli přerušit sázení kosatců, aby si poslechl Hitlerův válečný proslov. „Nepřijdu,“ pronesl tehdy. „Sázím kosatce, a ty tu budou ještě dlouho poté, co on umře.“ Připadám si zrovna tak tvrdohlavě, když odmítám otevřít zprávu s výsledky ruských prezidentských „voleb“.

Zpátky před budovou Butler's Wharf ale přemýšlím zase nad něčím jiným. Co přesně zůstává po nás? Má vůbec cenu fotit a pamatovat si cihlovou zeď zrekonstruované budovy, ve které Jarman sice bydlel a pracoval, ovšem ani on by si dnes nemohl nájem v centru města dovolit? Vlastně tu ani nestrávil poslední roky svého života. Místo, které je s ním spojené mnohem víc, existuje daleko od turistů zaplněného Londýna, v těsné blízkosti jaderné elektrárny v kentském hrabství, ve městě Dungeness.

„Svatý Derek z Dungeness, poustevník uprostřed divočiny nemoci,“ tak se Jarman tituloval ve své memoárové knize *Modern Nature* a jeho černá rybářská chatrč se sytější žlutými okny pojmenovaná Prospect Cottage a spolu s ní i okolní zahrada jsou dnes téměř legendární. Mimozemská krajina sahající bez přerušení až k šedivému moři se objevuje i v jeho dřívějším snímku *The Garden*. Na první pohled vypadá jako nekonečná pustina, jenže mezi kamením a hlodášovými keři najdete i Jarmanovy prapodivné sochy, naplavené dřevo, rezivějící haraburdí a především divokou výsadbu.

Samotná zahrada vznikla víceméně náhodou. Když Jarman v roce 1991 chatrč bez rozmyslu koupil, první „záhony“ byly spíše pokusy zachránit těch pár strádajících rostlin, které v okolní pustině rostly. To už byl Jarman nemocný a do Dungeness nalil poslední zbytky svého vzdoru. Na zahradách a jejich tvůrcích mě nepřestává fascinovat, že nám mohou připadat jako krásná místa bez významu, přitom jde o nesmlouvavé a radikální pokusy přinést život třeba i do místa, jako je Dungeness.

Zahrada v okolí Prospect Cottage je dnes důkazem Jarmanova boje o život. Podobně jako on bojoval s nemocí, bojovaly i okolní rostliny proti silnému větru a suchu. Chvilí to vypadalo na vyrovnaný souboj, jenže brzy se tato vzájemná rovnováha zvrátila. Zatímco květiny rozkvétaly, Derek chřádnul. Nakonec zůstaly jen ony. Zůstaly svému okolí navzdory. Na fotkách z knihy, kterou si z Londýna odvážím, působí Jarman i zahrada docela neutěšeně. Jako poslední záblesk života uprostřed zničené, umírající krajiny.

Autor je spisovatel.





O SVĚTĚ BYCH PSAL I KŘÍDOU NA PLOT

Text Vratislav Maňák
Foto Michał Mutor

Novinář Mariusz Szczygieł v Česku před patnácti lety sehrál roli polského kulturního ambasadora. Mimořádný úspěch jeho knihy *Gottland* o českých osudech ve dvacátém století totiž probudil i tuzemský zájem o svérázný žánr literární reportáže, která v sobě kombinuje fakta s povídkovou formou a která má v Polsku — na rozdíl od Česka — mnohem silnější tradici. Její principy nyní Szczygieł ohledává v nové esejistické knize *Fakta musí zatančit*, rozhovor jsme ale nevedli jen o ní.

Pane Mariuszi, jak často dneska ještě čtete papírové noviny?

Vůbec je nečtu. V papírové podobě čtu jenom některé týdeníky a měsíčníky.

Ptám se proto, že když jste v roce 1990 nastoupil jako reportér do *Gazety Wyborczej*, její denní náklad sahal k milionu výtisků. V roce 2004, kdy jste se začal podílet na vedení reportérské přílohy *Duży format*, to bylo zhruba půl milionu výtisků... a dnes, po dvaceti letech, je *Wyborcza* na desetino-vém nákladu.

To je pravda, ale *Gazeta Wyborcza* vede v počtu předplatitelů svého internetového vydání. Názorovým vůdcem však není. Kdysi tu byla ona a po ní dlouho dlouho nic. Nyní existuje velmi mnoho vůdčích médií: *Wirtualna Polska*, *onet.pl* a *rmf24.pl*. *Gazeta* zůstává čtením někdejší liberální vrstvy inteligence — je „velmi čtena v úzkých kruzích“.

Smutek nad tím, že tištěný deník jako médium podle všeho odchází do historie, tedy nezažíváte? A nemyslím jen *Gazetu*, jde o globální trend.

Vůbec ne. Jsem přece autorem knihy s názvem *Není* — o ztrátě a o tom, jak žít s tím, co odešlo. Změna je nevyhnutelná a člověk na ni musí být připraven.

***Duży format* byl výkladní skříní polské literární reportáže posledních dvaceti až třiceti let a kromě vás v něm publikovala i většina dalších reportérů, jejichž práce dnes v Česku vydávají nakladatelství Dokořán a Absynt. Co úpadek tištěných novin znamená pro váš žánr? Proměňuje se kvůli němu?**

Zabíjet se dá šípem z luku i pistolí, na médiu nezáleží. Dobrý spisovatel nebo romanopisec dokáže udržet pozornost a dostat se do hlav čtenářů jak na papíře, tak na obrazovce. V redakci *Gazety Wyborczej* si navíc uvědomili, že čtenáři na internetu čtou i nejdelší texty *Dużeho Formatu* až do konce. *Wirtualna Polska* je čistě zpravodajským portálem, ale i ona má speciální reportážní sekci vytvořenou pro rozsáhlé, hloubkové materiály. Jejich reportéři dostávají ocenění, o těchto textech se mluví. Mně je sedmapadesát let, ale jako čtenář nevidím rozdíl mezi čtením na papíře a na obrazovce. Sám jako autor provozuji mini deník na Instagramu. Mám tam přes sto šedesát tisíc čtenářů, a kdybych měl psát zprávy formou textových zpráv nebo křídou na plot, myslím, že bych to zvládl taky.

Dominance digitálních médií tedy na reportáž nijak nedopadá?

Dopad tady samozřejmě je. Především digitální média prostor pro reportáže zmenšila. Jsme zaplaveni informacemi, ale vyprávění nebo příběhu je kvůli tomu stále méně.

Není informování právě to, co má žurnalistika dělat v první řadě?

Ano, žurnalistika je o informacích, ale informace vytvářejí jen iluzi informovanosti, protože ve skutečnosti informování nejsme. V této záplavě totiž není místo pro příběh — jenomže právě z příběhu a vyprávění vychází naše porozumění světu. Nikoli z informací.

Podívejte se na moduly „live“ nebo „živé“ na největších portálech, když se stane něco důležitého, jako třeba vypuknutí války. Každou chvíli je aktualizujeme při hledání nových informací, přívalem faktů jsme zaplaveni, ale rozumíme kvůli tomu věcem hlouběji? Naopak, rozumíme jim méně a jsme jen více vystresovaní.

Reportáž by uměla nabídnout alternativu?

To, co všichni skutečně potřebujeme, je příběh. Příběh, a tedy i reportáž, nám dává možnost objevit jiné úhly pohledu, než je ten náš, pochopit motivace jiných lidí. Reportáž je vynález, díky němuž jedni lidé chápou druhé.

Bohužel reportáž soupeří i s tím, čemu říkám „idiotská sféra“. Problémem reportáží v polských digitálních médiích je totiž blízkost informací o celebritách, triviální příběhy o hloupostech, které si žádají clickbait. Důležitý je potenciál rozkliknutí, a tak i reportáž začíná křičet senzačním titulkem. Často přitahuje názvem, který byl vytvořen z něčeho, co je v textu zcela nepodstatné. Nebo je něco, co kdysi mohlo být překvapivě silnou stránkou textu — například pointa —, nyní jeho začátkem. Musí totiž okamžitě zaujmout. K tomu obvykle říkám, že je tady orgasmus navrhován ještě před dechou.

Když v Česku v nultých letech vycházely vaše knihy *Gottland* a *Udělej si ráj*, uvedl jste, že se internetu v mediálním prostoru nebojíte, protože web po novináři žádá krátké formáty a rychlé směřování k úderné pointě. Sám jste zmínil Instagram — a když se dívám na ten váš, zdá se mi, že jste tento publikační prostor našel právě tady. Co vám jako autorovi přináší?

Instagram používám k propagaci života. To je nejkratší odpověď, kterou mohu dát. S výhradou, že nejde jen o můj život, ale

o život obecně. Někteří lidé mají nutkání jíst, jiní nutkání šetřit peníze, další nutkání pít alkohol. Já mám naopak nutkání psát. Nesnesu, když každý den něco nenapišu o tom, co vidím, slyším, čtu nebo sleduji. Jsem velmi společenský tvor a musím se o své zážitky dělit s ostatními. Instagramový účet je proto mým reportérským deníkem.

Zajímavé je, že na moje autorská setkání začínají chodit lidé, kteří... mé knihy nečetli, ale říkají, že četli můj Instagram. Jedna lékařka mi například napsala, že má ve dvou nemocnicích tolik práce, že jí nezbývá čas na život, natož na čtení knih. A tak si o přestávce v práci čte moje krátké texty a má pocit, že je se čtením aspoň trochu v kontaktu.

Svede kontakt s publikem na vašem účtu generovat i nové náměty?

Ano. Protože se tam vytvořila skupina čtenářů, kteří mezi sebou hodně diskutují, dostávám od nich spoustu zajímavých informací nebo názorů. Když pracuji na nějaké knize, svěruji se jim s problémy a oni jsou velmi ochotní mi pomoci. Například při psaní knihy o reportáži *Fakta musí zatančit* jsem se svěřil, že píšu esej o psaní. Hned se mě někdo sečtělý zeptal, jestli neznám knihu od německého autora Waltera Hilsbechera, která obsahuje „Esej o esejích“ a esej „Psaní jako terapie“. Samozřejmě jsem ji neznal! V Polsku vyšla před padesáti lety, ale okamžitě jsem si ji našel v jednom internetovém antikvariátu a citáty z ní se dostaly i do mé poslední knihy.

Francouzský sociolog Pierre Bourdieu měl za to, že žurnalistické texty mají menší literární prestiž než beletrie. Polská reportáž, o které spolu mluvíme, ale staví na tom, že si od beletrie její postupy půjčuje. Kvůli knižním vydáním s krásnou literaturou navíc přímo soutěží na pultech knihkupectví — a opakovaně vyhrála i hlavní polskou Literární cenu Nike. V Česku takovou situaci neznáme, a tak by mě zajímalo, jak se k vám staví polští prozaici. Neštve je?

Nejvýznamnější polské literární ocenění skutečně v letech 2017, 2018 a 2019 získaly knihy literatury faktu a znovu i v roce 2021. Existují také dva velmi známí spisovatelé, kteří podle mého názoru reportáže nenávidí, protože neustále tvrdí, že si své příběhy vymýšlíme. Podle termínu „polská reportážní škola“ zlomyslně mluví o „polské škole vymýšlení“. Mám ale dojem, že u nich jde o nějaký psychický problém, protože většina autorů beletrie s námi sympatizuje. Jsme kolegové.





Propisuje se tento kontext i do vaší autorské identity? Vnímáte se vlastně ještě jako novinář?

Novinářem jsem přestal být už dávno. V Polsku jsem spíše považován za spisovatele literatury faktu.

A platí totéž i pro literární reportáž? Přestala být novinářským žánrem?

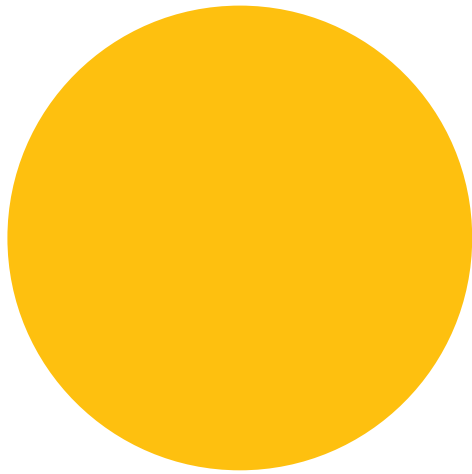
Na jedné straně se v Polsku tiskne stále mnoho reportáží, které jsou spíše novinářské. V praxi se jedná o dlouhé hloubkové informace s citacemi dotazovaných. Na druhou stranu již více než sto let pěstujeme literární reportáž. Takovou, která je vyprávěním nefikčním.

Ve své knize *Není* pro tento žánr nabízíte půvabný definiční bonmot: „Reportáž je neschopnost prožít vlastní existenciální zkušenost prostřednictvím fikce.“

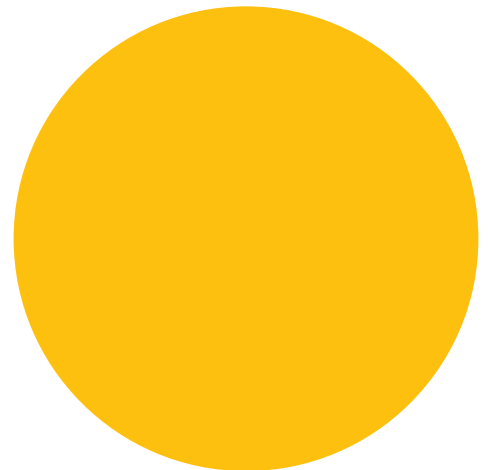
Český spisovatel Martin Vopěnka mi jednou vyprávěl, že když se rozváděl se svou ženou, byl tak frustrovaný, že si řekl: „Asi ji zabiju.“ Samozřejmě — říkal — by to v reálném životě nikdy neudělal, ale sedl a napsal knihu *Moje cesta do ztracena. Putování s Benjaminem*, kde vypravěčovu ženu zabil hned na začátku. Zemřela při nehodě. Spisovatel beletrie tedy může své problémy ventilovat vlastními romány. Zejména já, jako reportér, ale musím hledat příběhy jiných, abych si pomohl k těm svým.

Krásná literatura vám přitom vůbec není cizí. Jedna z vašich reportáží vznikla kvůli básni Violy Fischerové, sérii fejetonů pro polské publikum jste věnoval českým klasikům minulého století — Haškovi, Hrabalovi nebo Fuksovi. Co pro vás beletrie znamená, pokud to není ono zmiňované zakoušení existence?

Fikce je opakem světa za oknem. Je to vnitřní svět. Jenomže svět za oknem sám se sebou nedokáže vydržet. Proto potřebuje imaginární svět. Bez něj by skončil v blázinci. A stejně jako mnozí lidé potřebují mít Boha, protože sami se sebou neobstojí, potřebuje život literaturu. Mimochodem... Bůh je také literatura.



**Fikce je opakem světa za oknem.
Je to vnitřní svět. Jenomže svět
za oknem sám se sebou nedokáže
vydržet. Proto potřebuje imaginární
svět. Bez něj by skončil v blázinci.**



Přiznám se, že jsem původně v rozhovoru s Polákem víru vůbec nechtěl zmiňovat, ale mohl byste vazbu mezi Bohem a beletrií rozvést?

Je to jednoduché. V mém pojetí je Bůh fikce stejně jako literatura. Obě tyto fikce jsou v životě velmi užitečné. Stéphane Mallarmé napsal v roce 1866 svému příteli: „Jsme jen prázdné formy hmoty, ale dost vznešené na to, abychom si vymysleli Boha a svou duši.“ Hned po bozích, nebo možná spolu s nimi, se objevil příběh neboli literatura. Tedy beletrie, příběh, fikce nám poskytuje útěchu.

Svedu si představit, že útěchu naleznou čtenáři i ve vašich textech, aniž by byly fikční.

Gottland může Čechům nabídnout smíření s tím, jak přežili dvacáté století, a troufám si říct, že to stojí i za jeho tuzemským úspěchem. Také váš *Projekt: pravda* se dá číst jako útěšný. Perspektivy jednotlivců se rozcházejí, lidskost je ale ve všech.

Ano, i dobrý text nonfiction může být literaturou, pokud má, jak to nazval Kundera, „estetické předpoklady“. A pokud má estetické předpoklady, znamená to, že okouzluje, a pokud okouzluje, funguje.

V knize *Fakta musí zatančit se estetickým předpokladům literární reportáže* obsáhle věnujete. Mohl byste i čtenářům *Hosta* přiblížit, jaké konkrétní postupy si

reportáž půjčuje od beletrie, aby zkrásněla a okouzlovala?

Nejprve si autor musí rozmyslet, co chce příběhem vyjádřit. Co chce vyjádřit nad rámec slov. Tomuto přebytku říkáme nadstavba. Stejně jako v dobré povídce — to nejdůležitější leží mimo obsah.

Pak musí najít formu a promyslet si strukturu. Přirovnávám to k architektovi, který navrhuje dům, nebo ke skladateli, který komponuje symfonii. V rámci formy můžeme použít nesčetné množství různých postupů: stylizaci do jazyka postav nebo prostředí, které popisujeme, rozsáhlý popis místa, vlastní reflexi, předvídání vývoje událostí, překvapivé spojení faktů, montáž,

Řekl bych, že skutečnost a pravda k sobě mají blízko, ale není to manželství na věčné časy. Často dochází ke zradě.

monolog postavy, rekonstrukci dialogu, přímého vyprávěče, elipsu nebo metaforu. Jen je třeba mít na paměti, že výhody literárního psaní nemohou převážit nad obsahem. Je to obsah, který diktuje formu. Forma mě nemůže donutit lhát. Pravdu a autenticitu příběhu nelze degenerovat formou. Zejména proto, že forma může být také nástrojem lži.

Sám často zdůrazňujete, že „reportér může všechno, co může spisovatel beletrie, kromě jedné věci: nesmí si nic vymyslet“. V knize *Fakta musí zatančit* ale současně nabízíte příklady autorů, jako byl Ryszard Kapuściński, kteří s fabulací pracovali, a její zapojení do literární reportáže zmiňujete jako relevantní postup — ilustrujete ho na práci Olgy Gittermanové. Když už jednou do nonfiction vpustíme možnost fikce, dá se vůbec stanovit hranice, kdy je smyšlenka ještě košer? Kapuściński si vymýšlel celé scény, ale neinformoval nás o nich, což může být pro mnohé čtenáře nepřijemné, a dokonce to může text diskreditovat. Vždyť mi byla slíbena reportáž! Olga Gittermanová naopak použila skutečná fakta a informace z jednadvacátého století, aby vytvořila scénu z dvacátého století. Sama nás však upozorňuje, že je to zábava. Pro mě je

důležité, aby ten, kdo knihu čte, věděl, co se skutečně stalo a co je výmysl, který autorka nebo autor pro svou formu potřebuje.

Uvedu jeden příklad poctivého tahu. Prvním, kdo v reportáži otevřeně použil fikci ve službách pravdy, byl pražský reportér Egon Erwin Kisch. Část děje své reportáže umístil do nebe, před Boží soud. Antonie Havlová, známá jako Tonka Šibenice, stojí před nebeským tribunálem a vypráví o sobě. Říká to, co za svého života řekla reportérovi, který ji do nebe umístil kvůli atraktivitě, a my jako čtenáři víme, že Kisch reportáž z nebe napsat nemohl. Taková hra je férová.

Reportáž spolu s fejetonem označujete za nejsubjektivnější novinářský žánr a nejde jen o otázku fabulace, ale i o samu podstatu informace. V jednom z rozhovorů totiž fakta přirovnáváte k dýmce od Reného Magritta a upozorňujete, že „reportáž je jenom obraz faktu“. Protože se termínů „fakta“ a „pravda“ stále dotýkáme, jaký mezi nimi spatřujete vztah? Vnímáte je jako synonyma, nebo oddělené pojmy?

Faktem je nějaká objektivní událost a může být velká i malá. Jakýkoli popis této události je již „pravdou“ osoby, která tento popis provádí, protože každý danou skutečnost uvidí jinak. Jeden svědek události

bude objektivní pravdě blíže, jiný o něco dál. Samozřejmě existují nesporná fakta: Do místnosti vstoupili tři lidé. Každý z nich potvrdí: „Byli jsme tři, zpívali jsme písně a pak jsme se hádali.“ Pravda o události tedy je, že tam byli tři lidé, zpívali písně a pak se hádali. Ale po několika letech může být tato událost rozmazaná a každý z těch tří může tvrdit něco jiného. Že tam byli čtyři, že se vůbec nehádali, že to bylo hezké. Nebo naopak: nebylo to hezké a jen se hádali. Každý z těchto lidí může být přesvědčen, že líčí setkání pravdivě. Ne nadarmo José Ortega y Gasset kdysi prohlásil, že „pravda je úhel pohledu na svět“.

Řekl bych, že skutečnost a pravda k sobě mají blízko, ale není to manželství na věčné časy. Často dochází ke zradě. K tomu, že pravda — kvůli naší chybné paměti — zrazuje skutečnost.

Jak se vám hledání pravdy daří u vašeho posledního projektu? Prý chcete stopovat osudy Poláků, kteří v osmdesátých letech unesli letadlo na Západ.

Toto téma jsem bohužel opustil. Zatím se k němu pravděpodobně nedostanu, vyžaduje to několik měsíců ve Spojených státech a Německu a já se samostatně, bez pomoci, starám o nemocné rodiče. Dokud jsou naživu, nemůžu na delší dobu odjet.

Děje se taková situace často? Jsou i další témata, která čekají, až se k nim ve vhodnějším čase vrátíte, nebo která jste musel už napořád odložit?

Mám spoustu témat. Každý měsíc vymyslím jedno téma na knihu, ale většinou je vymýšlím jen pro radost a nic z toho nevychází. Jsem šéfem nadace Institut Reportaže, která ve Varšavě provozuje knihkupectví s kavárnou, komunitní centrum, nakladatelství a školu. To mi zabírá hodně času. Nedávno jsem začal nahrávat rozhovory pro televizi. Každý den píšu text na Facebook a Instagram, starám se o rodiče, pořádám koncerty a debaty, učím, postgraduálně studuji dějiny umění... To je pro práci reportéra velmi omezující.

Dějiny umění? Co vás k nim přivedlo?

O umění se zajímám od mládí, ale nikdy jsem neměl čas se mu věnovat profesionálně. Doma nemám skoro žádný nábytek, který by stál u stěn, protože všude visí obrazy — samozřejmě ty současné.

Obraz, nebo umělecké dílo nějakého jiného typu, je pro mě fragmentem něčího života. Umělec mu věnoval energii, myšlenky, talent a čas, trvalo to tři dny nebo tři

měsíce. Já teď mohu vlastnit ten něčí život. Knihu nebo hudební nahrávku si může koupit a vlastnit kdokoli, ale originální umělecké dílo mohu vlastnit pouze já. Pokud se nerozhodnu, že ho nechám ostatním. Možná je v tom nějaká zvrácenost, perverze.

Navíc mám nápad na knihu, která může být trochu obtížná. Rád bych napsal reportáž o konceptuálním umění. Takovou, která by obyčejnému člověku umožnila pochopit, co umělce tlačí k určitým gestům — a v ideálním případě by tato reportáž slovo „umění“ vůbec neměla obsahovat. Nevím, jestli se to podaří, ale koketuji s touto myšlenkou.

Avizovaný druhý díl svého osobního průvodce po Praze — první měl u polského publika velký úspěch — tedy už máte hotový. Bohužel ne. Musel bych zase nějakou dobu v Praze bydlet, a na to při svých povinnostech nemám šanci. Jediné, co si dovolím, je navštívit dlouholetou překladatelku mých knih do češtiny, překladatelskou legendu Helenu Stachovou. Jsme si velmi blízcí. Musím přiznat, že i díky ní jsem dospěl k přesvědčení, že mé psaní je plnokrevná literatura.

Nedá mi to vám tu otázku nepoložit.

Beletristickou ambici jste nikdy neměl?

Dokážu vymyslet možná jeden odstavec, pak mám problém. Zkoušel jsem to a vyšel z toho pouhý kýč. Kromě toho, prosím vás, když vymyslíte celý román, berete za něj odpovědnost. To spisovatel nebo spisovatelka je bohem svých postav a tvůrcem svého kosmu, a pokud někdo není génius ve vytváření vesmírů, hned se to projeví. V literatuře faktu ale nejsem Bůh, jsem jenom služebník svých postav, jsem ve službách života někoho jiného a díky tomu můžu říct: „Za to nemůžu já, za to může jenom život!“

Kdybych si vymyslel, že osmnáctiletý Zdeněk Adamec z Humpolce nastoupil do vlaku jménem Jan Palach, aby se dostal do Prahy a po čtyřiatřiceti letech od Palacha si svůj čin zopakoval pod Národním muzeem, byl by to kýč [*Adamcův příběh je součástí knihy Gottland — pozn. red.*]. Ale jestli Zdeněk opravdu nastoupil do vlaku Jan Palach, tak to není kýč, to je život!

Za životem se ohlíží vaše zřejmě nejintimnější kniha *Projekt: pravda*. V ní mimo jiné připomínáte i pozapomenutého českého spisovatele Jana Herbena, který předvídal,

že po většině z nás na světě nakonec nezůstane jediné slovo. To pomýšlení vás od psaní nikdy neodrazovalo?

Doufám, že nejsem takový narcis, abych si myslel, že po mně něco zůstane i za sto let. Vidím, kolik spisovatelů bylo velmi módních, stejně jako jsem v posledních patnácti letech módní já v Polsku, a dnes je nikdo nečte. Zmíněná paní Stachová překládala do češtiny Kazimierze Brandyse, Stanisława Dygata nebo Tadeusze Konwického. To byly první hvězdy polské literatury, velcí a nadaní spisovatelé. Dnes se nečtou vůbec. Mluvím s knihovníky — knihy těchto pánů jsou z knihoven vyřazovány pro malý zájem. Každá doba má svou literaturu a nadčasových génů je na světě málo. Takže jsem rád, že mohu vést dialog se svým časem. To mi naprosto stačí.

To, co po nás podle Herbena zbude, je maximálně krásný letní den. Máte představu nebo přání, jak by měl vypadat den, který tady jednou zůstane po vás?

Ať je to jeden den na světě bez války. Ale to je spíše nemožné. Takže ze mě nezůstane nic. ●



Mariusz Szczygieł (nar. 1966) je polský spisovatel a literární reportér. Vyrůstal v dolnoslezské Złotoryji, na Varšavské univerzitě vystudoval žurnalistiku. Reportáži se věnuje od konce osmdesátých let, dvě dekády působil v *Gazetě Wyborczej*. Za reportážní soubor *Gottland* (polsky 2006, česky Dokořán, Jaroslava Jiskrová — Máj, 2007) obdržel Evropskou knižní cenu i cenu českého ministerstva zahraničí *Gratias Agit*, za reportážní soubor *Není* (polsky 2018, česky Dokořán, Jaroslava Jiskrová — Máj, 2019) získal hlavní polskou literární cenu Nike. Spolu s reportérským kolegou Wojciechem Tochmanem ve Varšavě založil a provozuje kulturně-vzdělávací centrum Institut reportáže.



www.anchor.fm/casopishost

Nový podcast **FASCINACE**

Reportážní rozhovory
Ivany Myškové o tom, co autory
přitahuje, provokuje a děsí.

Na Spotify a dalších
platformách.

MEZINÁRODNÍ FESTIVAL POPULÁRNĚ-VĚDECKÝCH FILMŮ

23-28/4

Greetings from

AFIO39

Olomouc

2024

INTERNATIONAL FESTIVAL OF SCIENCE DOCUMENTARY FILMS



Perspective

PRVNÍ ČESKÝ QUEER ROMÁN



Michelle Woods

Loni na podzim mě University of Amherst Press požádalo, zda bych nezrecenzovala anglický překlad českého románu, o němž jsem dosud nikdy neslyšela. Nabídka mě zaujala hlavně proto, že jsem znala Briana Jamese Baera, který byl spoluautorem odborného úvodu a jehož texty ráda vyhledávám. V té chvíli jsem si vybavila, že se mi Baer před rokem nadšeně zmínil o románu, který se na první pohled zdál nepravděpodobný: otevřeně queer román vydaný česky v roce 1907. *Román Manfreda Macmillena*, první díl trilogie Jiřího Karáska ze Lvovic ze série *Romány tři mágů*. Překladačem byl Carleton Bulkin, od něhož jsem právě četla první a poměrně nedávný anglický překlad *Markety Lazarové* z roku 2016.

Román Manfreda Macmillena je dobrodružná četba, místy psána suchou humornou prózou, jež mě dokázala rozesmát, a místy protknutá hluboce poetickými úlety z větru dekadence. Mnohé z těchto odkazů by byly příliš ezoterické i pro současné české čtenáře. Nesouhlasím s Nabokovem, který tvrdí, že překlady by měly mít „poznámky pod čarou velké jako mrakodrapy“, ale Bulkinovy uvážlivé a fascinující komentáře o zednářských symbolech, teozofických termínech a nejasných postavách z devatenáctého století mě přitáhly na Google, abych zjistila víc. Carleton Bulkin mi řekl, že „ty nejlepší překlady potřebují něco navíc, aby překlenuly propast kulturní zkušenosti“. Jeho a Baerův úvod do Karáska je vstupem do queer světa v habsburské říši, který pomáhá srovnat anglosaskou představu o trajektorii a typologii queer literatury v devatenáctém a dvacátém století. Vydání obsahuje i několik zajímavých příloh: dopisy mezi Karáskem, Tomášem Garrigueem Masarykem a dalšími, korespondence o procesu s Oscarem Wildem, kterou Bulkin objevil v práci Zdeňka Berana o Wildeovi, a fejeton Egona Erwina Kische z roku 1914, v němž popisuje návštěvu pražského gay baru (vyšel v knize Jana Seidla *Od žaláře k oltáři* z roku 2012).

Když jsem studovala na Trinity College v Dublinu, byla v Irsku homosexualita stále nelegální (stejně jako rozvod nebo potrat). Na Trinity byly sochy Jonathana Swifta a Edmunda Burkeho a divadlo věnované Samuelu Beckettovi, ale o Oscaru Wildeovi tam tehdy nebyla ani zmínka. V Irsku se poměry naštěstí změnily, ale v Americe se zdají být na ústupu. I když mám důvěru ve své studenty, kteří přijali široké spektrum sexuality a přežijí své odpůrce, je to i Karáskův román, vydaný letos v anglickém překladu, který jim pomáhá upevňovat vlastní historii a předky.

Autorka je profesorkou české literatury v New Yorku.

Hranice

KVĚTINOU PROTI REŽIMU



Alena Machoninová

Od smrti vězněného opozičníka Alexeje Navalného na ruskojazyčných sociálních sítích koluje hořký vtip o tom, že brzy se v trestním zákoníku Ruské federace objeví paragraf za pokládání květin (*cvetoložestvo*). Je to narážka na sovětský paragraf za pohlavní styk mezi muži (*muželožestvo*), která se v překladu beznadějně ztrácí. A přestože paragraf zatím není, jedna obyvatelka Ulan-Ude už dostala pokutu za to, že u pomníku obětem stalinských represí položila fotografii zavražděného politika a kytici osmi tulipánů. A jinou, v Soči, policisté varovali, že pokud k pomníku položí květinu, bude obviněna ze zakládání nezákonné skládky: není přece žádný památný den, počkejte si na 30. října.

I květinu může mít v současném Rusku politický náboj. Co teprve literatura? Přemýšlím o tom, když mi z jednoho českého nakladatelství odpovědí, že s vydáním próz ruské aktivistky Darji Serenkové váhají — mimo jiné proto, že jsou politické. Ale je vůbec možné, aby ruská literatura dnes politická nebyla? „Ať teď budu psát cokoli... tak či onak to bude vnímáno jako text vytvořený v jazyce lidí, kteří provedli *tohle*,“ řekla Marija Stěpanovová o existenci ruského spisovatele za války. I kdyby Serenková psala přírodní lyriku, bude čtena s ohledem na válku. Žádné umění pro umění jí jako ruské autorce neprojde. Proč tedy nenapsat otevřeně politický text o vlastní srážce s režimem, který válku proti Ukrajině rozpoutal?

Serenková ho napsala (Stěpanovová ostatně také). V ruském originále vyšel loni v izraelském nakladatelství Babel a ještě předtím se objevil v německém překladu. Česky by jeho titul mohl znít *Ať můj dům lehne popelem*. Próza se v něm střídá s volným veršem, svoboda s nesvobodou, válka s emigrací. Serenková ho wpisuje do dlouhé řady ženské lágrové literatury. Po právu, jeho jádro tvoří autorčino svědectví z moskevské vazební věznice, v níž strávila posledních patnáct dní před začátkem války, odsouzená podle paragrafu 20.3 — propagace nacismu a extremismu — za fotografii vykřičníku, symbolu volební strategie Navalného. Svou skromnou vězeňskou zkušenost začala zaznamenávat ještě ve vazbě. Dopisovala ji, když už běžela válka, když jako zakladatelka Feministického protiválečného odporu musela z Ruska pryč. Válka podle ní proměnila i psaní: „Vždycky jsem si myslela, že psaní je útočiště. Ale psaní nemůže nikoho zachránit před bombardováním a výbuchy. Stěny psaní jsou ty nejtenčí stěny na světě, tenčí než papír.“ Ze svědectví o putinovských represích válka udělala zpověď o ztrátě domova, hledání náhradních útočišť a možností odporu.

Kytici bílých chryzantém na hrob Alexeje Navalného v Moskvě za Darju Serenkovou položili přátelé. Hromada květin zasypala i dvoumetrový kříž.

Autorka je rusistka.



CHUDÍ KRESLÍŘI PŘÍBĚHŮ



Tomáš Prokůpek

Z nedávno rozdaných cen Muriel i médií se může zdát, že český komiks je na vzestupu a v dobré kondici. Je tomu tak po estetické, tvůrčí i myšlenkové stránce, ovšem ne už po té existenční. Mezi lidmi působícími v kultuře je stále zřetelněji cítit nespokojenost s nedůstojnými podmínkami, za kterých musí řada kreativních profesí pracovat, a tato diskuse se nevyhýbá ani komiksu. Česká komiksová scéna se však na rozdíl od jiných s podfinancováním potýká už tři dekády a po celou tu dobu hledá cesty k řešení vlastního živobytí.

Komiks měl a do jisté míry stále má pověst primárně komerční tvůrčí disciplíny. Když ale v roce 1989 skončil státní socialismus, paradoxně se velmi rychle ukázalo, že téměř žádný komiks tvořený českými autory nedokáže fungovat na čistě komerční bázi. Několik specializovaných komiksových časopisů, které vznikly na přelomu osmdesátých a devadesátých let, mělo zpočátku velmi optimisticky nastavenou jak výši nákladu (od několika desítek tisíc až po dvě stě tisíc kusů), tak i výši honorářů (obvykle mezi patnácti sty až dvěma tisíci korun za stranu). Tyto parametry byly dány především zkušeností s vydáváním knih a časopisů v předchozím období, kdy ovšem tržní mechanismy v podstatě nefungovaly. Proto — a také kvůli hospodářské transformaci, skokové inflaci, rozpadu federace a dalším faktorům — všechny tyto nové časopisy během krátké doby zanikly. Jednoduše se ukázalo, že český jazykový prostor je pro tento druh produkce příliš malý. Specializované časopisy přitom v západních zemích představovaly po většinu dvacátého století základní stavební prvek tamních komiksových scén — právě v nich se rodili úspěšní hrdinové a série, kteří se teprve poté dočkali i samostatných publikací.

Komiks psaný a kreslený českými tvůrci tedy po většinu devadesátých let okrajově živořil v dětských a mládežnických časopisech, které se navíc také musely s různou mírou úspěšnosti vypořádávat s novými ekonomickými podmínkami i dravou konkurencí v podobě západní popkultury. Poněkud nečekaně tak byla situace zdejšího komiksu dosti podobná té za časů státního socialismu, jen ideologické tlaky byly nahrazeny těmi ekonomickými. Přesto se po roce 2000 začala domácí komiksová scéna postupně probouzet. Důležitou roli přitom sehrála vlna komiksových fanzinů. V ní se etablovala tvůrčí generace, která byla zvyklá tvořit zadarmo — psaní a kreslení komiksů pro ně představovalo svobodný prostor, v němž sice bylo třeba rezignovat na honoráře, zato však nebylo nutno vycházet vstříc očekáváním nakladatelů ani čtenářů. Zároveň to ovšem znamenalo, že tito autoři mohli publikovat jen krátké příběhy a že pro ně komiks představoval pouze časově náročné hobby.

Dnes jsme naštěstí o dost dál a česká komiksová scéna působí na první pohled stabilizovaně: každý rok vyjde několik kvalitních grafických románů, z nichž některé se následně daří vydávat také v zahraničí, žánrová pestrost těchto prací je značná



a dříve nevídaná, udělují se zavedené oborové ceny, komiksovou tvorbu je už nějaký čas možno oficiálně studovat na univerzitách a velikost (nejen) finanční podpory ze strany státních i dalších veřejných institucí se s tou z devadesátých a nultých let nedá srovnat. Velmi aktivní je nejmladší generace autorů, kteří už nepamatují ani socialistický suchopár, ani klopýtavé ožívání na počátku nového milénia, a tak celkem přirozeně očekávají, že za svou náročnou práci dostanou alespoň trochu adekvátní finanční odměnu. Základní potíž, jíž je příliš malý trh, ovšem nikam nezmizela, a tak je pozice českého komiksu stále velice křehká.

Jeho fungování i dnes umožňuje především odhodlanost tvůrců věnovat se komiksům bez ohledu na to, že v některých jiných kreativních disciplínách by za stejný objem práce mohli získat výrazně větší odměnu. Všichni autoři přitom hledají strategie, jak skloubit radost z komiksové tvorby s placením oněch pověstných, byť dnes už imaginárních složenek. Rozhodně přitom neexistuje jedna ideální osvědčená cesta a každý scenárista a kreslíř hledá tu vlastní, většinou propojující několik různých možností.

SLÁVA DĚTSKÝCH ČASOPISŮ

Dlouho relativně dobře fungovala možnost publikovat komiksy časopisecky,

protože redakce periodik obvykle platily za stránku o poznání více, než kolik bylo možné získat za stranu rozsáhlého grafického románu vydaného knižně. Znamenalo to ale soustředit se na tvorbu pro děti a mládež, protože právě jim byla a je většina časopisecky publikovaných komiksů určena. A samozřejmě se vždy jednalo o soubor o relativně malou niku, do níž se vejde jen omezené množství autorů.

Klíčovou platformu v tomto směru dlouhodobě představuje *Čtyřlístek*, jenž vznikl už v roce 1969 a v současnosti představuje jediné specializované periodikum zaměřené výhradně na kreslené příběhy domácí provenience. Ostatně například scenáristka a kreslířka Lucie Lomová (nar. 1964), dnes oceňovaná za tvorbu pro dospělé čtenáře, publikovala ve *Čtyřlístku* po celá devadesátá léta svůj známý cyklus o myšákách Anče a Pepíkovi a jen tato aktivita jí stačila k dostatečnému příjmu. Potíž je ovšem v tom, že výše honorářů se ve *Čtyřlístku* od roku 1989 fakticky nezměnila, zatímco životní náklady se zvedly přibližně desetinásobně. Ačkoli do tohoto časopisu přispívají pouze kreslíři používající groteskní linku, což je pro zkušeného výtvarníka přece jen časově méně náročné než realistická stylizace, musejí i tito tvůrci hledat způsob, jak si další peníze obstarat jinde. Redakce *Čtyřlístku* dnes naštěstí od přispěvatelů kupuje výhradní licenci pouze na omezenou dobu, a tak

tvůrci mohou své cykly s jistým zpožděním vydávat souborně a získat za ně další honorář. Takto pracuje například scenárista a kreslíř Nikkarin (vl. jménem Michal Menšík, nar. 1987), který svou čtenářsky úspěšnou sérii ze *Čtyřlístku* Hubert & Hugo následně vydává u nakladatelství Labyrint.

Jiné existující možnosti využívá Richard Svitalský (nar. 1974), který do *Čtyřlístku* přispívá pohádkovou sérií *Sedmikráskov* už třicet let. K ní si ale dlouho přilepšoval jako „ghost artist“ titulní série. Výtvarník Jaroslav Němeček (nar. 1944), duchovní otec *Čtyřlístku*, letos v únoru oslavil osmdesát let, a tak je vcelku pochopitelné, že jej obrovské množství práce na výtvarné podobě titulního příběhu *Čtyřlístku*, jenž jednu dobu vycházel až dvacetkrát ročně, začalo postupně zmáhat. Proto se redakce rozhodla využít model, jenž byl například v americkém novinovém komiksu velmi běžný, a najala několik anonymních profesionálů — včetně Svitalského —, kteří začali narůstající část čtyřlístkovských příběhů kreslit, a to ve stylu co nejpodobnějším tomu Němečkovu. Honoráře za tuto tvorbu jsou přitom vyšší než za případné autorské příběhy zapojených stínových tvůrců. Zároveň je však třeba doplnit, že letos došlo ke změně redakční politiky a konkrétně Svitalského jméno už je přinejmenším u některých

jím kreslených čtyřlístkovských příběhů uváděno.

Druhou baštu českého komiksu — tentokrát toho pro mládež — už od padesátých let dvacátého století představuje čtrnáctideník *ABC*, kterému se podobně jako *Čtyřlístku* podařilo bez ztroskotání proplout i dosti rozbouřenými devadesátými léty. Ještě před třemi roky každé číslo *ABC* obsahovalo sedm stran komiksů a honorář za stránku byl oproti *Čtyřlístku* přibližně dvojnásobný. Ovšem i redakce *ABC* musí jako všechna ostatní papírová média bojovat se stále dominantnější digitální konkurencí, a tak se rozsah kreslených příběhů v čísle snížil na tři strany a také výše odměn se ocitla pod značným tlakem. Podobně jako u *Čtyřlístku* ovšem platí, že i zde autorům obvykle zůstávají jejich publikační práva a mohou své práce následně vydávat souborně.

Zmínku si dále zaslouží i komiks *Zelený Raoul*, v českém kontextu ojedinělý fenomén, který byl dlouhé roky nedílnou součástí společenského týdeníku *Reflex*. V dobách největší slávy tohoto satirického komiksu si přitom jeho kreslíř Štěpán Mareš vydělal dost na to, aby mohl velmi pohodlně žít jen z jeho tvorby. Ovšem v roce 2022 vydávání *Zeleného Raoula* v *Reflexu* skončilo a žádný podobně úspěšný (a tím pádem i pro autora výnosný) komiks se v periodikách, jež nejsou určena dětem a mládeži, zatím neprosadil.

VZHŮRU DO ZAHRANIČÍ

Jako sice náročná, nicméně ve výsledku velmi perspektivní by se mohla jevit snaha prosadit se coby komiksový autor v některé ze zemí, kde mají velký trh a silnou komiksovou tradici. V bývalém sovětském bloku by bylo možno najít mnoho úspěšných komiksových tvůrců, kteří uspěli na Západě. O kreslířích z bývalé Jugoslávie se dá jen s malou nadsázkou říct, že na počátku devadesátých let, kdy jejich rozpadající se země zabředla do série válečných konfliktů, doslova zaplavili především belgo-francouzský trh. Své zavedené zástupce mají ve frankofonním komiksu také Poláci, Maďaři, Ukrajinci nebo Rusové. A je důležité poznamenat, že podobný úspěch většinou povzbudí celou původní scénu a inspiruje další tvůrce, kterým první průkopník obvykle pomáhá otvírat ty správné dveře. S úspěchy českých komiksových autorů v zahraničí je to však o dost komplikovanější.

Za celou dobu existence českého komiksu se našel jen jediný autor, který tolik toužil tvořit kreslené příběhy, že se jednoduše sebral, přestěhoval na Západ a tam se nakonec viditelně prosadil. Jmenuje se Aleš Kot (nar. 1986) a skutečně uspěl jako scenárista v americkém komiksu, což je kvůli jazykové bariéře ještě výrazně těžší než uspět coby kreslíř. Spolupracoval přitom jak s velkými vydavatelskými typy DC nebo Marvel, pro něž psal příběhy jejich licencovaných hrdinů, tak i s menšími vydavateli, u nichž publikoval komiksy vzniklé na základě svých autorských scénářů. O Kotovi se ve Spojených státech před několika lety dokonce mluvilo jako o jedné z nejžáivějších vycházejících scénaristických hvězd, jakkoli se tato očekávání nakonec tak úplně nenaplnila. Jenomže Kot si aktuálně dává od psaní komiksů přestávku a žije se dnes především psaním pro televizi. A co je ještě zásadnější — sám sebe nevnímá jako českého tvůrce. Jeho ambicí je stát se Američanem se vším všudy, českou scénu už mnoho let nesleduje, a proto je i jeho vliv na ni relativně malý.

Nejpozoruhodnějším českým autorem, který jako komiksový profesionál uspěl v západním komiksu, je proto v současnosti nejspíš scenárista a kreslíř Dan Černý (nar. 1982). V nultých letech byl spoluvydavatelem fanzinu *Sorrel* a patřil k nejviditelnějším postavám této scény. Následně se prosadil jako přispěvatel *Čtyřlístku*, kde jeden čas paralelně publikoval tři série, a dokonce byl vůbec prvním tvůrcem, kterému redakce





umožnila publikovat příběhy titulních hrdinů nakreslené jeho vlastním stylem a publikované pod jeho jménem. Další krok pak pro Černého představovalo úspěšné prosazení se ve světě disneyovského komiksu. Tento autor patří ke generaci, která na Disneyho hrdinech v devadesátých letech vyrostla, a tak k nim má upřímné citové pouto. Překážky, které musel překonat při pokusu získat práci u nizozemského držitele disneyovské licence, by přitom leckoho zřejmě odradily. Tamní redakce mu posílala zkušební scénáře jednostránkových příběhů, Černý na jejich základě vytvářel komiksy (přesněji pouze lineární kresbu v tuši) a redakce mu je posílala zpátky s desítkami červených poznámek komentujících zaoblení kačerschých zobáků či osazení očí na hlavách hrdinů. Český kreslíř ovšem v této testovací fázi obstál a v současnosti pro nizozemský časopis *Donald Duck* pravidelně kreslí několikastránkové příběhy. Honorář za jednu stranu, kterou na základě dodaného scénáře odevzdává pouze v perokresbě (tedy bez kolorování a textů v bublinách), se přitom v podstatě rovná honoráři za kompletní autorský šestistránkový příběh ve *Čtyřlístku*, jehož příprava zahrnuje i scénář, barvy a písmo. Rozdíl je nicméně samozřejmě v tom, že publikační práva už navždy zůstávají v rukou korporace Disney.

Kromě toho se utěšeně rozšiřuje okruh českých tvůrců, kterým se na Západě

podařilo vydat alespoň jeden grafický román. V tomto směru byla průkopnicí už zmiňovaná Lucie Lomová, která se se svým komiksem *Anna chce skočit* prosadila na západním (v tomto případě francouzském) trhu už v roce 2006. Od té doby ve Francii vydala několik dalších komiksových prací, ty ale nikdy nebyly natolik komerčně úspěšné, aby se prodávaly ve velkých nákladech a umožnily ji žít se pouze tvorbou kreslených příběhů. A totéž platí i o všech dalších domácích tvůrcích, jimž vyšel v zahraničí překlad některého z jejich děl.

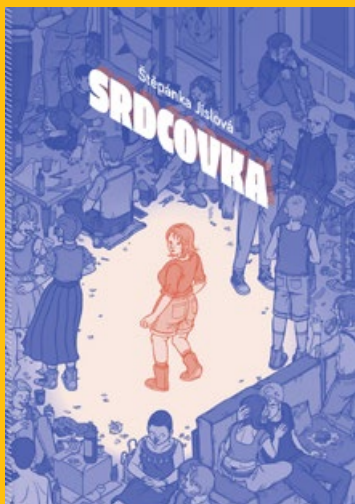
SEŠITY PLNÉ HRDINŮ

Čas od času se stále objevují pokusy o čisté žánrové grafické romány či antologie povídek české provenience, které by navzdory velikosti našeho trhu dokázaly oslovit dostatek čtenářů na to, aby byly ziskové. Mnohé z těchto pokusů od počátku počítají i s možnostmi vícenásobného publikování, zmíněnými už výše — tedy s prodeji práv do zahraničí nebo s následnými soubornými vydáními.

O nalezení a prosazení českého autora nebo autorského tandemu, který by byl schopen produkovat dostatečně atraktivní, a tím pádem i ekonomicky rentabilní žánrový komiks, se dlouhodobě pokouší nakladatelství Crew (čti Krev). Tento nakladatelský dům má fanouškovské kořeny

a na konci devadesátých let zásadně přispěl ke zformování zdejšího trhu s překladovým komiksem. První pokus Crwe představoval grafický román *Nitro těžkne glycerinem* z roku 2006, brutální space opera, v níž krev i mozkomíšní mok stříkají proudem. Scénář k ní napsal Štěpán Kopřiva (nar. 1971), jeden ze spoluzakladatelů Crwe, a výtvarně ji velmi přesvědčivě ztvárnil Jiří Grus (nar. 1978), v té době čerstvý absolvent Ateliéru klasických malířských technik na Akademii výtvarných umění. Komiks u fanoušků ostatní produkce tohoto nakladatelství zaznamenal slušný ohlas a práva na něj se podařilo prodat do několika dalších zemí, jeho autorský tým se však následně rozpadl. Grus se začal věnovat sofistikovanějším kresleným příběhům a Kopřiva se přeorientoval na psaní detektivních románů a scénářů televizních seriálů.

Dalším autorem, kterého si redaktoři Crwe vyhlédli, se stal výtvarník Michal Suchánek (nar. 1984). Tomu nejprve vydali soubor jeho adaptací sci-fi povídek Ondřeje Neffa a poté se jim Suchánka podařilo prosadit do americké antologie *Batman: The World*, pro niž mu scénář se známým superhrdinou připravil opět Kopřiva. V době uzávěrky tohoto čísla časopisu *Host* pak Crew Suchánkovi vydala publikaci *Afterpunk*, tentokrát náležející do žánru postapo, v níž spojil síly se scenáristou a kreslířem Jonášem Ledeckým (nar. 1993).



Jak se dál bude vyvíjet Suchánkova komiksová dráha, je tedy v tuto chvíli otevřené. Nicméně je v podstatě jisté, že pokud jeho práce nezaujme některého velkého zahraničního nakladatele, pro nějž by získal zakázkovou práci, ani Suchánek nebude tím, kdo by se u nás mohl začít tvorbou komiksu pohodlně živit.

Spolu s boomem superhrdinských filmových blockbusterů se také v Česku objevily pokusy přesadit tento specificky americký žánr do českého komiksového prostředí. A v jednom případě dokonce v jeho tradiční produkční podobě, tedy ve formě měsíčně vydávaných sešitů s „nekonečným“ příběhem na pokračování. Scénáře série *Dechberoucí Zázrak* se ujal Petr Macek (nar. 1981), novinář z deníku *Blesk*, a kresbu dostal na starosti zkušený komiksový tvůrce Petr Koppl (nar. 1976). Autoři svého hrdinu situovali do Prahy a do značné míry jej vymodelovali podle Spider-Mana, tedy jako dospívajícího mladíka čelícího v osobním životě podobným problémům jako jeho náctiletí čtenáři. Sérii navíc vydával silný mediální dům Czech News Center (CNC), takže měla výborné marketingové zázemí — a také obsahovala hodně product placementu spojeného s CNC. Přesto po dvou letech a pětadvaceti vydaných sešitech zanikla. Nakolik byla úspěšná prodejně, není úplně jasné, zdá se nicméně, že zásadním problémem byla nutnost produkovat více než dvacet

komiksových stran měsíčně. Zatímco u amerických sešitů za nimi stojí mnohačlenné týmy, kde má většinou jeden výtvarník na starosti podkresbu tužkou, další její vytažení v tuši, třetí vybarvení a čtvrtý vepsání písma do bublin, přičemž za každého z nich může kdykoli zaskočit jiný tvůrce, v případě *Dechberoucího Zázraka* měl toto vše na starosti měsíc co měsíc Koppl, který vedle toho pracoval na svých dalších komiksových sériích. Časový stres se nevyhnutelně podepisoval na výtvarné podobě českého superhrdiny a dost možná stál i za jeho koncem v sešitové podobě.

Sešitové příhody *Dechberoucího Zázraka* ovšem následně vyšly ve dvou souborných knihách a jeho nová dobrodružství (a také dobrodružství jedné z vedlejších postav) poté začala vycházet v časopise *ABC*, který rovněž spadá pod CNC, tentokrát už ale s výrazně menším počtem stran za měsíc. A aby se kruh uzavřel důkladně, tyto nové epizody souborně vydává nakladatelství Crew.

Forma jednou za měsíc vydávaných komiksových sešitů, které lze distribuovat v síti trafik, přesto lákala i další autory a vydavatele. Vcelku úctyhodného počtu pětácti sešitů dosáhla série *Jirka*, jejíž první číslo údajně mělo náklad padesát tisíc kusů (tedy přibližně takový, jaký oficiálně uvádí *Čtyřlístek*). Série *Jirka* se přitom zrodila zcela mimo komiksové kruhy a její náplň a obsah byly spojeny s populárním

youtuberem Jirkou Králem (nar. 1990), jenž byl jak scenáristou, tak i hlavním hrdinou publikovaných komiksů. A jakkoli jeho příběhy tradiční čtenáře komiksu povětšinou zcela mýjely, přinejmenším naznačily, že v případě propojení komiksu s nějakým opravdu úspěšným fenoménem může alespoň na čas ekonomicky dobře fungovat i u nás.

Z úplně jiné strany se o něco podobného pokusilo i nakladatelství Paseka, které už dříve uspělo s neofoglarovskou knižní trilogií *Prašina* Vojtěcha Matochy (nar. 1989). Také u tohoto projektu se zrodil nápad navázat na něj sešitovou komiksovou sérií, jež by představený svět dále rozvíjela. Prvních sedm sešitů napsal sám Matocha a nakreslil je Karel Osoha (nar. 1991), ilustrátor původních knih a zároveň jeden z nejvýraznějších komiksových tvůrců mladší generace; další tři pak pod Matochovou supervizí společně vytvořily Kateřina Čupová (nar. 1992) a Ester Kuchynková (nar. 1993), přičemž zvláště první jmenovaná patří ke klíčovým postavám české komiksové scény. Celá nová sešitová série byla přijata velmi dobře čtenáři i kritikou, už během vydávání ale poněkud bojovala s vytyčenými termíny, protože její výtvarníci na svou práci oproti předpokladům potřebovali více času, a nakonec skončila dříve, než podle všeho bylo v plánu. Lze přitom spekulovat o tom, jestli je model sešitu v současném českém prostředí vůbec udržitelný. Prodeje jim poslední dobou prudce padají i v jejich americké domovině a představa, že si dnes náctiletí čtenáři každý měsíc chodí do trafiky koupit novou epizodu příběhu, který minule skončil v tom nejnapínavějším místě, je sice hezká, ale nejspíš už ne ze současného světa zaplavovaného nekonečným proudem online obsahu.

VYBARVIT MINULOST

Výjimečné nicméně nejsou ani přímé pokusy o adaptace notoricky známých literárních či filmových děl do podoby grafických románů. Na tento segment se dlouhodobě zaměřuje producent Tomáš Krejčí, který neblaze proslul dotačními podvody u snímku *Poslední z Aporveru*, „nejdražšího českého filmu všech dob“. V komiksovém prostředí si Krejčí obvykle vytipovává začínající autory, těm vybírá k adaptaci známá díla s prošlými autorskými právy a následně zprostředkovává vydání u nakladatelství Dobrovský, které také nemá v knižní branži příliš dobrou pověst. Výsledné komiksy (*Obraz Doriany Graye*, *Pes baskervillský*,

Tom Sawyer a další) většinou dopadají přesně tak, jak by se na základě výše popsaného postupu dalo očekávat. Na internetových komiksových fórech se navíc opakovaně objevují varování tvůrců, kteří s Krejčím jednali a jeho přístup rozhodně nepopisují jako férový. Zajímavé nicméně je, že minimálně jeden ze zapojených autorů má zkušenost převážně pozitivní. Konkrétně se jedná o scenáristu a kreslíře Matyáše Namaie (nar. 1993), který pro Krejčího vytvořil adaptaci Orwellovy prózy *1984*. Ve výsledku se jedná o profesionálně zvládnuté dílo, což dokládá i skutečnost, že práva na tuto adaptaci se už prodala do několika dalších zemí. Podle Namaiova vyprávění přitom veškerá jednání probíhala korektně a Krejčí splnil vše, k čemu se smluvně zavázal.

Přesto výsledky adaptačních pokusů bývají většinou spíše problematické. Připomenout lze například komiksové zpracování Čapkova *Krakatitu*, které jeho autor Jan Štěpánek (nar. 1948) pojal vskutku svérázně — do komiksových panelů jednoduše přemaloval vybrané scény ze stejnojmenného filmu, a to včetně věrných podob jednotlivých herců.

Na druhou stranu lze v oblasti adaptací najít (další) takové, jež primárně vznikly z tvůrčova upřímného zájmu o zpracovávané dílo a jež jsou ve výsledku zdařilé. Pokud bychom měli zůstat u Karla Čapka,

do kategorie povedených nepochybně patří komiksové zpracování jeho dramatu *R.U.R.*, které po scenáristické i výtvarné stránce obstarala už zmiňovaná Kateřina Čupová. Najít adekvátní komiksovou podobu pro divadelní hru, která se logicky odehrává na několika málo konkrétních místech a stojí především na dialozích, není nijak snadné; v podání Čupové však Čapkovo dílo funguje — autorka jej dokázala přeložit do primární vizuálního jazyka a nezploštit jeho myšlenkové vyznění. Nevýkalkulovanost její motivace pak zjevně docenili i zahraniční vydavatelé, a tak už se *R.U.R.* kromě překladů do několika evropských jazyků dočkalo i přetlumočení do turečtiny nebo korejštiny.

K velmi oblíbeným námětům dále patří adaptace historických látek. Komiks zaměřený na obecně známou osobnost našich dějin nebo historickou událost, obojí ideálně v kombinaci s kulatým výročím, totiž má solidní šanci jak získat grant, tak i oslovit dostatečně široký okruh čtenářů. Ve výsledku pak mohou vzniknout velmi rozdílné práce. Jak ty, jejichž primárním cílem je podívat se na historii novým, objevným způsobem, tak i ty, jejichž autorům šlo především o vytěžení vhodného jubilea.

Mezi díly věnovanými osobnostem (nedávně) české historie, jejichž vznik alespoň zčásti motivovaly pragmatické důvody, aniž by však výsledek byl banální, lze

zmínit společné práce spisovatele a scenáristy Jana Nováka (nar. 1953) a hudebníka a kreslíře Jaromíra Švejdičky (nar. 1963). Novák nejprve do podoby komiksového libreta přepracoval svůj ceněný román o bratřech Mašínech (jež už dříve přepsal i do scénáře k nerealizovanému filmu). Následně si Novák pro adaptaci do komiksové podoby vybral příběhy Emila Zátopky a Věry Čáslavské. Vzhledem k podpoře, jaké se oběma komiksovým adaptacím dostalo ze strany Českého olympijského výboru, popularitě obou těchto sportovců v zahraničí i Novákově schopnosti vyjednat si v nakladatelství dobré podmínky jistě představují grafické romány *Zátopek* a *Čáslavská* ten typ projektů, který se jeho tvůrcům vyplatil. Novák ale zjevně nemá ambici stát se specializovaným komiksovým tvůrcem a navíc ani jím použitý model nelze mechanicky opakovat příliš dlouho.

I v oblasti komiksů s historickou tematikou pak lze najít díla, jež vznikala s altruistickým záměrem ukázat plasticky a z netriviální perspektivy komplikovaná období našich dějin a do jejichž vzniku zároveň byli zapojeni kvalitní tvůrci, kterým peníze z neziskového sektoru umožnily profesionální práci. Jako příklad může posloužit nedávná antologie *Odsunuté děti*, jeden z mnoha projektů neziskovky Post Bellum.



SÁM SOBĚ SPONZOREM

Jednou za čas se i některým dalším komiksovým projektům, které primárně vznikají z autorských přetlaků, podaří zazářit, oslovit recipienty mimo tradiční okruh čtenářů komiksů, a tak dosáhnout na lepší prodeje a následně i na zajímavější odměny pro autory. Obvykle se přitom jedná o práce, které se dokážou dotknout dobových traum — vůbec poprvé to byla trilogie *Alois Nebel*, která otevřela téma Sudet, a zatím naposledy *Srdcovka* Štěpánky Jislové (nar. 1992), jež zarezonovala s probíhajícími diskusemi o postavení žen ve společnosti.

Obecně ale většina komiksů stále vzniká s tím, že se autorům jejich práce nikdy adekvátně nezaplatí a že si musí vydělat někde jinak. Dlouho představovala nejčastější řešení práce pro reklamní agentury nebo pro videoherní průmysl, v poslední době se však spolu s přibývajícím počtem tvůrců škála možností viditelně rozšířila. Některé postupy se napodobují spíše obtížně — například spisovatel a výtvarník

Pavel Čech (nar. 1968) se už jako malíř ocitl v natolik výlučné pozici, že z prodeje svých obrazů může „sponzorovat“ několika-měsíční soustředěnou práci na autorském grafickém románu nebo dětské knížce. Další tvůrci se žijí kreslením storyboardů pro filmy a seriály, výtvarnými návrhy pro televizní vysílání, animováním, pedagogickými aktivitami na výtvarných školách, ale třeba i prací ve veřejných knihovnách či dalšími zaměstnáními, která s výtvarnem nijak přímo nesouvisí.

Naštěstí rovněž přibývá možností, jak si alespoň nárazově přilepšit činnostmi těsně spjatými s komiksem. Komiksoví tvůrci jsou zvaní na workshopy, byt většinou určené dětem a mládeži, nebo na přednášky o své práci. Zatímco většina fanzinů z devadesátých let zanikla, přibývá publikací, které si komiksoví tvůrci vydávají sami. Někdy se jedná o menší kolektivy, které společně vydávají antologie — jako příklad může posloužit sborník *Zloba*, jehož každé číslo nabízí příběhy na zvolené téma. Jindy pak jde o autorské publikace,

často s důrazem na jejich materialitu, tedy kupříkladu tištěné sítotiskem. Všechny tyto artefakty přitom obvykle spojuje vyšší cena, než měly dřívější fanziny — tvůrci ze srozumitelných důvodů chtějí alespoň část vložené energie finančně pokrýt. S tím vším pak těsně souvisí také kvalitně tištěné a signované reprodukce originálů, jež komiksoví tvůrci produkují v limitovaných číslovaných sériích, i nejrůznější další drobný „merch“, které lze nabízet na komiksových festivalech nebo třeba na sociálních sítích.

Najít univerzální návod, jak se u nás komiksem jako autor uživit, se tedy zatím nikomu nepodařilo. Tedy pokud nejste Jaroslav Němeček a nebudujete svou značku už od roku 1969. Být českým komiksovým tvůrcem není — navzdory představám veřejnosti — o nic jednodušší než být třeba spisovatelem, profesionálním hudebníkem nebo kulturním publicistou.

Autor je historik, kurátor a publicista.



GEORGE LAKOFF, MARK JOHNSON

METAFORY, KTERÝMI ŽIJEME

PŘEKLAD MIREK ČEJKA

Metafora je podle autorů prvotním konceptem organizace světa, myšlení i sebe sama. Autoři vycházejí z nejběžnějších příkladů každodenních situací, v jejichž vnitřní struktuře nacházejí podobnosti s vytyčenými centrálními metaforami a ukazují jejich uspořádání. Na mnoha analytických příkladech dokazují formativní sílu metafor: její vliv v politice, válce, finančnictví, byznysu, kultuře, médiích. Výklad je jednoduchý, čistý, terminologicky nezátížený. Toto revidované vydání je rozšířeno o rozsáhlý autorský doslov.

obchod.portal.cz

portál

Federácia

SLOVENSKÉ SELANKY



Tomáš Hučko

Sedeli sme vo veľkej štvorcovej miestnosti, v ktorej boli len stoličky zostavané do U a na holých stenách visel názov *Ministerstvo kultúry* v zlatých písmenách. Zatiaľ, čo sme čakali na taiwanského ministra kultúry, rozprávali sme sa s jeho kolegami a riaditeľkou tamojšieho Múzea literatúry. Rozhovor prebiehal svižne, až kým sa český novinár Petr Vizina nespýtal, aký veľký román, ktorý hovorí o dnešnom Taiwane, by vyzdvihli, keďže otázka veľkého súčasného románu je v Česku i na Slovensku častou témou. Všetci v miestnosti zmĺkli, bolo to horšie, ako keby sme sa otvorene spýtali na vzťahy s Čínou. Po chvíli riaditeľka múzea priznala, že žiaden menovať nemôže, lebo ak by jeden vyzdvihla, ostatní spisovatelia a spisovateľky by sa mohli uraziť. Ďalší pracovníci ministerstva si radšej pozorne obzerali svoje topánky, prípadne sa tvárili, že odrazu prestali rozumieť angličtine. Nakoniec sa ozval jeden z nich, ktorý povedal, že román odporúčať nemôže, ale máme sa vraj pozrieť na súčasný taiwanský film, ktorý je úspešný aj v zahraničí.

Skúsil som to inak a spýtal sa, aké súčasné témy taiwanskí spisovatelia pokrývajú, či sú vo svojom diele politicky angažovaní. Nato všetci ožili a začali menovať diela, ktoré sa venujú tzv. Bielemu teroru, obdobiu krutej politickej represie Kuomintangom. To však skončilo v roku 1987, takmer pred štyridsiatimi rokmi. Riaditeľka nám potvrdila, že aj najvýznamnejšie literárne ceny v krajine vyhrávajú v posledných rokoch romány, ktoré reflektujú túto dobu.

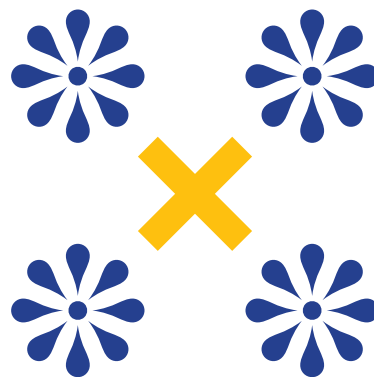
Nie som žiaden odborník na taiwanskú literatúru, ale už len z rozhovorov, ktoré som tam viedol, a kníh, ktoré som prečítal, je možné vysledovať viacero oveľa súčasnejších tém a tendencií. Taiwan má napríklad

veľmi silnú queer literatúru, od autorov a autoriek, ktorí napísali svoje, dnes už ikonické, diela v deväťdesiatych rokoch, ako Chen Xue, Qiu Miaojin či Chi Ta-Wei, až po súčasných mladých queer básnikov a poetky. A hoci majú ich úspešné diela, ako napríklad epištolárny román *Posledné slová z Montmartru* či sci-fi *Membrány*, už takmer tridsať rokov, asi ešte chvíľu potrvá, kým ich širšia spoločnosť začne vnímať ako „súčasnú“.

Nešlo mi v tej chvíli napomyslieť na zdanlivo nekonečné diskusie o absencii veľkého súčasného románu na Slovensku. Podobne ako na Taiwane, aj u nás sa úspešné romány s ambíciou širšej spoločenskej reflexie vracajú skôr do minulosti, či už je to obdobie ľudáckej republiky, alebo komunistického režimu. Málokomu sa podarí to, čo Petrovi Pištankovi, ktorý základné črty deväťdesiatych rokov dokázal v *Rivers of Babylon* zachytiť hneď na ich začiatku.

Ak by sa to však aj niekomu podarilo, premýšľam, v akom žánri by sa dalo najlepšie spracovať to, čo sa teraz na Slovensku deje a ešte sa len v najbližších rokoch diať bude. Má zmysel písať dystopický román, keď sa samotná skutočnosť stáva dystopiou? Alebo sa vrátíme k hrdinským eposom a selankám, ktoré budú oslavovať vidiecky ľud a čistú slovanskú rasu? Nech to už dopadne akokoľvek, dnes nám zostáva len dúfať, že nebudú písané po rusky.

**Autor je šéfredaktor slovenského
mesečníku *Kapitál*.**





SOLIDARITA S PLANETOU, BAKTERIEMI A VŠÍM OSTATNÍM

Magdaléna Michlová

PRVNÍ FILOZOFIE PO INTERNETU

Rozhovor s Václavem Janoščíkem

ODDĚLIT VÝZNAM OD SLÁVY

Vít Bohal

SPOLEČNOST JE MRTVÁ, AŽ ŽIJÍ ANTROPOCÉNNÍ KOLEKTIVY!

Tereza Stöckelová



NE-LIDSKÁ TEORIE

Ilustrace Veronika Jelinek

Nejpozději od covidu už to není žádné tajemství. Svět prostě nemáme pod kontrolou — a teplající planeta naznačuje, že nikdy mít nebudeme. Je to pohavek nabubřelosti lidské civilizace a zároveň otázka pro filozofii a teorii: jak se vztáhnout k realitě, když odstavíme člověka na boční kolej? Mohou a chtějí nám ne-lidé — stromy, internet, mraky, opice — něco říct, něco nás naučit? Filozofie tyto otázky vzala vážně. A našla hyperobjekty, prostory kooperace a možná i staronového člověka.

SOLIDARITA S PLANETOU, BAKTERIEMI A VŠÍM OSTATNÍM



Magdaléna Michlová

Okraje filozofie, sociální teorie a kultury posledních dvacet let bzučí tajemnými termíny jako spekulativní realismus či objektově orientovaná ontologie. Pestrá směsice myšlenkových směrů a konceptů vyvřela z přesvědčení a možná i poznání, že západní myšlení na uchopení a pochopení světa prostě nestačí: realita se nechce nechat uchopit. Solidaritu s ne-lidským pojednává ve svých knihách i britská nebinární ikona Timothy Morton, možná nejznámější postava „spekulativního obratu“.

(Timothy Morton se neztotožňuje s binárním pojetím genderu a v angličtině používá zájmena they/them. Přestože čeština nabízí mnoho dalších způsobů, jak rodovou binaritu jazyka překonávat, pro snazší čtení tento text volí třetí osobu množného čísla oni/je.)

„Mortonova terminologie pozvolna infikuje jejich veškerou humanitní vědu,“ prohlásil jeho přítel, kolega, filozof Graham Harman. A je nutno dodat, že nejen vědu — zatímco značná část akademie píše, jak se občas zdá, pro vlastní exkluzivní akademické kruhy, spousta mortonovských konceptů a termínů proniká dále do veřejného diskurzu. Alespoň tedy v kontextu Spojených států a Velké Británie, kde jejich myšlenky pomohla popularizovat média jako *Newsweek*, *The New Yorker* nebo *The New York Times*, ale i mezinárodně uznávané osobnosti od vlivného uměleckého kritika a kurátora Hanse Ulricha Obrista po audiovizuální umělkyni Björk. Islandská hudebnice se kdysi v mailu Mortonovi svěřila s tím, že je velkou fanynkou jejich teorií — z Mortonovy odpovědi se ukázalo, že je obdiv vzájemný, a dvojice pokračovala v korespondenci, jejíž úryvky Björk zahrnula do své velké retrospektivní výstavy v newyorské MoMA.

Prvního knižního překladu do češtiny se Mortonově filozofii dostalo loni, kdy se na regálech českých knihkupectví objevilo pronikavě růžové *Ekobyť* (přeložil Ondřej Trhoň). Přestože v něm Morton zavádí úplně nové myšlenkové koncepty a doplňuje jimi často velmi špatně srozumitelnou sféru současné teorie a umění, neodcizuje se přitom od žité reality žádného čtenářstva. Právě naopak — snaží se být jazykově i stylově přístupní, hledá odpovědi na krize, které nás nejvíce ohrožují. A nalézá je v pojítkách mezi lidským a mimolidským bytím.

PŘÍLIŠ VELKÉ

Jedním z konceptů, který poměrně zdomácněl i u nás, je hyperobjekt. Novotvar slouží k popisu jevů, které nás zcela obklopují, ale nedokážeme je plně nahlédnout, protože jsou příliš velké a my od nich nemáme odstup. Můžeme spatřit některé jejich části, ale nikdy ne tyto hyperobjekty v jejich celistvosti — jsme s nimi v bezprostředním kontaktu. Ukázkovým příkladem hyperobjektu je klimatická změna. Coby hyperobjekt je všude kolem nás, ale nemůžeme ji nahlédnout uceleně, jako nějakou velkou kouli vznášející se v prostoru jako v *Prasklinách* Kláry Vlasákové. Ukazuje se nám jen ve svých dílčích projevech — tajících ledovcích nebo vymírajících živočišných a rostlinných družích. Hyperobjekt, jakým je třeba klimatická změna, se odehrává na všech místech, která svým rozsahem objímá, najednou, my jej však nedokážeme vnímat jinak než jednotlivě a lokálně. Vnímáme v podstatě jen to, jak hyperobjekty ovlivňují menší objekty. Hyperobjekty samotné tak můžeme jedinečně modelovat, odhadovat jejich skutečnou velikost na základě toho, jak se otiskují do jednotlivých pozorovatelných jevů, a dalších složitých propočtů a úvah.

Klíčovou vlastností hyperobjektů je jejich existence mimo nás, tedy bez ohledu na to, zda je vnímáme, měříme nebo o nich píšeme. Dostávají nás do paradoxní situace: to, jak bezprostředně blízce se nás dotýkají, a přitom unikají naší schopnosti je pozorovat, nás provokuje. Rétorika osvícenství v nás zanechala potřebu vše změřit a opanovat, hyperobjekty této naší potřeby ale vzdorují. Naše myšlení má tendenci odmítat to, co nemůžeme prohmátat, prozkoumat nebo alespoň promyslet a popsat. Odtud pak vyvěrá třeba klimaskepse.

Britský publicista, spisovatel a umělec James Bridle spory o existenci klimatické

změny rámuje právě sporem o to, co je pro nás vůbec myslitelné. V knize *Temné zítřky* formuluje svou obavu, že nám schopnost myslet ubývá — spolu s tím, jak narůstá obsah oxidu uhličitého v zemské atmosféře, která má biologický dopad na lidskou kognici. Uvažování o změně klimatu se tak v jeho chápání stává obětí samotné změny klimatu: „Oxid uhličitý zatemňuje mysl. Vysloveně nám ubírá schopnost jasně myslet, a my si ho schraňujeme mezi zdi vzdělávacích zařízení a pumpujeme ho do ovzduší,“ shrnuje pesimisticky Bridle závěry klimatologických studií. Klimatickou krizi čte Bridle jako krizi myšlení, jako neschopnost vymyslet alternativní realitu.

Na něco podobného naráží britský teoretik Mark Fisher slavným výrokem, občas připisovaným Fredricu Jamesonovi a Slavojovi Žižekovi, že je snazší představit si konec světa než konec kapitalismu. Toto naše myšlenkové omezení podle Fishera vyvěrá ze síly „kapitalistického realismu“, zvnitřněné teze, že jediný politický a ekonomický systém, který dává naší současnosti smysl, je liberální kapitalismus. Fisher tak reagoval na hypotézu Francise Fukuyamy o konci dějin, která liberálnímu kapitalismu připisuje globální a definitivní triumf nad všemi ostatními typy politicko-ekonomického uspořádání. Liberální i neoliberální kapitalismus jsou ale jen dalšími příklady hyperobjektů, které v jejich velikosti nedokážeme nahlédnout, a tudíž ani formulovat alternativní vizi, alespoň ne natolik celistvou, aby se dokázala prosadit. Můžeme jen reagovat na jednotlivosti — kritizovat to, co dělá s planetou idea nekonečného růstu nebo s naším duševním zdravím dokola vštěpovaná teze, že každý svého štěstí strůjcem.

VĚCI NEPOTŘEBUJÍ LIDI

Morton přesto s alternativní vizí přichází: volá po solidaritě mezi lidskými

i ne-lidskými bytostmi a ve snaze překonat tradiční modely lidské nadřazenosti promýšlí všechno to, co má veškeré pozemské aktérstvo společné. Mortonovým teoriím se daří balancovat dystopické scénáře plné hořících koal a ropou ulepených tuleňů. Nejde jim o to všechny myslitelné katastrofy prostě přežít. Tvrdí, že máme na víc: život, kterého jsme součástí, si můžeme i užít. Ale je třeba jej přijmout ve všech jeho podobách.

V promýšlení toho, jak si vprostřed pozvolna se naplňujících dystopických scénářů zachovat nějakou naději a radost, vychází Morton z konceptu planetárního komunismu. Jako způsob myšlení může komunismus totiž fungovat jediné tehdy, když zahrnuje nejen lidské aktérstvo, ale spolu s ním i zbytek biosféry. Náš život v ní je tak propletený se vším dalším živoucím — dalšími zvířaty, houbami i bakteriemi —, že jej není možné myslet odděleně. Lidství Morton shazuje z piedestalu, kam jej nepostavilo jen osvícenské, ale i marxistické myšlení. A právě to ve svém pojetí ekokomunismu Morton rozšiřuje o celé spektrum ne-lidí coby dalšího aktérstva.

Mortonovo myšlení vychází z takzvaného „spekulativního obratu“, který udává trend současné filozofie a umění. Spíše

než o jednolitý filozofický proud se jedná o spektrum různorodých myšlenkových směrů, jako je spekulativní realismus, objektově orientovaná ontologie, nový materialismus nebo akcelerationismus. Jejich společnou snahou je překonat limity, které filozofie od Kanta přes fenomenologii a marxismus až po poststrukturalismus vykazuje, pokud jde o snahu o přímou „reprezentaci“ či odraz reality. Reflektuje ji totiž vždy jen omezeným způsobem, který udává rámec vybraného filozofického paradigmatu, nárokuje si však přitom zcela výsostné postavení.

Spekulativní myšlenkové směry se pozici, z níž okolní realitu pozorujeme, měříme, pojmenováváme a analyzujeme, snaží nabourat. Hranici mezi námi a vnější realitou chce smazat, nebo alespoň napnout tak, aby šlo na vnějšek dosáhnout. Spekulativnímu realismu jde o to, pokusit se myslet mimo naše obvyklé antropomorfní významy a projekce a nechat proniknout vedle perspektivy lidské vědy i perspektivy další — třeba prostého bytí hub nebo černých děr — jako stejně tak hodnotných.

První dekádu od svého představení na konferenci na londýnské Goldsmiths' College v roce 2007 byly spekulativní

realismus a příbuzné směry buď nekriticky přejímány jako samospásná myšlenka, nebo naopak odmítány coby nevědecký balast. Hrany diskuse se však postupně obrousily spolu s tím, jak spekulace infikovala ediční a výstavní plány nakladatelství a galerií, a to nejen v zahraničí, ale i u nás. Český překlad Mortonova *Ekobytí* se tak mohl opřít o základy, které mu vystavělo pár překladů a publicistických útvarů z dílny kulturního čtrnáctideníku *A2*, speciální číslo *Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny* i publicistické a kurátorské působení Terezy Stejskalové, Václava Janoščíka, Lukáše Likavčana nebo Václava Magida.

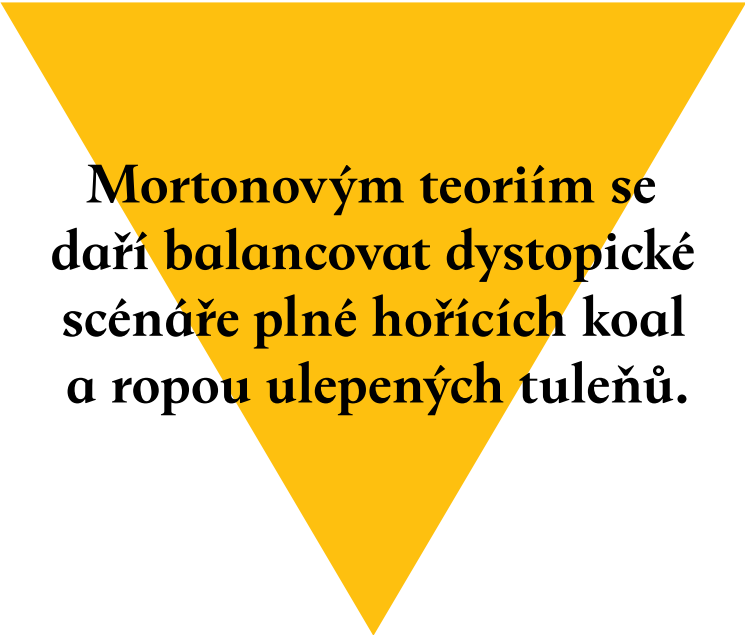
PUHPOWEE

Spekulativní obrat ale nepřišel zčistajasna. Proponent názvu objektivně orientované ontologie Graham Harman inspiraci přičítá autorům jako Gilles Deleuze, Bruno Latour, Alain Badiou, za další zdroje by šla označit ale i Donna Haraway nebo Anna Tsing. A pokud půjdeme ještě dál a pokusíme se o důslednou dekolonizaci myšlení, zjistíme, že k čemu západní filozofie dochází v posledních dekáдах — k přiznání aktivního bytí i ne-lidskému aktérstvu —, znají nezápadní indigenní ontologie už po staletí.

Botanička a filozofka Robin Wall Kimmerer ve své populární knize *Braiding Sweetgrass* (Splétání trav, český překlad se připravuje) z roku 2013 poukazuje na to, že gramatika jazyka její komunity, potawatomi, uznává bytí všeho ne-lidského. Čemu by západní filozofie před spekulativním obratem nepřičítala téměř žádnou aktivitu, třeba existenci nějaké vodní zátoky, má v jazyce, kterým dnes mluví jen několik desítek lidí na světě, vlastní sloveso: wiikwema. Puhpowee zase popisuje, co se děje s houbou, která přes noc vyraší v měkkém lesním mechu. Kimmerer nám navíc připomíná, že o značnou část slovníku jsme se ochudili sami — západním kolonialismem, který původní vědění po staletí krvavě vytlačoval a systematicky nahrazoval jazykem vědy, který pro popis ne-lidského z jeho vlastní perspektivy nestačí.

Až doteď, dalo by se říci spolu s Mortonem optimisticky. Právě z takového posunu v myšlení totiž pramení mezi-druhovú solidarita, po které Morton volá a na níž staví alternativní vizi budoucnosti, která nemusí být tak dystopická.

Autorka je socioložka a teoretička kultury.



Mortonovým teoriím se daří balancovat dystopické scénáře plné hořících koal a ropou ulepených tuleňů.



S filozofem, kurátorem, spisovatelem a pedagogem Václavem Janoščíkem o mantinelech nové kritické teorie, mediálním ekosystému filozofie a snaze myslet společně

PRVNÍ FILOZOFIE PO INTERNETU

Text Zdeněk Staszek

Pravidelný návštěvník galerií a uměleckých výstav si toho nemohl nevšimnout: prostor umění se čím dál častěji proměňuje v laboratoř komunikace, tvorby a kooperace s rostlinami, životním prostředím, technologiemi nebo budovami. Takový přístup vyvěrá a zároveň úzce spolupracuje s vějířem teorií označovaných za spekulativní. V českém prostředí se jejich zpřístupňování autorsky, editorsky i kurátorsky věnuje filozof Václav Janoščík.

Pokud se v současnosti reflektuje ne-lidská perspektiva, lze narazit hned na několik intelektuálních směrů či tradic: hlubinnou ekologii, latourovskou sociologii nebo spekulativní filozofii. Zatímco první dvě pole se s ne-lidskými aktéry potýkají už dlouho, zdá se, že do filozofie vstoupili ne-lidé teprve nedávno. Jak to?

Zkusím s položenou otázkou nesouhlasit i souhlasit. Ve filozofii totiž jsou jisté náznaky emancipace mimo-lidských jsoucen po celé její dějiny. Někde je to filozofie limitů lidského, jako třeba u Nietzscheho, ale také antické a křesťanské myšlení mají různé ne-lidské aktéry. Důležité je připomenout, že kategorie mimo-lidského je historická, to znamená proměnlivá v závislosti na různých i kulturně-společenských podmínkách, stejně jako samotné lidství. Dokonce bychom mohli spekulativně tvrdit, že se spíše vracíme k původním mimo-lidským, mnohem více otevřeným a horizontálnějším typům předmoderního a předmonoteistického vědění, jak ukazuje ontologický obrat v současné antropologii, konkrétně například krásná kniha *Kanibalská metafyzika* Eduarda Vivierose de Castra. To znamená, že spekulace, mimolidské aktéry, realismus nebo horizontality a péče nejsou nějakým současným trendy vynálezem, ale spíše návratem k nejpůvodnějším podmínkám lidské koexistence na Zemi, které naše západní civilizace velmi dlouho ignorovala.

Nejspíš ale narážíte na hlubší post-humanistické východiště, které můžeme vidět třeba v současných snahách myslet z jiné než lidské pozice nebo přemýšlet o světě bez lidí a po lidech. Ale i v tomto směru bychom museli jít daleko před současné myšlenkové proudy, jako jsou neomaterialismus, spekulativní realismus, akcelerace nebo přímo posthumanismus. Možná nejzajímavějšími a nejznámějšími předchůdci jsou Félix Guattari a Gilles Deleuze, kteří mimo mnohé

jiné experimentovali s jakýmsi rozpuštěním člověka v ne-lidském — stávání se jiným —, anebo se pokoušejí lidskost definovat naruby něčím zdánlivě opačným — lidé jako toužící stroje.

Nicméně s vámi souhlasím. Filozofové, a to v zásadě ve shodě s obecným diskurzem, dlouho vyvíjeli a dodnes vyvíjejí především antropocentrické teorie a systémy. Je nutné dějinám filozofie a stejně tak naší civilizace vystavit účet a přehodnotit několik tisíc let sebezahledění a brichomluvectví člověka. Nejde přitom jen o filozofické problémy. Svět je jednoduše přeplněný zajímavými věcmi, vztahy a procesy. Musíme opustit své lidské parkoviště mezi paneláky a vydat se jinam. To je výzva epistemologická, stejně jako politická. Antropocentričnost nás neuzavírá jen vůči ostatnímu světu, ale i vůči nám samotným. Uzamyká nás do světa hypoték, nákupních center, fetišizované práce a vyhoření. Jinakost není jen hrozbou ani vnějškem, ale je nezbytnou výzvou toho, abychom neustále svobodně formovali své lidství.

Zmiňujete návrat předmoderního myšlení. V jádru spekulativního realismu přitom rovněž leží starší filozofie, překvapivě ta osvícenská a zejména dílo Immanuela Kanta, nikoli nějaká radikální politická potřeba či například umělecký záměr. Nezní jako něco, čím by měl rezonovat globální intelektuální provoz — ale děje se tak. Co přesně tedy byl takzvaný spekulativní obrat?

Na nejjednodušší a zároveň filozofické úrovni můžeme spekulativní obrat chápat jako snahu přehodnotit poslední dvě století dějin myšlení, které lze označit jako postkantovské, postosvícenské nebo prostě kritické. Je to linie myšlení, která se postupně stává čím dál skeptičtější k původnímu úkolu filozofie, kterým bylo mluvit o bytí nebo ještě lépe nechat bytí mluvit, což znamená vytvářet ontologie. Na konci

osmnáctého století Kant přišel s takzvaným kopernikánským obratem, kdy ještě než se vrátí ke světu a ontologii, musí napřed provést kritiku naší vlastní lidské pozice, z níž mluvíme o bytí. Pro něj šlo o subjektivní, ale stále ještě univerzální a pevnou půdu pod nohama pro filozofii a lidský svět. Ale právě tato subjektivní perspektiva bude u dalších generací filozofů čím dál tím větším východiskem pro kritiku a dekonstrukci našich představ o světě, namísto jejich konstrukce. V jednadvacátém století některé filozofky a filozofové zareagovali právě obratem v určitém slova smyslu zpět, k ontologii, pryč od Kantova kritického paradigmatu a performativního paradoxu spočívajícího v tom, že kdykoli chci říci něco o světě, mluvím stále o světě pro člověka, a nikoli o světě o sobě — není možné spatřit samotnou realitu, ale pouze její odraz v lidském vědění a poznání. Spekulativní realisté tuto kantovskou situaci popisují jako korelacionismus, kdy je bytí navždy uzamčeno ve vztahu, tedy korelaci, mezi subjektem a objektem. To znamená, že bytí nikdy nepatří věcem přímo, ale vždy jen potud, pokud vchází do lidské nebo ještě obecněji subjektivní perspektivy.

S časovým odstupem ale o spekulativním obratu a realismu musíme přemýšlet v kontextu třeba internetové cirkulace myšlenek. Spekulativní realismus je totiž nejspíše první filozofií, která se nerozšířila tradiční, třeba akademickou cestou, ale právě v prostředí blogů a údobí mezi raným internetem a internetem 2.0. Ještě důležitější je kontext vývoje samotné filozofie, ale i mnoha dalších, především humanitních oborů a specificky také umění. Právě to má mnohem rychlejší ekologii diskurzivních, tematických i estetických změn a přesunů, které se často označují jako obraty. V umění posledních dekád tak máme alegorický, institucionální, edukativní, antropologický, sociální nebo kolaborativní obrat. Říkám



to částečně i proto, že právě v umění a jeho přidružených zónách se spekulativnímu realismu i obecnějším kritickým přístupům dostalo mnohem větší popularity než například v samotné odborné filozofii.

Ve zpětném pohledu tak možná nešlo o nějaký revoluční přerýv, jak se z některých textů může zdát, ale o přirozený dialog s minulostí — a únavu z postmodernismu...

Přesně tak, na první pohled mohlo jít o velmi provokativní odmítnutí kritického paradigmatu filozofie, rozchod s antropocentrismem a zprostředkovaně i celými dějiny moderní filozofie. Třeba právě ve sféře umění šlo o vlastně jednoduchý obrat k větší citlivosti vůči světu, což můžeme chápat jako vůbec nejpozitivnější přímý efekt spekulativního obratu. Ale když se podíváme hlouběji, na jednotlivé teorie, pak vidíme, že i dílčí teze a dialog s minulostí filozofie je samozřejmě mnohem složitější.

V čem?

Nejdřívější zastánci spekulativního realismu, respektive objektově orientované ontologie (OOO), Graham Harman a Timothy Morton se příliš nerozpakují nad vnitřní inkonzistenci svých systémů, jejichž drtivou kritiku nabídl především Peter Wolfendale. Nejzajímavější autoři tohoto kontextu Ray Brassier a Quentin Meillassoux zase již řadu let k tématu mlčí. A často črtaná spojitost většiny dalších autorů se spekulativním je ještě komplikovanější. Obecně si velmi cením práce například Rezy Negarestaniho, který je však ke spekulativnímu realismu více než rezervovaný. Zároveň lehce ve spekulativním stínu zůstává neomaterialistické hnutí, jehož vliv na umění, návrat ontologie, ale také feminismus považuji za výrazně trvalejší. Velmi zajímavé jsou také materialistické a archeologické přístupy v mediální teorii. Zároveň mě zajímá i souvislost s finanční spekulací a obecně politický kontext tohoto komplexu problémů.

Spekulativní obrat tak otevřel řadu zajímavých podnětů a přehodnocení, ale nějakou definitivní, konzistentní a robustní ontologii nebo systém se přinést dosud nepodařilo a vlastně ani nevím, do jaké míry je to potřeba. Například vzhledem k neomaterialismu a feminismu autorek, jako jsou Jane Bennett, Rosi Braidotti, Katerina Kolozova nebo Isabelle Stengers, které na rozdíl od svých mužských kolegů třeba z OOO nehledají systém či obecnou ontologii, ale spíše rozšíření, jitrání naší citlivosti.

V přísném slova smyslu můžeme lehce provokativně tvrdit, že nic takového jako spekulativní realismus není. Jsou tu spíše výzvy, jak nově přemýšlet o existenci a sdílení našeho světa nebo o tom, jaké vyvinout nové strategie a vztahy uvnitř ekosystémů. To jsou výzvy, které lze spojit s pojmy realismu a spekulace.

Mluví se o spekulaci, objektové filozofii, xenohumanismu, neomaterialismu. Říkáte, že spekulativní realismus možná ani není. Chápu to tedy tak, že „spekulativní realismus“ je spíše mediální deštník, pod který se pohodlně schovalo všechno „nové myšlení“. Je to alespoň do nějaké míry smysluplná pozice?

Jde o různé myšlenkové směry, které sdílejí některé autority, témata a třetí plochy. Myslím, že je nutné je vnímat v kontextu jejich speciálních mediálně-kulturních forem šíření. Například spekulativní realismus a ještě více OOO můžeme chápat jako prapůvodně okrajovou akademickou teorii, která prchla do online a uměleckého prostoru. Xenofeminismus je spoluprací šesti teoretiček, které využily nejen online cirkulaci a hybridní prostor umění a teorie, ale staví na teorii akcelerace. Samotná akcelerace byla původně prostě určitým paradoxem uvnitř marxistického způsobu myšlení — kapitalismus musíme překonat skrze něj samotný —, který se v prostředí internetu začal ohýbat a kudrnatět všemi možnými směry. Máme tu prvotní štěpení na reakční a pravicovou nebo také doslovnou akceleraci Nicka Landa a proti ní levicovou, epistemologickou linii na chvíli reprezentovanou především Nickem Srnicekem a Alexem Williamsem. Ale ve třetí generaci akcelerationismů už máme snad i desítky různých poddruhů...

Proč to zmiňuji, je to, že tyto formy myšlení — ostatně stejně jako všechny ostatní — jsou závislé na konkrétních podmínkách svých mediálních ekologií. Speciálně akcelerace a techno pozitivní diskurz tak zajímavě lapají po vlastním ocasu; snaží se pochopit dnešní technologickou podmíněnost, která jim samotným dala vzniknout. Jsem přesvědčený, že kritické nástroje jak mediální teorie, tak tradičnější filozofie je třeba namířit na ně samotné. Doufám, že tím přispějeme nejen k vlastní sebereflexi, ale také ke zdravější kultuře kritického diskurzu a v neposlední řadě také setřeme jistou sebedůležitost, s níž se tyto diskurzy často staví do jakési avantgardní nebo řešení přinášející pozice.

A dává v tomto kontextu smysl uvažovat o zmíněných směrech jako o nějaké ucelené filozofii, nebo dokonce „škole“?

Mluvit o nějaké škole mi vždy přišlo značně doktrinářské a cizí. Ale možná se otázky „školy“ či „doktríny“ stávají kvůli absenci škol a doktrín anachronicky znovu aktuální. Čím méně nějakých hmatatelných a sdílených myšlenkových fundamentů máme, tím více je diskurz orientovaný na status jednotlivých autorů, autorek a celebrit, ale zároveň je tím spíše hlad po další „velké věci“, po dalším hnutí nebo alespoň trendu.

Myslím, že musíme najít nový model toho, jak kolaborativně vytvářet, popularizovat a sdílet teorii. A tento způsob by měl reflektovat nejen svůj například postantropocentrický obsah, ale také realitu cirkulace myšlenek dnes a překonat staré kategorie autora, manifestu nebo školy. Potřebujeme nejen více takových typů spoluprací, jako je třeba xenofeminismus, ale spíše si zvyknout na tento způsob tvorby a diseminace teorie a hlavně na její *scaling*, tedy horizontální i vertikální dosah. Například v současném československém umění existuje obrovské množství kritického vědění, ale jeho vliv na širší společnost u nás je bohužel okrajový.

Obecně lze říci, že jeden z klíčových rozporů současnosti spočívá v obrovském bohatství vědění, které je potenciálně dostupné a dále kultivované v okrajových částech kultury, a na druhé straně tuposti mainstreamové kultury i vědění, které stojí takřka univerzálně na stereotypch. Spekulace i realismus nebo třeba můj pojem pop-filozofie se dají chápat jako pokusy alespoň vmístit jinakost, alternativu, podstatnost nebo kritický kapitál tam, kde tolik chybí.

Když uzávorkujeme dosah kritického vědění, dá se pořád říct, že jde o „filozofickou avantgardu“, jak toto myšlení označil třeba sborník *Mysl v terénu*? Ve své době knihy a přednášky například Timothyho Mortona jistě provokovaly, překvapovaly a možná šokovaly, dnes — po covidu, s AI jako každodenní realitou a klimatickým rozvratem v přímém přenosu — už nemusí působit „perspektiva ne-lidského“ až tak převratně.

Názor na technologie, internet, ale i globalizaci a planetární realitu politiky i environmentu se v posledních letech samozřejmě dramaticky změnil. Už dávno víme o problematičnosti síťových technologií a stejně tak už nemáme k dispozici samozřejmou existenci světa. Ale neznamená

Nicméně teorie čelí mnoha vlastním problémům. Jedním z nich je samozřejmě odpojení od širších vrstev, akademizace a do-sebe-zahleděnost.

to, že bychom byli nějak osvícenější. Teorie potřebujeme v jistém smyslu ještě víc, zejména s ohledem na komplexitu lidského i mimo-lidského světa.

Nicméně teorie čelí mnoha vlastním problémům. Jedním z nich je samozřejmě odpojení od širších vrstev, akademizace a do-sebe-zahleděnost. Těto kritice lze podrobit třeba Grahama Harmana, který i přes svou slávu, zapojení do mnoha neakademických aktivit (třeba publikace v rámci slavné přehlídky *Documenta 12*) a množství bombastických tezí zůstává nejčastěji u terminologické hry s Heideggerem a velmi zvláštním způsobem se vyhýbá politické perspektivě. Na opačné straně je problém masifikace teorie a její kontakt s různými formami populární kultury, mám na mysli třeba status celebrity. Tuto kritiku je zase možné namířit na Timothyho Mortona. Jde o přirozené mantinely teoretické produkce. Ale mám pocit, že tyto mantinely i v prostředí společnosti po internetu natolik bobtnají, že se kluziště smysluplné teorie v jistém smyslu zužuje. Myslím, že filozofická avantgarda by musela definovat nové hřiště.

Už to několikrát padlo — spekulativní realismus a přibuzné teorie jsou v tuzemsku

i jinde hodně spojeny s uměleckým a kurátorským prostředím. Proč?

Stojí za tím popularizační činnost galerií a přehlídek. Velkou práci v tomto ohledu vykonala třeba kurátorka zmiňované *Documenty* Carolyn Christov-Bakargiev nebo ještě více její kolegyně Susanne Pfeffer svou výstavní trilogií *Spekulace o anonymních materiálech, Příroda po přírodě, a Nelidskost*.

Pokud je toto propojení silnější u nás, myslím si, že důvody budou nejenom v zájmech jednotlivých teoretiček a teoretiků, ale také v obecnější struktuře samotné umělecké produkce. Zdá se mi, že zejména na Západ od nás v umění výrazně převažuje postkoloniální a identitární tematika. Díky našim nebývale monokulturním a monoetnickým dějinám — tím však nechci nijak nivelizovat ani bohatost naší historie, ani problémy spojené s identitou, které se českému a slovenskému prostředí samozřejmě nijak nevyhýbají — je více prostoru na neidentitární, a tedy například i technologická, environmentální nebo queer témata i na samotnou roli teorie. Ve vztahu třeba k rétorice dohánění Západu je to zajímavý paradox. Bohužel to opět platí pouze pro nemainstreamové formy kultury.

Nicméně těžko soudit. Spekulativní realismus i další teoretické trendy sice vyvolaly spoustu reakcí, ale stále jde o intelektuální epifenomény a například v rámci svého výzkumu zahraničních modelů uměleckého vzdělávání jsem narazil jen na naprosté minimum lidí informovaných v tomto kontextu.

Jistě by se zároveň dala kritizovat určitá dekorativní úloha těchto diskurzů (a teorie obecně) v realitě uměleckého provozu. To je další obrovské téma na jiný rozhovor, nicméně alespoň o trochu specifičtější: myslím, že nepotřebujeme nové teorie pro obrazy nebo sochy a jakákoli další média, ale spíše nové formy tvoření, spolupráce a hledání sdílené imaginace. Pojmy spekulace nebo realismu mají pomáhat v tomto, a nikoli při psaní kurátorských textů.

Předchozí otázka se vlastně dá i otočit: sám jsem se ke spekulaci dostal poprvé přes autory, jako je konceptuální umělec James Bridle, zmíněný Morton se zase nebojí půjčovat si z popkultury. Má současná kritická, spekulativní a objektová filozofie blízko k uměleckému prostředí?

Rozhodně má. Jedním z důvodů je ten, že klade takový důraz na estetické fenomény. Harman například tvrdí, že estetika

je první filozofie; Morton zase vyzývá k tomu, abychom se všichni stali planetárními kurátory. Obecně však jde o tříbení citlivosti vůči různým aspektům vnějšího světa. Kromě toho si na spekulativním realismu cením také efektní schopnosti zjednodušit a popularizovat některé filozofické problémy, například samotný návrat k ontologii. Nicméně v různých ohledech jsem ke spekulativnímu realismu obecně velmi skeptický.

Související a ještě hlubší dispozicí pro umění je pak samotný důraz na ontologii. Umělci a další kulturní producenti vytvářejí objekty, výstavy, situace nebo třeba hudbu. Je přirozeně lákavé mít v této pozici teorii nejen ve vztahu k samotné praxi, ale také k bytí toho, co v umění vzniká. Ještě trochu konkrétněji: pokud naším klíčovým problémem dneška je pochopit a usouvztažnit ekologickou krizi nebo moc technologií, pak je lepším východiskem mít teoretické systémy popisující bytí těchto okruhů spíše než kritickou teorii dekonstruující naše představy o světě či mediální realitě.

Sám nakonec působíte na Akademii výtvarných umění a jste vedle filozofa Lukáše Likavčana možná hlavním ambasadorem nové kritické teorie u nás. Jaké bylo vaše první setkání se spekulací?

Těžko soudit. K újeji chápanému spekulativnímu obratu jsem kritický, ale vnímám silně potřebu po spekulativním přebudování našich teoretických nástrojů i politických postojů. V mé vlastní práci se objevují spíše volně související motivy, především spekulativní dějiny, behaviorální obrat, vernakulární ontologie nebo politika přátelství.

Můj první kontakt byl takřka zároveň v online a uměleckém prostředí. Jana Bernartová mi nabídla možnost tematické výstavy v galerii Kvalitář, zejména v souvislosti s tehdy hojně diskutovaným postinternetem. Mě zajímala více souvislost se spekulací a realismem a samozřejmě jsem také nechtěl dělat něco ilustrativního nebo příliš přímočaře spojeného ať již s postinternetem, nebo spekulací. Spíše mě přitahovaly samotné umělecké strategie související s tehdejšími přehodnocováními objektivnosti uměleckého díla a chtěl jsem autory

z českého prostředí spojit s některými zahraničními umělci, jako jsou Marisa Olson, Constant Dullaart nebo třeba Iain Ball. Výslednou dvojvýstavu z roku 2015 doprovodil sborníček *Objekt*, díky čemuž jsem navázal online kontakt a přátelství, kterých si velmi vážím. Další rok jsem byl přizván ke spolupráci na knize *Reinventing Horizons*, na níž jsme pracovali s Dustinem Breitlingem a Vítkem Bohalem, revidující důsledky akcelerace. Tato publikace byla zase spojena s výstavou Mohammada Salemyho v galerii Display a s konferencí, která v rámci tohoto projektu vznikla a přivedla do Prahy třeba Nicka Srniceka, Patriciu Reed, Katerinu Kolozovou nebo Armena Avanessianu. V knize se pak vyskytli další nesmírně zajímavé autorky a autoři jako Diann Bauer, Luciana Parisi nebo Peter Wolfendale.

Je velmi zvláštní tyto události revidovat nebo rámovat. Zpětně vidím spoustu svých chyb a naivity. Ale nesmírně si vážím přátel, s nimiž mě spojil nejen zájem o konkrétní myšlenkové proudy, ale spíše bezprostřední a upřímná snaha myslet společně. ●



Václav Janoščík (nar. 1985) je spisovatel, editör, kurátor, mediální teoretik a pedagog. Působí na Akademii výtvarných umění v Praze. Věnuje se současné mediální, kritické a společenské teorii v oblasti nového materialismu, spekulativního realismu, akcelerationismu či futurologie a také studiu současné populární kultury, počítačovým hrám nebo filozofii techniky. Je editorem řady monografií o současném myšlení a autorem knih *Napínat současnost. Detektivní pátrání po sdíleném světě* (Centrum pro současné umění — Akademie výtvarných umění, 2020) o detektivním žánru coby filozofii času či *Dystopický realismus. Jak se učit skrze kapitalismus a temné budoucnosti* (Akademie výtvarných umění, 2021) o dystopiích jako prostředcích pro hledání společenských alternativ. V současnosti chystá novou knihu o superhrdinech a jejich kultuře.

ODDĚLIT VÝZNAM OD SLÁVY



Vít Bohal

Věci, technologie, klima nebo viry čím dál hlasitěji promlouvají do politiky. Jejich vliv na lidskou společnost je nezpochybnitelný do té míry, že bychom je dle některých teoretických přístupů měli brát coby přímé aktéry životní zkušenosti, nikoli jako její kulisy či předměty. S tím však vyvstává zapeklitá otázka: Co tedy s lidstvím? Na to se už léta snaží odpovědět posthumanismus, do něhož se přes všechny snahy lidské stále vrací. Třeba z minulosti.

Jeden z problémů současného posthumanismu leží paradoxně v konceptu samotného člověka. Tradice západního humanismu byla totiž vždy selektivní v tom, kdo se vlastně počítá mezi „lidi“ a kdo ne. Děti, ženy, snědí či černí lidé často nezapadali do mustru privilegovaného lidství, který spisovatelka a myslitelka Sylvie Wynter nazvala „monohumanismem“ — tedy do přespříliš vyhraněného spektra toho, koho většinová společnost považuje za člověka. Snaha o rozšíření spektra relevance pak v současném posthumanistickém diskurzu často přesahuje do světa více-než-lidského, jak lze vidět například v projektu „ekologického diktátu“ Newtona Harrisona či ve spekulativním realismu Timothyho Mortona, kde se koncept samotné subjektivity ztrácí v sounáležitosti s rostlinami, nerosty, planetou... Posthumanistický rámec v tomto ohledu může vést cestou pokusů člověka konceptuálně zcela vymazat, jako by byl pouze dalším shlukem molekul ztrácejících se v planetárním víření, a v jistých sférách současné filozofie proto lze slovo „antropocentrismus“ chápat téměř jako nadávku — něco, co je zapotřebí vymýtit ve prospěch sounáležitosti s více-než-lidským světem kolem nás.

Takový obrat perspektivy má určitě co nabídnout — ve světle současných poznatků o protkané ekologii mimolidských aktérů, z níž vstupují do složitých vzájemných vazeb, nezbyvá než se důkladně zamyslet nad zažitým chápáním člověka jako středobodu veškeré hodnoty a dobroty na tomto světě. Podobně angažované teorie se proto pokoušejí zohlednit i jiné subjektivity a reality, s nimiž člověk na této planetě spoluexistuje. Nicméně člověka nelze jako zásadní ontologickou kategorii zcela vymazat či postavit jeho subjektivitu na roveň prožívání například rostlin nebo případně umělé inteligenci, která se stala oblíbenou tropou posthumanismu. Co s lidským utrpením, co se zástupy

klimatických uprchlíků a lidí prchajících před nežitelnými podmínkami, co s válkou a strádáním? Opravdu jde jen o další šum na pozadí planetárního hemžení, který si nemůže nárokovat víc pozornosti než třeba servery s umělou inteligencí?

Pokus o celkové vymazání člověka jako orientačního bodu je v tomto ohledu nedotažený a ve výsledku nihilistický. Jestli se tak jazyk posthumanismu má vyvarovat této pasti, může se inspirovat konceptem „strategického antropocentrismu“, který Rosi Braidotti představuje v knize *Posthuman Feminism* (Posthumanistický feminismus, 2022) — jde o antropocentrismus, který není cílem sám o sobě, jakýmsi kultem velikášství či piedestalem Člověka panujícího nad veškerým sublunárním světem, ale spíše metodou žítí a soužití v podmínkách současné planety. Země jednadvacátého století se stává čím dál uzavřenější a provázanější a v tomto ohledu je zapotřebí, aby i posthumanistický diskurz byl strategicky antropocentrický a aby, slovy filozofa Rezy Negarestaniho, byl schopen „oddělit význam člověka od jeho slávy“.

K zodpovězení takových otázek často nevědomky saháme k estetickým předpokladům o tom, kým člověk vlastně byl dosud, a odkazujeme se na převážně imaginární minulost, která se nastřádala v nánosech textu a děděného jazyka. V podmínkách antropocénu a s ním spojených změn klimatu se navíc tato retrospektiva stává neudržitelnou, a tak je třeba toto společenské nevědomí revidovat a rozebrat ideologii lidství, jak bylo chápáno dosud. Nový pohled zpět nabízí zejména současná populární antropologie, která nám tak umožňuje lépe formulovat naše stávající planetární podmínky — a potažmo otevírat horizont možných alternativ.

NOVÁ MINULOST

Ve dvacátém století to byl převážně terénní výzkum a komparativní metoda, které

vyplňovaly rozmazaný horizont dávné minulosti „lidstva“. Pokračující archeologický výzkum a nové technologie — například uhlíková metoda datování či rozvíjející se obor archeogenetiky — momentálně poskytují přístup k mnohem detailnějšímu pohledu na život, společnost, obchod a mobilitu lidí, kteří často žili i desetitisíce let před námi. Během několika málo let se nám tak přímo před očima proměňují vědecké důkazy o tom, jak vypadali naši lidští předci a jejich společnost, přičemž tato změna vyvolává v současné společnosti jistou kognitivní disonanci: obraz vývoje lidské společnosti a civilizace totiž ospravedlňuje i její současné podoby. A pokud se najednou změni narativ minulosti, přítomnost musí reagovat. Kdo z pamětníků v české kotlině by například neznal chlapecké příběhy Kopčema a Veverkáče z knihy *Lovci mamutů*, kde Eduard Štorch nabídl maskulinní vizi člověka lovce nápadně se podobající evoluční teorii o „člověku lovcí“, která se, zvláště později v sedmdesátých letech, těšila velké oblibě. Na takovém chápání lidské minulosti je opravdu mnoho pravdy, ale je třeba se ptát — bylo tomu tak vždy, všude a pro všechny? Je to ten jediný správný pohled na životy lidí na Zemi?

Kniha *Úsvit všeho. Nové dějiny lidstva* (2021, česky 2024) tvrdí, že ne. Autoři David Graeber a David Wengrow ve své analýze zkoumají původní podmínky lidské nerovnosti v období pozdního paleolitu a neolitu a řeší také období koloniality, kdy se západní vliv šířil do původních, neevropských kontextů amerického kontinentu. V tomto kontaktu pak nacházejí přímý vliv koloniální zkušenosti na západní myšlení, konkrétně na tehdejší francouzský kontinentální liberalismus. Svě teze v tomto ohledu podporují příklady, které často čerpají z dějin a historií národů, jejichž kulturní rámec tradičně stál mimo zájem a záběr euratlantického bádání,



ať už jde o severoamerické pacifické kmeny žijící na západním pobřeží Ameriky před přímým příchodem Evropanů, či obyvatele megaměst na území současné Ukrajiny, které jsou datovány až do pátého tisíciletí před naším letopočtem a jež teprve nedávno začaly být předmětem institucionálního a archeologického zájmu.

Autoři na základě těchto poznatků vyobrazují lidství netoliko jako stálou a jasně definovanou kategorii, ale spíše ho nacházejí v samotné plasticitě, adaptabilitě a diverzitě lidských komunit, které dokládají jak historickými, tak materiálními zdroji. Graeber s Wengrowem nás berou na výlet po původu lidské nerovnosti a sociálních hierarchií, avšak ústřední dějinnou otázkou pootácejí. Není třeba se nadále ptát: „Kde hledat původ lidské nerovnosti?“, ale spíše: „Jak to, že jsme se zasekli?“ — jak to, že jsme si zvykli na to, že nerovnost přetrvává *zrovna těmi způsoby, jakými přetrvává?* Poukázání na to, že sociální praxe a s ní spojené hodnotové systémy byly v minulosti nastaveny jinak, než jsou zrovna zde a teď, otevírá možnost spekulace i pro současnost: co kdyby se věci opravdu mohly mít jinak?

Ačkoli to může znít jako recept na další imaginární revoluci, autoři ve výsledku docházejí k poznání, že existují pádné důvody, proč je většina světa momentálně nastavena na současný kapitalismus, tedy vrchol onoho arogantního antropocentrismu proměňujícího vše ne-lidské ve zdroje nebo překážky. Jako kritický příklad zde poslouží koncept homo economicus žijící v imagináriu takzvaného „kapitalistického realismu“ (Mark Fisher) — jde o realismus zakládající se na víře v existenci transcendentního kapitalismu, který své hodnoty projikuje jako jediné možné, zjevné, prostě realistické (vzpo- meňme na slova Margaret Thatcher, že „neexistuje žádná alternativa“). Poznatky současné antropologie však odhalují materiální praxe, které tuto absenci alternativy vrhají do jiného světla. Tyto nově objevené materiální dějiny v tomto ohledu ukazují hodnoty současné společnosti jako pouze jedno z možných nastavení socioekonomického světa člověka, a tím relativizují ideologickou samojedinnost dosavadního humanismu. Možná že současné socioekonomické zřízení opravdu bylo v jednu dobu nejlepší možnou volbou, ale je tomu tak i nadále? Z tohoto místa pak lze ohledávat možnosti posthumanismu.

SPOLEČNOST DŘÍVE I DNES

Graeber a Wengrow nejsou jediní teoretici a antropologové, kteří využívají odlišnost

Autoři vyobrazují lidství netoliko jako stálou a jasně definovanou kategorii, ale spíše ho nacházejí v samotné plasticitě, adaptabilitě a diverzitě.

společenského zřízení v minulosti jako odrazový můstek pro antropologickou kritiku současnosti — například James C. Scott v knize *Against the Grain. A Deep History of the Earliest States* (Zrno od plev. Hluboké dějiny nejranějších států, Yale University Press, 2017) dochází k podobným závěrům v kontextu raného holocénu, konkrétně ve své nutriční a socioekonomické analýze povodí řek Eufrat a Tigris v období před úsvitem velkých městských států ve čtvrtém tisíciletí před naším letopočtem. Scott v této historické epoše popisuje hustou zalidněnost a komplexní společnosti, které však existovaly tisíce let před příchodem domnělého „počátku historie“ městských států a s nimi spojenými technologiemi písmo a obdělávání půdy pro pěstování obilí. Jsou to právě obilniny, které Scott ve své knize shledává jako zásadní pro udržování tehdejšího chodu státního aparátu — kvůli pravidelnosti jejich zrání, standardizaci jejich objemu a s tím spojené jednoduchosti danění. V knize pak zkoumá právě komplexní společenské období, které předcházelo pádu těchto společenství a našemu „zaseknutí“ v obrazu státních útvarů, které pro mnoho lidí často figuruje jako domnělý prvopočátek lidské civilizace — a lidství.

Zde se můžeme navrátit ke strategickému antropocentrismu, který Rosi Braidotti zmiňuje právě v kontextu nastupujícího posthumanismu. Místo technofetišismu a snahy o dosažení jakéhosi

pomyslného „vnějšku“ stojícího mimo socialitu pak podobný posthumanistický přístup nabízí vzájemnost člověka jako druhový rys. Nově nalezený příběh planetární solidarity by však neměl být pouhou báčorkou (jak ji provozuje například oblíbenec technobaronů ze Silicon Valley Yuval Noah Harari) pro západní publikum na dobrou noc, ale spíše oznámením existence alternativ pro současnost.

Samotná existence alternativ monohumanistického prožitku historie rozkládá možnost arogantního předpokladu, že *to tak prostě je*, že „lidský“ svět je neměnný, předvídatelný a (kapitalisticky) ovladatelný. Prokazatelná existence historických alternativ ke „klasickému“ lidství z něho pak dělá pouze jednu z mnoha možných ontologií „člověka“. Uvědomit si historii člověka v planetárním kontextu a v co možná největší šíři je vždy pouze začátek, ale odezvy podobného uvědomění zcela jistě shledáváme v současném dekoloniálním myšlení, které v tomto ohledu tvoří nedílnou součást jakékoliv debaty o posthumanismu. Ohledávání dosavadních hranic lidství nám napomáhá lépe pochopit pozici člověka ve světě dnes, abychom o to lépe dovedli předjímat hranice budoucí. Na jisté úrovni je to možná právě toto revidované chápání člověka, které dovede nejlépe dekolonizovat myšlení ze zažitých rámců a předpokladů a nastavit tolik potřebné zrcadlo „lidství.“

Autor je kulturní teoretik.

SPOLEČNOST JE MRTVÁ, AŽ ŽIJÍ ANTROPOCÉNNÍ KOLEKTIVY!



Tereza Stöckelová

Pojem antropocénu využívaný dnes stále častěji pro označení geologické epochy, v níž nyní žijeme, staví do popředí lidstvo jako zásadního činitele utváření a přetváření planety. Lidské působení se propisuje do řady jevů a procesů, které jsme dříve považovali za „přírodní“ či „přirozené“. Ať se jedná o nové formy hmoty a typy materiálů jako plasty či nanovlákná, plodiny modifikované nástroji genetického inženýrství nebo zplodiny z fosilních paliv, lidské inovace a především bezprecedentní rozsah jejich využívání rozmazávají (ne-li smazávají) pevné hranice mezi společenským a přírodním, lidským a mimolidským děním.

Takové rozostření hranice však neimplikuje jednostranné propisování se lidstva do říše „přírody“. V opačném gardu jde zároveň o osidlování našich lidských životů, těl a institucí mimolidskými činiteli, procesy a skutečnostmi. Kde končí lidské vědomí v době chytrých telefonů? Kde jsou hranice lidského těla a jeho kapacit v éře „nositelných technologií“ a technomedi-cíny? Jak se proměňuje koncept lidské subjektivity, originality a práce v kontextu nastupující „umělé inteligence“ a jak se mění samotné pojetí inteligence lidské? Společnost dnes zkrátka nelze myslet a pochopit bez věcí, technologií a dalších mimolidských skutečností.

Možná namítnete, že věci i technologie byly součástí našich lidských životů odjakživa, a současnost tedy nepředstavuje žádnou podstatnou změnu. Taková námitka by přitom byla docela oprávněná. A lidé to odjakživa vlastně

dobře věděli — kosmologie a mýty, náboženské nauky i různá předmoderní učení většinou velmi bujaře kombinují lidské a mimolidské dění, ontologie a vektory působení. Moderní rozum, který narýsoval ostrou hranici mezi lidským a mimolidským, společností a přírodou či, v jiné verzi, hodnotami, svobodou a politikou na jedné straně a fakty, daností a kauzalitou na straně druhé, je vskutku relativně krátkou závorkou v dějinách myšlení.

Je pak ironií osudu, že se moderní rozum v současnosti rozkládá právě pod tíží svého vlastního úspěchu. Jak to na začátku devadesátých let minulého století formuloval francouzský sociolog a teoretik vědy Bruno Latour ve slavné knize *Nikdy jsme nebyli moderní*, čím úspěšnější byla modernita v „očišťování“ pojmů společnosti a přírody jako dvou nesouměřitelných a oddělených ontologických forem, tím masivněji a nekontrolovaněji se mohou zároveň různorodé skutečnosti hybridizovat a mísit. Jinými slovy: jste-li o pevnosti hranice skálopevně přesvědčeni jako o ontologicky dané, jeví se zcela zbytečné zřídit na ní legální přechody a postavit tam celníky. Jenže pokud za vás, jak se ukázalo, ontologie, tedy skutečnost sama ze své podstaty, tuto práci neodvede, o to větší prostor se otevírá pro přeshraniční život, pašeráctví a převaděčství.

Stejně vážně jako se dnes stratigrafie zabývá otázkou označení současné geologické epochy jakožto antropocénu, měli bychom se zamýšlet nad pojmem „společnosti“ a nad vymezením společenských a humanitních věd jako „věd o člověku“. Když se řekne „společnost“, naučili jsme se za pomoci těchto oborů představit si skupiny lidí a zabývat se nejrůznějšími podobami jejich vztahů. Věci a technologie, ale i mimolidské bytosti hrají v takových výkladech většinou roli pouhých „nástrojů“ v rukou lidí či projekčních pláten lidských norem, hodnot a úmyslů. Málokdy jsme jim jako profesionální či laičtí sociologové připraveni přiznat schopnost svébytného jednání a nemáme příliš rozvinuté metody, jak jejich aktérství zkoumat.

Můžeme si to ukázat třeba na příkladu sociologie medicíny. Ta dlouho pracovala s rozlišením biologické choroby (v angličtině *disease*), která je čistě v hájemství lékařů a biomedicínského výzkumu, a nemoci (anglicky *illness* či *sickness*) ve smyslu subjektivního prožívání nemoci či způsobů, jakými se ve společnosti s biologickou nemocí a nemocnými zachází. Klasická sociologie medicíny tak zkoumá

třeba kvalitu poskytování péče, sociální organizaci zdravotních systémů nebo mocenské hierarchie mezi zdravotnickým personálem či mezi lékařstvem a pacienty. Jsou to všechno důležité, ale poměrně omezené otázky. Sociologie se naproti tomu málokdy pouštěla do zkoumání třeba toho, co se děje při samotných operacích a jak se v jejich průběhu ustavuje tělesnost v souhře (a konfliktech) lidí, tkání a technologií či jak se v praxi „dělá“ biologická choroba.

V poslední době se však řada výzkumů na poli sociálních věd o takové přístupy začala pokoušet. Většinou to znamená, že se zkoumající nespolehají jen na to, co jim lidé říkají — ať již v dotaznicích nebo skrze kvalitativní rozhovory —, ale snaží se také pozorovat konkrétní sociomateriální a více-než-lidské praktiky, v nichž se předmět zkoumání ustavuje. Sociálně v tomto pojetí není pak chápáno jako určitý výsek skutečnosti, ale je odvozeno od pojmu asociace, tedy propojení. A jak navrhuje již výše zmíněný Latour, sociologie by se měla stát polem bádání o různých formách a podobách propojování lidí, věcí, zvířat, prvků, technologií či architektur.

Takové pojetí pak implikuje i potřebu zásadní reformy vysokoškolského studia. Společenské a přírodní obory, rozmístěné dnes do různých fakult (a často na různých místech města), by ve výzkumu i výuce potřebovaly mnohem intenzivnější prolínání, než jak to současná univerzitní infrastruktura (zvláště v Česku) umožňuje. Ty nejprogresivnější světové univerzity se právě o toto pokoušejí, ať už je to třeba Latourem designovaný Experimentální program v umění politiky (SPEAP) nebo interdisciplinární kurikula na Arizonské univerzitě ve Spojených státech amerických.

Pokud chceme pochopit dynamiku doby, v níž žijeme, a především nacházet účinná řešení ve vztahu k obrovským výzvám, kterým dnes čelíme, musíme se „odnaučit“ slovníku „přírody-a-společnosti“ a začít brát konečně vážně a pořádně zkoumat antropocénní kolektivy lidí, věcí, nano-a biotechnologií, mraků či mikrobů.

Autorka je socioložka.



Švenk

NEJVĚTŠÍ TAJEMSTVÍ



Klára Vlasáková

V současné české kinematografii není moc úspěšnějších filmařek než animátorka Daria Kashcheeva. Když v březnu na Českých lvech přebírala Cenu Magnesia za nejlepší studentský film, doplnila svou děkovnou řeč pohledem na (ne)možnosti sladování role tvůrkyně a matky. Projev však před koncem přerušil autoritativní hlas z režie s tím, že je to moc dlouhé a ať už přestane. Několik dní se potom v médiích i na sociálních sítích řešila především forma animátorkina projevu. Proč si dopředu nespočítala, jak dlouhý projev je? Proč ho četla z mobilu?

Co se však řešilo o poznání méně, byl obsah. Kashcheeva mluvila o tom, že pokud se rozhodne mít dítě, bude muset zvládat dvě směny, přičemž jednu oblast bude nejspíš zanedbávat. To, co v projevu kvůli násilnému přerušení nezaznělo, bylo následující: „U nás si to žena ale musí zařídit sama, nebo hlídání dětí zaplatit ze svého honoráře, čímž se její honorář automaticky výrazně sníží a klesnou s tím i její životní podmínky [...] Jenom kvůli tomu, že se narodila s dělohou a že její prsa produkují mléko? [...] Já doufám, že kroky k podpoře tvůrkyně-matek se budou dít i tady v Česku a že díky tomu uvidíme výrazné změny ve statistikách genderové vyváženosti v kreativních profesích.“

Během ceremoniálu to chvíli vypadalo, že hlas z režie je vlastně součástí důmyslného skeče: Oceňovaná filmařka mluví o postavení žen, na jejichž životní trajektorie často není brán zřetel. Jak to nejlíp zdůraznit? Tím, že ji okřikne muž z režie, který už to prostě nemůže poslouchat.

Sladování pracovního a rodinného života není v Česku na dobré úrovni. A to samozřejmě nejen pro filmařky. V roce 2018 byla přijata novela školského zákona, která zrušila povinnost školek přijímat dvouleté děti. I tříleté a čtyřleté děti se do přeplněných školek nemusí dostat. Co tím pádem matkám zbývá (říkám matkám, protože na rodičovské jsou u nás jen dvě procenta mužů)? Doufat ve zkrácený úvazek, možnost home officu, která samozřejmě ale není možná ve všech profesích a případech, nebo se smířit s tím, že drtivá většina výdělků půjde na hlídání.

Z některých reakcí na projev Kashcheevy to vypadá, jako by část veřejnosti byla v šoku, že péče o děti se neděje sama od sebe, ale že stojí čas, energii a prostředky. A že pokud to necháme jen na ženách s tím, že systematické institucionální opatření nejsou třeba, nebude z toho profitovat vůbec nikdo — státní kasa ani samotné rodiny. Jedno z největších tajemství genderových nerovností je, že z jejich řešení profitují úplně všichni. Jen je třeba nechat to ženy aspoň doříct.

Autorka je spisovatelka a publicistka.

Štych

JAKÝ SI TO UDĚLÁŠ...



Marta Ljubková

Byla jsem nedávno ve školním divadle Disk na absolventské inscenaci studentů KALD. Taková absolventská školní inscenace, to jsou vždycky při zkoušení dost nervy. Do vypjaté situace se propisuje „končení“ školy, snaha zaujmout, upozornit na sebe, zároveň je to pro mnoho studentů první práce ve velkém divadle. Naši studenti (to jsem zapomněla říct, na KALD učím!) navíc obvykle neinscenují už předem napsanou a jevištně mockrát ověřenou hru, ale chystají autorské projekty. Prostě kombinace snů. To všechno jsem měla na paměti a usedla do hlediště na repríze, která už nebyla premiérou, aby tam studenty podpořilo auditorium narvané jejich nejbližšími a fandícími spolužáky. Představení začalo — a nedělo se nic. Nemyslím tím, že byla nuda, to je takový docela známý stav, herci se na jevišti potí, a nic se neděje, tady se na jevišti prostě nic neodehrávalo. Prostor zůstal, jak byl, stejně nasvícený, bez pohybu, nikdo nepřišel. Byli jsme tam jenom my, diváci. Podobná zastavení já prostě miluju — v naší inscenaci *Vassy Železnovové* začíná třetí dějství dvouminutovým tichem, během něhož všichni herci na jevišti nehnutě zírají do publika. Je to strhující experiment s plynutím jevištního času, pouhé dvě minuty pak diváci zpětně reflektují jako dobu mezi pěti a deseti minutami. Prostě: sedíme v Disku a hledíme na „nic“. Začala jsem si prohlížet to naše školní divadélko, které takhle pod drobnohledem opravdu potřebuje trochu opravit. Zírala jsem do něčeho, a přitom pozorovala sebe. Pak jsem se věnovala publiku — jak je to baví? šumí? vrtí se? — A ticho trvalo dál, teď už neumím odhadnout, jak dlouho. Zároveň bylo na stráži moje pedagogické já, takže jsem v hlavě průběžně sepisovala poznámky... Nebudu vás napínat, nakonec to bylo na nás. Jeden divák promluvil nahlas, a jak se to stalo, chytila se herečka, rafinovaně nastrčená v publiku, a už se jelo. Nicméně odpovědnosti jsme se nezbavili, celá inscenace je totiž postavena na důsledné interakci zvláště intimního typu a my se jako publikum docela chytli. Herci přicházejí s výzvami, jednotliví diváci je vyslyší (dáš si kafe? chceš se mě na něco zeptat?), odcházejí po jednom ze sálu, tam se cosi stane, a pak jsou vráceni zpět. Struktura je jasná a brzo odhalená. Nechtělo se mi se studenty ani na dvorku kouřit, ani zbytečně diskutovat, tak jsem nakonec využila možnosti si zaskákat okolo Disku (mimo zraky diváků, v křehké intimitě s jedním hercem), což vyžadovalo velké rytmické soustředění a dost příjemné prokrvení. Lecjakou výtku vůči takové struktuře a kompozici si umím dobře představit. Na druhou stranu: pokud chci speciální zážitek, musím vyslyšet výzvu a zriskovat. Počkat, není to něco, co by mělo být v divadle obvyklé?

Autorka je divadelní dramaturgyně.



Manuál

MANUÁL K TAYLOR SWIFT



Frederika Halfarová

Dlouhou dobu jsem měla Taylor Swift jako nostalgickou vzpomínku na dospívání. Ani by mě nenapadlo, že po patnácti letech může vyšplhat mezi mé nejposlouchanější umělce na Spotify Wrapped, a to během pár měsíců. Jednoho pozdního odpoledne, bylo to babí léto, první pocovidové, kdy jsme ještě všichni žili z letních neřízených vzpomínek, mi v uších dokola zněla skladba „August“ z alba *Folklore*. Celé to album bylo jiné než ta předchozí. Intimní, žádné velké popové hity, pouze jemné kytarové melodie, klavír a melancholická elektronika. Takže ať už jste ve svých třinácti letech divoce tancovali po pokoji na skladbu „You Belong With Me“ a hledáte cestu zpět nebo ne, můžete si na začátek pustit třeba „The Lakes“, „Illicit Affairs“ nebo „Champagne Problems“ z podobně laděného alba *Evermore*. Pak pokračujte k písni „White Horse“ z alba *Fearless* nebo „Tim McGraw“ z jejího debutu *Taylor Swift*. Zasloucháte country začátky obyčejné americké dívky, která s pomocí kytarových strun a několika veršů o lásce stvořila fenomén. Od té doby zrcadlíme vlastní milostný život v tom jejím a především do jejích textů: „[...] cause heartbreak is a national anthem, and we sing it proudly“ (skladba „New Romantics“).

Za dvacet let její kariéry se proměnily image i skladby, nezměnil se ale způsob jejího vyprávění. Zpívá o všem, co jsme možná nikdy neměli sílu sami vyslovit. Protože se nebojí říkat krutou pravdu — nejen o vztazích, ale i o tom, co s sebou nese úspěch v mužském světě (skladba „The Man“), nebo o tom, jaké to je, když vás neustále někdo zpochybňuje —, má k ní mnoho lidí (hlavně dívek) blízko. Její texty mohou být i jistou formou vztahové terapie, na vrcholu stojí desetiminutová verze písně „All Too Well“. Pokud jste našťvaní na celý svět a chcete se přesvědčit, že všechny její písně přece jen nezní zcela stejně, pusťte si za sebou „Look What You Made Me Do“, „Mean“ a „Vigilante Shit“.

Taylor dlouho hledala sama sebe, což naznačuje i dokument *Miss Americana*, který mapuje její kariéru do roku 2019. Někde na té cestě to Taylor Swift rozlouskla a od té doby, víc než kdy předtím, fanoušci hltají každé její slovo a každou nápořku, kterou jim hodí. Možná je to magie, nevysvětlitelné pouto, které nás k ní vede, a že takových konspirací je mnoho. Nebo efektivní marketingová strategie. Nebo před námi jen stojí talentovaná, houževnatá a inspirativní žena, která si jde za svým. Je to ten pravý (nejen) americký sen, *Taylor's Version*. A kdo by mu chtěl stát v cestě?

Autorka je produkční časopisu Host.

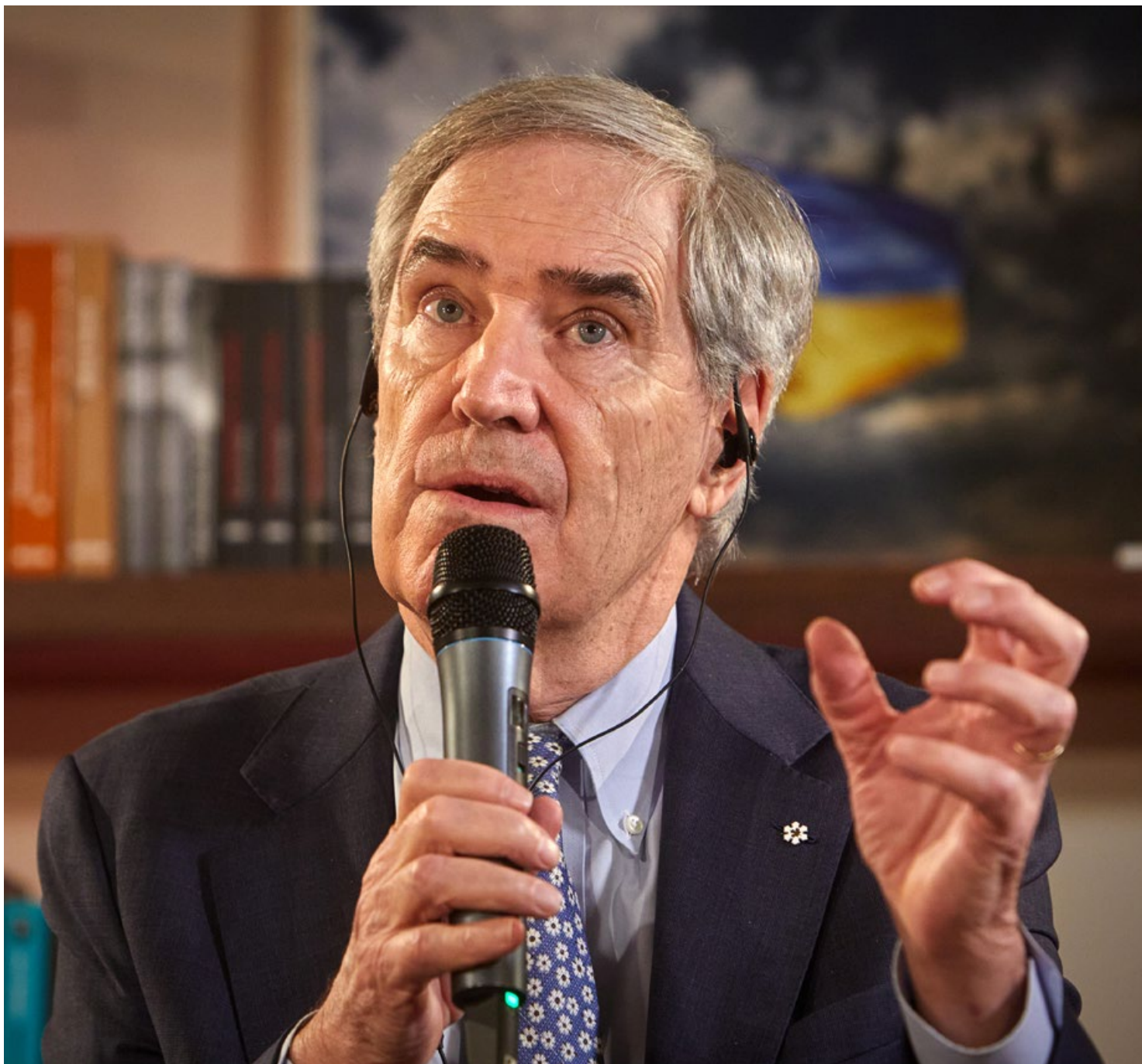


**S kanadským historikem a spisovatelem Michaellem Ignatieffem
o útěše, reflexi života v tradici a střelbě na filozofické fakultě**

NEHODLÁM ZUŘIT, AŽ SE BUDE MOJE SVĚTLO TMÍT

Text Petr Vizina
Foto Ondřej Němec

Líbezná ráno v kulisách barokní Prahy slibuje konejšivý rozhovor o vznešenosti útěchy. Bývalý politik a rektor Středoevropské univerzity Michael Ignatieff ale v souvislosti se svou knihou o útěše mluví o porážce v politice, neshodách s vlastním bratrem, hněvu vůči radikálnímu sekularismu i o vášnivém nesouhlasu s proslulou básní Dylana Thomase o umírání.



Na počátku knihy o útěše zmiňujete, že vás k tématu přivedla meditace nad žalmy.

Působí ale daleko naléhavěji než jen coby úvaha nad Bibli. Kde mělo osobní pátrání po útěše počátek?

Za jeden z počátků knihy považuji covidovou katastrofu. Obrazy z italského Bergama, jak vojenské nákladní vozy odvázejí rakve s mrtvými, budily hrůzu. Zaujala mě však tvořivost, kterou lidé na zoufalství a strach zareagovali. Rotterdamská filharmonie z domova odehrála online Beethovenovu *Devátou symfonii*, to bylo něco úžasného. Nebo ty Italky, které během lockdownu organizovaly zpívání na balkonech! Pokud jde o mě

osobně, pak byla na počátku snaha vyrovnat se s mým náboženským původem. Otec byl pravoslavný věřící, příliš o tom nemluvil, ale jako rodina jsme žili v exilu a v tom smyslu pro otce náboženství představovalo část domova. V ortodoxní církvi jsem sledoval domestikované a úspěšné Kanadany, jejichž jazykem byla angličtina, jak během bohoslužeb mluví rusky a modlí se církevní slovanštinou. Náboženství dodával nesrozumitelný jazyk ohromně tajemnou atmosféru.

Byla to tedy snaha vyznat se sám v sobě?

A v mých životních neúspěších. Říct, že jsem jako politik doma v Kanadě

neuspěl, je slabé — utrpěl jsem drtivou porážku. Přes své neúspěchy jsem se, jak se říká, dokázal přenést a byl jsem rád, že se politikou nemusím zabývat. Jenže mé politické nezdary mě konfrontovaly s tím, jak je ve vztahu k útěše důležité být pravdivý. Chlácholil jsem se, že jsem dělal, co jsem mohl, jenomže to nestačilo. Selhání otevírající otázku po vztahu mezi pravdou a útěchou je myslím další z kořenů knihy. A ještě jedna věc mě zajímala, totiž způsob, jakým celý život napravujeme napáchané škody. Třeba v partnerském životě. Neustále se snažíme svůj život látat dohromady a zcelovat rány, což je podle mého ten



druh útěchy, který nám umožňuje v životě jít dál.

Hlavní dilema vaší knihy, jak se zdá, spočívá v tom, že praxe i slovník útěchy patří k náboženství — ovšem přijmout náboženská východiska, abychom se dobrali útěchy, není intelektuálně poctivé. Souhlasíte?

Řekl bych, že ano. Otázka útěchy je svázána s jazykem náboženství. Když čtu Bibli, nedovedu se u některých pasáží vyhnout citovému pohnutí. Podobně mě dojímá sakrální hudba. Uvnitř mě samotného se ale odehrává bitva. Věřím například, že existoval historický Ježíš Kristus, který byl ukřižovaný, ale nevěřím, že byl Syn Boha. Nevěřím, že existuje nebe a peklo, ale náboženská metafyzika ve mně probouzí silné emoce. Nevěřím v křesťanská dogmata, vidím však, jakou má náboženství sílu. Když sleduji umění, které vzniklo pod vlivem náboženství, třeba El Grecovu malbu *Pohřeb hraběte z Orgazu*, přiznávám víře ohromující úspěch. Nebo si vezměte *Matoušovy pašije* od Bacha. Dojímá mě lidská tvořivost inspirovaná metafyzikou.

Problém tedy je v tom, že si z náboženství nechcete vyzobat jen to, co vám chutná?

Moji přátelé mezi filozofy mi vytýkají, že nelze vyvodit útěchu z náboženství, pokud člověk nesdílí jeho předpoklady. Nebyla by to pak laciná útěcha, pouhý sentiment? Dojímají tě Bachovy pašije — a co má být? Vyvozuješ útěchu z pocitu, ne z náboženských předpokladů. Útěcha přece musí mít nějaký obsah. Vlezl jsi do pasti, říkají mi. Mohu potvrdit, že z této pasti nevidím východisko. Nakonec tedy zaujímám postoj, pro který bych se nazval spíše agnostikem než ateistou. Uznávám ohromnou sílu náboženské tradice, která mi říká: Nemáš ponětí! Síla náboženské tradice spočívá ve výpovědi o oblastech existence, které jsou mimo naše racionální uchopení. Těto realitě se nejvíc blíží umění, malba, hudba nebo poezie. Filozofové jsou vůči této myšlence odolní, což mimochodem pokládám za správné; považují ji za trik a sentimentální pošetlost. Tuto výtku pro mě není těžké uznat. Má představa, a to je hlavní myšlenka knihy, říká, že existuje neporušená a kontinuální tradice reflexe smyslu lidského života.

↑ Tereza Matějčková a Michael Žantovský během uvedení knihy Michaela Ignatieffa (uprostřed)
O útěše

Reflexe, která nemá po ruce žádné definitivní odpovědi. Proto moje kniha začíná vyprávěním o Jóbovi, snažím se v této v reflexi dostat co nejblíže k jejímu počátku. Jób je ohromujícím podobenstvím o snaze zachovat si víru uprostřed bezdůvodného zmaru. Útěcha v Jóbově případě nevychází z odpovědi založených na náboženských předpokladech. Spíše z toho, že je součástí lidského tázání po příčinách utrpení.

Údiv nad útěchou ve vaší knize od Jóba postupně vygraduje v příběhu zakladatelky hospicového hnutí ve dvacátém století, lékařky Cicely Saundersové. Není to důkaz, že víc než o náboženské předpoklady nebo filozofickou reflexi jde o sounáležitost? S Cicely nás kdysi seznámil spisovatel Isaiah Berlin. Byl z ní úplně vedle a byl

přesvědčený, že se s ní musím setkat. Oba byli nositeli řádu Za zásluhy od britské královny, žijících držitelů je vždy nanejvýš čtyřicet. On, coby absolutní náboženský skeptik, ovšem skvěle obeznámený s Tórou a celou židovskou tradicí Bible, viděl cosi hluboce fascinujícího v ženě, která žila křesťanstvím. To setkání vystihuje můj vztah k náboženství. Máloco je mi na sekulární revoluční tradici tak protivné jako její nenávisť vůči náboženství. Ten základní protináboženský afekt je tu podle mě od dob francouzské a ruské revoluce. Co je na tom pro mě nepřijatelné, je jeho arogance. Jak si můžeme být tak jistí? Jak se můžeme dobrovolně zříkat tradice, kterou bychom mohli jednoho dne potřebovat?

Na pražské debatě ke své knize jste popsal jako vlastní mezní zkušenost s útěchou pohřeb vašeho bratra v pravoslavné církvi. Útěcha najednou nebylo něco, co hledáte, ale dar, který jste přijal. Bylo to tak?

Co jste o pohřbu právě řekl, mi pomáhá porozumět mé vlastní situaci. Vlastně jsem o bratrově pohřbu doposud veřejně nemluvil. Ne proto, že je to intimní téma, ale proto, že jsem o něm příliš nepřemýšlel. Pražská debata ve mně vyvolala vzpomínku. Důležitá byla fyzická stránka té události. Církve se

schází v pronajatých podzemních prostorách, farníci jsou většinou prostí a chudí, přistěhovalci a uprchlíci, i můj bratr měl těžký život. Je to ruská ortodoxní církev vedená koptským knězem, původem z Egypta, úžasný člověk. Rakev bylo nutné snést po příkrém schodišti dolů. Tělesný aspekt toho, jak jsme já a můj syn nesli mého bratra v rakvi po schodech, otevření rakve, lidé stojící kolem... skutečně to pro mě byl dar.

Byl ten tělesný zážitek spojený s útěchou?

Částečně ano. Podobně jako když zemřel můj otec v roce 1989, pohřeb se odehrával na malém presbyteriánském hřbitově v Québecu, jediný ruský hrob široko daleko. Pohřbili jsme otce vedle jeho rodičů a zpívali jsme na závěr krásnou píseň „Vječnaja pamjat“. Věčnou památku, věčnou památku dej mu, Pane. Při bratrově pohřbu tu píseň zpívali také. Mizerně, nikdo z nich neuměl rusky, ale na tom nezáleželo. Bylo úžasné vidět spojitost mezi smrtí mého otce a bratra. To vše bylo součástí daru. Bratrův pohřeb byl domácký, obyčejný, nijak zvlášť dobře provedený. Naopak bylo důležité, že bratra celá farnost znala, byl předním členem jejich pospolitosti. Před loňskými Vánocemi jsem se v jejich sboru zastavil na návštěvu — klobouk, v němž

bratr chodil na bohoslužby, mají vystavený na význačném místě.

Zažil jste cosi jako útěchu ze sounáležitosti?

On kdysi čerpal útěchu z toho, že patřil ke komunitě, já nyní z toho, že to o něm vím. Nikdy se neoženil, měl mnoho přátel, ale církev pro něj byla důležitá. To byla další věc. Objevil jsem, že byl váženým členem komunity, kterou jsem do té doby neznal. V tom je útěcha, vědět, že nebyl osamělý.

Doufám, že jsem rozuměl správně — včera jste řekl, že jste bratra miloval, ale neměli jste se rádi. Co to znamená?

Chtěl jsem říci, že šlo o hluboký vztah, jemuž jsem však pořádně nerozuměl. Byl mladší než já, náš vztah byl často konfliktní a obtížný. Ale miloval jsem ho — vždyť byl můj bratr. Od doby, kdy zemřeli rodiče, což je nějakých dvacet, třicet let, byl pro mě jediným zbývajícím členem rodiny. Často mě napadne, že bych se ještě rád zeptal na mnoho věcí ohledně rodičů, ale už není koho. Jsou věci, které se mi na bratrovi nelíbily a nelíbí dodnes. Něco se zase jemu vůbec nelíbilo na mně. Láska je mystérium, někdy se zamilujete do člověka, kterého nemáte rádi. A s lidmi je to jako se zvířaty, milují své vlastní.

Nevěřím, že existuje nebe a peklo, ale náboženská metafyzika ve mně probouzí silné emoce. Nevěřím v křesťanská dogmata, vidím však, jakou má náboženství sílu.

Podle čeho jste si vybíral ty, o nichž budete ve své knize o útěše psát?

Výběr byl víceméně náhodný, šel jsem po čichu. Měl jsem nápad začít u hebrejské Bible a pokračovat do současnosti, ale to by byl nesmyslně ambiciózní plán. Stejně tak představa, že každá kapitola bude představovat epochu v evoluci útěchy, jak nábožensky metafyzické, tak revolty vůči ní. Zkraje jsem si byl jistý, že chci psát o Camusovi. Ve studentském věku byl pro mé náboženské myšlení významný rozhovor mezi lékařem a knězem v Camusově románu *Mor*. Věděl jsem, že bude důležitý David Hume s úvahami o přirozeném náboženství. Další výběr byl spíše shoda okolností. V Toledu jsme se ženou viděli El Grecovu malbu *Pohřeb hraběte z Orgazu*, kde vidíte víru tak oslepující jistoty, že vyvolává respekt. Ten obraz je pro mě souhrnem křesťanské metafyziky a pomohl mi porozumět teorii času, spojující mrtvé a živé s těmi, kteří se teprve narodí. Mahlerovy *Písně o mrtvých dětech* se do knihy dostaly rovněž díky mé ženě, která mi je pouštěla v podání zpěvačky Janet Bakerové, což je kanonická nahrávka. Byla to témata, která už byla přítomna v mém životě a stačilo je seřadit. Věděl jsem, že v knize o útěše musí být Boethiova *Útěcha z filosofie*, ale ještě jsem nechápal spojení mezi ním a Dantem a potom tu byla další spojnice mezi Dantem a Primem Levim, který je pro mě významný i kvůli momentu v Osvětimě, kdy recituje Dantovy verše. Nechtěl jsem psát dějiny útěchy. Hledal jsem okamžiky, které by umožnily vidět útěchu jako velmi dlouhou tradici. A chtěl jsem připomenout, jak nás ochuzuje výlučně sekulární pohled na svět. Škodíme si představou, že jsme z náboženství nebo humanismu vyrostli a že obojí patří výlučně minulosti a že žijeme v jakémsi zvláštním novém světě. Podle mě jsou takové úvahy pošetilé. Přestaňme se zaklínat moderním nebo postmoderním světovým názorem, podle něhož to vše je mrtvé a pryč. Jednou budeme útěchu potřebovat. Cítím cosi jako polemický hněv nad tím, jak kategorizujeme modernitu a sekularitu. Podle mého nejsme tak sekulární, jak si to o sobě myslíme, ani tak moderní. Jako historik jsem nepřítel určitého falešného historicismu, který tvrdí, že jsme ztroskotanci přítomnosti, bez útěchy minula. Takový pohled na dějiny je arogantní a nezralý.

Mluví se o postsekulární době, ve veřejné rozpravě se znovu objevují náboženská vyprávění, což znamená nejen návrat útěchy, ale i vzestup politického konzervativismu.

Ten je často spojený s hněvem na liberální elity. Může být hněv součástí útěchy?

Mám za to, že existuje cosi jako útěcha ze spravedlivého hněvu. Když víte, že jste v právu, zaplaví vás přesvědčení, že jste na správné straně, ačkoli to okolní svět takto nevnímá. Nevím, jestli to člověku přinese útěchu, spravedlivý hněv může ale rozhodně přinést zadostiučinění.

Může se v útěchu proměnit hněv, který se objevil po loňské střelbě na pražské filozofické fakultě?

Hněv, který popisujete, je spíše utrpením a úzkostí. Když mladý člověk postřílí nevinné a nakonec i sebe, člověk hrozí pěstí vůči nebi jako Jób. Jak se to mohlo stát? Hněv nad touto strašlivou událostí v Praze se pojí s vinou — jak mohl být ten mladý muž tak osamělý, zoufalý uprostřed nás, a my jsme to neviděli? A co nenávistné spojení mezi maskulinitou a zbraněmi, které je toxické, kdekoli se vyskytne, a z něhož mám jako muž obavu? Útěcha skutečně nebývá spojována s hněvem, daleko spíše s pokojem, vnitřní vyrovnaností, při níž člověk přestane být našťvaný sám na sebe a na druhé. Pochopí a smíří se s tím, co bylo zdrojem jeho bolesti nebo ztráty. Mezi útěchou a hněvem je podle mě napětí.

Neznamená to, že je mezi nimi vztah?

Existuje také velice silný hněv vůči útěše. „Pokojně nevcházej do dobré tmy, / stáří má vzplát, když se den sklání; / běsní a zuř, když se tvé světlo tmí.“ [Dylan Thomas: „Pokojně nevcházej do dobré tmy“, překlad Pavel Šrut, 1988 — pozn. red.] Rozumím tomu verši, chápu, proč je ta báseň Dylana Thomase populární, ale hluboce s ní nesouhlasím. Jako přístup k životu je to podle mě bláznivé. Nebudu zuřit, až se bude moje světlo tmít, opravdu ne. Chci na slábnoucí světlo hledět s otevřenými očima a pokusit se svou situaci přijmout. Možná dokonce ji přivítat, až přijde. Právě proto knihu uzavírá příběh Cicely Saundersové, která o tom všem přemýšlela, moudře a bez sentimentu. Naučil jsem se od ní, že se mé umírání může stát darem pro druhé. Doufám, že je něco takového možné. Zažil jsem něco takového ve vlastní rodině. Smrt bratrance se stala v nejlepším smyslu performancí pro jeho syny, takže mohli přijmout otcovu smrt a jednou možná i svou vlastní. „Ars morendi“, umění zemřít, je pro nás něčím neznámým. Cecily Saundersová tomu umění rozuměla a měla jej ve svém hospici stále před očima. Jak odejít, aby se umírání stalo darem pro ty, které zanecháváme.

O útěše ve své knize vyprávíte rovněž prostřednictvím příběhu Václava Havla. Proč jste zvolil bezútěšné období Havlova věznění na konci sedmdesátých let?

Havel, který mě nesmírně zajímá, je na dně, trestající sebe sama za to, že učinil smlouvu s mocí. Obdivuji, jak neúprosně sám sebe zkoumá, bezmála se zuřivostí a vztekem. A jak k sebezpytu využívá dopisy Olze. Jakkoli je jejich vztah komplikovaný, je Olga klíčovou postavou k porozumění složitému poměru mezi přiznáním a útěchou. Havel přiznává své ženě, že ji často podváděl, což je ambivalentní, a proto zajímavý aspekt jejich vztahu. Podle mě je cosi obdivuhodného na člověku, který využije čas na dně jámy, aby účtoval se svým svědomím a se svým životem a zároveň odmítl lacinou útěchu z toho, že je politický mučedník. Havlův příběh vybízí k přemítání nad rozdílem mezi skutečnou a falešnou útěchou. ●

Michael Ignatieff (nar. 1947) byl v letech 2008–2011 předsedou Liberální strany Kanady a lídrem oficiální opozice, mezi roky 2016–2021 působil jako prezident a rektor Středoevropské univerzity, kterou z Budapešti vyhnala vláda Viktora Orbána. Je potomkem ruských exulantů žijících v Kanadě, vystudoval historii, působil ve vysokých akademických funkcích na univerzitách v Cambridgi, Oxfordu, Harvardu a Torontu.

Šeps

BIENÁLE ÚČETNÍCH



Tereza Bonaventurová

Smrt umělce. Ať žijí pomocnice! Provokativní zvolání není odušeno z transparentu na demonstraci nebo tagu v podchodu, ale jedná se o název nejnovější publikace kritičky a kurátorky Terezy Stejskalové, která vyšla v nakladatelství tranzit.cz a zároveň je představena na výstavě *Work in Process* v pražské Fotograf Gallery. Krátký esej i úsporná výstava se snaží zviditelnovat takzvané neviditelné profese a připomínají, že za každým uměleckým dílem a každou výstavou nestojí jen umělec a kurátor, ale i zástup dalších pomocných profesí, jako jsou produkční, asistentky a asistenti, PR pracovnice a pracovníci, účetní, instalační technici, někdo, kdo napíše granty, a podobně.

Tento sloupek píšu z pozice člověka, který je sice sám začínajícím umělcem a kurátorem, ale zároveň v jedné malé galerii zastupuje všechny výše zmíněné pozice najednou. Proto by mě tyto snahy měly nejspíše potěšit. Přesto mě radikalita, s níž se mluví o vykořisťování a volá po konci individuálního autorství, poněkud zarazila.

Na velkých výstavách se už poměrně běžně pod úvodním textem uvádí, kdo všechno a v jakých pozicích se na výstavě podílel. To a jmenovité poděkování na vernisáži mně osobně přijde dostačující. Přemýšlím proto, co by dle Stejskalové bylo vysněným ideálním řešením. Má být přímo ve výstavě napsáno „tady Klára podržela kabel“ a „tuhle stěnu natřela Kristýna“? Nebo mají být všichni podpůrní pracovníci uvedeni u popisů pod jednotlivými díly? Má být v popisech napsáno, kdo došel koupit barvy a kdo uvařil kávu?

Samozřejmě ne vždy jde o takto triviální (třebaže důležité) činnosti. Text v závěru prahne po tom, aby individualita byla popřena a uznávalo se spíše kolektivní autorství, i proto, že nej-různější asistentky se mnohdy nad rámec své práce podílejí také na kreativním procesu a celkově dotvářejí ráz celého díla. V některých momentech textu rozumím, ale vadí mi, že vůbec nereflektuje skutečnost, že umělec, který je pod dílem podepsaný, za něj bere také veškerou zodpovědnost. A to nejen v případě úspěchu, ale také pokud se něco kardinálně nepodaří, i kdyby to byla chyba někoho z podpůrných profesí. Pokud tedy chce Tereza Stejskalová pro pomocníky za jejich práci větší uznání, musí pro ně počítat také s větší zodpovědností.

Každý umělecké ambice navíc nemá a někomu je v roli asistenta zkrátka dobře. Osobně si proto myslím, že možná nepotřebujeme ani tak konec autorství a výstavy produkčních nebo bienále účetních, jako spíše větší vzájemný respekt uvnitř scény. Jinými slovy: pojďme si nejdřív mezilidsky uklidit před prahy vlastních institucí, než s tím budeme konfrontovat nebohou veřejnost.

Autorka je výtvarná umělkyně a kurátorka.

Beat

NEBÁT SE ČERNÉ SKŘÍŇKY



Julia Pátá

Mít poprvé v rukou syntezátor, aniž by člověk měl za sebou znatelnější průpravu ve hře na jiný hudební nástroj anebo si prošel konvenčním hudebním vzděláváním, je doprovázeno vzepětím adrenalinu a zároveň úzkostí z neproniknutelnosti černé skříňky. Překonat ji jako žena znamená postupně odloupávat léta socializace v tom, že je lepší postoupit technicky náročnější úkony „nadánějšímu“ muži než být potvrzením dalšího vtípu o holce, která nedokáže ani zapojit kabel do zvukovky.

Popsala jsem velmi subjektivní zážitek, který se výrazně odvíjí od mých osobních nejistot. Ať už jde o ty vypěstované zkresleným přístupem českého školství k vrozeným předpokladům jednotlivých pohlaví, poznámkami zaslechnutými na své konto v autoškolce nebo i autostereotypy, kterými se často navykly označovat i samotné ženy. Moment, kdy se toto nastavení promítá do unijních statistik o nerovnoměrném zastoupení žen v technických oborech, je důkazem toho, kdy osobní začíná být politické. To ostatně sleduje i platforma Synth Library, která poskytuje feministickou osvětu v oblasti elektronické hudby.

Nuselskou knihovnu syntezátorů jsem poprvé navštívila, když jsem dělala rozhovor s její zakladatelkou Marií Čtveráčkovou do bakalářského projektu. Do těch pár útlých místností v ulici Pod Terebkou jsem se vrátila se svým kamarádem, který se jako hudební laik s nově nalezenou oblibou v Abletonu a tvorbě grafických partitur poprvé rozhodl svou výlohu koníčků rozšířit o další. Já se odhodlala zahodit svůj úděs z nástroje, do jehož zvukové variability jsem dlouhou dobu chtěla proniknout, ale z podvědomého odstupu vůči nepřístupně působícímu hardwaru jsem se od něj držela zpátky.

Jako začátečníkům nám doporučili menší Korg Monologue. První pokusy probíhaly v duchu boje se změtí všemožných parametrů, které byly v teorii pochopené, ovšem v praxi mě uváděly do rozpaků. Z neumětelských úderů do kláves se vynořilo hodně neplodného humbuku vzešlého z o píd' posunutého tempa. Postupně se ukázalo, že každý špatný úhoz rozmýval jakoukoli možnost slova „ale“. To nahradilo stupňující se nadšení a původní motivace společné tvorby. V nich jako kdyby se ztratil prostor pro despekt a hierarchii. Po čase se myšlenkami vracím k první „session“ v Synth Library. Říkám si, jak se zmíněným negativním zážitkům, kterými jsem si neprošla jen já, ale i spousta dalších holek, dalo zabránit jednoduchým řešením: mít trpělivost, nesrovnávat se, naslouchat si a vytvářet veřejné prostory, kde je to možné. A to navzdory přetrvávajícímu šumu.

Autorka je hudební a filmová publicistka.



ZA ESTETICKÝM PROŽITKEM V LITERATUŘE



Benjamin Slavík

Otázka byla položena: Jak vůbec psát o literatuře? Přibližně v posledním půlroce lze v tuzemských literárněkritických výstupech pozorovat zvláštní napětí; jednotliví autoři nehodnotí pouze literární díla, ale rovněž reagují na práce svých kolegů. A objevuje se nám zde tím pádem věčný boj mezi formalisty a kulturology. Tento spor se však nedostává k podstatě věci, a tou je, co činí literaturu a její četbu tak výjimečnou.

Přestože jsou z ironického tónu poznámek v těchto textech patrné vzájemné antipatie, lze z nich vyčíst zřejmou zprávu, že literárně-kritická scéna je rozdělena na několik vzájemně znesvářených skupinek. Pokud se nacházíme v okamžiku, kdy nevycházejí pouze literární kritiky, ale rovněž se do oběhu dostávají reakce na tyto kritiky, tak se děje něco důležitého: vzniká debata o tom, jaká by vlastně měla literární kritika být a nač by se měla zaměřovat. Od těchto otázek už není daleko k otázkám teoretickým: Co je v literatuře důležité? Případně: Co je vůbec literatura? Kde se v textu setkáváme s tím takzvaně literárním? Cílem následujícího textu není metakritická analýza, čímž by se tento text mohl snadno stát glosářem toho, co kdo o tom druhém napsal či pronesl, a zřejmě by se minul s tím, co je na současné situaci důležité, tedy s otázkou, jaká by měla současná literární (případně umělecká) kritika být. Pokud chceme jádru této diskuse porozumět, zaměříme se spíše na povahu jednotlivých argumentů.

Již z letmého pohledu se zdá, že současný literárněkritický provoz stojí před základní otázkou: Je naším úkolem detailně analyzovat strukturu a prostředky literárních děl, nebo bychom se měli věnovat pozici, kterou literatura a jiné umělecké druhy zaujímají ve společnosti?

Přestože tuzemská literárněkritická diskuse budí dojem, že lze dělat pouze jedno, nebo druhé, současné teoretické přístupy se snaží tuto binární dynamiku spíše narušovat. Reflexí tohoto jevu je například kniha *Estetika ambiguity* českého filozofa Jana Bierhanzla, která ukazuje, že estetické a etické roviny uměleckých děl jsou do sebe vždy pevně zaklesnuty; mezi oběma rovinami vést ostrou dělicí linii: jedno vždy předpokládá či podmiňuje druhé. Bierhanzl velmi inspirativním způsobem ukazuje, jak postupy různých umělců, kterým lze připsat mimořádnou estetickou působivost, rovněž představují etický apel. Tímto způsobem český filozof dokázal překlenout předpoklad, že obě dimenze díla jsou od sebe odděleny. Derridovským jazykem by spíše mohlo být řečeno, že jsou vzájemně „kontaminovány“.

Jistým problémem současné diskuse je skutečnost, že literární kritici tuto výše zmíněnou binárně kladenou dynamiku stále nedokázali překonat. Pokud formalisticky orientovaní kritici obviňují kulturologii ovlivněné publicisty z toho, že je literatura samotná ani příliš nezajímá, nýbrž ji využívají pouze coby nástroj společenského komentáře, argument z druhé strany zazní v podobném duchu: formalisté by rádi literaturu izolovali od společenského kontextu a učinili z ní předmět pouhé textové analýzy, respektive vnitrotextových a jazykových vztahů.

Naším záměrem zde není nutně potřeba rozhrěšení a vynesení konečného soudu nad tímto věčným sporem. Spíše bychom se rádi

zamysleli nad mírou udržitelnosti argumentů obou stran. Nestávají se umělecká díla v kulturologických interpretacích pouze nástrojem ke glosování civilizačních symptomů a zaujímání ideologických pozic? Pokud bychom ale literární díla zcela izolovali od kulturních, politických a společenských souvislostí, pokud bychom k nim přistoupili coby k formálním systémům, nestanou se pouhým rukojmím analytických cvičení? Buď — anebo jaká je vlastně cesta z takto ostře polarizované situace? Jak se věnovat literatuře a zároveň brát v potaz, že literatura je součástí našeho světa? Je umění etickým nebo estetickým problémem?

Je-li cílem tohoto textu reflexe daného sporu, tak nejprve nahlédneme argumenty pedagoga, kritika a nakladatele Miroslava Balaštíka, které v textu „Etický obrat v literatuře“ vznášejí proti takzvanému „etickému kritickému obratu“, abychom následně vyhodnotili, do jaké míry jeho postřehy skutečně odpovídají reálné praxi literárních kritiků Evy Klíčové a Jana Bělíčka z podcastu *TL;DR*; konkrétně se zaměříme na díl věnovaný diskutovanému románu Marka Torčíka *Rozložíš paměť*, který byl vysílán na začátku prosince; text ale doplníme ještě o podněty z lednového dílu, ve kterém se publicisté věnovali knize *Hella* od Aleny Machoninové. Přestože výstupy Balaštíka, Klíčové a Bělíčka nevyčerpávají podněty současné literárněkritické scény, platí, že hlavní trajektorii výše nastíněného sporu „formalistů“ a „kulturologů“ reprezentují natolik transparentně, že je možné se na ně omezit a použít jejich stanoviska a projevy jako příklady těchto jinak rozšířených pozic. Ve prospěch snazší průchodnosti tohoto textu si dovolíme také větší míru terminologické volnosti, jež se bude týkat například pojmu kritika, pod nějž budou zahrnuty nejen psané kritické texty, ale rovněž podcastové výstupy, jež dnes představují specifickou kategorii; přestože otázka, zda jsou tyto reflexe skutečnou kritikou, není nepodstatná, nebudeme ji hlouběji reflektovat. Podobně volně zacházíme i s oběma označeními kulturologie a formalismus a výše zmíněné autory si bereme jako symptomatické příklady těchto trendů, ne za jejich přímé mluvčí.

BALAŠTÍK VERSUS ETIČTÍ KRITICI: MANIFEST ZA ZÁCHRANU LITERATURY COBY ESTETICKÉHO PŘEDMĚTU

Miroslav Balaštík své výhrady vůči kritické praxi, jež literární díla interpretuje a hodnotí v úzkém vztahu ke společenskému kontextu, vyjádřil v obsáhlé stati „Etický obrat v literatuře: Účel proti smyslu“, publikované v časopise *Host* v prosinci loňského roku. Literární pedagog svými argumenty obhájuje původnost a literární kvality poslední knihy Aleny Mornštajnové *Les v domě*, kterou právě kulturologicky laděná kritička Eva Klíčová nařkla

z plagiátorství, ale jeho podněty lze zároveň číst coby obecný manifest a) za dobrou (tradiční) literární kritiku, b) proti špatné (moderní/aktivistické) literární kritice. Naše četba Balaščíkova textu proto odstoupí od jeho původního kontextu; zaměří se spíše na jeho obecný, „programový“ charakter. Stěžejní bod jeho kritiky, k němuž odkazují i body následující, spočívá ve skutečnosti, že takzvaná etická kritika buď zcela přehlíží, nebo minimálně nedoceňuje estetickou funkci literatury; tu Balaščík v návaznosti na teoretické tradice pražského strukturalismu spojuje se zájmem o jazyk, strukturu a kompozici. Balaščíkovi etičtí kritici se naopak důsledněji zaměřují na reprezentační funkci literatury: umění není pravdivé díky své umělecké přesvědčivosti, ale díky tomu, že odpovídá životní zkušenosti těch, o nichž vypráví. Věrohodnost díla tak nesouvisí s vlastnostmi, které vycházejí přímo z literárních prostředků (tedy s konkrétním užíváním jazyka a způsoby struktury celku), nýbrž z toho, jak dobrou reprezentaci v důsledku představuje; tato reprezentace má být buď „pravdivá“, nebo odpovídat „správným“ ideologickým hodnotám. Pokud etičtí kritici přehlíží estetickou funkci, ztrácejí tak zájem o literaturu samotnou. Jejich agendou se naopak stává zaujetí správného, etického postoje ke světu samotnému. Správná jsou potom ta díla, která reprezentují tento postoj.

Klíčovým konceptuálním krokem etických kritiků je podle Balaščíka zpochybnění fikčního charakteru umění. To podle nich totiž vždy vychází z reálné zkušenosti, proto vůči ní musí zaujmout odpovědný postoj. Z tohoto důvodu není přijatelné, aby se například s tématem traumatu zacházelo zcela svévolně, respektive výhradně ve prospěch estetické působivosti; v tomto duchu kupříkladu Klíčová kritizovala knihu Mornštajnové, již Balaščík svým pojednáním brání. Rozpouští-li se jasně vymezené

hranice mezi fikcí a ne-fikcí, není pak podle Balaščíka možné kvalitu literárního díla obhájit například prostřednictvím originality nebo důmyslnosti jeho tvůrčích, tedy konstrukčních kvalit. Je-li hlavním kritériem v posuzování umělecké práce její vztah k reálným zkušenostem, pak není překvapivé, že etičtí kritici velký význam přikládají právě v současnosti oceňovanému literárnímu žánru autofikce. Autofikční díla jsou totiž napojena na biografie autorů více než na literární tradici. Z Balaščíkova manifestu plyne, že etičtí kritici nejenže v autofikci nacházejí největší zázemí, ale zároveň pravidla odpovídající autofikci aplikují na díla jiných žánrů či přístupů. Což znamená toto: etičtí kritici všechny knihy čtou autofikčním prizmatem.

Pokud etičtí kritici estetickou funkci uměleckých děl odsouvají do pozadí, exponují naopak funkci výchovnou. Dílo v důsledku není posuzováno v souvislosti s estetickou libostí, ale s tím, zda je jeho ideologické vyznění „dobré“, nebo „špatné“, tedy dle toho, zda zaujímá „dobrý“, nebo „špatný“ postoj ke světu; v tomto duchu Klíčová kritizovala Mornštajnovou, že s traumatem znásilnění nepracuje dostatečně empatickým způsobem. Literární práce proto již nemají sloužit k estetické kontemplaci — k oblažení smyslů —, nýbrž se stávají nástrojem k převýchově společnosti. Z těchto důvodů dle Balaščíka etičtí kritici opouštějí tradiční pojmový aparát literární teorie či kritiky a adaptují sociologické pojmy, jež bývají využívány k popisům společenských fenoménů. Balaščíkův text proto působí coby snaha ochránit současnou literární kritiku před tím, aby literární díla chápala coby nástroj k budování nové, lepší společnosti. Přestože autor ve svém textu nemluví o doktríně socialistického realismu, je i tak zjevné, že současné etické kritiky vnímá coby její svého druhu renesanci. Ostatně když filmový kritik Ondřej Pavlík na platformě Substack označil soudobou

**Pokud literární kritik zůstane u výčtu
témat a motivů, poměrně snadno může být
nařčen z toho, že jej to, co dělá literaturu
literaturou, vlastně ani příliš nezajímá.**

feministickou kritiku za „feministický realismus“, jednalo se o záměrné spojení této kritické praxe s přístupem socialistického realismu.

KLÍČOVÁ A BĚLIČEK: V PASTI TEMATISMU A REPREZENTACE

Přestože je Balaščíkův text spíše teoretickým manifestem za to, jak by se nemělo, případně mělo o literatuře psát, autor v něm zároveň odkazuje na konkrétní práce současných českých kritiků. Nejdůsledněji se přitom zaměřuje na reflexe Evy Klíčové, jež se k literatuře vyjadřuje buď v článcích na webu *Alarmu*, nebo v podcastu *TL;DR*, který pro stejný web připravuje s Janem Běličkem. Kromě zmíněné dvojice Balaščík odkazuje k prohlášením filozofa Tomáše Kobližky, filmového a kulturního kritika Kamila Fily nebo k literárním recenzentkám Barboře Voříškové a Barboře Votavové. Následující pasáž prověří případnost Balaščíkových námitek: konkrétně tvrzení, že etičtí kritici zcela opomíjejí estetickou funkci literatury. Pokud jsme se rozhodli přístup Klíčové a Bělíčka demonstrovat na Torčíkově románu *Rozložíš paměť*, tak se nejedná o arbitrární volbu.

Jeden z klíčových bodů Balaščíkova manifestu zní: etičtí kritici nezohledňují literární tradice, literární díla poměřují výhradně současným světem, případně svou představou o něm; tím, zda jsou reprezentací eticky dobrého světa, a tak přispívají k jeho utváření. Takové tvrzení je v rozporu s tím, jak Klíčová s Běličkem referují o Torčíkově románu *Rozložíš paměť*. Eva Klíčová například oceňuje, že queer motivy, jež byly dříve v literatuře přítomny převážně ve stylizované žánrové literatuře, pronikají nyní rovněž do tvorby realistické či dokumentární. Tento vztah Torčíkova románu k tradici a její přerámování kritička považuje za mimořádně důležité: queer tematika je tak zbavena stigma žánrových příběhů a již není spojena s „hubáčtvím“, nýbrž se vztahuje k běžným lidem. Jan Běliček naopak nabízí srovnání se současnou zahraniční literární tvorbou a Torčíkův debut spojuje s knihou Oceana Vuonga *Na Zemi jsme na okamžik nádherní*; pro formu dodejme, že toto přirovnání, nesporně adekvátní, se objevuje rovněž na zadní straně Torčíkova románu. Podstatné je, že Běličkovo přirovnání nesleduje pouze tematickou podobnost, ale rovněž estetické působení: zmíněna je například jemnost výrazu, melancholická či posmutnělá nálada. Přestože je Torčíkova kniha autofikční, oceňuje rovněž stylizované pasáže. Právě těmi se dle Bělíčka Torčík odlišuje od tematicky podobně usazeného psaní Édouarda Louise. Pokud ústředním bodem Balaščíkovy kritiky je, že etičtí kritici přehlížejí estetickou dimenzi literatury, lze uvést, že ve výstupech Bělíčka a Klíčové emocionální působení — což odpovídá působení estetickému — bývá reflektováno často. Zároveň však platí, že dvojice kritiků již často nevěnuje pozornost tomu, na základě čeho takové působení vzniká. Rovněž si nelze nevsimnout toho, že publicistická dvojice estetický rozměr literatury nezřídka komentuje sarkastickým způsobem. Například v podcastovém vydání věnovaném *Helle* od Aleny Machoninové Klíčová tvrdí, že právě esteticky vděčné literární momenty bude schopna spolehlivě nahradit umělá inteligence; kritička dodává, že to jedinečné, co zůstane mimo sféru toho, co dokáže umělá inteligence vytvořit, bude právě politický přesah literárních děl. Pokud Klíčová estetickou rovinu literatury označuje za snadno mechanicky reprodukovatelnou, tak je důležité zmínit, s čím ji vlastně spojuje: esteticko reduktivně lokalizuje do metafor, případně rozličných jazykových kudrlinek. Tento způsob uvažování o estetice není u progresivních kritiků ojedinělý. V podcastu *Soudsystem*, rovněž vydávaném na *Alarmu*, se hudební publicisté ironicky baví nad

tím, že pokud by měli reflektovat estetický rozměr díla, tak by snad měli nabízet formalistní rozbory kytarových solí. Tyto postřehy zcela opomíjejí, že estetická dimenze nezahrnuje výhradně analýzu formálních prostředků, ale šířeji reflektuje způsoby, jakými umění působí na toho, kdo jej vnímá.

Jestliže Balaščík tvrdí, že etičtí kritici literaturu hodnotí především ve vztahu k reprezentačním kvalitám, tak tento soud do jisté míry odpovídá rovněž podcastovému hodnocení románu *Rozložíš paměť*. Největší pozornost totiž Klíčová s Běličkem skutečně věnují reprezentačním, respektive tematickým prvkům. Oceňují popisy hrdinovy tělesnosti, jeho pohybování se v prostoru, neutěšenost industriálního přerovského prostředí, do něhož je děj zasazen; velký prostor věnují centrálnímu tématu: depresivnímu životu v post-revoluční kapitalistické realitě. Vrátime-li se k Balaščíkovu tvrzení, že etičtí kritici odsouvají estetickou dimenzi literatury do pozadí, musíme říct, že toto tvrzení zde úplně neplatí. Klíčová s Běličkem knihu neoceňují jen pro prostou evidenci témat, ale naopak opakovaně mluví o jejich mimořádné působivosti. Tento svůj estetický prožitek Klíčová vyjadřuje nejexplicitněji až v samotném závěru podcastu: „Někdy jsem měla pocit, že jsem tou knihou opatlaná, tím zoufalstvím, téma zahulenejma bytama, téma smradama, někdy mi přišlo, že je toho snad až moc...“

Přesto ale Balaščíkův apel není zcela neplatný. I když se dvojice autorů opakovaně navrácí k působivosti knihy — tedy k její estetické účinnosti —, téměř výhradně ji spojuje s tematickými či motivickými strukturami. Spočívá-li působivost literatury v užívání jazyka, v přeměně reprezentačního nástroje v nástroj estetický, pak vystoupení Klíčové a Bělíčka téměř rezignovalo na pokus popsat, proč zrovna Torčíkovy popisy jsou natolik působivé a proč se jimi Eva Klíčová cítila upatlaná. Podobný jev lze sledovat v kontextu hodnocení *Helly* Aleny Machoninové. Některé pasáže tohoto textu Klíčová s Běličkem označují za strhující. Ale tuto působivost spojují spíše s celkovým kontextem, do něhož je příběh zasazen; o způsobu, jakým Machoninová užívá jazyk, se posluchač mnoho nedozví.

Pokud literární kritik zůstane u výčtu témat a motivů, poměrně snadno může být nařčen z toho, že je to, co dělá literaturu literaturou, vlastně ani příliš nezajímá, protože v důsledku oceňuje evidenci významů, jež jsou konformní jeho ideologické pozici. Autor tohoto textu se shoduje s názorem Miroslava Balaščíka, že právě z těchto důvodů by literární kritika neměla zůstat u evidenci témat, motivů a významů, ale měla by vždy analyzovat, jakými nástroji nebo postupy literatura na čtenáře působí či jej oslovuje. Zároveň se ale neztotožňuje s Balaščíkovou teoretickou pozicí, podle níž lze estetické působení literatury uchopit prostřednictvím vnitrotextové strukturalistické či sémiotické analýzy. Ta totiž chápe jazyk, podobně jako kulturní kritika, v reprezentační rovině. Závěrečná pasáž bude proto koncipována jako nástin jiné alternativy, jež čerpá z poststrukturalistické kritiky reprezentace. Právě zpochybnění či oslabení reprezentační povahy literatury může otevřít cestu k uchopení její estetické dimenze.

LOKALIZACE ESTETICKÉ DIMENZE: NON-REPREZENTAČNÍ SFÉRA „JINÉHO“

Zkusme se ještě na moment vrátit k emotivnímu prohlášení Evy Klíčové, která se zmínila o tom, že román Marka Torčíka na ni zapůsobil až fyzickou intenzitou. „Cítila jsem se tou knihou doslova opatlaná,“ pronesla literární kritička v podcastu *TL;DR*. Když popis svého prožitku rozvíjela, mluvila již pouze o tématech, motivech či významech. Vzniká tím dojem, že na Klíčovou text

působí pouze tím, že akcentuje určité téma. S tím by ale pravděpodobně sama kritička jen těžko souhlasila. To, co literaturu činí natolik působivou, to, co ji odlišuje například od reportážního psaní, je specifické užívání jazyka. O něm ale Klíčová v souvislosti s Torčíkovým románem nemluví. Coby kritička obdobně funguje i v jiných výstupech.

Inspiraci k tomu, jak se s jazykem a jeho schopnostmi v literárním textu vypořádat, nám nyní může poskytnout často citovaný výrok francouzských filozofů Gillesa Deleuze a Félix Guattariho z jejich knihy *Co je filosofie?*, kterým autoři definují pojem stylu:

Spisovatel užívá slova, ale tak, že tvoří syntaxi, která slova převádí do počítka a která působí, že běžná řeč zadržává, chvěje se či křičí, nebo dokonce zpívá: to je styl, tón, řeč počítků, neboli podivný jazyk v jazyce, jazyk, který volá příští lid. [...] Spisovatel řeč kroutí, rozechvívá ji, zmocňuje se jí a štěpí ji, aby mohl vytrhnout percht z percepce, afekt z afekce, počítke z mínění — a to, jak doufáme, pro onen lid, který tu ještě není.

To podstatné, k čemu Deleuze a Guattari odkazují, je jakési esenciální násilí umění: spisovatel se zmocňuje řeči, kroutí ji a nutí ji křičet; jedinečnost této manipulace pak charakterizuje styl každého autora. Formální analýza jazyka, již se pravděpodobně podle všech indicií dožaduje Balaštík, nikdy pro postižení působivosti umění nebude dostatečně efektivní. To, čím totiž spisovatel píše, již není náš logocentrický jazyk reprezentací a komunikace, ale jedná se o jazyk vzniknuvší transformačním násilím. Tuto jinakost jazyka formalistická metoda nikdy nedokázala dostatečně postihnout, dokonce ani ve zprofanované koncepci „ozvláštnění“. Zopakujme si, jak ji pojmenovávají Deleuze a Guattari: jazyk v jazyce. V knize *Kafka. Za menšinovou literaturu* autoři takový jazyk označují za menšinový. Přestože spisovatel užívá logocentrických nebo reprezentačních znaků, tyto znaky musí prostřednictvím násilí či manipulace literárního stylu proměnit v jazyk menšinový. Tento jazyk již není reprezentační, již neznačí skutečnost, nýbrž se stává jazykem estetickým: je to jazyk, který dokáže křičet. To je ten jazyk, kterým se „opatlala“ Eva Klíčová při četbě Torčíkova románu. Proto by bylo zajímavé pokusit se přistoupit právě k tomuto jazyku.

Zásadní otázky tohoto menšinového/estetického jazyka zní: Jak vzniká? Jak jej spisovatel v jazyce logocentrickém/reprezentačním dokáže vytvořit? Odpověď nabízí filozofie geneze myšlení napříč tvorbou Gillesa Deleuze. Menšinový/estetický jazyk není nezávislý na jazyce logocentrickém/reprezentačním, naopak se v něm rodí. Francouzský filozof jej lokalizuje v takzvané „sféře jiného“: *jiné* je vždy to, co není možné reprezentovat, *jiné* je to, co uniká reprezentačním syntézám rozumu a významu. Deleuzovi se podařilo přiblížit se k odpovědi už ve své rané knize *Diference a opakování*. *Jiné* je to, co na nás v umění působí a co lze uchopit pouze esteticky, výhradně citem. *Jiné* je to, co cítíme, ale neumíme vysvětlit a zachytit v logickém, na význam fixovaném racionálním jazyce teoretických definicí. Následující Deleuzova tvorba, ať šlo o rýze filozofické knihy, nebo knihy o umění, se věnovala právě snaze o lokalizaci této jinakosti, jež je dle francouzského filozofa tím, co v nás nejen vyvolává silné afektivní responze, ale také tím, co nás nutí myslet. Myšlení totiž nikdy není myšlením myšlenky, ale myšlením „v intervalu“ toho vnějškového, neuchopitelného, nemyslitelného. *Jinakost* se napříč Deleuzovými knhami pojmově proměňuje, a autor tak píše nejen o menšinové literatuře a jiném jazyku, ale také o setkání, simulakru nebo události. Jedním ze způsobů, jak uchopit estetickou dimenzi literatury, tedy jak vyhovět

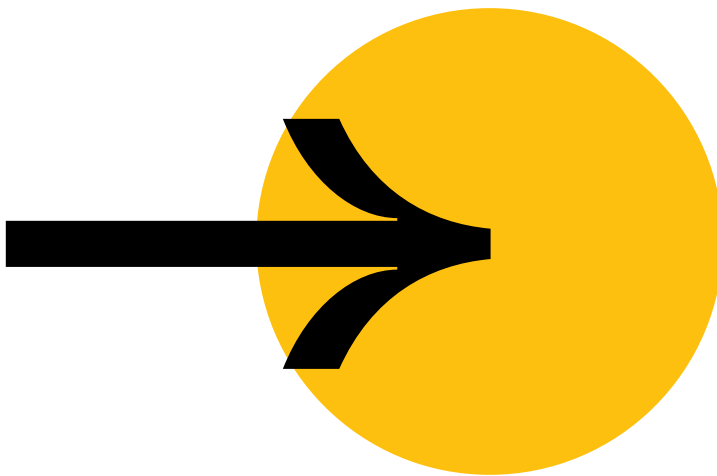
požadavkům Miroslava Balaštíka, je hledat přístup k této *jinakosti*. Snažit se reprezentovat nerepresentovatelné: označit ta místa uměleckých děl, která nás zneklidňují, vyvádějí z míry tím, že obsahují či zahrnují něco, co uniká našim schopnostem analytické či logické konceptuální racionalizace.

Podněty *menšinového jazyka* Deleuze a Guattariho se sice vyjevují poněkud abstraktně, stále však mohou literární kritiku dovést k důležitému uvědomění (nebo spíše znovu-uvědomění), že v literárním jazyce se vždy skrývá něco jiného a dalšího než pouhý význam, který je sférou logiky. Jedná se o zvláštní sílu či energii afektu, kterou na sdělitelný a reprezentovatelný význam nelze redukovat; estetické je to, co je pouze pocítovatelné. Toto *jiné* je pak do značné míry tím, co literaturu může činit působivou. Toto *jiné* je natolik působivé a inspirativní, protože je reprezentačními schémata neuchopitelné, je tím jediným, co racionálně uniká a proklouzává spáry její syntézy; právě v tomto bodě nacházíme estetickou rovinu čehokoli. *Jiné* nelze vysvětlit ani formální analýzou, ani odkazem ke společenským procesům či fenoménům, protože pokud by tato vlastnost jazyka a textů těmto vysvětlením podléhala, dost možná by v nikom nevyvolala tak silné responze. Současná kritika by se proto měla otevřít tomuto *jinému* v literárních textech a pokoušet se v nich hledat to zvláštní, těžko uchopitelné, co nás, jak napsal Deleuze, nutí myslet.

Lokalizování estetické dimenze mimo sféru reprezentace není výhradně Deleuzova pozice, ale i jiní významní filozofové dvacátého století o sféře estetičnosti uvažovali tímto způsobem, například Jacques Rancière. Tato *jinakost* je zároveň místem estetické dimenze, za jejíž uchování tak důsledně apeluje Balaštík. Pokud Eva Klíčová sdílela prožitek až tělesné intenzity, je v důsledku škoda, že se ve své reflexi nezaměřila ještě na něco dalšího než na pouhý popis reprezentačních rysů komentovaného díla. To, co na ni natolik zapůsobilo, musí totiž mít kořeny jinde než v evidenci motivů a významů. Právě toto *jiné*, co nelze na tyto struktury redukovat, a způsoby, jimiž se nás dotýká, by stálo za to pokusit se nějak zachytit.

Autor je filozof. Specializuje se na kritiku reprezentace ve francouzské filozofii dvacátého a jednadvacátého století.

Úryvek z knihy Gillesa Deleuze a Félix Guattariho *Co je to filosofie?* (OIKOYMENH, 2001) citujeme v překladu Miroslava Petříčka.



G HMP

27. 3. – 25. 8. 2024
MĚSTSKÁ KNIHOVNA, 2. PATRO
MUNICIPAL LIBRARY OF PRAGUE
2ND FLOOR

Nové
realismy

New
realisms

Heribert Fischer-Geising, *Portrét Hildegard*, 1931, olej, plátno, se svolením Freital Municipal Collections



**RENÉ
KARABAŠ**

Básnířka čísla

**LUKÁŠ
NĚMEČEK**

Nová jména

**PETR
ČICHOŇ**

Povídka

**DANA
KYNDROVÁ**

Ateliér



Dana Kyndrová, Soumrak těžby uhlí na Kladensku, 1994



Dana Kyndrová, Kostel sv. Jakuba Většího, Sněžná u Kraslic, 1994



MÁMIN PORCELÁN SE PLNÍ JARNÍM TAJEMSTVÍM

René Karabaš
Přeložila Radka Rubilina

Bud' vítán?

Někdo byl v tomto pokoji
a odešel z něj
nevím proč
nevím kdy
nechal tu vzkaz
vrátím se kup mlíko

Už šest dní kupuju mléko
ale ten co odešel se nevrací
nalévám mléko do misek
stavím před dveře na zem
a čekám

Toulavé kočky se shlukují
pijou ho a pak se
mi otírají o nohavice

Asi mi chtějí něco říct

Bezesmrť

Babička umřela
před několika dny
tady máš semínko z mého rajčete
pohřeb proběhl normálně
zaseli jsme babičku do země
hodně jsme plakali ať ji dobře zalijem
tak se to dělá říkali nám

Uběhl nějaký čas zase se urodila velká rajčata
popraskaná jako její ruce
utrhla jsem to největší
a pomalu se vydala k domu
držela ho v obou rukou
jako novorozeně co nevydalo ani hlásek
rozřízla jsem ho na polovinu a zakousla se do něj
jedno semínko mi uvízlo mezi zuby

Pokus o autoportrét

Obraz první

Dívka o které sním
nezná nic o latinskoamerických básnících

Nečetla Šalamouna ani Ferlinghettiho
jezdí na hřebcích co už si druhý den nepamatuji její jméno
to pro ni ale není problém
protože ona to své taky často zapomíná

Dívka které jsem ve snu olízala rameno
neví nic o černé díře své rodiny
anebo o původu svých pih

Umí jediné zpívat a tancovat
hledí na mě bílé zuby jí září
usmívá se na mě v lakovaných martenskách
směje se zpívá a tancuje
ukazuje mi
jak se dá žít bez knih
jak koukat na lásku přes kukátko
a bez odemykání dveří

Ta není o tobě
říká můj nejlepší přítel
jasně
odpovídám
zalepuju kukátko žvýkačkou
a vycházím ven

Obraz druhý

Dívka o které sním
když pouštím pračku
čte latinskoamerické básníky

Všechny peníze dává za plátna
větší než je její pokoj
bělejší než košile jejího manžela

Dívka o které sním
zná moc dobře cenu nebe
když se začne podobat osmdesátileté
zmalované ženě s modrými vlasy a zlatými zuby

Dívka o které sním
čte
hodně čte

Takové ženy jsou nejnebezpečnější
říká můj nejlepší přítel
jasně
odpovídám
a vytahuju si štětec ze srdce zase ven

Dana Kýndrová, XII. všesokolský slet, Praha, 1994



Dana Kýndrová, Soumrak těžby uhlí na Kladensku, 1994



Dana Kyndrová, Pivovar Cheb, 1992



Dana Kyndrová, II. mezinárodní veletrh erotické kultury, Kongresové centrum, Praha, 1996



Obraz třetí

Dívka o které sním
žije pro latinskoamerické básníky

Zamilovává se do lidí co nečtou
a nutí se tak zamilovat do života
mimo umění

Dívka o které sním nesní

*Takže spí s otevřenýma očima když ostatní spí
říká můj nejlepší přítel
je ve střehu číhá na anděla*

*je ve střehu číhá na sebe
opravuji ho
a vylívám kyblík s bílou barvou na plátno*

Obraz čtvrtý

Jsem nejstudenějším dnem v roce
mimořádné reportáže mě zbožňují
teploměry praskají
jako srdce vyplašených zajíců
když se k nim někdo přiblíží
všem zamilovaným cvakají zuby
jako ozubená kola
v továrně na výrobu nudlí

Jsem nejvytouženější den
v životě každé ženy
proto se odehrávám jen jednou
když se jejich mužové
sprchují horkou vodou po práci
a všechno je najednou tak protivné
tak nesnesitelné
dýchat
psát
žít
a proto mě vzývají

Přicházím pro tebe baby
jsem tvé půlnoční blues
světélkuji jako kostra mrtvého koně
a opouštím tě
protože tě nepotřebuju
nepotřebuju nikoho
protože jsem půlnoční blues
protože jsem fantastický Bůh
protože mám samu sebe
jako mistr řezník má svůj nůž
a usíná s ním
připraven v noci probodnout
kterýkoliv cizí stín

dokonce i ten svůj

Holka mnoha profesí

Ráno jsem ji viděla jak venčí psy všech
sousedů
pak jsem si jí všimla v místním krámku
prodala mi tři citróny a usmála se na mě
za hodinu už byla úřednicí v bance
skvěle mě obsloužila a popřála mi krásný den
ve tři u oběda četla v televizi zprávy
na prvním kanálu
v pět hodin mi natankovala
plnou nádrž
půlhodinky poté mi řekla že mě miluje
v šest mi porodila děti
v sedm mi přinesla večeři
v osm mi dala najevo jak dlouho na mě čekala
v devět se mě zeptala jaký jsem měla den
v deset jsme spolu zestárli
v jedenáct líbáme své vnuky
ve dvanáct už sníme věčné sny
z nichž bychom se měli vzbudit
do našeho dalšího života

jako novorozenci

Útržky bouře

Vír myšlenek a předmětů zakroužil
po mém rodném domě
vichřice nadzvedla na svých ramenou nábytek
uhnětla přibory urážky i bolest do jednoho těsta
a znovu je ze mě dítě:
tříska v oku bouře
stín mraků na zádech mého otce

Mámin porcelán se plní
jarním tajemstvím
mám knedlík v krku
a najednou slyším jakýsi jemný hlas:

Klid, to jsou jen útržky bouře

A všechny předměty se vracejí na místo
v pokoji zůstávám jen já a hlas
kam zmizelo všechno co tu bylo?
kde je babiččina postel?
ubrus na stole je čím dál bledší
pavouk se spouští zachytil se
na mém prsteníčku
dětské oblečení se mi zařezává do těla
jedno malé dítě mě tahá za ruku
jeho oči jsou modré ptá se
mami, a co je to porcelán?

*Porcelán je strup když se odřeš
musíš ho rychle strhnout
bez škrábání a drolení
říkám
a slunce rozrazí okna
našeho nového domu*

Dana Kyndrová, XII. všesokolský slet, Praha, 1994



Dana Kyndřová, *Playboy party*, Hotel Atrium, Praha, 1994



Dana Kyndřová, *Den Kozla v areálu pivovaru Velké Popovice*, 1993



BOŽÍ ROTTWEILER

Petr Čichoň

I.

Toho psa už šlechtili v Římě, ale jméno dostal až v Rottweilu. Houževnatý, spolehlivý, naháněl dobytek, ale přesto vyhynul. Až o mnoho let později se podařilo obnovit podobné plemeno. Jméno mu zůstalo a pořád ho vlastnili řezníci. Byl jsem taky hlídací papež. Vyrovnaný, silný, klidný a svým způsobem i tolerantní. Vycítit nebezpečí ovšem dokážu dál jako nikdo jiný. Osm let hlídacím papežem. Předtím jsem byl profesorem na univerzitě a ještě dřív konzultantem druhého vatikánského koncilu. Brzy jsem se stal arcibiskupem, pak kardinálem, děkanem i prefektem a nakonec Božím rottweilerem, tak mě pojmenovali novináři.

Dnes mě obklopuje melancholie. Nastěhovala se ke mně, protože jsem zůstal sám. Chce se mi spát, ale nakonec odcházím k oknu. Někdo se na mě dívá. Holub. Je jich tady v Castel Gandolfo hodně. Život je také v tom maličkém tělíčku ptáčka. Možná je ho v něm více než v tom mém starém papežském? Sedí v noci na římse a já se na něj pokouším posvítit svíčkou. Příliš se mi to nedaří, tak si jdu lehnout. Svíci pokládám na noční stolek a nechám ji hořet. Přechtu si při tom slabém světle, co mi zas napsal Andrej.

Andrej je mladý táta vyhnaný od rodiny, který mi už několik měsíců posílá dopisy. Utekla mu žena a vzala si s sebou dítě. Je to dnes tak časté. Cítí se odloučený, a proto mi napsal. Proč se ale nesvěřil raději papeži Františkovi? Proč napsal papežovi, který odešel?

Odloučenost vyvolává úzkost a ten chlapec se cítí být bezmocným, protože už nemůže být se svou rodinou. Dokonce se za to stydí. Napsal mi, protože se prý napojil na mou odloučenost, na můj odchod z otcovské role. Chce, abych mu pomohl. Jsem snad pro něj autentičtější než František? Možná si myslí, že ve své samotě prožívám nějaké mimořádné spojení s Bohem a že úzkost tím jen tak zmizí. Je to velmi zbožný katolík, ten Andrej. Bude asi i velmi citlivý, protože píše básně. Trochu mě v nich uráží, ale přesto se na jeho slova těším. Dokonce netrpělivě čekám, až mi zas nějakou napíše.

Uspokojení z hlubokých ponorů do svého nitra opravdu cítím. Po takovém prožitku štěstí se to dá nějaký čas vydržet, ale je dobré takhle kontemplantovat i pro Andreje? Co poradit tomu vyhnanému otci? Je přece v úplně jiné situaci než já. Andreji, všichni prahneme po lásce. I kněží po ní touží. Láska se vytrácí závratnou rychlostí. Neví si rady, co s rozpory. Nenaucíme se být dlouhodobě zamilovaní, protože to prostě nejde.

Holub vzlétl.

Dnes jsem měl aktivní den, přijel za mnou bratr z Mnichova. Je rovněž kněz a dali jsme si pivo. Nebylo to špatné, ale mou samotou setkání s bratrem ještě prohloubilo. Nezajímá mě už žádná společnost. Nemohl jsem s ní splynout, nešlo to, a jsem proto odloučen. Možná že tomu je opačně, že věřící jsou odloučení ode mne? Lidé se chtějí nakonec přizpůsobit, všichni jsme přece děti Boží a chceme se přizpůsobit svému otci?

Andrejovi jsme nepomohli, to je pravda, a také já za to nesu jistou odpovědnost. Prý se spojení lidí dosahuje láskou, ale splynutí je možno dosáhnout různými způsoby. Láska bývá ideálem ctnosti náboženství, i toho našeho, ale některé formy lásky jsou prostě nepřijatelné. Kdo jiný než křesťan by se měl umět ovládat? Netělesná forma podřízení se Bohu nefunguje, je příliš masochistická. To si musím přiznat. Duše se dá mučit tolika způsoby, ale tělo také, to ono vyprázdnilo naši beznaděj, abychom do ní mohli vstoupit. Že prý tomu tělo nerozumí? Tělo ví daleko víc, než si myslíme. Nesnesitelný pocit odloučení, to teď prožíváme, já i Andrej. Jsme na tom možná opravdu stejně. Ten kluk nechce bojovat, protože by musel být jako kdysi já. Musel by být Božím rottweilerem! Musím zasáhnout a zachránit jeho manželství, proto mi také poslal svou první báseň, abych se vzpamatoval. Vzor vidí stále ve mně, ne ve Františkovi. On mě napodobuje, myslí si, že nelze bojovat, protože jsem mu tuto myšlenku vnuknul já svým dobrovolným odchodem, svou rezignací. Ta jeho první báseň mě velmi rozrušila a občas si ji čtu. Vysouvám šuplík nočního stolku a vytahuji

Andřejův dopis, na samostatném pomačkaném listu je napsaná báseň:

*Pln hrůzy poslouchám zlou zprávu,
Benedikt šestnáctý slez z kříže,
nebyl jsem nikdy tak smutný, v zlém stavu,
náš Otec je v hlubinách a my ještě níže.*

II.

Andřej leží v posteli a představuje si, jak by na Kamilino tělo padal svit měsíce, kdyby neodešla. Poslouchá nějakou symfonii, chce se do ní veřít jak do rajske zahrady, ale nedaří se mu to. Čte si svou báseň pro papeže. Nemůže se hnout z místa. Za závojem strachu stojí pořád jeho bývalá žena. Věříš? Zeptá se ho něco ze tmy. Ne, už ne, odpoví srdnatě, ale ví, že si to vydrží myslet jen chvíli. Posadí se na kraj postele. Na kuchyňské židli, kterou používá místo nočního stolku, leží papír s básní. Andřej bere list do rukou, zmačká ho a odchází do kuchyně. Kouli papíru zahodí do koše a postaví vodu na kávu. Nemůže zapomenout na zprávu z internetu, kterou si po ranní mši přečetl.

Benedikt XVI. se loučí s úřadem!

Andřej se rozhodl svou situaci řešit ještě hlubším ponorem do svého zbožného života, ale tato zpráva mu vzala zbytek sil. Vybavuje si, jak včera klečel v kostele. Na krajích kněžiště zůstaly části nízkého plotu, který kdysi odděloval kněžiště od věřících. Po Druhém vatikánském koncilu byly takové ploty odstraněny. Tady zůstal. Andřej do kostela chodí už léta a po přijímání vždy na chvíli klekne k těm zbytkům starého světa. Vybaví si, kdy u plotu plného kovových kvítků naposled klečel se svou Kamilou. Chtěl jí dát štěstí, které se prožívá prostřednictvím podřízení se Bohu. Jeho vůle měla být pro oba manžele zákonem, jehož plnění se pak mělo stát naplňující povinností. Andřej věřil, že oba budou šťastní, když se jim podaří boží vůli plnit. Po odchodu manželky se rozhodl žít pouze asketicky. Manželství je nerozlučitelné, a tak se chtěl stát mnichem. Soukromým mnichem. Vyhnáným tátou.

Kamila, nenápadný blesk, který se soustředí jen na svou pomalost, se kterou našlapuje na lano bezpečně napnuté k stromům v nějakém krásném parku. Zatímco si ji prohlíží muži, ona líně přemýšlí, kdy udeří. Kulový blesk bývá pomalý. Když byla těhotná, vypadala přesně jako takový kulový blesk, vzácný jev, který nelze prozkoumat. Prý odchází docela klidně, přesně jako Kamila. Vše je kolem ní tak nejasné. Jak to vlastně má s vírou? Proč konvertovala s takovým nadšením? A já jí v tom ještě pomáhal! Konvertitě to s takovým nadšením přece dělávají a se stejnou emocionalitou často i odcházejí, ale Kamila se mi zdála jiná. Mužům se manželky jeví jiné a já to dělám přesně tak jako všichni ti muži. Musím na ni přestat myslet, stejně jako to vzdali i vědci zkoumající kulový blesk. V laboratoři se nedá zkoumat, chová se divně, takže se musí do přírody, do života. Přesně tak, jak jsem to učinil já, vzal jsem si Kamilu a udělal jí dítě. Kulový blesk se většinou neprojevuje ničivě, prostě jen odchází.

Duše není ovlivněna pohlavností, tak co, nemělo by mi vadit, že jsem ztratil manželku. Miluji ji dál takovou, jaká je, i když s ní nejsem. Přesto ji toužím dál poznávat, protože ji miluji a potřebuji být s ní. Možná by pomohlo naučit se nevěřit, pomyslí si a představí si svou bývalou ženu, jak je opět těhotná. Jak se smutně dívá na lano stočené ve spízi. Na několik měsíců nebude moci chodit do parku cvičit. Natáhla si lano z jednoho stromu na druhý, a zatímco po něm chodila, Andřej se na ni díval a tiše se modlil.

Kamile těhotenství nesvědčilo. Levá strana se musí rovnat té pravé jako při její elegantní chůzi na provaze. Když přestala po tom laně chodit, něco se s ní stalo. Kamila ale měla vždy v sobě ten světelný vítr, který hrozně mate, pomyslí si a nakloní se nad koš. Vytáhne zmuchlaný papír. Pomalu ho narovná a pokládá na stůl báseň.

III.

Andřeji, modlíme se, a to je to jediné, co můžeme dělat. Využíváme sílu modlitby bez ohledu na to, jestli to k něčemu bude. Tou skrytou silou je láska. Ale ty jsi do ní upadl příliš. Zamilovat se znamená padnout do lásky. Teď padáš na kolena a já ti v tom mám pomoci, protože jsem také upadl tady do tohoto stařeckého křesla, ze kterého bych ti měl odepsat. Alespoň pomyslně, protože ti nikdy neodepiši. Někde v ústraní podobném tomu tvému jsem stejně bezmocný. Láska znamená dávat, ale my už dáváme jinak. Naše pasivita je tím dáváním. Chudí chtějí dávat, ale jejich chudoba jim to znemožňuje. Dávat znamená být bohatý, ale my jsme chudí jako Kristus na zemi. Tvoje žena tě odmítla a ty jsi pokorně odešel. Ano, v tom máš pravdu, pokorně jako já. Co se stalo, nevím? Ale láska by přece měla vyvolávat další lásku?

Podívej se na svou bývalou ženu z jejího hlediska, ne ze svého. To, že odešla, je možná projevem něčeho hlubšího? Je to legrační, ale svět takto často funguje. Dostává se ve svých dějích do svých opaků. Nepodařilo se vám s manželkou splynout. Nepoznali jste se dostatečně a církev ani společnost vám nepomohly. Nikdo nezakázal Kamile odejít? To chceš, aby jí někdo zakázal odejít? Že se ptám, vím, že to chceš! Dokonce mi to ve svých básních vyčítáš, že jsem dovolil tvé Kamile odejít. A vzít ti dokonce i dítě, které si teď bereš jako nějaký zloděj, přitom zlodějkou je podle tebe ona. Zní to mechanicky a nepřesvědčivě a kdejaký liberál by nad tím kroutil hlavou, ale realita je prostě taková.

Kamila utekla ze svátosti manželství, jako by se nechumelilo. Co mám s tebou dělat? Já miluji lidi takové, jací jsou, i když jsem rottweiler. Jsem stále papež a ctím nade vše milosrdenství a odpuštění, za každou cenu všem a všemu odpouštím. Copak víš, co Kamilu vedlo k tomu, že odešla? Jaké síly stojí za jejím hříchem? Lidé tomu už hřích neříkají a možná mohou mít pravdu, i s tím je třeba počítat. Své bližní dostatečně neznáme, nemůžeme je tak dobře znát. Lidé nejsou věcmi ani rituálními předměty na oltáři.

Pronikej do hloubky matky svého dítěte, a tvůj cíl situaci zvrátit se promění. Dostaneš se do její i své duše, tak jak se to stalo mně. Že to teď nechceš? Rozumím ti, také to vlastně nechci. Chci mít jistotu přítomnosti lásky, která by měla přinášet jen to, co je láskyplné. Jinak to nemá smysl. Opakuj si tu větu, Andřeji! Jinak to nemá smysl! Ano, je to výstřelek sebetřýznění. Přiznávám. Přeji si způsobovat láskou takové utrpení, protože jsem otec. Trýznit se láskou, abychom společně pronikli do tajemství člověka. V tom je ten děsivý paradox, rozpor, který je strašlivější než to, že jsme zůstali sami. Já, vyhnaný papež, a ty, vyhnaný táta od rodiny. Přesto musíš své ženě odpustit. To tě zachrání. Odpusť a čiň, co chceš! Ona ti, Andřeji, jen utrhla křídla jak motýlovi, tak jak to někdy dělávají malé děti, abys k ní nemohl létat a ona měla od tebe pokoj. Mě se také tak zbavili. Kamila byla motivována něčím hlubším, čím konkrétně, to nevím. Víím jen jedno, že jestli spolu něco vymyslíme, musí to být velmi konkrétní. Boží rottweiler ti pomůže, to ti slibuji, Andřeji, i když ti nikdy neodepiši.

Milování někoho je spojením se s ním za jakékoli situace, i v případě, že by hrozila smrt. Zážitek spojení je nenahraditelný, i kdyby to spojení mělo být rozsápáním toho druhého, tak jak to

dělají útoční psi. Lásky je jediným způsobem poznání, vím, je to fráze, ale neznám nic jiného než lásku za každou cenu. I to, že jsem odešel, je projevem lásky, rozsápal jsem sám sebe. Boží rottweiler napadl sám sebe. A já ti, Andřeji, moc děkuji, že jsi mě probudil, že jsi mi ukázal, co se stalo, že už vím, že jsem napadl sám sebe a rozsápal jsem se jako rottweiler.

Andřeji, v těch básních útočíš nejen na mě, ale hlavně na sebe, to je možná počátek tvého uzdravení, i když to tak nevypadá. Básně teď od tebe dostávám téměř každý den, i když si opakovaně čtu jen tu první. Já básně nepíši, kněz se nepotřebuje s někým spojit, ani s textem. Už se lásce ke všem lidem, tak jako my, kněží. Tvá bezmocnost je jen přechodným stavem. A láska není jen uspokojování, protože prožitek intimity je krátkodobý. I to, že Kamila odešla, je svým způsobem láska. Rozšíření se o osobu navíc, to je prý láska,

ale i krystalické sobectví. Pokud vůbec existuje, tak je jen rozhodnutím zasvětit život tomu druhému. Lásky? Spíš takový slib. Každý z nás je božím stvořením, lidskou bytostí. Miluj bližního svého tak, jako miluješ sám sebe. A tvá Kamila? Odňala svou lásku druhým a obrátila ji také proti sobě. A jak ti pomůžu, když jsem ti to slíbil ve svém přemítání? Nakonec ti přece jen napíši dopis, přepíši ti svou otcovskou rukou tvou báseň pro mne:

*Pln hrůzy poslouchám zlou zprávu,
Benedikt šestnáctý slez z kříže,
nebyl jsem nikdy tak smutný, v zlém stavu,
naš Otec je v hlubinách a my ještě níže.*

Autor je spisovatel.



KORESPONDENCE TICHÝCH SIGNÁLŮ

Lukáš Němeček

říjen 2022

odsekni kořeny
zapomeň
na tmavé pokoje
svých vesnic
na dveře základních škol
na ženské z jídelny

na všechno
to nepochopitelně vzadu
s čím se snažíš
ztotožnit

vepředu chlácholící tma
za ní v mlze
couvají nákladňáky
někam jedou

na dálnici kde většina lidí
je v práci
a cesta objímá

únor 2023

Přestavuju si
jak rodiš
naše dítě
snažíš se
být u toho
hezká

Protože z postmoderních filmů
víš, že asi nejsi
a já se směju
nad tím
jak krásná jsi
zpocená
s těma svojima velkýma zubama

Vždycky jsi říkala
že bych žárlil
i na vlastního syna
a mělas pravdu

březen 2023

Můj život
je jako
zeptat se na děj
v půlce filmu
Kam to jedou?
Věty plynou
míhají se okolo hlavy
však si to někde najdu
ve světě encyklopedií
kde mozky ochořely
jak průdušky
Když jsem byl dítě
a mamka říkala:
Lukášu, važ si toho, co máš
a já myslel na děti v africe
s mouchama na xichtu
co adoptuju na ZŠ
a o duševní chudobě
jsem vůbec netušil
Je těžké si uvědomit
že to, co žijem
je to jediné, co máme
tohle období
každý okamžik
je přitom nenahraditelný
každé nahodilé
korespondence tichých signálů
nespavých korábů

Ve svých básních se Lukáš Němeček pohybuje i přes zjevnou každodennost mezi dvěma světy — prochází hospodami, jde kolem dálnic všednosti a zapaluje ohně pozorování světa kolem nás, ale zároveň je pod tou každodenností jeskyně podvědomí a v oněch básních vysílá a přijímá korespondenci tichých signálů či se vytripovaný pohybuje na oceánských dunách v nespavém korábu. Není to žádná ambivalentnost, ale dialektika — je stále nutné cítit v ruce ten vesmírný uhlík života.

květen 2023

V půjčeném autě
nás doprovází
ty samé mraky
jako kdysi
při cestě načerno
z které snad už pokuta nikdy nedejde
jedem
na to samé místo
které se nezměnilo
a přitom je tak jiné
to my
pořád ti samí my
v x-té reinkarnaci
během tohoto života
zacyklení v sezónách
už zase s jinou myslí a kůží
a zase
a zase
se snažíme dohnat
neopakovatelný mejdan
který nikdy neproběhl
a přitom našetřit na zubaře
a ví to všichni
přítelkyně
co čekají doma s rakovinou
i strašáci
na polích a plašiče
ranních náletů vzpomínek

říjen 2023

kalhoty v kterých
jsem teprve před chvílí
byl na pohřbu kámošovi
jsou propálené od jisker
daleko od všech
smutečních hostí
chytám do ruk uhlíky
a říkám tomu

cítit život

říjen 2023

bere mě když
v noci
čůrá do ohně
který jsem ráno rozdělal
aby nám udělala čaj
Z máty kterou jsem nasbíral

říjen 2023

přes den
se stěhujem
po louce
se stínem
v noci
na vytripovaných
oceánských dunách
sledujem
nepopsatelné
vesmírné jevy

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.

Dana Kyndřová, *Textilní podnik Ohara, Aš, 1998*



Dana Kyndřová, *Revue z bahna na srazu motorkářů, Buková Lhota u Benešova, 1999*



Básniřka čísla

René Karabaš

René Karabaš (nar. 1989) je bulharská spisovatelka, scenáristka, dramatička a herečka. Za své herecké výkony získala několik ocenění na domácích i mezinárodních festivalech. Její debutový román *Ta, která zůstala* (Остайница, 2018) získal prestižní cenu Eliase Canettiho za literaturu, dostal se do užšího výběru různých národních cen a byl přeložen do mnoha světových jazyků. Zde publikované ukázky pocházejí z poslední autorčiny básnické sbírky nazvané *Zorbova sestřenice* (2020). Autorka vystoupí na festivalu *Literatura žije!*, který se bude konat 22.—28. dubna v Českých Budějovicích.

Povídka

Petr Čichoň

Petr Čichoň (nar. 1969) je básník a spisovatel. Pracoval jako redaktor nakladatelství Votobia, Host a Vetus Via. Od roku 1998 působí ve vlastním architektonickém ateliéru. Vydal romány *Slezský román* (Host, 2011), *Lanovka nad Landekem* (Host, 2020, audiokniha Čtmi, 2021, polsky *Kolejka nad Landiekem*, Silesia Progress, 2023). Za *Slezský román* byl nominován na Cenu Josefa Škvoreckého. Svou poezii zhudebňuje a deklamuje za doprovodu loutny. Vydal básnické sbírky *Chília* (Host, 1995), *Villa diabolica* (Host, 1998, obsahuje CD), *Pruské balady / Preussische Balladen* (Host — Vltavín, 2006, obsahuje CD) — za tuto sbírku byl navržen na Drážďanskou cenu lyriky 2004 — a *Borderline Frau* (Větrné mlýny, 2021, obsahuje vinyl 7"). Jeho poezie i próza byly přeloženy do angličtiny, němčiny, maďarštiny, ukrajinštiny a polštiny. Pochází z Hlučínska a žije v Brně.

Nová jména

Lukáš Němeček

Lukáš Němeček (nar. 1993) pochází z valašských Velkých Karlovic, poslední roky žije v Brně jakožto nedostudovaný uměnovědec. Občasný pořadatel událostí ve vsetínském klubu Vesmír a brněnské sklepní scéně Skleněná louka, kde zároveň pracuje. Když zrovna neodjíždí do vzdálených krajín, aby se zase mohl vrátit. Nekonečný hledač. Vydává nepravidelný poetický samizdat *Tři tečky uprostřed*, je členem vratkého muziko-poetického uskupení Hrbatý padá ze schodů.

Ateliér

Dana Kyndrová

Půl století fotografování dokumentaristky Dany Kyndrové (nar. 1955) zanedlouho završí devátá autorská kniha. Pod titulem *Devadesátky* ji vydá nakladatelství KANT a v podobě výstavy uvede Leica Gallery Prague. Se stejnými partnery publikovala fotografa v minulosti již odchod sovětských vojsk z Československa. Nyní připomíná, jejími slovy řečeno, „nejen optimismus po pádu železné opony, ale i neveselý život prostých lidí na Chebsku či Ašsku a v končících uhelných dolech a hutích na Kladensku. Nechybí ani bouřlivé erotické akce a pompézní party... Na pivních slavnostech teče pivo proudem a Češi jsou ve svém živlu“.

Vedle vlastní tvorby se Dana Kyndrová věnuje kurátorské a organizační činnosti. Závěr heslovitého představení autorky nabízí úctyhodnou, byť poněkud komisní rekapitulaci jejích edičních titulů: *Nepolepšitelná víra v lepší budoucnost* (1998), *Per musicam aequo* (1998), *Žena mezi vdechnutím a vydechnutím* (2002), *Odchod sovětských vojsk z Československa* (2003), *Podkarpatská Rus* (2007), *Algerie—Togo* (2009, spolu s matkou Libuší), *Rituály normalizace / Československo 70.—80. let* (2011) a *Rusové... jejich ikony a touhy* (2015). (Josef Moucha)



KOMU PATŘÍ BRUNO SCHULZ?



Magdaléna Platzová

Pro vztah Čechů k polsky psané literatuře je možná typické, že v češtině neexistuje ani jeden životopis mága polského jazyka Bruna Schulze. Vše, co si můžeme přečíst, jsou jeho dvě povídkové knihy a sbírka dopisů. O to důležitější je asi poukázat na novou zásadní knihu Benjamina Balinta *Bruno Schulz. Umělec, vražda a únos historie*, která se na tomto nepříliš oraném poli objevila.

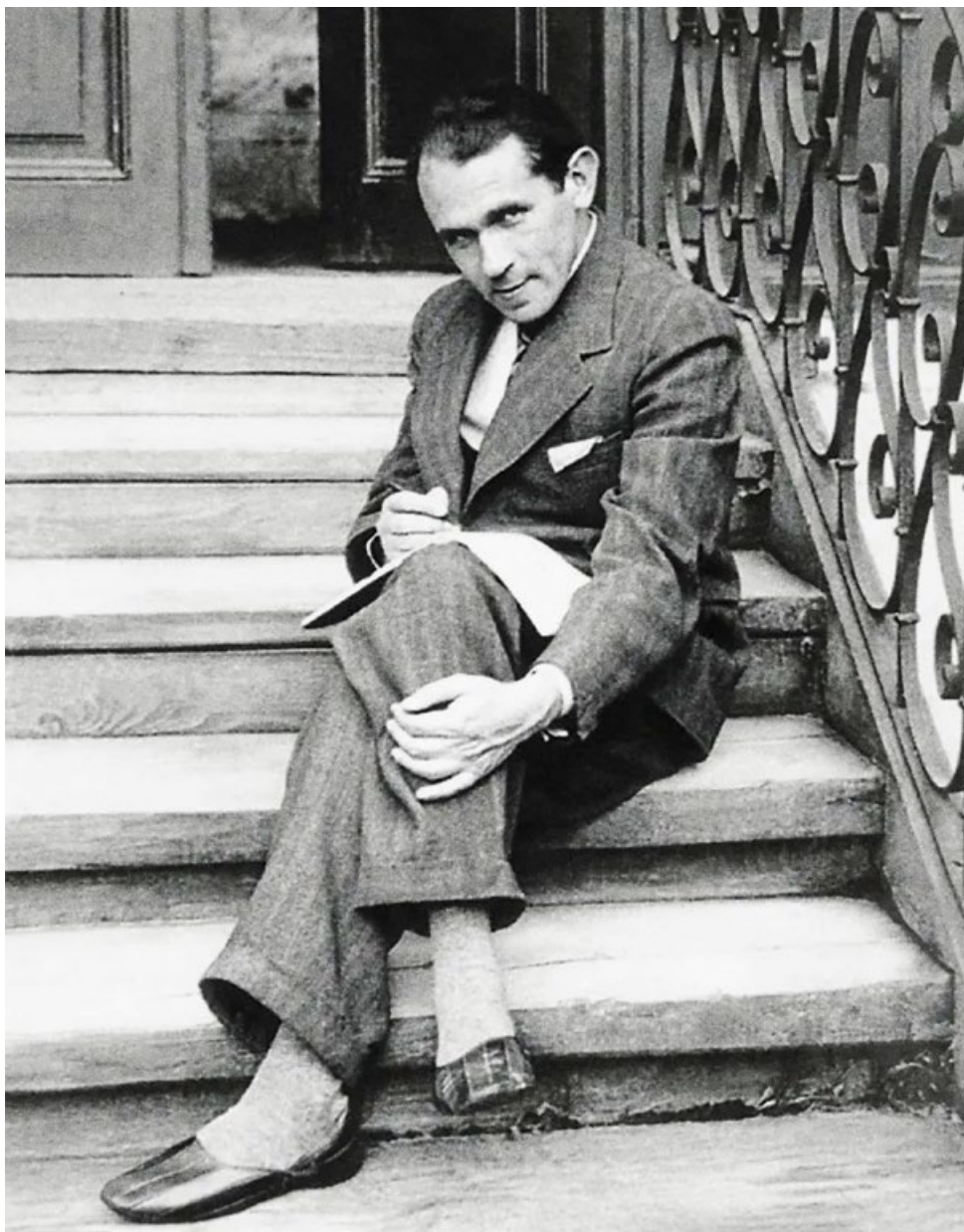
Válečný korespondent Vasily Grossman ve své poválečné reportáži nazvané *Ukrajina bez Židů* napsal: „Strnulost. Ticho. Jeden národ byl zavražděn. Zavraždění jsou po-starší řemeslníci... zavraždění jsou učitelé, krejčí; zavražděny jsou babičky, které uměly zašít punčochy a péct lahodný chléb... a zavražděny jsou babičky, které neuměly nic než milovat svoje děti a vnuky... Toto je smrt národa, který žil po staletí vedle národa ukrajinského, který dřel, hřešil, dělal dobré skutky a umíral vedle něj na jedné a téže zemi.“

Někde v tomto tichu a strnulosti poválečné Haliče zůstal zaklet i osud Bruna Schulze, výtvarného umělce a jednoho z nejvýraznějších moderních spisovatelů polského jazyka. Jeho umělecké nadání, které dodnes působí dojmem zjevení, jej nedokázalo uchránit osudu jednoho z milionu a půl Židů, které na Ukrajině během druhé světové války vyvraždili nacisté s výraznou pomocí ukrajinských milicí UPA.

V Schulzově rodném městě Drohobyči žilo v roce 1938 sedmnáct tisíc Židů. Příchodu Rudé armády v srpnu roku 1944 se jich dožilo čtyři sta. A na rozdíl třeba od Prahy, kde židovská kultura zůstala do velké míry zachována, byly stopy židovského života v Drohobyči, jako i jinde na Ukrajině, po válce většinou vymazány. To se týká hřbitovů, synagog a jiných budov, ale i nehmotného dědictví.

Toto je třeba si uvědomit. Ne proto, že by katastrofa holokaustu nějak určovala Schulze jako spisovatele a umělce. Ale abychom pochopili, z jaké hloubky destrukce a zapomnění musí být vyprošťovány zlomky zničených životů, jako byl ten jeho.

Kniha americko-izraelského autora Benjamina Balinta *Bruno Schulz. Umělec, vražda a únos historie* (*Bruno Schulz. An Artist, a Murder and the Hijacking of History*) v tomto vyprošťování odvedla ohromný kus práce. Je to po základní Schulzově biografii z pera Jerzyho Ficowského, která poprvé vyšla v roce 1967 a pak byla ještě několikrát doplňována, a po nedávno vydaném životopisu výtvarnice a spisovatelky Anny Kaszuby-Debské nové dílo, které svěžím, ale přitom vyčerpávajícím způsobem na základě všech dostupných pramenů vykresluje Schulzův život a analyzuje jeho umění a psaní, ale zároveň — a v tom se od předchozích životopisů výrazně liší — se dopodrobna zabývá jeho posmrtným osudem. Konkrétně tím, jakou roli v něm sehrál antisemitismus, politické a geopolitické zájmy Polska a Ukrajiny, Schulzova popularita v Americe a také vztah Izraele k dědictví holokaustu.



Balintova kniha má široký úhel záběru. Lze z ní vyčíst mnohem hlubší souvislosti než z pouhého životopisu. Jako Američan a Izraelec je Balint schopen nahlédnout Schulzovu životní i posmrtnou situaci z jisté vzdálenosti. Ale jako potomek střeoevropských a východoevropských Židů zároveň vnímá téma velmi osobně. Když přijíždí pár měsíců před ruskou agresí do Schulzova rodného města, neprožívá svou návštěvu jako cizinec, ale jako někdo, kdo hledá (a nenachází) ztracenou část své vlastní rodinné paměti.

TAJEMNÉ ÚTRŽKY

Práce Schulzova životopisce není ani tak zkoumáním toho, co bylo a je, ale spíše toho, co chybí. Z psaných dokumentů, z nichž

lze nejlépe rekonstruovat život, zbývá štůsek dopisů, a ještě těch méně důležitých. Pak jsou tu dvě knihy povídek, které vyšly ještě za Schulzova života, *Skořicové krámy* a *Sanatorium na věčnosti* (polsky *Sanatorium pod Klepsydra*) a pár recenzí ze Schulzova pera roztroušených po časopisech. Rukopisy se nedochovaly žádné, bohužel ani ty k nevydaným textům, jako je dnes už mytický román *Mesiáš*. O nich, stejně jako o chybějící korespondenci máme svědectví od několika Schulzovi blízkých, které ještě za jejich života vyzpovídal neúnavný a celoživotní „hledáč“ Bruno Schulze Jerzy Ficowski. (Ten byl se svým oddaným úsilím pro zachování a propagaci Schulzova díla stejně zásadní jako Max Brod pro Franze Kafku.)

Na druhou stranu tato tajemnost, z níž se čas od času ještě i dnes vynoří nějaký

útržek, kresba nebo text (Balint píše například o nedávno objevené povídce „Undula“ z roku 1922, která je připisována Schulzovi), nám dává pocit, jako by nám Schulz, na rozdíl od jiných mrtvých spisovatelů, ještě stále mohl připravit nejedno překvapení. Pořád je také naděje, že se z nějakého archivu KGB nebo zaprášené půdy vynoří Schulzova Kniha knih, román *Mesiáš*, možná nejslavnější pohřešovaná kniha v historii literatury — „metafora ztráty“, jak píše Balint.

V tom postupném vynořování lze vidět podobnost s osudem Franze Kafky, ostatně ne první ani poslední. Také Kafkova pozůstalost se k veřejnosti dostávala po částech a některé její doložené části dosud chybějí. Skutečné drama se odehrálo kolem jeho rukopisů, deníků a dopisů v majetku Maxe Broda, které po Brodově smrti přešly do vlastnictví Esther Hoffe a jejich dcer, a nakonec se staly předmětem soudního sporu. O jeho peripetii je ostatně Balintova předchozí, do češtiny bohužel nepřeložená kniha *Kafkův poslední proces (Kafka's Last Trial)*. Balint má smysl pro vzrušující zápletky.

Také *Bruno Schulz. Umělec, vrah a únos historie* začíná napínavě. Dva němečtí dokumentaristé Christian a Benjamin Geisslerovi, otec a syn, přijíždějí v roce 2001 do ukrajinské Drohobyče, aby pátrali po stopách Bruna Schulze a ve spíži starého bytu ve vile, kde za války bydlel esesák Felix Landau, nacházejí zbytky nástěnných maleb vytvořených Schulzem v létě roku 1942, malby pohádkových postav, které zdobily pokojík Landauových dětí.

Zpráva o nálezu fresek byla svého času senzací, která obletěla svět. Ale ještě mnohem víc se o nich začalo psát, když tři z pěti vybledlých a poničených maleb ze dne na den, se souhlasem majitelů spíže, zmizely a vynořily se v Jeruzalémském památníku obětí a hrdinů holokaustu Jad vašem.

„Operace Schulz“, jak ji zodpovědné osoby v Izraeli nazývaly, následně rozpoutala bouřlivý diplomatický spor mezi Ukrajinou, Polskem a Izraelem, dala vznik mezinárodním peticím, rozhořčeným článkům a stížnostem. Ukrajina, ale rovněž Polsko si na Schulzovo dědictví dělaly nárok, protože Schulz psal polsky a žil na území dnešní Ukrajiny. Zástupci Izraele proti geografickému nároku vznášeli nárok morální.

Jádrem sporu byla otázka: „Komu patří Schulzovy poslední malby?“ Na tu však nelze odpovědět bez podrobnějšího pojednání nejen o životním osudu Bruna Schulze, ale také o osudu haličské židovské komunity během druhé světové války, před a po ní.

STÍN SNU

Bruno Schulz se narodil v roce 1892 v haličské Drohobyči a zemřel tamtéž o padesát let později násilnou smrtí, protože byl Žid.

Rodné město, jež nikdy na delší dobu neopustil a které ve svých textech přetvořil v jakýsi snový, neustále se proměňující, divoce kvasící časoprostor, patřilo v době jeho narození rakousko-uherské monarchii. Po roce 1918 se zde následně vystřídala Západoukrajinská lidová republika, Druhá polská republika, Sovětský svaz a nakonec Třetí říše.

Balint věnuje poměrně velký prostor tomu, aby vylíčil, v jakém kontextu se formovala Schulzova osobnost. Bylo by omylem se domnívat, že Drohobyč na sklonku devatenáctého století byla nějakým zapadlým městečkem. Už dříve se tu těžila sůl, ale teď se díky objevu ropy stala průmyslovým centrem a obchodní křižovatkou, jakýmsi dekadentním Texasem, kam se za rychlým ziskem sjížděli dobrodruzi z celého světa. Intelaktuálnímu a uměleckému životu se tu ale příliš nedařilo, za tím se muselo do nedalekého Lvova nebo ještě lépe do Varšavy.

Schulz vyrůstal v rodině obchodníka se střížním zbožím. Byl nejmladší ze tří dětí, jeho o mnoho starší bratr Yzak byl úspěšným podnikatelem amerického typu, majitelem několika kin v Haliči i v Polsku. V době Brunova dospívání zastupoval v rodině otce, který byl zřejmě postižen postupující duševní chorobou. Sestra Hania, které se zabil muž, žila se svým synem, matkou a Brunem ve společné domácnosti, za níž byl Bruno po Yzakově předčasné smrti v roce 1935 finančně zodpovědný.

Nutnost vydělávat, ten tlak, který se nezávisle na Schulzově literárním a uměleckém úspěchu s časem pouze zvětšoval, byl do velké míry pro jeho život určující. Až na opravdu krátké periody klidu neměl Schulz nikdy dost času a pohodlí na to, aby se, jak po tom toužil, izoloval a vybudoval si svůj vnitřní svět bez neustálé konfrontace s tím vnějším.

V dochované korespondenci se nářky na denní práci jako překážku tvorby opakují v různých obměnách: „Chtěl bych zahálet, nedělat nic, toulat se — mít trochu radosti z krajiny, z nebeské klenby otevírající se nebeskými červánky do jiných světů. Pak by se do mě možná vrátila melodie, nastal by příliv prózy. Pracovní povinnosti mne děsí, naplňují mne odporem, kalí mi radost ze života.“ A jinde (Romaně Halpern): „Mýlíte se, když si myslíte, že k tvorbě je třeba utrpení. To je staré klišé, někdy

možná případné, ale ne u mě. Já potřebuji laskavé ticho, trochu té tajné posilující radosti, hloubavou lačnost po tichu a klidu.“

Schulz od dětství výborně kreslil a chtěl se stát malířem. Po přerušeném studiu architektury ve Lvově a neúspěšném pokusu o přijetí na akademii ve Varšavě a ve Vídni se nechal najmout gymnáziem v Drohobyči jako učitel kreslení a ručních prací. Navzdory tomu, že učení neměl rád, si na něj jeho žáci uchovali pěkné vzpomínky. Říkali mu Bajkář, protože při hodinách vyprávěl pohádky, nosil jim cukroví a chudým sirotkům rozdával jídlo a oblečení. Zároveň se kolem něj, kvůli jeho kresbám, na kterých se bezmocní muži nechávají rozkošně mučit démonickými ženami, vznášela aura něčeho tajemného. Šeptalo se o něm, že je ma-zo-chis-ta.

To, co lidé běžně nazývají životem, nemělo u Schulze výrazné peripetie.

„Pátřej v paměti, jak chceš, ve své biografii nenajdeš nic, co by bylo hodno vyprávění,“ napsal Schulz své celoživotní přítelkyni, filozofce a básniřce Deboře Vogel a myslel tím na sebe. Poukazoval tím na jistou abstraktnost svého života v porovnání s lidmi, kteří žijí konkrétní, v praktickém životě ukotvené životy.

Kromě několika pobytů ve Varšavě nebo v Zakopaném, jednoho ve Vídni a jednoho výletu do Paříže nikde nebyl. Jeho milostné vztahy se odehrávaly většinou v dopisech, které se ztratily. Čtyři roky byl zasnouben s krásnou a talentovanou Josefínou Selińskou (mimo jiné ji ponoukl k prvnímu polskému překladu Kafkova *Procesu* do polštiny, jenž pak vyšel pod Schulzovým jménem), ale neodhodlal se k tomu si ji vzít.

Jeho pravý život se totiž příliš intenzivně odehrával jinde — v umění. Realita pro něj byla stínem snu, ne naopak.

Schulz se vyjadřoval dlouho jen kresbou, pokud psal, byly to dopisy. Bylo to nejspíš dáno jeho sebekritičností, v níž si nijak nezadal s Franzem Kafkou. V dopisech čteme o dlouhých obdobích, kdy je nelaskou k sobě sama jako ochromen.

PLNÁ A NEZMĚRNÁ PRÓZA

První Schulzovy povídky byly původně dovětky k dopisům Deboře Vogel, s níž prožíval obohacující a hluboké přátelství. Je také pravděpodobné, že Debořiny texty se nějakým způsobem zrcadlily v těch jeho. Když se Vogel rok po seznámení s Schulzem provdala, pokračoval jejich vztah v korespondenci, na jejímž okraji začal bujet a kvést pozoruhodný svět Schulzovy imaginace.

Na popud přátel Schulz tato post scripta dopsal a sestavil z nich knihu, kterou se podařilo dostat do rukou vlivné nakladatelky a spisovatelky Zofie Nałkowské. Byla naprosto okouzlena, nazvala povídky „největší senzací“ polské literatury.

Skořicové krámy, Schulzova „duchovní genealogie“, vyšly v prosinci roku 1933 v nakladatelství Rój a Schulz se stal přes noc hvězdou. Na jeho finanční situaci se to bohužel neprojevalo. Jeho druhá a poslední kniha *Sanatorium na věčnosti* (*Sanatorium pod Klepsydra*) vyšla v roce 1937.

Plná a nezměrná je Schulzova próza. Balint píše o její mnohosmyslovosti (*polysensuality*), o Schulzově jazyku, který je pro polské spisovatele (mezi jinými cituje nobelistku Olgu Tokarczuk) neustálou výzvou. I v Americe má Schulz své skalní obdivovatele, hlavně díky Philipu Rothovi, který obě Schulzovy knihy zařadil do své ediční řady *Spisovatelé z jiné Evropy* u nakladatelství Penguin. Cynthia Ozick napsala román *Mesiáš ze Stockholmu*, který je inspirován Schulzovým nezvěstným rukopisem a jeho životem. Z těch mladších například Jonathan Safran Foer a Nicole Krauss ve svých románech přímo odkazují k Schulzovi. V Izraeli svou uměleckou příbuznost s Schulzem demonstruje David Grossmann v románu *Viz láska*.

V souvislosti s Schulzovou prózou, ale i jeho kresbami je třeba upozornit na to, že to nebyl nějaký izolovaný génius z provincie (podobné chyby se interpreti dopouštějí i u Kafky), ale umělec napojený svým krvním oběhem na dobu, v níž žil. Jeho oblíbenými spisovateli byli jen o něco starší Thomas Mann a Reiner Maria Rilke, s Mannem si dokonce korespondoval. Přátelil se s Witoldem Gombrowitzem, se Stanisławem Ignacym Witkiewiczem. Zasadil se o první polské vydání Kafky.

Všimněme si jen některých témat, která má Schulz společná se svými současníky.

Kult dětství jako „geniální epochy“, k níž je třeba teprve „dospět.“ Totéž například učil své žáky v Bauhausu Johannes Itten. V dopise Witkiewiczovi Schulz píše: „Nevím, odkud v dětství čerpáme obrazy, jež pro nás mají určující význam. Hrají roli těch vláken v roztoku, kolem nichž pro nás krystalizuje smysl světa.“ A pokračuje: „Takové obrazy představují program,



→ Cliché verre neboli průsvity z Schulzovy série
Kniha idolatrie (1920–1924)

železnou zásobu ducha, jež nám je dána velmi záhy v podobě pocitů a polovědomých zážitků. Zdá se mi, že pak zbytek života strávíme tím, abychom ta nahlédnutí interpretovali, přelouskali celý jejich obsah, který postupně objevujeme, a provedli je celou šíří intelektu, jakého jsme jen schopni. Ty rané obrazy určují umělcům hranice jejich tvorby. Jejich tvorba je dedukcí z již hotových předpokladů. Neobjevují už potom nic nového, učí se jen stále lépe rozumět tajemství, jež jim bylo svěřeno na počátku, a jejich tvorba je neustálou exegezí, komentářem k tomu jedinému textu, jež jim byl dán.“

Dalším takovým tématem je modernistický kult umění jako nového náboženství. Nebo propojení času s prostorem a jejich nestálost, jak je odhalil ve své teorii relativity Albert Einstein. Výklad skutečnosti jako nepřetržitého proudu pohybu a změn, který najdeme v populárním díle Henriho Bergsona. Nebo teorie hylozoismu, podle níž je veškerá hmota živá a osídlená nějakým vědomím. (V této souvislosti jsem našla zajímavý esej Jiřího Langera z roku 1926, kde dokonce tuto zřejmě ve své době dost rozšířenou myšlenku vztahuje k judaismu a k východnímu židovství zvlášť.)

Rovněž Schulzovy erotické kresby rezonují v kontextu doby, která je více než co jiného formována Freudovou psychoanalýzou. Vzpomeňme si na slavný štos Kačkových pornografických časopisů, které s takovým ohlasem vynesl na světlo James

Hawes. Soukromé periodikum *Ametysty* (později přejmenované na *Opály*), vydávané před první světovou válkou, obsahovalo vedle erotických textů také ilustrace, často sadomasochisticky zabarvené.

A co teprve postavy démonických žen. Vzpomeňme na texty Ladislava Klímy, Augusta Strindberga, Drtikolovy fotografie nebo slavnou Munchovu upírku z roku 1895, která se ve skutečnosti jmenuje *Láska a bolest*.

TAK TO PROSTĚ JE

Na sklonku třicátých let nabýval Schulzův život čím dál tím pochmurnějších barev. Vycházela protižidovská opatření a Schulz, vybaven šestým smyslem, cítil blížící se katastrofu. Po dvaceti jedna měsících sovětské okupace, kdy se stal, nikoli z přesvědčení, ilustrátorem *Bolševické pravdy* a vymaloval patnáctimetrový portrét Stalina, který visel na fasádě radnice, přišla do Drohobyče německá armáda. A s ní Judengeneral (generál přes Židy) Felix Landau, nevzdělaný, zakomplexovaný a sadistický Vídeňák, který díky své kariéře v SS dostal najednou moc nad životy statisiců.

Balint se dopodrobna zabývá motivacemi, které mohli Landaua přivést k tomu, aby k Schulzovi zvláštním způsobem přilnul a udělal si z něj svého chráněnce. Rozhodující tu byly jistě Schulzovy kresby, jeho umění, které jednak Landaua oslovovalo svým masochismem, jednak v něm

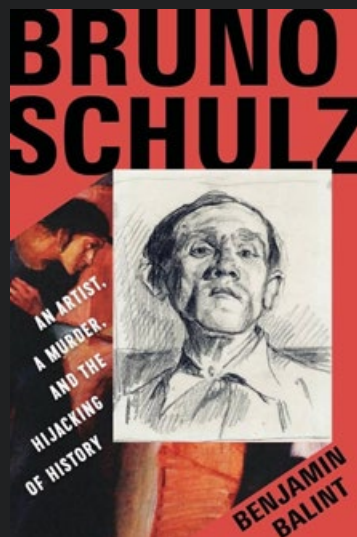
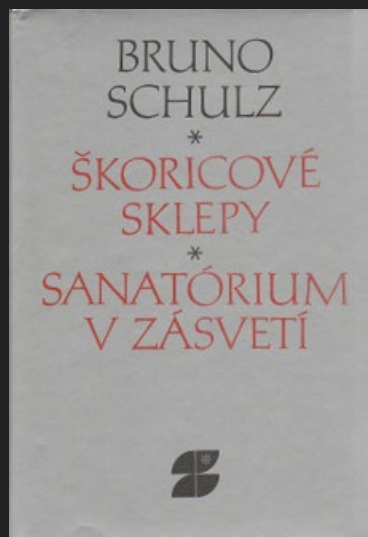
zřejmě krmilo dojem, že není jen primitivní vrah, ale také vlastně tak trochu i umělec a mecenáš. Se Schulzem, kterého týral a zároveň chránil před smrtí, prý dlouze hovořoval o umění.

Pasáže z jeho deníku jsou jedním z nejmrazivějších dokumentů, které jsem kdy četla, zvláště pro jejich naprostou, vše odhalující banalitu: „Nejdřív jsme museli najít vhodné místo na střelení a pohřbení. Po pár minutách jsme je našli. Kandidáti na smrt se dali s lopatami do kopání svého vlastního hrobu. Dva z nich plakali. Ti ostatní měli opravdu neuvěřitelnou odvahu [...] Zajímavé, jak mne to vůbec nedojímá. Žádná lítost, nic. Tak to prostě je a pak je konec [...] Jáma se pomalu zvětšovala; dva z nich pořád plakali.“ Na konci dne sám sebe pochvává: „[...] musel jsem si udělat plán jako opravdový malý architekt. Všichni moji práci obdivovali.“

Balint popisuje život nacistů v Drohobyči, příjezd Landauovy milinky Trudy, která se přidává k páčání zvěrstev. Po válce byla osvobozena pro nedostatek důkazů. Zatímco Landau, když jej konečně v roce 1962 odsoudili, si odseděl pouze deset let a zemřel na svobodě v roce 1983.

OPERACE SCHULZ

Život v drohobyčském ghettu, kde vládl hlad, tyfus a zima, Schulz prý dokumentoval v kresbách a zápiscích, dnes bohužel



ztracených, stejně jako staré budovy a místa spojená s židovským životem a místní postavíčky. Ve své jasnozřivosti nepochyboval o tom, že všichni tito lidé i jejich svět zmizí brzy v nenávratnu.

Sám byl navzdory svému ochránci zavražděn na ulici nedaleko svého rodného domu 19. listopadu 1943. Na to datum si plánoval dlouho odkládaný útěk s falešnými dokumenty, které mu obstarali přátelé ve Varšavě. Ale to ráno se přihodil incident (Žid postřelil příslušníka SS) a drohobyčtí gestapáci dostali povel povraždit na divoko tolik Židů, kolik zvládnou. Jeden z nich na svém lovu potkal Schulze.

O samotném průběhu smrti a osobě vraha existuje pět různých teorií, v knize jsou samozřejmě všechny. Ale konec je vždy stejný: Na ulici leží Schulzovo bezvládné tělo.

Schulzův hrob se nikdy nenašel. Možná byl na starém drohobyčském hřbitově, na jehož místě nechala radnice v roce 1958 vystavět bytovky.

Balint se tu stává kronikářem zániku. Dá si práci i s tím, aby mezi vrahy a udavači vyzdvihl ty, kteří pomohli a někoho zachránili. Nebylo jich moc, ale je důležité o nich vědět, abychom dostali co nejpresnější obraz o proporcích celé katastrofy. Tím se totiž i tahanice o Schulzovo dílo vyjeví v poměrech, které více odpovídají pravdě.

Antisemitismus na Ukrajině bohužel nebyl něco importovaného nacisty. Byl a dosud je přítomen, a nejen na Ukrajině, ale také v Polsku, které se dlouho po druhé světové válce stavělo pouze do role nevinné a hrdinné oběti.

V Drohobyči se antisemitismus projevil nejen předválečnými pogromy a ukrajinskou spoluprací na vyhlazení Židů, ale také po válce, v záměrném ničení všeho, co mělo nějakou spojitost s židovským dědictvím. To málo, co je tu dnes k vidění, například Chorálová synagoga, bylo před ruinami zachráněno nikoli vůlí ukrajinských úřadů, ale díky finančním darům a úsilí potomků místních Židů.

Tato lhostejnost hraničící s agresivitou vysvítá zřetelně i z Balintovy reportáže z Drohobyče, kam se vydal několik měsíců před vypuknutím ruského vojenského útoku — na každoroční schulzovský festival.

Jeden příklad za všechny: Při vzpomínkové akci, jež se koná na místě Schulzovy násilné smrti (za lhostejnosti obyvatel města), si Balint všimne nedaleko stojícího pomníku. Je to Stěpan Bandera v hrdinské póze. Jeden z „osvoboditelů“ ukrajinského národa, který se spojil s nacisty a jehož milice se aktivně účastnily vyvražďování Židů.

Sám byl navzdory svému ochránci zavražděn na ulici nedaleko svého rodného domu 19. listopadu 1943. Na to datum si plánoval dlouho odkládaný útěk s falešnými dokumenty.

V tom světle snad můžeme lépe pochopit rozhodnutí památníku Jad vašem odvézt co nejrychleji Schulzovy malby z Ukrajiny, a zachránit je tak pro příští generace. Není to ostatně poprvé a asi ani naposledy, co Izrael, vyzbrojen „morálním právem“, odněkud tajně odvezl něco, co považoval za své dědictví.

Balintova kniha obsahuje dost materiálu na to, aby si na toto „morální právo“ každý utvořil svůj vlastní názor. Stejně jako na hysterii, která po „únosu Schulze“ vypukla. Místy se kniha čte jako groteska. Zvláště když si uvědomíme, že malby, kvůli kterým se strhl takový poprask, předtím celých šedesát let nerušeně vlyhly a odlupovaly se ve spíži, schované za lahvemi s okurkami a marmeládou.

Ukrajina a Polsko se cítily okradeny, protestovaly na nejvyšší úrovni. Také přední západní intelektuálové podepsali petice za okamžitý návrat Schulze do Drohobyče a protestovali proti *izraelské kulturní kolonizaci*, která se pokouší si (neprávem) přivlastnit Schulzovo umění jen proto, že byl Žid. Básnivý Jerzy Ficowski dokonce prohlásil zpusťšenou spíž za Schulzův vykradený hrob.

Z debaty, kterou „operace Schulz“ rozpoutala, nicméně vypluly zajímavé otázky: Komu patří holokaust? A pokud Izrael není právoplatným domovem pro díla Evropou vyvražděných Židů, kde se nachází takový domov? Kdo má na tato díla nárok?

Přemýšlení o nich dovoluje lépe pochopit nejen minulost židovského národa ve vztahu k zemím, kde jeho příslušníci žili, ale rovněž jeho současnost.

Pro argumentaci pracovníků z Jad vašem bylo nakonec určující to, co nikdo z protestujících nevzal veřejně v úvahu: že nástěnné malby v dětském pokoji dětí Felixe Landaua Schulz nevytvořil dobrovolně, ale pod tlakem, kterému podléhal, protože byl Žid. A že ze stejného důvodu byl zanedlouho potom zavražděn.

Tyto malby tedy nemohou být chápány jako umělecká díla Bruna Schulze, ale spíše jako svědectví o utrpení židovského národa během holokaustu. A jako takové patří do Jeruzaléma.

Já sama, když z perspektivy svého domova ve Francii přehlednu evropský kontinent a přemýšlím o tom, jak se většina jeho zemí kdy stavěla ke svým Židům, musím nakonec souhlasit se slovy spisovatelky Cynthie Ozick, jedné ze skálních propagátorek Bruna Schulze v Americe. Když se ji Benjamin Balint v závěru knihy ptá, zda se domnívá, že ono „sbírání a snášení úlomků“, které provádí Izrael, je spravedlivé, řekne: „Můj instinkt (primitivnější než nějaké vzdychání nad spravedlností) trvá na tom, že Evropa si nikdy nezasloužila a nikdy si nezaslouží přítomnost Židů nebo práci jejich rukou a hlav.“

Autorka je spisovatelka.

MADLENKA ELIHO BENEŠE



Amos Oz, nebo David Grossman?
Z těchhle dvou určitě Asaf Gavron.

Jakou vlastnost nejvíce odsuzujete na druhých?
Zrádnost.

Co vás vzrušuje?
Krom obvyklých heterosexuálních záležitostí inteligence v kombinaci s humorem.

Váš největší strach.
Strach o vlastní dítě a strach z nesmyslné bolesti.

Na čem jste závislý?
Na ničem. Nemám pro to pravděpodobně žádné vloh, přesněji správně vyvinutý orbitofrontální kortex.

Co potřebujete, abyste byl šťastný?
Práci, intelektuální zábavu, dobré lidi kolem sebe. Ale nenazval bych to přímo stavem štěstí.

Váš největší zlovyk.
Neumím správně odpočívat.

Vaše největší extravagance.
Focal Shape 65 a Strymon Big Sky. A boty a šaty na míru.

Nejpreceňovanější kniha.
Téměř všechny se zlatě zářící nálepkou Bestseller.

Kdy a kde jste byl nejšťastnější?
To si nepamatuju, ale asi jako dítě, když mě ještě nerušila zkušenost.

Při jaké příležitosti lžete?
Když jsou třeba milosrdné lži.

Vaše nejčastěji užívaná slova nebo fráze.
Ale.

Vaše iniciační kniha.
Paul Leppin — *Severinova cesta do temnot*.

O co jste v životě přišel?
O iluze, peníze, tátu.

Váš nejoblíbenější domácí spotřebič.
Zatím jsem citové pouto s domácím spotřebičem nenavázal. Pokud to má být nejpoužívanější, pak tedy prosím: lednice Bosch.

Co je nejlepší na světě?
Meruňkové knedlíky. Ale výhradně z tvarohového těsta, ne kynuté.

Román nebo báseň, ve které byste chtěl žít.
Bohumil Říha — *Honzíkova cesta*.

V čem jste v životě selhal?
Ve většině věcí, kterými jsem prošel. Člověk se stále učí.

Který spisovatel by měl napsat vaši biografii?
Do takového stadia narcisismu jsem ještě nedospěl, takže se mi o tom ani nechce přemýšlet.

Jakou knihu právě čtete?
Pár jich mám rozečtených. Možná by bylo lepší říct zatím nedočtených, momentálně: Arnon Grunberg — *Tirza*, Max Frisch — *Stiller*, Max Frisch — *Mé jméno budíž Gantenbein*, Bianca Bellová — *Mona*, Ivan Sergejevič Turgeněv — *Asja*, Lucia Berlinová — *Manuál pro uklízečky*, Martin Amis — *The Rachel Papers*, Kazuo Ishiguro — *Klara And the Sun*, Viet Thanh Nguyen — *The Committed*, Alexandra Berková — *Temná láska*, Celeste Ng — *Naše ztracená srdce*, Jaroslav Kalfa — *Stručná historie věčného života*, John Fante — *Zeptej se prachu*, Eduard Valenta — *Jdi za zeleným světlem*, Alberto Moravia — *Nuda*. A taky Katalog Lego 2024.

Eli Beneš (nar. 1976) je spisovatel, hudebník a moderátor.

TY MOJE SKVOSTNÉ ZVÍŘÁTKO

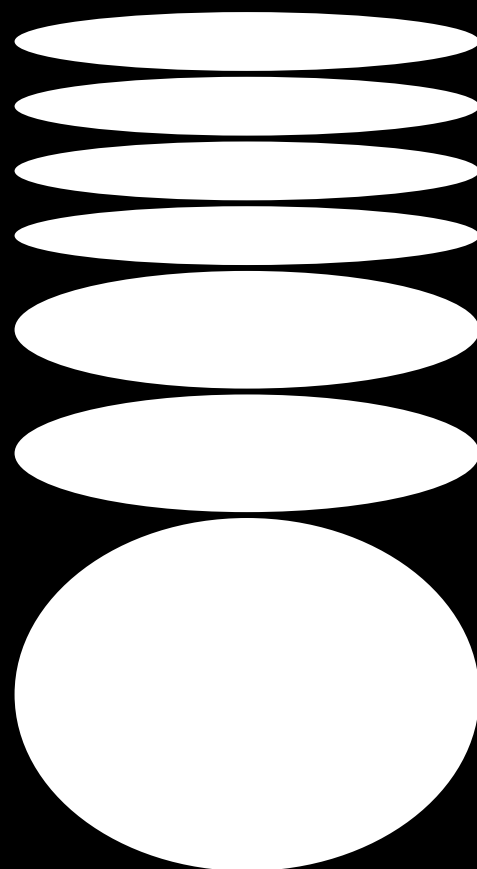
Lucas Rijneveld

TĚŽKÉ DUŠE

Iva Hadj Moussa

DŘEVĚNÉ OČI

Carlo Ginzburg



CESTA DO NITRA TEMNOTY

Michaela Škultéty

Román *Ty moje skvostné zvířátko*, druhé do češtiny převedené dílo nizozemského nebinárního autora Lucase Rijnevelda (nar. 1991), je stejně jako jeho přechozí kniha *S večerem přichází tiseň* dílo veskrze provokativní, skličující, ba místy dokonce až zoufale smutné a občas i vysloveně nechutné. Román čtenářům otevírá cestu do světa, který je plný obskurností, brutality a zvráceností, odporných vizí a snů, což spolu s absencí výraznějšího děje způsobuje, že rozhodně nejde o čtení pro každého.

Dějště knihy je podobné jako v Rijneveldově románovém debutu, ověřeném řadou cen: ocitáme se na nizozemském venkově uprostřed rodinných statků, kde se na prvním místě udržuje zdání, stejně jako konzervativní názory. Uprostřed této poněkud zpátečnické komunity pracuje devětačtyřicetiletý zvěrolékař, který se stará o krávy na okolních farmách. Je dlouhé,

horké a líné léto roku 2005, román se tedy odehrává čtyři roky po událostech z 11. září, jež představují jeden z vedlejších, nicméně důležitých motivů. Sledujeme rozvíjející se milostný vztah mezi čtrnáctiletou dívkou a o pětadvacet let starším mužem, a to z pohledu pedofila, jenž si je velmi dobře vědom toho, že se pohybuje zprvu na hraně zákonem daného morálního a etického chování a posléze i za ní.

„Toto je příběh zvěrolékaře a jeho nebeské vyvolené,“ píše se v románu. Věta nás uvádí přímo do jádra příběhu, který je *de facto* jediným souvislým, zdánlivě kvapně vychrleným zvěrolékařovým monologem — přičemž některé věty se táhnou přes několik stránek — adresovaným jeho „vyvolené“, již oslovuje také „můj mazlíku“, „má krásná utečenkyně“, „ztroskotaná nebešťanko“ či „božský miláčku“. On vnímá, že ona, která stále nosí na prstě dětský prstýnek s beruškou, nerozumí své rozvíjející se sexualitě. Ona si připadá sama a hledá potvrzení. On jí posílá texty písní, a poskytuje jí tak slova pro pocity, s nimiž si ona neví příliš rady. (Na tomto místě poznamenejme, že se po celou dobu nedozvíme jméno ani jednoho z hlavních hrdinů, byť on se po čase stane Kurtem, podle Kurta Cobaina, a ona získá přezdívku Putto, podle sošek zobrazujících nahé dítě podobné andilkovi, obvykle ovšem bez křídel, renesanční obdoby antických amorů. Jména ostatně nemají ani dívčin otec a bratr, ani zvěrolékařovi synové. Zato jeho manželka je od začátku Camilla a použití vlastního jména zde paradoxně symbolizuje opak toho, co bychom od něho čekali: nikoli tedy blízkost, nýbrž chlad a odstup.)

Stejně jako v Rijneveldově prozaickém debutu je i v románu *Ty moje skvostné zvířátko* naznačeno, že se nacházíme v oblasti, kde se dětem a mladým lidem nedostává žádné nebo téměř žádné sexuální výchovy a osvěty. Protagonista románu toho zřejmě využívá (zneužívá?), pohrává si s naivitou farmářovy dcery, uniká s ní do světa fantazie a „zasvěcuje ji“.

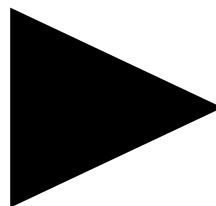
Svůj vztah k mladičké dívce, který nakonec nezůstal utajen, zvěrolékař rekapituluje v zápiscích z vězení, v dlouhých, rozvláčných větách. Jeho zápisky ovšem nejsou pokusem o ospravedlnění či racionalizaci toho, co se stalo. Nijak nezastírají, že se do dívčina života nořil s libidinózní posedlostí a krok za krokem pracoval na dosažení svého cíle: „Pomalů jsem se ti dostával pod kůži jako motolice jaterní dobytku, hezčí už to nebude: jsem parazit.“ Při čtení se noříme do psychiky sexuálního delikventa, který s drastickou, neúprosnou jasností precizně popisuje veškeré šokující detaily svého sexuálního útoku. A přitom se dostává pod kůži i nám.

A PŘESTO NENÍ ZRŮDA

Ambivalence, již Rijneveld v knize rozvíjí, je značná, protože láska, kterou zvěrolékař k nezletilé dívce cítí a již ve svých zápiscích výmluvně vyjadřuje, je zcela jednoznačně zrůdná. Bezohlednost, s níž dává prostor svému chtíči, s níž popisuje své fantazie a plány, ale také spřádá domněnky o pocitech své nezletilé oběti, je občas až nesnesitelná. Narážky na trauma, jež protagonista utrpěl v dětství, však způsobují, že nadále zůstává člověkem, nestává se monstrem, obludou, stvůrou. Román totiž naznačuje další zkušenost zneužívání. Není zcela jasné, zda si hrdina dokáže dát tehdejší události do souvislosti nebo je nějak spojit s vlastním chováním. Člověk spáchá jeden z nejhorších představitelných zločinů, a přesto není zrůda. Vnímáme hrdinovo ponuré odhodlání, ale on navzdory tomu stále zůstává člověkem. Anebo ne? Vždyť román obsahuje mimo jiné šokující popisy sexuálního útoku, které jsou vyprávěny s neúprosnou přesností a živostí. Bezejmenný protagonista se snaží sebe i dívku přesvědčit, že skutečná láska nezná věk. V hloubi duše si však uvědomuje svůj klam: nemiluje ji, miluje její mládí. Vztah plný nebezpečné fascinace a posedlosti posléze vede k nevyhnutelné implozi dvou rodin.



Lucas Rijneveld
Ty moje skvostné zvířátko
přeložila Veronika ter Hamsel Havlíková
Argo, Praha 2024
272 stran



Diskusi o knize *Ty moje skvostné zvířátko* si poslechněte v podcastu Kverulanti dostupném na Spotify a dalších platformách. Debatují Michaela Škultěty, Radka Smejkalová a Jonáš Zbořil, moderuje Ondřej Nezbeda.

Přestože zvěrolékař vystupuje jako komplikovaná, vnitřně rozervaná osobnost, která kolísá mezi skutečnou touhou a sebe-nenávistí, je možná skutečným centrem románu bezejmenná dospívající dívka a její vývoj v toxickém kalvínském mikrokosmu, jenž kromě rodičovského statku zahrnuje i nedalekou vesnici neboli „Vilidž“. Na statku i ve „Vilidži“ panuje nezdravá, bigotní a současně podivně „bezmorální“ atmosféra: protestantská víra je sice všudy-přítomná, ale žádnou spásu už nepřináší. To platí nejen pro rodinu, ale i pro celou vesnici — paralela se stejnojmenným hollywoodským filmem M. Night Shyamalana z roku 2004 *The Village* (Vesnice) rozhodně není náhodná. Jedním z ničivých klíčových poselství tohoto románu je, že zneužívání a násilí se v místech, jako je „Vilidž“, přenáší z generace na generaci.

Hrdinka, ponechaná sama sobě, žije napůl ve značně svévolném světě bez jasného morálního úsudku, napůl ve své fantazii. Tento dysfunkční svět plný pocitů viny se odráží mimo jiné v ambivalentních únikových fantaziích. Dívka si představuje, že je letadlo, a trápí ji děsivá představa, že 11. září 2001 narazila do jedné z věží Světového obchodního centra. Kvůli tomu, že má narozeniny 20. dubna, se cítí být duševně spojena s Adolfem Hitlerem, který ji „navštěvuje“ v jejím pokoji. Aby vytvořila

rovnováhu, postaví po jeho bok Sigmunda Freuda a vede s oběma imaginární rozhovory. Text se ostatně kulturními a popkulturními odkazy, zdařile dotvářejícími celkovou atmosféru příběhu, přímo hemží. Týkají se mimo jiné Kurta Cobaina, Leonarda Cohena, Patti Smith, Lou Redda, Franka Zappy, Rolling Stones, R. E. M., Dire Straits a dalších (nebyl by to zajímavý playlist?), z oblasti literární pak především Stephena Kinga a románu (a filmu) *To, Alenky v říši divů*, děl Samuela Becketta, Roalda Dahla, Emily Dickinsonové či Emily Brontëové. Rijneveld pracuje rovněž s četnými odkazy na Starý zákon, které zdůrazňují apokalyptický charakter děje.

Všechno, co se o čtrnáctileté dívce dozvídáme, je ovšem založeno výlučně na zvěrolékařových pozorováních, popisech, dojmech a analýzách. Po způsobu zповědi vypráví celý příběh jí a jakési neurčité, abstraktní skupině soudců, kteří si spolu se čtenáři stejně rychle domýšlejí zločin, k němuž onoho léta došlo. Čtenář při čtení nejednou pocítí diskomfort, například když se zvěrolékař ve svém monologu dostane k až příliš sebeodhalujícím vhlédům do svého dětství a svých traumat nebo detailně popisuje svou fascinaci „nebeskou vyvolenou“. Navzdory tomu však text nikdy nepůsobí dojmem, že by šok a nepohodlí byly používány pouze pro efekt.

POETICKÝ NÁŘEK

Dlouhé, bezodstavcové kaskády rozkošatělých vět, byť jazykově uměřenější než v Rijneveldově debutu, kombinují mimo jiné archaismy, biblické a literární citace a veterinární slovník — expresivní jazykové obrazy vypůjčené ze světa zvířat odhalují vypravěčovu pedofilii v celé její nestvůrné zrůdnosti — a skládají je do jazykových obrazů křehké, třpytivé krásy, ostře kontrastujících s propastně odpudivým obsahem. Ačkoli se jedná o prózu, je zvěrolékařův monolog místy vysloveně hudební, zní jako dlouhý poetický nářek prokládaný občas euforií a častěji smutkem, nadějí a pocity ztráty. Být na 272 stranách nevyhnutelně uvězněn ve vypravěčově hlavě je na hranici snesitelnosti, leckdy dokonce i za ní. Ale právě v tom je zároveň síla románu. Strhující účinek textu, tolik chválený v originále, je patrný i v českém překladu Veroniky ter Hamsel Havlíkové. Po jazykové stránce je román *Ty moje skvostné zvířátko* bezpochyby výjimečná, skvostná kniha. Vzhledem k tématu bývá zcela pochopitelně nejčastěji charakterizována jako odvážná reinterpretace Nabokovovy *Lolity*. Možná je to však především příběh o (sebe)destruktivní cestě přímo do nitra temnoty.

Autorka je germanistka.

**Je to dílo veskrze provokativní, skličující,
ba místy dokonce až zoufale smutné
a občas i vysloveně nechutné.**

METALISTŮV DENNÍ CHLEBA

Kryštof Eder

V české literatuře posledních let se evidentně objevuje osobitý subžánr: prózy o metalu. Black metal byl klíčovým hybným prvkem *Kovu* od Karla Veselého, protagonista *Sraba* od Přemysla Krejčíka působil v kapele hlásící se k horrorcoru, subžánru, jenž kombinuje metal s rapem. A spisovatelka Iva Hadj Moussa přispěla do této škatulky hned dvěma tituly — osobitým blackmetalovým coming-of-age románem *Démon ze sídliště* a nedávno vydanými *Těžkými dušemi*.

Předchozími knihami Iva Hadj Moussa ukázala, že nepatří k autorkám, které by dokola omílaly to samé. Naopak, s každou knihou zkouší něco nového. Byť jsou tedy *Těžké duše* jejím druhým metalovým titulem, *Démonu ze sídliště* se podobají opravdu jen hudebním žánrem, pro nějž dýchají hlavní postavy. Pokud ostatně protagonisty srovnáme, vyvstane víc rozdílů než podobností.

Zatímco v centru *Démona ze sídliště* stál v Táboře žijící puberták, který zažíval první milostné zkušenosti i zklamání a hledal způsob, jak se v iniciačních zážitcích zorientovat, v *Těžkých duších* sledujeme Johanese, životem omláčeného muže na hraně padesátky (který s přibývajícemi stranami tuto hranici překročí): žena ho opustila, s dcerou, vegankou a „sněhovou vločkou“ Žofií, těžko hledá společnou řeč, celé dny vyklízí bordelem zanesené byty a sklepy, protože o místo instruktora v autošколе přišel, když sexuálně obtěžoval studentku — a označení sexuální predátor jej od té doby provází jako Kainovo znamení. Život se mu zkrátka drolí a od ponižujícího bydlení s matkou jej zachránilo pouze to, že ji musel kvůli silící demenci přesunout do pečovatelského domu.

Johanes se tak utápí v rutině — přes den fyzicky dře, aby mohl své „přecitlivělé“ dceři platit nákladné psychoterapie, a po práci spláchne celodenní šed' a špinu řádkou piv s kamarády, s nimiž vede řeči prošpikované notnou dávkou boomerství. To vše až do chvíle, kdy během vyklízení najde elektrickou kytaru a objeví v sobě léty utlumený zápal pro heavy metal. Spolu s obtloustlým bubeníkem, zkrachovalým

baskytaristou a zpěvákem, který se zaprodal korporátu, aby mohl splácet dvě hypotéky, oživí Johanes starou heavymetalovou kapelu a banda outsiderů od pohledu hodlá zkusit nemožné — hudební comeback v padesáti, ačkoli vlastně není na co navazovat, protože ani před dekádami nebyla jejich kapela žádné terno.

POSLEDNÍ ŽENA

Podobně jako ve zmíněném románu Přemysla Krejčíka i zde na desítkách stran sledujeme zkoušky kapely Heavy Souls — původní název Heavy Gods muzikanti smířlivě odsoudili jako neadekvátní —, přehlídku písňových textů, které si mezi sebou hráči vyměňují, a koncertů, kam občas nepříjde ani deset lidí, a to se ještě nezřídká jedná o rodinné příslušníky.

Jenomže není nakonec důležitější, když stárnoucího a v očích revoltující pubertáčky

trapného otce z rohu místnosti trochu stydlivě pozoruje právě dcera, než kdyby jen pár metrů od něj zběsile halekaly desítky lidí? Johanesův vztah s Žofií a jejich nalézání společné řeči jsou v románu podobně důležité jako jeho kapela. Jak si dívka trefně všimne, Johanes v životě ztratil všechny důležité ženy: manželka jej opustila, matka umírá, v dětství navíc přišel o zbožňovanou sestru, z jejíž ztráty se pořád ještě neoklepal. Zbývá Žofie.

Generační propast se stává jedním z důležitých témat české prózy. Jen loni se jím více či méně intenzivně zabývaly romány Michala Kašpárka *Fosilie*, Kláry Vlasákové *Těla* či Petry Hůlové *Nejvyšší karta*. Zatímco Michal Kašpárek však z komunikačních rozporů udělal *de facto* vyprávěcí princip a jeho román je přehlídkou hádek a jízlivých dialogů a Klára Vlasáková se tak jako Petra Hůlová zaměřila na hluchá místa v komunikaci matky s dcerou, v románu Ivy Hadj Moussy k sobě otec s dcerou spíš hledají cestu, než že by se motali ve spirále věčných neporozumění. Autorka přesvědčivě ukazuje, že soužití uvědomělé pubertáčky a otce s cejchem sexuálního predátora nemusí být jen přehlídkou nevraživosti.

VŠECHNO JE MARNOST? SPÍŠ NE

V knize nejde ani tolik o pomyslné putování z bodu A přes bod B a C do bodu D, jako spíš o zachycení určitého životního období, životního stavu se všemi jeho plusy a minusy. K žádné katarzi Johanes nesměruje, plahočí se z jednoho dne do druhého, pokouší se zhubnout, aby na pódiu vypadal dobře, žehrá nad vlastním osudem, nad stavem světa a snaží se popasovat s nálepkou sexuálního delikventa.

Ani v případě tohoto tématu nedojde v románu k žádnému rozuzlení, k rozhršení či k absolutnímu společenskému odsouzení, prohřešek se s Johaneselem táhne jako smrad a padesátiletý metalista si nemůže být jistý, kdy a kde s ním bude příště konfrontován. Tato vypravěčská strategie je na jednu stranu osvěžující, protože nemáme při čtení pocit,



Iva Hadj Moussa
Těžké duše
Host, Brno 2024
359 stran

že postava je tažena příběhem k předem vytyčenému cíli, na druhou stranu kvůli tomu vyprávění postrádá dynamiku, jakou měla například *Havířovina*.

Těžkým duším rovněž na první pohled neprospívají četné a dlouhé Johanesovy vnitřní monology a retrospektivy. Nezřídka se protagonista při zmínce o některém ze svých kumpánů na několik stran ponoří do vzpomínek a popisuje všechno možné z přítelovy minulosti. Po nějaké době začnou takové odbočky působit mechanicky.

Premíru těchto pasáží však alespoň částečně vyvažují dvě věci. Jednak to, že jsou některé Johanesovy postřehy vtipné a výstižné. Když si například posteskuje, že u dnešního obecnstva je mimořádně populární skupina Mirai, a ocituje dvě sloky z jejich písně, konstatuje: „Z toho by se jeden posral. Všechno je marnost! Jak můžeme být prosperující, rozvinutá a intelektuálně vyspělá společnost, když si pod vousy broukáme texty podobný úrovně?“

Za druhé je pro Johanesovy monology důležitý fakt, že jsou občas v kontrastu s tím, co se děje mimo protagonistovu hlavu. Nejenže dcera Žofie — v mnoha scénách vykreslená na hraně karikatury, což zdaleka neplatí jen pro ni — pravidelně

nastavuje nepříjemné zrcadlo jeho mizogynství a úsečnosti, která nemá daleko k přehlíživosti, sám Johanes čas od času říká něco jiného, než si myslí. Když například s kumpány nad pivem probírá svůj sexuální delikt, v hlavě mu běží přehlídka výmluv a běžných „polehčujících“ okolností — od *špatně jsem vyhodnotil signály po oběť bezpráví jsem ve skutečnosti já* —, jakmile se však má vyjádřit před ostatními, řekne: „Jsem prostě čurák. Kdyby se něco podobného stalo Žofii, tak bych si toho zmrda našel a rozbil mu tlamu.“

Snad k těmto slovům přimělo vyprávěče soužití s jeho dcerou, která mu dává leckdy nevybíravě najevo, že určité chování už v dnešní době není akceptovatelné, snad skutečnost, že Johanes nejen není žádné monstrum, jak by se mohlo zdát, ale není ani úplný zbednělec či primitiv (ačkoli se své studentky v autoškole pokoušel rozesmát „japonskými jmény“ Fuči Mina Kule či Fučimi Napiču). Občas to autorka sice přezene a Johanes jedná až příliš uvědoměle, ale po většinu času se jí daří modelovat svého protagonistu jednak věrohodně, jednak s pochopením.

V době, kdy české soudy propouštějí sexuální delikventy s podmíněnými

tresty, by to mohlo působit jako poměrně laciné kontroverzní gesto. Iva Hady Moussa však tím, že ze sexuálního delikventa neudělala jednoznačného antagonistu, nechce prvoplánově provokovat. Pokusila se nahlédnout život morálně problematického, nepříliš sympatického a šťastného muže a zachytit jak rysy jeho osobnosti, které budou čtenáře odpuzovat, tak situace, kdy mu budou držet palce. A podařilo se jí to nejen vtipně, ale i citlivě.

Těžké duše sice nejsou tak dotažené jako *Havířovina*, na druhou stranu autorka znovu prokázala cit pro přesvědčivé dialogy, věrohodné postavy a chytlavý námět. Zdá se, že její slabá prvotina *Šalina do stanice touha* je nadobro věci minulosti a Iva Hady Moussa je schopna psát romány, jež lze označit za kvalitní mainstream. Tedy čtivé a přitom chytré a dobře odvyprávěné knihy, které lze s klidným srdcem rozdávat jako univerzální dárek pro ty, o jejichž preferencích mnoho nevíte, aniž byste se museli bát, že urazíte vkus literárních elitářů či odradíte ty, kteří vytáhnou knihu, jen když zapomenou obnovit předplatné Netflixu.

Autor je literární kritik.

**Autorka se pokusila nahlédnout
život morálně problematického
muže, který bude čtenáře odpuzovat
a zároveň mu budou držet palce.**

K PRAVDĚ DOSPÍVÁME LŽÍ

Josefina Formanová

„Proč se, vy dřevěné oči, na mne tak díváte?“ Tímto citátem z hororové pohádky o Pinocchiu otevírá známý historik Carlo Ginzburg soubor esejů *Dřevěné oči. Deset úvah o distanci*. Úvodní slova patří loutkáři Geppettovi znepokojeně hledícímu do tváře dřevěného chlapce. Citát je příznačný, ústředním tématem Ginzburgovy knihy je totiž pravda a Pinocchio ztělesňuje její šokující povahu: k pravdě dospíváme lží. Jinými slovy: pravda se neobejde bez distance. Italský badatel s mimořádným intelektuálním vhledem a důvtipem analyzuje dějiny Evropy vzhledem k různým formám odstupu. V knize se tak vystřídá řada významných postav evropského kulturního dědictví — od starověku po postmodernu. Dílo poprvé vydané na přelomu milénia není pozoruhodné jen pro autorův hluboký přehled přesahující rámec historiografie, ale také pro svěží esejistický styl a schopnost aktualizovat dějinné prameny v kontextu soudobých společenských témat a událostí.

SMYSL PRO NESMYSL

První esej začíná u raného ruského formalisty Viktora Šklovského. Ten si povšiml, že tradice a návyky mají moc vyprazdňovat. Naštěstí je tu umělecké „já“, jež filtruje skutečnost přes své vědomí, čímž ji s charakteristickým odstupem *ozvláštňuje* a přivádí zpět k původnímu obsahu. Ginzburg Šklovského pojem „ozvláštění“ rozšiřuje s odkazem na Marka Aurelia. Římský císař si neliboval v introspekci, v *Hovorech k sobě* provádl spíše jakousi drezuru vlastních myšlenek: abychom o něčem mohli pojednat, musíme odvrhnout myšlení a soustředit se na předmět, až si „nakonec uvědomíme, že naše existence nemá žádný význam“. Nestačí tedy stopovat způsob, jak naše vnímání opracovává skutečnost; aby se ukázal smysl věcí, musíme přiznat nesmyslnost samotné skutečnosti. Takový je výchozí rámec Ginzburgových úvah.

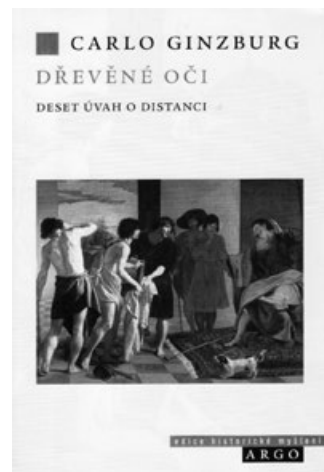
Otázku důvěryhodnosti našich představ o světě Ginzburg znovu klade například v esejí s názvem „Mýtus. Vzdělanost a lež“.

Už Platón si uvědomoval, že mýtus nelze jednoduše označit za nepravdu. Pojem pravdy se kromě jiného komplikuje v jazyce, v němž lze hovořit o existujících i neexistujících entitách. Ve snaze udělat ve věcech pořádek novoplatonik Boëthius prohlásil, že básníci si vymýšlejí, když pojednávají o kozojelenech a jiných stvůrách. Ginzburg se trápení s mýtem pokouší vyřešit jinak, totiž přerámováním pojmu fikce. Říká, že „poezie je fictio také proto, že — podobně jako fictio právní — představuje skutečnost, která je úplně pravdivá, ale v doslovném smyslu nepravdivá“. Pokud básník pojednává o kozojelenu, nemínil tím nutně, že daného tvora můžeme vidět běhat po lesích, mýtus nabízí spíše jakousi *možnou podobu skutečnosti*. Smysl pro možnost neboli *smysl pro nesmysl* lze vzít za svůj jako ctnost, již si máme hledět nejen u čtení fikce, ale při každém výkonu myšlení.

Je-li řeč o návratu k původnímu, znamená to, že pravda není to, co je, nýbrž především to, co (zde již) není. Ginzburg pravdu dále zkoumá na pozadí fenoménu reprezentace, respektive zobrazování. Obraz neměl v kulturně-náboženských dějinách své místo vždy jisté, čteme v esejí o Órigenově *Homilii na Exodus*. Církevní učitel v tomto spise dokazuje nezaměnitelnost „modly“ a „podob“. Zatímco podobu lze chápat jako pravdivé zobrazení, modla platí za stejný výmysl, jako kdyby někdo „přidával k lidskému trupu koňský zadek, nebo rybí ocas“. Órigenova advokacie podoby jako pravdivého zobrazení skončila vyhoštěním, podle Ginzburga však nikoli nadarmo. Órigenés poukázal na fakt, že každý obraz je afirmativní. To znamená, že na rozdíl od jazyka, v němž samostatně stojící jméno ještě nemá pravdivostní hodnotu, obraz sám deklaruje pravdu o tom, co zachycuje. Ať už k Magrittovu obrazu dýmky připišeme cokoli, bude zkrátka vždy zobrazovat dýmku. Můžeme pak dodat, že obraz není jen afirmativní, ale svým způsobem nekorumpovatelný vzhledem k původu, neboli že je sám svým původem.

INTIMITA DISTANCE

Dnes bychom mohli autorovi namítnout, že doba pokročila a také obrazy se už umějí zpronevěřit. Téma pravdy obrazu se ostatně objevuje v esejí vystavěném na případu, který bychom v současnosti označili za *deepfake*. Ginzburg zde píše, že jistý litograf v roce 1863 *věrně* zachytil katedrálu Notre-Dame v Chartres — až na to, že namísto románských oken jí připsal gotické oblouky. Pozoruhodné je, že historika nezajímají individuální motivy tohoto zkreslení, nýbrž jeho implikace. Zdráhá se litografa označit za podvodníka, místo toho bere do úvahy následky jeho odsouzení. Problém je, že bychom pak mohli odsoudit kulturní svědectví jako zdroj pravdy vůbec. Na kulturu by rychle padlo absolutní podezření a pravda by byla redukována na pouhé



Carlo Ginzburg
Dřevěné oči. Deset úvah o distanci
přeložily Helena Lergetporer
a Kateřina Vinšová
Opus, Martínkovice 2024
278 stran



fakty. Ginzburgova otázka zní, zda si s fakty vystačíme; a jeho odpověď je nasnadě.

V šestém eseji s názvem „Styl. Inkluze a exkluze“ je distance pojednána ve vztahu ke stylu v širokém slova smyslu. Esej otevírá odkaz na jeden z nejznámějších spisů o řečnictví. Jeho autor, římský myslitel Cicero, chápal styl jako natolik individualizovaný výkon, že neviděl smysl v hledání jednotného ideálu krásy. Každý styl chápal jako ideál sám pro sebe. Toto pojetí stylu má vážné konsekvence: jak potom odlišit krásné od ošklivého, nebo dokonce trestuhodné od ctnostného? Ginzburg stáčí úvahu k distanci. Rozmanitost skutečnosti lze podle něj vystihnout jedině mnohostí perspektiv; a kultivovat perspektivy také znamená kultivovat styl. Praktickou upomínkou nám může být — mezi filozofy oblíbený — obraz králíka připomínajícího kachnu, respektive kachny připomínající králíka: „jsou na něm jak kachna, tak králík, ale nemůžeme je vidět zároveň“, upozorňuje Ginzburg. Také ale varuje: jakmile vidíme pouze králíky, nebo pouze kachny, máme problém. Vzdor přirozeným omezením proto musíme podněcovat myšlení k výkonům za hranou myslitelného.

Poctivý perspektivismus je podle Ginzburga komplexní výraz tradice jakožto vývoje kulturních dialogů. Když čteme biblické proroky, potřebujeme být nadáni tradicí, abychom ve slovech odkryli pravděpodobné významy. *Pravděpodobnost* tedy znamená blízkost počátku či zmíněnému *dějinnému původu*. Navzdory tomu, či právě proto, se nemůžeme vzdát předporozumění, které nám vstřípila kultura, již jsme bezprostřední součástí. Minulost, píše Ginzburg s odkazem na Hegela, „je třeba chápat nejen jako takovou, ale i jako článek řetězu, který nakonec v podstatě sahá až k nám“. Kulturní *odstup* si tedy osvojujeme díky tomu, že jsme s danou kulturou v *intimním* dějinném spříznění, nikoli proto, že stojíme stranou.

Založení distance v blízkosti se Ginzburg dále věnuje v eseji s titulem „Zabít čínského mandarína“. Ukazuje,

že s časovou, prostorovou a kulturní vzdáleností degraduje lidský soucit. Ten v nás spíše vzbudí zneprátený souseď než bezejmenný obyvatel vzdálené země. Se vzdáleností vstupuje do hry lhostejnost, jež nakonec může být stejně silným motivem k násilí jako nenávisť. Pregnantně se k tomu vyjadřuje Diderot: „Máme-li soucit s trpícím koněm, a přitom bez okolků zašlápneme mravence, není to tím, že jednáme právě podle této zásady?“ Tento a podobné případy nás podle Ginzburga upamatovávají na vrytou iluzi o „věčné povaze morálky“.

NEDŮVĚRYHODNÉ OČI

Jak říká filozof Peter Trawny v knize *Krise pravdy*, „*co jsou fakta, není fakt*. Co je a co není faktem, je nevyhnutelně předmětem určování, interpretace“. A dodává: „Mnozí si dokonce myslí, že umělecká díla zachycují pravdu zvláště jedinečným způsobem.“ Ginzburg k takovým bezpochyby patří. Kanonická kulturní díla slouží Ginzburgovi k vykroužení nesamozřejmého myšlenkového oblouku: nejprve je třeba zbavit se klamně představy o přirozeném objektivismu a přiznat si, že „žádné oko není nevinné“, dokonce ani historikovo. Ať už tomu budeme říkat reprezentace, styl či mýtus, pravda je vždy přibližná, pravděpodobná. Ale to není všechno. Ginzburgův vhléd je hlubší, nabádá totiž ke kontraintuitivnímu nakládání s pojmem distance, čímž zároveň dokládá jeho etický smysl (proti oné „věčné povaze morálky“). Abychom se mohli podívat nad rozmanitostí, musíme být asketiky ve vlastním myšlení. Pěstovat perspektivu či umění distance pak znamená, řečeno s Walterem Benjaminem, „fackovat vlastní myšlení“, tedy uvažovat proti tomu, co se nám běžně jeví jako pravda, a naopak.

Ginzburg nezůstává na úrovni obrazu či soukromého myšlení, jeho úvahy mají dnes až geopolitické implikace. Všimá si, že zabít tisíce lidí na druhé straně světa bohužel nikdy nebylo snazší. A stejně tak

nikdy nebylo těžší setkávat se tváří v tvář. Potud jsou Ginzburgovy eseje o významu distance nabitě historickou látkou i děsivou aktuálností, jakkoli dnes slaví více než čtvrtstoletí. Přesto se autor nestaví do pozice velkého didaktika; naopak se střeží formulovat jednoduché závěry a poučky. Není za tím vyhýbavost, nýbrž filozofická preciznost. Kniha navíc neztrácí na nálehavosti, ačkoli prokousat se hutnými pasážemi o genealogii biblických výrazů či středověkých kategorií není vždy snadné. Skoro by se chtělo říct: *to také nemá být*.

Ginzburgovy neotřelé vzhledy do nejstarších i nedávných dějin Evropy odkrývají skutečnost, že náš pohled je mnohdy *dřevnější* než ten Pinocchiův. Pokud si budeme myšlení usnadňovat, možná dokonce *zkamení*. Nedůvěřivý pohled mířený proti pravdě druhých, případně proti druhým samotným, bychom proto měli obrátit k sobě samým. Vnitřním okem bychom uviděli, že nedůvěryhodné oči jsou ty naše. To je možná jeden ze smyslů knihy, která je v duchu své ústřední myšlenky především pokorným komentářem k jednomu citátu.

Autorka je literární a divadelní kritička.

PAMĚTI MIZEJÍCÍ KRAJINY A LIDÍ

Daniela Mrázová



Maria Turtschaninoff
Usedlost
přeložila Marie Voslářová
Argo, Praha 2024
344 stran

Až do roku 1809 bylo území dnešního Finska součástí švédské koruny a dalších více než sto let víceméně autonomní součástí carského Ruska. Rozlehlá země, jejíž obyvatelé mluvili pro své sousedy naprosto nesrozumitelným jazykem, si musela projít tvrdou jazykovou i politickou emancipací. Staletí v koexistenci s kulturně dominantními Švédy přinesla mimo jiné literární hegemonii švédsky psané literatury, vůči níž se finsky píšící obrozenci museli tvrdě vymezovat. Švédština dodnes zůstává povinnou (a ne zcela oblíbenou) součástí výuky na druhém stupni základních škol a na školách středních. Současné se však od středověku píšou dějiny finskošvédské menšiny — neustále se sevrkávající skupiny finských obyvatel, jimž je švédština mateřským jazykem. Dnes je jich asi 280 000 a žijí na jihu Finska nebo v kraji Österbotten, finsky Pohjanmaa, lemuji

východní pobřeží Botnického zálivu. A kroniku jedné zapadlé usedlosti ve vnitrozemí tohoto kraje nám předkládá právě finskošvédská autorka Maria Turtschaninoff.

S knihou *Usedlost* (švédsky *Arvejord*, 2022) opustila autorka bezpečné vody historizující fantasy literatury pro mládež, která ji proslavila nejen ve Finsku a umožnila jí stát se spisovatelkou na volné noze. V chronologicky řazených kapitolách líčí Turtschaninoff dějiny usedlosti Nevabacka, kterou založil švédský vysloužilý ze třicetileté války Mats. Ličení však nepokrývá průběh dějin rovnoměrně, soustředí se do epizod či delších úseků, v nichž se mění vypravěčská perspektiva i forma od klasického vyprávění v er-formě v minulém čase i v naléhavějším historickém přezkumu přes dopisy a deníkové záznamy až po poezii. Vypravěčkami jsou nejrůznější ženy — a právě v těchto případech volí autorka niternější perspektivu, například skrze korespondenci či deník.

Obraz krajiny i jejích obyvatel tak získává na hloubce i plasticitě, místy až magicko-realistickém rázu. Současné je zjevné, že ani zapadlý statek kdesi ve středním Finsku nemůže zůstat zcela odtržený od světa, i sem doléhá někdy hlasitěji, někdy tišeji ozvěna událostí ve světě, ať už se jedná o války, nebo hladová léta. Autorka, která vystudovala sociální ekologii, citlivě a nenuceně zachycuje společenský vývoj v místní komunitě a nevyhýbá se ani zaznamenávání proměn v materiální kultuře, z textu je však patrná především její vášně pro vykreslování osobních příběhů.

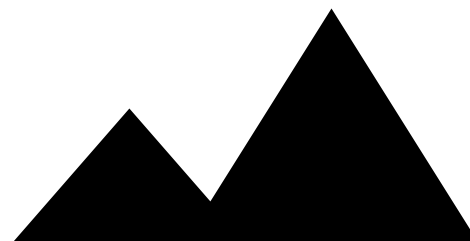
Právě z těch je celá kniha poskládána a jejich různorodost může působit nejen pestře, ale i neukotveně a fragmentárně. S měnící se vypravěčskou perspektivou čtenáři nezbyvá než se místo „hrdinů“ identifikovat se samotnou usedlostí. Jako by autorka schválně nevěnovala dostatek prostoru dopovězení lidského příběhu, po kterém čtenář baží. Jejím cílem totiž není stát se kronikářkou nevabackého statku, chce především vzdát hold místní krajině a užít si zplna hrdla svobody, kterou

jí (na rozdíl od kronikářství) poskytuje autorská fikce. Přesto jednotlivé kapitoly nenápadně či jen tak mimochodem propojuje, a tak ani čtenář toužící po ucelenosti nepřijde zkrátka — jen ho stojí veliké úsilí zorientovat se mezi postavami, které tu hrají ústřední roli a tu se jen mihnou.

Sama Turtschaninoff přiznala, že *Usedlost* napsala kvůli tomu, že má v Pohjanmaa kořeny, a že se jedná o její nejosobnější knihu. Právě tímto osobním zaujetím, ale i překotností a snahou o to, zachytit na prostoru jediné knihy čtyři století lidského údělu a vztahu k rodné hroudě, se liší od podobně zaměřených, ale mnohem koncentrovanějších a vypravěčsky sevrženějších severských příběhů, které u nás v posledních letech vyšly — ať už se jedná o tíživou rodinnou historii z pera Liny Nordquistové *Půjdu s tebou*, nebo o oceňovanou tetralogii norského autora Roye Jacobsena líčící život několika generací na ostrově v severním Norsku.

Maria Turtschaninoff vsadila na mnohohlasost, poetičnost a sentiment. Možná si ukousla příliš velké sousto, je však jen na čtenáři, jestli se jím nechá zahltit, nebo si ho pomalu a trpělivě vychutná.

Na závěr se ještě sluší dodat, že české vydání *Usedlosti* se vymyká hned dvěma skutečnostmi. Byť to dnes u beletrie nebývá zvykem, opatřila překladatelka Marie Voslářová knihu velmi užitečným doslovem, který zasazuje text do historického a geografického kontextu, zároveň věnovalo nakladatelství Argo toto vydání památce českého odborníka na finskošvédskou literaturu Jana Dlaska, který zemřel při loňské střelbě na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. ●



PROPOČÍTÁVÁNÍ SOUČASNÉHO SVĚTA

Lucie Němečková

Jeden můj známý z Kinshasy, ředitel divadla v nejstarší čtvrti Kintambo, říká, že Kinshasa je organizovaný chaos. V tom prý spočívá její komplikovaná krása.

Myslím na toto jeho přirovnání při čtení v Dauphinu nedávno vydaného románu *Konžská matematika*. Díky jeho autorovi, In Koli Jeanu Bofanemu, se znovu ocitám v místech, která mám od loňské návštěvy čerstvě v paměti... Bulvár 30. června, čtvrti Limete, Mangembo, Kintambo, N'Djili... i tam se děj prvního Bofaného románu z roku 2008 odehrává. Skutečné souřadnice příběhu ovšem nejsou jen čistě lokální. Přestože konkrétní místopis dokresluje i historické detaily z tragické postkoloniální éry země, kterou dnes nazýváme Demokratickou republikou Kongo.

Připomínána je koloniální éra, konžská krize, vůdce národního osvobozenického hnutí a premiér Patrice Lumumba, série

válečných konfliktů od sedmdesátých let do počátku jednadecátého století. Ostatně jeden z nich formuje světonázor hlavní postavy románu, Célia Matemony. V dětství přišel o rodinu během takzvané osmdesátidenní války v dnešní Katanze. Jediné, co mu zůstalo po otci, učiteli, je *Stručný přehled matematiky pro druhý stupeň základních škol*. Učebnice se stane jeho biblí a matematika zbraní v tomto iracionálním světě. Jedinou jistotou v jeho nepředvídatelnosti, krutosti a zmatku. Célioio nadšení pro matematiku mu vyslouží přezdívku Matematik, osudově ho sblíží s belgickým misionářem, otcem Lolosem, zachrání mu život, ale také ho svede na scestí. Vynesce Célia do nejvyšších pater politiky, kde své schopnosti propůjčí do služeb státní špionáže. Jeho úkolem je zbavovat se všech diktátorskému režimu nepohodlných osob. Célio je vynalézavý a slaví úspěch, jeho metody fungují matematicky přesně. Co na tom, že krajně cynicky, nehumánně, zvráceně. Na výsluní se opájí do chvíle závratí, kdy prohlédne veškerou politickou maškarádu a uvědomí si zvěrstva, na nichž se podílel. Falešná obvinění, šíření dezinformací a fám, manipulace s fakty, šíření strachu, politická i fyzická likvidace... chtělo by se říct: vítejte v Kongu!

Pokud jste si dosud mysleli, že tento středoafričský stát je synonymem pro chaos, koloběh násilí, korupci, nepotismus, diktaturu, barbarství, chudobu, iracionalitu, slepou víru v čarodějnictví, zneužívání žen a dětí..., In Koli Jean Bofane vám to nebude vymlouvat. Naopak, ještě si přisadí a všechny ty hrůzy vystupňuje až do absurdity a groteskních rozměrů. Nad čím už nelze ani plakat, nad tím je třeba se smát.

Bofane je totiž mnohem rafinovanější, než aby jen zmnožoval kontroverzní Conradovský předsudek vůči Kongu jako srdci temnoty, které, jak hlásá reklamní slogan, ještě potemnělo. Autor, kterého k psaní vyprovokovala genocida ve Rwandě před třiceti lety, alarmuje, upozorňuje na krvavé zločiny, které se v Kongu staly od dob kolonialismu po dnešek, a svět je přitom stále přehlíží.

O tom, jak to chodí v Kongu, ví na Západě jeden z jeho nejznámějších a nejocetovanějších prozaiků své. Několikrát byl nucen ho opustit. Jenže Kongo neopustilo jeho. Do rodné země situuje Bofane také svůj druhý román *Congo, s. r. o. Bismarckova závěť* z roku 2014, česky vyšel před čtyřmi lety opět v Dauphinu a překladu Tomáše Havla. (Ten je mimochodem také překladatelem jiného konžského spisovatele, Alaina Mabankoua, na jehož *Prasklýho skleničku* Bofane v *Konžské matematice* mimo jiné spiklenecky pomrkává.)

V Bofanově podání jsou Kongo a Kinshasa stejně tak reálné jako fiktivní. Poskytují autorovi určitý „systém“, který lze aplikovat na univerzální mechanismy moci. Jsou otiskem či zrcadlem celého světa. Záminkou k hlubšímu zamyšlení nad stavem a chodem naší civilizace. S podobně bezohlednými mocenskými mechanismy, „vrtním psem“, bezskrupulózním kariérismem, manipulací veřejného mínění se přece setkáváme i v dalších zemích, na jiných kontinentech.

Napsal In Koli Jean Bofane politickou satiru? Thriller? Filozofický román? Alegorii? Sbírkou matematických bajek? My Evropané jsme posedlí škatulkováním, a tak bychom rádi do příslušného žánrového šuplíku zařadili i *Konžskou matematiku*. Ta se však svou mnohovrstevnatostí jednoznačným nálepkám vzpouzí. Jedno je jisté, tuto knihu je třeba číst. A je jedno, zda v rovině napětí, humoru, love story, dějinných či zeměpisných reálií, filozofie, nebo matematiky. Každá z nich nás nakonec dovede k humanistickému poselství, naději zpečetěné vírou v člověka, v sílu lidu, skutečnou demokracii.

V jistém slova smyslu by se dalo říct, že Bofane je vlastně vizionář. Deset let po vydání jeho románu do prezidentského křesla v jeho rodné zemi usedá poprvé v dějinách prezident, který přebírá moc pokojnou cestou. Jeho mandát byl loni na základě voleb prodloužen. Tento prezident se jmenuje Félix Tshisekedi Tshilombo. Shoda jmen s mocným Céliovým šéfem, generálním ředitelem Úřadu pro informace a plánování, je samozřejmě čistě náhodná. ●



In Koli Jean Bofane
Konžská matematika
přeložil Tomáš Havel
Dauphin, Praha 2024
344 stran

VÁLKA OČIMA PŘÍMÝCH ÚČASTNÍKŮ

Jan Chalupník

Kniha Katěřiny Gordějevové *Odnes můj žal* se publikace v autorčině vlasti v nejbližší době nejspíše nedočká, přestože již byla přeložena nebo se překládá do více než deseti jazyků. V roce 2022 totiž ruskou nezávislou novinářku ruské úřady kvůli jejím aktivitám spojeným s pomocí uprchlíků z Ruskem napadené Ukrajiny označily za „zahraničního agenta“.

Kniha *Odnes můj žal* (*Uněsi ty moje gore*) je souborem dvaceti čtyř rozhovorů s lidmi, jejichž osudy poznamenala válka na Ukrajině. Gordějevová tyto příběhy zpracovává publicisticky, to je stručně, výstižně a bez příkras, a nechává je tak na čtenáře působit v celé jejich syrovosti a autentičnosti. V některých částech textu je ovšem patrný i jistý posun od publicistiky směrem k uměleckému stylu, kdy autorka rozhovory zpracovává méně stroze než jen systémem otázka—odpověď, prokládá je vyprávěním

v ich-formě o setkáních s dotazovanými, což jí dává prostor i pro vyjádření vlastních myšlenek, postřehů a vzpomínek. Ty navíc občas zpestřuje i jinými literárními útvary: texty písní, deníkovými záznamy a dalšími.

Co se týče podobnosti s díly jiných autorů, nabízí se srovnání zejména s tvorbou Světlany Alexijevičové, laureátky Nobelovy ceny za literaturu. Kniha Katěřiny Gordějevové na její texty odkazuje jak svým zpracováním na pomezí dokumentární a umělecké prózy, tak zobrazováním válečných hrůz prostřednictvím vzpomínek jejich přímých účastníků. Stejně jako próza *Zinkovi chlapci* (*Cinkovyje malčiki*), kterou Alexijevičová věnovala válce v Afghánistánu, zachycuje i kniha *Odnes můj žal* vzpomínky zúčastněných na pozadí stále ještě probíhajících ozbrojených konfliktů. Obě díla rovněž do značné míry tematizují bezmocnost lidí tvář v tvář sovětskému, později ruskému státu, který je nutí bezúčelně obětovat životy své nebo svých blízkých v nesmyslné a zbytečné válce. V této souvislosti je kniha *Odnes můj žal* i svého druhu dokladem toho, že přinejmenším tato skutečnost se od dob pozdního Sovětského svazu příliš nezměnila.

V řazení rozhovorů nalézáme chronologickou posloupnost, kdy první z nich se datuje k počátku ruské invaze 24. února 2022 a poslední symbolicky k témuž datu o rok později. Pomyslný kruh se uzavírá i z hlediska míst, na nichž byly rozhovory pořízeny. Pomineme-li poslední kapitolu, která je situována do autorčina rodného Rostova na Donu a osvětluje i inspiraci pro název celého díla, provádí nás jednotlivé části od rusko-estonského hraničního přechodu Šumilkino přes četná evropská, ukrajinská i ruská města, abychom se ve dvacáté třetí kapitole ocitli opět na týchž hranicích Ruska a Evropské unie. Rozhovory tak vznikaly jak v blízkosti frontové linie, tak i v Rusku a Evropě, kde nalezlo útočiště množství uprchlíků.

Samotné osudy lidí, s nimiž autorka rozhovory pořídila, jsou nesmírně pohnuté, emotivní, většinou drastické a šokující.

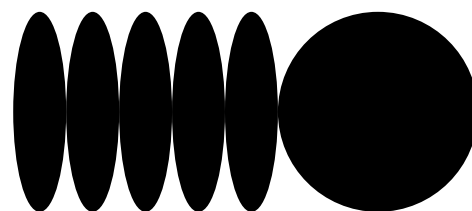
Protože veškerá pozornost je soustředěna na tragédii jednotlivce, má kniha mnohem větší potenciál zasáhnout čtenáře než do značné míry odosobněné zprávy o pohybech vojsk a politické situaci, které se v souvislosti s válkou nejčastěji objevují v médiích. Autorkou zvolená forma a způsob sdělení s důrazem na detaily a každodenní realie umožňují lépe se vcítit do situace zpovídaných osob a uvědomit si, jak nesmírné hrůzy s sebou válka přináší — ztrátu blízkých, ztrátu domova, ztrátu normality, rozpad společnosti, často i ztrátu sebe sama. Čtenář se tak například seznamuje s osudem ruského vojáka Ljoši, který se po utrženém zranění vrací z fronty domů. Je uzavřený, málomluvný a neustále schovává pravou ruku pod stůl. Přítelkyně mu ukáže svatební prstýnky, které si před válkou společně koupili. Ljoša se na ně podívá, vyjde z domu a v kůlně se oběsí. Teprve potom se ukáže, že ve válce přišel o všechny prsty na ruce.

Velkým přínosem pro knihu je i fakt, že nezůstává pouze u osudů Ukrajinců, ale nemalý prostor se zde věnuje také Rusům. Matky, které celé měsíce hledají své syny zmizelé na Ukrajině během prvních bojů, zmrzačení vojáci vracící se domů, lidé odmítající válku i lidé, kteří s ní souhlasí. Lidé, kteří se snaží pomáhat ukrajinským uprchlíkům, aktivisté, novináři, dobrovolníci z neziskových organizací a mnozí další.

Katěřině Gordějevové se v knize *Odnes můj žal* podařilo přesvědčivě zachytit autentický obraz válečných hrůz pohledem obyčejného člověka. Nashromážděný materiál navíc zobrazuje nejrozumnější osudy na obou stranách konfliktu, a přináší tak obsáhlou výpověď o prvním roce této války. ●



Katěřina Gordějevová
Odnes můj žal
přeložil Václav Štefek
Maraton, Praha 2023
328 stran



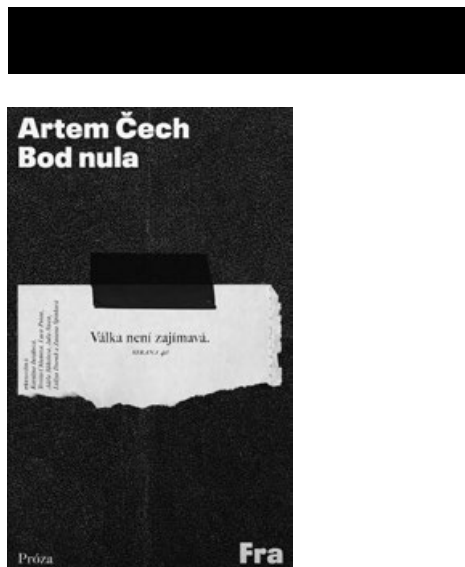
ČTYŘI ROČNÍ OBDOBÍ VÁLKY

Tomáš Erhart

„Píšu na mobilu. Náčrty, hlášky, postřehy. Něco si ukládám do paměti, třídím, škatulkuju. Ale moje integrace do armády a jejího systému pokročila natolik, že už mi neumožňuje hodnotit situaci kriticky, vnímat absurdní nebo otřesné věci jako absurdní nebo otřesné. To, z čeho bych byl v běžném životě v šoku nebo perplex, mi teď připadá normální. Hranice krutosti se neúprosne rozlézají jako akvarel.“

Tak omlouvá zkreslení svých postřehů tváří v tvář válečné každodennosti ukrajinský spisovatel Artem Čech. Válečné zápisky znějí jako velmi aktuální žánr, ale je třeba myslet na to, jak dlouho už válka na východ od nás trvá. *Bod nula* je totiž reflexí doby, kterou autor strávil na výcviku a v donbaských zákopech už v letech 2015 a 2016. Mimochodem jeho příjmení — Čech — je ve skutečnosti pseudonym a zároveň přezdívka z dětství, kterou mu říkají i druhové ve zbrani. Prý ji získal, když se jako kluk z Čerkas v devadesátých letech vrátil ze zájezdu do Česka celý nadšený a všem o tehdejší návštěvě pořádky vykládal.

Jeho útlý paperback se skládá z více než šedesáti kraťasových kapitol o dvou až čtyřech stránkách. Každá z nich je malou povídkou nebo črtou, řazené jsou chronologicky za sebou nebo alespoň volně propojené. Krok za krokem probíhá seznamování se s Čechovými spolubojovníky, s pravidly armádního života nebo s vojenským slangem, který občas vytrhává ze soustředěného čtení. Je zde totiž zachováno množství ukrajinských výrazů, které sice textu dodávají na autentičnosti tam, kde by české ekvivalenty zněly příliš obecně nebo ploše, ale to vyvažuje nutnost si každou chvíli hledat ve vysvětlivkách na konci, co to je *šišarik* (nákladák GAZ-66), *tapik* (polní telefon) nebo *blindáž* (krytý zákop s dřevěným bedněním). Naštěstí je využívání takových výrazů i celkový styl dostatečně konzistentní i přesto, že na této útlé knize pracovalo sedm překladatelů (překlad vznikl zčásti v rámci semináře na Ústavu východoevropských studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy pod vedením Terezy Chlaňové).



Artem Čech

Bod nula

**přeložili Karolina Juráková, Tereza Chlaňová,
Lucie Poian, Adéla Mikešová, Julie Swanová,
Lidiya Dorosh a Zuzana Špinková**

Fra, Praha 2023

204 stran

Celá kniha je ještě rozdělená na dvě nestejně dlouhé části. První nazvaná „Nové sny“ nejdříve působí jako trochu matoucí úvod do světa vojenské mašinérie, ve kterém by se českému čtenáři hodilo představení širšího kontextu, které možná pro Ukrajince není nutné. Artem Čech však nepíše dokumentární literaturu, jeho krátké příběhy připomínají spíše osobní deníkové zápisky o konkrétních situacích a zážitcích. Jeho styl více vyniká až v druhé části nazvané „Podzim, zima a znovu jaro“, která se týká hlavně života na frontě. Název připomíná nějakou sbírku přírodní lyriky, což není úplně zcestné přirovnání, protože v psaní Artema Čecha o válce je něco básnického a skutečně se často rozepíše o donbaské přírodě, i když vždy v absurdním spojení s válkou a vojenským životem.

„A až skončí tento výjimečný podzim, až promrzne černoze a vojákovy nohy se navlečou do vlněných ponožek, pak zatopíme v kamnech březovým dřevem, rozvěsíme vánoční světýlka po hliněných stěnách blindáže a připijeme si za pokoj duše atamana Dromova s odstátýma ušima, i když bude ještě naživu.“

Tak zní část kapitoly „Výjimečný podzim“, kterou autor uvádí tím, že by o tehdejší podzim rád napsal něco v duchu Přišvina a Charmse, zároveň následují podobně laděné kapitoly také o zimě a jaru. Střídání ročních období a opakování motivů má ve sbírce důležitou roli, vytváří pocit zvláštního plynutí času, který jako by na frontě ubíhal jinak. Pár kapitol se týká právě i toho, jak cizí se zdá autorovi svět po návratu do Kyjeva (než vypukla totální invaze). Kromě okolí jsou zdrojem inspirace Artemových textů konflikty s velením a také jeho spolubojovníci, s nimiž zažívá i spoustu vtipných situací.

Kupodivu pro Artema Čecha není až tak častým tématem nepřítel na druhé straně. Jako by šlo o něco samozřejmého, o čem není třeba mluvit. (S tím snad souvisí i věta na přebalu knihy „Válka není zajímavá“, která pak v jedné kapitole nabývá specifitějšího významu — ti, kterých se válka přímo dotýká, se o ní bavit nechťejí.) Pokud tedy Čech mluví o Rusech nebo separatistech, pak spíše abstraktně. Namísto toho se soustředí na každodenní život na frontové linii. O to zajímavější jsou různá „vykouknutí“ ze zákopu. Například kapitola „Chlápky“ připomene román *Internát* Serhije Žadana, a to opisem některých obyvatel Donbasu, kteří hrají tak trochu na obě strany.

Bohužel jedním cyklem ročních období válka neskončila. V roce 2022 se Artem Čech vrátil na frontu a s ním se i celá Ukrajina a možná i svět ocitly znovu v bodu nula, což v knize není místo, ale určitý zlom v životě, moment vynulování, při němž se člověk zbaví klamů a všeho zbytečného, co se nahromadilo v dosavadní pohodlné temnotě a stává se novou bytostí, kterou by se za jiných okolností nikdy nestal. ●

NÁVOD K TOMU, JAK NENAPSAT SBÍRKU

Libor Staněk II.

Není to tak dávno, co si literární kritici Olga Stehlíková a Ladislav Zedník v summarizačním příspěvku na serveru *CzechLit* v roce 2017 všimli, že v české poezii druhé dekády tohoto století absentuje humor a hravost. Básník Pavel Zajíc byl jedním z prvních autorů generace mileniálů, který stav/tendenci výrazně pozměnil, konkrétně svou druhou sbírkou *Peníze* (2018). Ta k básnickému jazyku přistupovala s velkou dávkou ironie a s jízlivým humorem, kterými kuchala byrokraticky úřednické praktiky a ilustrovala odlidštěný firemní jazyk. Zajíc se z metafyzického přírodního básníka (viz jeho prvotina *Ona místa*) v *Penězích* navíc vyprofiloval jako autor, který v poezii nového milénia nechťel následovat dobře prozkoumané introspektivní slovníky pojímající poezii jako určitý způsob konfese. Daleko více sázel na experimentálnější a v leccem i chladně vykonstruovaný koncept.

V pořadí třetí Zajícova sbírka *Vážný román* na *Peníze* navazuje v tom smyslu, že se opět staví podvratně ke konvenční lyrice, v níž je spisovatel romantickým stvořitelem svého univerza a jehož jedinou garancí autenticity je niterné prožívání skutečnosti nejlépe v meditativně úsporných náznacích. V Zajícově knize se o žádný verš nevede úporná (nebo vycizelovaná) slovní bitva, ale naopak se slovem účelově plýtvá, čímž se poukazuje na mnohočetné významové absurdity. Jako by zde tedy poetická řeč nechťela primárně něco sdělovat, ale byla pod taktovkou absurdního humoru obrácená sama do sebe, pro svou vlastní hedonistickou potěchu z kreativního procesu. Autorův důvtip navíc počítá s tím, že lyrický subjekt nechce být ponořen do textu (svými emocemi, citlivostí, upřímností a tak dále), ale chce činit aktivně nad textem, respektive chce si ze čtenáře udělat svého interpretačního spiklence. Asi právě proto Zajíc používá ve sbírce řadu mystifikujících technik, které jeho text činí záměrně stylizovaným a nezávazně hravým. To mimo jiné koresponduje s originálním výtvarným pojetím knihy od Tadeáše Poláka, jehož naivisticky



Pavel Zajíc
Vážný román
Host, Brno 2023
64 stran

barevné grafiky dokazují, že mladá generace básníků se čím dál tím víc zajímá o intermedialní kontext knihy.

Hned v první básni si autor střílí z vyprázdněného jazyka literárních kritiků a zároveň znehodnocuje tvůrčí akt, to když čteme sled kvaziparalelů (recenze, ohlasy, kritiky) týkajících se právě *Vážného románu*. „Právo: „Je to vše jen návod k tomu, jak nepsat sbírku básní? Páté přes deváté jako cajtgajst.““

Na dalších stránkách knihy pak autor cituje sám sebe ve smyšleném rozhovoru pro časopis *Tvar*, aby zase jinde nastavoval zrcadlo básnickému provozu tím, že do textu klade aluze na anonymní výzvu „Přírodní lyrika“, kterou před několika lety inicioval společně s básníkem Radkem Štěpánkem a která v kontextu současné poezie vzbudila rozporuplné reakce: „Začali diskutovat o přírodě, aby se zviditelnili.“ Zajíc si navíc bez skrupulí půjčuje díla

klasiků (Ivan Blatný) nebo písňové texty popkulturních osobností (Miroslav Žbirka), aniž by je citoval, což opět uvozuje fakt, že lyrický patos a vážnost nahrazuje provokace a perzifláž.

V Zajícově univerzu připomínajícím řečový karnevalový průvod je ale zbytečné za tyto metafory dosazovat předobraz reálné skutečnosti. *Vážný román* je nejzajímavější tím, jak nechává poetický jazyk asociálně plynout do mnohoznačných zátok slovního balastu, skrze něhož nepoznáme rozdíl mezi vykonstruovaným a přirozeně samovolným psaním. Zajícova poezie se vyvozuje z potřeby hledat smysl a naopak je vůči němu absolutně imunní. Proto je autorův rozplývavě neurčitý jazyk mnohdy přeslédle ornamentální: „Melodram poručil si polévku z kanců“, aby byl v některých polohách úmorně byrokratický: „odbory vdechují kyslíčnik do vyschlých rtů bankovních proletářů“ a jindy zase směšně metafyzický: „Hluboký koncentrát rozvláčeného bytí / se usadil na dně sklenice růžové vody.“

Zajícova nová sbírka je z tohoto pohledu vlastně nestravitelná tím, že je takřka k neučení. Jako by autor stvořil poetické hájemství, které je eklekticky uzavřeno samo do sebe, respektive do okouzlení z vlastního tvůrčího gesta. Rozdíl mezi samoúčelnými slovními hříčkami a podvratným nonsensovým humorem se nakonec ve sbírce takřka stírá.

V době, kdy se i v básnických kruzích neustále tematizuje potřeba vnitřní opravdovosti (mám na mysli metamodernistický diskurz a jeho zasítovanou subjektivitu nebo potřebu „nové citlivosti“), pracuje Zajícova nonsensově absurdní poetika s jinou formou autenticity, která paradoxně simuluje co největší neautentičnost. To jde ruku v ruce se zpochybnutím lyrického subjektu a výše popsanými kamuflujícími praktikami. Lyrický patos je ve *Vážném románu* doslova zmasakrován absurdním humorem a nekonečným slovním bizárem. Zároveň se zde ale odkrývá zvláštní potence našeho jazyka, který se tímto zmnožením absurdit stává kupodivu realistickým. ●

OHNI, SE MNOU POJĎ

Roman Polách

František Dryje je od poloviny devadesátých let šéfredaktorem revue *Analogon*, jež od šedesátých let věnuje svou pozornost nejenom poli surrealismu, ale také přidruženým zkoumáním hloubek a šířek člověka. Dryje je ovšem také pozoruhodným básníkem. V roce 2023 vyšlo devadesáté šesté číslo *Analogonu*, které bylo věnováno tématu Oheň & popely a jehož uvozujícím textem byla ukázka z eseje Gastona Bachelarda, v níž se autor věnoval poetice ohně. Dryje se ve své nové básnické knize *Muriel vrtá mrtvou hlavu* touto poetikou inspiruje.

První oddíl knihy je motivicky vystaven právě na ohni a metamorfuje nejenom v poetiku ohně, ale vůbec se zabývá jeho spalujícím podílem na chodu světa. Úvodní báseň je zřetelně empedoklovská, kdy padáme do sopky-poezie: „ohně pálí / suché štávy / hluchavky slov / mourovy řeči / někdejší světla v horách / ztlívají / (přes-příliš) pokročilým / věkem // co řekneš, když tě hora obejmě / a nakonec tě hodí / dolů roklí / kde žhár už / hezkou / řádku / není?“ Vrší se motivické řetězce ohně — po výbuchu se odpařují „hadry kosti kůže“, na zeď je přibit stín a v nietzscheovské básni-fénixu zaznívá, že „zase jednou / bude / konec světa, abychom četli dále výzvu — chceš zapalovat? / musíš hořet!“.

Abychom prožívali stále ten obnovující se svět, abychom neustrnuli v přirozené automatizaci veškerého života racionálního a systematizujícího, musíme jej neustále ničit a znovu obnovovat. Právě proto například knihou neustále zaznívá siréna životadárné iracionality, která je odsunuta na okraj společnosti podobně, jako si Breton stěžoval na to, jak je sen odkázán na okraj našich životů. Skrytou bohatost tedy můžeme nalézt napříč básněmi v rozednné noci, v jeskyni, ve sklepě, v lese, ve vlastní duši zvířete a v dalších aluzivních řetězcích odkazujících k nevědomí. Obnovovat naši účast na světě samozřejmě musíme jazykem. Hoří zde proto nejenom obrazy, ale také jazyk plný hravosti a ve významové návaznosti rovněž výsměchu: „a pel (si) / žhavé uhlíky / namel je do úst / do huby / jemňounký skřípot — / prach

ohně v tlamě“ — to je to „světlo kolem úst“, to je „ta suť slova tam / dole / v suterénu“. To se zde samozřejmě neděje pouze metajazykovou imaginativností, ale zároveň hoří ustálené výrazy (například „po obloze plují vraky“, „jazyk nazývati“ aj.), probíhá zde kvalitativní metamorfóza slov, která rozvine kritický potenciál iracionálních slovních her (například přervat-převrat). Jazyk není „vyšepalá ohmataná klávesa“ či „použitá páska do stroje“, jazyk by měl hořet stejně jako člověk. Proto je důležitý rovněž motiv dětství, který se napříč knihou nenápadně řetězí — je to onen suterén člověka, je to „modravý bagr“, který hrnul naše možnosti.

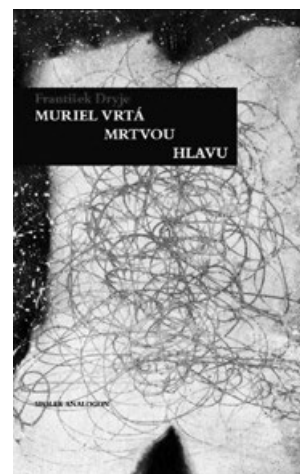
Ona úvodní část je ovšem „pouze“ iniciací, svým způsobem je to — i přes svou básnickou intenzitu — básnický úvod à thèse poetiky ohně, zatímco v dalších oddílech se propadáme do temných a obludných hlubin prožívajícího lidství. Ony jazykové a sémantické hry v prvním oddílu nejsou svévolností — typický humor autora je velkou odvahou, která demaskuje naši automatizovanost. Abychom se věcem vysmívali a zároveň odhalovali podvratnou a kritickou funkci jazyka a poezie (effenbergerovsky takzvanou konkrétní iracionalitu), musíme věci surově znát, musíme se jim napřímo postavit.

Kritická funkce této podvratnosti se pak naplno projevuje ve druhém oddílu. Významově vyprázdňená zájmena nikdo a někdo jsou zde temně konkretizována, zájmena-stíny vystupují do popředí a nabývají na kritické sémantické síle, respektive zde propuká „pravda v holé obludě“: „Včera nám zase říkali, že Nikdo nesmí být falešně obviněn, neprávem odsouzen, uvězněn, popraven, já ovšem Nikoho obvinít nehodlám, nemíním na Nikoho svalit vinu, vina je svině, může vám úplně ucpat chodník, díru, charakter nebo aortu.“

Poetika iracionality je pak završena třetím oddílem „Hledání ztraceného Ubu“, jenž obsahuje nejhutnější básnická pásma knihy, která jsou hutná nejenom formálně, ale v nichž jsou i významově a existenciálně rozloženy všechny pravdy světa — „pravda

je (totiž!) ryze sadistická, výsměšný, kluzký, / samolibý rytec“. Rozprostře se před nás ta „povznášející ironie“, vidíme do našich „zasviněných zákoutí“, „žereme mrtvoly a mrtvoly žerou nás“ a zažíváme všudypřítomnou paranoii, která je napříč knihou mimo jiné symbolizována motivy ptáků. Ostatně mi při četbě mnohdy vytanula Lecomtova výpověď: Tuhýk šilenství na tebe bude ještě dlouho číhat v těchto větvích. Grotesknost a absurdnost světa je maximalizována, každodennost, všednost najednou věci zprůsvitňují a vysvobozuje nás až „anděl tmy“, anděl iracionality.

Poslední, čtvrtý oddíl mi už přišel po oněch třech tvrdě stupňovaných částech knihy významově nadbytečný. František Dryje ovšem napsal knihu velkou a věřím, že čtenářsky neopominutelnou, jež sice vyrůstá z tradice poetiky ohně, ale aktualizuje ji o osobitou temnou grotesknost a zároveň autenticky prožívanou existencialitu. ●



František Dryje
Muriel vrtá mrtvou hlavu
Spolek Analogon, Praha 2023
106 stran



LIBERÁLNÍ NOSTALGIE

Zdeněk Staszek

Je to otázka za milion: proč jsou všude po světě stále populárnější populistické nacionalistické strany, hnutí a figury? Ať už je to Javier Milei v Argentině, volební úspěch strany Chega v Portugalsku, vzestup německé AfD, podpora Trumpa, propad Slovenska do ficovského pekla nebo babišovské vyhlídky v nadcházejících českých sněmovních volbách, pro liberální demokracii střihu dvacátého století to nevypadá dobře.

Hypotetická odpověď se bude lišit stát od státu. Ze sociologických dat sice tušíme, kde se resentment k politickému středu a establishmentu posledních let bere — v situaci rostoucí příjmové a majetkové nerovnosti, nedostupnosti bydlení, nejistoty práce, temných klimatických vyhlídek a válčení, v níž jsou největší politickou jistotou přifouknuté kulturní války, o blbou náladu není nouze. Blbá nálada je ovšem

pouze jen jedna polovina odpovědi. Druhou představuje krize politické imaginace, zdrojů naděje a všichni ti domnělí démoni, kteří s sebou mají společnost strhávat ke dnu.

Populisté na starém kontinentě si dokonce našli i jednu sdílenou příšeru: Evropskou unii. Ta přitom byla odpovědí na skutečné monstrum — Osvětim. Válku. Extrémní nacionalismus. Proč tedy vyšuměl společný evropský pokřik „už nikdy více“ a stala se z něj téměř kletba? Vedle unijních představitelů, liberálních politiků a komentátorů hledá odpověď rovněž britský historik, někdejší novinář a znalec středo-evropského prostoru Timothy Garton Ash ve své poslední knize *Evropa, náš domov*.

Ash tentokrát nepíše čistě z pozic historika a geopolitického analytika. Jeho novinka stojí na pomezí stručných dějin poválečné Evropy, osobních memoárů a společenského apelu, vše zabaleno do úhledné britské esejistiky. V textu se efektně míchají vzpomínky na jeho otce, který se účastnil spojeneckého tažení nacistickým Německem, Ashova studia nebo novinářské návštěvy ve východním Německu či bouřícím se Polsku osmdesátých let, spolu s širším historickým kontextem a jeho interpretací. Páteří knihy je potom zmíněný proces evropské poválečné integrace a jeho ochabování v posledních dvaceti letech.

Široké žánrové rozkročení je vždy dvousečná zbraň. Umožňuje autorovi efektně a dynamicky komponovat jednotlivé kapitoly a celou knihu, navíc čtenáři skýtá několik způsobů čtení. Ne každý však bez autorské koncentrace obstojí. V případě Ashovy *Evropy, našeho domova* trpí nejvíce historická rovina. Tony Judt v monumentální *Poválečné Evropě* jen tak tak stačil pokrýt šedesát evropských let od skončení války na tisíce hustých stranách, zatímco Ash se snaží nacpat ještě o dvacet let více do zhruba čtyřistastránkové publikace. Může se to zdát jako neférové srovnání, nicméně Garton Ash takové očekávání vzbuzuje nejen názvem a podtitulem *Od vylodění v Normandii po válku na Ukrajině*: druhý způsob čtení je totiž brát jeho knihu coby liberální

obranu ideje sjednocené Evropy, k níž ovšem nepřistupuje jako filozof nebo politolog, ale historik, a svou argumentaci tak staví na nekompletních dějinách celého kontinentu.

V perspektivě politického eseje nicméně výběr historických exkurzů dává smysl. Ash vypráví především o postupu svobody Evropou a demokratizačním procesu mnoha jejích států, přičemž červenou nit vyprávění představuje politický projekt Evropské unie. Nenechal se přitom zlákat jen svou expertizou z postsovětské části Evropy, zmiňuje i proměnu salazarovského Portugalska, Španělsko po Frankovi nebo pád vojenské junty v Řecku. A pak také evropské rozladění z války v Iráku, krizi eurozóny, migrační krizi z roku 2015 nebo brexit coby milníky liberálního triumfalismu.

Ash přiznává, že se nechal v devadesátých letech strhnout optimismem končících dějin — a o to tvrději na něj doléhá současná demokratická kocovina. Sám si diagnostikuje příčiny: deregulace finančního sektoru, problém nerovností, ignorace periferií, privatizace veřejných služeb a statků a tak dále. Dokud ve volbách vítězil dostředivý politický establishment, vše bylo povoleno. Je proto paradoxní, že i když Ash tuto liberální slepotu připouští, nedokáže odolat a vyprávět dějiny jinak než příběhem velkých postav, jako byl Delors, Gorbačov nebo Wałęsa. Českého čtenáře potěší chvála Havla a disidentské historky, jenže jejich dobu Evropané poslouchají už léta, zatímco v „našem domě“ začíná být těsno, je potřeba vymalovat, dojít na nákup a s odpadem a taky se konečně podívat do sklepa a na půdu...

Nakonec tak vítězí čtení třetí. *Evropa, náš domov* funguje jako nostalgické ohlédnutí jednoho liberála za slavnou ideou, která měla nakročeno k naplnění, ale oslepil ji vlastní úspěch. Garton Ash na mnoha místech přiznává, že je dítě své doby, a s láskou se vrací do optimistických let pádu železné opony. Jenže nostalgický liberalismus, jakkoli aktualizovaný o sociální citlivost, není a nemůže být zdrojem naděje a optimismu pro každého. Co by mohlo, to je otázka za milion. ●



Timothy Garton Ash
Evropa, náš domov. Od vylodění v Normandii po válku na Ukrajině
přeložila Veronika Maxová
Prostor, Praha 2023
392 stran

SOUKROMÁ KONSOLIDAČNÍ ŘÍZENÍ

Jan Němec



Michael Ignatieff

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



Cicero, jemuž umřela milovaná dcera, a záležitosti římské republiky pro něj ze dne na den ztratily přitažlivost. Marcus Aurelius vzdorující barbarům na hranicích Římské říše, který ve volných chvílích hovoří sám se sebou, protože s vojevůdci se některé věci řešit nedají. Zestárlý Michel de Montaigne, který v posledním svazku svých esejů hledá útěchu nikoli v myšlení, ale v drobných radostech těla a smyslu. Gustav Mahler, který nejprve napíše cyklus *Písně o mrtvých dětech*, ale když zemře dcera jemu, žádnou další už není s to složit. To je jen několik protagonistů knihy Michaela Ignatieffa *O útěše* s podtitulem *Jak žít s nadějí v temných časech*, kterou na sklonku loňského roku vydal Kalich.

Ignatieff je zajímavá postava. Jako historik prošel několika elitními univerzitami — Oxford, Cambridge, Harvard —, jako politik předsedal kanadské Liberální

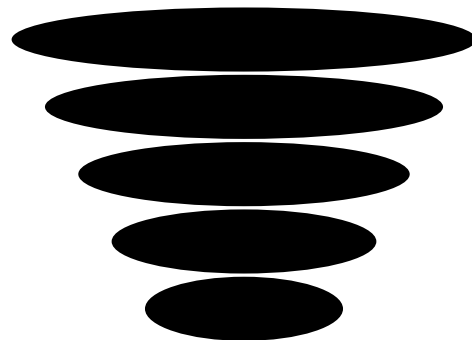
straně a byl lídrem opozice. Působil jako rektor Středoevropské univerzity, než ji z Budapešti vyhnal Viktor Orbán. Pravidelně píše pro *The New York Times* nebo *The New York Review of Books* a je autorem několika knih, například monografie o rusko-britském historikovi ideji Isaiahovi Berlinovi. Kniha *O útěše* je částečně plodem pandemie, během níž se potřeba vzpruhy přirozeně dostala na pořad dne. Ignatieff si vybral zhruba dvacet mužů a žen napříč celými dějinami a na jejich exemplárních příbězích se pokouší ukázat, v čem všem člověk může spatřovat naději. Ale také co všechno ho může zklamat.

Zdá se, že psát o útěše je v dějinách čím dál obtížnější. Velká vyprávění byla skartována a s nimi i předjednaný smysl lidské existence. Náboženství útěchu rozdávala a filozofie ji alespoň ještě brala do hry. Ignatieff začíná žalmy a Knihou Jób. Přestože starozákonní Bůh nedával nikomu nic zadarmo, byl neochvějný ve své přítomnosti a bohabojným vždy nakonec podal pomocnou ruku — byť někdy v podobě blesku, který ji sežehl. Od hebrejské tradice se Ignatieff posouvá k té křesťanské, jmenovitě ke svatému Pavlovi a k Boëthiovi, autorovi slavného spisu *Filosofie útěšitelka*. U Pavla sleduje, jak se během života musel vyrovnat se skutečností, že druhý příchod Mesiáše se odkládá na neurčito, a je tedy potřeba najít zcela jiný druh útěchy — jak známo, z trojice víra, naděje a láska Pavel jako největší ke konci života označil tu třetí, jež se díky němu stala srdcem západní religiozity. Ve stejnou dobu jako hebrejská a křesťanská tradice se však rozvíjí také třetí velký zdroj úvah o útěše, a sice antická filozofie. Stoikové a epikurejci přišli s vlastními silnými výklady toho, co člověku pomáhá žít dobře, a obešli se přitom bez náboženství — první radili přijímat vše s klidnou myslí, druzí nepohrdat všedními radostmi těla a duše. Muselo uběhnout mnoho staletí, než se k těmto třem tradicím přidala čtvrtá, zastoupená hlavně Marxem: útěcha dějin samotných, které směřují k předem vytčenému cíli, šlapajíce

přítom po hlavách jako po dlažebních kostkách.

Byl by to jen historický přehled, pokud by u toho zůstalo. Ignatieff nezapře, že vzděláním je historik, jednotlivé kapitoly obvykle uvádí výkladem života a doby. Těžištěm je však kritický dialog. O hebrejské a křesťanské tradici píše z pozice nevěřícího, pokusy Marka Aurelia nebo Cicerona utěšit sebe sama v jakémsi privátním konsolidačním řízení na něj nedělají kdovíjaký dojem a nadto v nich spatřuje vnitřní rozpory. O Marxově vizi komunistické společnosti píše jako o světě, který se údajně obejde bez útěchy, protože vše v životě bude na svém místě. „Šlo o nejdéle trvající pokus překonat náboženství a nahradit jím skýtanou útěchu spravedlností zde na zemi. Kritika namířená proti této utopii se od začátku týkala toho, zda je vůbec dosažitelná. Vhodnější otázka by mohla znít, zda je svět za hranicemi útěchy vůbec žádoucí.“

Ignatieff v sobě nezapře moderního liberála. Zdá se, že největší dojem na něho dělají ti, kteří se tragédii toho či onoho druhu rozhodli vzdorovat přímo, aniž by odvrátili zrak k abstraktním idejím. Jeho hrdiny jsou Max Weber varující posluchače svých přednášek, že svého démona si musí každý zvolit sám, Camus vykašlávající krev, jenž uprostřed druhé světové války začíná pracovat na *Moru*, Václav Havel, který v komunistickém vězení píše dopisy Olze, nebo zakladatelka hospicové péče Cicely Saundersová. V doslovu to říká přímo: útěchu neposkytují nauky, ale lidé, kteří se naučili žít. ●



HRABAL NA HRÁZI VĚČNOSTI

Zdeněk A. Eminger

Teologické ponory do života a díla českých spisovatelů jsou spíše ojedinělé. Čtyřicet let komunismu i období po sametové revoluci nepřály badatelskému zájmu, který by se zaměřoval na jednu z leckdy klíčových oblastí lidského života. Zvykli jsme si, někdy pod tlakem, někdy dobrovolně, že víra osobností, o nichž se psaly i obsáhlé publikace, byla marginalizována, či přímo zamlčována. Jan Hus byl spíše sociální revolucionář než římskokatolický kněz, Tomáš Garrigue Masaryk postava ryze (negativně) politická, a ne filozof a náboženský myslitel a autoři, kteří byli zároveň kněžími, kazateli či řečníky, se do kánonu socialistických spisovatelů nedostali vůbec. Reflexe náboženské zkušenosti a spirituálních motivů v díle Bohumila Hrabala tak pravděpodobně překvapí.

Kniha Pavla Hoška *Evangelium podle Bohumila Hrabala* navazuje na sérii jeho literárně-teologických studií a medailonů, které se dosud týkaly C. S. Lewise, Jaroslava Foglara, židovských rabínů, vypravěčů a spisovatelů, J. R. R. Tolkiena a Ernesta Thompsona Setona. Český religionista a teolog v nich osvědčil nejen odbornou, ale i literární hodnotu, již jsou jeho práce v českém knižním a teologickém prostředí výjimečné.

Svůj aktuální titul autor rozčlenil do dvou základních okruhů: „I. Duchovní motivy v myšlení a díle Bohumila Hrabala — kapitoly Matrikovéj katolíků, Tázání pod zorným úhlem věčnosti, Vidění posunutým okem a K zešílení krásnej svět“ a „II. Evangelium podle Bohumila Hrabala — kapitoly Zázraky všedního života (Religionistický výklad Hrabalova vidění světa) a Veškerá láska je soucit (Teologický výklad Hrabalova tázání po smyslu života)“. Vychází v nich především z neznámých nahrávek Hrabalových vyprávění a svědectví, která měl v polovině osmdesátých let pro evangelické křesťany v Libici nad Cidlinou. Nejde ale jen o ně. I jen občasní čtenáři Hrabalových knih si museli všimnout, kolik se v Hrabalově díle vyskytuje náboženských námětů,

kteří mají svůj zdroj v římskokatolické křesťanské tradici, s níž malý a dospívající Bohumil přicházel do styku. Těch nábožensky orientovaných a náboženstvím políbených osob najdeme v šíři Hrabalova díla dost. Křesťanský svět ve svých symbolech, událostech, biblických postavách, metaforách, pojmech a jazyce vkládá autor do úst svým hrdinům, a to navzdory době, která byla skrze schvalovací komise a ideologické cenzory k náboženskému životu nepřátelská.

Hošek jako zkušený Hrabalův čtenář a bystrý pozorovatel detailů vidí, jak v ruinách, sběrných surovinách a stoupách mizí část intelektuálního a náboženského dědictví, z něhož se tu a tam ještě někdo pokusí něco zachránit. Zároveň ale pozoruje, kolik toho Hrabal z oné staré, pro komunisty zbytečné kultury zachraňuje prostřednictvím svého vyprávění. Nejen věci, ale i „přežití“ názory, historická paměť a postoje lidí dostávají v Hrabalových knihách nový život. To, že se jako možný budoucí právník vydává na nejistou dráhu spisovatele a tráví svůj život mezi lidmi, od nichž režim čeká jen povolnost a manuální pracovní výkon, souvisí podle Pavla Hoška s jeho filozofickým a spirituálním nastavením, v němž jednu z podstatných úloh hraje také Kristus. Pokud se mohl vydat za lidmi na okraji společnosti on, proč by se k nim nemohl sklonit také spisovatel Bohumil Hrabal? Celoživotní posluchač lidských příběhů a martýrií věděl, jak důležitá je pro lidský život jeho náboženská dimenze. Mnozí z těch „přetavených lidských ingotů“ jsou lidé vyložené duchovní, pro něž víra není ani opium lidstva, ani přežitek, který do moderního světa nepatří.

Hošek je přesvědčen, že „pod povrchem Hrabalových textů lze vystopovat obrysy určité spirituality, jejíž bytostné znaky se při vši opatrnosti dají pojmenovat“. Lze ji nalézt jak v jeho kristovském příklonu k těm, které by Bible nazvala maličkými a chudými, jimž, jak řekl v jedné adventní promluvě, mohl nějakým způsobem pomáhat: „Vždycky rád kamarádím



Pavel Hošek
Evangelium podle Bohumila Hrabala
Centrum pro studium demokracie a kultury,
Brno 2024
228 stran



s těma, který jsou téměř na dně.“ Objevit ji můžeme i v jeho fascinaci „kostelem přírody“ a „postoji k přírodní říši“, v nichž bylo podle Hoška „něco šamanského, divošského“. Ač sám nebyl „kostelní typ“, věděl a zažíval „posvátné v profánním“ a naopak a ctil ty, kteří v chaosu doby bez vlastností „vycházejí ze smysluplného uspořádání žitého světa do soustavy svatých míst a svatých časů...“

Když se Pavlu Hoškovi podařilo dostat k nahrávkám Hrabalových vyprávění pro evangelické křesťany v Libici nad Cidlinou, dostal se mu do rukou jakýsi předmět doličný, že spisovatelův zájem o křesťanství nebyl další z jeho nevyzpytatelných libůstek. Bohumil Hrabal ožívá v Hoškově knize jako člověk možná váhavé víry, ale přesto víry, která dávala smysl jeho životu v okamžicích, které se zdály být — nejen pro něj — k nepřezítí. ●

KLIDNÁ SÍLA VĚRY NOVÁKOVÉ

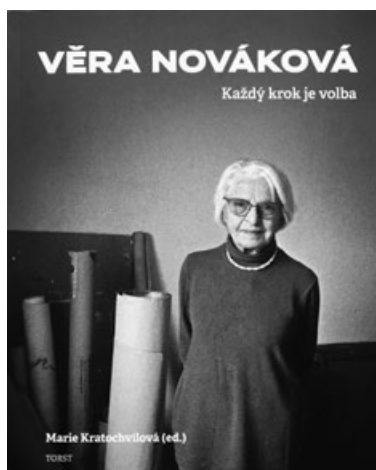
Josef Chuchma

Český rozhlas, stanice Vltava, už roky nahrává s různými kulturními osobnostmi — vesměs pokročilého věku — vzpomínkové *Osudy*. Přidružené nakladatelství a vydavatelství Radioservis poté některá vzpomínání publikovalo v textové podobě ve stejnojmenné edici; těchto svazků bylo celkem dvanáct, mezi zastoupenými jmény najdeme spisovatele a překladatele Jana Vladislava, japanologa Antonína Límana či básníka a překladatele Václava Daňka. Nejnovějším titulem, jehož základem byla „osudová“ nahrávka, jsou vzpomínky výtvarnice Věry Novákové (nar. 1928).

Ovšem u její knihy, nazvané *Každý krok je volba*, je leccos jinak. Publikaci vydalo nakladatelství Torst ve své volné řadě, kterou zahájilo v roce 2021 vzpomínkami Dany Němcové, které se rovněž opíraly o vltavské *Osudy*. Následující rok k tomu přibyl svazek Jitky Válové, jehož základ položily rozhovory, jež s výtvarnicí vedla v roce 2009 novinářka Marcela Pecháčková. A nedávno se tedy řada rozrostla o Věru Novákovou. Všechny tři knihy graficky upravila Jana Vahalíková a jejich koncepce stojí na střídání textových a obrazových pasáží, přičemž reprodukce fotografií, výtvarných děl či různých dokumentů tvoří rozsahově bezmála rovnocennou součást paperbacku na kvalitním papíře.

Na svazku *Každý krok je volba* je kromě Věry Novákové uvedena — jako editorka — Marie Kratochvílová, která redakční práci vyučuje na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy. Její podíl je nepominutelný, ačkoli obtížně uchopitelný. S Novákovou totiž postupovaly tak, že rozhlasové vzpomínky doplnily pasážemi z řady zdrojů, především rozhovorů, které umělkyně poskytla v minulosti médiím. Tímto mixem, ne právě obvyklým způsobem, vznikl konečný tvar, na němž ovšem to lepení není znát.

Výsledek dobře dokumentuje přednosti i limity vzniku knihy. Orální základ, mluvené vyprávění, vtiskuje vzpomínání živost, povětšinou i čtivost. Platí se za to určitou letmostí, nesoustavností a výčty (k nim text inklinuje ke konci svazku, kdy výtvarnice



Věra Nováková
Každý krok je volba
Marie Kratochvílová (ed.), obrazový doprovod vybrali Marie Kratochvílová, Jana Vahalíková a Viktor Stoilov
Torst, Praha 2023
240 stran



sděluje, kde všude a díky komu vystavovala). A protože Nováková již leccos vypověděla v někdejších rozhovorech, tak člověku, jenž některé z nich četl, znějí jisté pasáže povědomě a nabývá nad svazkem dojmu jakési reprezentativní reprízy s bonusy. Dá-li se tu mluvit o memoárech, pak určitého druhu. Koncepce s početným ilustračním materiálem se tím spíše jeví jako šťastná, celku dává charakter textově-obrazového dokumentu, nehraje si to na „standardní“ paměti.

Věra Nováková byla roku 1949, stejně jako její příští manžel Jan Brázda, vyloučena z pražské Akademie výtvarných umění. Ani jeden z nich nemohl až do konce osmdesátých let normálně vystavovat, desítky let žili a tvořili stranou oficiálních struktur. Když ideologická krusta po čtyřiceti letech pukla, mluvilo se hlavně o Brázdovi,

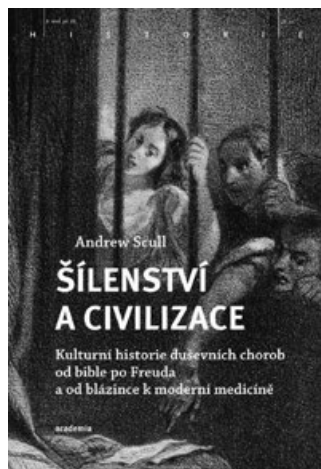
Nováková co do ohlasu procházela postupnou emancipací, v něčem odpovídající polistopadové emancipaci českých žen vůbec. Brázda byl euforicky vnímán jako živel, jenž tvorbě obětoval vše. Už jen to příjmení — vyryl do výtvarného umění brázdu navzdory všemožným protivenstvím! Kdežto Nováková, to zní obyčejně, z toho symboliku nevydolujete. Jenže čas takové nálepky korigoval. Dobře si vybavuji svůj dojem ze společné výstavy Brázdy & Novákové v českokrumlovském Centru Egona Schieleho v roce 2017: čím víc se datum vzniku děl blížilo přítomné době, tím víc mi díla Novákové připadala „pevnější“, nosnější než souběžně vznikající díla Brázdova.

Výpověď Novákové je cenná dvojím. Tím prvním je povaha výpovědi. Paní Věra nechodí kolem horkých kaší, věci pojmenovává jasně a přímo. Je v ní zakořeněna velkorysost i neústupnost. Druhá hodnota knihy je dokumentární, neboť manželé žili v pozoruhodném společenství. Díky Brázdově příbuzenství se po svatbě přistěhovali do domu na pražských Vinohradech, kde žili s Helenou Čapkovou, sestrou Josefa a Karla Čapkových, a s jejím manželem Josefem Palivcem — ovšem ten pro ně fyzicky existoval až poté, co se roku 1959 vrátil z vězení, kam jej uvrhl vykonstruovaný proces s Miladou Horákovou. Na jedné straně intelektuálně exkluzivní společnost, na straně druhé hmotné přežívání a rozličné averze, vztahová dusna. Věra Nováková to nesla těžce, neboť pocházela z rodiny, v níž vládla harmonie. A svůj kříž měla i s Brázdou samotným, ale přes všechny jeho svízele měla ten vztah za jedinečný a osudový. Věra Nováková mnohé vydržela, aniž se takzvaně obětovala. Nenechala si vzít svůj hlas, své území duchovní i tvůrčí. Jak se jí to podařilo, právě to přibližuje kniha *Každý krok je volba*. ●



Rozečteno

TIPY REDAKCE



Andrew Scull
Šílenství a civilizace. Kulturní historie duševních chorob od bible po Freuda a od bláznince k moderní medicíně
přeložil Jaroslav Veis
Academia, Praha 2019
532 stran

S dějinami psychiatrie bývá potíž. Buď je píší apologeti, kteří by na vás na každé stránce nejradši vyzkoušeli nová psychofarmaka, nebo kritici, kteří celou psychiatrii považují za podvod. Případně se jednou za čas vynoří někdo jako Michel Foucault, kdo dějiny oboru použije pro svou vlastní agendu. V tomto směru je poučená a uměřená monografie historika medicíny a sociologa Andrewa Sculla pozhledným. Jeho ambice je navíc širší než dějiny jednoho oboru, proto se už v titulu objevuje předvědecký, dnes nevhodný termín šílenství. Nebyli to totiž duševně choří ani pacienti, natož klienti, kdo civilizaci po dlouhá tisíciletí vytyčoval vnitřní hranice. Byli to šílenci, posedlí, lunatici a blázni. Kniha, k níž stojí za to se vrátit. (jn)

Eva Švankmajerová
Jsem malířka
František Dryje et al. (ed.)
Kavka, Praha 2023
408 stran

V posledních letech dochází k velkému doplňování české surrealistické knihovny.



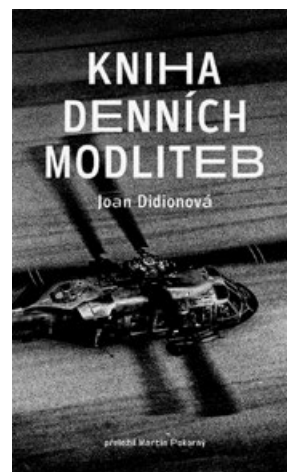
Dvě obsáhlé knihy o Toyen, čtyřsvazkové dílo Zbyňka Havlíčka, vloni dva svazky poezie Karla Šebka. A nyní v nakladatelství Kavka velká monografie Evy Švankmajerové. Tu si sice málokdo hned na první dobrou spojí s nějakým dílem, přesto ve filmech jejího manžela najdete její obrazy zcela běžně — masky ve *Spiklencích slasti*, kulisy divadla v *Alence*, stejně jako ikonický plakát filmové *Alenky* vytvořila ona. Švankmajerová byla celý život svěbytnou malířkou, aktivní surrealistkou (napsala například román společně s Vratislavem Effenbergerem) a listovat si obrazy jejího vnitřního i vnějšího světa je vtahující, objevné a dovolí upomenout na vlastní noční snění. (vmax)



Libuše Moníková
Pavana za mrtvou infantku
přeložil Radovan Charvát
Argo, Praha 2003
134 stran

V textech o Libuši Moníkové se únavně opakují dohady, zda byla německou, nebo českou spisovatelkou. Jako kdyby

to nebylo jedno. Byla skvělou spisovatelkou. Osobitou, břitkou, sarkastickou, pronikavou. Ona sama by o sobě možná řekla, že jejím určením bylo být cizinkou. V Československu i Německu, kam odešla v roce 1971, i ve svém životě. Vynucené odtržení od domova z ní udělalo existenciálního invalidu, natrvalo ji uvrhlo do vnitřního i vnějšího exilu. Neukotvenou, nechráněnou. Praha pro ni už navždycky představovala fantomovou bolest. Nejen o tom píše v útlé, ale silné biografické próze *Pavana za mrtvou infantku*. Doporučuje se číst za poslechu stejnojmenné skladby Maurice Ravela. (on)



Joan Didionová
Kniha denních modliteb
přeložil Martin Pokorný
NLN — Nakladatelství Lidové noviny,
Praha 2024
336 stran

Svět má paradoxní vlastnosti: čím více mu chceme porozumět, tím více se vzpouzí a zamotává. Málokdo to věděl lépe než americká spisovatelka Joan Didionová, jejíž literární dílo je zaplněno melancholickými postavami, které se snad už jen ze setrvačnosti pídí po nějakém smyslu života, a dějinami, které jim nedávají sebemenší šanci. Dává to smysl — když zažíváte autorský vrchol v deziluzivních sedmdesátých a osmdesátých letech, nemůžete asi jinak. Didionová zachytíla společenskou náladu nejen ve Spojených státech amerických, ale i jinde. Důkazem je například nedávno v češtině vydaná *Kniha denních modliteb* (originál 1977) o fiktivní a nestabilní zemi v Latinské Americe, kde se antropoložka, agenti FBI i hlavní postava snaží o nemožné: porozumět světu a sobě. (zst) ●



Atašé

TRUMPOVSKÝ PREQUEL



Martin Svoboda

Vykládáme si ten příběh poměrně černobíle. Spojené státy americké vstupují po jistém váhání v roce 1941 do války a o čtyři roky později se Spojenci porážejí hitlerovské Německo. Rachel Maddow v knize *Prequel. An American Fight Against Fascism* odkrývá, co všechno stálo za tím „jistým váháním“ — a je to velmi košatý, vzrušující a pro dnešek varovný příběh.

Začalo to nenápadným letákem. Přinesl ho v roce 1939 domů syn Henryho Hokea, reklamního specialisty na poštovní marketing, se slovy, že to prý dostávají na univerzitě pod dveře všichni. A každý den. Letáková kampaň, na tom by nebylo nic zvláštního, ale obsah a sdělení Hokea zaujaly. Letáky totiž razily německou propagandu nejhrubšího zrna. Německo je obětí, hrozí mu existenční nebezpečí, a proto se pouze brání. Hitler byl v právu, když rozporcoval Československo, napadl Polsko a poté i Francii a Anglii, když se rozhodl zatočit se „židovským jedem“. Spojené státy americké se za žádných okolností nesmějí do války v zámoří zapojit.

Letáky a brožurky s podobnými výklady šířili tehdejší influenceři — kněží, učitelé, odboroví předáci, redaktori, starostové a další zastupitelé, ale i mnozí vysoce postavení politici. Existovalo několik časopisů (*Facts in Review*, *Today's Challenge*), které zastávaly silně profašistický a izolacionistický postoj a vydávaly články jako „Jsme národ, který vymírá?“ s výzvou, aby se Amerika v čistkách zbavila svých černých, irských, východoevropských a především židovských obyvatel. Průmyslník Henry Ford či letec Charles Lindbergh dlouhodobě vystupovali veřejně s nepokrytě antisemitskými postoji.

Hoke nebyl jediný, koho míra profašistických nálad vyděsila a popohnala k akci. Dillard Stokes, novinář listu *The Washington Post*, odhalil komplot kongresmanů, kteří umožnili rozesílat zadarmo, pomocí obálek frankovaných samotným Kongresem (!), německou propagandu do statisíců amerických domácností. Právnik Leon Lewis zase rozkryl německé krytí a financování organizace Silver Shirts, nápodoby německých Hnědých košil, v níž se mladí Američané (samozřejmě bílé pleti a „čistého“ původu) připravovali na ozbrojené převzetí moci.

Už od počátku třicátých let hledala americká pravice svého Hitlera a mnozí ho viděli v Hueym Longovi,

louisianském guvernérovi, charismatickém demagogovi a rádobydiktátorovi, který ve svém státě úplatky, nátlakem, výhrůžkami nebo čirým násilím ovládl všechny státní instituce. Jeho nacionálně sociální politika nápadně připomínala politiku tehdejšího německého vůdce s knírkem a jeho rétorika zase rétoriku současného amerického politika s oranžovou frizurou. „Já jsem Ústava,“ prohlašoval Huey. „Dokonalá demokracie se může blížit diktatuře, protože lidé jsou v ní natolik spokojení, že si už nemají na co stěžovat.“ Jen politický atentát v roce 1935, po němž zemřel v nemocnici, zarazil jeho oslnivý politický vzestup.

Prequel je takových fantastických historek plný. Rachel Maddow, dlouholetá moderátorka liberální televizní stanice MSNBC a autorka několika nonfiction knih o temných zákoutích americké politiky — například *Blowout* o korupci v ropném průmyslu a ruské kampani ovlivňující prezidentské volby v roce 2016 nebo *Bagman* o Spiru Agnewovi, vyděračském ranaři aneb Nixonově viceprezidentovi —, text staví na materiálech ze svého podcastu *Ultra*. V něm do nejmenších detailů popsala příběh, na který by Amerika sama nejráději zapomněla: jak téměř podlehl nacistickému vábení, a když už přemýšlela o vstupu do války, tak po Hitlerově boku.

Podcastová struktura je na textu místy znát: jednotlivé kapitoly knihy tvoří vlákna velkého spleteného příběhu, která vyniknou na poslech, ale v knize je přehlídka amerických fašistů občas nepřehledná. Naštěstí však dostáváme hned v úvodu nápomocný seznam nejdůležitějších aktérů s jejich osobními a politickými charakteristikami.

Prequel pro úzkou svázanost s americkými reáliemi nejspíš žádný český nakladatel nevydá, nicméně pro amerikanisty a studenty transatlantických vztahů představuje nedocenitelný text. Nepříjemná aktuálnost knihy, z níž mrazí v zádech, pak spočívá ve zjištění, že tři charakteristické rysy tehdejší ultrapravice, které Maddow přesně identifikuje, tedy nacionalismus, izolacionismus a rasismus (potažmo antisemitismus), jsou dnes plně přítomny v trumpovském MAGA proudu, jenž v současné Republikánské straně téměř vyhladil veškerý mainstream. Onen politik s výstředním účesem není tedy žádnou výjimkou nebo odchylkou, ale naopak typickým plodem silného hnutí na americké pravici a kulminací jednoho historického politického trendu. Trump totiž razí totéž co hlavní aktéři zmínované knihy: nacionální konzervativní populismus. Při vyslovení prvních dvou slabik tohoto sousloví bychom měli zstražitět.

**Autor je překladatel, redaktor a samozvaný
vojevůdce nakladatelství Trystero.**

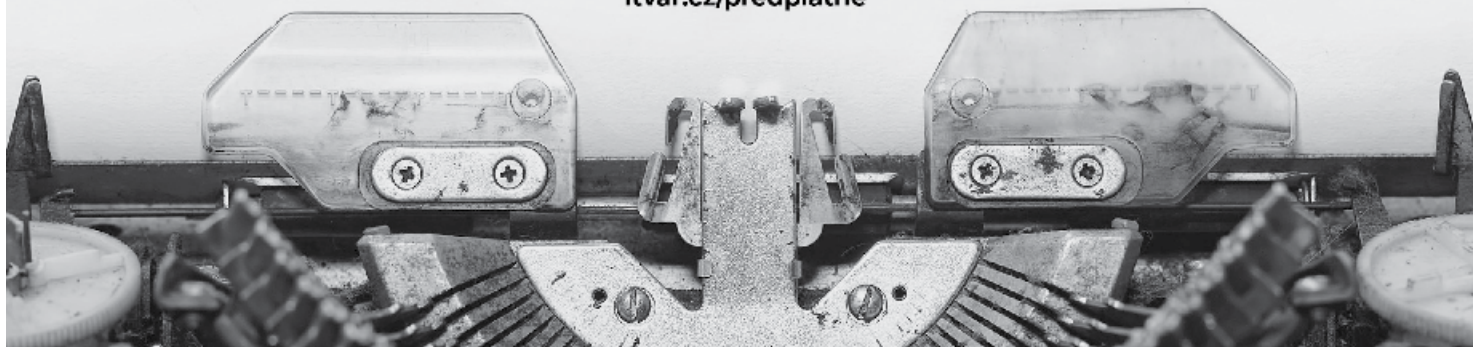
Kvalita prověřená tradicí:

tvor

Nejlepší literatura za nízkou cenu!

tištěné předplatné 1050 Kč
on-line předplatné 550 Kč

itvar.cz/predplatne



MĚSÍČNÍK
PRO SVĚTOVOU
LITERATURU

Překlady, rozhovory,
eseje, aktuality

PLAV
svetovka.cz

Zemědům

LITERATURA
MEZIDRUHOVÉ
CITLIVOSTI

Nan Shepherd, J. A. Baker, Derek Walcott, Hinmatóówyalahtqit

Rozhovor: Nicol Hochholczerová o své knize Tenhle pokoj se nedá sníst
Esej překladatele: Karolína Ryvolová o překladu knihy Čhávata z manéže
Garyho G. Steelea



Rezidence

Kafé

Kaprál

Literární salón v bývalém bytě
básníka Zeno Kaprála

Alena Machoninová: Hella

TIC BRNO
←
BRNO
2028

Večer časopisu Host
Autorské čtení,
moderace Jan Němec

16. 5. 2024 od 19:00
Rezidence Café Kaprál
Údolní 17, Brno

www.cafekapral.cz
f RezidenceCafeKaprál
reidencecafekapral



LISTY dvouměsíčník
pro kulturu a dialog

časopis přinášející
bohaté porce textů
o politice i kultuře
z domova i zahraničí

poznejte Listy na listy.cz

Burian aTichák

Objevte nakladatelství
Burian a Tichák

společnost
próza
poezie
poznání
Knihovna Listů
místní historie

bit.ly/burianatichak





VYDÁVÁME ODBORNOU LITERATURU Z OBLASTI FILMU, TELEVIZE,
FOTOGRAFIE, DIVADLA, NOVÝCH MÉDIÍ, HUDBY A TANCE.
CELOU NABÍDKU NAJDETE NA WWW.NAMU.CZ.

LITERATURA ŽIJE!

ČESKÉ BUDĚJOVICE

22. —
28. 4.

FEDOR GÁL

PAVEL KOSATÍK

ERIK
TABERY

JIŘÍ
BŘEZINA

BOŽENA
SPRÁVCOVÁ

PATRIK
BANGA

RENE KARABASH



KAFKA ESQUE

JOSEF BOLF | BROTHERS QUAY | PAVEL
BÜCHLER | JAKE & DINOS CHAPMAN
MAT COLLISHAW | ROWYNN DUMONT
MARTIN GERBOC | DOUGLAS GORDON
MATOUŠ HÁŠA | GOTTFRIED HELNWEIN
SIEGFRIED HERZ | MAGDALENA JETELOVÁ
DAVID LYNCH | VOLKER MÄRZ | STEFAN
MILKOV | JAN VAN OOST | WOLFGANG
PAVLÍK | VIKTOR PIVOVAROV | NIL & KARIN
ROMANO | JAROSLAV RÓNA | NICOLA
SAMORI | MAREK SCHOVÁNEK | JAKUB
ŠPAÑHEL | JAN ŠVANKMAJER | JOHAN
TAHON | MARK THER | ALEXANDER TINEI
MACIEJ TOPOROWICZ | LIU XIA

FRANZ KAFKA & SOUČASNÉ UMĚNÍ
FRANZ KAFKA & CONTEMPORARY ART

9/2 — 22/9/24

CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ DOX
DOX CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
POUPĚŤOVÁ 1, PRAHA | WWW.DOX.CZ



PŘEDPLAŤTE SI ČASOPIS *HOST*. ZVÝHODNĚNÁ CENA O 260 Kč ZA ROK!



K tištěnému předplatnému je navíc zdarma i elektronická verze a sleva 20 % na nákup knih ve vybraném nakladatelství. Host, čas čist.

K zakoupení také ve vybraných novinových stáncích (Valmont a další). Seznam vybraných prodejců najdete na h7o.cz/kontakt.

www.h7o.cz/predplatne



Meme

KDO TI VEZME MÍRY



Jakub Jetmar

Digitální prostor posledních několik měsíců věnoval spoustu pozornosti Kate Middleton. Hledal totiž důvody její nepřítomnosti ve veřejném prostoru. A vznikaly báječné příběhy.

Královská rodina — proboha, jak to může stále existovat — měla vždy hodně oddaných groupies, z jejichž zájmu žilo nemálo redakcí. Teď se k nim nicméně přidala i horda tak trochu znuděných lidí, co tráví hodně času online, svět poměřují memotvorností a svůj nevybitý intelekt věnují takzvanému shitpostingu. Tady vycítili pramen, z něhož se záhy stala divoká řeka, která pojímala, co potkala. Fanouškovské fikce o brazilské plastice zadku. Vtipy o nepodařené ofině a čekání, až doroste. Metakomentáře o vlastním prožívání online přítomnosti. Pokusy o seriózní novinářinu a fact-checking i tolik-práce-přitom-taková-blbost analýzy. Do toho vstupovala prachbídňá práce královského PR, který v jeden moment vypustil rodinnou fotografii, která se ukázala jako upravená ve Photoshopu, což komunikační profesionálové hodili na údajnou amatérskou fotograšku Middleton, a tak jen přiložili pod kotel spekulací. Lid dostal konspiraci, do níž se konečně mohli s chutí zapojit i lidé, kteří příběhům o iluminátech obvykle neholdují. Je to ta ofina?!

Je to rakovina, oznámila dvaatřicetiletá žena v krátkém videu na konci března. Média přitom od začátku psala o zdraví, vědělo se o operaci. Masovými médii stvořená kultura celebrit a voyerismu se však spojila s digitálním konspiračnictvím a temným humorem a výsledek má kovovou pachutí. Poučení z celé věci existuje spousta. Spekulovat o něčím zdravím nebývá dobrý nápad, i když se jedná o veřejnou osobnost. Člověk rád příběhy. Monarchie se mají zrušit. Nikdo by neměl být bulvárem a zvědavci donucen sdílet diagnózu. Lidé nedůvěřují médiím. Právo na soukromí už neexistuje. Občanstvo sice má kritické myšlení, využívá ho nicméně jinak, než by si propagátoři tohoto antidota proti chaosu přáli. Zpropadený TikTok, telefony, mladí. Nic není pravda a všechno je možné.

Každý si — podobně jako během pandemie nebo čehokoli, co volá po našem výkladu — do příběhu Middleton dosazuje, co už dávno ví. Co se hodí. Co je blízké. Co zná. Jestli to tak bylo vždy, nebo skutečně vstupujeme do nové éry, ve které se skutečnost rozpadne v nahodile prostupný svět fikcí a konspirací, nevím.

Dějí se věci a lidé jim dávají významy. A pak přijde rakovina a vezme ti míry.

Pokud to je tedy celé pravda.

Autor je novinář.

HOST → 5

Osobnost

ANDREA SEDLÁČKOVÁ

Beletrie

MICHEL FABER

Téma

100 LET BEZ KAFKY

Historie

JIŘÍ WOLKER

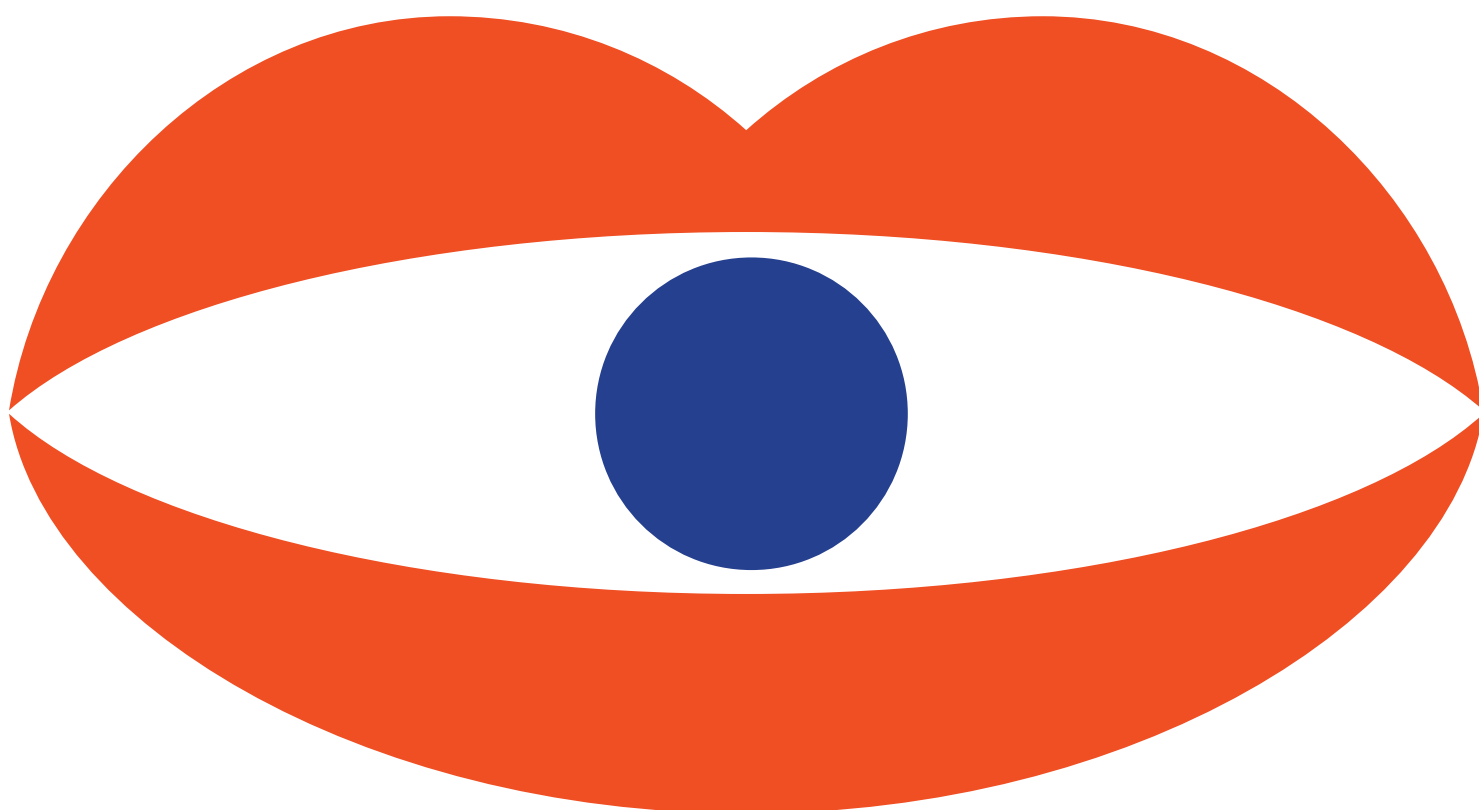
Esej

KONSPIRITUALITA



Polib mě očima.

Andy Warhol



„KNIHA MUSÍ BÝT SEKEROU NA ZAMRZLÉ MOŘE V NÁS.“ FRANZ KAFKA

SVĚT KNIHY PRAHA 24

29. MEZINÁRODNÍ KNIŽNÍ VELETRH A LITERÁRNÍ FESTIVAL
ČESTNÝ HOST: DAS BUCH – NĚMECKOJAZYČNÁ LITERATURA

23.—26. KVĚTNA 2024
VÝSTAVIŠTĚ PRAHA
HOLEŠOVICE

SVETKNIHY.CZ



HLAVNÍ MEDIÁLNÍ PARTNER

