

Měsíčník Host
Literatura, kultura, společnost
červen 2024
125 Kč

6

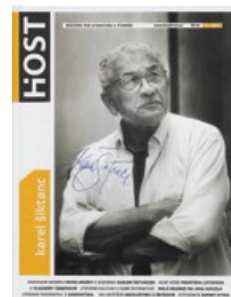
TÉMA
Postmoderní sny
kyberpunku

KRITIKA
Lednická
Šikmý kostel

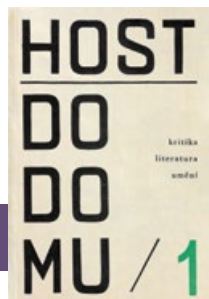
ROZHOVOR
Jislová: Netvořit
roztřesenou rukou

HRUŠKA ZTRÁCÍME ODVAHU NECHAT SE OBEJMOUT





HOST Už více než sto let



Měsíčník Host | Literatura, kultura, společnost
Číslo 6 | 2024, ročník XL
Vyšlo v Brně 10. června 2024
Beethovenova 4, Brno, 602 00
tel.: 725 606 144
objednavky@casopishost.cz
www.casopishost.cz
Vydává Spolek přátel vydávání časopisu Host
(IČ 48 51 48 53),
s laskavou finanční podporou
Ministerstva kultury ČR 
a statutárního města Brna ■ | ■ | ■ | ■ | ■

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

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

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

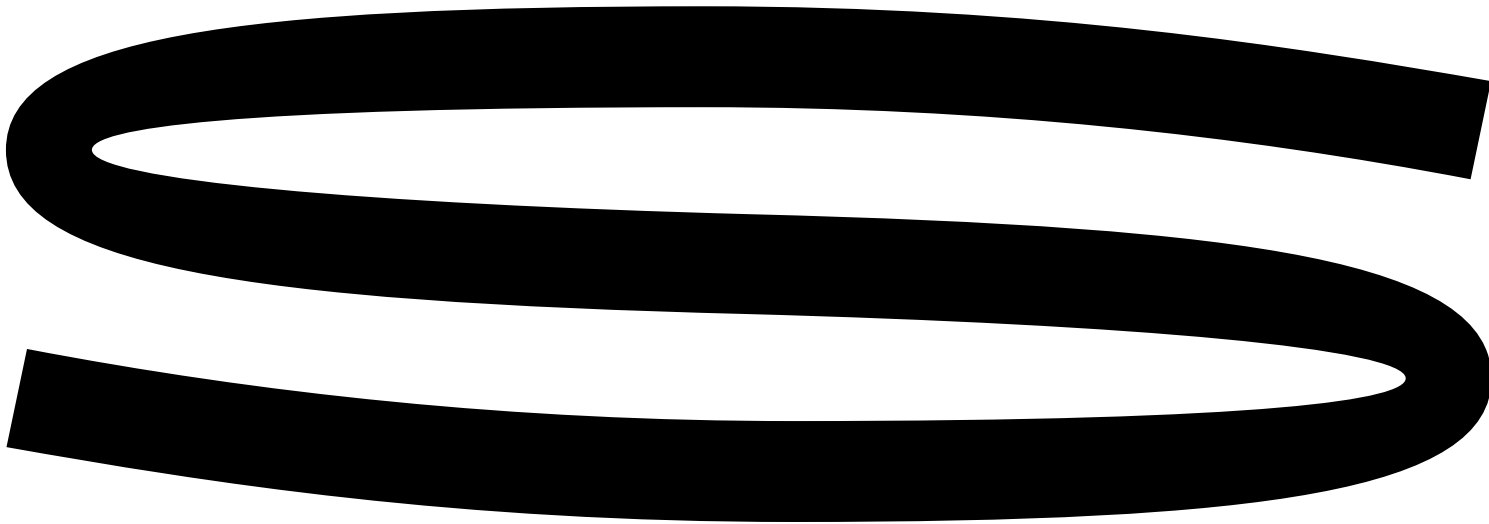
Písmo | Kunda (Superior Type)
a Atyp (Suitcase Type Foundry)
Papír | ARENA Natural Smooth (100 a 200 g/m²)
a Holmenn (70 g/m²)
Foto na obálce | David Konečný
Ilustrace | Přemysl Černý / Studio Bunkr

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





DÉŠŤ OTAZNÍKŮ, PÁTERNOSTER VÝROKŮ



Jan Němec

Editorial se píše jako poslední — tedy v ideálním případě. Ve skutečnosti obvykle listujete PDFkem s otazníky na místech titulků a citací, co chvíli spatříte svou tvář v zrcadle prázdné strany a žlutě na vás pokřikují přetéající sloupky. Ještě že jazyková redaktorka upekla bábovku, když tajemnice redakce už nepracuje v kavárně a nenosí skořicové šneky. S plnou pusou scrollujete sazbu a máte pocit, že literární časopis je déšť otazníků, nekonečný páternoster výroků. Write drunk, edit sober, hlásá tričko Petra Hrušky, cesta je domov, tvrdí Zofia Bałdyga, nikdy se nedozvíme, zda je naše radost sdílena, varuje Cesare Pavese. Přátelé, jak vám všem rozumím, já DJ s prstem na kolečku myši! Ale taky si říkám: ať už začne léto se svou vlastní sazbou. Ale taky si říkám: zvlášť pozorně je třeba číst červnové a červencové večery.





OSOBNOST

- 7** Ztrácíme odvahu nechat se obejmout. S Petrem Hruškou o Americe, přesném míjení a divokých kosatcích

KONTEXTY

- 16** Michal Kašpárek: Kam zmizel ten starý web. O kurvení internetu, online platformách a mizení kulturního dědictví

TÉMA

KYBERPUNK

- 24** Matouš Hrdina: Boj proti budoucnosti, která nebyla. O starých představách, opravdových technobaronech a nudných technologiích
- 30** Antonín Tesař: Země, která žila kyberpunk. Japonsko, William Gibson a duch stroje
- 32** Ondřej Pavlík: Jaké to je být elektrickou ovečkou? O postmoderních snech filmového kyberpunku
- 36** Karel Veselý: Kyberpunk nikdy nebyl punk. O hudebním žánru, který zestárl dřív, než vznikl

REPORTÁŽ

- 38** Ivan Motýl: Ostravan a ostrované. Ve stínu Čankajškovy sochy

ROZHOVOR

- 46** Důvody, proč by řezník neměl zemřít, bych už nehledala. S tchajwanskou spisovatelkou Li Ang o jejím nejslavnějším románu, feminizmu a vztahu k Číně
- 50** Netvořit roztřesenou rukou. Se Štěpánkou Jislovou o komiksu, sexuálním násilí a devadesátkách

ESEJ

- 58** Tereza Dědinová: Proměny a výzvy klimatické fikce

BELETRIE

- 65** **ateliér** Matyáš Maláč
- 67** **básník čísla** Petr Hruška: Snažil jsem se najít původ toho chvění
- 75** **povídka** Veronika Bendová: Hotel Nebesa
- 80** **nová jména** Sufian Massalema: Navzdory tisícům kilometrů mezi naším levým žebrem

HISTORIE

- 84** Václav Maxmilián: A utrhnu mu smích i s hlavou. Za podivuhodnou osobností Milana Nápravníka



KRITIKY

- 94 Karin Lednická: Šikmý kostel 3 (Kryštof Eder)
- 96 Melissa Harrisová: Josef Koudelka. Next (Josef Chuchma)
- 98 Miroslav Nožina — Miloš Vaněček: Drogy v dobách totality. Drogový problém v Československu za německé okupace a komunismu (Jan Němec)
- 100 Hanns Heinz Ewers: Nalezené ptáče (Viki Shock)

RECENZE

- 102 Gian Marco Griffi: Zádrhely (Josefina Formanová)
- 103 Karel Zeithaml: Falešný knír (Ondřej Nezbeda)
- 104 Juliana Sokolová: Domáce práce (Libor Staněk II.)
- 105 Markéta Mikulášková: Když zhasne obloha (Anna M. Morel)
- 106 Pirkko Saisio: Nejmenší společný násobek (Jan-Marek Šík)
- 107 Tereza Semotamová: Radikální potřeby (Kryštof Eder)
- 108 Nathan Harris: Svěžest vody (Markéta Musilová)
- 109 Mario Desiati: Zbloudilci (Sára Vybíralová)

SLOUPKY

- 4 **názor** Jan Němec: Poslední titulek k Liteře
- 15 **perspective** Michelle Woods: Co je vidět v odraze?
- 15 **hranice** Alena Machoninová: ~~Quotodenný~~
- 21 **federácia** Tomáš Hučko: Ešte je len streda
- 49 **manuál** Klára Krásenská: Manuál ke Karlu Šiktancovi
- 57 **fejton** Marek Torčík: Život je jinde
- 63 **švenk** Klára Vlasáková: Záblesky pochopení
- 63 **štych** Marta Ljubková: Tahle Ofélie se odmítne utopit
- 91 **šeps** Tereza Bonaventurová: Barevný festival frustrace
- 91 **beat** Julia Pátá: Artefakt selhání
- 111 **atašé** Leona Šmelcová: Gaardner v Pompidou
- 116 **mime** Jakub Jetmar: Radost poslouchat
- 5 **zprávy**
- 92 **madlenka** Zofie Baldygy
- 110 **rozečteno** Tipy redakce

Názor

POSLEDNÍ TITULEK K LITEŘE



Jan Němec

Tento komentář by se z poloviny dal spíchnout z titulků všech možných článků, které jsme v *Hostu* za poslední roky Magnesii Liteře věnovali. Rychlý pohled do archivu vyhazuje možnosti jako „Marginalia Litera“, „Kvalita se nedá měřit stopkami nebo metrem“, případně „Magnesii Liteře chybí ženská perspektiva“. Loni v dubnu jsme přinesli dlouhý analytický článek „Má to vůbec ještě cenu?“, který shrnoval nejen situaci Litery, ale i dalších literárních cen u nás. Krátké shrnutí: nic moc.

Je samozřejmě dobře známo, že kauzy k cenám patří a ve výsledku jejich prestiž spíše zvyšují. Nezamýšleným důsledkem kritiky je to, že udržuje povědomí o ceně a prodlužuje její životní cyklus v mediálním prostoru. Čerstvým příkladem je „autofikční deníček“ Olgy Słowik nazvaný „Jak jsem byla v porotě Magnesia Litery za poezii“, který nedávno přinesl *Tvar*. K dřívější kritice Litery mnoho nedodává, ale na rozdíl od analytických textů je osobní, konkrétní a pohoršený, takže algoritmy rozhodly, že zaplaví Facebook.

Reakce na sebe nenechaly dlouho čekat. Jedni básnířku chválí za odvalu, jiní jí vyčítají pomýlená očekávání. Není však náhodou, že to byla právě tato stížnost, která na rozdíl od pečlivých analytických textů přiměla organizátora ceny Pavla Mandyse veřejně reagovat. I DVTV si ovšem umí osedlat algoritmus a předplatitele potřebuje víc než literaturu, takže z Mandysova rozhořčení vytáhlo, že „básnířka to přehnal, vůbec netuší, jak a kdo hlasuje, a kolegům z poroty dluží omluvu“. Nikdy není pozdě vykopat ještě jeden příkop.

Kauzy ceny zviditelňují, zároveň však testují jejich základy. Před časem to zažila i Nobelova cena, když se musela otřepat ze skandálu uvnitř poroty a jeden rok vynechala. Jak je to však s robustností Litery? Mandysovi se podařilo vybudovat cenu, která zejména díky ceremonálu přenášenému Českou televizí budí dojem velkého podniku; právě proto také vyvolává taková očekávání, včetně profesionálních podmínek pro práci porotců. Jenže nejvýraznější české literární ocenění nikdy nebylo úplně doorganizované. Na Liteře se dá kritizovat leccos, a právem, ale lze to i otočit: Mandysovi se s nijak závratným rozpočtem a bez týmu podařilo vytvořit dojem zásadní události literárního provozu. Kritika je namístě, ocenění jakbysmet.

Z jistého úhlu pohledu už je však na kritiku vlastně pozdě. Z Litery se během let stal nepřehledný slepenec kategorií, způsobů rozhodování a ústupků nejrůznějším zájmům. Několik vydaných knih každoročně stále zviditelní a občas se na rautu dokonce nají i ten vegan, ale cena současně má jasné limity. Její ceremoniální charakter umožňuje literaturu propagovat, jak si to pořádající sdružení od začátku vytklo za cíl, jenže i propagace literatury se za to téměř čtvrtstoletí existence Litery změnila.

Co se Liteře naopak dlouhodobě nedaří, je generovat myšlení o literatuře nebo se konečně rozhodnout, jaké knihy vlastně chce oceňovat. Cena čtenářů je už roky ukradená autorskými kampaněmi, hlavní kategorie Kniha roku má *de facto* anketní charakter. Pokud někdo uspořádá debatu o nominacích, kde se skutečně mluví o jednotlivých titulech, kritériích hodnocení a nárocích porotců na literaturu, není to organizátor.

Zatímco v jiných uměleckých oborech obvykle existuje jedna ceremoniální cena a pak ceny kritiky, v literatuře dosud ta druhá chyběla. Časopisy *A2*, *Host*, revue *Prostor*, *Souvislosti* a *Tvar* ji teď zakládají právě z výše naznačených důvodů. Chceme podnítit myšlení o literatuře prostřednictvím několika veřejných debat v různých městech, jde nám o literární, nikoli knižní cenu a domníváme se, že pokud někdo napíše opravdu dobrou žánrovou knihu, nemusí být zavřena ve zvláštní kategorii (více na cenaliterarnikritiky.cz).

Existuje však ještě jeden obecný důvod: Vždy je uspokojivější vytvářet konstruktivní alternativy než své nároky vtělovat jen do kritických komentářů, ne-li hejtů na to, co dělají druzí.

Napsal jsem, že nikdy není pozdě vykopat ještě jeden příkop. Ale pokud člověk odmítne mechanismy algoritmů, které nám kradou diskuse, pokud odmítne kulturní války, v nichž se často bojuje hlavně o status, dají se příkopy i zasypávat. Literární časopisy spolu nikdy příliš nespolupracovaly, spíše mezi nimi panovala nedůvěra, nebo přímo řevnivost. Více než co jiného přitom byl ve hře narcismus malých rozdílů: čím podobnější prostředí, tím více se hledají odlišnosti, aby bylo od čeho odvodit vlastní výjimečnost. Rozdíly samozřejmě přetrvávají, využít je však lze i k něčemu dobrému. Jsem rád, že jsme se s kolegy v okolních redakcích spojili a že toto bude na nějakou dobu poslední titulek k Liteře, který teď musím vymyslet. Aha!

Autor je šéfredaktor Hosta.



DVAKRÁT ŘEŽ

Státní cena za literaturu má nová pravidla. Nově bude probíhat ve dvouletých cyklech: jeden rok bude oceněn autor za celoživotní dílo, ten další pak konkrétní nová kniha. Letos proto cenu získá kniha vydaná v roce 2022 a 2023. V květnu to oznámil ministr kultury Martin Baxa (ODS).

Změna fungování Státní ceny za literaturu zčásti reaguje i na předloňské udělení ceny Kateřině Tučkové za román *Bílá Voda*, kdy nebylo jasné a transparentní, jak funguje nominační proces i rozhodování porot. „Všichni jsme zaznamenali diskusi o *Bílé Vodě* Kateřiny Tučkové, což byl jeden z impulzů, proč ke změně dojde,“ vysvětluje Martin Baxa. „Myslím, že změna velmi napomůže, aby byla Státní cena za literaturu vnímána srozumitelně. Věřím, že přijdou dobré nominace v letech celoživotních oceňování i těch aktuálních.“

O laureátovi Státní ceny za literaturu rozhoduje porota jmenovaná oficiálně ministrem kultury. Ocenění, které se uděluje od roku 1995 a navazuje na meziválečnou tradici, je spojeno s finanční odměnou ve výši tři sta tisíc korun. „Přáli bychom si, aby se vrátila do dob slávy, kterou měla třeba za první republiky. Nemyslíme si, že by to byla cena nevýznamná, ale trochu zaniká v šumu provozu jiných cen,“ řekl Baxa ČTK.

UNESENÝ PUŠKIN

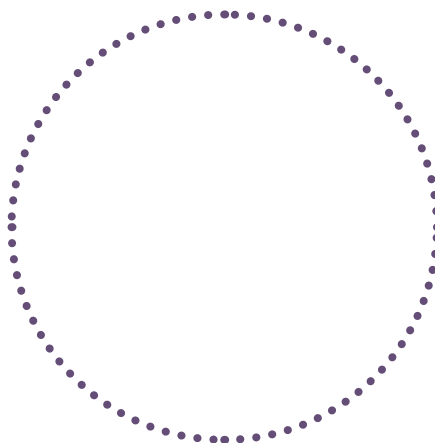
Z české Národní knihovny zmizely dva vzácné svazky ruské literární klasiky, další byly poškozeny. Policie ani mluvčí knihovny zatím kvůli vyšetřování nemohou upřesnit, o jaké tituly se jedná a ze kterých sbírek pocházejí.

Krádež je součástí celoevropské kriminální koordinované aktivity: od počátku ruské invaze na Ukrajinu v roce 2022 zmizelo z Varšavské univerzity, Lotyšské národní knihovny v Rize, Univerzitní knihovny ve Vilniusu, Státní knihovny v Berlíně či Bavorské státní knihovny přes



sto sedmdesát knih ruských klasiků jako Puškin, Gogol nebo Lermontov. Jde často o první nebo vzácná vydání, jejichž cena se pohybuje v řádech desítek nebo i stovek tisíc dolarů. Celková hodnota ukradených knih dosahuje podle kriminalistů výše přes šest set milionů korun.

Zločinci se vydávají za badatele, kteří si z archivů knihoven opakovaně žádají cenné tisky a v určitý moment je nahradí velmi přesvědčivými kopiemi. Knihy se následně prodávají v ruských aukčních síních za velké peníze: v současném patrioticky naladěném Rusku jde o vyhledávané kulturní artefakty. Vyšetřovatelé pracují i s verzí, že se může jednat o zločineckou síť podporovanou přímo Ruskem, které chce tímto způsobem získat ze Západu své kulturní dědictví. Zejména Puškin je pro ruskou společnost a historii zásadní. „V posledních dvou stoletích nebyly v Rusku čtyři přírodní živly, ale pět — tím pátým je Puškin,“ glosuje pro *The New York Times* francouzský překladatel André Markowicz.



Europolu už se podařilo některé členy zločinecké organizace zatknout. Policie zadržela devět podezřelých Gruzínců, z toho čtyři v dubnu přímo v Gruzii, společně se sto padesáti knihami, jejichž původ se ještě ověřuje. Spousta ukradených výtisků už ale stačila projít dražbou a zřejmě se do knihovních fondů nikdy nevrátí. O osudu těch českých bude česká policie informovat.

ZEMŘELA ALICE MUNROOVÁ

Zemřela kanadská spisovatelka a laureátka Nobelovy ceny za literaturu z roku 2013 Alice Munroová. Prozaičce bylo devadesát dva let. Munroová knižně debutovala v roce 1968 sbírkou povídek *Dance of Happy Shades* (Tanec šťastných stínů) a povídkové formě zůstala věrná po celý život. V roce 2009 získala Mezinárodní Man Bookerovu cenu, o čtyři roky později ji ocenila i Švédská akademie Nobelovou cenou za schopnost „vtěsnat celou komplexní epiku románu do pouhých několika stránek“. Munroová je proto považována za klasičku krátké prózy a často bývá srovnávána například s Antonem Pavlovičem Čechovem. Celý život se starala o své soukromí, vyhýbala se publicitě a rozhovory dávala jen zřídka.

V Česku její knihy vydává pražské nakladatelství Paseka, nejdříve v překladu Aleny Jindrové-Špilarové a následně Zuzany Mayerové. „Doba, kdy Alice Munroová dozrávala v autorku, se s naším dneškem dá asi jen těžko srovnávat. Přesto její témata jsou podle mého názoru univerzální a její ‚ženský‘ pohled na mezilidské vztahy bude vždycky pro vnímavé a citlivé čtenáře přitažlivý,“ říká Mayerová pro *Host*.

-zst-



ZTRÁCÍME ODVAHU NECHAT SE OBEJMOUT

Ptal se Jan Němec
Foto David Konečný

V pracovní verzi tohoto rozhovoru jsem měl připravené ještě dva další možné titulky. Ten první zněl, že důležitější než rozumět slovům je porozumět řeči, a ten druhý hlásal, že společnost se dobrovolně odsoudila ke spokojenosti. Nakonec vyhrál ten třetí, snad proto, že něha je přece jen fundamentálnější rys existence než slova či společnost. Ve skutečnosti však mezi nimi vedou siločáry. Mluvíme o společnosti, něhu vkládáme i do slov, jazyk je utvářen společensky, něha proměňuje naše vztahy. A my se v tom bermudském trojúhelníku s Petrem Hruškou celou dobu ztrácíme a zase nacházíme.

Petře, nedávno ses vrátil z literárního turné po Spojených státech. Co bys k tomu řekl tomu chlapovi z Ostravy, který někdy na začátku devadesátých let začal publikovat básně?

Že ani v Americe se na to, k čemu tady poezie vlastně je, nepřišlo. Že je to všude stejná podivnost, která někdy lidem překáží svou nepoužitelností a někdy lidi probije zvláštní blízkostí, společným zavřením — ale čeho, to už se příliš neví, v New Yorku stejně jako v Ostravě.

Kromě New Yorku jsi byl například ve Filadelfii, Chicagu, San Franciscu, Los Angeles. Co město, to mýtus. Měl jsi šanci do těch měst a mýtů proniknout? Co na tebe udělalo největší dojem?

Z New Yorku jsem po třech dnech odjel vlakem do Filadelfie a pak se do New Yorku zase vracel. A když jsem na nočním nádraží vystoupil z vlaku, najednou jsem pocítil takové slaboučké, ale zřetelné potěšení, že jsem zpátky. Něco zvláště přitažlivého. Legendární magnetismus Velkého jablka se ozval... už po třech dnech pobytu!

Co třeba San Francisco? Připadá mi, že New York zná člověk z filmů a Frisco z básní...

V San Franciscu stačilo vymotat se z mrakodrapů obchodní čtvrti a začít procházet strmé uličky starého města nahoru a dolů, člověk brzy podlehl rytmu nezvyklých výhledů, které ty prudké kopečky umožňují, zrychlenému rytmu svého dechu, střídání světla a stínu. A za chvíli se mi chtělo něco vykřiknout, zavolat, zespoda nahoru, shora dolů, a vůbec jsem se nedivil, že místní básníci přímo na ulici pronášeli pro kolemjdoucí své dlouhé skladby na beatnický způsob...

Ještě do třetice zase jiná Amerika — jak ti bylo v Chicagu?

V Chicagu jsem musel také trochu pracovat na korekturách nové sbírky, co právě vychází v nakladatelství Host, seděl jsem v jedné z největších veřejných světových knihoven, která má otevřeno od devíti ráno do devíti večer. Klientela studoven, táhnoucích se všemi deseti patry budovy, je namíchaná ze dvou spravedlivě velkých polovic. Padesát procent tvoří studenti, kteří zde z knih čerpají sílu myšlení o světě, druhých padesát procent tvoří houmlésáci, kteří zde odkládají svou promrzlou vyčerpanost ze světa. Obě strany v klidné koexistenci, skoro by se chtělo říci v jakési symbióze. Pořádková služba prochází studovny a jemným dotykem pouze symbolicky budí toho,

kdo právě usnul — ať už únavou z knih, nebo z ulice.

Jaké bylo americké publikum?

Opravdu překvapivě pozorné. Poslouchali nejen četbu anglických překladů, ale velmi napjatě i četbu českých originálů, jako by česky uměli. A skoro po každé básni reagovali, potleskem nebo zamručením, vzdychnutím nebo jen prostým hlasitým výdechem. Nenechávali si nic na závěr, trochu to připomínalo průběh koncertu. Bylo zřejmé, že tuší, že mnohem důležitější než rozumět slovům může být porozumění řeči, té skladbě akcentů, intonací a rytmu, dechu, hlasitosti a ticha, odmlkání i mimice v obličejích. V téhle pozornosti byli opravdu mimořádní. Nedovedu si moc představit, že by u nás někdo vydržel napjatě poslouchat desátou báseň ve svahilštině... Oni jako by přišli na svébytnou hudbu. Vedle té, která skutečně zazněla, neboť v New Yorku se mnou vystupovala Yveta Ellerová. Yveta moje básně zhudebňuje a zpívá za doprovodu metalofonu, podivného nástroje nalezeného v jednom ostravském sklepě.

Jak se vlastně taková americká tour z Česka pořádá?

S radostí a obdivem říkám, že podoba a vyznění jednotlivých vystoupení i celé barvitě cesty byly mimořádnou zásluhou Jana Zikmunda z Českého literárního centra. Pečlivě a citlivě zařizoval nejenom provozní okolnosti, ale měl významný podíl také na dramaturgii večerů, které moderoval, tlumočil, vynalézavě komponoval. A vůbec: hluboký a nelíčený zájem řady lidí na tom, aby ta cesta dopadla co nejlépe, mne okouzloval. Rozhlasová redaktorka Renata Spisarová-Kotík a její manžel, hudební skladatel a dirigent Petr Kotík, nám udělali z New Yorku prostě „domácí město“. Podobně jako obětavá Irena Čajková z chicagské univerzity nám dokázala zdůvěrnit Chicago, vášnivá ctitelka skupiny Druhá tráva Beatrice Flaming zase Minneapolis. Vynikající kalifornská básnířka Francesca Bell nás hýčkala v San Franciscu, mladý Čech David Randl zase v Los Angeles... V těch zaujatých lidech spočíval nesamozřejmý a nezapomenutelný rozměr cesty.

Existuje docela zajímavá tradice cest Evropanů do Nového světa, přetavených v pozoruhodné knihy. Alexis de Tocqueville takto napsal *Demokracii v Americe*, Jean Baudrillard svůj cestopis hyperrealitou pojmenoval přímo *Amerika*. Která vrstva



Ameriky během těch několika týdnů nejvíc fascinovala tebe?

Já si opravdu nedovolím zasloučeně hovořit o něčem tak obtížně postižitelném, jako je Amerika, na základě této cesty, která byla především sérií literárních vystoupení, příprav na ně a chvílemi odpočinku po nich. Víím, že spousta lidí to dělá — několikrát se v Novém světě mihnou a pak rozkládají o tom, čím Amerika je a čím není. A taky víím, jak směšně a hloupě to většinou dopadá.

Ale něco se tě dotknout muselo. Tvoje básně jsou plné událostí-zjevení a zrovna



na cestách k nim dochází ve zvýšené míře, ne?

Dotýkalo se mne pořád něco, jen tu rychlou potřebu zobecnovat jsem v sobě krotil. Mohu říct, že ve velkých městech se mě silně dotkla intenzita a četnost života lidí odkázaných na ulici, přestože jsem na to byl připraven. Chtěl jsem navštívit nejobávanější čtvrti a bylo mi to rozmlouváno, ale i mimo ně je život na ulici čímsi velmi běžným. V Chicagu a Los Angeles jsem nemohl spát z přemíry únavy a prožitků, chodil jsem ve tři ráno ulicemi a kouřil s lidmi tmavé pleti bydlícími vedle svých ranců na lavičkách, občas jsem dal nějaký

dolar, občas poslouchal, jak zpívají, občas se mi chtělo brečet, oni se smáli, viděl jsem lidi fentanylem zkroucené jako suché stromy stát celé hodiny v opravdu neuvěřitelných postojích, hlava mi šla z toho všeho kolem.

Překvapilo tě na Americe něco?

Ani v New Yorku, ani v Chicagu, ani v Los Angeles, což jsou tři nejlidnatější města celých Spojených států, každé s počtem obyvatel blížícím se celé České republice, se nedostavoval očekávaný pocit přelidněnosti a zběsilé hektičnosti. Docházelo mi, že o pocitu přelidněnosti možná ani tak nerozhoduje počet lidí

na metru čtverečním, jako spíš určitý typ nálady a energie, kterou ti lidé vyzařují. Bude-li kolem tebe osm podrážděných, unavených a zmatených lidí, brzy vytvoří dojem přehuštění, v němž budeš lapat po dechu. Ale uprostřed stovky lidí, kteří jsou nastaveni k elementární všímavosti, klidu a laskavosti — aťsi třeba jen povinně společensky vypěstované —, se můžeš cítit vlastně docela uvolněně. Jako by si obyvatelé těch obřích měst byli vědomi, že to je jediná možnost, jak zde žít a nezbláznit se. Takže když k tobě, protože z nějakých důvodů na ulici váháš nebo se ti něco nedaří, přistupují a ptají se, zda



nepotřebuješ pomoci, a usmívají se, dělají to vlastně ze sebezáchranných důvodů. Nechtějí, abys byl nervózní, zmatený nebo nasraný, protože vědí, že tohle bys pak vyzařoval do éteru, a když takových lidí bude více, brzy vytvoří celkově nesnesitelné klima, v němž se uduší všichni.

Zmíněný Tocqueville psal v první polovině devatenáctého století obdivně hlavně o politickém uspořádání nového světa. Zároveň ho zajímalo, jaká nebezpečí v sobě demokracie skrývá a jak jim čelit, bál se centralizace moci a věřil, že protívahou tomu může být občanská společnost. Tys Ameriku navštívil v době, kdy začala prezidentská kampaň. Jak moc jsi kolem sebe cítil, o co všechno se v těch volbách bude hrát?

Téměř vůbec. Sám jsem na vystoupeních na tuto okolnost občas stáčil řeč, snažil jsem se publiku naznačit, jak jsou Spojené státy důležité pro mě a samozřejmě nejen mé vnímání současného světa. Mluvil jsem o tom, že jsem si vědom problémů, které Amerikou lomcuje, a o šílenství, které tam v listopadu hrozí. Na druhý den jsem se sešel na oběd s Timem Nolandem z Minneapolisu, který vystupoval se mnou a který je mimochodem neobyčejně zajímavým básníkem, jenž absolvoval semináře tvůrčího psaní u tří držitelů Nobelovy ceny za literaturu, Josifa Brodského, Seamuse Heaneyho a Dereka Walcota. Ten mi velmi klidným hlasem nad mexickou polévkou oznámil, že Trump prezidentem prostě nebude... Uvědomil jsem si, že celou cestu jsem se vlastně tak trochu nacházel v jednom z největších problémů dnešní doby — v bublině. Vystupoval jsem v místech, která jsou dominantním územím demokratů, mluvil s lidmi, kteří „mají jasno“, a Trumpa tam připomíná maximálně nepříliš povedený mrakodrap.

V Česku nedávno do kin přišel dystopický — nikoli historický — film Alexe Garlanda *Občanská válka*, nedávno jsem narazil na knihu s výmluvným a výborným názvem *Lid versus demokracie*. Když opět pozvu toho chlapa ze začátku devadesátých let, dokázal bys mu nějak vysvětlit, jak se za těch třicet let vnímání demokracie proměnilo?

Většina společnosti na počátku devadesátých let měla pochopitelnou tendenci vidět v demokracii spásu. Delegovala na ni všechna svá očekávání a tužby, dokonce i vlastní morálku — věřila, že demokracie tuto společnost vyvede ze všech průserů minulého režimu a nakonec nás udělá lepšími

lidmi. Brzy se ukázalo, že demokracie nezabrání tomu, aby se k moci dostali nebezpeční populisté nebo hlupáci, zbabělci nebo mazaní prospěcháři. Ba právě naopak. V současné době už je demokracie jen možností, poslední klidnou možností, že Babiš, Okamura, Trump, Fico či Orbán nakonec budou té moci také zbaveni. Příšernost atentátu na slovenského premiéra hodnotu demokracie bezděčně zdůraznila, ač nikdy nebude možné podobným hrůzám úplně zabránit. Musí ovšem intenzivně fungovat mnohé jiné mechanismy, které udržují společnost v příčetnosti. Nezávislá média a soudy, vzdělávací instituce, občanské spolky — ale především cosi, co bych nazval vlastní morální námahou, aktivní nespokojeností s daným stavem věcí. To je ale velice těžké, neboť společnost se dobrovolně odsoudila k diktátu spokojenosti. Po všech těch dějinných peripetiích dvacátého století nabyli mnozí lidé dojmu, že nyní mají už konečně právo na spokojenost — a berou tak jakýkoli laciný žvást, který jim tu spokojenost okamžitě přislíbí. Nám už se nechce býti nespokojenými. Jsme unavení a otrávení a zmatení. Ale demokracie ze své povahy je zřízením právě pro nespokojené.

Nespokojenost vždy byla říší mládí. Mluvíš o dvacátém století, ale lidé, kteří dnes protestují proti ničení planety nebo izraelskému postupu v Gaze, když se vrátíme do Ameriky a tamního univerzitního kampusu, znají dvacáté století třeba už jen z doslechu. Není nespokojenost také v nějakém ohledu generační záležitost? Neproměňuje se nějak povaha nespokojenosti?

Ano, to, o čem jsem mluvil, je především problémem starších generací, které ovšem zaprvé svírají oťez moci a zadruhé jsou nezanedbatelným voličským potenciálem. Ačkoli jistou tendenci ke spokojenosti někdy větrím i u mladých lidí — kolik z nich se například spokojí s obrazem komunistické „normalizace“ sedmdesátých a osmdesátých let jako obdobím sociálních jistot a péče státu o vyrovnanou společnost bez dramatických rozdílů! Fuck capitalism — a hotovo. Hesla jsou ovšem spolehlivým projevem zjednodušování a zjednodušování nás má dovést ke spokojenosti.

PRINCIP NEURČITOSTI

Vzhlížel jsi k Americe už jako kluk? Tvoje předposlední sbírka *Spatřil jsem svou tvář* by tomu napovídala. Hltal jsi tehdy indiánky? Amerika byla pro mne i pro mého bratra-dvojče už v dětství zcela zásadní. Indiánky

nás doslova naučily číst. Komunisti jejich vydávání úzkostně odměřovali, aby tak obrátili pozornost k Timurovi a jeho partě nebo Mladé gardě, ale o to sladším vítězstvím byl každý dobrodružný román z Divokého západu. Mám-li v sobě nějaký smysl pro dobrodružství, a já se domnívám, že ano, pak koření právě v této době. Četba romantických příběhů se ale velmi brzy přesunula v hlubší zájem o indiány, jejich historii, osudy a způsoby jejich života. Především o takzvanou lesní moudrost, tedy přístup k přírodě, schopnost učit se od ní, rozumět jí a vážit si jí. Nesmazatelnou stopu v nás zanechal v tomto ohledu Ernest Thompson Seton. Jeho *Dva divochy* jsme uměli nazpaměť. Poprvé a naposledy se nějaká kniha stala mojí opravdovou příručkou pro život, bez přehánění návodem, jak žít. Tohle už potom nedokázala ani Bible, ani Kerouacova *On the Road*, ani žádná kniha básní. Dávno je mi představa jakéhokoli návodu na život z duše protivná, tehdy však byli *Dva divoši* tím nejpřirozenějším průvodcem.

Jak jsi ten návod uváděl do praxe?

Malá dřevěnice, schovaná uprostřed beskydských lesů mimo civilizaci, bez elektřiny a vodovodu, kterou otec shodou šťastných náhod zakoupil v šedesátých letech, šla našim touhám vstříc a změnila se z pouhého místa v celý svět. V těch lesích jsme si s bratrem postavili chatu, které jsme říkali srub. Když ji objevila Správa lesů a nařídila ji strhnout, ušili jsme podle Setonova návodu týpí, upletli postele z vrbových proutků, naučili se roztáčet laso, vyvazovat sněžnice, pokoušeli se rozdělat oheň třením dřev. Přípravovali jsme se na celý budoucí život traperů, živících se lovem zvěře kdesi u Michiganského jezera nebo ve Skalistých horách. A zároveň nám začínalo docházet, že se do Ameriky z komunistického Československa nikdy nepodíváme.

Teď, na své cestě Spojenými státy, jsem na to všechno často myslel. Dělal to můj pobyt ještě intenzivnějším. Ta cesta nebyla snadná, v Chicagu jsem se dozvěděl, že zatímco vycházím z ohromujícího Art Institutu přeplněného nádhernými obrazy všech staletí a připravuji se na večerní čtení na proslulé chicagské univerzitě, můj bratr právě v Ostravě prodělává vážnou operaci. Zašel jsem k Michiganskému jezeru, které vypadalo jako oceán. Stál jsem tam a modlil se k duchům vznášejícím se nad hladinou, k duchům všech velkých indiánských náčelníků, které jsme s mým rudým bratrem v dětství znali jménem...

O co tehdy šlo především? Fascinoval vás život indiánů? Únik z civilizace? Příroda?

Naše „americké“ sklony provázel hluboký zájem o vše, co se týkalo divoké přírody. V patnácti jsme to měli s bratrem oba jasné. Budeme ornitology. Nebo mykology. Nebo botaniky — mimochodem po mnoha zkušenostech vím, že nejlépe se lisují květiny do herbáře právě ve Fadějevově knize *Mladá garda*. Zejména náš zájem o ornitologii byl hluboký, začali jsme spolupracovat s Českou ornitologickou společností, podíleli jsme se na výzkumech potravního vzorce lejsků bělokrkých, počítali havrany na ostravských nocovištích, kroužkovali ptáky žijící v rákosinách okolo tamních zasviněných rybníků. Pak, v nějakých šestnácti sedmnácti letech, jsem potkal poezii, která byla ze své povahy stejně unikavá a plachá jako ti ptáci.

Tak vlastně začíná tvoje nová sbírka *Minout se přesně*. „Díval jsem se na strom rostoucí ve dvoře tak dlouho, dokud se nestal událostí,“ píšeš. Tato zahleděnost do světa se málokde cvičí tak dobře jako v přírodě. Já zcela bezpečně vím, že můj zájem o přírodu úzce souvisí s mým psaním. I s typem mého psaní. Ten, kdo se pohybuje v přírodě, se brzy naučí, že chce-li něco spatřit, prožít,

nebo dokonce pochopit, musí být pomalým, opatrným a trpělivým. Musí být pozorný ke každé drobné stopě, téměř nepatrné změně, musí si všimat celku krajiny i detailu v ní. Ví, že nic si nelze vynutit, že není úplným pánem situace a vytrvalá vůle je nutná, ale nestačí. „Setkání s divokým tvorem si člověk musí zasloužit,“ píše kdesi Gary Snyder. Člověk nesmí být uřvaný, ticho je uprostřed přírody zákon. Moje oblíbené bolivijské přísloví říká: „Chceš vědět, jaký je tvůj přítel? Vezmi ho do lesa — a čím více hluku natropí, tím větší je to pitomec.“

Se psaním básní to mám podobně. Slova jsou pro mne divocí tvorové, vyžadující především trpělivost a pozorné ticho. Asi i pro tu přírodní zkušenost zřejmě nikdy nebudu patřit k hlasitým vyvolavačům, chrličům, kteří píší prudké, rychlé a sebevědomé básně — ač se mi u některých jiných právě takové básně líbí.

A co americká poezie? Víš o tobě, že jsi ctitel Boba Dylana, ale co třeba Walt Whitman? Ten mi k tobě moc neseď patosem, na druhou stranu to, co jsi zrovna řekl... Walt Whitman! Právě ten! Jeden z chrličů, smělych vyvolavačů, který to setsakramentsky uměl.

Prvními básníky, kteří mne v mládí ohromili natolik, že jsem chtěl přecíst vše, co napsali, byl Čech Antonín Sova a Američan Walt Whitman. U obou v tom sehrál významnou roli opět vztah k přírodě. Sovovy schopnosti pro jemné odlišení atmosféry a nálad, ale i jeho dovednost nechat vyzařovat metafyzické skrze přírodní, na kterou se tak rádo v učebnicích zapomíná, aby Sovovy básně poslušně splňovaly jednou již určené zařazení — impresionismus.

A Walt Whitman? Pamatuji si dobře na středoškolskou učebnici literatury, ve které byl tento básník odsouzen k petitu, dvěma větám psaným titěrným písmem kdesi na spodku stránky. V té době jsem však už tuhle ideologickou blbost docela chápal a měl, podobně jako jiní, vycvičený smysl všimnout si právě toho, co bylo odsouzeno k nejmenšímu, nejlépe neviditelnému písmu. V petitu jsem si přečetl název knihy *Stěbla trávy* a dodnes si přesně vybavuji, jak se mnou tenhle zdánlivě obyčejný název smýknul vzrušením. Stěbla trávy. Čerta starého záleželo na tom, že *Leaves of Grass* by přísně vzato mělo být přeloženo jako *Listy trávy*. Stěbla trávy mne dostala — pocítil jsem vzrušení ze vši té mnohosti, obyčejnosti a přitom nesamozřejmosti živého světa, z té volnosti, která panuje tam, kde vítr ohýbá stěbla trávy. Na druhý den jsem si knihu půjčil v gymnaziální knihovně a dodnes ji tam nevrátil.

Je pro tebe Whitman něčím výjimečný i dnes? Umíš se pořád vžít do toho jeho nezřízeného nadšení?

Walt Whitman je pro mne posledním básníkem, který dokázal obejmout celý svět věrohodně. Odvážně zevnitř, takže všechen patos a rozmáchlost jsou vykoupeny skutečným a hrozným „talentem lásky“. My, kteří jsme se naučili patosu děsit, z pochopitelných důvodů, couváme občas poděšeně před tou rozpráženou náručí zarostlého chlapíka s rozepnutou košilí, před jeho všeobjímajícím, nekompromisním stiskem. Ztratili jsme odvahu nechat se obejmout. Právě v minnesotských lesích před několika týdny jsem si pustil myšlenky „na špacír“ a říkal si, že jestli se v poezii na něco čeká, tak na to, až přijde mladý básník nebo básnířka a uvěřitelným, nakažlivým hlasem zase řekne: tento svět je veliký. Nezměrný a přitom úplný. Bude to po Whitmanovi poprvé.

Je jasné, že pokud se někdo takový objeví, bude to mít daleko těžší než Whitman. Svět se mezitím rozbil. Lidé občas rádi mluví

Ten, kdo se pohybuje v přírodě, se brzy naučí, že chce-li něco spatřit, prožít, nebo dokonce pochopit, musí být pomalým, opatrným a trpělivým.

o fraktálech, o tom, že v každé části je znovu obsažený celek, jenže to taky může znamenat, že každá část je znovu rozbitá, a takto až donekonečna, do buněk, které napadá rakovina, a do atomů, které štěpíme, abychom si mohli nabít mobil. Nebo ty víš o nějakém místě, kde je svět úplný?

Ano. V našem srdci. Třebaže ho napadá infarkt myokardu.

Když už jsi citoval z mojí nové knihy, dovol, abych tak učinil i já: „Vyobrazení milostného výjevu ve středověkém Codexu Manesse, staré sedm set let... Lidské objetí se nikam nevyvíjí.“

Dobrý postřeh. Jsme posedlí změnou, pokrokem, a tak ztrácíme ze zřetele věci, které se nemění. Nezakládají žádnou zprávu, nevedou k žádnému komentáři. Tobě je teď šedesát — řekni mi, co ještě se nemění?

Tak třeba ten podivný hlas, který Kant označuje jako „mravní zákon ve mně“. Pořád stejně s ním člověk zápolí: většinou ho nedokáže uspokojivě naplňovat, ale stále se umí v člověku ozývat...

Já nechci příliš mudrovat, zvláště když mám těch šedesát a na nic kloudného jsem dosud nepřišel, ale já jsem opravdu přesvědčen, že kategorie „změna“ a „neměna“ jsou provázány paradoxním vztahem a mohou platit pouze zároveň. Přitom jedna či druhá se těší v různých dobách naší zvýšené pozornosti.

Jeden z mimořádných tvůrců dvacátého století, matematik, fyzik, filozof a bohužel i atomový vědec ve službách nacistického Německa Werner Heisenberg zformuloval svůj slavný princip neurčitosti sice pro potřeby kvantové fyziky, zároveň se mu však podařilo vyhmátnout cosi zcela obecného. Velmi laicky řečeno: provázané veličiny nelze se stejnou přesností změřit zároveň. Čím přesnější je náš pohled na jednu, tím neurčitější se stává ta druhá — a naopak. Dovolím si princip neurčitosti vztáhnout k tomu, o čem hovoříme. Nacházíme se nyní v epoše velice vypjatého zaujetí „měřením“ odlišností a proměn, jsme citliví na rozdíly a posuny, jsme jimi posedlí. A značně se nám rozostřuje to, co je nám společné a stálé. Jako by to teď nešlo přesněji „změřit“, ztrácíme to ze zřetele, nemáme pro to dostatečnou pozornost. To ale neznamená, že takové věci neexistují.

Jedno místo, kde je zastihujeme, je podle mě dobrá poezie. Takže zpátky: Co tvoje další americké literární lásky? Pamatuju si tvůj dopis Louise Glück, co jsme ho otiskli



Petr Hruška (nar. 1964 v Ostravě) je básník a literární historik. Vydal básnické sbírky *Obývací nepokoje* (Sfinga, 1995), *Měsíce* (Host, 1998), *Vždycky se ty dveře zavíraly* (Host, 2002), *Auta vjíždějí do lodí* (Host, 2007), *Darmata* (Host, 2012), *Nikde není řečeno* (Host, 2019), *Spatřil jsem svou tvář* (Host, 2022) a *Minout se přesně* (Host, 2024). Jeho básně vycházejí v cizojazyčných knižních vydáních v Itálii, Německu, Polsku, Chorvatsku, Rumunsku, Maďarsku a jinde. Obdržel Drážďanskou cenu lyriky, Cenu Jana Skácela či Státní cenu za literaturu. Čas od času bývají jeho texty zhudebňovány rozmanitými hudebními uskupeními. Píše také krátké prózy, vydal deníkovou sbírku *Jedna věta* (Revolver Revue, 2015) nebo soubor textů *V závalu. Sloupky, podpovídky, odstavce a jiné krátké texty* (Revolver Revue, 2020). Je autorem několika divadelních scénářů (například *Průběžná O[s]trava krve*, s Radovanem Lipusem), edičně připravil k vydání sebrané dílo Jana Balabána nebo soubor veršů Ivana Martina Jirouse *Magorova mystická růže*. Pracuje v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky se zaměřením na literaturu dvacátého století, zejména na poezii. Toto téma také vyučoval na českých univerzitách. Napsal knižní monografie o básnících Karlu Šiktancovi (*Někde tady*, Host, 2010) a Ivanu Wernischovi (*Daleko do ničeho*, Host, 2019).

v Hostu. A vsadil bych se, že Emily Dickinson tě taky nenechává lhostejným.

Teprve pak, po Whitmanovi, přicházeli ke mně další američtí básníci a já dodnes považuji za velké štěstí, že jsem to měl souhrou okolností takto načasované. Bob Dylan, uštváný a srdnatý, svádějící strašlivý zápas se svou okamžitou slávou a prohlašující: Člověk nepátrá po tom, kým je, člověk se uskutečňuje. Pak vášnivost a šklebivý humor beatníků, kteří se uměli pořádně nadechnout. William Carlos Williams se svou nádherně nehoráznou básní „tolik / záleží // na červeném / trakaři // s polevou / deště // a na bílých kuřatech / vedle něj“. Imagisté s přímým, tvrdým jazykem a smyslem pro konkrétní detail, ve kterém poezie uměla naopak vydechnout. Robert Lowell a Richard Wilbur s přesností konkrétního. K zešílení křehká Emily Dickinson, prostořeká Diane di Prima, Sylvia Plath, nedávno zesnulá Louise Glück, se kterou jsme si vyměnili pár plachých mailů. James Wright, autor verše „V mém dlouhém stínu se pase kůň“, za který bych kdykoli dal polovinu úspor...

Máš ještě důvod a čas objevovat nové básníky?

Mám štěstí, že je potkávám.

NECHTĚLO SE MI UVÁZAT KYTICI BÁSNÍ

Tvoje turné se uskutečnilo při příležitosti anglického výboru z tvé poezie. Byla to pro tebe příležitost ohlédnout se za dosavadním dílem? Jak jsi k tomu přistoupil?

Vůbec ne. Jonathan Bolton, profesor Harvardské univerzity a výtečný překladatel, moje básně překládá už řadu let a společně jsme sestavili výbor z celého období. Do knihy se dostaly básně, které nám oběma připadají živé, vzrušují nás a zároveň zcela nevzdorují překladatelskému úsilí. Přestože jsou v knize přítomny texty téměř ze všech sbírek, žádný pokus o vývojový oblouk nebo bilanční náčrt se nekonal — přiznám se bez mučení, že si to ani nedokážu představit. Zaprve bych to zřejmě příliš neuměl, zadruhé by mě to strašně nudilo. Mě nejvíc zajímá báseň, která ještě není napsaná.

Myslíš ta, kterou právě píšeš, nebo dokonce ta, která přijde až po ní?

Ta, která někde je a dává se mi pocítit jen jako závan, někdy, útržkem ve snu, v myšlence nebo pocitu, který zapomenou dříve, než jej stačím zaznamenat, při psaní, kdy

se slova najednou zachvějí nějakou vůlí, která dává tušit, že by ta slova věděla, jak se takovou básní stát — než je použiju pro „svoji“ báseň a slova v ní zůstanou, ale „neulovená“, stejně dál potměšile i klidně vyčkávající na novou příležitost...

Když to říkáš, vynořuje se mi v představě obraz srny v lese, po níž zůstane jen dech. Znovu ta příroda!

Jednou, když jsme večerním šerem jeli autem s Martinem Pluháčkem, dnes Reinerem, na společné čtení kdesi v Maďarsku, vyběhla z lesa srna, a přestože Martin za volantem dělal, co mohl, střetli jsme se s ní. Auto narazilo do srnčího boku, vzápětí zvíře zmizelo v tmavoucím lese na druhé straně cesty. Zůstal po ní jen ten nezměnitelný náraz, střet neživého a živého. Slyším a cítím ho přesně i po mnoha letech. A marně se o něm snažím napsat báseň.

Ten anglický výbor se jmenuje *Everything Indicates*. Je to pocit, který si s sebou životem neseš dlouhodobě, že všechno něco ukazuje? Nebo bys to přeložil spíš tak, že všechno na něco poukazuje?

Teprve obojí dohromady tvoří to, co bych mohl nazvat svým pocitem světa. Poezie je vyslovením něčeho a zároveň odkazem k nevyslovenému, dobrá poezie odkazem k nevyslovitelnému. Důležité je napětí mezi oběma póly, mezi tím vyčteným a tím, co mlčí. Pokud takové napětí v básni není, pokud tyto dvě polohy o sobě neví a navzájem se neprovokují, pak je text v nejlepším případě jen popisem.

A pak je tu ještě jedna věc — obsah básně není nic trvalého, jednou provždy daného. V tomto smyslu báseň nikomu nepatří, ani autorovi. Pomůžu si tím, co jsem si před časem zapsal: Ve skutečné básni jsou přítomny významy a souvislosti, kterých si autor při psaní nepovšiml. Je ovšem napsaná tak dobře, aby si jich mohl povšimnout čtenář, kterým se může stát i autor.

Ano, to je jeden z postřehů ve tvé nové sbírce *Minout se přesně*. Zároveň je to dnes už součástí literární *common knowledge*, že význam textu se završuje až ve čtenáři. Jak přesně tomu rozumíš ty? V básni je víc, než do ní vložil autor, hlavně díky zdrojům samotného jazyka, ze kterých prýští i to, co si neuvědomujeme? Nebo jde spíš o životní zkušenost čtenáře, která báseň proměňuje?

Vedle zdrojů samotného jazyka a životní zkušenosti čtenáře mi jde ještě o něco

jiného. Člověk prostě tím, že něco vědomě říká, říká také vždy bezděčně ještě něco dalšího, protože řeč nemá úplně pod svou kontrolou. „Prořekává“ něco ze svých lidských obsahů, aniž to tuší. Není v tom nic mystického ani primárně surrealistického, děje se tak při každé promluvě a spočívá v tom koneckonců jedna z největších přitažlivostí komunikace. Poezie si toho jenom víc všímá a pracuje s tím paradoxem: prořeknutí některých obsahů v básni je bezděčné, a tedy neřízené, a přece je vědomá činnost při psaní může — a možná i musí — provázet a ve své náročnosti ovlivňovat, aby ty vědomě nepovšimnuté obsahy neztratily svou sílu a naléhavost. Zkrátka: ten, kdo dobře píše o záři prázdného stolu, může být nakonec překvapen světlem afrických lijáků.

Oba jsme tu už několikrát citovali z tvé nové sbírky, snad i proto, že je výrazně aforističtější. Říkáš tam třeba, že „próza hájí evangelium, tedy potřebu podat zprávu“, kdežto „poezie hájí modlitbu, tedy potřebu zvolat do neznáma“. Rozumím, jak to myslíš, ale oba určitě taky víme o textech, které chtějí podat zprávu právě o neznámu. Patří zjevení do literatury?

Podat zprávu o neznámu a zvolat do neznáma jsou dva odlišné způsoby lidského vyjádření a oba mne silně přitahují. I proto je nová kniha něčím jiným než sbírkou básní v tradičním slova smyslu. Nechtělo se mi uvázat jen tradiční „kyticí básní“. Proto jsou v knize také ty krátké prozaické útvary, z nichž některé mohou působit aforisticky, objevují se reflexe psaní, věta snu, citace z jiného textu, mikropříběhy. Nebo texty, které se mohou na stránce skládat k sobě jako strofy jedné básně i stát samy o sobě. Tahle rozcuchanost, v níž se volání do neznáma potkává se zprávami z neznáma, mi byla milejší a dobrodružnější než vyšlechtěná kytice básní.

Pugétů a slaměnek je v poezii ažaž. Jen občas někde vyšvihne ten divoký kosatec...

Kosatce se vysazovaly na svazích pod hrady. Poraněný kosatec totiž vylučuje sliz, takže když se lidem zase zachtělo dobývat, klouzali pak na rozšlapaných kosatcích a sjížděli po zadcích dolů. ●

Perspective

CO JE VIDĚT V ODRAZE?



Michelle Woods

V jednom z prvních skutečně jarních dnů, kdy zářila jasně modrá obloha a v ulicích se pohyboval příjemný vánek, jsem procházela Chelsea, kdysi bohémskou čtvrtí na Manhattanu. Slavný Chelsea Hotel je nyní skutečný hotel namísto umělecké chatrče pro zpěváky, spisovatele a umělce, jako byli Patti Smith a Robert Mapplethorpe, Leonard Cohen, Bob Dylan či Janis Joplin. Léta byla budova pokryta lešením, a jak se proměňovala, poslední, stárnoucí umělci vymřeli nebo odešli. Chelsea je však stále umělecká čtvrt. Jen tedy s drahými a diskrétními galeriemi. A s hordami turistů, kteří chodí nahoru a dolů po High Line, přestavěné vyvýšené železniční trati, jež po desetiletí ležela v dezolátním stavu. Pohybují se v hejnech jako moderní poutníci, hlavy oddané skloněné nad telefony, dokud se někde náhle něco neobjeví a pak se jako ve výbuchu hlav a rukou zvedají telefony ve fotografické extázi. Myslela jsem na ně, když jsem stála v sedmém patře Pace Gallery, kde celou jednu stěnu tvoří velká okna s výhledem na staré cihlové mrakodrapy, které jejich moderní sklenění bratrance proměnili v trpaslíky. Na druhé stěně viselo šest velkých panoramatických fotografií, na nichž byly prázdné industriální prostory. První newyorská výstava Josefa Koudelky za posledních deset let.

Podle Geoffa Dyera vypadají Koudelkovy krajiny, „jako by nebyly ani tak vykopané z půdy, kterou rámuji. Panorámata vytvářejí svět jako místo, kde navzdory všem předpokladům vzkvétal lidský život — ale jen krátce“. Tyto geometrické obrazy nás se svými inkoustovými hloubkami přitahují a zneklidňují. Náš vlastní odraz, který se nejistě vznáší ve skleněné desce, je jedinou lidskou tvář, kterou v nich uvidíme. Přesto jsou to hluboce lidská místa. „Tato zraněná krajina,“ jak říká Koudelka, „je poznamenána potíže, utrpením,“ ale stejně se navzdory nám všem obnovuje a nevšimá si nás. Autorka Koudelkova životopisu Melissa Harris argumentuje optimismem těchto fotografií. Podle ní jsou totiž „konečně nádejně — méně o tom, co zmizelo, a více o tom, co zůstalo a co přijde dál“. Protější mrakodrapy na mě mrkly skrz velké skleněné tabule.

Připojila jsem se k pouti na sever po High Line přes plně zregerovanou část Manhattanu: elegantní, zakřivené sklo svírající boky staré železniční trati. I když jsem v odrazu neviděla jediného člověka, jako by byla Chelsea i tak nakažena Koudelkovou krajinou. Jako by i tyto futuristické skleněné věže šeptaly o své vlastní budoucí opuštěnosti, předvíдалy ji podle toho, co zaslechly od svého souseda tady dole, na bývalé trati, která kdysi vozila vlaky do rušných přístavů a nyní nese moře poutníků, kteří si na slunci pořizují selfie.

Autorka je profesorkou české literatury v New Yorku.

Hranice



Alena Machoninová

V roce 1993 ruský básník German Lukomnikov vyrobil dvě rukodělné knížky, obě v měkké obálce ze starých tapet s květinovým vzorem. Jedna se jmenovala *Verše, které se neobjevily*, druhá *Bývalé verše*. V první byly prázdné stránky, v druhé byla všechna slova pečlivě zamalovaná tuší. Autor své kdysi napsané verše kdovíproč umlčel a čtenáři je předkládal v němotě určené zraku. Byla to samozřejmě narážka na sovětskou cenzuru, která od poloviny osmdesátých let slábla a definitivně skončila v srpnu 1990. Zpod letitých nánosů černi se tenkrát vyvalila spousta informací a všechno to doposud skryté bylo obzvláště přitažlivé. Cenné se to zdálo už jenom proto, že někdo si dal tu práci, aby to vymazal. A právě s důležitostí utajeného si German ve své básnické sbírce hrál.

Vzpomněla jsem si na ni koncem dubna, když jsem v Telegram kanálu o ruském literárním životě zahlédla zprávu o překladu životopisu Piera Paola Pasoliniho od Roberta Carnera. Nevěnovala bych jí pozornost nebýt fotografie rozevřené knihy s pruhu začerněného textu přes celou dvoustranu. Biografii italského spisovatele a režiséra, který se nehledě na pronásledování otevřeně hlásil ke své homosexualitě, v Rusku vydalo nakladatelství AST. Totéž nakladatelství, které o týden dříve začalo z prodeje stahovat své knihy v obavách, že porušují zákon o „propagandě netradičních vztahů“ — mezi staženými byl i poslední román Vladimira Sorokina *Dědictví*. Ze stejného důvodu redaktoři v Pasoliniho životopise začernili vybrané pasáže o soukromí, náboženství, stejnopohlavních vztazích, popisy mužského zevnějšku či úryvky z *Dekameronu*. Uvedli k tomu, že tak učinili se souhlasem majitele práv a že to považují za lepší řešení, než kdyby vše bez upozornění vyškrtnli, což je údajně běžná praxe. Svůj zásah navíc prohlásili za umělecké gesto a knihu za dobový artefakt, který se v budoucnu stane muzejním exponátem. Nejspíš to tak opravdu dopadne. Vystaveno za sklem však toto vydání nebude svědčit o napětí mezi skrytým a viditelným jako třicet let stará Germanova knížka. Žádné napětí tu není, čtenář dobře ví, o čem si v současném Rusku nesmí číst. Svědčit bude především o tom, jak putinovský režim vykonává cenzuru rukama těch, proti komu míří. Nedávno založené expertní centrum při Ruském knižním svazu, které má prověřovat knihy, zda neporušují ruské zákony, se holedbá, že není cenzorským orgánem a má pouze poradní hlas. Záleží prý na nakladateli, jak s protizákonnou knihou naloží. Může ji vydat i celou začerněnou. Jenže kolik takových artefaktů čtenář učte?

Autorka je rusistka.



KAM ZMIZEL TEN STARÝ WEB



Michal Kašpárek

Internet není, co býval, stěžuje si stále více lidí. Vyhledávače nehledají, sociální sítě se proměnily v lepší případě v proud reklam, v tom horším v toxickou žumpu. Přibývá obsahu, který ale k ničemu není, naopak mizejí kvalitní a originální místa. Není to jen pocit. Web opravdu prochází proměnou, za níž stojí zejména technologické platformy, jejich investoři a vůle kapitalizovat, všímají si analytici, aktivisté i spisovatelé. A hledají cesty, jak něco dobrého z internetu ochránit nebo zachránit.

Dobré rady proti zácpě i na zlomená srdce, divné memy, návody na všechno od knihařiny či aranžování květin po amatérské rakety, diskuse o Leninovi i pornu, to vše bez spamu nebo vyvolávání davových psychóz: diskusní platforma Reddit stále dává ochutnat dobu, kdy byl internet ještě v pořádku. Pokud tedy vůbec kdy byl v pořádku, ale k tomu se ještě dostaneme.

Zatímco Twitter, Facebook nebo YouTube dávno najely na model „ukážeme obsah buď placený, nebo vyhrocený“, na Redditu o viditelnosti příspěvků místo netransparentních algoritmů stále rozhodují především hlasy ostatních uživatelů a uživatelék. Ti se zde na rozdíl od jiných platform nepřihlašují k odběru zaměnitelných mikrocelebrit, místo toho sledují fóra neboli subreddity. Jejich témata se pohybují od velmi seriózních po zcela neseriózní, od obšírných diskusí po shitpostování memů. Lidé si na Redditu vyměňují ukázky okouzující beletrie (r/ProsePorn), praktické rady do života (r/LifeProTips) i tipy pro úspěšné vyprazdňování stolice (r/shittingadvice). Chodí sem zpochybnit svá přesvědčení (r/changemyview) nebo si od ostatních nechat vysvětlit, že při své hádce s blbcem byli tím blbcem oni sami (r/AmItheAsshole). Prohlédnout si tu můžete rukodělné výrobky (r/DIY), fotky přesně na hranici mezi zajímavými a nezajímavými (r/mildlyinteresting) a také spoustu nudes. Na Redditu tak lze strávit stovky hodin neproduktivního, ale i produktivního času: když se učíte něco nového, ať už pájet, paličkovat nebo pečovat o dítě, vždycky je dobrý nápad najít si příslušný subreddit a nechat si vypsát nejlépe hodnocené příspěvky za celou jeho historii. Nejenže platforma jako jediná velká sociální síť nabízí takovou užitečnou funkci, navíc se vám při tom nebude snažit ukrást pozornost tím, že by kvalitní obsah promíchala se zvědavost vzbuzujícími a neuspokojujícími videi.

Design Redditu se za devatenáct let jeho fungování příliš neproměnil, algoritmy a technologie pod ním také ne. Do obsahu nenapumpovaly miliardy dolarů ani velké vydavatelské domy, ani jednotlivci toužící po slávě. Platforma tak stojí a padá se svou uživatelskou komunitou. Její významná část se proto loni vzbouřila poté, co se vedení Redditu začalo připravovat ke vstupu na burzu, a na protest skryla před veřejností řadu populárních subredditů. Problém nebyla samotná proměna na částečně veřejně obchodovanou společnost. Důvodem k protestům bylo, že vedení

platformy začalo pro lepší byznysovou perspektivu společnosti osekávat a zpoplatňovat aplikační rozhraní. Takzvaná API umožňují k webovým službám přístup i odjinud než z jejich vlastních webovek. Na API lze postavit například alternativní mobilní aplikace — ty redditů vzápětí po jeho zpoplatnění pozmíraly. Také se přes ně dá těžit obsah například pro datové analýzy nebo trénování umělé inteligence. Zvláště v tom druhém teď čekají obchodní příležitosti, které si vedení Redditu poměrně logicky chce nechat pouze pro sebe. Letos v únoru se dohodlo s Googlem na poskytování trénovacích dat za šedesát milionů dolarů ročně. V březnu se pak poté, co rebelující moderátory zkrotily výhrůžky trvalým smazáním účtů, začalo s akcemi Redditu obchodovat na newyorské burze. Květnová valuace společnosti ve výši zhruba osm miliard dolarů mírně převyšuje, kolik si management od kroku sliboval.

JAK ZABÍT PTÁČKA

Těž Elon Musk v roce 2023 zpoplatnil a omezil do té doby relativně benevolentní aplikační rozhraní Twitteru. Zde se to více než na Redditu promítlo na pestrosti obsahu, pochopitelně ve zlém. Volně dostupné API umožňovalo lidem vytvářet automaticky tweetující boty, z nichž se během let stal svěbytný formát. Loni se tak odmlčel například účet @nyt_first_said, vyzobávající z čerstvých vydání *The New York Times* slova použitá v listu historicky poprvé. (Poslední příspěvky: ahhehehehe, cliodynamic, parasociality.) Dopípal i bot @tinycarebot, pravidelně připomínající svému odběratelstvu, aby se napilo vody, protáhlo se anebo si vzalo vitamíny.

Úřadování nového majitele a dočasného ředitele Twitteru se nezastavilo u rozdupání podobných roztomilostí. Musk proměnil relativně otevřené fórum na síť, kde si platíte za to, aby se vaše jedno jak ujeté příspěvky zobrazily ostatním. Na jednu stranu uvolnil moderaci obsahu tak, že jí prochází mnohem více nenávistných tweetů, na druhou stranu začal penalizovat účty označující ne-trans osoby slovem „cis“. Tento termín se může člověku třeba nelíbit, těžko v něm ale vidět hate speech potenciálně vedoucí například k násilným útokům. Podobné strojové filtry pak jednu dobu na Twitteru likvidovaly odkazy na konkurenční sociální síť, což byl od samozvaného „zastávce absolutní svobody projevu“ cynický tah. Nakonec se pak Musk loni v červenci zbavil poetického

cvrlikavého brandu Twitter s ptáčkem ve znaku a nahradil jej značkou X s logem připomínajícím svatoandějský kříž.

Do vzpomínek se odebírá i další značka evokující nultá léta a svěží obsah, který nedostali příležitost vykleštit vyhořelí editoři velkých vydavatelství: Pitchfork. Hudebně-publicistický web před čtvrt stoletím pomáhal posluchačstvu objevit a docenit interprety, které bychom s odstupem mohli označit za kvalitní pop převlečený za alternativu: Radiohead, Arcade Fire nebo Sufjana Stevense. Vydavatelský dům Condé Nast, pod který Pitchfork už devět let patří, letos povyhadzoval další členy už tak prosekané redakce a oznámil sloučení webu s pánským časopisem *GQ*.

Některé značky zůstávají, skomírají však služby jimi poskytované. Google si na konci devadesátých let udělal jméno jako první spolehlivý vyhledávač. Pomáhal mu k tomu tehdy převratný princip vyhodnocování relevance stránek: na rozdíl od konkurence se Google nezajímal jenom o to, kolikrát se hledané slovo vyskytuje v jejich textu, ale všímal si také, které další weby na ně odkazují. Reklamní agentury tomu brzy uzpůsobily svoje strategie a začaly tvořit prolinkované sítě spamových webů, nicméně Googlu se dvě dekády dařilo mít navrch. Jak popisuje technologický publicista Edward Zitron na svém substacku *Where's Your Head At*, v roce 2019 přišel zlom: vedení firmy dalo přednost rychlým příjmům z reklamy před dlouhodobou spokojeností uživatelů, vrátilo se ke starším verzím třídícího algoritmu a nechalo placené odkazy splynout s kvalitnějšími výsledky. Jaké obtíže dnes představuje najít na Googlu odpovědi na docela primitivní otázky, například: „Kde stáhnout Firefox?“ nebo „Jak je možné, že se vyrábějí stále menší čipy?“, ukazuje mezi mnoha podobnými kritiky třeba blogger Dan Luu v pracném a obsáhlém srovnání „How bad are search results?“ (Jak špatné jsou výsledky vyhledávání?).

Na zhroupení ChatGPT si lidé začali stěžovat už po několika měsících od spuštění služby. Jednotlivé dojmy potvrdila loni v červenci i studie „How Is ChatGPT's Behavior Changing over Time?“ (Jak se časem mění chování ChatGPT?) tří vědců ze Stanford University a UC Berkeley, podle nichž se model GPT-4 od svého představení průběžně zhoršoval napříč obory. Nabízí se jednoduché vysvětlení: nejprve vám jde o to, aby co nejvíce lidí zaplatilo dvacet dolarů měsíčně, proto velkému jazykovému modelu zajistíte co

největší výpočetní kapacity pro generování co nejkvalitnějších odpovědí. Jakmile si jej lidé zvyknou používat, ba dokonce na něm pracně postaví své vlastní nástroje a aplikace, kapacity postupně snižujete a hledáte bod, kdy sice lidé už nadávají, ale ještě neruší předplatné.

KDO TU KURVÍ INTERNET

Služby tolika rozdílných platforem se průběžně zhoršují natolik podobným způsobem, že by si zasloužil nové slovo. To slovo vymyslel spisovatel a aktivista Cory Doctorow na sklonku roku 2022 a velmi rychle se uchytilo. Zní: *enshittification*. Doslova znamená změnu stavu od „není na hovno“ k „je na hovno“. Matouš Hrdina ze *Seznam Zpráv* jej překládá jako „zahnívání“, což zní přirozeněji, ale trochu to posouvá význam: instituce i jednotlivci zahnívají z lenosti či neschopnosti, kdežto *enshittifikace* je aktivní a leckdy i docela pracnou volbou managementu. Pak se ještě nabízí překládat *enshittifikaci* s kořenem slova kurv-, třeba jako dokurvování nebo vykurvování. Je to ostré, čeština však pro to má dva precedenty. Jednak známe kurvítko, tedy schválně navržené vlastnosti spotřebičů a jiných výrobků, které zkracují jejich životnost a komplikují servis. A v nultých letech se na stadionech skandovalo „Nova kurví fotbal“, neboť soukromá stanice tehdy při souboji o televizní práva na první ligu přeplatila tu veřejnoprávní, nedokázala však dorovnat její úroveň přenosů.

Podle Doctorowa mívá *enshittifikace* tyto tři fáze: 1. Nejdříve nalákáte uživatele na novou prima službu, z níž je následně těžké odejít. Například proto, že byste tím přišli o část svého kontaktu s přáteli nebo o svá data, která si nemůžete stáhnout a odnést jinam. 2. Postupně vás přestane zajímat uživatelský zážitek a místo něj se soustředíte na firemní klientelu, typicky inzerenty, kterým toto do pastí chycené uživatelstvo rozprodáváte. 3. Nakonec se přestanete starat i o spokojenost firemních zákazníků a z platformy se zkrátka snažíte vyždímat maximální zisk.

Cory Doctorow je ze všeho nejvíc nerd, který už více než dekádu vystupuje za zachování digitálních svobod. Kritizuje ochranné systémy DRM, kvůli nimž si nelze zakoupená alba či e-booky nahrávat ze zařízení na zařízení. Varuje před „oplocenými zahradami“ mobilních platforem a skutečností, že několik málo lidí v Applu a Googlu rozhoduje o tom, co si miliardy ostatních můžou a nemůžou nainstalovat

do svých telefonů. Také jeho kritika *enshittifikace* se nese v podobném mírně technicistním duchu. V rozhovorech i v ložské knize *The Internet Noc. How to Seize the Means of Computation* (Internetový podvod. Jak se zmocnit prostředků komputace) věnuje nejvíc prostoru likvidaci aplikačních rozhraní nebo nemožnosti svobodně nakládat s vlastními daty, zamknutými v útrobách online služeb.

Enshittifikace se však týká i obsahu a ne vždy souvisí s dokurčováním technologií na pozadí. To je případ zmíněné likvidace Pitchforku, jednoho z několika webů, na něž se v nultých letech chodilo pro radost ze zábavně napsaných a zároveň poučných textů. Dalšími tehdy byly „adresář úžasných věcí“ BoingBoing a zdroj návodů, jak vyžrát na cokoli, Lifehacker. Oba sice nadále fungují s původní značkou i víceméně původním designem, po odchodu svých zakladatelů z nich ale zůstal jen stín. (Byli jimi Gina Trapani v případě Lifehackeru a právě Cory Doctorow u BoingBoing.)

Povídla ostatně celá blogosféra. Ta česká dostala ránu už v roce 2012, kdy skončila platforma Bloguje.cz, jejíž pestrý obsah je od té doby dostupný pouze přes internetový archiv Wayback Machine. Tu světovou o rok později raniло odstavení nejpůvodnější RSS čtečky Google Reader. Připomeňme, že RSS čtečky umožňují odebírat nové příspěvky blogů a zpravodajských webů bez toho, že by je nějaký algoritmus třídil nebo míchal s reklamou či „mohlo by vás zajímat“. Nezávislí autoři a autorky, kteří se takovým algoritmům toužili vyhnout, se v posledních letech vrátili k rozesílání newsletterů. I ty však skončily v područí velkých platforem: Substacku a Mailchimu na straně rozesílajících, Gmailu na straně přijímajících. Substack a Mailchimp sledují chování odběratelstva a zároveň bez velkého inovování tyjí z renty, Gmail k tomu opět netransparentně vybírá, který newsletter zapadne do spamu. A přihlásit se k odběru publicisty nebo spisovatelky na Facebooku je už vyloženě symbolickým krokem: jedno, kolik slov tam publikují, do newsfeedu se propou málokdy.

„Web éry sociálních médií, na kterém jsme byli zvyklí číst příspěvky jiných lidí z masa a kostí a na oplátku psát příspěvky pro ně, je podle všeho ten tam,“ píše publicista a autor letošní knihy o algoritmicke kultuře *Filterworld* Kyle Chayka v článku „Why the Internet Isn't Fun Anymore“. „Internet působí vylidněně, jako chodba,

ve které zní za každým slovem ozvěna. A to přesto, že je na něm víc obsahu než kdy dřív.“

Dvěma obsahovým formátům se přece jen daří více než před pěti či deseti lety: podcastům a video esejům. *Enshittifikace* zde nemá tak drastickou podobu jako na sociálních platformách, pouze jsme nuceni jednou dvakrát za hodinu poslouchat všechny ty inteligentní lidi doporučovat pochybný potravinový doplněk, online sex shop nebo prostě jen sami sebe.

BYLO NEBYLO LÍP

Můžeme s Doctorowem o *enshittifikaci* polemizovat. A to dokonce z několika různých pozic. Nejjednodušeji jako libertariáni: provozovatelé platforem zkrátka hledají nejlepší poměr mezi náklady a příjmy, což v důsledku přináší užitek všem. Internet je ostatně i díky platformám lepším místem než před deseti nebo dvaceti lety: nosíme ho v kapse, můžeme bez něj bezplatně komunikovat s kýmkoli na světě, a to jak přes kvalitní videohovory, tak šifrované zprávy. Google i Meta poskytují veřejnosti volně k dispozici část svých výtvorů: knihovnu TensorFlow pro strojové učení či velký jazykový model Llama. Raději do tohoto kvetoucího prostředí nijak nesahat.

Také si můžeme stoupnout od Doctorowa nalevo: *enshittifikaci* přece pozorujeme i jinde než na internetu. Velcí developéři staví ve čtvrtích s geniemi loci skleněné kostky a lákají do nich novousedlíky na kouzlo, které s každým stěhovacím autem mizí. Soukromí železniční dopravci začínají s vycíděnými vozy a roznosem suší, pak propouštějí personál a vagony nechávají chátrat. Agrofertu se daří *enshittifikovat* tradiční značky různých oborů, od Kosteckých uzenin po *Lidové noviny*. Pro snění o kapitalismu plném zdravé konkurence a zdokonalování služeb nevidíme, jak to v realu na všech frontách dopadá: kapitalismem monopolů a dolovacím renty.

Třetí kritické pozici můžeme říkat antinostalgická. Internet devadesátých let nebyl o nic méně *enshittifikovaný* než ten dnešní. Microsoft tehdy bojoval s otevřeným webem svou vlastní platformou MSN. Tvůrci webových prohlížečů uznávali rozdílné standardy kódu stránek, takže co vypadalo hezky v Netscape Navigatoru, to se v Internet Exploreru rozsypalo. Obrázkové i multimediální formáty byly zatíženy patentovou ochranou. Diskusní fóra sice byla svobodná a otevřená, ale

také plná slovního násilí a sexuálního obtěžování. Platformy nediktovaly, co si člověk může a nemůže nainstalovat, což bylo super pro zlomeček nerdů, zatímco my ostatní jsme tehdy celé rodině raz dva zavirovali celý počítač pokusem o stažení pár empétrejek. O *enshittifikaci* toho nejvíc píšeme my bílí muži mezi čtyřicítkou a padesátkou: co když je to jen vzpomínání na mládí a zmizelá privilegia maskované líbivou rétorikou?

Ze všech tří oponujících pozic by se šlo odpíchnout k elegantnímu chytračení, raději ale berme Doctorowa a *enshittifikaci* vážně. S koncentrující se mocí platform je lepší zkoušet něco dělat dříve než později, to samé platí i o zachování kulturního bohatství. A co jiného než jeho likvidace je nedohledatelnost, nebo dokonce nenávratné mizení online obsahu?

NEBÁT SE A POKRÁST

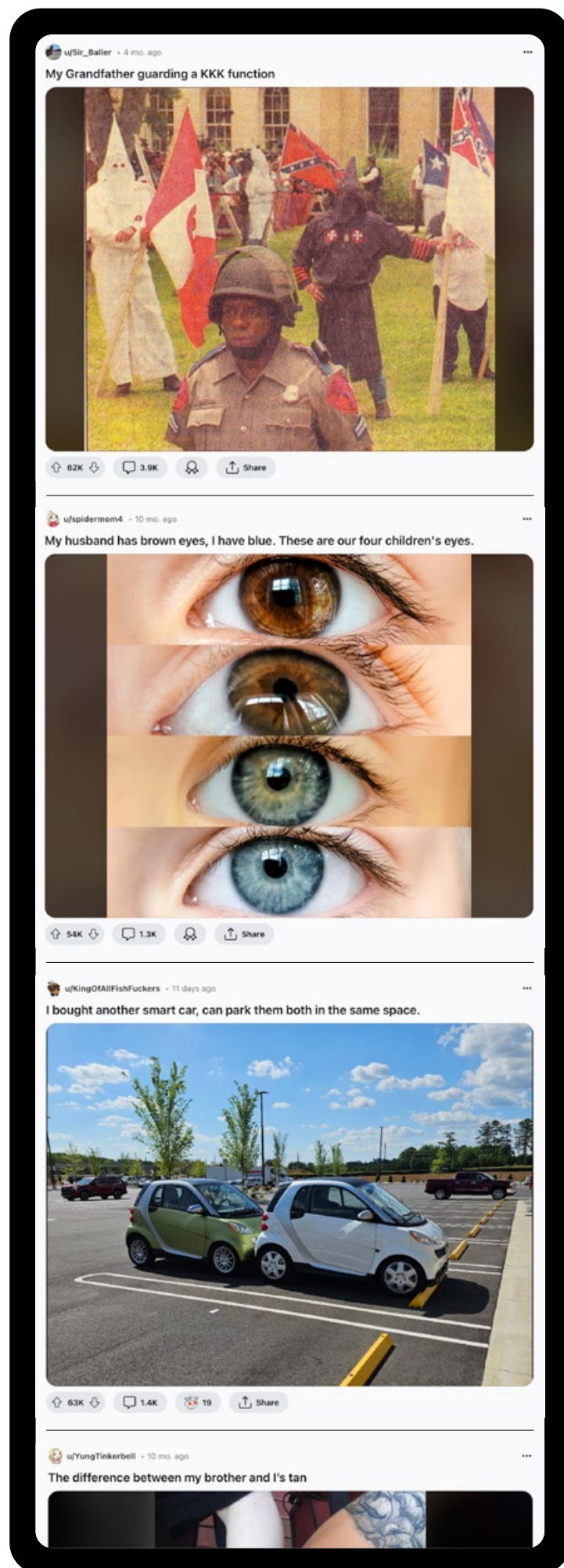
Co tedy dělat? Řešení se pohybují na dvou osách: radikální—umírněné a kolektivní—individuální.

Radikální, kolektivní: platformy rozdělit na menší instituce, jak ostatně na příkladu úspěšného boje americké federální vlády s telekomunikačním monopolem AT&T navrhuje Doctorow. Radikálnějším krokem může být provoz platform státních, unijních nebo veřejnoprávních. Zažitá námitka, že je stát mizerný hospodář i provozovatel IT služeb, naráží na zhoršující se služby platform a zároveň zlepšující se uživatelské zážitky z platform veřejných: viz klientskou zónu Ministerstva práce a sociálních věcí Jenda nebo aplikaci Můj vlak. Umírněnější, stále však relativně razantní recept pak nabízí opět Doctorow v *The Internet Con*: vynucovat používání otevřených standardů a interoperabilitu služeb.

Radikální, individuální: věnovat se například „pirátskému archivování“, jak o této současné analogii uchovávání anticých poznatků ve středověkých klášterech píše ve svém blogu How to become a pirate archivist archivářka Anna (či pravděpodobněji kolektiv anonymních archivářů, který se tak označuje). Tedy scrapovat a archivovat obsah ze sociálních sítí, streamovacích platform a webových stránek. Nechat ho žít sdílený na torrentech nebo aspoň čekat na další život v decentralizovaných zálohách.

Zde se obloukem vracíme k Redditu: u jeho začátků stál jako vývojář i Aaron Swartz, kterého můžeme označit za svatého patrona individuálního boje proti dokurvování internetu. Pomáhal rozvíjet zmíněný

→ Letošní výběr toho nejlepšího z *r/MildlyInteresting*, vibe „dobrého Redditu“



formát RSS pro šíření obsahu mezi různými weby nebo formát Markdown, umožňující psát a editovat dokumenty na libovolné platformě. V roce 2013 spáchal sebevraždu, když mu za vyrabování databáze akademických článků JSTOR hrozilo třicet pět let vězení. Jiní byli v prométheovském pirátění úspěšnější: stále například funguje digitální knihovna postahovaných vědeckých textů Sci-Hub kazašské programátorky a aktivistky Alexandry Elbakjan.

Umírněný kolektivní přístup: dál stavět platformám mantinely, jako to v Evropě udělalo právo na zapomnění (2014) či nařízení o ochraně osobních údajů neboli GDPR (2016). Doctorow ve své knize častěji připomíná okamžiky, kdy eurounijní nebo především americké federální orgány rozhodly v zájmu velkých platforem. Typickým příkladem je americký Digital Millennium Copyright Act (1998), kriminalizující už jen samotné pokusy o prolomení protipirátské ochrany obsahu, bez ohledu na to, zda byly úspěšné či zda vyústily v neoprávněné šíření. Taková kritika práce zákonodárců

sborů je namístě, zároveň však dusí produktivní naději tam, kde je k ní stále důvod.

Umírněný individuální přístup: pamatovat na to, že internet tu byl před současnými platformami a bude tu i po nich. Základ je nekurvit si internet sami. Klidně svůj obsah publikovat na sociálních sítích, ale vedle něj také na klasických webových stránkách, kde může zůstat dostupný pro všechny, a to klidně celé dekády. Nepodmiňovat využití služeb účtem na některé z platforem, či dokonce instalací konkrétní aplikace. Máme-li na to postavení, prosazovat ve své instituci poskytování otevřených dat a bezplatného nebo rozumně naceněného aplikačního rozhraní. Máme-li na to peníze, podporovat Internet Archive, který provozuje už zmíněnou službu Wayback Machine. Máme-li na to čas a schopnosti, přispívat na Wikipedii.

Ať už na tomto deenshittifikačním kompasu tihneme kterýmukoli směrem, nutné je mít na paměti jedno: dokurkování internetu nemá technické řešení. Žádá z nových technologií posledních dekád

slibujících kohokoli osvobodit nebo cokoli demokratizovat nakonec nedokázala platformám ani poškrábat lak. Platformy naopak zvládly většinu zapojit do svého soukolí. Jejich servery běží na svobodném a otevřeném operačním systému Linux, který se stal základem i levných šmírovacích telefonů s Androidem. Přes desetinu dosud vytěžených bitcoinů drží kryptosměnárny, přes pětinu banky a fondy. Neuchytila se žádná z decentralizovaných sociálních sítí, ostatně diskusní nástěnky šlo na vlastním serveru provozovat mnoho let před Redditem nebo Facebookem. Nadšené vítání nových spásných technologií, které konečně všechno změní, aniž by komukoli cokoli vzaly, pomohlo internet tak dokurvit. *Enshittifikaci* mohou zastavit jenom kroky, po nichž zůstane někdo nespokojený. V tom se, ostatně jako v mnohém dalším, nápadně podobá klimatické krizi.

Autor je novinář, spisovatel a člen Samizdatu, datového týmu Českého rozhlasu.

Inzerce

Mistrovská finská vypravěčka konečně v českém překladu

Autobiografický román o dětství v poválečných Helsinkách

hostbrno.cz

Pro
čtenáře
Annie
Ernaux



HOST

Federácia

EŠTE JE LEN STREDA



Tomáš Hučko

V posledných mesiacoch mám často pocit, že na Slovensku žijeme v atmosfére známeho mému, v ktorom Tintin a kapitán Haddock sedia za stolom a zdrvený Haddock hovorí: „What a week, huh?“ (To bol ale týždeň!) Tintin mu odpovedá: „Captain, it's Wednesday.“ (Ešte je len streda, kapitán.) Aj nám teraz čas ubieha rýchlejšie a história sa nám deje s intenzitou, ktorú ani nestíhame absorbovať. Tento týždeň je toho dobrým príkladom.

V pondelok sme sa dozvedeli, že vyhorel hudobný klub na Dunaji Pink Whale. Klub dával priestor nezávislej hudbe a kultúre a netajil sa ani podporou kvír komunity. Dúhovú vlajku, ktorá visela nad loďou, niekto už sedemkrát zničil či ukradol. Bolo teda veľmi pravdepodobné, že požiar niekto založil úmyselne, čo kamerové záznamy následne potvrdili. Vo verejnej zbierke sa za necelých dvadsaťštyri hodín na opravu klubu zozbieralo viac než päťdesiat tisíc eur.

V utorok ráno sme už spolu so stovkami umelcov, umelkýň a zástupcov kultúrnych inštitúcií stáli pred parlamentom a so zviazanými rukami protestovali proti zákonu, ktorý má zásadným spôsobom zmeniť fungovanie Fondu na podporu umenia. Po prijatí zákona sa má z nezávislej inštitúcie stať politicky ovládaný nástroj na kontrolu prerozdelenia dotácií na kultúru. Ďalšie veľké protesty, kritické aj voči mocenskému ovládnutiu verejnoprávnej televízie a rozhlasu, boli ohlásené na ďalší deň.

Tie sa však už nekonali, pretože v stredu bol v Handlovej postrelený premiér Robert Fico. V čase písania tohto textu ešte nie je úplne jasné, ako sa vyvinie jeho zdravotný stav, hoci podľa posledných správ sa zdá, že atentát prežije. Otázne je, ako tento čin zmení slovenskú spoločnosť. Už niekoľko minút po jeho spáchaní zvolali koalíční poslanci tlačovku, na ktorej z atentátu

okamžite obvinili liberálne médiá a opozičné strany. Predseda Slovenskej národnej strany Andrej Danko doslova vyhlásil „politickú vojnu“. Z ich nenávisťného prejavu mrazilo oveľa viac, než zo samotnej správy o atentáte.

Keď si moja žena číta časopis *Host* a narážajú na môj stĺpček, prečíta si ho, pokrúti hlavou a vždy mi vyčítavo povie: „Zasa je to o politike! Veď máš písať o literatúre.“ Ja sa bránim a poukazujem na to, že tam predseda vždy nejaká literatúra je, no v časoch, keď sa množia násilné činy a politici i komentári už bežne hovoria o hrozbe občianskej vojny, nie je možné o napätí v spoločnosti mlčať. Aby som však literatúru úplne neobchádzal, aj v udalostiach posledných dní hrá svoju, hoci veľmi bizarnú, rolu. Atentátnik z Levíc nie je totiž len sympatizant proruských Slovenských brancov, ale aj básnik a spisovateľ, člen Spolku slovenských spisovateľov a literárneho klubu Dúha. Hoci názov klubu môže evokovať spriaznenosť s kvír komunitou, nemá s ňou nič spoločné. A Spolok slovenských spisovateľov je organizácia, združujúca skôr starších, konzervatívne až nacionalisticky ladených autorov. Samotný atentátnik je autorom knihy *Efata*, ktorá je namierená voči „bezočivým cigánom v Európe, ktorí využívajú sociálny systém týchto krajín“.

André Breton v druhom surrealistickom manifeste tvrdil, že najjednoduchším surrealistickým činom je vyjsť na ulicu a začať naslepo strieľať z pištole. Čin slovenského atentátnika však nie je žiadnym poetickým gestom, a už vôbec nie progresívnym pučom. Pravdepodobne ide o čin zúfaleho a sklamaného človeka, na ktorého sa valia dejiny rýchlejšie, než ich stíha prijať či pochopiť. To, čo nás všetkých po jeho hroznom skutku v najbližších dňoch čaká, je ťažké predpovedať. Jedno je však isté: dejiny v tejto krajine nemajú v úmysle pribrzdiť. Práve sa rozbehli.

What a week, huh?

Autor je šéfredaktor slovenského mesačníku *Kapitál*.



BOJ PROTI BUDOUCNOSTI, KTERÁ NEBYLA

Matouš Hrdina

ZEMĚ, KTERÁ ŽILA KYBERPUNK

Antonín Tesař

JAKÉ TO JE BÝT ELEKTRICKOU OVEČKOU?

Ondřej Pavlík

KYBERPUNK NIKDY NEBYL PUNK

Karel Veselý



KYBERPUNK

Ilustrace Přemysl Černý / Studio Bunkr

Před čtyřiceti lety vyšel *Neuromancer*. Román Williama Gibsona definoval nejen žánr kyberpunku, ale možná i podobu sci-fi a spekulativní fikce své doby vůbec. Přišla technologická deziluze, kyborgové, rozšíření i štěpení vědomí, společenská skepse i kritika. V jaké kondici je kyberpunk dnes, v době AI, globálních pandemií a dezinformačních válek?



O starých představách, opravdových
technobaronech a nudných technologiích

BOJ PROTI BUDOUCNOSTI, KTERÁ NEBYLA



Matouš Hrdina

Kyberpunková estetika je důvěrně známou součástí současné popkultury. Avšak samotný žánr už je pouhým slepencem přežitých klišé. Jeho vzestup a pád ukazuje, jak ošidné je spekulovat o budoucnosti jen optikou nových technologií a nebrat přitom empatický ohled na člověka.

Ke kulturnímu zrání patří zejména v mládí různé pomíjivé záliby v dávno přežitých žánrech a autorech. Každý tak někdy v pubertě poprvé objevil rokenrol či Beatles, zadumaně listoval ve francouzských existencialistech nebo experimentoval s analogovou fotografií, aby pak tenhle koníček rychle odložil někam do pomyslné i doslovné zaprášené krabice na půdě. Léta běží, a tak se do této kategorie postupně dostávají stále další trendy, které byly ještě zdánlivě nedávno cool a rozhodně nešlo o nudné fotrovské záliby. Přesto je překvapivé, jak silně a rychle se v zadních regálech kulturního vetešnictví ocitl i kyberpunk — tedy žánr, jehož autoři si v dobách největší slávy dělali oprávněný nárok, že právě oni drží prst na tepu doby.

Dystopické megalopole se zářivými neony pod věčně temnou a deštivou oblohou. Málomluvní hackeri posedávající v zapadlých barech. Nájemné vražedkyně v upnutých kombinézách, kyborgové a hromotluci z jakuzy. Intriky obřích korporací, zdivočelé umělé inteligence a mihotající informační dálnice v zeleném písmu na černých monitorech. Rekvizity kyberpunku, které bývaly nejen v oblasti sci-fi synonymem inovace a stylu, jsou dnes již tak důvěrně známé, že působí jako dobře zařaditelné, ale zcela prázdné a samoúčelné klišé. Svět s předponou kyber už není vidinou blízké budoucnosti, ale banální každodenní

realitou a na boji hackerů s padoušskými technobarony už není nic punkového — první se vám nejspíš pokoušejí vyluxovat kreditku, druhí zase prodat čínské tenisky nebo automatický zubní kartáček.

Není to poprvé, kdy se nějaký popkulturní žánr omrzl a zastaral, ale vzestup a pád kyberpunku se přesto v něčem liší, a proto si také stále zasluhuje bližší pozornost. Prvky zkostnatělé dobovosti, kýče a laciné hry na efekt v sobě už totiž obsahoval od samých počátků a zároveň se také časem přirozeně stal tím, na co původně kriticky reagoval. A v neposlední řadě je pro nás skvělým příkladem skutečnosti, že sci-fi je sice zásadním a v mnohém inspirativním popkulturním žánrem, který ale téměř nikdy nemá nic společného se skutečným předpovídáním budoucnosti.

KRÁTKÝ ZLATÝ VĚK

Samotný termín kyberpunk se poprvé objevil v povídce spisovatele Bruce Bethkeho vydané v roce 1983 a rychle se ujal jako zastřešující název žánru, který už v té době několik let dostával přesnější kontury. Jeden z jeho ústředních představitelů William Gibson vydal v roce 1982 povídku „Burning Chrome“ a v roce 1984 pak svou slavnou románovou prvotinu *Neuromancer*. Kyberpunkovou vizuální estetiku v mnoha

ohledech v roce 1982 předznamenal film Ridleyho Scotta *Blade Runner* a v Japonsku první díly mangy *Akira* z pera Katsuhira Otoma, a když v roce 1986 Bruce Sterling sestavil úspěšnou povídkovou antologii *Mirrorshades*, kyberpunk šlo již bez nadsázky označit za mainstreamový a podle některých již mírně přežitý žánr, který byl na vrcholu slávy.

Za jeho mimořádnou atraktivitou stál především pomyslný svěží vítr, který vnesl do nehybných vod tehdejší anglojazyčné sci-fi. V té sice docházelo již od šedesátých let k jistým reformám a autoři jako Kurt Vonnegut, James Graham Ballard, Philip Kindred Dick, Frank Herbert či Samuel R. Delany pod vlivem dobového kulturního kvasu žánr obohacovali o psychologické, sociálněkritické či environmentální motivy, ale na vědeckofantastickém žánru jako takovém stále ulpívaly asociace s tehdy již dávno přežitými zářivými utopiemi takzvaného atomového věku.

Proto je také jedním z prvních definujících textů kyberpunku Gibsonova povídka „The Gernsback Continuum“ z roku 1981, jejíž protagonista se věnuje focení futuristické americké architektury ze třicátých a padesátých let a postupně začne propadat halucinacím plným naleštěných kosmických raket, létajících a rozesmátých objevitelů ve stříbrných skafandrech. Jinými slovy: začne melancholicky snít



o budoucnosti ze starých brakových sci-fi románů, která se nikdy nenaplnila. Místo ní se svět na začátku osmdesátých let propadal do temné deziluze a nejistoty ztělesněné punkovým sloganem No Future a autoři jako Gibson, Sterling, John Shirley či Rudy Rucker pochopili, že pokud si má sci-fi udržet relevanci, musí tento posun reflektovat.

Stejně jako všichni jiní dobří autoři sci-fi domysleli do důsledků soudobé společenské trendy, a došli tak k několika základním principům, kterými se dá kyberpunk alespoň rámcově definovat. Na rozdíl od svých předchůdců pochopili sílicí roli populární kultury, a do svých knih tak dostali novou hudbu, videohry, undergroundovou módu a další v žánru dříve nevídané prvky. Utopie byla nahrazena dystopií a technologie se ze symbolu zářivé budoucnosti staly nejednoznačným nástrojem, který v praxi může páchat dobro i zlo. Jako daná konstanta se v klíčových dílech žánru objevuje blížící se jaderná či jiná katastrofa, která lidstvo nažene do temných megalopolí připomínajících tehdy ještě nově a exoticky futuristické Tokio či Hongkong. Jako neodvratná se jeví vláda všemocných korporací a jako zásadní pilíř společnosti i ekonomiky stojí

v popředí počítače a informační technologie, které byly do té doby ve sci-fi vnímány často značně naivní formou.

Gibson svého *Neuromancera* napsal na psacím stroji a o počítačích měl tehdy jen velmi vágní znalosti, ale možná právě to mu dalo prostor k rozletu imaginace, která v mnoha ohledech dodnes formuje debatu o nových technologiích. Vymyslel výraz kyberprostor, spolu s dalšími generačními soupeřníky etabloval archetypy osamělého hackera vedoucího zákulisní boj s korporacemi, do žánru vnesl tehdy tak nevšední temnotu a špinavost a především díky šikovné aplikaci noirových motivů udělal z dosud nudných drátů, čipů a databází romantické prostředí, které bylo zcela nečekaně cool.

Brzy se ovšem také ukázaly limity žánru, které už v jeho počátcích předznamenaly rychlý úpadek. Když se dnes řekne kyberpunk, nevybavíme si specifické zápletky a témata, ale především estetiku. Ta byla na kyberpunku jedním z největších lákadel, což jako vždy v podobných případech způsobilo příliv méně kvalitních děl a autorů, kteří už se na rozdíl od žánrových pionýrů ani nesnažili o hlubší sdělení a fanouškům jen dodávali další porce oné tak atraktivní, potměsné neonové digitální dystopie.

Ikonická díla jako zmiňovaný *Blade Runner*, *Akira* či *Neuromancer* poskytla dostatek prostoru ke tvorbě plytkých derivátů a už v době vydání antologie *Mirroshades* řada kritičtějších hlasů začínala mluvit o pádu kyberpunku.

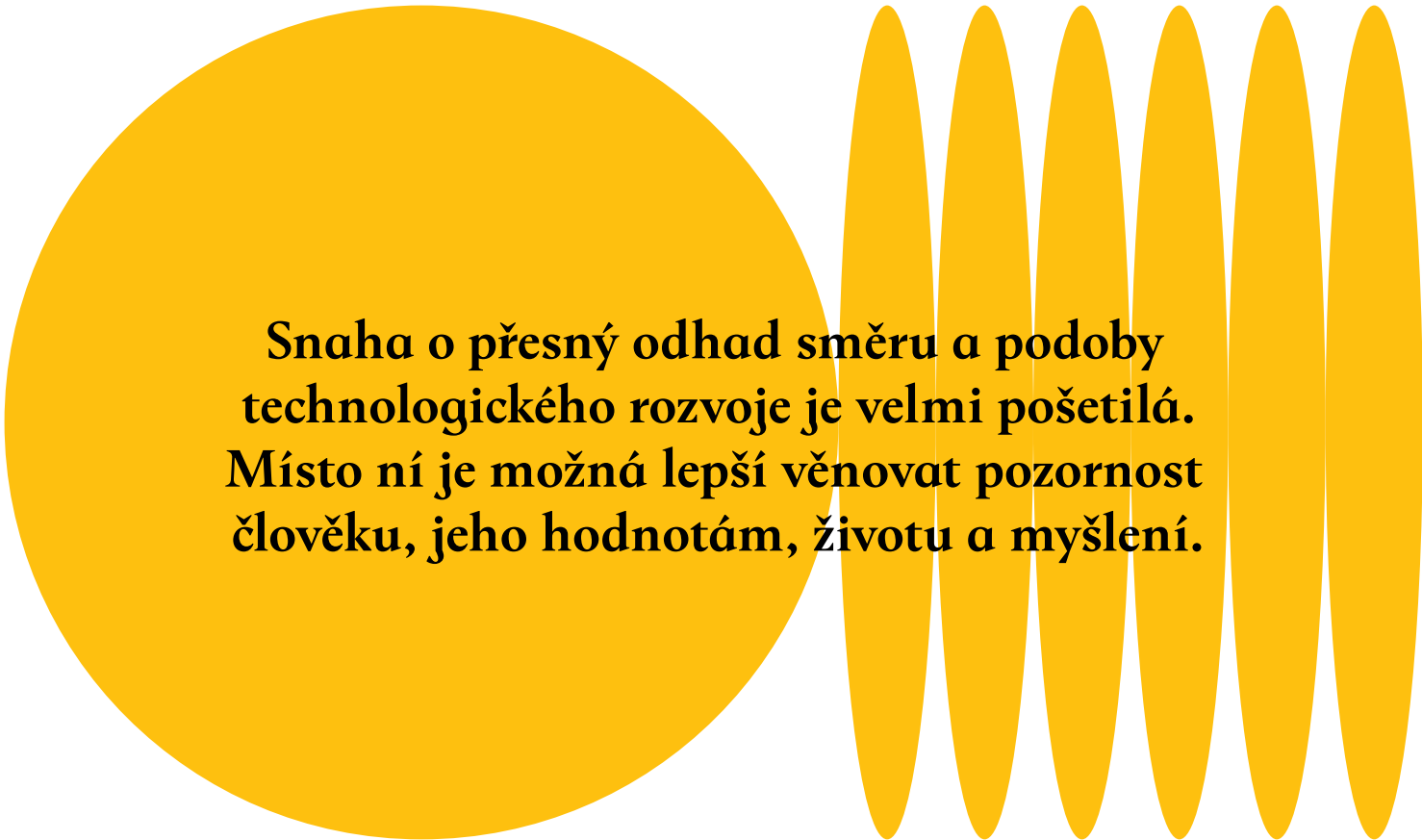
Na začátku devadesátých let už byl tento trend zcela zjevný. Gibson a Sterling začali z pole „čistého“ kyberpunku pomalu couvat a v roce 1990 vydali román *The Difference Engine*, v němž se (nutno podotknout, že bravurně) ponořili do tehdy již také relativně známé steampunkové estetiky a světa retrofuturistické viktoriánské Anglie. Neal Stephenson dva roky poté vydal román *Snow Crash*, který v mnoha momentech působí jako záměrná kyberpunková parodie, a nad ještě nedávno populárním a uznávaným žánrem se začala zavírat voda.

Když v roce 1999 přišel do kin *Matrix*, nebyl už to „živý“ kyberpunk, ale první retro vlna znovu oprašující tehdy již téměř dvě dekády starý žánr. Přišlo jich pak ještě několik, ale ani nedávný povyk okolo dlouho očekávané videohry *Cyberpunk 2077* od polského studia CD Projekt Red nedokázal o kyberpunkový žánr udržet trvalejší zájem. Neonová dobrodružství hackerů a šejdířů s tváří Keana Reevese teď působí asi stejně současně jako staré bondovky či westerny, a to i navzdory tomu, že některé kyberpunkové zápletky jsou i dnes více než aktuální. Z velké části za to samozřejmě může fakt, že estetika a formální klišé převážily nad obsahem, ale jen na to se úpadek a podivná zkostnatělost kyberpunku svěst nedá. Důležitou roli hraje i upozadění jednoho ze základních principů žánru — totiž že pozornost se má věnovat nikoli slibům a nadějím okolo nových technologií (jako to bývalo běžné v padesátých letech), ale jejich reálné, často dost klopotné a nejednoznačné praktické aplikaci a především jejich dopadům na člověka.

OŠKLIVÁ AUTA A ODPOR K OBRAZOVKÁM

Asi nejvýstižnější vizitkou současné mizerné kulturní role kyberpunku je fakt, že globálně nenáviděný technobaron Elon Musk pojmenoval svou novou dodávku zrovna výrazem Cybertruck. Pokud už se dnes najdou lidé, kteří bezmezně věří v potenciál nových technologií, jsou to právě titáni Silicon Valley, kteří se také nepříliš překvapivě často zmiňují, že jsou velkými fanoušky „klasického“ kyberpunku (byť jej nejspíš příliš pozorně nečetli). Zbytek

Když v roce 1999 přišel do kin *Matrix*, nebyl už to „živý“ kyberpunk, ale první retro vlna znovu oprašující tehdy již téměř dvě dekády starý žánr.



Snaha o přesný odhad směru a podoby technologického rozvoje je velmi pošetilá. Místo ní je možná lepší věnovat pozornost člověku, jeho hodnotám, životu a myšlení.

lidstva se na nové technologie dívá o poznání podezřívavěji a pak se okolo nich také jen těžko daří generovat onen nezbytný cool faktor, který byl zásadní esencí kyberpunku.

Stačí se podívat na následující zápletku: Šéf obří technologické korporace je posledně sci-fi filmem se slavnou hollywoodskou hvězdou, a proto ukradne její hlas pro svou novou umělou inteligenci. Na digitálních sítích se to ale proflákne a herečka úspěšně bojuje za svá práva. Na začátku osmdesátých let by se kolem toho dal uplět strhující kyberpunkový thriller, ale když se to dnes opravdu stane (v podání šefa OpenAI Sama Altmana a herečky Scarlett Johansson), je to jen mírně trapná kauza, která vyvolává hlavně právnícké debaty o povaze duševního vlastnictví.

William Gibson kdysi utrousil často citovaný bonmot, že ulice si pro věci najde vždy svůj vlastní způsob využití, tedy že každá technologie je lidmi často aplikována velmi nečekaným způsobem. Coby námět literární futuristické spekulace to může velice dobře fungovat, ale když k tomu skutečně dojde, najednou jde o nudnou každodennost — americké volby sice dnes manipulují trollí farmy makedonských teenagerů, exotická asijská jídla rozvažejí robotičtí kurýři a nad ukrajinskými zákopy

bzučí íránské kamikaze drony, ale většině lidí to nestojí ani za pokrčení rameny nebo letmý tweet ve stylu „tohle je ale pořádný kyberpunk“.

Kyberpunk se sice k novým technologiím stavěl kriticky, ale na základní rovině pořád věřil v jejich podvratný potenciál. Na ideové rovině byl také (zcela v duchu své noirové inspirace) poměrně nihilistický a sebestředný. A proto také Gibsonovi zadumaní hackeři přezívající ve skulinách systému mívali větší komerční a čtenářský úspěch než třeba explicitně politická trilogie *A Song Called Youth*, v níž John Shirley už v půlce osmdesátých let prorocky předpověděl ruskou expanzi do Evropy i nástup klerofašistické pravice ve Spojených státech amerických.

Onoho původního punkového étosu se dnes drží spíše třeba populární seriálová antologie *Black Mirror*, která ovšem rizika sociálních sítí, umělých inteligencí a všudypřítomných sledovacích systémů líčí v tak temných barvách, že by zobrazované technologie mohl za nadějně či podvratné považovat jen opravdu málokdo.

Pokud už technologie nejsou cool, těžko může být cool kyberpunk a ještě lépe než žánrové alternativy to dokazují pokusy některých autorů, kteří se i po čtyřiceti letech

zcela nekriticky drží původních kyberpunkových schémat. Dobrým příkladem je třeba kritiky strhaný román *Ready Player One* od spisovatele Ernesta Clinea, jehož hlavní protagonista se v blízké budoucnosti z řad chudiny vypracuje až na blahosklonného šefa všemocné digitální korporace, aniž by na tom Clineovi v roce 2011 přišlo cokoli eticky rozporuplného.

ZBYTEČNÁ SNAHA O ALTERNATIVU

Mohlo by se zdát, že zastaralost a etické díry kyberpunku lze snadno vyřešit a tím i rehabilitovat žánr. Stačí si přece sepsat základní nedostatky a začít to dělat jinak. Je to ostatně i postup, který do značné míry zvolili někteří z kyberpunkových průkopníků. William Gibson a další autoři se časem posunuli na pole takzvané spekulativní fikce (za doporučení zde stojí hlavně jeho román *Pattern Recognition* z roku 2003), kde se dále věnují spekulacím o důsledcích technologického rozvoje, ale už v mnohem střízlivějších kulisách absentujících onu kýčovitou kyberpunkovou estetiku a klišé.

Řada z nich se také vypracovala po literární stránce a začala třeba dávat větší prostor ženským postavám (kromě zmiňované Gibsonovy novější tvorby lze

zmínit třeba román Neala Stephensona *Diamond Age*, jehož hrdinkou byla již v roce 1995 dospívající dívka), ale i to je spíše jen změna na formální rovině, která neřeší základní žánrové mantinely.

Pokud totiž z kyberpunku odstraníme kyberpunkové rekvizity a estetiku, zbyde nám úplně jiný typ sci-fi. Jestli jej učiníme aktuálnější a začneme v něm výslovně řešit současná palčivá společenská témata (jako to dělá například skotský sci-fi spisovatel Ken MacLeod), přijdeme zase o jeden z nutných rysů, tedy o onu rozvolněnou imaginaci a temnou romantiku, která si příliš nerozumí s debatami o ekonomických paradoxech kapitalismu. A když se rozhodneme ponechat všechny kyberpunkové rekvizity, ale znovuvynalět je jinak a lépe, dostáváme se do ještě mnohem komplikovanější situace.

V posledních letech to šlo vidět na explozi různých žánrů, které se snažily kreativním způsobem odpovědět na zkostnatělost kyberpunkových klišé a upravit je rozmanitější a originálnější formou. Autoři, kritici a fanoušci tak často žonglovali s pojmy jako atompunk, dieselpunk či biopunk, které většinou vše redukovaly na pouhou digitální estetiku. Vedle toho tu jsou žánry jako afrofuturismus či sinofuturismus, které na pole sci-fi vnášejí zásadní perspektivy země a lidí žijících mimo globální Západ a jeho narativy a doslovně ilustrují jeden z postřehů Williama Gibsona, který už velmi dávno podotkl, že temná dystopie z *Neuromancera* může na západního člověka působit hrozivě, ale pro obyvatele současné subsaharské Afriky by nejspíš pořád šlo o ráj na zemi. V každém případě ale i tyto přístupy opět fungují spíše jako jistý typ spekulativní fikce než „čistý“, tradičně poněkud eskapistický kyberpunk.

Možná nejvýraznější diskuse se rozvinula kolem pojmu solarpunk, kterým se v poslední dekádě začaly označovat sci-fi díla vymezující se vůči původní kyberpunkové temnotě a nihilismu. V knihách Kima Stanleyho Robinsona či Octavie Butler je najednou blízka, být třeba stále postkatastrofická budoucnost mnohem nadějnější a zelenější, protože se lidstvo konečně chytilo za nos a začalo environmentální kolaps smysluplně řešit. Solarpunkové scenerie jsou tak plné (jak už samotný termín napovídá) solárních panelů, udržitelné energetiky, inovativního zemědělství a jiných vědeckotechnických figlů, které mají lidstvo zachránit od budoucnosti známé z *Blade Runnera* či *Neuromancera*.

Základní a stále přítomný zádrhel je ovšem i v tomto případě přehnaný důraz na technologie. Solarpunkoví utopisté se i přes dílčí rozdíly vůči klasickému kyberpunku nemohou zbavit fixace na nové technologie a úplně stejně je na tom řada současných spekulativních fikcí a dalších příbuzných žánrů — ať už jsou technologie nadějí, či zkázou lidstva, budoucnost je s nimi údajně nerozlučně spojena, a proto si logicky zaslouží takovou pozornost.

Onen dojem nudy a banality, který ze současného technologického rozmachu máme, ale naznačuje, že technologie ani jejich praktické aplikace nejsou příliš zajímavé samy o sobě — mnohem zajímavější jsou vždy jejich dopady na člověka, a to je také směr, kterým se vydávají prozíravější autoři. Všeobecné znechucení technologiemi a obrát k hmatatelné a (zdánlivě) autentičtější fyzičnosti už ostatně předpověděl Stephenson ve zmiňovaném románu *Diamond Age* (kde se budoucí elity zhlíží v primitivních neoviktoriánských řemeslech a módě) a je také nutno dodat, že jde o docela lukrativní trend — stejně jako kyberpunk v osmdesátých letech reagoval na nadšení z počítačů, videoher a dalších technologických novinek, tak dnes řada umělců i podnikatelů všeho druhu reaguje naopak na sílící luddismus a antitechnologické nálady.

Lze to vidět na revivalu starších, humanisticky zaměřených autorů, v jejichž díle hrály technologie tradičně druhé housle (například Ursula Le Guin nebo aktuálně znovu populární Frank Herbert), i v nových dílech, která se snaží do sci-fi vrátit onen obrát k člověku a jeho netechnologické podstatě. Zajímavým příkladem jsou v tomto směru třeba některé romány britského spisovatele Chiny Miévilleho, které mají nepopíratelně kyberpunkovou náladu a romantiku, ale přetechnizované kulisy jsou v nich nahrazeny psychologickým drobnopisem a antropologickými postřehy o politice a společnosti (typicky *The City & The City* z roku 2009).

A za zmínku stojí i jeho krajan Nick Harkaway, který sice často zapojuje i zcela nekyberpunkový humor a satiru, ale například jeho román *Gnomon* z roku 2017 je skvělým příkladem toho, čím by „nový“ kyberpunk mohl být. Odehrává se sice v dystopické Británii blízké budoucnosti, kde se ztratilo soukromí a zemi v rámci jakési benevolentní diktatury vládne všudy-přítomná umělá inteligence sledující myšlenky každého občana, ale tím technologické detaily končí. Zatímco kyberpunkoví

klasici by z této premisy nejspíš upletli thriller o tom, jak skupina rebelů vyzraje na systém lepšími technologickými figly, Harkaway staví zápletku mnohem lépe a zajímavěji okolo moci lidského vědomí a imaginace, kterou nedokáže pochopit a přelstít sebedokonalejší AI algoritmus.

NENAPLNĚNÝ STRACH

Spisovatelé sci-fi nejsou profesionální futurologové, a jejich knihy proto také neslouží k předpovídání budoucnosti. Jejich atraktivita a úspěšnost jsou podmíněny tím, jak dobře komentují úzkosti, naděje a strachy své soudobé společnosti, a být se jim občas povede skutečně odhadnout část budoucího vývoje, nikdy nejde o dokonalou funkční předpověď. Čtyřicet let po rozmachu kyberpunku skutečně žijeme ve světě sužovaném klimatickým kolapsem a propojeném neuvěřitelně sofistikovanými komunikačními technologiemi, ale přesto to vše působí výrazně jinak a méně cool, než jak to líčily stěžejní kyberpunkové knihy, filmy či komiksy.

Snaha o přesný odhad směru a podoby technologického rozvoje je velmi pošetilá. Místo ní je možná lepší věnovat pozornost člověku, jeho hodnotám, životu a myšlení, jehož proměny dokážeme zpravidla odhadnout mnohem lépe. Vše se i pak může odehrávat v romantických žánrových kulisách. Jen už to zkrátka nemohou být dystopické megalopole pod toxickými mračky, kde hackeri ve slumech srkají čínské nudle.

Stejně jako byly na začátku osmdesátých let dřívější sci-fi příběhy o vzrušujícím dobývání vesmíru jen smutné odlesky budoucnosti, která nikdy nebyla, je teď podobná melancholie a prázdnota spojena i s tradičním kyberpunkem. I on maloval obrazy budoucnosti, která se v dobrém i zlém nakonec vydala trochu jiným směrem. A proto také tyto nenaplněné strachy i iluze nemá smysl oživovat, protože z logiky věci budou už navždy zábavnou, ale neaktuální a vyprázdněnou estetikou využívanou jen pro průměrné videohry a reklamy na elektroauta.

**Autor je novinář a editor newsletterů
Seznam Zpráv.**

ZEMĚ, KTERÁ ŽILA KYBERPUNK



Antonín Tesař

William Gibson v článku „The Future Perfect“ z roku 2001 vzpomíná na to, jak byl v první půlce osmdesátých let poprvé na návštěvě v Tokiu, kam ho pozvala skupina japonských novinářů. Když ho vzali na náměstí Šibuja s největší křižovatkou na světě, jeden z jeho průvodců mu prý nadšeně říkal: „Vidíte? Vidíte? To je město Blade Runnera!“ Gibson k tomu dodává, že v Japonsku v té době neexistovalo žádné kyberpunkové hnutí — ale že Japonsko samo v té době žilo kyberpunk.

Mimochodem Gibsonův průvodce neměl tak úplně pravdu — „městem Blade Runnera“ totiž nebylo Tokio, ale spíše Hongkong, který tým filmařů kolem Ridleyho Scotta smíchal dohromady s megapolí z Langova snímku *Metropolis*, a vytvořili tak vizi velkoměsta budoucnosti, která se stala kánonem kyberpunkové estetiky. Je to však jen drobný detail, protože Hongkong, stejně jako Japonsko, pro tehdejší Spojené státy představoval v zásadě totéž — technologickou a komerční konkurenci, která byla vnímána jako neurčitá hrozba.

Na začátku osmdesátých let japonské automobilky vyráběly více vozů než ty americké a v roce 1982 si Honda dokonce otevřela ve Spojených státech vlastní továrnu. Ve stejné době expandovala i japonská elektronika v čele s počítačovými technologiemi. Většina herních automatů, které na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let zaplavily celý Západ, obsahovala legendární japonské hry jako *Space Invaders*, *Pac-Man* nebo *Donkey Kong*. Ve stopách Japonska tehdy šly další asijské společnosti — vedle Hongkongu také Jižní Korea, Singapur a Tchaj-wan začaly být prohlašovány za takzvané asijské

ekonomické tygry potenciálně ohrožující dominanci Spojených států v globálním kapitalistickém světě. Japonsko coby bývalá fašistická země budilo obzvlášť velkou paranoiu. V roce 1985 vyšel v časopise *The New York Times* vlivný článek „The Danger from Japan“ (Nebezpečí z Japonska), kde americký orientalista Theodore Harold White píše s patriotským patosem o tom, že japonské impérium, které se Američanům podařilo porazit ve druhé světové válce, znovu povstává, aby „rozmontovalo americký průmysl“.

Gibsonův kyberpunk se částečně zrodil právě z těchto pocitů. *Neuromancer* a další jeho texty jsou plné více či méně zlověstných či dystopických zmínek o japonských technologických korporacích s jejich dlouhými prsty zasahujícími na jedné straně do vysoké politiky a na druhé do sfér organizovaného zločinu. V některých ohledech Gibson vychází z reálných poměrů v moderním Japonsku, ale podává nám jejich zvětčený a démonický obraz.

Země vycházejícího slunce se po porážce ve druhé světové válce skutečně dala cestou překotného civilizačního vývoje. Ten vsadil především na moderní technologie a zvláštní formu korporátního kapitalismu, kde ovšem přezívá kolektivistický étos — je to společnost, která od jednotlivců očekává až sebedestruktivní oddanost „celku“, přičemž oním celkem má být korporace, rodina nebo stát. Právě díky tomu se ostatně Japonsko postupně stalo globální ekonomickou velmocí.

Avšak v samotném Japonsku se zrodila úplně jiná varianta kyberpopu. Japonský vztah k technologiím je totiž poznamenán jinými vlivy, než jsou rouhačské experimenty doktorů Frankensteinů a Moreauů, za nimiž stojí křesťanská morálka a starořecká etika. Asijská buddhistická tradice totiž oproti západní civilizaci nikdy úplně nepřistoupila na západní striktní oddělování člověka od zbytku přírody a přírody od umělých výtvorů. Už v roce 1974 tu profesor robotiky a buddhista Masahiro Mori v knize *The Buddha in the Robot* (Buddha v robotovi) popisuje vztah člověka a stroje jako vzájemně prospěšnou symbiózu, kde člověk ovládá stroj, ale zároveň je jím sám ovládán. Přesně v tomto duchu komiksový tvůrce Osamu Tezuka už v šedesátých letech v sérii *Tecuwán Atom* hlásal mírumilovnou a vzájemnou symbiózu lidí a robotů. Ještě radikálněji

na něj navázal další autor mangy Masamune Širó, jehož *Ghost in the Shell* přináší zvláštní kyberpunkovou mystiku ovlivněnou šintoismem, která přiznává „duši“ nejen lidem, ale i neživým objektům či virtuálním technologiím.

Na odvrácené straně těchto fantazií stojí nejslavnější japonský kyberpunkový snímek *Tecuwo* od Šinji Cukamota. V *Tecuovi* úředník cestou z práce narazí na podivína, v titulcích popsáno jako „kovový fetišista“, který experimentuje s vkládáním kovových součástek do těla. Střet spustí bizarní mutace i v těle hrdiny, který se mění v kyborga, a nakonec s „kovovým fetišistou“ splyne v jedinou bytost, která, jak je řečeno v závěru filmu, „může vést ke konci celého tohoto zkurveného světa“. Finále filmu působí jako oslava úspěšné mutace, groteskní stvrzení Moriho ideálu kyborga. Těžko říct, jak vážné je tento výkřik myšlen. Film je zjevně napojen na energii celého poválečného Japonska, které se proměnilo v ohromný společenský stroj, kde technologie prostupuje přímo do lidského těla. Tato energie je v samotném filmu každopádně vysoce agresivní, destruktivní a excesivně erotická. Zachycuje techno-orgasmickou erupci, která se změní v řetězovou reakci vymykající se kontrole. Přepřacovanou, frustrovanou a zmechanizovanou japonskou společnost ostatně už v devadesátých letech čekala stagnace, která se postupně přetavila do hořkého celospolečenského vyhoření. V současnosti je Japonsko postiženo řadou problémů souvisejících právě s nízkou kvalitou života spojenou s přehnaným důrazem na pracovní výkonnost, s nefunkčním sociálním systémem a s přetrvávajícím patriarchálním nastavením, díky němuž dnes země čelí mimo jiné rapidnímu stárnutí celé populace. Dnešní stav města Blade Runnera stvrzuje, že kyberpunk není nejzdravější životní styl.

Autor je publicista.



JAKÉ TO JE BÝT ELEKTRICKOU OVEČKOU?



Ondřej Pavlík

Přes své silné literární kořeny je kyberpunk navýsost vizuální žánr. Při vyslovení jeho jména se nevybaví zápletky, emoce nebo myšlenky, ale především obrazy a scény. Déšť snášející se na omšelou megalopoli. Spletence počítačových kabelů. Technologické extenze lidských těl. Chladně efektivní přestřelky. Neony. Na mysl se proto vkrádá otázka, zdali se za působivou podívanou skrývá i ještě něco dalšího...

„Od vydání *Blade Runner* v roce 1982, který je považován za klíčový pilíř tohoto žánru, se kyberpunk adaptoval a vyvíjel v reakci na změny ve společnosti, technologii a kultuře,“ odpověděl mi bot ChatGPT na prosbu o odborné pojednání na téma transformace kyberpunkové filmové estetiky v posledním půlstoletí. Zatímco ikonický film Ridleyho Scotta podle chatbota charakterizovalo industriální prostředí, chladné barvy a kontrast mezi futuristickými technologiemi a dystopickým prostředím, rozvoj digitálních technologií v devadesátých letech měl do tohoto subžánru přinést změnu. „Filmy jako *Johnny Mnemonic* (1995) a *The Matrix* (1999) odrážejí zvýšený zájem o virtuální realitu, kyberprostor a hackery,“ napsal nejnovější veřejně dostupný AI model, dočasně pasovaný do role zkušeného teoretika filmu a médií. Velký jazykový model tím shrnul intuitivní a stereotypní chápání kyberpunku, tohoto žánru-nežánru, které však říká jen málo o samotných filmech nebo tématech, které se snaží postihnout.

Možná totiž není nic samozřejmějšího a banálnějšího než prohlásit, že styl a imaginace kyberpunku — a nakonec i dalších subžánrů sci-fi — se proměňuje spolu s novými technologiemi, potažmo s zeitgeistovými posuny, jaké nastaly po ekonomické krizi v sedmdesátých letech nebo třeba po 11. září. Má tedy vůbec smysl tento narativ, který zdaleka nereprodukuje jen AI, dále následovat a rozvíjet? Nevytvoříme tím zjednodušenou představu o kyberpunku jako poslušné mechanické ovečce, stádně se podřizující aktuálním celospolečenským náladám? Zkusme tedy jít jinou cestou a ptát se, čím se kyberpunkové filmy vyznačují bez ohledu na příslušnost k vnějším trendům — a v čem naopak navzdory nim zůstávají stejné. Třeba tím dojdeme k překvapivějším a podnětnějším závěrům.

Podle marxistického literárního teoretika Frederica Jamesona je kyberpunk vrcholnou manifestací postmoderny a pozdního kapitalismu. Souvztažnost s postmoderní fikcí je namístě, současně je však třeba ji zpřesnit a důkladněji odstínit. Kde totiž postmoderní fikce operuje hlavně v oblasti formy, struktury či jazyka, kyberpunk věci zkonkrétňuje a materializuje. Týká se to tří provázaných rovin: světa, roztržitého já a motivu smrti, ať už té individuální, či kolektivní.

POSTMODERNÍ KYBORG

Kyberpunkové filmy, podobně jako další odnože sci-fi, naplňují postmoderní tázání

po povaze světa: Co je to svět? Z čeho se skládá? Jaké jsou jeho alternativy? Můžeme svět vůbec poznat a popsat? Prozkoumávají jej přitom horizontálně, nebo vertikálně. Mohou být tuláckými dobrodružstvími, kde spolu s hrdinou po vzoru středověkých rytířských romancí navštěvujeme řádku barvitých mikrosvětů. Anebo se můžeme do světů nořit — či z nich vystupovat — a procházet jejich dimenzemi. V takových případech je komplikovanost kyberpunkového světa garantovaná nikoli jeho šíří a členitostí, ale hloubkou a vrstevnatostí.

Horizontální linii kyberpunkových filmů výstižně zastupuje zmíněný *Blade Runner* a především jeho pokračování *Blade Runner 2049* (2017). Starší snímek Ridleyho Scotta zachovává základní kostru neo-noirového vyprávění (kriminálky odehrávající se v temném velkoměstském prostředí), ale jinak působí spíše jako návštěva potemnělé, neony osvětlené megalopole. Rozvolněný temporytmus scén, doprovázený hymnickým syntezátorovým soundtrackem Vangelise, akcentuje prostorovost, již se zde podřizuje čas a v níž humanoidní figury nejasného původu splývají s okolím. Za hranice futuristického, mlžným oparem zahaleného noirového velkoměsta se pak vydává volně navazující film Denise Villeneuve. Je plnohodnotným putováním, v němž spolu s málomluvným hrdinou K ohmatáváme širší obrysy zdevastovaného Los Angeles a jeho okolí: kostry posledních stromů, obří skládky a pusté, pískem zaváté paláce. Jestliže z obhlídek těchto kyberpunkových světů získáváme ponětí o jejich dystopické povaze, v níž se nerovnoměrný třídní boj mísí s environmentální katastrofou, je to právě díky jejich rozlehlosti.

Typickým zástupcem vertikalizovaného kyberpunkového světa jsou matrixovské filmy. Oproti oběma *Blade Runnerům*, jejichž „světování“ vybízí k ryze smyslovému, až taktilnímu nasávání urbánních a příměstských krajín, konstruuje *Matrix* svůj svět jako intelektuální cibuli, jejíž slupky lze různě loupat a přichycovat zpátky. Světem zde nebloumáme jako na procházce, ale noříme se dovnitř, pod jeho iluzorní povrch. Nejde přitom o výmysl spjatý výhradně s mileniální digitální revolucí; s konceptem vnořeného, tentokrát videoherního světa pracoval například už *Tron* (1982). Na rozdíl od tohoto disneyovského dobrodružství ale sourozenci Wachowští zužitkovávají klasický kyberpunkový motiv simulované reality k tomu, aby pod diváctvem podtrhli koberec. Výsledkem je aha-efekt, prožření, v němž se smysly

a emoce ukazují jako nespolehlivé a uměle zkonstruované, jako jeden z nástrojů zotročení. Co když je okolní svět jen iluzorní halucinací a ta skutečná, mnohem znepokojivější pravdivá realita leží kdesi pod ní, blíže zemskému jádru?

Vedle světa se v postmoderních fikcích rozpadají také jindy celistvé osobnosti, obvykle však jen obrazně, jazykově či strukturně. Kyberpunk toto štěpení individuálních identit opět činí doslovnými. Postavy se zde pomocí mechanických, digitálních a dalších vynálezů fragmentují, vážou se na ostatní a znejasňují okraje jednotlivých těl, myšlenek a počitků. Literárním exemplářem takového prorůstání a rozkládání je technologie simstim z vlivného románu *Neuromancer* Williama Gibsona, jež dovoluje zaznamenat vzrušující úsek ze života celebrity a následně jej se vším všudy zprostředkovat hladovým spotřebitelům. Jde o další typ eskapistického opiátu, tak příznačného pro kyberpunkové světy, v němž zchudlé davy zoufale hltaří nejnovější korporátní vymoženosti. Videoherně tento motiv v podobě tzv. braindance vzkřísil *Cyberpunk 2077*.

Obdobou fyzických, mentálních a senzorických extenzí by v kyberpunkových filmech mohly být různé myšlenkové paláce a augmentace, které dovolují protékat sítí, vzdáleně vstupovat do dalekých míst a jinak překlenovat virtuálně a materiálně. Patrně nejdůsledněji a vcelku ojedinele s prvkem simulované stimulace operuje přehlížené brakové sci-fi *Gamer* (2009) tehdy ještě vizionářské dvojice Mark Nevelldine & Brian Taylor. Smyslově zahlcující film předestírá svět ovládajících a ovládaných, v němž se juvenilní hráči a morbidně obézní konzumenti na dálku slaďují s testosteronovými odsouzenici v bojových arénách nebo lascivně flirtují v kůži spoře oděných „simíků“, najatých herců a hereček, již takto propůjčují svá těla, vyjadřování a prožitky. *Gamer* coby virtualizovaná aktualizace *Běžícího muže* (1987) přitom komunikuje nepřijemně zjištěnými afekty — bleskovými diskontinuálními střihy mezi aktéry nebo vykrouceným groteskním herectvím —, a vtahuje nás tak do svého zběsilého pandemonia. Film zde ve vztahu k publiku účinkuje jako další kyberpunkový implantát.

Některé kyberpunkové fikce si pak skrze spojení lidských bytostí s čipy a strojovými součástkami představují, jak by bylo možné pokořit smrt. Sci-fi variaci na frankensteinovské monstrum předkládá *RoboCop* (1987), kde proces zániku a znovuoživení



detroitského policisty Murphyho sledujeme z protagonistova subjektivního pohledu. Komíhavost a nejistota RoboCopovy motoriky a zaměřovacích systémů je v režii nizozemského provokatéra Paula Verhoevena součástí satiry na korporátní fašismus, což motivu hybridní biologicko-mechanistické identity dodává pro žánr vzácný komediální nádech. A sugestivně znázorňuje vratkou komplexitu kyborgovské existence uvnitř násilného systému, čehož se novější snímky na obdobné téma (například *Upgrade*, 2018) dotýkají jen letmo a krotce. Kdybychom chtěli ještě nalézt film tematizující kolektivní vyhlazení a následné vzkříšení celé lidské rasy, museli bychom zabořit směrem na východ, k japonskému sci-fi *Casshern. První samuraj nového věku* (2004). Myšlenka neobuněk schopných zregenerovat člověčí těla otevírá otázku přirozeného původu celé lidské rasy. Zmutovaní neolidé jsou složeni z organických tkání a chovají se lidsky, zatímco jejich eurasijští předci jsou naopak zčásti tvořeni technologiemi. Nic není přírodní či přirozené; vše je nějak zkonstruované, slátané dohromady.

IGNOROVAT HYBRIDY

Tyto typické znaky kyberpunkových filmů lze zjednodušeně popsat jako textuální. Nalezneme je také v žánrově příbuzných sci-fi románech a pohybuji se někde na pomezí vyprávění a významů. Filmový kyberpunk je však rovněž spjatý s charakteristickou výtvarnou stylizací, která často dokresluje zmíněné motivy postupování člověka a stroje, jednotlivce a prostředí. Liánovité přípojky vycházející z postav se vlní podobně jako rozmížené hrany osvětlených mrakodrapů, mezi vizuálním a chemickým smogem zdánlivě není rozdíl. Ačkoli to přitom vypadá, že kyberpunkový styl představuje hodně vyhraněný typ estetiky, ve filmech přece jen tihne k umírněnější konvenčnosti.

Podle výsledků googlení by se mohlo zdát, že barevné palety kyberpunku dominují neonové barvy, zejména pak zářivě růžová či fialová, doplněná o odstíny modré. Takový dojem alespoň evokují rozličné fanartové ilustrace, případně náhledové obrázky k instruktážním článkům vysvětlujícím, jak docílit té správné kyberpunkové estetiky. Překvapivé ale může být, že samotné filmy s tímto zbarvením do růžovo-fialova pracují jen minimálně. Buď si ješetří na výtvarně uhrančivé výjevy, jakým je třeba scéna s obřím neonovým hologramem dívky Joi ve filmu *Blade Runner 2049*.

Nebo jím poutají pozornost v propagačních materiálech, jako třeba plakáty k hollywoodskému remaku japonského anime *Ghost in the Shell* (2017) nebo DVD přebaly brakového sci-fi *Nemesis* (1992).

Z webu moviebarcode, na němž jsou filmy záběr po záběru stlačeny do podélných, hustě proužkovaných obdélníků, vyplývá, že i v těch největších kyberpunkových klasikách purpurová téměř absentuje. Barevné spektrum původního *Blade Runnera* odpovídá průmyslově standardizované kombinaci tyrkysovo-oranžového gradingu, díky němuž vzniká v obraze atraktivní hloubka a kontrast. Do ještě výraznějších a sytějších tónů tuto kombinaci posouvá bladerunnerovské pokračování (v paměti utkví hlavně oranžovým pískem zanesené pláně). K modré ve spojení se žlutou dokonce tihne i třetí *Matrix Revolutions* (2003), a uhýbá tak od značkově zeleného prvního dílu. Jinými slovy: všeobecně přijímaná představa o barevném stylu kyberpunkové estetiky je — alespoň v případě nejvlivnějších filmů tohoto žánru — nereprezentativním excitem.

Kyberpunkové filmy tedy nutně nejdou s dobou, spíše dávají do pohybu vcelku ustálený soubor pravidelností, motivů a estetických prvků, které mají původ ve starších, převážně fantastických žánrech, postmoderní fikci nebo hollywoodských normách. A přestože akční béčka Alberta Pyuna (vedle zmíněného *Nemesis* také *Cyborg*, 1989) a Nevelkina s Taylorem (kromě filmu *Gamer* rovněž dva díly *Zastav a nepřetáhneš*, 2006 a 2009) si minimálně označení „punk“ zaslouhují, většina kyberpunkových filmů spíše brousí své hrany a spoléhá na prověřená schémata (viz campbellovský monomýtus prvního *Matrixu*). Je-li zároveň postmoderna obdobím, které už teď vnímáme s určitým kritickým odstupem a pociťujeme potřebu nalézt z něj východisko, nabízí se nakonec zamyšlení nad myšlenkovou, či přímo filozofickou konvenčností kyberpunkových filmů.

Podle Bruna Latoura žijeme v zasetí takzvané moderní ústavy. Přírodu a společnost považujeme za oddělené domény, separujeme slovo od světa a znemožňujeme rozeznávat jejich vzájemné mísení. Postmoderní myšlení tuto propast nepřeklenulo, ale spíše prohloubilo. Čím usilovněji však v tomto rozdělování živoucí lidské kultury a umrtvené objektové přírody pokračujeme, tím víc hybridů zapletených do obou domén paradoxně produkujeme: ozonovou díru, genové inženýrství, klimatické katastrofy,

umělou inteligenci, kybernetické vynálezy typu Neuralink. Kyberpunk, jenž je takové hybridní existence plný a otevřeně navíc pojednává o jejích úskalích, se na první pohled může zdát jako podvratný žánr, zviditelňující, co v běžném životě zůstává neviditelné.

Je však otázkou, nakolik kyberpunk, včetně výše uvedených filmů, moderní duality skutečně překonává a nabízí k nim alternativu. Anebo v dystopickém duchu ukazuje, co nás v budoucnu čeká, budeme-li hybriditu všech věcí dále ignorovat. Donna Haraway chápe kyborga — umělého člověka, myslícího robota a ústřední figuru kyberpunku — jako užitečnou metaforu neukotvené, transgresivní bytosti, která ve feministickém a posthumanistickém duchu navazuje spojení mezi organickou a anorganickou hmotou, mezi gendery a druhy. Kyborg v jejím pojetí není tragickou nebo směšně nemotornou zombie, zbastlenou z levně pořízených součástek, ale postavou vybízející k občerstvení promlouvání se světem a jeho novému uspořádávání. Takový impuls však kyberpunkovým filmům schází, nebo se objevuje jen výjimečně, jako třeba náznakově ve sci-fi *Elysium* (2013), kde si však stále uchovává poněkud naivní marxistický nádech. Jednu z možných cest naznačuje předloha *Blade Runnera*, román *Sní androidi o elektrických ovečkách?* Philipa K. Dicka, v níž zvířata získávají větší prostor než ve filmové adaptaci. Jaké to ale je být takovou elektrickou ovečkou? Tam se zatím kyberpunkové filmy zajít neodvážily.

Autor je filmový vědec a publicista.

O hudebním žánru, který zestárl dřív,
než vznikl

KYBERPUNK NIKDY NEBYL PUNK



Karel Veselý

Někdy na začátku devadesátých let, těsně po vydání desky *Charmed Life*, měl zpěvák Billy Idol nehodu na motorce a musel zůstat delší dobu v klidu domácího léčení. Když ho navštívil hudební publicista Legs McNeil, zmínil se, že elektronický stimulátor svalů připojený k Idolově pochroumané noze je „hodně kyberpunkový“. Idol se s McNeilem začal bavit o kyberpunku, pár let předtím četl *Neuromancera*, ale vůbec netušil, že román zrodil celý nový literární žánr. Času na to dovzdělat se měl Idol na lůžku dost — přečetl *Sněh* Neala Stephensona, knihy futuristy Roberta Antona Wilsona a sehnal si stará čísla fanzinu *Mondo 2000* a postupně se v něm začal rodit nápad na konceptuální album, které by vycházelo z estetiky kyberpunku. Ve stejné době se seznámil s elektronickým hudebníkem Trevorem Rabinem, okouzilo ho jeho studio plné počítačů Macintosh, které mu symbolizovaly budoucnost hudby, a sám si nechal postavit podobné.

Idolova kariéra byla tehdy v krizi. Někdejší londýnský punker, který se pohyboval na stejné scéně jako Sex Pistols nebo Siouxsie and the Banshees a z něhož se v následné dekádě stala rocková hvězda, se po příchodu Nirvany a grunge stal v pětatřiceti letech nechtěným reliktem starých časů. Naskočit na undergroundovou vlnu kyber-futuristického hnutí se zdálo být skvělým nápadem. Estetika do-it-yourself spojená s počítači a důraz na decentralizaci skrze sítě mu navíc přišla hodně punková, což platilo i o frenetickém jazyce Gibsonových prvních románů a povídek. „Je rok 1993 a já bych se měl probudit a být součástí téhle vlny. Sedím tady jako pankáč, který pamatuje rok 1977, a dívám

se na Courtney Love, jak mluví o punku, Nirvanu jak mluví o punku, a tohle je moje odpověď,“ prohlásil Idol v typicky velkoho-bém rozhovoru pro *The New York Times*.

Tou odpovědí bylo album *Cyberpunk* — kolekce písní vycházející z průniku industriálního rocku, synth-popu a punku spojená sci-fi příběhem o vzpouře osamělého hrdiny proti korporacím utlačujícím v blízké budoucnosti obyvatelstvo. Inspirace byla jasná, v jedné písni Idol skanduje: „Jsem Neuromancer a jsem v tranzu.“ Ve velkorozpočtovém klipu k druhému singlu „Shock To The System“ hraje Idol fotografa, který se nachomýtně k případu policejní brutality na demonstrantovi, sám dostane nakládačku, ale ve fantaskní scéně vypůjčené nejspíš z japonského filmu *Tetsuo*, mu tělo sroste s kamerou a počítačem a stane se z něj neporazitelný kyborg. Odstartuje revoluci a svrhne totalitní režim.

Deska *Cyberpunk* působí podobně bizarně jako zmiňovaný klip — sázka na mix popových refrénů, dobových syntetických zvuků a odkazů na hnutí hluboko v undergroundu ovšem Idolovi tak úplně nevyšla. Kritika se desce vysmála, fanoušci ji nepřijali a Idolova kariéra se z propadáku už nikdy nevzpamatovala, další studiové album natočil až za dlouhých třináct let.

„Mám pocit, že s touto deskou zemřel kyberpunk,“ napsal v roce 1995 Jack Boulware z fanzinu *Mondo 2000*, s jehož některými autory Idol svůj koncept údajně konzultoval. Na *Cyberpunk* se však dodnes vzpomíná — ne tak úplně díky hudbě, ale pro její inovativní marketingovou kampaň, která využívala i v roce 1993 ještě nepřilíší rozšířenou internetovou síť. Speciální edice desky obsahovala i disketu, na níž byly některé grafické prvky z desky nebo texty. Byl to vůbec první pokus, jak vydat hudbu s multimediálním digitálním obsahem.

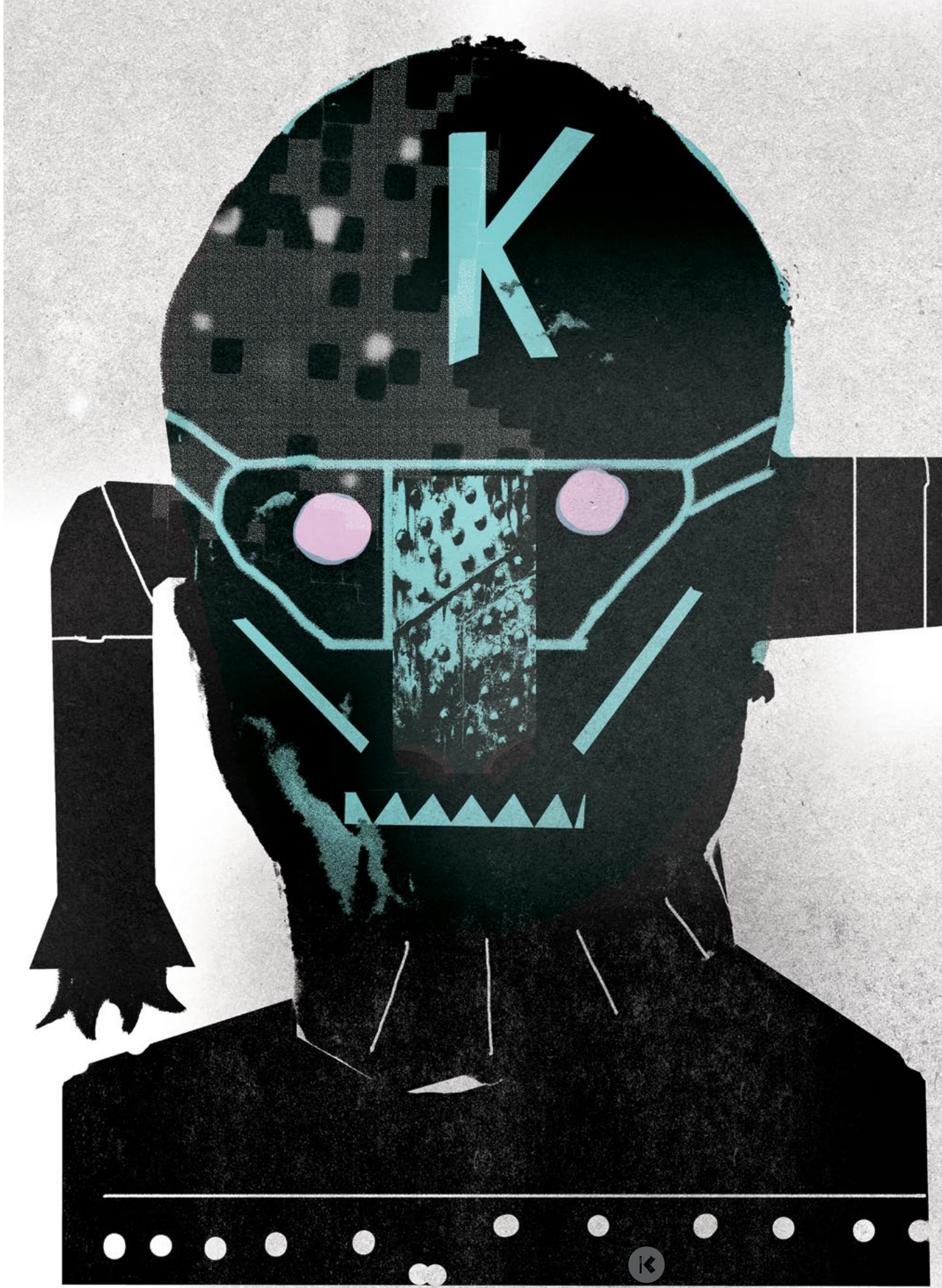
Slovo punk má jasné hudební konotace, nicméně sám otec žánru Gibson několikrát přiznal, že punk moc neposlouchá a je spíše fanouškem bezútěšného, depresivního postpunku Joy Division. Generačně mu byli vzdáleni také pionýři elektronické hudby, jako Kraftwerk nebo Gary Numan. Kdyby ale víc pátral, možná by našel spřízněnce v hudbě evropských kapel, jako byly Nitzer Ebb nebo Front 242, které ve stejné době, kdy on psal *Neuromancera*, natáčeli drásavé desky plné chladné elektroniky a dystopických motivů smíchaných s transhumanismem.

Skutečným ideovým a estetickým spřízněncem kyberpunku je totiž hudební žánr electronic body music (EBM), byt v tomto případě jde spíše o historickou synchronicitu a přání některých časopisů než o uměleckou inspiraci samotných hudebníků či spisovatelů. Na přelomu osmé a deváté dekády slavilo i výraznější komerční úspěchy na americkém trhu (Front Line Assembly, Ministry, Nine Inch Nails). V té době se přitom už začali výrobci a propagátoři komunikačních technologií — například Steve Jobs — zhlížet v optimistickém sci-fi utopismu a měnili se v proroky šťastné budoucnosti, v níž „informace budou svobodné“ a s nimi i svět. Žánr EBM nicméně dál vyznával transgresi a obrazy dystopie a tím se rozcházel s dobovou rétorikou o demokratizačním potenciálem digitálních technologií a podobně.

Jako svébytný hudební žánr se proto kyberpunk nikdy neuchytil. Když v roce 1995 Hollywood zfilmoval pionýrskou Gibsonovu povídku *Johnny Mnemonic*, v soundtracku zněl ještě mix industriálu, metalu a elektroniky, konkrétně dobové kapely jako Cop Shot Cop, Helmet nebo KMFDM shodně navazující na EBM. V roce 1999 však dorazil do kin konečně skutečný kyberpunkový filmový trhák — *Matrix* — a v něm byli slyšet Marilyn Manson, The Prodigy nebo Massive Attack. Ponuré technopesimistické vize kyberpunku se už tehdy definitivně rozprostřely skrz celé spektrum hudební alternativy, o nějakém hudebním žánru se nedalo ani přemýšlet. Další nepřilíší povedené díly *Matrixu* už pak jasně ukazují, že v novém tisíciletí se z kyberpunku stalo retro s přesně danými estetickými pravidly, což nakonec platí třeba i pro extrémně populární počítačovou hru *Cyberpunk 2077*.

Někteří spisovatelé se pokoušeli žánr inovovat, pravidla konzumentských návyků jsou však silnější a kyberpunk už tak existuje jen jako jasně definovaná sbírka klišé. Platí to nakonec i pro hudbu, která je s ním spojována dnes — ponuré darkwave vize projektů Perturbator, DJ Hyper nebo Euphorbia se hlásí ke kyberpunkovým axiomům, ale dál se dívají do budoucnosti (nejen) hudebním prizmatem poloviny osmdesátých let. Jsou i nadále fascinováni dystopickým světem, v němž technologie ovládl lidstvo, aniž by si ale všimli, že takový svět je pro nás už vlastně každodenní chlebiček.

Autor je hudební publicista a spisovatel.





Ve stínu Čankajškovy sochy

OSTRAVAN A OSTROVANÉ



Text Ivan Motýl
Foto David Konečný

Mandarínská čínština má pro pivo znaky 啤酒 a pro oceán 海洋. Po třetí plechovce Taiwan Beer z řetězce minimarketů 7-Eleven (padesát tchajwanských dolarů za kus) začínám kaligrafickým linkám rozumět a vidím v nich obrysy baňky s chmelovinou 酒 i nekonečné spousty vod 海. A s vervou luštím biografie spisovatelů, kteří budou ostrov reprezentovat na letošním Měsíci autorského čtení v Brně, Ostravě, Bratislavě, Prešově, Košicích a dva večery i ve Lvově. V Národním muzeu tchajwanské literatury v centru hlavního města Tchaj-peje mě čeká mořský vlk Liao Hongji, autor písíci výhradně o Tichém oceánu. Pro sichr do tašky přibaluji další plechy, kdyby to byla dlouhá řeč. A je, mnohá témata jsou společná. Zatímco Česká republika žila do sklonku osmdesátých let v rudém teroru, Tchaj-wan v bílém, spojuje nás tak moře bolesti. Ale i moře piva. 啤酒, vyslovuj pídžo.

Liao Hongji (廖鴻基) postává ve stínu fikusů *Ficus microcarpa*. Pod původním čínským druhem, jehož propletené kmeny s hladkou kůrou připomínají vypasené hady. Šestašedesátiletý spisovatel má prošeďivé vlasy a hlas vlídný jak moře v bezvětří. Bez pohledu na oceán nemůže zůstat ani den.

„Několikrát jsem měl možnost v hlavním městě pracovat, ale tak daleko od pobřeží bych to nevydržel,“ svěřuje se. Červenou linkou metra je to k oceánu čtyřicet minut. Hlavní město Tchaj-pej leží očima Středoevropana téměř na pláži, místní to vnímají jinak.

MOŘE JE PŘÍTEL, MILENKA I MATKA

Ostravan mluví s ostrovanem, to je druh blízkosti. A Hongji píše o Pacifiku, rybářích a námořnících tři desetiletí. „Moře vnímám jako živou bytost, jako člověka. V průběhu života se ten vztah postupně měnil,“ pokračuje.

Od Tichého oceánu nás dělí třiadvacet stanic podzemní dráhou, ale spisovatel se v centru Tchaj-peje cítí uvězněn. „V mládí jsem moře vnímal jako blízkého přítele. Kdykoli na mě padl splín, mluvil jsem s ním jako s nejlepším kamarádem.“

Kamarádství se proměnilo v milostný vztah. „Moře se mi stalo milenkou, a kdykoli ho rozbouřil tajfun, což se tady děje často, měl jsem o lásku velký strach. A po tajfunu jsem vyplouval na moře s obavami, jestli se jí něco nestalo.“

Ve stáří vášeň vystřídala úcta. „Život mi dala máma a já teď vnímám jako matku i moře. Cítím, že mě ochraňuje a že mi celý život pomáhalo při psaní.“

κ Paradoxy dějin. Čankajškův kult je i důkazem tchajwanské svobody. Sochu generalissima v útrobách monumentálního památníku hlídá čestná stráž, oběti diktátora ale připomínají dva pomníky v blízkém okolí. A starostou Tchaj-peje je nyní Čankajškův pravnuke Chiang Wan-an, politik Kuomintangu

Liao Hongji stále vyráží na kratší i delší plavby, aby příteli, milence a matce ještě lépe porozuměl. Je to závislost, jak píše v románu *Plující ostrov*:

At už člověk odejde na moře s přístupem gamblera, či ne, dny na moři odplývají jako vlny podél boků lodi, jako chomáče mraků přelétávající nad lodí — jedna plavba, druhá plavba, a ještě jedna plavba — koho jednou pohltí oceán, už se na pevnou zem nevrátí.

Vytahují 啤酒, plechovky Taiwan Beer, Hongji ale nemá na pivo chuť a vypráví, že námořníci pijí alkohol jen v přístavech. Po několik měsíců dlouhé rybářské výpravě to s tchajwanskou posádkou zažil třeba v africkém Kapském Městě.

Plavba na moři natolik potlačuje lidské tužby a potřeby, je natolik jednotvárná a skličující, že když námořník přistane jednoho dne u břehu, dá průchod všemu, co v sobě zadržoval — je jako balónek nafouknutý stále víc a více, že už nemůže než prasknout — oddá se nezřízenému jídlu, pití, návštěvám bordelů a hazardu.

Mořští vlci na pevnině vydrží pařit jen tři noci, pak se prý stáhnou zpět do kajut, bědují a těší se na oceán.

PŘÍBĚH GENERÁLA ČANKAJŠKA

Linka R tchajpejského metra končí ve čtvrti Tamsui na pobřeží Tchajwanské úžiny. „Sto šedesát kilometrů široká úžina je podle mě dostatečnou bariérou proti čínské vojenské intervenci,“ věří spisovatel Hongji v sílu mořských vod.

Konflikt mezi Čínskou lidovou republikou a Čínskou republikou na Tchaj-wanu se táhne od konce čtyřicátých let minulého století. A pořád platí, že může přejít v otevřenou válku. Třeba hned zítra. Historii sváru demonstruje příběh generalissima Čankajška (1887—1975), syna zámožného obchodníka se solí z pevninské Číny. Vojenskou školu vystudoval v Japonsku a v roce 1912 se ve velitelské funkci zúčastnil první čínské revoluce, která svrhla

císařství a nastolila republiku. Ve jménu nacionalistické strany Kuomintang se pak celá desetiletí pokoušel ovládnout Čínu, ovšem za cenu takzvaného bílého teroru, který na pevnině zahubil až deset milionů lidí.

I když se Čankajšek za druhé světové války dokázal spojit s čínskými komunisty, po pádu japonských okupantů v roce 1945 se rozhořela další občanská válka a Kuomintang si vytvořil základnu právě na Tchaj-wanu. A po definitivní prohře na pevnině s prosovětskou Lidovou osvobozenou armádou se tady v roce 1949 na konec vylodil i Čankajšek a zhruba dva miliony jeho soukmenovců. Bílý teror však pokračoval i na ostrově, kde totalita padla až v roce 1987 a na první svobodné volby se čekalo ještě čtyři roky.

Vztahy mezi pevninou a ostrovem jsou vyhrcoené i za demokracie. Čankajšek na Tchaj-wanu vyhlásil Čínskou republiku a té se dnešní Tchajwanci nehodlají vzdát. Čínská lidová republika odpadlíka neuznává a téměř osmdesát let mu vyhrožuje přes moře vojenskou silou.

Spisovatel Liao Hongji se přesto na ostrově cítí bezpečně, s oceánem si prý dokáže promluvit a má od něj i určitý příslib ochrany. Vylodění na hornaté Formose, jak zemi kdysi nazvali Portugalci, je navíc krajně nesnadné.

„Co se stalo na Ukrajině, považuji za důsledek toho, že země není od Ruska oddělena mořem,“ přemítá prozaik. Protáhnu ostravský gzycht a zvrásním čelo. Bohužel, na mapě světa nevidím mezi Ruskou federací a Českou republikou žádné moře. Jsme více ohroženi Kremlem než Tchaj-wan Pekingem? „Pevnina je pro dobyvatele vždycky snazší cíl,“ nepotěší mě intelektuál narozený v roce 1957.

Ostrovan pije čaj, Ostravan pivo, o dvě hodiny později je to ale naopak. Ostrované ve večerce 7-Eleven pijí pivo a já alkoholem dehydratovanému organismu dávám čajovou infuzi.

Globální ekonomický web Statista očekává, že Tchajwanci letos vypijí 7,4 milionu hektolitřů piva a Češi 20,5 milionu, v obou případech je to moře piva. Spotřeba na ostrově přitom stoupá o 1,5 procenta ročně, zatímco v České republice od roku 1997 klesá. Síly se vyrovnávají.

POUČENÍ Z HONGKONGU

Evropské bojiště je od Tchaj-wanu vzdáleno deset tisíc kilometrů. „Proto v konfliktu na Ukrajině spousta Tchajwanců nevidí souvislost s naší situací. Jenže je dost velká,“ lituje devětašedesátiletý básník Chen Li (陳黎), autor více než třiceti knih. Přeložil i Jaroslava Seiferta. V areálu památníku písemnictví si zapaluje dýmku a ptá se mě na smrt Leoše Janáčka.

„Zápal plic, rychlý konec v ostravském špitále.“

V létě chce úmrtí komnatu milovaného skladatele spatřit na vlastní oči.

Tchaj-wan nemíní Čínu provokovat. Letos zvolený prezident William Laj dříve mluvil o nezávislosti, ale v nejvyšší funkci je opatrnější. I když byl na post vynesena hlavně hlasy voličů Demokratické pokrokové strany (DPP), která otázku nezávislosti otvírá na veřejnosti, prezident musí myslet i na přibližně stejně silnou stranu Kuomintang (KMT), živý relikv z časů bílého teroru. Někteří představitelé KMT dosud sní o porážce komunismu v Číně, jiní věří v nějakou domluvu o společném státě a dvou nezávislých vládách. Většinou si ale nepřejí úplně nezávislý Tchaj-wan, tím by popřeli Čankajškov odkaz.

„Na to vše se musí ohlížet i prezident. Mluví hlavně o ‚podmínkách‘ společného soužití s Čínou, nikoli o nezávislém Tchaj-wanu,“ vyloží mi poměry v prezidentském paláci Táňa Dluhošová, ředitelka Orientálního ústavu Akademie věd v Praze, která v Tchaj-peji tlumočí rozhovory se spisovateli. Ostrov se přesto usilovně

vyzbrojuje. „Zbraně paradoxně zajišťují mír. Čím více si jich Tchaj-wan obstará, tím bude mít větší záruku, že válka nezačne.“

Pro nejmladší generaci je poučením nedaleký Hongkong a tamní brutální potlačování lidských práv. Peking přitom po odchodu Britů sliboval zachování demokracie. Tchajpejská esejistka Yan Shu-xia (言叔夏) nese utahování šroubů v Hongkongu zvláště nelibě. „O politice jsem dříve nepsala, až události v Hongkongu v roce 2019, kdy Čína potlačila protesty, mě nutí k zamyšlením nad vztahem jedince k politickému zřízení.“

Ostravan zpovídá ostrovanku. Spisovatelka se narodila v roce 1982, dospívala za demokracie. „Velký rozdíl proti generaci mých rodičů, která vyrůstala za Čankajška. Tě bylo vtlučeno do hlavy, že je nepodstatnou a malinkou součástí politiky, o kterou se nemá zajímat. Proto se na události v Hongkongu dívá úplně jinak než moji vrstevníci.“

SETNUTÉ HLAVY, VOJAČKA A MÁNIČKA

Národní muzeum tchajwanské literatury v Jinan Road tvoří sedm polodřevěných domů v japonském stylu. V Tchaj-peji jde o nejzachovalejší obytné budovy z dob japonské okupace (1895–1945), které s příchodem Čankajška zabrala armáda. A pavilon určený pro autorská čtení je někdejší vilou generála Wang Shuminga, vrchního velitele letectva.

Čankajškovy síly na Tchaj-wanu vyhlásily stanné právo po incidentu z 28. února 1947, kdy drobný konflikt související s černým trhem přerostl v masakr osmnácti tisíc čínských starousedlíků, kteří na ostrov postupně připlouvali od sedmnáctého století. Spisovatelka Kang-i Sun Chang (孫康宜) v knize *Cesta bílým terorem* píše o setnutých hlavách, které plavaly tchajpejskými řekami do Pacifiku.

V areálu literárního centra si lámu hlavu nad betonovými sarkofágy. „Protiletcké kryty z druhé světové války,“ poučí mě ředitelka muzea Nikky Lin (林進). Nasoukat se do minikrytu bylo pořád lepší než zůstat v japonských domcích, které bomby zažehly jak slámu na strništi po sklizni rýže.

Turbulentní dějiny ostrova si za sebou táhne každý dospělý Tchajwanec, a proto berou vážně informace civilní obrany, do kterého krytu se uchýlit v případě čínského útoku. Ví to i sedmdesátiletá spisovatelka Su Weizhen (蘇偉貞), k níž mám zvláštní respekt. S profesionálními vojáky se jakožto stará mánička stýkám nerad a tato spisovatelka má za sebou kariéru na velitelství pozemní tchajwanské armády.

Ev'rybody's talking about / John and Yoko, Timmy Leary, Rosemary, / Tommy Smothers, Bobby Dylan, Tommy Cooper, / Derek Taylor, Norman Mailer, / Alan Ginsberg, Hare Krishna, / Hare Hare Krishna // All we are saying is give peace a chance.

Su Weizhen přichází pod palmami, které muzeum označilo cedulkou *Archontophoenix alexandrae*. Australská palma rovná jako generál, dokáže se pnout do výšky třiceti metrů. „Rodiče pocházejí z čínské provincie Kuang-tung a přišli na Tchaj-wan s Čankajškem, otec byl voják. Když se bavíme o spisovatelích z armádních kruhů, tak šlo o velmi vzdělané Číňany, nebyli to militantní válečníci, ale intelektuálové, kteří se před komunistickým terorem zachránili vstupem do armády,“ vypráví Su Weizhen.

Studovat ji poslali na vysokou vojenskou školu, kde se dotkla literárních trendů. „Vojenští spisovatelé vytvořili celou modernistickou vlnu, v přímé návaznosti na americkou literaturu.“ Byl to paradox, ale když Spojené státy v rámci studené války začaly



↑↑ Spisovatelka Su Weizhen (蘇偉貞) patří k takzvaným vojenským autorům, v armádě sloužila už v poslední fázi bílého teroru

↑ Tchajwanský spisovatel Chen Li (陳黎) považuje čínskou invazi za velmi pravděpodobnou



od počátku korejského konfliktu (1950) podporovat Čankajškovu diktaturu a z ostrova si udělaly vojenskou základnu, otevřela se Tchajwancům americká kultura.

Su Weizhen tvoří od konce sedmdesátých let společenské romány podobně jako třeba Philip Roth. Cenami je ověnčen její až existenciální příběh *Tichý ostrov* z roku 1994, který zkoumá ženskou sexualitu v kontrastu s osaměním a nicotou. Dnes učí literaturu na univerzitě, něco přísně vojenského jí však zůstává ve tváři. Dojem umocňuje i zelená vesta.

PUTIN, IDI NA CHUJ!

Ulice v Tchaj-peji mluví také jazyky gastarbeiterů z jihovýchodní Asie, Oceánie nebo Indie. Slyším vietnamštinu, hindštinu, filipínštinu a v české hospodě Divadlo (捷克公寓) v ulici Jiaying Street 175 také ruštinu. „Založili jsme skupinu Svobodné Rusko na Tchaj-wanu a snažíme se u ruské ambasády postavit pomník Alexandru Navalnému,“ vypráví mi Alexej a ukazuje ruský pas. „Domů už se vrátit nemohu,“ otevírá cestovní doklad. Přes dvě vnitřní strany do něho napsal černým fixem: „Putin, idi na chuj!“

V pivnici nedaleko mrakodrapu Taipei 101, jenž se dotýká oblak ve výšce 509,2 metru, se čepuje pilsenské a nad půllitry se kromě invaze na Ukrajinu řeší i pekingské nebezpečí. Je to ovšem téma cizinců. „Místní politiku u stolu neprobírají, věnují se rodinným záležitostem a práci,“ říká hospodský Karel Picha. Na ostrově žije deset let a Tchajwance uvádí v úžas exotickou svíčkou.

A jak často se u piva čili pídža řeší totalitní éra? „K bílému teroru se nikdo nevrací, každý se dívá dopředu, to je asijský přístup. Proto mi přijde zvláštní, že se v Praze pořád řeší komunisti.“

Proč se dívá? Stíny rudé minulosti mají Češi v nejvyšších patrech politiky, dokonce na Hradě. Hospodský: „No jo, i novodobá tchajwanská demokracie má svoje stíny, v mnohém je všechno schizofrenní, protože Čankajškův režim byl totalitní, ale odpouští se mu to. Kdyby se mu v roce 1949 nepodařilo vylodit na Tchaj-wanu, tak bychom dnes svobodu neměli a byli součástí komunistické Číny.“

V centru Tchaj-peje stojí monumentální Čankajškův pomník. A nikomu až tak nevadí. Obrovskou sochu diktátora strážejí vojáci, kteří nesmějí pohnout hlavou. Kult jako z padesátek, podobně asi působil Stalin na Letné. Monument v podobě chrámu je hojně navštěvovaný a u sochy vládne uctivé ticho, možná až tíseň.

Československý rudý teror popravil 227 lidí, ten bílý na Tchaj-wanu byl krutější a v letech 1947 až 1987 odsoudil na smrt přes čtyři tisíce politických vězňů. Mimosoudní popravy a jiné incidenty pohřbily až dvacet osm tisíc dalších obětí. Státisíce zatčených prošly věznicemi a lágry, všude paranoia a teror. Za údajnou spolupráci s čínskými komunisty mohl být uvězněn kdokoli. Permanentní mučení, v literárním muzeu jsem viděl kresby přeživšího: vězni jsou připoutáni za ruce ke stropu a dozorce je bičuje...

Kde se na ostrově dotknu historie, tam teče krev. Krutá minulost se ale po roce 1987 zázrakem reinkarovala do jednoho z nejliberálnějších režimů, který třeba v roce 2019 jako první v Asii legalizoval manželství stejného pohlaví.

Poblíž diktátora, kterého dějiny občas řadí po bok Stalina, Hitlera, Pol Pota nebo Pinocheta, dnes stojí i dva pomníky jeho

obětím. V Česku si analogii nedovedu představit. Také reprezentativní sestava autorů, kterou literární muzeum vybralo na Měsíc autorského čtení, je kontrastní. Přijedou pozdní představitelé Čankajškovy diktatury, ale i oběti teroru. Dříve utlačovaní domorodci i mladí autoři z queer komunity. Připomíná mi to Chartu 77 v éře nejtužší normalizace, ideové nepřátele spojuje velký společný nepřítel: čínští komunisté.

SPISOVATELKA Z KMENE PAIWAN

Ostravan a ostrované. V japonském pavilonu čekám na spisovatelku z kmene Paiwan — Liglaw Awu (利格拉樂). Na stole leží dýmka, kterou tu zapomněl básník Chen Li. „Z fajky jsem nadšená, muži v našem horském kmeni kouřili z podobných,“ potěškává ji v ruce.

„Původní obyvatelé dnes tvoří dvě procenta populace, ale polovina z nich opustila kmenová území, takže existuje termín ‚domorodí obyvatelé ve městech‘. Důvody jsou ekonomické, v horách zůstávají jen staří. Úřady ve městech si nás ale pletou s gastarbeitery, třeba s Filipínci, a někdy nás docela ponižují.“

Pětapadesátiletá žena připomíná indiánskou aktivistku, emancipace severoamerických kmenů je mocnou inspirací i zde na pacifickém ostrově. „Loni jsem dotočila dokument o naší diskriminaci za bílého teroru. Slyšela jsem strašné věci.“ Tak hrozná, že domorodci mají před Čankajškem pořád respekt. „Při volbách na územích kmenů s převahou vítězí právě Kuomintang. Je to o strachu, že když dáte hlas někomu jinému, přijde pomsta.“

Domorodým jazykům dává hlas i nakladatelství Mi:Lù Publishing. Před deseti lety ho vymyslel Tomáš Řízek z Prahy, s nímž se mám potkat na knižním veletrhu TIBE, největším v Asii. Nezvyklá vlhkost a vedro mě napřed ženou do hospody, ale už vím, že lacíný výčep v Tchaj-peji nenajdu. Uspokojí mě opět dvě sítě prodeje potravin, které mají pobočky téměř všude: 7-Eleven a Family Mart. První má původ v roce 1927 v Dallasu, ta druhá na ostrově Honšú v roce 1973, obě nyní patří japonským majitelům.

V lednici pobočky 7-Eleven v ulici Ren'ai Road sahám po kořenné značce piva Taiwan Beer (台灣啤酒). Cvak! Zátka odskočí a v plechovce zašumí. Chuťově přijatelný mok pilsenského typu začali na ostrově roku 1920 vařit japonští sládci a nazvali ho Takasago, což je japonský název pro Tchaj-wan.

Tomáš Řízek ostrovní autory představuje deset let, ostrované si zase zamilovali jeho ilustrace. „Český rybník mi byl malý,“ prohodí Řízek mezi podepisováním knih. Nemá na mě čas, je oblečen rodinami s dětmi a všichni chtějí společnou fotku. Když si Číňané něco oblíbí, je to mánie. Řízkovy obrázky ke knize o tchajwanské mytologii mají takový ohlas, že úřady publikaci zařadily na seznam povinné školní četby.

NOHY MÚCH LAPENÝCH V NICH VISIA ČÍNSKÝM PÍSMOM...

Vracím se do literárního muzea. V Tchaj-peji žije 2,7 milionu lidí, s příměstskou aglomerací Nová Tchaj-pej je to mraveniště pro sedm milionů obyvatel. Městem bez přestání teče statisícová řeka automobilů a skútrů, podzemní dráhou se valí 2,2 milionu cestujících denně. Fascinující mumraj.

V japonské zahradě začíná další rozhovor Ostravana s ostrovanem. Prozaik Lo Yi-chin (駱以軍) se narodil v roce 1967. „Ruská agrese se mě emotivně dotýká, vždycky jsem Rusko obdivoval, od Dostojevského po krasobruslení,“ přiznává. Teď nadšení koriguje. „Došlo mi, že totalitní sovětský režim nikdy neskončil. Je to pořád ta stejná ideologie a většina lidí v Rusku jí stále podléhá.“

← Mrakodrap Taipei 101 se dotýká oblak ve výšce 509,2 metru

Ruský režim si ztotožňuje s čínským: „Kreml šíří v Rusku strach, zlo a dezinformace. A jeho narativ o trpících ruskojazyčných obyvatelích na Ukrajině, které je třeba osvobodit, připomíná ideologii Velké Číny, kterou hlásá Peking.“

Lo Yi-chin vypráví, že jeho rodiče se narodili v Číně a na Tchaj-wanu se vylodili s Čankajškem. „Nejen starší lidé z generace uprchlíků pořád sdílejí určitou identitu s pevninou,“ říká. Nikoli bez obav. „Jako se Kreml snažil oslovovat Ukrajince s ruskými kořeny, i Peking mluví o čínské rodině na Tchaj-wanu. Dnes víme, co ruští vojáci udělali s ruským mluvícím obyvatelstvem třeba u Kyjeva. O znásilňování i vraždění. Nedělám si iluze, jak by se čínská armáda chovala na našem ostrově.“

V pobočce řetězce 7-Eleven v Yanji Street okukují japonská piva, ale vyhrává Taiwan Beer. Na betonové zídce u krámu fantazírují nad čínštinou vytištěnou na plechu. Jeden z dvojice znaků pro pídžo připomíná láhev se zátkou: 酒. Tvar flašky, která navíc vysílá jakési signály k pijanovi. Lapačka, jak se říká hospodám na Valašsku.

Loknu si a dál bloudím mezi starověkými grafémy, podobně jako slovenský básník Laco Novomeský, který spatřil čínštinu v nedělním bratislavském hostinci.

↓ Demonstrace proti ruské invazi na Ukrajinu u brány náměstí Svobody s Čankajškovým památníkem

Sme v malom hostinci, v nedeľu predpoludním, / v tom — u nás na rohu — keď ešte nik v ňom nieje, / tu, pod stromami prevrátených fliaš / na obrus kvetovaný. // A pozri, hľa, aj okno rozbité / v tých prasklých vláknach jemnej pavučiny; / nohy múch lapených v nich visia čínskym písmom, / ktorému nerozumiem.

Nejdéle používané písmo na světě. Starověká čínská kultura se bez přerušení dožívá roku 2024, znaky slouží k literární tvorbě téměř pět tisíc let a z tohoto úhlu jsou spory o ostrov v Tichém oceánu epizodou, která se v řádu staletí vyřeší ve prospěch dobra. Nad starověkou plechovkou jsem optimista...

Básník Chen Li mě při dalším setkání až pohoršeně přibrzdí: „Invazi považuji za pravděpodobnou, a proto si hodně přeji, aby Ukrajina vyhrála válku s Ruskem. Jedině takový výsledek odradí Peking od pokusu obsadit Tchaj-wan.“

Slibujeme si, že souvislosti ruské invaze a čínských hrozeb otevřeme i v diskusi na Měsíci autorského čtení v Ostravě. A posléze skočíme na jedno do pivnice Hookah & Beer na rohu Hollarovy a Poděbradovy ulice. Býval to hotel Slavia, v němž během pracovních návštěv Ostravy sedával Janáček, kterého Chen Li tolik miluje. Anebo si dáme čaj? Tchajwanci už vlastně tohle dilema vyřešili a vyrábějí populární pivo s obsahem čaje. A to nejoblíbenější má v názvu i kus Česka: Kadafu Tea Pilsner (木柵女婿鐵觀音皮爾森啤酒).

Autor je reportér a básník.



作家閱讀月 主題國 臺灣

1—31/7/24 Měsíc autorského čtení čestný host Taiwan

B | R | N | O | I

MINISTERSTVO
KULTURY

Státní fond kultury ČR

jmk

OSTRAVA!!!

文化局
MINISTRY OF CULTURE, TAIWAN國立臺灣文學館
National Museum of Taiwan Literature駐捷克台北經濟文化辦事處
Taipei Economic and Cultural Office, PragueOriental
Institute
The Czech Academy
of Sciences

Avoid Floating
Gallery, Výtoň,
Praha & zast.
Kublov

11. ročník
multižánrového
festivalu

mlp.cz/navlnach

KNIHOVNA
na vlnách

Cesty...

27/6—18/7 2024

27/6
... ke světu

2/7
... ke světu
a k naší roli
v něm

9/7
... k sobě

11/7
... ženy

16/7
... k druhým

18/7
... bloudění
a hledání

Městská knihovna v Praze



(A)VOID
GALLERY

FILOZOFICKÁ FAKULTA
Univerzita Karlova



S tchajwanskou spisovatelkou Li Ang o jejím
nejslavnějším románu, feminismu a vztahu k Číně

DŮVODY, PROČ BY ŘEZNÍK NEMĚL ZEMŘÍT, BYCH UŽ NEHLEDALA

Text Petr Vizina
Foto David Konečný

Ubírala se směrem k nám po chodníku v Tchaj-peji drobnými, ale rozhodnými kroky. Mával jsem na ni už z dálky, přestože fotky, podle kterých jsem ji poznal, byly staré bezmála čtyřicet let. Tehdy se Li Ang (nar. 1952) tady, na rodném Tchaj-wanu, stala senzací i skandálem. Pro jedny nesnesitelná feministka, pro druhé fenomenální talent. Román nazvaný *Řezníkova žena* je dodnes obojím, vynikajícím dílem literatury i feminismu. Představili jsme se a v jejím jemném, oválném obličejí s ofinou nakrátko to zajiskřilo úsměvem. Přehnal to prý včera se šampaňským, a tak rozhovor nejspíš nebude stát za nic.



Román *Řezníkova žena* je příběh vraždy ze Šanghaje dvacátých let minulého století. Jako spisovatelka jste se k němu vrátila a zasadila jej na Tchaj-wan osmdesátých let. Co vás k tomu přimělo?

Dozvěděla jsem se o něm zvláštní cestou, o vraždě v Šanghaji vyprávěl televizní dokument, když jsem zkraje osmdesátých let studovala ve Spojených státech. Příběh se lišil od obvyklého scénáře, v němž žena zabije manžela kvůli milenci. Jsem přesvědčená, že mnohé z žen, které se uchýlily k vraždě, jejich muži týrali. Když jsem příběh studovala, nebyly pevninská Čína a Tchaj-wan vůbec v kontaktu, příběh jsem proto zasadila k nám na Tchaj-wan a jediné, co jsem z toho dávného příběhu ze Šanghaje přejala, bylo povolání zabitého, tedy že manžel byl řezník.

V románu naznačujete, že existuje osudové provinění řezníka, který připravil o život

tolik zvířat. Je toto přesvědčení součástí tradičních náboženských představ?

Samozřejmě, jde o reinkarnaci a karmu. Jsem buddhistka, vyrůstala jsem ve starobylém městě Lukang, maminka mě často brávala do chrámu, kde jsme se spolu modlily. Věřím tomu, že co se stalo v předcházejícím životě, ovlivňuje naši současnost.

Zároveň se podle vašeho textu zdá, že karma není tak docela individuální věc, a že kdyby řezník svou ženu netýral, pomohla by mu provinění snášet pečlivým plněním náboženských úkonů. Je to tak?

Nikdy jsem o tom takhle nepřemýšlela, ale ta úvaha jde správným směrem. Úlohou ženy bylo skutečně co nejlépe zastupovat rodinu v náboženské oblasti, postarat se o náležité vykonávání tradičních rituálů. Ta mladá manželka ale pravděpodobně nikdy nepřemýšlela takhle hluboce, pocházela z chudých poměrů a její manžel si ji

koupil. Její hlavní motivací bylo dosyta se najíst.

Kdo je tedy ve vaší knize skutečný vrah? Je to všudypřítomná mizogynie, nebo drasticky popsané sexuální násilí?

Taky zajímavá otázka. Co se v románu stane, je skutečně výsledek karmy. Čím jsem starší, tím víc se na věci dívám náboženským pohledem. Řezník zabíjí zvířata, páchá násilí na své ženě a ona ho zabije, to má svoji logiku, která je v řádu věcí. Když jsem román psala, bylo mi teprve něco přes třicet a hledala jsem tehdy důvody, proč by řezník neměl být zabit. Kdybych román psala dnes, důvody, proč by řezník neměl zemřít, bych už nehledala. Postupem času se na svět stále častěji dívám pohledem náboženství.

Překvapivé je, že řezník je sice násilník a tupec, ale jedná celkem empaticky



Spisovatelka Š' Šu-tuan, publikující pod uměleckým jménem Li Ang, se narodila v roce 1952 ve městě Lu-kang na severu Tchaj-wanu. Vystudovala filozofii na Univerzitě čínské kultury a později divadelní umění na Oregonské univerzitě ve Spojených státech amerických. První povídku nazvanou „Období rozkvetu“ publikovala v šestnácti letech, jejími tématy jsou společenská morálka, etické normy, sexualita a gender. Novela *Řezníkova žena*, aktualizovaný příběh domácího zneužívání, vzbudila po vydání v roce 1983 doma na Tchaj-wanu skandál pro svou sexuální otevřenost. Novela vycházející na pokračování v literární příloze novin *United Daily* byla záhy stažena, ale získala autorce mezinárodní pozornost a dodnes je nejpřekládanějším dílem moderní tchajwanské literatury. V roce 2004 získala Li Ang francouzský Řád umění a literatury. Česky vyšly její romány *Řezníkova žena* a *Čarovná zahrada* (obě knihy v roce 2013).

s prostitutkou, za kterou chodí. Jaký to podle vás má výklad?

Vložila jsem tuhle linku do románu, aby řezník nepůsobil jako nejhorší člověk na světě. Šlo mi o to ukázat jeho lidsější tvář. Konečně všechny nelidské systémy udržují při životě lidé. Když jsem ve Spojených státech studovala drama, učili jsme se, že postavy dramatu by měly být ucelené, mnohvrstevnaté a neměly by být ploché. Zároveň jsem tehdy opravdu byla přesvědčená, že lidé nejsou ani úplně zlí nebo dobří. Protože se ale stále víc kloním ke zmíněnému náboženskému pohledu na svět, mám za to, že démoni skutečně existují. A že existuje čisté zlo.

Co je tedy v *Řezníkově ženě* zlo? Manželova krutost, nebo společnost, která takovou krutost toleruje?

Samozřejmě to spolu souvisí. Zlo je zneužití moci, kterou společnost dala mužům. Je třeba říci, že v současné společnosti muži takové postavení nemají. Přesto se násilí objevuje.

Vzpomenete si na ohlas, když *Řezníkova žena* na Tchaj-wanu v roce 1983 vyšla?

Vyvalila se obrovská vlna kritiky! Nejen vůči mně, ale i vůči mým rodičům, že mě slušně nevychovali, protože píšu takové knihy. Učila jsem na vysoké škole a kvůli románu jsem přišla o místo. Moji nadřízení ani kolegové *Řezníkovu ženu* nepřijali.

Jaké tabu jste porušila?

Popsala jsem sexuální násilí, to si do té doby nikdo nedovolil. V našem, čínském myšlení žena nemůže zabít manžela. Muž je ten dominantní a důležitý, žena v podřízeném postavení. Společnost nedokázala připustit, že by žena mohla přijmout aktivní roli.

Tedy něco jako porušení kosmického řádu?

Ano, což nevydělalo jen čtenáře, ale i čtenářky. Když porušíme tento zákon, co se s námi potom stane? Porušila jsem starodávná pravidla, která ve společnosti platila tisíce let.

Byla součástí tabu i sexualita, kterou jste v knize popsala?

Velice! Jeden americký kritik si povšiml, že řezník během sexuálního aktu heká. Popisovat něco takového nebylo do tehdejší doby u nás zvykem.

V souvislosti se sexuálním násilím se většinou mluví o mužské vině. Jednou z postav

je ale starší žena, která byla zamlada obětí systému a později jej sama pomáhá udržovat tím, že násilí na mladých ženách bagatelizuje.

Byla součástí šanghajské předlohy?

Padesátiletá žena v knize představuje starou společnost. A také ukazuje, že ženy se v tomto ohledu mohou provinít víc než muži. Řezníkově ženě obrovsky ukřivdila. Muži ženy týrají, ale ženy si také dokážou navzájem strašlivě ubližovat.

Psala jste tehdy z vlastní zkušenosti?

Spíš ze svého pozorování. Jsou to otázky společenské kultury, která takové prostředí vytváří a udržuje. Kultura utváří společnost, kde si muži mohou něco takového dovolit.

Zpodobňujete společnost, v níž hrají významnou roli mrtví. Obřady, kterými je živí uctívají a snaží se je předcházet. Je tato víra přítomná i v dnešní tchajwanské společnosti?

Na Tchaj-wanu je nesmírně oblíbené lidové náboženství, které v sobě má prvky konfucianismu, jehož součástí je právě uctívání zesnulých. Náboženství je stále součástí naší společnosti. Nedávno zvolený prezident William Lai po svém zvolení navštívil při své kampani asi třicetku chrámů, vybral si je jako místo setkání s voliči. Lidové náboženství je u nás na vzestupu, přestože bylo donedávna považované spíše za pověru.

A vy sama máte doma misky s obětinami pro mrtvé předky?

Samozřejmě. Už jako dítě mě maminka vodila do chrámu poklonit se předkům. Oba moji rodiče už zemřeli, takže oslavuji výročí jejich narozenin. Nedávno jsem napsala knihu, která se lidovému náboženství věnuje.

Jsou podle vás mrtví předkové stále stejní jako zaživa, se svými názory a předsudky?

Myslíte, jestli moji rodiče přemýšlejí, jako když tu byli? Podle mě existují v jiném světě, kde se někteří lidé převtělí a stanou se někým jiným. Podle mého náboženství člověk není tentýž, jako když žil tady na zemi. Mysl se osvobodí od vlivu, který na ni má prostředí. V jiném světě člověku zůstane jen to, co je jeho středem, jeho duchovním jádrem. Díky tomu můžeme se zemřelými stále udržovat vztah. Napsala jsem povídku, v níž se vnuk ptá dědečka, jestli je ve světě, kam lidé odcházejí po smrti, také elektřina, auta nebo počítače. Jak s takovým světem vůbec můžeme mluvit? V buddhismu by pravděpodobně odpověď zněla, že „tam“ není z toho nic,

protože spolu lidé jako duchovní bytosti komunikují napřímo láskou a slitováním, dokonce k tomu ani nepotřebují jazyk.

V jistém smyslu je *Řezníkova žena* realistický román, v němž jsou pro západního, řekněme evropského, čtenáře prvky magického myšlení, ve kterém jsou důležité duchovní síly. Sama sebe považuji za autorku magického realismu, podle kritiků jde však spíš o symbolismus. Tím, že na Tchaj-wanu existuje žité lidové náboženství, má můj portrét života blíž k magickému realismu, odlišnému od toho latinsko-amerického. Tam je specifikem práce s časem, zatímco naším specifikem je lidové náboženství. Právě jsem vydala knihu, která se týká duchovního světa, asi si promluví s kritiky, jestli bychom tomu nemohli říkat „magický realismus z Tchaj-wanu“.

Srovnávání Tchaj-wanu se většinou týká pevninské Číny. Tamní autor Čen-jün Liou pojednal podobné téma v knize nazvané *Manžela jsem nezabila*, vydané česky roku 2016, jako tragikomickou satiru. Dá se říci, že téma domácího násilí už je v Číně i na Tchaj-wanu natolik minulostí, že se dá pojímat jako groteska?

Patrně to ještě není možné, tchajwanské feministky by takovou knihu pořádně strhaly, že nechápe, o čem je ženské hnutí. Pokud jde o Čínu, společnost je jiná, máme jiné geografické podmínky, ale lišíme se nejvíc v postoji vůči svobodě. Svobodě tvorby, psaní, vyjádření, zde můžeme říkat, co chceme. V Číně je v současnosti něco takového nepředstavitelné.

Do Tchaj-wanu si z Česka často promítáme vlastní představy o „lepší Číně“. Je to oprávněné?

Za hlavní potíží dnešního Tchaj-wanu považuji jeho vnitřní rozdělení. Jedna část obyvatel podporuje nezávislost země, druhá se identifikuje s Čínou. Ani jedna z obou stran nerespektuje tu druhou, neposlouchá, co říkají ti druzí, obě strany žijí uzavřené ve své vlastní víře. Máme tu morální vakuum, lidé si vybírají to, čemu chtějí věřit, nemají žádný koncept pravdy, to je podle mého strašlivé.

Co budete dělat?

Na to, jak zcelit rozděleného ducha Tchaj-wanu, jsme ještě nepřišli. Někteří z mých přátel jsou na straně sjednocení s Čínou, na rozdíl ode mě. Přesto jsme se nepřestali scházet, třeba při společném jídle. Jen se nebavíme o politice. ●

Manuál

MANUÁL KE KARLU ŠIKTANCOVI



Klára Krásenská

S poezií Karla Šiktance jsem se poprvé setkala v *Tanci smrti*. Bylo to tehdy čtení pomalé, opakované a hlavně nevěřicné. Vzpomínám na svůj zmatek. Text mi kladl odpor, byť básnický text zpravidla vede mnohem dál než k porozumění. Jenomže mě všechno popouzelo. *Tanec smrti aneb Ještě pámbu neumřel* je báseň o jedenácti dramatických vstupech a deseti lyrických pasážích, přičemž jedno s druhým se pravidelně střídá. Šiktanc dopouští, aby se řeč rozehrála provokativně. Poprvé jsem se setkala se Šiktancem jako básníkem, který se nebojí žádného slova, pražádné stylové polohy, tónu. Pátý zpěv zakončí dvojverším: „Jó, čubky, co na vejsluní — / chcípou žízni. To je trest“ a v úseku „Bůh pláče“ zase třeba: „Obrací se / potmě k loži. / Žena se v něm vzpíná, / jako by k ní válo po útržcích moře.“ Šiktanc se nebojí volného verše ani kolovrátkového rytmu, ukrutnosti ani svátostné něhy, jemné jako padající ramínko noční košile. Tento jeho nestrach odhalil můj strach, mou úzkost zachovat si tvář a poslušnou ohrádku pěkných, přičíslych slov. To, co mě na *Tanci smrti* dráždilo, už mi nedalo pokoj. To je ostatně jedna z opomíjených vlastností poezie — dobrá poezie je neodbytná (chce se říct: nedobytnost), její melodii si zapamatujete, i když nechcete, shluk slov si zapamatujete tím víc, čím menší dává smysl. Působí — soulad i konflikt. Běda básni leklé jak ryba. *Tancem smrti* jsem se provztekala ke vztahu, který unese leccos. Netrvalo dlouho a unesl celého *Adama a Evu*. Už tehdy bylo jasné, že Šiktancova mnohobarevná řeč nepůsobí jen na čtenáře, ale i dovnitř textu. Sama řeč i slovo se tu stávají objektem, reflektovanou součástí scény. „Neboť / nebylo slov. / Jen ze rtů jakás řeč se drala, / stará, / co nic už neříkala, a byla jenom / na obtíž. I jazyku. I duši.“ Tento pradávňý zápas o řeč, která je nová a živá, pradávňé tušení, že slovo — řeč — jazyk nejsou tímtež, se u Šiktance odvíjí mocně. Bylo to v *Českém orloji*, kde jsem posléze četla: „Báseň je lidská řeč, co není v lidské moci!“ Do lingvistické triády přibývá báseň a ten, kdo v básni „Červen“ řve s vykřičníkem, jak mu řeč nepatří a jazyk, je-li systémem, ho obklopuje jako vesmír. V Šiktancových básních se mnoho mluví, je to poezie polyfonní. Zabydlená hlasy, které je často obtížné identifikovat, respektive přisoudit jednotlivým mluvčím — i proto, že spolu málokdy vedou koherentní dialog, spíše se ozývají, někdy souvisleji, někdy zcela paradoxně. Chodím si pro ně i do *Sakramentů*, do *Zimovišť*. Zdaleka nejen tu se ale ukazuje — v rovině tematické i v rovině událostní —, jak málo v lidské moci je. Jak se člověk přesvědčený o svých jistotách stává nakonec marným.

Autorka je básnířka.

NETVOŘIT ROZTŘESENOU RUKOU

Text Linda Bartošová
Foto Tomáš Vodňanský

Betonová sídliště, nepatříčnost, stud — a zkušenost se sexuálním násilím. Dětství hlavní hrdinky autobiografického komiksu *Srdcovka* oceňované ilustrátorky a komiksové autorky Štěpánky Jislové rámuje šrámy na duši, těle, ženském sebevědomí i pátrání po hranicích. Jak raná traumata ovlivňují, koho milujeme? A jak z nezdravých vzorců ven? Jislová hledá odpovědi v knize, která se stala — minimálně pro jednu generaci — fenoménem. Mluvíme nejen o ní, ale i o dospívání v porevolučních devadesátkách nebo stavu tuzemské debaty o potírání znásilnění.



Co se stalo, je důležitější, než komu se to stalo — píšete v úvodu knihy. Proč není důležité, že se to všechno, o čem *Srdcovka* pojednává, stalo právě vám? Je to způsob ochrany?

Do nějaké míry jde o způsob, jak zvýraznit, že těch pár linek je avatar. Nechtěla bych, aby lidé četli knihu voyeuristicky, protože o to méně se z ní stane obecný příběh, ze kterého si může širší čtenářstvo něco vzít.

Jak jste tedy balancovala vnitřní napětí mezi osobní výpovědí a snahou podat obecnější zprávu?

Snažím se to trochu hrát na obě strany. Ten avatar do jisté míry samozřejmě jsem já, takhle jsem žila. K dramaturgickým změnám ale vždy dojde, protože jinak by se kniha nedala číst. Přerádíme epizody nebo se z pěti vedlejších postav stane jedna. V úrovni emoční věrohodnosti jsem to ale já na sto procent. Určitou mezeru mezi sebou a knižním avatarem dělat musím, protože poslední scéna z knihy je šest let stará a ty věci, které v ní prožívám, už nežiju v reálném životě.

Jak jste hlídala to, aby vás odhalení se v knize příliš nezraňovalo? Nebo to není možné? Když se odhalíme, zraníme se do jisté míry vždycky?

Nikdy to nejde odhadnout dopředu. Často si myslíme, že máme určité věci zpracované a adresované, nebo alespoň pojmenované, ale vnější svět je něco jiného. Ve chvíli, kdy umělecké dílo opouští vaše ruce, přestává být vaše. Čtenář to přečte skrze svůj filtr toho, co prožil a co zná, i skrze to, co v tu chvíli potřebuje. Jako autorka nad jeho vnímáním nemám kontrolu a bylo by šílené kontrolu požadovat. To je hlavní způsob, který mi pomohl se na reakce příliš nenavazovat a oddělit mou intimní práci na knize a její vlastní život. Kniha je jako dítě, které vypustíme do světa — jaké dobrodružství zažije, neovlivníte.

***Srdcovka* se v médiích rámuje zejména jako kniha o traumatu — a i vy sama jste v rozhovorech řekla, že nakonec právě o následcích, které způsobilo prožité sexuální násilí, je především. Vnímala jsem v knize víc momentů, které by se daly popsat jako nekonsenzuální. Jak jste v kontextu všech těchto zraňujících momentů vnímala téma péče? O sebe, o čtenářstvo.**

Když vím, že knihu někdo kupuje s prepubescentní dívkou, tak jsem trochu ve stresu,

jestli je to v pořádku. Občas jsem se sama vystresovala a psala dospělým, ať si knihu nejdříve přečtou sami a uznají za vhodné, jestli je pro jejich potomky. Na druhou stranu vnímám jako zásadní edukativní stránku příběhu, kdy skrze komiks může rodič dětem vysvětlit komplikované věci. Vzpomínám si ale, že když jsem byla malá, chodila jsem do sídlištní knihovny, kde komiksy a knížky pro děti byly jedna sekce. Už v té době vycházely erotické i násilné komiksy, například *Druuna*, která byla bezelstně nabízena hned vedle dobrodružných komiksů. Chtěla bych se vyvarovat toho, aby nějaké dítě sáhlo po knize a odešlo možná s až moc předčasně rozšířeným poznáním.

U textů i komiksů, které vycházejí z osobních prožitků, se často vede diskuse, jestli jsou terapií, nebo ne. Pro někoho je noření se do historie bolesti spíše antitezí k terapii, protože dochází k retraumatizaci. Pro jiné takové psaní terapeuticky funguje. Jak to bylo u vás?

Terapeutické bylo adresovat a pojmenovat určité věci a dodávat kontext vzpomínkám — vytvářet si mentální mapu: proč, co a jak. Zároveň jsem nacházela další příčiny a následky, když jsem svůj příběh viděla na papíře. Od terapeutické tvorby bych to ale oddělila, protože je vidět, když někdo píše knihu jako terapii. Je to hodně nefiltrované, je to na dřevě. V autobiografických komiksech pomalu cítíte tu ruku, která se třese, když se kreslí linka. Se *Srdcovkou* se snažím vzít moje vzpomínky, ale pořád jim dodávat nějaký psychologický rámec a podstrčit čtenáři, jak je číst. Například japonská autorka Nagata Kabi se proslavila knihou *My Lesbian Experience with Loneliness*, kde neurotickou kresbou i textem popisuje, jak nedokáže navazovat žádné vztahy. Ví, že je na holky, což je v japonské společnosti velice náročné. Jednoho dne si tak zavolá eskort, v knize zpracovává právě zkušenost s tělesností. Vidíte, že nic nefiltruje, cyklí se, opakuje, je to čistá a surová emoce.

***Srdcovka* tedy není psaná a kreslená roztřesenou, ale už pevnou rukou? Kdybyste ji psala ve fázi hněvu a vzteku, vypadala by jinak?**

Pro mě byl odstup od vzpomínek a zkušeností velice důležitý. Jedna z mých blízkých kamarádek mi v reakci na knihu říkala, že situace, které se mi staly, byly mnohem horší, že k nim přistupuji až moc smířlivě. Překvapilo mě to, ale uvědomila jsem si,

že jsem své zážitky skutečně předžvýkávala, aby si čtenář vzal to, co já chci. Tím jsem všemu ořezala rohy.

Nedocházelo tedy k autocenzuře tvrdých emocí a krutých zkušeností? V knize jste sice přísná na okolí, ale i na sebe. Neumenšovala jste tedy krutost druhých?

Pokud autor chce, aby se čtenáři vztahovali k hlavní postavě, tak je třeba ukázat chyby. Je taky třeba počítat s tím, že autobiografie jsou ve své podstatě neetické. Pokud už člověk vytěžuje své okolí a vzpomínky, tak by měl v první řadě vytěžit sám sebe.





A je to vůbec možné? Sám sebe vytěžit, když chybí pohled, zrcadlo druhých?

Autocenzura — ať už vědomá, či nevědomá — tam bude vždy. Zároveň je asi dobré si přiznat, že pokud odsuzujete činy nebo lidi v autobiografické knize s tím, že tohle byste nikdy neudělali nebo neřekli, tak v té knize je ona část proto, že autor měl jiné parametry na věci, které nedokáže říct. V každé autobiografii jsou neviditelné stránky, duchové něčeho, co autor nepopsal. Vy jako čtenář často nevidíte, za co se autor reálně stydí nebo s čím má problém.

Když jsme u té předpony auto — k termínu autofikce, „buzzwordu“ literárních i mediálních debat současnosti, jste v závěru knihy napsala, že ho nemáte moc ráda a že v kontextu sexuálního násilí může být dokonce škodlivý. Můžete rozvést potenciál škodlivosti v tomto kontextu?

Lidé si slovo fikce spojují s vymyšlenými příběhy. Mohou si uvědomovat, že autofikce je dramaturgicky upravený reálný život, ale stále se ve vrstvách objevuje podvědomá konotace té fikce. U některých témat mi to přijde nevhodné. Knihy, které na sobě mají nálepku autobiografie nebo

autofikce, čtu jinak. Je to stejné, jako když se díváte na obraz a víte, že je to originál. Jako pozorovatelka mám z toho jiný pocit, než když se dívám na vytištěnou kopii z offsetové tiskárny.

A jaký je to pocit? Je silnější?

Je silnější. U autobiografie mám jiné narativní nároky. Když se v ní stane něco šíleného, tak událost posuzuji skrze realitu, když se stane něco šíleného ve fikci, tak vnímám fabulaci autora. Je to podobné, jako když dostanete zadání na práci, která se musí vejít do určitých limitů. To,

co v rámci nich dokážete vystavět, je podle mě zajímavější, než když máte zcela volnou ruku.

Kdyby tedy někdo chtěl *Srdcovku* zánrově onálepkovat, jde spíše o autobiografický než autofikční komiks?

Kniha vyšla zhruba ve stejné době jako *Rozložíš paměť* od Marka Torčíka, a média ji tedy často zánrově rámovala společně, šlo skoro o *double feature*, navíc k sobě knihy ladily i barevně. U žánru komiksu jsem zkrátka zvyklá na označení autobiografický, autofikce se u něj příliš neskloňuje.

Ženám chybí vztek, mužům pláč, píšete v závěru knihy. Jak si oboje víc dovolit, jaké cesty zvolit? Dovolujete si vy sama víc otevřeného vzteku?

Po letech terapie už jsem na tom určitě lépe. Konkrétní emoce je vždy napojená na nějakou schopnost a vztek je podle mě navázaný na schopnost nastavovat okolí hranice. Pokud je někdo překročí, přestávají být hranicemi. To, co je chrání, je ochota se naštvat a ubránit se vztekem, tak dáváme najevo, že chování druhých není v pohodě. Častěji vidím ženy, které ustupují, což je způsobeno asi tím, že je vztek víc trestán u holčiček. Projevy upřímného smutku, sebelitosti nebo pláče jako přirozený ventil jsou zase upírány chlapcům — přitom jde o zásadní způsob, jak se emočně uvolnit. Mohu tyto emoce potlačit, ale pak utlumuju zásadní

nuance prožívání. Když se zeptáte většiny mužů i v naší generaci, tak vám často řeknou: já si ani nepamatuju, kdy jsem naposledy plakal. A to je divné, ne? Navíc je to často řečeno s příměsí nějaké pýchy. Pláč je přitom velice důležitá interní regulace těla, když ho potlačujeme, zabráňujeme tělu srovnat se s náročnými zážitky. Když nepláče, přicházíme o zásadní emoce.

Když v *Srdcovce* vykreslujete další zásadní postavu knihy, milence a přítele Michala, a příčiny jeho pocitů, traumat i strachů, tematizujete i tlak, který naše společnost klade na muže. Zklamání, které z okolí přicházelo, když byly jeho projevy příliš femininní. Je tohle téma, které by mělo ve feministických debatách a v debatách o rovnosti zaznívat mnohem víc?

Já jsem toho názoru, že co feminismus mohl udělat pro muže, to už udělal. Další krok, který jako společnost potřebujeme, je feminismus pro muže. Všechna hnutí na podporu „mužských práv“ jsou ale založena na tom, jak nesnášejí ženy, ne na tom, jak milují muže, a to je hrozná chyba. Jde opět o externí místo interního řešení, zase v sobě něco zadupávají a hledají, na koho ukázat prstem. Ženy internalizují a muži externalizují, a proto by se téma mělo dostat do popředí, ale způsobem, který se zabývá vnitřním světem mužů, a ne tím, že jim bylo feminismem něco odepřeno.

V politikách určitých států i ve společnosti můžeme pozorovat stran tématu sexuálního násilí i určování hranic jakousi regresi, příkladem za všechny budiž neratifikace Istanbulské úmluvy. Pozorujete tyto tendence také a jak je vnímáte — i jako přeživší sexuálního násilí?

Pokrok se zastavil, vnímám to stejně. Jednotlivé hlasy jsou možná víc slyšet, ale systémová podpora je prakticky na nule. Možná jde ale jen o období, po kterém to takzvaně přeteče. Víc a víc se v médiích objevují případy, kterým se novináři hodně věnují, většinou jde o události a články typu: podmínka za incestní znásilnění v rodině. Očividně na to lidé hodně silně reagují, a tím to bublá a bublá. Systém jako takový ale zřejmě nemá zájem nebo prostředky, jak případy řešit. Je otázka, jestli jsme ve fázi přelomu, kdy vše přebublá a změní se, jak znásilnění vnímáme. Nebo jsme opravdu jen zaseklí v systému, který se o realitu nezajímá a pouze vynáší na světlo mediálně zajímavé story. Opětovně tak zneužívá oběti sexuálního násilí a vydělává na penězích z reklamy.

Přijde mi, že lidé klikají hlavně na ty hraniční, extrémní případy. Je důležité o nich psát a mluvit, ale těch dalších x tisíc případů znásilnění v rodinách a mezi partnery, to už tak moc zajímavé často není. V *Srdcovce* je velice silná věta: „Pro některé by soucit se



Štěpánka Jislová (nar. 1992) vystudovala Fakultu designu a umění Ladislava Sutnara v Plzni a své krátké komiksové příběhy publikovala od roku 2013 v řadě domácích i zahraničních sborníků. Podílela se na komiksech *Češi* (2016), *Milada Horáková* (2020), *Hon na Macbetha* (2022) nebo *Supro. Hrdinové na dluh* (2023). Komiks *Bez vlasů* (Paseka, 2020), který kreslila podle autobiografických zážitků Terezy Čechové, získal Cenu Muriel pro nejlepší komiks roku. Tu získala i kniha *Srdcovka*, nejrozsáhlejší dílo Štěpánky Jislové.

mnou znamenal hrozbu — museli by totiž přehodnotit vlastní činy.“

V této větě jde vlastně přesně o redefinici toho, co je a co není znásilnění a sexuální násilí. Mluvíme o tom, že hlasité NE znamená to stejné co absence ANO. Vytváří to situaci, kdy by se mnoho mužů muselo podívat do své osobní historie a přehodnotit ji. Sexuální zážitky jsou pro ně navíc často pevnou součástí identity a sebevědomí. Kdyby se museli na své činy podívat kriticky a postavit sami sebe do špatného světla, šlo by o výměnu, kterou zkrátka nejsou ochotni udělat. Ta cena, kterou by za tuhle reflexi zaplatili v rámci sebeobrazu, je příliš vysoká.

V knize naznačujete, jak klíčové pro oběti znásilnění a sexualizovaného či sexuálního násilí je, když pachatel/ka pochopí, co udělal/a špatně, když se snaží pochopit bolest toho, komu ji způsobil/a. O této možnosti katarze pojednává i princip restorativní justice, o kterém v českém kontextu hovoří třeba právnička Adéla Hořejší. Jsme na to připravení?

U zaléčení traumat je klíčový společenský rituál. Systém staví znásilnění na úroveň „běžného“ zločinu, jako je krádež nebo vražda. Kvůli tabuizaci sexu a sexuality a potažmo i znásilnění a sexuálního násilí se ale tento typ zločinu dostává do fáze „předrituální“, tedy do momentu nahlášení na polici, jen velmi zřídka. Tak vzniká mezera, propast. Obávám se, že nejsme připraveni na princip, který popisujete. Šlo by o ideální situaci, ale já mám pocit, že v této chvíli by emoční práci opět musela vykonat oběť, ne pachatel. Vysvětlování a opakování toho, co se stalo, spouští kolečko retraumatizace, které oddaluje rituální předěl. Dokud nedojde k odsouzení, tak tím oběť stále žije a nemůže nastat plné uzdravení. Byla bych proto nerada, aby to sklouzlo k tomu, že systém, který má oběť hlavně chránit, ji opět uvrhne do situace, kdy musí prožívat trauma o to déle a častěji.

Je pro vás *Srdcovka* oním přechodným rituálem?

Do velké míry ano, ale je důležité opakovat, že jsou věci, na které člověk nezapomene. Dá se s nimi naučit žít, i díky rokům terapií, díky knížkám a komiksům, ale není to stroj času. Některé věci nejde vymazat a já bych nechtěla dávat jakékoli falešné naděje, že po přečtení knihy se člověk může uzdravit. Řešení těchto zážitků na veřejnosti navíc opravdu není pro každého. Pro mě osobně to ale rituálně a katarzně zapůsobilo.

Mít hranice nebylo cool — to skoro zní jako motto devadesátek.

Už dřív jste řekla, že *Srdcovka* je především o vyrovnání se s traumatem. Popis toho, co se stalo, tedy sexuálního zneužívání ze strany vedoucího na táboře, ale přichází až v druhé části knihy. Kdybych nevěděla, že kniha sexuální násilí tematizuje, měla bych zprvu pocit, že je výpovědí o docela univerzální zkušenosti žen mileniále a vyrůstání v devadesátkách. Hrál umístění tématu do knihy v tomto smyslu nějakou roli? Nechtěla jsem, aby kapitola byla na začátku, protože jsem se bála, že mi téma ovládne celou knihu. Chtěla jsem dělat komiks o lásce a o tom, jak dětské trauma ovlivňuje to, do koho a jak se zamilováváme. Téma sexuálního násilí je tak silné a kontroverzní, že by mohlo zabarvit celý text. Nakonec mi ale došlo, že když téma nezpracuju v knize, přijdu o tu možnost katarze. Zároveň by kniha nebyla bez této zkušenosti celá. Je v ní láska, přitažlivost, sex, genderová dynamika — do toho bohužel sexuální násilí neodvratně patří.

Já osobně knihu vnímám i jako klíčové svědectví o době, v níž vyrůstaly ženy, kterým je dnes kolem třiceti. Jsme od sebe o rok, takže velmi dobře rozumím všem pocitům nevýhodnosti ženství, tlaku tehdejších dívčích časopisů a popkultury na konvenční krásu a romantické zážitky i „betonovému dětství“

na devadesátkových sídlištích. Shrnuje tuto dobu pro vás nějaký jednotný pocit?

Možná nepatřičnost. Překvapilo mě, jak moc se tento pocit opakuje skrze naši generaci. Vím to i díky zprávám, které mi ke knize chodí. Tehdy tolik médií neexistovalo, my jsme vyrůstali na nově zavedeném internetu a konzumovali jsme jednu skupinku věcí. Ovlivňovaly nás tak stejné obsahy, a proto jsme vyrůstali nejen na stejných betonových, ale i kulturních základech. My jsme například chodili pro VHSky, dnes zapnete počítač a máte nekonečně mnoho streamovacích platform.

Devadesátky byly v něčem úžasné, v něčem otřesné období, ale v rámci svobody bytí bez přehlcnosti vjemy a sociálními sítěmi cítím osobně obrovský vděk za to, že toho obsahu nebylo tolik. Asi stárnu. Máte to stejně?

Po třicítce člověk začne objevovat netušené boomerské kouty své duše, ano. Naše generace má štěstí v tom, že mohla zažít oba světy. Běhání po sídlišti, kdy dítě rodiče vypustí ven, a to se vrátí v šest upoceně, ulítané hrami s partou bez mobilu, bez pouštění si videí. Pořád šlo o interaktivní, imaginativní hry. S internetem zároveň přišly neuvěřitelné možnosti sdílení, propojování, které jsou taky nedocenitelné. Internet je úžasný vynález, ale zároveň vidím, kolik

by mi to asi vzalo, kdybych se narodila do doby, kdy je internet samozřejmost.

Kreslila byste? Kreslení v tom původním slova smyslu je vlastně docela „analogová“ imaginativní záležitost. Aspoň tak si ji představuji.

Myslím, že bych kreslila. V době mé puberty už jsme doma internet měli, sice přes vytáčení, ale měli. Trávila jsem hromadu času na platformách jako DeviantArt nebo HumanART, což byly weby, které se specializují na sdílení uměleckých děl. Kreslení jako řemeslo tak internetová komunita podpořila.

Píšete a kreslíte i o studu, který provázel menstruaci i první sexuální zážitky. Právě stud mi často přijde jako společné emoční pozadí, se kterým se každá z nás vyrovnávala různě. Jaká byla vaše strategie?

Předstírat, předstírat, předstírat. Onu nepatřičnost jsem cítila opravdu hodně, s ní šel ruku v ruce stud za to, že ji uvidí i ostatní. Byla jsem taková ta holka, která se snaží dělat ramena, vypadat, že je jí všechno jedno, že se jí nic nedotkne. To vedlo k neschopnosti utvářet si hranice. Když se tváříte, že je vám všechno jedno, tak je mít nemůžete — mít hranice znamenalo, že jsi baba.

A to nebylo cool.

Přesně tak. Mít hranice nebylo cool — to skoro zní jako motto devadesátek.

Naštěstí mám pocit, že dnes už jsou hranice docela trendem. Sex jako něco, co dlužíme mužům — to byl tedy pocit, který si mnoho z nás z porevoluční socializace dívek a žen odneslo a mnohdy obtížně přetvářelo až v dospělosti. Na druhé straně jsou ale devadesátá léta a počátek milénia obdobím běžné sexualizace ženských těl — bylo jen málo reklam, kde by tehdy produkt neprodávalo nahé ženské tělo. Jak si toto napětí vysvětľujete a jak ovlivnilo vás samotnou? Byl tu tlak z mnoha stran — na straně jedné tlak symbolizovaný dívčími časopisy, *Bravičkem*, *Top dívkami* a reklamami.

I časopisy pro dívky se prodávaly skrze nahá ženská, dívčí těla celebrit. Na straně druhé sexuální výchova, kterou definoval právě ten stud. Pamatuji si různé úryvky z knihy, kterou jsme ve škole četli, kde jsem se dozvěděla kupříkladu to, že při styku je mužský orgasmus nutný. I ty časopisy kupodivu věnovaly velký prostor tomu, jak je nefer si to rozmyslet uprostřed sexuální interakce s mužem. Vybavuji si pasáž v *Bravičku*, která pojednávala o tom, že si holka musí nechat

na spodním prádle cenovku, aby bylo vidět, že je skutečně nové. Aby si kluk nemyslel, že je děvka. Nebo o tom, že homosexualita u žen je spíš životní styl než sexuální orientace. Úroveň debaty byla tragická.

Tlak na krásu byl v období devadesátých let i začátku milénia obrovský, i ten v knize tematizujete. Jak jste na tom dnes s řešením nejistot kolem ženského vzhledu?

Pracuju s tím, ale došla jsem k názoru, že některé nejistoty se spirálovitě vrací a jinak k nim přistupujeme v patnácti, ve třiceti, ve čtyřiceti. Není potřeba se snažit mít vše vyřešené, k některým problémům se prostě musíme časem vrátit — s jiným náhledem a jiným přístupem. I sexualita podléhá změnám v čase. Nevnímám samu sebe v cíli této problematiky — pochybuju, že cíl vůbec existuje.

V knize se objevuje i určitý tlak na výkon, externí i vnitřně — jako snaha zalepit rány pocitu nedostatečnosti. „S kreslením přišlo, že hodnotu neurčuje můj vzhled, a tak mám možnost hodnotu mít.“ Jaký máte dnes vztah k práci a k výkonnosti — téma, které je v souvislosti s mileniálskou generací a nejen s tou často skloňováno.

Práce je eskapismus. Téma jsme řešili i v knize *Bez vlasů* s Terezou Čechovou, ona sama workholismus spojuje se zdravím a se schopností říct si dost. Pro mě je *Srdcovka* přirozeným přelomem. Musela jsem její vznik dotovat, vzhledem k tomu, jak jsou v Česku nastavena pravidla pro práci na komiksech. Bylo nutné tvorbu vyrovnávat a ilustrovat jiné věci, proto vznikala tři roky. Kniha je teď konečně na světě a já jsem za to velmi ráda. Jejím vydáním mi spadla představa o nějaké vlastní grandiozitě a můžu si užívat i jiné věci než jen práci.

Takže *Srdcovka* prostě musela vzniknout, abyste si svůj vztah k práci pročistila?

Jak už jsme řešily — z nějakých knih cítíte, že musely být napsané. Pro mě je to tato kniha.

Bojovala jste při práci na *Srdcovce* někdy s limitovaným prostorem pro text? Měla jste pocit, že komplexita určité zkušenosti nebo zážitku by vyžadovala mnohem víc prostoru pro vysvětlení?

Psaní není něco, v čem jsem extra dobrá. Dokážu celkem kompetentně pospojovat témata a vytvořit kostru příběhu, udělat charakteristiku postav. Samotné psaní, nalévání textu do bublin a voiceover textů — v tom jsem průměrná. Pokud

svou zkušenost, emoci, příběh dokážu říct obrazem, jsem šťastnější, protože tomu dokážu dát víc. Komiks je do nějaké míry velmi ekonomický, protože pracuje s obrazem a textem najednou, a je velmi důležité, aby se informace neduplikovala. Tím pokulhává plynulost čtení. Zároveň pokud jde o emoční scény, atmosféru, tak čas může plynout pomalu, a čím je pomalejší, tím nabobtnává počet stránek. Je tak potřeba přesně vědět, v jakém poměru vytvořit text a obraz pro navození atmosféry.

Jaké bylo kreslit samu sebe? Vytvářelo to nějakou speciální přípravu?

Nejtěžší bylo vytáhnout staré fotky z dětství a dospívání, člověk otevře okno do života, který v té době vedl, a to bylo náročné. Samotné kreslení byla řemeslná činnost. Ale bolelo mě, jak jednoduché bylo prohlédnout tu masku, kterou jsem si nasazovala.

Naučila vás kniha něco o vnímání vztahů a lásky?

Došlo mi, že když má člověk nějaké tendence v chování, tak se nezastaví jen u romantických vztahů. Kupříkladu tendence pronásledovat nedostupné lidi se bude opakovat v rodině, v přátelství, v práci. Je to nastavení, které se opakuje. Některé chyby, které jsem dělala v romantických vztazích, jsem dělala i s kamarády, a to bylo důležité zjištění. Odpověď na všechny otázky je: běžte na terapii. ●

Fejeton

ŽIVOT JE JINDE



Marek Torčík

Tu vzpomínku si vybavuju docela přesně. Bylo mi kolem jedenácti let, ještě jsem nebyl nijak velký čtenář, ale když mě a mého bratra děda na výletě dovedl na brněnské náměstí Svobody, to jediné, co mě doopravdy zajímalo, byla vitrina knihkupectví Academia. Pamatuju si, jak jsem dědu marně přemlouval, abychom šli dovnitř. Četl rád, jenže knihkupectví ho děsila. Na knihy neměl dost peněz, připadal by si tam nepatřičně, pokaždé vešel dovnitř a zase rychle utíkal. Myslel jsem, že ho nalákám jinak, a tak jsem zvedl ruku a ukázal na nápis Literární kavárna.

„Tam my nepatříme.“ Jeho hlas zněl zároveň příkře a vystrašeně. Popadl mě za ruku a s bratrem nás táhl pryč. „Tam se jen žvaní o věcech, kterým ani já nerozumím. Víš? My sme jim úplně jedno.“

Několik následujících let jsem i já strávil s představou literárního světa jako nedostupné a exkluzivní skupiny lidí. Představoval jsem si jej o něco větší než brněnskou Literární kavárnu, a když jsem o něco později zjistil pravdu, musel jsem se smát. Jako starší jsem po přijímacích na vysokou seděl právě ve druhém patře knihkupectví Academia a poslouchal vedle sebe dvě postarší paní. Obě pomalu usrkávaly z hrníčků a řešily vnoučata.

Poslední dobou mě ale trápí otázka — co když měl děda pravdu?

Knihy a literatura kolem sebe rády budují představu nedotknutelnosti — někdy to vypadá, jako by snad šlo o téměř posvátné předměty opředené spoustou protichůdných pravidel. Třeba u nás na základce se knihám na seznamech povinné četby nesměly ohýbat hřbety, nesměla na nich zůstat jediná stopa naznačující, že je už jednou někdo četl, že jsou ty knihy naživu. Můj svět se od té doby dost změnil a já zjistil, že literatura může obsahovat cokoli, co po ní chceme. Je různorodá, pro lidi hodně znamená, nabízí všem svobodný prostor.

Občas mi ale někdo znovu připomene dědova slova. Jde o jednu z věcí, kterou jsem mu ještě před jeho smrtí toužil povědět. Také já mám často pocit, že do světa, který jsem si vybral, vlastně tak docela nepatřím. Dokázal to i nedávný článek v *Orientaci Lidových novin*, který v úvodu recenze na novou prózu Kláry Elšíkové rozvíjí téměř konspirační teorie. „Představte si, že by dnes vyšel román, kde by nikdo nebyl obětí ani nepatřil k LGBTQ+“, píše v něm Ondřej Horák. „Nebyla by to velká úleva, zase jednou si moci přečíst něco, kde by člověk nemusel

odrážet všechno tohle módní harampádí, jehož přítomnost znamená body, které jsou pro mnohé bohužel podstatnější než samotná estetická hodnota literárního díla?“

Fascinující na Horákově vyjádření je především skutečnost, že termínem „módní harampádí“ označuje žitou zkušenost lidí, kterých je literatura plná už od samého počátku. Podobně lehkovážné soudy jsou ale pro autora typické. Pravidelně například volá po tom, aby byla česká literatura více světová. Ani se nepokouší definovat, co pro něj ona světovost znamená.

O mechanismech na pozadí světové literární scény a tvorbě jak literárního kánonu, tak trendů skvěle píše komparatista Alexander Beecroft v knize *An Ecology of World Literature*. Beecroftova kniha je jedinečná především odhalováním systémových znevýhodnění malých jazyků a národních literatur. Beecroft se ale mimo jiné po vzoru literární teoretičky Pascale Casanova, autorky titulu *Světová republika literatury*, věnuje zkoumání mechanismů, díky nimž různé knihy získávají symbolický kapitál, stávají se literárním dílem a utvářejí literatury. Důležitý je pro něj především širší kontext. Zmiňuje tak další rozměry textů, které dnes máme tendenci číst jinak. Jen těžko si můžeme představit, že by třeba autoři eposu o Běowulfovi považovali text, který právě tvořili, za základní kámen literatury nejen národní, ale literatury vůbec.

V souvislosti s Beecroftovou knihou mě často napadá, jestli náhodou neuvažujeme o literatuře až příliš jednoduše. Jestli nás určitá témata knih a jejich aktuálnost nedráždí právě proto, že jsme si historický kánon pro potřeby osnov vybělili. Ty texty ale vznikaly také v reakci na určitý politický, společenský kontext. O spoustě věcí navíc mohly mluvit jen v náznacích. Zajímavá je ostatně i otázka, co vůbec vytváří literární trend? Dvě nebo tři podobně laděné knihy?

Možná je ale problém někde docela jinde.

Zatímco knih s queer tematikou a knih tematizujících menštinová, třeba i třídní témata je pořád relativně málo, titulů, kterých se dovolává Ondřej Horák, je spousta. Díky podfinancovaným kulturním rubrikám a neustálému nahánění čtenosti ovšem spousta z nich propadne sítem. Do pasti témat se tak nedostává literatura jako taková — ta je dnes mnohem svobodnější než kdy dříve —, ale především samotní kritici. A tak se jen z loňské produkce nedočkal recenze v *Lidových novinách* stylisticky vytríbený „román o životě“ nazvaný *Ekstase*. Jakuba Šponera bychom přitom jen těžko mohli osočit z levného sbírání tematických bodů. Zarážející je navíc skutečnost, že pod oním strašidlem tématu, tedy onoho „módního harampádí“, se pokaždé skrývají chytře ukrytá menštinová, queer nebo třídní témata, zatímco román, který popisuje něco bližšího kritikově zkušenosti, je vždy „prostě jenom o životě“. A kdo koneckonců dokáže posoudit lépe, co do života ještě patří a co už ne, než dlouholetý literární kritik jednoho z největších mediálních domů v Česku.

Autor je spisovatel.



PROMĚNY A VÝZVY KLIMATICKÉ FIKCE



Tereza Dědinová

Představte si svět v roce 2050. Vidíte vzkvétající společnost těžící z technologického pokroku, přírodní obrody a mírové spolupráce? Nebo spíše graduující konflikty, extrémní sucha střídaná záplavami a destrukci krajiny? Klimatická fikce neboli cli-fi usiluje o zpřítomnění možné budoucnosti a nijak se netají záměrem ovlivnit smýšlení a jednání svých čtenářů. Od varovných vizí, které mají burcovat a otvírat oči před blížícími se hrozbami, postupně přesunuje pozornost ke vzbuzování naděje a sdílení vizí lepšího světa.

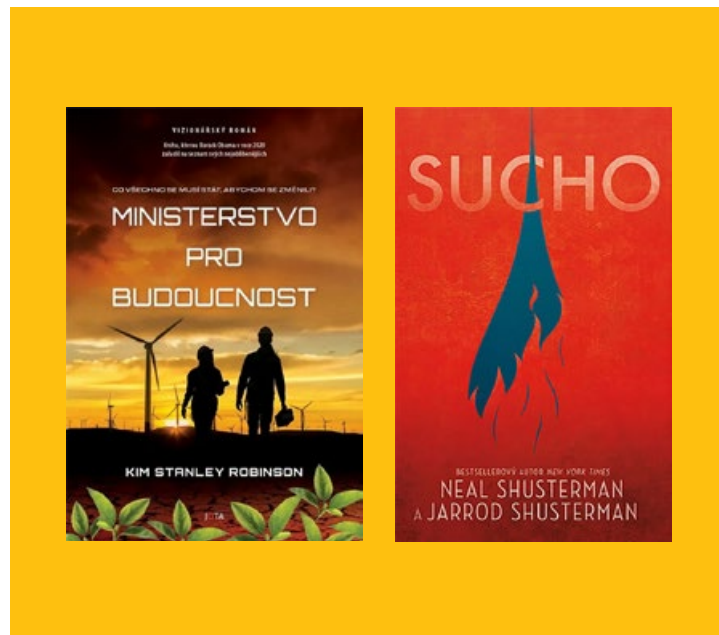
Začneme velmi aktuálním příkladem. Román Kima Stanleyho Robinsona *Ministerstvo pro budoucnost* (2020, česky 2024) líčí smrtící vlnu vedra, která v Indii zabije miliony lidí. Neúprosnost stoupající teploty, zoufalou žízeň a bezmoc obětí vnímáme prostřednictvím mladého dobrovolníka Franka, jednoho z mnoha vypravěčů Robinsonova románu. Začátek je to hrůzný a zahlcující: „Okusil horkou jezerní vodu, okusil, jak odporná je, plná organické hmoty a kdovíčeho ještě. Jenže trpěl žízní, kterou nešlo uhasit. Horká voda v žaludku znamenala, že nebylo kam utéct, svět uvnitř i venku byl mnohem teplejší, než by lidské tělo mělo být. Vařili se zažíva. [...] Všechny děti byly mrtvé, všichni starci byli mrtví.“ Píše se rok 2025. Robinson vypráví příběh zasazený do velmi blízké budoucnosti, klimatická katastrofa se zdá být doslova na dosah ruky — pro české čtenáře, ke kterým se překlad knihy dostal před několika málo týdny, ještě výrazněji.

Kdo ale po přečtení úvodní kapitoly očekává stupňování přírodních pohrom a atmosféru zmaru a beznaděje, bude překvapen. Robinson se nesnaží své čtenáře varovat nebo vystrašit — o skutečnosti globálního oteplování, o jeho příčinách i následcích už dobře vědí —, usiluje o vybudování linky vedoucí od hrozné přítomnosti k ne snad ideální, ale věrohodné budoucnosti, v níž se podaří zmírnit environmentální krizi a přejít na udržitelnější způsob života. Na pěti stech stranách popisuje nesnadnou a klikatou cestu ke globální transformaci lidstva. Proměna zasáhne každého a všechny oblasti lidské činnosti: ve stylově různorodých kapitolách (výpovědi očitých svědků, zápisy z jednání, přepisy rozhovorů po média, poetické vstupy) představuje autor mozaiku změn na technologické, ekonomické, politické, společenské i psychologické a spirituální rovině. Mnohé z nich — třeba Happy Planet Index — přitom už mohou jeho čtenáři znát, byť třeba jen z návrhů, více či méně odborných diskusí nebo lokálních realizací. Vznik jiných, jako uhlíkových kreditů carbon coin (nezaměňte s kryptoměnou carboncoin, která je staršího původu), je přímo provázán s Robinsonovým dílem.

Robinson není utopista věřící v racionalitu a dobré lidské srdce. Ve svých knihách tematizuje rovněž ignorování skutečnosti, popíračství, neochotu měnit zavedené a oželeť krátkodobý zisk. Proměna lidského společenství se neobejde bez dalších obětí, ať už vinou přírodních katastrof, nebo ekoteroristických útoků vyvolaných zoufalstvím i zuřivostí. Výsledný model lidského soužití s planetou má daleko k dokonalosti a ukončenosti, ale ukazuje to zásadní: je v našich silách se změnit a zabránit nejhoršímu. Čtenáři tak nejsou zavalováni vizemi budoucích hrůz, ale spolu s postavami románu postupují krůček po krůčku po cestě do budoucnosti, v níž stojí za to žít.

CO JE TO CLI-FI?

Román, který si po svém vydání získal zaslouženou pozornost a vzbudil vášnivě diskuse ohledně proveditelnosti svých vizí, zosobňuje klíčové aspekty toho, o čem usiluje klimatická fikce. Pojďme si ji tedy představit. V českém kontextu nejde v posledních letech o neznámý pojem, byť se s ním většinou setkáme v překladové tvorbě a v teoretických statích zahraničních autorů. Název klimatická fikce je vcelku vypovídající, intuitivní pochopení, že však označuje umělecká díla zabývající se změnou klimatu, nám tak úplně nestačí. Pro hlubší seznámení se můžeme opřít o vícero odborných studií a knih, mezi něž patří *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change* (2016) Adama Trexlera, *Cli-fi. A Companion* (2019) Axela Goodbodyho a Adeline Johns-Putra



nebo *Climate Fiction and Cultural Analysis. A New Perspective on Life in the Anthropocene* (2021) Gregerse Andersena. Jednotnou definici v nich ale nenajdeme, což má své důvody.

Začneme od základu: klíčovým rysem klimatické fikce je reflexe antropogenní změny klimatu. Globální oteplování se tedy nepřipisuje měnící se aktivitě slunce, zeleným mužíčkům ani konspiraci levicových radikálů, ale produkci skleníkových plynů vznikajících spalováním fosilních paliv a další lidskou činností, jako například odlesňováním a průmyslovým zemědělstvím. Ta cli-fi díla, která se nespokojují s varováním a zobrazením kolabující civilizace na zpusťšené planetě, pak hledají řešení situace člověka a planety právě v proměnách lidského života na Zemi. Pro cli-fi je typické propojení vědeckých poznatků a empirických fakt s psychologickými a sociologickými otázkami, její implicitní součástí jsou výzvy k přehodnocení vztahu nebo spíše vztahů člověka k přírodě.

Díla, která k ní můžeme přiřadit, jsou vskutku různorodá, spojuje je pocit naléhavosti a touha motivovat čtenáře k přemýšlení, soucítění a aktivitě ve skutečném světě. Neskryvaný aktivistický přesah potvrzují mnozí cli-fi autoři a badatelé. Liga autorů klimatické fikce (Climate Fiction Writers League), která propojuje spisovatele „přesvědčené o nutnosti okamžité a bezpodmínečné klimatické akce“ (climate-fiction.org) a k níž se hlásí i v Česku známí Paolo Bacigalupi či Emmi Itäranta, na svém webu uvádí, že „beletrie je jedním z nejlepších způsobů, jak ve čtenářích vzbudit nadšení, empatii a vyburcovat je k akci. Naše díla zvyšují povědomí o klimatických změnách a motivují k akci na úrovni jednotlivců, firem i vlád“. Lauren James, autorka cli-fi pro mládež *Green Rising* (2021), uzavírá příspěvek zamýšlející se nad tím, zda může být psaní klimatické fikce povzbudivé, a ne pouze depresivní, těmito slovy: „Zdá se, že je nemožné pojmout závažnost a rozsah nebezpečí, které klimatická krize přináší. Ale s každou napsanou knihou se k tomu aspoň o kousek přibližujeme“ (2021). Neal a Jarrod Shustermanovi věnovali svůj román *Sucho* (2018, česky 2019) „všem, kteří se snaží odčinit katastrofální důsledky změny klimatu“. Marek Oziewicz otevíral Centrum pro klimatickou gramotnost na Minnesotské univerzitě takto: „Nikdy jsme neměli v úmyslu, aby se to stalo. Nikdy jsme nechtěli, aby došlo ke změně klimatu nebo ztrátě biologické

rozmanitosti. Prostě jsme do toho tak nějak zabředli, protože jsme dělali jiné věci. Nevěnovali jsme tomu pozornost. A dalším způsobem, jak to říct, je, že jsme klimaticky negramotní. Prostě jsme se to nikdy nenaučili. Nikdo nám neřekl, jak být dobrým pozemšťanem. Jak organizovat společnost, společenství a průmysl tak, aby to fungovalo pro nás, ale zároveň i pro planetu. Nikdy jsme o tom nemuseli přemýšlet, ale teď už musíme.“ Podle Oziewicz je klimatická gramotnost nutná pro vytvoření ekologické civilizace a příběhy umožňují její rozvoj během dospívání. Klimatická fikce je z této perspektivy vskutku didaktickou literaturou nejen pro svůj potenciál testovat možné scénáře blízké i vzdálenější budoucnosti, ale už tím, že motivuje čtenáře k úvahám o úrovních vztahování se lidstva k přírodě.

Stěžejní pro cli-fi není jen představení scénářů možné budoucnosti a vykreslení dopadů naší činnosti, potažmo nečinnosti na planetu, ale také zprostředkování „pocitu z globálního oteplování“, jak píše Caren Irr v *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, a slovy Adama Trexlera zkoumání „emocionální, estetické a životní zkušenosti antropocénu“. Podobně tvrdí Margaret Attwoodová, že cli-fi je nejpůsobivější, když „je více o postavách a příběhu než o kázání a bombardování publika chmurnými vědeckými údaji a proroctvími soudného dne“. Vědecké grafy, tabulky a prognózy získávají na představitelnosti v dílech líčících konkrétní místa a jejich obyvatele zasažené projevy klimatické a šířeji environmentální krize. Cli-fi tak přibližuje čtenáři utrpení lidských i mimolidských bytostí skryté za vědeckými modely a vede jej k pochopení, že se nejedná o ideologický či politický problém daleké budoucnosti a vzdálených krajů ani o něco, co není v silách jednotlivce ovlivnit a zač nenese odpovědnost. Naopak, klimatická krize je bytostně osobní záležitost, která už teď zasahuje naše životy, nemůžeme ji uniknout a všichni ji ovlivňujeme svými dennodenními rozhodnutími. Umělecké vize lepších, pro lidi i biosféru spravedlivějších a zdravějších modelů života na planetě v sobě nesou potenciál vzbudit naději a chuť k nezbytné změně.

KDY TO ZAČALO?

Kořeny klimatické fikce lze hledat už v náboženských a apokalyptických narativích (její historici odkazují k *Eposu o Gilgamešovi*, líčení potopy světa i k Poslednímu soudu v Novém zákoně), zakládající díla žánru se však hledají mezi texty zobrazujícími změnu klimatu způsobenou člověkem. Když vynecháme sci-fi zaměřenou na terraformaci planet (případně na xenoformaci Země mimozemšťany — jako například ve *Válce světů* H. G. Wellse), za průkopnický je považován satirický román *Zmatek nad zmatek* (1889) Julese Vernea, v němž Společnost pro praktické využití severního pólu získá v dražbě arktickou oblast od osmdesáté čtvrté rovnoběžky na sever a rozhodne se pomocí obrovského výbuchu vyrovnat náklon zemské osy, což by zapříčinilo roztátí Arktidy a zpřístupnilo její nerostné zdroje. Destruktivní plán skončí neúspěchem kvůli špatně spočítané náloži. Přestože hrozící klimatická změna má daleko jednodušší a přímočařejší příčiny než ta, které čelíme, honba za maximálním ziskem a ignorace dalekosáhlých následků pro biosféru v díle působí nepříjemně aktuálně.

Za první román zabývající se klimatickou změnou tak, jak ovlivňuje náš svět, bývá považován román spisovatele, autora literatury faktu a novináře Arthura Herzoga *Heat* (1977). Skupina vědců v něm odhalí spojitost mezi globální klimatickou změnou a nárůstem hladiny oxidu uhličitého v atmosféře v důsledku nadměrné spotřeby energie. Jejich varování před hrozící celosvětovou zkázou,

kterému na naléhavosti dodává zvyšující se četnost extrémních klimatických jevů, ale americkou vládu ani veřejnost nepřesvědčí. Zní to povědomě?

Od devadesátých let minulého století, a zejména po roce 2000, klimatické fikce výrazně přibývá. Píší ji renomovaní autoři jako Octavia Butler (duologie *Podobenství o rozsévání*, 1993, a do češtiny nepřełożené *Parable of the Talents*, 1998), Ian McEwan (*Solar*, 2010) nebo Barbara Kingsolver (*Flight Behavior*, 2012, *Unsheltered*, 2018). Díla jiných autorů jsou často prostřednictvím klimatické krize čtena, jako například *Cesta* (2006) Cormaca McCarthyho. Značná část cli-fi cílí na dospívající čtenáře, vedle už zmíněného *Sucha* připomeňme trilogii *The Tribe* (2012—2015) spisovatelky národnosti Palyku Ambelin Kwaymulliny či duologii *The Carbon Diaries* (2008—2010) Saci Lloyd. Některé texty zobrazují vzdálenou nebo časově nespecifikovanou budoucnost silně ovlivněnou následky klimatické katastrofy (třeba *Strážkyně pramene* [2012] Emmi Itäranty), časté je ale líčení světa blízké budoucnosti a bodu zvratu. Čtenáři tak vycházejí z dobře známého světa a sledují jeho proměnu — ať už k horšímu, nebo k lepšímu. Zhroucení stávajícího systému se děje za života jedné generace; tak environmentální aktivista bojující v osmdesátých letech dvacátého století proti těžbě pralesů zažívá v roce 2025 následky dalekosáhlé environmentální destrukce způsobené změnou klimatu v románu *A Friend of the Earth* (2000) T. C. Boyla. V *Těhdy jsme žili v letní zemi* (2020) Lydie Millet se lidské společenství rozpadne v průběhu jednoho léta po katastrofální bouři.

SCI-FI A CLI-FI

Už samo zaměření na budoucnost přibližuje klimatickou fikci science fiction. Za svou zkrácenou podobu cli-fi svému sesterskému žánru ostatně vděčí. Novinář a aktivista Dan Bloom ji představil v roce 2007 přímo inspirován pojmem sci-fi a současně založil webové stránky *Cli-Fi Report* (CFR) ve snaze přitáhnout pozornost veřejnosti k problému globálního oteplování. Příbuznost se sci-fi ale sahá podstatně hlouběji. Nemálo autorů klimatické fikce včetně Kima Stanleyho Robinsona se samo označuje za spisovatele science





fiction, jejich díla soutěží o žánrové ceny sci-fi a jsou jako taková chápána i širší komunitou čtenářů.

K žánru založenému na příbuznosti s vědeckým poznáním a vědeckou spekulací odkazuje i struktura cli-fi, která se opírá o vědu o klimatu a svým způsobem ji pomáhá popularizovat. Podobně jako u zejména klasické a hard sci-fi může být pro autora cli-fi důležitější zprostředkovat model udržitelné budoucnosti než věrohodně vykreslit pohnutky jednajících postav. Lidská motivace ani lidské vnímání času a prostoru nemusí být primárním zájmem díla. Ekokritický badatel Timothy Clark zkoumající literární uchopení antropocénu — k nimž cli-fi rozhodně patří — uvažuje nad limity mimetické reprezentace kontraintuitivní skutečnosti klimatické krize s jejími komplikovanými řetězci příčin a následků a hroucením rozdílů mezi triviálním a katastrofickým či mezi přírodou a kulturou. „Některé formy gotického, mytického nebo science fiction se tedy mohou zdát zajímavější než nový román zobrazující nejnovější nuance v psychologickém nebo společenském pozorování, který se omezuje na antropocentrický a pravděpodobně iluzorní svět konvenčního realismu.“

Velmi blízko ke klasické science fiction zaměřené primárně na představení nápadu, možnosti vývoje a/nebo technické inovace mají antologie povídek publikované jako doprovod zásadních událostí doprovázejících mezinárodní debaty o opatřeních souvisejících se změnou klimatu. Antologie *No More Fairy Tales. Stories to Save our Planet* vyšla jako doprovod sedmadvacáté konference OSN o změně klimatu v roce 2022 a byla rozdávána jako dárek delegátům. Tvoří ji čtyřicet krátkých povídek, každá z nich se zaměřuje na konkrétní řešení přispívající ke zmírnění příčin a následků klimatické krize. K antologii patří webové stránky, které ke každému příběhu přidávají vědecká data představeného řešení, a tabulka s možnostmi dalšího vývoje zaměřená na politické osobnosti, podniky i jednotlivce. Zveřejněné texty jsou rozmanité žánrově, nalaďením i kvalitou. Úrovně úvodní povídky renomovaného autora Paola Bacigalupiho valná většina textů ovšem nedosahuje, důraz na sdělení mnohdy převažuje nad literárním zpracováním. Stejně jako se dlouho debatovalo o tom, zda má vůbec smysl hodnotit science fiction jako krásnou literaturu, nebo je třeba uznat specifika

žánru a zaměřit se v prvé řadě na hodnověrnost obsahu, v případě této antologie a jí podobných se nabízí obdobné otázky.

Na další spojení mezi sci-fi a cli-fi upozornil Amitav Ghosh, když si v roce 2016 stýskal na malé zastoupení a dosah literatury reflektující klimatickou změnu v literárním provozu. „Dalo by se říct, že beletrie, která se zabývá klimatickými změnami, téměř z definice nepatří k té, která je brána vážně: pouhá zmínka o tomto tématu často stačí k tomu, aby byly román nebo povídka zařazeny do žánru science fiction. Jako by v literární představitosti byly klimatické změny nějak podobné mimozemšťanům nebo meziplanetárnímu cestování.“ Předsudky vůči science fiction vykračující mimo horizont známého a blízkého tak mohou ovlivnit povědomí o dílech zaměřených na změnu klimatu.

JAK SE CÍTÍTE?

Čtení klimatické fikce často není příjemný zážitek. A to i přesto, že oproti jejím počátkům v současnosti přibývá textů, v nichž nad obrazy zkázy převládá snaha vzbudit naději a najít cestu k pozitivní budoucnosti, případně alespoň usnadnit svým čtenářům truchlení nad ztrátami přírodního světa. *Bewilderment* (2021, ve slovenském překladu jako *Zmátenost*, 2023) Richarda Powerse či *Migrations* (2020) Charlotte McConaghly oplakávají mizějící živočišné druhy, zánik rozmanitosti a krásy mimolidského světa devastovaného lidskou činností. Svět ochuzený o své zvířecí obyvatele se stává bezútěšným, šedivým a osamělým lidskou vinou: „[...] tisíce druhů vymírají právě teď a nikdo si jich nevšimá. Vyhlašujeme je. Tvory, kteří se naučili přežít cokoli, všechno, jen ne nás,“ píše Charlotte McConaghly v románu *Migrations*. Spolu s přírodou mizí i smysl úsilí o záchranu, slovy ústřední postavy *Flight Behavior* Barbary Kingsolverové: „K čemu je zachraňovat svět, který už nemá duši. Kontinenty bez motýlů, moře bez korálových útesů. Co když veškerá lidská snaha v podstatě spočívá v záchraně místa k parkování?“

Mnohdy drastická líčení přírodní destrukce a trpících obětí lidské neochoty změnit se, dokud je čas, scény zmaru a beznaděje typické pro první fáze žánru mají čtenáře vyburcovat k uvědomění si blízkosti se hrozby a přimět je k jednání. Jak si ale všimají badatelé zaměřující se na empirický výzkum cli-fi (empiricalecocriticism.com), záměr a výsledný efekt se mohou dalece minout.

Při zkoumání čtenářské recepce vybraných děl klimatické fikce se ukazuje, že většina čtenářů během čtení zažívá intenzivně negativní pocity bezmoci, obrovského smutku, deprese, úzkosti a viny. Z psychologického hlediska jde o pocity spíše kontraproduktivní vytčenému cíli cli-fi, namísto odhodlání ke změně vyvolávají touhu se bolestivému tématu vyhýbat. Pocit hněvu, který ale podle dostupných studií čtenáři cli-fi zažívají méně než výše popsané emoce, je z tohoto hlediska přínosnější, patří k mobilizujícím emocím, a může tedy čtenáře vyburcovat k tomu, aby s nežádoucí situací začali něco dělat. Jak glosuje jedna z vůdčích osobností empirické ekokritiky Matthew Schneider-Mayerson: „[...] psychologická tendence vyhýbat se příběhům, které vyvolávají negativní emoce, způsobuje, že autoři, kteří s dobrými úmysly barvitě líčí katastrofické důsledky změny klimatu, mohou vlastnímu cíli zvýšit environmentální povědomí ve skutečnosti překážet.“

Vztah mezi cli-fi, emocemi jejích čtenářů a jejich jednáním ve skutečném světě je komplikovaný a nelze ho shrnout do prosté rovnice. Timothy Clark připomíná paradox popularity katastrofických scénářů zejména v audiovizuálních médiích, když se reálné hrozící obrazy přírodní destrukce a sociálního kolapsu transformují

do velkolepé podívané v duchu konzumní zábavy, autoři odborné monografie *Climate Change Literacy* (2023) zkoumají kognitivní a sentimentální omyly v předpokladech o efektu cli-fi. Na potřebě realistických představ pozitivního soužití lidstva na planetě ale panuje široká shoda.

SOLARPUNK

Alternativou k dystopické představivosti dominující obrazům budoucnosti je mimo jiné i umělecké a aktivistické hnutí solarpunk, které se zaměřuje na imaginaci a uskutečnění pozitivní, biocentrické budoucnosti ve světě, v němž lidé žijí v harmonii s přírodou. Solar v názvu odkazuje jak ke sluneční energii, tak k optimistické představě budoucnosti, punk připomíná vzdor vůči panujícímu systému a klimatickému doomerismu. Charakteristické jsou vize postkapitalistické společnosti, která dokázala odvrátit nejhorší dopady klimatické krize, decentralizovaných soběstačných komunit

využívajících obnovitelné zdroje energie a technologie, které jsou zároveň funkční, estetické a šetrné k životnímu prostředí. Jako alternativu katastrofických scénářů a vzbuzování pocitů beznaděje, viny a úzkosti nabízí optimistický pohled na budoucnost, v níž kultura a příroda nestojí proti sobě, ale existují v souladu.

Marek Oziewicz v úvodu knihy *Fantasy and Myth in the Anthropocene. Imagining Futures and Dreaming Hope in Literature and Media* (2022) charakterizoval dystopickou cli-fi jako praktickou kapitulaci před rétorikou globálního kapitalismu, který nevidí alternativu k současné ekonomice a představě růstu založeného na podmanění, bezohledném využívání a destrukci biosféry. Posilující trend klimatické fikce usilující o představení a prozkoumání odlišných modelů soužití přírody a kultury oproti tomu zdvihá hozenou rukavici a nerozpakuje se usilovat o transformaci ke světu stojícímu na jiných základech.

Autorka je literární vědkyně.



NOVINKY Z MEANDRU

NEZAMĚNITELNÉ UMĚLECKÉ KNIHY PRO DĚTI

Nakladatelství Meander vydává již **29 let** knihy od předních českých autorů i výtvarníků, a originální zahraniční tituly.



www.meander.cz

meander_publishing
nakladatelstvi.meander



8+

Vratislav Brabenec
& Petra Josefína Stibitzová

Pod skálou

Komiks **Vratislav Brabence**, básníka, spisovatele, zahradníka a bývalého člena legendárních **The Plastic People of the Universe**. **Petra Josefína Stibitzová** po úspěšném **Pajasanu** (Meander, 2016) komiksové zpracovala další dvě povídky Vratislava Brabence pro mládež. Krátké příběhy, intenzivní dojmy, jejichž dynamiku umocňují a mladým čtenářům zároveň zpřístupňují okrové ilustrace tohoto netradičního komiksu.



Kamila Restrepo

Hledám, hledám

Kam mizí ztracené věci a jak je dostat zpět? Chceme-li něco najít, stačí vytrvale hledat, nebo je potřeba ještě něco dalšího? Jaké triky, kouzla a čáry potřebujeme, abychom našli, po čem toužíme? A jak dlouho trvá, než začneme sami trusit ty moudré věty, kterými nás v dětství dospělí rozčilovali?

6+



Švenk

ZÁBLESKY POCHOPENÍ



Klára Vlasáková

Na konci května vstoupil do českých kin francouzský snímek *Saint Omer*. Dva roky staré drama, které na festivalu v Benátkách získalo Cenu poroty, vypráví o jednom z největších tabu — vraždě vlastního dítěte.

Dokumentaristka Alice Diop, pro niž je snímek hraným debutem, přitom vycházela z reálného případu ženy, jež nechala své batole utopit v moři. Postava filmové vražedkyně Laurence pochází ze Senegalu a v Paříži chtěla uspět, což od ní očekávala především ambiciózní rodina. Řetězením nešťastných událostí však Laurence skončila izolovaná, těhotná a bez vyhlídek na zlepšení.

Celý soudní proces sleduje postava vysokoškolské pedagožky a autorky Ramy, která o případu píše. Sama je v rané fázi těhotenství a případ v ní vzbuzuje vzpomínky na vlastní dětství s emočně nedostupnou matkou. Spolu s Ramou se nám pootáčí pohled na Laurence a její zločin. Původní hrůza a dojem nepochopitelné krutosti se začínají komplikovat.

Laurencino vyprávění není koherentní a často si protiřečí. Na jednu stranu Laurence dokáže racionálně analyzovat svou situaci a zároveň vraždu přičítá působení zlých duchů. Zatímco žalobce v tom vidí jen snahu, jak omluvit chladnokrevný čin, obhájce se snaží vykreslit celistvější obraz ženy, která byla emočně zanedbávaná, opuštěná a jež v zoufalém činu viděla způsob, jak své dítě paradoxně ochránit. Samotné vyprávění nedává odpověď — v některých momentech se Laurence zdá odtržena od reality, možná stížená duševní nemocí, v jiných to zase vypadá, jako by svým činem chtěla zajistit, aby byla konečně vidět.

V úvodní scéně snímku mluví Rama na přednášce o snímku *Hirošima, má láska* — a o tom, jak jeho scenáristka Marguerite Duras dokázala slovy překreslit obraz ponižené ženy v lidskou bytost, která si zaslouží milost, důstojnost. *Saint Omer* přesně toto dělá nejen pro Laurence, ale i pro Ramu, která je díky případu schopna lépe pochopit svou matku a vyrovnat se s vlastními rodičovskými pochybami.

Film zároveň věnuje velkou pozornost jazyku a jeho nedostatečnosti. Takřka všechny promluvy u soudu jsou nepřerušované a kamera se během nich soustředí výhradně na mluvčí. Jenže lze skutečně popsat, čím si Laurence procházela? Je jazyk nástrojem pochopení, nebo je jeho hlavní funkcí znejišťovat, znepráhledňovat — a v takto vzniklých mezerách vidět záblesky pochopení pro druhou lidskou bytost?

Nakonec není důležité, jak se ke zločinu stavíme; na konci procesu totiž Laurence vidí, že s ní někdo může soucítit. A konečně je schopna stejný soucit poskytnout i sama sobě. Málokdy vznikne snímek, který tak důsledně řeší témata spojená do jednoho organického celku.

Autorka je spisovatelka a publicistka.

Štych

TAHLE OFÉLIE SE ODMÍTNE UTOPI

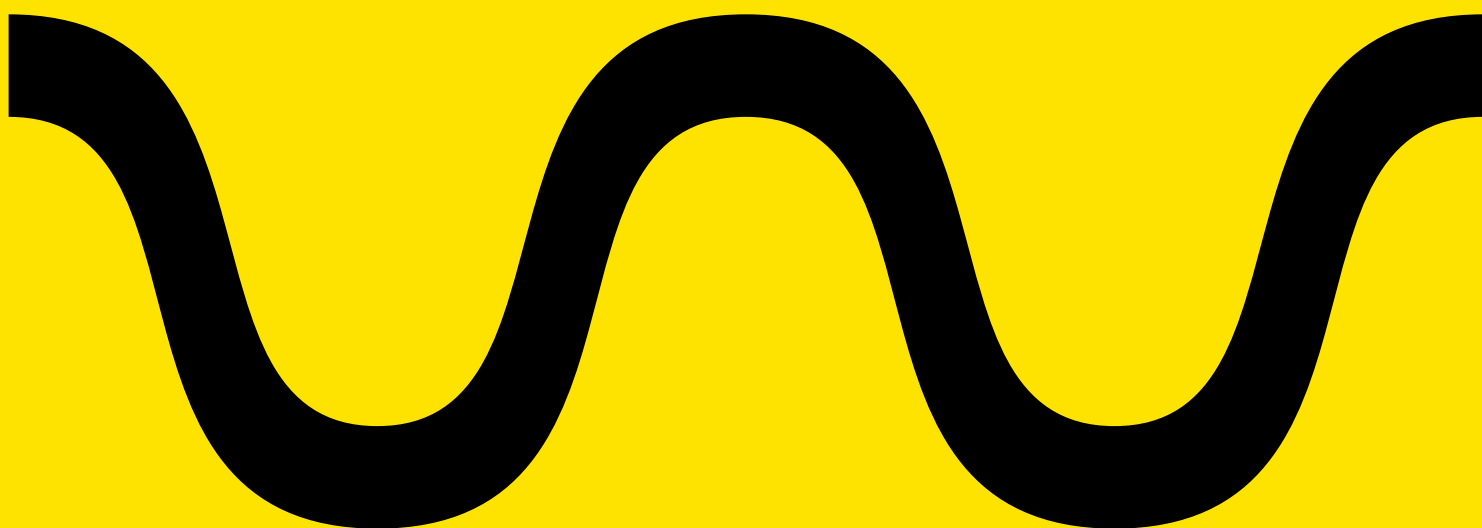


Marta Ljubková

Jednou z nejtěžších „disciplín“ mi připadá popisovat silný umělecký zážitek někomu, kdo danou věc nečetl nebo neviděl. V případě knihy se člověk může jakžtakž opřít o děj, ale v divadle to je problém. Pokud chybí možnost zašermovat rukama nebo si pomoci expresí v obličeji, riskujeme, že nám adresát usne ve chvíli, kdy se možná dělíme o životní zážitek. Rozhodla jsem se, že do toho půjdu. Že si prostě musíte přečíst, co jsem viděla v berlínské Volksbühne a na co byste si tam — nebo do koprodukční Vídně — měli zajet. Florentina Holzinger je rakouská performerka, choreografka a režisérka a v Evropě je momentálně k vidění její inscenace *Ofélie má talent*. Ta inscenace je pojem: nehraje se často, protože je jistě finančně i produkčně náročná, ale divadlo bylo narvané lidmi všech generací, stylů oblékání i společenských tříd. Bylo jasné, že vědí, na co jdou. Volksbühne je monumentální scéna, architektonicky čistá, svým způsobem nekompromisní, a stejná byla i *Ofélie*. Rámcem inscenace je talentová show: přichází (prostřednictvím projekce přilétá) pirátka oděná jen v klobouk a volnou košili, průvodkyně večerem. Vítá tři porotkyně, tři zcela typově a fyziognomicky odlišné ženy, neoděné vůbec v nic. Před porotu nastupují ženy různých dovedností: jedna předvádí akrobacii na šále, jiná se nechá spoutat řetězy a ponořit do akvária. Připadá vám to jako cirkus, jako freak show? Je to úplně tak. Zároveň jsou ale všechny performerky nahé a chovají se přitom naprosto přirozeně. Na samém počátku je bizarnost, soutěž, ale také odvaha a stoprocentní nasazení, odtud pak Florentina, sama rovněž na scéně, přechází k tématům a obrazům mnohem subtilnějším. Hraje se v jednotlivých kapitolách, jejichž názvy se promítají na scénu, a jde v nich buď o obrazové zachycení určitého pocitu, nebo o aluzi na literaturu a mýty všech dob. Na rozvolněné ose veškerého kulturního kontextu se pohybuje skupina dvou desítek neskutečných hereček, z nichž každá má nějakou dovednost: jedna hraje na violoncello, jiná umí tetovat. Tančí, zpívají, hrají, vyprávějí osobní příběhy. Nahota tady znamená dokonalou svobodu. To, co z mého líčení vypadá jako chaos, má imanentní řád postavený na postupném rozvíjení obrazů a promyšlené gradaci. Zároveň je to celé naprosto živelné a fantasticky svobodomyšlné. Tahle Ofélie se odmítne utopit a stát se pouhým objektem v cizím příběhu, bere osud do svých rukou a vrací se v mnoha inkarnacích jako sebevědomá figura. Není to derivát z *Hamleta*, není to druhý pól k mužskému světu: je to svět sám o sobě. Vytvořily ho ženy a vytvořily ho pro všechny, kdo v něm chtějí zakusit divokost, iracionalitu, ale zároveň soudržnost a souhru. Je to dokonalá utopie, a přitom to není žádná idylka.

Autorka je divadelní dramaturgyně.





**PETR
HRUŠKA**

Básník čísla

**SUFIAN
MASSALEMA**

Nová jména

**VERONIKA
BENDOVÁ**

Povídka

**MATYÁŠ
MALÁČ**

Ateliér



Matyáš Maláč, *Detecting the Knowledge*, 2023, 180 x 120 cm, olej na plátně



Matyáš Maláč, *Freedom of Religion in Practice*, 2023, 200 x 190 cm, olej na plátně



THE



SNAŽIL JSEM SE NAJÍT PŮVOD TOHO CHVĚNÍ

Petr Hruška

Ani jsme nestihli

Jak vypadají zachránění lidé?
Mají vděčností zaopatřená srdce a zbytnělou budoucnost.
Všude jsme potkávali ty, co významně poklepávali na cosi z minula a ubezpečovali se, že už tenkrát žili...

Žádnou stopu,
jako když loď rozráží vody, které se za její zádi rychle sbíhají a mažou všechno.
Jedině v okamžitém zániku jsme se dokázali najít.

Zubatý písař z města chtěl udělat soupis našich poměrů. Takový soupis je náramně potřebná věc, zubil se.

Pomíjet v sobě navzájem nás zachovávalo.

Měli jsme raději pomýšlet na záchranu?
Udělat něco, co by zajistilo pokračování příběhu? Myslet na příští kapitoly, opatrovat děj a posouvat ho kupředu?
Mohli bychom si teď v tom příběhu čítat a vyhlížet rozuzlení...

Místo toho v nás bije všehovšudy několik poryvů jako v šíleném zvonu.

Zubatý písař z města nám nabízel, že stvrdí naše poměry jednou provždy.

Vystoupali jsme na kopec, na jehož vrcholu stála vypálená kaple.
Naslouchali jsme drobnému smíchu spáleništních hub, co rostly v ohořelých trámech.
Penízovky.
Uhelnatky.
Penízovky.
Uhelnatky.
Drobný smích spáleništních hub.

Ani jsme nestihli věřit.
Chtěli jsme se my dva vůbec zachránit?

Tmavnutí

Několik odrbaných koní, takových, co se dole v přístavu zapřahují do těžkých vozů.

Pastevec je dovedl až před útes, k posledním ostrůvkům trávy, která se chvěla odpoledním neklidem pobřežního jara. Hlavy měli bez ustání skloněné a svými pysky vyhledávali hubené trsy.

Neúnavný úkon obživy.

Těla naplňovala svá poslání, koně žrali a káleli zároveň. Těžké kobylince s velkou slávou každou chvíli dopadaly na zem.

Šeřilo se. Přiblížil se čas soumraku, ve kterém si nepokoj a smír dělí svět.

Koně začínali zvedat hlavy. Kamsi se na chvíli zadívali, než zase sklonili pozornost k travě.

Pomalů přestávali žrát a pak i přežvykovat.

Stále častěji napřimovali své hlavy.

Nakonec už jen stáli a nehnutě hleděli do šera.

Totéž učinil pastevec. Zvedl se ze země, udělal několik zbůhdarmých kroků a nechal se obejmout chvílí.

Potrava, která do zvířat padala celý den, přestala existovat.

Stejně tak ještě neexistoval spánek, teplo stáje, kterou zanedlouho půjdou muži rozsvěcet. Teď na ni nebylo ani pomyslení.

Do obojího bylo stejně daleko. Na pastvu příliš pozdě, na spánek příliš brzy.

Mezi žrádlem a noclehem bylo možné jen stát v závanu nezměrné a nepochopitelné skutečnosti.

Všechno, co dosud dávalo věcem oprávnění, zmizelo.

Předchozí děj, dřívější konání se stalo pouhou přípravou, nezbytnou a bezděčně prováděnou.

Nyní nebylo možno k životu dodat nic.

Nemohl být počat ani ukončen, zařízen, zhodnocen ani vykoupen.

Koně se poryvu bezpodmínečné existence oddávali prostě a vším.

Chřípí se lehce krčila, uši se přimily, oči v nehybných hlavách zůstávaly doširoka otevřené.

Zvířata nedělala nic, ale nezahálela.

Tmavla.

Také světlá pastevcova košile pomalu sákla šerem. Stmívání postrádalo zdroj a samo se stávalo prostorem.

Muž se ocitnul v místě, v němž se lidský život nenamáhá a neodpočívá.

To místo lze pouze probýt, v pozornosti vůči nicotě i milosti, jež vanou ze všech směrů stejně.

Než se k předmětům a k dějům navrátí významy, co od nich na okamžik pooděšly, jako koně v šeru.

Matyáš Maláč, *Metamorphosis (Ultimate Right)*, 2023, 200 x 120 cm, olej na plátně



Matyáš Maláč, *Press Conference*, 2022, 130 x 90 cm, olej na plátně



Nahota

Zaslechl jsem tvůj hlas a vešel do chléva.
Stála jsi uprostřed přitmí, které dokáže právě jen chlív.
„Volala jsi mě?“
Užasle ses otočila.
„Ne. Jen jsem slyšela, že mě voláš...“
Hleděli jsme na sebe.

Jenom tak zpola zdvižená ženská ruka. Mezi žádostí a obranou, přesně v tom místě.
Viděl jsem, jak ta ruka pomalu klesá, aby se po ní mohly svézt šaty.
Viděl jsem, jak padají, a viděl jsem neopracované kameny stěn a stropu, jak drží pohromadě.
Tolik nahá, jako tehdy v chlívě, jsi pak už nikdy nebyla.

Ne! Ještě jednou!

Pil jsem tenkrát z láhve.
Pil jsem s opuštěností, kterou jsme my, lidé, přitáhli na svět jako nejhorší nákazu.
Drží se nás — abychom nebyli úplně sami...
Každý, kdo přijde na tenhle svět, učiní ty druhé o sebe rázem ještě osamělejšími.
Bez lidí opuštěnost nebyla — byla pouze pustina.
Teprve lidé ji sem přivlekli, právě tím, jak o sebe navzájem začali usilovat a zděšeně před sebou couvat.
Vytvořili nezrušitelnou opuštěnost člověka a mohli si ji uvědomit až jeden před druhým — zrovna jako nahotu.

Pil jsem tenkrát z láhve, s opuštěností, věrnou kurvou. Dostali jsme se daleko.
Říjnový průvan vymetal po domě, co kde zbylo.
Bral cokoliv.
Zbývaly už jen závěsy v otevřených oknech a otevřené skleněné dveře.
Těsně předtím, než je průvan přibouchnul, aby se s řinkotem vysypaly a zůstaly tak otevřené navždy,
stačila jsi mezi ně a veřejně vsunout svou bosou nohu.

Zatímco mluvili lodní mistři

Mluvívало se o tom.

Kam jsem přišel, tam o tom dříve nebo později začal někdo vyprávět.

Přeludné pevniny, které se zčistajasna objevují ve všech mořích a zase v nich mizí.

Udávali délky a šířky, zapřísahávali se.

Zapřísahávali.

Samo to slovo je těžko mi vyslovit.

Zapřísahávali se, že je spatřili, a zároveň přiznávali, že podruhé už ty končiny nikdy nenašli.

Pak si nalili a spustili znovu z druhé strany.

Vždycky to končilo stejně.

Hádkami, kdo byl kde nejdál. Nikdy se nemluvílo o tom, kde byl kdo nejbliž.

Nedával jsem pozor.

Když mluvili staří lodní mistři, pozoroval jsem tlapu žlutého psa, ležícího u mých nohou.

Pes spal a přední tlapa se každou chvíli zachvěla.

Snažil jsem se vypožorovat, jestli je ten pohyb vždy stejný.

Snažil jsem se zjistit, zda se opakuje v pravidelných intervalech.

Snažil jsem se najít původ toho chvění.

Pocházel zvenčí nebo zevnitř?

Lůžko tlapy bylo prokreslené šedými rýhami a prasklinami, které vypadaly jako změť cest.

Uhadoval jsem psí sen.

Sledoval jsem pravidelně se zdvihající hrud.

Pátral po tom, zda záškuby souvisí s výdechem nebo nádechem.

Čekal jsem, až se zvíře probudí.

Těšil jsem se na první, slepý pohled, kterým zamžourá. Ten pohled není zaměřen na nic z tohoto světa a přitom vidí všechno.

Pak pes ucítí, že se na něj dívám.

A věnuje mi svůj následující pohled, neskonale přezíravý.

Mezitím se u stolu již hovořilo o dalším podivuhodném kraji.

V jeho středu se nachází hluboké jezero, do nějž domorodci hází veliké acháty,

neboť se z nich líhnou želvy, které na sebe dokážou přebrat lidské utrpení.



Matyáš Maláč, *Self Determination Conflict*, 2023, 200 x 160 cm, olej na plátně



HOTEL NEBESA

Veronika Bendová

Ke kruhovému objezdu dojeli až za soumraku. Sára v autosedačce usnula, jakmile vyjeli z Aše, a Irena si v duchu povzdychla: To zas půjde spát nejdřív o půlnoci. Hlavně ať mají v hotelu závěsy na oknech a ráno tam neřvou psi.

Těsně před objezdem uviděli modrou, stářím a povětřím poznamenanou směrovku: NEBESA 1 km.

„Tak, holky,“ řekl Hugo za volantem vesele a zpola se otočil dozadu, „za chvilku jsme na nebesích!“

„Dívej se na cestu!“ napomenula ho Ira potichu, v protisměru jim zrovna blikly vstříc agresivní světlomety velkého SUV. „Nebo tam budeme všichni doopravdy. A nekřič,“ dodala s povzdechem, „teď usnula...“

Silnička se vinula lesem vzhůru. Na krajinu se jako hebká plena pokládalo smrákání. Dojeli na křižovatku a Hugo zahnul doleva. Minuli pár domků, ale žádnou ceduli s názvem obce vidět nebylo. Hugo zpomalil a nakonec zastavil na vyježděné krajnici naproti nízkému stavení s blikajícím modrým nápisem NIGHT CLUB.

„To není ono, že ne?“

Hugo se tiše zasmál. „Špatně jsem odbočil,“ řekl, zacouval a otočil auto do protisměru. „Tohle budou nebesa pro specifickéj druh hostů... asi hlavně pro Němce. I když popravdě jsem na ten hotel zvědavěj. Dával jsem tam rezervaci přes internetovej dotazník, protože telefon nikdo nebral. Takže doufám, že nás čekají...“

Ira zmlkla. Uvnitř se jí začal převalovat starý známý varovný pocit. Sáře pískalo v nose, předzvěst dalšího kola její věčné rýmy. Dojeli na prostranství, které by se při troše velkorysosti dalo nazvat návší. Nechali auto stát u autobusové zastávky. Kus od silnice se schovával malý kostelík a pěkně opravený polohrázděný domek. Nad nimi se s padajícím soumrakem rozsvítila jediná zdejší lampa.

V jejím světle Ira uviděla na druhé straně silnice vývěsní štít hotelu. Vzala za kliku auta a vystoupila. Obklopil ji vlahý zářijový večer, kterým se táhla vůně smrkového lesa.

Pohled na *jejich* hotel jí ovšem zabránil vnímat cokoli jiného. Už toho s Hugem zažila hodně, ale tohle bylo opravdu moc.

Impozantní průčelí domu s hrdým nápisem PARKHOTEL NEBESA zdobily antické sloupky, pod okny v prvním patře byla do fasády zapuštěna půlkruhová konzola, ze které viselo sedm vlajek evropských zemí. Tedy... patrně vlajek, patrně evropských. Visely tam podle všeho už mnoho let, vystavené práci větru, deště i mrazu, takže z nich zbyly jen potrhané, zašedlé cáry. Nad balustrádou sloupků odevzdaně spočívaly zbytky květináčů s letitými mrtvolkami malých tújí. Irena nevěřičně popošla k vstupním vratům, za kterými se v šeru rýsovaly další pseudoantické plůtky, přizdobené famózními kamennými vázami, zatímco za sloupky pomalu pracovaly k zániku zbytky někdejší restaurační zahrádky. Uprostřed kdysi bílých plastových stolů trčely tyče stažených slunečníků a jejich plachtovina hrdě vystavovala utržené rány a díry.

Celý dům byl temný jako poslední pelech ve Stínadlech.

Ira se podívala k autu, kde v sedačce spalo jejich tříleté nic netušící dítě. Zase jednou si s Hugem připadala jako ve filmu, ovšem ve filmu, ve kterém rozhodně být nechtěla.

Matka vlčice zavyla.

„Hugo...?“

Hugo chvíli parkhotel beze slova obhlížel a pak hlasem, ve kterém Ira při nejlepší vůli nezaslechla ani gram pokání, pravil: „To vypadá, že tady dneska spát nebudeme, Iruško... A to je krásný, protože co by to bylo za dovolenou bez trochy dobrodružství! Škoda že mě to stálo ty dva litry, který jsem jim dopředu poslal na účet.“

Irena se nadechla: „Chceš říct, že jsme tady, na konci světa, v půl devátý večer, s malým děckem, a ty jsi neověřil, že máme kde spát?“

„Konec světa to byl tenkrát před lety, dneska ne... a uznej, že tenhle hotel bys na našich starých pracovních cestách skutečně ocenila!“

Pokusil se Irenu chlácholivě obejmout, ale dala mu otevřenou dlaní herdu do hrudi. Otevřela pusy a zase ji zavřela, nějak jí došla slova. Vrátila se k autu, jedním pohledem se ujistila, že Sára pořád spí, a pak v náhlém výronu zuřivosti koplá vši silou do pneumatiky.

Vybavila si mapu místa, kde se nacházeli. Hugo jí doma ukazoval Nebesa na Google Maps, sice se na to tenkrát úplně nesoustředila, dodělávala faktury k poslední zakázce a Sárinka jí přitom lezla po klíně a prstíkem sahala do klávesnice notebooku, ale přesto se tiše podívala. Už dávno z hodin zeměpisu zapomněla, jaký tvar má hranice republiky na svém nejzápadnějším výběžku. Cancourek vklíněný do nekonečného Německa. Panáček nakreslený nejistou dětskou rukou. Aš, Horní Paseky, Krásná a Kopaniny uprostřed hordy Schönwaldů, Höhendorfů a Schwarzenhammerů. A právě tady teď jsou, před oblduně nevkusnou zavřenou zříceninou hotelu. Je večer, za sebou náročný den, nemají kde spát a Sára bude zlobit, až se probudí.

Ne, na to prostě Irena nemá ta správná slova.

Nebyli spolu na opravdové dovolené, tedy *nepracovní*, už dva roky. S miminkem Ira nikam jezdit nechtěla, trvalo jí dlouho, než se po porodu těsně před čtyřicítkou zase dala dohromady. Sára byla podivuhodně živé dítě — tedy velmi živé, především ale absolutně nechtěla spát. „To je jasný,“ broukal Hugo mezi zíváním, když ji někdy v noci nosil v náručí, zatímco Ira ležela v ložnici s polštářem na hlavě a snažila se aspoň na chvíli usnout. Houpal na rukou naprosto probuzenou dcerušku, která rozhazovala rukama a rozčileně se pokoušela kopnout otce do břicha. „To je jasný, že nechceš spát, spaním totiž člověk přichází o hroznou spoustu času! Na to jsem taky už dávno přišel.“

Sárin neuspokojivý režim trval i v batolecím období, ale přece jen už alespoň v noci spala. Dovolená před dvěma lety, s kamarády se stejně starým synkem, ale přesto skončila neslavně. Hugo dopředu poutavě hovořil o krásné přírodě v bývalém vojenském prostoru, tichu a romantické rybářské chatě. Oba přítomní otcové si přivezli rybářské náčiní a dostatek lahvé plné a trávili pozhnaně času u vody, zatímco jejich ženy pochodovaly s kočárky kolem bažinatých a navečer i komárů plných vod, děsily se, kdy se jim děti utopí, a průběžně kypěly vzteky. Každý večer, podpořené nejméně dvěma lahvinkami červeného vína, nadávaly na tu příšernou, rybama smrdící kuču i na celej posranej vojenskej prostor, který by nejraději vyhodily do povětří. Letos Ira vznesla ultimativní požadavek: HOTEL S VEŠKERÝM KOMFORTEM, nebo nic!

Ten bude NEBESKEJ! slíbil Hugo.

Tak tady ho má.

Hugo zatím fascinovaně obhlížel všechny známky úpadku na parkhotelovém pozemku. Obešel dům i z druhé strany, ale ani tam nebyl vidět jediný náznak osídlení. Tmavý a tichý byl i udržovaný domek vedle hotelu.

„Tak připouštím, že mi přišlo divný, že ty stránky vypadají nějak mrtvě, ale risknul jsem to, strašně se mi líbilo to místo a ten název, tobě ne, Irýsku?“

„Už nic neříkej,“ ucedila Ira hlasem, který nevěstil nic dobrého. Vlezla do auta, vytáhla z Hugovy bundy cigarety a jednu si zapálila.

Ani to nebylo dobré. Irena kouřila jen ve stadiu krajního rozčilení, nebo naopak krajní radosti. Tahle varianta ovšem momentálně nevypadala pravděpodobně.

Hugo sáhl do kapsy a vytáhl mobil. „Dej mi deset minut,“ řekl.

Byli na cestě už od rána, protože Hugo naplánoval zahájení dovolené na vzpomínkové akci v Aši. „Viš, co to byl Vlak svobody?“ zeptal se Iry, když sjížděli z pražského okruhu na karlovarskou dálnici.

Irena o nějakém Vlaku svobody v životě neslyšela a o Aši věděla jedině to, že má legrační jméno. Hugo jí příběh vlaku, který před sedmdesáti lety před konečnou stanicí v Aši nabral rychlost, a místo aby zastavil, rozjel se plnou rychlostí proti hraničním zátarasům a zastavil až u prvního bavorského městečka, cestou z Prahy převyprávěl, aniž se dal vyrušit Sářiným brebentěním. „Znal jsem ženskou, která v tom vlaku seděla. Bylo jí sotva patnáct, jela normálně z gymnasia v Chebu a bum, skončila v Selbu v západním Německu. Vrátila se, stejně jako většina ostatních cestujících.“

„Tak počkej, jestli to bylo v roce 1951 a jí bylo patnáct, tak to byla ročník... třicet šest? Odkuds ji znal?“

„Tak spíš jsem se znal s její dcerou,“ odušil Hugo jakoby nic. „Vyprávěla mi to. Představ si, že když se pak její matka vdala — zjistila, že strejda jejího manžela byl jeden z těch, co celej ten únos vlaku zorganizovali! To byla strašně zajímavá holka, ta Vlasta. Studovala angličtinu a dělala i nějak do divadla...“

„Hm,“ řekla Ira. „Necucej ten popruh, Sáro!“

„Možná tam přijde, třeba i s maminkou, jestli je ještě naživu,“ pronesl Hugo s očima upřenýma na dlouhou rovnou čáru silnice, která před nimi ubíhala na západ.

„Super,“ odušila Ira. „Neznám lepší začátek rodinné dovolené než setkání s dávnou láskou!“

„Šupeu!“ opakovala zpěvavě Sára.

„To nebyla žádná moje láska,“ ohradil se Hugo, „jenom jsem ji znal.“

„Šupeu, šupeu, šupeu!“

Irena chvíli mlčela. „Ty by ses vrátil?“

„Vrátil...? Myslíš kam?“ optal se Hugo trochu zmateně.

„Myslím z toho západního Německa v jednapadesátém roce. Od toho vlaku.“

Hugo chvíli přemítal. Pak pronesl: „Asi... bych se vrátil. Záleželo by na tom, kolik by mi bylo let a jestli bych měl rodinu.“

„Každý má přece nějakou rodinu... To já bych se nevrátila. Když už by za mě někdo rozhodl a převezl mě do svobodného světa. Z toho lágru, co tady v padesátech letech byl.“

„I kdybys tu měla děti? Manžela? Starý rodiče? Nechala bys je tu napospas celý tý libežný mašinerii Státní bezpečnosti, která by se kolem nich rozjela?“

„Nevím,“ řekla Ira zamyšleně. Kolem auta ubíhaly lesíky a pole a nad nimi se houpala naducaná oblaka. „Ale nechápu, že se skoro všichni vrátili. Už to bylo za nima, nemuseli se rozhodovat, jestli podstoupí smrtelně nebezpečnej přechod hranic, neriskovali už vězení...“

„Emigranti měli těžkej a trpký život. Většině se nikdy nepřestalo stýskat po domově. A navíc: ne každé chtěl utýct. S tím, co se tu dělo, určitě byla velká část lidí konformní.“

Irena, která mechanicky obracela stránky v leporelu, které Sára držela na klíně, knížku prudce zaklapla. Otočila k Hugovi hlavu a přivřela oči před sluncem, které vyplulo zpoza bílého oblaku vysoko nad Žluticemi.

„Konformní? Tak možná novodobá komunistická šlechta a pak lůza, co se dostala k moci. Ostatní se akorát báli!“

„Myslíš?“ zeptal se Hugo, sáhl do palubní přihrádky a nasadil si sluneční brýle.

„V roce padesát jedna? Moje máma mi vyprávěla, jaká tenkrát byla atmosféra,“ řekla Ira. „Byla malý dítě a každé den se bála, že bude třetí světová válka. Nenávistný články v novinách. Strach z atomový bomby. Rodiče se hádali, jestli můžou mít v knihovně Čapkovy knížky v první řadě, nebo je mají strčit dozadu. Báli se sousedů.“

„Čist!“ řekla Sára.

„Třeba moje babička, mámina matka,“ poznamenal Hugo, „s komunistama, co já vím, vždycky souhlasila. A rozhodně bych ji neoznačil jako lůzu.“

„Ty jsi svoji babičku zažil a slyšel mluvit až o dvacet let pozděj. Nemůžeš vědět, jak prožívala padesátý léta.“

„Čist, čist tíšku!“ připomínala se Sára.

„No, to nemůžu. Ale spousta lidí by prostě nikdy dobrovolně neodešla. Třeba proto, že tohle byla jejich vlast.“

„Slovo vlast, abych pravdu řekla, spíš nesnáším. Smrdí mi fašounstvím.“

„To jsou jenom hloupý nálepky, Iro. Já zas nesnáším, když se někdo tváří, že všechno, co tu bylo do roku osmdesát devět, byl jenom hnus.“

„A proč myslíš, že nebyl?“

„Protože to odporuje mým zkušenostem se světem a lidma.“

„Čist tíšku, mami!“

„Počkej, Sáro! Zrovna u tebe bych čekala, že kdybys měl sebemenší možnost, tak bys na Západ utekl! A ne že budeš hájit nehajitelnou, hnusnou diktaturu. Zrovna ty.“

„Já nehájím diktaturu. Jediný, co jsem hájil, bylo právo rozhodnout se zůstat, aniž by to znamenalo, že ten režim podporuju.“

„Ten režim ti zavřel otce.“

„No a co?“

„No a co?!“ Irena už byla rozčilená.

„A ty bys tam zůstala? Nechala bys mě tady se Sárou a šla bys za štěstím, Ireno?“

Ireně už dávno nebylo třicet, překročila čtyřicítka a někdy byla z muže, který neustále překypoval nepokojnými nápady, a ze živé a neposedné dcerky tak unavená a podrážděná, že si teď pomyslela: Aspoň bych měla pokoj!

„Nežijeme v padesátech letech,“ odsekla místo toho.

„A kdybychom žili — nechala bys nás tu? A co já? Co kdybych v tom vlaku seděl já?“

Sára, marně se dožadující matčiny pozornosti, začala matku bouchat malou pěstičkou a Irena ji plácla. Dítě se dalo do pláče.

Hugo šlápl na brzdu a zahrnul k benzince, která seděla na mírném kopečku zvlněných plání pod Doupovskými horami. „Naberu naftu,“ řekl. „A necháme Fazolku trochu proběhnout.“

Irena mlčky odepjala dítěti pás a oblékla mu lehkou bundičku.

Hugo řekl: „A když už jsme u mýho táty — víš, že mu ve vězení nabídli propuštění za cenu emigrace? I s mámou. Odmítl to. Odseděl si celý trest. Zrovna táta by nikdy neodešel. Tohle byla jeho země. Chápeš?“

Ira zavrtěla hlavou a zamířila s holčičkou na záchod.

„Můžeš se zeptat staré paní Loučkové, jestli tam dorazí. Proč se vracela,“ zavolal za ní ještě Hugo, zatímco zápasil se zaseklým víčkem od nádrže. „Koneckonců počítám, že lidí, co s tím vlakem nějak rodinně souviseli, tam bude víc. Zeptej se jich!“

Zatímco Aš byla vcelku pustá, na nádraží, kterému v sedmdesátých letech postavili ošklivou a dnes zchátralou budovu, to žilo. Když

sem Hugo, Ira a Sára došli, zrovna k nástupišti přijížděl v oblacích páry impozantní parní vlak. Lokomotiva měla na nablýskané přídi velkou rudou hvězdu. Sára se držela otce za ruku a vykuleně sledovala, jak se k brzdícímu vlaku sbíhají lidé a zdvihají mobily i fotoaparáty, pak se ze dveří ven vyřinuli cestující, mnozí z nich mluvili německy, a další zase do vagonů nastupovali. Před nádražím se přeskupovaly trsy návštěvníků mezi stánky s klobásami i knihami, v odbavovací hale visela výstava fotografií o falešných hranicích, hrála tam hudba a korzovaly tu ašské rodinky s dětmi i očividní návštěvníci z druhé strany hranice. U mikrofonu na malém pódiu mluvil nosatý historik a vedle stojící žena, která svým habitem i výrazem v obličeji připomínala nakvašenou toaletářku, tlumočila celou řeč do němčiny. Ira uměla německy velmi dobře, její babička byla poloviční Němka, matka hovořila německy jako česky, takže dokázala ocenit, jak bezchybně a bystře žena překládá, aniž si dělala jedinou poznámku. Němci a Češi se mísili i pod pódiem. Jak tak Ira poslouchala to proplétání dvou jazyků, se závanem smutku ji napadlo, že v těchto místech musela kdysi znít němčina spolu s češtinou zcela běžně... než letitou koexistencí rozloučilo nejdřív kolektivní šílenství národního socialismu a pak kolektivní odveta poválečných časů.

Sáru to ale nebavilo, táhla ji pryč. Starý muž s velkým břichem a holí vedle nich se k dítěti otočil a řekl: „Ty jsi na to ještě malá, co? Ale můj táta v tom vlaku jel!“

Hugo mrkl na Irenu, která zdvihla dcerku do náručí a zastavila se. „A vrátil se?“ zeptala se muže.

„To víte, že vrátil, dyť tady měl pět dětí! Já jsem se zrovna narodil!“

Historik domluvil a z reproduktoru se chrastivě rozezněla píseň o hrdinném strojířvi Konvalinkovi. Za nádražní budovou zahvízdal vlak, přes střechu se převalily kotouče černého kouře a lokomotiva se dala na cestu k Chebu.

Starý elegantní pán vedle nich řekl Hugovi: „Pamatuju, jak esenbáci ve vlcích každého kontrolovali, každý den! I nás děti, jestli tu bydlíme. A jiný chodili se psema kolem všech naložených vagonů nákladních vlaků a píchali do nich dlouhýma tyčema, jestli se ve dřevě nebo uhlí někdo neschovává.“

„Žil jste tu od dětství?“ zeptal se Hugo.

Pán přikývl. „Žiju tu pořád. A v těch vagonech, pane, taky občas opravdu někoho našli...“

Sára se zastavila u vousatého padesátníka, který měl s sebou asi desetiletého chlapce a na vodičku dvě miniaturní čivavy. Dřepla si k nim na zem a odmítala se hnout.

Ira se na pána usmála. „Přijeli jste parním vlakem?“

„Jojo,“ řekl muž. „Ale já jsem odtud, z Aše. Žil jsem tu třicet let, než jsem se odstěhoval do Chebu. Přitom jsem byl takovej ašskej patriot... Aš, to byl vždycky konec světa. Tady když v zimě napadl sníh, tak nebylo jednoduchý se sem dostat! Taký měla dřív Aš úplně všechno: vlastní pekárnu, textilku, teplárnu, nemocnici, spoustu fabrik, všechno tady bylo! Až po revoluci to tu postupně zavírali nebo to zkrachovalo. Aš vlastně byla kompletně hospodářsky soběstačná — prostě konec světa, kterej si musel vystačit sám. A my jsme si po revoluci říkali, že by to vlastně teď měl bejt začátek světa, no ne? Ale to se nestalo. Je to pořád stejnej konec světa. A já se odstěhoval do Chebu a říkal jsem si: Je to pár kiláků, z Chebu se sem přece můžu kdykoli přijet podívat. A vidíte, dneska jsem tady s klukem přesně podruhé.“

Sára se stále nechtěla hnout od psích miniatur, kterým se legračně chvěly uši a hýbaly čenichy.

Ira se rozhlédla, kolem nádraží nebylo nic pozoruhodného. Přesto se zeptala: „No a nestýská se vám?“

„Víte, když žijete v Aši, tak kvůli všemu možnému jezdíte do Chebu. Do divadla, za kulturou, do obchodáků, ke specialis-
tům... ale když se do Chebu přestěhujete, tak už nemáte nejmenší
důvod jezdit do Aše. V Chebu je všechno. A je to krásný město.
Aš taky bývala... dokud se tu tak strašně nebouralo. A naši říkali,
že po tom, co tenhle vlak projel na Západ, tady komunisti zbourali
asi třicet středověkých domů v historickém centru. Protože tvrdili,
že pod jejich sklepama vedly tajný chodby na Západ.“

„Ale to byla jen legenda, ne?“ zeptala se Ira, ale Sára se v tu
chvíli probrala z dočasné strnulosti a s nečekanou čilostí se
rozběhla směrem k přejezdu. Ira jen zamávala na pána s čivavami
a utíkala za ní. Chytla ji za ručičku sotva dva metry před kolejemi.
Za železničním přejezdem směrem k městu stál Hugo a před ním
dvě ženy, které už na první pohled byly matka s dcerou.

„Táto!“ vykřikla Sára. „Já viděla pejsky!“

Stará paní se sotva držela na nohou. Bílé vlasy jí neuspořádaně
lezly z vetchého drdůlku na temeni. Nevzala si zubní protězu,
na nohou měla rozšlapané bačkory.

„Mamince bylo pětáosmdesát,“ říkala zrovna její o třicet let
mladší kopie. „Je to s ní už těžký, ale mám ji doma. Nevěděly jsme,
jestli to zvládneme, ale nakonec jsme sem dojely! Vlasta Loučková,“
představila se Ireně a dál se vesele přes vějířky vrásek v nenalíčené
tváři usmívala na Huga. „Pořád jsi u filmu, člověče?“

Irena se v poslední chvíli otočila, aby zachytila holčičku, která
už zase brala čáru.

Hugo zvedl Sáru do náručí a mrkl na Iru. „Částečně furt jo!
Tady Irena by se chtěla maminky na něco zeptat.“

Irena udělala na Huga přes Vlastina záda obličej.

„No, můžete to zkusit. Ale nevím, jestli vám něco poví. Mami,
sedneme si tady, ano?“ křikla Vlasta nahlas na stařenku a opatrně
s ní zameněvovala k lavičce.

„Vy jste prý jela v tom vlaku...“ začala Ira.

„Musíte nahlas,“ upozornila ji Vlasta.

„Nechtěla jste tam zůstat?“ zařvala Ira na stařenku. Všechno se
v ní vzdmulo, měla vztek. Na Huga, že ji dotlačil do téhle situace,
na Sáru, že pořád někam utíká, na sebe...

Stará paní k nim zdvihla vodově modré oči. Pohnula naprázdno
propadlými ústy.

„Já jsem jenom jela ze školy...“ řekla pak.

Vlasta pokrčila rameny a pohládila maminku po bílých vlasech.

Ira celá zrudlá pokývala hlavou.

„Víte, ono to nebylo zadarmo tam zůstat,“ poznamenala Vlasta
tiše. „Když se strejdovi podařilo utýct, jeho sestra s mužem — teda
manželovi rodiče — za to tady seděli šest let ve vězení...“

„Já jsem jenom jela ze školy,“ opakovala stařenka. „Jenom jsem
jela ze školy...“

Tma padla na Nebesa rychle. Hugo už v mobilu doprohlížel
nabídky hotelů v okolí Chebu, a zatímco se Irena vydala na nervní
procházku kolem kostelíku, přihlásil se na Airbnb. Našel ubytování
ve vesnici dvacet kilometrů odtud. Měl štěstí, majitel na poptávku
odpověděl ihned. Přijet můžou, jestli jim nevadí, že budou muset
asi půl hodiny počkat, než jim přiveze klíče. Normálně je hostům
nechává na místní poště, ale ta už má zavřeno.

„Mám nocleh. Jedeme do Hazlova!“ řekl Ireně, když se vynořila
ze tmy se zhaslým nedopalkem v ruce. Vypadala přepadle.

„Do *Hajzlova*, aha,“ pravila s neproniknutelným výrazem. „Aby
to tak nějak nepředznamenalo celou naši dovolenou, drahoušku.“

Podívala se na muže, zavrtěla hlavou a pak se přece jen usmála.
Hugovi se ulevilo.

„Promiň...“ řekl, objal ji a Ira se nechala. Připadala si na smrt
unavená a bolela ji záda. Otočila hlavu ke kostelíčku a skoro ne-
slyšně pronesla: „Jsem ráda, že bys neodjel. Že bys nás tu nenechal.
Já bych od vás taky neodjela.“

Hugo si ji k sobě přitiskl. Jen krátce — protože vzápětí se z auta
ozval tlumený hlásek.

„Je večer, je tma! Vyčúat, táto! Já se vyspinkala! Potřebuju čúat!“

Ira si zhluboka povzdechla.

Hugo se stal otcem až v pozdním věku. Byl zvyklý dělat věci
na sto dvacet procent a nikdy netrpěl potřebou demonstrovat svou
mužnost tím, že některé práce s chutí přenechá ženským rukám.
Naopak. Když byl doma, všechno chtěl se Sárou dělat sám. Když
byla maličká, nevadilo mu ji přebalovat, a kdyby mohl, snad by
ji sám i kojil. Irenu to někdy až vyvádělo z míry, v koutku duše si
přála, aby byl Hugo trochu víc *tradiční* chlap a nepletl se do ma-
teřského hájemství, ale nahlas to nikdy neřekla. A taky se občas
přistihla, že skoro žárí na pozornost a lásku, kterou otec dcerce
věnuje, ačkoli kdyby tomu tak nebylo, stihla by Huga nesmiřitel-
ným pohrdáním.

Hugo i teď s nadšenou ochotou otevřel dveře auta a odpoutal
Sáru ze sedačky.

„Tak šup, Fazolko,“ řekl, stáhl jí tepláčky a chytil pod kolínky,
aby se mohla vyčurat. A zatímco ji v předklonu držel nad trávou
u krajnice, naklonil tvář k rozčepýřené hlavě a vtiskl pusku do medo-
vých vlásků.

Irena ten výjev pozorovala a vtom, pokojně a bez přípravy, její
rozmrzelou únavou pronikl zlatý šíp vědomí, že tohle je přece jen
štěstí.

Muž, dítě a vůně zářijového večera na konci světa v Nebesích.

**Povídka pochází z rukopisu knihy *Konec sezony na koupališti*
Úštěk, která vychází v říjnu v nakladatelství Host.**

Matyáš Maláč, *Tree of Life*, 2023, 190 x 160 cm, olej na plátně



NAVZDORY TISÍCŮM KILOMETRŮ MEZI NAŠÍM LEVÝM ŽEBREM

Sufian Massalema

Fotbal na umělce

kluci pískají fauly na stonky pampelišek
prodavačka v krámku naproti
určuje ceny podle toho
kdo zrovna nakupuje

občas hrajem zápasy bílí s tmavými
a tak jsme s bráchou v týmu s Romy
občas hrajem zápasy se smíšenými týmy
a tak jsme s bráchou sami

Ocelárna

při brigádě v ocelárně
si představuju sám sebe
daleko daleko za Dněprem

s Olegem montujeme trezory
opravujeme třmeny kozáckých sedel
z mosazi odléváme kanóny
dokud neodejde
i ten poslední demirbaš

k obědu znojemská a kolínka

Rijád v bezčasí

úspěch jakožto civilizační imperativ
jsme potomci beduínů a fellahínů
obklopeni železobetonem
karakem pákistánských taxikářů

čteme si své
ve spisovné arabštině napsané
básně o taženích za Bospor za Kavkaz
navzájem se utvrzujeme o podstatě světa

nepropadám eskapismu
uvědomuji si k obrazu svému

smrad spálených pneumatik je stejný
na parkovišti v Rijádu
v serpentínách u Jablonce

Blízko k čemu na východ od čeho?

přestože rozkvetl šafrán
život působil pustě

to ráno lidé vypadající jako já
vraždili lidi vypadající jako já

smečka psů vycenila své tesáky
a intimita se stala lhostejnou
k dotekům

Uzbeci v mešitě na Žižkově

nepozoruju jejich dřavé ponožky
někdy to jsou ty mé

ukazují mi
jak si správně umýt i uši a nos
jsou mi otcem i synem a čímkoli jiným

při odchodu zdravíme důstojníky BIS
myslí si že o nás vědí
myslí si že o nich nevíme

voda teče narezlá

Poezie Sufiana Massalemy je, stejně jako každá dobrá poezie, spektrální — jak v přírodě, tak i ve společnosti se nic nevyskytuje v naprosto identické formě, každý tvar a každý život je novým setkáním s novou galaxií. Nakolik je naopak identická pouť horami Jablonce či blízkovýchodní pouští? Je to básnická dialektika těch dálek, co jsou přímo v nás, a božských blízkostí, na které si nemůžeme nikdy sáhnout. Na světových periferiích mizí lidé a objevují se básně.

Mýty mokřadů

na zaoblených paloucích
se společně pasou medvědi i vlci

meandry potoka
vyřezávají v rašeliništích
nové pytlácké stezky

vyhynulé druhy slepá ramena
záchytné body uprostřed peřejí

na zaoblených paloucích
gobelíny z tržnic Samarkandu
památky na pastevce a jejich stáda
usmrcená setrvačností migrace

Podvečerní konverzace

obývací pokoje a ložnice
jsou skutečným lůnem
revolucí Východu

jeden balkon
dvě postavy
jedna cigareta

popíjím pepsí na obrubníku
prodejci telefonů vytáčejí
čísla v pase pupkatých zákazníků
zvolej *takbir* a schválně
jestli hodí pantoflem ten
kdo je bez viny

Před večerkou

poflakujeme se s kalhotami ušpiněnými
od čerstvě natřené lavičky
říkáš že za stodolou
u sběrného dvora
mizí lidi

to se jen recyklují
na nové televizory a pračky
nesmíš hned všemu věřit

pomačkané linie krajiny
pozorujem přes PET lahev
pohozenou u krajnice

Oslava v Liberci

hejna paneláků
hnízdící na smrkových kopcích
zavdávají pocit
že se chystá něco důležitého

rybíz s angreštem
truchlí nad polámanými větvemi
zima bude dlouhá a břechovitá
hned po zesnulém
je v kamnech řada na nich

v takových okamžicích
vaječňák není jenom
přeslazeným mlékem
strejda vždycky říkával
že za tím vším je mnohem víc

Domů z diskotéky Držkov

vývěska hlásí že polívkou dne je pivo
krajkové záclony a umělé kytky
co stačí zalít jednou týdně

pohasínající dálkovky
liščí ohon šimrající na zátylku

oprýskaná kaple a v ní
šajtán navlečený do kamizoly
hraje kostky s dobrovolnými hasiči

pověz mi
jak do toho zapadáš

Anarchismus

slepá mapa Eurasie
jediná možnost přehlíženého

usínat nahý je riskantní
nikdy nevíš kdy budeš muset zmizet
zákoutí kam nikdo nechodí
pootevřená branka v šerosvitu
mezera v oplocení

do rozervané tmy hřející světlo
z vylitých Molotovových koktejlů

**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.**

Matyáš Maláč, *Who Is Who*, 2021, 90 x 70 cm, olej na plátně



Básník čísla Petr Hruška

Petr Hruška (nar. 1964 v Ostravě) je básník a literární historik. Vydal básnické sbírky *Obývací nepokoje* (Sfinga, 1995), *Měsíce* (Host, 1998), *Vždycky se ty dveře zavíraly* (Host, 2002), *Auta vjíždějí do lodí* (Host, 2007), *Darmata* (Host, 2012), *Nikde není řečeno* (Host, 2019), *Spatřil jsem svou tvář* (Host, 2022) a *Minout se přesně* (Host, 2024). Obdržel Drážďanskou cenu lyriky, Cenu Jana Skácela či Státní cenu za literaturu. Čas od času bývají jeho texty zhudebnovány rozmanitými hudebními uskupeními. Edičně připravil k vydání sebrané dílo Jana Balabána nebo soubor veršů Ivana Martina Jirouse *Magorova mystická růže*. Pracuje v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky se zaměřením na literaturu dvacátého století, zejména na poezii. Toto téma také vyučoval na českých univerzitách. Napsal knižní monografie o básnících Karlu Šiktancovi (*Někde řady*, Host, 2010) a Ivanu Wernischovi (*Daleko do ničeho*, Host, 2019). Otištěné básně pocházejí z rukopisu.

Povídka Veronika Bendová

Veronika Bendová se narodila v roce 1974 v Praze. Vystudovala scenáristiku a dramaturgii na pražské Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění. Literárně debutovala v roce 2012 novelou *Nonstop Eufrat*, která byla přeložena i do španělštiny. Následoval román z Českého středohoří *Vytěženej kraj*; obě knihy vydalo Fra. Povídky dosud publikovala časopisecky, na podzim by v nakladatelství Host měla vyjít sbírka *Konec sezony na koupališti Úštěk*.

Nová jména Sufian Massalema

Sufian Massalema (nar. 1999 v Jablonci nad Nisou) žije v Praze. Na Právnické fakultě Univerzity Karlovy studuje práva, současně navštěvuje obor Blízkovýchodní studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Věnuje se slam poetry, vystupoval například v Rumunsku či ve Vietnamu. Spolupřádá literární a kulturní akce. Umístil se na třetím místě v Literární ceně Vladimíra Vokolka a na prvním místě v Literární soutěži Hořovice Václava Hraběte. V květnu tohoto roku mu v nakladatelství Větrné mlýny v edici Mlat vyšla prvotina *Možnosti přehlíženého*, z níž jsou přetištěny uvedené ukázky.

Ateliér Matyáš Maláč

Tvorbu Matyáše Maláče, absolventa Akademie výtvarných umění v Praze, nelze jednoznačně charakterizovat jedním médiem. Vyjadřuje se především malbou, vytváří však i objekty. Vznikají tak synergické, krajně zneklidňující environmenty s vrstvenou časovostí a filozofií, odkazující na často absurdní aspekty společnosti fungující v dimenzích postdigitality, biopolitiky a technologických infrastruktur. Výběr děl prezentuje tři okruhy maleb, které autor představil na výstavách *Synthetic Spells* (2023) a *Viewpoint Vomitters* (2022) nebo byly součástí jeho diplomové práce a rozsáhlejší série *Who Is Who*. Obrazy kombinují konkrétní situace a hledání komunikace mezi vnitřním a vnějším světem myšlenkových procesů a organických struktur, které ve vzájemných konstelacích dekonstruují své konformní významy. Autorův jazyk tak podává zprávu o přítomnosti fluidní reality, kterou lze v současném sociálně-společenském kontextu postupně trávit nebo dále transformovat v rámci redefinice individuálních možností imaginace. (Viktória Pardovičová)

A UTRHNOU MU SMÍCH I S HLAVOU



Václav Maxmilián

Inspirací byl i pro kapelu The Plastic People of the Universe. Ti v roce 1985 vydali album *Půlnoční myš*, na něž vybral pět textů Milana Nápravníka Václav Havel. Přes toto setkání si Milana Nápravníka vybavuje snad nejvíc lidí. Nápravník byl ale všestrannou osobností s vývojem od surrealistického básníka, který se v osmdesátých letech v Německu stal fotografem a malířem ve svobodném povolání, až po zuřivého esejistu, který ve svých textech kritizuje celou západní civilizaci. A jeho knihy si v posledních letech znovu našly cestu na knihkupecké pulty.



Na dvě starší knížky Milana Nápravníka je možné narazit v antikvariátech poměrně běžně. Jedná se o dva svazky z jeho vybraných spisů, které v devadesátých letech začalo vydávat nakladatelství Atlantis — *Na břehu a Básně, návěští a pohyby*. V posledních několika letech se však jeho jméno objevilo na knihkupeckých pultech znovu. V nakladatelství Academia vyšla v edici Literární řada kniha *Prokletá slast a jiné eseje* a v nakladatelství Rubato se poté objevily hned tři svazky: *Rozhlasové hry, Eseje a kritiky* a svazek korespondence s Karlem Köcherem nazvaný *People who meet, meet again*. Tím to ale nekončí, nakladatel Petr Januš společně s Ladislavem Fantou, který je editorem Nápravníkova díla a věnuje se s velkou péčí jeho literární pozůstalosti, plánují ještě alespoň další tři svazky. „Ladislav Fanta nás oslovil přes Pavla Novotného, který se zabýval experimenty v rozhlasových hrách, kde se mimo jiné věnoval i tvorbě Milana Nápravníka,“ popisuje mi Petr Januš genezi toho, jak se mezi rubatovské autory dostal i Nápravník. „Ladislav chtěl pokračovat ve vydávání dosud nepublikovaných textů v Akademii, kde vyšla *Prokletá slast*. Tam mu ale další Nápravníkův rukopis

několikrát odmítli přijmout k vydání, až se ozval mně a já jsem byl potěšen. Znal jsem předtím *Prokletou slast* a znal jsem trochu i ty předchozí knihy. Ale první setkání bylo skrze *Půlnoční myš* Plastiků.“

OD VEČERNÍČKU K SURREALISMU

„Víte o tom večerníčku, že jo?“ ptá se mě František Dryje, s nímž se setkávám v Podolí, v hospodě mezi epochální vodárenskou budovou a slavným plaveckým bazénem. „To, že Nápravník stojí za znělkou *Večerníčku*?“ Domluvil jsem si schůzku s šéfredaktorem *Analogonu*, protože bych se chtěl dozvědět něco o Nápravníkovi a také o jeho působení v surrealistických skupinách. František Dryje vypráví obsáhle a zajímavě, jen mě už na začátku upozorňuje, že většina z toho, co mi řekne, nejde publikovat. „Já vám můžu odpovědět na otázky, ke kterým si budu moct něco dohledat a nějak je doložit. Zbytek berte jen jako anekdoty, jinak by to celé mělo povahu drbu.“

Toto ale pravda je. Milan Nápravník byl duchovním otcem myšlenky a zakládajícím tvůrcem krátkých pohádkových epizod na pokračování pro děti, jež dostaly

↑ Milan Nápravník ve svém ateliéru

jméno *Večerníček*. V době svého působení v Československé televizi se Nápravník profesně věnoval dětské tvorbě a dramaturgii dětských pořadů a nejenže přišel s nápadem a slavným úvodem, ale také se scenáristicky a dramaturgicky podílel na dnes již legendárním *Broučkovi*, *Pohádkách z mechu a kapradí*, *Makové panence* nebo *Pohádkách ovčí babičky*. *Večerníček* byl uváděn každou neděli od roku 1965. Krátké televizní příběhy, které vejdu do dětských myslí, než se ty odeberou ke spánku, je nápad, který má se surrealismem hodně společného.

Český surrealismus byl něco výjimečného. Od chvíle, co vznikla, se česká surrealistická skupina neustále rozrůstala a proměňovala a v průběhu let k sobě přibírala neuvěřitelně činné a tvůrčí osobnosti ze všech oblastí umělecké i teoretické tvorby. Ve druhé polovině dvacátého století bylo skupin navíc v Československu hned několik. Za oficiální počátek je považován rok

1934, kdy Vítězslav Nezval vydal svůj manifest *Surrealismus v ČSR* a ve stejný moment založil Surrealistickou skupinu ČSR. Spoluzakladateli a prvními členy byli mimo jiné Jindřich Štyrský, Toyen a Bohuslav Brouk, o něco později se připojil i vůdčí teoretik tehdejší levicové umělecké avantgardy Karel Teige. Už v roce 1938 se však Nezval pokusil proti vůli ostatních členů skupinu rozpustit. Nakonec to vedlo jen k tomu, že byl ostatními členy sám vyloučen a po jeho odchodu se skupina semkla okolo Karla Teiga. Nezval jako důvod pro rozpuštění skupiny udal nebezpečný a špatný politický postoj vůči Sovětskému svazu. Ze stejných důvodů se i ve Francii André Breton rozloučil s mnohými členy surrealistického hnutí, mezi nimiž byli i zakládající osobnosti jako Paul Éluar a Louis Aragon. Okolo Karla Teiga zůstávali Konstantin Biebl, Bohuslav Brouk, Jaroslav Ježek, Jindřich Štyrský, nově přibývali Jindřich Heisler a Toyen. Jenže i to se po válce mění. Toyen s Heislerem v roce 1947 odjeli do Paříže, Bohuslav Brouk emigroval do Anglie a Karel Teige zůstal v Praze jako jediný zástupce první generace meziválečných surrealistů.

↪ *Modrý krystal*



Po válce se s Teigem začal stýkat Vratislav Effenberger, český André Breton, jak jej kdesi označil Ivan Wernisch. Po Teigově smrti to byl totiž on, kdo se stal ústřední osobností pražského surrealismu. „Effenberger měl přirozenou autoritu po celou dobu fungování surrealistické skupiny,“ připomíná mi František Dryje. K tehdejšímu kruhu patřili Zbyněk Havlíček, Mikuláš Medek, Emila Medková, Václav Tikal, Karel Hynek a jiní. Koncem padesátých let se však začala objevovat jména tehdy mladší a nejmladší generace, mezi nimiž byli Stanislav Dvorský nebo Petr Král. A také Milan Nápravník, který do společenství autorů inspirovaných surrealismem vstoupil společně s Věrou Linhartovou, aby je po letech v roce 1966 pro názorové a umělecké neshody společně opustili.

VEZME KUS SVĚTA A VLEČE HO ZE SKLEPA NA PŮDU

Milan Nápravník se narodil 28. května 1931 v Německém (nyní Havlíčkově) Brodě a zemřel v Kolíně nad Rýnem 27. října 2017. Nápravníkův otec byl ředitelem lokální živnostenské záložny a matka byla v domácnosti. Největší vliv na něj měla v dětství osoba jeho dědečka Václava Richtera, jenž působil jako lesmistr na Českomoravské vrchovině. „Byl to můj první a nejlepší mentor. Probudil ve mně permanentní kognitivní potřebu, která mě provází dodnes, úctu

ke vzdělání a k pevnému charakteru, jež se mi stala celoživotní potřebou. Ve čtyřech letech mě naučil na mou vlastní žádost číst. Byl to on, kdo mě vedl k rozvíjení mých schopností a ke vzdoru vůči vnucovanému, lhostejno jakými autoritami.“

V roce 1951 dokončil Nápravník studium na gymnáziu v Praze a poté byl přijat jako posluchač dramaturgie Filmové fakulty Akademie múzických umění. Nebylo to ale bez komplikací. Za sympatie k jazzu, které projevoval v průběhu gymnaziálních studií, nebyl doporučen ke studiu na vysoké škole, ale zkoušku na AMU složil ještě předtím, než dorazil nepříznivý kádrový posudek. Silný vztah k jazzu mu zůstal po celý život. Malíř Ivo Medek Kopaninský, který se s Nápravníkem stýkal především v pozdějších letech jeho života, mi sděluje, že o jazzu měl snad ještě větší znalosti než o marxismu, o němž se Nápravník také zajímal už od mládí. Po studiích Nápravník nastoupil do Československé televize jako externí pracovník ve Vysílání pro děti a mládež, kde později působil i jako redaktor.

Dle vlastních slov jej k surrealismu přitáhly obrazy Toyen a básně Vítězslava Nezvala. Již na gymnáziu navázal přátelství s Jiřinou Hořejší, což byla dcera básníka Jindřicha Hořejšího, a přes její rodiče získal kontakt na Karla Teiga. Setkal se s ním jen třikrát, Teige zemřel a na čtvrtou domluvenou schůzku už nedorazil. V polovině padesátých let se ale seznámil s Ludvíkem Švábem a jeho prostřednictvím se dostal k Vratislavu Effenbergerovi a několik let se účastnil aktivit surrealistického okruhu.

Zásadním projektem, kterým se mezi surrealisty bez debaty zapsal, byly básnické nahrávky. Nápravník byl aktivní organizátor a propagátor veřejných čtení poezie a z tohoto trendu vznikl i popud nahrávat na magnetofonové pásky čtení surrealistických básníků. Mohla za to jistě i jeho práce v Československé televizi, kde přicházel do kontaktu s nejrůznějšími novinkami na poli audiovizuální techniky.

Ve svém bytě si Nápravník zřídil malé nahrávací studio a společně s Effenbergerem vytvořili první nahrávku. Další pokusy přinesly kompletní dílo nazvané *Antologie 1962*, což byl soubor magnetofonových nahrávek, na nichž svou poezii prezentovali a sami si ji odrecitovali kromě Nápravníka také ostatní členové pražské surrealistické skupiny: Effenberger, Dvorský, Linhartová, Král, Havlíček. Vzniklo tak první pásmo čtené poezie, které v následujících dvou letech pokračovalo dalšími dvěma antologiemi *Fragmenty*

1963 a *Fragmenty* 1964. Na těch už básně nečetli samotní autoři, ale profesionální herci a nahrávkám předcházela i veřejná čtení v Mánesu. V těchto dvou antologiích už ale nebyli pouze surrealisté, ale také tvůrci konkrétní poezie Ladislav Novák a Bohumila Grögerová.

Nápravníkova rozluka se surrealistickou skupinou přišla v období příprav sborníku *Surrealistické východisko*, který byl připraven do tisku již v roce 1966, ale z cenzurních důvodů mohl vyjít až v roce 1969. Podle literárního teoretika Oty Kubince, který věnoval Nápravníkově rané tvorbě diplomovou práci, šlo o to, že Nápravník měl vizi, v níž by do sborníku patřili i jiní autoři, nejen surrealisté, především autoři konkrétní a experimentální poezie nebo ostatní autoři bez příslušnosti (okolo časopisu *Tvář*), zatímco Vratislav Effenberger chtěl ve sborníku držet čistě surrealistické hledisko a ponechat jej zacílený jen na surrealistické autory. Podobné doklady nacházíme i v korespondenci Zbyňka Havlíčka. Podle něj chtěl Nápravník odsunout připravovaný sborník surrealistů a vydat jen svůj, kde by nebyli zastoupeni všichni surrealisté, mimo jiné právě ani Havlíček. Effenberger se proti tomu postavil a Nápravník spolu s Linhartovou ze skupiny odešli a ve sborníku zastoupení nebyli.

TROCHU DĚTSKÁ ŘÍKANKA, TROCHU GOTICKÝ ROMÁN

V praxi platí, že každý surrealista pracuje po svém. Hledá svůj vztah k tématům surrealismu i k jeho dějinám. Ve chvíli, kdy už mu nároky, které na jeho tvůrčí integritu surrealismus klade, z různých — tvůrčích, názorových, ale často i ryze osobních — důvodů nekonvenují, kolektivní aktivitu opouští. Ani Bretonova skupina nezůstala stejná. Autoři jí procházeli jako školou, Max Ernst, Salvador Dalí nebo Leonora Carrington a mnozí další měli ve svých dílech množství z hlediska surrealismu relevantních motivů a postupů i poté, co skupinu opustili.

V surrealismu je mnohem důležitější proces tvorby a imaginace než výsledek a artefakt. Zbyněk Havlíček pojmenoval surrealismus jako dialektickou konflikt-nost afektivního a pojmového myšlení. Nápravník také vnímal surrealismus nejen jako způsob uměleckého projevu, ale prohlášoval, že „kreativní síly nevědomí mají ve světě člověka univerzální platnost a nejsou podstatně determinovány ani materiálem tvorby, ani národností, časem anebo místem výskytu nebo kulturní úrovní



anebo sociální problematikou“. Je proto zřejmé, že tvorba nejrůznějších surrealistů se od sebe velmi často značně lišila.

Snad nejzajímavějším Nápravníkovým textem zůstává jeho kniha *Na břehu*. Jedná se o soubor textů, které autor sám v doslovu nazývá surrealistickými protokoly. Kniha vznikla v rozmezí asi pěti týdnů za jeho pobytu v Paříži a je reakcí exulanta na vykořenění z domácího prostředí, známých rituálů a sítě známostí, na něž se může v případě potřeby obrátit. „Nemá žádné zázemí. Žádnou záchrannou síť. Každý chybný krok se tu může proto stát dramatickým a fatálním“, jelikož se kdykoli může objevit někdo, kdo bude chtít takové situace využít proti němu. Všechno toto dohromady v Nápravníkovi stvořilo permanentní napětí a pocit ostražitosti. „Psal jsem bez plánu, motivován pouze emocionálním polem, v němž jsem se nalézal. Uváděl jsem se do transu a nechal jsem běžet pero po papíře, aniž jsem sledoval jeho dráhu, se zavřenýma očima anebo s pohledem upřeným do tmy.“

Celá kniha má povahu snových záznamů. Drobné děje prožité na ulici (například když jej mulatka osloví pane Baudelaire a ukazuje mu Baudelaireovu fotografii a říká mu, že se znají od nepaměti), slévání obrazů dvou měst: Paříže, v níž se pohybuje, a Prahy, kterou opustil. Tajemné vzpomínky, výhledy z dávných oken i cizí místnosti. Texty vznikaly u stolu i na lavičce v parku. „Měl

↑ **Pohled do výstavy Milana Nápravníka na podzim roku 2018 v pražské Galerii Maldoror**

všechny vlastnosti démonické praxe: tu a tam se měnil k nepoznání [...] a stávalo se, že napsaná slova byla psána i pozpátku.“

Nápravník se v knize vlastně vrací k původním Bretonovým požadavkům na surrealismus: popisuje a aktualizuje v nich způsoby automatického psaní a vytváří surreality. „Věřím v budoucí splnutí obou těch stavů, zdánlivě tak protikladných, jimiž jsou sen a realita, v jakousi realitu absolutní, v surreality, lze-li tak říci,“ píše v *Manifestu surrealismu* André Breton.

Na břehu je experimentální kniha. I když v ní nenacházíme žádný děj, stále máme při čtení dojem, že se něco děje, že jsme účastní události a stále nás něco ve čtení táhne dál. Ale tyto události mají logiku snu a ničeho navíc. Vlastně nevíme, kde se odehrávají. Nábřeží se promění ve dvorek za domem. Lidé sami sebe roz-párají a vytáhnou si z útrob vlastní orgány. Možná to působí i jako snový deník plný banálních a všedních zážitků, jenže krajina, kde se odehrává, je nevšední, čehož si autor zápisků občas povšimne. Je tohle realita, kde mám být, nebo nějaká jiná?

Je to vlastně proud vědomí, který se narodil v modernismu a své dospívání prožil v surrealismu — bez vnější kontroly vyznívají texty absurdně a iracionálně. Zároveň ale vtahují a přenášejí čtenáře do autorova podivného světa, který jako by si bral svůj vzhled z deštivých videoher z přelomu tisíciletí.

Telefonuji si s libereckým básníkem a germanistou Pavlem Novotným. Spolu s Petrem Janušem totiž připravil a přeložil jeden z rubatovských svazků, *Rozhlasové hry*. Hovoříme o tom, že Nápravníkovy hry jsou vlastně neustálou variací téhož tématu. Osoba čeká před vraty, až ji někdo otevře. A ten, kdo je za nimi, buď čekajícího dovnitř vpustí, nebo nepustí. Hra pokračuje tím, co uvnitř osoba nachází, nebo nenachází. Dveře, vrata, brána. Neobjevují se jen v jeho hrách, ale nacházíme je v Nápravníkových básních i prózách prakticky neustále.

Pojítkem zde může být jeden z autorů, již měli na Nápravníkovu dílo bezpochyby vliv. Franz Kafka. Postavy Kafkovy i Nápravníkovy se ocitají uprostřed světa, kterému nerozumí a který je odcizený. Přesto neproblematizují, jak se do něj dostali, ale vedou existenciální zápas mimo kulisy známého světa. Stojí vstříci situaci, jako by to byla jedna ze zkoušek, kterými musí v životě projít. „Ta kafovská linie tam je, i Beckett, ale s tím se podle mě setkal pozdě.“ Podle Pavla Novotného jsou jeho hry permutační můstek mezi ranými a pozdními texty. Nápravníkova vrata na rozdíl od Kafkova obrazu nemají dveřníka, který by je hlídal, ale mají mnohem blíže k Beckettovi. Mají někoho za nimi, kdo není vždy v pokušení je otevřít.

Pavel Novotný mě ale během našeho telefonátu upozorňuje především na to, že je to Nápravníkův jazyk, který je tím nejdůležitějším prvkem jeho díla. Epos *Vlečka horečky* je možná tou nejčistší ukázkou Nápravníkovy práce s jazykem. V padesáti kapitolách se subjekt knihy prochází tajemnou krajinou, projíždí na kočáře, sestupuje do lesů nebo vystupuje na střechy. V každé kapitole se ale na sebe důkladně vrší obrazy, které se skrývají v pečlivě rytmičtějších a rýmovaných prózách:

Vystoupí ze skály, opráší sandály, hodiny odbíjí půl třetí zrána. Zálony zaslání na chvíli pahýly. Na chvíli postojí v pozici šablony. Začíná konec. Krysy se množí. Šustí tu v hábitech z člověčích kůží. Po chvíli odpadnou ozdoby ze skříně, pukliny dlaždic se odpláží do síně. V klenutých výklencích, v poklesu úleku,

podivnou náhodou poklekne na deku. V koutech se zakuklí pavoučí hnízda. V kamnech se netopí, v komínech hvízdá. Pod okny ujiždí na pustém bulváru zhroucený proutětec, zabalen do cárů. Čas práská do koní, koule se kutálí, křídla se okřídlí, dítě se popálí. Vampýr se zavěsí na stresu závěsů. Překlad se přerékne, uteče do lesů. Na pustém náměstí tancuje neštěstí. Rozdává polibky, uvádí na scestí. Na mostě zaduní těžkými kroky.

Trochu dětská říkanka, trochu gotický román, který čtenáře v průběhu čtení přímo vyzývá, aby začal číst nahlas. Nejen pro sebe, ale možná předčítat ostatním, jak o tom koneckonců píše i Václav Havel ve svém eseji „O textech Milana Nápravníka“ z roku 1966: „Litanický, auditivní charakter Nápravníkových textů předpokládá kolektivní zážitek — daly by se číst společně v kostelech na způsob modliteb.“

SNÁŠEL JSEM ZRCADLA

V roce 1968 získal Nápravník roční literární stipendium ve Spolkové republice Německo a pár dní po okupaci se rozhodl pro emigraci. Pobýval v Západním Berlíně, poté v Paříži a roku 1970 nastoupil v Kolíně nad Rýnem jako rozhlasový redaktor Deutsche Welle a pracoval v rozhlase celkem šestnáct let. Od poloviny osmdesátých let, tedy okolo svých padesáti, se stal umělcem ve svobodném povolání a věnoval se především malbě a fotografii. Po seznámení se s německým překladem jeho knihy *Moták* (v němčině *Kassiber*) nabídl Kurt Hackenberg, sociálně-demokratický politik, Nápravníkovi časově neomezené užívání ateliéru v Kolíně, kam se Nápravník i nastěhoval.

S malbou jako takovou začal poměrně pozdě, i když už do surrealistických sborníků přispíval kolážemi. Imaginativnost jeho obrazů má blízko k dílům jeho surrealistických kolegů Maxe Ernsta, Reného Magritta nebo Toyen, Mikuláše Medka a Františka Muziky. Nezůstával však pouze u obrazů. Jeho výtvarná tvorba zahrnovala i koláže, sošky a vitríny. Jeho hlavním oborem se ovšem stala fotografie. Když v devadesátých letech začaly česky vycházet jeho knihy, byly vždy doplněny nějakou fotografií, ať už na obálkách, nebo i uvnitř.

Zásadním pro něj byl objev takzvané inverzáže. Ve stejnojmenném textu z roku 1977 popisuje mystický zážitek v ardenských vřesovištích, v přírodní rezervaci Hautes Fagnes, v těsné blízkosti německo-belgické hranice, který se skládal ze dvou

triggerů — klíče, který objevil v bažinách a který se mu rozpadl v ruku, a zahlédnutí démona: „[...] změt hlíny, trávy a kořenů a jejich inverzní odraz v temné, nehnuté vodě tůň se spojily v symetrický celek, v tvář pronikavě a nepokrytě výsměšně mě pozorujícího démona, jehož hrbaté tělo se ztrácelo pod temnou hladinou.“ Rozlil se v něm silný pocit, a jakmile prožitek skončil, rozhodl se, že se další den vrátí s fotoaparátem a démona vyfotí. Druhý den už ale místo nenašel. Zážitek pochopil jako novou cestu k magickému nazírání i prožívání skutečnosti a od té doby se inverzážím věnoval nepřetržitě. „Inverzáž je surrealistickou metodou vytváření magické reality spojením dvou anebo několika inverzních obrazů reálných předmětů, jejich částí anebo nepředmětných povrchových struktur.“ Nápravník pak obvyklou podobu těchto věcí za pomoci symetrie proměňuje a vytváří jakési napětí mezi původní vizuální podobou a její umělou interpretací.

Inverzáž je něco, co se v různých podobách objevovalo v evropském umění, Nápravník ji pojmenoval podle výtvarných postupů Maxe Ernsta. U nás je nejznámější asi v použití invertovaných portrétů Jiřího Davida. Ovšem u Nápravníkových inverzážích neslouží jen jako (banální) hra s materiálem jako v případě Davida, ale je to ten typ imaginativní techniky, který odhaluje podstatnou možnost obrazu zahlédnout v nich něco skrytého ve světě i v recipientovi samém. Nápravník se v inverzážích zaměřuje na přírodní scenérie, na stromy, jejich kůru i větve. Vznikají tak bizarní zoomorfní i antropomorfní přízraky. Zde se možná projevil jeho zájem o nativní kultury, jelikož i na fotografiích z kůry stromů, z keřů nebo kamení hledí obrazy totemických obličejů, fetišových sošek a kultovních předmětů. Obrazy duchů jako by se v nich dostávaly na povrch.

JE PŘÍLIŠ BRZY A JE PŘÍLIŠ NAVĚKY

Surrealisté se vždy snažili popsat metody své práce. Necháпали dílo jen jako produkt, který má být ponechán k možnému vnímání, ale zkoumali procesy vlastní tvorby. František Dryje mi potvrzuje, že Vratislav Effenberger to po členech skupiny velice argumentovaně vyžadoval a přesvědčil například Jana a Evu Švankmajerovy, aby se interpretační práci své tvorby nadšeně a nakonec i produktivně věnovali. Nápravník byl z těch, kteří byli stejně aktivní a schopní vyjadřovat se v teoretické jako v umělecké rovině. Jeho eseje vycházely už v šedesátých letech



↑ Inverzáže Milana Nápravníka



ve sbornících, a jelikož po emigraci žil v západním Německu, vycházely také v zahraničí. V devadesátých letech se potom začaly objevovat i v českých médiích, především v literárních časopisech, jako byly *Literární noviny*, *Tvar* nebo obnovený *Analogon*.

Podle Nápravníka měl být surrealismus (ve shodě s výraznými aspekty surrealistického názoru z přelomu třicátých let) primárně radikální vzpourou proti naší civilizaci a stavu kultury, požadující nejen uměleckou revoluci, ale také revoluci sociální. Největším cílem surrealismu bylo podle něj uspokojení touhy po úplném osvobození. Milan Nápravník považoval surrealismus za způsob myšlení, jímž se člověk může zcela osvobodit od racionalistického pojetí světa. „Právě tento unifikovaný ‚světonázor‘, že vše je potřeba podřídít rozumu a zkušenosti, je člověku vnucován od narození prostředím, ve kterém žije, ať už výchovnými institucemi, nebo rodiči. Následkem jsou pak zvrstvá civilizace: genocida, vybíjení zvířat nebo devastace krajiny. A historie ukazuje, že člověk je v tomto nepoučitelný.“

V průběhu padesátých a šedesátých let u Nápravníka začal narůstat pocit deziluze a skepse ze života. I v textu „Inverzáže“

píše, že se cítí osamoceně na světě, který mu nikdy nerozuměl. Hlas jeho polemic-
kých textů je protikladným tomu, jenž z různých pozic v současnosti zaznívá, chláholivý hlas, který se snaží nikomu neublížit, nikoho nevyprovokovat, nikoho se nedotknout. Nápravník je výrazně radikálnější, vymezující se a útočný. Ovšem tímto jazykem jako by si zároveň velmi často podřezával větev. Karel Köcher to v předmluvě k jejich korespondenci popisuje jako „pohrdavé postoje k převládající malosti a zavedeným konvencím“ (které spolu sdíleli). Nápravník tuto svou tendenci odhaluje už v textech *Na břehu*, kde píše:

Odpusťte mu jeho ohavnou nechut ke všemu, nač jste vy ve své kultuře hrdí. Od Homéra až po fotbal v ní nejde nakonec o nic víc než o hrůzné haraburdí porážky ducha. Ví, že pro hovadiny nebo z nadšené blbosti proléváte krev ve válkách, plodících bledý sadismus. To ale není opravdu důvodem, aby si vás vážil. Spíš je mu líto kopřiv, které se stávají obětmi husích zobáků za zdi vesnického hřbitova, na jehož hrobech masturbují lokální dějiny.

Právě toto neustálé upozorňování na malost celého světa a jeho společenství umocňuje v jeho projevech dojem blahosklonnosti, jízlivosti a jedovatosti, který mnohdy myšlenkově podnětné texty může činit nepříjemnými, až nečitelnými.

Petr Januš se mnou ale nesoouhlasí. „Je to určitý druh radikálního vidění. Velice brzy se v něm probudil mladistvý duch revolty, který neuhasnul. Místy zpochybňuje celou naši helénsko-judaisticko-křesťanskou civilizaci. Říká, tohleto je faleš, tahle věc by měla zmizet a působení jednotlivce i společnosti by mělo být založeno na něčem jiném. Na vnímání okolí, představách, imaginaci, což je požadavek absolutní.“ Kde se v něm tato skepse vzala? „Hodně inklinoval k nativním kulturám, jeho manželka byla Číňanka, z čínské menšiny v Indonésii, takže se díval mimo evropskou kulturu,“ uvažuje Januš. „A v nárazu na mimoevropské prvky mu právě naše pojetí společnosti přišlo jako falešné a bezcenné. Bylo to radikální přehodnocení všech hodnot. Není to sice originální pocit, ale myslím, že u něj byl velmi intenzivní a opravdový.“

Autor je redaktor Hosta.

Šeps

BAREVNÝ FESTIVAL FRUSTRACE



Tereza Bonaventurová

Benátská bienále už pár let nepředstavují to nejlepší ze světa umění či architektury, ale spíše to nejhorší ze světa obecně.

Loňské bienále architektury se zaměřovalo na zásadní environmentální problémy, ale mnohdy nabízelo i východiska. Frustrující tak bylo, že řešení nejrůznějších ekologických krizí teoreticky máme, ale nejsme je v aktuálním nastavení světa schopni aplikovat.

Aktuální bienále umění se snaží napravovat historické křivdy a vynáší do popředí nejrůznější komunity, kmeny a etnika, které doposud neměly v mezinárodním měřítku větší zastání. Naznačují tak svět plný tolerance a rovnosti, ve kterém bychom chtěli žít, ale nežijeme a jen tak žít nebudeme. Obě části hlavní kurátorované výstavy i velké množství národních pavilonů se věnují především postkoloniálnímu diskurzu. Jakkoli takové snahy chápu a oceňuji, narazila jsem na několika bizarních momentů, které mě nutily nad zastřešujícím tématem *FOREIGNERS EVERYWHERE* více přemýšlet.

Na kurátorované výstavě v Giardini se setkáme s dvěma místnostmi, které jsou věnované abstraktní a figurální tvorbě umělců z Afriky, Jižní Ameriky a Jihovýchodní Asie. Ačkoli je to pro neznalé Evropany určitě zajímavým exkurzem, vhození tolika rozličných kultur do jednoho pytle a vytvoření jakési extrahované přehlídky „nebílého“ umění působí naopak dost urážlivě.

Extrémně obskurní situace pak nastává v ruském pavilonu. Rusko kvůli právě probíhající válce ve vlastním pavilonu stále nevystavuje, ale pronajalo své prostory Bolívii. Ti v úvodním textu děkují, že mohou vystavovat umění domorodých obyvatel a oslavovat blízkost a bratrství s okolními státy. Rusku. Děkují za to Rusku.

Česká republika koloniální minulost nemá, a tak se snaží dekoloniální perspektivu naroubovat alespoň na příběh žirafy Lenky, která byla v padesátých letech do pražské zoo dovezena z globálního jihu. Sám o sobě projekt Evy Kotátkové určitě není nezajímavý, v kontextu celého bienále ale působí trochu násilně a mimo. V rámci letošního trendu by se tak možná víc hodilo věnovat pavilon spíše sudetským Němcům nebo třeba Romům.

Hlavní kurátor Adriano Pedrosa klade velký důraz na tvorbu původního obyvatelstva ze značnou afinitou k textilním dílům a vystavuje desítky, až stovky vyšívaných obrazů, tapisérií, gobelinů a podobně. Bienále tak přes vážné téma trochu působí jako obří muzeum folklorního umění planety Země. Největším problémem ale je, že v takové intenzitě, monotónnosti a s nedomyšlenými koncepty nemusí apel na svědomí světa fungovat. Alespoň mně na konci v hlavě zůstala jen jedna velká pestrobarevná výšivka globálního smutku.

Autorka je výtvarná umělkyně a kurátorka.

Beat

ARTEFAKT SELHÁNÍ



Julia Pátá

Z přehrávače zazní jemné cvaknutí. Po chvilkovém tichu se ozve krátký šum a rytmické nárazy, které se záhy překloupí do nevykreslených, harmonických zvuků. Páska se uprostřed třetího tracku zasekne. Vytahuji opotřebovanou, bledě žlutou kazetu. Po několika projitích po tvrdém povrchu nočního stolku ji znovu opatrně vkládám do starého walkmanu opatřeného lepicí páskou kolem rozvíklého krytu. V uších mi zní zastřené, zprocesované kytary, které se místy topí v praskajících texturách magnetické pásky.

První kazetu objevuji v ošuntělém boxu schovaném pod postelí mojí babičky. Nechal ho tam můj strýc, fanoušek polské rockové kapely Manaam, big beatu a postpunkových Public Image Ltd. Prohrabávám se haldou repressovaných vinylů. Narážím na desku Black Sabbath vydanou na sovětském labelu Melodiya. Na dně krabice se válí mixtapy západních tracků, které díky uvolněné importní politice a liberálním autorským právům v osmdesátých letech hrály v pravidelné sobotní hitparádě polské stanice Trojka.

Pro generaci mých rodičů šlo vedle štosů pirátských kazet prodávaných na blešácích o jeden z prvních koridorů vedoucích do světa západní hudby. Pomocí kazetového nosiče ji mohli sdílet, pouštět na privátech, ale i volně přenahrávat a mazat. Na mě malá obdélníková krabička dnes působí jako retronostalgický sociální artefakt, hmotný projev hudebního nerdství a rituálního přístupu k poslechu.

V posledních několika letech se hojně hovoří o tom, že dochází k renesanci hmotných nosičů hlavně v souvislosti se vzestupem fanouškovských kultur na sociálních sítích a zvyšující se netransparentností streamingu. Navzdory tomu, že osmdesát čtyři procent příjmů z hudby zajišťuje právě zmíněný stream, a tudíž nemá smysl uvažovat o úplném návratu analogu. Přesto vykořisťovatelské praktiky firem typu Spotify a negativní dopady algoritmizovaného kurátorování hudby na umělce a umělkyně může vést k posílení snaze o projevy solidarity a vytváření alternativních hudebních archivů.

Na přízemnější rovině kazeta zůstává ekonomicky přístupným, často uměleckým objektem, který zpřítomňuje svou unikátnost a časovost. Jeho využití je podmíněno rovnocenným vztahem mezi nosičem a jeho vlastníkem, který se stará o jeho neopotřebení, nechává se vést daným pořadím tracků a dbá na plynulé přehrávání.

Především ale kazeta obsahuje prvek selhání, který je neodmyslitelnou součástí materiality. Mechanický šum tak nemusí být známkou podřadnosti, ale podnětem pro další přemýšlení o tom, co považujeme za udržitelné a esteticky hodnotné.

Autorka je hudební a filmová publicistka.



MADLENKA

ZOFIE

BAŁDYGY



Foto Jan M. Heller

Doma, nebo na cestě?

Cesta je domov.

Jakou vlastnost nejvíce odsuzujete na druhých?

Nerespektující přístup k druhým.

Co vás vzrušuje?

Krása.

Váš největší strach.

Ztráta soběstačnosti.

Na čem jste závislá?

Na poezii a na čokoládě.

Co potřebujete, abyste byla šťastná?

Pocit, že se kolem mě dějí smysluplné věci.

Váš největší zlovyk.

To je asi otázka na mé blízké.

Vaše největší extravagance.

Čtyři a půl roku v Jerevanu, jen tak.

Nejpreceňovanější kniha.

Trilogie od Sienkiewicze.

Kdy a kde jste byla nejšťastnější?

Víckrát, většinou na cestách. Třeba v létě 2012 v Jerevanu. A také v létě 2019 na Balkánu.

Při jaké příležitosti lžete?

Když se bojím, že bych mohla někomu ublížit.

Vaše nejčastěji užívaná slova nebo fráze.

Prý morče. A migrační zkušenost.

Vaše iniciační kniha.

Idiot od Dostojevského.

O co jste v životě přišla?

O pocit stability.

Váš nejoblíbenější domácí spotřebič.

Moka konvička.

Co je nejlepší na světě?

Ten pocit, když právě přeložíte knihu, kterou neděláte na objednávku.

Román nebo báseň, ve které byste chtěla žít.

Jakýkoli román od Elif Shafak.

V čem jste v životě selhala?

Nedokázala jsem mít ráda své rodné město.

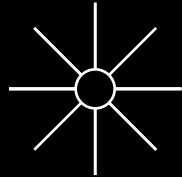
Který spisovatel by měl napsat vaši biografii?

Buď Vladimir Nabokov, anebo Samuel Beckett.

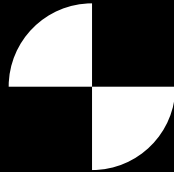
Jakou knihu právě čtete?

Jako v nebi, tak i na zemi od Davida Enii.

Zofia Bałdyga je bohemistka a básnířka.



NALEZENÉ PTÁČE
Hanns Heinz Ewers

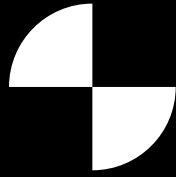


DROGY V DOBÁCH TOTALITY

Miroslav Nožina — Miloš Vaněček

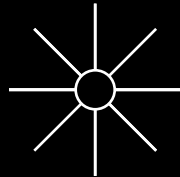
VR

JOSEF KOUDELKA. NEXT
Melissa Harrisová



ŠIKMÝ KOSTEL 3

Karin Lednická



HORNÍK, TEN TVRDEJ CHLEBA MÁ

Kryštof Eder

Karin Lednické se podařila podobná věc, jako před více než dekádou Kateřině Tučkové — prostřednictvím literatury přitáhnout pozornost k místu, o němž do té doby lidé buď příliš mnoho nevěděli, nebo se na něj dívali poněkud přehlíživě. Zatímco Kateřina Tučková si však obec Žitkovou zvolila díky atraktivním a nosným příběhům, které se s ní pojí, Karin Lednickou přimělo k psaní o Karvině to, že je s ní spojen celý její život — a díky své literární činnosti se stala jakousi kulturní ambasádou Karvinska.

Spisovatelka se historii regionu ležícího v Moravskoslezském kraji věnuje ve všech čtyřech knihách — mezi prvními dvěma díly trilogie *Šikmý kostel* byla prodleva rok, druhý a třetí díl už dělily tři roky. V mezidobí sice Karin Lednická publikovala ještě knihu *Životice. Obraz (po)zapomenuté tragédie*, k níž ji přivedla práce na druhém díle trilogie, přesto je zřetelné, že tvůrčí energii v posledních letech upínala k dopsání

třetího dílu *Šikmého kostela*. Evidentně nešlo o snadný podnik: množství rešerší je ze stránek knihy patrné, ačkoli to není vždy ku prospěchu a někdy z textu až příliš trčí informace, které se autorka ve vyprávění pokouší „prodat“. Závěrečná část vyšla letos v dubnu a je namístě položit si otázku, co učinilo z tohoto triptychu jeden z nejvýraznějších čtenářských fenoménů tuzemské scény a jaká je pozice Karin Lednické na českém literárním poli.

HISTORICKÉ BINGO

Takřka sedmisetstránková kniha se odehrává mezi lety 1945 a 1961. Je tedy patrné, že tentokrát Karin Lednická přišla o výraznou přednost předcházejících dílů. V prvním se totiž zanořila ještě do poslední dekády devatenáctého století a vyprávění ukončila v roce 1921, přibližovala tedy období, které českou prózou není příliš zmapované. Druhý díl se zase odehrával od počátku dvacátých let až do konce druhé světové války, přičemž mnozí čtenáři se patrně před čtením knihy detailně neorientovali v česko-polských třenicích, které v tomto období v regionu Karvině vřely. Zato v závěrečném a nejobjemnějším svazku se prozaička vydala do vod, které z české prózy známe až příliš. Nástup komunistů, politické procesy, měnová reforma, Klement Gottwald, Rudolf Slánský — s těmito pojmy bychom mohli hrát v případě poválečných próz bingo a asi by to nebyla zrovna napínavá hra.

Navíc ani hornická Karviná nebyla v tomto období *terra incognita* — že si komunistický režim předcházela horníky, to ví asi většina čtenářů, nemnohým z nich navíc v knihovně pořád ještě straší nějaká propagandistická knížka o tom, jak je dobývání uhlí nezbytné pro budování socialismu; ačkoli kvůli tomu, jak režim tlačil na plnění plánů, začaly v poddolované oblasti praskat zdi a nejedna rodina se musela vystěhovat z domu, v němž žilo několik jejích generací. Právě kvůli obeznamování s historickou látkou jsou karty ve třetím svazku odkryty od začátku

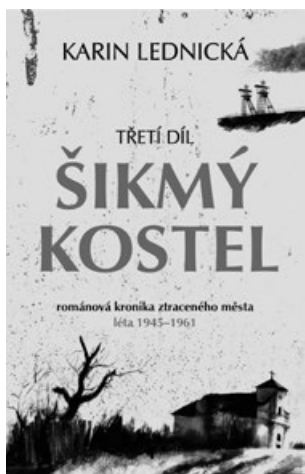
a odhalují limity vyprávěcí metody Karin Lednické.

Knihy je rozdělena do třinácti dílů a v jejím středu stojí trojice sourozenců Wojtek, Halka a Ženka (jedná se o děti Barky a Ludwika Pospíšilových, na něž se mimo jiné zaměřoval předchozí svazek). Každý díl je věnován jedné z postav, na niž se vyprávění soustředí, přičemž tři díly staví do středu dění Ženčinu dceru Julku. Postupně s postavami procházíme krušným historickým obdobím i jejich osobními, rodinnými a partnerskými zklamáními, nadějemi a chvílemi štěstí. V tomto ohledu Karin Lednická zůstává asi nejpríkladnější tuzemskou reprezentantkou žánru rodinné kroniky. Jednotlivé osudy vcelku umně splétá s historií regionu i celého Československa, aniž by jednu ze složek nějak výrazně potlačovala či přehlížela. Dělá to však poměrně mechanicky a někdy upadá do schematismu.

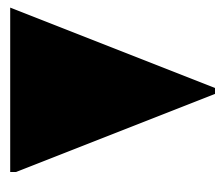
ÚSMĚV NAD PŘÍPÁLENOU BRAMBORAČKOU

Autorka *Šikmého kostela* je nezdárka uváděna v kontextu dalších autorek situujících rodinné ságy do minulého století, tedy především Aleny Mornštajnové, případně Jakuby Katalpy či Alice Horáčkové. A je třeba poznamenat, že mezi nimi autorka *Šikmého kostela* kvalitativně vyčnívá. Především srovnáme-li ji s Alenou Mornštajnovou, s níž ji pojí rovněž neobvykle vysoké náklady knih. Na rozdíl od autorky *Hany* není Karin Lednická ve svých románech uspěchaná, přespříliš patetická, stylisticky je o poznání suverénnější, nepotřebuje si při budování příběhových oblouků pomáhat nesmyslnými dějovými výkruty a především nepředkládá popisované historické období tak povrchně. A to i díky tomu, že si na zachycení nějakých sedmdesáti let vyhradila zhruba sedmnáct set stran. To jí dovoluje nasvěcovat vybrané historické milníky pozvolna, ne je na čtenáře vrhat jako bubáky ve strašidelném hradu.

Na druhou stranu na tak velkém prostoru vynikne kompoziční repetitivnost, což je nejočividnější na ploše sedmi stovek stran



Karin Lednická
Šikmý kostel 3
Bílá vrána, Ostrava 2024
696 stran



Diskusi o knize *Šikmý kostel 3* si poslechněte v podcastu Kverulanti dostupném na Spotify a dalších platformách. Debatují Kryštof Eder, Jan M. Heller a Kamil Činátl, moderuje Ondřej Nezbeda.

posledního dílu. Většina částí (každý díl románu se dělí do několika, jež jsou obvykle signalizovány prázdným řádkem) začíná *in medias res*. Sledujeme určitou situaci, aniž bychom věděli, jak se do ní postava dostala, případně ani zprvu nevíme, jaká postava v ní hraje prim. Posléze následuje kratší či delší retrospektiva, v níž se dozvíme, co se stalo v období, které dělí předchozí část od té, v níž se právě pohybujeme, aby se následně vše spojilo a vypravěčka mohla konstatovat, že kvůli těmto okolnostem se daná postava právě teď nachází v té a té situaci.

Historická rodinná sága samozřejmě není obvykle spojována s nějakými vypravěčskými experimenty a Karin Lednická se o žádné ozvláštnění žánru v tomto duchu ani nepokouší, takže podobné postupy, které narušují obvykle úmornou linearitu, jsou žádoucí. Spisovatelka s nimi však pracuje nepřekvapivě. Netýká se to jen formy. Po přečtení stovek stran, na kterých se promenádovaly desítky postav, už není těžké uhodnout, že když jde starý člověk spát v povznesené náladě, ráno jej příbuzní najdou v posteli mrtvého. Vcelku banálně působí také užívání cizích jazykových prvků, které jsou obvykle označeny kurzivou, aby člověk dobře věděl, že slovům, kterým nerozumí, rozumět ani nemusí, protože jejich funkce není ani tak sdělit nějaký význam, jako spíše ukázat na neobvyklou jazykovou situaci, v níž tehdy lidé v oblasti žili.

Karin Lednická si zkrátka čtenáře pečlivě vodí za ruku, nenechává mnoho prostoru

pro interpretaci, pro překvapení, nepracuje s náznakem. Když už o něčem pochybujeme, obvykle se to o několik stránek později dozvíme. Do jisté míry se to však týká i toho, jak autorka zachází s historickými kulisami a vůbec s dobovým koloritem.

Rovněž ženské a mužské úlohy jsou zde povětšinou rozděleny přehledně. Na jednom místě Barka vzpomíná, jak se o ni její muž Ludwik staral, když byla upoutaná na lůžko, a „dokonce se i do vaření bramboračky pustil!“. Přestože polévku připálil, „Barce se při vzpomínce na neohrabaně kuchtícího Ludwika rozjasní tvář úsměvem“. Je zkrátka jasné, kdo má ve světě *Šikmého kostela* co dělat — a mužům postávání u plotny prostě nepřísluší. Podobně pracuje autorka i s úlohami politickými. Aby pokryla škálu politických tlaků, s nimiž se aktéři knihy museli popasovat, udělá z jedné ze svých postav horlivého komunistu, z jiného zase zapáleného stoupence polské otázky. I kvůli tomu kniha místy působí jako beletrizované dějiny regionu v dárkovém balení.

ESCAPE TO KARVINÁ

Přesto je při četbě zřetelné, že Karin Lednickou na rozdíl od některých jiných tuzemských bestselleristek vede při psaní touha něco sdělit, něco vyprávět, nikoli potřeba vydat každé dva či tři roky novou knihu. Liší ji od nich také to, že si nepomáhá berličkami v podobě prvoplánových historických kuriozit a lákavých

a atraktivních témat. Rozvětvenou rodinu, kolem níž vyprávění vystavěla, sleduje na ploše několika dekád — a to jak v dobách, které byly na historické události bohaté, tak v časech, kdy turbulentní změny první poloviny dvacátého století nakrátko ustaly a nechaly obyčejné lidi normálně žít. *Šikmý kostel* neztrácí na atraktivitě ani v jedné z těchto poloh.

Což potvrzuje jednak vypravěčskou obratnost Karin Lednické, jednak to naznačuje, že její knihy situované do česko-polského pomezí nemusí být pro čtenáře přitažlivé primárně tím, že jejich prostřednictvím objeví nový region, respektive se takříkajíc dozví něco z tuzemské historie, což je častým lákadlem historických ság. Atraktivita *Šikmého kostela* spočívá spíše v líčení obyčejných lidí a jejich běžných starostí v literárně neotřelých kulisách hornického města, navíc v době, která se ve srovnání s dnešní fragmentární společností jeví až idylicky přehledná.

I přes složitou národnostní situaci lze snadno vysledovat, proč se postavy chovají tak, jak se chovají. V tomto ohledu lze vlastně *Šikmý kostel* považovat za eskapistickou četbu. Pokud by však podobný typ četby reprezentoval opus Karin Lednické, a nikoli generické příběhy Aleny Mornštajnové či rádooby humoristické knížky Evžena Bočka, česká literatura by si mohla pískat.

Autor je literární kritik a nakladatelský redaktor.

**Autorka si sice nepomáhá berličkami
v podobě prvoplánových historických
kuriozit a lákavých a atraktivních témat.
Přesto její kniha působí jako beletrizované
dějiny regionu v dárkovém balení.**

JOSEF KOUDELKA A SILNÁ EXPOZICE

Josef Chuchma

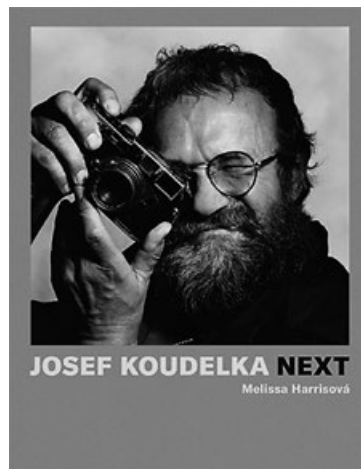
Na konec knihy *Josef Koudelka. Next* její autorka Melissa Harrisová připojila rozsáhlé poděkování, v jehož závěru protagonistovi vyjadřuje vděk za to, že jí „po celých devět let dovolil nahlížet do svého života prostřednictvím rozhovorů“ a také že „jste nikdy necenzuroval můj způsob vyprávění ani nevnucoval svou obdivuhodnou vůli“. Avšak vůle nejznámějšího českého žijícího fotografa Josefa Koudelky (86) je v publikaci, jejíž překlad vyšel vzápětí po loňském anglickém originálu, patrná, podstatně je do ní otištěna.

Editorka a autorka proslulého, na fotografii zacíleného newyorského nakladatelství Aperture, také kurátorka a pedagožka Melissa Harrisová začala sbírat materiál v roce 2014, o šest let později psala první verzi. Hovořila s desítkami lidí, zorientovala se ve středoevropských dějinách, prošla tiskoviny, korespondenci, archivy. Rešeršní vklad je z tuzemského pohledu mimořádný. Koho jen šlo, toho se autorka na Koudelku vyptávala — jak v Evropě (v Paříži a v Praze zejména), tak ve Spojených státech. Autorčinu zátažost lze v tomto volně přirovnat ke knize Andrey Sedláčkové o Toyen.

Rozdíl je v tom, že česko-francouzská filmařka a spisovatelka měla omezené rešeršní možnosti, neboť Marie Čermínová po sobě zanechala velmi málo dokumentárního materiálu a je desítky let po smrti, takže pamětníků zůstává již málo. Proto Sedláčková mezery v materiálech překlenovala občasnou lyrizací nebo domyšlením, jak to či ono mohlo probíhat. Kdežto Josef Koudelka má materiály vztahující se ke své tvorbě a životním okolnostem perfektně systematizovány a velmi dbá na mediální výstupy spojené s jeho tvorbou a jménem. V tomto není daleko od jiného celosvětově známého tvůrce, vloni zesnulého Milana Kundery. Na okraj: exulanti Toyen i Kundera se na desítky let usadili v Paříži; počátkem devadesátých let si na jejím okraji (ve městě Ivry-sur-Seine, jež je součástí aglomerace Grand Paris) pořídil příbytek i do té doby nomád Koudelka.

NECHÁM VÁS VŠECHNY MLUVIT

Veškeré retrospektivy, které Koudelka v posledních desítkách let připravil, mají chronologickou kompozici. A v chronologickém plynutí se nese i biografie. Tedy v zásadě. Výklad někdy časově přesmykne k budoucím dějům, které souvisejí s tím, o čem se právě vyprávějí. Nebo se naopak vyprávění na okamžik vrátí k tomu, o čem již dříve byla řeč, připomene vazbu přítomnosti s minulými ději. Někdy tato předjímání nebo repetice text detailizují až k fotografické obsedanci, která je těsně příbuzná s obsedancí Koudelky zaznamenávat si od konce šedesátých let události do deníků, které se ostatně jako celek staly dílem svého druhu a v roce 2021 z nich nakladatelství Torst publikovalo výbor. Zevrubný, časovými i místopisnými údaji a personáliemi



Melissa Harrisová
Josef Koudelka. Next
přeložily Vlasta Hesounová a Alžběta
Slavíková Hesounová
Torst, Praha 2024
352 stran



zahuštěný text tu sice „pro dějiny“ zůstane jako referenční, fotografem autorizovaný zdroj informací, ale občas je toho prodlévání nad tím, co kdo kde o Koudelkovi řekl nebo jak se to mělo s tím či oním aspektem přípravy fotoknihy či výstavy, prostě příliš.

Zatímco on na estetickou vytríbenost svých fotografických obrazů dbá s maximalistickou důsledností, k psanému slovu má jiný přístup, který je ostatně v knize nejednou přímo či nepřímou doložen, když Harrisová uvádí, jak vznikaly texty do jeho fotografických knih: text musí být vždy účelný, věcný, přesný. Jenže biografie jako žánr ve své vrcholné podobě je i stylistickým, potažmo estetickým autorským výkonem, je jedinečnou interpretací dané osobnosti. Harrisová Koudelku jako fotografa naprosto uznává, jako člověka jej plně respektuje, ale kým on vlastně je, to vesměs nechává vyslovovat druhé lidi, sama coby interpretky je zdrženlivá, decentní, i když párkrát dá najevo, že intenzita Koudelkova přístupu k práci jí dávala zabrat.

Někteří o Koudelkovi říkají, že je tvrdý, egocentrický, sobecký, že umí druhé lidi pragmaticky využít, aby svými schopnostmi pomohli naplnit jeho představy a cíle; současně titíž respondenti nebo někteří jiní jej označují za velmi lidského, empatického, opravdového. Harrisová protikladné osobnostní charakteristiky nechává mnohokrát zaznít v jejich rozporuplnosti, ale tím to také končí. Jako kdyby autorka neměla vůli, chuť, ambici či snad mentální prostor k syntéze, k ucelnému artikulování toho, jak ona Josefa K. vidí za ta léta, co se probírala jeho dílem a životem. Nesčetněkrát v knize padne, jak se Koudelka zas a znovu vrací na daná místa a k hotovým fotografiím, jak se neúnavně i obsedantně pokouší z daného materiálu dostat co nejvíce. A text vykazuje obdobné zas a znovu v podobě dílčích charakteristik Koudelky, variací na téma „jaký je“, které však v úhrnném čtenářském zážitku působí poněkud monotónně.

V rozhovoru, který u příležitosti amerického vydání knihy poskytla webu

domovské značky Aperture, Harrisová sdělila, že „v knize jsou i věci, které se mu nelíbí, ale nikdy se mě nepokusil přimět k tomu, abych z textu něco vyhodila“. Koudelka tedy zachoval velkorysost, ale současně je z výsledku patrné, že do publikace je sneseno všechno, co tam chtěl a potřeboval mít pro „kodifikování“ své tvůrčí osobnosti.

On prostě přiznává, že fotka se mu stala naprostou prioritou, že ji upřednostňoval i před partnerskými vztahy a otcovstvím (tři děti se třemi ženami). Takže v řádu toho je, že i skousne, když někteří dotazovaní jeho lidskou stránku hodnotí kriticky, beztak je pro něho rozhodující dílo, a to je přece oceňováno daleko jednoznačněji. (Až na názorový rozchod s dávnou spolupracovnicí a přítelkyní Annou Fárovou, jež napsala ostrou kritiku jeho pražské retrospektivy instalované na přelomu let 2002/2003 ve Veletržním paláci; pro Koudelku bolestná epizoda je v knize zdokumentována.)

Tyto věty budiž brány spíše jako charakteristika, jako vymezení povahy biografie než jako její přísná kritika. Věc se totiž má tak, že kdo se zajímá o fotografii jako umění, nalezne u Harrisové bezkonkurenční množství faktů o tom, jak se Koudelkova tvorba utvářela, co mělo vliv na jeho fotografické vidění, jaké měl pracovní návyky, jak nakládal s negativy i pozitivy svých děl, jak fungoval ve světoznámé obrazové agentuře Magnum, koho a proč asi byl chráněncem, jak vznikaly jeho knihy a výstavy a tak dále a podobně. A koneckonců bezkonkurenční

je i množství informací o jeho soukromém životě, o celkové životní strategii. Protože však tato recenze je psána pro časopis primárně literární, snažím se zde na text Harrisové uplatňovat právě i literární kritéria, jakkoli nejspíš budou pro relativně početné fanoušky Koudelkova díla druhoradá. Dokumentační hodnotu knihy pak umocňuje 281 fotografií, které procházejí textem a velmi promyšleně doplňují to, o čem Harrisová zrovna píše. Převažují drobné reprodukce civilních fotografií z Koudelkova života, ale zastoupena jsou — to v poněkud větších, ale nikdy ne třeba celostránkových reprodukcích — i některá ikonická díla.

KAM AŽ DOHLÉDNE?

Zajímavé mi přijde, co v této zevrubné knize není. Ta mezera souvisí s politikou. Harrisová politické souvislosti Koudelkovy dráhy podrobně a organicky přibližuje až do fáze, kdy fotograf v roce 1970 odjíždí na tříměsíční výjezdní doložku z Československa do západní Evropy, kde chce pokračovat v dokumentování života Romů, s nímž započal ve své vlasti. Když mu doložka vyprší, československé úřady mu ji nechtějí prodloužit, učiní tak prý pod podmínkou, že se nejprve musí vrátit do ČSSR, což on neučiní, neboť je mu jasné, že pak už by jej Husákův režim nenechal znovu vyjet. A poté je v knize politika zmíněna až v souvislosti s perestrojkou v Sovětském svazu, díky níž Koudelka mohl odcestovat do Moskvy a prezentovat své

dílo, a pak je samozřejmě zaznamenán pád komunistického režimu v Československu, což mu otevřelo cestu do rodné země.

Politika je tedy připomínána pouze tehdy, když těsně souvisí s fotografovou prací a její distribucí, když ji zcela explicitně ovlivňuje. Jenže Koudelka se v sedmdesátých a osmdesátých letech pohyboval napříč západním světem, který se nenacházel v politickém vakuu, měl své vlastní a nemalé problémy. Vnímá je Koudelka nějak? Nebo ho to nezajímalo, byl spokojený, že může dělat svou práci a — šmytec? Příklad: Koudelka jezdil fotografovat i do frankistického Španělska — uvědomoval si, že ten režim není demokratický? Anebo: Koudelka opakovaně fotografoval na jihu Itálie v době, kdy ho ovládala mafie; své o tom věděla i fotožurnalistka Letizia Battagliová, která dokumentovala tamní prostředí včetně četných vražd a sama byla v ohrožení (na streamovací platformě Max je dostupný dvoudílný hraný film o této statečné ženě). Koudelka se s Battagliovou a jejím přítelem tehdy seznámil. Jak na krvavou situaci nahlížel? Kniha se toho ani nedotkne.

Skoro se nabízí říct, že publikace Melissy Harrisové je oslavou vytříbeného fotografického vidění jednoho mimořádně cílevědomého člověka, přičemž k fascinaci pílí a zacílením Josefa K. naskakují i pochyby, zda nejsme konfrontováni i s jistým druhem slepoty.

Autor je editorem webu ČT art.

Rešeršní vklad je z tuzemského pohledu mimořádný. Autorka hovořila s desítkami lidí, zorientovala se ve středoevropských dějinách, prošla tiskoviny, korespondenci, archivy.

BARVY, ŘEDIDLA A LEPIDLA

Jan Němec

Socialistické země měly v druhé polovině dvacátého století oproti zbytku světa jednu velkou výhodu. Ne, to není úvodní věta k revizionistické studii. Některé potíže se v nich totiž mohly ošetřit tím, že se popřela sama jejich existence. Jde o mechanismus dobře známý z individuální psychologie, nicméně i společnosti — a ve skutečnosti nejen ty socialistické — se k němu poměrně pravidelně uchylují.

Ilustrovat se to dá třeba na přístupu socialistického státu k drogové problematice. Zneužívání drog se během minulého režimu považovalo za jev, který je socialismu cizí, protože, jak to formuloval *Kriminalistický sborník* ještě v roce 1985, „kořený toxikomanie spočívají v kapitalistickém společenském systému, z něho plynoucí nezaměstnanosti, způsobu života a ostatních negativních jevů“. Narkomané v socialistických zemích nebyli, protože neměli důvod v nich být.

Jak ukazují Miroslav Nožina a Miloš Vaněček, autoři obsáhlé studie *Drogy v dobách totality*, tento ideologický předpoklad se ve skutečnosti začal rozpadat už v šedesátých letech. Existenci drogové závislosti nešlo popřít, a tak režim zaujal stanovisko, že pokud se v Československu nějací narkomani vyskytují, jde o nežádoucí import životního stylu z kapitalistických zemí.

Tento narativ bylo možné dobře sledovat například bezprostředně po slavné návštěvě Allena Ginsberga v Praze v roce 1965. Král majálesu během návštěvy sháněl místní LSD, vyráběné tehdy pro výzkumné účely státním podnikem Spofa, a se studenty Hlávkových kolejí se na besedě podělil o své přesvědčení, že drogy jsou prostředkem k lepšímu vnímání skutečnosti. Několikrát byl zadržen Veřejnou bezpečností, údajně kvůli podnapilosti a veřejnému obnažování se, je však možné, že přinejmenším ve druhém případě šlo o provokaci Státní bezpečnosti, která jeho pohyb záhy začala monitorovat — a ukradla dokonce básníkovi jeho zápisník. Ginsberg byl každopádně ideální postavou, na níž mohlo nejen *Rudé právo* ukázat západní zhýralost. Jakmile byl deportován do Londýna, posloužila jeho návštěva jako

odstrašující případ toho, jak vypadá typický západní umělec: neléčený homosexuál, který v noci na ulici hraje na pokličky a vykřikuje buddhistické mantry.

Zajímavé přitom je, že ideologové měli částečně pravdu. Nikoli co se Ginsberga týče, ale v tom, že v socialistických zemích drogový problém skutečně neexistoval v takové míře jako na Západě. Bylo to však dáno spíše jejich izolovaností a vyšší společenskou kontrolou než tím, že by se obyvatelstvo nacházelo v takové duševní pohodě, že by po psychoaktivních látkách nikdo neměl důvod sahat. Dosvědčuje to nejen značně rozšířené zneužívání léčiv, ale také různé speciality místní drogové scény, jako bylo inhalování těkavých látek z nabídky drogerií nebo bytové varny braunu a pervitinu.

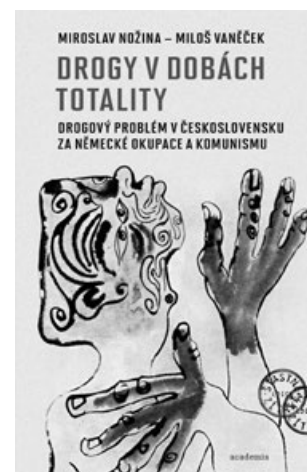
BAREVNÉ TABLETKY

Autoři monografie *Drogy v dobách totality* se problematice věnují dlouhodobě a těch šest set stran je dosavadním vrcholem jejich úsilí. Miroslav Nožina je sociálním antropologem a historikem z Ústavu mezinárodních vztahů v Praze, Miloš Vaněček policejním historikem, bývalým pracovníkem Národní protidrogové centrály a šéfredaktorem jejího odborného bulletinu. Jejich zázemí je na knize okamžitě znát: nejde o historickou práci, která by barvitě analyzovala dobové diskurzy nebo si kladla otázky po tom, co nového nám analýza drogové politiky může říct o minulém režimu. Už jednoznačný výraz „totalita“ v názvu knihy ukazuje na to, že diskuse, které v české historiografii proběhly v minulých letech, nejsou ničím, co by zde hrálo roli. *Drogy v dobách totality* představují v první řadě pečlivě vyřešeršovanou studii o určitých praxích, ať už samotných narkomanů a dealerů, nebo policistů, lékařů a psychiatrů. Zejména objevná práce s archivy bezpečnostních složek z knihy dělá fascinující čtení, které zmíněné praxe vykresluje v nečekaném detailu.

Pokud byla řeč o totalitě, hodí se říct, že kniha ve skutečnosti pokrývá už období

nacistické okupace. Drogy za války jsou téma, kterému se věnovalo už více autorů, vždy však šlo hlavně o drogy na frontě: je například známo, že jak Spojenci, tak státy Osy své vojáky standardně zásobovaly povzbuzovači, ti první typicky benzedrinem, ti druzí pervitinem; své barevné tabletky například měli i výsadkáři z operace Anthropoid. Méně zmapovaná je situace v zázemí, kde se v případě protektorátu Čechy a Morava rozmohlo zejména zneužívání stimulačního léku Psychoton, který se snad i pro svůj výmluvný název na scéně udržel několik dalších desetiletí. Ještě v šedesátých letech se běžně mluvilo o psychotonismu jako diagnóze *sui generis*.

Těžiště knihy však leží až v následujícím období. Drogová tematika se přitom rozpadá do několika velmi odlišných oblastí a knize slouží ke cti, že se nezabývá pouze



Miroslav Nožina — Miloš Vaněček
Drogy v dobách totality. Drogový problém v Československu za německé okupace a komunismu
Academia, Praha 2024
588 stran



narkomanií a bojem proti ní. Svou vlastní kapitolu mají například drogy v rukou tajných služeb a armády nebo československý psychiatrický výzkum pracující od poloviny padesátých do poloviny sedmdesátých let zejména s LSD. Díky televiznímu dokumentu Pavla Křemena *LSD. Made in ČSSR* nebo životnímu příběhu Stanislava Grofa to samozřejmě není žádný nový objev, že Československo mělo svůj vlastní vědecký výzkum této látky, ale autoři ho zde poměrně detailně shrnují, což v tomto rozsahu na jednom místě dosud nikdo neudělal. Téma je zajímavé i z toho důvodu, že po několika desetiletích zákazů se v Národním ústavu duševního zdraví podobné výzkumy, tentokrát hlavně s ketaminem a psilocybinem, před několika lety opět rozběhly.

ČIKULI A OKENA

Nejpodrobněji však publikace přece jen mapuje drogovou scénu a boj proti zneužívání drog. Autoři v jednotlivých kapitolách obvykle postupují tak, že rychle načrtnou situaci ve světě a mezinárodní kontext a poté mluví o specifické situaci v Československu. K té od šedesátých let patřil například nebývale rozšířený *sniffing*, tedy čichání těkavých látek. Opakovaným paradoxem československé protidrogové politiky přitom je skutečnost, že místní narkomani se inspirovali odstrašujícími reportážemi o prohnilé mládeži na Západě. Také sniffing se rozšířil poté, co televize odvysílala senzační reportáž o čichání acetonových lepidel v Japonsku; podrobnější návod, jak na to, pak přinesl jeden z filmových týdeníků. Toluén, aceton, benzín, xylon či čpavek tvořily běžnou součást barev, ředidel, lepidel

a čisticích prostředků, takže čikuli nebo okena šly v domácnostech dobře na odbytu. Státní orgány navíc byly velmi pomalé nebo neochotné zařazovat průmyslově užitečné chemikálie mezi zakázané látky, takže mládež se nemusela bát úbytku dodávek ani postihů.

Složitější to bylo s léky. Ty se samozřejmě zneužívaly i na Západě, ale bezplatné zdravotnictví a vysoká důvěra ve farmaceutická řešení zdravotních potíží vytvořily ideální prostředí pro jejich abúzus právě v socialistických zemích. Během normalizace už podle odhadů trpělo skrytými závislostmi na lécích tři sta až čtyři sta tisíc osob. Mnozí další pak léky jako Diazepam, Alnagon, Korylan, Neurol nebo Solutan vyhledávali s jasným záměrem. Jen saridonového analgetika Algeny se například v roce 1972 vyrobilo a spotřebovalo 172 milionů tablet, tedy více než deset na obyvatele. Přičteme-li další značně rozšířená psychofarmaka, jde o překvapivě vysoká čísla.

Tvrdé drogy rozšířené na Západě se v Československu nikdy pořádně neuchytily, s jednou výjimkou. Historií pervitinu se nedávno podrobně zabývali Apolena Rychlíková a Pavel Šplíchal v knize *Piko*. Z hlediska širšího obrazu socialistické protidrogové politiky je zajímavé, že docházelo k nepochopitelným opomenutím, například právě metamfetamin mezi roky 1967 a 1984 vypadl ze seznamu zakázaných látek. Vařit v té době pervitin bylo obtížné postižitelné, jak dokládají i kriminální kazuistiky, jimiž autoři v celé knize nešetří.

Zahraniční publikace týkající se drogové problematiky dnes obvykle kladou velký důraz na kulturní a sociologický kontext narkomanie. Právě ten byl samozřejmě v Československu specifický. Místo

beatníků, hippies a punku jsme měli máničky, vlasatce a underground, kteří si od svých západních vzorů vzali, co se dalo a co potřebovali. Autoři se v jedné kapitole věnují i těmto subkulturám, ale je to spíše doplněk, jejich podrobnější zhodnocení musí čtenář hledat jinde. Spíše přehledová je rovněž kapitola o drogách v populární kultuře. Obecně nízkou informovanost o tématu dokládá například scéna z filmu *Smrt za oponou* (1966), v níž detektiv vyšetřuje smrt primabaleríny, která se předávkovala heroinem, s tím, že užila doping — ten by jí zřejmě k výkonu na jevišti příliš nepomohl. Úspěšné *Memento* Radka Johna z roku 1986 už pochopitelně vpadlo do přece jen jiné situace.

Svobodné poměry po roce 1989 samozřejmě přinesly zcela novou situaci. Nejen co se týče užívání drog, ale i toho, že se staly stálíci žurnalistických textů. Reportáže ze squatů, seriálové spory o drogovou politiku, kauzy lidí odsouzených za léčebné užití psychoaktivních látek, to vše se v médiích objevovalo a stále objevuje pravidelně. Studie *Drogy v dobách totality* ukazuje, že devadesáté roky v této oblasti nedefinoval jen přísun nelegálních látek přes hranice, ale bylo možné navázat i na domácí tradici. Přestože měl socialismus člověka učinit natolik spokojeným, aby nepotřeboval ani tišit bolest, jak to dělají opiáty, ani povzbuzovat k výkonu, jak to umí amfetaminy, ani hledat přesah sebe sama mimo společenskou realitu, jaký nabízejí psychedelika, příslušné molekuly si cestu do krve socialistického člověka přesto nějak našly.

Autor je šéfredaktor Hosta.

**Během normalizace už podle odhadů
trpělo skrytými závislostmi na lécích
tři sta až čtyři sta tisíc osob.**

NALEZÁNEK EWERS

Viki Shock

Ve slavné studii *Nadpřirozená hrůza v literatuře* hororového klasika H. P. Lovecrafta si vysloužil své místo i Hanns Heinz Ewers (1871—1943) coby nejpozoruhodnější německý spisovatel hrůzostrašných povídek a fantaskních románů své doby. Ewers byl i v naší domovině vskutku populární hlavně na sklonku monarchie a za první republiky, kdy mu česky vyšlo patnáct titulů, konkrétně do roku 1931. V roce 1948 byla sice publikována ještě jedna jeho kniha na Slovensku, ale to byla už jen labutí píseň svérázného düsseldorfského autora, jenž skonal o pět let dříve ve své domovině v úplném zapomnění.

Ewers si za to mohl sám: ačkoli od mládí světoběžník a kosmopolita, v osudném roce 1931 vstoupil do NSDAP a záhy publikoval román o Horstu Wesselovi, mladém nacistovi, který byl pár let předtím zabit komunisty. Dle Ewersova románu vznikl

i oslavný film, který však u publika větší slávu nezaznamenal. Každopádně Ewers tím měl v demokratickém Československu, jež muselo brzy čelit mocenským nárokům většího souseda na svou existenci, s vydáváním šmytec. Vzhledem k tomu, že byl bisexuál a měl řadu židovských přátel, brzy ho měli dost i nacisté. Po Noci dlouhých nožů v létě roku 1934 mu zabavili majetek a jeho knihy zakázali. Poslední dekádu svého života strávil v ústraní.

Až teprve po sametové revoluci u nás došlo k mírnému comebacku Ewersových děl: nejprve v roce 1991 vydal Vladislav Zdrobílek ve výpravné bibliofilské edici Trigonu krvavou jednohubku *Srdce králů* s ilustracemi Michaela Rittsteina, o čtyři léta později Volvox Globator v edici Malá řada povídky z ranku psychologického hororu *Pavouk* a totéž nakladatelství přidalo v roce 2010 frankensteinovský román *Alruína. Příhody živoucí bytosti*. V případě všech těchto titulů se jednalo o druhá vydání a byly použity rovněž původní překlady, snad jen s mírnými modifikacemi. Až teprve nyní (přesněji koncem loňského roku) však ostravské nakladatelství Protimluv vydalo Ewersovu knihu pro českého čtenáře zcela novou, a sice román *Nalezené ptáče* s podtitulem *Fundvogel*, což je hlavní část originálního názvu: *Fundvogel. Die Geschichte einer Wandlung*. Knihu v překladu Ingeborg Fialové-Fürstové doslova vydupal ze země redaktor a editor Martin Jiroušek, který se programově a dlouhodobě specializuje na recepci takzvaných kolportážních či krvavých románů a další „pokleslé žánry“, hlavně tedy horor, a to zhruba v časovém období od roku 1800 až do současnosti. V minulosti publikoval v Protimluvu několik pozoruhodných publikací na toto téma. Jiroušek je také autorem předmluvy Ewersova románu, v němž uvádí čtenáře do jeho světa. Na závěr knihy připojil obrazovou přílohu z dobových plakátů k filmovým adaptacím Ewersových knih z dob dávno minulých i s vlastním komentářem.

HISTORIE JEDNÉ PROMĚNY

Oč se tedy v případě *Nalezeného ptáče* jedná? Základní kámen příběhu pochází z pohádky bratří Grimmů *Nalezánek*. Ostatně je to i přezdívka hlavní postavy *Nalezeného ptáče* Andrey Woylandové, které sekunduje její bratranec Jan Olieslagers. V pohádce bratří Grimmů je v lese nalezeno dítě, které jeho matce unesl dravý pták (hlavním motivem úvodní části Ewersovy knihy je právě sokolnictví). Chlapečka si k sobě vezme lesník, dá mu jméno Nalezánek a vychovává ho se svou dcerou Lenkou, která se mu stane nejbližším člověkem. Společně pak utíkají před zákeřnou lesníkovou kuchařkou, která chce Nalezánka zabít a sníst. Uprchlá dvojice dětí však nakonec babici přelstí a usmrtí. Na útěku se děti utvrzují ve vzájemné věrnosti, slovy Lenky: „Jestli mě neopustíš, ani já tě neopustím.“ A slovy Nalezánka: „Nikdy, ani za nic!“ Dá se říci, že tuto mantru dodržují také hlavní postavy Ewersova románu, jen si prohodili rody: Nalezánek je zde Andrea Woylandová a Lenka zase Jan Olieslagers. Od dětství se setkávají na zámku Woyland, jemuž vládne babička osiřelé Andrey. Její o šest let starší bratranec Jan je jezdi pravidelně navštěvovat, až se mezi dětmi vytvoří osudové pouto, které přetrvá až do dospělosti.

Avšak teprve po úvodní aluzi na hororovou pohádku bratří Grimmů počíná Ewers vlastní originální příběh, v němž jde ve své době o věc zcela revoluční, a sice o chirurgickou změnu pohlaví. Tou projde hlavní hrdinka, takže z Andrey Woylandové se stane Andreas Woyland. A právě na tuto „historii jedné proměny“, jak zní doslovný překlad německého podtitulu, se Ewers zaměřuje nejvíce. Zde je nutno podotknout, že *Nalezené ptáče* vyšlo již roku 1928, tedy o rok dříve, než se první operace tohoto typu vůbec uskutečnila. Její popis v knize je poměrně zajímavý, ačkoli ve způsobu a délce rekonvalescence je až úsměvně nereálný. Je však třeba si uvědomit, že Ewers realitu předběhl, a i když svou tehdejší fikci



Hanns Heinz Ewers
Nalezené ptáče
přeložila Ingeborg Fialová-Fürstová
Protimluv, Ostrava 2023
288 stran

konzultoval s lékařskými odborníky, nikdo v té době netušil, zda lze takovýto zákrok vůbec přežít. Proto se dnešnímu čtenáři může zdát naivní i myšlenka, že člověk, jenž byl původně ženou, je po tranzici na muže schopen zplodit přirozeným způsobem potomka, která v románu zazní.

Transsexuálové ani lidé s fluidním genderem v Ewersově románu však kupodivu nevystupují. Jen ti první jsou zde zmíněni v jediné větě doktorkou, která provede operaci „Nalezánka“ a která na tiskové konferenci prohlašuje, že je to teprve začátek a že přijdou další změny pohlaví lidí, kteří jsou v původních tělech nešťastní. V tomto bodě měl Ewers naprostou pravdu. V románu ale místo nich máme všehovšudy jen jednu mladou lesbi, dceru milionáře, která se zamiluje do jiné ženy, Andrey Woylandové. Po jejím odmítnutí se pokusí o sebevraždu, neúspěšně. Její otec pak dohodne obchod, aby Andrea podstoupila změnu pohlaví s tím, že se pak s její dcerou ožení. Když je však po operaci z milované ženy muž, Andreas Woyland, lesbi není schopna s ním žít a spáchá sebevraždu, tentokrát úspěšně. V psychologii postavy, která projde změnou pohlaví, tedy není přítomen prvek transsexuality. Naopak. Původně se jedná o ženu, která je nešťastně zamilovaná do muže, svého bratrance Jana Olieslagerse, který jí stále uniká. Sice mezi nimi dojde opakovaně k pohlavnímu styku, jenže s bodomyslný Jan se nehodlá vázat ani usadit. A proto vlastně, ze zoufalství nenaplněné

lásky, přistoupí nakonec Andrea na změnu pohlaví za příslib bezstarostného života v luxusu po boku rozmarné dcery milionáře. Nicméně i po „Nalezánkově“ proměně mu zůstává Jan osobou z nejbližších.

TREFA DO BUDOUCNOSTI

Summa summarum: Nakladatelství Protimluv v *Nalezeném ptáčku* realizovalo poměrně odvážný počín. Možná mělo ale, takzvaně na jistotu, raději vydat jinou autorovu knihu v novém překladu, jež by byla čtenářsky atraktivnější, ideálně z žánru hororu. Ewers byl totiž velmi plodný autor a tato nadprodukce si samozřejmě vybrala svou daň v kolísavé kvalitě jeho děl. Především byl mistrem hrůzostrašných povídek, které vyšly například ve sbírkách *Hrůza, Ukřižovaný Tannhäuser a jiné hrůzné příběhy*, *Srdce králů a jiné hrůzné příběhy*. Naopak jeho humoristické povídky jsou spíše než vtipné jen úsměvné či trochu bezzubé. Ewersovým románům pak poněkud „padá řetěz“, a to i těm slušným, jako jsou například *Čarodějův učeň*, *Zaklínači*, *ďábla* nebo *Upír*. *Zmatený román v barvách a cárech*, ačkoli se nakonec dají učít. (V případě *Upíra* se vlastně vůbec nejedná o horor, nýbrž o zajímavou autobiografickou prózu z doby první světové války, kterou Ewers strávil ve Spojených státech amerických, kde byl po jistou dobu jako občan nepřátelského státu perzekvován.) Ještě ve výše zmíněné *Alrúně*, která je opravdu hodně

rozvleklá, jsou aspoň jakési prvky hororu a napětí. Ty však v *Nalezeném ptáčku* zcela absentují. Jen v několika pasážích počáteční „grimmovské aluze“ lze snad najít jakési temnější podtóny, stejně jako v části před samotnou operací „Nalezánka“, což je ale poměrně málo. Snad by se dokonce dalo říci, že přes všechny zajímavé roviny románu a peripetie mnoha jeho postav vyznívá jeho syžet ve finále jako téměř klasická červená knihovna. Akorát místo motivu „jak chudá dívka ke štěstí přišla sňatkem s bohatcem“ je zde její variace „jak jedna bohatá dívka k neštěstí přišla, aby se z ní na konci stal muž (snad šťastný)“, zatímco druhá bohatá dívka si vzala život“. Dá se říci, že i tento žánr si vzal na mušku Josef Váchal v *Krvavém románu*, a to *de facto* ve stejné době, kdy vyšla Ewersova kniha. Dokonalou filmovou parodií, která sedí i na *Nalezeném ptáčku*, je pak *Pytláková schovanka*.

Nalezené ptáče, které se kvůli tématu operace pohlaví stalo před sto lety mírnou senzací hlavně v německojazyčných zemích, dnes doběhla současnost. Ewersova kniha je dobovým svědectvím, jak si autor představoval budoucnost, přičemž se v podstatě trefil. Pro svou stylistickou anachroničnost a barvotiskový syžet bude však vyhledávána jen menšinou trpělivých a tolerantních čtenářů, pro něž se Ewers stal již dávno kultem. A tento status mu už nikdo nevezme.

Autor je básník, spisovatel a publicista.

Teprve po úvodní aluzi na hororovou pohádku bratří Grimmů počíná Ewers vlastní originální příběh, v němž jde ve své době o věc zcela revoluční, a sice o chirurgickou změnu pohlaví.

ODVAHA ZADRHNOUT SE

Josefina Formanová

Povídková sbírka *Zádrhely* je premiérovým titulem na české překladové scéně hned ve dvou ohledech. Poprvé u nás vychází dílo vystudovaného filozofa a ředitele golfového klubu Giana Marca Griffiho, který prožil dětství v piemontském kraji Monferrato. Nadto jde o vůbec první překladový titul mladého nakladatelství Meridione, orientovaného na italskou literaturu. Název knihy (italsky *Inciampi*) odkazuje na uvíznutí postav v určitých životních situacích podle vzoru kafkovské fatality. Řada povídek je vystavěna na absurdně bezvýhodných zápletkách, ve kterých postavy se svou typickou existenciální těžkopádností neustále *přeslapují* na místě. Nejsou to příběhy o zoufání, ale o zoufalé nerozhodnosti. Směšnou malátnost či dezorientovanost obyvatel Montemagna, k nimž Griffi jako tamní rodák otevřeně lne, doprovází melancholický stesk po dětství. Poslední

slovo má však ironie: „Smysl pro ironii, ironii osudu, prostě ironii, je vynikající způsob, jak zůstat naživu i po smrti,“ říká jedna z povídkových postav. To má pointu: triumfovat nad setrvačností existence lze jedině tím, že se člověk *vybourá* na třeba i bezvýznamné *překážce* (*inciampo*).

Někdo životní zádrhely probírá se zvířaty, jiný upouští páru tím, že někoho zmlátí, a další se rovnou „odpráskne“. V každém případě tak Griffiho postavy činí s charakteristickou tvrdohlavostí, již podemílají pouze setkání se smrtí. Ať umírá matka, nebo přejetý jezevec, Griffi líčí tyto okamžiky jazykem, v němž se působivě doplňují tklivé lyrismy, vulgarismy i lakoničnost jednoslovných výpovědí. Povídky tvoří samostatné zápletky, nicméně spojuje je geografická situovanost. A také některé postavy: umírající Alma, v jejímž opakovaném „radši ne“ ožívá Melvillův pisar Bartleby. Anebo Fausto, ztělesňující jádro Griffiho pohledu na absurditu lidské existence: „[...] dívá se na pistoli, kterou si přinesl z domova, pistoli, co patřila jeho otci, a myslí na svůj jediný skutečný zádrhel, život...“

Griffi se tu a tam vydává i mimo hranice Montemagna. V jedné povídce sleduje český literární výkvět v bežce desátých let, jinde glosuje historický osud Italů bojujících na ruské frontě. Nejčastějším autorovým námětem však zůstávají konkrétní obyvatelé rodného kraje. Geografický původ sdílí třeba s Umbertoem Ecem. A stejně jako jeho světoznámý krajan Griffi nezapře postmodernistické kořeny, k nimž patří interkulturní odkazy či literární aluze a znejišťující snové, až magickorealisticke motivy.

Jazyk povídek je rozmanitý a překlad Sára Rodové citlivě ctí barvu každé z nich. Některé jsou básnivější, jako by se autor už už odhodlával k poezii, pak ale raději, tak trochu po vzoru svých nerozhodných postav, skáče k překotnému tempu vyprávění. Jako by nešlo zastavit. Řada povídek se v duchu modernistického stržení duchem nebojí celostránkových vět. Konstrukce bez bariér teček a čárek ilustrují bezhlavost běhu životem, která není typická pro Monferratány,

nýbrž pro člověka vůbec. Jak naznačuje sám autor, sbírku lze číst jako sérii podobností. Bezhraniční postoj ke světu vede u postav k dezorientaci a ztrátě důvěry v Boha, nebo vlastní instinkt. V jedné povídce se řidič, znepokojený svítilící kontrolkou na palubní desce, rozhodne strávit zbytek života jízdou ve svém autě, zapomenut všemi. Filozof Thomas Hobbes kdysi vyslovil myšlenku, že svoboda znamená nepřítomnost překážek, volnost pohybu. Griffi však naznačuje opak: Kdo se nedovede vybourat, není svobodný. Prchavé okamžiky existenciálního vytržení, jež by bylo možné redukovat na situace obvyčejného selhání, tak směřují k otázce, co znamená držet život ve vlastních rukou.

Stejně jako ze svých hrdinů si autor střílí sám ze sebe, z odkázanosti na samospád života i autorské bezradnosti. Pozoruhodnost jeho psaní nakonec netkví v humorné elipse, kterou vykruhuje nad leckterým literárním toposem (vztah k umírajícím, k bohu, vztah autora k dílu, láska, válečné utrpení), nýbrž v udržování napětí mezi doslovností a nevyslovitelným či záměry a náhodami. Výsledkem je šířavá lehkost formy i zápletky. Namísto líčení emocí autor klade do popředí jednotlivé výpovědi. Pokud se zrovna neoddává lyrickému líčení, odehrávají se jeho povídky téměř výhradně v bryskních dialozích, s typickým nadužíváním uvozovacích vět a bez interpunkčních znamének („řekla že“, „odpověděl že“ a tak podobně) a iterací. Jako by z principu teprve opakování mělo odhalit, co se skutečně mění. Opakující se „no jo, to se stává“ pak například zaznívá s touž naléhavostí jako poeovské „never more“. Tato narativní kadence a pointa odsouvaná *ad infinitum* zároveň působí dojmem, jako bychom četli zápisky pedantského žáka páté třídy. Efekt je komický, přesto záměrně znepokojivý. Vede k otázkám, jak vlastně čteme literaturu; nebo dokonce, jak komunikujeme. A zda nám v opakování a v tenčících se škvírách mezi výpověďmi něco neuniká. Aby si člověk odpověděl, je třeba narazit na (vlastní) hranice. Zadrhnout se. ●



Gian Marco Griffi
Zádrhely
přeložila Sára Rodová
Meridione, Praha 2024
288 stran

HRÁTKY S KUNDEROU

Ondřej Nezbeda

Název slavného Magrittova obrazu *La bonne foi*, zdobící obálku románu *Falešný knír*, by se dal přeložit jako „Dobrý úmysl / Dobrá víra“. Olejem na plátně je na ní vyobrazen muž s buřinkou, kterému část tváře zakrývá dýmka. Belgický surrealistický malíř obraz namaloval v roce 1965. Interpretace malby se různí. Ta asi nejznámější odkazuje na jiné Magrittovo slavné dílo *Zrada obrazů*, jímž autor poukazuje na rozpor mezi skutečností a jejím uměleckým ztvárněním: „Toto není dýmka,“ čteme zde pod vyobrazením dýmky.

La bonne foi je dle zmíněného výkladu jakousi seberefrenční variací téhož, a protože se Magritte oblékal podobně jako muž na obraze, někteří dokonce usuzují, že jde o autoportrét. Ovšem jiná — a o dost zábavnější — interpretace mluví o tom, že Magritte zde nevypodobnil sebe, ale zločince Fantomase, jehož legendu velice obliboval. Takový výklad se nám hodí do krámu. Je totiž přílehavější k literární mystifikaci autora, který se skrývá za pseudonymem Karel Zeithaml a ve své knize *Falešný knír* si bere na paškál obrazy ze života a díla Milana Kundery. Například hned v první kapitole, v aluzi na *Slavnost bezvýznamnosti*, uvrhne věhlasného romanopisce do akční honičky s policií poté, co dotýčný spunktuje zločin v Lucemburské zahradě. Dva jím najatí pacholci v červeno-žluté bryčce tažené poníky zaútočí na tamní sochy Marie Medicejské a Valentiny Milánské. První dámě ustřelí nos a druhé se vymocí na podstavec. Pohůnkům i strůjci symbolického ataku se podaří pláchnout, a to díky důmyslnému plánu, v němž podstatnou roli hraje i onen falešný knír z titulu knihy.

K tomu ještě jedna citace z rozhovoru s Magrittem, jež napoví leccos o jeho obraze a zároveň o záměru Karla Zeithamla, ale vlastně také o tom, na co nikdy nechtěl přistoupit Milan Kundera — totiž že čím více usiluje skrýt své soukromí, tím více vytváří dojem, že má co skrývat: „Vždy chceme vidět to, co je skryto tím, co vidíme. [...] Tento zájem může mít podobu poměrně intenzivního pocitu, dalo by se říci jakéhosi



Karel Zeithaml
Falešný knír
Prostor, Praha 2024
224 stran

konfliktu mezi viditelným, které je skryté, a viditelným, které je přítomné.“

Právě tímto neodbytným zájmem nahlednout za skryté — nebo o něm aspoň fabulovat — byl zřejmě veden Karel Zeithaml při psaní své hříčky. Kompozičně jde o uzavřené povídkové perzifláže, které volně spojuje postava slavného spisovatele. Autor fabuluje jeho paralelní život, v němž by se nestal globálně úspěšným romanopiscem, ale zůstal by „jen“ vyučujícím na FAMU. V jiné kapitole/povídce rekonstruuje okolnosti údajného udání agenta Dvořáčka, přičemž v podstatě jen převypráví jednu z nejrůznějších interpretací tehdejších událostí. Další text je groteskou, v níž Kundera usiluje získat od dávné milenky své dopisy, v jiné dojde na jeho pařížské setkání s Andrejem a Monikou Babišovými, v další se v narážce na *Nesmrtelnost* Kundera na onom světě setkává s Hitlerem a Stalinem a tak dále. Výběr těch životopisných a fantaskních

epizod je zkrátka poměrně očekávatelný nebo přepálený *ad absurdum*.

Vcelku se při tom autorovi daří napodobovat vnější znaky Kunderova stylu. Používá přechodníky, zaměňuje pozice téma a réma, střídme a věrně používá specifické autorovo lexikum. Za maskou pseudonymu se tak skrývá zručný stylista, který má staršího kolegu pečlivě nastudovaného. Jeho záměrem však evidentně není nápodobat, ale karneval, podvrtné pobavení na cizí účet. Karel Zeithaml sice v doslovu píše, že k napsání knihy ho vyprovokoval spor o údajné Kunderovo udání, kdy mu přišla směšná strana žalujících i obhájců, ale z jednotlivých scén je patrné, komu se směje. Jestli v dobré víře, jak napovídá název Magrittova obrazu, je otázka a z literárního hlediska je to jedno. Podstatné je, že to dělá mělce a nepříliš nápaditě.

Kundera z jeho textů vystupuje jako muž, který je pro zachování svého odkazu ochoten podstupovat dětinské akce, přičemž lepení falešného kníru je ta nejméně pitvorná a trapná z nich (což v románu často a sarkasticky glosuje Kunderova žena Věra). Je malicherný, sebestředný, obsesivní, domýšlivý, praktický neschop... snad jen v úvodní grotesce z Lucemburské zahrady je jeho karikatura barevnější a připomíná alespoň výstředního intelektuála.

Občas je to vtipné — třeba když hrdina v jedné scéně neváhá okrást bývalou milenku sevřenou v mezipatře výtahovou šachtou páternosteru —, většinou ale spíše zbytečně třesuté a někdy prostě jen trapné. Zeithamlova perzifláže je sice poučená, stylisticky věrná a svěží, k působivosti jí chybí rafinovanost, promyšlenější zápletky, kompozice i propracovanější postavy: například jazykový projev Babiše a Kundery se při jejich setkání v podstatě neliší.

Pro srovnání se nabízí třeba *Sedmá funkce jazyka*, v níž Binet podvrtně pojednává příběh Rolanda Barthesa a jeho literární teorie. Vedle ní připomíná Zeithamlova kniha skutečně jen hříčku, revivalovou parodii. Nic, u čeho by si čtenář mohl říct: „Toto není Kundera.“ ●

VYTRHÁVAT VĚCI Z BĚŽNÝCH OKOLNOSTÍ

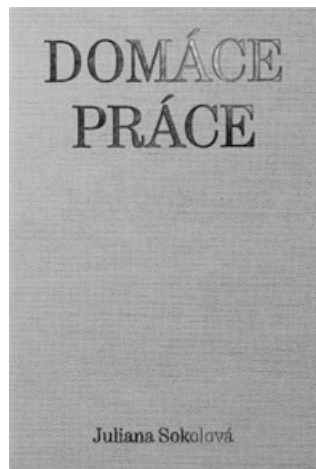
Libor Staněk II.

Když slovenská básnířka Juliana Sokolová vydá básnickou sbírku, jedná se o výjimečnou událost. Naposledy se tak stalo před více než deseti lety, kdy autorce v nakladatelství Fra vyšla dvojjazyčná debutová kniha *Môj dom bude mať strechu / My house will have a roof* (2013). Jednalo se o soustředěně lyrické promluvy, které v sobě uměly ukrývat intenzivní transcendentní rozměr, aniž by sklouzávaly k velkášským metaforám. Naopak dokázaly ke čtenáři promlouvat zvláštní prostotou a jednoduchostí, která neztrácela nic ze své uhrančivé kontemplace: „Smútok, / akoby som vypila sto nocí / a vymočila len ich vlahu / — zostala vo mne / iba ich tma, / zhustená / ako obličkový kameň.“

Zní to banálně, ale schopnost minimalisticky hovořit o velkých — vznešených a pojmově zatížených — věcech jako spiritualita, posvátnost, mytologie civilním a srozumitelným jazykem a naopak popisovat něco naprosto všedního, jako je mytí nádobí, vaření nebo zaslechnuté rádio, filozofujícím slovníkem je typické i pro druhou sbírku Juliany Sokolové příznačně nazvanou *Domáce práce*.

Julia Sokolová v aktuální knize vede dialog s prostředím, které nás každodenně obklopuje a s nímž je mnoho z nás v každodenním kontaktu. Právě prostředí domova včetně jeho činností se nám časem znevídá, v tom smyslu, že ho přestáváme reflektovat. Britský filozof David Cooper to ve svém eseji *The Idea of Environment* (1992) popisuje tak, že každý environment je založený na „ustálených rytmizovaných interakcích“, které generují takzvanou „praktickou nereflektovanou obeznámenost“. Zní to složitě, ale ve smyslu to znamená skutečnost, že doma jsme tam, kde si přestáváme věci všimnout. Pocit domova je úzce provázán s praktickou netečností vůči vnějšku. Karel Čapek to v jedné ze svých povídek popsal tak, že doma je tam, kde najdu kliku poslepu.

Sokolová si je této paradoxní skutečnosti vědoma od první stránky knihy, aniž by ji nějak doslovně tematizovala. Svou domácnost v této poezii nevytrhává



Juliana Sokolová
Domáce práce
Literárna bašta, Banská Bystrica 2023
80 stran



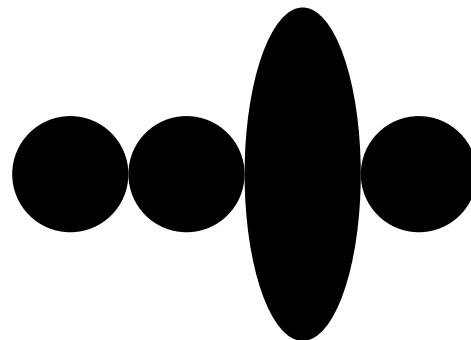
z běžných okolností, ale spíše do ní díky svému bystrému pozorovatelskému a intuitivní citlivosti čím dál tím více zarůstá. Tím ji vidí „jako poprvé“. Obyčejný pokoj se tak proměňuje v živelný kosmos, z každého drobného jednotlivého úkonu se stává obecná posvátnost a každá chvíle je proměněna ve věčný okamžik: „Pri vešaní prádla v noci / som objavila chvenie, / ktoré bolo mimo mňa“ nebo: „Predmety podivne pripravené byť zajedno so svetom.“

Tyto kontemplativně meditativní ponory jsou však jen první vrstvou lyriky Sokolové, kterou rozhodně nemůžeme označit za nějakou podobu poetického *biedermeieru*. Do tepla domova se totiž vlamuje podivné napětí, něco velmi archetypálně tíživého a tajemně existenciálního: „Domácnost podrobujeme moju existenciu temným manipuláciám [...] Akoby moja prítomnosť v byte / závisela od účasti na zápase“ nebo: „Varím s nevoľou

a nedobrovoľne / Varím zo zvláštneho donútenia, / nie hladom, / ale predstavou toho, čo večer je, / čím by mal byť,“ čteme verše, za něž si klidně můžeme dosadit feministický podtext. Důležitá je ovšem pro Sokolovou rovněž ironie, humor, sny, *appropriace*, obřadná magičnost a jakési hledání (či zapamatování) jednodlosti nebo řádu, které prostupuje celou knihou.

Z výše popsaného bychom mohli poezii autorky přirovnat k takzvané „interiérové“ nebo „kuchyňské lyrice“, která českou poezii opanovala v devadesátých letech (například Petr Hruška, Petr Borkovec). I zde se z důvěrně známých prostorů stává pomyslné univerzum, které však na rozdíl od Petra Borkovce nebo Petra Hrušky nespolehá tolik na zářmovanou vizualitu a na ní napojené nehybně kondenzované poetické obrazy. Techniky Sokolové jsou aktuálnější, hravější a hlavně propracovanější. Její text se pohybuje na hranici otevřeného deníku a esejistického stylu. Mnohdy staví báseň na pouhém fragmentu a intertextuální formě, což ji daleko více připodobňuje k americké básnířce Louise Glückové. S ní ji pojí rovněž civilní struktura veršů, které v sobě přitom skrývají hlubokou rafinovanost.

Když si do Wikipedie zadáte, jaký je význam domácích prací, objeví se následující popis: „Jedná se většinou o činnosti spojené s úklidem, vařením, nakupováním, praním či proplacením účtů za chod domácnosti.“ Odeť by tam mělo stát, že se jedná rovněž o mimořádnou básnickou sbírku. Ta dokazuje, že i ze sisyfovského opakování téhož můžeme vykresat kreativní proces. ●



ZRODILA SE HVĚZDA

Anna M. Morel

Ještě jí nebylo dvacet let, její básnický talent je nesporný, je to vnučka XY... To si přečte každý, kdo bude pátrat po tom, kým že je debutující básnířka Markéta Mikulášková, která podle svých slov začala psát básně už v jedenácti letech. Podívejme se raději, co tedy text, co básnická sbírka *Když zhasne obloha*, jejíž název možná neodkazuje, ale určitě upomíná na Seifertovy „Lyrické glosy“ k Mnichovu, sbírku *Zhasněte světla*.

Markéta Mikulášková jako by nehledala, neohledávala; texty působí lyricky sebevědomě a intimně cituplně, jsou významově snadno uchopitelné, obsahově průzračné. Nepokoušejí se postihnout dobu a její ouha nebo nadosobní situaci člověka, cílí na univerzální city a oslovují přirozenou niternost a obecnou vnímavost ke světu („touží a miluje, trápí se a raduje“, píše trefně anotátor) nebo opěvují přírodu. Není třeba se nad nimi hluboce zamýšlet ani s námahou pátrat po skrytostech. Mnohé z nich těží z rytmičnosti a melodičnosti, zdůrazňují zvukovost hlásek a verše, podřizují se „přirozenému“ toku asociace („Kape Pot. / Pod krok“ a dále v téže strofě). Ve své přímočaré emocionalitě působí občas naivně, v pointách banálně nebo jsou patetické a hned v několika ohledech anachronické, ale jako by si toho byly vědomy a nestyděly se za to. Básnířka nemá potřebu siláctví, racionálního gesta, obhajoby-útoky-pláče-obžaloby, není jí blízká ironie nebo jiné prostředky zlehčení či znevážení popisovaných pocitů a impresí. Ve stylu autorčina rukopisu „ni stopy“ po společenské angažovanosti nebo kritice, jak je pro mladou českou básnickou generaci příznačné — jsou to verše čistě lyrické, výjimečně reflexivní, občas nadlehčené kapkou humoru. Jenže někdy je ta prostota prostá příliš.

A tu čtenář bystře nahlédne v uspořádání sbírky střídání vln nahoru dolů (lze to připsat editorově genialitě a záměru?). Blbá báseň střídá výbornou: třeba tu s názvem „Mužská poezie“ — konečně pořádný, svébytný a výmluvný příspěvek na toto téma. V básni „Naopak“, kde si autorka

hraje s termínem lucidní snění a vyslovuje prostřednictvím spálených palačinek právo na osobní, individuální vnímání reality, je hra s opačně napsanými slovy trochu marná. Následující báseň přivolávající zemřelého otce je z úplně jiného ranku a nekazí ji ani vyhocená pointa a možná ani úvodní omletá aluze („nakresli mi do mraků“ to či ono). Některé texty se pokoušejí o pouhé působivé zachycení drobností, básnickou miniaturu asijského typu — jenže zas a zas jim srazí vaz obsahová banálnost, které chybí protiváha v originálním výrazu (báseň „Zimní nádech“ konstatuje, že přišel první sníh a listů už opadalo). A znovu — další dvě básně, úderné kratasy reflektující započatou válku na Ukrajině, jako by patřily básnictvu úplně jiného formátu. A někdy se takový poetický šok z nesouměřitelnosti odehraje i uvnitř jedné básně. Srovnajte si dvojverší: „Okvětní lístky lístečky, / hledím je zmrzlými prstíčky“ s přirovnáním z téže básně „Krev rozlévá se po těle / jako řev v jeskyni“. Přečtete si skvělou báseň „Umřeme“, která je navíc dost vtipná, a podívejte se, že ji napsal a do sbírky vřadil týž člověk jako některé jiné.

Žel světla v některých básních opravdu zhasla a vzniklou tmou pableskují kých: zkrvavená těla a zlámané paže listopadových stromů, to už je něco, co lze omluvit ve školním časopise, ale méně v důstojně vypravené básnické sbírce.

Emocionální náboj básním dodává i lexikum a jeho skladba, které jako by místy patřily dávno minulým desetiletím, jak jsem nastínila výše — autorka má více než ráda „stará slova“, archaismy a jejich vazby, která spolu se stavbou obrazů zakončených exklamacemi s vykřičníky jako by vypadla z Halase nebo zmíněného Seiferta, ale skoro i Vrchlického („obnažená nadra sakur“, „zabořit v růž“, „zardělý strom“, „nebeské výšiny“) a téměř v každém kusu následujícím („kol a kol“, „líce“, „tot“, „žal“, „sivé“, „pět“, „celičký“) — básnířce zřejmě určují, co se v poezii patří, co je to poezie, čím se vyznačuje. To působí v sousedství



Markéta Mikulášková
Když zhasne obloha
Druhé město, Brno 2024
76 stran

formulačních neobratností trochu komicky („Zářící temnota poukazuje k ráně / k šípu skrz ni“).

Jinými slovy: je to jistě slibný debut — a nese všechny rysy debutu, s kvalitativní nevyrovnaností a celkovou rozkolísaností v první řadě. V porovnání s jinými domácími básnickými prvotinami posledních let Markéta Mikulášková jistě obstojí. Vnáší na mladou scénu jiný úhel pohledu a jinou poetiku. Mikulášková měla štěstí, že vyrůstala v podnětném uměleckém prostředí a především že si její poezie všimli napřed Martin Stöhr a po něm Milan Ohnisko, který se stal básnířčiným mentorem a editorem její sbírky. Takové privilegium má jen málokterý náctiletý básník, možná o to také málokterý stojí a dokáže respektovat zkušeného literáta nebo redaktora, který rozpozná pučící talent a podpoří jej, čímž autorovi zvýší sebedůvěru a značně mu umete cestu. ●

IDENTITY PIRKKO SAISIO

Jan-Marek Šík



Pirkko Saisio
Nejmenší společný násobek
přeložila Jitka Hanušová
Host, Brno 2024
213 stran



Málokterá osobnost finské kultury je tak renesanční jako Pirkko Saisio (nar. 1949). Je prozaičkou, dramatičkou, herečkou, režisérkou, scenáristkou a libretistkou, která už od poloviny sedmdesátých let ve své domovině čeří vody literární debaty. Nyní se představuje i českému čtenáři, a to chvályhodně již letitější knihou *Nejmenší společný násobek* (*Pienin yhteinen jaettava*, 1998), která patří k tomu nejlepšímu z její tvorby.

Pirkko Saisio píše o lidech na okrajích, což bezpochyby vychází z její životní zkušenosti: pochází z komunistické rodiny, otec a matka byli ateisté, ona se chtěla stát pastorkou, avšak coby dívka jí to tehdy ještě nebylo umožněno. V roce 1975 vystudovala herectví a zároveň vydala román z dělnického prostředí o vztahu matky a dcery *Elämänmeno* (Běh života), do nějž původně v motivu coming outu zakomponovala i další z návratných témat své tvorby. Saisio

ovšem opět předběhla svou dobu, a proto linii homosexuální lásky na doporučení nakladatele odstranila, aby u čtenářů i kritiků slibný debut nepotopila. Trvalo takřka deset let, než čas jakžtakž dozrál a Saisio jako první ve Finsku vydala knihu o vztahu dvou žen *Kainin tytär* (Kainova dcera, 1984).

Z rozsáhlé bi(bli)ografie Saisio ještě jeden moment, jehož znalost není při čtení *Nejmenšího společného násobku* k zahoezení. Saisio na přelomu osmdesátých a devadesátých let publikovala tři romány pod jménem Jukka Larsson a dvě knihy coby Eva Wein. Za touto identitární hrou se skrývala mimo jiné snaha dokázat, že knihy přijímáme v závislosti na osobě jejich autora: v prvním případě sehrál v kladném přijetí drsných knih z vězeňského prostředí roli jak gender, tak autorovy deklarované zkušenosti tamějšího kaplana a z nich plynoucí vyzdihovaná autenticita díla; v druhém kromě mládí „autorky“ a stejnojmenné vypravěčky také téma židovství, které bylo a je ve Finsku marginální. V případě Evy Wein musela Saisio s pravdou ven v okamžiku, kdy byla druhá z knih, *Kulkue* (Průvod, 1992), popisující Evino pátrání po předcích, nominována na Cenu Finlandia. A debata o autorské odpovědnosti a „přijatelných“ mezích mystifikace byla na světě.

Saisio se následně na přelomu tisíciletí otočila sama k sobě a napsala trojici románů o postavě jménem Pirkko Saisio, která s autorkou sdílí mnohé rysy. Podle reálné Saisio je však její protagonistka fiktivní, protože jiná ani z podstaty věci být nemůže: je založena na autorčiných vzpomínkách a ty jsou vždy výsledkem konstrukce. Zůstává tedy nezodpověditelnou (a proto zbytečnou) otázkou, nakolik „věrný“ obraz života v trilogii čteme.

Román je prvním dílem takzvané Helsinské trilogie. Protagonistce umírá otec a tento fakt ji nutí vracet se především do dětství — a psát o minulosti. V centru se ocitá právě proces uvědomění si svého spisovatelského já, což je vyjádřeno i rozdvojením vyprávěcího hlasu

na ich-formu a er-formu. Změny perspektivy v textu se však zdají spíše arbitrární a mohou odrážet fakt, že jak hlas „já“, tak „té, která vše neúnavně zkoumá“, k hlavní postavě dosud bytostně patří. Ustanovení těchto pozic je však prvotním krokem jak k samotnému psaní, tak konkrétně k psaní autofikčnímu — autofikční moment u Saisio spočívá už v tematizaci této duality.

Popis dětství v padesátých letech se skládá z prázdnin u prarodičů na venkově, historek o rozvětveném příbuzenstvu či ze vztahu s matkou, mnohdy žijící jakoby ve vlastním světě, a s otcem pracujícím ve prospěch finsko-sovětského přátelství. Právě postava dominantního otce prochází v románu (kromě samotné protagonistky) největším vývojem, který v lecčems kopíruje ovzduší padesátých let. Tento dělnický syn, jenž musel od dětství tvrdě pracovat, se snaží rodinu posunout výš na společensko-ekonomickém žebříčku, což se projevuje pohříchu materiálně: dceři pořídí kolo (jediné v sousedství), matce koloniál (aby ji nikdo nevykořisťoval), sobě titul obchodního inženýra. Kniha vyniká psychologickou drobnokresbou a smyslem pro detaily, které plasticky přibližují minulost i provazují jednotlivé časové roviny vyprávění.

Holčička však i skrze četbu zasmušilého Čechova nachází způsob, jak poodstoupit od reality do světa, který je jí bližší, tedy ke slovům, představivosti, a jejich kombinací k možnosti tvorby a skrze ni volby, a tudíž svobody. Kniha sugestivně popisuje první odpoutávání se od rodičů, vzrůstající osamělost, první vzplanutí k sestřenici a židovské cirkusové umělkyni, setkání s vírou a pocity, které je dosud těžké odít do slov — ale také jasné vědomí toho, že by chtěla být kluk a jak moc nás ovlivňuje to, čím jsme se narodili, do jaké rodiny a jak vypadáme.

Nejmenší společný násobek je fascinující začátek příběhu. Uvěříme-li finským literárním kritikům, s nimiž však Saisio vždy tak trochu sváděla boj, jsou další dva díly přinejmenším stejně dobré. Těšme se. ●

RADIKALITA PŘEHLUŠENÁ VŠEDNOSTÍ

Kryštof Eder

Není snadné novou knihu Terezy Semotamové číst ani recenzovat. Její vyprávěčka je pichlavá, jízlivá a je obtížné najít pozici, z jaké se ke knize vůbec postavit, jak ji číst, jak moc ji brát či nebrat vážně, doslovně, jak si poradit s ironií protagonistky...

Vyprávěčkou *Radikálních potřeb* je umělkyně Hana (opravdu se nejedná o „bezejmennou vyprávěčku“, jak z nepochopitelných důvodů tvrdí nakladatelská anotace), která se topí ve vztazích. Ke světu se sice pokouší přistupovat s ironickým odstupem a s tím, co se obvykle nazývá „woke agenda“, její principy však nezřídka stojí v protikladu k tomu, jak se chová, po čem touží a co si myslí. Uvědomuje si klimatickou krizi, nechce jíst maso — ale čas od času má vlčí hlad a koupí si mleté hovězí „v albáču“. Halasně se hlásí k feminismu, ale rovněž je až devótně posedlá zájmem „odborníka na sucho“, s nímž udržuje volný vztah, který by na rozdíl od něj ráda proměnila v něco víc. „Nevím, co by na to řekla Simone de Beauvoir, ale odevzdávám ti svoje tělo a dělej si s ním, co chceš“, čteme hned na první straně románu, který graficky navazuje na autorčin samostatný románový debut *Ve skříni* z roku 2018.

Tereza Semotamová za něj byla nominována na Magnesii Literu — stál na působivé metaforické výchozí situaci. Mladá žena vyřeší bytovou krizi tak, že přežívá ve skříni ve vnitrobloku domu. Komu se zdálo, že autorka tehdy až příliš mnoho obětovala neotřelé a atraktivní metafoře, může být v klidu: V *Radikálních potřebách* nic takového nenajde.

Zato je text ještě rozbíhavější, neuspořádanější, chaotičtější. Mísí se zde paleta výrazových prostředků, od dialektických tvarů přes anglické a německé věty, citáty až po (pseudo)maximy. Množství fiktivních postav (obvykle označovaných pouze počátečním písmenem, takže zanedlouho se člověk ztrácí v tom, kdo je Y., kdo M. a kdo J.) se tu potkává se jmény politiků i současných spisovatelů či literárních kritiků. Jedná se zkrátka o text všežravý, který místy připomíná blog,

místy výpisky z četby, místy poněkud jízlivé glosy toho, co se děje tady a teď.

Ve většině případů by se z takové směsi stal rozpadající se galimatyáš neuspořádaných výkřiků. *Radikálním potřebám* se však do jisté míry daří držet čtenářovu pozornost i přesto, že autorka nakládá dost volně s obvyklými narativními prostředky. Je to dané jednak tím, že Tereza Semotamová — která se vedle prózy věnuje také publicistice a překladu z němčiny — je schopná stylistka, jednak na tom má zásluhu právě nejasnost vyprávěčiny pozice. Její řečový spád lze především v první zhruba polovině knihy číst jako příklad toho, o čem se někdy mluví jako o postironii — tento pojem vychází z předpokladu, že hranice ironie je v současnosti v určitých sférách a projevech tak nejasná, že zkrátka nelze určit, co je myšleno vážně, co nikoli, kdy se mluví ironicky a kdy už se ironizuje sama ironie. Jízlivá vyprávěčka v záplavě vět vypouští štiplavé verbální projektily do všech stran a nezřídka se jí vrací zpátky a její glosy míří na ni samotnou. Nevyhýbá se ani vyložení trapným popisům: „Nořím se do svého dechu, prodírám se od Klímadel na Dřimotu, z Dřimoty dál na Zívanky, to už budou Hajany a jsem tam.“ Je to trapné stejně, jako jsou jiné věty v knize banální, ale je patrné, že autorka s těmito polohami pracuje záměrně.

S přibývajícemi stranami se však ironická mlha kolem vyprávěčiny pozice čím dál více rozptyluje, až nakonec sledujeme ženu, která se propadá do bahna všednosti a do nefunkčních či kolabujících vztahů, což ještě zdůrazní nastupující pandemie koronaviru, jejíž reflexi se román v závěru věnuje. V tu chvíli už však kniha ztrácí interpretační vyzývavost a zřetelně se vyjevují limity vyprávěcí metody Terezy Semotamové: Text je rozbředlý, repetitivní, při četbě by bylo možné přeskakovat celé oddíly, aniž by člověk o něco důležitého přišel. Pochybnosti vzbuzují i dobově ukotvené narážky na Babiše, Prymulu, Donalda Trumpa, na drobné kauzy, jež vyprávěčka sleduje a komentuje...

Radikální potřeby jsou zkrátka zvláštní kniha. Lze se domnívat, že leckdo ji po několika desítkách stran vztekle odhodí do kouta. A i ti, kteří tak neučiní, si možná budou klást otázku, proč by ji vlastně měli číst. Více než román, který by směřoval z jednoho bodu do druhého, působí *Radikální potřeby* spíše jako literární ztvárnění feedu na sociálních sítích — tu na vás vyskočí epizoda z protagonistčina života, tu citát, jinde glosa nějaké události. Navzdory všem zmíněným pochybám a výtkám však román v kontextu současné české prózy působí celkem svěže — především proto, že nám zde není polopaticky prezentován nějaký názor či téma a že je aspoň zpočátku text Terezy Semotamové významově otevřený a místy i zábavný. ●



Tereza Semotamová
Radikální potřeby
Argo, Praha 2024
280 stran



STRACH ZABÍJÍ

Markéta Musilová

Román *Svěžest vody* Nathana Harrise se mohl klidně stát další z knih, jež se vrací k době po zrušení otroctví a bez větší odezvy zapadnou. Literární kvality díla, netradiční postavy a skoro až lyrická povaha této prvotiny však Harrise již krátce po vydání románu katapultovaly mezi literární star, dostaly ho do prestižního čtenářského klubu vlivné Oprah Winfreyové a také do širších nominací britské Man Bookerovy ceny pro rok 2021. V čem se tedy Harrisova prvotina odlišuje od všech dalších podobných knih a čím čtenáře i kritiky tak zaujala?

Svěžest vody není románem o otroctví a není to ani jednobarevný pohled na turbulentní léta po konci občanské války. Podstatnými hrdiny tu sice jsou osvobození černošští bratři Prentiss a Landry, kteří v mnohém připomínají Steinbeckova George a Lennieho z románu *O myších a li-dech*. V popředí ovšem stojí běloši: ať už je

to rodina Walkerových, na jejichž farmě Prentiss a Landry hledají útočiště, či další lidé z malého městečka Old Ox v Georgii, které se ze dne na den muselo vyrovnat s radikální změnou poměrů a naučit se žít v nové realitě. Ani laxní a nepraktický George, otec rodiny, ani jeho syn Kaleb, který z otcovy povahy podědil víc, než by bylo žádoucí (a náhodou je gay), opravdu nejsou z kategorie typických jižanských chlapáků. Právě naopak. Jsou dobrácti, sympatičtí, ale zoufale slabí a nerozhodní.

Pokud všechny postavy něco spojuje, je to strach. George proplová životem cestou nejmenšího odporu a dlouho mu to prochází díky tomu, že je zásluhou ekonomicky prozíravého otce nadosmrti materiálně zajištěn. Kalebovo slabošství se projevilo nejen ve válce, z níž v podstatě dezertoval, ale i v osobním, milostném životě. Odvaha však chybí i těm zdánlivě silným. Prentiss i jeho bratr Landry, němý, dobromyslný a znetvořený kolohnát, si od zrušení otroctví slibují ráj na zemi, ale nové pořádky pro ně nic nezměnily. Při své cestě na Sever se musí vyhýbat někdejšími plantážím a v podstatě všem bílým, kteří mají opravdu daleko k tomu, aby je uznali za sobě rovné. Když má Landry možnost postavit se zlu a poprvé v životě bojovat za svá práva, tragicky selže.

Někdy stačí málo a ti, kdo jsou všemi přehlíženi, se ukážou ve finále jako morálně nejsilnější. Že je to osvobozený otrok Prentiss, asi nepřekvapí. George Walkera z celoživotní apatie neprobudí válka, ale až následné události. Avšak hlavními hybatelkami dění se ukážou být v románu *Svěžest vody* ženy. Isabela Walkerová je tou, kdo nakonec přejde od prokrastinace k činům. Ačkoli v jediné vteřině přišla o vše, nezlomí ji to, naopak, najde v sobě sílu a kuráž postavit se zažitém zvyklostem a zavést, minimálně na svých pozemcích, nové pořádky.

Může se zdát, že volba těchto hrdinů je poněkud prvoplánová — gay, osvobozený otrok, žena v domácnosti. Jejich emancipace je však postupná, vede přes mnohé překážky a nikam nevedoucí odbočky

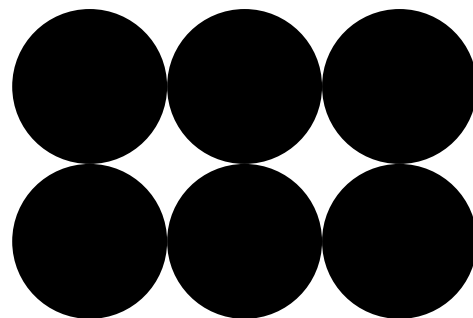
a ani v samém závěru není žádná z těchto postav prezentována jako kýžený ideál. Každá z nich je jen střípkem mozaiky, která odráží komplikovanou realitu amerického jihu druhé poloviny devatenáctého století a vlastně v mnoha ohledech i tu současnou.

Svěžest vody se otroctví i občanské válce ve Spojených státech amerických věnuje jen okrajově. Mnohem spíš než o konkrétních událostech typu zrušení otroctví či kapitulaci jižanských států v roce 1865 totiž pojednává o lidské malosti, prospěchářství a netoleranci. Autor nikomu nestraní, žádnou ze stran konfliktu neglorifikuje, stejně tak ani jeho postavy nejsou černobílé. Harris ukazuje bez příkras první léta po občanské válce jako období, kdy se mohlo leccos změnit, ale kdy se to nejhorší v lidech mnohdy ještě víc zakonzervovalo — rasismus i nenávist vůči všemu a všem, co neodpovídá zajetým kolejím. Právě tato nadčasovost zřejmě oslovila čtenáře po celém světě, samozřejmě spolu s Harrisovým lyrickým jazykem, díky němuž cítíme pach spáleniny na plantážích, močály, přes něž prchají uprchlí otroci, a slyšíme absurdní zurčení fontány na dvoře panského sídla.

Prohra jižanských států navěky překreslila mapu Spojených států, ale také zásadním způsobem ovlivnila životy obyčejných lidí. Harrisův román je spíše než exkurzem do americké historie poetickou a nenásilnou sondou do lidské duše — ukazuje, že lidská povaha zůstává bohužel stále stejná a že strach z neznáma může být stejně smrtící jako kulka vystřelená z pušky nebo bič otrokáře. ●



Nathan Harris
Svěžest vody
přeložila Kateřina Klabanová
Prostor, Praha 2023
320 stran



DĚDICOVÉ ZVĚTRALÉ IDENTITY

Sára Vybíralová

Tyrkysové moře, úzké domy romanticky hnízící na vápencových útesech, olivové háje a bělostné kuželovité domky *trulli* — tak se jihoitalská Apulie zjeví v chvástavém zrcadle vygooglovaných obrázků na monitoru Středoevropana lačnického po dovolené. Však také „na světě není nic otravnějšího než líčení turisty“. Jenže ve skutečné Apulii se domy nedají prodat, olivy napadla zákeřná bakterie a *trulli*, které sloužily jako užitkové budovy nebo obydlí nejhudších, jsou dnes přeměněny v odosobněná luxusní airbnb. Právě do tohoto regionu, jehož identita jako by zvětrávala, zasazuje svůj román *Zbloudilci* apulijský rodák Mario Desiati. Román se ovšem odehrává stejně tak tady, jako ve světě — v Evropě (té „svobodě uvnitř plotu“), ale prostřednictvím některých ústředních postav i mimo ni. A tato rozkročenost mezi lokálním a globalizovaným je pouze jedním z kontrastů chvějících se pod hladinou Desiatiho vyprávění.

V románu, který byl v roce 2022 oceněn nejprestižnější italskou Cenou Strega, italský prozaik uvádí na scénu propletené osudy dvou postav, stejně protikladných jako nerozlučných — introvertního a uzavřeného Francesca Vena a impulzivního, divoké Claudie. Ty dva pojí Francescova zarputilá láska a přátelství přetrvávající všechna životní období a vztahy a ze začátku i podivná a zdánlivě osudová okolnost — dva z jejich rodičů spolu mají poměr. Příběhový půdorys působí v úvodních kapitolách (kde se setkáváme s Francescem jako ministrantem a Claudií jako školní buřičkou v pánském oblečení a s extravagantním účesem) lehce stereotypně; dvě rodiny propojené na úrovni několika generací na první pohled připomínou *Prolhaný život dospělých* Eleny Ferrante nebo mírně úporné vztahové romány Domenica Starnoneho. Ale jak hrdinové stárnou (či se naopak zasekávají pro mileniály v typickém nekonečném mládí), rýsují se hlubší témata. Claudia se stěhuje do Milána a později do Berlína, osciluje mezi workoholismem v korporátu a protančenými víkendy, Francesco vystuduje na regionální univerzitě



Mario Desiati
Zbloudilci
přeložila Monika Štefková
Odeon, Praha 2024
328 stran



a stane se realitním makléřem ve chvíli, kdy se všichni snaží zbavit svých nemovitostí. Spíše než vlastním žije Claudiiným životem, který mu zprostředkovávají kamarádčiny telefonáty. Stávají se *spatriati* — zbloudilci.

V poeticky přeloženém termínu slyšíme i jeho etymologii — *spatriati* jsou ti, kdo ztratili vlast. Ale jaká vlast, jaká jistota a kotva v jejich životech absentuje, se odkrývá teprve postupně. Na první pohled se pochopitelně nabízí „expatriace“ geografická. Tu odráží už slovníková hesla uvozující jednotlivé kapitoly, a to nejprve v dialektu (*cres-tiene, spatriato*) a následně — jak se děj přesouvá do Berlína — v němčině (například *Ruinenlust*). Vykořeněnost je u Desiatiho pojata nuancovaněji než v typické exilové literatuře. Jak lokální, tak globální je tu relativní: Claudia se v evropských velkoměstech stejně stýká hlavně s Italy a od rodného regionu se nikdy neodřízne, Francescovi se zase Apulie

mění před očima. Ani vlast, ani život ve „velkém světě“ nejsou tak docela tím, co slibují.

Podobně generační je i identitární vykořeněnost protagonistů. Obě ústřední postavy, jejichž rok narození můžeme odhadnout na začátek osmdesátých let (sám Desiati je ročník 1977), trpí v heterosexuálních vztazích — zejména Claudia, jejíž historky vyprávěné Francescovi jsou jako výběr z hroznů patriarchátu: jeden přítel násilník, druhý podvodník, třetí líný a zbabělý ženáč. Trochu úlevy najdou teprve poté, co začnou vstupovat do jiných než heteronormativních vztahů — jejichž efemérnost však ještě posílí melancholický dojem ze života bez jistot. Francescova i Claudiina neukotvenost vyniká zejména v kontrastu s generací rodičů obou přátel: páry rodičů setrvávají „jako za trest“ ve vězeních rodin a jejich svoboda se může realizovat pouze v ilegality nevěry. Setrvačnost starého světa podsouvá Francescovi imperativy, jimž nemůže dostát, a jeho život je tak jen seznamem všeho, co nemá: „Celý život dostávám otázky: ‚Máš nějakou holku?‘ ‚Máš nějakou práci?‘ ‚Máš nějakou budoucnost?‘ ‚Máš nějakou plán?‘“ Román by se tak dal číst i prizmatem antifamilialistických manifestů jako *Zrušte rodinu* Sophie Lewis.

Pokud však Desiatiho vyprávění něčím není, pak románem *à la these*. Mario Desiati vypráví realistický generační příběh — s veškerými nutnými nuancemi a plasticitou. Odmítá používat jakékoli nálepky — pokud ne ty alternativní, poetické. Vypravěč Francesco jako by svou identitu nerefletoval, nebo se jí trochu bál. Příznačná je scéna, kdy ho mladí aktivisté lákají na kandidátku své strany a on s údivem zjišťuje, že v něm vidí queer obět fašizujícího a patriarchálního prostředí — samotného by ho to nenapadlo. Navzdory zběsilému tempu a spoustě sexuálně explicitních scén je nakonec nejsilnějším, stálým motivem láska ve své nesexuální, něžné, trvalé a melancholické podobě, jakou je Francescovo pouto k Apulii a jeho přátelství ke Claudií, láska obou k poezii. Ne náhodou je slovníkovým heslem otvírajícím poslední kapitolu *amore*. ●

Rozečteno

TIPY REDAKCE



Petr Hruška
V závalu. Sloupky, podpovídky, odstavce a jiné krátké texty
Revolver Revue, Praha 2020
200 stran

„Poezie coby něčí majetek neexistuje nikdy a je vlastně vždy toho, kdo si ji tvůrčím způsobem přivlastní — tak, že ji po svém přečte, nebo dokonce tak, že ji po svém přepíše.“

To je jeden z drobných, přesto důležitých objevů, jakými je kniha Petra Hrušky, svazek sesbíraný za dvacet let publikování, prokvetlá. Glosy, fejetony, komentáře, někdy se zaujetím pro detail, někdy našťvané. Často se dotýkající podstaty poezie, kterou v sobě Petr Hruška nalézá, nosí s sebou a roznáší mezi ostatní. Až ty texty člověka nutí myslet na všechno to, co zažil jen při cestě na nákup nebo do práce. Drobné opomenuté předměty, detaily událostí nebo připomínky spolubytí s ptáky, stromy a brouky. Ale také četba jiných autorů a komentování praktik našeho literárního světa. (vmax)

Claire Keeganová
Na konci dne
přeložila Hana Ulmanová
Praha, Prostor 2024
128 stran

Dobrý spisovatel ve skutečnosti nikdy není pokračovatelem jiného autora. Ale kdyby to tak bylo, dala by se Irka Claire Keeganová

označit za následovnici Alice Munroové. Také Keeganová píše téměř výhradně povídky, také ona dokáže z mála vytěžit hodně. Kdysi mě dostala sbírkou *Modrá pole*, loni trochu zklamala vánoční povídkou *Takové maličkosti*, teď jsem sáhl po novince *Na konci dne*. Ta obsahuje tři delší povídky, tři zajímavě postavené studie vztahů mezi mužem a ženou. Keeganová píše knihy, které se zde v Česku nikdy nestanou mainstreamem, ale je to jedna ze současných autorek, které stojí za to sledovat. (jn)

Ondřej Trhoň
Ještě jeden level. Jak čist videohry od Fortnite po Dark Souls
Praha, Paseka 2024
256 stran

Ted' už o tom jenom sním. Občas nostalgicky vzpomínám, jaké to je, když se člověk může zanořit do virtuálního světa a nevytáhnout odtud paty — nebo spíš oči, uši a ruce —, dokud může hrát. Dnes typicky „není čas“, navíc se už snad na žádnou zábavu nedokážu dívat zcela nekriticky a jen tak se do ní potopit. Naštěstí jsou tu knihy! *Ještě jeden level* od publicisty Ondřeje Trhoně mě vrhá zpět do světa počítačových her, aniž bych se musel zbavovat kritického ostnu. Naopak, ukazuje videoherní zábavu i průmysl v širších souvislostech a kontextech, učí je číst a vnímat i jinak než coby zábavu. Možná už si jen tak nedám „ještě jeden level“, ale ještě jednu dvě tři stránky určitě. (zst)

Benjamin Labatut
Maniac
přeložil Michal Prokop
Paseka, Praha 2024
384 stran

„Jsme zvířata očarována rozumem, ale jakmile zavřeme oči, začneme blouznit,“ říká chilský spisovatel v rozhovoru pro dvouměsíčník *Libriujula*. Už v předchozím skvělém románu *Strašlivá závrať* se zabýval hranicí geniality a šílenství, limity racionálních systémů vědy, za nimiž začíná něco, co se přičí přirozené zkušenosti a možností jazyka, co posouvá naše poznání na hranici sebezničení. V románu *Maniac* používá obdobné postupy. Míchá reálné životopisy vědců, tentokrát von Neumanna a jeho spolupracovníků a přátel, s fikcí. Je to kontroverzní, ale podmanivý přístup,



ve kterém matematika a fyzika splývají se literaturou. A poslední kapitola, v níž Labatut líčí pět zápasů I Se-tola, nejlepšího hráče go v historii, s umělou inteligencí, je napínavější než finálový zápas mistrovství světa v hokeji. (on)

Art Davidson
Sto pod nulou. Zimný prvovýstup na Mount McKinley
do slovenštiny přeložila Ivana Krekáňová
Absynt, Žilina 2024
316 stran

Čtení dokumentární prózy nabírá na popularitě stejně jako lezení a turistika v horách. A co teprve když se oba tyto koníčky spojí do jednoho? Výprava na nejvyšší horu Aljašky očima horolezce Arta Davidsona se může zdát jako ideální výlet z bezpečí domova. Kniha *Sto pod nulou* vypráví osudy osmi horolezců, kteří se rozhodli během zimy 1967 pokořit horu Denali. Je důkazem nevyzpytatelnosti přírody a lidského odhodlání. Vyprávění autora se střídá s deníkovými zápisky ostatních členů výpravy, a tak vidíme, jak se v tak náročných podmínkách proměňují křehké lidské vztahy. Ve výšce šest tisíc metrů nad mořem totiž není prostor si na něco hrát. Na takovém výletě se nebudete kochat krásnými výhledy, ale kontrolovat, jestli vám neomrzají prsty u nohou. (fh) ●



Atašé

GAARDNER V POMPIDOU



Leona Šmelcová

Editorský počín roku. Případně „jeden ze zázraků, o kterém sní každý nakladatel“. Tak píše zahraniční média o nedávno vydané knize francouzského historika umění Thomase Schlessera. Desítky tisíc kusů románu *Les Yeux de Mona* (Moniny oči) se prodaly hned v prvních týdnech po vydání, už nyní je přeložen do bezmála čtyřiceti jazyků, přičemž ve Španělsku vyšel dokonce pár týdnů před domácí premiérou. Tamní editore stačil k rozhodnutí koupit práva jen stručný popis obsahu. Ten lze vskutku shrnout do pár vět: desetiletá dívka při běžném podvečerním počítání úkolů z matematiky náhle zničením oslepne. Nikdo si její dočasnou — více než hodinovou — ztrátu zraku nedokáže vysvětlit a lékaři se obávají, že Mona může v budoucnu zcela oslepnout. Vyděšené rodině doporučují, aby dívka docházela na psychoterapii, doprovázet ji má její oblíbený dědeček. Henry Vuillemin, milovník umění, je zdrcen představou, že vnučka, která byla dosud obklopena běžnými dětskými „vesměs nehezky a kýčovitými“ věcmi, přijde o zrak, aniž by poznala skutečnou krásu, a rozhodne se, že s ní místo na terapii bude každý týden tajně chodit do tří hlavních pařížských muzeí Louvru, Orsay a Centre Pompidou, kde jí vždy ukáže jen jedno dílo, o němž si spolu budou povídat. Titulní stranu francouzského vydání doprovází věta: „Francouzský román, který dobyl svět. Úvod do krásy a života v 52 mistrovských obrazech.“ Někoho může taková věta navnadit, jiného naopak spolehlivě odstraší. Ve své vlasti a okolních zemích však kniha vzbudila nevídaný zájem.

Moniny oči napsal francouzský historik umění a profesor z École polytechnique Thomas Schlessler. Šestačtyřicetiletý kunsthistorik dlouhé roky publikuje odborné články, eseje a vědecké studie o umění. S ohledem na jeho dosavadní tvorbu by se předsudečný škarohlíd mohl obávat školometsky suchopárného úvodu do dějin výtvarného umění ve vybraných kapitolách, je tomu ale právě naopak. Schlesslerovi se podařilo napsat mimořádně poutavý román o dívčině vstupu do světa umění, ale také o pomalém loučení s dětstvím a přechodu k dospělosti. Dědečkova „terapie“ trvá rok, dvaapadesát středečních odpolední, dvaapadesát děl, jež historik údajně nevybíral podle sebe, nýbrž se „vžil“

do stárnoucího amatérského milovníka umění. Mona díky jeho příběhům postupně objevuje jednak způsob tvorby světově proslulých autorů, jako jsou Leonardo da Vinci, Frida Kahlo, Marina Abramović či Jean-Michel Basquiat, jednak kontext doby, v níž vznikaly, a zároveň prohlubuje své vnímání světa vůkol.

Zkušenější čtenář si může říct, co je na té knize tak přelomového? Jak to, že bourá žebříčky prodeje, když téma moudrého mentora a zvědavé chytré dívky už představil (mezi jinými) například Jostein Gaardner v *Sofině světě*? (Mimochodem Schlesslerovo zasvěcení do dějin umění je často přirovnáváno právě k této knize, jež patnáctileté hrdince Sofii přibližuje svět filozofie.) Snad právě proto. *Moniny oči* jsou v ledacím podobné norskému románu, který v devadesátých letech obdobnou formou nadchl široké publikum. Historik při psaní necítil na své kolegy, ostatně někteří by mohli polemizovat o výběru děl, která patří k základnímu — vesměs nepřekvapivému — kánonu výtvarného umění. Kniha naopak ocení především ti, kteří rádi chodí do muzeí, případně by chtěli, ale cítí se tam ztracení a zmatení, protože popravdě netuší, co je na vystavených dílech převratného. Proč lidé stojí fronty na obraz *Mony Lisy*, dokážou před ním setrvat dlouhé minuty a ještě je to dojíímá, zatímco oni vidí vesměs obyčejnou paní s krajinou za zády? Nemluvě o dílech Jacksona Pollocka či Hanse Hartunga a jiných. Schlessler vysvětluje jednoduše, ale barvitě. Vypichuje podstatné, a to uchopitelným, nikoli zcela triviálním způsobem. Kniha tudíž potěší i ty, kteří leccos vědí, a autorův text jim počechrá ego, neboť jim to připomene. To je vůbec jeden z kroků k úspěšnému bestselleru — vyvolat ve čtenáři dojem, že toho hodně ví.

Důmyslným detailem je, že samotná kniha neobsahuje žádnou reprodukci popisovaných artefaktů. Někdo si může vystačit s autorovým popisem, nicméně vizuálně neukojený čtenář (patrně každý) se nemusí obávat, že při čtení bude muset co chvíli brouzdat v telefonu, případně v některém z Píjoanů z domácí knihovny. Obrázky všech děl i s popisky jsou ukryty v rozložitelném přebalu knihy, jejíž titulní stranu zdobí výřez Vermeerovy *Dívky s perlou*. Pak je samozřejmě může všechny osobně navštívit. Přínejmenším ve Francii, ale i ve Španělsku či Itálii román jistě přitáhne více lidí do muzeí výtvarného umění. A třeba i u nás, protože vydání v češtině je určitě jen otázkou času.

Autorka je lusitanistka.

tvar



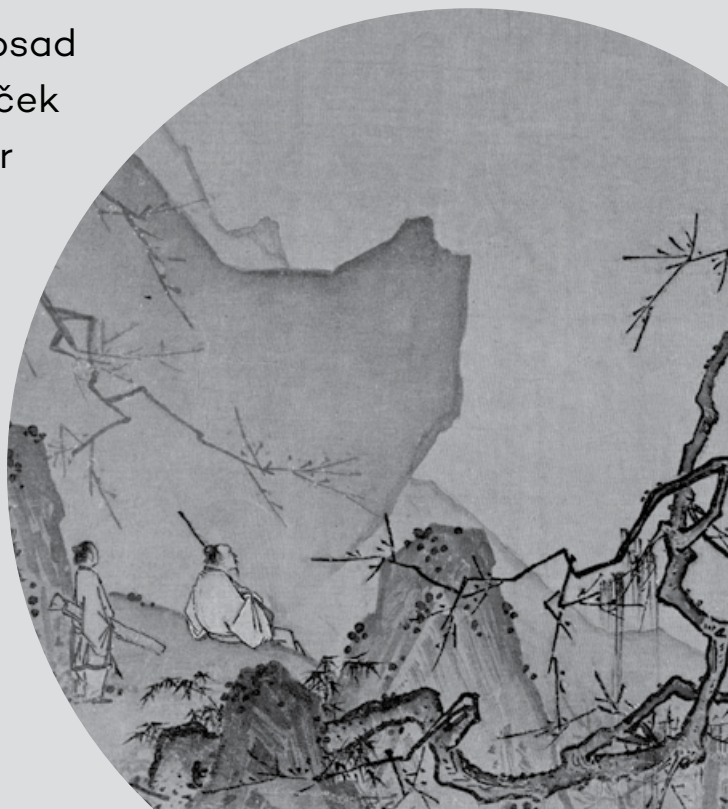
Předplatte si obydleník
živé literatury a získejte knihu
dle vlastního výběru jako dárek



Tištěné předplatné 1 050 Kč, elektronické předplatné 550 Kč. itvar.cz/predplatne

Wildová Tosi — Sevruk — Haller

Morgenstern	Bařina	Novosad
Hašek	Schwitters	Roleček
Ouředník	Novotný	Zizler
Eliáš	Jouffroy	Nodl
Dvořáková	Brautigan	
Vavrečka	Mizerová	
Gabriel	Cosentino	
Hudec	Richterová	
Fischerová	Catalano	



1/24

www.souvislosti.cz
revue pro literaturu a kulturu



68.

Šrámkova Sobotka

-----29. 6. – 6. 7. 2024-----

festival českého jazyka, řeči a literatury

-----Š-----

Rozšiřujeme distribuční síť

NAJDETE LISTY VE SVÉM KNIHKUPECTVÍ?

Nově jsme například tady

KAPITOLA, Frýdek-Místek

Ambra, Hradec Králové

Políř
Kafe nůžky papír
Knihkopec
Přístav

Praha

a jinde →

LISTY
dvojměsíčník
pro kulturu a dialog

mosty
pro
progressive
čtení

**Digitálně
vždy na
listy.cz**

ARS POETICA

ročník 21

LITERÁRNĚ-VÝTVARNÉ DÍLNY
čtení / dílny / poezie / koncerty /
výtvarné umění / hudba

27. 7. — 4. 8. 2024

DUCHOVNÍ CESTA
BÁSNÍKOVA – BÁSNÍCI DNE
Jan Frolík
Miroslav Olšovský
Jaromír Typlt
Jiří Červenka
Karel Jan Čapek
Šárka Smazalová
Vladimíra Čerepková

HOSTÉ
Vladimír Drábek a hosté (Art Brut Praha)
Miroslav Olšovský
Tereza Nováková a Artbiom
Petr Michal a Anna Kareninová
Julie Goetzová – Zhilee
Jiří Adámek a Lukáš Jiříčka

fara ČCE Šonov u Nového Města nad Metují
cena 3490 Kč (zahrnuje stravování) / při platbě do 30. 6. 2024 3190 Kč
jednotlivé vstupné na večerní programy 100 Kč

přihlášky a další informace: FB arspoeticadilny / IG arspoeticacz
tel. 733 291 260 / www.arspoetica.cz

A P
RR OO
SSS EEE
TTTT
IIII
CCCCC
AAAAA



Kdo si čte, zlobí!

Hledáme kritické čtenářstvo.
V Advojce jsme přesvědčeni,
že umění není možné chápat
odděleně od společenského
dění a že zásadní součástí
kulturního dění je kritická
diskuse. Pokud jste stejného
názoru, předplatte si nás!



www.advojka.cz
distribuce@advojka.cz



Podporte mesačník Kapitál!

Predplatné na rok 2024.

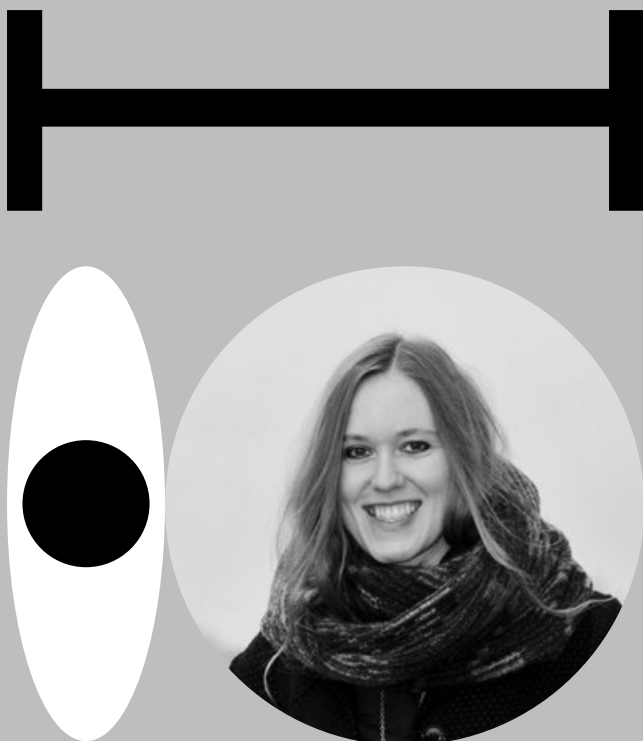
Vydanie knižnej novinky
Oni. Osudy kvír ľudí počas
druhej svetovej vojny
za zvýhodnenú cenu 22 €.



Kniha Oni je ojedinelým dielom
na pomedzí historickej reportáže
a odbornej monografie.
V roku 2022 získala ocenenie čitateľiek
a čitateľov v rámci prestížnej
poľskej knižnej ceny Nike.



kapitál



www.anchor.fm/casopishost

Nový podcast

FASCINACE

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

Na Spotify a dalších
platformách.



Meme

RADOST POSLOUCHAT



Jakub Jetmar

„Nic nedokáže vzbudit vzpomínku snadněji než lidský hlas,“ píše ve svém *Gramofonu. Filmu. Typewriteru* Friedrich Kittler. Otec mediální archeologie stopuje výjimečnost zvuku v Lacanovi, Edisonovi i Kafkově mluvícím opičákovi. Zvláštní přichylnost hlasu by mu rozporoval málokdo. Vždyť kdo by neomylně nepoznal třeba Helenu Růžičkovou v sérii *Slunce, seno*, revizionistickou výzvu Roberta Záruby či Václava Havla z prvního ledna 1990.

Nikoli obraz, žádné video, to zvuk vládne memům. Dokazuje to snad paradoxně platforma, která nutí stále více počestných lidí, aby svou práci, pokud o ni má někdo vědět, představovali veřejnosti v krátkém videu natáčeném na výšku. TikTok dokonal videozaci internetu, přesto stojí na zvucích. To kolem krátkých útržků písní, hlášek i původně obyčejných promluv vznikají statisíce iterací. Mají podobu videa, páteř ale tvoří pověstné *earworms*. Právě zvukům lidé dodávají nové významy, ilustrují skrze ně své rozpoležení, dělají kolem nich scénky, využijí jejich viralitu pro svá závažná sdělení.

Může jít o chytlavé refrény šlágrů, nikoli však výhradně. Neméně sdílenou se může stát něčí meditace nad ideálním receptem na bazalkové pesto. Něco na ní široký lid zaujme a domíno už nejde zastavit. A když různě opentlený štek slyší člověk podvacáté, zavrtá se mu do hlavy s urputností písní zaslechnutých v rádiu Penny. „Call me crazy but i’ve never liked store bought pesto,“ zní mi v hlavě ještě při usínání během těch dnů, kdy si pustím ďáblouvu aplikaci do telefonu. A je to nepříjemné, přitažlivé, blízké, divné.

„Dřepkins“, „on sežral čtyři salámy“, „nastavit zrcadlo“, vyjmenovával kdysi *Prigl* humoristický repertoár fotrů z generace W. Hlášky se ale ukazují jako nadčasové a nezdolné médium. Jejich hvězdná hodina trvá i v mnohem demokratičtější kultuře, která měla vypučet ve stovky digitálních květů. Výsadu trvalosti si v ní nicméně uchovály archaické vyprávěnky a sdílené škleby nad nahodilým pšoukem, který vyloudilo zmatené hrdlo.

Od velkého špatného kartárky Jolandy přes *Nejkrásnější portrét* Igora Chauna a tamního úplně vyřízeného Michala Kratejla po hrníčky s pletením Luboše Bailadora: nejmilovanější momenty českého internetu ukrývá zvuk. Nejintimnější ze všech médií spolu s vynálezem fonografu a Freudovou psychoanalýzou rodí v Kittlerově výkladu „talking cure“ — rozkoš blábolit. Poslech blábolů se ukazuje neméně slastný.

Autor je novinář.

HOST → 7

Osobnost

WOLE SOYINKA

Téma

JAMES BALDWIN

Kontexty

FILOZOFIE V MÉDIÍCH

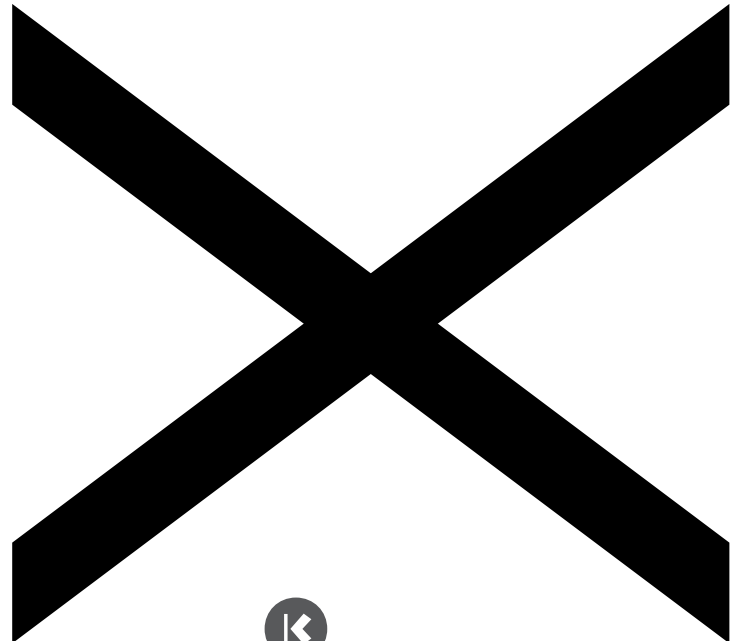
Rozhovor

MIROSLAV HLAUČO

Beletrie

ALŽBĚTA STANČÁKOVÁ





49.0673747N / 17.4688414E

50. LETNÍ, *Filmová* ŠKOLA

FILMOVKA



UHERSKÉ HRADIŠTĚ

LFS.CZ

26/07–
01/08/2024

1975 — 2024

1975 — 2024

LITERÁRNÍ PROGRAM

MARIUSZ SZCZYGIEŁ (PL) ALENA MACHONINOVÁ
IVAN ŠTRPKA (SK) ANDREA SEDLÁČKOVÁ MAREK TORČÍK
KATEŘINA LIŠKOVÁ NICOL HOCHHOLCZEROVÁ (SK)
JAKUB STANJURA SLAM POETRY EXHIBICE A DALŠÍ

Pořadatel



Hlavní partner



Partner



Finanční podpora



Partner literárního programu



Finanční podpora EU



Generální mediální partner



Hlavní mediální partneři

