

**ROZHOVOR**  
Sarr: Musím teď  
naslouchat knihám,  
které v sobě nosím

**KRITIKA**  
Hodrová: Co přichází  
aneb Cesta  
na Kouzelný vrch

**TÉMA**  
Spisovatelé  
na plátně

**REPORTÁŽ**  
Adéla Knapová  
Jsou města s nebem  
a ta bez

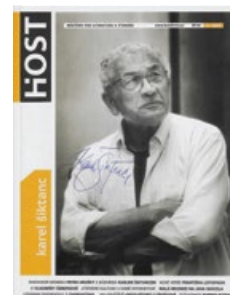


80

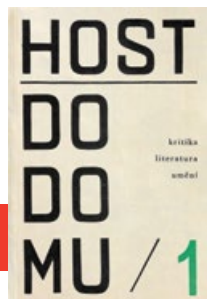


**KLUSÁK  
STAČÍ NEUMŘÍT,  
NENÍ TO  
ZVLÁŠTNÍ?**





## HOST UŽ více než sto let



Měsíčník Host | Literatura, kultura, společnost

Číslo 8 | 2024, ročník XL

Vyšlo v Brně 7. října 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 10x ročně (kromě července a srpna)

Jan Němec | šéfredaktor

Zdeněk Staszek | zástupce šéfredaktora

Václav Maxmilián | redaktor

Ondřej Nezbeda | redaktor

Frederika Halfarová | produkce

Alena Němcová | jazyková redaktorka

Marek Timko | jazykový redaktor slovenštiny

Matěj Málek | grafická úprava a sazba

David Konečný | fotograf

Lenka Secká | technická redaktorka

Redakční rada | Petr A. Bílek, Petr Borkovec,

Pavel Janáček, Alice Koubová, Ondřej Lipár,

Vratislav Maňák, Tereza Matějčková, Roman Polách,

Anna Pospěch Durnová, Zuzana Říhová, Petr Vízina

Písmo | Kunda (Superior Type)

a Atyp (Suitcase Type Foundry)

Papír | ARENA Natural Smooth (100 a 200 g/m<sup>2</sup>)

a Holmenn (70 g/m<sup>2</sup>)

Foto na obálce | David Konečný

Ilustrace | Bessa

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

Cena 125 Kč, s předplatným 99 Kč

Předplatné na [www.h7o.cz/predplatne](http://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





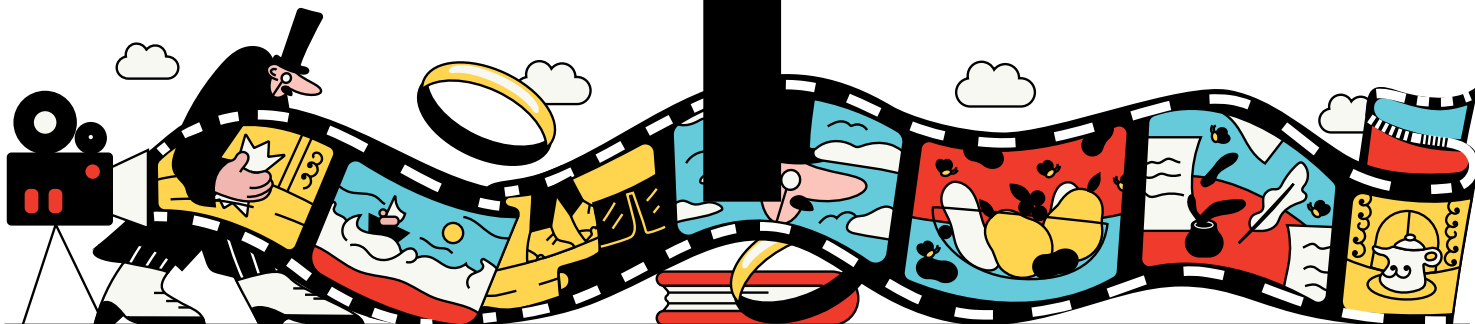
# MÍT TVÁŘ JE NEBEZPEČNÉ



Jan Němec

**Proč jsou herci slavnější než spisovatelé? Nejdřív je třeba říct, že o takovém Trumanu Capotem, jehož výročí o pár stran dále připomínáme, to neplatilo. Jenže doby, kdy spisovatelé pořádali večírky pro *ostatní* celebrity, vyletěly komínem. Takže banální odpověď: spisovatelé nemají tvář, takže jakápak sláva. Přesněji řečeno, nenasazují ji dennodenně pro umění. Ještě že občas nějaký herec tu svou autorovi půjčí a udělá z něj postavu. Jako třeba Philip Seymour Hoffman ze zmíněného Capoteho ve stejnojmenném filmu. I ten v tématu říjnového *Hosta* věnovaném spisovatelům na plátně připomínáme. Musím jen na tomto místě všechny varovat: mít tvář je nebezpečné. Je to příliš mnoho existenciální evidence. Jakkoli se zatváříte, může to být použito proti vám. Dobře to ostatně nedopadlo ani s Capotem, ani s Hoffmanem. Říkejte si o mně, co chcete, pokud to není pravda, zatvářil se jednou Capote lišácky.**





## VÝROČÍ

- 6 Martin Reiner: Sémantický Paganini Truman Capote

## OSOBNOST

- 9 Stačí neumřít, není to zvláštní? S Pavlem Klusákem o jeho nové knize, kulturní publicistice a šamanovi z Costa Coffee

## KONTEXTY

- 16 Mária Beňačková Rišková: Čekání na PTSD. O dění v kultuře na Slovensku

## TÉMA SPISOVATELÉ NA PLÁTNĚ

- 24 Václav Maxmilián: Moje duše smrdí jako tři týdny mrtvej holub. O poezii a básnících ve filmu  
30 Sára Zeithammerová: Milý Bože, chtěla bych napsat dobrý román. O spisovatelkách na plátně  
34 Redakční videotéka  
38 Jan Váňa: Romantik, dřič a vyšinutec. O kulturní reprezentaci spisovatelství ve filmu

## REPORTÁŽ

- 44 Adéla Knapová: Jsou města s nebem a ta bez. Láska a smrt v Charkově

## ESEJ

- 52 Jan Maršálek: Na shledanou, běžím jinam! Přeskládané světy Michela Serresa a Bruna Latoura

## ROZHOVOR

- 56 Musím teď naslouchat knihám, které v sobě nosím. S Mohamedem Mbougarem Sarrem o africké literatuře, nečekané slávě a rozdílu mezi politickým a angažovaným psaním

## BELETRIE

- 63 **ateliér** Jan Jindra: Cesty Franze Kafky  
65 **básník čísla** Ewald Murrer: Vznoslo se jakési letadlo  
73 **povídka** Zdeněk Grmolec: Óda na unaveného muže  
76 **nová jména** Honza Navrátil: Vagónovo zkamenělý srdce

## HISTORIE

- 82 Jan Machonin: Vody se hnuly. Leskovův život v literatuře



## KRITIKY

- 90 Daniela Hodrová: Co přichází aneb Cesta na Kouzelný vrch (Kryštof Špidla)
- 92 Michael Pollan: Jak se mění vědomí (Jan Němec)
- 94 Jack Kerouac: Duluožova marnost (Václav Maxmilián)
- 96 Jaroslav Švelch: Hráč versus příšery. K čemu slouží monstra v počítačových hrách — Ondřej Trhoň: Ještě jeden level. Jak číst videohry od Fortnite po Dark Souls (Zdeněk Staszek)

## RECENZE

- 98 Georgi Gospodinov: Časokryt (Ondřej Nezbeda)
- 99 Iryna Zahladko: Jak se líčit v nemoci (Roman Polách)
- 100 Karel Šrp: Ti druzí. Jean-Paul Sartre a Československo 1934—1970 (Josef Chuchma)
- 101 Petr Hruška: Minout se přesně (Libor Staněk II.)
- 102 Juhani Karila: Jak ulovit malou štiky (Agáta Nezbedová)
- 103 Stefan Hertmans: Vzestup (Michaela Škultéty)
- 104 Dorota Ambrožová: Poslední léto (Lucie Lindnerová)
- 105 Ondřej Macura: Tiše, aby nás neslyšel... (Andrea Popelová)

## SLOUPKY

- 4 **názor** Zdeněk Staszek: Kde je ta kytka?
- 21 **šeps** Tereza Bonaventurová: Poslední snůh
- 21 **beat** Julia Pátá: Raději být kyborgem než popstar
- 42 **fejton** Marek Torčík: Dějiny mu nedaly spát
- 43 **švenk** Klára Vlasáková: Proč se to děje zrovna nám
- 43 **štych** Marta Ljubková: We love interaktivní divadlo
- 51 **federácia** Tomáš Hučko: Vyhod' si to z hlavy
- 61 **manuál** Markéta Musilová: Manuál k Margaret Atwoodové
- 87 **perspective** Michelle Woods: Slyšet echo
- 87 **hranice** Alena Machoninová: Jak čteme
- 107 **atašé** Ondřej Nezbeda: Latinoboom 2.0
- 112 **mime** Jakub Jetmar: 2000070151884
  
- 88 **madlenka Doroty Ambrožové**
- 106 **rozečteno** Tipy redakce
- 5 **zprávy**

Názor

## KDE JE TA KYTKA?



Zdeněk Staszek

Před deseti lety začal fungovat web *H7O*. Kulatá číslovka svádí k oslavám a plácání po ramenou, což by však u něčeho tak banálního jako zpravodajský server mohlo působit přinejmenším trapně. Po celou dobu fungování jde totiž o provozní internetovou literární publicistiku a čtenářský servis, takže si přízněme: bylo by to jako kytice pro kolegu, na kterého si člověk nevzpomene, jak je rok dlouhý. Plácát se tedy budeme jindy (a jinde). S kyticí ovšem není nutné zahazovat příležitost trochu si zabilancovat — zvláště když se bilance zdaleka netýká pouze oslavence.

První nápad na aktivní webovou podobu *Hosta* vzešel v době, kdy už dominance nových internetových platforem nedávala redakcím papírových médií zdánlivě žádnou jinou možnost než generovat něco, co by se dalo pravidelně a nejlépe denně sdílet. Výnosy z „reakční ekonomiky“, jak principy současného internetu přiléhavě popsal v *London Review of Books* spisovatel a teoretik William Davies, byly až příliš lákavé. Zároveň ale web vznikl v době, kdy se ještě i ve slušné společnosti diskutovalo o demokratizačním potenciálu sociálních sítí, kdy spojení „arabské jaro“ neznělo jako něco z kapsní příručky cynismu, kdy byl devadesátkový optimismus technologických věrozvěstů i jejich praktiků ze Silicon Valley ještě udržitelný a pro mnohé stále uvěřitelný. Vira v technologii navíc nikam neodešla: demokracii už asi nezachrání, ale klima nebo duševní zdraví by přece jenom mohla, hřmí ze startupové hlásné trouby. Zpětný pohled proto vzbuzuje nejistotu — bylo tehdejší přesvědčení o digitální agoře (opravdu se používaly takové fráze?) skutečné, nebo šlo spíše o skvělou práci marketérů z online platforem? A záleží na tom?

V jisté perspektivě už ne. Facebook se sice po masakru barských Rohingů,

brexitu a Donaldu Trumpovi proměnil v podivného mutanta teleshopu, okresní vývěsky, uzavřených diskusních fór a kalendáře, Twitter/X po Muskovi zase v psychedelické pásmo AI reklam, shitpostů a pravičáckého ztrapňování, o TikToku už rovnou mluvíme jako o morální či geopolitické hrozbě. Knihami, eseji a newslettery o komplikovaném odkazu sociálních sítí by se dal podložit ne jeden klavír, avšak málokdo bude popírat, že podoba současného mediálního ekosystému do značné míry vychází z přizpůsobování médií požadavkům těchto platforem a reakční ekonomice. Jinými slovy: všichni byli a jsou v tahu technologické změny a na ní navázaných proměn byznysových modelů. Veřejná sféra totiž potřebuje infrastrukturu a na přelomu nultých a desátých let se nabízelo cosi nového, lákavého, funkčního a nestranného. Málokomu, tedy alespoň málokomu s nějakým vlivem, vadily očekávatelné důsledky privatizace této infrastruktury do několika málo rukou.

Zprvu navíc nešly téměř rozpoznat. Když například Facebook zavedl videoformát, téměř všechny redakce začaly točit produkčně náročná videa, i když to pro mnohé nedávalo finančně ani obsahově smysl. Například u literárních a knižních médií. V posledních letech naopak sledujeme neudržitelný boom podcastů, kdy opět vznikají pořady, o jejichž smyslu by se dalo debatovat. Kdo přesně poslouchá podcasty od potravinářské korporace Nestlé?

Dnes jsme samozřejmě poučení a víme své. Každý si pamatuje Marka Zuckerberga při slyšení v Kongresu, jak vysvětluje roli své firmy v amerických prezidentských volbách z roku 2016. Nejpozději s úpravou facebookových algoritmů, které brutálně omezily dosah zpravodajského a vůbec externího obsahu, s chaotickou destrukcí Twitteru v režii Elona Muska nebo s koncem *Buzzfeed News* ztělesňujících celou krizi médií začalo být jasné, že spíše než infrastrukturu demokratické veřejné sféry dané korporace nabízejí budovu obchodního centra, kde si za peníze může dělat kdokoli cokoli. Slušné lidi toto cokoli nakonec stejně nezajímá, ti si raději přečtou nějaký chytrý newsletter — třeba o tom, že to s některými obchodáky nebude až tak zlé, jen nesmíme čekat zázraky.

At už tedy nové mediální projekty z posledních deseti patnácti let vznikaly z přesvědčení o službě veřejnosti,

obchodnického či politického pragmatismu, nebo čiré grafomanie, vyrostly v prostředí nového komerčního centra, které navzdory slibům nepřineslo příliš mnoho zisků a naopak za tu dobu stačilo notně oprýskat a zarůst. Proto teď prakticky všechna — přinejmenším ta komerční — média řeší svou budoucnost a při pohledu na uplynulou desetiletku si říkají: Co to bylo? Je přitom třeba podotknout, že zdaleka ne ve všech ohledech to byla jízda peklem. Potvrdilo se, že lidé vřdycky budou mít zájem o kvalitní novinářinu; že v dobách krizí, válek a pohrom jsou dobré informace a důraz na pravdu nenahraditelné. Zjistili jsme, že diskuse je pořád možná, přínosná a obohacující, jen by se neměla odehrávat jako boj o lajky, ale spíše u stolu. Díky newsletterům, podcastům a videoesejím se objevili noví zajímaví tvůrci, kteří by v klasických, hierarchických médiích neměli šanci. Tyto nové mediální formáty i jejich snadná distribuce navíc poskytly nové příležitosti kulturním médiím — taková literatura je v podcastech jako doma (a Nestlé zase děkuje za videoreklamy).

Vira v platformy se ukázala jako lichá. Komentátoři se tak dnes shodují, že pokud se médium nejmenuje BBC nebo *The New York Times*, tak jej v následujících měsících a letech čeká velké hledání udržitelného modelu, balancování předplatného, paywallu, mixu mediálních formátů a experimentování s oslovováním nového publika.

Nakonec to vlastně není tak špatné být nudný malý servis papírového časopisu. Kdeže je ta kytice?

**Autor je redaktor *Hosta*.**



## KDO TO MLUVÍ

Audioknihy představují jeden z nejrychleji se vyvíjejících segmentů knižního trhu. A to jak v počtu vydávaných titulů, tak používaných technologií. V posledních letech se vedle například vstupu streamin- gových platforem jako Spotify na trh řeší především digitální syntéza hlasu nebo umělá inteligence. Obojí totiž představuje ohrožení pro herce a dabéry, které načítání audioknih živí a jež by strojová produkce připravila o zakázky. Tento týden proto společnost Amazon představila návrh řešení, jak zachovat obživu hlasovým umělcům a zároveň technologicky inovovat.

Amazon vlastní a provozuje distribuční a produkční platformu Audible, v mnoha zemích jedničku na audioknižním trhu. A právě Audible začalo tento týden oslovovat vybrané producenty a hlasové umělce, kteří pro platformu načítají knihy a vytvářejí obsah, s pozvánkami k betatestování programu, v němž mohou vytvořit AI kopii svého hlasu. Cílem programu je zrychlit a zefektivnit produkci audioknih a zároveň ji ponechat v rukou a hlasivkách lidských tvůrců. Testování zatím probíhá pouze ve Spojených státech.

Pokud se tvůrci rozhodnou pro účast na testování, poskytnou v dalším kroku nahrávku svého hlasu pro vytvoření jeho AI repliky a následně se mohou realizovat či ucházet o zakázky jako lidé i jako správci virtuálních hlasů. Vedle vytvoření hlasového modelu budou mít účastníci testování k dispozici i nástroje ke korekci svého virtuálního hlasu, nastavení správné kadence a tempa čtení a podobně.

Amazon v prohlášení rovněž uvádí, že takto replikované hlasové modely nebude bez souhlasu jejich majitelů používat k žádné jiné produkci. Podle technologického magazínu *The Verge* zatím není příliš jasný systém honorářů pro autorizované AI kopie lidských hlasů, bude se však určitě lišit od odměňování lidských tvůrců.

*The Verge* zároveň připomíná, že to není první program umělých hlasů, který Amazon svým uživatelům nabízí. Před rokem na platformě Kindle Direct Publishing, skrze níž mohou autoři publikovat a prodávat své texty jako e-knihy ve vlajkovém obchodě Amazon, společnost spustila

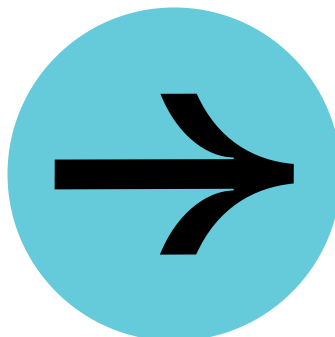
službu umožňující tyto e-knihy prostřednictvím čistě syntetických hlasů distribuovat i jako audioknihy. Podle uživatelů trvá vygenerovat takto audioknihu někdy i jen necelou hodinu. *Bloomberg News* v květnu reportovaly, že tímto způsobem vzniklo přinejmenším čtyřicet tisíc audioknih.

Toto množství syntetického obsahu vedle některých zákazníků Amazonu znepokojilo zejména lidské tvůrce, pro něž se tak strojová konkurence stala definitivní skutečností. Nyní k ní přidávají vlastní kopie.

## ODEŠEL POST-MODERNÍ VELIKÁN

Ve věku devadesáti let zemřel filozof a literární teoretik Fredric Jameson. Proslul zejména analýzami postmodernismu a kulturních trendů v kapitalismu. Jeho dílo čítá desítky knih a odborných článků a je základem univerzitního kurikula nejen na filologických oborech, ale i v politické filozofii, dějinách umění nebo filmové teorii.

Deník *The New York Times* připomíná, že na rozdíl od Harolda Blooma, Noama Chomského nebo Slavojě Žižeka nepůsobil Fredric Jameson příliš jako veřejný intelektuál. Jeho psaní i vystupování se omezovalo především na akademickou práci, která i přesto dosáhla světového vlivu. V kontextu Spojených států amerických se zasadil především o import západního marxismu a jeho teorií od filozofů z Francie či Německa. Skutečně globální úspěch zaznamenal se zkoumáním postmodernismu, zejména ve vlivné knize *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu* (1991, česky



2016) a dalších titulech, v nichž rozkrýval historické, politické a ekonomické pozadí postmoderní estetiky, filozofie i přesvědčení, že skončila doba „velkých vyprávění“.

Fredric Jameson se narodil v roce 1934 v americkém Clevelandu. Vystudoval angličtinu a na svých cestách Evropou se seznámil s kontinentální filozofií: disertační práci v roce 1959 napsal o Jeanu-Paulu Sartrovi. Působil na Harvardově univerzitě, Kalifornské univerzitě, Yale a od poloviny osmdesátých let na Dukeově univerzitě. Publikoval až do konce života — poslední kniha o globalizaci románu mu vyšla v květnu, další vydání je naplánováno na říjen.

## ROBOTI V KNIHKUPECTVÍ

Akademické vydavatelství Wiley, které stojí za vydáváním a správou licencí k odborným knihám, časopisům a výzkumným zdrojům, ohlásilo šestiprocentní zvýšení tržeb za poslední kvartál o téměř tři sta milionů liber (skoro devět miliard korun). Neznamená to však nové ceny nebo snad zvýšený zájem výzkumných pracovišť o produkty vydavatelství. To si totiž našlo nové odbytiště: technologické firmy, zejména ty, které stojí za vývojem takzvané umělé inteligence. Společnosti vyvíjející AI totiž opakovaně čelí kritice za zneužití dat a textů k trénování svých modelů. Vývojáři přišli s jednoduchým řešením — pořídit si zdrojová data legálně. Wiley proto vydělalo třicet tři milionů liber (skoro miliardu korun) v pouhých dvou kontraktech s anonymními technologickými firmami. Autoři obchodovaných textů čili dat neměli příležitost se vyjádřit nebo svá díla stáhnout, za což opakovaně Wiley i další akademická vydavatelství jako Taylor & Francis kritizují. Podle prezidenta Wiley však není čeho se bát, jde sice o trénování velkých jazykových modelů, ale prodané tituly jsou „většinou starší tři let“ a licence platí jen omezenou dobu. Navíc by měli být autoři odměněni podle svých smluv. Snad tedy dá AI vědět, co přesně si přečetla a kde citovala.

-zst-

# SÉMANTICKÝ PAGANINI TRUMAN CAPOTE



Martin Reiner

Když jsem na přelomu milénia psal pro časopis *Neon* příběh o Capoteho česky nikdy nevydaných *Vyslyšených modlitbách*, čerpal jsem především z knihy George Plimptona, v níž se Capoteho životní příběh se všemi vrcholy i propady vyjevuje prostřednictvím desítek výpovědí lidí, kteří ho znali, milovali, nebo nesnášeli. Ani tahle kniha česky nevyšla... a už asi ani nevyjde, protože je tlustá, překlad by byl drahý — a autoři jako Truman Capote, usilující ve svých textech až obsedantně o dokonalost, nejsou v kurzu.

Pro mě ale zůstává Capote jedním z několika velikánů dvacátého století, kteří dokázali perfektně skloubit literární entertainment s vysokou literaturou. Jako mnoho jiných věcí mi Capoteho představil Jiří Kuběna, to mi bylo tak třiadvacet, a já se pro něj hned nadchl jako čtenář, abych si z něj později jako prozaik učinil literární horizont, k němuž je nutno se vydat. Občas říkám na besedách, že nikdo sice nezná přesnou míru svého talentu, ale důslednou práci ji může rozvíjet, a dokonce překonat. Capote o míře *svého* talentu ovšem zjevně nepochyboval.

„Celý život jsem věděl, že můžu vzít hrst slov, vyhodit je do vzduchu a ona dopadnou na zem právě tak, jak mají,“ říká v knižním rozhovoru s Lawrence Grobelem, který jsem vydal v nakladatelství Petrov už v roce 1996. A pak se skromností sobě vlastní dodá: „Jsem sémantický Paganini.“

Zní to hezky, jenže Capote byl též cizelér, který pedanticky ořezával tužky, jimiž psal, zatímco promýšlel příští tah na sémantické šachovnici. Nemluvě o tom, že v téhle simultánci s mnoha svými já mohl každou už napsanou větu kdykoli vygumovat a nahradit úspornější, efektnější či třaska- vější variantou.

Což taky dělal, jak víme, už od dětských let.

„Začal jsem psát, když mi bylo osm — z ničeho nic, bez jakéhokoli příkladu,“ říká v předmluvě ke knize *Hudba pro chameleony* (o které Wikipedia mylně tvrdí, že byla vydána v nakladatelství Petrov pod názvem *Ručně vyřezávané rakvičky*; fakticky pod tím názvem vyšla necelá půlka té knihy). „Nikdy jsem neznal nikoho, kdo by psal, vlastně jsem znal jen málo lidí, kteří by četli. V té době mě zajímaly čtyři věci: čtení knih, chození do kina, stepování a kreslení obrázků. Pak jsem jednoho dne začal psát, aniž bych tušil, že jsem tím svůj život spojil s ušlechtilým, ale nelitostným panovníkem. Když vám dá Bůh dar, přidá k němu také bič; a ten bič je určen výhradně k sebetřýznění.“

O tom, jak takové rány pálí — a jak těžko se někdy hojí —, už v roce 1980, kdy předmluvu psal, věděl své; nejprve ale nechme autora dokončit povídání o literárních počátcích:

„Tak jako někteří mladí lidé cvičí na klavír nebo na housle čtyři pět hodin denně, cvičil jsem já s papírem a tužkou. Nikdy jsem své psaní s nikým nekonzultoval; když se mě někdo zeptal, co jsem nahoře celé ty hodiny dělal, řekl jsem, že jsem dělal domácí úkoly. Které jsem, mimochodem, nedělal nikdy. Psaní mě vytěžovalo na sto procent. Byl jsem tichým ministrantem u oltáře literárních technik a dovedností, řešil jsem dábelské zálužnosti odstavců, interpunkci, umístění dialogů. Nemluvě o výsledném tvaru textu, o všech jednotlivých částech, které musí vytvořit vyklenutý oblouk celku.“

Když bylo Capotemu sedmnáct, rozeslal několik povídek prestižním americkým časopisům — a ty je téměř bez výjimky otiskly. Široké veřejnosti se představil v roce 1948 v pouhých dvaceti čtyřech letech knihou *Jiné hlasy, jiné pokoje*... a stal se okamžitě miláčkem literární kritiky i čtenářů. Ač se to zdálo být téměř nemožné, jeho hvězda stoupala s každou další vydanou knihou. *Luční harfa*, *Strom noci* (s geniální „slečnou“ Bobbitovou!), *Snídaně u Tiffanyho*. A nakonec *Chladnokrevně*, kniha vydaná v lednu 1966, která ho vystřelila na absolutní vrchol.

Capoteho životopisec Gerald Clarke říká: „Truman byl po vydání románu *Chladnokrevně* nejslavnější spisovatel na světě. Obědval a večerel v nejlepších newyorských restauracích, kde měl vždycky rezervován ten nejlepší stůl.“

Deset měsíců po vydání knihy uspořádal v newyorském hotelu Plaza Černobilý ples, který je v Americe dodnes považován za jednu z nejvýznamnějších společenských událostí druhé půlky dvacátého století.

Herci, spisovatelé, hvězdy mediálního světa, Frank Sinatra v doprovodu jedenadvaceti-leté Mii Farrow... O plesu se vědělo několik měsíců předem a historiky, co všechno byli někteří lidé ochotni udělat, aby získali oficiální pozvání, jsou zábavné ještě dnes. Nemluvě o těch, kteří — definitivně nepozváni — raději v termínu konání plesu odjeli do zahraničí, aby měli pro budoucnost věrohodnou výmluvu, proč se nemohli zúčastnit.

Necelé dva roky po vydání knihy přišel do kin stejnojmenný film, k němuž, mimochodem, dělal hudbu Quincy Jones. Capote zde působil pouze v roli odborného poradce, přestože měl tou dobou za sebou už tři realizované hollywoodské scénáře (*Nevíňátka* z roku 1961 lze přitom považovat za slušný úspěch), ale později si v Hollywoodu zahrál také jednu z hlavních rolí ve filmu *Vražda na večeri* a mihne se i v Allenově slavné *Annie Hall*.

Stýká se s největšími celebritami té doby, objevuje se v populárních amerických talk show, tráví prázdniny v luxusních sídlech svých bohatých přátel na Martiniku a jinde.

„Býváte někdy kritizován, že svou energii dělíte mezi umění a honbu za slávou,“ říká Capotemu Lawrence Grobel. „Spisovatel Thomas Thompson o vás řekl, že jste zvířetem v zoo slavných. Připadalo mu, že jste svou kariéru podléháním slávy zle pošramotil.“

„On svou kariéru zle pošramotil každou knihou, kterou publikoval,“ odvětlí Truman.

Byl mistrem bonmotů a pro slovíčko zpravidla nešel daleko:

„Bůh mi pomáhá, řekl bych, čím dál víc. Ale ještě nejsem svatý... Jsem alkoholik. Jsem na drogách. Jsem homosexuál. Jsem génius,“ pronese v dialogu se svým druhým já v „autobiografické“ povídce v *Hudbě pro chameleony*.

Capote se v této poslední knize, kterou napsal a která vyšla ještě za jeho života, představuje jako autor nezvykle úsporný. Ve zmíněné předmluvě píše o tvůrčí krizi, která ho přiměla číst znovu vše, co napsal — a shledat výsledky neuspokojivými.

„Uvědomil jsem si, že dosud nikdy, v žádném svém díle, jsem nedokázal přivést k explozi všechnu energii a estetické vzruchy, které daný materiál obsahoval. I když výsledek nebyl špatný, došlo mi, že jsem nikdy nepracoval s více než polovinou, a někdy i jen třetinou sil, které jsem měl k dispozici.“

S podobným doznáním by ovšem Truman Capote nikdy nepřišel, kdyby krize nakonec nevedla k novému autorskému vzepětí.

„Vrátil jsem se na začátek a mé první experimenty byly hrozné; připadal jsem si jak malé dítě s krabíci pastelek... Popsal jsem stovky stran přepisováním dialogů obyčejných lidí z ulice a dalšími, podobně prostými věcmi, ale nakonec jsem se dobral nového stylu. Našel jsem rámeček, do něhož jsem byl schopen integrovat všechno, co jsem o psaní věděl.“

Někdejší dvorní Capoteho překladatel Radovan Nenadál považoval *Hudbu pro chameleony* za „úpadek“, já ji četl už třikrát. Je to nejosobnější, na mnoha místech velmi jímavá a samozřejmě opět brilantně napsaná kniha.

Pár let před vydáním *Hudby pro chameleony*, na přelomu let 1975/1976, otiskl *Esquire* (kdysi respektovaný časopis s kulturním obsahem, který uměl zaplatit honorář, z něhož se dalo žít půl roku) několik ukázek z románu *Vyslyšené modlitby*, na který Capote podepsal první smlouvu pár dní před vydáním *Chladnokrevně*; v lednu 1966.

Podle jeho vlastních slov mělo jít jen o další „dokumentární román“; téma bylo ovšem kontroverznější než „chladnokrevný“ popis vrahů a jejich hrůzného činu. Capote se totiž rozhodl, že v tomto zamýšleném pendantu k Proustovu *Hledání ztraceného času* popíše svůj život mezi newyorskou smetánkou. Otevřenost, s níž se do práce pustil, měla nepochybně hodně společného s dávným přesvědčením, že „základem literatury jsou klepy“.

„Opravdu si to myslíte?“ ptá se ho v knize *Rozhovory s Capotem* Grobel.

„Samozřejmě; veškerá literatura — od životopisů přes eseje až po povídky a romány — jsou klepy.“

„*Gulliverovy cesty* jsou taky klepy?“

„Svým způsobem v nich Swift komentoval dobovou společnost, to je přece jasné.“

Capote ovšem neumístil pikantní historiky a dialogy do vzdálených říší obrů či trpaslíků. Zůstal s nimi v New Yorku — a jejich aktéry skryl za pseudonymy, které nemohly ošálit nikoho.

O tom, co následovalo, vypovídá kniha George Plimptona mrazivým způsobem. Trumanovi bohatí a vlivní přátelé se cítili zrazeni a mnozí se ke spisovateli obrátili zády.

„Nemám v úmyslu se o té aféře bavit,“ řekl Capote později, „protože to, co se dělo,

nemá nic společného s literární hodnotou díla. Můžu jen říct, že spisovatel musí pracovat s materiálem, který shromáždil jako výsledek svých pozorování — a nikdo nemá právo upírat mu tohle právo. Mohou jím pohrdat, to ano, ale upřít mu to nemohou.“

Tak jak tak, ohlas na zveřejněné části knihy měl na jeho další psaní i soukromý život devastující účinky. Práci na knize přerušil, a i když se dušoval, že to nemělo nic společného s reakcí na těch pár kapitol, nic dalšího už ke knize nepřipsal. *Vyslyšené modlitby*, které vyšly dva roky po jeho smrti v Londýně (!), tak obsahují pouze nechvalně proslulé části.

Pravdou může být, že Capote později na publikovaných kapitolách ještě pracoval; sám to každopádně tvrdí. Přátelům dokonce z hlavy citoval dlouhé pasáže z nových kapitol. Ty se ovšem v Capoteho skromné

pozůstalosti nenalezly, což dalo následně vzniknout různým mýtům. Podle jednoho je na pokyn z vysokých míst „stopila“ FBI, aby nevyplavaly na povrch další nemilé klepy, podle jiného ukryl Capote hotový rukopis v boxu na neznámém nádraží, kde teoreticky leží dodnes. Pravda je nejspíš taková, že ztratil víru ve svůj zamýšlený majstrštyk, a proto už nedokázal v práci pokračovat.

Dne 25. srpna 1984 zasvištěl boží bič naposledy a jeden z největších génů světové literatury se tiše vytratil z kolbiště, kde zažil slavná vítězství, ale v posledních letech těž mnoho utrpení. Uzavřela se pouť mimořádné osobnosti a originálního autora, který se přesvědčil o pravdivosti výroku svaté Terezy z Ávily, že pro vyslyšené modlitby bývá prolito více slz než pro ty oslyšené.

**Autor je spisovatel a nakladatel.**

Foto Jill Kremetz / reprodukce z knihy George Plimptona Truman Capote



→ 30. září uběhlo sto let od Capoteho narození, 25. srpna čtyřicet let od smrti



**S Pavlem Klusákem o jeho nové knize, kulturní publicistice a šamanovi z Costa Coffee**

# STAČÍ NEUMŘÍT, NENÍ TO ZVLÁŠTNÍ?

Text Petr Vizina  
Foto David Konečný

**Nejspíš to stejně celé přepíšu, konstatuje Pavel Klusák před rozhovorem o pětatřiceti letech svého psaní o hudbě. Nakonec rozhovor jen lehce upraví, důležité věci formuluje přesně. Třeba proč si myslí, že Suchý se Šlitrem se v Semaforu šedesátých let zasloužili o stát. O těchto dvou pojednává jeho nová kniha, takže je má promyšlené.**

**Když jsi v roce 2021 vydal knihu o Gottovi, stala se — řečeno se zlatým slávikem — šlá-grem a podle Magnesie Litery knihou roku. Jak vyprávíš příběh Suchého a Šlitra?**

První věta úvodu, oddělená od zbytku textu, říká, že Suchý a Šlitr se zasloužili o stát. Snažím se říct, že pro mě jde o důležitou společenskou story. Způsobem, který byl neplánovaný, mimo veškeré instituce, pomohli ukončit společenskou atmosféru padesátých let. Nic menšího. Zároveň jsou divadlo Semafor a písničky S&Š zdrojem naprosto osobní radosti a okouzlení pro moře lidí z několika generací: to dokázal v Československu věru málokdo a časový odstup nás v tom utvrzuje. Hledal jsem tedy způsob, jak ve vyprávění odrazit tuto dvojitou šroubovici: jak společenskou roli, tak energii, radost a nezbednost, která proučila do soukromých životů publika.

Kromě velkého společenského příběhu jsou Suchý se Šlitrem součástí mého vlastního života. Světa, jak ho mám rád. A tak jeden z důvodů, proč jsem knihu začal psát, byla touha zbavit se předběžného nastavení, že Semafor je přece báječný. Prověřit to dospělým pohledem, koneckonců i z hlediska dnešních časů. Mám velmi rád první prózu Jany Šrámkové *Hruškadóttir* s motivem, že přijde čas odložit zděděnou víru. A nově, velmi sám za sebe zjistit, jestli „tomu všemu“ lze věřit. Tohle jsem podnikl se Semaforem.

**K čemu jsi došel?**

Odpověď na tuhle otázku má kolem čtyř set padesáti stran a je v knize. Snad poukazuje na známější i skrytá místa písniček a inscenací S&Š, díky nimž je zřejmé, že toto je zásadní a nesamozřejmý příběh budování toho, čemu můžeme říkat popkultura nebo taky sblížení vysoké kultury s nízkými žánry. Díky velkolepému instinktu, který si nejspíš zprvu neuvědomoval, Jiří Suchý začal psát v atmosféře vyžadované angažovanosti padesátých let písničky jako „Malý blbý psíček“ nebo „Zastřelilo tele krávu“. Bylo to natolik apolitické, že se z toho rysu stalo politikum — a taky důvod, proč po hudbě z Reduty, Zábradlí, Semaforu lidi dychtili. K tomu tu bylo — skrze Jiřího Šlitra a kapelu Ferdinanda Havlíka — tolik fyzického rytmu, pochytaného z černé i bílé zámořské hudby, že šlo nejen o revoluci přístupu, ale i těla.

Kritikové a politikové, kteří měli v krvi ještě pořád poválečné budování „socialistické kultury“, za to neměli S&Š rádi; první zákaz scénického textu přišel ještě dřív, než založili Semafor. Suchého

nesamozřejmá apolitičnost doprovázela a zároveň spoluvytvářela naše šedesátá léta. Koncem téhle dekády pochopil, že jakkoli nechtěl být satirický, okolnosti jej k tomu dovedly, šikmý svah sixties mířil k pražskému jaru. Přitom byl Suchý tou proměnou sám sobě podezřelý! Uprostřed hry *Poslední štace* vystoupí z kůže své postavy a řekne: „Ač v pyžamu, tak k vám nemluvíme teď jako pacient, teď mluvím jako autor hry. Tak vidím třeba, že tahle hra budí dojem satiry, což je ovšem dojem mylný, sám se tím cítím zaskočen, ne snad tím, jak se ta hra podobá naší skutečnosti, spíš tím, jak se naše skutečnost podobá tý hře.“ Ale to už odbočuju od otázky, jak je mým zvykem...

**Říkáš, že Suchý se Šlitrem jsou tvé osobní téma. Z jaké pozice tedy o nich píšeš?**

Je to až legrační: K Semaforu jsem se nedostal uprostřed nějaké velké vlny popularity, to by ani generačně nešlo. Na konci sedmdesátých let, tehdy mi bylo devět, můj strýc Petr Zvoníček, který publikoval články o jazzu a o nějaké české písničky se téměř nezajímal, si nechal od přátel stočit osmihodinovou pásku ze Semaforu šedesátých let. Máma, která jinak neposlouchala reprodukovanou hudbu, chodila ke strýci na návštěvu a ten záznam se po porcích poslouchal. Pro oba byl Semafor výjimkou, kterou plně akceptovali. Vysvětluji si to tak, že některým lidem se po čase začalo stýskat po šedesátých letech. Výborná supraphonská edice tří alb, za kterou stál koncem sedmdesátých let producent Hynek Žalčík, tehdy zapříčinila, že se na Semafor začalo víc vzpomínat. Zároveň si publikum uvědomilo, že podobný fenomén tu není. V té době jsem se na Semafor namotal. Myslím, že jsem vůbec nerozlišoval, která píseň je veselá a která chmurná, „Píseň o vyšinutém trpaslíkovi“ mě bavila stejně jako „Melancholické blues“. Chodil jsem do třídy s chlapcem, který se jmenoval Marek Najbrt, a ukázalo se, že i oni mají doma diskotéku Suchého a Šlitra. To nás spřátelilo a zachtělo se nám vymýšlet bláznivé filmy a divadlo. Do Semaforu jsem šel prvně na Fausta, tedy na představení *Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo nám. 40*. Bylo moc hezké vidět tohle představení i návrat Jonáše, ale ten zážitek mě jen ještě víc utvrdil v tom, že dílo ze šedesátých let mi dál bude vrtat hlavou jako jedinečná, oddělená kapitola. Poznamenaná sepětím se svou dobou i vymezeným životním časem Jiřího Šlitra, který umřel v pětáctýřiceti.

**V knize připomínáš, že v Československém rozhlasu v dobách normalizace kdosi vymazal více než dvě stovky Suchého pořadů. Píšeš dokonce, že z dnešního pohledu ti to přijde jako vlastizrada. Vedla k tomu podle tebe nenávisť k šedesátým letům?**

Suchý a Šlitr patřili v osmašedesátém k prvním signatářům prohlášení Dva tisíce slov. Šlitr si to nestihl odpykat, Suchý si to v mnohém vyžral za oba. Ale myslím, že máš pravdu: Semafor, to bylo něco jiného než Havel a Vaculík, kteří oba měli na S&Š silnou vazbu. Suchý se Šlitrem nebyli intelektuálové, ale široce populární komici a hitmakeři. Suchý během normalizace





připomínal atmosféru šedesátých let velmi mocně i těm, kdo kašlali na politickou agendu, vždyť na *Kdyby tisíc klarinetů* přišly do kina čtyři miliony Čechoslováků. Řekl bych, že to je důvod, proč byl Suchý tak potlačovaný: aniž by hnul prstem, pořád skrze svoje dílo odporoval tehdejšímu vymazání paměti. Dobové instituce mohly strčit do trezoru film *Zločín v šantánu*, vystříhnout a zničit scénu se Suchým z *Vrchní, prchni*, nevydávat mu knihy. Ale nemohly zabránit tomu, že si lidi v hospodě a u ohně zpívali „měla vlasy samou loknu“, „každý ráno na piáno hraje Jack“, nebo dokonce „jó, to jsem ještě žil“.

**Zacituju z tvé knihy: „Natvrdo v protisměru vůči nearogantnímu humoru Jiřího Suchého zpíval Milan Drobný v póze suverénního lamače dívčích srdcí.“ Tahle věta mi připomněla, jak nápaditě a přesně se dá psát o hudbě. Píšeš lehce?**

Rád bych, aby lidi bavilo moje texty čist a ty aby zároveň neslevily z relevantního obsahu. Proto mi to občas trvá. Díky tomu, že potomci jsou už velcí, můžu psát mimo normální denní a noční režim. Když vím, že se potřebuju víc soustředit, prvně ujdou dva kilometry. Psát o Semaforu znamená psát o subjektu, který není laciný. Snažím se, abych toho „byl práv“, jak říkával

literární historik Jiří Brabec na svých přednáškách. Většinou se mi zdá, že zacházím s muzikou, která má v sobě tolik osobitosti, že není příliš těžké odpovídat něčím, co není šablonovité. Kliše by k takové hudbě vlastně nepasovala. I když se jich občas dopustím, jasně. Nezapomeňme ale, že *Suchý & Šlitr* je zároveň kniha o divadle. Téměř všechny písničky, včetně těch, které máme tak rádi, vznikly pro divadelní příležitosti. Snažím se vyhmátnout dílčí příběhy jednotlivých inscenací. Proto taky, možná ne zcela systematicky, se od sebe kapitoly liší. Měl jsem pocit, že to, co lze vytáhnout z *Benefice*, z *Đábla z Vinohrad*, z *Takové*

ztráty krve nebo z divadelní podoby muzikálu *Kdyby 1000 klarinetů*, jsou různé kauzy, o kterých se dá psát rozdílně.

**Tvůj kamarád Petr Borkovec tě popisuje jako básníka. Před lety jsi vystupoval na slam poetry, tvůj instagramový profil je @spala v kukle, přesmyčku z tvého jména poskládal Karel Šiktanc. V dospívání jsi se zabýval hádankami. Je pro tebe psaní něčím na způsob hry?**

Psaní? Spíš celý život. Myslím, že dnes už to reflektuju víc než dřív. Když se řekne „hra“, zní to jakoby vznešeně. Samozřejmě dávám bacha, aby to nepohřbilo všechno vážnější. V hlavě mi uvízla scéna z jednoho filmu Woodyho Allena, kde přistanou mimozemšťani, on čeká na zprávu z vesmíru a oni řeknou: „Máme rádi hlavně vaše starší filmy, když jste ještě točil komedie!“ Takže i moje humornost ustupuje potřebě vystihnout stinnější a komplexnější stránky světa. Dokonce si myslím, že mě někteří lidé považují za až podezřele seriózní osobu, alespoň na popové poměry. Když mě potká na ulici

Honza Dědek, zaklíná se, že už brzy začne studovat latinu a klasickou řečtinu. Takhle působím na lidi.

**Zmíněný Petr Borkovec v textu na serveru *iLiteratura* připomíná, jak jste koncem devadesátých let společně pracovali v kulturní příloze *Lidových novin* za šéfredaktora Šafra. Údajně vám řekl, že byste „měli mít v příloze občas hezký nahý ženský, aby to pak alespoň někdo četl“. Než se začneme bavit o rozdílu mezi přitažlivostí a podbízivostí kulturních textů — vážně se to stalo?**

Petr je samozřejmě literát a fabulátor, v okamžiku, kdy se člověk ocitne v jeho literárním textu, ocitne se tam jako Petrova postava. Čistě jako dokument by myslím znamenalo „čerpát z nejistého pramene“. Petr je v tomhle směru nejistý pramen, beru to jako formu pocty i jeho hry. S těmi shrnutými podkolenkami měl ale pravdu.

Když někdy v roce 1999 přijali Petra Borkovce na kulturní stránky *Lidových novin*, domluvili se, že povede čtyřstránkovou přílohu *Umění a kritika*. V okamžiku, kdy Petr uveřejnil článek „Druhý břeh“,

celostránkovou meditaci Oldřicha Krále o čínské poezii, vyzvali ho Šafra a vedení redakce, ať si k sobě okamžitě přibere někoho přes popkulturu. Bylo dosti paradoxní, že padla volba zrovna na mě. Má první pracovní schůzka se Šafrem se týkala jeho objednávkový článku na téma fenomén erotická houslistka. Měl na mysli Vanessu Mae. Na článek nikdy nedošlo, moje představy o fenoménech se pohybovaly na škále John Cage — Vašek Koubek. Někdy jsme se tam měli pěkně, psal jsem o Arvo Pärtovi nebo Einstürzende Neubauten, což pokládám za činnost úměrnou kritické příloze. Po roce nás oba vyhodili. Kulturní přílohy holt měly svoji hrdost a úroveň, i když dnešní doba by je možná viděla jako elitářšší. Pořád jsme měli před očima, že vychází kulturní revue *Lettre internationale*, kterou její zakladatel A. J. Liehm prosadil v řadě jazyků světa, na čas i česky. Petr Borkovec má — do dnes — výborný smysl pro formulování námětu, uplatňoval ho. Byli jsme přesvědčeni, že máme být součástí kulturní debaty. Měli jsme pravdu.

**Jak dlouho vlastně píšeš?**

První článek jsem napsal ve svých devatenácti o takzvané brněnské scéně, o kapele Pro pocit jistoty a o projektech J. A. Pitínského na podzim 1989. V časopise Jonáš klubu to publikovali těsně po revoluci, v době, kdy to podle mě málokoho zajímalo. Atmosféra se razantně proměnila. Potom, od jara 1990, se ukázalo, že je možné psát do čerstvě oficalizovaných *Lidových novin*. Myslím, že do hudební publicistiky jsem vstoupil kvůli živým hudebním pořadům Jiřího Černého, kterým se někdy říkalo *Rockování*, jindy *Antidiskotéka*. Přinášely informace, které jinde nebyly, a zároveň budovaly přátelské komunity. Byla to správná věc, v jádru podvratný čin muže, který ovšem ani tak nezapřel, že důvěřuje konzervativním hodnotám.

**Vypadá to, že kulturní rubriky médií, které by soustavně sledovaly dění, patří minulosti. Mladí publicisté se za nimi v iniciativách jako *Nájem nadšením nezaplatíš* teskně ohlížejí. Tobě jako autorovi populární knihy o Gottovi nebo podcastu o Kurtu Cobainovi na Vltavě kulturní rubriky chybějí?**

Nechci umenšovat svou práci, ale za úspěchem zmíněného podcastu je do značné míry téma Cobain. Jsem naprosto nadšený, že téměř bez reklamy má na webu Vltavy nějakých deset tisíc posluchů můj seriál *Ženská práce*, emancipační příběhy

**Když mě potká na ulici Honza Dědek, zaklíná se, že už brzy začne studovat latinu a klasickou řečtinu. Takhle působím na lidi.**



SILENC  
TRANSF

MAJ  
SO

SUCHÝ JIRÍ 18  
SUCHÝ JIRÍ 17  
SUCHÝ JIRÍ 16  
SUCHÝ JIRÍ 13  
SUCHÝ JIRÍ 8  
SUCHÝ JIRÍ 9  
SUCHÝ JIRÍ 11  
SUCHÝ JIRÍ 12  
SUCHÝ JIRÍ 4  
SUCHÝ JIRÍ 20  
SUCHÝ JIRÍ 19  
SUCHÝ JIRÍ 10  
SUCHÝ JIRÍ 7  
SUCHÝ JIRÍ 5  
SUCHÝ JIRÍ 3  
MELODIE 1968  
PIONÝR XV - 1967-68  
Jiří Černý ... na břehem / hudební publicistika 1956-1969  
MELODIE 1966  
MELODIE 1964  
MELODIE 1963  
ms 1959  
KINO 1965  
Mladý svět 1967  
Mladý svět 1964  
MLADÝ SVĚT 1962



autorských zpěvaček jako Nina Simone nebo Yoko Ono, což je pro mě vlastně důležitější než Cobain. Pokud jde o iniciativu Nájem nadšením nezaplátíš, ti lidi mají pravdu. Kolektivně a nahlas říkají to, co jsme my, jejich starší kolegové, žili, jen jsme nikdy nedali dohromady vlastní platformu, na níž bychom to prohlásili nahlas. Kulturní publicistika je u nás k uživení pro velmi malý počet lidí: možná to opravdu jde systémově a vědomě měnit. Já samozřejmě mám nutkání ještě prověřovat z druhé strany: jaká má ta hudební publicistika být, aby byla funkční a užitečná? Aby byla víc než „pí ár“ na koncert, víc než separát z cizího článku v angličtině, víc než fanouškovské pokřikování a touha vidět svůj podpis na veřejnosti, víc než příkladný příběh pro mládež, víc než ilustrace politické teorie — aby skutečně měla publikum? Sebereflexe a sebenárok, aby moje práce obstála, musí jít ruku v ruce s požadovaným nárokem na podporu od společnosti a institucí.

#### **Je pro tebe takovou institucí Český rozhlas?**

Jestliže s velkou chutí pracuju pro rádio, pak mimo jiné i proto, že už není možné dlouhodobě publikovat psané texty tak, aby to nebyla volnočasová aktivita. Nejde o zbohatnutí, ale alespoň standardně z toho žít nejde. Pro svou enormní chuť psát jsem prošvihl určité životní šance: žádné ze svých partnerek jsem nemohl nabídnout život s autem, baráky, vydatným cestováním po světě. Udělal jsem to záměrně. Vybral jsem si. Nepochybně to lze pojednat šikovněji, možná v kombinaci s akademickou prací. V rozhlasu jsem se po deseti letech na stanici Wave „prostárl“ na Vltavu, kde zároveň nastal zřetelný průlom v době, kdy stanici šéfoval Petr Fischer a kdy bylo možné dělat publicistické seriály. Trvá to a mám dobrý pocit ze současných pracovních možností v rádiu. Narazil jsem taky na piráty, kteří kdesi online archivují a zpřístupňují některé mé seriály, které už jinak není možné slyšet. Je to nelegální, ale jsem jim nakonec vděčný.

**Setrvale a soustavně sleduješ hudbu jako své téma, ačkoli bys jako absolvent bohemistiky, scenáristiky a dramaturgie mohl dělat leccos dalšího. V absolventském filmu *Vynález krásy* na FAMU jsi vyprávěl o vynálezci Karla Gotta jako robota, napsal jsi hru *ABBA. Scény z manželského života*. Co tě u hudby drží?**

Myslím, že jsem toho s hudbou prožil hodně. Nashromážděná zkušenost přichází

svým způsobem snadno: stačí neumřít, není to zvláštní? Dvacet třicet let zkušenosti dává určitou perspektivu, zkusím to využít. I kdybych se pustil do psaní fikce, asi by se týkala hudby, přes hudbu dokážu nějaké věci pojmenovat. Ale pronásledují mě i nehudební témata, tak uvidíme, zda se to časem vyjeví.

#### **Tvůj kolega, hudební publicista Karel Veselý se už do fikce pustil v dystopickém románu *Kov*. Máš chuť psát prózu?**

To ani není chuť, to je druhý pól, který přirozeně přitahuje. Po nějaké době v novinách toužíš nebýt spoutaný tou seriózní pravdivostí. Moje kniha *Uvnitř banánu* je enigmatický tvar, který zbavuju enigmatičností tím, že poměrně otevřeně mluvím o tom, že značná část textu je fikční. A taky mám pocit, že když z mojí přednáškové činnosti vzešlo drama *ABBA. Scény z manželského života*, je na jednu stranu velmi věrné osudům té skupiny — protože v životě jejich členů je veškerý dramatický potenciál, který je zapotřebí —, ale zároveň jde o práci, která se blíží spíš autorskému dramatu než nonfiction.

#### **Vraťme se zpět — co ti přijde nejzajímavější na osudech Suchého a Šlitra?**

Jejich osudům je knížka věnovaná mnohem méně než jejich dílu. Já jsem vlastně fascinovaný tím dílem. Na konci padesátých let, tipuju z iniciativy Jiřího Šlitra, si ti dva slíbili, že budou pracovat jediné spolu, že nebudou dělat písničky s nikým jiným. Uzavřeli nepsanou smlouvu. Myslím, že díky tomu se postupně propracovávali ke stále hlubším věcem. Zároveň se záhy stali celonárodními, československými hitmakery. Byli schopní téhle speciální, skutečně úspěšné spolupráce, ale v pravém slova smyslu se nepřátelili. V knížkách lze najít několik příhod. Když spolu začínali, Šlitr řekl, že pojedou na výlet. Vzal Suchého někam na motorce, u Berounky pak Šlitr potkal nějakou holku a řekl Suchému, ať se vrátí domů vlakem. Nikdy už podobný společný výlet nenásledoval. Když si pořídili chalupy, navzájem se pozvali na návštěvu asi tak jednou. Dokonce si myslím, že ani jeden z nich k sobě nechtěl pustit další lidi, protože si něco chránil. A že bylo co chránit! Výjimečné dílo vzniklo ze vzájemné osobní blízkosti, která byla komplikovaná. Skutečnou osobní blízkostí se stal až poslední rok Šlitrova života.

#### **Nejsme pořád spíš u díla?**

Řeknu ti, co je u těch dvou téma, které mě vzrušuje. Suchý, který nepochybně



nebyl teoretikem, vzal ve druhé polovině padesátých let jazyk tak silně zarámovaný tím, co se předpokládá — co můžeš, co nemůžeš, a tak dál —, a režimu ho ukradl. Nepochybně zapracovalo i to, že jejich muzika měla v sobě fyzický rytmus a svůdnost. Ale to, že vezmeš jazyk z dosavadních funkcí a překóduješ ho, ukradneš ve jménu společenské role, to je myslím super.

#### **Jiří Suchý stále vystupuje a koncertuje, chodil jsi za ním pro rady?**

Když se ozveš třiadvadesátiletému Jiřímu Suchému, odpoví ti mailem: „Vážený pane, ano, ovšem teď mám fofr.“ Jsem vděčný za těch několik málo setkání. Mrzí mě, že jsem nemohl nahlédnout do jeho archivu, ale fotoarchiv se mnou sdílel, za což mu velice děkuju. Jaký k němu mám vztah? Stojí za velkolepým dílem. Zároveň moje kniha vznikla, protože si myslím, že dílo může relevantně komentovat i někdo jiný než autor. A že vůči jeho tradičním vyprávěním, třeba o představení *Sekta* jako o propadáku, lze postavit jiný úhel pohledu.



Pavel Klusák (nar. 1969) je hudební publicista. V minulosti pracoval jako redaktor přílohy *Orientace Lidových novin* a šéfredaktor časopisu GHMP *Qartal*. Jeho texty se objevují na serveru *Aktuálně.cz* či v *Deníku N*. V Českém rozhlase na stanici Vltava uvádí každý týden experimentální hudbu. Připravil radioseriály o přelomových skladatelích posledního půlstoletí, o pop-music v normalizačním Československu, o Kurtu Cobainovi, osobnostech ženské emancipace v hudbě či o divadle Semafor. Audioseriál *Gottfák* (Audionaut) získal cenu pro nejlepší podcast roku na festivalu Prix Bohemia Radio 2023. Působí jako hudební kurátor Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava. Je režisérem filmu *Hudba Zdeněk Liška* (2017), spolu s Markem Najbrtem realizoval televizní dokumenty *Všechno je proměnlivé. Vodňanský a Skoumal* (2020) a *Burian vs. Dědeček* (2022). Je autorem hry *ABBA. Scény z manželského života* (2019, rozhlasová verze 2022) a „příručky-prózy o hodnotách v hudbě“ *Uvnitř banánu* (2021). V roce 2021 mu vyšla kritická biografie o životě a době Karla Gotta *Gott. Československý příběh*, za níž získal dvě Ceny Magnesia Litera. Žije v Praze a Brně, má tři potomky.

#### Co další pamětníci?

Skvělou energii mělo setkání s Věrou Formanovou-Křesadlovou. Nejdřív razantně odmítla s odůvodněním, že mluví výhradně pravdu, což způsobuje problémy. Myslím, že měla předchozí špatnou zkušenost s neautorizovaným rozhovorem. Pak se nechala přesvědčit a převyprávěla mi neuvěřitelná dobrodružství svého života, občas tedy skutečně hůř publikovatelná. Bylo to krásné: ona opravdu nemá schopnost mlčet a překrucovat, maximálně něco zamlčí, a úplně na ní vidíš, jak se to z ní dere ven a ona s tím bojuje. Vyprávěla taky krásné epizody o Šlitrově autoritě uvnitř divadla a o jeho zvyku kreslit vždy a všude, třeba i na státní hranici během proclívání. Já jsem v jádru introvert, a tak jsem třeba nešel za Pavlínou Filipovskou, asi i proto, že jsem se do ní během rešerší beznadějně zamiloval. Moc mi pomohla Magda Šebestová, která coby desetiletá Magda Křížková utáhla velkou roli po boku Suchého v *Benefici*. A totálně laskavá byla Dominika Křesťanová, dcera Jiřího Šlitra. Když jsem uviděl v jejím archivu Šlitrovu scénář *Ďábla z Vinohrad*, včetně

tabulky s rozpisem celé inscenace, div to se mnou nepraštilo blahem. Mimochodem, Dominika je překladatelkou autorů jako Salman Rushdie a Tove Janssonová. Přičemž Šlitr je docela muminek, řekl bych.

**Vraťme se k úvodu našeho rozhovoru, k tomu, jak desetiletý Pavel Klusák poslouchá z magnetofonu u svého strýce nahrávky Semaforu ze šedesátých let. Jak těm momentům rozumíš z dnešního pohledu?**

Zdaleka ne všechno, co jsem poslouchal v rané fázi života, se mnou zůstalo. Nevracím se ke skupině Olympic, k Neně, k Visacímu zámku. Udivilo mě v pozdějších fázích života, že náklonnost k Semaforu nemizí. Ve dvaceti. Ve třiceti. V padesáti. Člověk si všímá jiných věcí, jako by se krystal postupně odhaloval z různých stran, ale přetrvává to. Dětská píseň „Sluníčko“ mi dnes připadá jako vyrovnání s koncem věcí, i se smrtí: „Nevrátí se, nevrátí se... Tak je to.“ Vždycky si při tom vzpomenu na okamžik, kdy dvouleté dceři uletěly balonky a ona, měla to v pohledu, v tu chvíli pochopila, že některé věci se nikdy nevrátí.

**Psaní je práce o samotě. Co ti dodává energii a sune tě k deadlineu?**

V zimě jsem potkal šamana. V Costa Coffee v jednom obchodním centru se uvedl do excitovaného stavu, a i když jsem se ptal na něco úplně jiného — na materiál pro buben —, řekly mi nějaké bytosti jeho hlasem: „Musíš běžet k třetí knize.“ Tahle kniha je sice moje šestá, ale je pravda, že třetí podstatná. Opravdu jsem po tomhle setkání zrychlil: uvědomil jsem si, že chci, aby Jiří Suchý dostal ten můj spis tak čilý, jako když má v těch svých třidevadesáti povedených den. ●

# ČEKÁNÍ NA PTSD



Mária Beňačková Rišková

**Od posledních parlamentních voleb na Slovensku uplynul rok. Vláda Roberta Fica za tu dobu stihla neuvěřitelné množství neuvěřitelných věcí — exekutivních i legislativních kroků, které podle mnohých kritiků mohou ohrozit nebo už ohrožují demokratickou společnost. Možná nejviditelnější byly kontroverzní kroky ministryně kultury Martiny Šimkovičové. I kvůli hlasitému a odhodlanému odporu, které vyvolaly u slovenské kulturní obce.**



Slovenské sociální sítě v druhé polovině září zaplavily fotografie domácích knihoven a zmínky o bohatství. Šlo o součást vlny kritiky vládního konsolidačního balíčku, respektive velkého balíčku opatření (včetně zvýšení DPH z 20 procent na 23 procent). Na úvodní tiskové konferenci ministr financí vysvětlil zvýšení daně na knihy ze současných 10 procent na 23 procent rozpačitými slovy, že je to v pořádku — vždyť knihy jsou stejně pro bohaté. Ačkoli se ministr hájí tím, že výrok byl vytržen z kontextu, vydavatelé, autoři a čtenáři vnímají toto rozhodnutí jako krok k likvidaci nezávislé knižní kultury a kritického myšlení na Slovensku.

Je přitom tragické, že jde jen o jeden z příkladů nezájmu slovenské vlády o řešení problémů a nejistých životních podmínek lidí pracujících v kultuře a kreativním průmyslu. Zdejší kulturní obec je tak již téměř rok na nohou, protože Slovensko čelí hluboké krizi v oblasti kultury: současná vláda v čele se stranami SMER, HLAS a Slovenská národní strana během roku přijala až příliš mnoho podobných opatření,

kteří přímo ohrožují existenci a nezávislost kulturních institucí.

Od nástupu vlády Roberta Fica do funkce v říjnu 2023 probíhají výrazné snahy o posílení státní kontroly nad kulturními institucemi. Ministryně kultury za Slovenskou národní stranu Martina Šimkovičová, která se do své funkce dostala navzdory (nebo kvůli?) své xenofobní a dezinformační minulosti, začala svou politickou kariéru na webu známém svým nenávisným obsahem. (Několik let vypouštěla dezinformace na internet společně s Petrem Kotlárem, který je vládou pověřeným vyšetřovatelem akcí během pandemie covidu-19 a je také zdrojem národní ostudy, když během summitu Světové zdravotnické organizace prohlásil, že pandemie neproběhla.)

Martina Šimkovičová po svém jmenování na konci loňského roku jako první zrušila již udělené granty v dotačním programu na podporu mediální gramotnosti a boje proti dezinformacím. Na sociálních sítích okamžitě začala šířit nenávist vůči LGBTI+ lidem — prohlásila, že „neziskové organizace podporující LGBTI+ už nedostanou

↑ **Protest na podporu Kulturní stávký (logo stávký), Bratislava, 19. 9. 2024**

od ministerstva kultury ani cent“, a mluvila o jejich „parazitování na veřejných prostředcích“. Od té doby následoval nepřetržitý proud nenávisných komentářů, zákazů, novel zákonů důležitých pro chod kultury, rušení celých oddělení či institucí a propouštění či dobrovolný odchod desítek zaměstnanců Ministerstva kultury a veřejných institucí. Vše se děje bez jakékoli diskuse s odbornou veřejností, ve zrychleném řízení. A samozřejmě s posvěcením premiéra, vlády a koalice, která v parlamentu jeden po druhém válkuje základy demokracie.

#### VÝSLEDKY PRÁCE

Jednotlivé devastující kroky vedení Ministerstva kultury pečlivě sleduje hlavní „odbojová“ iniciativa proti této kulturní destrukci, platforma Otvorená Kultúra!,

a reaguje na ně adekvátními protioopatřeními. Shrňme si současný stav práce nejhoršího vedení slovenského resortu kultury od sametové revoluce:

### 1. Likvidace institucí

Slovenská scéna současného umění letos přišla o jediný prostor zřízený Ministerstvem kultury (sotva vybudovaný) výhradně pro současné výtvarné umění — Kunsthalle Bratislava. Ministerstvo dotlačilo ředitele k rezignaci a poté narychlo, bez jakékoli odborné diskuse, Kunsthalle jako příspěvkovou organizaci zrušilo začleněním do Slovenské národní galerie. Celý personál byl propuštěn.

Nejzávažnější je čerstvé odhalení prostřednictvím bývalých zaměstnanců Ministerstva kultury Slovenské republiky. Ti v rozsáhlém materiálu prezentují záměr generálního sekretáře služebního úřadu

↓ **Protest proti změnám v RTVS před Národní radou Slovenské republiky, 20. 6. 2024**

Ministerstva kultury Lukáše Machaly restrukturalizovat celý systém veřejných kulturních institucí sloučením, centralizací, a dokonce zestátněním institucí a sbírek patřících různým vlastníkům a správcům.

### 2. (Proti)personální politika

Ministryně nahradila ředitelku Mezinárodního domu umění pro děti Bibiana svou sousedkou, která nemá žádné odborné zkušenosti s vedením podobné instituce (kromě toho, že má dvě děti).

Šimkovičová nahradila generální ředitelku Slovenské národní galerie lektorem takzvaného univerzálního léčitelství tao bez relevantních zkušeností s vedením kulturní instituce.

Generální ředitel Slovenského národního divadla byl odvolán bez udání důvodu, což je sice v kompetenci ministryně, avšak takový způsob řešení personálních otázek by neměl mít v kulturní společnosti místo.

Novela zákona o muzeích a galeriích zase zrušila povinnost pořádat veřejná slyšení při výběru ředitelů. Bylo rovněž zrušeno jejich pětileté funkční období. V současné době

může být ředitelem muzea přijat prakticky kdokoli na libovolně dlouhou dobu.

### 3. Chyby při ochraně kulturního dědictví

Ministerstvo kultury celý rok blokovalo financování obnovy slovenských památek, včetně hradů a zámků. Dotační výzva na obnovu památek pro rok 2024 nebyla vyhodnocena ani v září a slovenské památky letos potichu chátrají.

Slovensko se letos také poprvé po třiceti letech nezúčastní Dnů evropského dědictví, které prezentují naše památky, ale i lidová řemesla a zvyky. Machala a Šimkovičová ignorovali snahy o komunikaci a nezajistili financování.

### 4. Kontrola veřejných dotačních prostředků

Novelou zákona o Fondu na podporu umění přesunulo ministerstvo rozhodování o podpoře uměleckých projektů z rukou tří set nezávislých odborníků na svých osm přímo jmenovaných. Důvody tohoto kroku jsou nejasné. Rada Fondu se navíc již dvakrát nemohla sejít, protože se dostavil pouze



Foto Adam Straka

jeden z ministerských nominantů (a právě toho ministryně odvolala bez udání důvodu).

Úpravou zákona o Audiovizuálním fondu se neúměrně zvýšily kompetence Rady Fondu, v níž je pět členů jmenováno přímo ministerstvem.

## 5. Kontrola veřejnoprávních médií

Rozhlas a televize Slovenska (RTVS) pod tímto názvem v červnu zanikl a byl nahrazen novou institucí s názvem Slovenská televize a rozhlas (STVR). Nový zákon o STVR byl prosazen s cílem odstranit generálního ředitele RTVS, dosáhnout kontroly nad hlavními veřejnoprávními médii a ovládnout společenský a politický narativ. Výsledkem rychlé operace (zhruba čtyři měsíce od návrhu do přijetí zákona) je současná prozatímní situace: nová STVR například stále nemá nové logo, novou vizuální komunikaci, nové webové stránky ani nové e-mailové adresy zaměstnanců.

## 6. Šikana a útoky na vlastní sektor

Ministerstvo kultury nezastupuje lidi z kulturního sektoru, naopak na ně účelově útočí, pomlouvá je a dělá z nich veřejné terče. Od listopadu 2023 ministryně Šimkovičová, generální tajemník Machala, poslanec Michelko a další nominanti Slovenské národní strany, stejně jako zástupci vládní koalice útočili na desítky umělců, tvůrců, projektů, festivalů a představení. Cílem útoků bylo vykreslit konkrétní projekty jako zvrácené či zkorumpované a práci umělců jako parazitování na prostředcích daňových poplatníků.

Na popud vedení Ministerstva kultury Slovenské republiky byla opakovaně předvolána k policejnímu výslechu výtvarnice Ilona Németh s odůvodněním, že byla členkou organizačního týmu otevřené výzvy k odstoupení Martiny Šimkovičové. K výslechu byla rovněž předvolána studentka Akademie výtvarných umění v souvislosti s pořádáním performativní akce „Kolektivní truchlení nad ztrátou Kunsthalle“.

Pracovní podmínky na pracovištích několika ministerských institucí, včetně samotného ministerstva, se stále zhoršují. Podle výpovědí propuštěných zaměstnanců ministerstvo kolabuje a postupně ztrácí schopnost plnit i základní funkce. Propouštění zaměstnanců svědčí o toxické kultuře práce, chaosu, absenci ministryně na pracovišti, ale i o impulzivních rozhodnutích, výhrůžkách a extrémním mikro-managementu Lukáše Machaly.

## 7. Nezáměr o strategické řízení a veřejnost

Rok po nástupu nové vlády není oborovým organizacím ani odborné veřejnosti jasná strategie, koncepce a priority ministerstva. Ministerstvo kultury je stále nepředstavilo. Přestože se opakovaně odvolává na Programové prohlášení vlády Slovenské republiky 2023—2027, v němž je zájem vlády o rozvoj kultury definován obecnými cíli, současné vedení ministerstva je s těmito obecnými cíli v mnohých bodech v rozporu. Ministryně Šimkovičová odmítla naplňovat strategické cíle a záměry Strategie kultury a kreativního průmyslu Slovenské republiky 2030, která vznikala ve spolupráci pracovníků Ministerstva kultury s odbornou veřejností po dobu dvou let, byla schválena vládou v červnu 2023 a pro níž byly připraveny implementační plány. Strategie je stále platná a Ministerstvo kultury nerealizací jejich záměrů přichází o kulturní dědictví, lidské zdroje a celkovou hodnotovou orientaci.

Vedení Ministerstva kultury nekomunikuje s kulturní obcí a obchází standardní legislativní procesy, takže se k nim kulturní obec nemůže vyjádřit. Například novela zákona o Fondu na podporu umění a Audiovizuálním fondu nebo nový zákon o STVR byly předloženy a schváleny bez jakékoli komunikace s odbornou veřejností. Kulturní obec vyjadřuje svůj kritický postoj veřejně, věcně, odborně, ale dosud nebyla nijak vyslyšena. Ministerstvo kultury nejenže nekomunikuje s odbornou veřejností o legislativních krocích, ale ignoruje i elementární administrativní úkoly.

## DRTIVÉ DOPADY

Všechna tato opatření měla neblahý dopad na kulturní komunitu, která se ocitla pod neustálým tlakem. Zásahy do nezávislosti kulturních fondů, institucí a médií vedou k omezování tvůrčí svobody a k cenzuře. Kulturní komunita, která po mnoho let usilovala o rozvoj slovenského kulturního dědictví a současného umění, tak čelí obrovským výzvám. Autoři, umělci a kurátoři, kteří se snažili vytvořit prostor pro inovativní umělecké projekty, nyní stojí před hrozbou ztráty finančních prostředků a nezávislosti. Útoky na konkrétní umělce, umělkyně a projekty fyzicky ohrožují jednotlivce i projekty vlnami nenávisti ze strany lidí, kteří uvěřili příběhům politiků o zvráceném umění, které korupčně získává dotace.

Jedním z nejvýraznějších příkladů dopadu destruktivních akcí je RTVS,

kde vláda zahájila otevřený útok na generálního ředitele a kritizovala externí produkce jako „parazity“. Následovalo odvolání generálního ředitele Slovenské národní galerie a generálního ředitele Slovenského národního divadla. Tyto kroky jsou vnímány jako snaha odstranit nepohodlné zaměstnance a nahradit je loajálními osobnostmi. Umělci se ocitli v situaci, kdy museli bojovat nejen za svá práva, ale také za nezávislost institucí, které jim poskytovaly platformu pro jejich práci.

Existují však i pozitivní dopady. Hodně se toho učíme. Dříve nebylo snadné shromáždit podstatnou většinu k debatě o kulturní politice, i když se nám to částečně podařilo při přípravě strategie pro kulturu a tvůrčí odvětví do roku 2030. Nyní se lidé organizují, vznikly dokonce kulturní odbory. Začínáme chápat, že debata o veřejné politice nemusí být takovou samozřejmostí, abychom si ji mohli dovolit ignorovat, když se o ni některé instituce budou snažit.

Kulturní komunita postupně přešla z fáze akutní stresové reakce do fáze chronického stresu. Zatím to byla spíše reaktivní činnost, ale přizpůsobujeme se a nemůžeme se dočkat fáze posttraumatické stresové poruchy, kdy budeme schopni v kultuře, mezi sebou i v sobě samých překonat následky toho, co dnes zažíváme.

Největší obavy mám z druhotných procesů, které se odehrávají v našich hlavách. Dochází k nenápadnému posunu hranic slušnosti a hodnot, lidé se uchylují k autocenzuře a objevuje se filozofie „když to mohou oni, můžeme i my“. Komunikace se vulgarizuje (i ve snaze být srozumitelný druhé straně). Naproti tomu jsou tu demokraticky zvolení zástupci, s nimiž musíme komunikovat.

Navíc se uměle vytváří představa konfliktu mezi tradiční a současnou kulturou, vyvolává se boj o zdroje mezi různými typy kultur a uměle se vytváří konflikt mezi institucemi zřízenými veřejnou správou a nezávislými institucemi nebo mezi hlavními městy a regiony. To vše je třeba mít na paměti vedle neustálého přílivu nových nevhodných a nebezpečných legislativních návrhů a vedle běžné každodenní práce a života. Je to náročné a obrovský nápor na lidskou psychiku.

Musíme se hodně učit, jak argumentovat, jak říkat, co chceme, a být pochopeni, jak zdvořile říkat „ne“, „to není pravda“ nebo „nesouhlasím“ v debatě, která není zdvořilá. Přesto se lidé sdružují, používají nástroje ke spoluvytváření veřejné politiky,

důvěřují si, podporují se a starají se jeden o druhého. Takový tlak může lidi spojit a podpořit procesy spolupráce s podporou kolegů na mezinárodní úrovni.

## KULTURNÍ ODPOR

Fiktivní faktura, kterou by mohly desítky aktivistů vystavit Ministerstvu kultury za výrobu tiskových zpráv, vyvracení zavádějících informací z Ministerstva kultury, organizování protestů a uměleckých intervencí či tvorbu na sociálních sítích, by již dosáhla mnohonásobku jeho rozpočtu. Doufám, že jednou dojde k nějaké formě vyčíslení škod, které tato vláda kultuře a občanské společnosti způsobila.

Podporu veřejnosti pocítila kulturní scéna hned při dvou výzvách k odstoupení Marty Šimkovičové. První otevřená výzva byla zveřejněna 17. ledna 2024 a uzavřena 26. ledna 2024 se 188 494 podpisy. Další výzva k její rezignaci s názvem Na obranu kultury byla zveřejněna 8. června 2024 a v současné době má rovněž téměř 190 000 podpisů. Úspěch otevřených výzev ukazuje na celospolečenskou nepopularitu ministryně Šimkovičové, která ve volbách získala pouze 27 615 preferenčních hlasů.

Kulturní komunita strávila celý rok vyjednáváním a snahou zvrátit všechna její škodlivá rozhodnutí. Dezinformace a antistrategické kroky popírají a kritizují lidé z iniciativy Zachraňme kulturu (která vznikla v druhé polovině devadesátých let proti tlaku mečiarovského ministra kultury Hudce) a z okruhu ministryně úřednické vlády Silvie Hroncové.

Nejsilnější hlas má pak platforma Otvorená Kultúra!, která se zavázala chránit nezávislost kulturních institucí a bojovat proti politické cenzuře tím, co umějí lidé z kultury nejlépe. Psát texty, organizovat akce, informovat, dělat grafický design, natáčet videa, fotografovat, vystupovat v médiích, hrát hudbu a divadlo... První online setkání platformy, iniciované neformální diskusní skupinou na Facebooku, se uskutečnilo 25. ledna. Následovalo vytvoření projektu Otvorená Kultúra! (OK!), který vydal memorandum s hlavními body, proti nimž komunita protestovala. Memorandum se setkalo s masivní podporou jednotlivců i zasažených organizací.

Do 1. března se platforma zorganizovala, stanovila své zásady činnosti a hodnotový rámec a zavedla první systém náboru členů a fungování pracovních skupin. Ambicí platformy je nejen reagovat na negativní

a demokracii ohrožující kroky státní kulturní politiky, ale především se organizovat tak, aby hlas kulturní obce nebylo možné ignorovat a vládnoucí klika se jím musela zabývat.

Začaly se rovněž formovat Kulturní odbory, které hrají významnou roli při organizování akcí, jež jsou klíčové pro právě probíhající Kulturní stávkou (Kulturný štrajk). Kulturní stávka je dosud největší akcí, která se snaží zvrátit spirálu zla roztočenou vedením Ministerstva kultury a v podstatě i slovenské vlády. V současné době (konec září) se nacházíme ve fázi takzvané stávkové pohotovosti, do níž vstupuje mnoho lidí pracujících v kulturních a kreativních odvětvích. Kulturní komunita na Slovensku s podporou mezinárodního společenství bojuje nejen za svá práva, ale také za demokratické hodnoty, svobodu projevu a nezávislost institucí.

Rektorka Vysoké školy výtvarných umění Bohunka Koklesová je nejen členkou výboru Kulturní stávkou, ale také aktivní komentátorkou celé akce. V nedávném e-mailu lidem z Vysoké školy výtvarných umění oznámila, že zakládá Dočasný institut pro studium radikalizované společnosti, jehož úkolem bude „přehodnotit dobu, ve které právě žijeme“, prostřednictvím debat, přednášek, kulturních a uměleckých projektů, ale také dokumentováním a vyhodnocováním krizových událostí na Slovensku. Podle ní „bude důležité analyzovat znaky radikalizované společnosti, najít novou terminologii pro pojmenování obsahu vznikajícího režimu. Mnozí z nás toto období srovnávají s normalizací komunistické totality, stalinskými léty, lidovým nacionalismem nebo mečiarismem. Nic z toho však nevytváří přesvědčivý a konzistentní výklad světa. Je třeba jej znovu promyslet, přejmenovat a vizualizovat. Pokud pochopíme, čemu v současnosti čelíme, budeme schopni vybudovat odolnou společnost, která bude schopna čelit radikalizaci, extremismu a násilí“.

## PROČ? A PROČ ZNOVU?

Je děsivé, že v dnešní době, kdy postupně odcházejí lidé, kteří přežili holocaust, opět volení zástupci účelově rozdělují lidi na skupiny, kádr po kádr. Nenávidí intelektuály, současné umění a touhu po svobodě. Před časem jsme se mohli spokojit s tím, že všechna svědectví byla zaznamenána v rozhovorech s pamětníky. Po jejich odchodu máme stále ještě záznam dějin v podobě rozhovorů, který nelze zpochybnit

jako třeba učebnice dějepisu. Tento klid nám drsným způsobem vzala postfaktická doba. Otevřela velký prostor pro manipulátory, dezinformátory, autokraty a kohokoli, kdo má zájem beztrestně používat jakékoli mocenské nástroje. Jaké však jsou pravděpodobné důvody těchto destruktivních kroků současné vlády a koalice, ministryně kultury a jejích kolegů?

Z prohlášení současné koalice číší pomsta. Msta v několika rovinách, politické, osobní, kulturní a společenské. Parafrázujeme to, co slyšíme v jejich výrocích: Ficova vláda padla v roce 2018 kvůli médiím; ministryně kultury musela opustit místo televizní moderátorky kvůli migrantům; kvůli progresivním umělcům není dost prostředků pro národní autory; kvůli dotacím pro rodinu opozičního lídra není dost prostředků ve státní kase a desítky podobných manipulací. Nenávisť koalice ke svobodě se projevuje útokem na nevládní organizace, nezávislé tvůrce, veřejnoprávní média, na vše, co je svobodné a profesionální.

Mezi řádky se skrývá snaha oklamat občany, prohloubit jejich nedůvěru v seriózní média a postupně zavádět do veřejnoprávního mediálního prostoru dezinformační a propagandistické zdroje. Tyto zdroje, které se skrývají pod nálepkou občanských, alternativních, někdy dokonce nezávislých, používají neprofesionální metody a předkládají zkreslený pohled na věc. Prohlašují se za svobodná média, ale šíří proruskou propagandu a názory, které jsou v rozporu s pojmem svoboda.

Druhý důvod je hlavní: touha po neomezené moci. V této demokraticky zvolené antidemokracii často zaznívá argument „premiér a ministryně dělají to, k čemu je voliči zvolili“. Ano, koalice získala své pozice v demokratických volbách, ale kdo ví, jak dlouho vydrží demokratické principy v takovém kolotoči lží.

Konečným cílem je centralizovat moc a udržet ji dlouhodobě nedotknutelnou. Objektivní média, nezávislá kultura, občanský aktivismus, tyto tři pilíře demokracie tomu brání. Proto musí podle programu současné koalice padnout.

**Autorka je kulturní manažerka,  
redaktorka a autorka na volné noze.**

Šeps

## POSLEDNÍ SNÍH



Tereza Bonaventurová

Je začátek září, jedu v tramvaji, na uších sluchátka. Z nich proudí prognózy povodní. V ruce mobil, bloumavé scrollování náhodnou sociální sítí a komentáře o zbytečné hysterii. Zvednu oči akorát ve chvíli, kdy tramvaj míjíme první panel galerie Artwall. Z mého zahloubání mě nečekaně vytrhne sníh. Poslední sníh. A všechno do sebe tragikomicky zapadne.

Soubor *Poslední sníh* zachycuje zimní skotačení na lyžích, na snowboardu, na saních a hlavně — na blátě. Zarytí nadšenci zde s úsměvem brázdí na lyžích poslední proužek sněhu nebo regulérně sáňkují v bahně. Slovenská fotografka Andrea Kalinová dokázala na pouhých pěti fotografiích přesně vystihnout zásadní problémy v přístupu ke klimatické krizi. Nepokrytá radost bezhlavě popírající absurditu daného počinání v sobě obsahuje odmítání reality, nepochopení kontextu i snahu vytráskat z planety zábavu, dokud to jde.

Výstava nese velmi silnou a jasně srozumitelnou emoci a přímočaře ji předává dál. Podobně fungoval také v roce 2022 vystavený projekt Adama Tománka s názvem *Pod sluncem tma*. Tománek uprostřed rozpáleného, betonem vylitého města sám sebe vměstnával do nesmyslně úzkých pruhů stínů od pouličních lamp nebo zadržel se zoufalým cílem se ochladit.

Ještě o něco emocionálněji působila artwallová výstava Ekobuňky AVU z roku 2020, která zobrazovala popraskanou vyprahlou zem a na ní úryvky státní hymny o lučinách, skalínách a zemském ráji to na pohled.

Galerii Artwall se daří dlouhodobě vyjadřovat naléhavé myšlenky. Vznikla před více než patnácti lety na opěrné zdi Letenských sadů v Praze s cílem vnášet do veřejného prostoru současné umění a hlavně zásadní politická a společenská témata. Vzhledem k umístění na rušné silnici, kde „návštěvníci“ jen rychle projíždějí, musí být navíc komunikována nebyvale jasně a úderně. Umělce tak galerie přímo nutí díla komprimovat a zhušťovat.

Přímochařá sdělení v současném umění, která budou dávat smysl i z jedoucího auta, podle mě potřebujeme čím dál tím víc. Samozřejmě nelze očekávat, že změní názor člověka, který stojí po pás ve vodě, zrovna kolem něj proplula sousedova fábie a stejně tweetuje, že se vůbec nic neděje nebo že za to můžou chemtrails. Na běžnou veřejnost ale dle mého názoru dopad mít můžou, a tak doufám, že galerii Artwall nevezme (tahle nebo příští) velká voda a hlavně že podobné mimogalerijní projekty budou jen přibývat!

**Autorka je výtvarná umělkyně a kurátorka.**

Beat

## RADĚJI BÝT KYBORGEM NEŽ POPSTAR



Julia Pátá

„Kyborg je kybernetický organismus, hybrid stroje a organismu, stvoření sociální reality a zároveň fikce.“ Listuji dál Donnou Haraway, kterou jsem v ruce měla naposledy při přípravě na státnice. Snažím se přijít na klíč k jednomu obrazu, na který jsem narazila při doomscrollování redditových vláken o scifistických teoriích. V jednom z nich nezávazně padla zmínka o kanadské hudebnici Grimes, která namluvila postavu sociálně angažované rockerky Lizzy Wizzy z polské videohry *Cyberpunk 2077* vydané v roce 2020. Pro záchranu svého života nebo spíše prodloužení iluze vlastní existence se musela stát něčím podobným kvazikyborgovi potaženému chromem.

Jak v *Cyberpunku*, tak dlouhodobě v tvorbě Grimes se projevuje odlišně pojatá fascinace kybernetickými těly, která v hudbě existuje minimálně od té doby, co se elektronické nástroje usadily v populární hudbě, ať už jde o představy zautomatizované práce u německých Kraftwerk, afrofuturistický emancipační jazz Sun Ra, nebo technooptimistický pop Black Eyed Peas uzavřených „uvnitř počítače“ na tracku Boom Boom Pow.

V posledních deseti letech, částečně zapříčiněním labelu PC Music, se do hudby vrací vocodery, syntetické a dekonstruované motivy. Doba však vnáší do každého estetického rámce odlišné významy a na tom současném se do značné míry podílí debata kolem umělé inteligence, pokračující digitalizace na trhu práce, vliv sociálních sítí a především posun v gender studies a jazykovém diskurzu. Metalické bytosti jen zčásti potažené silikonem a dávající na oddiv svou artificialitu pomalu ustupují ve prospěch ultimátně hybridní tělesnosti. V poslední době je dobrým příkladem stírání jasných hranic mezi lidským a robotickým například iránsko-dánská hudebnice Sevdaliza a její spolupráce s Grimes nebo britská hudebnice FKA twigs, která v půlce září vydala klip k tracku „Eusexua“ z chystané stejnojmenné desky, jejíž název je smyšleným označením pro stav euforie, který přesahuje možnosti lidské bytosti.

„Zajímalo by mě, jestli vidíš / že způsob, jakým to přepisujeme, baby / může změnit běh času,“ zpívá FKA twigs, zatímco z monitoru na mě pomrkává změť antropomorfních bytostí smyslně se proplétajících s tělem zpěvačky. Tělesnost a sexualita v „Eusexua“ se však vyhýbají všem možným konvenčním kategoriím. Bytosti nedávají na oddiv mechanické končetiny a jejich odlišnost by byla téměř nerozpoznatelná, kdyby nepřetržoval tísnivý pocit pramenící z nelidsky působících pohybů. Kyberpop dosáhl bodu, v němž se hranice těla otevřela.

**Autorka je hudební a filmová publicistka.**





# MOJE DUŠE SMRDÍ JAKO TŘI TÝDNY MRTVEJ HOLUB

Václav Maxmilián

# MILÝ BOŽE, CHTĚLA BYCH NAPSAT DOBRÝ ROMÁN

Sára Zeithammerová

# SPISOVATELSKÁ VIDEOTÉKA

Redakce

# ROMANTIK, DŘÍČ A VYŠINUTEK

Jan Váňa

# SPISOVATELÉ NA PLÁTNĚ

Ilustrace Bessa



Většina lidí poprvé potká spisovatele na obrazovce nebo v kině. Často jde i o setkání jediné. Audiovizuální kultura tak do velké míry určuje, jak si autory a autorky představujeme — včetně těch skutečných a historických. Rozervaný básník, cynický romanopisec nebo stereotypy bořící spisovatelka jsou některé z figur, skrze něž následně hledíme na literaturu. Ať už filmy mají oporu v realitě, nebo ne...

# MOJE DUŠE SMRDÍ JAKO TŘI TÝDNY MRTVEJ HOLUB



Václav Maxmilián

„Básníci mají obtížné začátky a konce, zato mezidobí je radostné a plodné,“ prohlašuje postava Štěpána Šafránka ve filmu *Jak svět přichází o básníky*. Filmová série je postavena na představě, že každý mladík přece psal dívkám nějaké ty básničky. A opravdu, texty, jež z protagonistových úst zaznívají, nejsou ničím víc než banálními veršíky. Vzhledem k popularitě mezi diváctvem ovšem takovou představu o básníkovi mezi lidmi utvrzují. A když tedy někomu řeknete, že píšete básně, toto je často první asociace, jež naskočí. Co se ale stane, když se ve filmu objeví skutečný básník? Anebo dokonce i opravdová poezie?

Takových filmů je naštěstí celkem dost. Básníci a poezie v nich plní množství různých úloh a některé snímky dokonce dávají nahlédnout do samotné básnické práce. I samo filmové umění by se v mnohých případech dalo označit za filmovou báseň. Mnohé filmy od Claire Denis, Thodorose Angelopoulose nebo Terrence Malicka, nehledě na díla experimentálních tvůrců, jako jsou Stan Brakhage, Maya Deren nebo Jonas Mekas, rozhodně využívají vyjadřovací prostředky poezie. Andrej Tarkovskij říkal, že když pracoval na svém prvním celovečerním filmu *Ivanovo dětství*, postupoval zcela intuitivně a snažil se najít styčné body právě s poezií. Myslím, že je to příznačné pro velkou část jeho filmů. Polský režisér Pawel Pawlikowski dokonce prohlásil, že Tarkovského film *Zrcadlo (Zerkadlo)* je „nejblíže, co se kdy film přiblížil k poezii“. Když sám Tarkovskij o poezii a filmu hovořil, tvrdil, že autorský film je světem básníků. „Básníci filmu jsou režiséři, kteří mají svůj svět a snaží se ho otevřít pro ostatní.“ Přestože jde o zajímavé téma a jistě by stálo za to, probrat například ty autory, kteří jsou jak básníky, tak filmaři (kupříkladu Jonas Mekas, Albert Serra nebo Abbás Kiarostami), mě zde bude více než umění filmu zajímat postava básníka a poezie zaznívající přímo na plátně.

Nejčastěji se básník dostane na scénu v podobě klasického životopisného filmu a stejně jako u životopisů sportovkyň, podnikatelů, novinářů nebo hereček, i tady se pohybujeme na hraně biografické přesnosti a filmové fikce. Zvláště u filmů z hollywoodské produkce si můžeme být jisti, že se věci nestaly úplně tak, jak jsou vyprávěny. Slavných jmen z básnického výběhu můžeme na plátně vidět spoustu: Lorca, Rimbaud a Verlaine, T. S. Eliot, Sylvia Plath a Ted Hughes, Ginsberg, Dylan Thomas, Keats, Emily Dickinson, Mácha, Jan i Pablo Nerudovi, Byron a Egon Bondy.

Ale není jich zase tolik, když si uvědomíme, kolik autorů a autorek mělo různě pohnutý osud, že by o něm mohly vyprávět i hollywoodské spektakly (namátkou Gerard de Nerval nebo Nelly Sachs). Autoři, kteří navíc psali o sobě, se ztělesňují v postavách, jež se pak objevují v adaptacích jejich děl (příkladem je Charles Bukowski, jenž se objevil hned ve třech filmech — *Barfly*, *Příběhy obyčejného šílenství* a *Faktotum*).

Ale co básnířky? No... nic. Nebo téměř nic. Filmů, kde by ústřední postavou byla žena zabývající se poezií, je buď málo, nebo vůbec žádné. Ani básně autorek ve filmech příliš nezaznívají. Abych byl ale spravedlivý: ze známějších filmů lze dohledat ty o Sylvii Plath (*Sylvia*) a Emily Dickinson (*A Quiet Passion*), z nichž jeden je televizní a druhý netflixovské produkční kvality. A přestože jsem se snažil vypátrat postavu básnířky, jejíž poezie by ve filmu zazněla nebo byla pro film důležitá (a zároveň by to byl i koukatelný film, což dílko *Adult World* není), nic dalšího jsem nenašel. Další řádky proto budou bohužel vesměs pouze o mužích.

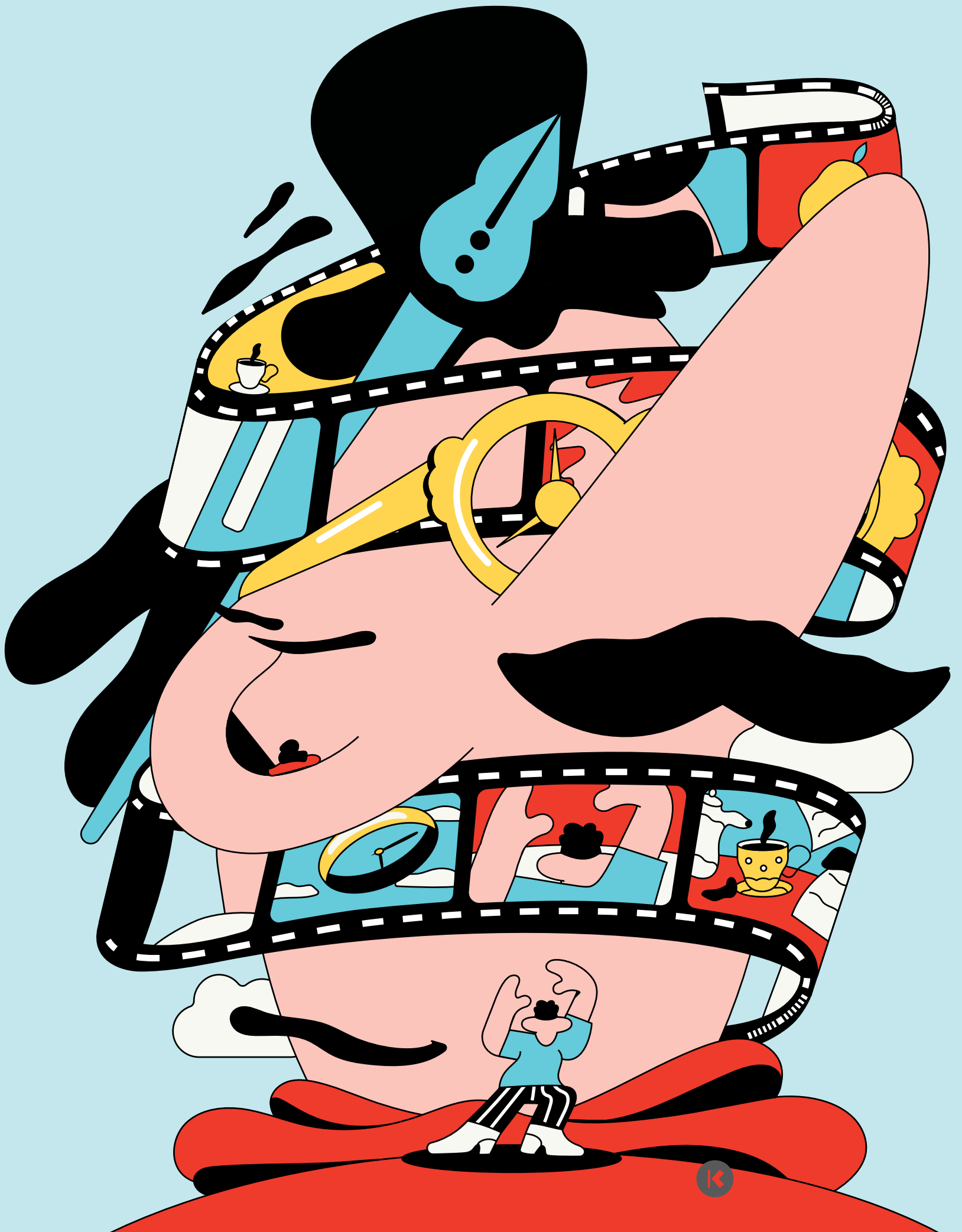
#### BEJT GÉNIUS

Životopisné filmy obecně lze rozdělit jednoduše: buďto měli básníci nějaký zajímavý milostný poměr, nebo nějakou dobrodružnou životní událost. Ve filmu polské režisérky Agnieszky Holland *Úplné zatmění (Total Eclipse)* sledujeme jeden z nejznámějších milostných příběhů, jenž se mezi dvěma básníky kdy odehrál: vztah francouzských básníků Paula Verlaine a Arthura Rimbauda (jež báječně ztvárnili David Thewlis a předtitanikovský Leonardo DiCaprio). Paul Verlaine se zde objevuje jako starší, zkušenější a publikovaný básník, jenž pod svá křídla bere ještě mladičkého, ale zato průbojného básníka, který chce dobýt svět. Sledujeme jejich

seznámení, přilnutí a známé mezníky jejich vztahu, jež si vybavíme ještě ze středoškolských hodin literatury (popíjení absintu, postřelení Rimbauda, Verlaine ve vězení, Rimbaudovu africkou etapu) a celý film je přitažlivý i výpravou a hrou Jana A. P. Kaczmareka.

Rimbaudova postava ve filmu často hovoří o tom, co pro ni znamená být básníkem, proč si tuto cestu zvolil a co na ní hledal. V jedné chvíli prohlásí, že se rozhodl být nad lidmi: „Rozhodl jsme se být génius.“ A vše, co s Verlainem podniká, je pro něj cestou k životní zkušenosti, jež mu dovolí být básníkem. „Mé hledání univerzální zkušenosti mě dovedlo sem. K lenošnému bezcílnému životu v chudobě.“ Ve filmu je snad jen jedna chvíle, kdy Rimbaudova imaginace prostupuje do světa, a to v knihovně, kam chodí psát svou *Sezónu v pekle*, kdy popsaným papírem na stole prosakuje krev — následuje Rimbaudův křik a bušení do stolu jako výraz bezmoci správně vyjádřit, co právě píše. Rimbaud také hodně hovoří o utrpení, které při psaní zažívá, a upevňuje tak další stereotyp o trpícím géniiovi. Verlaine je v tomto na opačném pólu. O svém psaní nehovoří vůbec a o jeho poezii se toho moc nedozvíme, ani z ní v průběhu filmu nic nezazní. Z Rimbaudových básní slyšíme jen krátké útržky, jež z rukopisů předčítá Verlaine.

V jejich vztahu je jistá podobnost jako mezi Mozartem a Salierim — přestože Verlaine je uznávaný básník, pořád za mladíkem zaostává a vidí, že genialita jeho druha jeho vlastní psaní daleko přesahuje. V jedné chvíli řekne Rimbaudovi: „Často se ptám sám sebe, proč sis vybral mě. Jsi tak daleko přede mnou, že někdy nechápu znamení, která dáváš. Připadám si, jako bych byl z jiného století.“ Rimbaud mu odpovídá: „Vybral jsem si tě z moc dobrých důvodů. Já jsem vždycky věděl, co chci říct.“



A ty víš, jak to říct. Chtěl jsem se to od tebe naučit.“ O něco dříve ovšem na Verlainovu otázku, jestli si myslí, že se básníci od sebe mohou něco naučit, Rimbaud odvětí: „Jen když jsou špatní.“ Nemusí to být paradox, ale jen posun v Rimbaudově myšlení. Po zkušenostech sdíleného života a tvorby s jiným básníkem se způsob jeho básnického uvažování a vyjadřování obohatil. A totéž říká v úvodu i Verlaine: „Pro mě je důležité, že naše nejlepší věci jsme napsali spolu.“

Příkladem druhého typu je film *Kvílení (Howl)* režisérského dua Rob Epstein a Jeffrey Friedman, kde sledujeme na pozadí stejnojmenné básnické skladby život Allena Ginsberga, v podání Jamese Franka (jenž potom sám režíroval a ztvárnil ve snímku *The Broken Tower* jiného amerického básníka, u nás nepříliš známého Harta Cranea). Film začíná, když lehce zakřiknutý mladík, jenž ještě nezískal sebedůvěru, již oplývá později, když se stane jedním z hlasů kontrakultury, vystupuje na pódium při slavném čtení v San Francisku v roce 1955 a začíná recitovat první verše svého *Kvílení*: „Viděl jsem nejlepší hlavy své generace zničené šílenstvím...“

Film se následně zaměřuje na o dva roky staršího Ginsberga při interview. Tím nejdůležitějším tématem se stává soudní proces (v němž slyšíme obhajoby i odsudky Ginsbergovy básně), který za knihu musel podstoupit její nakladatel z City Light Books Lawrence Ferlinghetti. Ve filmu vidíme spisovatele Jacka Kerouaka, Neala Cassadiho, Carla Solomona a další postavy spojené s Ginsbergem (o předchozí etapě jeho života vypráví zase jiný film, *Zabít tvé miláčky*, kde Ginsberga hraje Daniel Radcliffe). Ginsberg před novinářem odkrývá svůj život, svůj ostych, problémy s matkou i otcem, své objevování homosexuality i lásky, stejně jako své myšlenky o soudním procesu. Když se jej novinář zeptá, proč se ho neúčastnil, řekne jen: „Ten soud nebyl o mně.“ Přesto to byl právě ten, který ke knize, nakladatelství i k celé beat generation přitáhl takovou pozornost. Ginsbergova postava ale také hovoří obsáhle o svém psaní a popisuje, jak vznikaly některé pasáže *Kvílení*, jak hledal obrazy, slova a rytmus.

*Kvílení* slyšíme verš po verši hlasem Jamese Franka, jenž nás přenáší zpět na pódium. Báseň zazní ve filmu prakticky celá, možná jedna dvě krátké pasáže chybějí. Její čtení je však i vizuální podívanou — střídají se záběry na pódium i do publika,

skutečné archivní záběry z psychiatrické léčebny a nejvýraznější část tvoří animované pasáže, jež jsou volnou vizuální interpretací Ginsbergových slov. Celý sled obrazů, podmanivé hudby a recitace je celistvým zážitkem básnického jazyka nejen jako poezie, ale i jeho převedení na plátno vizuálními prostředky filmové řeči.

## RUTINA A POŽITKÁŘSTVÍ

Ale jací jsou vlastně básníci? Zasnění a všímaví. To by jako krátká charakteristika mohlo stačit. Jednoduše dokážou svým pohledem a spojením několika slov upozornit na něco, co se skrývá ve světě, je nám všem dostupné, přesto zároveň velmi vzdálené. Tak banální, že si to občas neumí říct o pozornost. Paul Fort říkal, že „básník se nesmí bát být hloupý“, a Orhan Pamuk napsal, „na to bych přišel taky, ale nedokázal jsem být tak hloupý“. Báseň, ta dobrá, ovšem vzniká stále za přispění tajemných klíčů od tajných dveří, jež básníkovi po dopsání básně seberou a už se do nich nemůže vrátit. Petr Hruška píše: „[...] když dokážu po dopsání celý text zase rozplést, dovodit původ, logiku a příčiny použití jednotlivých slov, rozmontovat a vrátit vše, co v básni bylo použito, na svá místa, jako když se rozebírá dětská stavebnice, cítím, že jsem nepsal dobře. Z pořádné básně se nelze vrátit.“ Trojice zážitek, vidění, slova, přichází často zvlášť, jednou přijde dříve to, jindy něco jiného, jednou je zážitek fixovaný na místo a někdy na slova. Někdy je to rytmus, který vnucuje slova i obrazy. Někdy přijdou všechny najednou a někdy ani jedno, a stejně vznikne báseň. Federico García Lorca dodává, že „básnická imaginace cestuje a proměňuje věci, dává jim jejich nejryzejší význam a definuje vztahy, jež nelze zpochybnit; ale vždy, vždy operuje s fakty nejčistší a nejpřesnější skutečnosti“. Věc před námi se ale změní ve slova a pocit se přesune do nich. Jev mizí, pocit zůstává. Rytmus slov je ten, který najednou určuje celou podobu prožitku. Možná nejjednodušeji, a tím pádem nejpřesněji, to vyjadřuje Ivan Wernisch, když píše, že „mechanismus básnického tvoření je nevysledovatelný“.

Báseň nezná proč a nemá podmínky. O to zajímavější je sledovat, jak si básníka a jeho tvoření představují filmaři, když jen neopisují příběh z biografii známých umělců, ale chtějí někoho takového sami stvořit. A snad nejde najít rozdílnější představu o básnickém životě, než jak je předvedena ve dvou amerických

filmech — *Paterson* Jima Jarmusche a *The Beach Bum* Harmonyho Korina.

Paterson je muž, jenž žije poklidným životem, je oddán rutině podobně jako uklízeč záchodků v úspěšném loňském filmu *Dokonalé dny (Perfect days)* Wima Wenderse. Jde poklidnou cestou do práce, řídí autobus, večer vezme na procházku psa a vypije pivo v místním baru. V autobusu poslouchá cestující a po cestě si všimá nejrůznějších drobností. Doma tráví čas se svou ženou, sleduje její energické úpravy domácnosti, její tvůrčí sílu a do toho píše do sešitu perem básně, které skládá jen pro sebe, svou ženu a možná pár přátel. Klimax celého vyprávění se odehraje ve chvíli, kdy jeho pes jednou odpoledne sešit s básněmi roztrhá.

Hlavní hrdina filmu *The Beach Bum* s přezdívkou Moondog je legenda. Stal se hvězdou kontrakultury, a dokonce i soudkyně, jež jej v jedné scéně filmu odsoudí k odvykací kúře, řekne, že je velkou obdivovatelkou jeho poezie. Moondog je člověk mimo veškerá společenská pravidla a konvence, žijící ve svém vlastním světě, užívající si na první pohled bezuzdného hédonismu, na druhý jen skutečné svobody, jež není závislá na penězích nebo úspěchu, protože Moondog se chová stejně mezi bezdomovci pod mostem jako s miliónáři na jachtě. Jeho poklidný život plný popíjení, večírků, které začínají už ráno, a náhodného přednášení poezie v malých barech i na velkých pódiiích, naruší až závět jeho bohaté manželky, podle níž má nárok na dědictví až poté, co opět vydá knihu.

Kromě zjevných rozdílů v životním stylu je fascinující i to, jak se každý z nich s poezií dostává do kontaktu. Báseň, které píše Paterson, napsal přímo pro film americký básník Ron Pagett a kromě těchto básní zazní ve filmu ještě báseň od Williama Carlose Williamse, kterou Paterson předčítá své ženě. V *Beach Bumovi* zazní básně od Charlese Baudelaira, Davida Herberta Lawrence, Walta Whitmana a Richarda Brautigana, z nichž poslední dvě jsou ve filmu prezentovány jako Moondogovy.

Paterson píše v krátkých chvílích volna, když zrovna čeká, než mu přinesou rozpis jízdy, píše u oběda nebo o víkendů ve své malé sklepní pracovně, kde jsou nad stolem tři poličky knih poezie především amerických básníků a básnířek. Píše v zaběhnuté rutině svého všedního dne i života. Když jej někdo v polovině básně přeruší, dokončení básně slyšíme chvíli poté, zatímco

# Ve dvou scénách se jaksi zpoza opony ozývá hřmotný hlas Tarkovského otce, básníka Arsenije Tarkovského.

prochází městem nebo projíždí autobusem ulicemi.

Moondogův životní styl žádnou takovou jistotu a stabilitu nedovoluje. Moondog píše na stroji v náhodných momentech a v nejrůznějších polohách, někdy ho má na břiše v houpací síti, jindy na zemi, zatímco sedí v hledišti prázdného fotbalového stadionu, jindy v bazénu, zatímco stroj má položený na okraji a okolo něj tančí jeho zdrogovaní kumpáni. U toho se občerstvuje pročítáním svých dávno vydaných knih nebo si pouští záznamy svých starých básnických čtení.

Ve filmu *The Beach Bum* ale sledujeme i jednu zásadní básnickou praxi. V první části filmu Moondog vyskočí na pódium a za hlasitého povzbuzování odřká z hlavy báseň, o níž tvrdí, že ji má ještě rozpracovanou. Jedná se o text „Krásná báseň“ od Richarda Brautigana. Při tomto čtení je však ještě plná slov a veršů, které do básně nepatří a jež tam scenárista filmu zřejmě přidal. Na samém konci filmu, když Moondog za svou novou knihu přebírá Pulitzerovu cenu, slyšíme tutéž báseň znovu. Jen tentokrát je to jiná báseň — hlavní motivy i verše zůstaly, ale spousta slov zmizela. Proměnily se i některé obraty, báseň je krátká, osekána jen na pár nezbytných slov. Každá napsaná báseň prochází takovým vývojem, který je do značné míry závislý především na redukcii.

## BÁSEŇ RÁNO A VEČER

Básně ve filmu zaznívají při nejrůznějších příležitostech a nejčastěji je to přímo v těch momentech, v nichž je známe i z běžného života: utilitárně jako prostředek k umocnění posvátnosti nějaké chvíle, jež je stejně jako báseň v našem vnímání brána jako něco částečně přesahujícího běžné bytí. Je to pohřeb připomínající mystérium smrti, je to svatba jako určité posvěcení společného svazku a další události tohoto typu, jež si společnost zvykla rámovat jako něco vzácného (promoce, loučení, různé druhy politických oslav, ať už revoluce, nebo inaugurace). Jedním z takových míst je i školní tabule, před níž defilují žáci recitující nestárnoucí perly klasické literatury.

Ve filmu *Jen sedmáct (Jeune & Jolie)* francouzského režiséra Françoise Ozona recitují studenti básně „Román“ Arthura Rimbauda. Každý ze studentů řekne jednu část a společně — v příjemném střihu a s gradující hudbou — vytvářejí velmi působivou koláž, která tak básni dává nový prostor, protože každý ze studentů si bere trošku jinou dikci, je lepší nebo horší, dává důraz na jiná slova. Báseň je pro film příznačná, protože je zároveň jakýmsi komentářem celého příběhu, který sledujeme. Hlavní postava sestupuje ze stupínku jako poslední, s výrazem apatie, protože báseň hovoří o něčem, co ona

sama právě prožívá. Výraz porozumění se dostaví později, až bude životní etapa za ní a ona se na ni bude moci podívat z dálky. Studenti následně básně rozebírají, a nechávají nás tak s ní déle pobývat a my se společně s nimi můžeme na chvíli zastavit a sledovat, jak se mění i jednotlivé pohledy na smysl básně. Tady už báseň není jen pouhým emblémem události, ale vstupuje do děje a zároveň se stává metaforou celého příběhu. Podobně vysvětluje básně postavu v kapitole „Revize manifestu“ ve filmu *Francouzská depeše* Wese Andersona. Po smrti mladého revolucionáře Zeffirelliho objeví novinářka Lucinda Krentz básně, jež následně zazní jeho hlasem. I zde jsou slova, která slyšíme, spojena s vizuálem a stejně jako u *Kvílení* se skrze slova mění i obrazy okolo.

Jak už zaznělo, byl to polský režisér Paweł Pawlikowski, který prohlásil o Tarkovského filmu *Zrcadlo*, že je to film, co se kdy nejméně přiblížil poezii. V *Zrcadle*, které je jistě nejosobnější z Tarkovského filmů, ale básně také přímo zazní. Ve dvou scénách se jaksi zpoza opony ozývá hřmotný hlas Tarkovského otce, básníka Arsenije Tarkovského, jenž předčítá své vlastní verše. Jako by v té chvíli vcházel dovnitř ještě další vypravěč. A každý zvlášť — Tarkovskij mladší i starší — vypráví stejný příběh, jeden slovy, druhý obrazy. Jsou to krásně sešrané hlasy, které se ve filmu nezapomenutelně doplňují.

Čínský režisér Gan Bi je v mnoha ohledech následovníkem ruského režiséra. Jak v technice vyprávění, tak v prolínání reality snů s bdělostí, vzpomínek a fantazií. Jeho debutový dlouhometrážní film *Kaili Blues* je krásným příkladem všech těchto vlastností. Film nás přenáší do deštivých a zelených kopců čínského venkova oblasti Kaili. Hlavní postavou je lékař s tajemnou minulostí, jenž se vydává na cestu, aby přivezl zpět svého synovce, splnil přání umírající ženě a odnesl pár věcí jednomu muži. V jedné scéně se v pokoji začne z chrčivého reproduktoru ozývat báseň. Je klidná, jak v přednesu, tak v obrazech. V té chvíli se neodehraje nic zvláštního, jen vidíme postavu, jak kouří na balkoně a poté jde po hliněné cestě u okraje lesa. Okolo proběhne pes. Nemá nějaký zvláštní účel, jen zasazuje poezii do všedního života postav. Tato jemná báseň je výrazem poklidného tempa celého filmu. Režisér Gan Bi je sám básník a básně, kterou slyšíme ve filmu, napsal on sám.

Možná ale to nejpůsobivější pojetí poezie najdeme ve filmu, který spolu natočili

Andrej Tarkovskij a slavný italský scenárista Tonino Guerra. Jmenuje se *Cesta časem* (*Tempo di viaggio*) a je to dokument, v němž se tito dva setkávají, aby společně pracovali na scénáři k filmu *Nostalgie*. V průběhu filmu vidíme, jak procházejí lokacemi, které známe z následného filmu, společně jedí, hovoří a Guerra pokládá Tarkovskému dotazy týkající se filmového umění. Hned na začátku, když Tarkovskij přichází ke Guerrovi, on se posadí a přečte Tarkovskému báseň, kterou napsal pro něj. Báseň zazní a film může pokračovat. Ke konci filmu, když se po všech výpravách a setkáních znovu vrací do pokoje, Tarkovskij požádá Guerra, aby mu báseň přečetl znovu. Najednou — po celém prožitém dni, po všem, co jsme viděli — je to jiná báseň. Skládá se stále z týchž slov, stále ji čte Guerra, jen je něčím jiná. Je jiná pro nás a je jiná i pro ně. Báseň čtená ráno a báseň čtená večer jsou dvě různé básně.

### VYTÍ NA BETONOVÝ MĚSÍC

V epizodě „Vočko veršotepcem“ seriálu *Simpsonovi* řekne Líza u večere, že pošle báseň, kterou napsala společně s výčepním Vočkem, do časopisu *Perspektivy americké poezie*. Na to jí Homer odpoví: „O tom plátku se v mém domě ani nezmiňuj. Odmítli mi otisknout báseň.“ Poté si nasadí brýle a přečte své verše:

*Bylo kdysi rapující rajče  
Ano, řekl jsem rapující rajče  
Rapovalo jen  
po celičský den  
A teď se podržte:  
byl jsem to já!*

Z básně je jasné, že Homer nebude následovat svého antického jmenovce. Ovšem ticho a nechápavé pohledy všech přísedících, které následují, jsou pro poezii velmi příznačné. Je to totiž právě ticho, které je zásadní, když báseň dozní. Pohledy už mohou být mnohem výmluvnější: nechápavé, okouzlené, rozpačité, nevěřící.

Básník je ve filmu vždy podivnou postavou. Ve snímku *Pošťák* (*Il postino*), který vypráví o nucené emigraci Pabla Nerudy, se místní pošťák Mario spřátelí se světově známým básníkem. Když za ním chodí, občas jej jen z dálky pozoruje při vykonávání naprosto všedních denních úkonů, jako by Neruda byl obdařen nějakou auroou a zároveň něčím nadlidským, byl někým, kdo není z tohoto světa. Jako by snad básník nemohl číst noviny, pít kávu nebo sedět na záchodě.

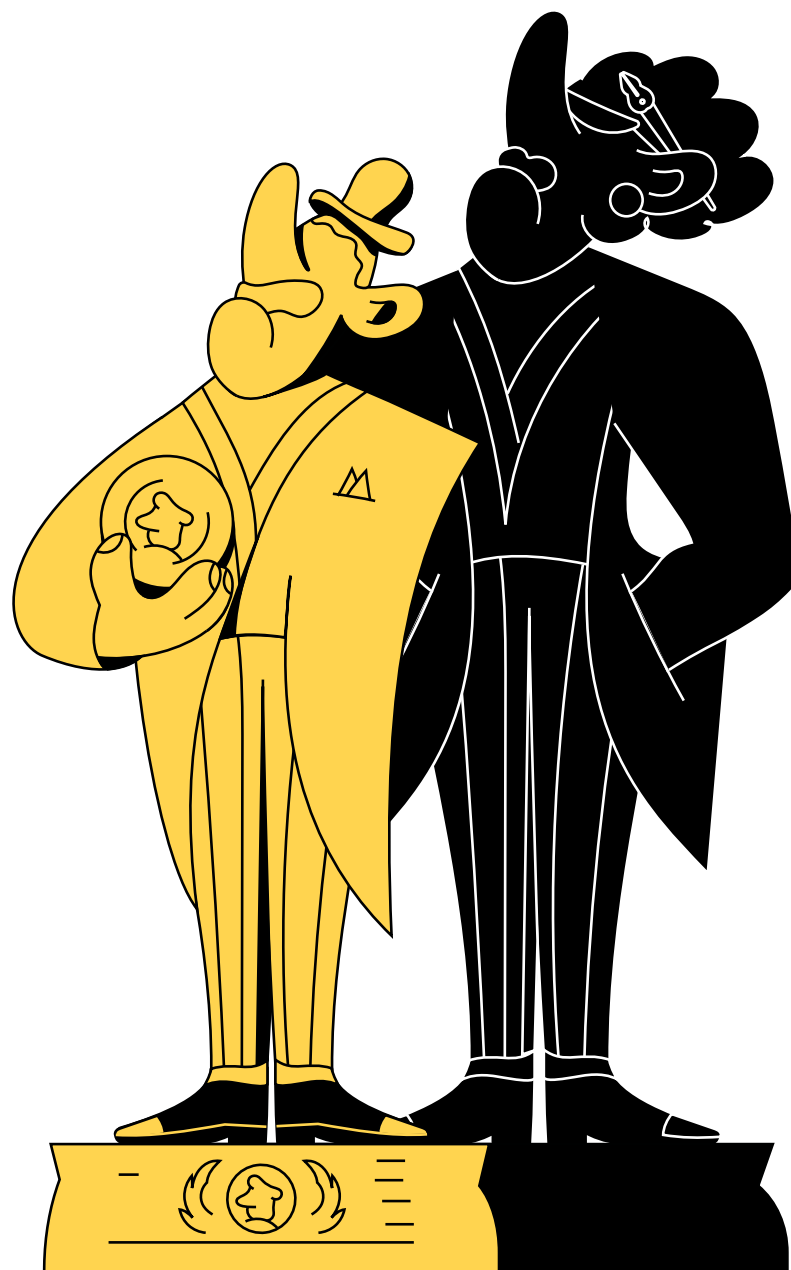
Filmy o básních nám mimo příběhů a vzhledu do života inspirativních osobností často také předávají nějakou představu nebo ukázky toho, jak básníci tvoří. Patersonův klid všednosti, která si v tichu všímá detailů života, Moondogova redukce, jež stojí za každou napsanou básní, Rimbaudovo prohlášení, že vždy věděl, co chce říct, ale musel se naučit jak, Tonino Guerra opakovaným čtením tvoří novou báseň, to všechno jsou atributy, které nás dostávají k podstatě básnické práce a tím i k samotné poezii. Protože básně mohou vzniknout kdekoli a z čehokoli. Třeba jen z útržků drobných sentencí přilepených na zeď, obsahujících pozorování, sny, vzpomínky i shluky náhodných slov. Přesně z takových totiž Líza Simpsonová dokázala složit

jedinou báseň Vočka Szyslaka, který ji čte později před třídou lehce ochromených žáčků:

*vytí  
na betonový měsíc  
moje duše smrdí  
jako tři týdny  
mrtvej holub  
zavírám okno  
a jdu spát  
ve svém snu  
jím kukuřici očima.*

A po ní opět následuje ticho. A jeden dva více či méně výmluvné pohledy.

**Autor je redaktor Hosta.**



# MILÝ BOŽE, CHTĚLA BYCH NAPSAT DOBRÝ ROMÁN



Sára Zeithammerová

**Životy skutečných i fiktivních spisovatelek patří mezi populární filmové náměty. Nejenže skýtají oblíbenou figuru trpící umělkyně, rovněž se v nich překonávají i společenské konvence a stropy. Lze tak zažít svobodu tvorby — i trpkost jejího dopadu.**

„Milý Bože, chtěla bych napsat dobrý román,“ vypraví ze sebe Maya Hawke v roli spisovatelky Flannery O'Connor ve filmu *Wildcat* (2023). O'Connor psala především krátké povídky ve stylu jižanské gotiky, byla nesmírně zbožná, rasistická a od útlého věku trpěla autoimunitním onemocněním, na něž také předčasně zemřela. Ve filmu *Wildcat* se prolíná Flanneryin život, postižený nemocí i napjatým vztahem s matkou, s jejími povídkami, v nichž si leckdy sama Flannery odžívá to, co kvůli své nemoci nemůže. A celou tu dobu má jasný cíl: napsat román. Dobrý román, modlí se. A není zdaleka jediná.

Spisovatelky na plátně (i ve skutečném životě) mají stejný cíl. Překonat překážky, ať už je to nedostatek inspirace, malá sebedůvěra, pohrdání společností, či nesouhlas rodiny, a napsat dobrý román, jedno, jestli první, nebo poslední. Příjemná změna oproti „tradičním“ hrdinkám, jejichž ambicí je například najít ženicha. Scény, v nichž filmové spisovatelky drží knihu ještě teplou z tiskárny, bývají připodobňovány okamžikům, kdy je ženě položeno do náručí právě narozené dítě. Nejsem fanynka tohoto porodního přirovnání, ale aspoň je patrné, že o cestě ke knize je třeba dál vyprávět, potažmo točit.

Ve filmech o spisovatelích a spisovatelkách přitom často neběží jen o rukopis, k němuž se musí hrdina tvrdou prací, autentickou opravdovostí či neochvějnou umanutostí dostat. Jde často o mnohem více. Můžeme se stát svědky vzniku významných světových děl, například s Philipem Seymourem Hoffmanem v roli Trumana Capoteho můžeme trpět pro jeho román *Chladnokrevně*, nebo se Samem Rileym v roli Jacka Kerouaka si nejdřív odžít a teprve poté v záchvatu inspirace natřít rukopis románu *Na cestě*. Fascinujícím způsobem je zpracován vznik a dozvuky románu Virginie Woolfové

*Paní Dallowayová* ve filmu *Hodiny* (2002), v němž se prolínají příběhy autorky a dvou čtenářek různých generací. Občas se však tvůrci přecení a místo jedné knihy ve filmu sledujeme knihu v knize ve filmu, jako je tomu třeba ve snímku *Slova* (2012), pojednávajícím o ztracenému rukopisu Ernesta Hemingwaye, který jeho manželka zapoměla v aktovce ve vlaku... a co by se stalo, kdyby jej o dekády později našel začínající spisovatel zápolící s nedostatkem inspirace.

Výrazným plusem bývá, je-li filmové psaní takzvaně analogové. Nesmírně nás přitahuje, když vidíme postavu psát na stroji, husím brkem nebo vlastní krví, jako v případě filmového Markýze de Sade ve filmu *Quills* (2000). Díky materialitě a někdy i tělesnosti aktu psaní je totiž zřejmé, že touha tvořit a stvořit bývá často silnější než spisovatel sám a ten (či ta) si často nemůže navzdory okolnostem pomoci. A dívat se na trpící umělce nás zkrátka přitahuje. Pro mnohého diváka je tak umělec součástí světa opředěného mýty, kde neplatí běžná společenská pravidla. Není proto výjimkou, že umělci na plátně často kouří, pijí, souloží, nejen ve jménu svobody, ale i ve jménu vlastní tvorby. Tento obraz velkým dílem přispívá ke stereotypu „trpícího umělce“, tedy představ, že autor musí trpět, aby vzniklo dílo, které za něco stojí. Utrpení sice může být katalyzátorem ke psaní nebo jinému uměleckému vyjádření, avšak všichni umělci se shodnou na tom, že ke kvalitní práci vede především teplo, klid, psychická vyrovnanost a... vlastní pokoj.

Vrátíme-li se k filmovým spisovatelkám, dá se u nich najít ještě jedno společné téma, jímž je boj s veřejným míněním. Například dnes v Česku převažují na knižním trhu spisovatelky a podle statistik máme více čtenářek než čtenářů. Přesto se na „ženské psaní“ nahlíží optikou jakési pohrdlivé

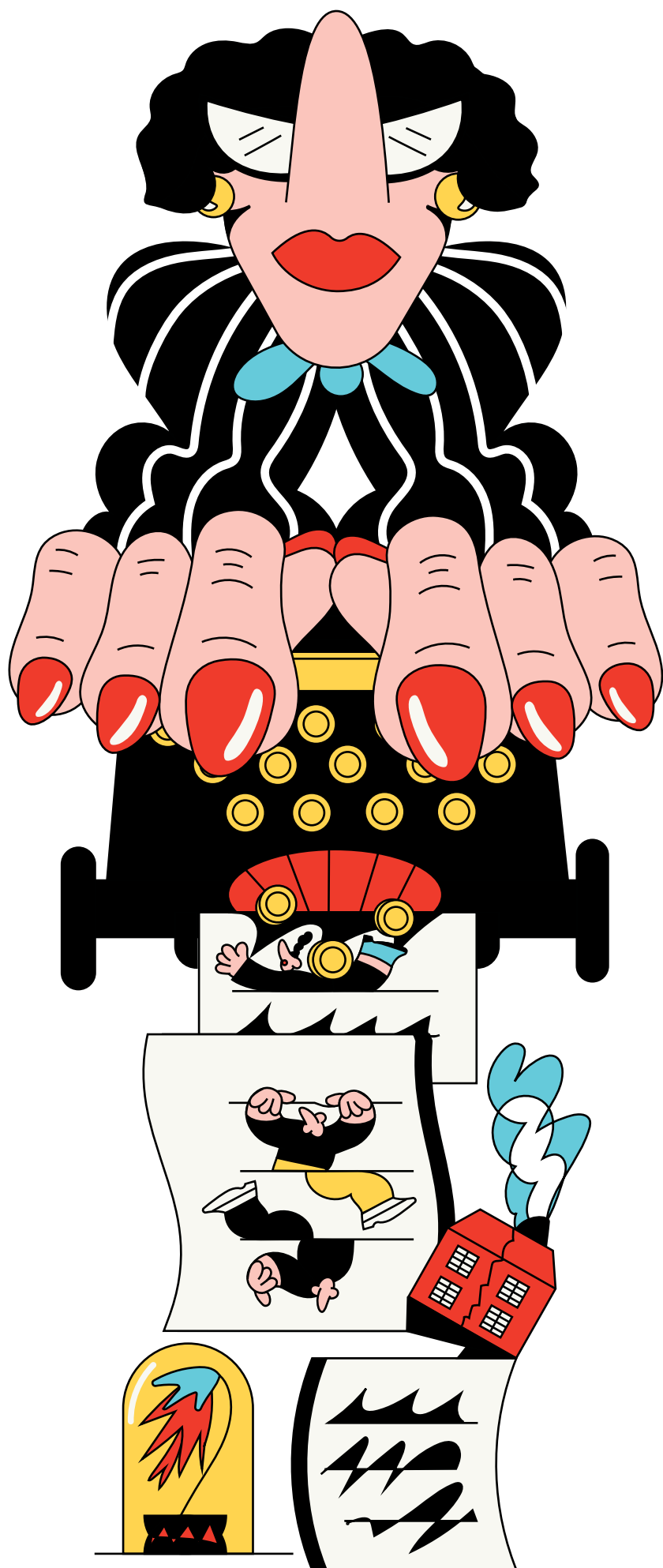
shovívavosti. Mužské psaní pochopitelně neexistuje, stejně jako mužská literatura. Muži jednoduše píšou a tvoří literaturu. Těžko říct, co tvoří a čtou ženy, nejspíš „romantárny“, „sladáky“ nebo „oddechovky“. U autorek se klade vyšší důraz na sebe prezentaci a musí řešit, jak skloubit péči s psaním, což je něco, co autoři musí řešit zřídka. Spisovatelky sice existovaly od nepaměti, ale publikovaly často anonymně, nebo pod mužskými či genderově neutrálními pseudonymy. To je ostatně praktika využívaná dodnes, například u autorek J. K. Rowling či M. L. Rio. Jejich románům to údajně přidává na důvěryhodnosti.

I spisovatelky ve filmu se snaží na cestě k románu tyto překážky překonat, vzepřít se předsudkům společnosti i vlastním představám o tom, co a jak by měly ženy psát. A protože nerovnost pohlaví je stále aktuální téma, plní filmy o spisovatelkách a jejich tvůrčím procesu rovněž funkci společenského komentáře.

Film našťastí nabízí mnoho způsobů, jak představit postavu spisovatelky, její tvůrčí proces, její dobu i její dílo a zůstat přitom relevantní. V již zmíněném filmu *Wildcat* jsou tak osobnost i dílo Flannery O'Connor představeny jako mozaika jejích krátkých povídek, ve kterých často vystupuje sama autorka, a to i v mužských a jinak stylizovaných rolích.

## JEDNA Z MNOHA

Podobně originálního zpracování se těší například životopisný film *Shirley* (2020), který zpracovává část života spisovatelky Shirley Jackson v době, kdy hledala inspiraci pro nový román, z něhož se posléze stalo dílo *Hangsamen*. Místo klasického životopisného filmu zvolila režisérka Josephine Decker cestu stylizovaného autorského snímku s prvky fikce.



Shirley Jackson, kterou proslavily především její hororové romány, jako například *Dům na kopci* či mysteriózní povídka *Loterie*, je na tom špatně. Propadá alkoholismu i depresivním stavům, protože dlouho nedokončila jediné dílo. Aby divák dokázal lépe proniknout k postavě spisovatelky, dostává se k ní spolu s vedlejší postavou Rose, která se ke spisovatelce a jejímu muži nastěhuje. Rose je prototypem americké hospodyňky z padesátých let minulého století, která se vzdala studia i vlastních literárních ambicí proto, aby byla dobrou manželkou a matkou. Přesto touží po něčem vyšším. Tváří v tvář Shirley, která je manželkou a matkou, ale zároveň spisovatelkou i komplexní osobností, se jí začínou měnit priority a s autorkou se sblíží. Avšak sloužit spisovatelce místo manželovi je složitější, než si představovala.

Rose jednoho dne přichází ze zprávou záhadného zmizení univerzitní studentky Pauly Jean Welden. Zpráva je pro Shirley jako injekce a začíná zprudka psát, Rose dělá všechno pro to, aby udržela zájem o látku, a kdoví, možná se jim podaří vyšetřit, co se s Paulou skutečně stalo. Jak celé dílo roste, začne Rose ztrácet vlastní identitu, nejen skrze manželství a mateřství, ale i skrze rostoucí posedlost Paulou. Stejně jako Paula nebyla nikdy nalezena, mizí i Rose, mizí dokonce i hlavní hrdinka knihy *Hangsaman*, kterou triumfálně dopisuje Shirley. Její hrdinka při nástupu na univerzitu naprosto ztrácí pojem o sobě samé. Tam, kde ji nahlodal dominantní otec, ji dorazí starší muži na kampusu a jí nezbyvá než zmizet ze zemského povrchu.

Naráží na to, že si Paulu ani Rose nikdo nepamatuje, protože zcela splývají se zbytkem univerzitních studentek, které i přes přístup ke vzdělání byly školeny především k tomu, aby nevyčnívaly. Právě tato uniformnost se stává ženám jako Paula a Rose osudnou, protože nejenže nikomu nechybějí, ale nikdo neví, koho přesně hledat. S motivem zmizelých dívek pracuje Shirley Jackson dál i v povídce *The Missing Girl*, kde vedoucí na letním táboře ani neví, která z jejich svěřenkyň zmizela, vědí jen to, že jim jedna z mnoha chybí.

Ve filmu se postava Shirley sice vymaňuje typickému ženskému obrazu oné éry, ale vybírá si to daň, například v sexuálním nezájmu manžela, který dává přednost svým studentkám, nebo v pohrdání společností, která má pocit, že se coby žena zahodila. Nemluvě o psychických problémech a potížích se závislostmi, které jsou pro umělce ve filmu téměř povinnou rekvizitou.

Autorsky i intelektuálně možná svého muže i mnohé další převyšuje, ale přesto se k ní chovají, jako kdyby selhala. Její literární talent zkrátka nestačí.

## TICHÁ SÍLA

Tomu, čemu žena musela čelit v padesátých letech minulého století, pokud se chtěla stát spisovatelkou, se věnuje i film *Žena* (2017), který zdánlivě popisuje manželství významného fiktivního spisovatele Joea Castlemana a jeho oddané manželky Joan. Na sklonku života dostává Joe Nobelovu cenu za literaturu a Joan ho na ceremonii doprovází, mezi manželky je ale od začátku patrné napětí.

Film pracuje s dvěma dějovými liniemi, se současnou a minulou, kde jsou Joe a Joan výrazně mladší a jejich vztah teprve začíná. Joan je studentkou tvůrčího psaní, jejíž ambice ale ušlapává doba i předsudky nakladatelů, které „ženské psaní“ považují za „měkké“. Joe coby Joanin profesor rozpozná její talent, rozvede se kvůli ní a i na její popud napíše vlastní román nevalné kvality. Z lásky k němu, ale i z touhy publikovat za jakoukoli cenu se Joan rozhodne román přepsat a začne vydávat romány pod manželovým jménem. Ovšem s tím, že veškerý úspěch sklízí Joe.

Film je nejen převyprávěním fiktivní knihy, protože onen Joeův román je autobiografický a pojednává o vztahu mezi ním a Joan, ale také zprávou o tom, jak obtížné bylo v minulém století pro ženu prorazit v literární sféře. Joan je napříč věky tichou silou, která se zkrátka neumí „prodat“, protože ví, že to nebude mít smysl. Na veřejnosti je delegována do role pečovatelky a hostitelky, zatímco její manžel perli, ona hostům dolévá pití a obskakuje těhotnou dceru. Sice v ní postupem filmu roste zášť vůči manželovi, který se chlubí cizím peřím, ale pozdě. Má v sobě zakotvené, že nemá šanci jako žena obstát, dokonce i publikované autorky Joan odrazují od jejího snu vydat vlastní román, protože zkrátka nebude čten. Možná i proto Joan odmítá jít s pravdou ven. Dokonce ani Joeova smrt na konci filmu ji nepřiměje k tomu, aby se za svůj odkaz veřejně postavila.

Můžeme si myslet, že by se s podobnou rolí současná žena nikdy nesmířila, ale opak je pravdou. Joe i Joan mají syna i dceru, ale synovi jsou přisouzeny literární ambice, zatímco dcera nemá žádnou profesi a rodinní příslušníci si všimají pouze jejího postupujícího těhotenství.

# Nebyl schopen napsat dobrý dialog, a tak vyprovokoval k hádce vlastní ženu.

## PRÁCE NA PRVNÍM MÍSTĚ

S třenicemi mezi úspěšnější spisovatelkou a na dráhu spisovatele aspirujícího manžela pracuje i hit loňského roku *Anatomie pádu* od režisérky Justine Triet. Ačkoli v tomto snímku nejde na první pohled o román, ale o údajnou vraždu, literární ambice obou manželů probublávají pod povrchem. Úspěšná spisovatelka Sandra je obviněna z vraždy manžela Samuela. Mezi kostlivci, kteří jsou během soudu vynášeni ze skříně, je i dlouholetý konflikt manželů ohledně Samuelových nenaplněných literárních ambicí.

Poněvadž se film odehrává v současnosti, má Sandra možnost uspět jako spisovatelka sama za sebe, zatímco Samuel ztrácí půdu pod nohama nejen jako autor, ale i jako muž. S úspěchem manželky se nedokáže vyrovnat, což se projevuje nejen tím, že jí úmyslně ruší při práci hlasitou hudbou a vrtáním, ale i obviňováním z toho, že okopírovala jeho vlastní dílo. Rovněž jí vyčítá, že kvůli své práci zanedbává péči o dítě. Ačkoli je Sandra ženou s pokrokovými názory, je patrné, že jí nenaplněná manželova očekávání znejišťují a zraňují. Tomuto jejímu nedostatku, že klade práci na první místo nad rodinu, je věnováno více pozornosti než tomu, že Samuel nešťastnou náhodou způsobil zmrzačení jejich syna.

Osobně mě nejvíc fascinuje na *Anatomii pádu* to, že se během soudu nepřetřásají

jen forenzní stopy, ale obžaloba se pokouší Sandřin motiv k vraždě manžela vytáhnout i z její literární tvorby. Mají v ruce například její nejnovější román, v němž protagonistka občas přemýšlí o tom, že by svého manžela zabila. Nejde jim pak na mysl, že by autorka byla jasně oddělena od své postavy. Podobně dlouze a komplexně se rozebírá to, že nahrávky manželských hádek, které byly nalezeny u Samuela v počítači a které Sandře u soudu notně přitěžují, byly pořízeny za účelem Samuelovy vlastní tvorby. Nebyl schopen napsat dobrý dialog, a tak vyprovokoval k hádce vlastní ženu.

A šlo by pokračovat. Spisovatelelek, které se snaží vydobýt si své místo ve světě, je ve filmech, fiktivních i podle skutečných událostí, mnoho. Mohla bych jich doporučit desítky, však jsem k nim jako spisovatelka od útlého věku gravitovala. Chtěla jsem být stejně famózní jako Colette, stejně dětská duše jako Beatrix Potter, stejně hrdá jako Jo March. Nechtěla jsem dopadnout jako Hannah Horvath ani jako Briony Tallis. Spisovatelelek je víc, než si myslíme, a to i ve skutečném životě. Občas jsou slavné, občas průměrné, občas jsou jejich díla zapomenuta, nebo nikdy neměly šanci kvůli okolnostem je sepsat, protože toho po nich svět chce zkrátka příliš. Ony ale chtějí jen to, co my všichni. Napsat dobrý román.

**Autorka je spisovatelka a scenáristka.**

# REDAKČNÍ VIDEOTÉKA



Sestavili jsme výběr tipů (a nějakého toho varování), ve kterých filmech hledat spisovatele a spisovatelky. Nejedná se o vyčerpávající ani koncepčně uchopený seznam, ale spíše o snímky, které přišly na přetřes při redakčních poradách. Některé tituly chybějí schválně: zmiňují je články čísla, nevlezly se (omluvy: *F. L. Věkovi*, *Zamilovanému Shakespearovi*, všem spisovatelům, kteří nakonec vyřeší nějakou zapeklitou vraždu, a mnoha dalším) anebo za moc nestojí (i když seriál *Younger* z nakladatelského prostředí by se možná mohl kvalifikovat v kategorii *guilty pleasure*). Spousta skvělých snímků nám ale určitě utekla — budeme rádi, když se ozvete s vlastními tipy.

# VÁCLAV MAXMILIÁN

## ČLOVĚK PROTI ZKÁZE (1989)

Biografické filmy jsou vždy trošku zjednodušené. Přesto je skvělé, že kromě Vláčilova *Mága* o životě Karla Hynka Máchy máme v české kinematografii ještě tento film o Karlu Čapkovi. A jak se dá očekávat, není to jen o něm, ale na scéně se objevuje i jeho bratr, manželka a známé party okolo *Lidových novin* a Pátečníků. Josef Abrhám je do Čapka úplně převtělený a v příběhu můžeme sledovat, jak silný byl Čapkův hlas proti německému fašismu na konci třicátých let.

## SVŮDNÁ KRÁSA (IO BALLO DA SOLA, 1996)

Příběh zasazený do prosluněného Toskánska a umělecké komunity. Sem přijíždí mladá dívka, abychom mohli sledovat její coming-to-age. Je to jeden z lehčích filmů Bernarda Bertolucciho, plný zajímavých postav i dobré hudby. Ovšem hlavní důvod, proč mám tento film tak rád, je postava umírajícího spisovatele, kterou ztvárnil vždy neuvěřitelně sympatický Jeremy Irons. Myslím, že by měl spisovatele hrát častěji. Jeho postava se zde plouží ve stínu a vylézá hlavně v noci, pronáší úsečná moudra a přítomnost mladé dívky v něm pohybuje zapomenutou erotickou energií.

## POZOR NA HARRYHO (DECONSTRUCTING HARRY, 1997)

V intelektuálních filmech Woodyho Allena měli spisovatelé vždy své místo. Ve filmu *Pozor na Harryho* vidíme, co se stane, když spisovatel až příliš čerpá náměty i scéný do svých příběhů z vlastního života: odhalí se staré nevěry i lži a vztahy to ničí nejen jemu, ale i lidem okolo něj. Možná je Harry opravdu tak bezcitný — původně se měl film přece jen jmenovat *Nejhorsí muž* na světě, a to nejen proto, že kromě psaní tráví Harry většinu času pitím, požíváním prášků a sexem s prostitutkami. Nebo je pravda to, co sám řekne terapeutovi na pravidelném sezení: „Nikdy jsem se nestaral o skutečný svět. Jediné, co mě zajímalo, byl svět fikce.“

## DANCE FIRST (2023)

A teď jedno nedoporučení. Sice se nemůže zdát nic lepšího, než když jsou natočeny filmy o vašich oblíbených spisovatelích, ale není to pravidlo. V určité fázi už totiž víte, jak věci byly, a u filmu sledujete jen nelogické skoky, příběhová zjednodušení a chyby. A toho všeho je film o Samuelu Beckettovi plný. Jediná pozitivní věc na něm je Gabriel Byrne. Koho by to ale přece jen lákalo, vlastně vše zajímavé najde už v traileru. Ve zbytku filmu se nic zajímavého nestane.

## TAJEMNÉ OKNO (SECRET WINDOW, 2004)

Pokud jste spisovatel jako Stephen King, který se psaním živí od mladistvých let, a píšete snad dvě tři knihy ročně, postava spisovatele, což je profese, kterou znáte prostě nejlíp, se vám do vašich textů vždy tak nějak dostane. Stejně jako u slavného *Osvícení*, i ve filmu *Tajemné okno* sledujeme, co se stane se spisovatelem, který má autorský blok a není schopen psát: totálně mu hrábne a pár lidí to odnese.

# JAN NĚMEC

## SPOLEČNOST MRTVÝCH BÁSNÍKŮ (DEAD POETS SOCIETY, 1989)

Toto je klasický iniciační film. Skvělý Peter Weir ho natočil už v roce 1989, já ho poprvé viděl o pár let později, někdy na začátku puberty — tedy v tom správném čase, kdy je duše měkká a ssavá jako hubka. I teď se mi okamžitě vybaví ta scéna, kdy John Keating (podobnost jména s Johnem Keatsem jistě nikoli náhodná) v podání Robina Williamse vyskočí během vyučování na lavici. Takového učitele jsem chtěl mít! Takové hodiny literatury! Tolik budoucnosti. Dnes je mi z toho všeho trochu smutno, snad že naposledy jsem ten film viděl nedlouho poté, co se Robin Williams oběsil.

## QUILLS — PEREM MARKÝZE DE SADE (QUILLS, 2000)

Režisér Philip Kaufmann má literaturu rád. Kromě *Nesnesitelné lehkosti bytí* (1988) natočil třeba i životopisné filmy o Henrym Millerovi (*Henry a June*, 1990)

nebo Ernestu Hemingwayovi (*Hemingway a Gellhornová*, 2012). Člověka nad nimi — mírně řečeno — jímají rozpaky. Zcela jinak se to má se zfilmovanou divadelní hrou Douga Wrighta o známém zvrhlíkovi, který dal jméno sadismu. Film sleduje Sadeovo uvěznění v blázinci v Charentonu a je mimo jiné duelem mezi libertinským grafomanem a místním abbé coby představitelem církevní moci. Sade v tomto filmu píše inkoustem, píše vínem, píše krví, píše lejmem, píše a píše.

## CAPOTE (2005)

Existují dokonalé filmy? Pokud ano, nominuju tento. Natočený byl i Capoteho nejslavnější román *Chladnokrevně*, ale příběh toho, jak Capote *Chladnokrevně* psal, je daleko zajímavější. V tomto filmu Benetta Millera podle mě funguje všechno — neviditelná a zároveň detailní režie, chytrý scénář, výprava, která vás přenesení do Kansasu konce padesátých let, a v neposlední řadě strhující výkon Philipa Seymoura Hoffmana, po právu oceněný Oskarem (ale ani Hoffman už nežije — co to s těmi mými oblíbenými herci je?). Málokterý film zobrazuje posedlost psaním tak neromanticky, se všemi rozpory a zároveň věrně. Jistě, ne každý spisovatel je excentrický homosexuál z newyorské vyšší třídy, ale svého malého capoteho máme v sobě skoro každý.

## HODINY (THE HOURS, 2002)

Filmová verze nejslavnější knihy Michaela Cunninghama není tak dobrá jako předloha, ale za vidění stojí. Paralelní příběhy tří žen nese nejen výrazný soundtrack Philipa Glasse, na kterém jsem si kdysi vytvořil závislost, ale především silná herecká trojice Julianne Moore, Meryl Streep a Nicole Kidman, ta v roli Virginie Woolf — s plastikou nosu —, za niž dostala Oscara. Zřejmě by se těžko hledal jiný film natolik ponořený do ženské zkušenosti, který vytvořili skoro výhradně muži (předloha, kamera, hudba, scénář i režie). Může to znít podezřele, anebo je v tom kus naděje.

## ANATOMIE PÁDU (ANATOMIE D'UNE CHUTE, 2023)

Tento loňský vítěz Zlaté palmy z Cannes nejspíš ještě zůstává v živé paměti, takže

jen krátce. Sleduje autorku autofikčních próz, která se ocitne v podezření z vraždy svého manžela. Napůl vztahové, napůl soudní drama trvá dvě a půl hodiny, ale hlavně díky výborným dialogům uběhne jako voda. Justine Triet prokázala, že ve Francii tento typ komorních dramát stále umějí.

## ZDENĚK STASZEK

### MUŽ Z ACAPULCA (LE MAGNIFIQUE, 1973)

Hrát na klavír, zatínat u toho dokonalé svaly a mimoděk svést kolegyni tajnou agentku, vzápětí se prostřílet hordou nepřátel, jen aby vás přerušila bytná s vysavačem a zaseklé písmeno R na psacím stroji. Jean Paul Belmondo ve dvojroli roztržitého dodavatele brakové literatury i její titulní bondovské postavy v *Muži z Acapulca* se sice spíše než meditacím nad povahou literatury věnuje automobilovým honičkám — o to více však na diváka dopadne spisovatelský blok a autorská krize, když není jasné, co s postavou dál, a děj se rozpadá. Kéž by to při pohledu na prázdnou stránku bylo vždycky takhle zábavně!

### AMERICKÁ FIKCE (AMERICAN FICTION, 2023)

Je vlastně s podivem, že se satira Percivala Everetta *Erasure* (Vymazání, 2021) dočkala zfilmování až tak pozdě: s předsudky, jak by měl černoch mluvit, vypadat a psát, se afroamerická kultura potýká už desítky let. Postavě černého spisovatele-intelektuála Thelonia Ellisona se nedaří prorazit s vybroušenými romány; uživí se, ale zájem veřejnosti je jinde, u „autentických“ černochů. Z frustrace a v žertu proto jednou nahází na papír všechny stereotypy a k tomu příběh pologramotného vraha z vězení vydává za svůj. Žert má však u nakladatelů úspěch — a rozjždí se satirická jízda současným nakladatelským průmyslem.

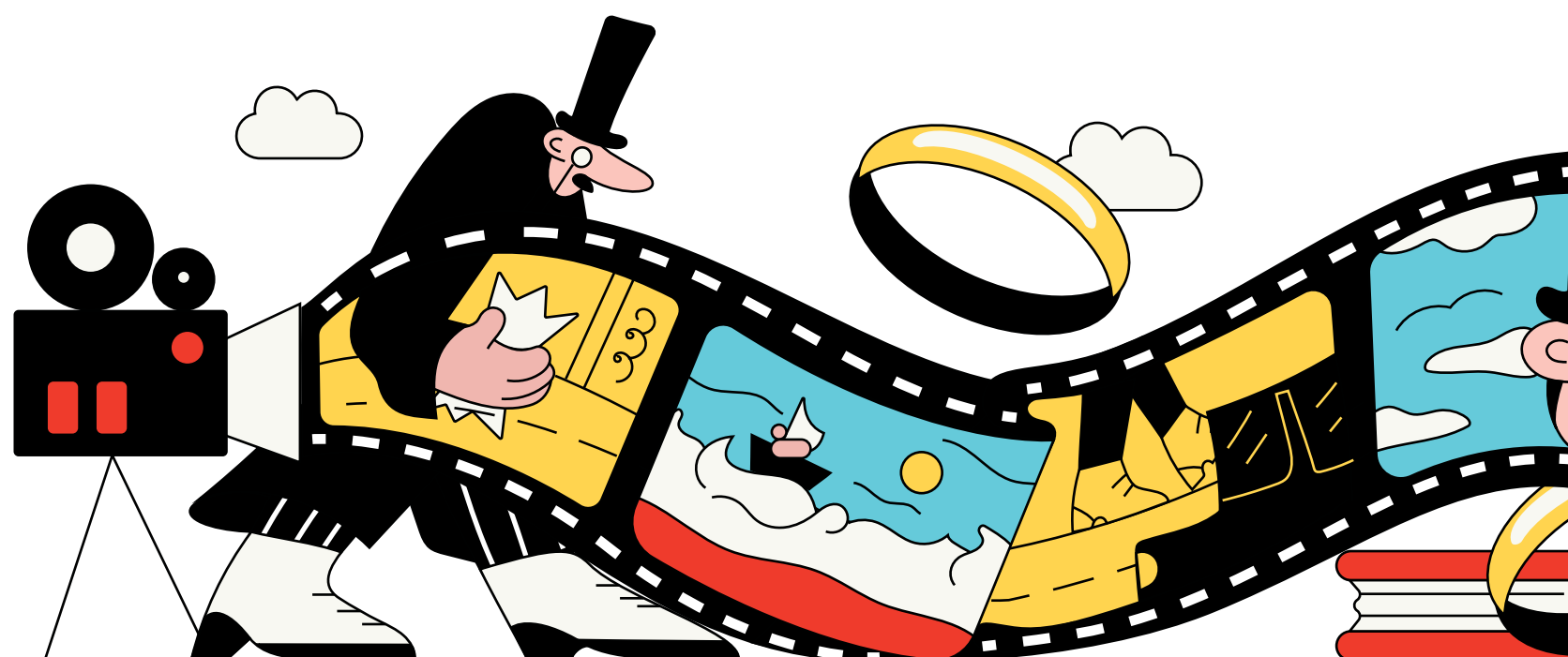
### KONEC ŠŇŮRY (THE END OF THE TOUR, 2015)

Trochu problematický film o hodně problematickém autorovi. David Foster Wallace byl v devadesátých letech tou největší intelektuální hvězdou americké literární scény, jeho gargantuovský román *Infinite Jest* (Nekonečný žert) tehdy výhrůžně ležel coby nesplnitelná výzva na spoustě nočních stolků. Wallace pronášel zásadní proslovy, psal břitké eseje, bojoval se závislostmi a psychickými potížemi... pokud s někým vyrazit jako reportér na tour, pak s ním.

V konverzačním snímku *Konec šňůry* tak po sobě metají intelektuální smeče Wallace (ve skvělém podání Jasona Segela) a David Lipsky (Jesse Eisenberg). Občas je to trochu samožerné, film pomíjí nařčení ze sexuálního násilí, nicméně se mu daří dosáhnout vytyčeného cíle: popsat únavu, smutek a osamocení nejen spisovatelů na konci dvacátého století.

### DOKÁŽETE MI KDY ODPUSTIT? (CAN YOU EVER FORGIVE ME?, 2018)

Ne každá spisovatelská kariéra skončí úspěchem. Některé dokonce dopadnou katastrofou a zapomenutím — ale i z toho se nakonec dá udělat kniha a film. Svě o tom věděla spisovatelka Lee Israel (1939—2014), která se během sedmdesátých a osmdesátých let živila psaním knižních biografií a profilů pro časopisy. Jenže pak přestaly chodit nabídky, o rukopisy nebyl zájem a padesátiletá Israel uměla vlastně jen psát... proč tedy nezkusit psát za někoho jiného? Spisovatelka tak v následujících letech vytvořila stovky falešných dopisů od skutečných literátů a herců a živila se jejich prodejem. Aktivita samozřejmě nešla FBI a Israel nešla vězení. Celou zkušenost shrnula v memoárech *Can You Ever Forgive Me?* (2008), které se po její smrti dočkaly i stejnojmenné adaptace s Melissou McCarthy v nezvyklé herecké poloze.



**MARTIN EDEN  
(2019)**

Román Jacka Londona se dočkal několika filmových adaptací. Ta italská od Pietra Marcella však autobiografický příběh titulního námořnického pobudy (skvělý Luca Marinelli), který se z lásky stane nakonec stejně nešťastným spisovatelem, vytrhla román z amerických reálií, usadila jej v jakémisi italském bezčasí a pozornost upřela především k ústřední charakterové proměně — tedy ke zkoumání, co s člověkem udělá psaní, neustálé zkoumání světa kolem sebe a až zničující ambice. Ve vizuálně opojném snímku dojde samozřejmě na londonovský socialismus, třídní boj, moře, a nakonec i hořké účtování se světem.

## ONDŘEJ NEZBEDA

**NEŽ SE SETMÍ  
(BEFORE NIGHT FALLS, 2000)**

Autobiografie kubánského básníka a spisovatele Reinalda Arenase je homosexuálně pompézní, jazykově energická a opulentní, politicky odvážná a existenciálně zdrcující.

V českém překladu Anežky Charvátové vyšla už v roce 1992, ale pořád je k dostání v antikvariátech. Do filmové podoby ji skvěle převedl americký filmař a malíř Julian Schnabel (předtím natočil životopisný film o Basquiatovi) a postavu Arenase ještě lépe ztvárnil Javier Bardem. Autenticitu příběhu sice umocňují černobílé dobové prostředí, iritující je však anglické znění. Všechny ty štatné a jadrné výrazy, nadávky a vzrušující oplzlosti zmizely. Co zůstává, je politická a existenciální naléhavost Arenasova osudu — jako novinář odvážně vystupoval proti Castrově diktatuře, z Kuby se pokoušel neúspěšně utéct na nafukovací duši a skončil ve vězení spolu s nejtěžšími zločinci. Po propuštění se zřekl svých postojů, aby mohl vycestovat do Spojených států amerických. Psal do poslední chvíle — po onemocnění AIDS ve čtyřiceti sedmi letech spáchal sebevraždu předávkováním drogami a alkoholem. Teď vyšel česky jeho poslední román *Barva léta aneb Nová Zahrada pozemských rozkoší*. Opět v překladu Anežky Charvátové.

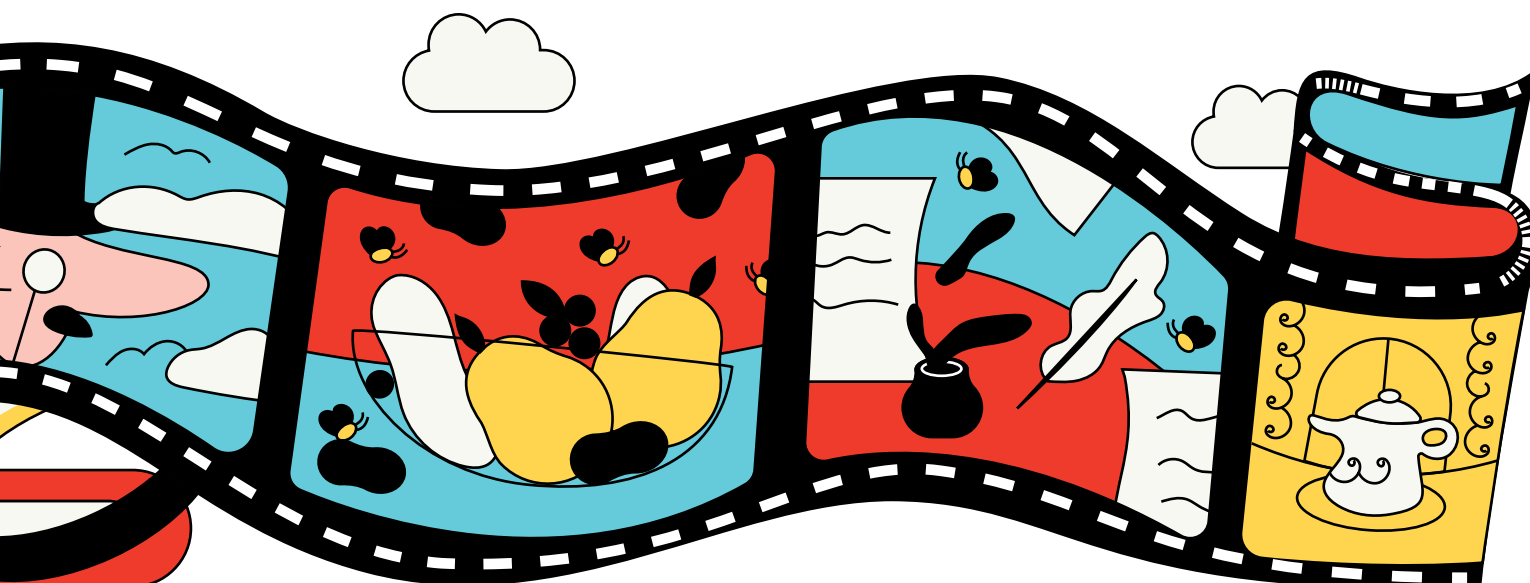
**HORŠÍ UŽ TO NEBUDE  
(STRANGER THAN FICTION, 2006)**

Filmová limonáda na nedělní odpoledne od Marca Forstera. Líbí se mi ten nápaditý experiment, kdy hlavní postava, daňový úředník Harold Crick, zjistí, že je postavou

rozepsaného románu, na jehož konci musí zemřít, a tak se rozhodne svůj osud změnit. Jeho šedivý život totiž nedávno konečně dostal smysl — zamiloval se do pekařky, k níž přišel na daňovou kontrolu. Je to trochu sentimentální film, vybízí ale k zajímavým etickým úvahám o odpovědnosti spisovatelů. A také mám rád jeho jemný humor a Emmu Thompson a Dustina Hoffmana v rolích spisovatelky a literárního vědce.

**MIKULÁŠOVY PATÁLIE: JAK TO  
CELÉ ZAČALO (LE PETIT NICOLAS:  
QU'EST-CE QU'ON ATTEND POUR ÊTRE  
HEUREUX?, 2022)**

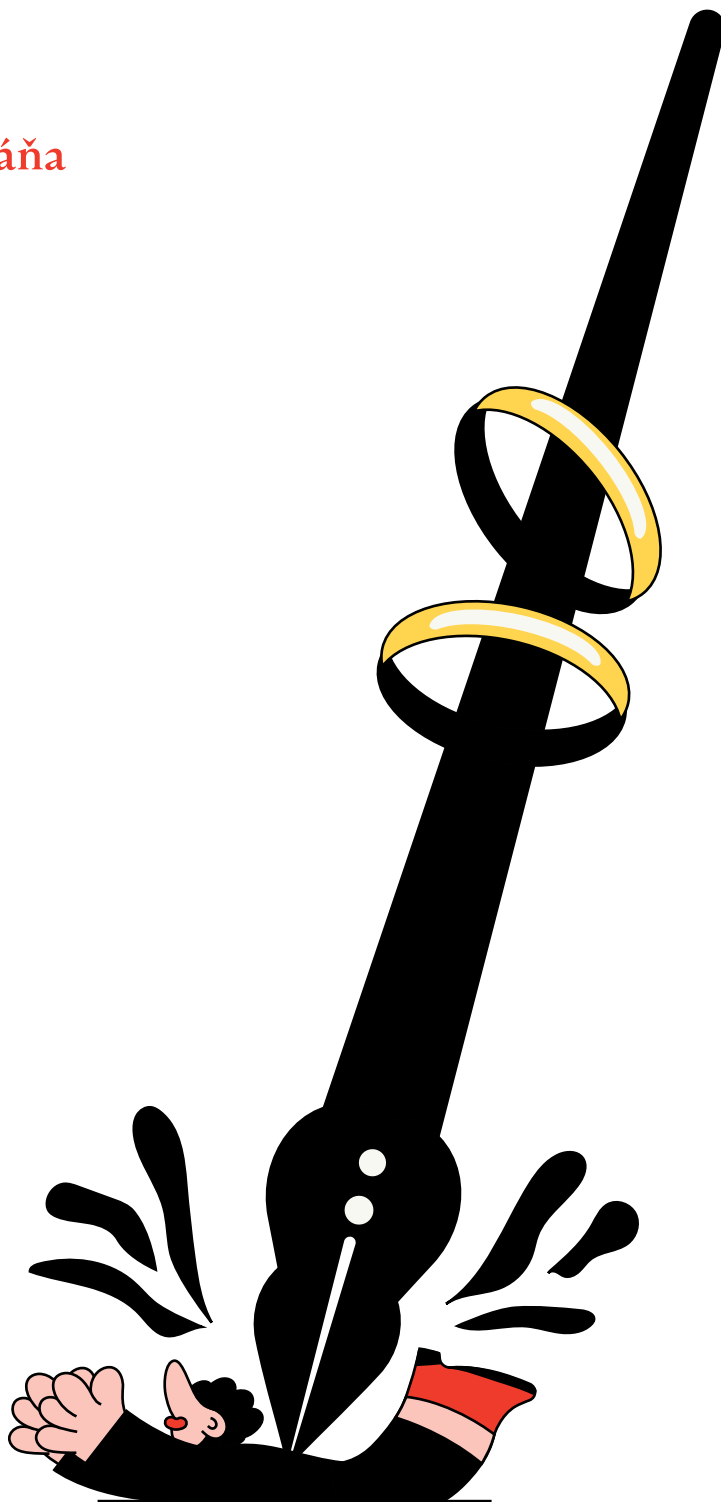
Protože Sempé a Goscinny. Originální snímek, který kombinuje animované příhody malého Mikuláše a jeho kumpánů s životopisem jejich autorů. Režiséri Amandine Fredon a Benjamin Massoubre využívají všechny možnosti animovaného filmu — postava Mikuláše vyskočí Sempému ze skicáku a komentuje nápady svých tvůrců, černobílé scény se postupně vybarvují, jak se jednotlivé scény realizují v Goscinnyho fantazii a v tukání kláves psacího stroje. A je to také příběh Goscinnyho a Sempého přátelství, které předčasně ukončila smrt prvního z nich — Renné Goscinny zemřel na infarkt v jednapadesáti letech. Byl to nejtvtipnější spisovatel dětské literatury vůbec. ●



# ROMANTIK, DŘÍČ A VYŠINUTEČ



Jan Váňa



## Spisovatelství má ve vztahu k filmu jednu zásadní nevýhodu: je z podstaty velmi nevizuální. To podstatné se odehrává někde uvnitř, kde na to nikdo nevidí. Myšlenka, duše, shluky neuronových spojů. Nebo ne?

Film *Láska nebeská* (režie Richard Curtis, 2003) je skrznastrz prošpikovaný toxickými vztahovými stereotypy toho nejhrubšího zrna. Mezi moje oblíbené patří ty z příběhu o spisovateli Jamie Bennetovi. V té době třiadvacetiletý Colin Firth představuje trochu melancholického a trochu roztržitého spisovatele středního věku prchajícího z Londýna do rezidence na francouzském venkově, kde pravidelně hledá klid na psaní svých úspěšných detektivek. Tentokrát ovšem uniká i před devastujícím koncem nedávného vztahu, v jehož závěru načapal partnerku při nevěře se svým vlastním bratrem. Když se ho francouzská bytná ptá, jestli za něj má být smutná, Jamie se smutnými očima odpovídá, že by neměla být překvapená. „Zase sám. Přirozeně,“ deklamuje odevzdaně poté, co ve filmu poprvé usedá za psací stroj.

Do obrazu se vtírá pozdní odpoledne bojovníka se slovy, který vyměnil nabroušený hrot pera za pohodlí pantoflů a sežmolkovaného svetru. Mladický zápal střídá směsice smutku, smíření a pohodlí. Když se ovšem na scéně objeví mladá portugalská hospodyně (ztvárněná v té době sedmadvacetiletou Lúciou Moniz), rázem se ocitáme přímo uprostřed spisovatelova vlhkého snu. Aurélia je prototypickou ideální ženou bohatého introverta: je chudá, tedy materiálně závislá, pečující a prakticky zručná, naplňuje či přímo předbíhá stereotypní ideál exotické krásy — a jako bonus: nerozumí anglicky, takže není možné ani nutné se zajímat o její vnitřní život.

To poslední, co spisovatel potřebuje, je s Aurélií konverzovat jako s rovnocennou lidskou bytostí. Jeho vnitřní život je totiž bohatý za dva, takže si vystačí sám se sebou. To se vyjevuje v rádooby komických situacích, v nichž se Jamie „pokouší“ (ve skutečnosti ale vůbec) vést rozhovor tak, že na Aurélii střílí náhodné hlášky, v nichž se vyjevuje například jeho nerdovská obliba britského rocku šedesátých let. Ona, ačkoli

nerozumí ani slovu, se vychovaně usmívá a příkyvuje, patrně proto, že nechce přijít o práci.

### ŽIVOT JAKO DOBŘE ZKONSTRUOVANÁ ZÁPLETKA

Ve filmu *Ruby Sparks* (režie Jonathan Dayton a Valerie Faris, 2012) je tento spisovatelský tropus doveden do extrému, když si — rovněž introvertní, osamocený a bohatý — spisovatel Calvin (Paul Dano) napíše literární postavu přímo sobě na míru a ona vzápětí ožije, aby plnila jeho sexuální a partnerské fantazie. V obou snímcích se pro spisovatele stává partnerka projekčním plátnem: ideál romantické lásky sice diktuje uctívání ženy až v jakési zbožštěné, wertherovské podobě, zároveň ale zcela opomíjí ženu jako lidskou bytost s reálnými motivacemi a potřebami. Je ostrou ironií, když ve filmu *Ruby Sparks* pronese Ruby žertem o Calvinovi, že je „control freak“, posedlý ovládnutím, aniž by tušila, že ona je plně v moci jeho psacího stroje. Ovšem zatímco Ruby se průběžně od Calvinovy kontroly osvobozuje a stává se plnohodnotnou bytostí, Aurélia jako šovinistický konstrukt Richarda Curtise zůstává čistým projekčním plátnem až do hořkého konce.

Ke klíčovému „vývoji“ — jakkoli od začátku snadno předvídatelnému — v *Lásce nebeské* dochází dva týdny před vánočními svátky. Ocitáme se v altánu s romantickým výhledem na jezero. Kolem drobně pofukuje, psací stůl je obklopen stohy popsaných papírů, po nichž se neuspořádaně povalují hrnky a sklenice. Aurélia přichází s šálkem nápoje, a když se pro něj pokouší najít místo a jeden z prázdných hrnků nadzvedne, do hromádky spisů se opře vítr a stránky rozfouká po vodní hladině. Aurélia provolává portugalské omluvy a v panické hrůze se rozbíhá přímo do vody. „Ale ne, kristepane! To je celá polovina knihy!“ volá za ní anglicky Jamie.

Vzápětí ovšem jako by si uvědomil, jaké jsou ty „pravé hodnoty“, rychle dodává: „Nechte je být! Nejsou důležité!“ Jamieho neurotické plácání rázem umlčí, když se Aurélia před skokem do jezera začne spontánně svlékat. V ten moment se oko kamery stává okem „svedeného“ spisovatele, stejně jako zobecněným okem všech heterosexuálních cis mužů (viz „male gaze“) a Aurélia čirým sexuálním objektem. Jamie ale není prototypem svůdníka, nýbrž roztržitého pisálka. Nezbyvá mu tedy než pokračovat v nesmyslných anglických replikách (kterým Aurélia stále nerozumí), jež přiznaně deklamuje vlastně už jen sám pro sebe: „Teď si pomysli, že jsem naprostý trouba, když tam neskočím taky.“ Už se ani před diváctvem nesnaží maskovat, že jde především o *jeho* sebeobraz.

Závěrečná scéna přichází v náhlém pohnutí myslí o vánočních svátcích, když si Jamie uvědomí, že je nechce trávit se svou rodinou. Jako pravý románový hrdina svede závod s časem, a ještě na Štědrý večer letí do Portugalska k Auréliinu rodnému domu. Rovněž po vzoru hrdinů devatenáctého století ze všeho nejdřív oznamuje svůj zájem Auréliinu otci a její rodině a zdá se, že všichni jsou nadšeni, že si dívku z chudé země a chudých poměrů vybral bohatý britský intelektuál. Tento romantický ideál, směle překlenující ekonomické i regionální propasti, je stvrzen, když Jamie musí jít své záměry Aurélii oznámit do restaurace, kde ona i přes svátky pracuje. Spisovatel v podání Colina Firtha je nenápadně mocenskou figurou, maskující svůj šovinismus a kolonialismus za roztěkanost nesmělého literáta. Jeho portfolio mu zjevně dovoluje utrácet bez mrknutí oka za letenky a trávit týdny v rozlehlých venkovských rezidencích. Nikdy se nezeptá Aurélie na její pocity, názor, ani proč musí střídat několik prací bez ohledu na svátky a prázdniny. Namísto toho vidíme sebestřednou touhu, která se maskuje za nesmělý pubertální humor.

## JAK SE SPISOVATELSTVÍ STÁVÁ ČLOVĚKEM

Dva filmy, které vykreslují spisovatelskou snahu kontrolovat zápletku partnerského vztahu ve stejném duchu, ale zacházejí do větší krajnosti, jsou adaptace románů Stephena Kinga *Osvícení* (režie Stanley Kubrick, 1980) a *Tajemné okno* (režie David Koepp, 2004). V obou případech autoři reagují na neschopnost ovládat jak okolní svět, tak vlastní myšlenky totální anihilací (*Tajemné okno*), respektive pokusem o anihilaci (*Osvícení*). Východiskem obou snímků je nepřekvapivě izolace, záběry na psací stroj, respektive notebook, na němž se nic nehýbe, a expozice obou protagonistů evokující cokoli jiného než produktivní práci. Úspěšný autor thrillerů Mort Rainey v podání Johnnyho Deppa se povaluje po gauči v roztrhaném županu, cpe se brambůrkami a popíjí limonádu. Napíše odstavec, několikrát si ho nespokojeně přečte, vzápětí ho maže a teprve pak je spokojený — návrat k prázdné stránce je lepší než odstavec špatného textu.

Podobně první „spisovatelská“ scéna *Osvícení* začíná zpomaleným záběrem na obrovský dřevěný stůl s popelníkem, krabičkou cigaret a sadou tužek, v jehož prostředku vévodí ikonický mechanický psací stroj značky Adler — který používal k psaní scénářů i Kubrick —, vše zcela opuštěné a netknuté; jen zvukové stránce dominují podivné duté rány. Jak se kamera vzdaluje, poodkrývá nám pohled na rozlehlý prostor hotelové haly a Jacka Torrance v podání Jacka Nicholsona, jak si ledabylye pinká tenisákem o zeď. „Po fyzické stránce to není příliš náročné. Výzvou ale může být pocit ohromné izolace,“ řekne Jackovi manažer hotelu, v němž má spisovatel s rodinou strávit zimu. „Shodou okolností to je přesně to, co hledám. Začínám psát něco nového. Pět měsíců klidu je přesně to, co potřebuju,“ reaguje nadšeně Jack. Znalci hororů již při těchto počátečních větách znalecky pomrkávají. Redukovat *Osvícení* na žánrovou klasiku může ovšem vést k výraznému ochuzení se o psychologicko-dramatickou rovinu snímku jakožto studie spisovatelského habituu.

Na rozdíl od Morta je Jack pod silným ekonomickým tlakem, zdůrazněným ve druhé části filmu. Když Jackova žena Wendy navrhuje, aby z hotelu odjeli, on rozhořčeně odpovídá: „To je pro tebe tak typické. Začít dělat problémy, když mám konečně šanci něčeho dosáhnout! Když mi to konečně začalo jít! Mohl bych dělat, co budu chtít, kdybych se vrátil, že jo? Odhrabávat sníh před garážema,

nebo pracovat v myčce aut.“ V protikladu k ostatním zmíněným filmům si Jack literaturou „ještě“ nevydělal dost na to, aby byl zaopatřený. Zosobňuje tak spíše kulturní reprezentaci spisovatele jako Kafkova umělce v hladovění, která spojuje naplnění autentické umělecké vize se „silnou vůlí“, až tvrdohlavostí a obětováním se daleko nad rámec normálního pojetí práce. Jackovo povolání je po-voláním ve smyslu *Beruf*, jak o něm psal sociolog Max Weber: psaní je úkol, k němuž se cítí „povolán“ nadlidskou silou — až jakési vnuknutí. Z toho důvodu se Jack na Wendy rozzuří, když se mu psaní konečně začne dařit a ona naruší jeho *flow*, hluboké ponoření do tvůrčího procesu. „Když pracuju, tak sem nelez!“ Jack, dosud vykreslený jako mírný dobrák, začne trhat stránky a své ženě sprostě nadává.

V *Tajemném okně* známe Mortovu vztahovou situaci už od začátku: jeho žena Amy se od něj odloučila a už nějakou dobu žije s jiným partnerem. Mort se cítí zhrzený a podvedený, postupně ovšem vyplouvá na povrch i její verze, podle níž za rozpad jejich vztahu může Mortovo psaní. Podle Amy se s ní Mort rozešel už dávno, když dal přednost „svoji hlavě“ a svým myšlenkám před ní. Zatímco Jamie v *Lásky nebeské* se po chvíli váhání rozhodl, že „pravá láska“

je důležitější než jeho texty, Kingův obraz spisovatele thrillerů (tedy žánru stejného nebo blízkého tomu Jamiemu) se blíží spíše onomu poslání, jaké prožívá Jack v *Osvícení*: autentickému/skutečnému/vysokému umění je třeba obětovat všechno včetně nejbližších vztahů.

Jde o extrémní vyjádření spisovatelského habituu, tedy hluboce vtěleného pojetí toho, co znamená být spisovatelem. Mort se tímto nedosažitelným obrazem spisovatele stává stále víc a více, až ho tvorba příběhů zcela pohltní a ovládne i jeho vlastní život. Podobně jako v *Ruby Sparks* pak sledujeme oživlou fikční postavu, která ovšem tentokrát nevyjadřuje novou autonomní bytost, ale Mortovy podvědomé potlačované tužby. Vidíme krajní vyobrazení toho, jak spisovatelství jako kulturní instituce — tj. soubor přetrvávajících, obecně společensky sdílených představ a reprezentací — funguje jako forma, jejímž obsahem se stává konkrétní člověk. Kdybychom chtěli být přesní, tak neřekneme, že *člověk se stává spisovatelem*, ale že *spisovatelství se stává člověkem*.

## MEZI BÁSNÍKEM A ŠÍLENCEM

Když si Jack v *Osvícení* objednává v hotelovém baru u fiktivního barmana

**Kdybychom chtěli být přesní,  
tak neřekneme, že člověk se stává  
spisovatelem, ale že spisovatelství  
se stává člověkem.**

bourbon s ledem, nastává tenze mezi dvěma vysvětleními: buď je barman produktem fikčního hororového světa hotelu, jak nám signalizuje rámování filmu a hororové vyprávěcí prvky, nebo jde o produkt Jackovy vyšinuté mysli. Tenze by se dala schematizovat jako spor mezi hororem a psychologickým dramatem. Ve druhém případě se jedná o *de facto* realistickou metaforu: podobně jako u *Tajemného okna* si dovedeme představit, že spisovatelé vnímají realitu trochu „jinak“, příkrášleně, něco si k ní přidávají, protože je to koneckonců součástí jejich profese. Zatímco hororové vysvětlení nadpřirozených jevů v hotelu je poplatné žánru, vysvětlení „nenormálnosti“ Jackovou posunutou perspektivou je založeno na obecné kulturní reprezentaci toho, co to znamená být spisovatelem.

Michel Foucault píše ve *Slovech a věcech*, že rozdíl mezi básníkem a šilencem je v tom, že básník skrze alegorie vidí za viditelnou realitu, zatímco šilenc „shlukuje všechny znaky dohromady“, takže „vše se podobá všemu“. Pokud je součástí spisovatelství vymýšlet si postavy a zápletky, proč fiktivní barman — a koneckonců i celá následná fiktivní hotelová párty — nemohl být konstrukcí toho, co si představujeme pod „normální“ spisovatelkou myslí? Problém je v tom, že výrazové prvky filmu nás vedou k *nedůvěře* vůči tomu, zda má Jack nad svou představitostí kontrolu. Jinými slovy: nejde o to, jestli spisovatel vidí díky své „nadané“ mysli kolem sebe pobíhat jednorožce, o kterých pak napíše, ale o to, jestli svůj příběh o jednorožcích dokáže autenticky nebo důvěryhodně (dle franc. *vraisemblance*) podat. O rozdílu mezi básníkem a šilencem tedy rozhoduje vposledku publikum.

Mýtus tvůrce-blázna je rozpracován ve filmu bratrů Coenů z roku 1991 *Barton Fink*. Hned v úvodu se mladý, kritikou oceněný scenárista (John Turturro) ostře vymezuje vůči „podlézání kritikům“ a „vydělávání producentů“, aby vyzdvihl podle něj hlavní poslání autora: vynalézání nových forem. Zatímco ho jeho okolí přesvědčuje, aby zužitkoval své nové postavení „hvězdy Broadwaye“, Barton následuje svou vizi, která se brzy začne pohybovat na hranici posedlosti.

#### V NEKONEČNÉM PŘEDPEKLÍ VLASTNÍ TVORBY

*Barton Fink* není poctou Kubrickovu *Osvícení*, jen co se týká atmosféry potměšilých hotelových chodeb s koberci a pestrými

vzory na tapetách. Oba spisovatelé hledají pro svou tvorbu extrémní izolaci. Zatímco Jack má prostoru — fyzického i mentálního — takové množství, že si s ním nedokáže poradit, Barton se zdá mít opačný problém. Psaní se mu slibně rozjíždí, vidíme úder prstů do kláves jako jisté výstřely do kořisti. Když tu Bartona vyruší hlučný soused z vedlejšího pokoje, bodrý pojišťovák v podání Johna Goodmana, a nakufruje se Bartonovi do ložnice. Od té chvíle jako by se proti mladému spisovateli spikl celý svět. Vyrušuje jej všechno, od neustále se odchlípujících tapet přes komáři štipance až po obrázek se ženou ležící na pláži, z nějž jako by neustále nesmírně rušivě šumělo moře. V dalších dnech pak začne Barton společnost pojišťováka sám vyhledávat, zatímco na válci psacího stroje vidíme namotaný stále tentýž list papíru. Po zbytek filmu je spisovatel nucen před producenty předstírat, že pracuje na geniálním díle, o němž ovšem nelze předčasně referovat, jinak by se „mohlo vyplašit“. Čím bizarnější jsou jeho výmluvy, tím větší symbolický status obestírá jeho uměleckou personu. Jsme svědky toho, jak kulturní reprezentace spisovatelství zajišťuje jejímu nositeli privilegovanou pozici výstředního génia. Na někoho, kdo se zabývá „vysokou tvorbou“, nemohou být kladeny stejné nároky jako na zbytek společnosti.

Když se pak Bartonovo psaní ke konci filmu opět rozjede, poznáme to podle sekvence přes sebe se překrývajících prostřihů na spisovatelovo shrbené tělo s rukama vesele kmitajícíma po klávesnici, co záběr, to jiný úhel, a přes celou obrazovku přiblížený řádek právě psaného textu, do nějž stroj razí v rychlé palbě písmena. Navození dojmu něčeho grandiózního a dynamického je dokonalé. Podobné obrazy spisovatelství se hojně objevují v dokumentárních filmech i televizních pořadech o literární tvorbě. Odkazují k mytickému „chrlení textu“, kdy se autor nachází mimo sebe a literatura se z něj řine v jakémsi záchvatu. Ve filmu *Ruby Sparks* je napsání značného množství textu v takové euforii ještě obohaceno časovými skoky, při nichž se s každým cinknutím oznamujícím doběhnutí válce na konec řádku změní počasí a denní doba v okně na pozadí scény.

Když si Bartona předvolá producent, aby mu sdělil, že scénář je naprosto nepoužitelný, protože je v něm moc poezie a diváci by odcházel z kina, mýtus tvůrce-blázna je dokonale završen. Na rozdíl od šťastného příběhu avantgardy, která popře stávající normy vkusu, aby definovala

nové, ovšem Bartona čeká spíše jakési nekonečné předpekli. Producent spisovateli suše sdělí, že všechno, co napíše, je majetkem studia, který nesmí jinde použít. Barton se tak ocitá v neřešitelné situaci: buď bude produkovat díla, která obstojí před jeho vlastním soudem, ale nikdo jiný se o nich nikdy nedozví, nebo se poddá požadavkům masového vkusu, a nebude tak nikdy schopen naplnit to, co v jeho očích znamená být *Spisovatelem*.

Ze zmíněných filmů je tak *Barton Fink* asi nejstřízlivější a nepřesnější metaforou spisovatelství, protože nenabízí utopické nebo dystopické východisko — nalezení transcendentální lásky nebo smrt —, ale spíše věčné sisyfovské hledání mezi subjektivní (autorskou, autentickou) a objektivní (společenskou) definicí vlastní tvorby.

**Autor je literární sociolog a spisovatel.**

Fejeton

# DĚJINY MU NEDALY SPÁT



Marek Torčík

Myslím, že spousta čtenářů *Hosta* ty fotky možná někdy viděla. Mužská postava s maskou francouzského básníka Arthura Rimbauda je na nich situovaná do různých zákoutí chátrajícího New Yorku. Básník pózuje v graffiti pokrytých vozech metra, před zdmi opuštěných budov, ze kterých opadáva omítka, leží nahý na matraci v prázdné místnosti s penisem v ruce nebo stojí opřený o pilíře legendárních mol na Christopher Street a v temném podhoubí divák vytuší stíny dalších mužů.

Série fotografií *Rimbaud in New York* amerického umělce Davida Wojnarowicze vznikala mezi lety 1978 a 1979 a vypráví o docela jiném světě, než v jakém žijeme dnes. Zdánlivě jde o svět mnohem jednodušší. Umělecká scéna z East Village byla tehdy teprve na vzestupu, queer lidé žijící v ošuntělé metropoli zažívali snad poprvé v historii Spojených států pocit svobody. „Tehdy jsme byli všichni tak trochu pankáči,“ vzpomíná na období sedmdesátých a osmdesátých let minulého století jeden kritik umění.

Letos by bylo Davidu Wojnarowiczovi sedmdesát let. O tom, že je jeho odkaz stále živý, svědčí například nedávná retrospektiva v newyorském Whitney Museum. Také čeští diváci mohli některá jeho díla objevit v roce 2023 v rámci výstavy *Bohemia* v pražské Kunsthalle. Wojnarowiczův odkaz si během posledních let přivlastnily luxusní módní značky, najdete ho na oblečení celebrit během večírku MET gala i na obálkách knih. Jde o zvláštní ironii — dílo umělce, který celý život bojoval za prostor svobodně tvořit a aktivně vystupoval proti systému, se pro stejný systém stal komoditou.

Dnešní New York se městu na Wojnarowiczových fotografiích vůbec nepodobá. Naleštěné vitríny galerií by nejspíš odpuzovaly umělce, který část dětství strávil na ulici, živil se prostitucí a v dospělosti pohrdal pozérstvím v uměleckém provozu. Když se prý Wojnarowicz dozvěděl, že jeho práce v roce 1985 byly vybrány na bienále ve Whitney, výstavu, která pro umělce znamená otevřené dveře do světa, vypadal podle autorky jeho životopisu Cynthia Carr zděšeně. „Pogratulovala jsem mu a on mi odpověděl, že svět umění nenávidí. A pak, aspoň myslím, že to řekl takhle,

pronesl: Kdybych byl hetero, okamžitě bych se přestěhoval do nějakého menšího města a začal pracovat na benzínové pumpě.“

Podobných historek o něm koluje víc. Když se například jedna z jeho úplně prvních výstav po bienále během několika dní vyprodala, David byl pobouřený. Nelíbilo se mu, že si jej sběratelé pořizují jako investici. Mladé umělce totiž koupí levněji a později, ideálně po jejich smrti, se jejich investice zúročí. Wojnarowiczova antipatie k trhu s uměním přitom nevycházela z nějaké přehnaně romantické představy umělce, který jde vždy proti proudu. Pramenila z osobních zkušeností a vědomí, že svět, do něhož stále více pronikal, funguje zčásti na přivírání očí, někdy parazituje, či přímo na zneužívání utrpení jiných lidí. Moc dobře navíc věděl, že lidé, kteří „investovali“ do jeho umění, se často podíleli na zákonech, které v osmdesátých a devadesátých letech přispěly k úmrtí stovek tisíc lidí.

Násilí, homofobie a selhání americké vlády v boji s epidemií HIV/AIDS jsou všudypřítomným motivem celé Wojnarowiczovy tvorby. Většina článků o něm zmiňuje Davidův vztek. Ten číší i z jeho deníkových záznamů, vydaných knižně pod názvem *The Weight of the Earth*, a vlastně i z memoárové knihy *Close to the Knives*. Wojnarowicz se výrazně podílel na protestech, které pořádalo uskupení ACT UP, kde byl často vidět v kožené bundě s nápisem: „Pokud umřu na AIDS — zapomeňte na pohřeb — mé tělo hodte na schody FDA.“ Nikdy nezapomněl na to, odkud pochází, jeho vlastní dějiny i dějiny světa mu nedaly spát.

Byla by ale škoda vykreslovat jeho dílo jako pouze aktivistické. Nejlépe to dokazují jeho texty a série fotografií jeho nejbližšího přítele a fotografa Petera Hujara. Když Hujar v roce 1987 umřel na AIDS, Wojnarowicz jen pár minut po jeho smrti pořídil kolem padesáti snímků. Na tom nejznámějším má Peter otevřená ústa, jako by se měl ještě jednou, naposledy nadechnout.

David byl celý život frustrovaný z toho, jak často se svět kolem něj snažil okrást lidi o šanci na štěstí. „Chce se mi zracet,“ píše Wojnarowicz, „protože máme být zticha, platit daně a zdvořile přežívat v téhle vraždící mašině, které se říká Amerika, a podporovat naši vlastní pomalou vraždu, a dost mě překvapuje, že neběháme po ulicích jako šílenci a že jsme i po tom všem vůbec schopní projevů lásky.“ Možná je na Davidově vnímání světa nejzajímavější právě rozkol mezi všudypřítomným utrpením a zvláštní něhou, která existuje bolesti navzdory. Jde o pocit, který mě k jeho věcem neustále vrací. I když by totiž jeho doba a moje současnost nemohly být odlišnější, některé věci zůstávají stejné. Pořád je potřeba bojovat za svobodu, je potřeba nacházet něhu tam, kde už zdánlivě žádná nezbyla. A možná je umění právě od toho. I David se nakonec svěruje ve svých memoárech: „Zjistil jsem, že vytvářet věci znamená nechávat za sebou důkazy své existence.“

**Autor je spisovatel.**



Švenk

## PROČ SE TO DĚJE ZROVNA NÁM



Klára Vlasáková

Jsou díla, která fungují jako začátek konverzace. Norské drama režisérky Liljy Ingolfsdottir *Až na věky*, které v září vstoupilo do českých kin, je přesně takový případ. Už od svého uvedení na karlovarském filmovém festivalu si nese pověst snímku, který publikum přivádí k slzám, nutí je přehodnocovat své vlastní partnerské vztahy nebo jim poskytuje útěchu, kterou v reálném životě nenašli...

*Až na věky* vypráví o rozpadu jednoho vztahu. Po letech soužití požádá muzikant Sigmund o rozvod. Ovšem jeho partnerka Marie nechápe, odkud to přišlo. Vždyť to ona nesla hlavní zodpovědnost za péči o děti a domácnost, to její kariéra roky stagnovala.

Film ukazuje vývoj vztahu od prvotní zamilovanosti až k jeho nevyhnutelnému konci. Vlákna se trhají, někdy to špiní, krvácí, lepí. Je to pořád dokola a pořád dokola se na to díváme, protože doufáme v totéž co Marie — že pochopíme, proč se to děje. Proč se to děje zrovna nám.

Zajímavější než samotný film pro mě ale bylo pozorovat a poslouchat reakce lidí v sále. Vedle mě seděla žena, která byla jasně tím Marie. Na všechny Sigmundovy pokusy o vysvětlení nebo omluvu reagovala nevěřícím smíchem. „No to určitě... To ti tak věřím... To vůbec. Vůbec! Ty šašku!“

Celou dobu mi běželo hlavou, že bych chtěla vidět film o této divačce nebo že bych se jí aspoň chtěla zeptat, koho jí Sigmund připomíná, koho jí připomíná Marie a jestli jí toto připomínání pomohlo. A jestli nám vůbec někdy pomůže vidět odraz své bídy v druhých. Chtěla jsem se na to všechno zeptat, ale styděla jsem se.

Po skončení filmu jsem poslouchala muže se ženou, kteří příběh probírali. „Když jsem to viděl poprvé, byl jsem nejdřív hrozně na její straně,“ líčil on. „Ale teď už vůbec. Se někdy chovala jako děsná kráva.“

Neslyšela jsem, co na to ona, ale i jich jsem se chtěla zeptat, jestli je možné chovat se nějak jinak, když má člověk tak jako Marie zlomené srdce. Jestli je možné ho někam důstojně schovat.

Chtěla jsem se na to všechno zeptat, ale styděla jsem se.

„Vždyť to bylo jak reklama na terapii,“ kroutila hlavou po skončení kamarádka. „Dvě tři sezení — a hned si všechno pojmenuje a vyřeší!“

Chtěla jsem se jí zeptat, jestli je vůbec možné si něco pojmenovat nebo snad vyřešit po deseti dvaceti sezeních. Po dekadách. Nebo vůbec někdy. A jestli o to vůbec stojíme. Jestli nedýcháme pro otázky a nedusí nás odpovědi.

Chtěla jsem se na to všechno zeptat, ale styděla jsem se.

**Autorka je spisovatelka a publicistka.**

Štych

## WE LOVE INTERAKTIVNÍ DIVADLO



Marta Ljubková

„A není to interaktivní?“ zeptala se mě moje maminka, když jsem jí k svátku věnovala lístek na *We Love Shooting* od tvůrčí skupiny 8lidí.

„Bude se ti to líbit,“ odpověděla jsem nepřímou.

Nechtěla jsem lhát, ale nechtěla jsem ji ani dopředu vyděsit.

„Do první řady si neseďám, aby po mně něco nechtěli,“ slýchám často i v divadlech. Já naopak do první sedám vždycky, nemám zrovna ostřížít zrak a nevynikám výškou, jen z této pozice jsem si jistá diváckým zážitkem. A tak jsem se za ty roky naučila, že mi občas někdo něco podá, na něco se mě zeptá, leccos mi nabídne. Začala jsem tyhle malé chvíle v divadle vyhledávat, vrhám se po úkolech, iniciativně předčítám, podávám sousedovi po pravici a žárím, když se herci obracejí na druhou řadu. Čím to je, že interaktivita tolik lidí děsí? Copak se od chvíle, kdy v našich řadách Bolek Polívka v *Šaškovi a královně* lovil svého landsknechta (?), aby ho pak na jevišti dlouze mučil, nebo kdy mezi našimi řadami pobíhal nazlacený Dan Nekonečný a přistrkoval nám k ústům mikrofon, abychom opakovali „turaryraryrapadé“, vůbec nic nezměnilo? Před Polívkou i na koncertech Šumu svistu (oboje jsem milovala a navštěvovala opakovaně) jsem se krčila pod sedadlem, dnes se vystavuju divadelnímu větru dešti v první brázdě, protože jsem si ověřila, že se to beze mě neobejde. Že tam nejsem od toho, aby mě mučili, ale protože se beze mě nehnou z místa. Protože mě potřebují, stejně tak jako já potřebuju je.

A tak jsem své extrémně plaché matce koupila terapeutický lístek na představení, které zachází s plachými diváky téměř terapeutickým způsobem. Snad právě proto je jejich „zasedání správně rady zbrojařské firmy“ tak těžké popsat (a možná i těžké správně nabídnout publiku). V komorní skupince necelé dvacítky diváků je to téměř napůl s performery — ti všechny osobně vítají, přidělí každému identitu a „moderují“ jeho bytí v performativní situaci tak jistě, že si nikdo nemůže připadat hloupě, a zároveň dostává tolik autonomie, aby si ještě uvědomil závažnost tématu, o němž se hraje. Jak tento mimořádně osobní, intimní a stejně veřejný zážitek popsat, a zároveň nic neprozradit, protože míra zaujetí souvisí s mírou překvapení, s nímž 8lidí silně hraje. *We Love Shooting* je možná trenažer osobní zodpovědnosti, ale je to definitivní léčba pro ty, kdo se bojí interakce. Čím víc lidí tohle představení zažije, tím víc budu muset bojovat o své místo v první řadě, počítám totiž se zvýšenými nájezdy na tato atraktivní místa.

„Je to interaktivní tak, abych to zvládla?“

„Jasně. Jinak bych tě na to přece neposílala.“

Jděte to taky vyzkoušet.

**Autorka je divadelní dramaturgyně.**





Láska a smrt v Charkově

# JSOU MĚSTA S NEBEM A TA BEZ



Text a foto Adéla Knapová, Charkov

**Na Ukrajinu jezdím průběžně coby reportérka a spisovatelka přes pětadvacet let. Do Charkova jsem se poprvé podívala až loni na podzim a to ještě po dlouhém přemlouvání. Zním Lvov, Kyjev, Oděsu, Mariupol, Užhorod i Mukačevo... K čemu Charkov? Navíc teď, když patří mezi Rusy nejvíc ostřelovaná a bombardovaná místa. Dnes si neumím svůj život bez tohoto stepního velkoměsta a jeho obyvatel představit. Bez přehánění. Charkov není krásný ani půvabný. Je svérázný. Brutální a silný. Je to stav mysli.**

Na tu schůzku jsem zapomněla, a když se Yuri ozval, skočila jsem provinile do auta a z náměstí Svobody v centru jsem vyrazila za ním na periferii. Naštěstí v Charkově už pár dnů zase fungoval signál GPS — nejen letos v červnu a červenci byl kvůli zvýšené aktivitě ruských okupantů zablokován. A vyznejte se bez online navigace ve dvoumilionovém městě, kde znáte jakžtakž jen centrum, a to hlavně jako chodec, ne coby řidič.

Do ulice, kde jsme se s Yuriem měli setkat, abychom se společně vydali do útulku pro bezprizorní zvířata, jsem přijela nakonec dřív. Bylo, jako už dlouhé týdny, vedro k zalknutí. Rozpálené betonové město sálalo, naše siluety tekly, lepily se k chodníkům i povětšinou zatlučeným výlohám. Odpařující se pot nedával šanci sebesilnějším parfémům. Zvykli jsme si dávno na rudé tváře, zčervenalé krky, oteklé prsty, svědící záhyby kůže. Káva plná ledových kostek pálila v dlani, když jsem z kavárny znovu vykročila na chodník. A pak jsem zalapala po dechu a led vyletěl do vzduchu, káva se rozlila po mých šatech a já se třásla a nic víc nevím. Mladá žena, co šla po chodníku vedle mě s nákupem, upadla a zaječela. Nebo možná ani nehlesla. Nevím. Přes ohlušující výbuch, rachot, hukot a dunění, přes bříknot skla, pukání betonu a železa, ječící alarmy aut a kdovičeho všeho ještě nešlo nás lidi slyšet.

To až o pár vteřin později. Až bylo dokonáno. Poté co ruské rakety znovu (pokolikáté už nikdo nespočítá, byť to prý nějaký zodpovědný úředník v Kyjevě ve jménu spravedlnosti počítá) dopadly do obytných částí města a opět zabíjely.

Což jsem měla zjistit až večer.

Tentokrát ukradly život i mladé dívce, již jsem znala. Byla nadějnou výtvarnicí, skromnou, tichou, toužící a milující. Usmívala se, jak nedočkavě přešlapovala na začátku všeho. Vyhlížela život navzdory válce s nadějí. Cestou na poštu Veroniku rozerval ruská raketa.

## ROZPÁRAT NEBE

Jsou města s nebem a ta bez. A pak je Charkov. Město-horizont. Nekonečné nebe rámuující proslulé konstruktivistické panorama, které vám vyrazí dech. Nebe, které by klidně mohlo konkurovat tomu ze začátku Bible, kde se píše o stvoření světa. Nepočítané odstínů modří přecházejících do nenapodobitelně něžných pastelových barev. Rozlitá tuš nocí. Je jedno, co si vybereš, ať den, nebo noc, z kýchovitě dokonalé oblohy dopadají na město už přes dva a půl roku smrtící ruské bomby, střely, drony, rakety... Rozpárají

oblohu jako rozžhavené jehly, mnohdy dřív, než se stihne rozeznít letecký poplach. Dopadnou a ničí, pustoší, rvou, drtí, zabíjejí.

Anebo taky ne. To druhé momentálně (začátek září 2024, pro přesnost) ještě pořád navzdory desítkám „letních“ mrtvých mírně převažuje. Obránci nebes, jak se tady říká složkám ukrajinských ozbrojených sil, jež sestřelují ruské nástroje smrti a hlídají nebe nejen nad Charkovskou oblastí, dokáží drtivou většinu hrozeb eliminovat ještě ve vzduchu.

Až na ty zas...ný rakety, řekne vám tu každý. Ale ani vám to říkat nemusí. Zjistíte to sami.

Já na to přišla už svou první noc tady. To bylo loni. (Vážně jsem tady poprvé zavřela oči teprve před rokem? Zdá se to jako věčnost, a přece...) Ze spánku mě vyrvala tlaková vlna, přísahám — snažím se potlačit ten patos, jež je ale v této hrdé zemi drčené válkou snad i ve vzduchu a ve vodě —, zvedla mě milimetry nad postel, dopadla jsem zpět spolu s duněním a nepopsatelnou kakofonií těch nejděsivějších zvuků, jež doprovázejí ničivou sílu explodující rakety C300, která zasáhla svůj cíl kdesi nedaleko. Praskot skla, vrzání stěn i stropů, alarmy aut v temných ulicích (od jedenácti do pěti zákaz vycházení a nulové osvětlení města) a už i sirény leteckého poplachu. V pyžamu, s mobilem a baterkou jsem z postele od okna doběhla do chodby bytu a tam se zavřela mezi dvojí vstupní dveře. Bylo tam místo pro jednoho, když se hodně skrčil; spolu se mnou tam nocoval i mop, kýbl a smeták. Lepší a napohled bezpečnější místo jsem v nočním zmatku a panice nevymyslela.

Aplikace hlásila, že na město letí ještě další rakety. Ať zůstaneme v krytech. Dům Slovo vlastní kryt nemá. A i kdyby ho měl, nestihnete tam dojít. Rakety letící na Charkov jsou zatím stále ještě rychlejší než umělá inteligence, jež řídí systém poplachů. Protože odsud je to do Ruska zhruba čtyřicet kilometrů. Když v Bělgorodu vystřelí raketu, je za pár desítek vteřin ve městě.

A taky byly. Všecky tři. Naštěstí tu noc nezabíjely.

## PRO PETROVY OČI A KOSTI

Takové bylo moje charkovské přivítání v bytě po ukrajinském spisovateli a novináři Petru Lysovém ve slavném domě Slovo. Tady, v kulturní památce z dob stalinismu, mě ubytovalo místní Literární muzeum. Ukrajínští básníci a umělci včetně Serhije Žadana mi nadšeně nad láhvemi vína v muzeu následující večery říkali, jaký je ten byt ve Slovu skvělou inspirací.

Hleděla jsem na ně v úžasu — já tam nedokázala během prvního pobytu napsat jediné slovo! Jedinou větu. Teď hleděli nechápavě oni na mě. Proč? Krčila jsem rameny. Totální mentální paralýza? Neschopnost vstřebat tolik hrůzy? A ne z toho, co se právě děje v Charkově. Ten dům je černou dírou. Časovou smyčkou. O co se snažil před sto lety stalinistický režim — vymazat ukrajinskou kulturu, historii, jazyk —, o to se pokouší Putin nyní.

Nepsat tam je nejen možné, ale jediné možné, řekla jsem jim téměř bojovně.

A pak — to už jsem se nezeptala nahlas — proč muselo muzeum koupit právě byt Petra Lysového? Mladého muže s krysíma očima v tučném obličejí s hitlerovským knirkem.

Nepadli jsme si s Lysovým do oka, nebudu vám lhát, naopak. Ale spala jsem v jeho posteli, chodila bosá po parketách, v jejichž mezerách už dávno zčernaly i vybledly kapky jeho krve, po parketách, které impregnoval jeho pot a slzy. Příkládala jsem tvář k omítce, pod níž byly kdesi mezi cihlami třísky jeho zlomených snů, nehtů a možná i kostí.

Nakonec jsme si k sobě ale cestu našli, viď, Petro? Při svém dalším pobytu v domě Slovo jsem ti vrazila hřebík mezi oči, aby tvá fotka na stěně nad pracovním stolem pořád v průvanu nepadala. Tvůj světlý, velký, krásný byt plný bolesti, smrti, zrady, sovětského útluaku...

Velkokorysý dům Slovo ve tvaru C (ukrajinské es), jež se stal před sto lety chloubou stavitelství i symbolem (bez)naděje ukrajinského obrození, zoufalství, touhy, krve, slz, slov, knih a otisků osudů desítek nejvýznamnějších ukrajinských spisovatelů, esejistů, novinářů, kritiků, intelektuálů... Stalinistický režim je sem nejdřív sestěhoval, aby tvořili, pak povraždil nebo poslal do pracovních táborů na Sibiř či zavřel do vězení. Jako tebe, Petro. Odvlekli tě a už tě nikdo z rodiny neviděl. Někde se píše, že tě popravili zastřelením v roce třicet sedm. Jinde, že tě násilná smrt dostihla později.

A není to jedno? Já mám ve svých knížkách nejraději otevřené konce. Koneckonců ani koncem nic nekončí.

Procházím mezi prostornými pokoji tvého bytu a už ani nevnímám vzdálené výbuchy.

Dnes, ani ne o rok později od mé první noci tady, mě randál takzvané nebeské hudby nejen neděsí, ale dokonce podivně uklidňuje. Protože vím, že znamená bezpečí — bomby a drony jsou sestřelovány vysoko nad námi. Taky sirény leteckého poplachu vlastně znamenají relativní klid. Protože rakety dopadají dřív, než se rozezná.

## JEDNU KÁVU A ISKANDER, BUĎ LÁSKA

Sedím v jedné ze svých dvou oblíbených kaváren tady v Charkově, v Makers. Stejně jako v té druhé — Pakufudě —, i tady za vším stojí dobrovolníci a výtělky putují na pomoc potřebným v oblastech okupovaných Rusy nebo i na pomoc ozbrojeným složkám. Než mi stihnou udělat kávu, ohluší nás výbuch. Stolky se zatřesou, sklo drží, protože okna dávno vyplňuje dřevotříška. Kavárna je plná, nikdo ani nehlesne, podíváme se po sobě, někteří přerývaně dýcháme. Podle mě raketa dopadla nedaleko. Na poměry těch, kteří zde žijí po celou dobu války, bylo naopak místo exploze daleko. Relativita prostoru je v Charkově někdy až hmatatelná.

Vibruje mi mobil — přátelé chtějí vědět, zda žiju. Odpovídám obratem. Nulová reakce by pro ně znamenala paniku. Za dvě minuty se z aplikace dozvídám, že to byla raketa Iskander.

Jako bys tady tak trochu žila odjakživa, jsi Charkivka, nějak sem automaticky patříš, říká mi s úsměvem kamarádka Olja, když konečně přijde sem do kavárny na Puškinské třídě, již právě přejmenovávají na Skovorody. (Pryč s Puškinem a Ruskem! říkají mnozí a já

→ + → Je jedno, jakou ulicí se v centru Charkova vydáte. Praviděpodobnost, že ani jeden z domů v ní nebude poškozen výbuchem nebo bombardováním, je mizivá. Přesto často hned v sousedním domě lidé dál žijí

↘ Náměstí Konstytucii bylo ruskými vzdušnými útoky poničeno už na začátku války. I letos kousek odsud dopadly rakety a bomby. Kavárny, úřady, obchody... ale fungují. Zametou se střepy, do výloh dá nové sklo nebo dřevotříška (kvůli bezpečnosti), zapnou generátory...

se k tomuto tématu příliš nevyjadřuju, vím, že teď je ještě příliš brzy, rány jsou otevřené, krvácejí a také už začínají hnisat.) Omlouvá se za zpoždění. Když dopadl Iskander, byla zrovna v metru, a tak tam raději ještě pár minut zůstala. Logicky — kdyby to byl třeba KAB, tak by vzápětí dopadla ještě druhá bomba; KABy létají po dvou.

Ale o raketě, strachu, možných obětech se tady nemluví. Jen já občas nahlas přiznám, že se bojím. Charkovští přátelé mi to láskyplně tolerují. Opakuju teď znovu pro všechny „Necharkovany“, co mi říkají, že jsem adrenalinový šílenec, když se sem stále vracím a pokaždé tu jsem déle a déle: občas se tu bojím. Hodně. Teď už ale méně často než loni.

Právě jsem tady strávila měsíc v kuse. Jeden z nejsilnějších a nejkrásnějších v životě. Navzdory všemu tomu tady. A — řeknu to, jak to je — uvědomuju si, že možná i díky tomu všemu hroznému. Protože díky vši té hrůze získává život nový rozměr a stává se tím, čím má být — vzácným darem.

## NAŠE MĚSTO

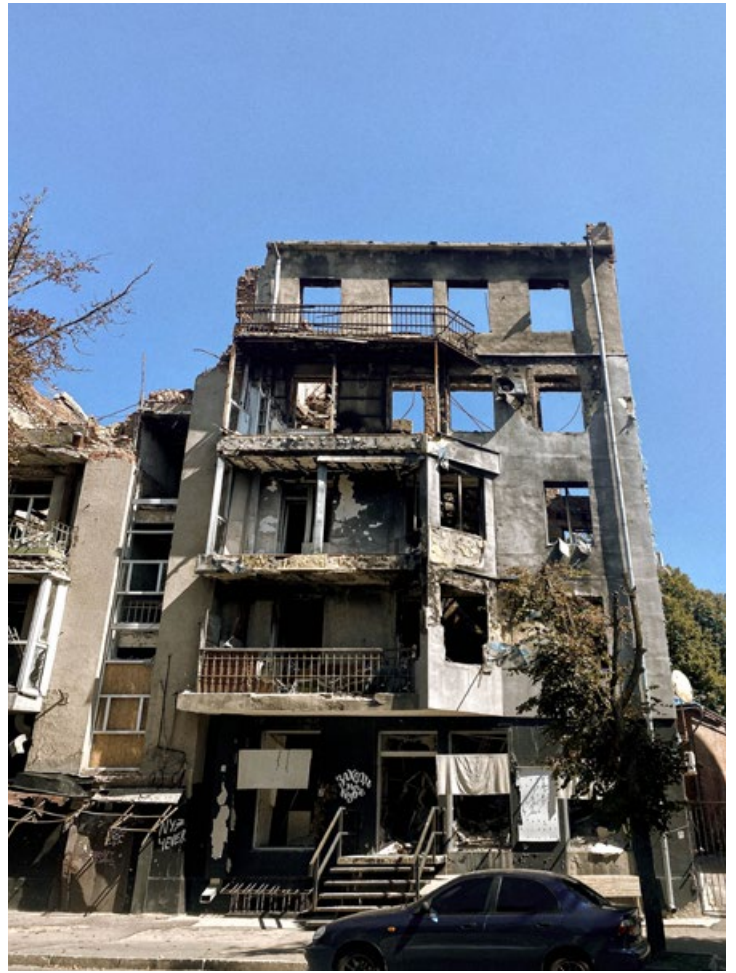
Pavlo Makov, momentálně možná nejvýznamnější současný ukrajinský výtvarný umělec, jehož díla najdete v nejprestižnějších sbírkách po celém světě, přikývne. Ano, život je nesamozřejmý dar a láska největší síla.

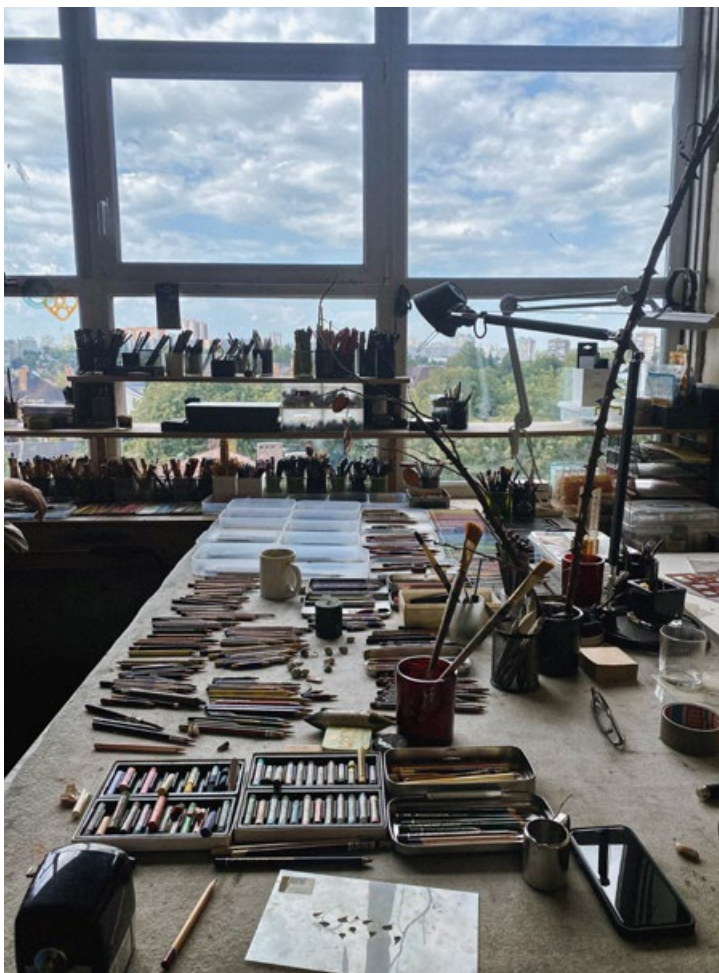
Pavlo by mohl dnes bez potíží žít kdekoli na světě, přesto se vrátil a tvoří tady. Musí, vysvětluje důrazně. UVědomuje si každou minutou, že proto, aby on mohl žít a pracovat, nasazují na stovky kilometrů dlouhé frontě tisíce jiných Ukrajinců své životy. Kohosi právě teď Rusové zabili, abychom my mohli být živí tady, dodá a nalije mi ve svém ateliéru víno.

„Jeden z důvodů, proč jsme já a Marina [jeho žena — pozn. aut.] v Charkově, je, že tohle je naše město a místo. Jakkoli banálně to může znít pro někoho, kdo to své neztratil. A všechno, dokonce i zdánlivě „globální“ ideje nebo myšlenky, jež jsou v mých dílech, mají základ v mém vztahu k tomuto místu a přišly ke mně jen díky němu,“ říká.

„Další důvod leží mnohem hlouběji. Můžeš změnit místo svého žití, ale pak ztratíš smysl pro život a tvůj život začne postrádat smysl. Je to v podstatě nevědomý proces. Potřebuješ být právě a jen tady, abys pochopil sám sebe, vesmír, bytí, podstatu věcí, významy... Mimo Charkov by se život stal pouhou existencí. A holá existence, na rozdíl od života, ti nedává žádné důvody snažit se o cokoli, pokračovat... A ty pomalu umíráš dávno předtím, než tě dostihne smrt,“ pokračuje s tím, že další důvod jeho setrvávání zde je pro změnu čistě pragmatický.

„Jsem členem skupiny dobrovolníků a spolu s kolegy sbíráme peníze na auta, léky, materiální pomoc a vůbec všechny další zásadní věci a vybavení pro naše ozbrojené síly.“





Jestli o nějakém městě platí, že stojí a padá se svými obyvateli, pak o Charkovu. Charkované jsou Charkov. A *vice versa*. Dnes jsou více než kdy jindy klíčovými lidmi města umělci.

Kostiantyn Zorkin patří nejen podle místních spolu s Makovem k nejvýraznějším současným ukrajinským umělcům. Rodilý Charkovan prý nikdy ani na vteřinu neuvažoval o tom, že by kvůli válce ze svého města odešel.

„Život ve válce je stav, kdy je logika téměř bezmocná. Mysl se nemůže cítit v bezpečí v náručí racionálna. Smrt, láska, nepřítel, naděje, ztráta domova — pojmy donedávna abstraktní se nyní staly konkrétními součástmi každodenní reality. Vracíme se k mytologickému obrazu světa. Žijeme ho,“ říká a zapaluje si cigaretu.

#### NOVÝ SOUŘADNICOVÝ SYSTÉM

Pokračuje, že v tomto obrazu světa se umění nutně vrací ke svým původním magickým a mytologickým funkcím: „Nebaví, nespokojuje autorovy ambice a už neumí reflektovat. Protože reflexe vyžaduje vzdálenost v čase a prostoru. A my nemáme takový odstup. Umělec si v čase války musí být vědom sám sebe a svého díla v novém souřadnicovém systému. Pracuješ pro zlo nebo pro dobro? Dokáže tvoje píseň uklidnit lidi během bombardování? Může tvůj obraz dodat sílu tomu, kdo se na něj dívá? Může v sobě socha soustředit nenávist k nepříteli? Intenzita zážitků je tak silná, že ji umělec často nedokáže do svých děl vtělit. Může se zdát, že je

to pro umění produktivní stav, ale není tomu tak. Destruktivní síly blokuji kreativitu, temnota se vkrádá a požírá duši, která chce tvořit. A proto má to, co je nyní vytvořeno, velkou hodnotu. Neboť to vzniklo jen díky překonání temnoty. Pro diváka, který v sobě nemůže najít sílu, se umění stává příkladem, jak najít vnitřní oporu, jak si vysvětlit novou strašnou a hrůznou, ale též neuvěřitelně magickou realitu, ve které žijeme.“

Zorkin je jedním z hlavních autorů projektu „Jménem města“, jenž je k vidění v místním Literárním muzeu. Nejde však jen o výstavu či prezentaci unikátních, primárně dřevěných artefaktů spojených s grafickým Zorkinovým románem stejného jména, který teď na podzim vychází ve vydavatelství další výrazné charkovské osobnosti, Oleksandra Savchuka. Režisér Denis Vorontsov k projektu vyrobil antifilm, proběhly performance...

Jde o formu spolupráce napříč uměleckými žánry, již lze stěží popsat. Musíte ji vidět, osahat, číst a zažít. Jako by vám cosi sevřelo

⌘ **Pohled z okna ateliéru výtvarníka Pavla Makova. Pod námi dvoumilionový Charkov a nad ním doslova nekonečné nebe**

↑ **Zničené a dočasně dřevem zatlučené plochy budov se staly arénou pro pouliční umělce. Jedním z nich je i Gamlet Zinkivskiy a tohle je jeho vzkaz**

srdce do svěráku, přesto se nakonec znovu rozbuší a možná s větší nadějí. A najednou vidíte Charkov jinak. Cítíte ho. Všechn ten mastný černý stepní prach, jehož je město plné a který každý večer marně smýváte z kůže, k vám promlouvá.

Tento projekt, jenž vznikl pod vedením ředitelky muzea Tetiany Pylypchuk, je esencí současného Charkova. Síla, odhodlanost, umanutost, nesmlouvavost, kořeny, smrt a strach a nad tím vším se klene láska a naděje, život a budoucnost.

Žádná umělecká řevnivost, souboj ega, touha být lepší než ostatní. Zní to jako nepředstavitelné klišé, ale v Charkově momentálně pracují všichni spolu pro život, pro přežití, pro společnou budoucnost. To, o čem člověk čte v učebnicích historie, se tady právě teď děje. Vědí to i ve Lvově, Kyjevě, ve Spojených státech amerických, ve Francii... Sjíždějí se sem umělci, kurátoři, filozofové, politologové, novináři z celé země i světa. Na pár hodin, na den či dva (nejen cizinci, ale i Ukrajinci z jiných částí země se bojí v Charkově pobývat příliš dlouho) a uhranuti sledují cosi jako nové ukrajinské nejen umělecké obrození.

### UKRAJINSKÝ DUCH

„Ukrajinské publikace o Charkově a Ukrajině jsou důležitým prvkem pro zachování a získání informací o naší identitě. Mnoho obyvatel Charkova donedávna, vlastně do začátku války, netušilo, že Charkov je město s fascinující ukrajinskou historií. Spisovatelé, kulturologové, etnografové, architekti, hudebníci, kteří působili v Charkově hlavně v devatenáctém století, měli výrazně ukrajinského ducha. Předávali a uchovávali ukrajinské hodnoty, ačkoli se politicky pohybovali v hranicích Ruské říše. Vydávání děl o ukrajinském Charkově a fenoménech ukrajinské kultury poskytuje oporu v nestabilní válečné době,“ vysvětluje vydavatel Savchuk, proč má teď práce nad hlavu.

Probírám se jeho produkcí v „khihoukrytí“ neboli „krytu pro knihy“, jak svou všem otevřenou knihovnu kousek od centra v podzemí města nazval. Každá z jeho knih je i grafický šperk. Není třeba dodávat, že vše je jen a výhradně v ukrajinštině.

„Informace v našich knihách jsou založeny na faktech, výzkumech, dokumentech. Jsou pamětí Ukrajiny a ochraňují ji pro nás

a budoucí generace, ale mají i psychoterapeutickou funkci. Čtenář jako by srovnával své chápání reality s informacemi, které nesou naše publikace. Rozumím všemu správně? Chovalo se Rusko v posledních několika stoletích opravdu agresivně vůči Ukrajině?“ pokračuje.

Dodává, že projekt „knížní kryt“ mohl vzniknout až během války, protože mezi místními lidmi vzrostla poptávka po ukrajinské historii. Prý nyní, po čtrnácti letech existence nakladatelství, cítí nepochybnitelně a každý den, že jeho práce má smysl.

O tom, že umění je pro přežití války a pro budoucnost Ukrajiny nezbytné, nepochybuje ani ředitelka Literárního muzea Tetiana Pylypchuk. Od prvních dnů války měla jasno v tom, že na rozdíl od ostatních muzeí a většiny kulturních institucí nezavrou, ale naopak budou o to víc pracovat. Protože právě ve válce je umění třeba víc než kdy jindy. A dění v muzeu a kolem něj jí dává za pravdu.

Jako se Charkov stal nejen na Ukrajině symbolem občanské statečnosti, nezlomnosti, životaschopnosti a odporu vůči Rusku, je toto muzeum majákem ukrajinské kultury. Navzdory raketám a bombám tady naplno pracují, pořádají akce, propojují Charkov se zbytkem Ukrajiny a celou zemi se světem. Malá, nenápadná stavba v centru města je aktuálně pupkem ukrajinské kultury, nejen literatury a jazyka.

Pohupuju se na houpačce na dvorku muzea. V otevřeném stanu přede mnou právě probíhá další z mnoha koncertů. Je plno. Dnes Charkov dojíká oblíbený ukrajinský hudebník Marian Pyrozok. Nad hlavami nám šumí stromy, nad nimi hučí letecký poplach, lidé zpívají a tančí, z jabloně mi na rameno spadlo přezrálé jablko, na stále ještě horkou, zpocenou kůži útočí komáři.

Přestanu se na chvíli houpat a zakloním hlavu. Vidím první hvězdy. To je „výhoda“ válkou decimovaného Charkova — díky noční temnotě máte blíž k nebi.

### VŠECHNA TA LÁSKA

Vykloním se z okna svého bytu a zahlédnu výbuch, pak ještě jeden, teprve po vteřině a půl dorazí zvuk exploze. Je to našťestí daleko. Odhaduju dva kilometry. Je mi smutno. Z toho, co to znamená. Z toho, jak rychle jsem si zvykla. Když usínám, slyším nad střechou

**A najednou vidíte Charkov jinak.  
Cítíte ho. Všechn ten mastný černý stepní  
prach, jehož je město plné a který každý večer  
marně smýváte z kůže, k vám promlouvá.**



přelétat dron. Už téměř ve spánku registruju střelbu na něj. Nebo na jiný. A na další. Vzdálené výbuchy mě dřív nebo později uklolébají. Ani nevnímám hukot spodního proudu sanitek a aut, svázejících do nemocnic raněné z takzvané nuly, tedy frontové linie, jež začíná ani ne dvacet kilometrů od města. Jsou to spolu s čistícími vozy a prací ozbrojených sil jediné zvuky tichého velkoměsta, jež zodpovědně dodržuje velitelský zákaz vycházení a noční klid.

Nazítí si povídám s Olenou Rybkou z charkovského nakladatelství Vivat, jež patří mezi největší v zemi a vlastní také tiskárny. Právě na ně Rusové letos podnikli cílený útok a zabili mnoho jejich kolegů přímo během práce. Vzpomíná, jak do tiskárny přišli a...

„Někteří lidé se nám pak ozývali a chtěli pomoci taky tím, že by koupili klidně i ohořelé knihy. Ale...“ Olena se zahledí kamsi mimo.

„Nemohli jsme jim je prodat. Na některých mohla být krev nebo vlas nebo kousek kůže některého ze zabitých lidí, našich přátel, kolegů,“ dodá po chvíli.

Ani tento ruský útok jejich práci nezastavil, právě naopak.

↑ Autorka Adéla Knapová s umělcem Kostiantynem Zorkinem a jeho artefakty (dřevěný pták a lebka) z výstavy *Jméno místa* v charkovském Literárním muzeu. Část výstavy v pozadí

„Žádná raketa ani bomba nám nevezme naše město ani to, co máme rádi,“ říká a ukazuje naditý ediční plán.

Nakoupili další stroje a dnes vydávají ještě víc. Uvědomují si, jak moc ukrajinské knihy a knihy v ukrajinském jazyce právě v době války znamenají.

Vyjdeme na rozpálenou ulici a já vykročím k monumentální budově místní slavné univerzity. Když vyjedete do horních pater, otevře se před vámi město v celé své betonové stepní kráse.

Jsou města s nebem a ta bez. A pak je Charkov.

**Autorka je novinářka a spisovatelka.**

Federácia

# VYHOĎ SI TO Z HLAVY



Tomáš Hučko

Nedávno som bol s kamarátom-vydavateľom v Žiline na literárnej diskusii. Počas nej dostal od moderátorky všeobecnú, možno až príliš vágnu otázku: Kto je podľa vás slovenský čitateľ? Hoci otázka nebola položená v žiadnom politickom kontexte, kamarát začal v súvislosti s knižným trhom hovoriť o absencii kultúrnych politik a o pár minút monológ zakončil kritikou ministerky kultúry Šimkovičovej.

Keď som ho počúval, uvedomil som si, ako sa nám za posledný rok otvorený boj so súčasnou vládnu garnitúrou dostal pod kožu. Keďže veľká časť kultúrnej obce trávi týmto bojom ohromné množstvo času a venuje mu veľa energie, prirodzene to zasahuje takmer všetky oblasti našich činností i nášho myslenia. Presakuje to do našich viet, našich myšlienok a vtipov, našich umeleckých prejavov a textov (sám som tomu venoval v tomto časopise viacero stĺpcikov). Je to ako všadepřitomná vlhká hmla, ktorou postupne všetko nasiakne. Okupuje to našu myseľ, kolonizuje naše vnímanie. Hovoríme o tom, aj keď sa nás na to nikto nepýta.

A je veľmi ťažké od toho utiecť. V septembri som strávil niekoľko dní v Česku, najprv v Prahe (kde som bol, symptomaticky, hosťom v dvoch podcastoch na tému deštrukcie kultúry na Slovensku), potom na knižnom festivale Tabook. Ani tam som však rozhovorom o stave slovenskej kultúry neunikol. Väčšina českých kamarátov, s ktorými som sa tam stretol, začínala rozhovor vetami: Čo sa to tam u vás preboha deje? Ako vám môžeme pomôcť? A hoci viem, že to myslia v dobrom, veľmi som si prial, aby sa ma niekto konečne spýtal na niečo iné než na Martinu Šimkovičovou.

Lebo hoci je boj za záchranu kultúrnych inštitúcií dôležitý a je dobre, že ho dnes kultúrna obec vedie, samotné postavy,

či skôr postavičky, ktoré v kultúrnej oblasti reprezentujú súčasnú vládnu moc, sú príliš banálne na to, koľko času a priestoru im venujeme. Nie sú to odborníci, s ktorými sa dá viesť zmysluplná debata, nie sú to názoroví protivníci, ktorí si zaslúžia rešpekt. Tieto figúrky z konšpiračnej a neofašistickej scény si história zapamätá prinajlepšom ako bizarné výstrelky, smiešne poznámky pod čiarou. Keďže nič netvorí, nič po nich neostane.

To, že sa snažia rozložiť kultúrne inštitúcie, je síce nešťastné, ale nie je to nezvratný proces. Keď jedného dňa odídu do zabudnutia, kam nevyhnutne smerujú, kultúrne procesy sa obnovia, tak ako sa v prírode obnovia procesy, ktoré človek potláča. Áno, bude to trvať dlho a bude si to vyžadovať veľa energie a trpezlivosti. Ale obnovovanie poriadkov po spúšti, napríklad po prírodnej katastrofe, zvykne ľudí spájať a vydoluje z nich často to najlepšie.

Horšie to môže byť so spúšťou, ktorú zanechá v našich hlavách. Nesmieme strácať zo zreteľa verejné kultúrne politiky a postupne sa pripravovať na to, že mnoho vecí bude treba budovať odznova, ale rovnako dôležité je trochu sa zastaviť a uvažovať o tom, čo tieto roky spravia s našim myslením. Neotrávi ho zatrpknutosť, frustrácia a hnev? Budeme schopní vidieť problémy v širšom kontexte, keď toľko času venujeme prchavej pene dní? Kedy sú naše kroky neodkladné a kedy sa nechávame len zbytočne rozptyľovať? Ako zastávať legitímne kritické pozície a pritom nepristúpiť na ich hru?

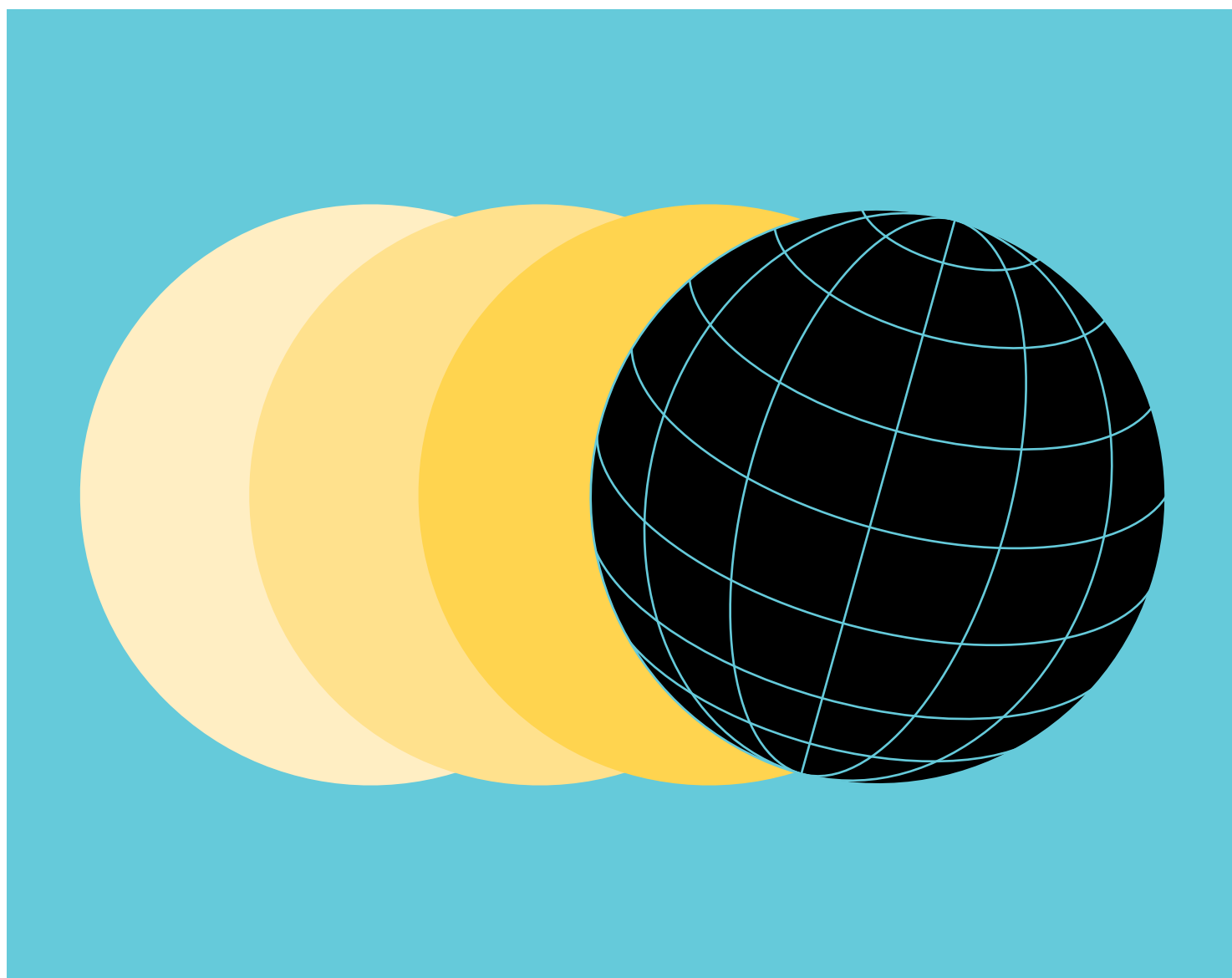
Sú to ťažké otázky, ale po prvotnom návale solidarity a aktivizmu je načase si ich začať klásť. Vyhodiť súčasné vládne strany z pozícií moci je úloha politickej opozície, našou úlohou je vyhodit ich z našich hláv. Ak máme tvoriť hodnoty, ktoré pretrvávajú aj tieto deštruktívne roky, budeme potrebovať mať ich čisté.

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

# NA SHLEDANOU, BĚŽÍM JINAM!



Jan Maršálek



**Na začátku roku vyšla v nakladatelství Karolinum v edici Myšlení současnosti kniha *Vyjasňování*, v níž vedou rozhovor francouzský filosof Michel Serres a jeho krajan, sociolog a filosof Bruno Latour. Lehké čtení to není pro nikoho: u nás téměř neznámého Serrese, ale i Latoura, který se v českém prostředí v poslední době prosazuje především jako environmentální filosof, tyto rozhovory pomáhají spíše objevit než vyjasnit. Ohromná šíře záběru obou myslitelů zároveň láká k otázce, co všechno si může filosofie v rámci své svobody dovolit.**

Jednu z knih francouzského filosofa Michela Serrese (1930—2019), *Legendu o andělech*, mám ve své knihovně už tak dlouho, že si ani nepamatuji, jak jsem k ní vlastně přišel. Nikdy jsem ji nepřečetl. Vzpomínám si na okouzlení, s nímž jsem ji občas bral do ruky (považte, nádherný Concorde v ní má roli posla a jeho fotografii Serres umístil hned vedle Rembrandtova archanděla Rafaela), pár ne zrovna upřímně míněných pokusů začínajícího franštináře se do textu začíst i opakovaný pocit, že na zvládnutí takové věci prostě ještě nemám. Každý z nás možná několik takových knih kolem sebe uchovává. Knihy takové, do jejichž zdlouhání se člověku nechce a k jejichž přečtení se nemůže odhodlat ani tehdy, když si je přenesl na stolek vedle křesla. Na něm pak dlouho překážejí a svého zákonného čtenáře znervózňují svou vyzývavostí a zranitelností — před jeho dětmi, hrnkem s kávou, jinými nedočtenými knihami...

„Poslední tři měsíce jsme hovořili o vaší metodě. Pokusil jsem se vytvořit seznam nedorozumění, která jste kolem sebe shromáždil,“ říká Bruno Latour na začátku třetího rozhovoru se Serresem v čerstvě do češtiny převedené knize *Vyjasňování. Pět rozhovorů s Bruno Latourem* (Karolinum, 2024). Jenomže pozor na knihy, které mají „vyjasňování“ v názvu! Platí-li tak nějak obecně, že rozhovory představují přístupný žánr, po němž lze zejména v létě bez obav i k odpočinku sáhnout, neplatí to o *Vyjasňování*. To je onou pověstnou černou labutí, kvůli níž se vždycky všechno tak komplikuje.

V našich podmínkách *Vyjasňování* nevyjasňuje ani Serrese, ani Latoura. Do hlavních proudů filosofie takřka nezařaditelný Michel Serres (on sám se brání dokonce i pokusům o své *situování* v intelektuálním poli) je v českém překladu až na jednu drobnou výjimku nedostupný. A protože ani naše odborná filosofie Serrese příliš nezná, pomálu je i sekundárních textů. Intelektuální samorost Serres jako by nikde nechyběl. Je jen příznačné, že o něm nic nenacházíme ani v *Nové francouzské filosofii* od Iana Jamese, kterou nedávno Karolinum vydalo ve stejné edici jako nyní *Vyjasňování*: James si ke zpracování vybral myslitele, které podle něj spojuje specifický soubor kontinuit a diskontinuit s dílem předchozí generace filosofů (Foucault, Deleuze, Derrida, Lyotard); Serres

i Latour, ač prý jde o „důležité referenční body“, tak z jeho výběru vypadli.

Jak zůstat uprostřed těch nejlepších francouzských škol „samoukem“, líčí Serres v prvním do knihy zahrnutém rozhovoru, který obdivovatele tradice francouzského filosofického vzdělávání nenadchne: „Na École normale supérieure stejně jako jinde panoval teror. Mocenské skupiny tu občas dokonce pořádaly tribunály a člověk předstupoval před poroty a byl žalován za ten či onen názor, označený za intelektuální zločin.“ Panoval teror také v Dijonu, tři sta kilometrů od pupku francouzského intelektuálního světa, kde o něco později studoval Bruno Latour? Latourova cesta z periferie na vrchol nebyla ve skutečnosti o nic přímější než ta Serresova.

Právě Latour, který je zejména pro sociální vědce a vědkyně už dávno neopominutelný, bude možná české čtenářky a čtenáře k *Vyjasňování* lákat více než v našem prostředí málo známý Serres. Latour má u nás své znalce i hrstku pokračovatelů a také (kupodivu stále jen drobné) nakladatele. O vydání hned tří titulů se v posledních letech postaralo pražské nakladatelství Neklid, které zaujal „pozdní“ Latour — environmentální filosof (*Zpátky na zem*, 2020; *Kde to jsem?*, 2022; *Memorandum o nové ekologické třídě*, 2023); o něco akademičtější a pro Latoura reprezentativnější je pak česká antologie Latourových textů s názvem *Stopovat a skládat světy s Brunem Latourem. Výbor textů 1998—2013*, vydaná péčí uměleckého spolku Tranzit v roce 2016. Dobře za to, i tak ale toto všechno představuje z Latoura jen zlomky. Pokud jde o jeho klasické knihy (s výjimkou *Nikdy jsme nebyli moderní* ve slovenském překladu z roku 2003), které primárně zapadají do oblasti sociologie vědy, nemá čtenář odkázaný na češtinu — a většina z nás jím v nějakém modu čtení někdy je — po čem sáhnout.

*Vyjasňování* si tak leckdo dočte možná nejen s odhodláním pustit se jednoho dne do Serrese, ale také s pocitem, že rovněž o Latourovi bude ještě třeba si leccos ujasnit. Kde se v něm najednou bere schopnost a ochota doprovázet Serrese v rafinovaném filosofování, které tak kontrastuje s obvyklou lehkostí a proslulou hravostí jeho vlastního stylu psaní? A především: Co si myslit

o ohromném tematickém záběru, v němž se spolu Latour a Serres zjevně cítí tak pohodlně? Jak se jím nenechat odradit?

## PŘEŠLAPUJE, JAK JEN MŮŽE

Nárok vznášený některými filosofy a filosofkami na tematickou neohraničenost jejich působnosti, zejména pak při jejich vystupování před širší veřejností, není samozřejmě ničím novým. Někdo může mít dokonce sklon k tomu, považovat tuto volnost přímo za definiční znak filosofie. Taková svoboda nicméně nemůže být prosta všech pravidel. Ctí to Serres a svým vlastním způsobem i Latour — jeden jak druhý podezřelí z všetečnosti, jeden jak druhý zápasící s vlastní originalitou. „Přistoupil jsem na tyto rozhovory, které jsem kdysi odmítal, právě proto, že toto hromadné uchopení [mého díla] se neprojevovalo,“ píše Serres. Protože se o nároku filosofie na obecnost a takřka neomezený záběr čas od času vzrušeně diskutuje i u nás, nemusí být nakonec ani české *Vyjasňování* takovým anachronismem, jak se zprvu zdá. Serres říká:

*Můj program vyžadoval, abych prošel vše, byl jsem tedy pod tlakem, protože projít během krátkého života vše... [...] Ano, projít vše: klasickou i moderní matematiku — a matematika je sama světem pro sebe —, antickou a moderní fyziku, současnou biologii... takzvané humanitní vědy v době Parazita a knih od Říma po Sochy... latinu, řečtinu, dějiny filosofie, literaturu a dějiny náboženství. Pokoušel jsem se hovořit o podstatných obdobích: Řecko, Římané, renesance, 17., 19. století...*

Takto to vypadá trochu jako seznam maturitních témat z nějaké románové lepší školy. Když se ale takový soupis patřičně „zmuchlá“ — to slovo je Serresovo —, dostane se třeba termodynamika do Zolových románů nebo teorie turbulencí do Lucretiovy básně. Může být ale „zmuchlání“ metodou?

Jde o zásadní věc, která je hlavním předmětem druhého z rozhovorů a která se v anglickém vydání *Vyjasňování* dostala do názvu celého svazku (v podtitulu „konverzace o vědě, kultuře a čase“), třebaže v převlečení za „čas“. Jakkoli Latour Serresovi vzdoruje, jeho nestálost mu nevyčítá, sotva by mohl. Snaží se však pochopit její princip a jeho míjení se s principem, kterým je sám veden ve své vlastní všudypřítomnosti. Nenápadné napětí, které do jejich rozhovorů, jinak plných vzájemné úcty a souznění, vnáší Latourovo naléhání a zjevná nechuť nechat otázku Serresova postupu „plavat“, představuje více než jen chvíli nepohody. Právě zde je v celé knize poprvé a naposledy prozrazeno, že je dílem přátelství mezi sociologem a filosofem.

Serresovi jako by se konečně naskytl ta správná příležitost se obhájit. V pozadí jeho přístupu, jak tvrdí, se nachází matematika. Topologie jej prý naučila přibližovat k sobě na první pohled disparátní věci, anebo naopak oddalovat od sebe ty, které se zdají bezprostředně sousedit. Výsledkem je proměna celé krajiny vědění, píše Serres. Legitimita konkrétních přiblížení těch kterých kulturních obsahů je přitom čerpána z podobnosti jejich strukturálních vztahů. „Strukturalismus“ je ostatně jediná nálepka, kterou je na sebe Serres ochoten vzít — je-li ovšem míněn strukturalismus „autentický“, jak sám upřesňuje, tedy strukturalismus matematický, spřízněný spíše s Bourbakim než se Saussurem.

Serres svůj postup prezentuje jako pravidelný: intuice, abstrakce, dokazování, které „uchopuje, přešlapuje, jak jen může. ‚Určitý koncept vyjasňuje ten a ten problém a na vás je rozvinout podle libosti detaily.‘ Na shledanou, běžím jinam“. Jenomže Serresovo

přemísťování, které využívá nalezených podobností (tedy zjištění, že máme co do činění se dvěma modely téže struktury), je podle Latoura příliš rychlé, když opomíjí prostředkování (tedy cesty vytváření těchto podobností). „Filosofové milují prostředkování, matematici je rádi vynechávají. Elegantní důkaz prostředníky přeskakuje,“ odpovídá Serres, jako by byl přeslechl Latourovo přiznání, že už se vůbec necítí být filosofem.

## VŠUDE, NE VŠAK KDEKOLI

Pokud však jde o samotné „přebíhání jinam“, jak by mohlo Latourovi nepřipomínat taktiku, kterou sám objevil za genialitou Louise Pasteura?

*[Pasteur] se nejprve zajímá o nějaké téma, pro které vyvine laboratorní metodu, z níž čerpá pevnou doktrínu; pak ale namísto toho, aby pokračoval ve sklizení plodů, rychle téma opustí výrazným úkrokem stranou, který jej zanáší k novému námětu. [...] V této nové, vnesenými metodami omlazené oblasti se Pasteur nezdří dlouho. Její rozvinutí dává na starost jiným — žákům, kolegům, technikům.“ [Pasteur. Une science, un style, un siècle]*

Na shledanou, běžím jinam. Než Latour svou pozornost stočil k environmentálním tématům (a Zemi, která v jeho myšlení již není planetou, nýbrž, řekněme, žitým prostorem vztahů), sám se věnoval leccakým hrdinům: hormonu TRF v neuroendokrinní laboratoři pozdějšího nobelisty Rogera Guillemina, vstupním dveřím katedry sociologie na Univerzitě Walla Walla ve státě Washington, Einsteinově teorii relativity, francouzskému ústavnímu zákonodárství, hranici mezi savanou a pralesem v brazilské Boa Vistě, zapomenuté politické ekonomii Gabriela Tarda... Biolog, chemik a průkopník očkování Louis Pasteur byl však pro Latoura tak trochu srdeční záležitostí. Od začátku šlo z jeho strany o výsostně delikátní operaci, tak typicky francouzskou a současně tak hluboce nefrancouzskou, totiž o odsvětvení francouzského národního génia, který dal jméno nejen technologii zpracování mléka, piva a zmrzliny, ale také dvěma tisícům ulic a náměstí po celém světě.

Kniha *Pasteur: guerre et paix des microbes* (Pasteur: vojna a mír mezi mikroby, 1984), která je ve světě známa spíše z upraveného anglického a Serresovi dedikovaného vydání s povedeným názvem *The Pasteurization of France* (1993), dnes v takzvaných vědních studiích platí za klasiku. I po jejím vydání se však Latour k Pasteurovi vracel ještě mnohokrát, jeho pasteurovské texty navíc získaly nové ostří v kontextu pandemie covidu-19. Krátkou autorskou předmluvu k jejich novému knižnímu vydání pod názvem *Pasteur. Une science, un style, un siècle* (2022) stojí za to nepřehlédnout: „Virus covidu není učitelem nadchnutým pro nové pedagogické metody. Je to učitel drsný pěkně postaru, co neúnavně opakuje stejnou lekci, kterou do vás vtluče rákoskou.“ Vzhledem k rozdílnosti žánrů je myslím dobré vědět, že o rok starší kniha *Kde to jsem? Poučení z lockdownu pro pozemšťany*, jejíž český překlad máme k dispozici, a kterou je tak pro nás snazší dostat do ruky, není jedinou Latourovou reflexí pandemie covidu-19.

Pasteur však pro nás na tomto místě není zajímavý ani tak jako Latourův trvalý motiv, ale spíše jako Latourův metodologický vzor. Situace ve skutečnosti není úplně nepodobná té, kterou zažíváme se Serresem. Pokud má totiž u nás Latour nově nakročeno k tomu, prosadit se především jako filosof „nového klimatického režimu“, *Vyjasňování* nám připomíná, že Latour není, nebyl a nemohl být pouze jím. I Latoura je tak namísto pokusit se vyvinut z jeho vlastní

a zejména pro prvočtenáře možná trochu děsivé všestrannosti, kterou tak samozřejmě uplatňuje při sledování veškerých pohybů a ohybů Serresovy filosofie, jejímž se stává komplicem. Latour by o sobě sice na rozdíl od Serrese nejspíš neřekl, že by jej byl nějaký program zavazoval k tomu „projít vše“, rozhodně toho ale prošel mnoho.

A Pasteur na tom nebyl jinak: byl sice všude, ne však kdekoli. Šikmými cestami postupoval rovně, píše Latour. Na nich kapitalizoval získávané dovednosti a zvyšoval účinnost a relevantnost své laboratoře, do níž sváděl svět (když do ní například ze sklepů francouzských vinařů přenesl proces kvašení, když svou laboratoř na École normale supérieure osídlil mikroby z venkovských farem a chovů...) a jejímž prostřednictvím svět přeměňoval (třeba když z venkovské farmy učinil svého druhu laboratoř...). Laboratoř zajímala čím dál tím více lidí a věcí, navázala na sebe čím dál více světů, problémů i zájmů, stala se — každá návštěva třeba i jen praktického lékaře nám to ostatně dodnes připomíná — nezbytnou součástí našich každodenních životů.

## V LATOUROVĚ LABORATOŘI

Dopad Latourova díla je mnohem méně nápadný. Marně bychom ve světě hledali nějaký „Institut Latour“ (Pasteurových ústavů je nyní ve světě třicet dva), i tak je ale jeho přítomnost v současném sociálněvědním myšlení ohromná. Latourovu vlastní „laboratoř“ ovšem není nijak snadné ovládat. Latour skvěle píše, je neotřelý a sympaticky neuctivý, nic mu není svaté. Dobře se cituje, utíkat se k němu ale v podstatě znamená připravit se o mnohé z toho, oč se západní myšlení běžně opírá.

Latourova sociologie či také antropologie — na těchto označeních zde nemusí příliš záležet, protože v jeho případě beztak znamenají vždy něco trochu jiného, než co si o oborech s těmito názvy obvykle myslíme — je snadno rozpoznatelná podle toho, že schopnost jednání připisuje kromě lidí také kdečemu jinému (bakteriím, rostlinám, silničním zbrzdovačům, vědeckým přístrojům...). Pojem „společnosti“ se tak pro sociologii stává příliš úzkým, ještě častěji se ale sociologie stává, přinejmenším pro Latoura, příliš úzkoprsou. Když ve *Vyjasňování* mluví o „antropologických gestech věd“, má stejnou měrou na mysli vědy přírodní, jako vědy společenské, které společně propírají skutečnost, aby „přírodu“ a „kulturu“ očistily jednu od druhé.

Právě toto se děje, na různých úrovních a s různými předměty, v Latourově laboratoři: co do ní vstupuje, je v ní rozpouštěno tak, aby bylo zjevné, čím si opatřilo svůj tvar a svou pevnost. Vědou popisovaná příroda ji získává mnohými více či méně ustálenými cestami, které subjektivitu a sociálně vytvářejí ve stejnou chvíli, kdy je od nich oddělován vědecký fakt. Pasteurova mikrobiologie tím, jak prorůstá Francií, dveře katedry sociologie Univerzity Walla Walla tak, jak se do jejich podoby vpisují potřeby i rozmary chování vstupujících. Jen nebohý Aramis (této chystané revoluční technologii pařížské hromadné dopravy Latour v roce 1993 věnoval celou knihu s parametry detektivního románu) v důsledku své předčasné zatvrzelosti, totiž neochoty se přizpůsobovat, na zákonitosti zpevňování doplatil a nedotáhl to dál než na zkušební kolej.

Latourova přelétavost se tedy nakonec vyjevuje jako jeho stálý zájem o utváření pevnosti. Ten jej pravidelně zaváděl k neukončeným dějům, v nichž ještě nebylo rozhodnuto a k jejichž studiu musel sociolog (antropolog, empirický filosof, ať si každý vybere) měřit všem stejně — budoucím prohrávajícím i budoucím vyhrávajícím. Či lépe: jestliže tomu tak velmi dlouho u Latoura bylo, lze se

ptát, zda tento princip jeho dřívějších prací platí i v jeho otevřenější aktivistické environmentální filosofii, jejímž prostřednictvím, jak už bylo řečeno, se Latour v poslední době dostává do českého prostředí především. V tomto případě si totiž vybral svou stranu a s ní i protistranu: „Během předchozích dvou staletí existoval veliký stroj, obrovská scénografie, která organizovala všechny konflikty a umožňovala zjistit, třebaže jen přibližně, kam se má člověk postavit, aby se mohl pokusit jednat spravedlivě. Šlo o spor mezi bohatými a chudými, přesněji řečeno konflikt vyvolaný rozdělením lidí na proletáře a kapitalisty. Nový konflikt mezi Extraktory a Látači, pokud přijmeme toto slovo, hraje dnes co do všudy-přítomnosti, intenzity, násilí a komplexnosti stejnou roli jako ten předchozí s tím rozdílem, že do něj povolává mnohem více bytostí než pouze lidi.“ (*Kde to jsem? Poučení z lockdownu pro pozemšťany*) Jakkoli to nemusí jít vždy úplně hladce, Latour, kterého mnozí jeho čtenáři dlouho viděli nezapadat — mezi cizími, ale ani mezi svými —, jako by se poprvé postavil na pevnou půdu, jako by poprvé zapadal.

To, že někteří čtenáři ve filosofii „Nového klimatického režimu“ svého Latoura stěží rozpoznávají, ovšem samo o sobě nepředstavuje nijak definitivní problém. Latour natolik zasáhl do práce sociologů, antropologů, filosofů a dalších, že jeho dílo docela jistě neunikne rozložení na malé kousíčky a podrobnému popisu jejich transformací a přesunů. Pomůže tomu samozřejmě i studium archiválií, jejichž významná část je nově uložena a zpřístupněna v Latourově rodišti v burgundském městečku Beaune.

Zevrubné studium, a někdy již jen přezkoumání, problému kontinuity Latourova díla — a principů, kterým jeho práce podléhá — si přinejmenším akademické prostředí nenechá ujít. *Vyjasňování* nám ji samo o sobě samozřejmě nevyřeší, není a nemohla to být jeho role. Protože ale pro většinu z nás činí Latoura o něco záhadnějším, pokládá na stůl otázku, zda současná nabídka česky dostupných titulů posílá k širšímu publiku Latoura opravdu z toho šťastného konce. „Jen zbývá zopakovat,“ odpovídá Latourovi v jednu chvíli Michel Serres, „že vyjasňování tady odhaluje spíše šerosvit.“ Toto *Vyjasňování* se opravdu neděje v ostrém světle platónského slunce, ale přiděluje nám naopak hned dvě pořádné porce práce.

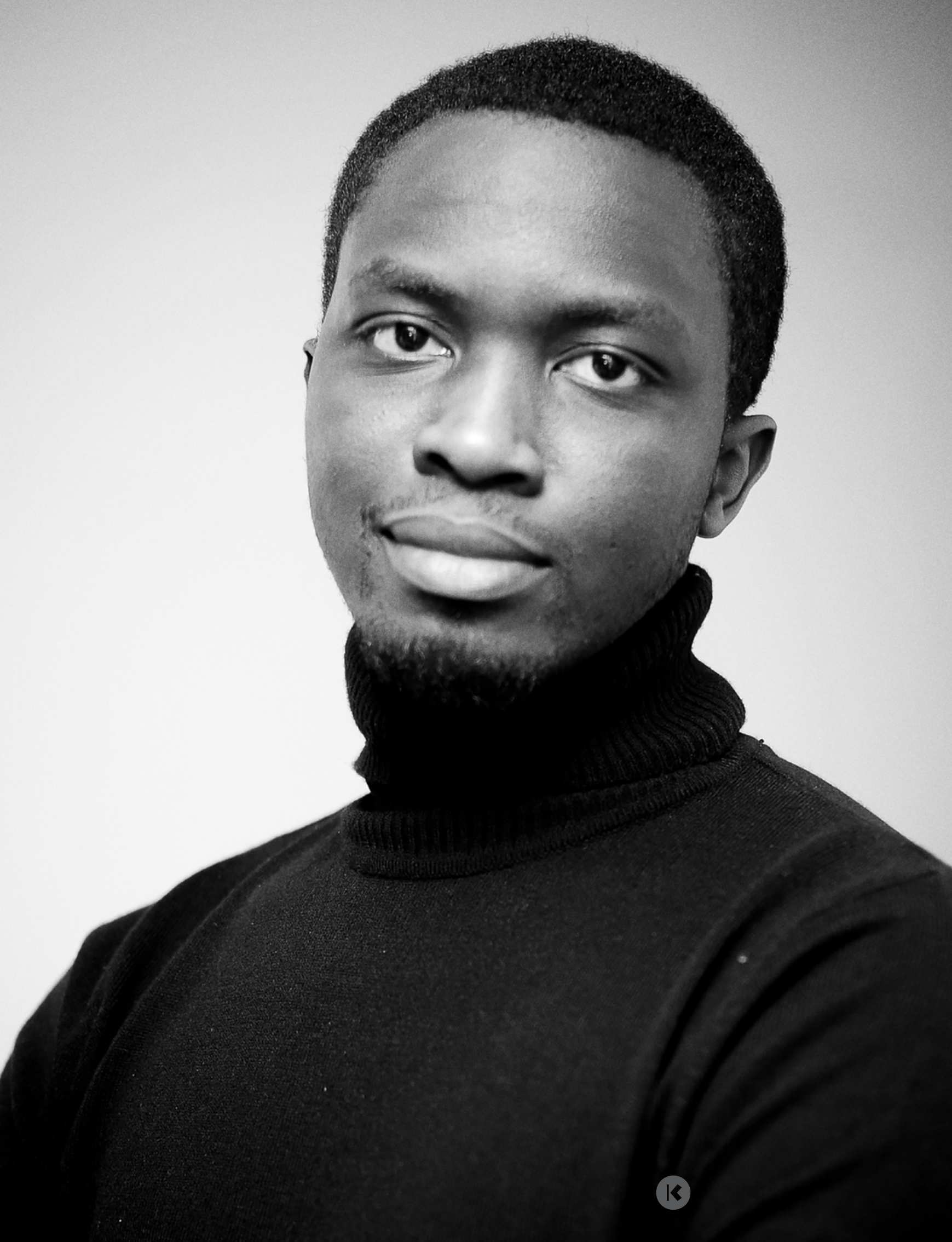
**Autor je filosof a sociolog, působí ve Filosofickém ústavu Akademie věd České republiky.**

S Mohamedem Mbougarem Sarrem o africké literatuře, nečekané slávě a rozdílu mezi politickým a angažovaným psaním

# MUSÍM TEĎ NASLOUCHAT KNIHÁM, KTERÉ V SOBĚ NOSÍM

Text Míla Janišová  
Foto DR

Mohamed Mbougar Sarr, autor podmanivé a skoro návykové knihy *Nezasutější vzpomínka na lidi*, je první spisovatel pocházející ze subsaharské Afriky oceněný Goncourtovou cenou. Ve svých románech staví labyrinty a zároveň rozplétá pavoučí sítě moci, v tom posledním se také vyznává ze své lásky k literatuře a vyprávění. Takové vyznání by mohlo vyznít banálně, kdyby však *Nezasutější vzpomínka na lidi* nepřekypovala ironií, rafinovanou, a přitom strhující strukturou a neprovázel nás sympatický vypravěč s náklonností k velkým ženským poprsím.



**Váš poslední román začíná motem z knihy *Divocí detektivové*, v němž Roberto Bolaño popisuje život Díla. Jak se daří tomu vašemu?** Myslím, že mé dílo, má tvorba momentálně stojí na křižovatce, z níž vybíhá spousta cest, skoro nekonečné množství. Mám v sobě nakumulovaných mnoho knih a hledám, jakou cestou by se ta příští měla vydat. Víte, mé dílo je ještě velmi mladé, nedosáhlo zatím určitého stupně zralosti, sebejistoty. Zdá se mi, že jsem během první fáze své kariéry zkusil do svých knih nahutit pár nedostatků a obsesí. A teď bych měl přejít do další kapitoly, do další fáze, problém je, že moc nevím, jak by měla vypadat a kam by měla směřovat. Jisté je, že na tu křižovátku mě zavedla *Nejzasutější vzpomínka na lidi*. A teď je potřeba naslouchat knihám, které v sobě nosím, určitě mi mají co říct. Věřím, že cesta díla nezávisí vždycky jen na rozhodnutí autora.

**Moc se mi líbí, že mluvíte o knihách jako o živých bytostech... V *Nejzasutější vzpomínce na lidi* jste s velkou dávkou ironie předpověděli osud afrického autora oceněného významnými cenami a jeho slávu jste popisoval jako trest, jako mučení. Jak se tedy daří vám jako autorovi v podobné situaci?**

Připravil jsem si takovou sérii situací ve stylu *mise en abyme*, situací v situacích — tak dlouho se do sebe vzájemně propadaly, až vyhřezly do reality. A má vlastní kniha se mi teď počouchle pošklebuje... Ale vážně, nemůžu říct, že bych uznání prožíval jako úplné mučení. I když taky hodně záleží na tom, co si pod mučením představujeme. Protože určitý úspěch nebo uznání, jakkoli chvilkové, se může samozřejmě proměnit v dost ironické břemeno — neustále po vás někdo něco chce, někde cestujete, s někým rozmlouváte. Ocenění člověk získá za svou tvorbu, může být ale tak náročné, může vyžadovat tolik vašeho úsilí, že vám nakonec brání v tom, za co jste ho získal, tedy v psaní. Mně to nějakou dobu vyhovovalo, protože jsem byl z psaní posledního románu dost vyčerpaný a potřeboval jsem chvíli nic nedělat, jen si tak být a přitom zdálky sledovat, jak se mé knize daří. Jak se jí daří v různých koutech světa a v různých jazycích.

**A teď?**

Teď jsou to víc než tři roky, co vyšla, a pomalu se mi vrací chuť pustit se do něčeho dalšího. Jen zatím nějak nevím do čeho. Váhám podobně jako mé dílo. Jsem vděčný za to, co se mi přihodilo, a zároveň úspěch posledního románu vytvořil určitý

tlak — jako bych neměl tak úplně právo psát si, co se mi zachce. Mám pocit, možná neopodstatněný, že se ode mě očekává něco hlubokého. Vlastně ta cena asi hodně změnila můj vztah ke psaní. Zdá se mi, že bych měl věnovat mnohem víc času než dřív nejen každé knize, ale každé větě. A to mě uvrhává do stavu mimořádné pomalosti.

**Vzhledem k vašemu věku už máte za sebou úctyhodný počet publikací — čtyři romány. To jste musel psát opravdu velmi intenzivně...**

Nějak to tak ke mně přicházelo, ani jsem o tom nepřemýšlel. Psal jsem v tomhle trochu nervózním a napjatém rytmu taky proto, že mě nikdo neznal, žil jsem si v relativním tichu a anonymitě, na samém okraji popularity a jejích důsledků. A teď se ve mně sváří dva pocity — svoboda a zodpovědnost. Můžu zkoušet věci, které by předtím nikdo nevydal, a zároveň vím, že se ty pokusy nesmí zvrhnout v nějakou samolibou, samoúčelnou formalistní hru. Chtěl bych prohloubit některá témata načrtnutá už v *Nejzasutější vzpomínce na lidi*, třeba dialog jazyků a kultur uvnitř literatury. A nalézt pro to vhodnou strukturu a formu.

**Ona už ale i struktura *Nejzasutější vzpomínky na lidi*, připomínající labyrint nebo pavoučí síť, je dost působivá... Zatímco v literatuře už nějakou dobu pozorujeme spíše tendenci ke zjednodušování, vy jste se odvážil vtáhnout čtenáře do spletitého bludiště, byť velmi čtivého. Co vás k tomu vedlo?**

Máte pravdu! I když každý z mých románů má jinou formu a vyprávěcí linku. Například ten předchozí [*De purs hommes, O skutečných mužích*, 2018] má naprosto klasickou vyprávěcí linii — lineární, přehlednou. To se mi ale pro *Nejzasutější vzpomínku na lidi* nezdálo vhodné. Tam jsem chtěl vytvořit labyrint ne jako prostor beznaděje, ale jako prostor, kde je člověku dobře, kde se bude pohybovat s radostí. A to mě přivedlo k uvažování o labyrintu jako geometrické formě. Před chvílí jsme mluvili o mučení — já se snažil o labyrint coby prostor osvobození, v němž se člověk může vydat jakýmkoli směrem, otevřít jakékoli dveře, vstoupit do slepých uliček, ale zase se v nich otočit a jít klidně jinam. Nakonec šlo spíš o to, postavit do středu literární práce otázku hledání než nabídnout řešení a odpovědi.

**A to tedy ovlivnilo strukturu a formální plán...**

Když mluvíme o labyrintu, nemůžu se tu nezmínit o jedné Borgesově povídce, která mě dlouho zaměstnávala. Dva králové se utkají v klání o co nejsložitější labyrint.

Jeden z nich vytvoří neuvěřitelně komplexní prostor se schodišti, odbočkami a tak dále. A ten druhý, aby se pomstil, zavede svého rivala do pouště. Pro něj je labyrintem rozloha, zároveň jednoduchá a komplikovaná, z níž nelze vyjít nepoznamenaný. A já o svém labyrintu přemýšlel podobně.

**Vypadá to, jako byste měl román důkladně promyšlený od začátku do konce.**

To ne, rozhodně to nebylo tak, že bych si vymyslel formu a do ní se snažil vměstnat příběh. Samozřejmě jsem měl nějaký plán, tušil jsem, jak bude vypadat zápletko. Ale především jsem následoval svoje postavy, vždycky k nim přilnu a snažím se jim naslouchat. Věřím, že strukturu nakonec stvoří právě postavy svým putováním, hledáním, setkáními, svými otázkami a způsobem, jakým na ně odpovídají. Já svým postavám hodně důvěřuji. A sám jsem se ve svém labyrintu mockrát ztratil. Takže to není jen zkušenost, které vystavuji čtenáře, ale které se během psaní sám vystavuji. Pohybují se v prostoru, který se neodhaluje snadno, který je v neustálém pohybu, připomíná tekuté písky. A mimochodem — copak naše uvažování je lineární? Jsme ochotni připustit, že síly v naší hlavě, v našem myšlení jsou chaotické, a zkusíme je nějak srovnat. Ale po románu bychom chtěli, aby v něm bylo vše jasné a srozumitelné, abychom se nemuseli příliš namáhat. Naše myšlení je metaforou vztahu, který bychom měli mít ke kreativě, k umění. A tento vztah není v žádném ohledu jednoduchý.

**Ani čas neprožíváme lineárně...**

Právě! Naše životy se proplétají mezi přítomností, vzpomínkami a tím, co si plánujeme. Vše je tu najednou. A to jsem chtěl skrze formu pavoučí sítě naznačit. A navíc prostě rád vyprávím příběhy...

**Je vyprávění příběhů spojeno s vašimi senegalskými kořeny?**

Myslím, že ano. Miluji vyprávění od nejútlejšího dětství. Pohádky a příběhy mi poskytly první vzdělání. Někdy úplně jednoduché, někdy složitější v tom, co rozehrávaly, bavil mě i způsob vyprávění, všechny ty odbočky, přerušování, dialogy s posluchači, zkrátka všechno to, z čeho vyrůstá složitý útvar, i když příběh může být někdy úplně prostý. Zkusil jsem to propojit a přidat hledání, prozkoumávání, které postupuje dopředu a pak zase jako by couvalo a které je pro mě samou esencí poznání.

**Připadalo mi, že ve vaší knize muži píší a ženy vyprávějí. I to je spojeno s tím, že vaším prvním vzděláním, jak sám říkáte, bylo ústní vyprávění?**

Předpokládám, že tomu tak bude. V mojí první kultuře to sice nejsou vždy muži, kdo píše, ale téměř vždy jsou to ženy, kdo vypráví, kdo zasvěcuje děti do příběhů. Ženy vzpomínají, recitují genealogie rodů, zpívají. Kontakt s orální kulturou u Sererů mi zprostředkovaly ženy z mé rodiny — matka, babička, tety, sestřenice, a to se asi do románu obtisklo.

**Z románu je také patrná vaše ohromná čtenářská vášeň — je protkáán citacemi z děl různých autorů, odkazy. Dost jsem se luštěním literárních šifer a her bavila. Kteří autoři a autorky vás přivedli ke čtení?**

Jak jsem říkal, nejdřív jsem byl posluchač, čtení přišlo mnohem později. Poslech mě naučil soustředění, orientaci v příběhu, naučil mě klást si otázky a hledat různé možnosti, jak by mohlo vyprávění pokračovat. Sererské příběhy v sobě obsahují mnohoznačnost, to taky není k zahzení. Později jsem začal číst francouzsky — sene-galské komiksy napsané ve francouzštině. Teprve pak přišly africké romány ve francouzštině, četl jsem hlavně to, co nám předkládali ve škole — Mariamu Bâ, Camaru Laye, Monga Betiho a samozřejmě Leopolda Sédara Senghora, především jeho povídky a krátké příběhy. Až někdy v devíti deseti letech, když už jsem dobře zvládal techniku čtení, jsem objevil Yamba Ouologuema, který inspiroval postavu Elimana v mém románu, Cheikha Hamidoua Kanea, Chinuu Achebeho. Vzpomínám si, jak jsem propadl Katebu Yacinovi. A taky jsem četl francouzské klasiky — Balzaca, Huga, Stendhala, Flauberta... I ti zabydleli můj román. A tak bych mohl pokračovat dlouho. (*smích*) Od Francouzů k Borgesovi a dál a dál...

**Odkazujete také ke Kunderovi a dalším autorům, starším i současnějším.**

Je to tak. Měl jsem chuť ukázat, že já i můj román jsme plody mého čtení, a sdílet svou čtenářskou radost, svou lásku k literatuře, k fikci. A kdybych chtěl být patetický, řekl bych, že jsem chtěl vzdát hold imaginaci. (*smích*)

**Diégane po přečtení mytické a mystické knihy, po jejímž autorovi pátrá, obdivně říká, že ho ochudila, že velká díla nás zbavují přebytečnosti. Vy máte na kontě samé romány, z nichž minimálně jeden porota**

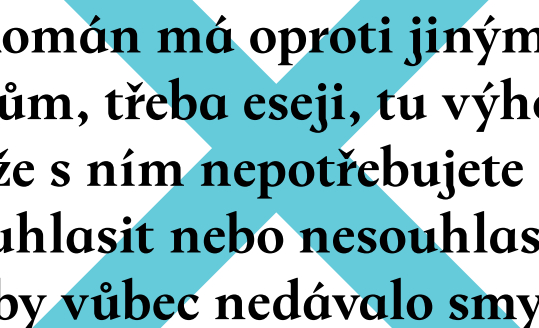
**Goncourtovy ceny, kritici i čtenáři považují za velké dílo. Čím je pro vás román? Proč nebo čím je nám užitečný?**

Román má oproti jiným žánrům, třeba eseji, tu výhodu, že s ním nepotřebujete souhlasit nebo nesouhlasit, to by vůbec nedávalo smysl. Vždycky nás postaví tváří v tvář sobě samému. Je zrcadlem, které se nám nastavuje a nutí nás klást si otázky, myslet, sám se sebou vést dialog. A možná, že tento dialog nám umožní jít dál v poznání — sebe, druhého, toho, co nás obklopuje. Například v mém románu, ač fiktivním, se čtenáři a čtenářky vydávají na dobrodružství, které je konfrontuje s bolestnými okamžiky dějin, třeba s kolonizací. Téma kolonizace se v současnosti objevuje velmi často, ale pořád tak úplně nevíme, jak o něm mluvit a neurazit vnímavost, citlivost lidí — těch utlačovaných i těch, kteří ovládali. Možná to jde skrze román snáz. Možná nám román umožňuje přemýšlet o závažných otázkách, poskytuje prostor porozumět světu, objasňovat ho, aniž by poučoval. I když to vyžaduje velkou kuráž, ochotu naslouchat druhému, představit si sebe sama na místě druhého...

**Nejasutější vzpomínku na lidi bychom mohli číst také jako alternativní historii afrických literatur — postavy jsou inspirované reálnými**

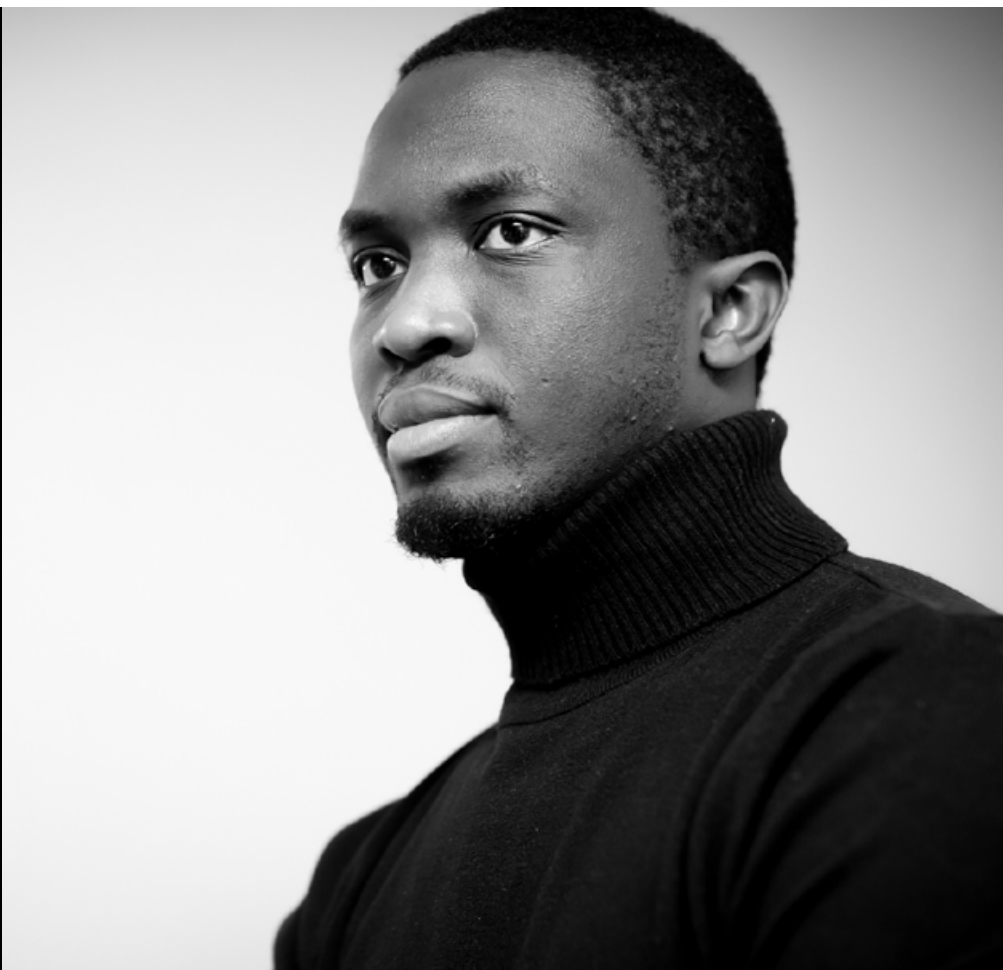
**autory. Jak byste definoval současnou africkou literaturu?**

To je ale těžká otázka... Díla afrických autorů jsou dnes publikována tak trochu všude, jen ne v Africe. Africký spisovatel musí odejít do exilu a publikovat ve Francii, aby získal uznání. Protože se africká literatura často píše a vydává mimo africké území, geografická definice není možná. Nelze ji definovat ani historicky, protože to by znamenalo omezit ji pouze na psanou produkci. Musíme ale brát v úvahu i celou orální tradici. Je to opravdu složité. Jedno je však jisté. Existují africká díla a někteří afričtí autoři, kteří chápou Afriku jako místo, kde se může setkat celý svět. Jako kontinent jedinečný — záměrně neříkám specifický, ale jedinečný — a zároveň univerzální. Vše univerzální je nejdřív jedinečné, aspoň já jsem o tom přesvědčený. A právě africké knihy, i když jsou třeba napsané nebo vydané jinde, můžou klást filozofické a existenciální otázky spojené sice s africkým kontextem, s africkou politickou a sociální situací, ale závažně pro každého člověka, ať žije kdekoli. Formulují tady definici někde mezi sociologií a literaturou. Ale podívejte, definovat africkou literaturu je stejně nemožné jako definovat literaturu evropskou. Při vši úctě k vašemu rodáku Kunderovi...



**Román má oproti jiným žánrům, třeba eseji, tu výhodu, že s ním nepotřebujete souhlasit nebo nesouhlasit, to by vůbec nedávalo smysl.**

Mohamed Mbougar Sarr (nar. 1990) je francouzsky píšící senegalský spisovatel. Pochází z etnika Sererů, spolu se svými šesti bratry vyrůstal v rodině lékaře. Maturoval na vojenském lyceu v senegalském městě Saint-Louis, poté ve Francii studoval na prestižní École des hautes études en sciences sociales (vysoká škola zaměřená na humanitní obory). Studia však nedokončil a začal se naplno věnovat literatuře. Ve svých dílech se dotýká témat jako džihádismus, migrace nebo homosexualita v africkém kontextu, což ho výrazně odlišuje od současné francouzsky psané literatury. Všechny jeho romány vydané před *Nejzasutější vzpomínkou na lidi*, tedy *Terre sainte* (Svatá země, 2015), *Silence du chœur* (Sborové ticho, 2017) a *De purs hommes* (O čistých mužích, 2018), získaly významné literární ceny.



**Už vidím, jak nešťastně jsem se zeptala... (smích) Zmínil jste Monga Betiho — ten tvrdil, že africký spisovatel musí být nutně angažovaný. Souhlasíte s ním?**

Absolutně ne! Velmi si ho vážím, ale tahle jeho myšlenka je mi dnes proti srsti. Mongo Beti tu větu pronesl v úplně jiném kontextu, v období dekolonizace, kdy se otázka angažovanosti prosazovala mnohem důrazněji, kdy byla možná dokonce důležitější než ostatní otázky. Ale v dlouhodobém horizontu nepovažuji tuhle cestu za správnou. Podle mě je nutné nechat autorovi svobodu. Svoboda psát, co chci, je pro mě v literatuře velmi důležitá. A když to člověk dělá nejpoctivěji, jak umí, může možná sdělit něco důležitého o místě, geografickém i symbolickém, kde právě pobývá. A naopak — angažovaným autorem se nestanete jen tím, že si tu nálepku přisvojíte.

**A vy sám sebe považujete za angažovaného autora? Vaše romány se dotýkají svobody na mnoha úrovních...**

Neodmítám myšlenku angažovanosti, jen myslím, že je potřeba ji kontextualizovat. Já sám sebe raději považuji za politického

autora — moje knihy problematizují moc, ať už se projevuje v džihádistickém násilí, v přijímání migrantů, v náboženství, nebo v perzekucích homosexuálů. Ptám se, jak moc ovládá literární provoz, rozděluje literární pole na uctívané a vyloučené spisovatele a rozlišuje mezi autory pocházejícími z centra a periferie. A tohle tvoří kultury moci, které mě zajímají a které zobrazuji ve svém psaní. Proto sám sebe považuji za politického autora, zatímco s angažovaností jsem raději opatrný. Angažovanost a politický neznamená vždycky totéž.

**Píšete ve francouzštině — tedy v jazyce, který Assia Djebar nazývala „otcovským“ jazykem v opozici vůči svému jazyku mateřskému. Toužíte napsat dílo v nějakém jiném jazyce?**

To bych moc rád. Rád bych jednou napsal něco i ve svém mateřském jazyce, v sererštině, nebo ve wolofštině, ale zatím dělám spoustu chyb. Umím totiž mluvit, ale ne psát, protože jsem celou školní docházku absolvoval ve francouzštině. Ale neberte to jako nějaké politické gesto, je to pro mě spíš otázka estetická, požadavek svobody

znásobené tím, že mohu psát ve více jazycích, že přidám jiný jazyk k tomu, kterým jsem psal dosud. Taky by mi to umožnilo prozkoumat různé vrstvy sebe samého, vlastního myšlení. Možná nám jeden jazyk umožní jiné sebepoznání než jiný, můžeme v něm jít dál, do jiných úrovní. Zkousím občas něco přeložit do wolofštiny, abych si trénoval ten pohyb ve vlastní hlavě. A věřím, že dřív nebo později dokážu i psát.

**Svou poslední otázkou se ještě vrátím k vaší knize. Elimane, tajemný autor, předmět hrdinova pátrání, jeho inspirace i posedlost, se v jednu chvíli odmlčí, přestane psát.**

**Měl by podle vás spisovatel umět mlčet?**

Ano, považuji to dokonce za jednu z hlavních autorských ctností! Ale je to zároveň ctnost poněkud tragická tím, jak jde proti psaní. Tak ji ponechme spíše ve fázi pokušení. Někdy nás mlčení svede, ale nikdy definitivně, dokonale se odmlčet zvládli jen někteří. Navíc žijeme ve světě, kde mlčení a ticho představují spíše luxus, ne každý si je může dovolit. Někdy se svět jeví jako tragický a nutí nás promlouvat a hájit jeho půvab. ●

Manuál

# MANUÁL K MARGARET ATWOODOVÉ



Markéta Musilová



Margaret Atwoodová. Věštecká. Dystopická. Nesmiřitelná. Temná. Za tyto nálepky vděčí kanadská prozaička především svému opus magnum, *Příběhu služebnice* z roku 1985, který se s každou další dorostlou generací čtenářů dostává znovu a znovu na přední místa žebříčků popularity. Nedávné netflixovské zpracování románu rozdmýchalo další takovou vlnu, ale Atwoodové tím prokázalo spíše medvědí službu: celosvětově ji zaškatulkovalo jako tu, která dokázala předpovědět americkou budoucnost (hlavně tu trumpovskou).

Dvorní překladatelka Atwoodové Kateřina Klabanová vyzdvihuje autorčin smysl pro humor, lidskost a v první řadě určitou záludnost — u četby jejích románů musí být čtenář neustále ve střehu, musí se ptát, co spisovatelka zrovna zpochybňuje, s čím si geniálně pohrává, a je jedno, zda formálně, nebo obsahově. Příkladem takového románu je její *Slepý vrah* (2000), jakýsi příběh v příběhu, v němž se autorka staví proti dogmatickému výkladu historie, neboť ta je spojena s vysoce nevěrohodným institutem paměti v literatuře a také je neustále reinterpretována a přetvářena.

Tento postmoderní postup pak zúročila Atwoodová i ve svém příspěvku do projektu nakladatelství Hogarth Press, které oslovilo významné literáty a požádalo je o román, v němž by zpracovali některou ze Shakespearových her. Atwoodová zvolila *Bouři* a výsledkem byl dle mého názoru jeden z jejích nejlepších románů, *Kus temnoty* (2016). Kniha o přípravě divadelního představení ve vězeňském zařízení je vystavěna podobně jako hra sama, navíc je stejně jako Shakespearův kousek metatextem, který slouží jako pomsta jedné z postav, ale také jako cesta z vězení — toho skutečného, ale mnoha dalších podob nesvobody.

Atwoodová je bez nadsázky literární chameleon. Za více než padesát let své kariéry zabrousila do mnoha žánrů a prostředí, od odysseovské metafikce (*Penelopiáda*) přes psychologické drama, sci-fi (*Přežívá nejsmutnější*), americkou detektivní školu (*Slepý vrah*) až po historický příběh z Kanady první poloviny devatenáctého století (*Alias Grace*), zpracovávající skutečné události. Její romány mají společné jedno: nikdy nepojednávají o ničem, co by již dávno neexistovalo, vycházejí z podstaty lidí jako takových, z minulosti a historické zkušenosti. V jejích dílech se bojuje o přežití a je jedno, zda se jedná o skutečné přežití v divočině, přežití v diktatuře, mezi vrstevníky či v temné budoucnosti.

**Autorka je překladatelka.**



**EB**

**MM**

**EWALD  
MURRER**

Básník čísla

**HONZA  
NAVRÁTIL**

Nová jména

**ZDENĚK  
GRMOLEC**

Povídka

**JAN  
JINDRA**

Ateliér







# VZNESLO SE JAKÉSI LETADLO

Ewald Murrer

## Dva poutníci

Toho dne jistý Fortunát potkal jistého Miseriona. Fortunát měl pravé oko zelené a levé modré, Miserion měl pravé oko modré a levé zelené. Ta zvláštní náhoda připadala jim jako znamení, že by nějaký čas měli světem putovat spolu.

Ti dva se dobře srovnali, když krácel Fortunát po pravém boku Miserionově, vypadalo to, díval-li se na ně někdo zdálky v drobném dešti špatně zaostřeným dalekohledem, jako by po cestě krácel modrooký člověk a krok za ním dvojice zelenookých za jeho zády zpola se ukrývajících. Naopak šel-li Fortunát po levém boku Miserionově, mohlo se vzdálenému pozorovateli zdát, že po cestě kráčí zelenooký člověk a krok za ním dvojice modrookých za jeho zády zpola se ukrývajících.

Kdo ovšem ví, díval-li se na jejich společné putování někdo zdálky v drobném dešti špatně zaostřeným dalekohledem? Oni sami si nikoho takového nevšimli, oni si všímali jen ptáčků v blízkých keřích, jen obláčků nad cestou, jen nachových housenek velikých jako silná mužská paže, houpajících se v sítích unášených větrem, jen trychtýřů mravkolvů, připomínajících díry po granátech, na jejichž dnech proti sobě zakřivenými šavlemi sekají dva osmanští válečníci.

Cesta jim počítala kroky v bratrském souladu.

## Břehy bohatých rybníků

Stalo se po nějakém čase, kdy se Louis Kamhájek zabydlel v pěkném novém domě na břehu bohatého rybníka, že dům již tak nový ani pěkný nebyl a rybník zchudnul tak, že hledat v něm rybu bylo stejnou marností jako hledat ji v poušti.

Co dělat, s takovou bídou nechtěl mít Louis Kamhájek nic společného. Oblékl si nejlepší kabát, vyleštil topánky a vydal se na cestu, že takovému životu raději uteče. Vzal to severozápadní cestou, tím chodníkem, kterým chodíval jako malé dítě. Tehdy cesta vedla vzhůru roklí mezi velkými zelenými kopcí plnými podivuhodných květin a zvířat. Nahoře stál šedý tichý dům s číslem 739, se zahradou s jeřáby a pámelníky. V zahradě byl kulatý bazén s rozbitými schůdky. Byl vypuštěný, už tehdy to vlastně nebyl bazén, ale vstup do pekla. Někdy bylo možno spatřit ďáblíky v liščích kožiších, jak sedí na jeho okraji a komíhají nohama při šeptavém rozhovoru.

Ovšem dnes tam Louis Kamhájek nic takového neviděl, už nebyl dítě. Dnes spatřil jen pozvolnou cestu mírně vkrojenou do malého oblého kopce a nad ní dům s malým bazénem, kolem kterého prošel, aniž by mu věnoval pozornost. Díval se kupředu, do dálky, kde tušil břehy bohatých rybníků, u kterých ztuční v otupělosti dospělého.

### Zásadní pravda

Pokusím se vám vyprávět příběh, který pro mne mnoho znamená, a dokonce se domnívám, že je v něm skryta zásadní pravda.

To bylo tak, v jedné zemi žil starý král (pětašedesát let mu bylo), a ten měl dceru (dvaadvacetiletou černovlásku značně krásy), kterou nade vše miloval. To bylo na tom králi sympatické, ale pro příběh, který vám chci vyprávět, to není podstatné, stejně jako nejsou podstatné těžké boty z černé hovéziny se šňůrkou na devět dírek, silnou pryžovou podrážkou okovanou pětaticeti ocelovými cvočky a podkůvkou na podpatku, odložené u postele domácí učitelky slečny Meliny Malinen, přespávající v přízemí levého křídla zámku Schtauff-Drewitz, jako není podstatný štěkávkový černý knírač Dolfus uvázaný u obloukových vrat statku Sperlingshof pod Modřínovou horou, zhotovených z důkladných dubových fošen napuštěných fermeží a natřených silnou vrstvou jalovcově zelené olejové barvy, jako nijak s podstatou mého příběhu nesouvisí malé kulaté krémově bílé anýzové mýdlo s výraznou ražbou listů a ozdobného písma nošené paní Letoslavou Dobřínskou v kapse jejího tyrkysového pláště spolu se dvěma měděnými mincemi tereziánských haléřů, ani vyčítavý pohled madagaskarského pardálího chameleona Belzebuba, který vrhá na svého pána, doktora filosofie Rudolfa Wandermanna, knihovníka jeho jasnosti, nejjasnějšího knížete Johanna Aloysia Schwaben-Cricket vždy, cítí-li, že má být krměn, a krměn není.

Podstatnější by pro moje zásadní sdělení mohlo být, že toho dne, o kterém se vám pokouším vypravovat, vzneslo se jakési letadlo podobné okřídlenému doutníku do výše a odnášelo jistou významnou osobnost za hory do nějaké cizí země k jakémusi důležitému jednání. A zcela jistě je podstatné, že ona významná osobnost v letadle usnula, rozevřela dlaň a upustila lístek se slovem napsaným jasně zeleným inkoustem. Za oknem letadla v té chvíli plálo veliké zlaté slunce, a zde se právě dotýkáme jakési transcendentální hloubky mimoděčného prastarého poznání...

### Z dopisu Jindřicha Steinmühlera příteli Janu Katzenbartovi

Vážený a milý Jane! Dlouho jsem se zdráhal odpovědět na vaši otázku, jak jsem prožíval dětství a jak se mi dařilo v rodném domě. Až nyní se odhodlávám, neboť mám-li někomu svěřit, jak jsem začínal, pak to svěřím vám.

Tyto řádky se mi nepiší lehce, neboť já nebyl vždy člověkem, do tří let jsem byl ptákem a do sedmi pak lasičkou. O rodném domě tedy v mém případě hovořit nelze, snad o rodném hnízdě. Na to si však vzpomínám jen matně a vzpomínat vlastně ani nechci, neboť to bylo hnízdo velmi podobné těm, která jsem později nemilosrdně plnil.

Jan Jindra, *Sířem u Žatce, kde Franz Kafka pobýval u sestry Ottily v letech 1918 až 1919, 2012*



Jan Jindra, *Náměstí Svatého Marka v Benátkách, kde Franz Kafka pobýval roku 1913, 2004*



Jan Jindra, Assicurazioni Generali, Václavské náměstí 19, Praha; sídlo pojišťovny zaměstnavatelů Franze Kafku mezi lety 1907 a 1908, 2003



### Nehoda v dílně dozrávačů manga

V časech, kdy na světě nebylo plechových trychtýřů a mloci s čolky hrávali v kostky, zřítela se v jedné dílně dozrávačů manga jutová síť v dřevěném rámu, plná zelených plodů mangovníku nádherného. Stalo se tak na ostrově Réunion v La Plaine-des-Palmistes a dozrávačem, který svou neopatrností nehodu způsobil, byl Jean-Blaise Payau.

Tento Jean-Blaise toho dne vařil v konvici vodu na kávu, a protože byl netrpělivý, použil skokový urychlovač, ačkoliv dobře věděl, jak je to nebezpečné a co všechno se může stát.

A stalo se toto: dílna dozrávačů se otřásla, plody manga se rozkutálely po podlaze, dům se naklonil, se střechy spadlo několik kusů plechu, chameleoni se rozprchlí do okolních keřů. Dopadlo to tedy vlastně dobře, vždyť se ten dům mohl zřítit celý.

### Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwlllantysiliogogoch

Jmenuji se Weissengelbert Elmo Blaunur-Rotenpferdehuftaufelsfeld a pocházím z Gotthelffriedrichsgrundu v Sasku, jsem hubený a dlouhý, vysoký 205 centimetrů, jinak ovšem žiji obyčejný život, který si zpěstřuji občasným cestováním.

Z důvodů v podstatě zřejmých, jsem již dlouho toužil navštívit obec s nejdělsím názvem na světě a nyní jsem konečně na ostrově Anglesey ve Walesu a kráčíím Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwlllantysiliogogochem, tedy, přeloženo do naší řeči, Kostelem Panny Marie v roklině bílých lísek poblíž prudkého víru a kostela svatého Tysilia u červené jeskyně.

Vlastně tu není mnoho zajímavého, úsměv vyvolávající cedule s názvem obce na nádraží, neomítnuté cihlové domy s pseudogotickými okny, bílé omítnuté domy ničím nevynikající, šedý kamenný kostel s úzkou věží, prosklený pavilon, dlouhé komíny na střechách, dřevěné obložení výkladů, buxus, tisové ploty. Ploty přátelsky kývají, když mě vidí kolem sebe jít, a já švihám hůlkou v kroku svém svítivém. A je tu poslední zahrada, poslední dům, z červeného okna se na mne dívá Maredudd Llwyrdyddwg Nodawl-Kawanagh, místní čaroděj.

Dál jsou jen zelené kopce, pochodně ve škvírách skalisek, lucerny ve větvích, hubení psi, kozlí, berani, malé hnědé včely, dlouhovousí střevlíci, skřítki a meditační budky mnichů praktikujících dzogčhenovou techniku Tummo (což mi na těch místech připadá nepatřičné). A ještě dál už se stmívá, tam budu muset projít vyhořelým lesem, slézt z vysokého srázu, protáhnout se škvírou, zhluboka dýchat, mnout si spánky, skočit do jícnu a doufat.

Až se mi podaří ostrov Anglesey opustit, navštívím Nový Zéland a vystoupám na kopec TaumatawhakatangiHangakoauauotamateaturipukakapikimaungahoronukupokaiwhenuakitanatahu.

### Kupi šablu brate

Rád chodím na bleší trhy, těší mne přihlížet, jak rázovití trhovci nabízejí své zboží, a rád si i něco koupím. Třeba v Mohuči u Rýna jsem koupil tři dřevěné sovy, v Bad Muskau skleněnou pivní botu a cínovou figurku medvěda, u Bernwaldského jezera růžový popelník s reliéfem slona, úctyhodnou čínskou vázu a gypsového zahradního cupida, v Chotěbuzi dvě velké plechové krabice (červenou od pastilek Rachengold a šedou od kávové esence Pffeifer und Dillers), v Mělníce pod mostem porcelánovou konvici s modrým proužkem, v Gdaňsku loutku mušketýra ve vyřezávané truhlíce, v Barceloně mexickou skřehotající žábu z lakovaného dřeva, v Beerševě na kraji pouště drátěný vozík s kulhavým kolečkem a sušeného beduína. Tyto předměty a ještě mnohé další zkrášlují nyní mé obydlí.

I doma v Praze navštěvuji bleší trhy, také tady jsem nakoupil mnoho zajímavostí. Namátkou: červeně lakovanou litinovou hlavu čerta, nelakovanou litinovou hlavu Krista, napřaženou dlaň černě glazovanou, rabína z balzy, puklou celuloidovou hlavu panenky, korálovou vázu s mořskými příšerami, bustu panny Marie s očima obrácenýma v sloup, závěsnou plastiku černého gibbona, tibetskou masku Bhairaba, různobarevné šle, mumifikovaný koňský salám či kůstku z prstu makaka. A také ukrajinskou jezdeckou šavli, tu, kterou, jak jste si mohli všimnout, neustále nosím u boku. Nosím ji, abych byl na všechno připraven, řekl mi totiž ten, co mi ji prodával: „Kupi šablu brate, jednoho dňa z neba spadne jakys Rus, parašutník, zachoče zrobiti tobě bolju, a co ty bez šable. Kupi šablu a já daruju tobě rukavičky zadarmo. Rukavičky krásivy, praktičny.“ Ano, ano, tyto rukavice, které můžete právě teď vidět na mých rukách.

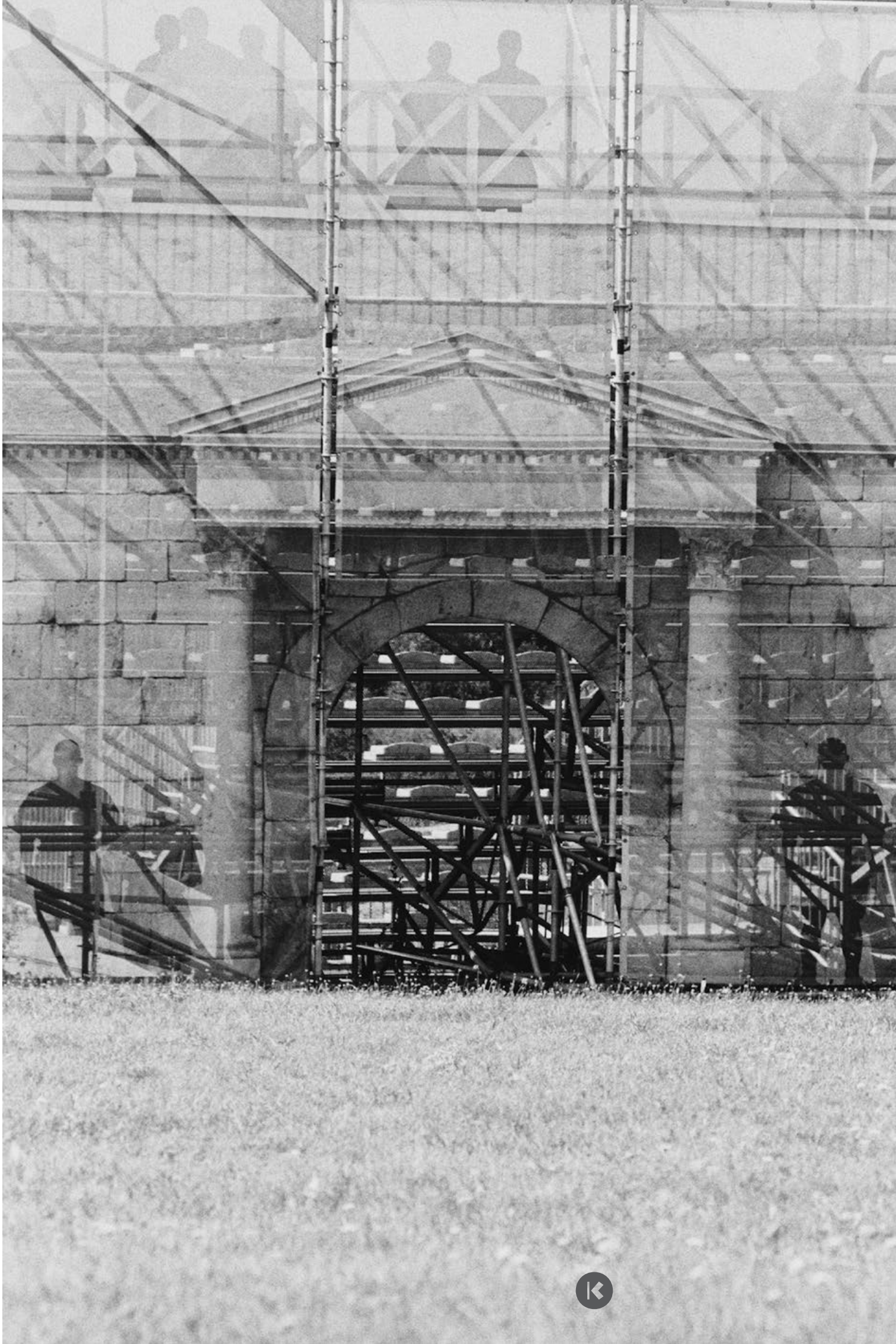
### Změny

Toho dne byl změněn pořad tanců. Paní Udina proto vkroužila do pokoje již v půl druhé, zatímco paní Gladista vstupovala až v pět.

Byl jsem tím trochu rozladěn, neboť mi bylo nepříjemné dělat v určitý čas jiné pohyby, než byl jsem zvyklý.

Horší ovšem bylo, že toho dne byl změněn také rozvrh jídel, protože byl nyní oběd podáván již v čase snídaně a na snídani bylo nutno počkat až do večere. Ovšem zdaleka nejhorší byla poslední změna, která nařízena k večeru zcela převrátila můj dosavadní život. Rozhodnutí poslané do mého okna na žlutém listu papíru složeném do vlaštoky ukládalo chodit nyní po stropě místo po podlaze, respektive zaměnilo s okamžitou platností podlahu za strop a strop za podlahu.

Při procházce kolem lustrů tyčících se nyní vzhůru do prostoru, díval jsem se smutně na své křeslo, dříve tak lákavé, stojící teď nesmyslně ve výšce nad mou hlavou, a na stolek s rozečtenou knihou, která stala se pouhou nástrojnou dekorací.





Jan Jindra, Zámecké schody, Praha, 2003



# ÓDA NA UNAVENÉHO MUŽE

Zdeněk Grmolec

Do pekla vede cesta autobusem po dlouhé rovině. Najednou se objeví kopec. Autobus funí jak stařec nad hrobem. Stará mašina se vzpouzí a ty si přeješ, aby na tom kopci vzlétla a letěla a letěla... A vyhnula se tak peklu, díře, ohni. Tím vším je totiž učňák, kde učíš už dvacet let. Stokrát jsi chtěl odejít, ale kam? Na víc než na učňák nemáš, myslíš si. A tak jsi den ode dne unavenější, skleslejší, jednou se dotkneš rypákem země a bude konec. Nebude už autobus, aktovka se svačinou, co ta si už vyslechla nářků! Jsi plačka, trapná plačka, Lubomíre.

Ranní autobus je většinou prázdný. Sedáš si vždy na stejné místo. Když nastoupíš a sedí tam někdo jiný, vždycky tě to rozhodí tak, že máš zkažený den. Ale který den ty nemáš zkažený? Zkažený jejich řevem. A oni řvou a řvou, řvát a dělat bordel je snad smyslem jejich života. Vědí, že se jim nic nestane, škola je potřebuje, zedníky, soustružníky, frézaře, zámečníky. Chceš jim dát aspoň základy pravopisu, o tom, že by si něco přečetli, si neděláš iluze. Chytili prý jednou v parku učitele, když šel večer domů. Svázali ho a strčili do pytle. Pak ten pytel pochcali. Nic se jim nestalo, nebyly důkazy. Alibi jim potvrdili rodiče a kamarádi. Učitel se psychicky zhroutil. Odvezli ho do nemocnice. O jednoho učitele míň, nic se neděje. O jednoho učně míň by byl problém. Autobus zastavuje. V pekle je prý teplíčko, ale tobě je v tom tvém zima. Když jdeš po chodbě do třídy, prostupuje tě chlad. Na nástěnkách jsou tví učni za ponkem, na stavbě, u soustruhu. Šťastně se usmívají. Jo, jo, usmívali se, když chcali na svého učitele.

Vcházíš do třídy. Vzadu v lavici sedí nový kluk. Až teď si uvědomuješ, že ti o něm řekl ředitel. Nedařilo se mu na gymplu, tak ho rodiče šoupli na učňák. Jistě z něho bude výborný soustružník! Sedí v lavici sám. Bázlivě se rozhlíží kolem sebe. Ty to budeš mít těžké, chlapče. Možná se jim nebude chtít tě šikanovat, ale určitě si z tebe budou dělat legraci, srandu, oni říkají prdel. Řekneš mu, aby za tebou po hodině přišel. Lekne se, ale přikývne. Po deseti minutách

se ti podaří jakž takž učně uklidnit. Vystříleli ze svých nábojnic všechny duchaplné hlášky, aby byla prdel. Teď je konečně možné jim rozdat čítanky a pokusit se, aby něco četli. Kdybys jim něco povídal, okamžitě položí hlavu na lavice, někteří usnou. To v lepším případě. Stačilo by, aby někdo pronesl nějakou hlášku, a rozpoutá se řev. Nový kluk je z toho všeho vyděšený. Na gymplu asi zažil něco jiného. Podaří se ti, aby aspoň někteří četli nahlas. Jsou to ti nejlepší ze třídy. Nejlepší? Jak nepatřičné slovo. Koktají, ukazují si na text prstem, jakmile narazí na slovo, kterému nerozumí, ozývá se jejich oblíbená věta: Co je to za pičovinu? Dělaš, že to neslyšíš, a snažíš se neznámý výraz vysvětlit. Když skončíš, ozve se: Stejně je to pičovina. Chce se ti strašně spát. Vždycky se ti chtělo hrozně spát. Už na fakultě jsi tím byl pověstný. O přestávkách mezi přednáškami jsi položil hlavu na lavici, stejně jak to teď dělají tvoji učni, a spal jsi. Měl jsi zvlášť vyvinutý instinkt — když nastalo v posluchárně ticho, což znamenalo, že přišel přednášející, probudil ses. Nedělal sis iluze, že by tě někdo vzbudil. Byl jsi samotář, s nikým ses nebavil. A nikdo se nebavil s tebou. Možná jsi už tehdy byl pořád unavený. I při učení jsi usínal. Byl jsi rád, když jsi udělal zkoušky na třetí termíny.

**Jednou si přisedl do kupé vlaku, kde jsem seděl sám, starší muž a dali jsme se do řeči. Řekl mi, že neobdivuje ty vítální nadprůměrné muže, co jsou všude tolik vidět, ale ty obyčejné, kterým nedala příroda do vínku téměř nic dobrého. Jeho obdiv mají proto, že dokážou vůbec existovat. Zamyslel jsem se a takového muže jsem si představil.**

Nežřídka se stávalo, že ti je dávali z milosti. Třeba jsi byl unavený od narození. Matka vyprávěla, že jsi po porodu zaplakal, až když tě plácali na zadek. A plakal jsi tiše. Jako by ses bál řevu odmalička. Kam tě rodiče posadili, tam jsi seděl. I několik hodin. S jedním koníčkem, vyřezaným ze dřeva, sis dokázal hrát celý den. Kde je tvůj koníček z dětství, jediná bytost, kterou jsi kromě matky dokázal milovat? Tatínka jsi moc rád neměl, nějak jsi vycítil, že se za tebe stydí. Několikrát totiž řekl — nemám doma kluka, ale bačkoru. To všechno ti prolétlo hlavou, když přestali číst a bavili se mezi sebou. Nikdo na světě by je nedokázal přerušit, protože se domlouvali, jak půjdou na fotbal. Z jejich řeči jsi vyrozuměl, že se těší, jaký tam udělají bordel. Nepochyboval jsi o tom, že jej udělají. Kdo jim v tom dokáže zabránit?

Zvoní a nový kluk se šourá k tvému stolku, v jeho obličejí obava. Asi z toho, že se ho zeptáš, proč ho vyhodili z gymplu. Ty se ho ale zeptáš, co ho nejvíc zajímá z literatury. Chvilí mu trvá, než si uvědomí, na co se ho ptáš. Oddechne si: To povídání o Odysseovi se mi líbilo. Řekneš mu, že tobě se líbí taky. Bavíte se o tom, kam se v literatuře až dostali. Klukovi je nepříjemné, že s tebou mluví tak dlouho. Ostatní po něm pokukují a jejich pohledy nejsou zrovna vlídné. Asi už teď vytušil, že bavit se dlouho s učitelem je v tomto učňáku tabu. Odnese to? Bude to pro ně záminka, aby ho zmlátili? Všechno je možné.

Vypůjčíš si v knihovně knihu o řeckých mýtech. Možná tě bude poslouchat aspoň jeden kluk ve třídě. Píše se tam, že Řekové mají za to, že dvě velká zla tíží lidský život — minulost a budoucnost. Minulost nás stahuje k nostalgii, a jestli se nám podaří uniknout z nostalgie, propadneme jiné iluzi: *Jednou bude líp*. Šťastný je ale ten, kdo žije v přítomnosti. Ty nemáš na co z minulosti vzpomínat a budoucnost žádnou nemáš. A přítomnost? Jedeš autobusem z pekla. Ve špinavých kalužích se odráží vycházející slunce. Sluneční svit a mlha na nich tvoří stříbrný povlak. Je pochmurný listopadový den.

Mluvíš o trojské válce. Chvilí poslouchají, pak vytáhnou mobily a hrají si na nich hry. Víš, že i to je přestane bavit a začnou dělat bordel. A kluk z gymplu tě opravdu poslouchá. Mluvíš dál, občas zařveš, ať jsou potichu. Ztiší se jen na chvíli. O přestávce jdeš ke klukově lavici a pokoušíš se s ním zavést rozhovor. Cítíš, jak je mu trapné, že se s ním bavíš, tak raději odejdeš. Další den s tebou nechce vůbec mluvit. Kolega tělocvikář ti řekne, že ho dusili o přestávce na žíněnce, nadávali mu do buzerantů a ptali se ho, jestli se mu líbíš. Musíš se s ním bavit stejně jako s ostatními, ani o minutu víc, nevezmeš si na triko, aby ho kvůli tobě ponižovali. Za měsíc dělá stejný bordel jako oni a vůbec neposlouchá, o čem mluvíš. Řečtí bohové ho přestali zajímat.

Každý všední den jdeš kolem plotu zahrady, ve které je ukrytá stará továrníkova vila z první republiky. Přistavěli k ní několik místností, a tak ten architektonický skvost znehodnotili. Z vily je nyní děcák. Kolikrát tě už napadlo, že by sis odtud vzal nějaké dítě, třeba malou školačku, která se o sebe už trochu postará. Dozvěděl ses, že o tom rozhoduje sociální pracovnice. Úřad, kde se nachází, ti přijde jako všechny úřady nevlídný. Ani fikusy u okna v chodbě, které máš rád, to nezachrání.

Tvoje klepání jako by úřednice za dveřmi neslyšela. Ale ty víš, že tam je, protože slyšíš, jak telefonuje. Jakmile položí sluchátko, osmělíš se zaklepat znovu. V té chvíli se opět rozezní zvonění telefonu. A žena ti opět neotevře a znovu telefonuje. Chceš to vzdát a odejít, ale představa, že bys nemusel být sám... Jak skončí hovor, zaklepeš znovu. Ozve se znechucené: Dále. Vyslovíš ne zrovna přesvědčivě, ale velmi ostýchavě svou žádost. Dívá se chvíli na tebe,

skla v černých obroučkách se lesknou tak, že jí nevidíš do očí. Máš pocit, že mluvíš se slepou. Že není slepá, ale totálně zaslepená, se projeví během minuty. Zaslepená svými předsudky. Jakmile se dozví, že nejsi ženatý a žiješ sám, mluví s tebou, jako bys byl úchyl, který chce pod záminkou výchovy zneužívat malá děvčátka. Pak se přece jen ovládne, nasadí úřednický tón a sdělí ti, že jako svobodný nemáš na něco takového nárok. Je v tvé povaze úředníkům nic nenamítat, nikdy jsi proti nim neměl šanci. A víš dobře, že nemáš ani teď. Bez pozdravu od ženy připomínající vychladlou vyvrhelinu odcházíš. Ještě dlouho ti bude to tvrdé magma v ženské podobě ležet v mozku.

Tvoje pokusy navázat s nějakým člověkem kontakt nekončí. Na učňák přišla nová němčinářka. Z chlapců je napůl šílená. Všichni ji ujišťují, aby to tak nebrala, zvyknete si, paní kolegyně. Dělejte si svoje a chlapci ať si dál dělají bordel. Přece nejste tak naivní, abyste si myslela, že se někdy dokážou naučit nějaký cizí jazyk! Teď máš příležitost, chlape, je to vdova. Pohledem se snažíš dát najevo obdiv a náklonnost, ale když si pomyslíš, že je tvůj pohled příliš dlouhý, považuješ jej za drzost, sklopíš zrak a ještě se dlouho bojíš, jestli si ho nevšimla. A přitom si přeješ, aby si všimla. Tvá touha po kontaktu se zhmotní v dotek. Ty ses jí dotkl, lépe řečeno, dotkl ses jejího lokte. Otočila se k tobě a najednou jsi nevěděl, co máš říct. Vykoktal jsi omluvu, která ji přesvědčila o tom, že to bylo omylem. Kdyby se usmála a řekla, že to nic, byla by ještě naděje. Řekla jen: A tak a spěchala do třídy. Jsi nýmand, chudáček, debílek, nadáváš si a zůstáváš sedět ve sborovně. Nedokážeš se odlepit od židličky a jít mezi ty, jejichž smyslem je rvát a dělat bordel. Minuty ubíhají, tušíš průšvih, ale nemůžeš si pomoci. Ředitel ve dveřích: Dělají vám tam bordel, a vy si tu klidně sedíte, co to má znamenat? řve na tebe. Tomu, co se právě děje, říká kolega matikář trefně „dostávat kartáč“. Podaří se ti při té vzpomínce trochu usmát. To ředitele rozzuří ještě víc, řve tak, že to musí slyšet celá škola. Když přestane, odpovíš: Co to má znamenat? Jsem strašně unavený, pane řediteli. Chvilí na tebe civí, čekáš vyhozov, ale on tiše odpoví: Já taky, pane kolego, já taky. Tak až si odpočinete, zkuste do té třídy jít.

Učni dělají závěrečné zkoušky. Nenamáhají se na ně učit. Jejich výrobky jsou zmetky. Nevadí, zopakují si ročník, aspoň budou místa pro kantory. Pro vás, pane učiteli, buďte rád, že si to teplé místečko udržíte. Máte pravdu, paní zástupkyně ředitele. Já se na jiné místo svými schopnostmi nehodím. To jí ale neřekneš. Odejdeš na záchod, kde je cítit marihuana, jak oni říkají tráva, špek, mařena. Kdyby sis sem tam špeka dal, možná by ti to pomohlo překonat únavu. Prý má ta věc i povzbuzující účinky. Ovšem představa, že by sis mařenu měl někde shánět, vyptávat se, kde bys ji sehnal... Ne, to je nad tvé síly. Naštěstí přicházejí prázdniny.

Trvalo ti týden, než ses rozhodl někam jet. Nikdy jsi nebyl u žádného jezera, proč bys k nějakému nejel? Budeš cestovat vlakem, vysedávání v autobusu jsi měl dost ve školním roce.

Přijel jsi k němu a napadlo tě, že jezero je přesně to, co potřebuješ. Tichá hladina odrážející paprsky slunce, nad kterou se sem tam objeví hejno ptáků. Do těch letících samostatně si promítáš sám sebe. Jenom ta schopnost vzlétnout ti chybí. Reálně i přeneseně. A tak poleháváš v písku a necháš si omývat tělo. Napadá tě, že by sis měl zaplavat, když ses už vydal k vodě. Nechce se ti, ale po hodině jdeš přece jen do vody. Když je ti po prsa, uděláš první tempa. Jde to ztuha, ale pak si tvé tělo zvykne a plaveš k nejbližšímu malému molu. Dotkneš se jej a zjistíš, že se ti chce plavat dál i k tomu dalšímu. Máš radost, jakou jsi dlouho nezažil, a plaveš jak o závod. Posadíš se na molo a pocítíš únavu. Je úplně jiná než ta, kterou míváš obvykle. Je to únava, o které víš, že ji budeš mít rád. ●

Jan Jindra, *Rekonstrukce budovy Assicurazioni Generali, Praha, 2003*



# VAGÓNNOVO ZKAMENĚLÝ SRDCE

Honza Navrátil

„Tak co?“ bafl jsem nedočkavě do telefonu, když se vyzváněcí tón v půlce přerušil a na lince to zachrastilo, „ještě žiješ?“

Jenže odpověď žádná. „Stando, jsi tam?“

Možná se mu hovor přijal v kapse. „Haló, slyšíme se? Stando?“

Chystal jsem se zavěsit, když se ozvalo malátné: „Jasně že žiju.“

A po krátké odmlce už rozhodněji: „Proč bych nežil, ty vole!“

„Tak super! Já jen, kdy půjdeme lízt? Už jsem zpátky.“

„Lízt?“

„Jo, Stando. Lízt!“

Zněl, jako by se právě probudil.

„Jo, jo, jasně,“ sunulo se z něj rozvláčným hlasem, „jasně že půjdeme lízt.“

„Tak zítra, co? Klokočky? Nechali jste tam ještě něco volného?“

„Je tam toho spousta,“ odušil s nezájmem, jaký jsem u něj neznal. Jak se jednalo o skály, býval totiž vždycky v pozoru jak ovčácký pes.

„Super!“ snažil jsem se svým nadšením přebít jeho nezvyklou letargii, „tak v devět?“

„Radši v deset. Ráno ještě musím něco zavést do Brna.“

„Do Brna? To stíháš?“

„Vyjedu ve čtyři. V deset tam buď!“ utnul mě rezolutně a konečně to alespoň trochu znělo jako ten starý dobrý Standa. Vagón jsme mu taky říkali. Ta přezdívka k němu krásně pasovala, protože se pořád někam řítíl. Ale nevymysleli jsme to my. Přišli mu ji lezci na Prachově už někdy v sedmdesátém čtvrtém roce tuším. To jsme se ještě ani neznali. Kluci se tam tehdy pokoušeli udělat první opakování cesty s názvem *El Condor Pasa*. Bylo to devět běčků od Mocana. Takže jištění v té cestě moc nebylo. Jen tři kruhy na čtyřicet metrů lezení. Dvacetiletého mladíčka Standu vyšťvali

na poslední úsek a on v kostkovaných důchodcovských bačkorách opatlaných alkaprénem vystřelil vzhůru bez jakékoli snahy o dojištění nebezpečné stěny smyčkami. Kdekdo by tak vysoko nad kruhem koukal, do který spárky by se dal nacpat alespoň malinkatý uzlík nebo jaký nepatrný výstupek skály by šlo omotat smyčkou. I když by to žádný pád neudrželo, tak třeba jen pro povzbuzení. Ale Standa se hrnul stěnou vzhůru — a kluci na něj od kruhu volali, že letí jak utržené vagón.

Od té doby se mu tak říkalo: Vagón. A Standa, jako by se pak už jen snažil tý svý přezdívce dostát. Hrnul se životem vpřed. Na odpočinek mu nezbyval čas. A nejvíc se hrnul právě do skal. Lezení u něj bylo vždycky až na prvním místě. My ostatní jsme nebyli jiní. On měl v sobě ale takový zvláštní pnutí, že nedokázal chvíli sedět a na něco čekat. Kolikrát jsem ve stěně natloukl kruh, a abych si nějak zpříjemnil čekání, než lepidlo v díře zaschne, zapálil jsem si cigáro. A najednou slyším: *tuk, tuk, tuk*. Podívám se dolů a Vagón nikde. Rozhlídnu se — a zase: *tuk, tuk, tuk*. V tu chvíli mi došlo, že zatímco já si připaloval, on se za rohem vřítíl do stěny a začal mlátit kruh v další nové cestě. Tímhle způsobem jsme za den běžně dělali pět nebo i šest cest. Bože! Jak nás pak z toho bušení kruhů do skály bolely ruce. Taky Standa s oblibou říkával: „Není důležitý se na jaře rozlíst, ale roztlouct.“ V našem případě to platilo nastokrát.

Přitom když mu bylo nějakých patnáct, nezdálo se, že by zrovna lezení mělo být tím, co ho v životě pozeze vpřed. Když ho tenkrát uprostřed jizerské zimy hnál vedoucí junáku na Sviní kámen a Staník se v běžkařských botách sápal vyledněným komínem a plázil se po zasněžených plotnách, špačkoval, že je to tááák příšerná blbost — lézt na nějaký šutr! A když se konečně spustil po laně

na pevnou zem — takhle mi to vyprávěl —, utekl hned do teplého srubu, kde si sám pro sebe řekl, že takhle debilní sport určitě nikdy dělat nebude.

Mám ale podezření, že tenkrát se na té zasněžené žulové hoře přihodilo něco, co ani sám Staník v tu chvíli nevnímal. Ona se ta jizerská žula totiž umí zakousnout do těla. Obzvláště když člověk není opatrný. Staník nejspíš kousla pořádně a hluboko — jen to přes ten mráz nevnímal. Ale jak se schoval do tepla, začala se kamenná síla jako hadí jed šířit v žilách, aby pronikla až do jeho srdce. Myslím, že právě tam a právě tehdy se zrodilo to jeho pnutí. Hlas, který ho pak už nenechal v klidu a neustále ho táhl do skal.

Mysleli jsme si, že je na skalách prostě jenom závislý — stejně jako my a hromada dalších lezců. Jenže u něj to gradovalo až k posedlosti. Vždyť on letěl přes půl světa do Himálaje, aby tam zdolával osmitisícovky — protože jak říkával, každý správný horolezec končí na osmitisícovkách —, a stejně i v objetí nejkrásnějších hor světa trpěl tím, co mu doma utíká. Kolik nových cest za ty dva měsíce bez něj uděláme. Nesl si ty skály v srdci, i když se mu v zóně smrti hlava motala tak, že sebou při každém kroku málem praštil do sněhu. A kamenná nákaza v jeho srdci rostla a rostla. Časem mi přišlo, že je opravdu těmi skalami nemocnej.

Vždyť jednou — den před odletem na jakousi další expedici — mi vyprávěl o nevyλεzeným koutu v údolní stěně Sovy v Betlémkách a prosil mě, abych tam co nejdřív zajel a natloukl do stěny první kruh. Že prý by mu jinak tu cestu mohl někdo vyfouknout — zatímco bude pryč. V Betlémkách, pomyslel jsem si, kdo by tam chodil? Ale aby měl Staník klid, ujistil jsem ho, že tam hned pozítří zajedu. Když jsem tam ale dorazil, ve stěně už se šest metrů nad zemí třpytil kruh. A do prdele, hrklo ve mně, to bude Staník smutnej. Když se pak vrátil z Himálaje a pídil se po tom, co jsme mezitím všechno navrtali, musel jsem s pravdou ven. „Ty Stando, mě to fakt mrzí,“ soukal jsem ze sebe, „v těch Betlémkách, víš, já tam byl hned, co jsi odjel. Ale on už to někdo navrtal.“

A víte, co on mi na to řekl? Prý: „To je v pohodě.“

„Jo?“ ujišťoval jsem se, „seš si jistej?“

„Jo, úplně v pohodě,“ pronesl a potutelně se u toho usmíval, „já měl cestou na letiště čas, tak jsem si vzal do auta kovárnu a vyběhl tam ten kruh natlouct.“

Celej Vagón! Takový věci on dělal. V šest ráno nastartoval na chalupě sekačku, probudil všechny sousedy, ale to mu bylo úplně fuk. Hlavně aby v devět mohl být s náma ve skalách.

Podobně si to zařídil v tý své firmě. Jednou rukou mě jistil a druhou si přidržoval telefon u ucha a někoho na druhým konci dirigoval. A když se pak po něm sháněli doma, poslouchal jsem shora, jak tu svou hodnou ženu, co si ji vzal až v jednačtyřiceti, protože dřív prostě neměl kvůli skalám čas, v doprovodu mýho bušení kladivem chláholí do sluchátka: „Renátko, já jsem ještě ve skladu. Ale už už se řítím domů.“ Vždycky jsem si říkal, že přece není ani hloupá, ani hluchá. A že spolu jenom hrajou takovou hru. Kór když se večer Staník vrátil domů z jednání a v předsíni se mu z bot vysypal písek. Ale s tím si ho ta holka zkrátka brala. Dobře věděla, že nemá smysl snažit se ten utržené vagón brzdit — jinak by musela přeskočit na jinéj. Standa se totiž nedal přibrzdit. Natož zastavit.

To další ráno, na kterým jsme se domluvili po mým návratu ze světa, jsem na parkovišti v Klokočí seděl na svém báglu s vrtačkou, kladivem a zásobou kruhů — kovárna jsme tomu říkali. A než Staník dorazil, vykouřil jsem na sluníčku dvě cigarety.

„Promiň,“ hlesl, když se otevřely dveře jeho černé oktávky, „zasek jsem se v koloně.“

„Úplně v pohodě, Stando,“ usmál jsem se, zastrčil krabičku cigaret, kterou jsem do té doby žmolal v dlani, do zadní kapsy a natáhl ruku k pozdravu, „rád tě zas vidím.“

Standa se taky snažil usmát, ale bylo vidět, jak mu to nejde — jak je ztrhanej. „Půjdem na Zármutek,“ navrhl, „znáš to?“

Přikývl jsem.

„Mám tam něco rozdělanýho.“

Uchechtl jsem se. Standa měl totiž vždycky a všude něco rozdělanýho. Bylo neskutečný, co on dokázal ve skalách procourat. Přesně věděl, kde je ještě jaký volný směr. Od Českýho ráje až po Sasko. To jsou dohromady tisíce a tisíce věží. A ty směry si většinou taky hned zabíral pro sebe, aby mu je nikdo nevyfoukl. Vždycky do tý stěny naburácel — kolikrát si ani kladivo s navrtávkem nevzal — a pak na nás z deseti metrů volal, ať mu to hodíme. A zkuste si hodit kladivo do deseti metrů. Nebo ho jednou rukou chytat, zatímco se druhou držíte za malinkatou lištu a nohama stojíte na bůhvíčem.

„Tak jdem?“ vydechl Staník a opatrně si nahodil koženou brašnu s kovárnou na rameno.

„Jasně,“ zvolal jsem energicky, abych v něm rozpumpoval trochu nadšení, „jdem na to!“

Vypadalo to ale, že ho něco tíží na srdci. Asi nějaký trable ve firmě, napadlo mě, to z něj za chvíli spadne. A nahrnul jsem se na schůdky, co stoupají mezi věžemi. Když jsem se ale po chvíli otočil, Standa nikde. Až když jsem pořádně zaostřil škvírou mezi stromy, viděl jsem Staníka sehnutýho, ruce zapřený do steh. „Safra,“ řekl jsem si pro sebe polohlasně, „ten je fakt nějakej zbitej.“ Za chvíli se sice narovnal, udělal ale jen čtyři pět těžkých kroků do schodů a zase padl do předklonu. Jako by v písku hledal ztracený dech. Shodil jsem svoji kovárnu na zem a sedl si na dřevěný schodek, že v klidu počkám. Však nespěcháme. Když ale Staník udělal dalších pět kroků, levou rukou se chytil zábradlí a pravou se zase zapřel do stehna, už jsem to nevydržel a sešel k němu.

„Stando,“ položil jsem mu ruku na rameno, „co je, ty vole?“

„Nic! Co by?“ odfrkl na mě, a když zvedl hlavu a naše oči se potkaly, dodal už smířlivěji, „jsem jenom nějakej utahanej. Klidně běž.“

„Ale jestli se dneska necejtíš...“

„Už jdu!“

Standa se zase narovnal a já jsem přibrzdil, abychom šli spolu. Fakt jsem se coural, až mi to přišlo nepřírozený. Ale když jsem se po dvaceti metrech ohlídl, Standa stál zase zohnutý a ztěžka dýchal. „Stando, fakt seš v pohodě?“

„Sem!“ zase mě tak nezvykle odbyl, „dneska mi to prostě nesedí.“

„Tak ti aspoň poponesu kovárnu, co?“

„Přece mi nebudeš tahat kovárnu,“ zakroutil hlavou.

„Ukaž, dej to sem!“ sebral jsem ji ze země dřív, než stačil zareagovat, „alespoň kousek.“

I tak se docela vlekl. Ale už těch kroků na jeden zátah udělal alespoň víc, než se zase musel zastavit a vydýchat. Šel jsem pomalíčku před ním, abych ho měl pořád na dohled, a nešlo mi do hlavy, co s tím Vagónem je. On, kterej vylezl na čtyři osmitisícovky a do skal se vždycky hrnul jak vystřelenej, se najednou coural jak důchodce po operaci obou kyčlí. V tom posledním strmým hanku ke skále se dokonce škrábal nahoru po čtyřech, funěl a chrčel.

„Nechceš napít?“ zeptal jsem se, když se dovlekl za mnou k úpatí Zármutku.

Zakroutil hlavou a svalil se do stínu.

„Má to dneska vůbec smysl, Stando?“

„Proč by to nemělo smysl?“ máchl před obličejem rukou, aby odehnal mouchu, co si chtěla líznout potu z jeho tváře.

„No jestli se na to cejtíš.“

„Radši se nachystej,“ utnul debatu Standa, „dáš tam druhé kruh.“

Zaklonil jsem hlavu, abych si prohlídl, do čeho mě to vlastně chce nahnat. A popravdě — nad tím prvním kruhem, co si tam před časem osadil sám, to vypadalo dost hladký. Vůbec se mi to nelíbilo.

„První cvakneš v klidu,“ začal mě instruovat, „a nad kruhem zabojuješ. Jsou tam na ruce takový malý škrabky a pak už jdeš do dobrejch.“

„No já nevím, Stando,“ zakroutil jsem hlavou, „odsud to vypadá, že tam nic není.“

„Já tě navedu.“

„A víš, že jsem dva měsíce nelez?“

„To se nezapomíná,“ cupoval moje pochybnosti Standa.

„Když myslíš.“

„Vidíš tu černou díru tam?“ postavil se a ukázal do stěny, „pod ni dáš druhé kruh.“

Standa to měl prostě do puntíku vymyšlený. A zase se ukázalo, jakou on míval pravdu. Někteří říkali, že prý měl vypracovanou intuici, která mu pomohla odhalit z úpatí to, co my jsme nikdy vidět nemohli, ani kdybychom tam stáli tejdén. Ale podle mě to bylo právě tím, jak byl se skalami propojený. Jak po celý život od toho prvního kousnutí v Jizerkách kousek po kousku prorůstal kámen do jeho srdce. Bylo to prokletí, protože na nic jiného než skály nemyslel. Ale svým způsobem taky dar. Našeptávaly mu, kde se ve stěně ukrývají dírky, do kterých se dá zasunout prst nebo dva, a kde se skála vlní tak akorát pro poslední články. Takže když jsem byl nad prvním kruhem v úzkých a začínal jsem kňučet jako štěně, Standa mě svým klidným hlasem naváděl: „Jenom si nastoupej tou pravou nohou. Tak. Ještě výš. Ještě kousek. Na ten malý výstupek. Vidíš ho?“ Balancoval jsem už na hraně pádu, ale Standa byl furt se mnou: „To je ono. Teď se pomalu zvedej. Pojď. Paráda. A už dosáhneš na malou lištu.“

Když jsem si po tom hrozným boji konečně odsedl do navrtávacího a vyklepával jsem unavený ruce, nešlo mi do hlavy, jak mě ten Standa zase dokázal vyhecovat. Jak mě zespod, i když stál dobrých patnáct metrů pode mnou, dokázal přesně navést a vyburcovat do kroku, do kterého bych si bez něj netroufl. Ale to byl prostě Vagón. Měl vizi a dokázal kvůli ní v ostatních podnitit něco, o čem jsme netušili, že v sobě máme.

Vrtal jsem díru pro druhé kruh a Standa překvapivě způsobně seděl pod skálou, zíral před sebe a rukama si cosi kreslil do písku. A zatímco jsem kouřil, lepidlo okolo kruhu už v díře solidně zaschlo. „Tak polez!“ típl jsem cigáro a houkl na Standu, „jistím!“ „Lezu!“ zavolal.

A přátelé, řeknu vám, kdyby tenkrát někdo viděl Standu plazit se po čtyřech na krajíčku sil pod skálu a potom lézt v hladké stěně, jako jsem to viděl já, musel by si myslet, že to byli dva různí lidi. Napřed se sotva nesl na nohou a teď — se vznášel stěnou. Jako by se v něm všechno uvolnilo. Každý jeho pohyb vypadal lehce a samozřejmě. Takového Standu jsem znal. A teď byl zpátky. Kam se postavil, tam stál. Kam sáhl, tam se držel. Kolikrát jsem si říkal, že mu ty chyty snad samy rostou pod rukama. Musel být prostě se skalami nějak propojený. Jinak si to neumím vysvětlit.

„Nahoru už si to doležeš, ne?“ usmál jsem se na něj, když se mi jeho nakrátko ostříhaná hlava vynořila u kotníků. Věděl jsem, jak ho dovede zahřát, když se nahore do vrcholové knížky zapíše jako první. Měl to prostě rád — bejt první. Někdy mě s tím i rozčiloval a přišlo mi, že byl až hamižnej, protože měl neukožitelnou potřebu zabrat všechny volný směry a nikomu nechtěl

nic nechat. Ale teď už vím, že to muselo být způsobený tím kamenným pnutím, co měl v srdci. Třeba jsme takhle v Příhrazích objevili věž Sahir. Nahoru tenkrát vedly jen dvě cesty, ale Staník tam viděl potenciál pro dalších šest až sedm. Tak nás tam poslal, ať to rozděláme. A po obědě, až vyřídí zase jakýsi jednání, tak dojede a dorazíme to společně. Kolem jedné hodiny jsme měli namláčených šest kruhů. V každém viselo lano a čekalo to takhle připravený jenom na Staníka. Sedli jsme si teda do trávy, že si odpočnem a dáme cigárko, než se objeví. Najednou slyším, jak se cosi hrne strání. Když se zpoza stromů vyřítíl Standa, hrdě jsem na něj zavolal: „Tak Stando, rozdělali jsme šest cest. Dobrý, ne?“ Zastavil, rozhlídl se a prý jestli jsme byli i za tou hranou vlevo. Za hranou? Povídám, že ne. Nebyli. A víte, co on na to? Prý: „Tak co se tady válíte!“

Ale stejně jsem mu to první zapsání rád nechával. Naprostá většina cest byly beztak jeho výmysly. A nikoho z nás by nenapadlo se do takových věcí hrnout. V tom svým vizionářství byl před náma minimálně o deset let napřed.

„Tak zkusím,“ procedil Standa, když si vedle mě v kruhu trochu vydechl, „jestli mě teda necháš.“

„To víš, že jo, Staníku. Vždyť sis tu cestu vymyslel.“

Na vršek chybělo nějakých sedm metrů lezení. Možná osm. Docela štreka. Kdyby člověk spadl, poletí vzduchem třeba patnáct metrů, než se lano napne. Ale to pomyšlení se Standou nic nedělalo. Otázka, jestli na to vůbec myslel. On měl totiž neskutečný morál. A morál — ten vychází z klidu. „Chybu udělají jenom ti, co jsou nervózní,“ říkával. A Standu jsem ve skalách nervózního nikdy neviděl.

Když jsem ho pak se zakloněnou hlavou pozoroval, jak se bez náznaku dřiny nebo snad křeče vznáší vzhůru, blesklo mi hlavou, jak mu tenkrát bafuňáři z oblastní vrcholové komise nechtěli uznat cestu na Viničné plotně v Jizerkách. Že prý není možný, aby v takové hladké stěně zavrtal kruh. Tak se tam celá ta skupina pochybovačů, včetně mě, se Staníkem vydala. Aby nám předvedl, že nepodváděl — že cestu udělal podle pravidel od země a nespustil se do stěny na laně uvázaným o strom nad ní. Standa naburácel do stěny, pod prvním kruhem se špičkama lezeček, co si přivezl z Německa, zapřel do miniaturních žulových krystalů, a když si byl jistej, pustil se rukama a všem nám pro parádu zatleskal. Za zády! A to samý zopakoval u druhého kruhu. Jó, Staník měl holt pro skálu neskutečný cit. A my jenom zírali.

„Tak co tam máš dalšího?“ kývl jsem na Standu, když jsem mu nahoře na věži Zármutek podával ruku a gratuloval k výkonu. Opravdu parádnímu výkonu, protože ani na druhým, bezpečnějším konci lana nebyla závěrečná stěnka vůbec snadná.

„Už nic,“ zakroutil hlavou Standa, „dneska stačilo.“

„Jenom jedna cesta?“ zarazil jsem se, „neješ ty nemocnej?“

„Radši mi řekni, jak tu cestu pojmenujem,“ vyhnul se Standa odpovědi. Sedl si na vyhřátý vršek skály, vyklepával knížku z plechové krabičky a špačkem tužky zatím začal do seznamu výstupů psát popis nové cesty a k němu naše jména. To svý jako první.

„Tak co třeba: *Peripetie s Ivanou*?“

„Ale?“

„Je to teď u nás nějaký špatný.“

„Jak to?“

„Se jí nelíbí, že furt jezdím pryč,“ posadil jsem se vedle něj, „a sotva se vrátím, zajímaj mě prý zas jenom skály.“

„Aha. No jo.“

„Asi budu radši zas starej mládenec,“ pokrčil jsem rameny, „než to furt poslouchat.“

„To je škoda. Přišla mi fajn,“ podíval se na mě, „jak dlouho jste spolu?“

„Půl roku,“ zapálil jsem si cigaretu a potáhl. „Pak to začalo drhnout a byl jsem rád, že jsem odjel.“ Znovu jsem potáhl, zamžoural do ostrého sluníčka a s přivřenými očima jsem vydechl dým k nebi. „Hezkýho půl roku no,“ poškrábal jsem se volnou rukou ve vousích, „ale stojí mi to za to? Pořád dokola něco řešit?“

„I krásnej měsíc života,“ koukl na mě Standa lesklýma očima, „za to stojí.“ Odvrátil hlavu a zase sklopil zrak do knížky. „Tak co třeba: *Jed, dokud můžeš?*“

„To zní líp,“ kývl jsem s úsměvem, „napiš to tam.“

Standa nad naše jména dopsal tiskací: JEĎ, DOKUD MŮŽEŠ. Na chvíli vzhlídl, zahleděl se kamsi do dále, pomalu vydechl, a než knížku zavřel, písmena tím špačkem ještě obtáhl: JEĎ, DOKUD MŮŽEŠ. Zatímco jsem chystal lano ke slanění, pozoroval

jsem ho, jak obřadně zasunuje knížku zpátky do plechové krabičky, shora na ni opatrně pokládá tužku a jak zavřenou krabičku napichuje zpátky na kovovou tyč, na které pak vrcholové knížky vlají jako symbol veškerého snažení nás horolezců. Pak založil lano do osmy a pomalu zmizel za hranou.

A tehdy na Zármutku to bylo naposledy, co jsem Staníka viděl. Párkrát jsem mu ještě volal, kdy zase půjdeme lízt, ale zněl vždycky tak malátně a vymlouval se na práci. A asi za měsíc a půl to s ním švihlo na benzince cestou ze Skaláku. Na pohřbu nám Renátka řekla, že prý měl nějakou zvláštní nemoc, co nešla léčit. V srdci se mu usazoval kámen a doktoři mu na den přesně spočítali, kdy mu to srdce zkamení celý. Ale protože Staník žil jako utržené Vagón a doma sedět neuměl, tak i v den své smrti vyrazil ven. Aby byl blízko skalám. Těm totiž patřil. A tam byl nakonec i nejvíce šťastnej. ●

# Listujte. Stahujte. Čtěte.



Více než 2500 e-knih zdarma ke stažení:

**e-knihovna.cz**



**Městská  
knihovna  
v Praze**



Jan Jindra, Chodba v bývalém penzionu Stúdl v Želízech, kde Franz Kafka pobýval v letech 1918 a 1919, 2004



## Básník čísla Ewald Murrer

Ewald Murrer (nar. 1964) je básník, literatuře se aktivně věnuje od počátku osmdesátých let dvacátého století. Dosud vydal dvacet knih, z nichž čtrnáct od roku 2018. Nejznámější *Zápisník pana Pinkeho* se dočkal tří vydání (In Margine, 1990; Inverze, 1993; Paper Jam, 2018). Za knihu *Noční četba* (Aula, 2019) získal Cenu Magnesia Litera. Ukázky pocházejí z připravované sbírky *Kurduť (333 básní o povaze světa a tvorů ho obývajících)*, která vyjde příští rok v nakladatelství Aula.

## Povídka Zdeněk Grmolec

Zdeněk Grmolec se narodil roku 1947 v Kyjově, dětství prožil v Čejčci. Na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně (nyní Masarykově univerzitě) vystudoval češtinu a základy společenských věd. Pracoval jako učitel na různých typech škol. V sedmdesátých letech debutoval jako básník (antologie *Hnízda stěhovavých ptáků*, Blok, 1978), ale později se už věnoval výhradně próze, zvláště povídkám a novelám. Vydal například knihy *Půlnoční verbuňk* (Československý spisovatel, 1989), *Výběrová osamělost* (Kdo je kdo, 1993), *Vymítání anděla* (Host, 2009) nebo *Pod císařským orlem* (MOBA, 2022).

## Nová jména Honza Navrátil

Honza Navrátil žije v tichu Jeseníků — s výhledem na louku, kde se učil lyžovat, se psem Forestem, který dostal jméno podle míst, kde společně tráví nejvíce času. Po opakovaných pokusech odejít z Jeseníků do města dospěl k závěru, že na hory prostě patří. Postupně upozadil svou původní profesi copywritera a plně se ponořil do tvůrčího psaní. Má rád samotu, ale i dlouhé rozhovory s lidmi, kteří vzpomínají a vyprávějí. Právě tato setkání inspirují jeho tvorbu, v níž bere čtenáře na místa, kde čas plyne jinak. Ve svém newsletteru pravidelně odhaluje zákulisí svého tvůrčího procesu, představuje život na horách a seznamuje čtenáře s lidmi, o kterých píše.

## Ateliér Jan Jindra

Soubor fotografií *Cesty Franze Kafky* vystavuje Jan Jindra (nar. 1962) v posledních dvou dekadách asi nejčastěji. Jeho černobílé záběry s texty Judity Matyášové, opřeny o důkladnou znalost spisovatelovy literární pozůstalosti, vyšly letos ve svazku *S Kafkou na cestách* péčí nakladatelství Labyrint. Přibližují nejen veškerá umělcova působiště, ale též místa, kam kdy zavítal. Za přeludných světelných nálad zprostředkovávají scenérie, stavby i dochované interiéry. Jan Jindra vydal rovněž katalog *Vnitřní krajiny, Rainer Maria Rilke a jeho svět ve fotografii* (2012). Další volnou tvorbu publikoval v trojici knih nakladatelství BiggBoss: *Osmdesátky* (2016), *Heavy Metal Milovice* (2016) a *Charles Bridge* (2021). V současnosti je Jan Jindra vedoucím pedagogem ateliéru reklamní fotografie na Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Sám studia umělecké fotografie absolvoval na FAMU v Praze (1987) a na své alma mater se později také habilitoval (2012).

# VODY SE HNULY



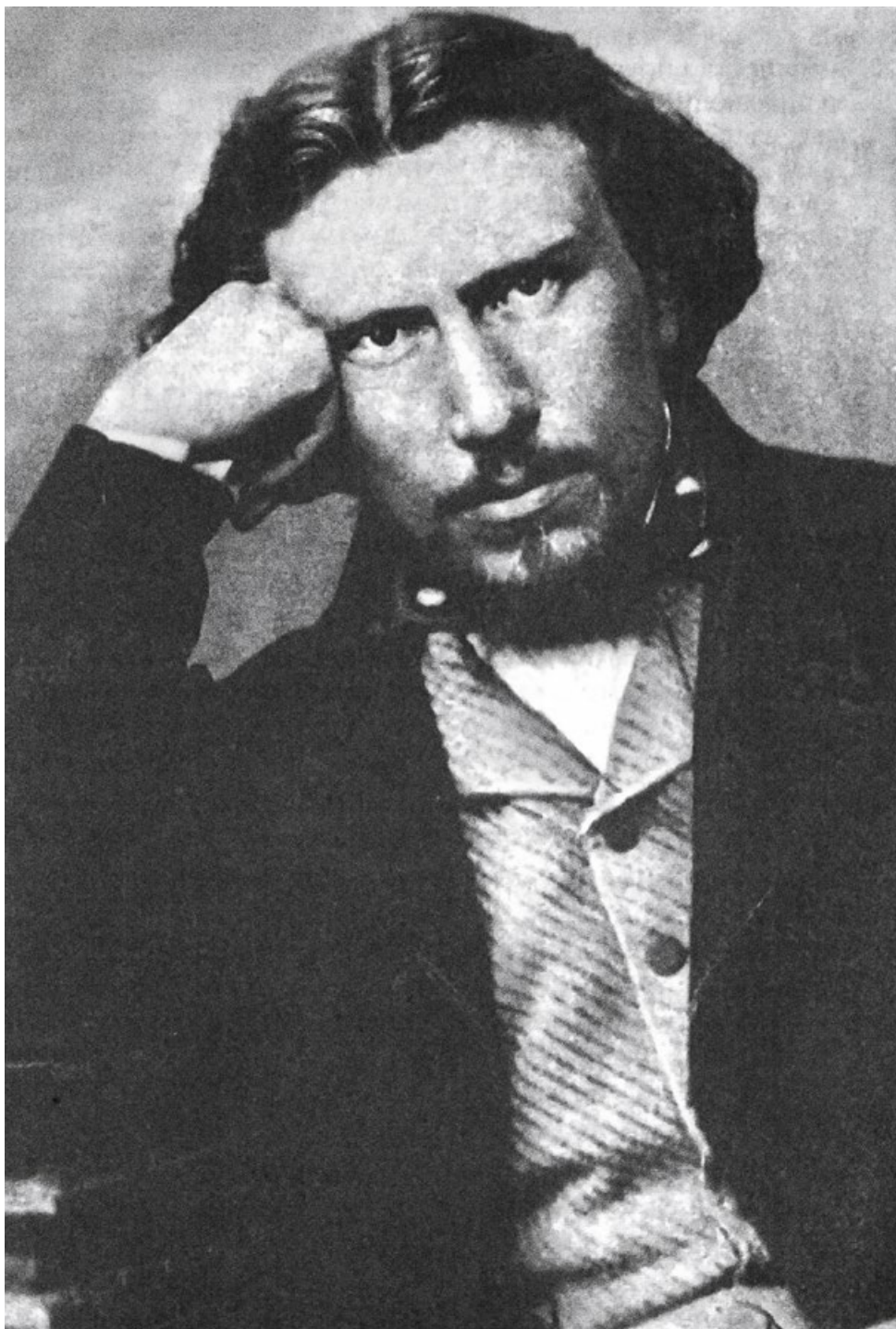
Jan Machonin

**V roce 2021 vyšla v Moskvě biografie spisovatele Nikolaje Leskova sepsaná literární historičkou Majou Kučerskou pro známou edici *Životy slavných lidí (Nikolaj Leskov. Prozjovannyj genij)*. V textu pohybujícím se na pomezí literárněvědné práce a prózy se autorka pokusila „prošvihnutého génia“, jak zní podtitul knihy, vrátit tam, kam podle ní patří — do popředí kánonu ruské klasické literatury. A její gesto našlo patřičnou odezvu: se svou knihou se téhož roku umístila na druhém místě v hlasování o populární ruskou literární cenu Bolšaja kniga. O Leskovovi se začalo znovu mluvit i psát. A nejen v Rusku: v českém překladu se nedávno objevila jeho románová kronika *Až se hnou vody*.**

Leckomu se mohl zdát překvapivý ten nenadálý zájem o autora, který se narodil před bezmála dvěma sty lety (1831) a jehož dílo jako by už definitivně zapadlo na zaprášenou poličku kdesi v druhé řadě ruské klasiky. Jen pár jeho drobných próz se usadilo ve čtenářském povědomí: novela *Levák* (*Levša*, 1881), pitoreskní příběh o tom, jak šikovný tulský zbrojř dokázal podkovat blechu, vysloužil si obdiv Angličanů a pak doma zemřel v bídě a zapomnění, a pak také *Lady Macbeth Mcenského újezdu* (*Ledi Makbet Mcenskogo ujezda*, 1865), doslova tarantinovský thriller z kupeckého prostředí, který proslavila stejnojmenná opera Dmitrije Šostakoviče. O Leskovovi se zkrátka vždycky „trochu vědělo“, ale to hlavní z jeho díla zůstávalo stranou čtenářské pozornosti a on sám ve stínu svých slavnějších současníků — Dostojevského, Turgeněva, Saltykova-Ščedrina, Tolstého...

A nezaslouženě, řekl by nejspíše právě Lev Tolstoj, který si o tom už na sklonku devatenáctého století myslel své: „Leskov je spisovatel budoucnosti a jeho život v literatuře je hluboce poučný,“ zapsal si do svého spisovatelského deníku.

Ani mě Leskovův nedávný comeback nepřekvapil. O aktuálnosti jeho próz, z nichž mnohé jako by skutečně byly psány v devatenáctém století pro to naše, jsem neměl nejmenší pochybnost a vždy jsem věřil, že jeho čas přijde. Ostatně v době, kdy vyšel bestseller Kučerské, už mi v počítači pomalu bobtnal soubor s překladem Leskovovy kroniky *Až se hnou vody* (*Soborjaně*, 1872) — dokončoval jsem ho pak v prvním válečném roce, v útulné kuchyňce moskevského bytu, kde jsem k němu napsal také doslov. Ten jsem byl ale ochoten obětovat: stůj co stůj jsem chtěl podtrhnout nečekaný návrat mého oblíbeného autora a říkal si, že kniha musí vyjít „moderně“ — třeba s rentgenovým snímkem ukřižovaného Ježíše Krista na obálce, když už jsou jejími hrdiny osoby duchovní a jejím leitmotivem „boj o kosti“. Doslov do knihy nedám, mladí čtenáři, kteří o Leskovovi neslyšeli, si budou myslet, že se jedná o nějaký experiment současného autora a já budu šibalsky pozorovat, jak ta mystifikace dokazuje životnost Leskovova díla... Ale se vším zamíchala válka. Zájem o ruské autory, i ty klasické, přirozeně opadl a mohl jsem být vůbec rád, že kronika po třech letech nakonec vyšla — v tradiční úpravě a s doslovem. Ale nyní již k onomu „poučnému životu v literatuře“ Nikolaje Leskova, o kterém jsem se zavázal ve zkratce napsat.



Přes všechny snahy najít si místo na slunci byl Nikolaj Leskov celý život outsiderem. A zdá se, jako by jeho excentrické postavení nebylo způsobeno objektivními společenskými faktory, ale jakousi vnitřní silou jeho osobnosti, která ho, jednou vědomě, jindy podvědomě, vyháněla ze zón jistot, pohodlí a úspěchu do živelných situací, v nichž se utvářel jeho charakter a jež ho formovaly i jako spisovatele. Ta neznámá vnitřní síla ho už jako dítě vyháněla zpod rodičovského dohledu a vyhnala ho z domu, pak i z gymnázia, opakovaně

z nejrůznějších úřadů, kde si doufal zajistit existenci, ale také z církve a ze dvou manželství. Jako spisovatele, novináře a komentátora společenského a politického dění ho stejná nezbadatelná síla neúprosně hnala z vysezených míst v časopiseckých redakcích, z vlivných literárních salonů, jedním slovem z literárního výsluní. A jako celoživotního moralistu ho nutila k rozhodům s ideovými koncepcemi, k nimž často nejprve lnul, které se však časem ukázaly jako nefunkční, nepravdivé nebo zastaralé.

## SE ZVONÍKY A DÁČKY

Mnohé v životě i díle Nikolaje Leskova vplynulo z jeho rodinného zázemí. Jeho předci patřili k církevnímu stavu a z generace na generaci si předávali farnost v nevelké vesnici Leski v Orelské oblasti na jihu Ruska. Ale neutěšený stav církevních škol a klíčící liberální smýšlení přimělo mnohé seminaristy k opuštění duchovní dráhy. To byl i případ Leskovova otce, který se stal soudním vyšetřovatelem v Orlu a vysloužil si možnost přestupu do šlechtického stavu pro sebe i své potomky.

Přesto dětství Nikolaje Leskova probíhalo v každodenním kontaktu s pravoslavným duchovenstvem, především tím nejnižším — později vzpomínal na čas strávený mezi chudými dáčky a zvoniky, které do kláštera v Orlu posílali odpykávat si tresty za církevní přestupky. Ale také na anekdoty o vysokých církevních hodnostářích, které měl díky známostem svého otce z první ruky. Tato zkušenost s církevním prostředím Leskovovi umožnila jako vůbec prvnímu ruskému spisovateli důvěryhodně napsat o nezřídka strastiplném životě duchovního stavu, který žil natolik uzavřeným životem, že o něm tehdejší ruský čtenář takřka nic nevěděl.

Dětství na jihu Ruska darovalo Leskovovi ještě jednu cennou zkušenost: na konci čtyřicátých let dal jeho otec

v úřadu výpověď, koupil na dluh tři vesnice s pár desítkami „duší“ a odjel i s rodinou hospodařit na venkov. Nikolaj se na vsi snadno vymanil zpod dohledu rodičů, kteří měli co dělat, aby zvládli svou novou statkářskou existenci: chodil s venkovskými kluky k řece, chytal s nimi hrouzky, střílel z luku, naučil se jezdit na koni a po večerech si u ohně vyprávěli nekonečné příběhy o strašidlech, rusalkách a zbojnicích. Takto se seznamoval s lidovým jazykem a živou řečí, které se později staly jeho hlavním spisovatelským nástrojem.

Díky šlechtickému titulu se mladý Leskov ocitl na společenském pomezí: dědičná šlechta „popoviče“, jak se říkalo přeběhlíkům z církevního stavu, sice příliš neuznávala, formálně mu ale získané postavení otvíralo cestu k univerzitnímu vzdělání a rychlému postupu ve státní službě. Nikolaj si však z nejasného vnitřního popudu uzavřel cestu k jednomu i druhému: gymnaziální studia nedokončil a z nastoupené úřední dráhy hned několikrát po sobě zběhl. A když osířel a rodinný majetek pohltily požáry, ocitl se v zoufalé situaci.

## NA ŠKOTTOVÝCH PRAMICÍCH

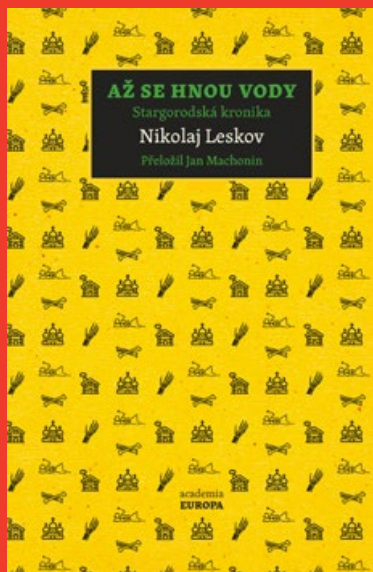
Mladému Nikolajovi z ní pomohl Sergej Alferjev, jeho strýc z matčiny strany a významný lékař, který ho pozval k sobě do Kyjeva. Pomohl synovci získat místo

na finančním úřadu a zajistil mu slušné živobytí. Ale byl tu také Kyjev studentských a filozofických kroužků a především bouřlivý umělecký a bohémský život velkoměsta, do něhož se mladý Leskov ponořil se vši vervou. V té době navázal první známosti s generací spisovatelů-raznočinců, s nimiž později vstoupil do literatury. Jestliže do padesátých let devatenáctého století se ruská literatura formovala téměř výlučně v šlechtických sídlech, v tichu domácích knihoven a pod dojmem z četby francouzských románů, stavovské reformy Alexandra II. do ní vpustily pestrý dav zběhlých seminaristů, kupeckých synů, tuláků sbírajících po venkově lidové písně a bohémů živořících v městských chudinských čtvrtích, kteří se počátkem šedesátých let stali také hlasateli radikálních sociálních požadavků. Cestu do literatury si však Leskov musel najít sám. A byla dobrodružná a originální.

Přivedla ho na ni opět jeho nestálá a vzdorovitá povaha. V roce 1857 podal výpověď z nenáviděného úřadu a přijal nabídku jiného strýce z matčiny strany, v druhé generaci poruštělého Angličana Alexandra Škotta, aby nastoupil do jeho obchodní společnosti. Následujících několik let byl Leskov prakticky neustále na cestách: vozil zboží na nákladních pramicích po Volze, v nejrůznějších obchodních záležitostech křižoval Rusko v bryčkách, poštovních kočárech a povozech, nocoval v zájezdních hostincích, venkovských chalupách, na farách, v luxusních i zavšivených hotelech. A z cest posílal strýci dopisy, v nichž popisoval své zážitky tak barvitě, že se jeho příbuzní i zaměstnanci společnosti scházeli a četli si je nahlas. Později začal zveřejňovat své první črty, povídky a novely, v nichž vynikala jeho schopnost vyprávět autentickým jazykem pečlivě odposlechnutým v málo známých prostředích. Za letu sbíral všemožná zvláštní slovíčka, obraty a přísloví a do textů je zapracovával v jejich autentické intonaci, což jeho vyprávění dodávalo na důvěryhodnosti a napínavosti.

## AFÉRA S NIHILISTY

Cesta ze „Škottových pramic“ do literatury samozřejmě nevedla přímo. Strýcova firma v roce 1859 zkrachovala, Leskov se ještě jednou a opět marně pokusil vzkřísit svou úřednickou kariéru, ale potřeba psát ho stále více vháněla do žurnalistiky. Ostatně i jeho poslední vyhazov z kanceláře kyjevského vojenského gubernátora



a následný útěk do Petrohradu souvisely s jeho skandálními články o zkorumpovaných vojenských lékařích, v nichž střílel do vlastních řad.

Jako začínající novinář si Leskov vybíral ostrá a palčivá sociální témata: psal o tom, jak kyjevští knihkupci nadsazují cenu za ruský překlad Bible a odírají chudé poutníky; o katastrofálním stavu záchodů na Rusi, který způsobuje vysokou úmrtnost; o mizerném stavu vězeňství; o nelidských podmínkách, za nichž jsou z gubernie do gubernie přemístovány celé vesnice nevolníků; o ženské emancipaci; o těžkém údělu nájemných dělníků... Jeho rozsáhlé a poučené *Črty o lihovarnickém průmyslu* (1861), v nichž kritizoval statkáře za zneužívání monopolu na prodej alkoholu, otiskly *Otečestvennyje zapisky*, časopis pokrokové ruské inteligence vedený Andrejem Krajevským. To byl velký úspěch!

V letech 1860—1861 se Leskov v redakcích liberálních časopisů a také v moskevském salonu Jelizavety Salias de Tournemire, „ruské George Sandové“, seznámil s mladými socialisty Andrejem Ničiporenkem (později byl odsouzen za revoluční činnost a zemřel v Petropavlovské pevnosti), s kosmopolitou a profesionálním revolucionářem Arthurem Bennim (padl v Garibaldiho povstání) a se spisovateli-raznočinci, kteří ve svých prózách dávali hlas ruským rolníkům a usilovali o zlepšení jejich údělu.

V roce 1862 zveřejnil Leskov své první povídky (pod pseudonymem M. Stěbnickij). Stejně jako jeho literární soupeřníci Alexandra Levitova, Nikolaje Uspenského, Vasilije Slepceva nebo Pavla Jakuškina, kteří v duchu narodnického hnutí psali především o zbídačeném rolnickém Rusku, ho zajímali prostí lidé. Ale na rozdíl od nich je neidealizoval ani se je nesnažil zachraňovat — jen je bystře a s citem pozoroval a poslouchal, pronikal do jejich mentality, zkoumal jejich radosti, fobie a strachy, zajímalo ho jejich vidění světa. A navíc dokázal důvěryhodně mluvit jejich jazykem; z pečlivě zachycených slov, slovíček a jazykových zvláštností pak rekonstruoval mluvenou řeč, která se stávala základem jeho prózy.

Leskov našel svůj styl, dosáhl prvních novinářských a spisovatelských úspěchů a zdálo se, že pro něj nastává klidnější období. Ale právě v tu chvíli přišla nečekaná katastrofa, která jeho život na dlouhá léta převrátila vzhůru nohama. Vše se seběhlo bleskově, během jediného týdne: 28. května 1862 vypukl požár na největším

## Říci, že kritika román ztrhala, by bylo málo. Označila ho za „zradu“ a autorovi vyhlásila bojkot.

petrohradském tržišti Apraksinův dvůr, pohltit i několik budov v okolí včetně sídla Ministerstva vnitra a začalo vyšetřování. Šířily se zvěsti o tom, že za požárem mohou stát studenti, Poláci, nihilisté... Policie jej spojovala s politickým letákem *Mladé Rusko*, který skupinka radikálně naladěných studentů vytiskla v tajné tiskárně a krátce před požárem ho rozšířila po hlavním městě. Vyzýval k sociální a demokratické revoluci, „krvavé a nemilosrdné“, dokonce k „vyhlazení carské rodiny“.

Jak tehdejší radikální hnutí vnímal Leskov? Po určitou dobu s ním upřímně sympatizoval. Podporoval vzdělávání rolníků a přiznával, že se Rusko má od Západu co učit. Ale vždy pak dodával: k proměně musí dojít postupně — to, co se utvářelo po staletí, není možné změnit naráz.

Odtud nejspíše pramenil varovný tón Leskovova osudného článku „Katastrofa v hlavním městě“ věnovaného petrohradským požárům: naznačuje v něm, že na řečech o žhářích možná něco je; nepřímou varuje radikály a studentstvo před lidovým hněvem; a konečně — spojuje požáry s již zmíněnou proklamací. V atmosféře zelektrizované následnými perzekucemi (zatčen byl například spisovatel Nikolaj Černyševskij nebo Leskovův známý Andrej

Ničiporenko) zapůsobil jeho článek jako rozbuška. V liberálním prostředí si Leskov během okamžiku vysloužil reputaci zpátečníka, ne-li udavače.

Tato aféra pak měla ještě literární dohru: polemiku s liberály Leskov o něco později převtěl do svého prvního románu *Není kam (Někuda, 1864)* — podivuhodného slepence tradičního románu, burlesky, pamfletu a prožitě dokumentární prózy, v němž zesměšnil nihilismus a „nové lidi“, jejichž předobrazy si půjčil u svých starých známých a přátel. Říci, že kritika román ztrhala, by bylo málo. Označila ho za „zradu“ a autorovi vyhlásila bojkot.

### SVOBODNÝ STŘELEČ

Podívejme se nyní, jak vypadal reálný portrét spisovatele, který pomalu vstupoval do období, kdy vznikla jeho nejlepší, a přitom čtenářům méně známá díla. Z fotografie té doby na nás soustředěně hledí pár tmavých očí a jejich pronikavý pohled jako by svědčil o nemalých životních zkušenostech. Nejsou to však zkušenosti ze světa literárních redakcí a velkosvětských salonů, ale z prašných cest, na nichž Leskov již potkal a bude i nadále potkávat a poznávat ty málo známé typy

ruských lidí, kteří budou až do konce jeho života zalidňovat jeho povídky, novely a kroniky: staroobřadce, jurodivé tuláky, ctnostné a spravedlivé prostáčky i divochy, kteří svou přirozenou dobrotou zahanbují své misionáře. Jeho husté vlnité vlasy rozdělené uprostřed hlavy pěšinkou i inteligentní, pevná, větrem ošlehaná tvář jako by s ruskou literaturou té doby měly jen málo společného. A s čím tedy?

Přesně si pamatuji na okamžik své „leskovovské iniciace“. Bylo to v roce 2010, schovával jsem se tehdy v dřevěném domku v malé vesničce v Tverské oblasti před dusivým kouřem z rašelinišť hořících kolem Moskvy a zašel k sousedce, vdově po známém čuvašsko-ruském básníkovi Gennadiji Ajgim, abych jí vrátil dočtený *Walden* Henryho Davida Thoreaua v ruském překladu. A vyfasoval jsem místo něj Leskova, „Genovy oblíbené *Miniatury ze života achijerejů*“ (*Meloči archijerejskoj žizni*, 1879). A ty dvě tak různé knihy z amerického a ruského devatenáctého století do sebe záhadně zapadly. Alespoň v mé hlavě jejich autory propojila svobodomyšlnost, věcnost, pronikavá ironie, schopnost nacházet životní kouzlo v těch nejskromnějších každodenních záležitostech. Také fotografické portréty obou spisovatelů, z nichž každý po svém „zběhl z dráhy“, už pro mě navždy zůstaly nerozlučně spojené — ten Thoreauův, s měkkým pohledem modrých očí, mi v něčem připadal trochu ruský, kdežto Leskovův, jak se mi zdálo, by mohl snadno stát v jedné řadě s americkými protestantskými abolitionisty a vyznavači občanské neposlušnosti.

Tehdy jsem ale ještě nemohl tušit, nakolik opodstatněný byl tento můj intuitivní a zdánlivě absurdní první dojem.

V druhém životním a tvůrčím období, které lze pomyslně datovat od nešťastné „požární aféry“ a románu *Není kam*, se Nikolaj Leskov postupně vzdálil povrchním společenským kolizím a začal se svými ponory do málo známých vod. Tak celé měsíce prožil mezi staroobřadci, tehdy stále ještě postrovanými carskou vládou, jejichž zbožnost, vitalitu a přirozený cit pro estetiku vyzdvihl v kouzelné novele *Zapečetěný anděl* (*Zapečatljonnyj angel*, 1873), aby se pak po celý život bral za jejich práva.

Hluboký byl také jeho zájem o židovskou otázku. Udělal z něj aktivního odpůrce antisemitismu, což byla na tu dobu nevídaně progresivní pozice. Po protizidovských pogromech, které se přehnaly jižním Ruskem a Ukrajinou počátkem osmdesátých let, napsal pojednání, v němž vřele

doporučoval zrušení restriktivních opatření, kterým židovské obyvatelstvo podléhalo až do rozpadu Ruské říše. I tento jeho zájem se odrazil v řadě próz, mimo jiné v novele *Biskupský soud* (*Vladyčnyj sud*, 1877), která pojednává o kruté praxi rekrutování židovských chlapců do ruské armády.

A zajímal ho také protestantismus, jehož domáckou podobu mohl zblízka pozorovat již v mládí, v anglikánské rodině svého strýce Alexandra Škotta, a který lépe poznal i díky přátelství se synem italsko-německého evangelického pastora Arthurem Bennim. Leskovova soukromá teologie prošla za jeho života řadou proměn a postupně ho přivedla ke kritice ruské pravoslavné církve, kterou viděl jako nezralou a polopohanskou: evangelní zvěst podle něj do Ruska stále ještě nedorazila. Hledání živého a činorodého křesťanství, které by dokázalo nahradit okoralé a vyprázdněné formy postátněného pravoslaví, se stalo námětem mnoha Leskovových próz, z nichž nejsilnější je misionářský příběh *Na konci světa* (*Na kraju sveta*, 1876). Leskov věřil, že k dobru může přivést nikoli církve, neřkuli stát, ale účinná snaha „člověka hladového a osířelého, toužícího, prosícího a dělného, blahorečícího i nevděčného“, slovy jednoho z hrdinů kroniky *Až se hnou vody*. V této své vrcholné próze předložil Leskov s humorem i trochou hořkosti již ucelený pohled na duchovní podstatu Ruska, který jej ve stáří sblížil s nábožensko-filozofickým učením Lva Tolstého a který ve své podstatě nebyl až tak vzdálený Thoreauovi a americkým transcendentalistům.

Leskovovy ponory do neznámých a exotických prostředí i jeho celoživotní duchovní hledačství vyžadovaly i nové, originální literární formy. A on v období označovaném za zlatý věk psychologického románu suverénně odbočil — jak od románu, tak od psychologizování: před románem dal přednost kronice a nejrůznějším variantám div ne dokumentárních próz a před psychologickými nuancemi z jeho pohledu „uměle držícími pohromadě románovou zápletku“ — zasvěceným vypravěčům, kteří jeho prózu dělali důvěryhodnou a autentickou.

I skloněk života si Leskov zpestřoval formálními experimenty. Napsal sérii legend, v nichž se vracel k byzantským prvomučedníkům, cyklus mnohovrstevnatých textů o ctnostných a spravedlivých podivínech, tak ctěných a obdivovaných na Rusi; pro útěchu psal také pravidelně „vánoční povídky“. Psal a nikdy psát

nepřestal, protože celý život prožil skutečně „v literatuře“. Nakonec sepsal i svou závěť, v níž požadoval, aby ho pohřbili v prosté rakvi a aby nad jeho hrobem nikdo neřečnil. Tak se také stalo: 21. února 1895, dvacet minut po první hodině ranní, Nikolaj Leskov zemřel. A o dva dny později byl pohřben, skromně a v naprosté tichosti. Zato živé hlasy hrdinů jeho próz nikdy úplně nezmlkly a dnes, po téměř sto třiceti letech, se řízením nevysvětlitelných zákonů literatury rozeznávají s dvojnásobnou silou.

**Autor je rusista a překladatel.**

Perspective

## SLYŠET ECHO



Michelle Woods

Poprvé jsem slyšela Marka Harmana číst z Kafky na Rakouském kulturním fóru v New Yorku. Dav starších posluchačů si ze začátku stěžoval, že neslyší, až byly jejich stížnosti hlasitější a hlasitější, takže už neslyšel nikdo z nás, dokud se všichni opět neusadili na svých místech a nezačali poslouchat. Do toho večera jsem nevěděla, že Harman je Ir. Když ale četl úvodní stránky svého nového překladu Kafkovy románu *Nezvěstný*, o mladém imigrantovi Karlu Rossmannovi, který přistává na březích Manhattanu, rytmy Harmanovy angličtiny pro mě byly jednoznačně irské. Harman je odborník na Becketta a Joyce, stejně jako na Kafku a nebyl to jen jeho přízvuk, který zněl irsky, ale také jeho čtenářská linie. Pro svůj nádherný překlad Kafkovy *Zámku* si Harman znovu přečetl celou Beckettovu *Trilogii*, a v překladu tak mezi nimi zní příbuznost. Harman mi na mou poznámku o jeho irském čtení se smíchem řekl, že je poznat, že mé ucho vyrostlo v Irsku.

Když jsem dělala s Harmanem interview o jeho překladech, mluvili jsme o tom, jak byli angličtí čtenáři díky postmoderní beletrii v anglickém jazyce (která byla z velké části ovlivněna Kafkou) připravenější číst verzi Kafky, jejíž věty nebyly anglickými editory zkráceny a v nichž Kafka ukončil *Zámek* uprostřed věty tím, že se další vesničan chystá vyprávět K. další příběh o Zámku. Beckett tvrdil, že Kafkův román nemohl dočíst, protože byl příliš depresivní a Kafkova próza byla nemilosrdná jako buldozer ve sněhové vánici. Přesto Harmanův překlad odhalil spřízněnost mezi Kafkovou a Beckettovou prózou — přinejmenším postavami, u nichž se zdá, že nikdy nedosáhnou svého cíle, působí podobně. Abychom parafrázovali Becketta: nemůžeme pokračovat, musíme pokračovat.

„My, novodobí překladatelé tohoto dnes již klasického moderního spisovatele máme možná o něco větší svobodu k natahování anglického jazyka,“ píše Harman v předmluvě ke svým novým překladům Kafkových povídek, „abychom v něm odráželi Kafkovu strohou hudbu.“ Zároveň ale ozvěny Kafkovy „prosté a nenápadné němčiny“ umožňují překladateli zprostředkovat čtenářům „vrstvy ironie a ano, i humoru skrytého v jeho větách“. Harman sepsal dlouhý a čtivý úvod do Kafky a jeho světa, který je i v tomto stém výročí Kafkovy smrti stále potřebný, především kvůli zafixovaným klíšé, jichž se angličtí čtenáři mají ve zvyku držet. Jsme zvyklí, že překladatelé mizejí v pozadí, ale Harmanova přítomnost jako vzdělaného a zvědavého čtenáře, v poznámkách pod čarou i mimo ně, Kafkovy příběhy zvýrazňuje. Nutí mě to přemýšlet, jak moc mě baví být ve společnosti překladatelů, s nimiž čtu a přemýšlím o jejich interpretaci rytmů, stejně jako o významu textů.

**Autorka je profesorka české literatury v New Yorku.**

Hranice

## JAK ČTEME



Alena Machoninová

„Co říkáte názoru Milana Kundery na ruskou literaturu?“ zeptal se mě postarší muž v debatě po čtení v košickém letním kině. V rychlosti jsem se snažila vzpomenout, co si vlastně ten česko-francouzský, francouzsko-český autor, jehož dílo se mě nikdy nijak zvlášť nedotýkalo, o ruské literatuře myslel. A vybavila se mi polemika, do které s ním v polovině osmdesátých let vstoupil Josif Brodskij poté, co si v *The New York Times* přečetl Kunderův „Úvod k jedné variaci“. Šlo o nástin předhistorie vzniku jeho hry *Jakub a jeho pán*, kterou tehdy v anglickém překladu v Bostonu režírovala Susan Sontagová. Své zdůvodnění, proč se obrátil právě k románu osvícence Denise Diderota, Kundera zahájil zdaleka — odmítnutím nabídky adaptovat Dostojevského *Idiota*, k němuž, jak píše, po srpnu 1968 pocítil náhlou averzi. Ruský básník a emigrant Brodskij měl pro tuto přirozenou lidskou reakci pochopení, ne však pro Kunderův výklad Dostojevského díla, které se v jeho podání scvrkává na „svět, v němž se všechno proměňuje v cit; jinak řečeno: kde je cit pozvednut na úroveň hodnot a pravd“; a už vůbec ne pro to, že sovětsí okupanti (kteří se podle Kunderova svědectví oháněli slovy: „Musíte vědět, že milujeme Čechy! My vás máme rádi.“) jsou odchovanci děl ruského klasika. „Strach a odpor jsou zcela pochopitelné, ale ještě nikdy vojáci nepředstavovali kulturu, o literatuře ani nemluvě — v rukou mají zbraně, ne knihy,“ napsal Brodskij ve své odpovědi, kterou uveřejnil v témže americkém deníku pod názvem „Proč se Milan Kundera mýlí ohledně Dostojevského“. A nebránil v ní jen tohoto konkrétního spisovatele, ale ruskou kulturu obecně jako součást západní, evropské.

Když odpovídám na zadanou otázku, nemám chuť přidávat se na jednu nebo druhou stranu zmíněného sporu. Patří minulosti a jeho podobnost s dneškem je vnější. Daleko spíš přemýšlím o tom, jak čteme stará literární díla i boje kolem nich, jak často pomíjíme jejich vlastní kontext a vkládáme do nich svůj současný. A ve své odpovědi uvedu příklad, který je mi bližší než Dostojevskij — Andrej Platonov, kterého za svého berou jak separatisté z okupovaných území Ukrajiny, tak odpůrci jakýchkoli forem totalitarismu. Více než o samotném Platonovovi to ovšem vypovídá o jeho čtenářích. „Ruská kultura nepotřebuje dekolonizaci, ale dekanonizaci. Je na čase přestat při každé příležitosti citovat Puškina, Tolstého, Dostojevského a pokládat to za rozhodující argument,“ přečtu si později v *Nové gazetě* v článku Michaila Edelštejna a jeho slova se mi zpětně stanou i odpovědí na onu otázku z publika.

**Autorka je rusistka.**



# MADLENKA DOROTY AMBROŽOVÉ



## **Ich, nebo er forma?**

Obojí.

## **Jakou vlastnost nejvíce odsuzujete na druhých?**

Pohodlnost.

## **Co vás vzrušuje?**

Fantazie.

## **Váš největší strach.**

Z neúspěchu.

## **Na čem jste závislá?**

Na hodnocení druhých.

## **Co potřebujete, abyste byla šťastná?**

Adrenalin a samotu.

## **Váš největší zlovyk.**

Scrollovat sociální sítě v okamžiku, kdy bych je nejvíc ze všeho potřebovala zavřít.

## **Vaše největší extravagance.**

Mých devět strýců, deset tet, třicet sedm sestřenic a bratřanců a čtyři sourozenci.

## **Nejpreceňovanější kniha.**

Nejpreceňovanější je silné slovo, ale naposledy moje vysoká očekávání nenaplnila *Dívka, žena, jiné* od Bernardine Evaristové.

## **Kdy a kde jste byla nejšťastnější?**

Štěstí pro mě není setrvalý stav, jsou to spíše momenty a těch je samozřejmě mnoho. Namátkou: je mi čtrnáct, poprvé v životě jsem v Paříži, moje garde mě rozčiluje, vyprosím si souhlas a na půl hodiny se odpojím, obejdu pár bloků, koupím si bagetu a připadám si jako Pařížanka. Nebo: stoupám na lyžích do kopce, na zádech spící dítě, zapadá slunce, mám zlomený palec, brzy už budeme na chatě. Nebo: je covid, léto, sedíme v šumavském kempu před obytnákem, ve kterém spí děti, pijeme čaj a snažíme se z paměti sepsat všechny státy USA. A tak dále.

## **Při jaké příležitosti lžete?**

Když si nepříjdu dost dobrá.

## **Vaše nejčastěji užívaná slova nebo fráze.**

Jakoby.

## **Vaše iniciační kniha.**

*Pravidla moštárny.*

## **O co jste v životě přišla?**

O drzost.

## **Váš nejoblíbenější domácí spotřebič.**

Kuchyňský robot.

## **Co je nejlepší na světě?**

Spánek.

## **Román nebo báseň, ve které byste chtěla žít.**

S Betty McDonald na Vashon Island.

## **V čem jste v životě selhala?**

V některých přátelských vztazích.

## **Který spisovatel by měl napsat vaši biografii?**

Michael Chabon pro svůj humor a eleganci.

## **Jakou knihu právě čtete?**

*Dějiny světla.*

**Dorota Ambrožová je spisovatelka a kulturní publicistka.**



**CO PŘICHÁZÍ  
ANEB CESTA  
NA KOUZELNÝ  
VRCH**

Daniela Hodrová

**JAK SE MĚNÍ  
VĚDOMÍ**

Michael Pollan

**DULUOZOVA  
MARNOST**

Jack Kerouac

**HRÁČ VERSUS  
PŘÍŠERY —  
JEŠTĚ JEDEN  
LEVEL**

Jaroslav Švelch — Ondřej Trhoň



# ŠACHOVÁ PARTIE NA KOUZELNÉM VRCHU

Kryštof Špidla

Daniela Hodrová dopsala svůj poslední román a jde opět o prózu značně autobiografickou. Ohlíží se v ní za minulostí — svojí, svých příbuzných, partnerů, přátel, svých románů, poetiky i literárních postav. Čím dál tím více ale také předjímá nezvratný osud každého člověka. *Co přichází aneb Cesta na Kouzelný vrch* je románem závěrečným nejen autorčino dílo, ale i život. Daniela Hodrová dosáhla „Kouzelného vrchu“ na konci srpna.

Autorku není literární veřejnosti nutně zevrubně představovat, snad stačí uvést, že se kromě psaní uměleckých textů věnovala akademické a teoretické práci a že její prozaické i předkladatelské dílo bylo mnohokrát oceněno. Získala Státní cenu za literaturu za román *Vývolávání*, Cenu Franze Kafky, Magnesii Literu za *Točité věty* a dostalo se jí dalších významných poct. Jde tedy o autorku široce respektovanou, jakkoli jsou její prózy i akademické práce

určeny spíše menšímu okruhu zasvěcených čtenářů. Její romány jsou všeobecně považovány za složité, především komplikovaným, byť vycizelovaným jazykem, kombinací kompozičních metod, spleť odkazů nejen na jiná díla, ale i na vlastní romány a prolínáním roviny biografické s fikcí.

Největší provázanost se uplatňuje v rovině motivické. S *Trýznivým městem* související motiv města jako kulisy, motivy ožívajících předmětů, loutek, vracejících se dějů — například odcházení Bohumily Grögerové z románu *Točité věty*. Jednotlivé předměty — pletená čepička, kusy nábytku, bufet, skříňka Viola, ale také autobiografické motivy rozestě v celém románovém díle, smrt matky, otcovo herectví, smrt Karla Miloty a smrt vůbec vytvářejí dohromady všezahrnující celek.

Romány Daniely Hodrové působí jako laboratoř, v níž ověřuje svá vlastní teoretická zkoumání. Motivy se sdružují do uzlových bodů, hlavní roli nehraje chronologie příběhu, ale spíše tematická příbuznost. Autorčín svět je nestálý, vědomě chaotický a plný metafyzické nejistoty.

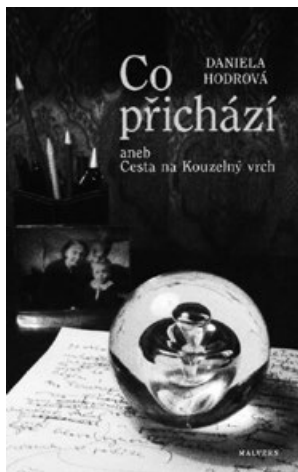
## ROMÁNOVÁ DRÚZA

Román *Co přichází* uvozuje stěhování nábytku z vyhořelé chaty. Motiv požáru se ještě mnohokrát zvariuje, kupříkladu při drásavé scéně, v níž se udusí kouřem žena bydlící v ulici naproti vypravěččině oknu. V případě opakování motivů a událostí jde o dva protichůdné pohyby. Jeden, kdy skrze důvěrně známé předměty a události ožívají dávno zasuté vzpomínky a minulost se dere do přítomnosti, druhý, který tematizuje zánikání, umírání a propadání do nicoty. Autorka tak pokouší starý vypravěčský trik známý například z *Tisíce a jedné noci*, z *Tristrama Shandyho* nebo z *Kouzelného vrchu*. Zevrubně zachycená skutečnost a digresivní charakter vyprávění zpomalují plynutí času a oddalují to, co nevyhnutelně musí přijít. Román *Co přichází* je v určitém slova smyslu atemporální. Vypravěčka v sobě drží všechny možnosti času naráz,

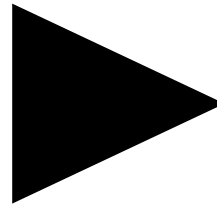
minulost, přítomnost i budoucnost. Žádná z nich po většinu románu nedominuje, jsou rovnocenné a tvoří jakýsi časový monolit. Rovnocenné jsou i předměty či postavy románu. Nezáleží, která z nich je fiktivní a která patří či patřila do „skutečného“ světa — bývalý autorčín manžel a spisovatel Karel Milota, přítelkyně Nina Vangelis, stejně jako Alice Davidovičová, fiktivní postava z románu *Podobojí*. Ta znovu ve fikčním světě vyskakuje z okna ze stoličky, kterou se podařilo v aktuálním světě textu zachránit z oné vyhořelé chaty pod Blaníkem.

Daniela Hodrová v různých rozhovorech, ale i na stránkách svých knih upozorňuje na fakt, že nepíše jednotlivé romány, ale jeden nekonečný románový celek, provázaný na mnoha textových úrovních. Svorníkem klenby románu *Co přichází* je pak vědomí autofikční vypravěčky, které registruje a zachycuje všechna vlákna příběhů. Autorka tematizuje své vlastní psaní a uplatňuje principy sebeodhalující fikce: „Na papíře, nažloutlém a trochu drsném, na němž bezejmenná propiska drhne, vzpírá se, bytosti ožívají, sotva napíšu jejich jméno.“

Struktura románů Daniely Hodrové bývá přirovnávána ke strukturám organickým. Do určité míry to samozřejmě platí, především připomíná různé typy bujení, ale v případě prózy *Co přichází* by snad bylo vhodnější využít terminologii z autorčina teoretického díla *Na okraji chaosu* a nazvat text románovou drúzou, jakýmsi shlukem krystalů. Právě pro rovnocennost jednotlivých vrstev, pro jejich spontánní růst, pro jednu společnou základnu, ale především pro „krystalickou“ schopnost nasvěcovat a zrcadlit skutečnost a situace z různých úhlů. I zrcadlení je koneckonců tematizovaným kompozičním principem próz Daniely Hodrové. Nejen v rovině opakování situací, ale i doslova. Zrcadlo je jednak magickým předmětem, který, je-li poskládán do soustavy například v podobě babiččina kouzelného zrcadla s křídly, umožňuje nekonečné zmnožení perspektiv,



Daniela Hodrová  
*Co přichází aneb Cesta na Kouzelný vrch*  
Malvern, Praha 2024  
168 stran



Diskusi o knize *Co přichází aneb Cesta na Kouzelný vrch* si poslechněte v podcastu *Kverulanti* dostupném na Spotify a dalších platformách. Debatují Blanka Činátlová, Kryštof Špidla a Josef Chuchma, moderuje Ondřej Nezbeda.

ale i předmětem, z něhož jde strach — zrcadlem odstraněným ze stěny nemocničního pokoje, aby se nemocný či umírající nemohl spatřit.

#### JAKÝM PRÁVEM?

Jak již bylo naznačeno výše, Daniela Hodrová využívá ve svých dílech svébytný jazyk. Její vyjadřování se dotýká všech jazykových vrstev a má velmi blízko k poezii. Spouštěčem hromadění významů může být i zvuk slova. Autorka kupříkladu parafrázuje jeden z Kafkových textů: „Jak odporne je například sedět naproti někomu, kdo má nemocné hrdlo, Gurgel, jak zní slovo německy, je pokrevní příbuzný plicních pacientů, jejich truchlivý bratr, píše Franz Maxi Brodovi z Tatranských Matliar, svého Berghofu,“ aby pak zvukově nejvýraznější slovo ožilo o několik stran dále v jiné souvislosti: „Svatý Blažej právě před sebou šermuje dvěma svíčkami, sváděje marný boj s Gurgelem.“ Podobně personifikuje latinský název břechtanu: „Pod sněhem se přes noc neocitlo pouze místo, kde stávala chata, ale i rov na načeradeckém *hřbitově*, Heděře, která rov objímá, a teď v zimě je vyzáblejší než jindy, zbělely spletené husté vlasy.“ Jindy mají slova charakter magického zařikávání: „Vyvolávám jejich jména z nebytí. Motyzul! Nepěchinda! Zdenička! Pája! Jenny!“ Mimořádný cit autorka projevuje i ve výstavbě větných celků. Její souvětí jsou mnohdy dokonalými stavbami: „Paňáca se svým tanečním krokem

pomalou ubírá dlouhou alejí kolem hrobů, teď o Dušičkách pokrytých květinami a hořícími svíčkami, na nich leží jen skromné věnečky s nápisem VZPOMÍNÁME, až dotančí k těm polorozpadlým a opuštěným v nejstarší části hřbitova, kde se nacházejí i hrobečky dětí.“

Mohlo by se zdát, že psaní Daniely Hodrové je poněkud odtažitě, vzdálené skutečnému světu, že jde spíše o intelektuální ekvilibristiku. To by ovšem nesmělo tak očividně reflektovat skutečnost. Objevují se v něm vzpomínky na minulost a konkrétní lidi, ale zároveň do prvního plánu pronikají reflexe současnosti, například válka na Ukrajině, a to prostřednictvím příběhu o uprchlících ubytovaných v bytě jedné z vypravěččiných přítelkyň.

A ještě jeden rys díla Daniely Hodrové nemůže zůstat opomenutý. Je to otázka, kterou si sama vypravěčka mnohokrát klade a v posledním románu ji nechá explicitně vyslovit literární kritiku: „Jakým právem, křičely na mě z internetu recenzentky.“ Daniela Hodrová zkrátka píše o lidech, které důvěrně zná, a „zveřejňuje jejich příběhy s intimními detaily“. Navíc jim obvykle nemění jména. Co s tím? Z literárněteoretického hlediska jde o postavy románové, ale co aktuální svět? Kde jsou hranice toho, co se ještě může a co ne? Ostrý předěl vytyčit nelze. Lze pouze hledat. A tady, v rozmazaných konturách, se Daniela Hodrová pohybuje nejčastěji. Netápe, ale zároveň přímo vyslovuje pochybnost nad vlastním přístupem. Sama

říká, že z *Točtých vět* jejich protagonistce nepředčítala. Měla strach, co by Bohumila Grögerová řekla na to, že se její příběh stává součástí románového světa i se všemi jednotlivostmi. „Ublížila jsem Milanovi [Jankovičovi — pozn. autor], když o něm píšu v románu, ta blízkost, a ubližuji mu i teď?“ ptá se.

Vraťme se k otázce: Jakým právem tedy? Jednak právem pochybovat a právem zkoušet. Ale také proto, že *Co přichází aneb Cesta na Kouzelný vrch* je nejintimnějším a nejotevřenějším románem Daniely Hodrové. Reflexe vlastní smrti je v textu přítomna od prvních vět a čím dále román a jeho protagonistka spějí k nevyhnutelnému konci, tím má větší spád a tím méně se vypravěčka-autorka šetří. Její próza je důkazem maximálního sepětí autora a díla. „Jsem požíračkou příběhů, která je sama požírána svými příběhy,“ říká.

V *Sedmé pečeti* Ingmara Bergmana rytíř Antonius Block podstupuje šachovou partii se smrtí. Nemůže zvítězit, ale může smrt ještě na chvíli pozdržet a ušetřit čas pro jiné. Smyslem není vítězství ve hře, ale hra sama. Daniela Hodrová podstupuje podobnou hru. I jí se daří zachránit množství osob, věcí, snů i tužeb. Pracuje s vědomím, že je možná jediná, kdo může dát svým postavám hlas a neodsoudit je k zapomenutí. O tom, že ve své hře není neúspěšná, svědčí i to, že psaní o ní a jejím románu se vzpírá minulému času.

**Autor je literární kritik.**

**Mohlo by se zdát, že psaní Daniely Hodrové je poněkud odtažitě, vzdálené skutečnému světu, že jde spíše o intelektuální ekvilibristiku. To by ovšem nesmělo tak očividně reflektovat skutečnost.**

# SPATŘIT MYSL NA TRIPU

Jan Němec

V roce 2006 došlo ke třem spíše nenápadným událostem. Objevitel LSD, švýcarský chemik Albert Hoffman, během sympozia v Basileji oslavil sté narozeniny. V sále zaplněném dvěma tisícovkami lidí mu aplaudovala ne zcela obvyklá směs novinářů, psychiatrů, neurovědců, farmakologů, neošamanů a léčitelů. Bylo to v lednu a o pouhých pět týdnů později se stala jiná, zdánlivě nespojitá věc. Nejvyšší soud ve Spojených státech jednomyslně rozhodl, že jedna minoritní sekta, která používá ayahuascu coby svátost, tak může činit i přesto, že obsahuje DMT, látku, která je na seznamu zapovězených substancí číslo 1. A konečně do třetice všeho psychedelického: v impaktovaném časopise *Psychopharmacology* vyšel článek výzkumníků z Hopkinsonovy univerzity s názvem, který bychom v *Hostu* rozhodně zeditovali: „Psilocybin může vyvolat prožitky mystického typu se zásadním a trvalým osobním významem a spirituálním dosahem“.

Právě od této trojice událostí splétá americký novinář Michael Pollan příběh o znovuzrození psychedelik na Západě. Jeho kniha *Jak se mění vědomí*, jež nyní vyšla česky (v nakladatelství Audiolibrix: audioknihám se zjevně daří, jestliže expandují i „zpět“ na papír), se před pár lety ocitla na vrcholu žebříčku bestsellerů *The New York Times*. I na českém Netflixu pak můžete najít stejnojmennou dokumentární sérii, jíž Pollan provází.

Jinak řečeno, jestliže v roce 2006 došlo k několika nenápadným událostem, o necelých dvacet let později se z psychedelik pomalu stává mainstream. Monografií, které se věnují různým aspektům práce s nimi, vycházejí ve světě desítky a mnozí se domnívají, že nejsme daleko od schválení alespoň některých látek pro běžné psychiatrické či psychotherapeutické užití. Je to pokrok: za chvíli budeme až tam, kde jsme byli před šedesáti lety.

## OD ZVÍŘECÍCH TĚL K TĚLŮM BOHŮ

Michael Pollan není neznámá postava. I u nás vyšla jeho kniha *Dilema všežravce*

(Argo/Dokořán, 2013), jedna z mnoha, které Pollan věnoval sociokulturním aspektům jídla. V různých titulech se věnoval například odlišným způsobům produkce potravy v závislosti na společenském uspořádání, přišel s tezí těsné koevoluce lidstva a některých plodin, v další ze svých knih kritizoval takzvaný nutricionismus, čili moderní představu jídla jako cesty ke zdraví. Dobrým úvodem do všech těchto témat může opět být Pollanova dokumentární série na Netflixu nazvaná *Cooked*.

Co přiměje novináře zaměřeného na jídlo, aby se obrátil k psychedelikům? Jistě, i ta se požívají (a někdy se jim říká „tělo bohů“). Ve hře však byly i osobní důvody a Pollan se jich dotýká hned v úvodu knihy: „V době, kdy jsem bezpečně překonal padesátku, ubíhal můj život ve dvou hlubokých, ale pohodlných zaběhlých kolejkách — dlouhodobém a šťastném

manželství a stejně dlouhé a uspokojivé kariéře. Tak jak to lidé dělávají, jsem si i já vytvořil soubor poměrně spolehlivých mentálních algoritmů pro řešení čehokoli, co mi osud přinášel do cesty [...]. Co mi v životě scházelo? O ničem takovém jsem nevěděl.“ Pollan myslím chce říct toto: nevíme-li o ničem, co by nám scházelo, neznamená to nutně, že nám nic neschází...

Přechod od jídla k psychoaktivním látkám se může jevit jako přeskok přes taxis. Pollan však výborně úročí to, co se jako novinář a autor nonfiction naučil dřív. Ví, kdy je potřeba zajít do archivu, dokáže si sjednat přístup k relevantním mluvčím a vykreslit jejich poutavý portrét, nebojí se psát v první osobě, konfrontuje téma se svým vlastním životem, píše poučeně a zároveň čtivě. Výsledkem je nejen věcně přínosná monografie, ale také výborný příklad toho, jak dnes psát nonfiction.

## NĚCO SE REÁLNĚ DĚJE

Jak se tedy podle Pollana mění vědomí? Nejdřív je asi potřeba říct, že autor po většinu knihy hraje roli poučeného skeptika a nevěřícího Tomáše. Nejen že mu není blízká religiozita, ale špatně snáší i její různé náhražky v podobě New Age spirituality, seberozvojových příruček nebo psychotherapeutických kultur. Příležitostně používá obraty jako „psychologické žvásty“, „psychologický brak“, „náboženské bláboly“. Kromě toho, že hraje s otevřenými kartami, slouží to i jako dobrá autorská strategie. Je totiž daleko působivější, když něco zaskočí i nevěřícího Tomáše než nějakého ňoumu, který hned ve všem vidí zjevení.

Pollan začíná kapitolou o znovuzrození psychedelického výzkumu, který koncem šedesátých let prakticky ukončila Nixonova válka proti drogám (na izolovaných pracovištích, ale například také za železnou oponou v Československu výzkum probíhal ještě o pár let déle). Kniha je však komponovaná členitě a ústrojně kombinuje žánry. Pokračuje téměř přírodopisnou,



**Michael Pollan**  
***Jak se mění vědomí***  
přeložila Lenka Adamcová  
Audiolibrix, Praha 2024  
496 stran

mykologickou a místy poněkud zdlouhavou pasáží o hledání lysohlávek. V historickém exkurzu — nutně jen dílčím — se vrací k první vlně psychiatrických výzkumů v padesátých a šedesátých letech, dojde tedy na známé firmy jako Aldous Huxley, Timothy Leary nebo Al Hubbard. Pak Pollan popisuje vlastní, zprvu nesmělé a postupně čím dál odvážnější zkušenosti s psychedeliky v doprovodu undergroundových průvodců, obvykle pokračovatelů první generace výzkumníků. Co kapitola, to trochu jiné téma a autorský přístup, postupně se však skládá fascinující mozaika různých setkání a osobní proměny.

Kniha vrcholí posledními dvěma kapitolami, které se vrací k současnému výzkumu. Jeden z rozdílů mezi první a druhou vlnou zkoumání psychedelik spočívá v tom, že v polovině století ještě neexistovaly — s výjimkou EEG — zobrazovací metody mozkové činnosti. Zato dnes výzkumníci s pomocí magnetické rezonance mohou sledovat neurální koreláty psychedelického zážitku přímo na obrazovkách. Vidí, které části mozku se aktivují a které nikoli a co se děje s celkovou mozkovou činností. Alespoň ve stručnosti dva zásadní poznatky: zaprvé, utichá síť defaultního módu, o níž se neurovědci domnívají, že je zodpovědná za pocit našeho jáství; zadruhé, jednotlivé části mozku se propojují daleko intenzivněji než za běžných okolností, kdy většina aktivity probíhá uvnitř jednotlivých center (to může vysvětlovat například časté synestetické zkušenosti).

Jde stále jen o předběžné poznatky, v nichž velkou roli hraje interpretace. Ale i tak: možnost vidět mysl na tripu — anebo v analogicky postavených výzkumech meditující mysl — nám poprvé v dějinách umožňuje spatřit alespoň nezřetelně fyziologickou bázi změněných stavů vědomí. Vidíme, že něco se reálně děje.

#### ZAPOMENUTÉ VĚDĚNÍ

Poslední kapitola se naopak vrací tam, kde výzkumy psychedelik v padesátých letech začaly, tedy k možnosti jejich využití v psychiatrii a psychoterapii. Různé výzkumné projekty dnes zkoumají účinek psychedelik — přesněji řečeno účinek zkušenosti, již katalyzují — na pacienty s posttraumatickou stresovou poruchou, s terminálními diagnózami, se závislostmi nebo s depresemi, které odolávají jiným typům léčby.

Překvapivé jsou přinejmenším dvě věci. Jednak nečekaná úspěšnost léčby pomocí psychedelik, o nichž se ví, že na fyziologické úrovni žádný specifický léčebný účinek nemají (zjednodušeně řečeno: jediné, co pro pacienty dělají, je to, že přinášejí zážitek hlubšího smyslu vlastního života). A za druhé skutečnost, kolik medicínského vědění z padesátých a šedesátých let bylo potlačeno. Rešerše v dobové literatuře nebo přímo evaluační studie starších výzkumů konstatují, že ani jedna ze současných studií není první na dané téma. Je dobře známé, že LSD pacientům v terminálním stadiu rakoviny podával už Stanislav Grof

na konci šedesátých let nebo že zakladatel Anonymních alkoholiků Bill Wilson měl svého času v plánu zařadit LSD do svého programu. Historie psychedelik je tak poučná i jako kazuistika vztahu mezi vědeckým poznáním a společenským kontextem, v němž se odehrává.

Za tím vším se však otevírá ještě jiný, širší horizont. V úvodu zmíněná studie s krkolomným názvem z časopisu *Psychofarmacology* konstatuje, že dvě třetiny dobrovolníků, kteří požili psilocybin, tuto zkušenost řadí mezi pět nejdůležitějších spirituálních zkušeností v životě, třetina ji považuje za tu vůbec nejsilnější. Neurovědci nejsou tak daleko, aby to dokázali vysvětlit na úrovni mozku, a možná to takto ani vysvětlit nepůjde. Fenomenologie psychedelické zkušenosti však odedávna obsahuje svědectví o rozpouštění ega, překonání subjektovo-objektového uspořádání světa, osvobozujících pocitech jednoty či přímo dotecích božství. Pro mnoho lidí je samozřejmě skandální, že by jakoukoli mystickou zkušenost mohla způsobit chemická látka, navíc s visacíkou drogou. Jenže co když takzvaně mystická zkušenost není nic jiného než prožitek světa, jemuž alespoň na okamžik nezaclání ego? Co když je to tak prosté? A není to právě jen ego, které tuto představu nesnese? Především tyto otázky, prosvítající mezi řádky, jsou na Pollanově knize nejdruždivější.

**Autor je šéfredaktor Hosta.**

**Jenže co když takzvaně mystická zkušenost není nic jiného než prožitek světa, jemuž alespoň na okamžik nezaclání ego? Co když je to tak prosté?**

# PROŽVANIT SE ŽIVOTEM

Václav Maxmilián

Na jaře vyšel román Jacka Kerouaka. Nebylo by to nic zvláštního, v Argu se o odkaz amerického spisovatele svědomitě stará Petr Onufer a Kerouakovo dílo tu vychází už v druhé samostatné edici. *Duluozova marnost* (v originále *Vanity of Duluoz*) ovšem česky vychází poprvé. Ve srovnání s nejznámější Kerouakovou knihou *Na cestě*, která už se dočkala deseti vydání, je to zvláštní. Kerouac napsal *Duluozovu marnost* v roce 1967, tedy dva roky před svou smrtí, a je to jeho poslední román. Otázkou je, proč zůstával tak dlouho stranou pozornosti vydavatele? Stál za tím náročný překlad? Nebo je to tím, že Kerouac už byl na sklonku svého života silným alkoholikem a na konci tvůrčích sil, což se na jeho próze podepsalo?

## VŠE JE MARNOST

Své dílo zamýšlel jako jeden velký celek. Toužil, aby jednou všechny jeho knihy vyšly pospolu jako *Hledání ztraceného času* (jehož byl oddaným čtenářem), se stejnými jmény postav, a série tak byla koherentní. Celý cyklus jeho románů se ale běžně rozděluje na dvě samostatné fáze: na legendu o Duluozovi a na romány na cestě. Do té druhé spadají díla mapující hektická a bláznivá období cest, lásky a volnosti, které Kerouac v první verzi vychrtil strašlivou rychlostí, některé za pár dní, jiné za pár měsíců — *Na cestě*, *Podzemníci*, *Dharmoví tuláci*, *Tristessa* a další. Duluozovu legendu potom tvoří romány z Lowellu, městečka v Massachusetts, kde Kerouac vyrůstal. Inspirací mu bylo dílo Jamese Joyce, které pro sebe objevil během vysokoškolských studií — chtěl napsat román, který by zachytil Lowell v podobném duchu, jako to udělal irský spisovatel v *Dubliňanech*. První, mladistvý pokus se mu nepodařil, ale nakonec plán realizoval v sérii románů, do níž spadají *Vize Gerarda*, *Doktor Sax*, *Maggie Cassidyová*, *Duluozova marnost* a také nedokončený román *Memory Babe*.

Pro Kerouaka je typické, že se jeho romány pohybují na hraně fikce a autobiografie. Na *Duluozově marnosti* pracoval

v době, kdy vznikl i slavný rozhovor pro *Paris Review*, v němž odhaluje část své tvůrčí metody: „Promýšlíš si, co se skutečně přihodilo, vyprávíš o tom přátelům dlouhé příběhy, převaluješ to v ústech, pohodlně si to pospojuješ, takže když přijde čas zaplatit zase nájem, přinutíš se usednout k psacímu stroji, nebo k zápisníku, a dostat se přes to tak rychle, jak to jen jde... a není to vůbec složité, protože už máš celý příběh hotový.“

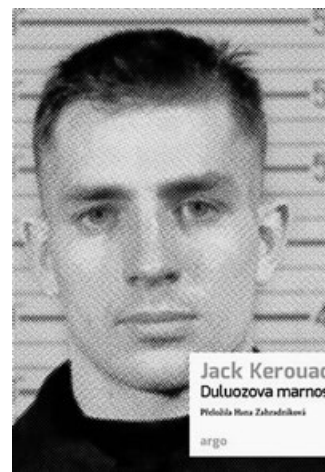
A kdo že je Duluoz? Chlápek, co sedí doma, před sebou otevřené pivo a chaoticky své ženě vypráví dlouhatánskou historku o svém mládí a dospívání. Kniha nese podtitul *Dobrodružná výchova, 1935—46* a mapuje hrdinův život od jeho třinácti let do čtyřiaadvaceti. Jde tedy v podstatě o coming-of-age prózu (podobný námět Kerouac zpracoval ve svém prvním románu *Maloměsto a velkoměsto*). Zahrnuje zážitky od začátku střední školy přes první dobrodružství vysokoškolského studenta na Columbijské univerzitě, krátkou kariéru námořníka i novináře, který později vstoupí do armády, aby se do New Yorku zase vrátil a po obvinění z homosexuality a podezření, že se podílel na vraždě, skončil ve vězení. Duluoz své vyprávění zalidňuje nekonečným množstvím postav od těch, jež ho provázejí většinu knihy, jako jsou jeho rodiče, trenér na Columbiu, kamarádi z dětství, až po epizodní postavičky kuchaře na obchodní lodi nebo blázný a vězně, s nimiž skončil v lochu.

Kromě kariéry nadějněho fotbalového hráče sledujeme i Duluozovo intelektuální zrání. Načítá klasickou i moderní literaturu, popisuje, jak na univerzitě musí za tři dny přečíst *Iliadu*, i když by raději četl Thomase Wolfa a Williama Saroyana nebo biografii Jacka Londona a k tomu poslouchal klasickou hudbu. Kniha je prošpikována jmény a literárními odkazy, které často nikam nevedou, jen evidují, co kdysi tvořilo Duluozův svět (a dokazuje to i velký soubor citací v poznámce překladatelky). Co si s tím vším ale počít?

Podstatný je zde pojem marnosti z titulu románu. Ostatně Duluoz na konci

knihy cituje známá slova starozákonního Kazatele: „Nic nového pod sluncem.“ „Vše je marnost.“ Přesně tak končí Duluozovy sny. Chce se stát velkou fotbalovou hvězdou, slavným spisovatelem, procestovat svět, ale vše se vždy nějak pokazí. Jeho kamarád z dětství umírá na bojištích druhé světové války, další jeho přítel spáchá vraždu a on sám postupně končí v nemocnici, v blázinci i ve vězení a v závěru knihy doprovází ve smrti svého otce, což do značné míry kopíruje i Kerouakův životopis.

Marnost se ovšem propisuje i do autorové metody. Kerouac ji charakterizoval v bodech „Základů spontánní prózy“: „Jelikož je pro čistotu řeči nejpodstatnější čas, skicující jazyk je nerušený, z myslí plynoucí proud osobních tajných myšlenek-slov, jež zadují (jako jazzmanovi z nástroje) na subjekt obrazu.“ Je to právě řeč, osvobozená a zbavená kontroly, která podle



**Jack Kerouac**  
*Duluozova marnost*  
přeložila Hana Zahradníková  
Argo, Praha 2024  
305 stran



Kerouaka vede k odhalení vnitřní pravdy a k největšímu přiblížení se ke skutečnosti. Nejčastěji bývá jeho autorská metoda přirovnávána k jazzové improvizaci, kdy hudebník nechá pracovat imaginaci a občas je sám překvapený, co jeho prsty zahrají, jakou objeví melodii, námět nebo harmonii. Jako by prsty v tu chvíli byly chytřejší než mozek. Není ale toto přirovnání už vyprázdněné a platí v případě této pozdní Kerouakovy prózy?

Jedna věc je zachytit bezprostředně tok myšlenek a řeči, jiná, co z takového automatického psaní vzejde a jak s výsledným materiálem naložit. S druhou polovinou problému si Kerouac hlavu neláme, a tak se jeho vyprávění velmi často propadá do pustého, banálního plácání. Zatímco v románu *Na cestě* a jiných knihách jeho styl a metoda fungovaly, tady se často mění v únavné žvanění dědy Simpsona. V předchozích knihách Kerouac totiž své texty redigoval a piloval. Mýtus o tom, že *Na cestě* napsal načisto, byl dávno vyvrácen. Ve srovnání se slavnějším románem *Duluožova marnost* evidentně žádnou větší redakci neprošla.

Charakteristická je pro něj nápadná nevyrovnanost. Jedna kapitola je příšerně

nudná, plná nesmyslných detailů o americkém fotbalu, druhá strhne pronikavými postřehy, poetickými pasážemi a napínavými historkami. I v těchto odstavcích se tak občas najde krásná věta, vybroušená a hluboká, jako ji známe z *Vize Geralda* nebo *Tristessy*, musíme se k ní ale brodit hromadou slovního bláta.

Kerouac tak na čtenáře chrlí Duluožovy žvásty, aniž by si dal tu práci a vybíral, co za to stojí a co ne. A neudělal to ani redaktor, ostatně Kerouac k textu žádného nepustil (v *Paris Review* říká, že od určité doby mají všichni editoři nakázáno nechat jeho prózy v původní verzi).

Příčinou zmíněné nevyrovnanosti mohou být i biografické okolnosti. *Duluožovým marnostem* předcházela kniha *Satori v Paříži*, drobná próza, která vyšla česky už mnohokrát. Ve zmíněném rozhovoru Kerouac přiznává, že to byla první kniha, kterou „napsal s flaškou v ruce“. V době, kdy pracoval na *Duluožově marnosti* už jeho konzumace alkoholu přesáhla určité meze. Například William Burroughs vzpomíná, že se Kerouac jednou dostavil na jejich společné čtení tak opilý, že s ním Burroughs odmítl vystupovat.

Je tedy Duluožovo vyprávění tak kostrbaté a nevyrovnané, protože je podlité pivem a postižené stařeckou sentimentalitou a zahořknutím (přestože Kerouacovi bylo v době vydání čtyřicet pět let)?

*Duluožova marnost* vlastně ze všeho nejvíc připomíná rozvleklou hospodskou historku. Což nás zároveň přivádí k tomu, jak tuto prózu číst. Ve zmíněném rozhovoru pro *Paris Review* Kerouac říká: „Slyšels někdy, když chlápek vypráví historku, aby se v půlce zastavil a začal opravovat to, co předtím řekl?“ Nezbyvá tak než jednoduše poslouchat, občas se zasnít, napít se piva, sem tam se v řeči vypravěče ztrácet a nechat se ovládat jeho proudem. A když na chvíli ztratíme pozornost, nebo se mluví o něčem, co nás nezajímá, nic se neděje. Až opět zaslechneme něco podstatného, zase zbystříme. Na obálce knihy se sice píše: „Možná se Duluož občas chvástá, možná občas fňuká, ale nikdy, nikdy není nudný.“ Není to pravda. Je velmi nudný, a to velmi často. V těch záblescích prohlédnutí je to ale pořád zábavné a napínavé čtení.

**Autor je redaktor Hosta.**

**Jedna věc je zachytit bezprostředně tok myšlenek a řeči, jiná, co z takového automatického psaní vzejde a jak s výsledným materiálem naložit.**

# KRÁSNÉ NOVÉ PŘÍŠERY

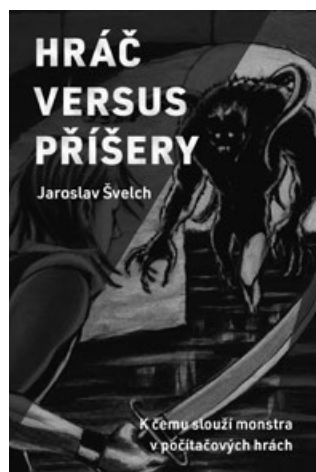
Zdeněk Staszek

„S přemýšlením o hrách se často pojí nepřijemný tón obhajoby a zároveň exkluzivity,“ píše publicista a vývojář Ondřej Trhoň v úvodu své knihy *Ještě jeden level*. „Hry přece mohou být umění, tvrdí se nejdřív, načež se vzápětí vypočítává, kolik hodin zábavy za kolik peněz nabízejí.“

Obhajovat existenci videoher a jejich nárok na kritickou pozornost přitom nedává žádný smysl. Počítačové a digitální hry jsou neoddělitelnou složkou globální kultury, společnosti i ekonomiky. Jsou prostě všude. A to jak v doslovném slova smyslu — každý nakonec nosíme v kapse malý počítač —, tak i v přeneseném: logika počítačových her už dávno pronikla do sfér, kde bychom ji možná nečekali. V marketingu, pedagogice nebo řízení lidských zdrojů se tak například už nějaký čas mluví o principu gamifikace, kdy herní principy motivují lidi k delšímu setrvání a lepšímu výkonu u učení, práce nebo nakupování. Body tak sbíráme i v Duolingu, zaměstnání nebo Albertu...

Když však dojde na obecnou a kritickou diskusi o videohrách v abstraktnějších rovinách, než je recenze konkrétního herního titulu, tak debata zpravidla nabírá Trhoňem naznačenou trajektorii. Chytáme se buď osvědčených berliček z estetiky — je to umění? —, nebo naskakujeme na logiku zábavního průmyslu a vše se najednou poměruje počty stažení, hráčů za měsíc, množstvím platforem a žánrů nebo ziskem. Kromě toho, že takový přístup nedává smysl z výše načrtnutých faktických důvodů, postrádá i základní analytickou užitečnost. Představme si totiž, že by někdo takto přistupoval třeba k hudbě a jejímu průmyslu. Bylo by to absurdní, myšlení a psaní o hudbě (a dalších sférách umění a zábavního průmyslu) má své akademické, kritické či publicistické instituce a tradice, a ve veřejném prostoru proto generuje mnohem nuancovanější debaty odvíjející se od estetického, historického či společenského kontextu toho díla či onoho autora.

Podobnou intelektuální infrastrukturu — akademické obory, odborné časopisy, konference, kritickou



**Jaroslav Švelch**  
***Hráč versus příšery. K čemu slouží monstra v počítačových hrách***  
přeložil Daniel Dolenský  
Akropolis, Praha 2024  
192 stran



**Ondřej Trhoň**  
***Ještě jeden level. Jak číst videohry od Fortnite po Dark Souls***  
Paseka, Praha 2024  
256 stran



publicistiku — má samozřejmě i přes šedesát let staré médium počítačových her. Veřejnému diskurzu v Česku nicméně stále vévodí buď fanouškovská rétorika, nebo intelektuální tápání. Věci se však naštěstí mění — například právě s knihou Ondřeje Trhoňe *Ještě jeden level* nebo dalším titulem *Hráč versus příšery* od Jaroslava Švelcha, které obě vyšly letos na jaře.

## K HRANICI HER

Tuzemští čtenáři a posluchači mohli v uplynulých letech zaregistrovat Ondřeje Trhoňe nejen jako herního publicistu, ale rovněž například jako moderátora seriálu rozhovorů se současnými mysliteli *Otevřené hlavy* na Radiu Wave, editora online verze revue *Prostor* nebo součást herně vývojářského týmu Charles Games fungujícího při Univerzitě Karlově, kde Trhoň rovněž dokončuje doktorát v oboru game studies. A byť je *Ještě jeden level* jeho autorský debut, není to první kniha, na níž se podílel: za zmínku stojí minimálně překlad výboru z esejů vlivného kulturního kritika a teoretika Marka Fishera *K-punk* (Ostravská univerzita, 2022). Pokud se tedy dříve herní publicisté, sdružení například kolem časopisů *Level* nebo *Score* či herních webů, rekrutovali spíše z řad fanoušků, lidí z IT nebo přímo herního vývoje, pak nejpozději s dnes jednatřicetiletým Trhoňem a dalšími autory jeho generace na pole herní publicistiky vstoupili lidé s intelektuálním backgroundem v humanitních a sociálních vědách a perspektivě bližší zmíněnému Marku Fisherovi než například doyenu české herní scény Františku Fukovi.

V praxi to znamená, že se do psaní o počítačových hrách i v českém kontextu čím dál častěji dostávají kritéria a hlediska přesahující obvyklá a očekávatelná měřítka, jako je propracovanost herního designu, grafická opulence nebo stupně obtížnosti. Podobně jako u hudby nebo filmu si rovněž u videoher současná kulturní publicistika ovlivněná autory Fisherova typu všímá ideologického podloží analyzovaných děl,

jejich socioekonomického kontextu či politického poselství, které s sebou nesou.

*Ještě jeden level* pak lze považovat za popularizační pozvánku k takovému přístupu. Nebo spíše přístupům: Trhoň se v každé kapitole věnuje jedné konkrétní hře (a několika vzdáleným příbuzným) a u každé představuje jiné, překvapivé aspekty, které lze u videoher ohledávat, i teoretické nástroje, pomocí nichž lze takovou analýzu provádět. U populárního *Pokémon GO* tak sledujeme neoliberalní pracovní kulturu v záprahu roztomilých potvůrek, za legendární sérii *Call of Duty* hledáme problematický vztah herního a vojenského průmyslu, kauza *Gamergate* nás provede temným sklepením mizogynie toxické herní kultury, u *League of Legends* se marketingově gamifikuje sama hra...

Kromě kritického a analytického přístupu k reflexi videoher znamená publicistika v provedení Ondřeje Trhoň rovněž intelektuální estetickou citlivost a preference. Stranou tak jdou velké tituly, které přinášejí jen málo nebo nic originálního, a do popředí se dostávají malé a nezávislé produkce s formálně i narativně odvážnými koncepty, jež často bourají konvenční představy o tom, co může a nemůže být videohra. Trhoň proto hned první kapitolu věnuje adventuře *Kentucky Route Zero*, která hráče svým narativem vtahuje do temné reality každodenního života na periferii amerického Středozápadu, a v jiných částech se zaměřuje na queer prožívání a zpřítomňování pro hry z laického pohledu netypických situací, u série *Dark Souls* si všímá spíše jejího meditativního charakteru než druhů nepřátel k zabití. Ohledává tak samotné médium digitální hry a jeho hranice i možnosti, přičemž nutně překračuje stereotypní dichotomii umění a zábavy a zkoumá, v čem všem může být hráčská zkušenost jedinečná a transgresivní.

Ondřej Trhoň má ve svém knižním debutu ambici postihnout toto všechno zároveň, představit pestrost tvorby i možnosti kritické analýzy. Dojem z četby proto může na méně obeznámené — ať už je to

kulturní a sociální teorie, nebo videoherní scéna — působit zahlcujícím, možná zmatečným dojmem: některé teorie i hry by si zasloužily více prostoru. Nicméně jde patrně o nevyhnutelnou daň, kterou si podobné koncepce, kdy si za každou kapitolou lze představit samostatnou knižní studii, vybírají. Sám autor nakonec zdůrazňuje, že chce spíše otevírat dveře tuzemským hráčům a čtenářům, než aby předkládal nějaké definitivní kompendium nebo jednoznačná (estetická) stanoviska.

#### BESTIE Z ČÍSEL

Jestliže *Ještě jeden level* lze považovat za ambiciózní rozcestník, pak kniha *Hráč versus příšery* od herního a mediálního teoretika Jaroslava Švelcha je už konkrétní výpravou po jedné z možných cest. Stojí za poznámku, že oba autoři se znají — Švelch je Trhoňův učitel, do jeho knihy připsal i doslov a Trhoň se na jeho teorie na některých místech i odvolává.

*Hráč versus příšery* je překlad Švelchovy studie, která původně vyšla v MIT Press. Nejedná se o první titul, který Švelchovi v prestižním akademickém nakladatelství vyšel: v roce 2018 vydal knihu *Gaming the Iron Curtain* (česky *Jak obehrát železnou oponu*, 2021), kulturní historii videoher v komunistickém Československu. Ve své poslední knize se posunul od herní historie k tématu a oblasti, která autora podle jeho vlastních slov fascinuje už dlouho: monster studies čili bádání o příšerách a monstrozitě. Co na první pohled může působit jako poněkud bizarní obor, na pohled druhý už dává poměrně jasný smysl. Jednotlivci i celá lidská společenství totiž od pradávna čelí neznámému či cizímu a vyprávění o monstrech je jedním ze způsobů, jak se postavit tísní, kterou v nás nepoznané vyvolává. Vyprávět dějiny příšer znamená vyprávět dějiny lidstva.

O to překvapivější může být zjištění, že příšery se ve hrách objevily až relativně pozdě. Jaroslav Švelch rozlišuje mezi vznešenou a spoutanou monstrozitou. Mytická či biblická monstra přesahují lidskou

zkušenost a vyvolávají existenciální úžas nebo děs: jejich porazitelnost je mimo představy. Takové příšery jsou potom v konvenčních představách jen stěží využitelné k hraní — bylo nutné je spoutat a srazit na zem. O první spoutání se pokusily už středověké bestiáře popisností a porovnáváním, největší kus práce s bubáky všeho druhu ale odvedly až počítačové hry, v nichž se srazilo několik historických procesů: vedle informačních technologií to byl především objev herního principu *hráč versus prostředí*, jak jej v sedmdesátých letech představila stolní RPG hra *Dungeons & Dragons* (u nás známá jako *Dračí doupě*) nebo střílečka *Space Invaders*; vzestup popkultury, fantasy a sci-fi, které poskytly hráčům nové bestiáře a udělaly z monster všudypřítomné příšerky; ale i vývoj počítačem řízených obranných systémů během studené války, kdy se kvantifikovaly pohyby nepřátelských letounů a vznikla jakási digitální ontologie nepřítele — vše, co se na obrazovce hýbe, lze a je nutné zlikvidovat. Proces však probíhal i obráceně: máme za to, že hraní videoher je především o zabíjení příšer.

Máme proto ve hrách povětšinou monstra (lze samozřejmě narazit výjimečně i na ta vznešená), jaká máme: předvídatelná a porazitelná. Všudypřítomnost spoutaných a krotkých příšer možná skýtá kvalitní zábavu, má však své kulturní a společenské dopady. Prostřednictvím her se tak totiž replikuje přesvědčení, že svět je ovladatelný a spočítatelný. Skutečnost však už dávno ukazuje, že není: studenou válku například nahradila klimatická krize, vznešeně děsivá ve své neuchopitelnosti. Švelch a další autoři toto spoléhání na svázaná monstra vysvětlují opatrností herních studií. Zároveň ji však mají za promarněnou šanci. Setkání s příšerou může být i k něčemu jinému než ke zlepšení skóre.

Jaroslav Švelch nicméně nekončí pesimisticky. Poukazuje stejným směrem jako Ondřej Trhoň v knize *Ještě jeden level* — herní svět je neskutečně pestrý a neustále se vyvíjí. I díky podobným knihám.

**Autor je redaktor Hosta.**

# ČLOVĚK JAKO STROJ ČASU?

Ondřej Nezbeda

Román *Časokryt* bulharského spisovatele Georgiho Gospodinova doprovázejí skvělá doporučení: získal Mezinárodní Man Bookerovu cenu za rok 2023, obálku zdobí blurby od Olgy Tokarczukové nebo Bianky Bellové a pochvalné výkřiky vytržené z recenzí deníků *The Guardian* nebo *The Times*. A v mnohém jde skutečně o pozoruhodnou a v dobrém slova smyslu ambiciózní prózu, přesněji románový esej. Gospodinov v něm literárně pojednává minulost osobní i dějinnou, konkrétně bulharskou a evropskou, v rozpětí celého dvacátého století.

Pokouší se o to vcelku originálně — kromě stárnoucího spisovatele je protagonistou i jistý Gaustin, z něž se vyklubou literární postava předchozích románů onoho spisovatele. Postupně tak oba splývají a Gaustin slouží spíše jako spisovatelovo alter ego navracující se z minulých časů. Spojuje je nostalgická láska k historii, což Gaustina přivede

k založení kliniky, v níž jednotlivé pokoje nebo patra ztělesňují konkrétní desetiletí — šedesátky nebo léta padesátá —, kterým říká časokryty. Uchylují se do nich pacienti trpící demencí a ztrátou paměti, která sužuje stále větší počet evropské populace. Kliniky jsou úspěšné, a tak rychle přibývají po celé Evropě, vznikají celá města s předměstími zasazenými do určitého historického období, až vše vyvrcholí revolucemi a následnými referendy, kdy si každá evropská země zvolí, do které etapy — zlatého věku — své minulosti by se chtěla vrátit a trvale v ní žít. Domnělý ráj však netrvá dlouho...

Setkáváme se tedy s postmoderní esejistickou hravostí a odkazy na dystopický žánr, Gospodinov je navíc zručný stylista a jemný ironik, který dějiny evropských zemí i vlastní přiznanou nostalgii pořouchlé a trefně komentuje, v aluzi na Borgesova díla cituje z Gaustinových deníků a odborných spisů a podobně.

To všechno jsou však jen vnější, formální techniky, triky a rysy, byť řemeslně bravurně zvládnuté. Pokud jde o obsah, je postupně stále zjevnější, že jde sice o zajímavý, ale schematický nápad, který autor rozvádí především do šířky. Padne tu mnoho otázek o vztahu identity a osobní minulosti, většinou ale próza zůstává jen v obecné rovině a odpovědi naplňují mnohokrát vyslovené teze. Co se týče vhledu do dějin a svérázu jednotlivých evropských zemí, připomíná Gospodinův román spíše povrchní průlet učebními osnovami. Platí to především pro část o výsledcích referend, kde každá kapitola v podstatě jen shrnuje evidenci národních historických mýtů a klíše jednotlivých zemí.

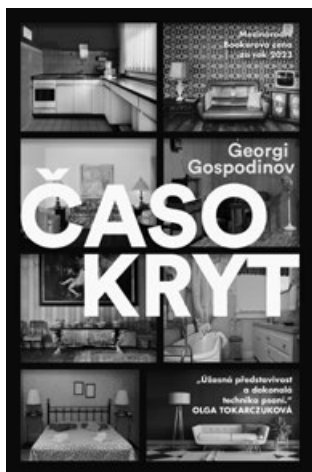
Gospodinův vypravěč sice v úvodní třetině píše, že mu nejde o variaci na *Truman Show* nebo *Good bye, Lenin!* („Není to obklíčeno kamerami, nevysílá se to, ani se nesnažím vytvářet iluzi, že socik neskončil“), ale přesto původní nápad obou filmů v podstatě napodobuje a poté aplikuje na celou společnost (sice se to nevysílá, ale čte se to). Minulost v časokrytech tak například představují jen předměty a vnější znaky — dobové cigarety, tisk, hudební alba, knihy,

plakáty. Namísto historie a osobní paměti tu ožívá nostalgický fetišismus připomínající playlist mainstreamových rádií a dostane se i na prvoplánové nebo otřepané asociace (například sprcha — plynová komora).

Výjimkou je jedna z nejlepších epizod knihy, kdy agent tajné policie pomáhá někdejšímu disidentovi, který přichází o paměť a kterého dříve sledoval, vzkřísit vzpomínky, protože právě on je tím jediným a posledním, kdo si obrazy jeho života pamatuje a může je i dokumentovat. Otázkou však zůstává, či vzpomínky to jsou a o kom a jak vypovídají... A více pod povrch se Gospodinův román prolomí ještě v prostřední části, kdy se vypravěč vrací do rodného Bulharska a pozoruje, jak se společnost před osudovým referendem rozděluje na dvě nesmiřitelné části socialistických a národoveckých nostalgiků. Jednak se tu autor dostává k podrobnějšímu vhledu do historie své rodné země i osobní minulosti a jednak se konečně alespoň trochu naplňuje metafora jeho knihy výstižně shrnutá v jedné z úvodních vět: „Pokud nemáte budoucnost, volíte minulost.“

Jak Gospodinov výstižně ukazuje, netýká se to jen současné evropské, potažmo západní společnosti, která se namísto konstruktivní vize plácá v únavně reaktivních, vyprázdňených šarvátkách woke levice a nacionálního konzervatismu. Vypovídá i o minulosti osobní, kdy člověk na sklonku života ztrácí perspektivu budoucnosti, a tak se obrací stále více do svých vzpomínek a minulosti: „[...] neexistuje žádný jiný stroj času než člověk,“ říká vypravěč.

K těmto pasážím je však třeba se prociťt dosti rozvleklými a mnohomluvnými kapitolami. Gospodinov se v nich usilovně snaží vymyslet, jak původní nápad vůbec rozehrát a doplnit, namísto aby ho kondenzoval a myšlenkově zaostřil a prohloubil. Za oceněním Mezinárodní Man Bookerovy ceny je tak — podobně jako v posledních několika letech — cítit především snaha vyzvednout téma a autorovu ambici napsat evropský román kriticky shrnující společnou historickou zkušenost kontinentu. Patřil by však mezi vyhledávané fetiše Gaustinova časokrytu? ●



Georgi Gospodinov  
*Časokryt*  
přeložil David Bernstein  
Argo, Praha 2024  
264 stran

# POMALÉ UCHOPOVÁNÍ SEBE SAMA

Roman Polách

Při čtení nové knihy Iryny Zahladko *Jak se líčit v nemoci* se mi vybavovala výtvarná tvorba ostravské malířky a hudebnice, která užívá pseudonym Chmurka. Její malby jsou přehlčeny pestrobarevností, především růžovou, často pracuje také s glittery, a to všechno na pozadí více či méně znepokojivých témat, která jsou ovšem na první pohled záměrně infantilní (svou hudební tvorbu označuje jako infantilcore).

Silné významové napětí vzniká střetem toho, jaký smysl přiřazujeme nejenom barvám, ale zejména jak se jimi „přemalováváme“, nakolik se chceme například růžovou na první pohled zdát takzvané „v pohodě“ — jakmile se ovšem člověk podívá na malby Chmurky, vidí najednou krvavou růžovou barvu rozřezaného masa, duhu, na které je nalepená různobarevná posypka na dorty, a vedle toho hustý a divoký sytý růžový bouřkový mrak, z něhož šlehají plameny... Podobně ony třpytky zalézají časem pod nehty, zadržují se na nejrůznějších místech, na nichž pak škrábou, lechtají, vadí. Všechno není tak růžové, jak se zdá — velmi často se v rámci společenských jistot bojíme mluvit o našich emocích a „obarvujeme“ se, vytváříme mimikry, které nás před společností chrání. *Jak se líčit v nemoci* — už obecně mě tento název zaujal a zahájil asociční brainstorming. Je to chytrý a zároveň citlivý, emočně nabitý a přitom „faktický“ název, který vytváří silné významové napětí.

Knihla je vystavěna na stejném principu zaznamenávání světa a jeho prožívání — čteme básnické i nebásnické (deníkové) záznamy a denní útržky onkologické pacientky, která ovšem není redukována na svou diagnózu, je celým člověkem. Lenka Kuhar Daňhelová se v citlivém doslovu provokativně ptá: „K čemu je lidskost ve chvíli, / kdy z člověka stává se pouhé tělo?“ Právě naopak můžeme napříč knihou sledovat, jak se při postupném zpředmětňování, které sílí s narůstající tělesností, čím dál více ožívá naše lidskost, jak si čím dál více uvědomujeme sami sebe a to, čím jsme a čím rovněž nejsme. Subjekt totiž na této těžké životní cestě doprovází i jeho

„NeJá“, jehož sebereflexe naráží na společenské normativy — jak je vůbec možné, že si máme uprostřed oné „resilientní“ společnosti odpuštět naši vlastní úzkost, jako bychom se snad dopouštěli neodpusťitelné chyby, když se nám „svírá hrudní koš“?! Napříč knihou čteme o škvírách, „co byly očima“, a škvírách, „co byly ušima“ — jak nás ona mezní situace vážné nemoci zároveň odcizuje sobě samému, kdy jakoby nevidíme a neslyšíme vlastním tělem. A zároveň jak se v této intenzivní sebereflexi otevírá problém toho, jak je vůbec možné vidět a slyšet a jak naše myšlení o sobě ovlivňují společenské normativy — jak vnímáme sami sebe na pozadí společenských konvencí a předsudků.

Čteme o takové únavě, „že nemůžeme ani usnout“, o prázdnotě, utrpení, pláči, strachu, úzkostech, nechuti, vzteku, ale rovněž o touze, lásce, sebelásce, přátelství, partnerství... Ono sebereflexivní NeJá se pak nevztahuje pouze vůči společnosti, ale i vůči sobě. Je to ryze existenciální kategorie naší neustálé proměnlivosti — jak můžu být tím člověkem, kterým jsem byla před rokem, před měsícem, co je to za osobu, jejíž příběh mi teď běží hlavou jako film? Vždyť se často nepoznávám ani v průběhu jediného dne. I o tom je vlastně odosobnění nemoci, kdy nás znejistuje vlastní tělo. Téma nemoci je navíc v průběhu knihy čím dál více spojováno s válkou na Ukrajině: „Po 25. únoru už se nevzbudím pětadvacátého. / 24. února už trvá 207 dnů. / Jediným přáním je skutečně zítra. / Přáním, které zní uprostřed války / jako křik nemluvněte / narozeného v krytu.“

Jedním z nejsilnějších textů knihy je pak báseň „Čekám míru“: „V mém snu / si lidé z čekárny na onkologii / povídají s lidmi z ukrajinských nemocnic: // — Podej mi prosím vodu, nemám sílu se zvednout ze židle. / — Nemůžu, nemám ruce. // — Moje zabitá babička nosila stejný šátek. Proč ho vůbec máš, vždyť jsi tak mladá? / — Vypadaly mi skoro všechny vlasy. [...]“

Jednotlivé texty jsou mnohdy faktickým zaznamenáním stavu bez jakékoli



Iryna Zahladko  
*Jak se líčit v nemoci*  
Bílý Vígvam, Ostrava 2024  
88 stran



imaginativnosti či básnických prostředků, jsou „pouze“ rozděleny do veršů, jindy se jednotlivá slova a věty slévají, tvoří textové neuspořádané stromy napříč stránkami. Ona holá fakticita ale nabývá estetické hodnoty neustálou otevřeností subjektu — v knize je uvedeno, že české „oholený“ znamená v ukrajinštině „nahý“ (setkáváme se rovněž tu a tam s dalšími dvojími významy, například české „domovina“ znamená v ukrajinštině „rakev“ etc.), a tohoto principu je užito rovněž v knize. Abychom mohli co nejvíce prožít onen svět, musí být vše oholeno od „básnického“, od onoho líčení, které překryje to nejdůležitější — naši lidskou tvář a duši. Ostatně v jedné básni zaznívá, že „[b]udeme potřebovat hodně nových slov, abychom se mohli ke světu obrátit, až jednou bude konečně 25. února, až jednou bude ta nemoc (světa) pryč“ — zatím se nám jich nedostává a to je pro tento svět a jeho zaznamenávání signifikantní. ●

# SARTRE COBY MÍRA VŠECH VĚCÍ?

Josef Chuchma

Kniha *Ti druzí*, kterou napsal kunsthistorik Karel Srp o vzájemných vazbách Jeana-Paula Sartra a Československa v letech 1934—1970, je rozporuplná, jak rozporuplný byl Sartre sám.

Francouzský filozof, spisovatel a veřejný intelektuál navštívil spolu se svou partnerkou, spisovatelkou Simone de Beauvoir Československo čtyřikrát: v říjnu 1934, v září 1954, v listopadu 1963 a v listopadu 1968. S nástupem normalizace se stali nepřáteli státu, neboť projevíli nesouhlas se srpnovou okupací. Proto je rokem 1970 kniha *Ti druzí* uzavřena. Znovu publikován a veřejně reflektován tu Sartre mohl být až po roce 1989, to však je už jiná kapitola.

Sartrův vstup na scénu je v knize pojat velkolepě. Srp knihu otevírá přiletem protagonisty a jeho družky do Prahy 13. listopadu 1963, přičemž následující dny, tvrdí autor, „lze označit za jednu z vůbec nejvýznamnějších zahraničních návštěv Československa ve 20. století, co do vlivu srovnatelnou s návštěvou André Bretona a Paula Eluarda v roce 1935“, což odpovídá kunsthistorikově soustavnému zájmu o dějiny surrealismu, o nichž publikoval řadu prací.

Je nesporné, že podzimní návštěva v třiašedesátém, z níž se de Beauvoir ovšem musela předčasně vrátit domů za nemocnou matkou, byla z těch čtyř pobytů nejdelší a měla — vzhledem k probouzející se společenské atmosféře — největší dosah. Ostatně v květnu onoho roku se konala průlomová kafkovská konference v Liblicích. Karel Srp dokumentuje tento Sartrův pobyt komplexně. Uvádí, jaká místa navštívil, s kým se setkal, o čem kde hovořil. Jeho myšlenkovou pozici vytyčuje názorovým vývojem: prohlašoval se za marxistu a v socialistické kultuře spatřoval, přinejmenším na poli literatury, budoucnost. Srp dobové diskuse přibližuje se sympatizujícím pozitivismem, v hojném poznámkovém aparátu uvádí desítky detailů, někdy i marginálních.

V nechronologicky koncipovaném výkladu poté dojde na návštěvu v roce 1934, o níž se však dochovalo minimum materiálů. Srp tu proto píše především o náhledu

protagonisty na Mnichovskou dohodu a o dvou dílech románového cyklu *Cesty k svobodě*, které zde vyšly v letech 1946/1947 a byly hojně čteny i diskutovány. Srp dopodrobna vypisuje ty pasáže ze zmíněných románů, v nichž se děj a postavy dotýkají událostí důležitých pro Československo. Bez důvodu ovšem jednou správně píše *Cesty k svobodě*, podruhé uvádí *Cesty svobody*. Úplně svévolné je pak Srpovo zacházení s pojmy hra — inscenace — představení, když píše o uvádění Sartrových her na tuzemských jevištích.

Skromně je rovněž zaznamenána dvoudenní návštěva v září 1954, na níž Sartra a de Beauvoir doprovázeli Vítězslav Nezval a Marie Pujmanová za přítomnosti překladatelky Kamily Jiroudkové. Podle všeho šlo o návštěvu „bezbrannou“, zaplněnou kulturním programem, bez veřejného vystoupení; těžko si odmyslet stalinistickou

deku, která tehdy na republice ještě ležela. Ostatně v samém závěru knihy je (bez uvedení překladatele!) otištěn úryvek ze vzpomínkové knihy Simone de Beauvoir *Tout compte fait*, kde autorka píše, že v Praze je v roce 1954 zneklidnila „tajně zašepтанá kratičká věta: ‚Teď se tu dějí hrozné věci.‘“.

A konečně návštěva na konci listopadu 1968. Byla krátká a intenzivní. Sartre & de Beauvoir zhlédli pražské inscenace *Špinavých rukou* a *Much*, diskutovali s filozofy, divadelníky, spisovateli a vysokoškoláky. Návštěva byla mediálně sledovaná, pro kulturní a intelektuální vrstvu šlo o událost. Následující rok začalo být čím dál jasnější, že je po diskusích a Sartre & de Beauvoir sem už nikdo nepozve a oni by ani nepřijeli.

Záznamy o návštěvách, hojně protkané četnými partiemi o mezinárodních i domácích souvislostech, tvoří zhruba dvě třetiny i vizuálně velkorysě publikace. Její nedílnou součástí je bohatý obrazový doprovod, tvořený cennými fotografiemi z návštěv Sartra a de Beauvoir v letech 1963 a 1968, snímky z divadelních inscenací Sartrových her, reprodukcemi obálek přeložených knih i stránek z divadelních programů aj.

Závěrečnou třetinu nazvanou „Průhledy“ věnuje autor rozboru určitých motivů v Sartrově díle. Žánrově je povaha těchto analýz esejistická, někdy pojatá více literárněhistoricky, jindy spíše filozoficky, ale není tu patrná ucelená interpretační koncepce. A československou stopu autor někdy hledá za každou cenu.

Když celou publikaci *Ti druzí* absolvujete, zjistíte, že vlastně dost dobře nevíte, co si Karel Srp o Jeanu-Paulu Sartrovi myslí. Osobně se mi to jeví tak, že s ním značně sympatizuje, přilnul k jeho odkazu, je mu blízké niveau zejména šedesátých let, ale nechce vystoupit s otevřeným hledím, takže volí metodu tu bezpříznakového dokumentování, tu zase „tichého“ obranářství Sartra. Šedesátá léta jsou pro část tuzemské společenskovední obce svého druhu zlatým věkem a v podtextu Srpovy knihy cítím totéž, ale autor nic neřekne přímo — „objasnění Sartra zůstane navždy otevřené“, končí svůj text. ●



**Karel Srp**  
***Ti druzí. Jean-Paul Sartre***  
**a Československo 1934—1970**  
**fotografie různí autoři**  
**Arbor vitae, Řevnice 2023 (fakticky 2024)**  
**392 stran**



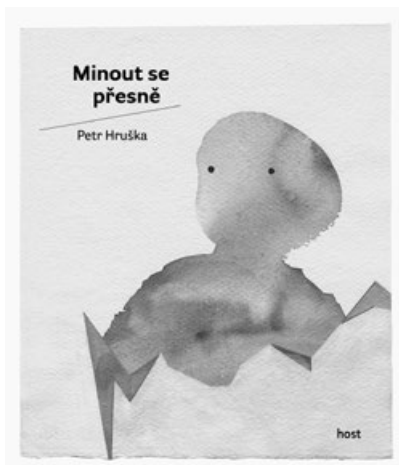
# PO VYŠLAPANÝCH CESTÁCH

Libor Staněk II.

Když minulý rok v říjnu Petr Hruška absolvoval básnickou tour po Spojeném království a Spojených státech amerických, stvrdil tím pozici jednoho z našich nejrespektovanějších básníků. Kam se Ivan Wernisch vydával ve svých snových básních v nafukovacích balonech, Hruška vyrazil za příspěví Českého literárního centra v letadle britských aerolinek. Pro tuzemské literární prostředí to byla velká událost a někteří kritici připomínali, že anglický výbor jeho poezie *Everything Indicates* otevírá autorovi cestu na americký knižní trh.

Petr Hruška si svou pozici vydobývá už od poloviny devadesátých let. V prvotině *Obývací nepokoje* (1995) se představil věcnou a strohou poetikou, tematicky často zasazenou do existenciálně prožívaného interiéru (kuchyně, obývací, ložnice). Šlo o civilistně empirickou poezii, v níž byla patrná inspirace Skupinou 42, popřípadě angloamerickým imagismem, jak ho definoval americký básník Ezra Pound, tedy jako poezii konkrétních a přesných obrazů. Hruškova poezie není nikdy metaforicky rozevlátá, vyznačuje se snahou „vidět jazykem“, a to co nejprecizněji. Z toho se pak rodí typicky „hruškovské básně“, v nichž se pod soustředěnou tíhou okamžiku znehybňuje sám čas.

Formálně vybroušená zkratkovitost se pak v dalších autorových sbírkách rozvolňovala (například prozaičtější sbírka *Auta vjíždějí do lodí*, 2007), aby posléze ve dvou posledních sbírkách (*Nikde není řečeno*, 2019, a *Spatřil jsem svou tvář*, 2022) tematizovala samu sebe, respektive přistupovala k určité konceptualizaci jazyka tím, že daleko více sahala k nečitelnosti, falzifikaci či aropriaci. Právě sbírka *Spatřil jsem svou tvář* například vyrůstala na základě cizího rukopisu, *První zprávy o cestě kolem světa* od italského rytíře a dobrodruha Antonia Pigafetty, který Hruška inovativně transformoval do nových souvislostí. Vypůjčoval si jazyk kulturních antropologů, etnografů, obchodníků nebo úředníků, kdy odhaloval jeho dobyvačnost i směšnost, do kontrastu a paradoxů stavěl střetnutí odlišných kultur, odvážně vybočil k fantasknosti a humoru.



**Petr Hruška**  
**Minout se přesně**  
**Host, Brno 2024**  
**60 stran**



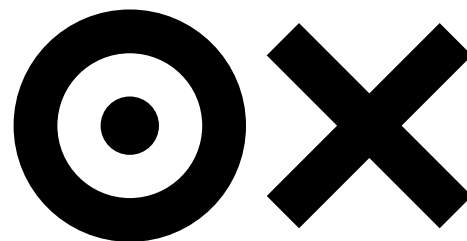
Záruka poetické autenticity tak v Hruškově univerzu najednou nespočívala pouze v emocionálním podloží (zapišu to, co vidím, co prožiji), ale zcizovala svou vlastní subjektivitu vpádem jiného (nevlastního) rukopisu, což bylo vzhledem k jeho předešlé tvorbě osvěžující a originální.

Jubilejní desátá sbírka nazvaná *Minout se přesně* je tematickým souhrnem výše popsaného. Nacházíme v ní básně, kde se poetické pozorování propojuje s fenomenologickým „jevením se“: „Díval jsem se na strom rostoucí ve dvoře tak dlouho, / dokud se nestal událostí.“ Jsou tu i texty jako letmé deníkové postřehy, v nichž se projevuje básníkovy zenová schopnost střídme hovořit o spirituálně přesahujících momentech: „Do pokoje vlétl lišaj. / Před několika lety bych si ho chtěl především prohlédnout, / dnes jsem ho chtěl především pustit.“ nebo básně vyjevující kondenzované intimní záblesky lidských osudů/dramat.

Hruška ve své desáté sbírce klade důraz rovněž na banální paradoxy běžně používaného jazyka: „Dnes ve zprávách: ‚Ocitl se v ohrožení životem‘“ a cizí mu není ani smysl pro černý humor, který se povede někdy lépe: „Vymíráme. Jen jsme si toho zatím pro samý nárůst populace nestačili všimnout“, jindy o poznání hůře: „Ve snu mi nález rakoviny plic potvrdili dva doktoři po sobě. Oba černoši. Byl ten sen výrazem mého strachu ze smrti, nebo z rasové předpojatosti?“ Citelnější je možná oproti předešlým knihám úsilí jisté slovní performativity, skrze niž se chce autor napřímo propast do skutečnosti: „Stín letícího ptáka / škrtl většinu napsaného.“

Hruška i v této knize dokáže zapisovat geometricky majestátní verše. Dokáže se bravurně pohybovat mezi publicistikou, otevřeným deníkem a poezií, když je schopen skvěle zachytit myšlenku přistiženou v jejím vzniku. Přes všechny tyto kvality jako by ale při svém psaní nahlížel na své tvůrčí gesto s jistou sebezahleděnou sentimentalitou. Výsledná podoba básní řečově/existenčně neznejštuje, ale naopak kráčí po předem vyšlapané cestě záměrně protikladných významů. Hruškovy poetické maximy definující básnění jakožto neustálou nutnost rozrušovat, udivovat a překvapovat, se tak nakonec paradoxně stávají ovládnutou, recyklovanou jistotou. Je škoda, že Hruška nenavázal na své dvě předešlé sbírky, v nichž oslaboval řemeslnost ve prospěch působnosti samotného jazyka, v nichž se jednotlivé obrazy a paradoxy, i díky zvolené distanci, vyjevovaly mnohem objektivněji.

„Minout se přesně“ zkrátka není pokáždě potřeba, někdy se stačí obyčejně mýlit. Bez doslovných jazykových ornamentů. ●



# KOMICKÁ BALADA Z FINSKÉHO MOČÁLU

Agáta Nezbedová

Finové jsou vášnivými rybáři. Kolem jejich chat na březích jezer je nejčastěji potkáte ve žlutých gumácích s bílým lemem a maskáčové vestě s kapsami nabitými návnadou. Motory člunů startují po ránu ještě dřív, než si vypijete silnou ranní kahvi, a z fotek na lednici se na vás místo vzpomínek z dovolené zubí šťastný rybář s macatým kluzkým tělem v náručí. Na tento fenomén i klišé vsadil novinář Juhani Karila, když svůj román obmotal vlascem příběhu o lovu štiky. Jenže jeho příběh není idylka sobotního rána u finského jezera. V dalekém Laponsku, kam se nevydává ten, kdo tam nutně nemusí, jde hlavní hrdince jeho románu o život.

*Jak ulovit malou štiky* není detektivka ani krimi. Není to humoristický román ani pohádka. Přesto dohromady tvoří mozaiku z prvků, které pravidla zmíněných žánrů splňují učebnicově. V rozhovoru pro Helsinkí Literary Agency autor uvedl, že v dialozích se nechal inspirovat Cormacem McCarthym, cliffhangery se učil zavěšovat u Dana Browna a absurditu a surreálno si vypůjčil od Daniila Charmse. Chtěl prý zkrátka smíchat ingredience, které se běžně dohromady nepotkávají. Vzniklo z toho magicko-realistické, potouchle zábavné čtení.

Laponsko je nejdlehlější, nejsevernější a nejřidčeji osídlenou částí Finska, kterou kromě původních Sámů obydlují i Finové, jimiž autor svůj román obsadil. Karila si místo i jeho obyvatele pro své románové potřeby poupravil a přibarvil. Vypůjčil si prvky severské mytologie i lidové slovesnosti, nic ze svých inspirací ale nebere příliš vážně, tradice a folklor mu slouží spíše jako zdroj karikatury a humoru. Lidé jsou tu blázniví podivíni, mezi nimiž se ledabyle, jako dávní sousedé, proměňují nestvůry.

Zápletka se točí kolem mise hlavní hrdinky Eliny, která musí jako každý rok z hlubin močálu ve své rodné vsi ulovit štiky. Má na to už jen několik dní, a jak už bylo řečeno, od počátku je přítom jasné, že jí půjde o život. Příběh postupem času



Juhani Karila

*Jak ulovit malou štiky*

přeložila Ema C. Stašová

Host, Brno 2024

296 stran

odkrývá i převrací důvod onoho nebezpečí — nezvládne-li Elina štiky v určený čas ulovit, její duše zmizí i se štikou v močálovém podsvětí.

Tajemství ukryté v příběhu Eliny autor prozrazuje postupně, jako by měl na každou kapitolu odměrnou lžící. V každé z nich navíc střídá perspektivu a dynamicky splétá a přerušuje dějové linky tak, aby příběh nabíral napětí a spád.

Kromě Eliny totiž přijíždí do vesnice i kriminalistka z města na opačné straně Finska, která Elinu podezřívá z vraždy. Zdánlivě klidný příběh lovu štiky se tak postupně zamotává i detektivní zápletkou, aby se nakonec změnil v milostnou baladu. Z hlubin mokřadu i vzpomínek Eliny kromě ryb vyplouvá i dávný zasutý příběh chlapce a dívky, jejichž život po rozchodu ovlivnil deník plný zaříkávadel a určnutí. To vše opřádá

mytická atmosféra pošmorného a bohem zapomenutého kraje. Policistka v příběhu figuruje jako cizí element, který život ve vesnici narušuje, a zároveň slouží jako prostředník k vysvětlení přírodních úkazů i historických křivd mezi obyvateli městečka.

Magický a fantaskní příběh autor dokáže zvláštním způsobem líčit jako přirozenou součást reálného světa, a podmanivým způsobem tak přimět čtenáře opustit obvyklá předrozmění. Svůj román sice naplnil kouzly, nadpřirozenými bytostmi a zaříkáváním, zároveň si však udržuje pobavený odstup, vtip a lehkost. Jeho próza je i přes dramatickou zápletku plná situačního humoru a bizarních scén — třeba když celá vesnice zpacifikuje démonku, která vstoupí do starostova těla, po čemž následuje krkolomný útěk, srážka s kamionem, vybuchující zvířata a ve finále končí posedlý starosta omotaný drátem v trezoru místní banky.

Finské obyvatele Laponska Karila popisuje živě a empaticky, snad i díky tomu, že sám v tomto zapomenutém kraji vyrůstal. Dojem autenticity posiluje i svébytný lokální dialekt, který Karila používá v dialozích mezi místními. Překladatelka Ema C. Stašová v nich nápaditě kombinuje směsici českých dialektů, hovorových a slangových výrazů, pro nadpřirozená stvoření pak vytváří osobité novotvary — v močálech a lesích pobíhají rumbajzové, krev z člověka dokážou na posezení vysát gigantické pruhonožky a do kuchyně se občas vloupá hladový rarach.

Finské publikum Karila svým debutem strhnul — jeho prózu označuje za mistrnou, atmosféru přirovnává k filmům Hajaa Miyazakiho a dovolává se prestižního literárního ocenění Finlandia. Kniha ostatně získala tři národní ceny. Nevyžaduje sice příliš velké čtenářské úsilí, neřeší žádné naléhavé téma, člověk si ale po dočtení připadá, jako by právě vystoupil z houpající se loďky a za sebou měl zábavný a dobrodružný den. ●

# ZLOČINEC OD PSACÍHO STOLU

Michaela Škultéty

Belgický spisovatel Stefan Hertmans představuje v knize *Vzestup* fascinující příběh, který ovšem začal docela nenápadně: v roce 1979 objeví mladý autor při procházce zchátralý dům v historické části Gentu a pouhé dva dny později si ho z náhlého popudu pořídí. „Zásadní životní rozhodnutí jsem málokdy činil vědomě. Pokaždé jsem se pohroužil do jakési zasněnosti, v níž jsem nabyl dojmu, jako by mě do zad dloubla nějaká neviditelná ruka a já pak po vzoru příslovečného bezelstného blázna běžel jako bezhlavé kuře v ústřety svému osudu,“ říká. Tento osudový krok však o dvacet let později získá nový rozměr: Hertmans zjistí, že dům kdysi patřil Willemu Verhulstovi, známému kolaborantovi a válečnému zločinci, fanaticky oddanému nacistickému režimu. Tento objev naprosto zásadně promění autorovu fascinaci domem, jež kdysi získal „za částku, která dnes nestačí ani



**Stefan Hertmans**  
***Vzestup***  
přeložila Radka Smejkalová  
Garamond, Praha 2024  
244 stran

na pořízení auta střední třídy“, ve fascinaci Verhulstovým osudem a jeho rodinnou historií.

*Vzestup* bývá často označován za román, nelze ovšem opomenout fakt, že se kniha z velké části od tradičních románových postupů vzdaluje. Překračuje žánrové hranice a blíží se spíše rozsáhlé biografii domu a jeho někdejších obyvatel. Autor pracuje s fiktivními detaily, které dodávají příběhu na živosti, zároveň však zůstává věrný historickým realitám. Vytváří tak jakýsi hybrid mezi dokumentem a beletrií. Pro některé čtenáře, kteří očekávají klasickou románovou formu, může tato kombinace působit neobvykle, zároveň však právě tento přístup dodává knize na originalitě.

Sám Willem Verhulst je v knize vykreslen jako temná a složitá osobnost. Hertmans ukazuje, jak se z mladého outsidera, trpícího pocitem méněcennosti, postupem času stal radikální vlámský nacionalista, jehož nenávisť k belgickému státu a touha po uznání ho zavedla až do řad SS. Verhulst se stal zpravodajským důstojníkem, jehož úkolem bylo vyhledávat a udávat osoby považované za nepřátele režimu. Přestože nebyl „pachatelem v první linii“, nýbrž „zločincem od psacího stolu“, byrokratem, byl bezprostředně odpovědný za smrt mnoha Židů, odbojářů a svobodných zednářů.

Jednou z nejsilnějších stránek *Vzestupu* je Hertmansův detailní a poctivý přístup k historickému výzkumu. Autor strávil čtyři roky studiem archivů a rozhovory s Verhulstovými potomky, četl jeho dopisy z vězení — kde nijak neprohlédl, naopak se ještě více radikalizoval — i protokoly ze soudního přelíčení v roce 1947, cestoval na místa spjatá s jeho životem. Hertmans umně propojuje minulost se současností — navíc se sám stává součástí příběhu, když v mnoha okamžicích přímo vystupuje jako vypravěč, který sedí v domě u krbu, jen pár desítek let poté, co ve stejných místech žila Verhulstova rodina. Silné jsou také scény, v nichž popisuje svůj pohled z okna a uvědomuje si, že tentýž výhled s ním kdysi



sdílel i Willem Verhulst. Tento osobní prvek podtrhuje atmosféru neustálého střetu dvou světů, minulého a současného. Naprosto pak Hertmans exceluje v pasážích, v nichž popisuje samotný dům a jeho atmosféru. Díky živému líčení interiérů, pachů a zvuků má čtenář dojem, že se on sám ocitl v těchto prostorách.

Kniha však není bez slabin. Především v poslední třetině se Hertmansova fascinace Verhulstovou rodinou v určitých pasážích dostává do bodu, kdy vyprávění ztrácí na dynamice a ponořuje se do přílišného množství detailů. Autor zde věnuje značnou pozornost vedlejším postavám a historikám, které nepřispívají k posunu děje. Tato rozvláčnost může čtenáře vyčerpávat, zvláště pokud od Hertmanse očekávali — jako obvykle — spíše plynulý románový příběh.

Navzdory těmto nedostatkům však *Vzestup* zůstává pozoruhodným dílem. Hertmans v knize nepředkládá „pouze“ příběh jednoho domu a jeho obyvatel, nabízí také hlubší vhled do obrazu belgické společnosti v období nacistické okupace. Díky důkladnému výzkumu a výjimečné schopnosti propojit minulost s přítomností napsal knihu, která osloví nejen milovníky historických dokumentů, ale i čtenáře, kteří hledají silný literární zážitek. *Vzestup* je tak nejen svědectvím o konkrétní historické postavě, je to rovněž důkladná sonda do duše národa, který se dodnes potýká s následky svých historických chyb. ●

# OSVĚŽUJÍCÍ DRAMATA

Lucie Lindnerová

Na první pohled může anotace prozaického debutu Doroty Ambrožové evokovat tuctové čtivo pro dospívající. „Provokativní drzá zpověď mladé dívky o komplikovaném čase dospívání. Zapovězená láska, vymezování se vůči rodičům, sny a naděje, které naráží na realitu.“ I samotný příběh má poněkud předvídatelné obrysy. Hlavní hrdinkou a současně vypravěčkou je patnáctiletá Hana, která dokonale vystihuje stereotyp problémové dospívající rebelky: zahalená cigaretovým kouřem, oblečená do vyzývavého oblečení, cynicky pohrdá všemi okolo. Zdá se, že jediné, na čem jí opravdu záleží, je doktor — výrazně starší soused, který se stane objektem její neprobádané touhy. Postupně sledujeme celých pět let hrdinčina života, během nichž se Hana učí porozumět nejen sama sobě, ale také svému okolí. V souladu s klasickými dívčími romány si i ona na své cestě k dospělosti musí projít formativními zkušenostmi, které ji zbaví pubescentní lhostejnosti. Nechybí zde tedy četné střety s rodiči a učiteli, různé osobní zkoušky a životní otřesy; mezi nimi například i Hančin pokus o finanční nezávislost nebo smrt otce.

Třebaže knihu tvoří převážně vnitřní monology Hany, její skutečné pocity ohledně daných situací vycházejí najevo jen zřídkka. Objevují se spíše v nestřežených okamžicích jako ozvěna vulgárních nadávek, s nimiž vypravěčka nešetří: „Všichni spolužáci už vědí, kam se kdo chce hlásit, někteří kokoti už se dokonce učí.“ Ambrožová tak dokazuje, že je výbornou pozorovatelkou hned ve dvou rovinách. Daří se jí autenticky zachytit současný jazyk včetně anglicismů a expresiv a zároveň prostřednictvím jazyka zachycuje hrdinčino prožívání pečlivě skryté za maskou cynismu. Zajímavým kontrastem k těmto výlevům jsou scény, v nichž se Hana před svým okolím naopak uzavírá a uchyluje se k odosobněným, chladným a mechanickým opisům: „Pohřeb je komorní. Táta si nepřál zpopelnění, takže máma narychlo shání hrob. Vybíráme citát na parte.“ K podobným, potenciálně traumatizujícím událostem autorka přistupuje civilně a bez



**Dorota Ambrožová**  
**Poslední léto**  
**Listen, Praha 2024**  
**216 stran**



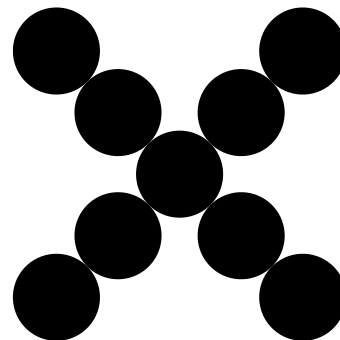
zbytečného patosu, což jí umožňuje výstižně ilustrovat, jak se dospívající Hana vyrovnává s vlastní zranitelností a nevyřčenými pocity. To je ostatně i důvod, proč je jinak protivná postava Hany v konečném důsledku sympatická — k tomu, aby se potýkala s nezdravým potlačováním emocí, nepotřebuje žádná hluboká traumata.

Absence zjevného zranění a přehnané citovosti *Poslední léto* snad nejvíce odlišuje od konvenčních dívčích románů ve stylu například Věry Řeháčkové či Lenky Lanczové. Zatímco jejich hrdinky bývají často násilně vrženy do extrémních situací, jako jsou tragické nehody, vážné nemoci či problémy s drogami, Ambrožová si vystačí s každodenními dramaty, která dospívání přirozeně doprovázejí. V jejím podání může i zdánlivě nevinná situace, jako je společný sběr jahod matky s dcerou, vyústit ve zraňující hádku. Banality, které by jindy zůstaly bez povšimnutí, se pod

tíhou nevyřčených pocitů a vzájemného nepochopení mění v jiskry, jež zažehávají vážné konflikty.

Právě tyto všední hádky dodávají jednotlivým postavám na plasticitě a zároveň upozorňují na křehkost dospívajícího věku. Obdobně realisticky autorka nakládá i s romantickými zápletkami, odmítajíc zjednodušené a idealizované obrazy lásky. Záměrně se vyhýbá žánrovým konvencím, které rozrušuje a příležitostně i podvrací. Výmluvným příkladem může být Hanina láska k doktorovi, která na rozdíl od tradičních romantických narativů není jen nevinná a platonická; naopak je výrazně sexuální, místy hraničí až s obsesí: „Občas s někým přechodně spím. To jsem pak náruživá. Chci to všude a pořád a představuju si ho u toho.“ Vyvrcholením její dlouholeté touhy pak rozhodně není vytoužený romantický vztah, nýbrž pouhé zklamání a deziluze v podobě strohého, citově prázdného sexu.

Pakliže je *Poslední léto* něčím výjimečné, zcela určitě to nejsou pojednávána témata, předvídatelný osobnostní růst protagonistky, a dokonce ani autenticky „drzý jazyk“. Jednoznačnou kvalitou zůstává především autorčina schopnost zdařile pracovat s tím, co zůstává nevyřčeno. Vyhýbá se přehnané doslovnosti a nechává čtenáře, aby sami prostřednictvím implicitních náznaků rozkrývali, co hlavní hrdinka prožívá. V kontrastu k vlně próz, jež se setrvačně noří do niterných traumat a emočně vypjatých situací, působí civilní pozorování Doroty Ambrožové osvěžujícím dojmem. ●



# NĚKDY JSOU DĚSNÉ KRAJINY

Andrea Popelová

Do sbírky Ondřeje Macury s názvem *Tiše, aby nás neslyšel* vstupujeme s nejistotou. Kdo nás nemá slyšet? Je to zábavná hra na schovávanou, nebo nám hrozí nějaké nebezpečí? Jak uvidíme, platí obojí a nejistota z různých důvodů přetrvává do konce čtení a vlastně i po něm.

Sbírka je komponována na jakémsi kruhovém či dostředivém půdorysu. V jeho pomyslném středu najdeme básně křehké, tiché a intimní (o nich později), v prvním a posledním oddílu jsou komplikované a mnohvrstevnaté, plné hutných obrazů. Zavádějí nás do světa na pokraji snu a skutečnosti; občas máme pocit alternativní reality jako z nějakého románu magického realismu, jindy se zpod metafor vyloupne běžná životní situace. Jejich básnický jazyk se zdá místy odkazovat k literatuře mnohem starší: tu se objeví kontrast typický pro barokní poezii („Otče můj prastarý zesnulý / [...] / I v sobě se hnípu a hledám tvé zasuté obrazy“), jinde verše svou rozměrností, rytmem a obrazností připomenou básníky konce devatenáctého století („Vyjeli jsme zrána, kdy vše bylo ještě čisté. / Vydali jsme se přes krajiny květů a ovoce, / polibků, studní a vůně.“), obrazy na pokraji morbidity a ironie zase odkazují k dekadenci. Nejsem si jistá, zda a do jaké míry je tato intertextualita záměrem autora, ale nepůsobí strojeně či cizorodě a nabízí zajímavou rovinu čtení jinak veskrze současné knihy.

Co naopak z textu vystupuje, jsou poněkud otřepané obraty („uvnitř zkamenělých květů“, „nárazy válečných hrůz“) nebo vyjádření na soudobou poezii až příliš patetická („Otče, hledám zavalené obrazy tvé dobroty a lásky a síly“), která znejišťují, nakolik je autor myslí vážně. Otočíme stránku a následující báseň začíná slovy: „Po přečtení této básně se na autora podívala dost skepticky.“ Tento klasický divadelní zcizovací efekt se objevuje poměrně často. Mohou to být nenáležitá slova, ironické komentáře, které nutí zpochybňovat přečtené — a pak zase zpochybnění odvolávat, protože zásadní pocity, k nimž texty jednoznačně směřují, tedy znepokojení, nejistota, úzkost,

či dokonce ohrožení, zůstávají. Básník mluví o „puklých chvílích“, „nejčervivějších chvílích“ světa, který „šedne a měkce sténá“ a je zabydlen bizarními postavami svalnatých andělů i mladých malátných bohů a příkrášlován velkým lhářem. Macurovi se tímto způsobem podařilo dostat do poezie závažná témata, zároveň nutí kriticky uvažovat o tom, co se skrývá za obecnými pravdami a proklamacemi.

Důležitým pojmem v tvorbě Ondřeje Macury byla a je krajina. Může to být skutečná krajina s potokem a račím životy zmařenými suchem, neurčitý časoprostor, který jsme svou činností vytvořili a který o nás vypovídá („děsné krajiny zmrzačené válkou“), svět, který jsme zdědili po předcích či stvořitelích a který už nikdy nemůže být čistý a uspořádaný, neboť ho svými životy neustále olepkáváme a opatlováme, nebo prostor symbolicky reprezentující naše vnitřní světy, do nichž se prodírá špinavé chlupaté zvíře nebo kam otevřeným oknem vlétne netopýr. Zabydlená krajina by měla být bezpečným místem, jakousi ulitou nebo zahradou, ale je to jen iluze. Verše neustále poukazují na malost, zranitelnost člověka.

Na opačném pólu Macurovy poezie stojí básně zobrazující jeho nejbližší okolí: domov a ulice kolem, les a potok u chaty v Železných horách. „Bytosti středu“, tak se příznačně jmenuje prostřední oddíl, v němž se básník jeví především jako pozorovatel — své kočky (jejímaž očima někdy pozoruje sám sebe), rodinného života, sousedů či zahrady. Autor zde ukazuje hravou obraznost (představa stromu jako potměšilé bytosti vyplivující veverka), schopnost překlopit patos do humoru, pomocí ironie a parodie vygradovat báseň k pointě. Po hutnosti a mnohoznačnosti předchozích oddílů se lze někdy ptát, zda je potřeba v těchto jednodušších, obrazově odlehčenějších textech hledat něco víc než poetické zachycení křehkého okamžiku nebo zajímavé situace. Při pozorném čtení ale neujde, že v každém z nich je nějaký kontrast, odlišné úhly pohledu, že situace v sobě obsahují různé možnosti. I tyto Macurovy básně jsou

tedy něčím víc než lyrickými drobnostmi, zásadnější témata v nich jakoby čekají, zda budou objevena.

Různorodost forem i básnických prostředků je možná způsobena desetiletou pauzou od poslední Macurovy sbírky, ale rozhodně není na škodu, naopak přidává jí na pestrosti, aniž by se narušil jednotný celek. Pojtkem básní je zkoumání, postupné ohmatávání okolí, podobně jako když se stromy (zde výrazně přítomné) zakořeňují a ohmatávají půdu kolem sebe. Ondřej Macura nabízí poezii, se kterou musíme pracovat. Nevnučuje závažná společenská či environmentální témata, ale nedovolí zapomenout, že existují. Vtahuje do vlastního světa, ale nezahrnuje intimnostmi či osobními traumaty. Ukazuje, že žijeme v neustálém dialogu s okolním prostředím a v konfrontaci s ním. Pečlivě vyvažuje odstředivé a dostředivé procesy, vztlání a propadání, lásku a smrt. ●



Ondřej Macura  
*Tiše, aby nás neslyšel...*  
Odeon, Praha 2023  
112 stran



Rozečteno  
**TIPY  
REDAKCE**

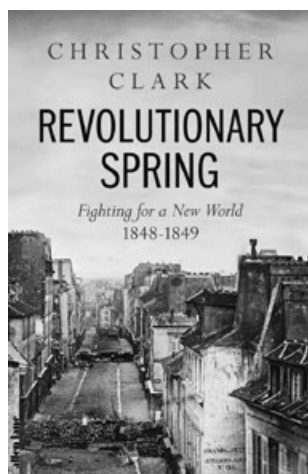


**Agota Kristofová**  
*Včera*  
přeložil Jan Machonin  
Akropolis, Praha 2024  
104 stran

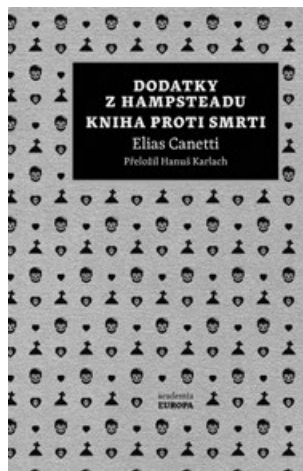
Pokud vás to kvůli tomu jménu také hned napadlo: Agota Kristofová není ani náhodou vedlejší literární inkarnací Agathy Christie. Maďarská emigrantka usazená po roce 1956 ve Švýcarsku napsala jen čtyři knihy, a toto je ta poslední. I v češtině už je k dispozici celé její dílo — kromě nového překladu ho tvoří jen trilogie *Velký sešit*, *Důkaz* a *Třetí lež*. Hlavně první díl měl v polovině devadesátých let slušný ohlas, na ten by teď nakladatelství Akropolis rádo navázalo. Stručná a hutná novinka má téměř antiký půdorys a vypráví příběh nemožné lásky mezi dvěma emigranty. (jn)

**Christopher Clark**  
*Revolutionary Spring. Europe Aflame and the Fight for a New World, 1848—1849*  
Crown, New York 2023  
896 stran

Když se řekne revoluční rok, každý si představí něco jiného — záleží na datu a místě narození. Jeden skutečně revoluční rok se však nabízí, minimálně pro Evropany: 1848. Proti panujícím politickým pořádkům se bouřili lidé v italských královstvích, rakouském císařství, Francii,



skandinávských zemích... Byly to však revoluce, které mnohdy nedopadly slavně, nebo se jejich důležitost projevila až mnohem později než v rozjařeném jaře a krvavém létě 1848. Možná i pro toto komplikované dědictví a nejednoznačný narativ není daná dějinná perioda příliš oblíbená mezi autory populární historie. Tedy nebyla: uznávaný britský historik a autor vynikajících *Náměsíčníků* loni vydal objemnou knihu s všehájkajícím názvem *Revolutionary Spring* (Revoluční jaro), v níž splétá příběhy evropského politického zemětřesení. Na barikády! (zst)



**Elias Canetti**  
*Dodatky z Hampsteadu. Kniha proti smrti*  
přeložil Hanuš Karlach  
Academia, Praha 2021  
472 stran

Když jsem při náhodném podvečerním listování otevřel Canettiho knihu, narazil jsem na pasáž, kde popisuje svou spřízněnost s italským autorem Cesarem Pavese: „Pavese byl můj přesný současník. Ale dal se do práce dřív a před deseti lety si vzal život. Jeho deník je něco jako dvojče toho mého.“

Později však píše, že radost z literárního bratrství se nesmí odehrávat příliš často. „Člověk se učí od těch, kdo jsou naprosto jiní než on. Na spřízněných se člověk uklidňuje.“ Pár dalších zalistování a průzračných vět mě ochromilo natolik, že bych nad každým odstavcem potřeboval kontemplant alespoň hodinu. Canettiho kniha bude prozařovat celý můj podzim. (vm)



**Dimitri Verhulst**  
*Mít a být*  
přeložila Veronika ter Harmsel Havlíková  
Odeon, Praha 2024  
136 stran

Belgický spisovatel byl hostem na festivalu FALL v pražském DOXu, kde kromě jiného představil překlad své knihy *Mít a být*. Hlavní hrdina Malodot se v ní po autonehodě ocitá na podivné klinice, jakémsi zázvěti, kde se předtím, než úplně zemře, musí zbavit své závislosti na životu. Je to vtipná a sarkastická próza vybízející ke spoustě provokativních otázek. Jednu z nich během večera položila moderátorka Josefína Formanová i Verhulstovi: Malodot má na vybranou — může skutečně zemřít, nebo se vrátit zpět do života, ovšem pouze za podmínky, že ho prožije na vlas stejně jako dosud. Jak by v takové situaci volil Dimitri Verhulst? A jak byste volili vy? (on) ●



Atašé

## LATINOBOOM 2.0



Ondřej Nezbeda

Letošní Mezinárodní Man Bookerovu cenu získal román *Kairos* německé autorky Jenny Erpenbeck, jemu se však věnovat nebudeme. Organizátoři ceny totiž vedle vítězky vyzdvihli i zajímavou tendenci: v posledních letech se v širší i užší nominaci pravidelně a stále častěji objevují autoři a především autorky z latinskoamerických zemí (začíná se dokonce objevovat termín „nový boom latinskoamerického románu“). Letos byli čtyři: Gabriela Wiener z Peru, Itamar Vieira Junior z Brazílie, Rodrigo Blanco Calderón z Venezuely a Selva Almada z Argentiny. A právě novela poslední z nich — *No es un río* (Není to řeka) — tuto tendenci v mnohém osvětluje.

Je velmi tenká, má devadesát osm stran. Selva Almada vysvětluje skromný rozsah tím, že chtěla využít schopnosti poezie kondenzovat, vyprávět zhuštěně a že i region delty řeky Paraná, v němž se její příběh odehrává a kde vyrůstala, je prochnutý svěbytnou poetikou. Pro svou prózu proto hledala specifický způsob vyprávění. Jeho podmanivost vyplývá z přesného, lyrického jazyka kontrastujícího s násilím, které prosakuje vztahy mezi lidmi i jejich vztahem k přírodě, životnímu prostoru. Atmosférické popisy říčního ostrova střídají líčení pralesa, který tu ožívá téměř jako vědomá bytost. Vzduch je nasáklý podrážděností a předtuchou blížícího se výbuchu agrese, což umocňuje lakonické dialogy plné výhrůžek a odmlk. Kritika v souvislosti s tvorbou Selvy Almady hovoří o vlivu latinskoamerické gotiky, připomíná však i americkou spisovatelku Flannery O'Connor, vedle Juana Rulfa zmiňuje především Williama Faulknera, kterého uvádí mezi svými oblíbenými spisovateli i sama autorka.

Její próza se otevírá scénou, v níž tři muži loví obrovskou trnuchu. Během vysilujícího zápasu nakonec jeden z nich vytáhne revolver a třikrát do rejnoka vystřelí. Jeho tělo pak pověsí mezi stromy, aby ho po pár dnech, kdy začne zapáchat, hodili zpátky do řeky. Zbabělý a agresivní způsob, jakým zvíře zabijí, však popudí místní obyvatele v čele s místním předákem Aguillarem. Pro ně to není jen rejnok, „byl to tenhle rejnok. Nádherná bytost, která teď ležela rozplácá v bahně. Bílé zářila, nevěsta z temných hlubin [...] vodní magnólie...“

Stejně tak pro místní není řeka, kam se trojice z města vypravila na lov, jen nějakou řekou. Je „toulhle“

řekou, která určuje a sytí jejich životy. Zápor v názvu prózy lze ale vztáhnout i ke zmíněné trojici. Tvoří ji dva starší muži a syn jejich někdejšího přítele, který se právě v této řece při podobném lovu utopil. Pro ně neplatí herakleitovské „nevstoupíš dvakrát do stejné řeky“. Jejich návrat oživuje a zpřítomňuje vzpomínky na tehdejší nevyjasněnou událost — není to tedy řeka, ale minulost, ke které se vrací. A do třetice se zmíněný zápor v názvu knihy vztahuje i k proudu řeky. Ten vnímáme chronologicky jako tok směřující od začátku ke konci, zatímco v próze Selvy Almady se přítomnost s minulostí stéká a prolíná. Staré zrady a provinění se neodplavují pryč, točí se na místě, uvízlé jako klády ve zpětných proudech. Do příběhu tak vstupují i dvě sestry a jejich matka, přičemž není jasné, jestli nejde jen o duchy zemřelých, spojených další násilnou událostí.

Novelu *No es un río* autorka označuje za poslední část „trilogie mužství“, dalšími dvěma jsou její romány *El viento, que arrasa* (Větr, co pustoší, 2012) a *Ladrieros* (Cihláři, 2013). Všechny tři spojuje téma maskulinity, které Selva Almada ohledává z širší perspektivy. „Maskulinitu vnímáme příliš úzce a tupě, jen ve vztahu k ženám,“ vysvětluje v jednom rozhovoru. „Mě zajímá maskulinita jako komplexní jev — jak se projevuje mezi muži navzájem, proč být mužem předpokládá jisté závazky, spojenectví, zajímá mě, odkud se bere koncept cti a zrady, jak se maskulinita projevuje ve vztazích k dětem, starším, přírodě...“

Podobně sociálně zaujatá témata se objevují i v tvorbě dalších latinskoamerických autorek, jako je Fernanda Melchor, Camila Sosa Villada, Valeria Luiselli, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez nebo María Fernanda Ampuero. Ve svých prózách vyprávějí o lidech na sociálním okraji, uvězněných v koloběhu smrti a násilí, machismu, o komunitách postižených chudobou, obchodem s drogami, chamtivostí ropného průmyslu, zničením životního prostoru, o bezmoci migrantů... Je příznačné, že většina z nich se také původně nebo zároveň živí jako novinářky. Sociální téma ovšem netrčí z jejich próz jako konstrukt, nesklouzávají k publicistice nebo pedagogickým výkladům. Experimentují s jazykem a jeho oralitou (Melchor), svěbytným slangem a dialekty (Sosa Villada, Almada), reportáží a esejí (Luiselli) nebo žánrovými prvky (Enríquez). Pokud bychom vzali tezi o „novém boomu latinskoamerické prózy“ vážně, vyznačuje se právě touto směsicí sociální naléhavosti a touhy hledat nové možnosti jazyka a románové formy a odvahy experimentovat.

**Autor je redaktor *Hosta*.**



www.itvar.cz

**tvar**  
obtědeník živé literatury

14/2024  
60 Kč

**Gibraltar**

Na vlastních nohou na kraj kontinentu.  
V protisvětle, abych ošálila zimu.

Zofia Bałdyga

10/2024  
60 Kč

5/2024  
60 Kč

KNIHI HI HI HI

K předplatnému  
kniha jako dárek.

Tištěné předplatné 1 050 Kč,  
elektronické předplatné 550 Kč.  
itvar.cz/predplatne

# LISTY

dvouměsíčník  
pro kulturu a dialog

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

Objevte  
Listy  
online na  
listy.cz





**Revolver Revue**  
časopis kulturní sebeobraný  
since 1985

literatura • výtvarné umění  
design • společnost • kritika  
rozhovory • portréty • eseje

aktuální pro dnešek  
i budoucnost

vychází 4x ročně  
k dostání v dobrých knihkupectvích  
a nejvýhodněji v e-shopu RR

[www.revolverrevue.cz](http://www.revolverrevue.cz)  
[www.bubinekrevolveru.cz](http://www.bubinekrevolveru.cz)



DĚTI, ČTETE?  
ZÁŘÍ--ŘÍJEN--2024  
PRAHA/OLMOUC

AUTORSKÁ ČTENÍ--BESEDY--HRY  
VÝTVARNÉ DÍLNY

# DĚTI ČTETE? FESTIVAL

děti!  
čtete?

SLEDUJTE NÁS NA FB/IG @DETICTETE  
PROGRAM FESTIVALU  
ČTĚTE NA [WWW.DETICTETE.CZ](http://WWW.DETICTETE.CZ)

# RKK

Rezidence  
Café Kaprál

Večer Časopisu Host

## Pavel Klusák

15. října 2024 | 19:00 | moderuje Zdeněk Staszek

### Seferis — Grögerová

Arsenijevič

Blake

Rus

Vojnovič

Novosad

Řehák

Novotný

Honcoopová

Trinkewitz

Reverdy

Perquinová

Bonnefoy

Heaney

Hladký

Jungmannová

Grauová

Hiršal

Vaněk



2/24

[www.souvislosti.cz](http://www.souvislosti.cz)

revue pro literaturu a kulturu



svetovka.cz

Aktuální číslo # 8/2024

# Plav

Měsíčník pro  
světovou literaturu



## Kafkovské ozvěny v hispanoamerické literatuře

Amparo Dávila  
Silvina Ocampo  
José Emilio Pacheco  
César Vallejo



Roční předplatné  
objednávejte na  
[svetovka.cz/jak-koupit](http://svetovka.cz/jak-koupit)

Rozhovor k novému překladu:  
Mieko Kawakami o svém románu *Nebe*  
Soutěž Jiřího Levého: Donna Tartt v překladu  
Kryštofa Herolda



**Masterclass**

# ALEŠE PALÁNA

Otázky se přeceňují

**17. 10. 18.00**

**Centrum PANT, Ostrava**



Státní fond kultury ČR



Meme  
**2000070151884**



Jakub Jetmar

V září došla šťastného konce digitální záhada, kterou se vine i česká nit. Patrácstvo z celého světa po čtyřech letech potvrdilo identitu neznámé ženy, jejíž tvář posloužila jako textilní dekor. Závěs pokrytý obličejí roky visel i v domě jednoho Fina. Toho v roce 2020 napadlo zjistit, komu vlastně patří tváře otištěné napříč látkou. Zeptal se proto na místě nejpovolnější: internetu. Uživatelstvo nerdské sítě Reddit obratem identifikovalo pět osob, mezi nimiž byl třeba herec Orlando Bloom, šestou tvář ale nikdo neznal. A tak vzniklo velké pátrání po Celebritě Číslo Šest.

Než se internet stal nekonečnou nabídkou různých pitomého obsahu, lidé na něj chodili s poptávkou. Vyhledávali věci. Schopnost nabízet relevantní odpovědi oligarchizovaná síť z řady důvodů docela pozbyla, stále ale existují kapsy odporu. Odhodlané komunity, které identifikují zaslý pár japonských tenisek, lokalitu prababiččiny svatební fotografie, součástku z traktoru nebo třeba úryvek chytlavé písně. Na jaře takto úspěšně skončil tříletý hon na mezitím virální útržek skladby „Ulterior Motives“ od Christophera Saint Bootha. Původně se objevila v osmdesátkovém pornofilmu, zjistili odhodlaní lidé, kteří sledovali hodiny starého porna kvůli soundtracku.

Příběh látky s celebritami vedl jako každá správná záhada do Prahy. Někdo objevil katalog české textilky Látky Mráz, která tkaninu nabízela. Na Redditu proto existuje kouzelná minireportáž, jak se pátrač během své návštěvy stovčezaté matičky osměluje, aby vyzbrojen překladačem vstoupil do jedné z prodejen, ve které světě div se nikdo neměl o nahodilém hadru bližší informace. (Nikdy se nepodařilo potvrdit, jestli byly Látky Mráz výrobcem, nebo jen koncovým prodejcem.)

Průlom nastal až letos. Redditor digitálně upravil tisk na tkanině, aby víc připomínal původní fotografii. Následně ji prohnal vyhledávačem PimEyes, který umí rozpoznávat veřejně dostupné obličejí. Ve výsledcích se objevila španělská modelka Leticia Sardá. Druhý slídl se mezitím dopátral titulní strany španělského magazínu *Tendencias*, kde v roce 2006 fotografie vyšla poprvé. Kontaktoval uvedeného fotografa, který shodu mezi svým dílem a kusem látky potvrdil. Společnost nedůvěry — někteří se stále báli AI šmécka — uklidnila až samotná Sardá. Dlouho už modeling nedělá, žije na Tenerife, netušila o tom, že ji roky hledají tisíce lidí, má radost, zakládá TikTok a chce svou nenadálou slávu aspoň trochu vytěžit. Když ji to bude štvať, vždy se prý může schovat. České e-shopy mimochodem látku s výrobním kódem 2000070151884 stále nabízejí.

Autor je novinář.

HOST → 9

Osobnost

**JURAJ A TEREZA  
HORVÁTHOVI**

Téma

**DANIELA HODROVÁ**

Básník čísla

**JAN ŠKROB**

Rozhovor

**ZOFIA BAŁDYGA**

Historie

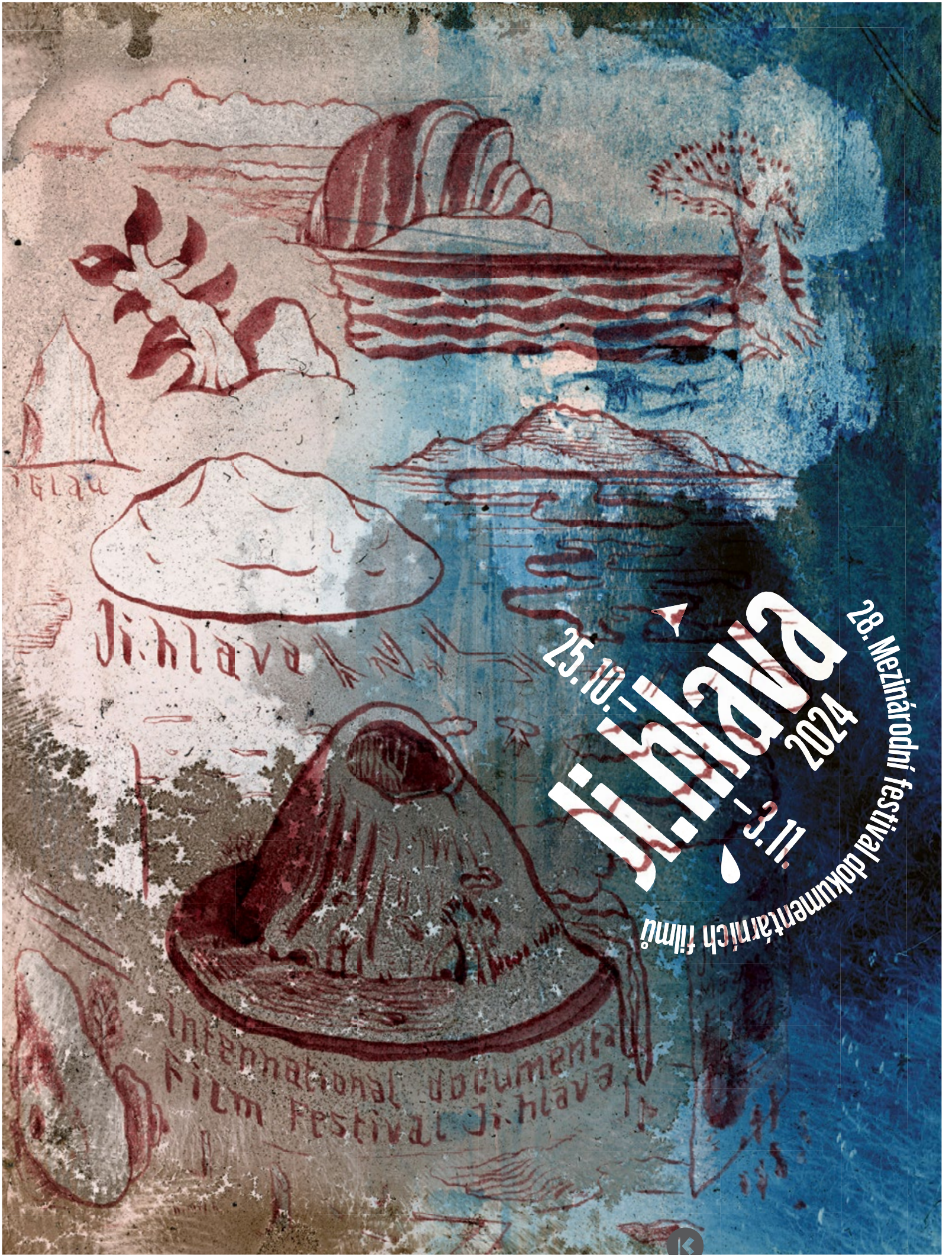
**HENRI MICHAUX**



**Jakmile si začal být jist svým  
definitivním nezdarem,  
vše se mu dařilo jako ve snu.  
Není nic pamětihodnějšího než vášnivost,  
s níž Kafka vyzdvihoval své ztroskotání.**

**Walter Benjamin**





Jihlava

25. 10. - 11. 11. 2024

28. Mezinárodní festival dokumentárních filmů

International Documentary Film Festival Jihlava

