

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Diplomová práce

Bc. Pavlína Píhová

**Komentovaný překlad knihy Patti Smith. Helene Hegemann
über Patti Smith, Christoph Schlingensief, Anarchie und
Tradition (Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2021)**

Annotated translation of the book Patti Smith. Helene Hegemann
über Patti Smith, Christoph Schlingensief, Anarchie und Tradition
(Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2021)

Poděkování

Velice děkuji Mgr. Věře Kloudové, Ph.D., za vedení práce, neutuchající podporu, ochotu, vstřícnost a cenné rady a doporučení.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze

.....

podpis

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá překladem knihy *Patti Smith. Helene Hegemann über Patti Smith, Christof Schlingensief, Anarchie und Tradition* z němčiny do češtiny. Text byl publikován v roce 2021 v rámci edice *KiWi Musikbibliothek* německého nakladatelství Kiepenheuer & Witsch, ve které umělci píší s „radikální subjektivitou“ o svých oblíbených hudebnících. Německá spisovatelka Helene Hegemann v tomto textu s autobiografickými a esejistickými prvky pojednává o zpěvačce Patti Smith, jejím díle a osobním setkání s ní. Důležitým tématem textu je též experimentální divadlo a režisér Christof Schlingensief. Na začátku této práce je zdůvodněn výběr daného díla k překladu a představena jeho autorka Helene Hegemann a její tvorba. Další část práce se skládá z překladatelské analýzy textu dle modelu Christiane Nord a popisu metody překladu. Následuje samotný překlad díla do češtiny. Práce je uzavřena pojednáním o problémech, se kterými se bylo nutné během překladatelského procesu vypořádat, a jejich řešení.

Klíčová slova

Helene Hegemann, Patti Smith, Christof Schlingensief, anarchie, tradice, biografie, autobiografie, hudba, divadlo, umění, punk, alternativní scéna, populární kultura, překlad

Abstract

The focus of this thesis is the translation of the book *Patti Smith. Helene Hegemann über Patti Smith, Christof Schlingensief, Anarchie und Tradition* from German into Czech. The text was published in 2021 as part of the *KiWi Musikbibliothek* edition of the German publishing house Kiepenheuer & Witsch, in which artists write with “radical subjectivity” on their favourite musicians. In this text with autobiographical and essayistic elements, its author Helene Hegemann discusses the singer Patti Smith, her work and a personal encounter with her. An additional important theme of the book is experimental theatre with a focus on director Christof Schlingensief. The thesis begins with a reasoning for choosing this book to be translated and an introduction of Helene Hegemann and her work. The next part includes an analysis of the translated text as well as a description of the translation method used, followed by the text of the translation itself. The thesis concludes with a discussion of the problems encountered during the translation process and their solutions.

Key words

Helene Hegemann, Patti Smith, Christof Schlingensief, anarchy, tradition, biography, autobiography, music, theatre, art, punk, alternative scene, pop culture, translation

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Zdůvodnění volby předlohy.....	9
3. Předloha a její autorka, zasazení do literárního kontextu	11
4. Rysy předlohy, překladatelská analýza výchozího textu	13
4.1 Vnětextové faktory	13
4.1.1 Autor a vysílatel	13
4.1.2 Médium, místo a čas	14
4.1.3 Adresát, intence a účinek na čtenáře	14
4.2 Vnitrotextové faktory	15
4.2.1 Téma, obsah a výstavba textu	15
4.2.2 Presupozice	16
4.2.3 Nonverbální prvky	17
4.2.4 Lexikum	17
4.2.5 Syntax	18
4.2.6 Suprasegmentální prvky	19
5. Překladatelská metoda	20
6. Překlad knihy	21
6.1 FREE MONEY	21
6.2 BECAUSE THE NIGHT.....	26
6.3 SCARLETT FEVER CLUB	30
6.4 PISS FACTORY	35
6.5 JAK TO CHODÍ V OPEŘE.....	39
6.6 ARIA FOR CHRISTOF	44
6.7 MRTVÝ ZAJÍC.....	46
6.8 BIRDLAND	47
6.9 AREA 7.....	49
6.10 JESUS DIED FOR SOMEBODY'S SINS BUT NOT MINE	52
6.11 SOUMRAK BOHŮ.....	56
7. Překladatelské problémy a jejich řešení	59
7.1 Pragmatická rovina.....	59

7.1.1 Překlad názvů kapitol	59
7.1.2 Práce s reáliemi	60
7.1.3 Intertextualita	62
7.2 Lexikální a stylistická rovina	63
7.2.1 Ne/přechylování	63
7.2.2 Zachování stylu a expresivity originálu	63
7.2.3 Kompozita	66
7.2.4 Mluvnost	66
7.2.5 Anglickojazyčné pasáže a anglicismy	67
7.3 Syntaktická rovina	68
7.3.1 Věty jednoduché vs. komplexní souvětí	68
7.3.2 Přítomný vs. minulý čas ve vyprávění	69
7.3.3 Pasivum vs. aktivum	71
7.3.4 Slovosled a aktuální členění větné	71
7.3.5 Syntaktické, slovosledné a eliptické figury	72
8. Závěr	75
9. Bibliografie	76
9.1 Primární literatura	76
9.2 Sekundární literatura	76
9.3 Elektronické zdroje	76
Přílohy	78

1. Úvod

V této diplomové práci se za zaměřím na překlad knihy *Patti Smith. Helene Hegemann über Patti Smith, Christof Schlingensief, Anarchie und Tradition* z němčiny do češtiny, který doplním o odborný komentář.

Knihy byla vydána v roce 2021 v rámci edice *KiWi Musikbibliothek* německého nakladatelství Kiepenheuer & Witsch, ve které umělci píší s „radikální subjektivitou“ o svých oblíbených hudebnících. Jedním z těchto umělců je právě mladá německá spisovatelka Helene Hegemann, mezi jejíž nejúspěšnější díla patří romány *Axolotl Roadkill*, *Jage zwei Tiger* a *Bungalow*. V knize *Patti Smith. Helene Hegemann über Patti Smith, Christof Schlingensief, Anarchie und Tradition* čtenáři přibližuje nejen život a dílo americké zpěvačky Patti Smith, ale i své vlastní dospívání, traumata a úvahy o hudbě, umění, politice, divadle, filozofii a společnosti. Centrální dějová linka textu se soustředí na osobní setkání Helene Hegemann s Patti Smith, události, které k němu vedly, a na to, jakou roli v něm sehrál kontroverzní divadelní režisér Christof Schlingensief a jeho experimentální inscenace.

Překlad textu bude doplněn zdůvodněním výběru předlohy, pojednáním o autorce a její tvorbě a zasazením textu *Patti Smith. Helene Hegemann über Patti Smith, Christof Schlingensief, Anarchie und Tradition* do kontextu jejího díla. Další součástí této práce bude překladatelská analýza výchozího textu dle modelu Christiane Nord a popis metody překladu. Pojednám také o jednotlivých problémech, které během překladatelského procesu vyvstaly, a jejich řešení.

Mým cílem je na základě překladatelské analýzy textu vytvořit funkčně ekvivalentní překlad, ve kterém budou zachovány kvality původního textu a který zároveň bude přístupný českému čtenáři.

2. Zdůvodnění volby předlohy

S autorským dílem německé spisovatelky Helene Hegemann jsem se poprvé setkala v roce 2013, když se mi do ruky zcela náhodou dostala její románová prvotina *Axolotl Roadkill* z roku 2010, která u nás vyšla v (dle mého názoru velmi zdařilém) českém překladu Evy Dobrovolné v roce 2011 v nakladatelství Odeon. Tato v mnoha ohledech poněkud kontroverzní kniha ke mně v období dospívání silně promlouvala, zaujal mě autorčin neobvyklý styl, její schopnost psát o tabuizovaných tématech naturalisticky a zároveň poeticky a zjevná zakotvenost v současném kulturním zeitgeistu relevantním pro mladé lidi – není také divu, v době publikování Hegemann bylo pouhých osmnáct let. Kniha byla protkána odkazy na hudbu a umění, které jsem měla v oblibě, a ačkoli se titulní hrdinka potýká s temnějšími problémy a divočejším životem než já v té době, mohla jsem se s její postavou a pohledem na svět do jisté míry ztotožnit a nalézt jejím prostřednictvím pocit pochopení.

Dílo Helene Hegemann jsem tedy od té doby pozorně sledovala a četla i její následující dva romány: *Jage zwei Tiger* (2013) a *Bungalow* (2018). Bylo zajímavé pozorovat, jak postupně piluje svůj styl a rozvíjí autorské dovednosti, ale stále si zachovává svůj typický přístup a vynikající oko pro detail, díky němuž dokáže zachytit ty nejdrobnější střípky každodenní reality, které by většina lidí opomenula, vytvořit z nich smysluplný celek a podat obraz současného světa z jedinečné perspektivy a s nadhledem, aniž by odvracela zrak i od jeho nejošklivějších neduhů a strastí.

Když jsem zjistila, že Helene Hegemann nedávno publikovala autobiografickou esej *Helene Hegemann über Patti Smith, Christof Schlingensief, Anarchie und Tradition*, byla pro mě tato publikace jasnou volbou pro zpracování v diplomové práci. Věděla jsem už dlouho, že z možných variant diplomových prací mě nejvíce láká praktická překladatelská práce, a tento text splňuje požadavky dostatečné náročnosti, typu textu, rozsahu a dosud nepublikovaného českého překladu. Vždy jsem se zajímala o undergroundovou kulturu a v tomto díle se spojuje hned několik pro mě atraktivních témat a aspektů: literatura Helene Hegemann, hudba Patti Smith a experimentální divadlo v podání německého divadelního režiséra Christofa Schlingensiefa. Stejně tak jsou pro mě pozoruhodná i další kulturně-spoločenská témata, kterých se autorka v této publikaci dotýká. Navíc jako pro člověka, který četl dosavadní románovou tvorbu Helene Hegemann, pro mě byla pozoruhodná i autobiografická stránka textu, která mi pomohla pochopit některé motivy, které se jejím dílem prolínají – jako např. smrt psychicky

nestabilní matky, složité dospívání, pocit společenské vykořeněnosti – a uvědomit si, že jsou v jejím díle tolik prevalentní právě proto, že vycházejí z jejího skutečného osobního života.

Jedná se dle mého názoru o obsahově i jazykově a stylisticky vytříbený a neobvyklý text, který pro mě představoval příjemnou a podnětnou překladatelskou výzvu.

Překlad by hypoteticky mohl vyjít v nakladatelství Odeon, které už vydalo předchozí dílo Helene Hegemann (*Axolotl Roadkill*). Bylo by vhodné zachovat podobu e-knihy s odkazem na playlist. V takové situaci by však dávalo spíše smysl vydat nejen tento text, ale i další příspěvky edice *KiWi Musikbibliothek*.

Další variantou by mohlo být také zveřejnění v kulturně-literární revue *Pandora*, která publikuje současnou českou i překladovou literaturu, recenze, texty o výtvarném umění, hudbě i filmu.

3. Předloha a její autorka, zasazení do literárního kontextu

Helene Hegemann je německá spisovatelka, režisérka a herečka. Narodila se 19. února 1992 ve Freiburgu a vyrůstala v Bochumi se svou rozvedenou matkou Brigitte Isemeyer, která pracovala jako grafička a malířka. Po matčině smrti se ve třinácti letech přestěhovala k otci Carlu Hegemannovi do Berlína, který v té době pracoval jako dramaturg v divadle Volksbühne. V tomto věku se také začala věnovat psaní. Pozornost si získala svým blogem. Její divadelní hra *Ariel 15* byla v roce 2007 úspěšně uvedena na experimentální scéně Ballhaus Ost v Berlíně, nadšeně přijata kritikou a rok poté zpracována jako rozhlasová hra. V roce 2008 se do německých kin dostal film *Torpedo*, který sama natočila podle vlastního scénáře sepsaného v pouhých čtrnácti letech. Za tento počín získala významnou cenu Maxe Ophülsa pro začínající filmové tvůrce. V roce 2009 si zahrála jednu z hlavních rolí v epizodním filmu *Deutschland 09*.¹

V roce 2010 vyšla v nakladatelství Ullstein-Verlag románová prvotina Helene Hegemann *Axolotl Roadkill*, která sklídila velký úspěch u literární kritiky. Tento debut byl dokonce nazván „coming-of-age románem nultých let“ a nominován na literární cenu knižního veletrhu v Lipsku. Následně ovšem rozpoutal bouřlivou diskusi na téma plagiátorství versus intertextualita, protože se ukázalo, že autorka jako inspiraci použila jiné existující texty, např. blogy, texty písní atd. Od té doby byl román přeložen do patnácti jazyků, v roce 2011 nakladatelství Odeon vydalo český překlad. V roce 2015 Hegemann natočila filmovou adaptaci tohoto románu s názvem *Axolotl Overkill* s Jasnou Fritzi Bauer v hlavní roli. Film měl světovou premiéru jako německý příspěvek do mezinárodní soutěže na filmovém festivalu Sundance v roce 2017, kde získal World Cinema Dramatic Special Jury Award for Cinematography.²

V roce 2013 vydala Helene Hegemann svůj další román *Jage zwei Tiger* u berlínského nakladatelství Hanser, které publikovalo i její následující román *Bungalow* v roce 2018. *Bungalow* byl nominován na Německou knižní cenu (Deutscher Buchpreis). Tato díla zatím nebyla přeložena do češtiny.

V roce 2021 vyšla v edici KiWi Musikbibliothek nakladatelství Kiepenheuer und Witsch esej *Helene Hegemann über Patti Smith, Christof Schlingensief, Anarchie und Tradition*,

¹ Helene Hegemann. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-04-22]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Helene_Hegemann

² Helene Hegemann. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-04-22]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Helene_Hegemann

kteřá je předmětem této práce a o které se německá novinářka, spisovatelka a literární vědkyně Julia Encke vyjádřila jako o „autobiografickém příběhu o záchraně života s neuvěřitelnou silou“.³ Edice *KiWi Musikbibliothek* v současnosti čítá 19 publikací a jejím konceptem jsou „radikálně subjektivní vyznání lásky umělců a umělkyně své oblíbené hudbě“. Ke každé knize z této edice existují také online playlisty s hudbou, která je v daném textu zmíněna nebo by mohla četbu dobře dokreslovat. Dalšími přispěvateli do této edice byli například zpěvák Wolfgang Niedecken (Bob Dylan), spisovatelka a novinářka Melanie Raabe (Lady Gaga), spisovatel a překladatel Klaus Modick (Leonard Cohen), rapperka Lady Bitch Ray (Madonna) nebo herec Charly Hübner (Motörhead).⁴

V roce 2022 Helene Hegemann vydala u Kiepenheuer & Witsch sérii povídek *Schlachtensee*. Věnuje se dále také režii a herectví, objevila se například ve filmech *Hey, Cowboy*, *Traumfrauen* nebo *Servus Papa – See You in Hell*. Žije a tvoří v Berlíně.

Umělecká tvorba Helene Hegemann dle mého názoru obecně vykazuje znaky postmodernismu – skepse vůči hodnotovým systémům a hierarchii, společenské úloze literatury a její možnosti odrážet realitu; na druhé straně pak otevřenost k jazykovému i vypravěčskému experimentu, často hravému, ale současně i k informovanému a ironizujícímu využívání starších témat, stylů a vypravěčských postupů, mnohdy v nečekaných kombinacích.⁵ Obvyklá je rovněž fragmentárnost, rozbití časové souslednosti, nespolehlivý vypravěč, metafikční odkazy, tematizace znakovosti, textovosti a intertextovosti díla či samotného aktu psaní.⁶ Literární historik Aleš Haman dále v kontextu postmodernismu zmiňuje též fakt, že někteří tvůrci spojují postupy umělecké literatury (beletrie) s podněty z původně popkulturní sféry (detektivka, western, sci-fi), díla mnohdy obsahují fantastické prvky a do literatury v postmodernismu vstoupily také nové ideologie, koncepty a problémy, například ekologické nebo feministické otázky⁷ – tato tvrzení také sedí na tvorbu Helene Hegemann, včetně textu, kterým se v této práci zabývám.

³ Helene Hegemann. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-04-22]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Helene_Hegemann

⁴ KiWi Musikbibliothek. Kiepenheuer & Witsch [online]. [cit. 2024-04-22]. Dostupné z: <https://www.kiwi-verlag.de/buch/reihe/kiwi-musikbibliothek>

⁵ MAYER, Ruth. Postmoderna/postmodernismus. In: NÜNNING, Ansgar; TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 621–622.

⁶ LEWIS, Barry. Postmodernism and Literature (or: Word Salad Days, 1960–1990). In: SIM, Stuart. *The Routledge Companion to Postmodernism*. London – New York: Routledge, 2001, s. 121–133.

⁷ HAMAN, Aleš. Postmoderna v české próze 1990–2000 a nedůvěra k příběhu. In: HAMAN, Aleš. *Literatura v průsečíku pohledů: teorie – historie – kritika*. Praha: ARSCI, 2003, s. 148–149.

4. Rysy předlohy, překladatelská analýza výchozího textu

V této části své práce se zaměřím na překladatelskou analýzu výchozího textu, ve které vycházím z modelu německé translatoložky Christiane Nord⁸ zahrnujícího vnětextové a vnitřtextové faktory, který popisuje ve své publikaci *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*.

4.1 Vnětextové faktory

4.1.1 Autor a vysílatel

Autorkou textu *Helene Hegemann über Patti Smith, Christoph Schlingensief, Anarchie und Tradition* je německá spisovatelka Helene Hegemann, o níž jsem bližší informace uvedla v předchozí kapitole. Dle Nord⁹ bývá v případě literárních textů autor zároveň vysílatelem. Zde je však situace o něco složitější, neboť se jedná o speciální edici nakladatelství Kiepenheuer & Witsch *KiWi Musikbibliothek*, ve které umělci píší o své oblíbené hudbě. Je velmi pravděpodobné, že nakladatelství Helene Hegemann oslovilo, aby takovým textem do této edice přispěla, a lze v tomto případě tudíž nakladatelství Kiepenheuer & Witsch považovat za vysílatele.

Kiepenheuer & Witsch je německé nakladatelství založené v roce 1948, které vydává kritickou a populární literaturu faktu, literární díla a zábavnou beletrii renomovaných i mladých autorů. V současné době vydává knihy 800 autorů. Nakladatelství sídlí v Kolíně nad Rýnem a spadá pod společnost Holtzbrinck Publishing Group, která vlastní vydavatelství po celém světě.¹⁰

Vzhledem k tomu, že cílem textů z této edice je být „radikálně subjektivní“, je autorka a její životní zkušenost naprosto zásadní i pro mnoho dalších oblastí, kterými se analytický model Christiane Nord zabývá. Text je do velké míry autobiografický a hluboce osobní.

⁸ NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 3. Auflage, Heidelberg: Groos, 1995.

⁹ NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 3. Auflage, Heidelberg: Groos, 1995, s. 48.

¹⁰ KIEPENHEUER & WITSCH. Verlag. Online. [cit. 2024-04-29]. Dostupné z: <https://www.kiwi-verlag.de/verlag>.

4.1.2 Médium, místo a čas

Jedná se o psanou komunikaci (oproti mluvené). S psaným textem je obvykle spojována připravenost, větší formálnost, složitější tematika, dekontextualizovanost, vyvázanost ze situace, statičnost, spíše abstraktní, racionální povaha, objektivnost, analytický, logický přístup, vysoká organizovanost, uspořádanost, integrovanost, kontinuálnost, explicitnost a určitost. Pro psaný text jsou příznačné komplexní syntaktické struktury, složitá souvětí s vícestupňovou hypotaktickou hierarchií, kondenzace, nominalizace. Při členění psaného textu se využívá hlavně interpunkce. Psaný projev má většinou charakter monologický a je realizován standardní varietou jazyka.¹¹

Text vyšel v podobě knihy – k dostání je klasická tištěná verze, já jsem však při své překladatelské práci vycházela z elektronické podoby této knihy. Na té je zajímavé to, že obsahuje i interaktivní odkazy, které vedou přímo na sociální sítě nakladatelství Kiepenheuer & Witsch, stránku s informacemi o ostatních publikacích této edice a klimatické neutralitě elektronické publikace, přihlášení k odběru newsletteru tohoto nakladatelství, a dokonce i doprovodný playlist s relevantní hudbou. Na konci textu najdeme též interaktivní seznam citací, které nás po kliknutí na danou citaci zavedou na příslušné místo v textu, kde se citace vyskytuje. Na stejném principu funguje i seznam kapitol na začátku knihy.

Místem vydání je Kolín nad Rýnem, kde sídlí nakladatelství Kiepenheuer & Witsch. Text byl publikován 7. října 2021. Co se týče celé edice *KiWi Musikbibliothek*, první publikace této řady vyšla v roce 2019 a (zatím) poslední v roce 2023. Rozdíl mezi dobou vzniku výchozího textu a překladu, jenž je předmětem této práce, je tedy zcela minimální. Vzhledem k tomu, že autorka je i „uvnitř díla“ zakotvena v době vzniku textu a pouze se v určitých pasážích ohlíží do své minulosti, lze předpokládat, že časový faktor nebude při překladu představovat zásadní výzvu.

4.1.3 Adresát, intence a účinek na čtenáře

Adresátem textu může být kdokoli, kdo se zajímá o hudbu Patti Smith, divadelní produkce Christofa Schlingensiefela, literaturu Helene Hegemann nebo zkrátka jen obecně o hudbu, divadlo, literaturu, a zejména undergroundovou kulturu. Je také možné, že

¹¹ Jana Hoffmannová (2017): PROJEVY MLUVENÉ A PSANÉ. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. [cit. 2024-04-29]. Dostupné z: https://www.czechency.org/slovník/PROJEVY_MLUVENÉ_A_PSANÉ

adresát již četl jinou publikaci z edice *KiWi Musikbibliothek*. Nejčastěji se dle mého mínění k tomuto textu čtenář dostane proto, že je fanouškem Patti Smith a kniha o ní pojednává, nebo proto, že v minulosti četl něco jiného z díla Helene Hegemann a zajímá ho její další tvorba – nebo případně obojí, jako tomu ostatně bylo i v mém případě. Čtenář Helene Hegemann bude mít s velkou pravděpodobností zálibu v alternativní hudbě a kultuře. Adresát může být jakékoli věkové kategorie od adolescenta po pamětníka hudebních začátků Patti Smith. Bude nejspíše intelektuálně a umělecky zaměřen.

Záměrem autorky a vysilatele a funkcí textu je v první řadě pobavení čtenáře, který se o daná témata zajímá. Pokud za vysilatele považujeme nakladatelství, které knihu vydalo, pak je jeho záměrem také mít další příspěvek do své edice. Text je silně expresivní a autobiografický, záměrem autorky tudíž bylo též sebevyjádření, exprese svého autorského a tvůrčího stylu a sdílení vlastního životního příběhu, svých úvah, názorů, perspektiv, zážitků a představ spojených s hudbou, o které píše. Snažila se poutavou formou lehce přiblížit také život a dílo zpěvačky Patti Smith a ukázat jejich provázanost se svým životem a dospíváním. Některými více úvahovými pasážemi mohla autorka také zamýšlet přimět čtenáře k vlastnímu zamyšlení nad určitými společenskými a kulturními fenomény.

Tyto intence byly v textu naplněny a lze se domnívat, že účinek na čtenáře je shodný s intencí autorky a vysilatele.

4.2 Vnitrotextové faktory

4.2.1 Téma, obsah a výstavba textu

Dalo by se očekávat, že kniha *Helene Hegemann über Patti Smith, Christoph Schlingensiefel, Anarchie und Tradition* bude pojednávat v první řadě o americké zpěvačce, hudebnici, spisovatelce, textařce a básničce Patti Smith, jež patří k hlavním protagonistům amerického punku a nové vlny¹². Také tomu tak do jisté míry je, jelikož však kniha patří do literární edice, která je založena na „radikální subjektivitě“ svých autorů, kteří jsou zpravidla také známými osobnostmi, ve velké míře se v ní do popředí dostává i autorka textu – Helene Hegemann. Centrální dějovou linkou knihy je vyprávění o tom, jak se Helene Hegemann osobně setkala s Patti Smith. Součástí tohoto příběhu je též i mnoho –

¹² Patti Smith. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2024-05-04]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Patti_Smith

převážně tragických – událostí a zážitků z doby dospívání autorky, díky kterým se nakonec zcela náhodou s Patti Smith setkala. V této části knihy odkryje mnoho ze svého soukromí a minulosti. Než se čtenář dostane k jádru příběhu, autorka ho dlouze napíná a dělá mnoho různých odboček, kdy esejisticky pojednává o mnoha různých tématech z oblasti kulturní, společenské, politické, filozofické i zcela každodenní. Někdy by se až mohlo zdát, že tvoří na základě volné asociace. Zároveň čtenáři vykresluje i důležité a zajímavé momenty z dospívání a života Patti Smith, o kterých většina lidí včetně jejich fanoušků neví, ukazuje jejich vliv na její tvorbu a hledá v nich paralely se svým vlastním životním příběhem. Zásadním tématem je zde samozřejmě také hudba – převážně hudba Patti Smith, ale i hudba jiných umělců, která měla v autorčině životě jistý význam nebo kterou dává smysl zmínit v kontextu příběhu. Hegemann vypráví o různých svých zážitcích a pocitech spjatých s určitými písněmi a velmi barvitě popisuje asociace a dojmy, které v ní tyto písně vyvolávají. V druhé polovině textu se do popředí příběhu dostane i další představitel alternativní umělecké scény, a tím je dnes již zesnulý německý divadelní režisér, filmař a performer Christof Schlingensief. Autorka popisuje setkání s ním, píše o tom, jaký to byl neobyčejný člověk i umělec, a vnímá ho jako jednoho z lidí, kteří ji v životě nejvíce fascinovali a ovlivnili. Prostřednictvím něj se právě také na konci příběhu setkává s Patti Smith, ačkoli si to v té době sama zcela neuvědomuje.

Knih je protkána nejen zmínkami písní a různých hudebníků, ale odkazuje i na filmy, pořady, knihy, opery, divadelní představení a různé popkulturní fenomény. Často v textu najdeme i celé citace písňových textů. Tyto reálie a intertextové odkazy budou v překladatelském procesu tedy velice důležité.

Text je rozdělen do jedenácti kapitol, které se v převážně jmenují po písních Patti Smith nebo podle úryvků jejích textů (*Free Money, Because the Night, Birdland, Jesus Died for Somebody's Sins but Not Mine*), v některých případech názvy odkazují na jiné dílo (*Götterdämmerung, What's Opera, Doc?*) a v několika případech se název kapitoly snaží zkrátka jen vystihnout její obsah (*Der tote Hase, Area 7*). Tyto případy je pro správný překlad názvů kapitol naprosto zásadní rozeznat.

4.2.2 Presupozice

Autorka u čtenáře předpokládá alespoň základní povědomí o tom, kdo je Patti Smith, a počítá s tím, že zná přinejmenším několik jejích nejznámějších hitů. Např. v případě

písň *Because the Night* dokonce explicitně zmiňuje, že to je „ein Lied, das jeder Mensch, den ich kenne, schon mal gehört“ (O: 15).

Naopak u další centrální osobnosti textu, Christoha Schlingensiefela, nezbytně nepředpokládá, že ho čtenář bude znát, a snaží se ho spíše adresátovi představit.

Presupozicí textu je znalost základních německých a amerických reálií – míst, politických představitelů, známých osobností, televizních pořadů apod. Tyto reálie bude českému čtenáři v mnoha případech nutné přiblížit a vysvětlit.

Hegemann v textu také od čtenáře očekává jistou znalost angličtiny: používá mnoho anglicismů i citací rozhovorů a písňových textů v angličtině.

4.2.3 Nonverbální prvky

Za nonverbální prvek výchozího textu lze považovat obálku knihy, jejíž design je jednotný s ostatními publikacemi edice *KiWi Musikbibliothek* (každá obálka knihy z této edice má pouze jiné barevné schéma).

Dalšími nonverbálními prvky elektronické verze knihy jsou výše zmíněné interaktivní odkazy na kapitoly, citace, webové stránky a sociální média nakladatelství, na přihlášku k odběru newsletteru a na doprovodný playlist. Obzvláště playlist s relevantní hudbou je velmi zajímavým doplňkem ke knize a jeho poslech může umocnit zážitek z četby. Pro účely této práce se však zaměřím pouze na textovou stránku knihy.

4.2.4 Lexikum

Základem lexika textu je standardní němčina, která je však ozvláštněna hovorovými výrazy (*beweihträuchern* [O: 7], *grölen* [O: 7], *auf den Keks gehen* [O: 17]), četnými anglicismy (*Output* [O: 34], *Sixpack* [O: 20], *Ladys* [O: 27], *Panic Room* [O: 30], *Backlash* [O: 11], *Freaks* [O: 40]) a okrajově i vulgarismy (*Scheiße* [O: 59], *holt sich einen runter* [O: 59], *Arschlöcher* [O: 10]). Častá jsou v textu pro němčinu typická kompozita (*Scheuklappenspiritualität* [O: 7], *Geschlechterindifferenz* [O: 7]). Důležitým aspektem, který se do lexika promítá, je mluvnost – a to nejen v přímé řeči, kterou v textu najdeme poměrně hojně, ale autorka do velké míry i sama píše tak, jak pravděpodobně také mluví. Zde se právě také do textu promítá ona „radikální subjektivnost“, která definuje celou edici *KiWi Musikbibliothek*. Hegemann používá slangové výrazy (*aufgeporscht* [O: 11], *bekloppt* [O: 12], *Kifferhöhle* [O: 30]) a zařazuje do textu i delší

slovní spojení a citace v angličtině (*moment of sharing* [O: 36], »*And he doesn't promise, that it will be good. He doesn't promise, that it will be bad. But he promises, it will.*« [O: 58]), nad míru toho, co běžná současná němčina z angličtiny asimilovala, což je pro mluvčí příslušící k mladé generaci typické. Vysoký výskyt anglicismů souvisí zároveň také s tématem, které je do značné míry zakotvené v anglicky mluvícím prostředí (USA) a k užívání anglických výrazů proto svádí. V nižší míře v textu najdeme též neologismy (*botoxen* [O: 7], *Animatograph* [O: 48]). Obecně v textu nalezneme mnoho silně expresivních, neobvyklých slovních spojení, stylistických figur a aktualizací (*Und etwas fängt Feuer und sorgt für eine Kettenreaktion, die das gesamte Viertel oder die gesamte Gegenwart abfackelt.* [O: 12]). Užitý jazyk je velmi barvitý, obrazný a různorodý a zcela jistě pro překladatele představuje výzvu.

4.2.5 Syntax

Syntax analyzovaného textu má komplexní a různorodou strukturu, což je typické pro narativní, umělecký styl. Střídají se velmi dlouhá, složená souvětí, která často např. zahrnují výčty a využívají polysyndeton (*Sie hat mit der Kunst von Christoph Schlingensief und dem Verzehr von hundertfünfzig Neapolitanerwaffeln in einem Hotelzimmer in Wien und dem Tod meiner Mutter zu tun, mit einem apokalyptischen Müllberg im zweitältesten Sprechtheater der Welt und einem Slum in Namibia, mit Porträtbüsten der Dichter Calderón und Goethe und Shakespeare und Schiller und Grillparzer, und mit der Explosion, die einen Teenagerkopf in Stücke reißt, weil zwei Welten in ihm Krieg gegeneinander führen.* [O: 6]), s naopak velmi krátkými, úsečnými větami (*Zufällig. Im Internet* [O: 9]; *Ich wiederhole, sie ist auf Instagram. Und das verzeihe ich ihr nicht.* [O: 8]). V těchto extrémních případech by teoreticky dobře fungovalo a dávalo smysl mít dlouhá souvětí rozdělená do několika vět a krátké věty naopak propojit spojkou, autorka však takto píše záměrně – dlouhé věty, které se táhnou přes několik řádek, čtenáři pomohou vnořit se do příběhu, umožňují podrobné popisy a introspektivní pasáže; krátké věty s dlouhými souvětími poutavě kontrastují, značí důraz a působí velmi úderně. Tato syntaktická variabilita pomáhá udržet zájem čtenáře a dodává textu rytmus.

Někdy se syntax textu zdá být fragmentovaná, s krátkými frázemi nebo větami vloženými do delších vět (*Man kann Musik nicht hören, wenn man liest, wie sie jemand beschreibt, dadurch wird sie nicht in etwas anderes verwandelt, sondern zerstört.* [O: 16]). Tato fragmentace může vytvářet pocit naléhavosti nebo odrážet proud vědomí autorky.

Text také obsahuje mnoho závislých vět, které poskytují další informace, rozvíjejí myšlenky nebo nabízejí kontext (*Easter ist ein Album über Tod und Auferstehung, sie hat es im Krankenhaus zu schreiben begonnen.* [O: 15]). Tyto věty obohacují narativ textu a přispívají k jeho hloubce.

Občas jsou použity paralelní struktury, které přidávají próze na rytmu a symetrii (*Teilen nicht im Sinne von verstehen. Teilen im Sinne der Erkenntnis...* [O: 16]).

Autorka též poměrně četně používá výpustky (...) a pomlčky (–), čímž značí pauzy, přerušení nebo změnu v myšlení. Tyto prostředky odrážejí přirozený rytmus mluveného jazyka, což souvisí s již výše zmíněným aspektem mluvnosti.

Do textu jsou také zahrnuty citace písňových textů, které jsou často integrovány bezprostředně, bez jakýchkoli úvodních značek.

4.2.6 Suprasegmentální prvky

V textu najdeme převážně standardní interpunkci. Názvy písní, knih, filmů, pořadů, her, médií atd. jsou psány kurzívou. Kurzívou jsou místy vyznačeny i důrazy ve větě. V případě citací rozhovorů a přímé řeči autorka používá boční dvojité uvozovky. Názvy kapitol jsou psané velkými červenými písmeny směřujícími nahoru. Červeně jsou uvedeny i úryvky písňových textů.

5. Překladatelská metoda

Při určování metody překladu textu *Hegemann über Patti Smith, Christof Schlingensief, Anarchie und Tradition* jsem brala v potaz řadu faktorů a zdrojů. Vycházela jsem z analýzy vnětových i vnitřních faktorů výchozího textu dle Christiane Nord¹³ se speciálním ohledem na cílového čtenáře a funkci a styl textu. Dále jsem se opírala o dílo Jiřího Levého a jeho dvojí normu v překladu.¹⁴ Levý u reprodukčních umění, mezi která překlad spadá, rozlišuje dvě normy: normu reprodukční, která klade požadavek výstižnosti a věrnosti výchozímu textu, a normu uměleckou, která představuje požadavek krásy a estetičnosti. Tyto normy jsou dle Levého protikladem tzv. překladatelské věrnosti a volnosti. I vzhledem k tomu, že základní funkcí výchozího textu je funkce esteticky sdělná, jsem se při překladu snažila zachovat pokud možno co největší rovnováhu mezi těmito normami. Velmi důležité pro mě bylo čtenáři zprostředkovat specifický styl autorky, jejíž figury, metafory a místy např. i syntaktické postupy mohou na čtenáře v překladu působit zvláště, ale zrovna tak působí i v originále. Mým cílem bylo vytvořit funkčně ekvivalentní text, ve kterém budou co nejvěrněji zachovány obsahové a stylistické aspekty výchozího textu, ale na druhou stranu bude také dostatečně přirozený, plynulý, čtivý a pro českého čtenáře přístupný a srozumitelný. K volnějším překladu jsem se proto uchýlovala především v případech, kdy bylo potřeba vyrovnat rozdíly vyplývající z odlišnosti jazykových systémů a zvyklostí němčiny a češtiny a výchozí a cílové kultury – a předpokládaných znalostí jejich čtenářů. Obecně jsem se dle oblíbeného bonmotu Otokara Fischera snažila vytvořit „překlad natolik volný, aby mohl být věrný“¹⁵.

¹³ NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 3. Auflage, Heidelberg: Groos, 1995.

¹⁴ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 88–95, 112–119.

¹⁵ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 87.

6. Překlad knihy

PATTI SMITH

Helene Hegemann o Patti Smith, Christofu Schlingensiefovi, anarchii a tradici

6.1 FREE MONEY

Při našem prvním setkání jsem Patti Smith považovala za bezdomovkyni – a ona si o mně nejspíš myslela totéž. Bylo mi třináct, skoro čtrnáct. Jí bylo osmapadesát. Nevěřím, že by si to mohla pamatovat.

Ale já si to pamatuju. Setkání s ní a řetězec událostí, které k němu vedly, patří k nejživějším vzpomínkám mého dětství. Tahle vzpomínka nesouvisí jen s její hudbou, ale taky s hudbou Richarda Wagnera. Souvisí s uměním Christopa Schlingensiefa a konzumací sto padesáti neapolských oplatek v hotelovém pokoji ve Vídni a smrtí mé matky, s apokalyptickou horou odpadků v druhém nejstarším činoherním divadle na světě a slumem v Namibii, s portrétními bustami básníků Calderóna a Goetha a Shakespeara a Schillera a Grillparzera a s explozí, která roztrhala hlavu jednoho teenagera na kusy, protože v něm spolu válčily dva světy. Tahle vzpomínka má taky co do činění se zaječí mršinou. S mrtvým zajícem, který byl v listopadu 1965 vystaven v umělecké expozici a o čtyřicet let později ho Patti Smith pohřbila v Africe, na kraji cesty mezi pouští a Atlantikem. Myslím, že na YouTube je záznam toho obřadu. Pokud ne, postarám se, aby tam zítra byl.

Několik jejích textů znám nazpaměť, ale nečekejte prosím žádný chvalo zpěv. Nebudu tu vychvalovat její androgynii ani explozivní sílu, s níž se v roce 1971 postavila v kostele v East Village a vyřvávala do mikrofonu improvizované útržky poezie dávno předtím, než se objevil gangsta rap – i když to byla skvělá vystoupení, někdy poháněná drogami a rozhodně násilně zaměřená. Vystoupení, při kterých překročila hranice blasfemie, oproti nimž Jay-Z vypadá jako upjatý bankéř, Eminem jako konfirmand po příliš velkém množství Jägermeistera a oproti nimž téměř všichni, kdo dnes na Spotify pobíhají zleva doprava a tvrdí, jak jsou progresivní, jsou jen zástupnými agenty něčeho, co elitářští maloměšťáci považují za vzpouru a čemu přitakávají, protože to nemá žádný zvláštní vliv

na jejich daňové úniky. To ale Patti Smith v sedmdesátých letech taky nedělala, ne doopravdy.

V podstatě to, co cítím k Patti Smith, hraničí se zmatenou podrážděností, jinak to říct nemůžu. Vysiluje mě tu něco, co by se dalo nazvat „zaslepenou spiritualitou“. Vzdávat jí hold jako velekněžce rebelie, svobody nebo genderové neutrality, podržovat se společenské dohodě o tom, co Patti Smith dnes smí a nesmí reprezentovat, bych pocítovala jako pokrytectví. Jako kdybych stěny v muzeu natřela na růžovo, aby renesanční obrazy vypadaly současněji. Trochu jako bych tak bojkotovala i svou vlastní budoucnost – proč se mě prosím neptejte.

Na Instagramu dnes z nejnepříznivějšího možného úhlu pohledu působí jako milá žena v domácnosti. Někde mezi ezoterikou a konformismem. Nosí dámský vous a nikdy nešla na botox. Vystupuje teď jako jakýsi guru na předávání Nobelových cen, v muzeích umění, jako spirituální maskot vysoké kultury v elitních institucích, jako patronka, která se ale nikdy nesmí do ničeho moc míchat. Ve volném čase si zapisuje své sny, fotografuje šachovnice a rozmlouvá se sochami v parcích. Zdůrazňuji, že je na Instagramu. A to jí nemůžu odpustit. Nelze to ospravedlnit jejím věkem – naopak. Ve dvaceti spala na lavičkách v parku, byla bita policií a málem zemřela, jen aby nemusela hledat řádné zaměstnání. Nabízí se otázka, proč se někdo, kdo se snažil dostat na okraj společnosti a byl v tom úspěšný – finančně úspěšný, celosvětově úspěšný – zcela odstupuje od této společnosti vzdal. Patti Smith se buď podrobila světu, anebo se svět podrobil jí. Nebo se nepodrobilo nic a nikdo nikomu a ničemu a věc se má následovně: době, ve které se Patti Smith proslavila, vládl revolucionářský přístup k životu. Lidé se vymaňovali ze zažitých struktur a znovuobjevovali svět. Možná však hnutí za autonomii ty poměry, o nichž tvrdilo, že je chce zničit, vůbec nezničilo a spíše je upevnilo. Je mi jasné, že se jedná o provokativní tezi, ale možná jsme se v období mezi lety 1968 a 2008 nepřiblížili rovnosti, možná se v těchto letech dokonce projevila zcela nová, těžko uchopitelná varianta té nejbrutálnější degradace žen. Možná byla sexuální revoluce něčím, co začalo docela pěkně, ale rychle se zvrhlo v prodejní taktiku, rozptýlení od politických rozhodnutí, která se v téže době v pozadí děla. Něco, co nesouviselo s volností a svobodou, ale propagací omezení, která omezeními nikdy nazvána nebyla. Všude jen nahé nebo polonahé ženy, v každé reklamě na auto, na každé titulní straně, a všechny vypadaly stejně. Dokonce bych si i dovolila tvrdit, že je mi méně líto těch nahých a polonahých žen než mužů, kteří byli těmito ženskými tyranizováni.

Když si na YouTube pustíte videa z domácích večírků v East Village v polovině 70. let, uvidíte Allena Ginsberga, jak mezi hippies improvizuje na buben cosi sociálně kritického, a Williama Burroughse, jak kolem sebe máchá pistolí, jelikož kromě svých šesti koček a problémů s heroinem měl taky fetiš na zbraně. A uvidíte taky Patti Smith, jak flirtuje s Bobem Dylanem jako podlézavé mládě, ale věří, že zbožila dost hranic na to, aby i tak mohla posluhovat revolučnímu obrazu svobodomyšlné, nezávislé šelmy. Připomíná mi to fenomén, kdy si dnešní ženy o sobě rády myslí, že jsou dostatečně emancipované na to, aby byly ženami v domácnosti.

V těchto svědectvích o boji za mír a svobodu vidíme lidi, kteří tvrdili, že převraccioj systém. A jejichž pokusy o převrat byly možná zneužity jako dekorativní, zábavné odvedení pozornosti od zákonů, které byly bez povšimnutí přijímány v jejich stínu. Svět byl skrytě řízen opačným směrem, než za jaký bojovníci za svobodu navenek bojovali, a to s trvalými následky, tak trvalými, že je pocit'ujeme ještě o půl století později. Nechci tu vyslovovat tezi, že studentské hnutí vedlo ke zvolení Donalda Trumpa. Ale když se propracuji k Patti Smith a stručně i k okolnostem, proti kterým se bouřila, nebo přesněji řečeno nebouřila, tak to už teď nemůžu posoudit.

Když E. R. včera příhodně stála u žehlicího prkna a skládala prostěradla, pověděla mi o objevu, který učinila večer předtím. Náhodou. Na internetu. Při četbě nějakého textu o psychologickém pozadí čehosi, předpokládám, že vzestupu autokratických sviní.

Tím objevem byla Melinda Cooper, marxistka a profesorka na univerzitě v Sydney. Melinda Cooper ve své knize *Family Values: Between Neoliberalism and the New Social Conservatism* („Rodinné hodnoty: mezi neoliberalismem a novým sociálním konzervativismem“) popisuje spolupráci mezi neoliberaly a konzervativci v polovině sedmdesátých let. Bylo to přesně v době, kdy E. R. byla v pubertě a Patti Smith se stala slavnou a obě předpokládaly, že od teď už bude všechno lepší, že vznikne systém, který bude definován rovnými příležitostmi a solidaritou, a ne rodinným původem nebo pohlavím.

Představitelé neoliberálních hnutí, kteří byli vždy považováni za největší nepřátele rodiny, si však zároveň začali hlasitě stěžovat, že společensko-politické zvraty by zničily tradiční rodinu. K tomuto rozpadu by podle nich přispělo zejména rozšíření sociálních programů, které měly matkám samoživitelkám poskytnout určitou svobodu a nezávislost

na otcích jejich dětí. A feminismus byl v očích neoliberalů pouze fatálním důsledkem tohoto fatálního vývoje, nikoli jeho příčinou.

Liberalizace rodinného práva v roce 1965 měla být v následujících letech rozšířena i na sociální práva – stát již neměl zasahovat do soukromé sféry jednotlivce a jeho vztahů, alespoň taková byla levicově-liberální ambice. Místo toho však byla postupně zmírněna nebo zcela zrušena všechna politická ustanovení, která zaručovala nebo měla zaručovat svobodu jednotlivce bez ohledu na pohlaví a původ.

Sociální dávky pro ženy byly omezeny. Do centra sociální politiky se dostala pracovní povinnost a podpora manželství. Výsledkem byl systém sociální péče, jehož kořeny sahají až k chudinským zákonům ze 16. století. Rodina se stala hlavním orgánem sociálního zabezpečení. O chudé ženy se neměl starat stát, jak se to kdysi v 60. letech plánovalo ve prospěch nezávislosti a rovných příležitostí, ale muži. Osud žen opět závisel na jejich právním vztahu s nějakým mužem. Jenže tento odpor nebyl až tak evidentní, když ty samé ženy byly zároveň osvobozené – sexuálně osvobozené – a producovaly se na billboardech ve spodním prádle. A Patti Smith na jevišti byla důkazem, že ženy mohou mužskou doménu nejen obklopovat, ale i prakticky ovládnout.

V polovině 70. let 20. století byli všichni přední představitelé neoliberalismu do jednoho toho názoru, že rodina by měla nahradit sociální stát.

Ve stejné době nahrála Patti Smith píseň *Free Money*, ve které zpívá, že může svému milenci koupit cokoli, po čem touží, i bez peněz. Píseň nenapsala pro muže, ale pro svou matku loterijní fanatičku. Ale to vás při jejím poslechu nenapadne, opravdu ne.

A tak v sedmdesátých letech lidé vystupovali a vášnivě se bouřili proti svým rodičům, ničivé síle minulosti a ukrutné bídě příbuzenství. A zároveň se rozšířily zákony z minulosti, které z těchto rodinných struktur tvrdých jako kámen učinily hlavní zdroj péče v Americe. Víím, že se opakují. Ale nemůžu v tomto případě jinak.

Když si i v dnešní době poslechnete píseň *Frederick*, mezi hrdlem a bránicí se vám vznítí několik jisker, které v podstatě úplně zlikvidují jakoukoli politickou uvědomělost. Slyším tu píseň mezi staveništi luxusních nemovitostí, v pustině Berlína, která se stala globální metropolí. Slyším ten hlas a odkud ten hlas pochází a co ten hlas chce nebo kdysi chtěl, a něco se vznítí a způsobí řetězovou reakci, která spálí celou čtvrť nebo celou současnost. Když má Patti Smith, které je už přes sedmdesát, dnes koncert, je to úplně stejné, jako to

bylo dřív – v tom spočívá její do jantaru zavařená genialita. To musí mít člověk na paměti vždy, když se dívá na její všednodenní příběhy na Instagramu, kterými vlastně jen demonstruje: Jsem stejně praštěná jako všechny babičky na světě. Je to celosvětově známá hvězda, a proto nevyhnutelně trpí stejnými neurózami jako všechny celosvětově známé hvězdy. Ale řekla bych, že její neurózy jsou poměrně asketické – a tím o něco zajímavější.

Možná bych se v téhle knize, v tomhle popisu mého setkání s Patti Smith, měla držet jen toho, co se mezi námi skutečně stalo. Protože to je dobrý příběh. Nic víc.

6.2 BECAUSE THE NIGHT

V dětství se Patti Smith každý večer celé hodiny nahlas modlila k Bohu. Když jí bylo třicet, přežila pád na beton z pětimetrové výšky.

Modlitba začíná na počátku padesátých let. Její otec je agnostik, ale díky svému zájmu o literaturu zná Bibli téměř nazpaměť. Její matka je svědkyní Jehovovou a občas ji bere s sebou proselytizovat u cizích dveří. Často je odhánějí, křičí na ně a podobně. Jako dítě je neustále nemocná. A to pořádně. Mívá horečnaté sny, které trvají celé týdny. Když zrovna není nemocná, vede na ulici války gangů. Vypadá jako náměsíčná loupežnická dcerka. Věří v Boha a že se k němu může kdykoli obrátit.

Její vystoupení vždy tak trochu připomínají kázání, odehrávají se v prostoru někde mezi apely k nalezení křesťanské spásy a terapeutickým sezením s ďáblem. Proto si občas při poslechu její hudby před sebou představují Svatou Trojici na LSD. Vážně. Vidím ji v buse Volkswagen s batikovanými plátny na střeše, jejich vzory se se mění v ovečky a kříže a panny, v křesťanské symboly, které ožívají a bojují s komiksovými postavičkami.

Její pád na beton se odehrál v lednu 1977 na vyprodaném stadionu ve floridské Tampě před dvanácti tisíci diváky.

Patti Smith Group je právě na turné s Bobem Segerem. Chce to tak její nahrávací společnost, aby ji přiblížila mainstreamu. Představuje své druhé album *Radio Ethiopia*. Jmenuje se tak, protože Patti Smith je ujetá na Etiopii. Vždycky teď na Etiopii darovává hodně peněz. Říká, že Etiopie byla dobrotivá k Rimbaudovi, jejímu oblíbenému básníkovi, a proto je ona teď dobrotivá k Etiopii.

Na pódiu v Tampě stojí žena, o které nemůžete s jistotou říct, jestli to nakonec vlastně není hezký kluk. Možná je Patti Smith ten večer sjetá, možná ne, ale během písně *Ain't It Strange* jí trochu přeskočí a zpívá: „Don't get dizzy, don't fall now...“ a:

Come move in another dimension

Come move in another dimension

Come move in another dimension

Pak ztratí rovnováhu, zakopne o monitor a padá dozadu do prázdna. Pět metrů. Nezlomí si vaz, ale několik kostí. Na ruce potřebuje dvaadvacet stehů. Turné se ruší. *Radio Ethiopia* se špatně prodává, ona je několik týdnů hospitalizovaná, nahrávací společnost se vzdává naděje na její komerční úspěch, zatímco ona propadá stále hlouběji do mystických rozepří s Novým zákonem.

Nehodu si vykládá jako Boží reakci na disputace, které s ním vede od dětství.

„Mám pocit, že to byl Boží způsob, jak mi říct: ‚Když budeš dál bušit na moje dveře, já ty dveře otevřu a ty spadneš dovnitř.‘“

To řekla o rok později v rozhovoru pro *Melody Maker*, nejstarší hudební časopis na světě, u příležitosti vydání svého třetího alba *Easter*.

Easter je album o smrti a vzkříšení, které začala psát, když ležela v nemocnici. Znamenalo pro ni komerční průlom. Je na něm píseň *Because the Night*, píseň, kterou už někdy slyšel každý, koho znám.

V roce 2002 nahrál Jan Wayne špatný houseový cover téhle písně. Je přibližně dvakrát rychlejší než originál.

Když mi bylo na podzim 2005 třináct, tančila jsem na tento cover na mistrovství západního Německa. Přiznávám, že se mi ta písnička nikdy nelíbila. Přesto jsme vyhrály. Velký úspěch. Největší v mém dosavadním životě. Tuhle soutěž si musíte představit jako bizarní střet roztleskávání, MTV a breakdance v tělocvičně v průmyslové oblasti mezi dvěma malými městy. V Porúří.

Soutěžní sport s nalepenými řasami a třpytkami v natupírovaných vlasech. Napjaté tělo, permanentní úsměv, rozštěpy v tylové sukni, při kterých se musíte tvářit sexy a snažit se vypadat zároveň jako malý tygřík a sportovně založená panička v domácnosti. To se porotcům líbí. Za to vám pak dávají body. V pozadí této tupé, téměř bolestivé techno zkomoleniny nejdůležitějšího hitu Patti Smith kvílí jakýsi vysoký ženský hlas v nepřetržité smyčce „Take me now, baby, here as I am“. V té době v rádiích horem dolem hráli taky coververze skladby *Venus*, kterou v roce 1969 napsala skupina Shocking Blue. V roce 2005 se píseň stala znělkou nového dámského holicího strojku od Gillette.

O šest hodin později mi zemře matka na krvácení do mozku.

O sedmašedesát dní později sedíme s Patti Smith mlčky proti sobě ve víceúčelové hale ve Vídni.

O patnáct let později mě probudí hluk na dvorku. To nejspíš jen někdo rozšlapává krabice z Amazonu u kontejneru na papír, ale pro mě je to zvuk obrovského, fénixovitého dravého ptáka, jak ustavičně bouchá křídly do stěn své klece. Útržky úzkostného polospánku a k tomu trocha migrény, která, jak předpokládám, souvisí s mými zábrany tyto vzpomínky sepsat.

Je těžké se držet toho, co se skutečně stalo. Zprostředkovat vzpomínku do posledního detailu tak, aby si ji někdo jiný mohl představit a plně pochopit. Obrátit své nitro naruby – do tak k nezdaru odsouzenému pokusu se člověk pustí, jen když doufá, že se mu podaří prolomit vlastní izolaci a vyjádřit své trápení tak, aby se o něm ostatní nejen dozvěděli, ale taky ho sdíleli. Sdíleli ne ve smyslu pochopili, ale aby si uvědomili, že nejintimnější prožitky zcela odlišných lidí se někdy shodují. Zároveň jakmile zážitek zapíšete, tak ho tím zabijete. Což je škoda. Ale možná je to i cílem.

Čtením textů o boxu se boxovat nenaučíte. Hudbu nemůžete poslouchat tak, že si přečtete, jak ji někdo popisuje, to ji nepřetváří v něco nového, ale ničí. Noty jsou opakem písmen. Snad jen soustředěné opojení může pomoci. Nemůžete být střízliví, když chcete psát o Patti Smith a svých vlastních duševních propastech, o předpubertálních sebevražedných sklonech a zhrouceních, která jsou jako tekutý dehet mezi vrstvami vaší kůže. Nemá smysl se v půl osmé ráno nutit sedět u stolu s šálkem detoxikačního čaje a snažit se vcítit do New Yorku sedmdesátých let, do sebe jako dítěte s žiletkou v zápěstí nebo do textu písně *Horses*, v níž Patti Smith popisuje, jak si někdo vrazí nůž do krční tepny, aby se utopil aspoň ve vlastní krvi, když poblíž není oceán.

Existují dvě možnosti. Můžu se utápět v lítosti nad nezvladatelnými nároky a studovat práva. Nebo můžu ty nároky ignorovat a dělat to, za co jsem placená, sedět s nohou přes nohu a dávat pozor, abych si při tom nepřetížila nerv, který mi občas po příliš dlouhém sezení ochromí levé stehno. A psát. Můj zápisník leží mezi pytlíčkem s levandulí a polemickým spisem o bojových uměních, je to nové laminované vydání těch klasických studentských sešitů, v nichž beatnici před šedesáti nebo sedmdesáti lety porušovali jistá pravidla. Vidím před sebou Jacka Kerouaca na zadním sedadle ukradeného cadillacu, jak s kocovinou popisuje pot, který včera večer stékal dívkám po krku. Nebo právě

Burroughse, jak si mezi svými šesti kočkami a rozebranou pistolí a lžící na heroin rychle zapisuje něco zajímavého o krysách.

Nebo Ginsberga, jak tvrdí, že viděl nejlepší hlavy své generace zničené šílenstvím. Všichni mi lezou na nervy. To je nejužitečnější způsob, jak to popsat. Na okenním parapetu stojí dvě lampy z IKEA, každá za šest eur. Myslím, že vedle v krabici je malá helikoptéra, ke které ale chybí dálkové ovládání. Pak je tu taky obličej klauna z marcipánu. A Dračí dech, desková hra roku 2018, ve které mají účastníci za úkol vykopat těžko identifikovatelný předmět z růžového plastu – trojzubec nebo tak něco. Ach ne, to je jiná hra. Ve hře Dračí dech je třeba rozpustit led.

Najednou si vzpomenu, co se mi zdálo. Těsně před tím orlem. Zdálo se mi – obraz byl ostrý jako břitva – jak si z brady škubu kilometr dlouhý chlup. Hnusí se mi to, vyvolává to ve mně paniku ze smrtící hormonální poruchy, ale triviální impuls, že je škoda ten chlup vyhodit a dal by se ještě použít jako zubní nit, je silnější.

Opakuji, že mé setkání s Patti Smith je dobrá historka. A byla. A bude. Jinak bych se ji nenamáhala sepsat, opravdu ne.

6.3 SCARLETT FEVER CLUB

Ta historka by mohla začít na letišti v Kolíně nad Rýnem/Bonnu nebo ve čtvrti East Village. Nebo v továrně v New Jersey, kde dospívající Patti Smith vyráběla kočárky a matrace.

Mohla by taky začít velkoplošnou instalací krajiny ve vídeňském Burgtheateru, v níž se Adolf Hitler, Michael Jackson, Schrödingerova kočka a Leni Riefenstahl potácejí něčím mezi vlakem duchů a kostelem, a najednou se objeví Patti Smith a zahraje na akustickou kytaru *People Have the Power*, což není vymyšlená fantazijní koláž, ale skutečně se to přesně takhle odehrálo.

Mohli bychom taky začít tím, že Patti jako žákyně základní školy prodělala spálu. Trpěla revmatickou horečkou, ze které měla halucinace. Prožívala dlouhá, mráкотná odpoledne, kdy se jí žilkování na dřevě v jejím dětském pokoji před očima měnilo na bitvy světové války. William Burroughs a Patti Smith založili v sedmdesátých letech tzv. Scarlett Fever Club (Klub šarlatové horečky). Burroughs byl přesvědčen, že každý, kdo v dětství zažil horečnaté sny způsobené šarlatovou horečkou, tak získal přístup do jiných světů a časů. To je důležitý detail.

Ale myslím, že historka začíná mým strachem z hudby. U obratiště v Porúří. V sociálním bytě mezi soláriem, komunitním centrem evangelické diakonie a dětským hřištěm, kde pod prolézačkami neustále nocovaly malé děti, protože jejich rodiče byli moc ožralí na to, aby jim otevřeli vstupní dveře.

Pokud nejde zrovna o klasickou hudbu nebo zpěv velryb, hudba pro mě není nějaký zvuk v pozadí, ale hrozba. Přísahám, že nepřeháním. Když jsem někde střízlivá a hraje hudba, katapultuje mě do stavu bolestného napětí, mám pocit, jako by se mi současně aktivovaly dvě oblasti mozku, které poskytují protichůdné impulsy, oblast pro rozpoznání nebezpečí a oblast pro překonávání hranic. Překonávání hranic, které nejde blíže definovat. Existuje pro to vysvětlení, které přesahuje sebelítost a difuzní přecitlivělost. Tragický fenomén související s nemocí mé matky. Vyrůstala jsem se svou svobodnou matkou. Málokdy se u nás poslouchala hudba. Skoro vůbec. Jen když se jeden z jejích stavů schizofrenního opojení přelil do melancholie. Ten druh melancholie, co opilce nutí dvacet minut zírat na vlastní odraz s problémy s rovnováhou nebo se kývat sem a tam s rukama obtočenýma kolem kolen, melancholie, při níž dospělí lidé s rozpraskanými rty od červeného vína a vlasy trčícími z hlavy najednou stále dokola křičí „můj otec je mrtvej“, melancholie,

jejíž intenzita předčí i extázi, která jí předcházela. Moje matka uměla zářit, byla to milující, krásná, inteligentní osoba, která pravidelně propadala fázím archaického šílenství. Když se zeptám otce, jakou hudbu poslouchala, než jsem se narodila – na cestách po Řecku v obytném voze, s platinově blond vlasy a květinovými šaty a sixpackem (ne piva, ale břišních svalů) – napadne ho zpravidla píseň *Bette Davis Eyes*. Ta vždycky mámu spolehlivě vymrštila do jakéhosi esoterického deliria. Když tuhle písničku slyšela, hned po prvních pár taktech se v ní něco zhroutilo. Z dobře naladěné krásky se změnila v sebevražedný, hašteřivý uzlíček reflexů. Od té doby, co to vím, si zacpávám uši, když tu písničku hrají v rádiu nebo na večírku, bojím se jí, opravdu se bojím – difuzní strach, který čím je hlubší, tím méně dokážu posoudit, zda je skutečně oprávněný.

Hudbu – hlasitou hudbu – moje máma poslouchala jen ve stavech šílenství. Když jsem přišla domů ze školy a schodištěm se rozléhala basová linka, věděla jsem, že mě čeká boj na život a na smrt. Ušetřím vás detailů. A sebe taky. Neměla moc desek, ale ty, které měla, mě vždycky zneklidnily, kdykoli jsem se s nimi setkala: David Bowie, The The, Rolling Stones, Grace Jones, Sam Brown, Patti Smith. Všechno démoni, kteří hrozili, že roztrhají mou mámu na kusy, a kterými máma chtěla být roztrhána na kusy. S jedinou výjimkou. A tou by Eminem.

Po mém narození přestala pracovat, žily jsme ze sociálních dávek, obložené housky z pekárny byly luxusní odchylkou každou druhou neděli. Nepíšu to proto, abych se chlubila svou zkušeností s chudobou, ale protože je to důležité pro představu okolností. Okolností, které se po třinácti letech obrátily v pravý opak. Jako ve filmu *Deník princezny*. Ale k tomu se dostaneme později. Nemyslím si, že by moje máma volila populistické strany jako Alternativa pro Německo. Ale ve špatných chvílích by o tom ze zoufalství uvažovala. Nešlo jen o to, že neměla dost peněz, ale o to, čemu se dnes často říká „být pozadu“.

Když mi bylo deset, chodila jsem na gymnázium se zaměřením na přírodní vědy. Většina mých spolužáků měla doma vytápěné podlahy a nevěděla, co je to nájemní byt. Měli kožené sandály Puma a všichni ten stejný batoh Dakine, který jejich rodiče dostali jako věrnostní bonus od jednoho řetězce čerpacích stanic. Byli to rodiče, kteří byli „pořád spolu“, byly to děti, které měly volnočasové aktivity – aktivity, na které je tito rodiče vozili druhým autem (kombi s vyhřívanými sedadly a plavým labradorem v kufru); měly starší sourozence, a proto někdy v létě odjížděly na dovolenou o dva týdny dříve než

ostatní, aby mohly navštívit ty sourozence na výměnných pobytech v kalifornské provincii. Netrpěla jsem ani tak závistí jako pocitem, že představuju problém. Ostatní děti problémy *měly* – hádky s mladší sestrou nebo zlomenou nohu, protože byli s rodinou o víkendu v přírodě v Krušných horách. Já jsem problémem sama *byla*, protože jsem nedisponovala finančními ani osobními prostředky na to, abych takový zážitek vůbec mohla mít. Zatímco ostatní pociťovali takzvanou sílu svých předků, já jsem seděla u televize. Jako dítě jsem nejezdila nikam na dovolenou ani k moři, dokud mi nezemřela matka, nikdy jsem neopustila Německo. Moji spolužáci jezdili o víkendu na zlaté svatby svých příbuzných a dívali se s bratranci a sestřenicemi na porno, já jsem seděla v betonovém činžáku, ve tři ráno jsem se díval na *Poltergeista* na stanici Pro7, protože jsem nemohla spát, a občas jsem dostala od otce pohlednici z Hollywoodu, z Brazílie nebo Rakouska, kde v té době Christoph Schlingensiefel vyzval šest milionů nezaměstnaných, aby se šli společně koupat do jezera Wolfgangsee, aby zvedli hladinu vody a zatopili prázdninové sídlo Helmuta Kohla. Na pohlednici stálo: „Je tu spousta hor a jeser“ – jeser, ne jezer.

Přála jsem si sourozence, snila jsem o sourozencích, odříkávala jsem přespávačky u kamarádů, protože jsme s mou fiktivní rodinou měli naplánovaný krátký výlet do Cuxhavenu.

Moji rodiče byli přepracovaní chirurgové. Nikdy nebyli doma. Předlohou mi byly dvě postavy z večerníčkového seriálu, stejně jako pro sestru, která v televizi dělala asistentku lékaře a v mých představách studovala na učitelku tělocviku ve Wuppertalu. Měla jsem mladšího bratra a další dva starší sourozence s neustále se měnícími křestními jmény, měli jsme své rituály, konflikty a rodinné porady, které byly do písmena převzaté z reality shows. Všechno, úplně všechno, co jsem potřebovala k inscenování tohoto paralelního světa, jsem pochytila z televize. Věděla jsem, že v řadovém domku jedné z mých kamarádek bych nevydržela ani tři dny – jakmile jsem uviděla jednu z jejich maminek postávat před kuchyňským ostrůvkem, v jedné ruce časopis o vybavení domácnosti a v druhé vaflovač, trpěla jsem úzkostí. Přesto to bylo po dva nebo tři roky moje hobby. Představovala jsem si rodinu, stalo se mi úchylkou si každý z odpozorovaných detailů dvakrát i třikrát zpracovat jako součást vlastního světa. Chtěla jsem pochopit, co mi chybí, a nejspíš jsem to pochopila. V určitém okamžiku jsem začala snění vnímat jako zradu vlastního života, začala jsem tančit a pětkrát týdně trénovat. Nikdy mi nešlo o to se zbavit

odpovědnosti, ale o spiklenectví, o to, abych se mohla vzhlížet v někom, kdo vězí ve stejných sračkách jako já. U tance to tak trochu bylo. Byla to tlupa sourozenců.

Aby mohla matka dál dostávat dávky, musela se účastnit programů na podporu zaměstnanosti. Například počítačových kurzů. A taky musela vydávat polévku v charitativní vývařovně, což je něco, k čemu se lidé, kterými jsem dnes obklopena, čas od času donutí, protože mají špatné svědomí. Ne proto, že by jim jinak jejich referentka odebrala prostředky na živobytí. Taky se pár týdnů po škole starala o těžko vychovatelné prvňáky a druháky a s jedním z těch dětí se skamarádila, bylo mu sedm, na svůj věk byl moc malý – už jsem zapoměla, jak se jmenoval – asi Kevin. Prostě se měli rádi, byla mezi nimi jakási kamarádská zamilovanost. Ten kluk mámě vypaloval alba od Eminema. Najednou byla všude po bytě cédéčka, na která žák základní školy červenou fixou opsal seznamy skladeb.

Eminema poslouchala za střízliva. Jen za střízliva. Byla to jediná hudba, kterou poslouchala střízlivá. Při Eminemovi myla okna a leštila kulatý kovový tác, o který típala cigarety, když s precizním klidem sledovala televizi a poslouchala hudbu ze sedmdesátých a osmdesátých let, jako by zoufalé tříleté dítě z frustrace rozbíjelo kostky stavebnice.

Tenhle existenciální náboj hudby vede u dětí – nebo u dítěte, kterým jsem byla já – nejen ke strachu, ale taky k něčemu jinému. K možnosti překročit práh něčeho, co číhá mimo realitu. Do paralelního světa nebo protisvěta. Jako by se odhrnul závoj a za ním se odhalilo jádro vlastní existence, nastupuje groteskní, konkrétní, hluboký průnik do pravdy, jako na tripu LSD se před vámi najednou rozprostře celá škála mezi tmou a sluncem. A kvalita extrémů, které číhají na obou koncích a jsou zároveň hmatatelné, je prakticky stejná.

Ale možná to tak při poslechu hudby cítí všichni. Možná k tomu nepotřebujete těžké dětství, možná nejsem jediná, kdo se bojí stisknout play, protože určitý akord v kombinaci s úryvkem textu způsobí to ničivé, oceánu podobné vzednutí vlastní tělesné teploty, z něhož se musíte ze všech sil probjovat zpět na hladinu, abyste se neutopili. Když ve vlaku zrovna uslyším nesprávnou písničku, strávím celé dny v posteli. Může se to stát se Scooterem, s Rihannou, s Morrisseym, s Kinks, s Patti Smith, když v *Horses* třicetkrát zazpívá „Go Rimbaud!“. Pořád mě to vrací do té podvodní existence, do které jsem jako

dítě utíkala před život ohrožujícími situacemi. Je to nosič elegického fatalismu, před kterým se dá uniknout jen krátkým zdřímnutím. A který umožňuje přístup do toho protisvěta. A možná mi taky dává přístup do Scarlett Fever klubu. I když jsem neprodělala šarlach.

Opakuji, že Patti Smith vycházela z toho, že se vždy může obrátit na Boha.

Svědkové Jehovovi jí ve dvanácti letech řekli, že v nebi nebude žádné umění, že Pollock, Picasso a Modigliani, které tolik milovala, shoří v roztaveném moři pekla. To pak vedlo k výše zmíněným sporům s Bohem a k té podivné, autistické spiritualitě, kterou si v průběhu života vytvořila jako své soukromé náboženství. Důležité je zmínit, že vždy měla přístup k protisvětu, k snovému světu, k něčemu mystickému, vznešenému, co je pro mnohé lidi dosažitelné jen prostřednictvím peněz – a tudíž vůbec.

6.4 PISS FACTORY

Než se Patti Smith přestěhovala do New Yorku, pracovala v továrně. O pauzách si četla Rimbaudovy *Illuminace*. Bezútěšnost vepřínů a jatek v New Jersey se prolíná s krajinami z básní, které Rimbaud na konci devatenáctého století složil na opiu. To se mi líbí. Umím si z toho představit moc pěkné koláže. Hnědé cihly, kov a špína a pot a práce a prasečí krev. Ale v Americe šedesátých let najednou hoří svaté keře v hlavě Patti Smith unikající do opojení, které prožil jeden náměsíčný teenager ve Francii o osmdesát let dříve. Dokáže do sebe slít realitu a své vytoužené místo. Tím vytouženým místem není žádná zelená louka, ale dílo básníků na okraji společnosti, jakýchsi veteránů, co přišli o nohu a pak v Africe obchodovali se zbraněmi.

Začínala psaním poezie. Jako první nevydala desku, ale sbírku básní. A na její první desce byl cover písně *Hey Joe* od Jimiho Hendrixe. K jejímu nahrání ji proti její vůli přemluvili lidi, co z ní chtěli udělat rockovou hvězdu. Nechtěla být průměrnou rockovou hvězdu. Proto jí trvalo dlouho, než se jí vůbec stala. Řekněme to takhle: svůj potenciál nepromarnila.

Na straně B své první desky vydala svoji písničku *Piss Factory*. A lidi, kteří si tu desku koupili, všichni radši poslouchali tu stranu B než Jimiho Hendrixe. Byla to úprava její básně, básně o její práci v továrně a o tom, jaké tam bylo horko. Pracovala čtyřicet hodin týdně a vydělávala třicet šest dolarů.

Když mi bylo osmnáct, naučila jsem se tři stránky toho textu nazpaměť a nechala se natočit, jak je recituju s instrumentální verzí od Mobb Deep. Dlouho jsem nevěděla proč. Dneska už to vím. Když nad tou písní přemýšlím, vybavím si spíš její poslední řádky než ty první. A to, jak Patti Smith zpívá, že na rozdíl od katolických dam, s nimiž musela v potu zpracovávat ocel, měla co skrývat, a to byla touha. Myslím na extázi, na teenagery nahoře bez, jak s černýma očima kolabují na kraji tanečního parketu. A na hořící fontánu.

Potom si vybavuju sebe, když mi bylo třináct. A dva pokoje, ve kterých jsem vyrůstala a kde jsem žila sama poté, co mi zemřela matka, a nedokázala jsem uklidit hřejivé deky a dýchací masky a gázové obvazy upatlané od kontaktního gelu, kterým si sanitáři natírali ruce. Nemohla jsem se toho dotknout, ty věci tam zůstaly tři měsíce. Žila jsem výhradně z okurek a Ferrero Rocher, nikdy jsem pořádně nehasila cigarety, zlatý papír v popelníku se vzněcoval, pořád něco hořelo – kytky, polštáře, sešity.

Ničila jsem nábytek, občas jsem se pokoušela zlomit si ruku, celé dny jsem zírala na stejné místo. A ani jednou jsem nebrečela. Bylo to, jako by mě její smrt tlačila do plesnivé matrace. Jako bych musela napnout každý sval až do křeče, abych se v té plísni nerozpustila.

Byla tam důležitá taky zeď, která se mi v té době stále objevovala jako obsedantní myšlenka a někdy se objevuje i dnes. Každých několik týdnů se ji snažím popsat ve svém deníku, nevím, komu jsou tyto pokusy o popis určeny, určitě ne mně, dokonce ani Bohu. V podstatě je to sakra jednoduché. Ta zeď pochází z filmu. Ten film se jmenuje *Městečko prokletých*. To městečko ve filmu trpí kolektivní ztrátou paměti. Jednoho rána se všichni probudí a už si nepamatují noc. O devět měsíců později ženy porodí děti, které zřejmě zplodili mimozemšťané. Děti, které si ve škole během hodiny zapamatují celé encyklopedie a všechny vypadají stejně, mají pronikavé, zářící oči, jimiž ovládají myšlenky a činy obyvatel městečka. Bylo mi devět, když film dávali večer v televizi, a myslím, že jsem se v mimozemšťanech i rodičích poznala. Spíš v rodičích. Tedy: spíš v lidech. V době svého dospívání se mimozemšťané snaží vyhledit lidi tím, že je telepaticky ovládají. Rodiče přivádějí do bolestného stavu bludu, do stavu, v němž se mohou jen neustálým sebepoškozováním ujišťovat, že nejsou hologramy, ale mají hranice, maso, krev a kůži, hranice, které se však stále více rozplývají. Jediný způsob, jak tomu učinit přítrž, je myslet na cihlovou zeď. Zeď, která obklopí všechny vzpomínky, pocity, impulsy, jimiž chtějí tito dospívající mimozemšťané proniknout, zeď, která je ochrání před sebevraždou, k níž jsou hnáni.

Ta zeď je postavená ze stejných cihel jako továrna, v jejímž horku Patti Smith občas omdlávala. To znamená, že éterická část mého já tvrdí, že její zeď a moje zeď jsou srovnatelné.

Jako dítě jsem si tuhle zeď představovala celé hodiny. Byl to hospitalismus, něco mezi meditací a reflexem hrát si na mrtvého. Po mámině smrti jsem ji už nedokázala zbourat. Byla jsem uvězněná. Nemohla jsem se přes ni dostat. Řekla bych, že to byla ochranná zeď. Nepíšu to ráda, zní to jako až příliš laicky psychologické vysvětlení a taky trochu pokrytecky, ale nic lepšího mě nenapadá. Ochranná zeď proti dvěma vlnám tsunami, které se na mě valily z opačných stran. Jedna vlna byla smrt, druhá život, obě nezkrotné ve své síle. Člověk zadržuje dech a čeká, rok co rok se snaží zeď postupně bourat. A pak přijdou setkání nebo skladby, určité akordy, které ty cihly rozdrolí. Průstřely, kterými pronikají

paprsky. Trochu jako laserová ukazovátka. Bolí to na kůži, ale bolest přebije úleva, že za tou zdí svět neskončil, ale že tam ještě čeká trocha světla.

Před několika dny jsem špatně nasadila kávový filtr a popálila se. Vroucí voda se mi proudem vylila na pravou ruku. Když se nad tím zamyslím, je to pocit jako popálit se plamenem plynového sporáku. Reakci na bolest jsem zabránila ve chvíli, kdy jsem si uvědomila, že ji ucítím – žádné ucuknutí, žádné zasténání. Místo toho jsem se ponořila o úroveň hlouběji do sebe, jako by můj organismus věděl, že se s určitými událostmi může vypořádat jen tak, že všechny instinkty a reflexy nahradí cílenou nehybností. A otupělostí. Člověk se spálí, ale tělo neprojeví vůbec žádnou reakci. Jen hluboké, neslyšné dýchání, člověk se snaží prodýchat – do nějaké nouzové místnosti. Kterou si představuju jako polstrovanou dutinu mezi žaludkem a plícemi. Ověšenou světýlky. Něco jako huličské doupě. Taková kombinace huličského doupěte a ocelového trezoru.

To bylo místo, kde jsem žila po mámině smrti. Měsíce nebo roky. Ale to není začátek toho příběhu. Začátkem je kus přetíratelné tapety, kterou jsem strhla ze zdi v dětském pokoji. A první výkřik, který jsem ze sebe vydala po měsících mlčení, zlostný výkřik, co zní, jako by někdo rozmačkával mládě hyeny. Není mi ještě ani čtrnáct a pořád jsem v rodné Bochumi. Zavolá mi otec. Podle mých vzpomínek telefon zazvoní přesně ve chvíli, kdy začnu křičet. Ale já nemůžu přestat křičet. Prostě křičím dál. Po telefonátu si musím převléknout tričko. Brečela jsem tak moc, že je promočené. Volá mi, aby zjistil, jestli jsem v pořádku. Skoro se neznáme. Slyší mě křičet a zavěsí, aby informoval školu. Sdělí sekretářce, že příští dva týdny nebudu chodit do školy. Vlastně možná už nikdy. Pak mi rezervuje letenku do Vídně a zavolá mi zpátky. Zatímco já se v telefonu hrouším a mám něco, čemu se dřív říkalo nervové zhroucení a co dnes vede k urychlenému předepsání sedativ na tlumení úzkosti, on sedí v divadle ve Vídni na koncepční zkoušce. Pravděpodobně jí vlašský salát.

Projekt, na kterém tam tenkrát pracoval s Christophem Schlingensiefem, byl o mrtvém zajíci. O pětutinové lodi, kterou Schlingensief táhl pouští. Otec mi vysvětluje, že je to o afrických Dvojčatech, která se potopila v moři u namibijského pobřeží, a taky o Richardu Wagnerovi a touze po smrti, ale já netuším, o čem mluví, a proto si to nezapamatuju. To, co tu uvádím, je převzato v upravené podobě z rozhovoru, který Christoph tehdy poskytl rakouským novinám. Otec mi do telefonu v bujarém nadšení

vypráví, že chtějí spojit 11. září a Beuyse, Odina a Wotana, Afriku a Island, bude to halda materiálu. Dodnes nevím, jestli se mě tím přívalem pro mě nesrozumitelných útržků myšlenek snažil rozptýlit, nebo jestli opravdu na chvíli zapomněl, s kým si volá. Instalace, která se táhne od hlediště až do zákulisí, pokračuje. Experimentální montáž, seriózní nabídka autonomie pro návštěvníka. Směs umělecké výstavy a bohoslužby. „Můžeš jenom sedět. Můžeš se schovat.“

Mám jen omezenou představu o tom, o čem to můj otec mluví, v podstatě žádnou. Nevím, kdo je Parsifal ani Schlingensief, nejsem si ani jistá, jestli je Vídeň hlavním městem Rakouska nebo Holandska. Ale ještě nikdy jsem neletěla letadlem. Říkám, že jo, že přijedu. A on říká, že jo, do toho. Jestli chceš, tak přijed'. Potom si naházím do batohu pět párů kalhot a modré oční stíny.

Ve stejnou dobu sedí Patti Smith v New Yorku, ještě nemá sbaleno, ale určitě aspoň přemýšlí o tom, co by si mohla sbalit. Přijede tři dny po mně.

6.5 JAK TO CHODÍ V OPEŘE

Patti Smith a Christoph Schlingensief se seznámili o rok dřív v bavorském městě Bayreuth. To je místo, kde ani jeden z nich neměl co pohledávat. Musím se smát, když to píšu, protože Bayreuth je považován za neoburžoazní shromaždiště velkopřumyslníků bez špetky vkusu, je to poslední místo na světě, kde je setkání těch dvou představitelné, větší smysl by dával třeba Bílý dům nebo Mars. Skutečnost, že Patti Smith a Christoph Schlingensief byli ve stejnou dobu na Wagnerově festivalu, akci pro přesaturované zombies a upjaté bohaté tradicionalisty, by se dala považovat za vtip od Boha. Jako by Bůh našel zalíbení v osvěžující agresivitě, se kterou oba přistupovali k otázce jeho existence, a dovolil si žert na jejich účet. Na lístek musíte čekat roky nebo na černém trhu utratit čtyřciferné částky v eurech. A pak o přestávkách stojíte na travnatém kopci. Mezi maceškami a stánky s humrovými párky za dvanáct euro padesát.

Takže. Rocková legenda z New Yorku, která se pohybuje mezi literárním punkem, extází a uctíváním rouháním a o dva roky později nahraje cover *Smells Like Teen Spirit* od Nirvany. A provokativní umělec z Porúří, který byl v dospívání dlouho ministrantem, v talk show ukazuje na kameru nežity na zadku a s jasnozřivostí, opravdu láskyplnou, divokou jasnozřivostí, která je v té době stále nepochopena jako pouhá bezcitná provokace, zkoumá mechanismy veřejného rozrušení. Svými inscenacemi ukazuje světu, čeho se svět bojí. (Opravdu věřím, že to bylo vždycky jeho cílem).

A Patti ukazuje světu, že se bát nemusí. Vlastně ne, možná spíš světu ukazuje, že na strach se dá docela dobře tančit, v tom je rozdíl.

Pro Schlingensief je opera „vězením, v němž se zabydlela vysoká kultura“. Přesto v Bayreuthu inscenoval Parsifala. Co znamená přesto? Chtěl porušit několik zákonitostí. Což by měl. Ale ne zase moc. Později popsal produkční podmínky jako fašistické. Je přesvědčen, že se mu tam rozbuřela rakovina. V tu chvíli se pro něj Bayreuth stává bitevním polem, kde musí všemi prostředky bránit svou uměleckou integritu proti malomyslným berserkům.

Několik měsíců před začátkem zkoušek poskytuje Patti Smith rozhovor týdeníku *DIE ZEIT*. Zmiňuje se v něm o tom, že ji fascinuje Wagner. Redaktoři jsou ohromeni. Požádají

Patti, aby odletěla do Bayreuthu a napsala o Schlingensiefově premiéře. To občas v *DIE ZEIT* rádi dělají. Každý rok do Bayreuthu vyšlou nějakou celebritu, která s celou tou věcí nemá vůbec nic společného. Já sama jsem to pak taky jednou dělala, jen jsem tam na rozdíl od Patti Smith už byla jednou předtím – jako uhrovitá pubertáčka s nadváhou a mastnými vlasy, takže jsem se tam cítila podobně mimo.

Patti o té zakázce vypráví několika přátelům v New Yorku, kteří milují Wagnera. Ti jí závidí, protože na lístky čekají už léta. Řeknou jí, že Schlingensief, o kterém nikdy neslyšela, je nebezpečný. Je to německý Rimbaud. Musí si na něj dávat pozor, opravdu si na něj musí dávat pozor. Ušklíbne se a řekne: „Jo, jasně, německý Rimbaud. Budu opatrná.“

Úlohou mého otce bylo a je udržovat strukturální nejasnost mezi realitou a uměním. Tak bych to shrnula. Když jsem byla malá, pracoval jako dramaturg v berlínském divadle Volksbühne, které rakouská herečka Sophie Rois jednou označila za „východoněmeckou obdobu hollywoodských studií“. Cestoval po světě a stal se jedním z nejbližších Schlingensiefových spolupracovníků, jakýmsi zdrojem nápadů poskytujícím teoretické základy pro groteskní rychlokvašky, které se se z něj během zkoušení hrnuly. Můj otec byl v podstatě zodpovědný za intelektuální rámec Christophovy tvorby – tvorby, která se pohybovala někde mezi genialitou a blbostí. Patti to jednou docela dobře shrnula: „Někdo, kdo nahradí umírající labuť mrtvým zajícem, je buď génius, nebo idiot. A Christoph je obojí.“

Můj otec se zkrátka staral o to, aby vždy zůstalo krásně nejasné, zda je daná Christophova aktivita uměním, nebo politikou, odpovědí na všechno, nebo čirým nesmyslem. Každá produkce se odehrávala na téhle napjaté hranici. Před máminou smrtí jsem o tom neměla sebemenší ponětí, opravdu nulové. Věděla jsem, že otec pracuje v divadle, ale představovala jsem si klauna s bílým make-upem a lebkou v ruce, sametové závěsy, trochu Shakespeara, trochu pantomimy. Na důstojném, zvladatelném, prostém jevišti. To, co si člověk představí pod pojmem divadlo, když mu je dvanáct a žije v problémové čtvrti. Uprchlíci v kontejnerech v centru Vídně nebo nezaměstnaní koupající se ve Wolfgangsee či průvody na pohřební pochod se stovkami tanečnicků samby v brazilské džungli se v těch předstávách neobjevovaly. A zatýkání ze strany státní moci bůhvíproč taky ne.

Christoph se vymykal divadelním zvyklostem. V divadle i mimo něj. Na jevišti divadlo zrevolucionizoval. Provedl na něm věci, které tam podle běžných divadelních konvencí neměly co dělat – neuvěřitelná zpracování, neuvěřitelné postupy. Ale taky osobní extempore. Třeba přiznání, že má svrab nebo nežít na zadku. Nebo jednoduše řekl celou pravdu o svém životě, včetně těch nejhorších detailů o dramatech s tetou Trude, o pokusech o sebevraždu a tak dále. Ale v polovině devadesátých let to ještě dělal s jakousi záchrannou sítí. První jeho produkce, kterou můj otec viděl, byla podle jeho názoru až moc trapná a upravená. Naneštěstí Christoph zároveň prohlašoval, že divadlo je pro něj tou nejvyšší zповědí. Po představení přišel otec za Christophem a řekl mu, katolík katolíkovi, že lhát ve zповědnici je dost pitomý hřích. A pak Christoph běžel zpátky do zповědnice, tedy zpátky na jeviště, a od té doby už jeviště prakticky neopustil, aby tak naplnil svůj vlastní nárok na tuto nejvyšší pravdu. Když potom skutečně lhal, když u něj nastala recidiva konvencí, které nesnášel, tak se osypal. Dostal vyrážku, kterou hrdě ukazoval publiku, a nechal si od divadelního lékaře na jevišti vrazit do ruky kortizonovou injekci. Můj otec tvrdil (a to neustále), že Christoph je jediný člověk na světě, který má alergii na lži. To já jsem se od tří let neustále zaobírala lhaním, tajila jsem matčinu nemoc, nedávala jsem najevo, co se doma odehrává – ze strachu, že mě pošlou do dětského domova, ale taky ze strachu z veřejného ponížení.

Proto na mě Christoph a jeho dílo (nebo to, co jsem o něm zběžně pochytila) mělo po mámině smrti, řekněme, *zajímavý* vliv – a nejen to, bylo to něco, o čem by moje matka doufala, že to vynahradí její nedostatky. O tom jsem přesvědčená. Ten člověk dělal něco naprosto jedinečného. Nikdo předtím k divadlu nepřistupoval tak reflexivně a zároveň anarchisticky, bylo to úplně jiné než všechno ostatní, co se dělo na mezinárodní scéně. A nebyla to čistě jen zábava. Představte si, že by se moderátor Thomas Gottschalk v televizi z ničeho nic začal strašně potit a spustila se mu jakási alergická reakce. A pak by najednou v pořadu *Wetten, dass...?* začal procházet publikem a ukazoval by všem ruku a říkal: „Koukejte se na to! Ty pupínky jsou úplně všude!“

Ale přesně to Christoph udělal. Taky v televizi. Stáhl si kalhoty a ukázal svůj nežít, a to nebylo myšleno jako provokace, vážně ne. Byla to spíš chvilka sdílení.

Chtěl úplnou pravdu a nic než pravdu. A pro tuhle pravdu bezuzdně zneužíval prolhané divadelní mechanismy.

Bertolt Brecht řekl: Musíte zbourat čtvrtou stěnu. V podstatě to znamená, že pokud chcete dělat realistické divadlo, nemůžete ignorovat skutečnost, že tam sedí diváci. Je to docela jednoduché. Ochota interagovat z jeviště s lidmi, kteří jsou s vámi ve stejné místnosti – to byla Brechtova revoluce. A pro lidi z Volksbühne byla na začátku devadesátých let naprostou samozřejmostí. To bylo na Volksbühne stejně super – na rozdíl od tehdejších divadel, která pořád tvrdila, že se dění na jevišti odehrává v kukani oddělené od publika.

V konkurenčním divadle Schaubühne zkoušel legendární režisér Peter Stein tak půl roku a pak se muselo hrát všechno přesně tak, jak to bylo nacvičeno, každé představení muselo být identické, nesměla se udělat žádná chyba, protože jinak by se celá iluzionistická konstrukce zhroutila. A když se stalo něco nečekaného, tak ten herec, který za to mohl, dostal co proto, všichni byli bezradní, bylo to naprosto trapné, scéna se zasekla a nikdo nemohl nic dělat, byli ztraceni. Když šli na jeviště ve Volksbühne, *doufali*, že se něco nečekaného stane.

Stejně jako si Patti Smith nikdy před koncerty neplánovala, jaké gesto bude doprovázet který řádek textu.

Ve Volksbühne se dostali do vrcholné formy, až když se přestali na všem domlouvat. Pak byli všichni ve svém živlu. To byl ten rozdíl. A to souviselo s popem a punkem stejně jako s filozofií a revolucí.

V Schlingensiefově případě vedlo bourání čtvrté stěny nakonec k bourání celého divadla. Divadlo pro něj začalo být příliš omezující. Létal po světě a dělal divadlo, kde se mu zachtělo, v pravcovém zapadákově v Sasku, v Namibii, v New Yorku, v Salcburku. Nikdy se na jeho akcích nedalo přesně říct, kdo je divák a kdo ne. Dokonce se ani nedalo poznat, kdo je policista a kdo ne.

Představte si to následovně: Werner Brecht, obézní, přátelský muž s vadou řeči, stojí v elegantní policejní uniformě v McDonald's, aby si během polední pauzy objednal svých sedm hamburgerů. A pak si lidé řeknou: No, policajti v Hamburku taky nepůsobí zrovna dobrým dojmem. Když si to extrapolujete a domyslíte do konce i s důsledky, může to být velmi třaskavá situace.

V průběhu tohoto realistického divadla nerozeznatelnosti, divadla, v němž všechno, co nebylo skutečné, bylo skutečné, hrál jednou herec na ulici, že mu praskl žaludek. Přijela sanitka. To všechno vypadá znamenitě, říkali si nejspíš všichni kolem, bez ohledu na to, zda to byli herci, nebo civilisté: Proboha, tady je možný všechno. Nikdo nevěděl, jestli jsou záchranáři zasvěcení, nebo ne. Nebyli.

A pak se ten herec v sanitce najednou posadil a brzdy zaskřípaly. A sanitka – skutečná sanitka – málem přejela skutečné dítě. To dítě někdo na poslední chvíli strhnul na stranu, ale bylo to o fous, bylo v podstatě málem po něm. A herec potom vystoupil ze sanitky.

Tenhle projekt se jmenoval *Passion Impossible* – mám nad stolem pověšenou fotku, na které Christoph slouží mši jako kněz s Armádou spásy v pozadí.

6.6 ARIA FOR CHRISTOF

Když jsem Christopha ve Vídni poprvé potkala, připadal mi jako mix Ježíše a atraktivního správce z Porúří, jen tam tak stál, zíral za mě na kus kulis, které se v pozadí přenášely zleva doprava, a vypadal, jako by cucal atomovou částicí. Nebylo na něm nic nadlidského. Byla to jen dobře fungující souhra síly a atraktivity a inteligence a punku, náhody a genů, lásky k lidstvu a nenávisti ke společnosti a dobrého humoru a zoufalství. Přesto bylo na jeho vystupování něco nadpřirozeného a myslím si to i teď, když vidím videa, na nichž je převlečený za aktivistu Rudiho Dutschkeho a huláká: „Přineste mi hlavu Adolfa Hitlera!“. Musím to napsat, i když to zní jako superlativistické přibarvování. Každopádně jeho vyzařování, nebo řekněme spíš jeho způsoby, vás nikdy nepřiměly padnout před ním v úctě na kolena, ale spíš vás nutily se protáhnout, zakřičet na něj a zeptat se, co je to vůbec za kravinu. A pak jste se zapovídali. A vyzdvihl se na piedestal, na kterém jste ho viděli stát a na kterém jste po tom setkání viděli stát i všechny ostatní lidi. Bohužel mě napadá jedna buddhistická sůtra, která ten břitký, vůbec ne hipísácký nárok na toleranci vystihuje: Ten, kdo se považuje za nadřazeného, podřízeného, nebo dokonce rovného jinému člověku, nerozumí skutečnosti.

Jednáním s ním jste si vypěstovali docela dobrý detektor blbců. Nebyli žádní slabí a silní, důležití a nedůležití. Nechal každého, aby se zapojil. Všechno a všechny, hlavně aby se něco dělo. Shromáždil kolem sebe průřez společností. Vysoce neurotické podivíny. Herecké hvězdy, děti, postižené, studenty, bezdomovce, milionáře, Japonce, Američany, Afričany, intelektuály, zdravé lidi. A nemocné lidi, kteří téměř nemohli pohnout svalem v těle a mohli jen mrkat. Jedním okem. Pak spolu v kantýně seděli herečka Jenny Elvers, filozof Peter Sloterdijk a Angela Jansen s amyotrofickou laterální sklerózou. A na svatbě Klause a Helgy, kteří se seznámili na uzavřeném psychiatrickém oddělení, se najednou objevila skupina filmových hvězd, se kterými byli kamarádi.

Christoph ve své šíleně dobré náladě vyhodil každé společenské setkání do povětří. Byl ztělesněním polarizace.

Ale to je jen takový stručný přehled toho, co za dvě desetiletí vybudoval. Hodně v něm toho chybí. Všechno se to mohlo kdykoli zvrhnout v ničivou megalomanií. Několik jeho zaměstnanců skončilo právě ve cvokárně, před kterou mě jeho produkce zachránily, ale o tom by měl raději napsat knihu někdo jiný.

Setkání s ním patří mezi nejdůležitější v mém životě. Stejně tak setkání s Carlem Hegemannem. Zažila jsem, jak se z domnělého kreténa, který zplodil dítě a pak ho opustil, na poslední chvíli přece jen stal dobrý otec. To není špatná zkušenost. A dá se shrnout hlavní zásadou jeho života, kterou říkával při každé příležitosti a která mě vždycky přiváděla k šílenství: Nic není pravda bez svého pravého opaku.

6.7 MRTVÝ ZAJÍC

Christoph Schlingensief v Bayreuthu ještě neví, že má rakovinu, přesto inscenuje Parsifala jako svůj vlastní prožitek blízké smrti. Tuhle Wagnerovu operu propojuje se svou představou o tom, jak budou vypadat poslední vteřiny jeho života, díky čemuž prakticky jde i o prožitek blízké smrti Richarda Wagnera. Jedna polovina publika je z toho naprosto nadšená, někteří považují ten večer za dokonalou věrnost dílu, za vrcholnou poctu autorovi. A druhá polovina si myslí, že to je zprznění posvátné hry, rouhání, ačkoli užití toho slova mi tu připadá příliš inflační. O tom všem si můžete přečíst na internetu. Každopádně Angela Merkel si myslela, že se představení docela povedlo. Zpěvák Roberto Blanco, který byl taky v publiku, ho nejspíš prospal.

Na konci inscenace běží pěvec v bílém rouchu jako symbol Parsifalova vykoupení světelným tunelem vstříc své smrti. V popředí je na průhledném plátně několik minut promítán zrychlený proces rozkladu zajíce. Což samozřejmě dramaturgicky stoprocentně sedí na umírajícího člověka. Ale hodně upjatých wagneriánů se nad tím rozčiluje. Patti naopak srší nadšením. A to i nadšením z potlesku. Potlesk v Bayreuthu je opravdu zážitek – každý hardrockový festival je oproti tomu jen trapná besídka pro mateřskou školku. To jsem později zažila na vlastní kůži. Úplně šílené. Dav přesycených příslušníků vyšší střední třídy šílí, až přehnaně vulgárně uráží účinkující na jevišti a zároveň freneticky tleská jako o život. Sedmdesátníci sedí na sametových křeslech a řvou jak pomínutí.

Schlingensief přichází na jeviště do tohoto bouřlivého koncertu plného pohrdání a nadšení s úsměvem a rozpřahuje ruce, jako by chtěl publikum obejmout. Patti si všimne, že někteří lidé, kteří předtím bučeli, se najednou začnou usmívat a přidávají se k jáсотu. Když o dva roky později inscenaci vidím já, Christoph přichází na jeviště znovu. Ale ne proto, aby diváky objal. Zatne ruku ve vítěznou pěst.

Po premiéře se v Bayreuthu strhne apokalyptická bouře, stromy se vyvracejí z kořenů a ulice se zaplavují. Patti se před bouří ukryje v hotelu. Je to hotel, kde slaví Schlingensief a jeho tým. Všichni říkají: tamhle je Patti Smith. Christoph ale neví, kdo je Patti Smith. Je to první výročí smrti Pattiina otce. Christoph umí sotva anglicky a Patti neumí německy. Ale to nevadí, budou přáteli až do jeho smrti.

6.8 BIRDLAND

Patti Smith se narodila v roce 1946 za sněhové bouře. Její sestra se taky narodila za sněhové bouře. Její druhá sestra se narodila za apokalyptické bouře, zatímco naproti přes ulici udeřil blesk. Patti vyběhla ven s kojencem v náručí. Sledovala hořící dům a slyšela křik netopýrů, kteří v podkroví vzplanuli. O tomto okamžiku napsala píseň a pojmenovala ji po své sestře. *Kimberly*.

And I feel like just some misplaced Joan Of Arc

And the cause is you lookin' up at me.

Ještě jednu píseň je třeba zmínit. Je to ta nejdůležitější. Ta píseň se mi zdá být dobrým rámcem pro tenhle příběh, o kterém pořád ještě přesně nevím, kdo je jeho hlavní postava.

Jmenuje se *Birdland*. Text písně je o chlapci z farmy v Nové Anglii, kterému zemřel otec. A který začne křičet a utíkat, protože už nechce být součástí světa.

Birdland není jen o nějakém prachobyčejném klukovi z farmy. Je to bizarní, ale je o synovi Wilhelma Reicha. Wilhelm Reich byl radikální psychoanalytik, který se proslavil svým výzkumem orgasmu na konci dvacátých let a v určitém okamžiku se zbláznil a chtěl stavět vesmírné lodě a takzvané „orgonové akumulátory“, aby získal kosmickou, primární energii z vesmíru, a pak musel jít do vězení. Ne kvůli vesmírným lodím, ale spíš kvůli komunismu. Jeho syn o něm napsal knihu. Ta kniha inspirovala nejen Patti Smith k napsání *Birdland*, ale taky Kate Bush, aby napsala píseň *Cloudbusting*.

Patti Smith v roce 2005 v rozhovoru pro britský nedělník *The Observer* popisovala proces vzniku písně *Birdland*: „Je tam část, kde Peter Reich popisuje narozeninovou oslavu nedlouho po smrti svého otce. Vyšel ven a byl přesvědčený, že si pro něj otec přijde a odveze ho vesmírnou lodí.“

Ale to, co chlapec považoval za UFO, byli jen ptáci. Patti ten příběh nepřestával pronásledovat. A když nahrávala *Birdland*, spontánně improvizovala text na základě popisu Petera Reicha, který v jedenácti letech viděl halucinace svého otce v létajícím talíři.

Když tu píseň poslouchám, v dešti na Alexanderplatzu s bezdrátovými sluchátky v uších, slyším, jak běží. Ona samozřejmě neběží, stojí tam ve studiu, ale slyšíte, jak její hlas splývá s existencí toho běžícího kluka, sami se stáváte tím klukem, co běží až do bezvědomí, prakticky se stáváte jeho pohybem. Jako by její hlas byl nádobou, v níž může přebývat někdo jiný než ona sama. Bez ohledu na to, kdo a kdy to je a zda je ta osoba už mrtvá – Jimi Hendrix nebo Peter Reich nebo svatá Johanka z Arku nebo dřívější verze Patti samotné. Odvážná teze, ale její hlas mi svým způsobem skutečně připadá jako médium. Médium v těle protestantské misionářky. Její hlas je místem, ze kterého čerpá sílu, která přesahuje její vlastní.

Nejen její sílu. I sílu těch, kteří ji poslouchají.

Zpět k chlapci, který běží k vesmírné lodi a pořád dokola křičí „I won't give up“. Jehož lymfatické kanály se při křiku do sebe zamotávají a z jeho očí se stávají dvě slunce, která se snaží vybudovat energetické pole, v němž by vesmírná loď mohla přistát. Který si, když odjedou černé pohřební vozy, uvědomí, že na téhle farmě už nikdo není, jen ho pozorují ptáci. Oči ho pálí a všechno vidí až příliš jasně. Dokážu se s ním docela dobře ztotožnit. Patti Smith výstižně shrnula pocity, které jsem po mámině smrti měla neustále: že jsem neduživá příšera bez práva na existenci, něco, co by se hodilo spíš do vesmíru nebo posmrtného života než na svět. Rozdíl mezi mým třináctiletým já a jedenáctiletým synem Wilhelma Reicha však spočívá v tom, že mě ta vesmírná loď v nejširším slova smyslu skutečně vyzvedla. Píšu to s rizikem, že to bude znít jako nedomyšlený kýč, jako dojemný pokus o autobiografické ospravedlnění toho, že píšu o Patti Smith. Já to ale naopak myslím vážně. Tou vesmírnou lodí nebyla vesmírná loď, ale dopravní letadlo Easyjet. Ale lidé, které jsem po přistání potkala, byli mimozemšťané. Nebylo to jen rozšíření dosavadního světa, připadalo mi to jako nová planeta.

V *Birdland* se často opakuje jeden motiv, Patti nejprve zpívá: Nejsi člověk. Potom zpívá: Já nejsem člověk. A na konci: My nejsme lidé. „Ve skutečnosti tam mluvím o sobě. Už od útlého dětství – od čtyř, pěti let – jsem si připadala mezi lidmi jako mimozemšťan. Byla mi příjemná představa, že pocházím z jiné planety – byla jsem hodně vysoká a hubená, nevypadala jsem jako lidi kolem mě, dokonce jsem nevypadala ani jako žádný z členů mé rodiny.“

6.9 AREA 7

Možná tohle mohla být kniha o cestě mrtvého zajíce. Možná dokonce i měla být. Ale na to nejsem já ta pravá, nevím na to dost o zajících a Josephu Beuysovi, který v roce 1965 prováděl mrtvého zajíce výstavou, aby demonstroval svou představu „rozšířeného pojetí umění“.

Zajíc je symbolem hojnosti, znovuzrození, plodnosti a podle některých internetových portálů pro výklad snů má taky něco společného se zapovězeným sexem a v písni *White Rabbit* od Jefferson Airplane s psychedelickými drogami.

Několik měsíců po premiéře v Bayreuthu se Patti Smith a Christoph Schlingensief setkávali v jedné chudinské čtvrti v Namibii. Ten slum se jmenuje *Area 7* a nachází se na konci světa za pahorkovitou údolní kotlinou. Dřív tam bývalo golfové hřiště pro bělochy, ale ti tam nemohli hrát, protože tam moc foukal vítr. A tak tam přesunuli tenhle slum. Vypadá jako památník holocaustu. To je prozatím Christophův velký objev. Všechny ty chatrče a boudy z vlnitého plechu jsou shodou okolností uspořádány jako betonové sloupy památníku holocaustu v Berlíně. Christoph postaví uprostřed toho slumu animatograf. Animatograf vypadá trochu jako zahradní věšák na prádlo. Z tohoto věšáku houbovitého tvaru visí bílá plátna, na která se promítají scény. Celým tímhle věšákem s plátny se otáčí, snímá to kamera a film se prakticky stříhá sám tím, že mění obrazy, myslím, že to byl Christophův sen. Umělecké dílo, které si žije vlastním životem. Animatograf není nic jiného než předimenzované otáčivé jeviště s věcmi, které obyvatelé slumu sami zkonstruovali. Za peníze. Umístili na něj obrovský starý rybářský člun, který předtím táhli kilometry pouští.

Obyvatelé slumu nevědí, co je to za přístroj. Prakticky ani nevědí, co je to opera nebo současné umění. Nejprve jsou podráždění, ale pak nadšení. To otočné pódium s rybářskou lodí stojí na zapadlém tržišti v Namibii. O půl roku později bylo spolu s materiálem, který se tam natočil, převezeno do vídeňského Burgtheateru. Možná ale ve Vídni prostě precizně postavili animatograf nový, protože doprava byla příliš drahá, to nevím, ale vím, že to celé zní bizarně. Což taky bylo. A Patti Smith byla uprostřed toho všeho, aniž by vlastně věděla proč.

„Najednou se v Africe objeví Patti Smith,“ rekapituloval Christoph o několik let později na vernisáži. „Nevím přesně, proč tam jela, vlastně vůbec nevím, proč se přátelíme. Nebo co to mezi námi je. Ale znovu a znovu, v těch nejvíc krizových dnech, kdy nic nefungovalo, se Patti Smith vynořovala z nějaké mlhy, stála tam se svým klarinetem a něco hrála nebo mi říkala anglicky něco, čemu jsem nerozuměl, protože anglicky moc dobře neumím. Ale byla jako anděl spásy. A vždycky se pak stavila v nemocnici.“ Takže mezi nimi bylo zvláštní pouto. Myslím, že to bylo srovnatelné s poutem mezi mojí mámou a tím sedmiletým klukem, co jí vypaloval cédéčka s Eminemem. Potřebujete lidi, kteří vás ve chvílích největší nouze udrží na světě už jen svou existencí, bez ohledu na kategorie, jako jsou věk, původ, pohlaví nebo postavení, bez ohledu na sex a jakoukoli zjevnou sounáležitost či soulad, bez ohledu na esoteriku a jazyk a nejspíš i bez ohledu na přátelství.

Patti Smith ve veřejné debatě se Schlingensiefem v roce 2008 vypráví o téhle cestě do Namibie. O tom, jak strávila dva týdny se Schlingensiefem a jeho týmem v africkém slumu a nevěděla přesně, co tam vlastně dělá. Christoph taky nevěděl, co tam Patti dělá. Dokud mu postupně nezačalo docházet, že ona prostě nechce vědět, co dělá. Jednoho dne narazili na bílou kobru. Nevím kde a proč, prostě viděli toho hada a nevzrušeně jeli dál písčnou pouští. Najednou Christoph vykřikl: „Stát!“ Přiměl řidiče, aby o pár metrů couvl, protože něco zahlédl u silnice. Řekl: „To je ono.“ Jako by to byl důkaz existence Boha nebo život zachraňující vakcína.

Byl to mrtvý zajíc. Nebylo to nic neobvyklého, že se všude povalovaly zdechliny, které tahali do auta a podávali pak týmu k večeři. Patti měla ale pocit duchovního probuzení a – jak je v takových chvílích obvyklé – věřila, že všechno najednou dává smysl. Setkání s Christophem. Všechno utrpení, které jí v životě potkalo. To všechno se stalo jen proto, aby jí Christoph mohl v téhle chvíli, na tomhle bizarním místě, dát příležitost uspořádat krásný pohřeb pro mrtvého zajíce a pomodlit se za něj.

Důležitá tady pro mě je hlavně Christophova reakce na ten příběh. Sedí tedy na pódiu v mnichovském Domě umění na sterilní, elitářské akci. Když se dneska dívám na video té debaty na YouTube, okamžitě si vybavím štíry zavřené v hrací skříňce z falešného zlata. Moc to nesedí, ti dva se tam nehodí. Christoph už rok ví, že má rakovinu plic. Sedí tam a kolísá mezi strachem ze smrti a intelektuální rozjařeností. Ale ne neřízeně. Je

pravým opakem člověka, který se nechává zmítat vlastními pocity. Spíš to vypadá, jako by dokázal ty pocity ovládnout a obrátit je směrem od sebe, proměnit je v hurikán, který uvolňuje obrovské množství energie prostřednictvím jakéhosi tepelného stoupavého proudu. Hurikán, v jehož oku je v bezpečí. A všichni ostatní venku jsou taky jakž takž v bezpečí. Můžete tenhle přírodní úkaz sledovat z bezpečné vzdálenosti a využít ho k vlastnímu růstu.

Patti tedy mluví o tom zajíci. A Christoph reaguje takto: „Lidi v našem oboru se často bojí, že skončí v ezo koutku.“ Zhluboka se nadechne a dodá: „To nikdo nechce.“ Tónem, který zní tak moc jako rýnský majitel kiosku, že vezme vítr z plachet jakékoli kritice.

Říká, že má s ezoterikou taky určité problémy. Se spiritualitou ale problém nemá, protože v ní podle svých slov vždy „rozpoznával pocit bezpečí“. A ehm, rozpoznává právě takové chvíle, třeba když vidí Patti Smith s mrtvým zajícem, jak tam sedí nebo tak něco: „Něco tam našla. Něco, co vytvořilo obraz a soudržnost a jako by uzavřelo kruh jejího dosavadního života. Neseděla tam žena, která by neustále hledala mrtvé zajíce, aby na ně mohla položit pár kamínků a postavit kolem nich kruh vonných svíček a zpívat óm. Místo toho si prostě řekla: Je to okamžik, který jsem nečekala, ale dává to smysl. Mně. Jí. A to je třeba přijmout. Lidi, co se zasekli na blbostech, kterých se nemůžou zbavit, by s tím prostě měli udělat něco spirituálního. Něco jim to dá.“ Celkově je otázka spirituality otázkou toho, jak věci dopadnou. Nebo jak dopadnou, když se nechají unášet cestou, která není předem daná, která nemá vést k úspěchu, dokonalosti nebo spáse.

Christoph však nezmiňuje důležitý detail příběhu. Mám ho ze spolehlivého zdroje, který tu nemůžu za žádných okolností jmenovat. Christoph tehdy málem brečel závistí, úplně ho semlelo, že Patti se chytila toho zajíce u silnice dřív než on, že byl moc pomalý – nejradši by ho pochoval sám. Šlo tam vážně o všechno. Chovali se jako děti v mateřské školce. Jako pošahané děti ze školky hádající se o mrtvého plyšáka.

Na konci padesátých let vytvořila společnost Warner Brothers animované pásmo, v němž zajíc Bugs Bunny paroduje Wagnerovy opery. *Jak to chodí v opeře*. Filmy mají necelých sedm minut, jeden z nich se skutečně jmenuje *Prsten Nibelungů*. Patti Smith ho určitě viděla, bylo jí deset, když se v Americe dostal na plátna. Možná to vysvětluje její přehnanou reakci na toho zajíce. V souvislosti s Richardem Wagnerem v ní možná vyvolal něco z rané puberty, jinak si celou tuhle blbost nedokážu vysvětlit, fakt ne.

6.10 JESUS DIED FOR SOMEBODY'S SINS BUT NOT MINE

Pohyby rukou, nebe plné hvězd, chuť krve. Minulost se brání utonutí a občas se jí podaří vytáhnout ruku z moře, v němž se už desítky let potápí. Sahá po člověku, který ji zažil. Protože chce zůstat naživu.

Mohla by to být zábava, sepsat vzpomínku na setkání s Patti Smith, ale už osmdesát stránek se tomu vyhýbám, mám zábrany, nevím proč.

Nejlepší bude, když vám napřed řeknu o incidentu s toustovačem. Stalo se to dnes ráno. Musela jsem z toustovače vylovit kousek špaldového chleba, který spadl pod gril, a strávila jsem tím skoro pětáctyřicet minut. Musela jsem to nějak zvládnout. Věděla jsem, že jinak na chleba zapomenou a při dalším toustování zapálím celou kuchyni, což se mi sem tam opravdu stane. Že jedno zuhelnatělé dýňové semínko vyhodí do povětří celou řadu domů. To už se všechno někdy stalo. Tak jsem tam jako duševně narušená na pokraji nervové psychózy vyváděla s nožem. Nemohla jsem toustovač ani obrátit vzhůru nohama, protože kabel byl příliš pevně zaklíněný mezi kuchyňskou linkou a obkladem. Ráno vstanete, máte v plánu mezi osmou a devátou napsat první kapitolu bestselleru, a místo toho trávíte čas tím, že se snažíte odstranit kus chlebové kůrky z toho posraného toustovače, o kterém ani nemůžete říct, jestli je dobrý. Den předtím jsem měla podobný problém. Zbytek bagety nevyskočil prostě z toustovače ven, ale přeskakoval z jedné díry do druhé. Čtyřikrát nebo pětkrát. Fakt jsem se musela smát – nahlas, asi trochu demonstrativně, protože moje přítelkyně právě polonahá vyšla z koupelny. Hrála k tomu píseň *Gloria* od Patti Smith. Ovšemže hrála *Gloria* od Patti Smith.

Můžeme se k mému setkání s ní dostat přes volnou asociaci. Proč ne. Teď už to jinak nejde. Když slyším písničku *Gloria*, nejprve se mi vybaví tenisové sukně, pak šortky na thajský box, stroboskopické světlo pro domácí použití, které jsem si objednala na internetu, dort s bílou cukrovou polevou, co uvnitř vypadá jako duha. A pak si náhle představím sebe ve třinácti, jakousi odštěpenou verzi sebe sama, jak se celá konsternovaná vznáším u stropu. Sleduju své vlastní tělo, jak si snaží zlomit nadloktí kladivem. Moje pravá ruka půl hodiny mlátí do levé kovovým kladivem. Pak pravá ruka přiváže železný řetěz kolem otoku, který zdvojnásobil obvod zcela znečitlivělé levé paže,

tak natěsno a na tak dlouho, až se přes fialově třpytivý hematom začnou roztahovat hluboké, krvavé šrámy.

Následující den mám ruku černou. Opravdu černou. Vypadá to, jako bych si na ní nechala nějaké politicky nekorektní tetování přetetovat velikou černou plochou. Strupovité rány připomínající ty náramky od Bulgari ve tvaru hada, ano, vypadají jako jizvy po popálenině od nějakého šperku z drahého kovu, který někdo před nasazením rozpálil ve žhavých uhlících.

O dva dny později strhávám tapetu ze zdi, volám otci a letím do Vídně. Poprvé sedím v letadle a vím, že se zřítí. Ale nezřítí. Na letišti mě vyzvedne limuzína Burgtheatru. To je první šok. První průstřel. A je to pocit, jako bych vážně byla v *Deníku princezny*, komedii, v níž se sociálně znevýhodněná ostýchavka po patnácti letech života v chudobě dozví, že je následnicí trůnu království Genovie.

U východu čeká řidič v obleku. V ruce drží ceduli s mým jménem a jménem herce, který přiletěl stejným letadlem.

Tím hercem je Horst Gelonneck. To je další průstřel. Horst Gelonneck má hrát Adolfa Hitlera. Je oblečený jako dítě z mateřské školky, má různá mentální a fyzická postižení, od Tourettova syndromu po akutní záchvaty křečí, a k tomu zvýšené, těžko předvídatelné sklony k násilí. Vyvalí se na zadní sedadlo vedle mě, položí si hlavu do mého klína a nadává, zatímco jeho opatrovník sedí vpředu, takový studentsky vyhlížející zhuleneček. Myslím, že celou dobu brečí. Má zlomené srdce. Dovezou nás do hotelu. Čtyřhvězdičkového. Na pokoji otevřu minibar a sním pět vychlazených neapolských oplatek, pak jdu do supermarketu a koupím pět nových, abych nahradila ty, které jsem snědla, aby se mi neúčtovaly. Ale místo toho, abych je dala do ledničky, je po cestě zpátky sním. Takhle to pokračuje dalších osm dní.

Už jsem zmínila, že jsem měla divadlo spojené s červeným sametem a nudnou, ale úctu vzbuzující strohostí, která si klade nárok shrnout celý svět symbolem sušené květiny pod světly reflektorů.

Burgtheater je vážně nádherné. Neobaroko. Zlato a mramor. Mohutným, klenutým středem interiéru se rozprostírá spousta alegorických postav, symbolizují ctnosti a vášně, které vládou jak životu, tak dramatu – tedy lásku a nenávisť a heroismus a egoismus a pokoru a panovačnost.

A pak vstoupíte do hlediště. A tam je halda odpadků.

Žádné řady sedadel, ale směs strašidelné dráhy a bludiště. Pět otáčivých pódíí. Poskládaných zřejmě z do několika pater navrstvených odpadků, jakýchsi soch potřených máslem a zapáchajících plachet z umělé hmoty. Tímhle bludištěm pobíhají lidé, zaneprázdnění spolupracovníci, soustředění, jako by prováděli otevřenou operaci srdce. Je to prostě obrovský, mírnou hrůzu vzbuzující obchod se smíšeným zbožím, ve kterém lidi na zeď píšou popisovačem, cokoli je napadne. Můžu na to ze shora koukat, z lóže, ve které dřív sedával Hitler. Hrají se tam i různé zábavné hry, zkoušejí scény, neustále někdo křičí. Instalace se táhne od jeviště a zákulisí až do hlediště.

Co tam na mě zavane, není jenom absurdita. Je to taky pocit netušené úlevy. Uvědomění, že každá odchylka od normy, každá vlastnost, za kterou jsem se studem propadala do země, se na tomhle místě stává podmínkou pro to, abych se vůbec mohla účastnit. Vysvětlím to na příkladu Christophovy práce s postiženými. V sociálně pedagogických divadelních projektech šlo a jde v první řadě o to, aby se lidem s postižením, kteří se jich mají účastnit, dostalo chvály a uznání za to, jak navzdory svému postižení zvládli působit téměř jako praví, profesionální herci. To je často ambicí takových integračních opatření. Aby si diváci na konci řekli: Na to, že to jsou postižení nebo obtížně vychovatelní mladiství nebo nezaměstnaní nebo nacisté nebo cizinci nebo cokoli jiného, jim to jde docela dobře. U Schlingensiefela to bylo naopak. Nebyla to pedagogika, ale umění. Postižení se měli vyjadřovat jako postižení, se svými odlišnostmi. A kvalita spočívala v tom, že se pohybovali co nejdále od všech standardů, do kterých je takzvaně zdravý herec tlačěn společenskou úmluvou. A to bylo senzační, protože tihle takzvaně postižení herci ty takzvaně zdravé herce naprosto zastínili, alespoň v určitých chvílích. Pojem „postižení“ tu používám pro všechny lidi, kteří s Christophem pracovali. Všichni to byli postižení. Protože on ve svém přístupu nedělal žádné rozdíly.

K největším hvězdám německy mluvící divadelní scény a největším filozofům a japonským studentům a Patti Smith, k těm všem se choval stejně, skutečně stejně, jako ke mně. Ne hůř a ne líp.

Z toho důvodu je to hlediště první věcí, která mě napadne, když někdo řekne, abych si představila „bezpečné místo“ k relaxaci. To někdy rádi dělají osvícení učitelé jógy. V mé vzpomínce se vše koupe ve zlatě. A září tam světlo, do kterého létají můry a hoří. Byla jsem na tom místě cizí. Skoro s nikým jsem nemluvila. Ale představovala jsem si, že jsem v bezpečí. Nebyla jsem. Ale to bylo jedno. Schlingensief stál na zkušebním jevišti v košili z Tchiba před flipchartem, kreslil na něj nějaké kudrlinky, mluvil o souvislostech mezi Richardem Wagnerem a zázvorem, čemuž nikdo nerozuměl, aspoň já ne. Ale on tam stál jako někdo, kdo vypadá, že ví, o co na světě jde, kdo má tak silnou vizi, že rozpouští veškeré společenské hierarchie a struktury ve prospěch solidarity mezi lidmi, co se pohybují v jeho blízkosti. A ti pak věděli, že jsou naživu a je jedno, jestli mají černou ruku nebo měří jen metr, mají autismus nebo závislost na nakupování nebo jsou příliš krásní, příliš oškliví, příliš bohatí nebo příliš chudí. Jediný den v téhle sféře zboural všechno, v co jsem třináct let věřila, porušil všechny zákony a katapultoval mě – nejen mě, ale každého, kdo byl dostatečně otevřený nebo zoufalý – zpět do stavu dítěte, které vnímá svět, aniž by ho soudilo.

Patti Smith v té diskuzi v Domě umění skočila moderátorovi do řeči. Moderátorem byl historik umění Chris Dercon. Řekla: „I have to say something.“ Natáčet tenhle film v Africe a být Christophovi nablízku bylo jako být v Zemi Nezemí a být jedním ze ztracených chlapců Petra Pana. Christoph je Petr Pan. „A neslibuje, že to bude dobrý. Neslibuje, že to bude špatný. Ale slibuje, že to bude.“

6.11 SOUMRAK BOHŮ

Dva nebo tři dny po mém příjezdu se na zkušebním jevišti připravoval nový videomateriál pro instalaci a já jsem měla tančit. Už si nevzpomínám proč, natož pak jestli opravdu potřebovali další číslo, nebo na mě jenom chtěli být milí. Část mě očekávala, že to bude můj průlom. Že fundované publikum uvidí v Burgtheateru záznam a doporučí mě Missy Elliot jako doprovodnou tanečnici. Taky jsem očekávala lichotivý outfit.

Místo toho mě hospitantka oblékne do přehnaně velké pánské košile, rozhlédne se po fundusu a pohled jí spočine na jablku. Má průměr jeden metr. Dá se nasadit na hlavu. To je můj kostým. Pytel jako z vězeňského tábora, k tomu obrovská jablečná hlava bez otvorů pro oči, při každém kroku v ní hrozí, že si zlomím vaz. Zavedou mě na plochu uprostřed pěti animatografů, stojím mezi lodí z Namibie, dvěma prostěradly a točnou, na kterou promítají videa.

Na jednom z těch videí je onanie. Je černobílá, někdo s vavřínovým věncem na hlavě si ho honí a pak ho Karin Witt, tehdejší předsedkyně hamburského svazu lidí malého vzrůstu, oblečená jako princezna, maže falešnou krví a exkrementy. V dalším videu nositelka Nobelovy ceny Elfriede Jelinek předčítá text. Je to velice komplexní text, který napsala speciálně pro tuto produkci a který vychází z verše Gustava Mahlera: „Ztratil jsem se světu.“

Snažím se udržet rovnováhu pod jablkem, které mě tíží na ramenou. Připadá mi, že místo z papírmaše je spíš z betonu. Začne hrát hudba a já tančím. Na Wagnera, Siegfriedův pohřební pochod, Soumrak bohů. Tančím choreografií, která vypadá jako z klipu Britney Spears, něco mezi electric boogie a breakdance. Dírou, kterou mám prostrčenou hlavu, vidím, jak kolem mě poskakují nohy Hermanna Scheidledera. Má na sobě dámské šaty a make-up. Tlustý, malý alkoholik, který vypadá jako bezdomovec z Bochumi, ale je jedním z nejlépe placených herců v Burgtheateru.

Po pár minutách se mi dostane přátelského potlesku. To video později běží v Burgtheateru v nekonečné smyčce na jednom z umístěných monitorů. Nikdy jsem ho neviděla. Možná je to tak dobře.

Týden před premiérou – tedy týden před zahájením této kuriózní výstavy – se v jakési vídeňské víceúčelové hale koná jedna událost. Schlingensief sedí na pódiu s novinářem

Clausem Phillipem. Tisková konference, ale zároveň zoufalý pokus vysvětlit abonentnímu publiku Burgtheateru, že to, co tam uvidí, není jen nějaká blasfemická blbost. Odpoledne před tou akcí jsou všichni z mně neznámých důvodů ve stresu, já jsem se ztratila a stojím na chodbě plné dveří, které jsou ale všechny zamčené. Rozbrečím se. To je něco, v čem tou dobou vážně nemám moc cviku. Nebrečím proto, že jsem se ztratila – spíš proto, že mi umřela má schizofrenní matka. V tu chvíli příběhne Christoph, za ním horda japonských studentů v overalech, nutně jim potřebuje něco ukázat nebo s nimi nutně někam jít, tak nutně, že mě, která mu stojím v cestě, chytne za ramena a odstrčí. Surově, nemyslí to zle, jen má něco důležitého na práci, možná třeba někoho namazat máslem. Ale já narazím do zdi, plnou silou. A četa pochoduje dál. (Fakt to od něj nebylo hezké. Přesto bylo lepší se nechat odstrčit než zůstat s morálním zarmoucením stát v cestě. Troufám si říct, že to po patnácti letech dokážu objektivně posoudit.)

Ještě to nějakou dobu trvá, než ta akce začne. Asistentka režie mě bere za ruku, nevím, kde se tu najednou vzala, zuřivě se snaží otevřít ty dveře. Jen jedny jsou odemčené. Řekne mi, že si tam mám prostě sednout a čekat. Tak ji poslechnu. Jsou tam stohovací židle z IKEA, miska sladkostí s prošlým datem spotřeby a lavice, na které sedí žena s dlouhými vlasy v dřevěném kabátě. Usmívá se na mě. Bezdomovkyně, říkám si – nejspíš jeden z herců odpadl a Christof ho nahradil nějakou osobou, kterou ráno náhodou sebral na ulici. Ta paní na mě mluví anglicky, jenže já anglicky nerozumím. Ani nepřikývnu, ani neudělám žádnou grimasu, sedím tam jako cínový vojáček. Na klíně má kytaru a sklání se nad stolem toho pivního setu, má na něm položený papír s rukou psanými poznámkami. A se zavřenýma očima začne tiše hrát několik akordů. A tak tam takhle sedíme tři čtvrtě hodiny, dokud asistentka neotevře dveře a nepošle tu ženu jedním směrem a mě druhým.

Na konci akce, kterou sleduju z poslední řady a která mě unavuje, uvedou zpěvačku Patti Smith. Publikum je nadšené, lidi začnou tleskat ještě dřív, než zazní její jméno. Pak na pódium přijde ta paní, vedle které jsem právě seděla. Potlesk je stále divočejší a stupňuje se až do euforické úcty. Můj otec je někde tam v pozadí, nervózní a rozrušený jako fanatický puberták. Žena si sedne na stoličku a hraje píseň, kterou napsala pro Christopa. Ta žena, kterou jsem před hodinou považovala za bezdomovkyni, je ve skutečnosti kmotra punku. A ta píseň, kterou napsala, se jmenuje *Aria for Christoph*.

My father
My father
In the sea
I wept with shame
For unconquered dreams
As life drained
My father
My tears
Mocked by the sea
An actor held in chains of tortured scenes
Yet deliverance
Appeared to me
She prayed at my feet
We rose as children
To climb a ladder of gold
Our ship shall see no river
Yet hope shall hold
Our vessel of fire
My father king again
Our tears of joy
Mock the rain
As dreams ordain
The brightest flame

7. Překladatelské problémy a jejich řešení

V této části práce se zaměřím na konkrétní problémy a důležité aspekty textu, na které jsem během překladatelského procesu narazila, a na způsoby, jak jsem s nimi naložila. Problémy rozdělují do základních kategorií na základě roviny pragmatické, lexikálně-stylistické a syntaktické. Každá kategorie má své další podkapitoly. U uvedených příkladů uvádím stránky v překladu [P] a originále [O].

7.1 Pragmatická rovina

7.1.1 Překlad názvů kapitol

Jiří Levý ve svém díle *Umění překladu* rozlišuje názvy popisné a symbolizující. U popisných názvů převládá sdělovací funkce a sdělná složka by také měla být upřednostněna při překladu – je vhodné tematické označení v takovém případě zachovat. Naopak názvy symbolizující bývají zkratkové, udávají téma, problematiku nebo atmosféru díla typizujícím symbolem. Má být výrazný, koncizní a sloužit k upoutání pozornosti čtenáře.¹⁶

Pro správný překlad názvů kapitol bylo zásadní rozpoznat, zda se jedná o odkaz na píseň, text či jiné médium, nebo nikoliv.

Názvy kapitol jsou ve většině případů v angličtině, jelikož se jedná o odkazy na písně Patti Smith (*Free Money, Because the Night, Piss Factory, Aria for Christoph, Birdland*) nebo její texty (*Jesus Died for Somebody's Sins but Not Mine*). V těchto případech tedy pro mě bylo jednoznačným rozhodnutím je v angličtině ponechávat. Sporný pro mě ze začátku byl název *Aria for Christoph*, protože se jedná o nepříliš známou skladbu, která není na žádném albu, jen párkrát zazněla živě a na internetu je téměř nedohledatelná, teprve na samotném konci knihy, dlouho po kapitole s tímto názvem, nám autorka sdělí, že se jedná o skutečnou píseň věnovanou Christophu Schlingensiefovi.

Ovšem i některé další názvy jsou v německém originále v angličtině – *Scarlett Fever Club, What's Opera, Doc?* a *Area 7*. *Scarlett Fever Club* je odkaz na neoficiální skupinu umělců ze 70. let, kteří v dětství prodělali šarlatovou horečku, o které William Burroughs věřil, že jim umožnila nahlédnout do jiné reality. V samotném textu jsem do závorky uvedla i český překlad, ale název kapitoly jsem se rozhodla ponechat v angličtině, protože

¹⁶ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 153–155.

tak s tímto pojmem nakládá i autorka v německé předloze. Jiný přístup jsem zvolila v případě *What's Opera, Doc?* Zde se jedná o referenci k animovanému pořadu z konce 50. let a při rešerši jsem na Československé filmové databázi¹⁷ objevila oficiální český překlad *Jak to chodí v opeře*. Ten jsem se tedy rozhodla pro účely překladu využít, protože dobře seděl i k obsahu dané kapitoly. V německém překladu se pořad jmenuje *Der Ring der Niegelungen*, což je odkaz na operu, o které zrovna v této kapitole řeč není, autorka v ní zmiňuje pouze inscenaci *Parsifala* a operu obecně, dává tedy smysl, že využila anglický název místo německého. *Area 7* je namibijský slum a tento název jsem se opět rozhodla používat stejně jako autorka v originále.

V němčině jsou v originále názvy pouze dvou kapitol – zde opět bylo zásadní si ověřit, odkud název pochází. *Der tote Hase* je název popisný, zvolila jsem přímočarý překlad *Mrtvý zajíc*. Poslední kapitola se jmenuje *Götterdämmerung*, jedná se tedy o odkaz na Wagnerovu operu, která má v češtině zažitý název *Soumrak bohů* – tak jsem tedy také tento název přeložila.

Pro překlad názvů kapitol tedy byla obecně nezbytná pečlivá analýza obsahu kapitoly samotné, rešerše v online zdrojích a v případě, že se jednalo o kulturní referenci, si bylo třeba ověřit, zda máme pro tato díla v češtině již nějaký zažitý překlad. Zároveň bylo důležité si ohlídat, abychom nepřekládali název písně.

7.1.2 Práce s reáliemi

Ve výchozím textu se objevuje celá řada reálií z německého, rakouského a amerického prostředí, které nemusí být pro českého čtenáře známé, a je proto dobré mu je přiblížit a dovysvětlit. To jsem vzhledem k povaze textu dělala prostřednictvím přidání nenápadných klasifikátorů¹⁸: *im East Village* [O: 19] – *ve čtvrti East Village* [P: 30], *im Burgtheater* [O: 19] – *ve vídeňském Burgtheatru* [P: 30], *auf Pro7* [O: 22] – *na stanici Pro7* [P: 32], *bei Wetten, dass..?* [O: 36] – *v pořadu Wetten, dass...?* [P: 41], *als Rudi Dutschke* [O: 39] – *za aktivistu Rudiho Dutschkeho* [P: 44], *Sophie Rois* [O: 34] – *rakouská herečka Sophie Rois* [P: 40].

Někdy bylo nutné vysvětlivku i ještě o něco více rozvést na základě kontextu:

¹⁷ ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Jak to chodí v opeře*. Online. [cit. 2024-05-15]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/151945-jak-to-chodi-v-opere/recenze/>

¹⁸ NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. 1. vyd. New York: Prentice Hall, 1988, s. 282.

Ich glaube nicht, dass meine Mutter die AfD gewählt hätte. [O: 21]

Nemyslím si, že by moje máma volila populistické strany jako Alternativa pro Německo. [P: 31]

Snažila jsem se těmito vysvětlivkami co nejméně narušovat plynulost textu a brát v potaz kontext a potenciální znalosti českého čtenáře, například v následující větě jsem se rozhodla dovysvětlit *Wolfgangsee*, ale ne osobnost Helmuta Kohla, protože je dle mého názoru v českém prostředí poměrně známý, a i když si čtenář nebude zcela jistý, textové okolí vypovídá mnoho potřebných informací.

...aus Österreich, wo Christoph Schlingensief gerade sechs Millionen Arbeitslose dazu aufgerufen hatte, gemeinsam im Wolfgangsee baden zu gehen, um den Wasserspiegel ansteigen zu lassen und das Ferienhaus von Helmut Kohl zu überfluten. [O: 22]

...Rakouska, kde v té době Christoph Schlingensief vyzval šest milionů nezaměstnaných, aby se šli společně koupat do jezera Wolfgangsee, aby zvedli hladinu vody a zatopili prázdninové sídlo Helmuta Kohla. [P: 32]

Některé reálie jsou přímo v textu sice vysvětlené, ale bylo nutné dohledat názvy jejich českých verzí, pokud existují. Tak tomu bylo například v případě v předloze zmíněné hry *Funkelschatz*, u které jsem ještě i navíc doplnila, že se jedná o hru deskovou:

Und Funkelschatz, Spiel des Jahres 2018, bei dem die Teilnehmer einen schwer zu identifizierenden Gegenstand aus pinkem Plastik ausbuddeln müssen, einen Dreizack oder so. [O: 17]

A Dračí dech, desková hra roku 2018, ve které mají účastníci za úkol vykopat těžko identifikovatelný předmět z růžového plastu – trojzubec nebo tak něco. [P: 29]

Stejně tak u filmů *Deník princezny* a *Městečko prokletých*, které jsou pod těmito názvy známé i v českém prostředí, jelikož se však jedná o americké filmy, mohly by jejich německé názvy překladatele zmást:

Wie im Film Plötzlich Prinzessin. [O: 21] – *Jako ve filmu Deník princezny.* [P: 31]

Der Film heißt Das Dorf der Verdammten. [O: 28] – *Ten film se jmenuje Městečko prokletých.* [P: 36]

Některé reálie obecnějšího charakteru jsem řešila nahrazením kulturním ekvivalentem:¹⁹ *Hartz IV* [O: 23] – *dávky* [P: 33] nebo funkčním ekvivalentem:²⁰ *in der S-Bahn* [O: 25] – *ve vlaku* [P: 33].

7.1.3 Intertextualita

Intertextové odkazy jsou zásadní součástí předlohy i celkově tvorby Helene Hegemann. Výchozí text je jimi protkán v podobě pouhých zmínek nebo i celých citací jiných děl a textů. Najdeme odkazy na knihy, básně, filmy, opery, písně, hudební alba, divadelní a umělecká představení. Tyto odkazy je zásadní při překladu rozpoznat a dohledat si případné české varianty, které čtenář může znát.

Například v následujícím případě bylo nutné poznat, že se jedná o referenci ke Ginsbergově básni *Kvílení*, a dohledat si českou zaužívanou verzi daného verše:²¹

Oder Ginsberg, der festhält, dass er die besten Köpfe seiner Generation an den Wahnsinn verloren habe. [O: 17]

Nebo Ginsberga, jak tvrdí, že viděl nejlepší hlavy své generace zničené šílenstvím. [P: 29]

V textu najdeme také hodně odkazů například na francouzského básníka Arthura Rimbauda.

In den Pausen las sie die Illuminations von Rimbaud. Die Trostlosigkeit der Schweinefarmen und Schlachthöfe in New Jersey schwimmt mit Landschaften aus Gedichten, die sich Rimbaud Ende des neunzehnten Jahrhunderts auf Opium ausgedacht hat. [O: 26]

O pauzách si četla Rimbaudovy Iluminace. Bezútěšnost vepřinů a jatek v New Jersey se prolíná s krajinami z básní, které Rimbaud na konci devatenáctého století složil na opiu. [P: 35]

Er sei der deutsche Rimbaud. Sie müsse aufpassen, sie müsse wirklich aufpassen mit dem. Sie grinst und sagt: »Yeah, of course, the german Rimbaud. I'll be careful.« [O: 33]

¹⁹ NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. 1. vyd. New York: Prentice Hall, 1988, s. 82.

²⁰ NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. 1. vyd. New York: Prentice Hall, 1988, s. 83.

²¹ GINSBERG, Allen. *Kvílení a jiné básně*. Přeložil Jan ZÁBRANA. AAB. Praha: Argo, 2015.

Je to německý Rimbaud. Musí si na něj dávat pozor, opravdu si na něj musí dávat pozor. Ušklíbne se a řekne: „Jo, jasně, německý Rimbaud. Budu opatrná.“ [P: 40]

Častými intertextovými prvky jsou odkazy na písně nebo citace jejich textů. V případě delších citací písňových textů jsem zachovávala červené písmo, jako to dělá autorka v předloze. U anglických názvů písní je třeba zmínit, že ačkoli autorka je v předloze přizpůsobuje německému pravopisu a píše je pouze s počátečním velkým písmenem – *Smells like teen spirit* [O: 32], já jsem se ve svém překladu rozhodla přizpůsobit normě anglického jazyka, kterou považuji v těchto případech za správnou, tedy kapitalizovat všechna plnovýznamová slova názvu – *Smells Like Teen Spirit* [P: 39].

7.2 Lexikální a stylistická rovina

7.2.1 Ne/přechylování

Ve svém překladu jsem nepřechylovala žádná ženská příjmení. Toto rozhodnutí se odvíjelo od faktu, že nejčastěji zmiňovanou ženou v textu je známá zpěvačka Patti Smith. Dle *Internetové jazykové příručky Ústavu pro jazyk český v češtině* obvykle nepřechylujeme příjmení některých známých osobností.²² Patti Smith dle mého názoru takovou osobností je – je pod tímto jménem celosvětově známá a mluvit o ní jako o „Patti Smithové“ zní zvláště, nepřirozeně a zastarale. V textu jsou i další cizí ženská jména, která v překladu též nepřechyluji z důvodu zachování jednoty a konzistence v rámci textu.

7.2.2 Zachování stylu a expresivity originálu

Naprosto zásadní bylo u překládaného textu zachovat jeho ojedinělý styl a lexikum, co se týče stylistické úrovně výrazů, míry expresivity a vysoké idiomatičnosti a obraznosti. Zde uvádím řadu konkrétních příkladů, u kterých bylo potřeba opravdu pečlivě volit jednotlivé výrazy a vybírat ze škály možných synonym.

Sie gehen mir alle auf den Keks. [O: 17]

Všichni mi lezou na nervy. [P: 29]

²² Přechylování příjmení ve veřejné komunikaci. Online. AKADEMIE VĚD ČESKÉ REPUBLIKY. Internetová jazyková příručka [cit. 2024-05-08]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=700>

In einer Sozialwohnung zwischen Sonnenstudio, der Gemeindehalle der evangelischen Diakonie und einem Spielplatz, auf dem ständig kleine Kinder unter dem Klettergerüst übernachteten, weil ihre Eltern zu besoffen waren, um ihnen die Haustür zu öffnen. [O: 19]

V sociálnom bytĕ medzi soláriem, komunitným centrom evanjelickej diakonie a dĕtským hrištĕm, kde pod prolĕzačkami neustále nocovali malé dĕti, pretože jejich rodiĕe byli moc ožralí na to, aby jim otvorili vstupní dveře. [P: 30]

Zur Möglichkeit, eine Schwelle zu etwas zu übertreten, das außerhalb der Realität lauert. Parallelwelt oder Gegenwelt. Als würde ein Schleier entfernt und dahinter der Kern der eigenen Existenz zum Vorschein kommen, eine groteske, konkrete, tiefe Durchdringung der Wahrheit setzt ein, wie auf einem LSD-Trip, da liegt plötzlich die ganze Spannweite zwischen Dunkelheit und Sonne vor einem. Und die Qualität der Extreme, die an beiden Enden lauern und gleichzeitig spürbar sind, ist praktisch dieselbe. [O: 24]

K možnosti překročit práh něčeho, co číhá mimo realitu. Do paralelního světa nebo protisvěta. Jako by se odhrnul závoj a za ním se odhalilo jádro vlastní existence, nastupuje groteskní, konkrétní, hluboký průnik do pravdy, jako na tripu LSD se před vámi najednou rozprostře celá škála mezi tmou a sluncem. A kvalita extrémů, které číhají na obou koncích a jsou zároveň hmatatelné, je prakticky stejná. [P: 33]

...destruktive, ozeanartige Gewaber in der eigenen Körpertemperatur herbeiführt, aus dem man sich mit aller Kraft an die Oberfläche zurückkämpfen muss, um nicht zu ertrinken. [O: 24]

...způsobí to ničivé, oceánu podobné vzednutí vlastní tělesné teploty, z něhož se musíte ze všech sil probojovat zpět na hladinu, abyste se neutopili. [P: 33]

Allerdings war dieser Backlash nicht so offensichtlich, wenn diese Frauen gleichzeitig befreit, sexuell befreit, in Unterwäsche an den Billboards rumhingen. [O: 11]

Jenže tento odpor nebyl až tak evidentní, když ty samé ženy byly zároveň osvobozené – sexuálně osvobozené – a producovaly se na billboardech ve spodním prádle. [P: 24]

Hört man im Jahr 2021 Frederick, dann entzünden sich zwischen Kehle und Zwerchfell trotzdem ein paar Funken, die jedes politische Bewusstsein praktisch vollständig

vernichten. Ich höre den Song zwischen Baustellen von Luxusimmobilien, **im zur Weltmetropole aufgeporschten Brachland von Berlin**. Ich höre diese Stimme und wo diese Stimme herkommt und was diese Stimme will oder mal wollte, und **etwas fängt Feuer und sorgt für eine Kettenreaktion, die das gesamte Viertel oder die gesamte Gegenwart abfackelt**. Wenn Patti Smith mit Anfang siebzig ein Konzert gibt, dann geht das exakt so ab, wie es früher abgegangen sein muss, **das ist ein in Bernstein eingeschweißter Bereich ihrer Genialität**. [O: 11, 12]

Když si i v dnešní době poslechnete píseň Frederick, **mezi hrdlem a bránicí se vám vznítí několik jisker**, které v podstatě úplně zlikvidují jakoukoli politickou uvědomělost. Slyším tu píseň mezi staveništi luxusních nemovitostí, **v pustině Berlína, která se stala globální metropolí**. Slyším ten hlas a odkud ten hlas pochází a co ten hlas chce nebo kdysi chtěl, a **něco se vznítí a způsobí řetězovou reakci, která spálí celou čtvrť nebo celou současnost**. Když má Patti Smith, které je už přes sedmdesát, dnes koncert, je to úplně stejné, jako to bylo dřív – **v tom spočívá její do jantaru zavařená genialita**. [P: 24, 25]

Důležitými prvky textu, které bylo v překladu nutné zachovat, jsou také ironie a sarkasmus:

Man muss jahrelang auf eine Karte warten oder auf dem Schwarzmarkt Summen im vierstelligen Bereich dafür ausgeben. Und dann steht man in den Pausen auf einem Grashügel. **Zwischen Stiefmütterchen und Ständen mit Hummerbratwürsten für zwölf Euro fünfzig**. [O: 32]

Na lístek musíte čekat roky nebo na černém trhu utratit čtyřciferné částky v eurech. A pak o přestávkách stojíte na travnatém kopci. **Mezi maceškami a stánky s humrovými párky za dvanáct euro padesát**. [P: 39]

In diesem Moment kommt Christoph angerannt, hinter ihm eine Horde japanischer Studenten in Overalls, **er muss denen dringend irgendwas zeigen oder dringend irgendwohin mit denen, so dringend, dass er mich, die im Weg steht, an den Schultern fasst und aus dem Weg schubst**. Brutal, nicht mit böser Absicht, nur, **weil er etwas Wichtiges zu tun hat, jemanden mit Butter einschmieren vielleicht**. [O: 61]

V tu chvíli příběhne Christoph, za ním horda japonských studentů v overalech, **nutně jim potřebuje něco ukázat nebo s nimi nutně někam jít, tak nutně, že mě, která mu stojím**

v cestě, chytne za ramena a odstrčí. Surově, nemyslí to zle, **jen má něco důležitého na práci, možná třeba někoho namazat máslem.** [P: 57]

V některých místech textu při překladu nevyhnutelně došlo ke stylové nivelizaci, proto jsem se snažila uplatňovat princip kompenzace²³ a v jiných, neutrálních místech textu ztracenou expresivitu doplňovat, například slovo *Geschichte* [P: 18] přeložit jako *historika* [P: 29] místo neutrálnějšího a stylově vyššího *příběh*.

Zajímavý byl překlad následující jazykové chyby: *Auf der Postkarte stand: Hier gibt es viele Berge und Sehen – Sehen, nicht Seen.* [O: 22] Musela jsem pracovat s morfologií češtiny, abych chybu napodobila. Ve výsledném překladu se mi bohužel nepodařilo najít ekvivalent v podobě plnovýznamového slova, doufám však, že pointa byla zachována: *Na pohlednici stálo: „Je tu spousta hor a jeser“ – jeser, ne jezer.* [P: 32]

7.2.3 Kompozita

Klasickým problémem při překladu z němčiny jsou kompozita, která německý jazyk užívá velmi hojně a mnohdy kreativně. V češtině jsem je řešila tradičně opisem, prostřednictvím podstatného jména a shodného nebo neshodného přívlastku či příslovečného určení: *Treueprämie* [O: 22] – *věrnostní bonus* [P: 31], *Gleichgewichtsschwierigkeiten* [O: 20] – *problémy s rovnováhou* [P: 30], *Ikealampen* [O: 17] – *lampy z IKEA* [P: 29].

Díky tomu, že je v textu užíván i neformální a příznakový jazyk, měla jsem v tomto směru i další možnosti a bylo tak možné kompozita častěji překládat i jednoslovně, například *Übernachtungspartys* [O: 22] – *přespávačky* [P: 32].

7.2.4 Mluvnost

Jiří Levý²⁴ o aspektu mluvnosti pojednává především v kontextu divadelního dialogu ve smyslu srozumitelnosti, „pravděpodobnosti přechodu“ a vývojového stavu jazyka. Za relevantní ji lze považovat i v překládaném textu, a to především z hlediska vývojového stavu jazyka a prvků konverzačního stylu. Protože autorka vychází ze své životní zkušenosti a píše v ich-formě, bylo pro mě důležité, aby text překladu působil jako vyprávění někoho, kdo se narodil v devadesátých letech, a jazyk zněl skutečně současně

²³ POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu: Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1975, s. 41–42.

²⁴ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 161–165.

a přirozeně. Ještě zásadnější tento aspekt byl v přímých citacích rozhovorů – aby si čtenář opravdu dokázal představit, že takhle daná osoba mluví.

Pro zachování dojmu přirozeného jazyka, neformálnosti a mluvnosti jsem v překladu v promluvách autorky místy používala prostředky hovorové češtiny (*aspoň místo alespoň, tenhle místo tento, lidi místo lidé* apod.).

V přímé řeči jsem pro tyto účely někdy kromě samotné struktury replik použila i prostředky obecné češtiny, jako je koncovka *-ej* místo *-ý* a *-ý/í* místo *-é* u adjektiv:

...melancholie, při níž dospělí lidé s rozpraskanými rty od červeného vína a vlasy trčícími z hlavy najednou stále dokola křičí „můj otec je mrtvej“, melancholie, jejíž intenzita předčí i extázi, která jí předcházela. [P: 30]

„A neslibuje, že to bude dobrý. Neslibuje, že to bude špatný. Ale slibuje, že to bude.“ [P: 55]

7.2.5 Anglickojazyčné pasáže a anglicismy

Citované anglickojazyčné texty písní jsem samozřejmě ponechávala v angličtině.

Jiný přístup jsem zvolila u výňatků z rozhovorů, které Helene Hegemann v originále uvádí v angličtině. Ve většině případů jsem se je s ohledem na komfort českého čtenáře rozhodla přeložit.

»I feel it was God's way of saying, »You keep battering against my door and I'm gonna open that door and you'll fall in.« [O: 14]

„Mám pocit, že to byl Boží způsob, jak mi říct: „Když budeš dál bušit na moje dveře, já ty dveře otevřu a ty spadneš dovnitř.““ [P: 27]

»That's really talking about myself. From very early on in my childhood – four, five years old – I felt alien to the human race. I felt very comfortable with thinking I was from another planet, because I felt disconnected – I was very tall and skinny, and I didn't look like anybody else, I didn't even look like any member of my family.« [O: 47]

„Ve skutečnosti tam mluvím o sobě. Už od útlého dětství – od čtyř, pěti let – jsem si připadala mezi lidmi jako mimozemšťan. Byla mi příjemná představa, že pocházím z jiné planety – byla jsem hodně vysoká a hubená, nevypadala jsem jako lidi kolem mě, dokonce jsem nevypadala ani jako žádný z členů mé rodiny.“ [P: 48]

Sie sagt: »I have to say something.« In Afrika diesen Film zu machen und in Christophs Nähe zu sein, sei so gewesen, als wäre man in Neverland und gehörte zu den Lost Boys von Peter Pan. Christoph sei Peter Pan. »And he doesn't promise, that it will be good. He doesn't promise, that it will be bad. But he promises, it will.« [O: 58]

Řekla: „I have to say something.“ Natáčet tenhle film v Africe a být Christophovi nablízku bylo jako být v Zemi Nezemi a být jedním ze ztracených chlapců Petra Pana. Christoph je Petr Pan. „A neslibuje, že to bude dobrý. Neslibuje, že to bude špatný. Ale slibuje, že to bude.“ [P: 55]

V posledním uvedeném případě jsem rozhodla v angličtině ponechat větu „*I have to say something.*“ pro zachování koloritu, navíc se jedná o velmi krátkou a jednoduchou větu, o které věřím, že jí porozumí téměř každý čtenář.

Co se týče anglicismů v textu, užívala jsem jich v českém překladu méně než originál, například *Song* jsem většinou nahrazovala slovem *píseň* nebo *písnička*. Zároveň jsem se je však snažila zachovat tam, kde v českém textu nepůsobí rušivě nebo kde jsou vyložene nutné pro funkční ekvivalenci, například *Sixpack* (*nicht Bier, sondern Bauchmuskeln*) [O: 20] – *sixpackem* (*ne piva, ale břišních svalů*) [P: 31].

7.3 Syntaktická rovina

7.3.1 Věty jednoduché vs. komplexní souvětí

Syntaktickou variabilitu popsanou v překladatelské analýze předlohy jsem se v překladu snažila co nejvíce zachovávat, protože věřím, že v textu má zamýšlenou funkci. V případě dlouhých souvětí s mnoha podřízenými větami bylo zapotřebí text opravdu detailně analyzovat a při překladu dávat pozor, aby souvětí byla přehledná, byly v nich zachovány všechny souvislosti a čtenář se v nich neztrácel.

V určitých případech jsem však dlouhá souvětí rozdělila do několika kratších vět:

Mein Notizheft liegt zwischen einem Lavendelsäckchen und einer philosophischen Streitschrift zum Thema Kampfsport, es ist die laminierte Neuauflage dieser klassischen, studentischen Notebooks, in denen die Beatniks vor sechzig oder siebzig Jahren bestimmte Regeln gebrochen haben, ich sehe da Jack Kerouac auf der Rückbank eines geklauten Cadillacs vor mir, der verkatert den Schweiß beschreibt, der den Mädchen letzte Nacht den Hals runtergelaufen ist. [O: 17]

*Můj zápisník leží mezi pytlíčkem s levandulí a polemickým spisem o bojových uměních, je to nové laminované vydání těch klasických studentských sešitů, v nichž beatnici před šedesáti nebo sedmdesáti lety **porušovali jistá pravidla. Vidím před sebou Jacka Kerouaca na zadním sedadle ukradeného cadillacu, jak s kocovinou popisuje pot, který včera večer stékal dívkám po krku.** [P: 28]*

*Mit ihrem rheumatischen Fieber, das zu **Halluzinationen geführt hat, mit den langen, betäubten Nachmittagen, an denen sich die Holzmaserungen in ihrem Kinderzimmer zu Weltkriegsgefechten verselbstständigt haben.** [O: 19]*

*Trpěla revmatickou horečkou, ze které **měla halucinace. Prožívala dlouhá, mráкотná odpoledne, kdy se jí žilkování na dřevě v jejím dětském pokoji před očima měnilo na bitvy světové války.** [P: 30]*

U některých krátkých, fragmentovaných vět jsem se výjimečně uchýlila ke zlogičtění a intelektualizaci²⁵ a spojkou je propojila do jednoho celku:

***Teilen nicht im Sinne von verstehen. Teilen im Sinne der Erkenntnis, dass die intimsten Erfahrungen gegensätzlicher Menschen gerne mal übereinstimmen.** [O: 16]*

***Sdíleli ne ve smyslu pochopili, ale aby si uvědomili, že nejintimnější prožitky zcela odlišných lidí se někdy shodují.** [P: 28]*

***Entweder hat Patti Smith sich der Welt unterworfen. Oder die Welt hat sich ihr unterworfen.** [O: 8]*

***Patti Smith se bud' podrobila světu, anebo se svět podrobil jí.** [P: 22]*

7.3.2 Přítomný vs. minulý čas ve vyprávění

Ve vyprávění příběhu o tom, jak se autorka setkala s Patti Smith, je převážně užíván historický prézens. Rozhodla jsem se ho zachovat v základní lince příběhu v místech, kdy je třeba čtenáře opravdu vtáhnout do děje. V rámci tohoto příběhu se autorka vrací i do dřívější minulosti a někdy od centrálního příběhu zcela odbočuje, ale stále užívá historický prézens. Tyto další roviny příběhu jsem odlišovala časem minulým. Roli ve volbě mezi přítomným a minulým časem často hrály i osobní preference – používala jsem minulý čas i tam, kde v originále byl přítomný, když jsem měla pocit, že to tak v češtině

²⁵ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 145–153.

bude zkrátka znít lépe. To pak vede k tomu, že někde i přepínám mezi časy v rámci jednoho odstavce.

*Die eine Hälfte des Publikums **ist** darüber vollends enthusiastisiert, manche **halten** diesen Abend für die totale Werktreue, die ultimative Ehrerbietung vor dem Autor. Und die andere Hälfte **hält** das für die Verballhornung eines Weihespiels, für Blasphemie, obwohl mir die Verwendung dieses Wortes hier langsam zu inflationär erscheint. Man kann sich das alles im Internet durchlesen. Angela Merkel **findet** den Abend jedenfalls ganz gut. Roberto Blanco, der auch im Publikum **sitzt**, **verschlüft** ihn vermutlich. [O: 42]*

*Jedna polovina publika **je** z toho naprosto nadšená, někteří **považují** ten večer za dokonalou věrnost dílu, za vrcholnou poctu autorovi. A druhá polovina **si myslí**, že to **je** zprznění posvátné hry, rouhání, ačkoli užití toho slova mi tu připadá příliš inflační. O tom všem si můžete přečíst na internetu. Každopádně Angela Merkel **si myslela**, že se představení docela **povedlo**. Zpěvák Roberto Blanco, který **byl** taky v publiku, ho nejspíš **prospal**. [P: 46]*

*In einem öffentlichen Gespräch der beiden im Jahr 2008 **erzählt** Patti Smith von diesem Trip nach Namibia. Wie sie da zwei Wochen lang mit Schlingensiefel und seinem Team im afrikanischen Slum **rumhängt** und nicht genau **weiß**, was sie da überhaupt **macht**. Christoph **weiß** auch nicht, was sie da **macht**. Bis er allmählich **zu realisieren beginnt**, dass sie einfach **Bock hat**, nicht zu wissen, was sie **macht**. Eines Tages **begegnen** sie einer weißen Kobra. Ich weiß nicht, wo und warum, sie **begegnen** jedenfalls dieser Schlange und **fahren** unbeeindruckt weiter durch die sandige Wüste. Plötzlich **schreit** Christoph: »Anhalten!« Er **lässt** den Fahrer ein paar Meter **zurücksetzen**, weil er am Wegesrand etwas gesehen hat. Er **sagt**: »Das ist es.« Als **ginge** es um den Gottesbeweis oder einen lebensrettenden Impfstoff. [O: 50]*

*Patti Smith ve veřejné debatě se Schlingensiefem v roce 2008 **vypráví** o téhle cestě do Namibie. O tom, jak **strávila** dva týdny se Schlingensiefem a jeho týmem v africkém slumu a **nevěděla** přesně, co tam vlastně **dělá**. Christoph taky **nevěděl**, co tam Patti **dělá**. Dokud mu postupně **nezačalo docházet**, že ona prostě **nechce vědět**, co **dělá**. Jednoho dne **narazili** na bílou kobru. Nevím kde a proč, prostě **viděli** toho hada a nevzrušeně **jeli** dál písečnou pouští. Najednou Christoph **vykřikl**: „Stát!“ **Přiměl** řidiče, aby o pár metrů **couvl**, protože něco **zahlédl** u silnice. **Řekl**: „To je ono.“ Jako by to **byl** důkaz existence Boha nebo život zachraňující vakcína. [P: 50]*

7.3.3 Pasivum vs. aktivum

Většinou bývá pravidlem, že němčina užívá pasivum čteněji než čeština²⁶, ve které mnohdy působí aktivum přirozeněji. Helene Hegemann v překládaném díle dle mého názoru na „běžné poměry“ německého textu nepoužívá pasivum až tak čteně, často píše velmi přímočaře v činném rodě a jmenuje agens – což opět pravděpodobně souvisí se zamýšlenou „radikální subjektivitou“ celé knihy a edice, do které patří. Stejně se v textu však vyskytují věty v trpném rodě, které bylo do češtiny potřeba převést do rodu činného, aby působily přirozeněji, například:

*...aber innerhalb kurzer Zeit zu einem Verkaufsargument verkam, zu einer Verschleierungsmaßnahme dessen, was zeitgleich im Hintergrund politisch **beschlossen wurde**. [O: 8]*

*...ale rychle se zvrhlo v prodejní taktiku, rozptýlení od politických rozhodnutí, která se v téže době v pozadí **děla**. [P: 22]*

*Am Flughafen **werde** ich von einer Limousine des Burgtheaters **abgeholt**. [O: 55]*

*Na letišti mě **vyzvedne** limuzína Burgtheatru. [P: 53]*

*Keine Seltenheit, da liegen überall irgendwelche Kadaver rum, die dann ins Auto **gezerrt** und dem Team später zum Dinner **serviert werden**. [O: 50]*

*Nebylo to nic neobvyklého, že se všude povalovaly zdechliny, které **tahali** do auta a **podávali** pak týmu k večeři. [P: 50]*

7.3.4 Slovosled a aktuální členění větné

Jedním ze systémových rozdílů, na které u překladu mezi němčinou a češtinou vždy narazíme, je rozdílnost slovosledů. Němčina má oproti češtině pevnější slovosled, zatímco slovosled češtiny se řídí aktuálním členěním větným a tematicko-rématickou strukturou věty. Téma obvykle bývá na začátku věty, réma na jejím konci. Díky větnému rámci němčiny v ní často najdeme réma uprostřed věty.²⁷ Pro přirozenost a plynulost tedy v češtině musíme slovosled přizpůsobovat aktuálnímu členění větnému. Změny tohoto typu jsem učinila například v následujících úsecích textu:

²⁶ ŠTÍCHA, František. *Česko-německá srovnávací gramatika*. Praha: Argo, 2003, s. 497.

²⁷ ŠTÍCHA, František. *Česko-německá srovnávací gramatika*. Praha: Argo, 2003, s. 170.

Wenn ich nach der Schule nach Hause kam und irgendeine Basslinie durch das Treppenhaus wummerte, wusste ich, dass mir ein Kampf um Leben und Tod bevorstand.

[O: 21]

Když jsem přišla domů ze školy a schodištěm se rozléhala basová linka, věděla jsem, že mě čeká boj na život a na smrt. [P: 31]

Seine Vorstellung davon, wie die letzten Sekunden seines Lebens aussehen würden, hängt er dieser Wagner-Oper an, und damit ist das praktisch auch das Nahtoderlebnis von Richard Wagner. [O: 42]

Tuhle Wagnerovu operu propojuje se svou představou o tom, jak budou vypadat poslední vteřiny jeho života, díky čemuž prakticky jde i o prožitek blízké smrti Richarda Wagnera. [P: 46]

Als würde sich Gott aus Gefallen an der Angriffslust, mit der sich beide immer so erfrischend an der Frage nach seiner Existenz abgearbeitet haben, einen Scherz zu ihren Gunsten erlauben. [O: 32]

Jako by Bůh našel zalíbení v osvěžující agresivitě, se kterou oba přistupovali k otázce jeho existence, a dovolil si žert na jejich účet. [P: 39]

7.3.5 Syntaktické, slovosledné a eliptické figury

Autorka v předloze užívá pro ozvláštnění textu různé syntaktické, slovosledné a eliptické figury, jejichž převod byl velmi důležitý, aby překlad nebyl ochuzen o expresivitu výchozího textu.

Častou figurou, kterou Hegemann používá, je polysyndeton neboli nadměrné užití spojek ke spojení několika členů vícečlenného spojení:²⁸

*Sie hat **mit** der Kunst von Christoph Schlingensief und dem Verzehr von hundertfünfzig Neapolitanerwaffeln in einem Hotelzimmer in Wien und dem Tod meiner Mutter zu tun, **mit** einem apokalyptischen Müllberg im zweitältesten Sprechtheater der Welt und einem Slum in Namibia, **mit** Porträtbüsten der Dichter **Calderón und Goethe und Shakespeare und Schiller und Grillparzer, und mit der Explosion**, die einen Teenagerkopf in Stücke reißt, weil zwei Welten in ihm Krieg gegeneinander führen.* [O: 6]

²⁸ TICHÝ, Martin. *Základní pojmy poetiky*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2017, s. 42.

Souvisí s uměním Christopa Schlingensiefa a konzumací sto padesáti neapolských oplatek v hotelovém pokoji ve Vídni a smrtí mé matky, s apokalyptickou horou odpadků v druhém nejstarším činoherním divadle na světě a slumem v Namibii, s portrétními bustami básníků Calderóna a Goetha a Shakespeara a Schillera a Grillparzera a s explozí, která roztrhala hlavu jednoho teenagera na kusy, protože v něm spolu válčily dva světy. [P: 18]

Braune Backsteine, Metall und Dreck und Schweiß und Arbeit und Schweineblut. [O: 26]

Hnědé cihly, kov a špína a pot a práce a prasečí krev. [P: 35]

Das war nur ein gut funktionierendes Zusammenspiel aus Kraft und Attraktivität und Intelligenz und Punk, aus Zufall und Genen, aus Menschenliebe und Hass auf die Gesellschaft und gutem Humor und Verzweiflung. [O: 39]

Byla to jen dobře fungující souhra síly a atraktivity a inteligence a punku, náhody a genů, lásky k lidstvu a nenávisti ke společnosti a dobrého humoru a zoufalství. [P: 44]

Jako protiklad polysyndetonu se v textu v menší míře vyskytoval i asyndeton, spojení slov nebo vět bez užití obvyklých spojek či spojovacích výrazů.²⁹

Handbewegungen, Sternenhimmel, Geschmack von Blut. [O: 53]

Pohyby rukou, nebe plné hvězd, chut' krve. [P: 52]

V textu najdeme též paralelní struktury³⁰:

Alles Dämonen, die meine Mutter in Stücke zu zerreißen drohten und von denen meine Mutter sich in Stücke reißen lassen wollte. [O: 21]

Všechno démoni, kteří hrozili, že roztrhají mou mámu na kusy, a kterými máma chtěla být roztrhána na kusy. [P: 31]

Entweder hat Patti Smith sich der Welt unterworfen. Oder die Welt hat sich ihr unterworfen. Oder es hat sich nichts und niemand irgendwem oder irgendetwas unterworfen... [O: 8]

²⁹ TICHÝ, Martin. *Základní pojmy poetiky*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2017, s. 42.

³⁰ TICHÝ, Martin. *Základní pojmy poetiky*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2017, s. 44.

Patti Smith se buď podrobila světu, anebo se svět podrobil jí. Nebo se nepodrobilo nic a nikdo nikomu a ničemu... [P: 22]

Další častou syntaktickou figurou byla elipsa (výpustka):³¹

Fetzen angsterfüllten Halbschlafs, dazu ein bisschen Migräne, die, wie ich annehme, mit der Hemmung zusammenhängt, diese Erinnerungen aufzuschreiben. [O: 16]

Útržky úzkostného polospánku a k tomu trocha migrény, která, jak předpokládám, souvisí s mými zábranami tyto vzpomínky sepsat. [P: 28]

Eine Erinnerung bis ins letzte Detail so mitteilbar zu machen, dass jemand anderes sich einbilden kann, sie nachzuvollziehen. [O: 16]

Zprostředkovat vzpomínku do posledního detailu tak, aby si ji někdo jiný mohl představit a plně pochopit. [P: 28]

Často jsem se v textu setkala též s parentezí³², kterou většinou zvýraznila a oddělila pomlčkami:

Ich habe geträumt, das Bild war gestochen scharf, wie ich mir ein kilometerlanges Barthaar aus dem Kinn zupfe. [O: 18]

Zdálo se mi – obraz byl ostrý jako břitva – jak si z brady škubu kilometr dlouhý chlup. [P: 29]

Musik, laute Musik, hörte meine Mutter nur im Wahn. [O: 21]

Hudbu – hlasitou hudbu – moje máma poslouchala jen ve stavech šílenství. [P: 31]

Allerdings war dieser Backlash nicht so offensichtlich, wenn diese Frauen gleichzeitig befreit, sexuell befreit, in Unterwäsche an den Billboards rumhingen. [O: 11]

Jenže tento odpor nebyl až tak evidentní, když ty samé ženy byly zároveň osvobozené – sexuálně osvobozené – a producovaly se na billboardech ve spodním prádle. [P: 24]

³¹ TICHÝ, Martin. *Základní pojmy poetiky*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2017, s. 44.

³² Petr Karlík (2017): VSUVKA. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny*. [cit. 2024-05-15]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/VSUVKA>

8. Závěr

Cílem této diplomové práce bylo vytvořit funkčně ekvivalentní překlad textu *Patti Smith. Helene Hegemann über Patti Smith, Christof Schlingensief, Anarchie und Tradition*, který zachová obsahové i stylové kvality originálu a zároveň bude přístupný a čtivý pro českého čtenáře.

Překlad byl doplněn o odborný komentář skládající se z odůvodnění volby předlohy, představení autorky Helene Hegemann, její tvorby a zařazení jejího díla do literárního kontextu, analýzy výchozího textu dle modelu Christiane Nord, popisu metody překladu, překladatelských problémů a jejich řešení.

Jedná se dle mého názoru o velmi zajímavý a jedinečný text z hlediska obsahového i jazykového, jehož překlad představoval velikou výzvu. Tvorba této práce pro mne byla velmi cennou zkušeností. Umožnila mi zdokonalit se v překladatelských dovednostech i práci s širokou škálou různých zdrojů, což jistě v budoucnu zúročím v praxi.

9. Bibliografie

9.1 Primární literatura

HEGEMANN, Helene. *Patti Smith. Helene Hegemann über PATTI SMITH, CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Anarchie und Tradition*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2021. ISBN 978-3-462-32080-0.

9.2 Sekundární literatura

GINSBERG, Allen. *Kvílení a jiné básně*. Přeložil Jan ZÁBRANA. AAB. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1424-9.

HAMAN, Aleš. Postmoderna v české próze 1990–2000 a nedůvěra k příběhu. In: HAMAN, Aleš. *Literatura v průsečíku pohledů: teorie – historie – kritika*. Praha: ARSCI, 2003. ISBN 80-86078-29-9.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998. ISBN 80-237-3539-X.

LEWIS, Barry. Postmodernism and Literature (or: Word Salad Days, 1960–1990). In: SIM, Stuart. *The Routledge Companion to Postmodernism*. London – New York: Routledge, 2001. ISBN 9780415583329.

MAYER, Ruth. Postmoderna/postmodernismus. In: NÜNNING, Ansgar; TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. 1. vyd. New York: Prentice Hall, 1988. ISBN 0-13-912593-0.

NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 3. Auflage, Heidelberg: Groos, 1995. ISBN 3-87276-649-X.

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu: Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1975.

ŠTÍCHA, František. *Česko-německá srovnávací gramatika*. Praha: Argo, 2003. ISBN 80-7203-503-7.

9.3 Elektronické zdroje

ABZ slovník českých synonym. Online. [cit. 2023-10-01–2024-05-15]. Dostupné z: <https://www.slovník-synonym.cz/>

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Jak to chodí v opeře. Online. [cit. 2024-05-15]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/151945-jak-to-chodi-v-opere/recenze/>

ČESKÝ NÁRODNÍ KORPUS. KonText. Online. [cit. 2023-10-01–2024-05-150]
Dostupné z: <https://www.korpus.cz/kontext/query?corpname=syn2020>

ČESKÝ NÁRODNÍ KORPUS. Treq. Online. [cit. 2023-10-01–2024-05-150] Dostupné
z: <https://treq.korpus.cz/>

Helene Hegemann. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA):
Wikimedia Foundation [cit. 2024-04-22]. Dostupné z:
https://de.wikipedia.org/wiki/Helene_Hegemann

Jana Hoffmannová (2017): PROJEVY MLUVENÉ A PSANÉ. In: Petr Karlík, Marek
Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. [cit.
2024-04-29]. Dostupné z: [https://www.czechency.org/slovník/PROJEVY_MLUVENÉ
A_PSANÉ](https://www.czechency.org/slovník/PROJEVY_MLUVENÉ_A_PSANÉ)

KIEPENHEUER & WITSCH. Verlag. Online. [cit. 2024-04-29]. Dostupné z:
<https://www.kiwi-verlag.de/verlag>

KiWi Musikbibliothek. Kiepenheuer & Witsch [online]. [cit. 2024-04-22]. Dostupné z:
<https://www.kiwi-verlag.de/buch/reihe/kiwi-musikbibliothek>

LINGEA. *Německo-český praktický slovník*. Online. 2022. [cit. 2023-10-01–2024-05-
150]. Dostupné z: <https://slovníky.lingea.cz/nemecko-cesky>

Patti Smith. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA):
Wikimedia Foundation [cit. 2024-05-04]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Patti_Smith

Petr Karlík (2017): VSUVKA. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.),
CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. [cit. 2024-05-15]. Dostupné z:
<https://www.czechency.org/slovník/VSUVKA>

Přechylování příjmení ve veřejné komunikaci. Online. AKADEMIE VĚD ČESKÉ
REPUBLIKY. Internetová jazyková příručka [cit. 2024-05-08]. Dostupné z:
<https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=700>

TICHÝ, Martin. *Základní pojmy poetiky*. Online. Opava: Slezská univerzita v Opavě,
2017. [cit. 2024-05-16]. Dostupné z:
[https://is.slu.cz/el/fpf/leto2020/UBK12012/um/Zakladni_pojmy_poetiky.pdf?kod=UBK
12012;predmet=275004;lang=en](https://is.slu.cz/el/fpf/leto2020/UBK12012/um/Zakladni_pojmy_poetiky.pdf?kod=UBK12012;predmet=275004;lang=en)

Přílohy

Text originálu