

Doslov

Válka s axolotlem

Axolotl roadkill, románový debut mladé autorky Helene Hegemann, si v Německu získal nemalou pozornost. Nejprve už při vydání a později znovu, když se stal zdrojem značné kontroverze a mezi literárními kritiky rozpoutal vášnivou debatu. I přes autorčin věk ovšem to, co někteří považovali za závratný start kariéry, nebylo vlastně ani tak startem. Helene Hegemann se psaní začala věnovat už ve třinácti letech, kdy se po smrti své matky přestěhovala k otcovi do Berlína. Nejdříve psala internetový blog. Svou první divadelní hru, *Ariel 15*, sepsala v patnácti. Byla uvedena na experimentální scéně jednoho z berlínských divadel a vzhledem k jejímu úspěchu rok na to přepracována na rozhlasovou hru. Ještě téhož roku se v německých kinech objevil film *Torpedo*, který Hegemann režírovala podle vlastního scénáře a který získal cenu Maxe Ophülsa pro začínající filmové tvůrce. Komplikované téma problematického dospívání se rozhodla zpracovat potřetí a zase trochu jinak – *Axolotl roadkill* se na německém trhu objevil o dva roky později, ještě před autorčinými osmnáctinami. Kromě zmiňované pozornosti kritiky si vysloužil i nominaci na literární cenu knižního veletrhu v Lipsku.

Už od počátku se reakce na nekonvenční knihu různily. Objevila se i tvrdá kritika, odsuzující nesrozumitelný styl a příliš komplikované vyjadřování či arogantní názory hlavní hrdinky Mifti. Někteří argumentovali tím, že téma problematických mladistvých už bylo v německé literatuře vyčerpáno. Ve většině případů ale kritici pěli chválu na slibný objev literární scény, zázrač-

né dítě či nadanou začínající autorku s originálním stylem. Helene byla následně mnohohlasně prohlašována za mluvčí své generace, tedy generace „nultých let“.

Vzápětí bylo postaráno o další vlnu emocí. Brzy po vydání románu se objevily spekulace, že se do značné míry jedná o plagiát. Aniž by autorka čtenáře či držitele autorských práv upozornila, zakomponovala do textu nejen aluze na jiná díla, ale i jejich útržky. Zdálo se, že podobně jako bratr hlavní hrdinky Edmond se i Hegemann rozhodla posloužit si všude, kde najde inspiraci. Na německé literární scéně následovala bouřlivá diskuse, připomínající (slovy Mifti) debatu mezi modernou a postmodernou. Jejímí hlavními tématy byly plagiátorství vs. intertextualita, původnost vs. opravdovost a také (slovy Edmonda) diskuse o tom, je-li důležitější, kde se něco bere, nebo kam se to dá.

Jak si všímá Franz Schindler v článku „O zázračné holce a literární kritice“ (publikovaném 20. 3. 2010 v Lidových novinách) – tato debata daleko přesáhla román, který ji podnítil. Kritici se pustili do vytyčování hranic, které spisovatel při psaní nesmí překročit. Na jedné straně byla Helene Hegemann vytýkána neautentičností a krádež cizích nápadů. Na straně druhé se ozývaly hlasy označující její dílo za kreativní zacházení s textem. Článek zveřejněný na stránkách Göthe-Institutu poukazuje na dlouhou tradici intertextuality v německé literatuře a na podobné kolážování materiálu z cizích textů v díle Thomase Manna, Alfreda Döblina nebo Bertolta Brechta. I Kathy Acker, kterou Helene obdivuje a jejíž dílo uvádí jako jeden ze svých nejzásadnějších zdrojů inspirace, uplatňovala při psaní celou řadu technik přejímání, „opisování“ a kolážování. Tento přístup staví Helene Hegemann mezi postmoderní umělce (k nimž patří rovněž řada autorů zvukných jmen jako například Margaret Atwood nebo Umberto Eco), tvořící v souladu s tezí, že veškerá literární díla jsou součástí komplexního systému, v němž každé nové dílo existuje v kontextu děl předchozích a každá nová myšlenka je produktem předchozích myšlenek.

Kritici sice nezpochybňovali postmodernistický přístup k literatuře jako takový, kamenem úrazu se ale stal problém určení

hranice mezi uměleckou technikou a vykrádáním cizích nápadů. Shoda panuje v tom, že legitimní umělecké dílo přináší něco nového či na cizí myšlenku vrhá nové světlo a nějak ji rozvíjí. Takové dílo je pak považováno za autentické a oprávněné. Uplatnění takového kritéria je však značně subjektivní počín, a proto zde shoda končí. Někteří knihu vidí jako těžko dekodovatelný neoriginální záznam cizích myšlenek nebo zdobení se cizím peřím; jiní oceňují autorčinu otevřenost, radikálnost, osobité zacházení s jazykem i to, jak samotný styl psaní poukazuje na životní zkušenosti dnešní mladé generace, která je vystavena neuvěřitelnému množství vlivů a informací, zejména díky internetu a všudypřítomné reklamě – a obě strany pro svá přesvědčení nacházejí argumenty.

Jak tedy Helene Hegemann vlastně s cizími zdroji zachází? *Axolotl roadkill* rozhodně není striktně chronologické vyprávění, a že jde o jakousi koláž, je také patrné už na první pohled. Jako názvy kapitol slouží útržky textů, písní, sloganů či jiné citáty; do samotného vyprávění jsou často zcela beze švů zakomponované e-maily, SMS zprávy, písňové texty, vzpomínky, sny, fantazie či halucinace. Pod povrchem se navíc skrývá ještě větší koláž. Do románu byly například zakomponovány různě modifikované pasáže z internetového blogu (později publikovaného jako román *Strobo*) berlínského bloggera Airena. Právě různá úroveň adaptace vedla ke kontroverzi – Helene z blogu vystříhala neologismy, výrazy či scény, povětšinou coby autentické záznamy zkušenosti s drogami a s berlínskou technoscénou.

Jindy ale příklad kolážování vypadá velmi odlišně. Například závěrečný matčin dopis Mifti je adaptací písně „Fuck U“ skupiny Archive. Autorka ji volně přeložila a upravila tak, aby vystihovala problematický vztah matky a dcery, který je jedním ze stěžejních témat románu. Kreativní počín nebo krádež? Očividně jak pro koho. Například německý literární vědec Jürgen Graf charakterizuje styl psaní Helene Hegemann jako tvůrčí činnost „v šedé zóně mezi autorskými právy a uměleckou svobodou“, která má ve světě literatury své nesporné místo. Pokud je u jiných taková technika považována za způsob uměleckého vyjád-

ření, Graf nevidí důvod, proč by totéž mělo právě u Helene být plagiátem.

Debata o hranicích tvůrčí svobody nakonec pomalu dospěla k jakési remíze. Po prvotních, občas až poněkud hysterických reakcích kritiky se objevuje dostatek těch, které Helene Hegemann do značné míry rehabilitují a které její styl považují za radikální, ale autentický způsob vyjádření, vzhledem k tematice a vyprávěcímu stylu navíc nejen přípustný, ale dokonce i vhodný. Dramatická debata literárních kritiků ale neměla zásadní dopad na oblíbenost díla mezi publikem a o knihu je i nadále velký zájem. V době vydání českého překladu je v německých knihkupectvích k dostání už čtvrté vydání a práva byla prodána do dvaceti dalších zemí. Odhlédneme-li od debaty o hranicích uměleckých možností, nabízí se otázka, čím to, že právě *Axolotl roadkill* v záplavě nových knih získal tolik pozornosti.

Jde o fiktivní deník záškoláčky Mifti, inteligentní, ale těžkou životní zkušeností poznamenané a týrané teenagerky se sklonem k sebetřýznění a sebeironii, zdánlivě si libující v nepochopení zbytkem světa, komentování německé kulturní scény, abstrakcí i nadprůměrně dlouhých větách. Spíše než o zápletku a rozuzlení se tu jedná o jakousi exkurzi do života a myslí mladé dívky nezařaditelné do většinové společnosti. Jedinečný je především styl vyprávění, často charakterizovaný jako drzý a šokující. Důležitou roli hraje právě ironický přístup hrdinky, která otevřeně poukazuje na to, že ona a implicitně i lidé kolem ní jsou naprosto zkažení blahobytem. Podle vlastních slov si Mifti užívá „perfektně ztvárněný postoj arogantního týraného spratka, který koketuje se svou snobskou zkažeností, přičemž ukazuje v pravém světle i zkaženost svého okolí“. Podobný postoj jako k sobě samé zaujímá Mifti i k berlínské undergroundové scéně, nejnovějším trendům a mainstreamové kultuře, jejímž je sama produktem.

Spíše než uvedené zdroje inspirace či romány Heleniných idolů připomene českým čtenářům *Axolotl roadkill* pravděpodobně jinou, dnes už kultovní knihu *My děti ze stanice ZOO* (č. poprvé 1987). Vyprávění mladé Christiane F. závislé na heroinu, která si na drogy vydělává prostitucí, je založeno na souboru reportáží

o drogově závislých teenagerech v Berlíně na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Ve své době kniha neměla obdoby a získala si značnou pozornost, jelikož téma drogově závislých mladistvých bylo tehdy naprosté tabu. Mezi oběma knihami je ovšem zásadní rozdíl: *Axolotl roadkill* není životní zpověď ani reportáž, nýbrž (slovy autorky) „fiktivním experimentem“. Právě tato stylistická experimentálnost se dobře snáší s autorčinou zálibou v extrémnostech.

Pomocí originálních metafor nebo občasným prezentováním téže situace z více hledisek staví vypravěčka vedle sebe nečekané a zdánlivě spolu nesouvisející scény či myšlenky. Nečekané souvislosti a vzniklé kontrasty přispívají k charakteristice bystré, ale přecitlivělé hrdinky i chaotického prostředí, v němž se pohybuje. Provokativnost vyprávění navíc umocňuje množství protimluvů a vsuvek i přístup vypravěčky, které jako by bylo jedno, jestli ji čtenář v jejích posunech v prostoru a čase nebo mezi různými úrovněmi reality vůbec stíhá sledovat. Román vytváří vlastní svět, v němž se tyto různé úrovně prolínají a hranici mezi realitou a halucinací je často těžké určit. Čtenářům také zůstává dlouho utajeno, kde se vzal poněkud obskurní název *Axolotl roadkill*. Až ve chvíli, kdy se na scéně objeví roztomilé zvířátko axolotl, kterému se podařilo dosáhnout hrdinčina snu nikdy nedospět, a kdy Edmond poznamená, že Mifti píše „like a roadkill“, tedy jako přejeté zvíře, vyjde najevo, že nezvyklá slova poměrně přesně charakterizují hlavní hrdinku.

Přestože si Mifti uvědomuje destruktivnost svého chování jak k sobě samé, tak k ostatním, katarze se v románu nedočkáme. Ač by se občas mohlo zdát, že uvědomování si vlastních problémů by mohlo být prvním krokem k nápravě, závěrečná část knihy zachycuje Mifti natolik odtrženou od reálného světa, že se zkáza zdá neodvratná. Přestože ironicky shazuje svůj frackovitý přístup k životu, destruktivnost a nezodpovědnost, svoje okolí popisuje podobně jízlivě a zdá se, že ani v něm nenachází východisko. Problémem není jen Miftiina neschopnost se do společnosti začlenit, ale i její nechuť připodobnit se lidem kolem ní, k čemuž významně přispívá deziluze o všech, kdo v jejím životě hráli ně-

jakou významnější roli. V samém závěru knihy je opět připomenuto jedno ze zásadních témat románu, tedy problematický vztah Mifti a její zemřelé matky, k němuž má čtenář přístup jedině přes filtr jejích subjektivních vzpomínek a dojmů. Závěrečná slova jen podtrhávají, jak zásadní roli v hrdinčině životě sehrál jak tento nezdravý vztah, tak i matčina smrt. Mifti stále odhodlaně odmítá vlastní zodpovědnost a pod tíhou problémů, s nimiž se není schopna vyrovnat, se ocitá ve slepé uličce.

Helene Hegemann způsobila pozdvižení na literární scéně svou troufalostí vzepřít se všeobecně uznávaným omezením a psát tak, jak si podle ní dnešní doba žádá, především ale pro svůj literární experiment vytvořila svébytný svět halucinací a psychóz, který se podobně jako její nekonvenční literární styl vzpírá společenským normám. Vytvořila svět, v němž s sebou zkaženost blahobytem přináší neschopnost žít jakkoli jinak než sebe-destruktivně, a z nějž hrdince ani její bystrost nebo povznesenost nepomohou najít cestu ven. Přestože na autentičnost tvorby Helene Hegemann existují rozmanité názory, je nesporné, že příběh Mifti prezentuje čtenáři unikátním stylem pohled na život, který se mu pravděpodobně jen tak nenaskytne.

Eva Dobrovolná