

ORBÁNOVA A2 KULTURNÍ REVOLUCE

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
13. 3. 2019 ROČNÍK XV
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

6

rozhovor s bulharským spisovatelem Georgim Gospodinovem
anketa o české literatuře v Německu
nacionalismus a smysl umění na Berlinale
experimentální pop Eartheater
s Gáspárem Miklósem Tamássem o době temna

ilustrace Martin Kubát, 2019
ISSN 1803-6635



Uzemnění v době přetékání

TEREZA STÖCKELOVÁ

Deník The Guardian nedávno na svém webu zveřejnil dokument Johna Domokose *Orbán, My Dad and Me* (Orbán, můj táta a já). Sledujeme v něm cestu britského novináře maďarského původu, kterou podnikl se svým otcem po orbánovském Maďarsku. Otec a syn hledají způsob, jak být spolu a rozumět si navzdory zásadním politickým rozdílům. Domokos starší odešel z Maďarska do Anglie, kde pracoval jako inženýr; v sedmdesátých letech. Do Maďarska se vrátil na důchod a stal se zde jedním z mnoha podporovatelů Orbána. Domokos mladší, který se v Anglii narodil, se považuje za levicového liberála a s orbánovskou politikou bytostně nesouhlasí.

Road trip maďarským venkovem ukazuje zemi, kde některá místa přišla od osmdesátých let až o čtvrtinu populace. Místní mluví o nedostatku práce, který se objevil poté, co zemědělské podniky, ve kterých celý život pracovali, koupili západní vlastníci a výroby zkrachovaly. Tento vývoj se v narativu obyvatel propojuje s ruskou okupací země v roce 1956 a dalšími formami imperialismu, kterým Maďarsko historicky čelilo. Domokos starší mluví o strachu – nejen z migrantů, ale také o strachu o budoucnost „malého národa“ – a vytýká synovi nedostatek starosti o to, co se země bude za padesát let.

Dokument ale neukazuje jen negativní emoce. Na tradičním festivalu klobásek se ochutnává, tancuje a oslavuje různorodost rodinných tradic a příslušnost k místu. K takové oslavě se rád a bez skrupulí připojuje i Domokos mladší. Tam, kde prvoplánově politická slova a gesta rozdělují, konkrétní situace a aktivity mohou spojit. To je zkušenost i dvou mladých žen z Miskolce, které se vrátily do rodného města a snaží se zde z oblasti zchátralých vinných sklípků vybudovat kulturní čtvrť. Politice s velkým P se vyhýbají.

Otec a syn se často hádají, do Budapešti se vracejí vyčerpaní, s nezměněnými politickými pozicemi. Přesto měla cesta smysl: více si nyní navzájem rozumějí ve svých rozdílech a zažili spolu i momenty propojení. A tohle

s nimi prožil i divák, který po zhlédnutí více rozumí rozpoložení země, již se Orbánovi podařilo oslovit protiimigrační, propopulační a antiliberální politikou. V ní jde přitom nejen o rétoriku národa, ale také o konkrétní programy státní podpory, například na budování zemědělských provozů.

Idea „návratu zpátky“ k národní suverenitě, ekonomické soběstačnosti a více či méně explicitně i k etnické čistotě, kterou nabízejí Orbán či Trump, je nerealizovatelná. Nikoli z toho důvodu, že se proti ní v Maďarsku i jinde mobilizuje stále dost silná vlna kulturního odporu, ale proto, že doba antropocénu, ve které dnes žijeme, je konstitutivně dobou přetékání. Globální pohyby osob, surovin a zboží lze do určité míry politicky a ekonomicky regulovat (v krajním případě i v podobě války). Pohyb vzdušných a mořských proudů, organismů a mikroorganismů nebo mikročastic plastu lze regulovat daleko obtížněji a především tak nelze činit na úrovni národních států. Topografie těchto jevů je jiná – a v mnoha případech se jí teprve učíme.

Stejně nerealistický jako „návrat zpátky“ je ale i „pokrok vpřed“, což řady Orbánových či Trumpových příznivců pravděpodobně tuší lépe než městští kosmopolitní liberálové, kteří sní o virtuálním vědomí a nehmotné existenci, jako u nás třeba ekonom Tomáš Sedláček. Do antropocénu nás přivedl těžký, na fosilních palivech založený průmysl, intenzivní zemědělství umožněné používáním obrovského kvanta agrochemie a antibiotik, nadprodukce, nadspotřeba a plýtvání. Řešením ale není přechod na lehký průmysl virtuálních světů – jejich provoz má obrovské ekologické náklady v podobě spotřeby elektrické energie, minerálů a vzácných kovů, produkce elektronického odpadu. V liberálním světě se vše solidní stává tekutým, ale i tekutina je hmotná. Tuto hmotnou povahu světa nelze zrušit, lze se o ni jen lépe či hůře starat.

Jak píše francouzský sociolog Bruno Latour, antropocén a nastupující klimatický rozvrat nás staví před úkol nově se uzemnit. Elity to podle něj dávno pochopily, ale v tomto úsilí zatím zásadně selhávají. Uzemnění se

věnují jako individuálnímu projektu – budoují si podzemní komplexy, v nichž douhají na vlastní pěst přežit ekologický kolaps planety, zatímco „svým národům“ nabízejí iluzorní cestu do minulosti národních teritorií. Máme-li se udržitelného uzemnění naší kolektivní existence dobrat, potřebujeme se vymanit z pasti národovecké rétoriky, která už dopředu ví, kdo, co a jak ke kolektivu přísluší a co nikoli, zároveň ale musíme čerpat z řady praktik, které k národnímu utváření kolektivů historicky patřily.

Vezměme si zemědělství. Uzemnění zemědělství určitě neznamená války o národní a regionální „známky původu“ ani výhradně lokální spotřebu. Naopak, kvůli globálnímu oteplování se budou v nastávajícím období posouvat zóny pro pěstování řady potravin. Bude proto potřeba kreativně přeusouvat know-how, spíše než ho chránit pro určitou geografickou oblast. Stejně tak platí, že se dramaticky liší ekologické náklady i míra úpadku výživové kvality spojené s přesunem různých plodin na dlouhé vzdálenosti. Učme se rozlišovat. Uzemnění zemědělství má ale zároveň i důležitý aspekt vztahu k místu, který svou časovostí překračuje individuální lidské životy. Různé lokální formy úpravy potravin, například kvašením bez pasterizace, jsou vlastně formy dlouhodobě laděného a obtížně transportovatelného spoluzití lidských a mikrobiálních populací. Vyjádření respektu těmto lokálním zvyklostem v nacionalistických termínech je konceptuálně neobhájitelné, na úrovni praxe ale často dodává užitečné limity globálnímu řinčení řetěz(c)ů. Konkrétně v naší části Evropy je pak ve hře i vztah k socialistické minulosti. Co si lze bez ideologického běsnění z této minulosti vzít a čemu se naopak vyhnout, co se týče forem vlastnictví půdy, podob samozásobitelství, vztahu města a venkova?

Nejúčinnější formou boje proti Orbánovi a jemu podobným je rozvíjet praktickou politiku s malým p, ze které nebude nikoho předem vylučovat. Je to cesta ke společnému světu, který na nás nikde nečeká, ale musíme ho stále znovu vytvářet.

Autorka je socioložka.

editorial

„Nebude to trvat věčně, ale pro tuto chvíli temnota zahálila celou krajinu,“ říká v rozhovoru o aktuální situaci ve své domovině maďarský filosof Gáspár Miklós Tamás. Tuhnoucí Orbánův režim, v jehož neliberální politice hrají významnou roli identitářství a nacionalismus, sledujeme už delší dobu, ale po událostech poslední doby je načase se do této politické laboratoře vrátit. V Maďarsku byly v posledních letech ústava i volební zákon přizpůsobeny potřebám vládnoucí strany, byl zaveden tzv. otrocký zákon a ohrožena je také autonomie Maďarské akademie věd. A došlo i na kulturu. Kromě toho, že vznikají instituce, které jdou na ruku vládě, se začínají maďarští autoři dělit na ty, kteří píšou pro Maďary, a ty, kteří sice píší maďarsky, ale z pohledu moci jsou nelidoví, elitářští a prozápadní. S ohledem na myšlenkovou „čistotu“ se dokonce začíná přepisovat kánon. Ve vládních sdělovacích prostředcích vycházejí útoky na osobnosti kulturní minulosti, včetně nejznámějšího maďarského spisovatele Pétera Esterházyho nebo básníka revoluce Endre Adyho. Fungování kultury pod taktovkou vládnoucí strany a autokratický systém finanční podpory popisuje Antonín Tesař na příkladu filmového producenta Andyho Vajny, který do své smrti v podstatě kontroloval maďarskou kinematografii. A jaký to mělo důsledek? Úspěšné filmy, které se obracejí do minulosti a bojí se reflexe současných problémů. Berme toto číslo jako varování. A pro jistotu si připomeňme jednoduchý návod na posilování ostražitosti: „Texty nás učí přemýšlet a také nám pomáhají neuvěřit lžím.“ Karel Kouba

z obsahu

- 6 Tři otázky pro popelku. Anketa o české literatuře v Německu / Eva Marková
- 8 Precizně formulují blbci. S Lajosem Partim Nagyem o zabydlování zbývajícího prostoru / Máté Pálos
- 11 Ve jménu syna, Boha a umění. Výrazné snímky letošního Berlinale / Kamila Dolotina
- 18 S urputností světatvůrce. Nasycenost Bolaňova 2666 / Jakub Vaníček
- 20 Smutek je pomalý cit. S Georgim Gospodinovem o strachu a nacionalizaci literatury / Ivana Srbková
- 29 Kulturní válka. Maďarsko po osmi letech Orbánovy vlády / na otázky Attily Patóa odpovídají Evžen Gál a Robert Svoboda

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
27. BŘEZNA 2019

Mihály Vörösmarty

Co podnikají
v Uhrách

Copak podnikají v Uhrách?
Jedí, pijí, sní a civí.
Vůbec nikdo nebojí se,
že ze svých snů vystřízliví.
Víte, ono je to těžké,
sny jsou útěchou tak blahou.
To je někdy stokrát lepší
než bouchání do zdi hlavou.
Když si ale budeš s někým
síly měřit,
zasněnému peciválu
nesmíš věřit.

Copak podnikají v Uhrách?
Jedí, pijí, řinčí zbraní.
Jenže zbraněmi jsou řeči
a ty sotva koho zraní.
Víte, ono je to těžké,
Maďar dobře chápe slova,
nám na všechno řeči stačí,
lepší jsou než šavle nová.
Když si ale budeš s někým
síly měřit,
takovému řečníkovi
nesmíš věřit.

(1844)

Úryvek z delší básnické skladby v překladu
Libora Štukavce vybral Michal Špína

Uhlídat si svoje prachy

Odborářské drama *Do boje*

Francouzský režisér Stéphane Brizé natočil film o vlivu pracovní kultury ovládané tržními mechanismy na lidskou důstojnost, sebeúctu a morální integritu. Boj dělníků proti vedení podniku, které hodlá přesunout výrobu do zemí s levnější pracovní silou, je angažovanou oslavou politicky aktivních pracujících.

TOMÁŠ GRUNTORÁD

Filmem *Do boje* francouzský režisér Stéphane Brizé tematicky navazuje na předešlou spolupráci s hercem Vincentem Lindonem, komornější snímek *Zákon trhu* (La Loi du Marché, 2015). V něm jako by veškerou interakci hlídače v supermarketu Thierryho s okolím definovalo nedůstojné vyjednávání o peníze a ekonomickou perspektivu. Lindon tam ztvárnil padesátníka, který se dlouhodobě potýkal s nezaměstnaností, ale nakonec přesto dává v supermarketu výpověď, aby ve vlastních očích lidsky neklesl. Nedokáže být součástí orwellovského systému, v němž úzce souvisí odměňování s proaktivní kontrolou a kde zaměstnavatel raději než do mezd investuje do kamerové techniky a armády dozorců, která má vše a všechny sledovat, aby mohl pracovníky penalizovat. Tichý protest jednotlivce střídají v angažovanější novince *Do boje* masové demonstrace a násilí. Lindon hraje temperamentního dělníka a odborového předáka Laurenta, jenž vstupuje do stávky za udržení pracovního místa, které chce zaměstnavatel zrušit spolu s 1100 pozicemi jeho kolegů.

Rozděl a panuj

Laurent pracuje v továrně na automobilové díly, kterou vlastní prosperující zahraniční firma. Její vedení plánuje na přání akcionářů přesunout výrobu do zemí s levnější pracovní silou a s použitím prověřených rétorických obrátů o krizích, nekonkurenceschopnosti a nutnosti růstu oznamuje uzavření podniku. Dělníkům se však o dva roky dříve podařilo uzavřít s firmou smlouvu, jež garantuje, že provoz továrny poběží alespoň ještě příštích pět let. Výměnou za udržení svého místa se zavázali pracovat každý o pět neplacených hodin týdně déle, což firmě za dva roky ušetřilo pět milionů eur na mzdách. Tuto oběť podstoupili proto, že „padesát kilometrů kolem není práce“, a někteří i kvůli vyššímu věku, který ztěžuje shánění nového místa. Dělníci se porušením smlouvy cítí podvedeni a požadují po francouzské justici, aby firmě nakázala továrnu dále provozovat. Smluvní závazky však neobstojí v ústavním kontextu, garantujícím právo na svobodné podnikání. Stát do situace zasahovat nechce ze strachu z odlivu zahraničních investorů – dostali by tím totiž signál, že ve Francii vláda omezuje obchod. Jediné, co stát nabídne, je „morální podpora“. Na poli ovládaném zákony trhu jsou pro stát i korporace peníze na prvním místě a morální újma se léčí opět jen finančně.

Zaměstnancům, kteří bezproblémově odejdou, nabízí firma mimořádné odstupné. Její strategií je rozdělit a panovat, hodit mezi nespokojený dav prémie a počkat, až odpor vyprchá.

Podobně jako film *120 BPM* (120 battements par minute, 2017) Robina Campilla, v němž skupina pařížských queer aktivistů nakažených virem HIV bojuje proti nepružným institucím a lhostejné veřejnosti, je i *Do boje* snímek ostře debatním, úderně demonstračním – odehrává se na schůzích či v ulicích a pracuje s motivem pozvolného vnitřního rozkladu aktivistického týmu složeného z různých rodových osobností. Na rozdíl od *120 BPM* však veristická observační metoda snímání ručními kamerami a mobilními telefony brání vizuálnímu vyjadřování. Brizého film tak třídí distinkce mezi světy manuálně pracujících a managementu vykresluje především slovy. Nutno říci, že dělníky film negeneralizuje, nabízí jejich bohatší ideovou a charakterovou stratifikaci, než jaké se dostane vedení firmy, jež se schovává za hradbou sloužících a represivních složek jako panstvo z Kafkova *Zámku* (1926, česky 1935).

Vyjasnění hodnot

V zásadě se během debat protistran objevuje často užívaná metafora dělníků jako emotivních a chybných lidí, kteří čelí robotům v oblecích a jejich argumentaci řečí cifer, tabulek a frází z meetingů, brífinků a brainstormingů. Bez tohoto tropu si nelze levicově orientované filmy kritické k situaci na trhu práce představit – krom *Zákona trhu* jej najdeme i v podobně veristicky pojatém snímku Kena Loache *Já, Daniel Blake* (I, Daniel Blake, 2016), kde sympatického padesátiletého dělníka se srdeční chorobou poníží a zabíjí zástup byrokratů z úřadu práce.

Z disciplinovaných členů firemního vedení občas někdo vypadne z role „empatických“ patronů: otrávená rada, ať se nespokojenci přestěhují někam, kde je více práce, odhalí propastnou bariéru různých životních stylů, ekonomických potřeb, návyků a zájmů, ale i strategických schopností. Vedení tvoří vnitřně koherentní skupinu, již Brizé s hořkostí přiznává talent držet při sobě a „uhlídat si svoje prachy“ – kultivovanou vychytralost, která schází malicherně se hašteřícímu dělnictvu. Vnitřní konflikt mezi stávkujícími se nejprve projevuje nevyjasněnou strategií protestu; někteří napadají své šéfy agresivně a budují odborářům

mediální obraz násilníků, kvůli němuž začíná společnost zapomínat na to, že dělníci jsou obětmi. Nabídka odstupného však vyjasní hodnoty. Laurentovy odpůrce mezi zaměstnanci od této chvíle zajímá jen výše jednorázové finanční injekce, zatímco Laurentova frakce bojuje „za výplatní pásku každý měsíc“. Neustávající hádky, hysterický řev, přerušování řeči, zanikání myšlenek v okolním hluku – to vše činí z Brizého filmu fyzicky vyčerpávající zážitek. Divákovy frustrace z vleklého prodlužování promluv, výbuchy agrese, nespokojenosti a osobních urážek jsou nesporně záměrné, stejně jako tomu bylo například ve snímku *Panelstory* (1979), v němž Věra Chytilová hledala kořeny morálního rozpadu prostých lidí právě v systémovém nastavení, v jejich shora určených životních podmínkách.

Kdo bojuje

Ač *Do boje* zahrnuje řadu přesných postřehů o hradbách mezi výkonným personálem a managementem, jeho závěr vzbuzuje ambivalentní pocity. Na jednu stranu je apoteózou aktivity a politicky angažovaných lidí, kteří na sebe berou nelehký úděl vůdců bojujících za ideál či principiální věc. Uvádí jej Brechtův citát: „Kdo bojuje, může prohrát, ale kdo nebojuje, již prohrál.“ Sleduje, jak je Laurent střídavě oslavován a zatracován stejnými lidmi podle toho, jak se mu daří v boji. Ti, kdo plácají své vůdce po zádech za vyhranou bitvu, aby mu druhého dne nadávali za prohranou válku, se svým krédem „Jsi jen tak dobrý jako tvůj poslední úspěch“ stávají ideálními spojenci korporátního systému. Na druhou stranu film podněcuje k aktivitě pomocí manipulativně burcujících prostředků a pochybných potěšení. Stejně jako v *Zákonu trhu* tu figuruje dělník, který si pod tíhou své situace sáhne na život, novinkou je pak těžko uvěřitelný brutální lynč generálního ředitele nadnárodní společnosti rozzuřeným davem. Zatímco *Zákon trhu* předkládal pozitivní vzor a jím nabádal k odchodu z amorálního prostředí, *Do boje* se prostřednictvím negativního příkladu zaměřuje na deformace těch, kdo zůstanou.

Autor je filmový publicista.

Do boje (En guerre). Francie 2018, 113 minut. Režie Stéphane Brizé, scénář Stéphane Brizé, Olivier Gorce, kamera Eric Dumont, střih Anne Klotz, hudba Bertrand Blessing, hrají Vincent Lindon, Mélanie Rover, Jacques Borderie, David Rey, Olivier Lemaire ad. Premiéra v ČR 7. 3. 2019.



Vincent Lindon ztvárnil temperamentního odboráře Laurenta. Foto Nord-Ouest Films

Na mezi

Walk the talk

MATOUŠ JALUŠKA

Francouzský hrdinský epos známý jako *Píseň o Rolandovi* zná leckdo, v hodinách literatury slouží (a to nejen u nás) jako synekdocha středověké literatury vůbec. *Sepsán* byl někdy v 11. století, pojednáva však o dějích o tři sta let starších. Právě to – a také zvláštní způsob kompozice bez rýmů, jen na základě asonance – z něj v očích čtenářů činí záznam „archaika“ národních literatur, obdobu Homérových básní. K tomu se pojí obrazy hrdinství, vojenské zdatnosti a sebeobětování, a to nejen uvnitř textu. Nejslavnější rukopis byl nalezen v Oxfordu po napoleonských válkách, Britové si jej patrně schovávali pro sebe a jeho vydání v Paříži zapůsobilo jako nové francouzské vítězství. Když jeden ze zakladatelů francouzské mediavistiky Gaston Paris přednášel v obležené Paříži, mluvil právě o *Písni o Rolandovi*. To bylo za prusko-francouzské války a jeho žák Joseph Bédier jednal podobně během té první světové.

O něco později, při další válce, po *Písni* sáhl Erich Auerbach a učinil z ní jednu ze zastávek své *Mimésis*, knihy o zpodobňování skutečnosti v evropských literaturách. Odvrátil se přitom od heroického jádra, pobítl Franků v průmysku Roncesvalles, a namísto toho zpracoval scénu, v níž je titulní hrdina přispěním svého nevlastního otce Ganelona zvolen velitelem franského zadního voje (oddíl 58–62). Roland v této roli padne a vinu na tom bude mít i jeho nemírná pýcha, nechota přivolat posily, dokud je ještě čas. Jde tedy o scénu, v níž hrdinové především mluví, prou se, v konfliktu budují své hrdinské image a nechťejí je ztratit. Roland správně tuší, že se ho Ganelon chce především zbavit, úkol však odmítnout nemůže, vypadal by jako zbabělec.

Auerbach zdůrazňuje izolovanost, paraktičnost jednotlivých vět v této scéně; vět, jejichž délka se obvykle kryje s délkou verše. Neustále se tu opakují větné členy i jména mluvčích. Skladatel písne skládá hrdinskou promluvu jako dlažební kostky vedle sebe. Každá z nich by sice mohla být vyňata a položena někam jina, ale jen takto spojeny někam čitelně vedou – k Rolandovu pyšně hrdinskému skonu. Jaksi mimochodem se v *Mimésis* ukazuje, že právě roztržité promluvy (a ne bojové akce) tvoří základ působivosti *Písne* i podklad, na kterém vyroste *pointa* se vši tragikou a krvavostí. Bitvu je třeba nejprve svest slovně (a tam prohrát).

Kolem dlažebních kostek je třeba budovat obrubníky, a pokud mají projevy aktérů archaického příběhu někam vést, je třeba dát jim rám. Jak vidno, u *Písne* se tímto rámem stává akce, kterou slova v lidech vyvolávají, jsou-li pravá a dobře pronesená. Ideální posluchačkou takových slov se na konci příběhu stává hrdinova snoubenka Alda, která se od císaře Karla dozvídá o Rolandově smrti, prohlašuje, že chce jít za ním, a skutečně odchází, umírá (oddíl 268). I pohanští Maurové zabíjejí Rolanda v průmysku kvůli jeho výmluvnosti, kterou byl schopen motivovat císaře Karla ke stále dalším vojenským akcím proti nim. Ganelonova zrada pak spočívá zkrátka v tom, že Maurům řekl, kde se bude válečný stvác při cestě přes hory nacházet, a že byl schopen slovy zajistit, aby se tak skutečně stalo. Slova působí jako rozsypané kostky, dokud zůstávají bez kontextu, dokud se do nich nevloží tělo, nepřidá se akce. A v tu chvíli – lup – najednou jsou vším, na čem záleží. To můžeme vnímat ve verších archaické *Písne*, která se tváří, jako by pocházela ještě z jakýchsi kmenových časů. No, anebo na internetu.

Príťaž(livost') splínu

Druhý román Georgiho Gospodinova

Nejznámější současný bulharský spisovatel Georgi Gospodinov (viz rozhovor na s. 20–21) zůstává v románu *Fyzika smutku* věrný postmoderní poetice. Okolo dítěte spřízněného s mytickým Minotaurem buduje textový labyrint plný fragmentárních příběhů, rodinných vzpomínek a neuskutečněných možností.

IGOR MIKUŠIAK

Isto nemusíme disponovať exkluzívnymi znalosťami o kondícii bulharskej kultúry a českom postoji k nej, aby sme mohli konštatovať, že existencia literárnych prekladov zo súčasnej bulharskej literatúry je skôr zriedkavosťou než dobrým pravidlom. Výnimkou z tohto neutešeného stavu je azda len Georgi Gospodinov, v Česku solídne známy prozaik, básnik, dramatik, esejista a literárny vedec, ktorému koncom roku 2018 vyšla v českom preklade Davida Bernsteina ďalšia kniha – jeho druhý román *Fyzika smutku* (Fizika na tágata, 2011).

V postmodernej románovej produkcii je dobrým zvykom nešetriť citátmi z iných textov. Tejto taktike sa nevyhýba ani Gospodinov a hneď v úvode svojho románu nám ponúka deväť ozvien (medzi inými napríklad od T. S. Eliota, Ernesta Hemingwaya, sv. Augustína, Fernanda Pessoa) či svoje literárne alter ego menom Gaustin, ktorý krížom-krážom putuje rôznymi autorovými knihami. O niečo ďalej zakončí rozprávač svoj prológ tajomne znejúcou vetou „Já jsme“, aby sa poslednou vetou textu stala ďalšia záhadná veta „Já jsme byli“. Zdá sa, že takéto enigmatické rámcovanie funguje nielen ako dôkaz toho, že tu čitateľ nedostane nič zadarmo, ale najmä ako doklad autorovej snahy vyjadriť hlbokú dôveru v schopnosti čitateľov nezabúdať na to, čo už raz čítali. Orientácia v zložitom labyrinte ambiciózne komponovanej prózy je podľa neho ostatne možná len za predpokladu, že diskkrétne rozmiestnené signály neostanú nepovšimnuté.

Postmoderná exhibícia

„Klasické vyprávění je anulováním možností, jež na vás dopadají ze všech stran. (...) Snažím se nechat trochu vzduchu i jiným verzím, dutinám v příběhu, dalším chodbičkám, hlasům a místnostem, neuzavřeným příběhům, jakož i tajemstvím, do nichž nemůžeme proniknout...“ Len veľmi ťažko by sme hľadali pregnantnejšie vyznanie rozprávača na margo jeho tvorivej metódy. Ponechajme stranou, či je nutné, aby rozprávač takto otvorene formuloval to, čo sa dá odčítať priamo zo spôsobu jeho rozprávania. Azda je takáto transparentnosť dôkazom mimoriadnej, miestami možno až slepej dôvery v rozprávanie samotné, no je evidentné, že dynamo, ktoré v románe z relatívne samostatných textových partov robí solídne fungujúci celok, je poháňané vedomím, že každá verzia, každý príbeh, každá postava má právo byť zaznamenaná, ale i samu seba zaznamenať, a to bez ohľadu na fakt, že by to znamenalo obohacovanie textu o stále nové a nové vetvy.

U Gospodinova nejde o nič nové, ostatne prichádzať s týmto prístupom ako novinkou v roku 2011, teda minimálne dvadsať rokov po etablovaní postmoderných techník písania v Bulharsku, by bolo skôr rozpačité. Už jeho románový debut *Prirozený román* (Estestven roman, 1999, česky 2005) má totiž fragmentárnu povahu a problematizuje i samotný žáner. Vo *Fyzike smutku* tomu nie je inak. Aj jeho druhú knihu možno čítať ako poetologickú rozpravu nad tým, ako rozprávať, čo je

vlastne možné vypovedať, koľko rôznych štýlov písania kniha unesie, ako veľmi je únosné s nimi samplovať alebo do akej miery má byť text vystavaný na iných textoch. No na rozdiel od debutového románu je to predsa len jedna z možností – v románe je možné identifikovať epickú líniu, a keď nie priamo silnú tému, tak aspoň jej jasné kontúry.

Minotauros alebo aj Daidalos?

Obsahy *Fyziky smutku* generuje hneď niekoľko rozprávačov. Ten dominantný ale disponuje schopnosťou vstupovať do životov iných, predovšetkým blízkych osôb otca a starého otca: preto „Já jsme“ a tiež o niečo menej nápadné a v texte lepšie ukryté „Já jsem on“. Sledujeme ho v rôznych štádiách s rozličnou mierou životnej skúsenosti, od malého chlapca až po deklasovaného muža unaveného životom, žijúceho na „nejsmutnejšom mieste na svete“. S pribúdajúcimi rokmi rozprávač túto schopnosť síce stráca, a pokiaľ chce svoju obsesiu uspokojiť, je nútený si príbehy kupovať, to ale nič nemení na jeho umení vyťažiť zo životov iných sugestívne rozprávanie.

Enigmatickosť, rafinovanosť a v princípe i hravosť románu posilňuje Gospodinov využitím mytologickej postavy Minotaura, ktorá býva spravidla interpretovaná len ako beštia s býčou hlavou a ľudským telom, akoby nemala osobnú históriu. Rozprávač, tentokrát ešte z detskej perspektívy, prežívajúci práve prvé iniciačné okamihy „Já jsem knihy“ a už aj vybavený znalosťou kľúčových slov socialistickej mytológie („bytový fond“), však pre Minotaurov smutný osud nachádza porozumenie. Keď sa rozrušený ocitne v ňom a stane sa ním, definitívne pochopí, že jeho osud korešponduje s tým Minotaurovým. Nie je síce vystavený osudovému súboju s Théseom ani sa nemusí pohybovať v labyrinte postavenom Daidalom a požíerať vyžrebované dievčatá a chlapcov, no jeho labyrintom je pivničný byt, ktorý zatiaľ obýva s rodičmi a do ktorého sa v dospelosti osudovo vráti. Už skôr v rovine tušeného a nevypovedaného vnímame,

že sa rozprávač stane nielen Minotaurem, keď miesto ľudí požiera príbehy iných, ale najmä staviteľom a konštruktérom Daidalom, keď z týchto príbehov vytvára knihu s výraznými prvkami bludiska.

Smútok ako záchrana

Podstatná časť *Fyziky smutku* je nesená silnou fascináciou rozprávaním, a teda aj neustálym bujnením ďalších a ďalších príbehov. Nemožno poprieť, že to rozprávanie je prevažne napísané štylisticky zručne, invenčne, sympaticky, miestami dokonca aj vtipne, čo pri románoch nahmatávajúcich otázky identity nie je úplne zvykom. No súčasne sa nemožno ubrániť pocitu nebezpečenstva, že sa román s každou ďalšou stranou zacyklí sám do seba, že ho zaleje matéria, z ktorej je skonštruovaný, a bude z neho len ďalšia grantová próza. Nič by na tom nezmenil ani fakt, že sa tu cítime účastní (s Pessoom povedané) „hľadania a nenachádzania sa“, ktoré je pravým zdrojom opakovaného fabulovania a pristavovania sa pri starých dilemách.

Vo finále sa tento nekonečný labyrint nestane svojmu tvorcovi osudným len veľmi tesne. Kniha samotnej nakoniec pomôže autorova odvaha nevzdať sa nároku na smútok a taktiež schopnosť spomínať. Bez týchto prísad by sme mali do činenia s románom, ktorý sa rozbieha do všetkých strán, ale potom prirodzene stojí na hlinených nohách. Tým, čo ho zachráni, je „nevýznamné a malé“ privátne spomínanie – „sedím pred domom na vyhrátých schodoch, práve jsem se probudil z odpoledního spánku, poslouchám bzučení much, opět se mi zdálo o dívce, která se nikdy neobrací. Dědeček táhne hadici po zahradě a k nebi stoupá těžká vůně pozdních letních květů. Nic není definitivní, nic se ještě nestalo. Před sebou mám veškerý čas světa.“

Autor je balkanista.

Georgi Gospodinov: Fyzika smutku. Přeložil David Bernstein. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2018, 320 stran.



George Frederic Watts: Minotauros, 1885

Umělé mléko

Nad románem Deborah Levyové

Román britské spisovatelky Deborah Levyové Horké mléko, který byl nominován na Man Bookerovu cenu za rok 2016, se snaží být manifestem „ženského psaní“. Přílišnou doslovností i vinou nepovedeného překladu však kniha působí spíše rozpačitým dojmem.

ANNA STEJSKALOVÁ

Kritička Erica Wagnerová pro britský Guardian píše, že jazyk Deborah Levyové připomíná ve svém posledním románu svou bohatostí a plasticitou texty Virginie Woolfové. *Horké mléko* (Hot Milk, 2016) se podobně jako klasické romány Woolfové *K majáku* (1927, česky 1965) a *Vlny* (1931, česky 1997) odehrává u moře a těží z vnitřního prožitku hlavní hrdinky a vypravěčky, pětadvacetileté Sofie, která přijíždí se svou záhadně churavějící matkou na španělskou kliniku. Přirovnání k Woolfové se však krom vnějších styčných bodů jeví být poněkud nadsazené. Tam, kde u ikony modernismu nalezneme cit po rytmus a detail, je u Levyové změt opakujících se symbolů a odkazů ke kanonickému textu feministické kritiky *Smích medúzy* od Hélène Cixous z roku 1975 (česky v časopisu Aspekt, 1995), z něž si autorka bere i úvodní citát. Původní text kromě jiného oslavuje sílu ženského vyjádření, podporuje ženy, aby v psaní vyslovily svou tělesnou zkušenost a osvobodily se od mužského falocentrismu. Žena, která píše, je metaforickou matkou, je v ní „vždy alespoň trochu toho dobrého, mateřského mléka“. Stvoření textu je symbolem daru jiným ženám, daru, jenž je má povzbudit. Podle Hélène Cixous je načase pohlédnout medúze do očí – neplodí smrt, ale je krásná a směje se, dává volnost. To, co však v roce 1975 působilo revolučně, v *Horkém mléku* budí rozpaky. Mléko, řadra, matka, otec, dcera, medúzy – tyto motivy vytvářejí v podstatě celý příběh a neuplyne stránka, aby se některý z nich neobjevil.

Za vším hledej prso

Sofie má jako spořič obrazovky Mléčnou dráhu, léčebné zařízení, kam matku dovezla, má tvar prsu, a dokonce zde místní kočka vrhne kořata. Sofie, která vystudovala antropologii, ale přerušila postgraduální studium, aby se mohla starat o matku, a pracuje v Londýně jako baristka, se během pobytu odváže a začne si jak s nespoutanou Inge, tak s místním studentem filosofie Juanem, který pracuje v chatce na pláži, kde poskytuje turistům úlevu od požahání medúzami. Dalším krokem, jež Sofie na své pouti k sebeprosazení podnikne, je návštěva otce, který ji s matkou opustil, přičemž jedině, co od něj kdy dostala, bylo nevyslovitelné řecké příjmení. Sofie na cestě do Řecka pozná nejen svou tříměsíční sestru a její mladičkou matku, ale líčí také ekonomickou situaci Řecka a Evropy. I tento aktuální motiv ale působí poněkud toporně, nestabilní poměry jsou načrtnuty jen zběžně skrze rozhovory s nevlastní matkou, jež je ekonomka.

Nabízí se otázka, zda se Levyová nepokouší o jakousi parafrázi *Smíchu medúzy*, revizi čtyřicet let starých tezí, zasazených do současnosti. Bezesporu předkládá působivý fikční svět s vizuálně silnou metaforikou evokující zkázu; španělská krajina je vyprahlá a pokrytá bílými umělohmotnými skleníky, v nichž nádeníci ilegální přistěhovalci, v moři se množí jedovaté medúzy a tajemná klinika doktora Gómeze má Sofii a její matce přinést spásu, ale také může jít o jeden velký podvod. Sama Sofie budí dojem nespolehlivé vypravěčky – je poněkud zmatená, mnohdy líčí svou zapomnětlivost a nejistotu ve vnímání okolí. Jakýmsi korektivem jsou krátké, kurzivou psané pasáže na hranicích kapitol, které přinášejí vnější perspektivu. Líčí Sofii jako krásnou, svůdnou dívku, jako předmět touhy, již si ona není vědoma. Její vztah k matce je stejně nevyzpytatelný jako matčina paralýza. V jistém ohledu jsou jejich role často přehozené – Sofie se stará a neúnavně nosí matce vodu, ta ji však neustále odmítá a chová se jako malé dítě. Aby se Sofie mohla plně probudit v ženu, nepotřebuje se osvobodit od nadvlády muže, ale přeseknout pupečník



Peter Paul Rubens: Hlava Medúzy, 1617–1618

poutající ji k matce. Jenomže tato prostá teze by jistě mohla být ztvárněna funkčněji i v textu neobtěžkaném alegoriemi a symboly, jejichž množství a opakování vede paradoxně k naprosté doslovnosti. Vnitřní svět vypravěčky připomíná až příliš často akademickou stat na téma ženské feministické kritiky, a tvrdí-li Hélène Cixous, že žena ze své podstaty „píše bílým inkoustem“, text Deborah Levyové je dokladem toho, že ne vždy je kojení tou nej-přirozenější věcí na světě.

Jen další symbol

Jazyk *Horkého mléka* však troskotá i na českém překladu a nedůsledné redakci. Již úvodní citát „Je na tobě, aby ses vymanil ze starých cyklů“ je poněkud nešťastně převeden do mužského rodu, což v kontextu celé stati nedává příliš smysl. Závažnější komplikace ale plynou z přílišného lpění na větné stavbě originálu i výběru slovní zásoby. Jen v první

kapitole se například anglické „pathetic“ ve významu ubohý, nedostatečný překládá jako „patetický“, obyčejná potravinová fólie je „fólií smršťovací“, z bezpříznakového „I want“ se stane „toužím“ a „studoval na magistra“ se překládá jako „navštěvoval magisterské studium“. Těžko si představit, že by žena v Sofiině věku a životní situaci volila podobné výrazy. Břítický humor, který občas zazní v dialozích, bohužel ubíjejí pasáže vnitřních monologů, jež zní falešně a uměle. Topornost vyjadřování protagonistky brání čtenáři nalézt sympatie k jejímu vnitřnímu tápání a vede k tomu, že ona sama působí spíše než jako plnokrevná postava jen jako další symbol. *Horké mléko* v českém překladu proto může být ukázkou, jak netvořit „ženské psaní“.

Autorka je anglistka.

Deborah Levyová: Horké mléko. Přeložila Hana Březáková. Slovart, Praha 2018, 218 stran.

literární zápisník

Doteky noci

JIŘÍ ZIZLER

Noc je zázračný ostrov, kde se může odehrát cokoli, pokaždé se z něj však musíme vrátit na kontinent reality. Noc nám nabídne nejmagičtější dary a zase si je vyžádá zpět: úžasná slova a myšlenky prudce přepadnou přes splav zapomnění a nikdy, nikdy už se nevrátí, velkolepý a prorocký sen, jenž se ještě nikomu nezdál, bude přestřižen a vymazán od prvního do posledního obrazu a zbude jen rozpíjející se neurčitý dojem. Noc plodí přízraky a monstra, ale i krásu tak nesnesitelnou, že ji lze unést snad jedině ve spánku. Na břehy rána se vyplaví jen trosky a zůstane palčivá touha po návratu do říše mizející s úsvitem.

Podivuhodné chvíle přináší přechod během usínání, kdy se vědomí zvolna rozmývá a propadá do vláčné malátnosti, ale zároveň sledujeme tajuplné výjevy a slyšíme významné promluvy. Za těchto okolností jsem se jednou ocitl kdesi v temnělé jeskyni a přede mnou stál guru s bederní rouškou a turbanem, který důrazně pravil: „Rozdávát z materiálního nedostatku je velká a svatá věc. Pamatuj však,

že z nedostatku duchovního rozdávát nemůžeš! Převelice bys tak hřešil!“ Tato gnómičká sentence mě dosti znepokojila, neboť jsem v ní rozpoznával nekompromisní soud na konto mých tvůrčích aktivit, podobně jako když onehdy kocour Filip bez výstrahy vykonal velkou potřebu na klávesnici mého počítače. A to už není nějaký jemně symbolický náznak, nýbrž jaksepatří pádně artikulovaný postoj! Po dlouhém zkoumání svědomí jsem tato expozé přece jen racionalizoval a hodnotil mírněji – mudrc to možná myslel obecně a Filípek už šel hodně do let a ztrácel sanitární návyky, takže to od něj možná ani názor nebyl.

Člověk někdy hledá odpověď na otázky položené úzkostí. Před lety jsem upadl do vleklých nevysvětlitelných zdravotních obtíží, jež vzbuzovaly mé obavy. Uctíval a horlivě načítal jsem tehdy Junga a napadlo mě nechat si od něj poradit pomocí bibliomancie. Vzal jsem do rukou knihu jeho citátů, otevřel ji namátkou a zapíchl prst do textu. Načež jsem četl: „Nevědomí zná tisíce způsobů, jak ukončit život, který nemá smysl.“ Těžko popsat míru zděšení z tak brutálního verdiktu. Potřeboval jsem si to s Jungem vyjasnit. Nicméně jak? Nejlepší bude vyhledat ho ve snu. Usnul jsem bleskově a sen se vskutku dostavil. Jdu malebnou krajinou podél jezera a v dálce se trpytí ostré hroty velehor. A hele, Švýcarsko! Bollingenská věž nebudě daleko. Kráčím dál – a vida, starší pán na lavičce! Po pár metrech už vnímám

typické rysy Carla Gustava. V poklidu pokuřuje dýmku. Musím s ním pohovořit o své věci, ale jak? Německá i anglická slovíčka se rozlétla jak chmýří z pampelišek a nedaří se je pochyťat. Nesmí mi ale odejít! Seberu všechny síly a začnu zoufale blekotat: „Guten Tag! Herr Jung, bitte... eee... Sie haben geschrieben... eee... Das Unbewusstsein hat tausende Möglichkeiten... eee... das sinnlos Leben zu beenden... was soll es bedeuten für mich?“ Po tomto gramaticky tragickém výlevu se mi perli pot na čele. Jung však neříká ani slovo, zpytavě na mě hledí a významně zapuká z čibuku. Probouzím se. Měl mi nejspíš za zlé, že jsem si aspoň nekoupil zájezd.

Tuto misi tedy za zcela úspěšnou považovat nemohu, ovšem co by jiní za takový mítink dali! Občas je lepší alternativou někoho nepotkat. Jeden známý psycholog mi vyprávěl o zážitku na rozhraní vize, snu a skutečnosti, kdy se mu zjevil ďábel. Vznášel se nad světem, jeho tvar se bez ustání proměňoval, byl temnější než temnota. Koncentroval v sobě absolutní zlo a jednotlivý člověk byl jeho moci vydán napospas.

Sugestivní líčení situace mě velmi zasáhlo. Tušil jsem, že nezůstane bez následků. O několik dnů později jsem procitl uprostřed noci a spatřil u okna postavu. Strnul jsem hrůzou. Po chvíli se obrys rozplynul. Prostory jsem pečlivě prozkoumal, nikde nic podezřelého. Po ulehnutí jsem náhle ucítil ostrou bolest, jako kdybych polovinou těla ležel

na kopřivách a druhou na ostružinách. Nejspíš nějaká neuropatie, usoudil jsem. Bolest se stupňovala a neúprosně dorážela. Podivný strach mě svíral, ale nakonec jsem přece jen usnul. Ráno mi došlo, že to přece jen způsobil ten Černý. Třeba se mě dotkl dvěma prsty. Vzhledem k jeho možnostem se ovšem jednalo o nevinný žertík. Mohly mě třeba... rozbolet zuby.

Při pouti středním věkem se začíná poněkud opožděvat paměť, v mém případě na jména. Jméno kolegy z workshopu před deseti lety už mi nenaskočí ve zlomku vteřiny, ba někdy nenaskočí vůbec. Nevím proč, ale při jednom nočním probuzení se mi vybavili dva slavní herci, hvězdy amerického hororu třicátých let. Leč v tu chvíli pro mě bezejmenní. Neusnu, dokud si nevzpomenu, zavelel jsem si. Ale obě jména byla uvězněna v permafrostu na opačném pólu zeměkoule. Dynamit vůle na něj nestačil. Sjížděl jsem miliony kilometrů nervových vláken a žhavil synapse bez odezvy. Nic než marnost, pusto a prázdno. Minuty běžely. Když tu náhle... „Boris Karloff! Bela Lugosi!“ zajásal jsem. Mám to doma! Nevím, co katapultovalo obě jména z periferie do centra, ale usnul jsem přece jen blaženě.

Tajemné jsou noční stezky a nevyzpytatelný spánek, ten prý mladší bratříček smrti. Dávají nám ochutnat nejhlubší podsvětí i absolutní vrcholy všehomíra a mezi křídly toho rozpětí se děje náš život.

Autor je literární historik.

Tři otázky pro popelku

Anketa o české literatuře v Německu

Česká republika bude hlavním hostem letošního Lipského knižního veletrhu, který proběhne 21. až 24. března. Při té příležitosti jsme oslovili různé osobnosti participující na německém literárním provozu a zeptali se jich, jak vnímají českou literaturu a její roli v Německu.

EVA MARKOVÁ

1. Co z české literatury vás v posledních letech zaujalo?

2. Jakou pozici má česká literatura v Německu?

3. Jaké možnosti se české literatuře otevírají v souvislosti s Lipským knižním veletrhem?

Hannes Fricke-Sonnenschein, redaktor, nakladatelství Reclam

1. Velmi rád čtu díla Jaroslava Rudiše, kterého jsem měl možnost poznat osobně. Jeho komiks *Alois Nebel* (2006, německy 2012) je mistrovské dílo! Ačkoli jsem už jako dítě nadšeně sledoval televizní seriál *Návštěvníci*, objevil jsem pro sebe teprve nedávno českou sci-fi – dílo Karla Čapka považuji za mimořádně zajímavé. Dostupné překlady bohužel příliš radostné počtení nenabízejí... Jako redaktor jsem připravoval nový překlad Poláčkova *Okresního města* a zaráží mě, že jeho dílo prostě v Německu nemá žádný ohlas.

2. Bohužel jen velmi okrajovou.

3. Určitý ohlas v literárních periodikách mívají jen akce tohoto typu – to však vzbuzuje naději, že se v této souvislosti dočkáme

nových objevů, pro které by právě kulturní rubriky mohly získat širší publikum.

Tilman Spreckelsen, redaktor literární

rubriky, Frankfurter Allgemeine Zeitung
1. Především poslední román Jáchyma Topola *Citlivý člověk* (2017, německy 2019), ale také Rudišův román *Winterbergs letzte Reise* (Winterbergova poslední cesta, 2019; vyšlo pouze německy) a *Příspěvek k dějinám radosti* od Radky Denemarkové (2014, německy 2019).

2. Někteří autoři starší generace (Klíma, Kundera, Hrabal, Procházková) jsou v Německu stále velmi známí, mladší generace už tak známá bohužel není.

3. Zájem publika i médií o aktuálního hlavního hosta Lipského knižního veletrhu v posledních letech konstantně vzrůstá. Skutečný ohlas v tomto kontextu ovšem zaznamená představovaná literatura jen tehdy, má-li co nabídnout. A zdá se mi, že pro současnou českou literaturu to platí.

Jürgen Jakob Becker, zástupce vedoucího Literarisches Colloquium Berlin

1. Dora Kaprálová, Bianca Bellová, Radka Denemarková, Jáchym Topol.

2. Středověká a východoevropská literatura je v našem literárním domě poměrně silně zastoupená už od jeho počátků v šedesátých letech, proto je můj pohled na věc možná poněkud zkreslený. Polská, ruská, maďarská, ale i ukrajinská literatura mají v posledních letech několik výrazných mluvčích, kteří si v německých literárních periodikách vydobyli pozici všeobecně známých autorů, do němčiny jim bylo přeloženo několik knih (často vycházely v nakladatelství Suhrkamp) a tu a tam dokonce zasáhli do politického dění. V tomto ohledu jsou ovšem Češi poněkud pozadu. Česká literatura tu ve srovnání s Polskem či Ruskem nemá své přímlynce – ať už překladatele, akademiky nebo zaměstnance různých kulturních institucí.

3. Za důležitou považuji práci Českého literárního centra – je to instituce tvořená lidmi,

kterí se vyznají, CzechLit podporuje překlady, zve na návštěvy do své země, napomáhá vzniku česko-německé spolupráce a lobbuje za to, aby českou literaturu vůbec někdo bral na vědomí. Z tohoto pohledu je Lipský knižní veletrh opravdu velkou mediální událostí. Současné vzepětí sil je ale potřeba udržet i v dalších letech!

Ina Hartmann, literární vědkyně, Humboldtova univerzita, Berlín

1. Doktorát jsem získala v oboru česká literatura (Richard Weiner, Věra Linhartová, Daniela Hodrová a Jáchym Topol) a o dění na českém knižním trhu se neustále zajímám. V posledních letech mi pro českou literaturu přijde příznačná její politizace; taková je nejen Topolova nejnovější kniha *Citlivý člověk*, ale třeba i Šindelkova *Únava materiálu* (2016, německy dosud nevyšla). Dokazuje to, jak literatura a kultura reagují na politické události a jaký kritický potenciál se v literatuře stále nachází, ačkoli se právě mladším generacím často vytýká nezáměr o veřejné a politické dění.

2. Česká literatura je s ohledem na zemi, z níž pochází, až nezvykle bohatá a mnohostanná. Povědomí o její členitosti i zájem o českou literaturu obecně jsou ovšem v Německu podle mého názoru velmi nízké. Z vlastní zkušenosti musím říct, že ani mezi svými přáteli bych se jako odpovědi na tuto otázku nedočkala oněch „velkých“ jmen, jako jsou Hrabal nebo Kundera. V semináři, kde jsem se na to před dvěma týdny ptala, už studenti neměli ponětí nejen o Kundero-
vi, ale dokonce ani o Jaroslavu Rudišovi, který u nás na katedře ještě před pár lety učil. Nedá se to nikomu vyčítat: pohled německých vydavatelů, ale i zájem našich periodik se obrací spíše na Západ, kam podle mnohých Česko nepatří. Česká literatura a záliba v ní stále mají příznak něčeho exkluzivního, či snad (nebudeme-li to vztahovat přímo k postkolonialistickému diskursu) exotického. Bylo by kontraproduktivní tuto skutečnost

nějak přikrašlovat. Klesající počty studentů bohemistiky mluví samy za sebe. A je tedy daleko spíš náhoda, že se teď česká literatura dostává do centra zájmu právě kvůli Lipskému knižnímu veletrhu.

3. Veletrh přinese v rámci knižního trhu – jak už jsme to viděli třeba v případě Gruzie – dočasný vzestup. Na plné obrátky teď díky této události běží řada překladatelských projektů. Pro německou literaturu tak byla znovuobjevena třeba Daniela Hodrová, uvedena bude také Topolova poslední kniha za účasti jeho překladatelky... Irituje mě, že se i v překladech stále věnuje více prostoru autorům nežli autorkám, ačkoli zrovna v mladé generaci jsou silně zastoupena obě pohlaví. Obecně vzato se dá jistě očekávat, že knižní veletrh zaměřený na Českou republiku jako hlavního hosta její literatuře pomůže a přivede jí nové německojazyčné čtenáře. Aby však byl tento efekt udržen, muselo by se do české literatury začít jednoznačně víc investovat, což vyžaduje v první řadě odvahu podporovat i ty spisovatele a spisovatelky, kteří se ještě příliš neetablovali.

Matthias Freise, slavista, Univerzita Georga Augusta, Göttingen

1. Česká literatura se v posledních letech několikrát dostala do centra mého zájmu. V současné době vedu závěrečnou práci věnovanou Nerudovým *Povídkám malostranským* a s velkým potěšením si tu knihu čtu znovu. Nedávno jsem měl přednášku o *Babičce* Boženy Němcové zaměřenou na téma překračování hranic. Stále znovu mě překvapují povídky Karla Čapka.

2. Milan Kundera je v Německu dosud nejčtenějším slovanským autorem, předčí i ruské klasiky. Jinak jsou ovšem čeští autoři určení spíše jen literárním labužníkům, které dokážou potěšit Hrabalovy absurdity nebo lyrika poetistů. I takový Hašek, který byl v Německu svého času velmi oblíbený, postupně upadá do zapomnění.

3. Nepovažuji se za znalce současné literatury, což je v případě knižního veletrhu důležité, proto k této otázce nemohu příliš říct. Lze nicméně konstatovat, že není nutné znovu překládat české klasiky. Aby došlo k nápravě špatného obrazu České republiky v očích Němců, mělo by Česko bezpodmínečně zlepšit svou kulturní zahraniční politiku.

Marta Eich, překladatelka, Berlín

1. V poslední době se objevila spousta nových jmen a zajímavých témat. Nejvíce mě ale zaujalo, že český autor Jaroslav Rudiš byl se svou německou prvotinou nominován na cenu Lipského knižního veletrhu. To je velký úspěch!

2. Po pravdě řečeno dost popelkovskou. V Německu vychází více než deset tisíc překladových knih ročně, ale překladů z češtiny bylo v posledních letech vždy jen pár. Pokud se německému čtenáři něco z české literatury vybaví, jsou to spíše jména jako Kundera či Hrabal. Z těch mladších se prosadil již zmiňovaný Rudiš. Ostatní autoři jsou známí především okruhu čtenářů, kteří mají k české kultuře bližší vztah.

3. Doufejme, že v souvislosti s Lipskem se česká literatura zviditelní. Díky grantové podpoře teď vychází násobně víc titulů než v posledních letech, například překladová řada Tschechische Auslese vznikla ve spolupráci Větrných mlýnů s rakouským nakladatelstvím Wieser Verlag. Podstatné je navíc i to, že se výrazně zlepšila propagace české literatury v Německu, na čemž mají obrovský podíl místní Česká centra a koneckonců i samotní překladatelé. Vydávané překlady je ale potřeba dostatečně medializovat, protože jen tak se dostanou do čtenářského povědomí. A důležitá je také kontinuita. Aby po Lipsku zase všechno neutichlo.



Prezentace českých knih na Lipském knižním veletrhu. Foto Tom Schulze/Leipziger Buchmesse

Žijeme v kmenové společnosti

S Györgyem Dragománem o tom, co dlužíme sami sobě

Moc je podle Györgye Dragomána třeba zpochybňovat. Rumunsko-maďarský spisovatel v rozhovoru mimo jiné uvažuje o podobnosti dětství a diktatury nebo o tom, proč není v souvislosti se současným orbánovským režimem vhodné výraz diktatura používat.

JÓZSEF KLING

Čtrnáctého října jste se, byť na dálku, zúčastnil demonstrace na Kossuthově náměstí, kde jste spolu s dalšími spisovateli protestoval proti změně zákona, která postihla bezdomovce. Řekl jste, že „pokud se poutníkům na zemi nedostane úcty a svobody, nebudou ji mít ani ti, kteří jim úctu a svobodu vzali“. Co zásadního se vám poji s bezdomovectvím? Orwellovo Na dně v Paříži a Londýně. To by si měl přečíst každý. Nejlepší kniha, jakou kdo o bezdomovectví napsal. Jakkoli slovo bezdomovec [v maďarštině doslova „ten bez příbytku“ – pozn. překl.] nerad používám.

Proč?

Už jenom slovo příbytek nemám rád. Nevím, proč mi nesedí. Naučil jsem se ho pozdě. Není to moje slovo. Proto jsem raději napsal „poutníci na zemi“.

Pokud by nešlo o literaturu, ale normální středěční dopoledne, jaký máte k bezdomovcům vztah?
Jako každý druhý. Někdy si s nimi povídám.

Dáváte jim peníze?

Nějaký čas jsem se držel zásady, že nebudu, ale pak jsem zjistil, že to nedokážu dodržet. Dávám jim vždycky, někdy méně, někdy více.

Ze strany moci je změna zákona namířená na bezdomovce podlost. Dá se tohle ještě stupňovat?
Moc má v popisu práce stávat se ještě mocnější, bohužel. V tomhle si nedělám iluze. Dost brzy jsem přišel na to, že moc má ve zvyku své uživatele tlačit ke špatnému zacházení.

Nakládá se s mocí jen špatně?

K tomu, abyste s ní nenakládal špatně, je potřeba se neustále kontrolovat. Žijeme v kmenové společnosti. Žijeme tak posledních sto tisíc let. Tyhle kmenové reflexy jsou v nás tak hluboko, že jakmile získáme nepatrnou moc, okamžitě ji využíváme neboli zneužíváme. Dobře si pamatuji, jak jsem kdysi chodil na tréninky aikida a poprvé jsem vedl rozcvičku. S jakým potěšením jsem řekl svému kamarádovi, který něco udělal špatně, aby si dal okamžitě deset kliků. Copak se to se mnou najednou stalo? V tu chvíli mi došlo, že něco takového už nikdy dělat nechci. Je děsivé prožít si sám na sobě, jak snadné je druhým rozkazovat.

Mluvíte o své naivitě. Když jsem si přečetl vaši větu protestující proti zákonu o bezdomovectví, napadlo mě, že je naivní...
Spíš cynická.

Cynismus v tom necítím. Co tím myslíte?
Asi je v tom opravdu určitá dávka naivity, ale také cynismu. Teď nutí policisty, aby zasahovali proti bezdomovcům. To je nejlepší způsob, jak jim svědomí zatížit traumaty, kvůli nimž pak později budou schopnější dělat i takové věci, které by jinak nikdy neudělali. Nevinné lidi mají šikanovat jen proto, že sedí na lavičce. Myslím, že k takové práci se nikdo z nich nezavázal, když šel pracovat k policii. Policisté, kteří teď mají tohle provádět,



György Dragomán. Foto Anna T. Szabó

ztrácejí svobodu a úctu k sobě samým. Není nic nebezpečnějšího než ten, kdo má moc, a nemá svobodu a sebeúctu. Jednou z klíčových knih mého života je Švej. Armáda je založená na tom, že my vojáci nemusíme myslet, oni myslí za nás, nemusíme nic cítit, protože oni cítí za nás. Policisté nesmějí myslet. Nesmějí přemýšlet nad tím, že na té lavičce může také sedět jejich vlastní táta.

Použil byste tu větu v románu?

Je to dobrá věta?

Záleží na tom, kdo ji říká.

Cituji z vašeho textu: „Nadání spočívá v tom, když člověk ví, kdy je věta dobrá a kdy ne.“ To je krédo každého literárního kánonu. Spočívá boj o kulturu v tom, kdo bude mít moc říct, která věta je dobrá?
Nikdo nedisponuje takovou mocí, aby tohle mohl rozhodnout. Jsem platónský idealista. Myslím, že věta, kterou napíšu a pokládám za hotovou, je ideální. Tu větu píšu nejenom tak, že ji vyplivnu, ale také na ní dost pracuji. Musím ji uslyšet zevnitř, aby zněla tak, jak má. Někdy mám pocit, že psaní je překládání. Že mé texty mají nějaký ideální původ. Každému, kdo píše, doporučuji, aby překládal, protože ho to naučí pokoře, tomu, aby pochopil, co je to dobrá věta. Literatura slouží něčemu mnohem vyššímu, než jsme my sami. Nevím, odkud ty věty, které píšu, jdou...

Tohle začíná znít dost růžově. Nebo třeba mysticky?

Psaní je mystické, z ničeho vzniká něco. Je naprosto překvapivé, že píšu příběh něko-ho, kdo vůbec neexistuje, pak na něj myslím jako na existujícího člověka a takhle na něj myslí i další. Je to zcela iracionální. Člověk je iracionální.

Čím dál iracionálnější je i to, v čem žijeme. Je přepjaté pojmenovat orbánovský systém jako diktaturu?
Diktatura je příliš silné slovo. Není dobré ho používat moc často, protože pak už není cesty zpět. Kdyby šlo o diktaturu, my dva bychom si tu nepovídali.

Poté, co se zatočilo s Maďarskou akademií věd, s Petőfiho literárním muzeem a opozičním tiskem, si nemyslím, že bychom od toho byli zas tak daleko.
Podívejte, mám v Berlíně přátele, kteří se nemohou vrátit do Turecka, protože by je tam zavřeli. To je diktatura. Když si jenom myslíte, že by se to mohlo stát, diktatura to ještě není. Neříkám, že by moc nebyla přes-příliš zbytnělá, řada jevů poukazuje na to, že je čím dál více se čeho bát. Není dobré teď vykřikovat, že tu máme diktaturu, protože co budete říkat pak, až tu skutečně bude? Já jsem vyrůstal v opravdové diktatuře. Když mi byly čtyři roky, táta mě poučil, že v ní žiji. Když mi bylo deset, začal mě připravovat na výslechy. Věděl, že to přijde. Nedošlo na to, protože se nám povedlo odtamtud odejít. Ale i v tom se dá žít, i diktatura má svá pravidla. Mně se hodně nelíbí, že v Maďarsku

nikdo nemá odvahu tomu čelit. Ne diktatuře, ale pokušení moci.

V jednom románu máte postavu, která toho schopná je. Emma, hlavní hrdinka románu Hranice. Jistý kritik napsal: „Emma je hrdinka ozbrojená magickými silami, která nikdy neváhá, není manipulovatelná, její rozhodnutí jsou spontánní, chvilková, intuitivní. Kdyby společnost sestávala ze samých Emm, nikdy by se nezrodila diktatura.“
Doufám, že tomu tak je. Emmou jsem byl asi tak deset let. V její osobnosti je silně zastoupen můj romantický prožitek z puberty spocívající v poznání, že zeď se dá přelézt, a když přelézáte, všichni přitom chtějí, aby se vám to nepovedlo. Puberta je katarzní zkušenost, z níž je možné čerpat po celý život. Být dítětem je totéž jako žít v totální diktatuře. Každý je starší než vy, každý vám řekne, co máte dělat, vyčisti si zuby, vstávej, běž spát, jste ve vězení. Mají pravdu, samozřejmě, k snídani by se neměla jíst čokoláda. Ale proč to občas neudělat?

Je potřeba být anarchistou...

Přesně tak. Anarchismu rozumím tak, že moc je třeba vždycky zpochybnit, tu vlastní i moc těch druhých. Když jsem psal Hranici, nevě-děl jsem, že má tak silnou a romantickou hrdinku. Když jsem na to přišel, měl jsem radost, že jsem takový dar dostal, moct psát o takovém člověku. Je naší povinností vychovávat takového pubertáky.

Čtenářství nyní stagnuje, roste, anebo právě atrofuje?

Písmena nemusíme hned pohřbívat. Literatu-ru čte hodně lidí, když ne na papíře, tak na e-booku nebo Facebooku. Na nosiči nezáleží. Za důležité považuji to, že literaturu tisknou i deníky a týdeníky. Co cenného zůstane ze starých novin? Literatura. Čtení dlužíme sami sobě, protože je to jediná cesta, jak utéct z krá-lovství švejkovských hlupáků. Texty nás učí přemýšlet a také nám pomáhají neuvěřit lžím.

Z maďarského originálu **Mit fogsz akkor mondani, ha valóban diktatúra lesz?**, publikovaného v týdeníku Magyar Narancs, přeložila **Marta Pató**. Redakčně upraveno.

György Dragomán (nar. 1973) je maďarsky píšící spisovatel a překladatel původem z rumunského Sedmihradsku. Do Maďarska se jeho rodina přestěhovala v roce 1988. Vydal například romány A pusztítás könyve (Kniha Pustošení, 2002) a Máglya (Hranice, 2014). Český vyšel v roce 2008 román Bílý král (A fehér király, 2005). Je držitelem řady literárních cen.

Precizně formulují blbci

S Lajosem Partim Nagyem o zabydlování zbývajícího prostoru

„Kultura přece není žádný vlak, aby ji nějaký hlavní nádražák jedním mávnutím ruky poslal úplně na druhou stranu,“ říká maďarský spisovatel a překladatel Lajos Parti Nagy. Hovořili jsme o současném kulturním boji v orbánovském Maďarsku i o omylech levicově liberální části politického spektra.

MÁTÉ PÁLOS



Lajos Parti Nagy. Foto ujszo.com

V dobách kulturního boje létají proklatě nízko věty o spisovatelské bezvýznamnosti Pétera Esterházyho nebo Lajose Partiho Nagye. Prý je třeba zbavit se myšlenky, že Esterházy je dobrý spisovatel, a vy máte údajně vážné problémy s jazykem. Dá se na to vůbec nějak reagovat?

Na to poslední maximálně tím, že nemá-li spisovatel problém s jazykem, tak je to vážný problém. A na to předtím? Pro mě za mě, jestli to někdo dokáže, ať se myšlenky, že je Esterházy dobrý spisovatel, klidně zbaví, ale celé je to kravina. To, že „oni“ nenechají Esterházyho umřít, jen aby nemohl stanout před konečným posouzením, jak napsal ve stranickém listu Fideszu jeden kritik, je opravdu nehoráznost, jaká se vidí jen zřídka. Esterházy je jednou z největších osobností maďarské literatury a maďarské kultury, lidé ho čtou už čtyřicet let bez ohledu na politické přesvědčení a čtou ho hodně. Jak čtenáři, tak jeho literární současníci mu vděčí za určité osvobození, v jazyce i myšlení. Jen to bohužel není spisovatel NERu [Systému národní spolupráce, který vznikl podle Viktora Orbána „uzavřením nové společenské smlouvy“ – pozn. překl.] nebo MMA [Maďarská umělecká akademie – pozn. překl.], takže to koukejme napravit! Technici kánonu, vpřed! Jsme na vrcholu moci, máme absolutní převahu, vyhráli jsme, co jsme mohli, v parlamentu jsme jen my, jenom my si mácháme nohy v Balatonu a co nevidět i v celé Karpatské kotlině. Takže pardon, ale proč slunce vychází tam, kde vychází? A proč zapadá tam, kde zapadá, v tom západním bahně? S tím se přece musí něco udělat...

Duševní motivy tohoto rozohnění nejspíš chápu, ale i tak je pořád odsouzeno k nezdaru. Vyměnit jde vedoucího nějaké instituce, ale nikoli spisovatele. I kdyby Esterházyho vygumovali z učebnic, jeho popularita tím pravděpodobně jen vzroste. Před frankfurtským knižním veletrhem v roce 1999 to také hodně zavánělo změnou kánonu. Jeli-kož nadešel čas Fideszu, celá řada spisovatelů, kteří se do té doby cítili utlačováni, doufala, že budou sedět na hlavním pódiu a na stáncích budou jejich přeložená díla. Jenomže k tomu politický verdikt nestačí. Program knižního veletrhu nevznikal někde v peštském bytě v nějakou noční hodinu, ale byl utvořen prostředím, prostředím německé kultury, deníky, portály a nakladateli.

Nelze-li kánon obrátit rovnou vzhůru nohama, může mít vládnoucí moc aspoň vliv na jeho přeměnu. Je schopna například vytvářet zdání, že Esterházy není významný spisovatel... Ten, kdo z Esterházyho zkouší u maturit, dokonce i ten, kdo Esterházyho učí, může

být vyhozen z práce. Jestli i ten, kdo vysloví nahlas jeho jméno..., to už je těžší. Kultura přece není žádný vlak, aby ji nějaký hlavní nádražák jedním mávnutím ruky poslal úplně na druhou stranu. Samozřejmě je možné způsobit velké škody, především v institucích, ale i v hlavách lidí. Akce typu „střlíme kánonem“ vyvolávají strach a podporují autocenzuru. Dnes už si nemyslím, že autocenzura je nějaká „fantomová“ zbabělost. Chápu, když někdo, kdo má spoustu závazků, neriskuje. Ano, je se čeho bát. Jde o takový malý, rovnoměrný strach. Stejně jako řada mých kolegů jsem už zažil situaci, kdy vedoucímu instituce, která mě pozvala na nějakou akci, starosta vzkázal, aby si nekoledoval, že by mohl také přijít o místo.

Nynější kulturní boj představuje posun nejen kvůli opětovně dvoutřetinové ústavní většině koalice Fidesz-KDNP v parlamentu, ale i svým velmi drsným tónem...

Současný tón evokuje rétoriku z dob nacismu a stalinského tábora míru počátkem padesátých let. Jsme svědky druhé kariéry „kvičení“, které dost páchne vagónem, a ovšemže my víme, kdo to kejhá. Připouštím, že shoda se slovníkem šipáků [maďarští fašisté – pozn. red.] je možná jenom náhodná, každopádně z ní běhá mráz po zádech. Chápu, že chce někdo ohromit, že potřebuje provokovat, třeba jen proto, aby byl pořádně slyšet z médií, když už jednou skončila ta zatracená politická korektnost. Nemalá část světových řečníků zastává přístup „ať jdou s téma zákazu ma fakování do piči, já si budu říkat, co budu chtít“. Ale když se to týká jich samotných, to se pak zuřivě dožadují respektu.

A to je řeč pouze o stylu, který vypadá méně nebezpečně než čírá lež, ačkoli ho jde jen stěží sankcionovat. Čírá lež může vést k procesu, případně po letech k finančnímu postihu, jako když se naváželi do filosofů. Styly neprospívají ani sociální média, stačí dvě zachrchlání nad klávesnicí, láhev vína, pan poslanec zmáčkne tlačítko a ublinknutí už koluje po netu. Následováno podobně cizelovanými komentáři. Ten, kdo se snaží formulovat vytržbeně, korektně, je pomalu považován za blbce, i když tak nečiní proto, že by nebyl plný emocí, ale proto, že přes veškerou přehnanost i směšné excesy považuje politickou korektnost za něco, co stojí za to zachovat na lepší časy. Na časy, kdy bude k smíchu strkat před demokracii bezduché přívlastky, například „neliberální“. Mám strach, že se tyto jazykové strkanice jednou změní v akce fyzické. Stojí-li v zákoně, že ten, kdo pomáhá uprchlíkům, může skončit ve vězení, proč si do něj v zájmu národa nekopnout?

Pociťujete ve svém okolí, že inteligence ustupuje do pozadí a snaží se Systém národní spolupráce (NER) nějak přechkat? I to může být mimo jiné cílem všech těch výpadů.

Vidím kolem sebe snahu vyplnit, zabydlet prostor, který ještě zbývá. Zabývat se co nejméně tím, co momentálně, jak se zdá, stejně nejde změnit, ale přitom dávat najevo, že to, co se děje, opravdu není vůbec v pořádku. Je cítit rezignace, zoufalství, ústup, ovšem veřejnost, ač možná čím dál užší, tady ještě pořád je. Stále kolem sebe vidím lidi, kteří na veřejnosti nemluví jinak než v soukromí. Jde jim o to žít kvalitní život, vyplnit ho tvorbou, pracovat, dokud má člověk zdravý rozum, i když na to zrovna nemá náladu a chybí perspektiva.

Je takzvaná levicově liberální inteligence – i vy sám – zodpovědná za to, jak veřejná diskuse o stavu kultury a kulturní politice momentálně vypadá?

Jistěže ano, vždyť i já sám jsem během posledních třiceti let považoval existenci určitých základních hodnot – svobody, svobodné vůle, tolerance, demokracie – za evidentní. To byla velká chyba, protože pro značnou část maďarské společnosti tyto hodnoty ve skutečnosti vůbec nebyly tak samozřejmé, a tudíž ani důležitě. V devadesátých letech odpadly z tkáně země statisíce lidí, „spadly ze stromu živoucího práva“, přičemž inteligence, i když to možná postřehla, nevnímala, jak je to doopravdy vážné. Mám dojem, že ani na takzvané pravice-konzervativní straně nebylo vůči pokořeným a zarmouceným, vůči „venkovu“ o nic víc empatie krom otřepaných frází. Abstraktní angažovanost ve vztahu k celomaďarskému společenství a státní znak s korunou nesupluje znalost společnosti.

A kdyby ještě žil Péter Esterházy, mluvili byste spolu o tom, co o vás kdo říká, a o kulturním boji?

Ano. Myslím, že bych se ho většinu času snažil přemluvit. Říkal bych mu: Nesmíš jim skákat na všechno, nech to plavat, máš dost práce, nad určitou úroveň neklesej pod určitou úroveň a tak dále. Celé roky, vlastně desetiletí, jsme takových telefonů měli spoustu. On byl reaktivnější, bojovnější a já zpětně vidím – a z tohoto pohledu měl pravdu –, kolik skvělých textů se díky tomuto postoji zrodilo. Zároveň kdyby žil, a to by bylo moc dobře, snad by měl celý tento kulturní boj jinou polohu. Člověku běhá mráz po zádech, když vidí, s jakou perversní rozkoší kopou do mrtvého. A vlastně to dělají proto, že pořád žije. Protože přežije tyhle dnešní tahanice – jako jeden z největších Maďarů. Copak si někdo pamatuje, kdo byl premiérem, když umřel Kosztolányi nebo když vyšla jeho Anna Édesová?

Z maďarského originálu **Parti Nagy kultúrharcról és félelemkeltésről: „Ha szűkül is, van még nyílvánosság”**, publikovaného v časopise Magyar Narancs 23. 8. 2018, přeložil **Jiří Zeman**. Redakčně upraveno.

Lajos Parti Nagy (nar. 1953) je maďarský spisovatel a překladatel. Napsal mimo jiné román *Hősöm tere* (Náměstí mých hrdinů, 2000), básnické sbírky *Esti kréta* (Večerní křída, 1995), *Grafitnesz* (2003) nebo prózu *Fülkefor és vidéke – magyar mesék* (Rezaplen a jeho zem – maďarské pohádky, 2012). České překlady jeho básní jsou zastoupeny v knize *Bez obalu. Antologie současné maďarské poezie* (H+H 2001). Do maďarštiny přeložil díla Thomase Bernharda a Wernera Schwaba.

Mrtvý básník musí zemřít

Boj symbolů a mýtů v maďarském politickém prostoru

Jak se může z Endre Adyho, básníka, který zemřel před sto lety, stát úhlavní nepřítel skálopevného mocenského bloku, zvoleného valnou většinou? Už samotný fakt, že si tuto otázku musíme položit, chceme-li pochopit povahu maďarského kulturního boje, napovídá mnohé o jeho charakteru.

ZOLTÁN SZALAY

V říjnu 2018 zveřejnil provládní budapeštský deník Magyar Idők (Maďarské časy), letos v únoru přejmenovaný na Magyar Nemzet (Maďarský národ) – podle konzervativního listu se slavnou minulostí, který zanikl loni v dubnu –, ostrý výpad proti jednomu z nejslavnějších maďarských literárních klasiků, básníkovi Endre Adymu, jenž zemřel v lednu 1919. Autor článku Adyho obvinil z toho, že zatímco jiní básníci padli v první světové válce, on se „spolu se svými zednářskými přáteli vyhříval po kavárnách“, a ještě k tomu spatřoval „obnovu maďarského národa ve splnutí s jinou etnickou skupinou, která se tehdy v Uherském království usadila“ – což je narážka na jeden z Adyho textů, v němž se zamýšlí nad vztahem Maďarů a Židů.

Útok na Adyho vyvolal obrovskou vlnu odezvy v pravicových i levicových kruzích: liberální inteligence vyrukovala s heslem „zachraňme Adyho“; provládní novináři a literáti zase tvrdili, že hned není potřeba spláchnout do záchodu kompletní dílo velkého klasika, některé jeho básně stojí za to zachovat, jen ta jeho příliš puntičkářská publicistika patří do propadliště dějin. Emoce se stupňovaly, citace z Adyho zaplavily sociální sítě, zatímco zmatení středoškolsí učitelé literatury napjatě očekávali, jak tedy teď dál. Mezitím propukly v Budapešti i v dalších městech po celém Maďarsku nejsilnější protivládní demonstrace za poslední roky, které se sice samozřejmě nekonaly kvůli Adymu, nýbrž kvůli zpřísnění zákoníku práce, avšak obě fronty nakonec splynuly.

Ale proč právě Ady? Protože Ady je básník revoluce, odpověděl ve svém komentáři s názvem Mrtvý Ady populární levicový filosof Gáspár Miklós Tamás, dle jehož názoru by v roce 1918 bez Adyho žádná revoluce v Maďarsku neproběhla. Tím měl na mysli

revoluci, která těsně po první světové válce vedla nejprve k vládě sociálních demokratů a nedlouho poté k nadvládě komunistů. „Kontrarevoluce, jež od té doby – s kratšími přestávkami – probíhá, je mnohým po chuti a tahle spousta lidí proti Adymu už více než sto let brojí,“ píše dále filosof. Tím také nastoluje jednu důležitou otázku: V roce 2018 si Maďarsko stejně jako Česko a Slovensko připomínalo jedno významné historické jubileum – výročí „astrové revoluce“, jež proběhla na podzim 1918. Ačkoli je odkaz této revoluce dnes přinejmenším stejně traumatizující, jako je tomu v případě Trianonu, který je neustále tématem nejrůznějších debat, „astrová revoluce“ jako by byla odsouzena k zapomnění.

Proměnlivé perspektivy vítězství

Maďarský historik Pál Hatos publikoval u příležitosti stého výročí revoluce naprosto mimořádnou monografii s názvem *Az elátkozott köztársaság* (Prokletá republika, 2018), ve které zpracovává sto let staré události v souladu se současnými hledisky především na základě výpovědí současníků. Už ze samotné předmluvy stojí za to odcitovat pasáž, v níž autor přibližuje vlastní metody: „Vývolání historické přítomnosti znamená v mém pojetí především odmítnutí posuzování událostí z hlediska jejich následků, z perspektivy porážky či vítězství. A sice už proto, že dokonce i samotná perspektiva vítězství a porážky se neustále mění. (...) Jen těžko může obstát pokus prezentovat historické události jako projev jakékoli racionality. ‚Lest rozumu‘ existuje pouze v ptačí perspektivě filosofie, samotný historický aktér časové ani společenské struktury, v jejichž rámci údajně jedná, nevidí. Ostatně snad ani neexistují, a pokud ano, jsou pouze dílem *dodatečných* výkladů dle jejich libosti.“ Hatosova monografie má dva velké, kontroverzní protagonisty, Istvána Tiszu a Mihálye Károlyiho, kteří jsou rovněž hlavními představiteli dnešního maďarského kulturního boje.

István Tisza byl v dobách rakousko-uherského dualismu dvakrát maďarským ministerským předsedou (v letech 1903–1905 a 1913–1917) a ke konci války se v Uhrách na jeho hlavu snesl veškerý hněv davů unavených dlouhotrvajícím krveprolitím a strádáním. Dne 31. října 1918, tři dny po začátku astrové revoluce, jež vynesla k moci Mihálye Károlyiho a jeho sociálnědemokratické druhy, byl István Tisza ve svém pronajatém bytě dodnes neznámými ozbrojenci zastřelen. V letech 1934–1945 stál v těsné blízkosti budapeštského parlamentu jeho pomník; ten byl v roce 2014 znovu vztýčen vládou Fideszu a odhalen samotným Viktor Orbánem. Dne 31. října 2018, v den stého výročí zavraždění, Orbán v projevu proneseném u pomníku nazval Tiszu mučedníkem a zařadil ho mezi největší maďarské hrdiny. „Výstřely, které ukončily jeho život, byly ranou pro celý národ a jeho smrt otřásla Uherskem stejně jako skon Miklóse Zrínyiho nebo Istvána Széchenyiho,“ prohlásil premiér. Astrovou revoluce přitom nazval pouze „pučem“, zatímco Károlyi podle něj nenáviděl staré historické Uhersko, „neboť bylo hrdé a silné a bylo prodchnuto uvědoměním národa, který již po tisíc let žije a přežije v srdci Evropy“.

Noví hrdinové

Skutečnost se však se slovy Viktora Orbána příliš neshoduje. Pál Hatos podrobně rozebírá, že o smrti Istvána Tiszy hovořili v roce 1918 i jeho někdejší příznivci jako o „historické nutnosti“, politikův pohřeb, který se konal na jeho venkovském panství, byl narušen jeho vlastním služebnictvem, a dokonce i budoucí funkcionáři horthyovského režimu vzali jeho

zavraždění na vědomí lhotejně či rezignovaně. V Tiszově pádu v chaotických říjnových dnech roku 1918 spatřovali všichni konec starého systému, který se zhroutil pod vlastní tíhou, i vyprázdněné, přežilé a prohnílé „liberálně-konzervativní“ říše. Historická paměť je však v této oblasti poněkud chaotická: Horthyho režim již potřeboval nové hrdiny a mýty, a sáhl tak jako první po Istvánu Tiszovi, aby ho znovu objevil a postavil proti druhému „hrdinovi“ Mihályi Károlyimu.

Károlyiho sochu, odhalenou u parlamentu v roce 1975 u příležitosti stého výročí jeho narození, nechala vláda Fideszu v roce 2012 odstranit, což vyvolalo silný protest napříč levicovým politickým spektrem. Ministerský předseda z dob astrové revoluce se stal podobně jako István Tisza mytologickou postavou historie posledních sta let. Pál Hatos ve své monografii nastiňuje, za jak zmatených okolností se tento politik dostal v posledních říjnových dnech roku 1918 k moci, když jeho největší ctností bylo to, že jakožto levicově smýšlející aristokrat dokázal být jen nakrátko, ale přesto sjednotit neuspořádané davy s různorodým zázemím, které se bouřily proti starému režimu. Jeho rozsáhlé plány vzaly následně rychle za své, on sám musel ze země odejít a po roce 1945 se mu dostalo už jen nevýznamné funkce diplomata ve službách Rákosiho diktatury. Skutečný Károlyiho mýtus vytvořil až po porážce revoluce v roce 1956 Kádárův režim, který potřeboval „bezpečného“ revolucionáře, v němž mohl objevit svůj historický vzor. Symbol tohoto mýtu (totiž mýtu „velkého lidově demokratického revolucionáře“) stál do roku 2012 u parlamentu.

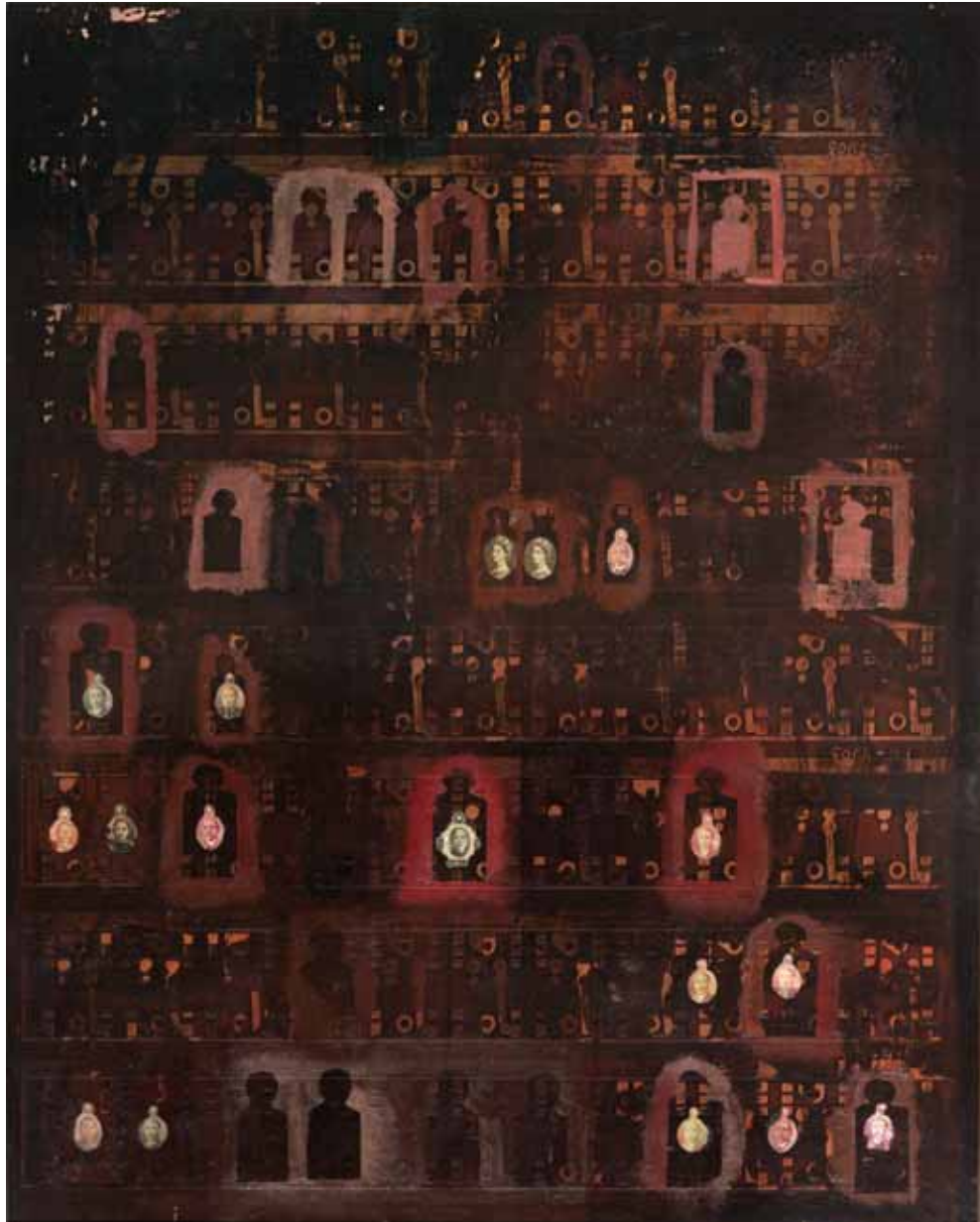
Boj mytologií a symbolů

Z toho všeho je už zřejmě patrné, že v maďarském politickém prostoru, který v zásadě postrádá respekt vůči historickým faktům a ze všeho nejvíc se zdráhá „pracné“ konfrontace s traumaty, probíhá boj mytologií a symbolů. „Básník revoluce“ Endre Ady revoluci na podzim 1918 skutečně vítal, neboť patřil k nejlepším znalcům nahnílených poměrů dualistického Uherska a byl jedním z největších kritiků Istvána Tiszy, který zemi nacházející se na hraně propasti nedokázal strhnout zpět. Ady dnes ovšem stojí v cestě jinému mýtu – mýtu, podle nějž Mihály Károlyi a jeho druzi odstraněním Istvána Tiszy spáchali atentát na „občanské, křesťanské, národní Maďarsko“. Skutečnost, že toto „občanské, křesťanské, národní Maďarsko“ existuje pouze v uvedeném mýtu, je pro pisatele projevů samozřejmě pouhý detail.

Detailem už ovšem není to, že výklad „liberálně-konzervativní“ mytologie ze strany Orbánova režimu nechává cynicky splynout dodatečně vypěstovanou tradici s horthistickými představami, čímž znemožňuje, aby v Maďarsku v dohledné době došlo ke sjednocení idejí rovnosti a patriotismu. Právě tuto nemožnost zachycuje ve svých rozsáhlých pamětech *Világoló részletek* (Zářivé detaily, 2017) Péter Nádas, který popisuje vlastní, po předcích zděděnou vědomost jednoty ideje rovnosti a vlastenectví jako „mrtvé vědění“. „Celý život jsem si pěstoval zděděné maďarské vlastenectví, které žilo pouze v mojí hlavě, zatímco v hlavě vlasti jen velmi omezeně, pokud tedy vlast má vůbec hlavu.“ A jestli hlavu opravdu má – mohli bychom dále rozvést Nádasovy myšlenky –, jako by v ní bylo místo jen pro samé zmatené, z krátkodobého hlediska možná užitečné ideologie, které neustále narážejí na skutečnost. Kulturní boj je tedy vždy potřeba vést na dvou frontách: s konkurenčními mýty stejně jako se skutečností.

Autor je spisovatel, publicista a literární kritik.

Z maďarštiny přeložil Jiří Zeman.



Lili Ország: Východní ikonostas, 1968

Filmy, které neublíží

Maďarská kinematografie v éře Andyho Vajny

Nedávná smrt filmového producenta Andyho Vajny znamená konec výrazného období maďarské kinematografie. Kontroverzní osobnost, kontrolující filmový průmysl z pověření Viktora Orbána, udělala z maďarského filmu kvetoucí, ale zároveň opatrný filmový provoz.

ANTONÍN TESAŘ

Když 20. ledna letošního roku zemřel filmový producent Andy Vajna, první zprávy o jeho úmrtí se samozřejmě soustředily na jeho největší tvůrčí úspěchy. Maďarský rodák, který ve dvanácti letech v době Maďarského povstání uprchl s rodinou do Ameriky, založil ve druhé půlce sedmdesátých let společně s libanonským filmovým producentem Mariem Kassarem filmovou společnost Carolco, jež stojí za řadou významných hollywoodských filmů následujících dekád, například *Rambo* (First Blood, 1982), *Angel Heart* (1987) nebo *Základní instinkt* (Basic Instinct, 1992). V současném desetiletí je ale Vajna považován za klíčovou a kontroverzní osobnost maďarského filmového průmyslu. V lednu roku 2011 se stal ředitelem nově zprovozněného Maďarského národního filmového fondu, přičemž do funkce byl jmenován Orbánovou vládou. Mnoho maďarských filmařů na to tehdy reagovalo s velkými obavami (podrobně k tomu viz článek *Není co promítat ani oslavovat?* v A2 č. 16/2013). Po producentově smrti se tak můžeme zamýšlet nad tím, co „Vajnova éra“ maďarské kinematografii přinesla a co vzala.

Ředitel kinematografie

Zatímco na Vajnovu hollywoodskou kariéru můžeme nahlížet ve veskrze pozitivním světle, období jeho života po návratu do rodného Maďarska je naopak krajně problematické. Vajna v tisku běžně figuroval jako jeden z Orbánových oligarchů a výrazně se podílel na ovládnutí médií složkami napojenými na stát. Vlastnil televizní kanál TV2, spojovaný s proorbánovskou propagandou, rozhlasovou stanicí, společnost vydávající několik novin a časopisů, filmové studio Korda a také síť budapeštských kasin. Zároveň pracoval jako vládní zmocněnec pro maďarskou kinematografii a spravoval také Maďarský filmový fond, poskytující státní finanční podporu domácím filmovým projektům. Faktické převzetí otěží maďarského filmu jeho osobou tak nutně znamenalo, že se kinematografie dostává pod víceméně přímou kontrolu státu. Režisér György Pálfi v roce 2013 shrnul dojem maďarských filmařů z nových pořádků v rozhovoru pro web East European Film Bulletin: „Panuje zde velmi autokratický systém a Andy Vajna obvykle sám rozhoduje o tom, který projekt dostane podporu. (...) Ani starý systém nebyl moc dobrý, i když díky lidem, kteří byli jeho členy, vypadal demokraticky. Ale byl také autokratický. Nový filmový fond se demokraticky nesnaží už ani vypadat.“

Vajna se ve funkci koordinátora maďarské kinematografie za sedm let své činnosti ale neprojevil vyloženě destruktivně. Z výsledků jeho působení se spíš zdá, že jednal jako velmi schopný pragmatický manažer, který dokáže „řídít film jako firmu“ a zároveň v rámci represivní politiky vládnoucího režimu zajišťovat „mírný pokrok v mezích zákona“. Vajnovi se podařilo výrazně navýšit rozpočet, se kterým fond operuje, a také do Maďarska přilákal řadu mimořádně lukrativních zahraničních zakázek. Nezpochybnitelný je i mezinárodní úspěch nových maďarských snímků, které fond financoval. Celková skladba nově vzniklých i připravovaných domácích filmů ale zároveň ukazuje, že příběh národního filmového úspěchu vede zpravidla velkou oklikou kolem problémů, které trápí současnou maďarskou společnost.

Bezpečná zla

Hned první dokončený film, který vznikl s podporou fondu ve Vajnově období, předznamenává charakteristiky mnoha dalších současných projektů. Válečné drama Jánose Szásze *Velký sešit* (A nagy füzet, 2013) bylo premiérově uvedené na festivalu v Karlových Varech, kde také zvítězilo v hlavní soutěži. *Velký sešit* je výpravný historický snímek z druhé světové války propojený s národním kontextem (jde o adaptaci stejnojmenného románu Agoty



Film Lászla Nemesa *Soumrak* je výkladní skříní současné maďarské kinematografie. Foto Laokoon Filmgroup

Kristofové), ale jeho téma válečné zkušenosti dětí je dostatečně univerzální, aby zaujal mezinárodní publikum. Totéž v mnoha ohledech platí i o dvou dosavadních počinech největšího místního objevu posledních let, Lászla Nemesa. *Saulův syn* (Saul fia, 2015) a *Soumrak* (Nap-szállta, 2018) jsou výkladní skříně současného maďarského filmu a také jeho nejsymptomatictější produkty. První z nich se stal univerzálně oslavovaným artovým filmem, který Maďarsku dokonce přinesl Oscara. *Saulův syn* je postavený na výrazné formální stylizaci, která ukazuje zkušenost vězňů nacistických vyhlazovacích táborů doslova novým pohledem – kamera je celou dobu těsně vázaná na obličej protagonisty, člena Sonderkommanda a tichého průvodce vražednou mašinérií. Podobným způsobem líčí *Soumrak* přízračnou atmosféru Budapešti těsně před vypuknutím první světové války. Oba filmy se formálně radikálně liší od mainstreamu a navazují na tradici dlouhých, choreograficky promyšlených záběrů maďarské artové kinematografie. Zároveň ale mají mnohem velkorysejší výpravu, než jakou si může mnoho současných vyhraněných artových filmařů zbytku světa dovolit. Nemesovy filmy jsou v současné kinematografii takřka unikátní v tom, jak důsledně a bohatě rekonstruují určitý historický prostor a jak neobvykle se v něm pohybují. Právě proto ale hraničí s určitým exhibicionismem – okázale předvádějí tvůrčí i produkční možnosti současného maďarského filmu, který dokáže propojit artový spektakl (neobvyklá, divácky nevstřícná práce s kamerou) se spektaklem mainstreamovým (podívaná na komplexně vybudované atraktivní historické prostředí). Zdaleka ne každá národní kinematografie si dnes může dovolit takové filmy natočit.

Na Nemesových filmech je ale zároveň zjevná jejich zahleděnost do minulosti. Při sledování *Soumraku* sice nevyhnutelně pociťujeme, že jeho všudypřítomná tísnivá apokalyptická atmosféra neurčitě hrozby se v mnohém podobá současnému stavu společnosti, ale je to paralela neobyčejně vágní a vzhledem k tématu filmu vlastně nevyhnutelná. Jsou to snímky, které útočí na snadné cíle a říkají v podstatě jen to, co už všichni vědí a nemají s tím problém: že nacismus byl zlo a že ve světě před první světovou válkou bylo něco intenzivně patologického.

Strach otevírat rány

Oba tyto znaky jsou příznačné pro celou současnou maďarskou kinematografii. Dnešní filmy se obracejí do minulosti, aniž by se výrazněji kriticky vyjadřovaly k současnosti. V tom se liší od způsobu, jakým historii uchopovala díla progresivní generace předchozího desetiletí, jako *Bílé dlaně* (Fehér tenyér, 2006)

Szabolcse Hajdua, *Čerstvý vzduch* (Friss levegő, 2006) Ágnes Kocsisové nebo Pálfiho *Taxidermia* (2006). Velmi konkrétní civilní fenomény maďarské společnosti komunistické éry v nich byly kladeny do přímé souvislosti s postkomunistickou érou. Dnešní maďarské artové filmy se naopak vracejí k velkým dějinným událostem nebo zpracovávají exkluzivní, patologické případy. Novinka Árpáda Sopsitse *Škrtič z Martfű* (A martfűi réms, 2016) se věnuje kauze série vražd na venkově v šedesátých letech, Szászův *Řezník, kurva a jednooký muž* (A hentes, a kurva és a félszemű, 2017) je inspirován bizarním kriminálním případem z Budapešti let dvacátých. I filmy méně prominentních tvůrců často podobným způsobem adaptují historické látky, nejčastěji z období obou světových válek nebo Maďarského povstání.

Také současná díla mají tendenci směřovat spíš k intimním, vztahovým, lyrickým polohám než k analýzám společnosti, jak dokazují poslední tituly Bendedeka Fliegaufa *Lily Lane* (Liliom ösvény, 2015) a Ildikó Enyediové *O těle a duši* (Testről és lélekről, 2017). Trendu poněkud zastřené referování o problémech současnosti se drží i nový snímek jednoho z čelných tvůrců minulého desetiletí Kornéla Mundruczóa *Měsíc Jupitera* (Jupiter holdja, 2017). Téma takzvané uprchlické krize je tu složitě vpletené do atributů populárních žánrů a bezmála metafyzické ústřední metaforou o horizontálním a vertikálním vidění světa. Film, který je ještě suverénnější přehlídkou uhrančivých formálních exhibic než Nemesova díla, sice evidentně podporuje co nejhumánnější zacházení s imigranty a v mnoha detailech kritizuje maďarskou společnost, ale vždy v rámci alegorického žánrového vyprávění. Podobně rozpačitě vyznívá i další film o migrantech *Občan* (Az állampolgár, 2017), který poněkud neinspirovaně vychází z Fassbinderovy klasiky *Strach jíst duše* (Angst essen Seele auf, 1974) a ve své kritice vůči migrační politice a vztahu společnosti k přistěhovalcům je vlastně velmi opatrný.

Z vnějšího pohledu, vycházejícího především z konkrétních filmů, se zdá, že Vajna z maďarské kinematografie udělal velice efektivní umělecký provoz, který v zásadě nikomu neublíží, ale zároveň ani nijak zvlášť nepomáhá. Generuje filmy, které jsou nepochybně kvalitní až vynikající, ale bojí se otevírat rány, jež doopravdy pálí současnou maďarskou společnost. A to by kinematografie spolufinancovaná z veřejných prostředků alespoň rámcově dělat měla. Vajnova smrt je pro maďarský film možná svým způsobem špatná zpráva, protože v současné politické konstelaci se těžko můžeme domnívat, že na jeho místo bude dosazena osvěcující nebo jen manažersky schopnější osobnost.



Ve jménu syna, Boha a umění

Výrazné snímky letošního Berlinale

Letošní filmový festival v Berlíně se honosil výraznou přítomností režisérek v hlavní soutěži. Nejpozoruhodnější filmy přehlídky se ale zabývaly tématy ztráty, nacionalismu nebo samotného smyslu umění.

KAMILA DOLOTINA

Ušlechtilý záměr berlínských dramaturgů zvýšit skóre ženské přítomnosti v hlavní soutěži se zdál být dobrou polovinu festivalu tragickým přehmatem. Sedm režisérek v hlavní soutěži Berlinale dvojnásobně překonalo součet autorek z Benátek i Cannes. V drtivé většině případů byla ale horlivá snaha napravit historickou krivdu nerovnoprávnosti kontraproduktivní. Umělé navýšení počtu režisérek působilo jako paušální byrokratický tah, který soutěž kontaminoval ještě větším množstvím formálně lopotných, byť tematicky ušlechtilých opusů, než bývá zvykem. Snažil-li se odcházející ředitel Berlinale Dieter Kosslick dokázat, že ženská tvorba byla po léta trestuhodně opomíjená, pak jeho výběr spíše potvrdil opak. Po uvedení filmu Angely Schanelec se však ukázalo, že roztrpčení z usilovné genderové korektnosti bylo předčasné. Film *Byla jsem doma, ale* (Ich war zuhause, aber) v režijní preciznosti už nikdo nepřekonal.

Emoční podstata života

Ačkoli není jasné, zdali se přední představitelka berlínské školy dostala na domovský festival díky zaváděným genderovým kvótám (do roku 2020 mají být 50/50), zůstává faktem, že na pozvání do soutěže Berlinale si Schanelec musela počkat celých pětadvacet let. O to působivější entrée představoval její narativně nedořečený a emočně eruptivní snímek. Schanelec tu obrací kompoziční schéma psychologického filmu a zatajuje většinu indicií k pochopení dějových pochodů matky, které se po týdenním zmizení náhle a beze slova vysvětlení navrací třináctiletý syn. Nedo víme se, co útěku předcházelo, ani kde a proč se Phillip schovával. Vidíme jen eliptické výseky rodinného soužití, které je onou událostí hluboce poznamenáno. Nezměrné spektrum emocí: obav, bezmoci, viny, lásky, vzteku probublává ve zdánlivě běžných úkonech. Pořizování nového kola, rodinná snídane nebo koupání v bazénu najednou získávají další tušené – být nepřiliš jasné – významy. Střípky informací, z nichž s obtížemi sestavujeme přibližné pozadí děje (ne však kauzální chronologii), jsou chirurgicky přesně dávkovány a postrádají návod k použití. Schanelec ve své režijní masterclass ukazuje, že mnohost významů a jejich interpretací plodí právě nanejvýš koncentrovaná absence jasných vodítek. V tomto ohledu se narativní radikálnost snímku na pozadí mnohomluvných, až polopaticky dořečených soutěžních filmů vyjímala jako Mount Everest v Polabské nížině. Tuto zjevnost užřela i porota v čele s Juliette Binoche a stvrdila ji cenou za režii.

Schanelec navíc ve svém mnohovrstevnatém filmu zrcadlí propast mezi nezachytitelností pravdy a falší její imitace, v užším smyslu mezi realitou a její inscenací, v tom širším mezi životem a smrtí. Tak ji v klíčovém monologu postihuje protagonistka, když vyčítá známému, že ve svém filmu zneužil reálné umírající ženu jako kontrastní prvek ke zdůraznění vitality jiného herce. Ve výsledku proti sobě však nepostavil smrt a život, ale pravdu (nevyhnutelné smrti) a lež (inscenovaný život). Schanelec se vrací k odvěké otázce kinematografie, která vykreslit emoční podstatu reálného života, a ve svém rodinném dramatu dociluje kýženého efektu

skrze odosobnělou stylizaci, probouzející až bolestivě emotivní vjemy.

Zbavit se identity

Ztráta syna tvořila klíčový moment v narativu vlastně všech výtečných filmů letošní soutěže. Snímek režiséra Wanga Xiaoshuaie s příznačným názvem *Sbohem, synu* (Di Jiu Tian chang) líčí následky politiky jednoho dítěte na pozadí společensko-ekonomických proměn Číny posledních tří desetiletí a po zásluze vynesl ceny za herecký výkon ústřednímu hereckému páru. A přízračný exkurs do různých podob vyrovnávání se se smrtí s názvem *Répertoire des villes disparues* (Antologie města duchů) Denise Côtého si vysloužil alespoň přízeň kritiků. Oba filmy míří do české distribuce.

V jistém smyslu přišli o syna ve snímku *Synonymes* (Synonyma) Nadava Lapina i rodiče Yoava a především stát Izrael, z jehož osidel se čerstvě demobilizovaný voják křečovitě touží vymanit. Kde jinde se asimilovat a smýt ze sebe militantní esprit své vlasti než v zemi, která se už dvě stě let dme pýchou hesla „svoboda, rovnost, bratrství“? Jenže hned po příjezdu do Paříže se Yoav ocitá okradený a nahý, bez přátel či kontaktů v opuštěném bytě. Jediné, co mu zbylo, jsou jeho izraelské vzpomínky, které touží co

kterého se Yoav v jakémkoli kontaktu s rodinou či krajany ostentativně zříká.

Ve filmu, oceněném Zlatým medvědem, zvětšil Nadav Lapid svůj autobiografický (chtělo by se říci „synonymní“) příběh. I on se stejně jako Yoav bez zjevně traumatické příčiny rozhodl hned po vojné emigrovat do Francie. Zřekl se jazyka i kultury, aby co nejrychleji splynul s novým prostředím. A posléze zjistil, že právě ve Francii si prožil své „nejizraelštější období“. Lapidovo hravé, absurdní a netriviální zamyšlení nad úskalím a možnostmi změny identity v dnešním globalizovaném světě, kde sice mizí hranice, ale překotně roste nacionalismus, patřilo v rámci berlínské soutěže k angažovanějším snímkům.

Umělci ze slumů

V ostré aktuálnosti překonal *Synonyma* snad jen film *Grâce à Dieu* (Díky Bohu) Françoise Ozona. Velká cena poroty mu zřejmě připadla právě za naléhavost, nikoli za uměleckost, kterou zásadně postrádal. Sleduje reálný, v těchto dnech probíhající proces s hodnostáři Lyonské diecéze, kteří tajili pedofilii. Ozon původně zamýšlel materiál zpracovat ve formě dokumentu. Nakonec ale natočil hraný film, dlouhý 137 minut, jemuž by ale více slušela forma minisérie. Ostatně právě

gestu solidarity a aktu podpory těch, kteří se snaží čelit převládající občanské, respektive morální rezignaci.

Skutečnou lekcí, jak udělat geniální angažovaný film, dal všem soutěžním „velikánům“ poměrně málo známý francouzský režisér Renaud Barret. Jeho snímek *Système K* (Systém K) o nezávislé umělecké scéně v Kinshase v Demokratické republice Kongo, která zcela nezištně a s nasazením vlastního života upozorňuje na tragický stav tamní politiky, byl mimořádně objevným a stylovým hitem letošního Berlinale, promítaným ve vedlejší soutěžní sekci Panorama. V západní společnosti představuje umělecká tvorba už dávno spíše prostředek obživy než nutkavou potřebu vyvěrající z nezbytnosti reflexe okolního, případně vnitřního světa. Institucionální zázemí jistě existence často plodí sebereprodukcující výtvoř s mlhavým sdělením, jejichž cílem není nic jiného než získat kultovní (či prostě výnosné) postavení. O to je pozoruhodnější zjistit, že na světě ještě existují místa, kde lidé tvoří zcela nezištně a často s nasazením vlastního zdraví jen proto, aby se vyjádřili k problémům sužujícím jejich vlast.

Barret nás zavádí do kinshaských slumů, kde stovky lidí nevšedního talentu přetvářejí odpad z Evropy (k jinému materiálu přístup



Snímek *Système K* o nezávislé umělecké scéně v konžské Kinshase ukazuje umění v ryzí podobě. Foto Les Films en Vrac

nejrychleji vymazat. Ty jsou zároveň vítanou inspirací pro začínajícího spisovatele, který má všechno, jen ne o čem psát. Yoav ve snaze živé asimilaci neustále zakopává o specifčnost vlastní identity. Koneckonců důvodem intenzivního přátelství s Caroline a Emilem je právě jeho přitažlivá (pro ni fyzická, pro něho duševní) jinakost – kterou ostatně zvýrazňuje i apartní hořčicový kabát, jenž se stal jeho francouzskou uniformou, stejně jako neustále prolisťovaný slovník synonym, s jejichž pomocí Yoav koření osvojovaný jazyk. Izraelské stigma ho pronásleduje i ve stavu naprosté obnaženosti. Jeho zachránce na bezvládně nahém těle okamžitě detekují obřízku a při „pózovací brigádě“ je nucen cenu své nahoty zvýšit verbálními obscénnostmi v hebrejštině. Tedy v rodném jazyce,

televizní estetika je jednou z prvních emocí, které divák v úporném prologu zakusí. Film se otevírá neinvenčně dokumentovaným čtením zdlouhavé (autentické) korespondence mezi původcem obžaloby (první oběti, která se po třiceti letech mlčení odvážila ozvat) a církevními instancemi. Následující tři příběhy mužů postižených přízní vilného kněze Preynata (jména obviněných jsou na rozdíl od pozmeněných jmen svědků reálná) ukazují postupný zrod odporu proti církevní a státní laxnosti, způsobující nezahladitelné šrámy v lidských duších. Palčivou aktuálnost snímku dokazuje i (neúspěšná) snaha vymazat jeho francouzské distribuci až do vynesení rozsudku – z důvodu případného ovlivnění. Pověstná hravost režiséra a umělecký vkus Juliette Binoche ustoupily pragmatickému

nemají) ve fascinující artefakty. V prostředí, kde neexistují galerie ani jiné platformy sebeprezentace zajišťující zájem a obživu, jsou tito umělci odkázáni na fungování na ulicích. Právě tam žijí, tvoří a předvádějí svá díla, kterými se snaží přimět k reflexi aktuálního dění své spoluobčany. Ti mají samozřejmě o poznání zásadnější problémy, než je tomu ve zbytku světa, a přesto jsou vstřícní k živelné interakci. Vizuální plastičnost snímku, podpořená luxurním soundtrackem, dokáže předat autentičnost prostředí i neodbytnost celé řady otázek, které prolínaly i díly slavných Barretových kolegů v hlavní soutěži. V žádném z nich ovšem umění ve své ryzí podobě nezískalo tak mimořádně naléhavý rozměr.

Autorka je filmová publicistka.

Cirkusové trendy

Paleta nového cirkusu na festivalu Cirkopolis

V žižkovském Paláci Akropolis, divadle Ponec a bazénu Karlínských kasáren se uskutečnil mezinárodní festival Cirkopolis, který tradičně zachraňuje cirkusové publikum během čekání na opulentnější Letní Letnou. Letošní výběr účastníků však byl něčím víc – ukázal, do jaké podoby se nový cirkus vyvinul a kam směřuje.

NINA VANGELI

Nový cirkus přepsal současné umělecké paradigma. Z okrajového dramatického druhu se stal uměním nejen vášnivě vyhledávaným širokým publikem, ale také hýčkaným intelektuály. Společně se současným tancem nastartoval renesanci těla v umění poslední třetiny dvacátého a počátku jednadvacátého století. Jestliže současný tanec otevíral od sedmdesátých let minulého století jeviště autentickým potřebám všelického těla, jestliže přijal handicapované tanečníky, umožnil coming out homosexuálům, vysvobodil ženy z povinných lyrických a submisivních stylizací, pak nový cirkus nabídl formu všelidového divadla, a naplnil tak sen, který od padesátých let minulého století snili progresivní divadelníci Evropy. Nový cirkus je všelidové divadlo; svědčí o tom i obrovský úspěch cirkusového festivalu Letní Letná, kde stojí davy v neomezených frontách. Cirkus vyvolává totiž silné a bezprostřední emoce – úžas a strach. Zároveň se však nový cirkus nikdy nemůže jako dramatický druh stát laciným, protože stojí na expertních uměleckých technikách.

Cirkus dávno není v kulturní nabídce novinou, a proto jsme za poslední léta zažili jeho různé módy; vlnu obliby artistů pracujících v závěsu, vlnu skokanů na takzvaném teeterboardu (česky houpačce), naposledy přišla do módy obrovská obruč – cyr wheel. Soudě podle festivalu, který právě proběhl, je módním prvkem letošního ročníku ohebný žonglovací kroužek. Pronikl i do juniorského

představení našeho nadaného adepta cirkusového umění Filipa Zahradnického. Ten je jedním z generace mladých, kteří už mohli studovat v zahraničí – a výsledky jsou zde; byly prezentovány v úvodním večeru studentů a absolventů profesionálních cirkusových škol.

Smysl pro absurditu

Současné žonglování je dynamicky se vyvíjející disciplínou; už naprosto vybočilo z pouhého reprodukování starých ustálených a osvědčených variací. V určitém směru se jednak stalo „exaktní vědou“, aplikovanou biomechanikou, jednak „autorským“ uměním. Letošní ročník festivalu Cirkopolis (10.–16. 2. 2019 v Paláci Akropolis, divadle Ponec a bazénu Karlínských kasáren v Praze) zahájila dvojice artistů-žonglérů Stoptoi představením pod názvem *Loop* (2018). Kombinovali tradiční kroužky s tradičními míčky. Kroužky jsou tu však ohebné, což rozšiřuje nejenom možnosti jejich rafinovaného využití, ale i jejich uplatnění metaforické. Dvojici žonglérů je partnerem na jevišti hráč na bicí – bubnování nemá ostatně k žonglování daleko, a navíc artisté uměli vtipně muzikanta do svých etud zapojit, takže se chvílemi žonglovalo i bubenickými paličkami. Nápady trojice jsou nepředvídatelné a neomezené; jejich představitelství naráží jen na limity fyziky. Doženu nepředstavitelné do krajnosti, což činí z jejich performance nakonec absurdní divadlo – cirkusového Ioneska.



Festival Cirkopolis zahájila dvojice artistů-žonglérů Stoptoi. Foto Robin Montrau

Smysl pro absurditu je rys, který do současného cirkusu proniká jako specifické zabarvení cirkusového humoru. Nebyl cizí ani katalánskému triu PSIRC, jež uvedlo své představení pod názvem *Acrometrie* (2012). Na scéně jsou dva muži, jedna žena a dřevěné kubusy různých rozměrů. Artisté hledají co nejabsurdnější kombinace objektů a těl, v jakých lze ještě vzdorovat lidské tíži. Potřebují k tomu co nejjemnější, nejodstíněnější měření uplatněné síly, směru, vyvážení – exaktní propočty. Jde o mix cirkusových disciplín. Částečně o akrobacii, částečně o balanční techniku a částečně o extenzi žonglování a manipulace. Vše se odehrává v obezřetném soustředění, váhavém tempu; proto je to náladou zase takové cirkusové *Čekání na Godota*. Nový cirkus tak nově nevyvolává pouze triumfální pocity z možností lidské síly, obratnosti a odvahy, nýbrž inspiruje i k existenciálnímu prožitkům absurdity.

Bez happy endu

Belgicko-nizozemská dvojice parterní akrobacie Zinzi & Evertjan postavila svůj akrobatický duet *Memo* (2017) na motivu neuskutečněné milostné touhy. Je to situace jako z Shakespearova *Snu noci svatojánské*, kdy se chudinka Hermie vnucuje v lese Lysandroví, kterého tam pronásleduje svou neopětovanou láskou. Zde jsou naskakování na pohled křehké rusovlásky na mužského partnera také zpracována jako marné dívčí dotírání a mužské odmíršťování; a v rámci takto pojatého vztahu se odehrávají ovšem velmi expertní kousky – salto dívky nad hlavou partnera s odrazem z jeho dlaní a dopadem zpět na ně, stoj na jedné ruce na vysoko vztyčené dlani partnera. Happy end nenastane, muž smutnou dívku nechce.

Cirkusové disciplíny opírají své techniky o symetrii těla a symetrii cirkusových nářadí. Tentokrát je ale scéna plná kritického množství hmoty – kamene: jsou to syrové, neopracované, nepravidelné, veliké balvany i menší kameny, což představuje ovšem pro artisty čistě mužského souboru Lonely Circus v jejich představení *Masse Critique* (2017) velkou výzvu. Ať už tito umělci na kamenech balancují, ať je využívají ve smyslu žongláže, pohybují se zde vždy naopak v asymetrické situaci. Obdivuhodné je i to, že vytvářejí silné tragikomické divadlo. Divadlo světa hroutících se kamenů, překerní rovnováhy, ne zcela prognostikovatelných výsledků, s koncertem kamenných zvuků. Ale především divadlo se silnou, drsnou atmosférou. Navalili na diváky kritické množství archetypální hmoty kamene. Tak tohle, tohle byl cirkusový *Král Lear*!

Autorka je taneční publicistka.

divadelní zápisník

Mimésis jako dobrodružství

ANNA LUŇÁKOVÁ

To nejjednodušší chápání činohry má za to, že jejím základem je reprezentace textu na jevišti. Herec interpretuje, tedy „říká“, co napsal někdo jiný. Klasické divadlo je pak v důsledku toho mylně vnímáno jako imitace, triviální forma reprezentace čili „mimésis“. V neposlední řadě může být divadlo chápáno i jako instituce, která svým konzervativismem brání v rozletu všem, kdo by se rádi vyjadřovali jinak než textem, protože svou náklonností

k divákovi, který je většinou pouhým požíračem spektaklu, znesnadňuje vstup nových forem, které pro slovo tolik nehorují.

Pokud by podstatou slov „mimésis“, „reprezentace“ a „imitace“ bylo skutečně opakování, pak by inscenování bylo jen jistým druhem techniky nebo obyčejným předmětem práce, byť nikterak snadné. Jenže Aristoteles, na rozdíl od svých nepřítelů zručných vykladačů, nikde přímo nenapsal, že mimésis je nápodoba „něčeho“. Mimésis nelze přeložit pouze na základě ekonomické směny „znak za znak“, ale pouze opodstatněným výkladem. Básník, na rozdíl od dějepisce, chce napodobit „možné“, nikoli zachytit faktické (a ponechme pro tentokrát stranou otázku „psaní dějin“ jako jejich „tvorby“).

Problém mimésis není posledním problémem ani slova, ani divadla. Pro názornost připomenu aristotelický rozdíl mezi „dianoia“ a „lexis“; tedy rozdíl mezi tím, co se nám skrze řeč dává k myšlení, a aktem řeči jako takovým. Do pole našich hypotéz musí stále

vstupovat komplikace. Kdyby z řeči nemělo už co vyplývat, stále je zde hlas, kterým lze zpívat. Zkrátka: ve skutečnosti je pro Jacquesa Derrida i Antonina Artauda divadelní umění privilegované místo destrukce nápodoby.

V derridovském pojetí reprezentace vzhledem k Artaudovu dílu je úkolem jeviště zejména „nové pojetí prostoru“ a „zvláštní ideje času“; zjednodušeně řečeno vytvoření specifického druhu prostředí, které je mnohorozměrné a které je definováno zevnitř, zkušenostmi, jež do sebe sice žádné slovo nedovede pojmut a jež věta nedovede vykreslit, které ale přesto není bez řeči. Divadlo se nepotřebuje definovat z perspektivy jiného umění, nepotřebuje se s ničím srovnávat, nepotřebuje se odvozovat z literatury, byť by byla sebepoetičtější, poměřuje se pouze životem.

Mám jednu oblíbenou definici života: je to schopnost pokračovat v dobrodružství, tedy osud kormidelníka na otevřeném moři. Je

to zdraví neexistující bez nemoci, neboť na člověku, který nebyl nikdy nemocný, je cosi nezdravého, je to vandalismus graffiti, suplující výkřik ve chvíli, kdy došel dech rozeznávající hlas. Kolega spisovatel a herec mi jednou řekl, že mimésis odráží to, co teprve přichází. Prostor, který chrání divadlo, je teprve tvořen, s každou další hrůzou zkoušení, ve kterém náhle není co zkoušet, v každém dalším vystavení herce oné prázdnotě před vznikem něčeho nového.

V životě i v divadle nastávají chvíle, kdy zmizí i podstatná jména, zmizí odkaz ke světu, není vnitřku a vnějšku; jsme světem, neboť svět se do nás propadl. Tato zkušenost není podřízena reprezentaci, ať život žije, ať stojí proti požadavku autenticity jako závodník – vždy na předposledním místě těsně před absolutní porážkou, ať ztrácí čas v čekárně na smysl, kde tma není jen nedostatkem světla, ale skutečností, ze které se rodí vztah.

Autorka je herečka.

Nemůžeš ji vypočítat

Mimožánrová pop music Eartheater

Americká hudebnice Alexandra Drewchin ve svém sólovém projektu Eartheater boří zažité představy o žánrově vymezené populární hudbě, aniž by tím zahubila popovou přitažlivost. Díky hravému přístupu a odvaze experimentovat dokáže propojit nejružnější inspirace, nálady a témata včetně společensko-politických otázek.

JAN SŮSA



Eartheater. Foto archiv VUF

Současné populární hudbě bývá vytýkáno mnohé: milovníci „poctivosti“ kritizují její odklon od muzikantské řemeslnosti k nekončným možnostem digitálního postprocesingu. Zapálení aktivisté zase zdůrazňují nedostatek progresivního politického uvědomění a najdou se i hlasy vysmívající se přílišné fascinaci světem sociálních sítí. Moralizující odsudky ale opomíjejí minimálně jeden zásadní faktor: pokud existuje něco, kvůli čemu je naopak nutné současnou pop music obdivovat, pak je to čím dál běžnější tendence k překračování hudebních žánrů. V tomto ohledu se některá popová alba snadno vyrovnají i těm nejdůležitějším experimentům, a dokonce je občas i předeženou.

Škatulky ztrácejí smysl

Loňské album *IRISIRI* projektu Eartheater (viz A2 č. 13/2016), za němž se skrývá americká multiinstrumentalistka a choreografka Alexandra Drewchin, představuje ukázkový příklad popové avantgardy, která důsledně rozbíjí představy o žánrově striktně vymezené populární hudbě. Palindromicky nazvaná deska je mnohem temnější než předchozí dvě nahrávky *Metalepsis* a *RIP Chrysalis*, vydané v roce 2015. Na rozdíl od obou starších počinů, které navzdory využití nejružnější elektroniky stojí hlavně na akustickém zvuku strunných nástrojů, *IRISIRI* se přímo vyžívá v digitálním procesování a testuje mimo jiné i možnosti modulárního syntezátoru. V prostředí experimentální hudby na sebe Drewchin ostatně upozornila již dříve díky spolupráci s bubeníkem Gregem Foxem v projektu Guardian Alien, v němž se propojují vokální experimenty s postpsychedelickou elektronikou.

IRISIRI svými náladami občas připomíná odvážnější polohy Joanny Newsom nebo loňské album *Devotion* britské zpěvačky Tirzah, pod nímž se producentsky podepsala Mica Levi (Micachu). Podmanivé skladby využívají postupy vážné hudby, ale i taneční elektroniku, rap, folk a experimentální hudbu. Eartheater všechny žánrové přístupy proplétá do té míry, že hudební škatulky ztrácejí smysl. Zásluhou hravě experimentálního přístupu k pop music může fungovat i spojení tak nepravděpodobných prvků, jako jsou harfa, techno beat, samплы ze soundtracku

k disneyovskému filmu *Kráska a zvíře* nebo vokální kreace lavírující mezi afektovaným rapováním a operním zpěvem. Žádná ze strategií není využita prvoplánově a všechny použité prvky se rovnocenně podílejí na výsledném, značně heterogenním tvaru. Album je kromě toho ovlivněno i rozpadem dlouhodobého partnerského vztahu a dalšími subjektivní prožitky včetně tělesných, ale také obecnějšími otázkami, souvisejícími zejména s nerovným postavením žen ve společnosti.

Atypický feminismus

Uvažování o tom, do jaké míry může být hudba feministická, razantně ukončuje sama autorka, když v rozhovoru pro Quietus hovoří o tom, že její tvorba je feminismem prostoupena skrz naskrz. Zároveň ale často vyjadřuje skepsi k exkluzivním „women-only parties“, z kterých se podle ní snadno může stát jen další marketingová strategie, jejímž jediným cílem je přitáhnout pozornost. Feminismus má v její hudbě mnohem hlubší rozměr. V této souvislosti je příznačný mnohovýznamový track C.L.I.T. nebo závěrečný OS in Vitro, v němž chladný, počítačem generovaný hlas recituje: „Tohle tělo je chemie/ Záhada/ Ty kozy jsou jen postranní efekt/ Nemůžeš ji vypočítat/ Nemůžeš ji vypočítat/ Nerozhoduješ o mých chemikáliích/ Počítač...“ Kromě boje za emancipaci a rovnost tu jde o boření tradic, hledání zcela nové identity, která bude propojená s revolučními možnostmi technologií, a vytváření nových rituálů a mytologií. Spíše než k tradičnějším formám feminismu se produkce Eartheater blíží k jeho atypičtějším odrůdám, jako je například manifest xenofeminismu kolektivu Laboria Cuboniks (český překlad v antologii *Mysl v terénu*, AVU 2018).

Politický rozměr v hudbě Eartheater trochu překvapivě dostávají i ústřední bytosti její osobní mytologie – koně. To se projevuje na obalu alba *IRISIRI* i předchozího *RIP Chrysalis*, ve videoklipu k tracku Inclined a rovněž ve zmíněném rozhovoru pro Quietus, kde Eartheater zdůrazňuje, jak formativní pro ni jako teenagerku byla práce ve stájích: empatická rovina soužití se zvířaty se protíná s tvrdou prací, vykořisťováním a nemilosrdným soutěživým prostředím. Vyhledky na profesní dráhu zasvěcenou péči o koně ale prý definitivně

ukončilo setkání s experimentální hudbou a marihuanou.

V dotyčném rozhovoru se Drewchin rovněž kriticky vyjadřuje k americkému vzdělávacímu systému, v němž se cesta za kvalitním vzděláním prakticky neobejde bez studentských půjček, což zásadně komplikuje studium nemajetným studentům. Autodidaktický a mimožánrový přístup k hudbě tak není jen estetická volba, ale současně i politické gesto.

Rychlý pohyb mezi náladami

Ačkoli většina skladeb na *IRISIRI* přímo překypuje radikálními zvukovými experimenty, digitálním procesováním a všeobecnou vykloubeností, bylo by značně zavádějící označovat je vyčpělými nálepkami, jako jsou freak folk nebo experimentální elektronika. Stejně tak neobstojí ani v současnosti tolik nadužívaná škatulka „postklubová hudba“. Přes nejjeden pravidelný techno beat totiž tvorba Eartheater dokáže znít v klubu stejně nepatříčně jako v mainstreamovém rádiu.

IRISIRI přesto není album pouze pro hudební „experty“, kteří se často rádi předhánějí v tom, kdo poslouchá větší obskurnost. Navzdory veškeré podivnosti totiž bezvýhradně splňuje nejpřísnější požadavky kladené na řádnou pop music. Přitažlivost této hudby tkví v rychlém pohybu: mezi žánrovými postupy, zdroji inspirace a často přímo protikladnými náladami. *IRISIRI* v jeden okamžik zní jako nemilosrdný experiment, o chvíli později se transformuje ve svérázně fluidní pop, který by mohl vzniknout kdekoli na světě. Nejde ovšem o důsledek rozmělňující síly globalizace, ale spíše o výraz jinačnosti, pro niž neplatí teritoriální, národní ani jiné hranice.

Autor je hudební publicista.

Eartheater: IRISIRI. PAN 2018.

Smutek na konci tunelu

Umění a ztráta posledních utopií

Výstava Michala Cába, Marka Hlaváče a Tomáše Kajánka Nikdy to nebylo, pořád to je, jejímž jednotícím motivem je otázka utopie, svým přístupem vyznívá možná až příliš pesimisticky. Historický a společenský kontext, v němž se nachází, nepodtrývá, spíše ho jen reprodukuje.

DAVID BLÁHA

Když jsme s ostatními návštěvníky procházeli galerií uměleckého centra Pragovka a zkoumali vstupní výstavu *Beuys don't cry*, zpoza bílé natřené zástěny se rozezněla známá skladba amerického popu padesátých let – *Mr. Sandman* v podání dívčí vokální skupiny The Chordettes. Sandman, původně písečný skřítek evropského folkloru, přináší lidem sny pomocí kouzelného píska, jehož zrnka jim zůstanou ráno v očích jako ospalky. Text skladby zpívá dívka, která by si přála snít o krásném osamělém muži: „Pane Sandmane, přineste mi sen/ a udělejte z něj tu nejrozkošnější věc, jakou jsem kdy spatřila,/ dejte mu dva rty jako růži a čtyřlístek/ a pak mu řekněte, že jeho osamělé noci skončily.“ Právě takto začíná výstava *Nikdy to nebylo, pořád to je*, na níž se společně prezentují Michal Cáb, Marek Hlaváč a Tomáš Kajánek.

Nerealizovatelné a nesrozumitelné

Celou výstavu prostupuje téma utopie, které se kurátorka Katarína Gatialová snaží očistit od nánosu idealismu. V rozhovoru pro UMA Audioguide utopii prezentuje pouze jako „něco, co není reálné, něco, co je nerealizovatelné“. Toto chápání pojmu má ale spíše za cíl dodat vystaveným dílům co nejširší kurátorský rámec, do něhož by mohla společně zapadnout. Představa ideální budoucnosti, kterou mladá dívka ze zmíněné písně má, se nicméně ve feministickém prostředí současného umění nedá vnímat jinak než cynicky.

Naivní pop padesátých let s sebou ale zároveň nese tajemnou vrstvu americany, kterou tak dobře zpracovali David Lynch nebo Edward Hopper. Schizofrenní vize nevinnosti a zářné budoucnosti spojená se strachem z atomové války se koncentruje také v dystopické verzi futurismu padesátých let, zobrazené v počítačové herní sérii *Fallout*, v jejímž soundtracku je *Mr. Sandman* rovněž zahrnut. Utopie je zde přítomná jako duch ztracené budoucnosti, jejíž vize tu stále je, ale nikdy neexistovala a existovat nebude.

Po skončení písně přichází ve velkém prostoru opuštěné tovární haly na řadu recitace anglických textů počítačově upraveným hlasem (a troufnu si tvrdit, že s českým přízvukem). Hlas, který předčítá texty utopických (nerealizovaných nebo nerealizovatelných) projektů patnácti umělců, vychází z osmnácti reproduktorů, zavěšených před velkými okny haly. Není vůbec lehké hlasu porozumět a zjistit, co vlastně říká. Po pravici stojí stolec s texty, ale ty obsahují jen další směsice slov, jež dohromady nedávají smysl. V reportáži Radia Wave autor instalace Michal Cáb uvádí: „Někdy tomu rozumět je a někdy ne. Znemožnění poslechu je tam opravdu záměrné, respektive to klade na posluchače určitou náročnost.“

Záměrnou nesrozumitelností připomíná výstava nedávný projekt kurátora Václava Magida s názvem *Podmínky nemožnosti*, konkrétně jeho čtvrtou část s podtitulem *Alogorrhea*, v galerii Kurzor. Tato výstava také cíleně pracovala s přemírou informací, které člověk nemůže v jeden okamžik zpracovat. Jsme příliš zahlceni koláží toho, co bylo, nebylo a co by být mohlo. Cábovým cílem podle všeho bylo využít reprobedny, určené primárně ke komunikaci, jako hlásné trouby nesrozumitelného textu – a to se mu povedlo.

Předčítané texty jsou seskládány z devíti různých uměleckých a/nebo politických manifestů vzniklých v posledních třiceti letech, včetně těch, které v současném umění patří k nejprobíranějším, jako jsou manifesty xenofeminismu či akceleracionismu. Výsledkem je ale směs, která nedává větší smysl než dadaistické hrátky s nůžkami a novinami či jejich větší analogie v tvorbě Briona Gysina a Williama Burroughse. Jako návštěvník vidím v textu pouze koláž, která nevytváří žádnou novou hodnotu a zůstává mozaikou ze střepů několika pečlivě promyšlených textů. Marka Hlaváče zaujala paralela tohoto nesrozumitelného textu s glosolálií, tedy andělskou mluvou, již hovoří lidé v náboženském transu. V obojím můžeme hledat skryté významy, ve skutečnosti je ale tvůrcem smyslu hlavně naše představivost.

Ready-made jménem YouTube

Od věčně rušivého recitování se dá odreagovat nasazením sluchátek k videoinstalaci Tomáše Kajánka. Ten divákovi prezentuje videa zaznamenávající simulaci akce policie a záchranářů při výjimečných situacích, jako je preventivní příprava na teroristický útok v metru, vlakovou nehodu či střelbu na gymnáziu v Hlinsku. Z videí vybral i několik obrazů (film stills), díky nimž se divák ještě více soustředí na estetickou kvalitu daných cvičení.

Kajánek tímto výběrem, jak je řečeno v rozhovoru pro Radio Wave, naráží na představy

modernistů počátku 20. století, které slibovaly, že umění se spojí s obyčejným lidským životem. K tomu prý nakonec došlo ve zvrácené verzi, jako jsou tyto reenactmenty. Cvičení záchranářů se tak k utopii může vázat v tom smyslu, že takto by si představovali ideální záchranářskou akci. Dokonalý zásah je takový, v němž je všechno jenom jako – a ten je pak pro stát logicky nejpohodlnější šířit na internetu.

Stejně jako v loňské expozici finalistů Ceny Jindřicha Chalupeckého, i zde přichází Kajánek s hotovým materiálem z YouTube a jeho tvorba se zřetelně odpoutává od fyzického kontaktu s realitou, který měla dříve, když zkoumala například hranice důvěry v pravdivost fotografie. Autor se tu blíží k jakési dokumentaristické tendenci, v níž se nesnaží o manipulaci nalezeného materiálu, ale jednoduše nám jej s malým komentářem předvádí. Z jeho tvorby se tak stává jen zvětšující zrcadlo reality; máme se soustředit na to, jak mocenské složky „používají tento kanál k vlastní prezentaci na podobných principech, které využívají umělci“.

V rozhovoru pro Artalk.cz pak Kajánek prohlašuje, že nechce, aby umění zachraňovalo společnost. S tím se dá souhlasit, umění by přece nemělo nahrazovat nefungující státní aparát; může být i ryze experimentální a k ničemu dobré. Luxus hledání slepých uliček je v dnešním světě, soustředěném na jistoty, velmi cenný. Nejsem si ale jist, zda Kajánek nakonec něco říká, nebo se jen pozastavuje nad tím, jak vlastně funguje reprezentace různých skupin v digitální době.

Postutopický smutek

V levé části haly jsou jednoduchými linkami na zdi načrtnuty obrysy reprobeden, u nichž

jsou připevněné dva malé reproduktory, které zdálky nejsou slyšet a zblízka vydávají velmi nepříjemný zvuk. Doprovodný text vysvětluje, že jde o raveové skladby, které Marek Hlaváč upravil až na hranici slyšitelnosti. Jedná se o frekvenci, kterou slyší hlavně mladší lidé, takže by, jak zaznělo na vernisáži, mohlo jít o jakýsi „teenage repellent“.

Raveová hudba se tu jako známka svobody a odporu proti systému mění v něco nepříjemného, co se nedá poslouchat. Hlaváč ve svém dalším díle připomíná, jak svého času vypadala hudba, která dokázala být nová a inovativní, ale zároveň pro mnoho lidí spolu s tanečními drogami znamenala jen únik z depresivní reality pracovního týdne. Ani tento únik už není možný, postupně mizí až na hranici vnímatelného a stává se nesnesitelným.

Právě toto pesimistické vyznění je pro mě nakonec společným jmenovatelem celé výstavy. Tvůrci sami sice prohlásili, že „své věci nedělají proto, aby udělali společnost lepší“, a nemůžeme to po nich ani chtít. Jejich zájem nakonec ústí v jakousi marnost, kterou pocítujeme při zpětném pohledu na nevyplněné budoucnosti a lidské představy, jež z různých důvodů nemohou dojít uskutečnění. Ono utopické světlo na konci tunelu, které by nebylo jen protijedoucím vlakem, na výstavě možná nakonec přece jenom chybí, ale třeba k němu autoři jednoho dne najdou pozitivnější vztah.

Autor studuje dějiny umění.

Michal Cáb, Marek Hlaváč, Tomáš Kajánek: Nikdy to nebylo, pořád to je. Pragovka Gallery, Praha, 15. 1. – 26. 3. 2019.



inzerce



Pohled do výstavy *Nikdy to nebylo, pořád to je*. Foto Pragovka Gallery

Výročí jednoho expresionismu

Egon Schiele ve vídeňském Muzeu Leopoldových

Výstava děl Egona Schieleho v Muzeu Leopoldových se konala u příležitosti 100. výročí malířova úmrtí. Neočekávané bylo především její zpracování: díky pracím devíti současných umělců se tu mísila díla klasické moderny a soudobého světového umění.

ANNA MARIE KROUPOVÁ

Egon Schiele se narodil 12. června 1890 v rakouském městečku Tulln a kvůli neuspokojivým studijním výsledkům mu učitelé doporučovali uměleckou kariéru již od útlého věku. Po nástupu na vídeňskou akademii umění rozvíjel okolo roku 1910 vlastní osobitý styl, výrazně odlišný od secese, ve Vídni ztělesněné především Schieleho velkým mentorem Gustavem Klimtem. České návštěvníky pak mohla těšit zmínka o fotografovi Antonu Josefu Trčkoví, jenž s rakouským expresionistickým umělcem dlouhodobě spolupracoval. Schieleho život předčasně ukončila španělská chřipka v pouhých 28 letech, a to v den pohřbu jeho manželky Edith.

I přes svůj krátký život po sobě Schiele zanechal rozsáhlé dílo. Největší sbírkou disponuje Muzeum Leopoldových (Leopold Museum) ve Vídni, a proto nebylo překvapením, že se rozhodlo 100. výročí Schieleho úmrtí připomenout rozsáhlou výstavou. Na ní mohli návštěvníci spatřit třicet osm maleb a zhruba osmdesát kreseb a akvarelů, povětšinou z let 1910 až 1914. Kromě světoznámých děl ale byly k vidění také zajímavé a nepříliš známé Schieleho studie kompozic, z nichž je jasně rozpoznatelný jeho zájem o rozvržení obrazu, anebo rukopisy umělcových lyrických básní.

Jubilejní výstava si vyžádala nové uspořádání umělcových prací – kurátoři upustili od tradičního chronologického pojetí a namísto toho rozdělili Schieleho tvorbu do devíti tematických bloků. Z centra pozornosti tím pádem zmizel vývoj umělcova stylu a formy a do popředí se dostal – podobně jako v dalších západoevropských muzeích – obsah jeho díla.

Schiele svou tvorbou na začátku minulého století provokoval bigotní vídeňskou společnost a jeho díla byla pokládána za šokující – pro německé a rakouské nacisty se pak jednalo o zvrhlé umění. Nyní ale Muzeum Leopoldových nechalo Schieleho opět ožít, když se rozhodlo konfrontovat jeho umění s tvorbou devíti mezinárodně uznávaných současných umělců. Tento koncept posunul malířovu tvorbu do kontextu 21. století, aby se divák pokusil přesvědčit o její nadčasovosti. Kritériem výběru současných děl byla především tematická blízkost, což dále akcentovalo uspořádání celé výstavy.

Autoportréty a sebeinscenace

Hned první dva sály představovaly Schieleho snad nejoblíbenější motiv – autoportrét. Kurátoři přitom autoportréty – snad i pro jejich vysoký počet – rozdělili do dvou tematických bloků. Zatímco oddíl nazvaný *Selbst* se zaměřoval na díla zdůrazňující tělesnost, autoportréty spíše transcendentálního rázu, soustřeďující se na vytvoření Schieleho identity, byly vystaveny v sekci *Ich*. Rakouský umělec Rudolf Polanszky (nar. 1951) reagoval na dva Schieleho známé obrazy: v jeho průhledné, vznášející se skulptuře *Hypertransforme Zwillings-Skulptur* (Hypertransformovaná dvojité socha, 2008) se odráží nejen tvar figur z *Entschwebung* (Levitace, 1915), ale i mlhavý pocit transcendentnosti. Jeho druhý výtvar *Morphochrome Topismen / Schwarze Serie Nr. 2* (Morfochromové topismy / Černá série č. 2, 1990) naproti tomu znázorňuje opačný pól: extrémní uzemnění a materialitu, které se zrcadlí v Schieleho *Eremiten* (Poustevníci, 1912). Polanszky tu poukázal na dualitu duše a těla – a s tím spojenou dynamiku mezi lehkostí a tíhou, tak často viditelnou v Schieleho tvorbě.

I v druhém prostoru věnovaném autoportrétům byl dialog mezi Schielem a současným uměním velice povedený. Schiele své tělo často deformoval a posouval ho za hranice fyzicky možného. Zároveň si ale pohrával s pubertální, někdy až androgynní stylizací. S jeho expresivní sebeinscenací a všudypřítomným sexuálníím podtextem tak zdařile komunikovala série



Egon Schiele: Autoportrét se skloněnou hlavou (výřez), 1912

třinácti autoportrétů německého fotografa Jürgena Klaukeho (nar. 1943) s názvem *Self-Performance* (Sebeperformance, 1972–1973), zachycující umělce s falickými prsy či make-ty vlvy.

Vedle poměrně známých autoportrétů se ale výstava zaměřovala i na méně povědomé náměty rakouského expresionisty, například ambivalentní vztah k matce. Ta mu i přes výjimečné emocionální pouto ubírala z jeho umělecké svobody a chtěla, aby vedl konvenční život. Napjatý vztah s těžce nemocnou matkou ve svých kresbách a vznášející se soše *Arch of Hysteria* (Hysterický oblouk, 2000) zpracovala francouzská umělkyně Louise Bourgeois (1911–2010), přičemž oběma přístupům je vlastní intimita děl, spojená s jakousi nevyslovitelnou monstrózností, jež překonává jejich původní historickou ukotvenost.

Překračování hranic exprese

Vynikající byla rovněž konfrontace Schieleho nahých žen s tvorbou dvou současných umělekyní. Přestože ženské akty byly kolem roku 1900 poměrně běžné, Schiele svým sexualizujícím stylem – například barevným zvýrazňováním pohlavních orgánů – překročil tehdejší hranice přípustnosti. Modelky na jeho obrazech – povětšinou zaplacené prostitutky – jako by samy probouzely mužský žádostivý pohled na ženské tělo. Britská umělkyně Sarah Lucas (nar. 1962) nicméně ve svém díle *Tracey* (2018), vytvořeném speciálně pro tuto výstavu, šla ještě o krok dál. Její plastika, redukováná pouze na dlouhé nohy s podpatky a mohutné poprsí, identifikuje ženu jako sexuální objekt, a satirickým způsobem tak odhaluje sexuální klišé.

Ve stejném sále byly umístěny na první pohled „rozechvělé“ perokresby Američanky Chloe Piene (nar. 1972), která se ze všech vystavených současných umělců snad nejvíce hlásí k Schieleho expresionistickému stylu. Zatímco Schieleho znázornění těla i přes deformaci zůstává celistvé, Piene posouvá hranice deformace i exprese o stupeň dál – různé části lidského těla se objevují na neobvyklých pozicích, případně zcela chybějí.

V místnosti věnované panoramatům měst mohly české návštěvníky těšit časté Schieleho pohledy na Český Krumlov, odkud pocházela jeho matka. Obrazy měst zde korespondovaly

s fragilními modely, které vytvořil japonský umělec Tadaši Kawamata (nar. 1953) – jako by oba umělci ve své tvorbě vycházeli z jakési nestabilní, neustále balancující architektury.

Naproti tomu nově vytvořené dílo *Geo Orakel* (Geo Orákulum, 2018) Rakušanky Elisabeth von Samsonow (nar. 1956) se Schielem společnou řeč nenašlo. Schiele navazoval na tradiční představu 19. století, podle níž se umělci stylizovali a zároveň byli chápáni jako společenští proroci, nehlásil se však k žádnému náboženství. V místnosti tematizující spiritualitu bylo z jeho tvorby cítit jakési všudypřítomné uzemnění. Instalace von Samsonow s mírně iritujícím zvukovým doprovodem se zaměřovala na theosofické inspirace malířova díla a ve snaze znázornit jakousi „vesmírnou jednotu“ nenalezla se Schielem příliš styčných bodů.

Hledání sebe sama v druhých

Ve svých krajinomalbách Egon Schiele toužil po zachycení duše přírody, hledal v ní lidské pohyby a pocity. Z díla *Crow* (Vrána, 2015) německého umělce Maximiliana Prüfera (nar. 1986), reagujícího na Schieleho malbu *Rabenlandschaft* (Krajina s havrany, 1917), je však cítit až přílišný důraz na samotné médium. Bylo totiž vytvořeno speciální technikou zvanou naturantypie: německý umělec nabarvil končetiny much barvou a nechal je chodit po podkladu okolo mrtvé vrány, čímž vznikla zajímavá černobílá kompozice. Přestože se jistě jedná o zajímavý proces, Schieleho odkaz jako by akcentací samotné techniky zůstal pouze druhořadý.

Poslední sál byl věnován Schielemu nepříliš známým portrétům slavných osobností a indonéské umělkyni Fioně Tan (nar. 1966), jež svým dílem *The Changeling* (Podvržené dítě, 2006) návštěvníky posunula do tázavé, až sebezpytující nálady. Proti sobě umístěné historické fotografie dvou japonských školáček měly – podle slov kurátorky Vereny Gamper – diváky vybízet k hledání sebe samých v druhých. To lze zároveň považovat za trefný závěr výstavy, jež si dala za cíl zvěčnit dílo rakouského expresionisty.

Autorka studuje dějiny umění.

Egon Schiele. Die Jubiläumsschau – Reloaded. Leopold Museum, Vídeň, Rakousko, 28. 9. 2018 – 10. 3. 2019.

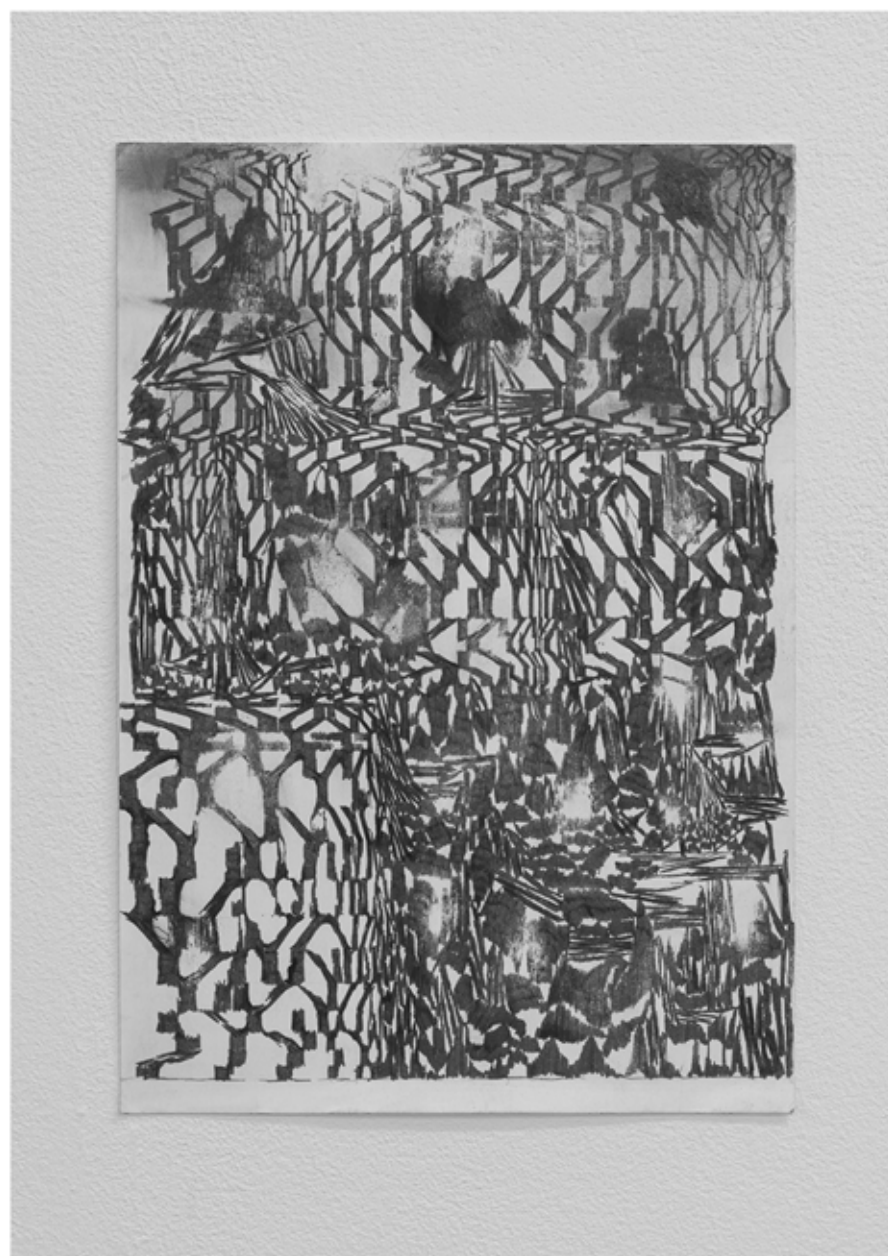


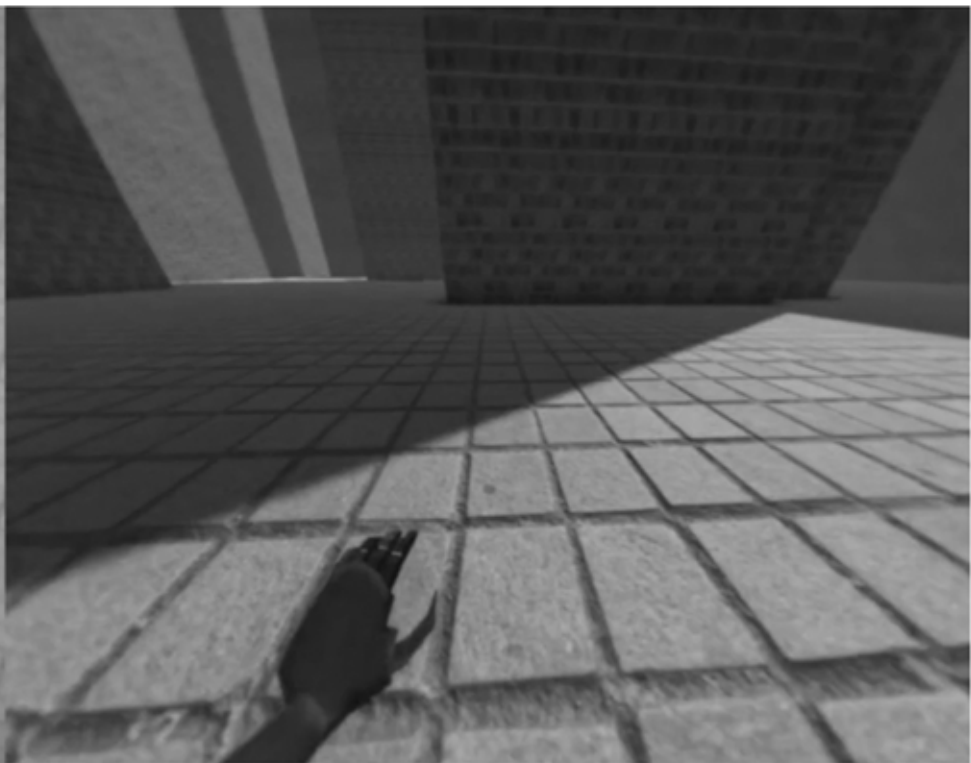
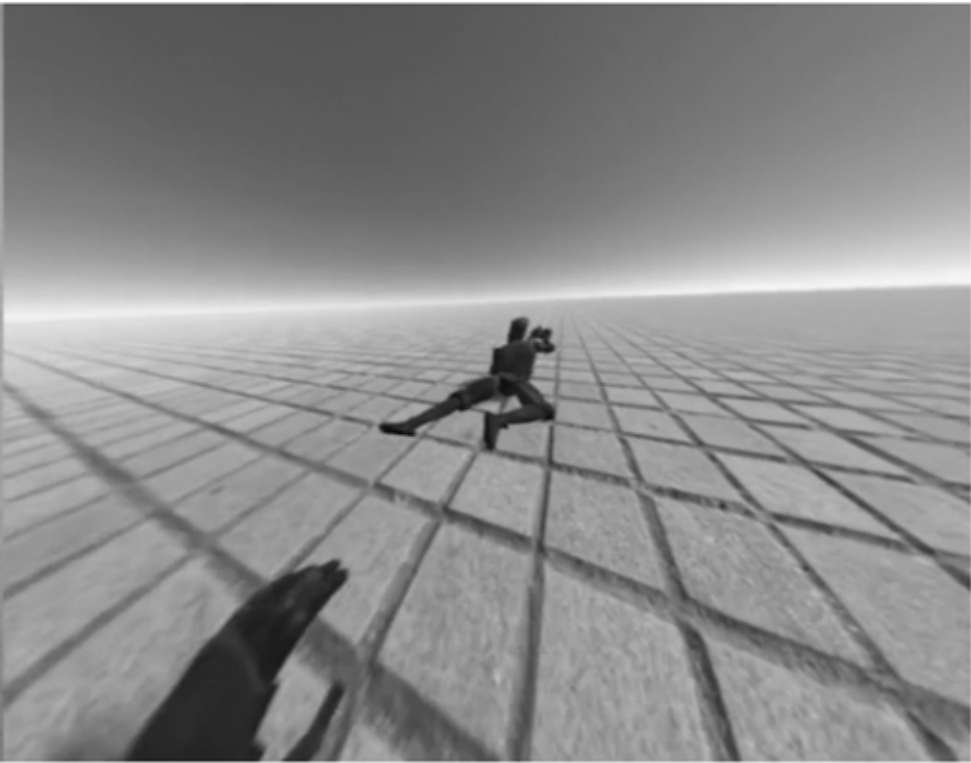
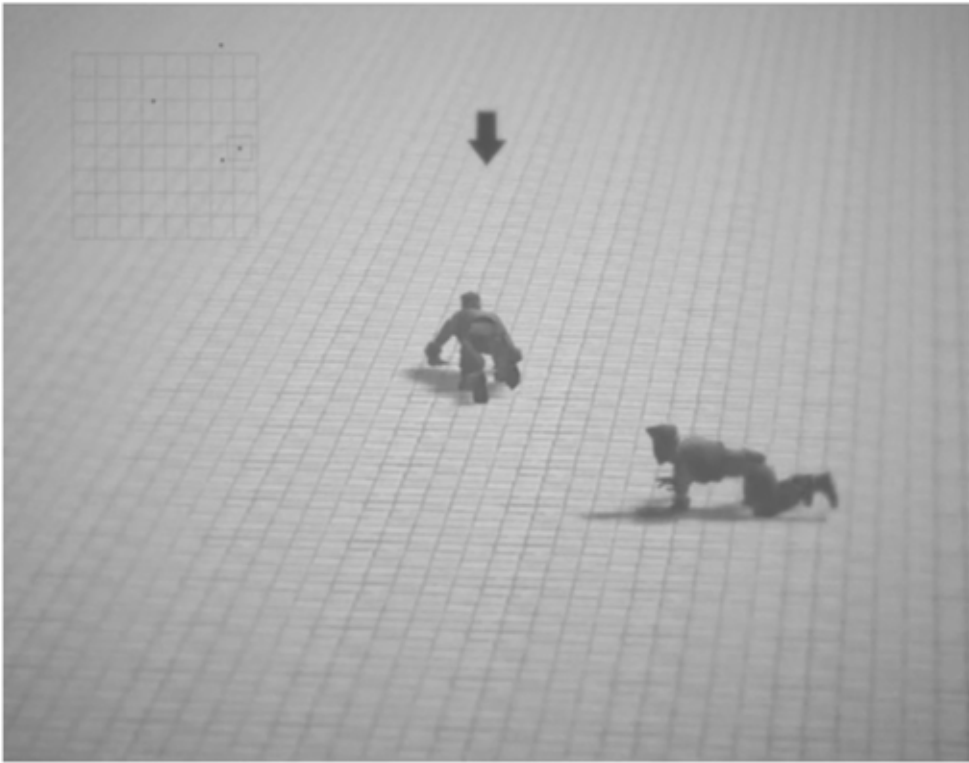
Lotyšský umělec **Viktor Timofeev** (nar. 1984 v Rize) ve své tvorbě propojuje umělecké praktiky, jež bývají obvykle oddělovány.

Od roku 2011 se mimo jiné věnuje práci s generativními systémy, umělou inteligencí, virtuální realitou a instalacemi, ale zároveň svou praxi rozvíjí prostřednictvím kresby, ilustrace a kombinovaných sochařských technik.

Tam, kde se lidé obvykle spoléhají na uzavřené myšlenkové systémy, ať už v estetickém nebo konceptuálním smyslu, Timofeev se nebojí vytvářet anachronická spojení mezi různými médii a uměleckými proudy.

Více na viktortimofeev.com.





S urputností světatvůrce

Román 2666 je tříšť obrazů, vypovídající mimo jiné o povaze tvorby jako reflexi a popisu skutečnosti. Roberto Bolaño svým formálně inovativním bestsellerem chtěl především zprostředkovat plnost prožitku světa. Co na tomto textu nepřestává čtenáře fascinovat?

JAKUB VANÍČEK

Svazek s názvem *2666* (2004, česky 2012) je solitérní monolit. A přece je to bestseller, senzační čtení, které ovšem má svou váhu, odpovídající rozsahu svazku a renomé svého autora. Chilský spisovatel Roberto Bolaño své čtenáře vysílá na cestu, během níž je nutno se zorientovat v labyrintu různých zápletek a kde se od fádního vyprávění o milostném trojúhelníku dostanou k vskutku odporné podívané, připravené sexuálně delikventním sadistou. Pět kapitol, pět knih, patero základních příběhů, pět sad protagonistů žijících v odlišných dobách, v jiném sociálním a kulturním prostředí. Stárnoucí profesori, mladí revolucionáři, gangsteři a básníci; vějíř postav je v tomto díle rozevřen nanejšť velkoryse – tak, aby se nám v jeho jednotlivých částech odkryla podoba kultury, z níž *2666* vzešlo. Jaké důsledky může mít pro instituci zvanou literatura tento ohromný soubor obrazů a črt?

Přehlídka obrazů

Estetická působivost *2666* již byla zaručena v nespočetné řadě recenzí a prodiskutována v nejedné polemice. Protože bylo Bolaňovo dílo patrně jednou provždy zařazeno do dějin světové literatury, mohli bychom zdůraznit jiné aspekty rozumění tomuto obřímému textu. Nahlédněme ho jako fantastickou přehlídku obrazů kolujících přibližně posledních sto let západní kulturou a pokusme se říci, co tato tříšť vypovídá o povaze tvorby coby

popisu způsobu reflexe skutečnosti. Je jisté, že Bolaňem literatura nekončí, byť jí zasačil těžký úder, stejně tak ale může platit, že Bolaño oživil tradici kontinuálního vyprávění, aby ji vzápětí rozrušil podle jiných pravidel, než jak tomu chtěli modernisté. Tam, kde byla dříve ceněna nadevše subjektivní introspekce, jednou provždy uzamčená v Proustově vzpomínání, nastupuje kolektivní subjekt s multižánrovým pastišem, jehož jednotlivé části byly vytrhány z ohromného archivu literární historie.

Excentrické, provokativní, brutální a nesourodé. *2666* se čte podobným způsobem, jako se díváme na nekonečné seriály, řady, v nichž se vrší témata a které se odmítají podvolit formě odměňující čtenáře/diváka prožitkem katarze. Pět knih, několikrát časová (historická) vrstva, vyprávění postupující kupředu metodou zevrubného popisu nahodilých okolností, vypravěč zaujatý realitou nás provádí rozsáhlým materiálem, pomalu jej modeluje podle ústředního tématu, aby od něj mohl neustále odbíhat. Bolaňovo psaní je vlastně psaním velkorysého formátu, v němž se detail může stát neopomenutelným stavebním kamenem mozaiky a kde ucelený obraz nakonec nemusí znamenat téměř nic, kde montáž nového světa není nikdy završena.

Když budete chtít někomu převyprávět obsah této knihy, ztroskotáte. Ne snad proto, že by nebylo možné zprostředkovat některou z hlavních os, podél nichž je text vystavěn, ale

že samotným příběhem nebudete s to vystihnout efekt, který četba tohoto textu přináší. Lze si to ostatně vyzkoušet například ve čtenářské recenzi Tomáše V. Odahy. Autor tohoto „zápisu bibliofilova“ v několika odstavcích popsal, co bylo k popsání, a pokusil se nahlédnout *2666* kritérii původní/odvozený. Jednak se ve svém počínání minul o celou jednu postmodernu a jednak těm, co už měli s *2666* zkušenost, dokázal, že takto prostě Bolaňa číst nelze. Hodnotit jeho opus magnum hlediskem originality samozřejmě můžeme, pokud ovšem začneme jednotlivé části celku vykládat jako separáty, záhy skončíme u otázky: Co je vlastně na tomto textu tolik fascinující?

Modus kompilace

Jen pro pořádek, tento nepůvodní kompilát byl v letech prvních vydání nominován na řadu nejrůznějších cen a svému autorovi přinesl posthumně několiké prvenství. Za všechny jmenujme například National Book Critics Circle Award pro rok 2008. Z hlediska čtenářského vnímáme jako důležité i to, že byl prohlášen za dílo, jež se stalo v duchu Márquezových *Sto roků samoty* (1967, česky 1971) epochální ukázkou práce až nestoudně talentovaného literárního génia, z hlediska kritického pak připomínáme tvrzení Franciska Goldmana publikované v *New York Review of Books*. Goldman svým hodnocením zdůraznil vysoce produktivní



Nasycenost Bolaňova 2666

modus kompilace pracující s mnoha disparátními literárními fundamenty. Jednotliví vypravěči 2666 podle něj reprezentují vlivné poetiky, jejich řeč i obraznost je formulována v mantinelech položených různými modernistickými literárními směry. Autor strávil vše, co se domáhalo širšího přijetí, počínaje tradicí evropských avantgard, přes kritickou teorii až po pulp fiction. Románová jízda nabere rychlost právě ve chvíli, kdy si začneme užívat zřetězených drobných dramát, v nichž se akčnost prolíná s existencialismem a rozsáhlejší epické odbočky se kombinují strohou dokumentací pouze těch nejpodstatnějších znaků reality. A je nanejvýš pochopitelné, nachází-li Goldman v textu stopy sociálněkritické reflexe – Bolaño totiž své dílo staví na hranici, kde se setkávají kapitalistické a rozvojové ekonomiky. Autorova imaginace je příliš úzce spjata s jistým typem politického myšlení, které autora přivedlo na krátkou chvíli až do Pinochetova kriminálu a které lze rozpoznat všude tam, kde se za popisy mexických reálií zrcadlí obrazy fantasmagorické bída a všudypřítomného brutálního násilí. Teprve přes tento rastr můžeme nahlédnout do prostředí námezdní práce a korporativní politiky Severu, čerpající z cizích zdrojů výrobní lidský kapitál.

Ani tyto politicky výmluvné obrazy sociální a ekologické zkázy jedné středoamerické země ovšem nezakládají úspěch celého díla. I ony podléhají uplatněné tvůrčí metodě, takovému způsobu práce, který ze všeho nejvíc dbá o čtenářovu nasycenost. Bolaño i mnozí jiní autoři nám v různých oblastech kulturní produkce ukázali, že už dávno nestačí předkládat ucelené teoretické konstrukty, že není třeba usilovat o sklenutí příběhu, že toho, co si žádá člověk žijící v éře po velkých příbězích a po velkých teoriích, lze dosáhnout, jedině pokud je tvůrce schopen udržovat co nejdelší dobu vysokou teplotu svého díla.

A tak jako se občas slýchá, že každý čtenář postmoderní filosofie by ji měl umět odlišit od pouhého uzavírání myšlení do neprostupných kruhů specifických slovníků a zkostnatělých konstrukcí, i my bychom se mohli ptát, co vlastně Bolaño produkuje, jaký typ literatury nám předložil a o čem tato literatura vypovídá. Pokud se chce někdo zabývat výhradně tím, jak je Bolaňův text udělán, budiž, sám se ovšem v případě 2666 přikláním k takovému pojetí interpretace, která chce zahlédnout momenty, v nichž se rodí úplně jiný způsob literární komunikace, chvíle, kdy je porušena celistvost literatury a kdy se do uzavřeného prostoru estetických hodnot derou mohutné fantazie o povaze světa. Bolaño nás s urputností světátvůrce zaplavuje představami, jež jsou našemu světu vzdáleny, a nakonec nás opouští ve chvíli, kdy se tato fantazmata mají stát jeho nedílnou součástí. To, co nám při tom podkřívá, není nic menšího než znepokojující náčrt budoucího, nesmyslného, diskontinuitního světa obrazů, které se pouze zdánlivě organizují do vyšších celků. Je to fascinující zmatení původně srozumitelného uspořádání univerza, v němž na sebe vzájemně působí člověk, text a realita.

Jádro románové formy

Čtenář se ocitá v podobné situaci, v jaké byl o sto let dříve ten, kdo se v pravém čase dostal k často citované práci Györgye Lukáče *Die Theorie des Romans* (Teorie románu, 1916); a zejména ten, kdo jí porozuměl jako fundamentálnímu příspěvku k ontologii literárních forem, jež nejsou samoúčelnou posloupností inovací uměleckého výrazu, ale které v první řadě vypovídají o společenském uspořádání, v němž vznikaly. Lukács v ní vymezil protiklad epopée a románu coby dvou forem velké epiky. Pokusil se pojmenovat jádro románové formy a přitom zahrnout dodnes oblíbené



Germán Gedovius: Žena z Tehuantepeku, 1917

esencialistické, formální popisy, jež se spokojují s automatizovanou praxí, která za román považuje všechny rozsáhlé prózy napsané poté, co se etablovala novověká měšťanská společenská vrstva.

Román se podle Lukáče osvědčil tam, kde bylo nutné formulovat „situovanost člověka v moderní době“, kde bylo třeba zachytit proces individualizace hrdiny, tedy kde jde především o „putování problematického jedince (rozuměj románového hrdiny) k sobě“. Svět, ve kterém tato individualita vzniká, už není uzavřenou totalitou, nabízející jasná hodnotová měřítka a opírající se o kategorie dobra a zla. Není místem, v němž jsou role rozdělny a literární postava pouze naplňuje schéma, jež bylo kulturně i mocensky stabilizováno. Románový hrdina je jiný, „hledá autentické hodnoty v degradovaném světě“, je ochoten vystavit se určitému typu světa a riskovat vše. Pokud Lukács tvrdí, že směrdatným ukazatelem románové formy je „cesta hrdiny k sobě“, že je nutné, aby protagonista románu podstoupil „cestu od tísnivého zajetí heterogenní, z hlediska individua nesmyslné skutečnosti k jasnému sebepoznání“, pak samozřejmě nelze v jeho definici přehlédnout program modernistické emancipace, usilující zejména o novou „životní plnost“. Ta se v jistém slova smyslu přibližuje nasycenosti, jak jsem se o ní zmínil výše – měli bychom ale být pozorní, neboť tyto dvě varianty „plnosti“ rozhodně neznamenají totéž. Poté, co pokrokové utopie zveličující možnost sebereflexe člověka utrpěly porážku a jejich pozice byly decentralizovány, tušíme úplně jiné možnosti nasycení, které nás od Lukáčsova konceptu vzdalují.

Lukáčsova urputná snaha prosadit modernistický řád, v němž se střetá rozvažující mysl s tradicemi, dnes postrádá význam; k čemu by také byla „tradiční“ představa vývoje, která považuje „heterogenní skutečnost“ za méně významnou než „sebeoznání“. V tomto bodě Lukács zastaral – a totéž platí i pro jeho uvažování o velké epice 20. století. Román jako nástroj sebeuvědomění člověka? Máme snad na konci procesu čtení opravdu obhlédnout

svět jako „homogenně ústrojně kontinuum“, jehož jednotlivé složky se řetězí podle jiného, vnějšího smyslu? V 2666 platí jiná úměra: čím více zakoušíme nasycenost, tím spíše ztrácíme vědomí kontingence.

Když proti Lukáčsově staré teorii postavíme Bolaňův text, mohli bychom si vystačit s jednoduchým odmítnutím jakékoli analogie. Ano, 2666 bylo vytvořeno ve zcela odlišných kulturních podmínkách, v době, jež rezignovala na mnohé z toho, co Lukáčsovi čtenáři oslavovali – přesto ovšem nelze říci, že se Lukáčsově teorii vzpírá; ne, ono ji totiž nepřehlédnutelným způsobem rozvíjí a nakonec ponechává napospas dějinám myšlení.

Poznání nesmyslné skutečnosti

Z určité krajní pozice můžeme oba texty přistihnout v momentu společné konfigurace. Na jedné straně to je Lukáčsova víra ve svět, jenž byl „degradován“, na straně druhé pak neúprosná praxe jedné kapitoly 2666, nazvané Zločiny. Její vypravěč tu líčí sérii násilností a vražd, které se v průběhu let udály v severním Mexiku a jejichž původce se mexickým vyšetřovatelům dlouhou dobu nedařilo vypátrat. Země, kde se něco takového děje, je vlastně oním degradovaným světem par excellence; je tu zaznamenán rozvrat společenského těla, jež už se chystalo na nové a lepší podmínky práce, úpadek zasahující všechny vrstvy společnosti, nezletilé dívky i politickou elitu; je to náказа, kterou se nedaří zastavit, metaforicky zesilovaná obrazy rozšiřujících se skládek odpadu, na nichž hospodáří nejbědnější lidé. Bolaño líčí tento proces všeobecného zmaru s pozoruhodným zápalem realisty, jenž se zaměřuje na dlouhé detailní popisy. Intenzita výsledného díla, zvláště v jeho rozsahu, nutně zasáhne čtenáře na těch nejcitlivějších místech.

Zároveň je ovšem zřejmé, že se snaží naprosto vyhybat všemu, co by tento úpadek chtělo využít ve věci poznání „nesmyslné skutečnosti“. Společnost se stává tělem, jež reaguje na bolest. Řada zločinů se neuzavírá, každým rokem je znásilněno a zabito tolik dívek, až to

vyvolává vlny občanských nepokojů. Architektura kapitoly nedovoluje opustit scény krvelačného šílenství a už vůbec nedává vystat žádnému vědomí, které si uvědomuje mantinely světa, v němž se tyto hrůzy odehrávají. Detektiv, který případy vyšetřuje, je unavený muž zavalený prací a osobními problémy. Domnělý původce zločinů je – jak se ukáže později – vlastně jen postavou, která tuto kapitolu propojuje s ostatními. Uprostřed famózního divadla krutosti prostě nestojí žádné individuum, žádný subjekt, usilující o „životní plnost“ nebo o rozpoznání etických a (a)morálních rozměrů hrdinství. Takovéto mantinely, v nichž by se subjekt utvářel, Bolaňovo dílo nezná a znát nepotřebuje. Všechny ty zpackané osudy, o nichž vypráví, rozhodně nikam nesměřují, jejich závažnost je určována pouze věrohodností jejich uměleckého zpracování. Bestiální vraždy sotva odrostlých holčiček jsou podány výhradně jako svodka dobře udělaných zápisů z terénu, přičemž ti, co je vyšetřují, se čerta starají o svou práci. Co nejde vyřešit, smete se pod stůl, hlavně aby měli podezřelí během domovních prohlídek ve svých barech dostatečné množství tequila – a pokud se jednomu z detektivů udělá ze vši té hrůzy špatně, pak jen v důsledku vyčerpání. Žádný hrdina zběsilce nezastaví, i když by si to čtenář navyklý na stabilizované žánry detektivek a thrillerů přál sebevíc.

Vrátíme-li se k Lukáčsovu teoretickému konceptu, sledujeme v nejlepších pasážích 2666 úplně jinou literární formu, než je ta románová. Formu bez hrdiny a bez snahy o to nahlédnout svět alespoň na okamžik jako ucelené kontinuum, bytí seskládané z mozaiky mnoha dílčích, se zaujetím převyprávěných obrazů. Její plnost už nemá s existencí a subjektem vůbec nic společného; jde tu výhradně o zprostředkování plnosti prožitku světa, a to v co nejintenzivnější formě. Svět emancipujícího se individua, udržující jistý etický obsah lidství, se zhroutil – a troufám si tvrdit, že spolu s ním zanikají i žánry, které nám chtějí zprostředkovat palčivá existenciální dilemata lidí pokoušejících se svým jednáním zachovat alespoň zbytky smysuplného, uceleného světa.

Právě v tomto smyslu Roberto Bolaño píše nikoli jako renomovaný autor na stipendijním pobytu, ale jako člověk, který ve svých textech zpracovával žitou zkušenost ze světa periferie, světa, který se odehrává za horizontem západní zkušenosti blahobytu a sociální stability. Román 2666 může fungovat jako ohromný archiv nesouvisejících slovníků, některé jeho části mohou být určeny čtenáři, který ocení a rozpozná „psaní o literatuře“, jinde zas může vypravěč vsadit na odlišné, masovému publiku o poznání bližší topoi. A je pochopitelné, že jen s obtížemi povedeme mezi těmito vrstvami čistý řez a že se tento rozsáhlý celek bude zpěčovat analýze. Podstatná je tu bezprostřední fascinace světem v jeho nasycené a zároveň také nevyčerpatelné plnosti, po níž přichází na řadu manická potřeba vytvořit na půdorysu této zkušenosti druhotnou, paralelní literární skutečnost.

Do původního lukáčsovského vztahu subjektu a světa proniká chimérická vlna obrazů převzatých z dob, kdy si žánrové dělení a typologie hrdinů vynucovaly určitý typ smysuplného uvažování. Tehdy snad ještě byla možnost oddělit vrstvy umění závazného, pracujícího v duchu Lukáčsova popisu, a forem určených k pouhé reprodukci. Bolaňovo 2666 tyto mantinely ruší a zároveň nás vede k úplně jinému způsobu konzumace těchto kulturních produktů. Otevírá nové perspektivy fantazijního světa, aniž by ovšem ztrácela ze zřetele zkušenost s prožitkem konce jedné z epoch západní kultury. Autor je antikvář a literární kritik.

Smutek je pomalý cit

U příležitosti českého vydání románu Fyzika smutku u nás i ve světě nejprekládanějšího porevolučního bulharského spisovatele jsme hovořili nejen o tomto díle, „po jehož přečtení se chce žít“, ale i o cestování, univerzálních hodnotách a provinční izolovanosti.

IVANA SRBKOVÁ

Nebývá pro spisovatele snadné proslavit se doma i v zahraničí prozaickou prvotinou, jako se to stalo vám a vašemu Přirozenému románu. Nároky a očekávání čtenářů i kritiků pak bývají vysoké. S Fyzikou smutku jste ale opět uspěl. Srovnávají recenzenti obě vaše postmoderní díla? Přirozený román se objevil pro všechny nečekaně, do jisté míry i pro mě. Věděl jsem, že je dost zvláštní a že se radikálně liší od bulharské románové tradice. Chtěl jsem, aby byl fasetový jako oko mouchy, aby pojal triviálnost i vznešenost každodennosti, rozpady devadesátých let, naše soukromé katastrofy a nemožnost o nich vyprávět. Zkoušíte to znovu a znovu, žijete život jen ze začátků, jen prvních sedmnáct stránek svého života, kdy jsou všichni šťastní. Mimochodem letos je to přesně dvacet let, co román vyšel. Vystřídaly se generace, čtenáři románu jsou i lidé, kteří se narodili až po jeho vydání.

Fyzika smutku, můj druhý román, vyšel o celých dvanáct let později. Nespěchal jsem; jak se ukázalo, jsem coby romanopisec dost líný. Dlouho a pomalu se usazoval, jde přece o smutek – a to je pomalý cit, teče pomalu, má meandry. Nebylo snadné projít labyrintem tohoto románu, místy jsem se ztrácel, ale pak se zase nacházel. Fyzika smutku zahrnuje dobu od antické mytologie až po kvantovou fyziku, od smutku Minotaura po smutek jednoho chlapce 20. století. Psal jsem ji dlouho a promýšlel jsem ji léta předtím, než jsem usedl k psaní. Každá kniha chce svůj čas a s těmito věcmi se nevyplácí spěchat.

Čím se sobě navzájem podobají? V podstatě se oba romány opírají o přírodní vědy a oba nevěří v konvenční žánry. Ve Fyzice smutku se přímo prohlašuje, že román není árijec. A oba romány mají zvláštní strukturu – první fasetového oka, druhá labyrintu.

Jste ve světě i u nás nejprekládanějším porevolučním bulharským autorem. Fyzika smutku byla přeložena do osmnácti jazyků. Které zahraniční recenze vám udělaly největší radost? Románu se opravdu dostalo mnoha recenzí, to jsem nečekal. Německá média ho nazvala encyklopedickým románem, poetickým a politickým, ve Francii byl označen za ďábelskou knihu. Líbilo se mi to, co napsal New Yorker, totiž že nás učí, jak žít se smutkem a jak ho proměnit v pramen empatie. Líbil se mi text podle mě jednoho z nejlepších balkánských spisovatelů Miljenka Jergoviće, který hovořil o tom, jak se lokální stává

univerzálním, a o totálním románu. Španělská kritika odhalila, jak moc román pracuje s kolektivní pamětí, hovoří o knize na způsob časové schránky. Italové našli paralely s tím, co prožívali během osmdesátých let. Minotaurus se stal samozřejmě důležitým pro řeckého čtenáře. Je zábavné vidět, jak každý objevuje a čte svůj román. Ale nejkrásnější recenzí pro mě zůstává dopis jedné čtenářky, která napsala: „Po tomto románu jsem najednou cítila, že se mi chce žít.“ Co víc si může spisovatel přát?

Každý z nás je nejprve člověk a pak teprve Bulhar, Čech, Francouz... Ale na druhé straně se nyní ve velké míře zkoumá národní charakter, národní mentalita či identita. Velkou roli hraje i historická zkušenost. Francii jsem uvedla vzhledem k nedávným bouřlivým událostem záměrně. Snad souhlasíte, že Francouz řeší politicko-spoločenské problémy jinak než Bulhar či Čech. My jsme si teď připomínali padesáté výročí od statečného činu Jana Palacha. O nás Češích se říká, že nejsme hrdinové, ale v kritických momentech se dokážeme zmobilizovat. Návrat nacionalismu nebo nacional-populismu, jak bych ho já nazval, je jistě znepokojujícím jevem, a to zvlášť v Evropě, o které jsme si už mysleli, že se z něj uzdravila a že má vůči němu jakousi historickou imunitu. Co dělají ideologie? Zredukuji to lidské z člověka, celou jeho složitost a změny ho ve dvourozměrnou, plochou bytost, protože tak se s ním dá lépe manipulovat. Snazší je ho nenávidět a zabít. Zbavujete ho jeho osobního příběhu, měníte ho v někoho jiného a snadno ho lze odsoudit. Jak tomu je například s emigranty. Nebo co se stalo s Minotaurem. Proměnili jsme opuštěné dítě s byčí hlavou v netvora, v někoho radikálně jiného a zbavili jsme ho hlasu i jeho příběhu. Mechanismus je stejný.

Protože jsme si loni připomínali padesáté výročí roku 1968, roku, k němuž mám zvláštní vztah, řeknu pár slov i o něm a pokusím se vyjádřit i k vaší zmínce o Janu Palachovi a o české a bulharské reakci na historii. Ano, možná jsme si podobní v mnoha aspektech, možná existuje slovanská měkkost a nehrdinství, ale Česko má svůj osmašedesátý a v tom bude vždycky rozdíl. Napsal jsem toho už dost o bulharském roce 1968, který se nekonal, a o tom, jak je důležité mluvit o věcech, které se nestaly, protože z nich dál vyzařuje to neuskutečnění. Co se týče roku 1968, máme se za co stydět. Strach zvítězil nad odporem.

Bohužel po upálení Jana Palacha v oficiálním orgánu Bulharské komunistické strany deníku Rabotničesko delo vychází v této souvislosti karikatura. Ale rád bych věřil, že obyčejným lidem a aspoň části bulharské inteligence se tehdy do svědomí vypálil ten oheň, v němž Palach hořel.

A jak je to s literaturami? Můžeme si dnes pod pojmem národních literatur představit ještě něco jiného než jazykové hledisko? Spojuje něco dalšího současné bulharské autory? Literatura je mnohem širší pojem než národ. Žádnou literaturu nemůžeme obléci jen do národního hávu, byl by jí těsný. Samotné vyprávění příběhů se také objevilo mnohem dříve než národ. Když se nějaký politik nebo populist pokouší nacionalizovat literaturu, je třeba si to připomínat. Ano, máme jazyk, ale i jazyk je nosič, prostředek. Bulharské a české spisovatele nemálo ovlivnili autoři nepíšící ani bulharsky, ani česky, jako William Shakespeare, Miguel de Cervantes, Gabriel García Márquez, Fernando Pessoa, Jerome David Salinger, Rumi a jiní. Rodná tradice je samozřejmě na začátku, je to druhá přirozenost, ale odtud dále jde o hodnoty a příběhy, které jsou univerzální. Univerzální neřekne ani více, ani méně než lidské. Poslední dobou ale zaznamenávám tendenci vpádu jistého nacionalismu i do literatury.

Co kromě jazyka spojuje bulharské autory? Spojuje je nejspíš prožitá zkušenost, to neuskutečněné a nevypovězené, my jsme plní nevypovězených příběhů. A to je možná pro literaturu dobře. Je hodně o čem vyprávět.

Jsem přesvědčená, že velice důležitý je pro vás rod či takzvané rodové kořeny, jak se dnes s oblibou říká. Přenos prožitků a myšlenek z generace na generaci. Rád se vracíte do let dětství a mládí. Mohli bychom v těchto vzpomínkách najít něco specificky bulharského, nebo převládá univerzální charakter? Zajímá mě ještě teplá minulost, to, co je spojeno s příběhy lidí, s nimiž jsem sdílel jedno a totéž století. Považuji sám sebe za spisovatele 20. století, to je století, jehož knihy mě formovaly a v němž jsem se narodil. Chci slyšet všechny jeho příběhy, příběhy mého otce i dědečka, matky i babičky. Abych porozuměl jejich smutkům i tomu, co je uvádělo do pohybu. Pokud mám použít obrazu Slepé Vajši [postava ze stejnojmenné Gospodinovy povídky – pozn. I. S.], která hledí jedním

Georgi Gospodinov (nar. 1968) ve své vlasti získal popularitu nejprve jako básník, domácí a světovou proslulost mu však přinesla prozaická prvotina Přirozený román (1999, česky 2005). Za svůj druhý román Fyzika smutku (2011, česky 2018 v překladu Davida Bernsteina) byl poctěn prestižní švýcarskou Cenou Jana Michalského za literaturu. V češtině dále vyšel soubor povídek Gaustin neboli Člověk s mnoha jmény (2004), debutová básnická sbírka Lapidarium (1992, česky 2009) a výběr básní Techniky a jiné verše (2012).

Marion Poschmannová

Borovicové ostrovy



Příběh univerzitního profesora, který se zabývá studiem vousů ve filmech, výborně kombinuje bizarní momenty i filozofii.

Vladimir Nabokov

Lužinova obrana



Nabokovovo vrcholné dílo o šachistovi, který není schopen odlišit svůj život od hry. Vychází v novém překladu Pavla Dominika.

Amos Oz

Mezi svými



Obraz fiktivního kibucu padesátých let je pro Amose Oze návratem do míst, kde se zrodilo jeho psaní.

Pa
se
Ka

S Georgim Gospodinovem o strachu a nacionalizaci literatury



Georgi Gospodinov. Foto Cvetelina Belutova

okem jen do minulosti, zatímco druhým jen do budoucnosti, já disponuji spíše tím okem pro minulost. Budoucnost je vždycky sterilní, ještě neosídlená příběhy, zatímco minulost zasluhuje, aby byla vyprávěna. Zda jsou tyto příběhy specificky bulharské? To si nemyslím, jsou spíš osobní, spojeny s citěním, pachy, smutky a nadějemi. A tyto věci nemají vlast. Spojeny s nějakými konkrétními místy, to ano, ale ne nutně s národem.

Jednou jsem měl literární čtení v malém italském městečku Sora a oni za každou cenu chtěli znovu slyšet jeden úryvek z Fyziky smutku. Byla to ta část o Julii, která čeká každé odpoledne na Alaina Delona před místním kinem v provinčním bulharském městě. To mě překvapilo, protože to je lokální příběh, spojený s izolovaností malého bulharského města od světa v době socialismu. Tehdy mi ti čtenáři odvětili: Ale to je přece psáno pro nás. My, tři sta kilometrů od Říma, se cítíme stejným způsobem mimo to, co se děje, pocítujeme stejnou samotu jako Julie. Tehdy jsem pochopil, že ať jste v městečku T. v Bulharsku nebo v městečku Sora v Itálii, vaše každodenní vnímání života na periferii je velmi podobné. Proto i osobní a lokální příběhy mohou vzrušit někoho jiného někde jinde.

Důležitou roli ve Fyzice smutku hraje ono sklepní království, v němž se pohybuje Minotaurus i vypravěč. Zachycujete lidské odvržení a osamění ve všech tónech bolesti. Může toto vše mít na čtenáře i terapeutický účinek? Věřím, že ano, ač můj úkol nebyl terapeutický. Ale sklep v antice i v době mého dětství byl jedno a totéž strašné místo. V temnotě

zjevně čas plyne skutečně jinak, tam platí vždycky jiný čas. Jedním z rozšířených tresků pro zlobivé děti během sedmdesátých let bylo zavřít je do sklepa na hodinu či dvě. Jako Minotaura. Ale dítě nemá ten cit pro čas, takže to pro ně mohla být celá věčnost. Sklepy nejsou jen metafory. Doufám, že dnes se to už nepraktikuje.

Pocit opuštění a odvržení je další důležitou věcí v tomto příběhu dětství, kterou jsem se pokusil zobrazit v románu. Opuštěné dítě v mytologii i v 20. století trpí jedním a týmž způsobem, nic se na tomto utrpení nezměnilo. Děti mé generace trávily více času u babiček a dědečků na venkově než se svými rodiči. Odsud tedy tento prosakující pocit, že vás opustili, utekli od vás. Nevím, jak je tomu v Česku, ale u nás je to pro jednu dvě generace společná vzpomínka.

V příští knize se chcete věnovat strachu. O jaký druh strachu půjde?

Strach je stejně jako smutek přirozenou součástí lidského. Obojí se těžko vypráví, ale právě to mě zajímá. Vlastně první, co jsem napsal, přesněji řečeno „zapsal“, byl právě jeden takový strach. Bylo mi šest a zdál se mi jeden a tentýž děsivý sen každou noc. Celá má rodina je na dně jakési hluboké studny, jen já jsem venku, zachráněný, ale sám. Strach jsem měl dvojnásobný – za prvé o ty, kteří jsou ve studni, a pak proto, že jsem zůstal sám, opustili mě, co budu dělat dál? Bydlel jsem tehdy u babičky a pokusil jsem se jí svůj sen vyprávět, ale ona mě přerušila a řekla, že hrozné sny se nemají vyprávět, protože tím ožívají, plní se krví. A protože jsem neměl na vybranou, rozhodl jsem

se vyprávět tento sen na papír, vytrhl jsem list z dědečkova sešitu a jakž takž jsem ho zapsal písmeny, která jsem se právě naučil. Tak jsem začal psát, kvůli jednomu strachu. Strach je seriózní důvod k psaní. A tehdy se stal zázrak – nikdy víc jsem tu noční můru už neměl. Ale také jsem ji nikdy víc nezapomněl. To je ta cena.

Rád tedy cestujete do Saturnovy říše minulosti a vzpomínek. Budoucnost neshledáváte tak zajímavou. Tady bych úplně nesouhlasila. Vždyť budoucnost je spojena s fantazií. A tu lze zase spojit s radostí. Pro mne je v knize vyjádřením naděje v budoucnost dcerka Ája.

Naše budoucnost je ve skutečnosti velmi konkrétní, má tělo našich dětí. Na konci románu se objevuje Ája, ale ve skutečnosti je celý román obydlen dětmi. Minotaurus je také dítě. Na to jsme zapomněli, i proto chce román napravit jednu nespravedlivost a vrátit status člověka a status dítěte netvoru Minotaurovi. Někdy se přihodí, že se vracíme do minulosti právě kvůli budoucnosti, kterou máme před sebou.

A co cestování reálné? Absolvoval jste tvůrčí pobyty v zahraničí: v Berlíně jste se setkal s Jáchymem Topolem, pobýval jste v New Yorku... Čeští autoři si občas postesknou, že po návratu domů pociťují syndrom „malého českého rybníčku“. Co dalo cestování vám a jaké byly návraty do Bulharska? Putuji za svými knihami. Pocházím ze země, kde se za socialismu moc necestovalo. Moji rodiče skoro nepřekročili hranice Bulharska.

Moje babička nikdy neopustila svou rodnou vesnici, ale my všichni včetně mě jsme si vytvářeli svět, který jsme neviděli. Když mě začali zvat kvůli mým knihám, moje první cesta vedla s Přirozeným románem do Paříže. Stvořil jsem si toto město předem, bylo vytvořeno ze všeho, co jsem četl. Stál jsem v předsálí Notre Dame a řekl jsem si, že teď by tady měla být má babička. Když jsem před mnoha lety jako dítě četl Victora Huga, slíbil jsem jí, že ji sem jednoho dne vezmu. Proto vždycky, když cestuji, dívám se očima těch, kteří nemohli. Přenáším přes hranice ilegálně celý rod.

Cestování mi dává nové oči, probouzí staré smysly, každé město je plné příběhů. Kromě toho při cestování máte vždycky před sebou návrat, obojí je událost. Rád se vracím. Ač po cestě je to opravdu těžší, odvykl jste si, život se přemístil, když jste tady nebyl. Necítíte se ani tady, ani tam. Vaše duše se zdržela jako ztracené zavazadlo.

Opravdu se od vás nedočkáme Fyziky či Metafyziky radosti?

Považuji vlastně Fyziku smutku za dost veselou nebo aspoň úsměvnou knihu, přinejmenším utěšující. Člověk může radostně prožít četbu každé knihy, dokonce i když má v názvu slovo smutek. Když jsem chystal knihu do tisku, moje dcera, tehdy jí bylo šest, ke mně přišla s obrázkem a řekla mi, koukej, namalovala jsem ti obálku. Podíval jsem se na něj, byla tam různými barvami namalovaná duha. Ještě neznala slovo „tága“ [smutek] a přeložila si ho do zvukově nejbližší podobu – dāga [duha]. Takovéto věci jsou součástí Fyziky radosti.

Předvoj

Ukázka z nového románu Adély Knapové zachycuje momenty ze života Milady a Rudolfa – páru emigrantů, jejichž sen o svobodě a volné tvorbě se rozplynul v drsných podmínkách alpského venkova.

Nebyli zdaleka prvními cizinci, kteří do osady na hranicích přišli a usadili se tam, ale byli jediní, za kým po nebezpečných a od října do května téměř nesjízdných silnicích jezdily vozy s diplomatickými značkami; naposledy zapadl do závěje dokonce terénní Range Rover, museli ho vytáhnout dva volí za asistence pěti místních.

Delegace lákající zbloudilé umělce do uznaného pohodlí velkoměsta zůstala v horách uvězněná šest dnů, na které zřejmě ani jeden ze tří mužů nikdy nezapomene; museli se každý den brodit se sněžnicemi na nohách jeden a čtvrt kilometru, aby se k domečku, který Rudolf s Miladou obývali, ze stavení ve vsi, kde je u sebe místní ubytovali, dostali. Byli přítom navlečení v prošívaných kabátech a kožešinových ušankách, jež jim horalé spolu se sněžnicemi zapůjčili, ohlašoval je odér hnoje, srsť, česneku a kouře; směsice vůní typická pro život ve velehorách v těsném soužití se zvířaty jimi dokonale prostoupila, sami sobě páchli dlouho poté, co se vrátili do úhledných vil a kanceláří a definitivně nad dvojicí zbytečně živořících podivínů zlomili hůl s ozdobným kováním; je to ztracený případ, řekli na setkání významných emigrantů, nemá to smysl, polkli jednohubky.

„Jsi ztracený případ,“ ječela Milada na Rudolfa pokaždé, když zabouchli dveře za nabídkami vyslanců civilizace a ponechali je napospas sněžnicím, vánici, sestupu do vsi a následně chlebu se sádlem a česnekem, špeku s vejci nebo uzenému masu se špetzlemi, jimiž je vesničané krmili.

„Nemá to smysl, já ti nerozumím,“ objímala ho se slzami na nose, na tvářích, na bradě, na krku.

„Nemá to smysl,“ hladil jí zatvrdlá záda i dlaně Rudolf.

„Jsem ztracený případ,“ otvíral na sebe ústa před zašlým zrcadlem v přístavku pro zvířata, který předělali na koupelnu.

„Nic, vůbec nic tu není, nic nás tady nečeká, nedrží. Nic,“ bouchala Milada mozolnatými rukama do stolu v místnosti, která jim sloužila jako kuchyň, jídelna i obývací pokoj.

„Nic, vůbec nic. Nemá to smysl, jsem ztracený případ. Nevypadlo ze mě ani jedno pořádné slovo, jedna smysluplná věta.“

„Proto jsme odešli. Abys mohl psát, abys zase byl. Proto. A teď,“ mrskla polenem o prkennou podlahu. Pes zalezl ještě hlouběji pod lavici u zdi, na plotně poskakovala poklice na hrnci, ve kterém se vařila česneková polévka.

„Proto jsme odešli,“ zopakoval po ní.

„Copak jsi z kamene?“ znovu plakala.

A kámen jí nevrátil jediný vzlyk. Kámen jí nikdy nic nevrátil, ale byl tam, všude, občas přes jeho štíty ani nešlo zahlédnout nebe, byl dole, pod nohama, pod kopyty, pod domy, políčky, loukami, pod hlínou, v řekách, stro-mech, v žilách, kostech, ve vzduchu. Člověk se sám musel stát kamenem, aby přežil.

Milada kámen nenáviděla, nesnesla už další pohled na hory, skály, průrvy a průsmyky, nemohla se nadechnout, aniž by v ní zachrastilo kamení; čím víc ho nenáviděla, tím rychleji se jím stávala, a protože ji ještě čas nestihl ohladit, byla hrbolatá, s mnoha ostrými hranami a výstupky, Rudolf se o ni každou chvíli poranil.

Ale i Milada byla samá modřina, odřenina, mozol. Ráno vstávala v pět, aby mohla před šestou dole ve vesnici vyskládat do beden chleba, který cestou naložila u pekaře do káry – dvakrát týdně byly i preclíky a v pátek maková a ořechová štola, škvarkové placky a žitné kostky.

Milada byla samá modřina, odřenina, mozol, protože svůj život a práci nenáviděla ještě víc než všudypřítomné kamení; každé nedorozumění, nová povinnost, zakopnutí a upadnutí do ní vyryly rýhy; byla pískovcem, v zemi žuly a křemene prohrávala.

Brala kameny, které Rudolf sbíral a schraňoval na polici v zádveři, a cestou do vsi je odhazovala co nejdál. Rudolf dělal, že o tom neví, a dál je domů nosil. Fascinovalo ho, že i když zdánlivě vypadají jeden jako druhý jako stý, při pohledu zblízka má každý jiné žilkování, svou unikátní kresbu, rysy; říkal si, že byt neživé, jsou jako lidé – zaměnitelné a zároveň nepodstatným způsobem jedinečné. Nosil je po kapsách, uklidňovaly ho, záviděl jim.

Když se motorka dostala do smyku, nedalo se už nic dělat, tak alespoň co nejrychleji pustil řídítka a odstrčil se od letícího stroje, aby na něj nespadl. On sám přistál těsně vedle vyvráceného stromu, do jehož kmene narazil ramenem, zády se rozbil o ledovou plotnu, puška ho sekla přes čelo a rozpárala mu kůži, na levé oko rudě oslepl, z kapsy vyletěl kámen a praštil ho do nosu, byl bez dechu, cítil zpomalený pohyb vzduchu, železo v ústech, rozlámané kosti, bolest.

Motorka dodělávala o kus dál, zadním kolem, jež se stále točilo, vyčítala srážu pod sebou. Díval se na tu otáčející se výčitku, vtom jako by večerním nebem projela rozpálená jehla, všechno kolem ní zbělalo a speklo se, nad Rudolfem roztáhlo paže ticho, mělo fialovou barvu a padlo na něj, jako on padal po práci do postele – prudce, mocně, s hlubokým výdechem.

Probudil se do tmy, sněhu a strupu přes polovinu obličeje. Odrolil promrzlými prsty z čela a oka zatvrdlou krev, s výkřikem se posadil, pohnul zkusmo nohama. Bolel ho každý nádech, chtělo se mu zvracet, močit, spát a byla mu zima, zalévala ho vlnami hor-ka, pomalu se jí prodíral jako spáleným černým mlékem, byla rozlitá všude kolem, téměř nic neviděl. Svět přikrýval škraloup, chtěl ho sloupnout, ale nenašel okraj. Netušil, jak dlouho tam ležel. Byla tma. Byla noc.

Je noc, pomyslel si. Měla by být noc, protože měl noční službu. Ale daleko nedojel, byl ani ne ve čtvrtině prvního ze čtyř okruhů, pokud si pamatoval správně, kde dostal smyk. Podíval se na hodinky, měl místo nich na zápěstí krvavý šrám, zašátral kolem pasu, ale šňůra na pásku, jež kapesní svítilnu jistila, byla přetržená. Vstal. Kromě nesnesitelné bolesti a zimy mu nic nebránilo v pohybu. Zadíval se na motorku; z toho mála, co ve tmě, na niž si zvykal, viděl, usoudil, že by mohla být pojižděná, sestoupil k ní se zaťatými zuby, na poslední chvíli si vzpomněl, že leží na hraně rokle, trhl sebou a couvl. Zapřel se nohama o kmen stromu, za asistence ataků nesnesitelné bolesti se natáhl a vpletl zledovatělé prsty obou dlaní do paprsků kola vytrčeného k nebi. Hekl, zařval, zaklel, pustil kolo. Pak to celé zopakoval. Klel, křičel, funěl, nadával, řval, vzdychal, lapal po dechu. Rozkašlal se, upadl a na chvíli ztratil vědomí, znovu vstal. Když srpek měsíce o téměř hodinu později vykoukl zpoza mraků a propíchnul korunu vysoké jedle, stál vedle motorky na sněhem zapadané zledovatělé cestě a byl zoufalý – ten krám nejel, i když jako zázrakem našel ve sněhu klíče, jež při pádu vyletěly ze zapalování.

Přehodil pušku přes řídítka a opíraje se o stroj, který ho táhl zpět k zemi, vykročil se sípáním k horskému sedlu. Na motorce mu cesta k prvnímu stavení na severní straně trvala zhruba dvacet minut, byl za polovinou, odhadl, že tímhle tempem by tam mohl být za dvě hodiny – pokud zase neomdlí, pokud bude mít dost sil, překoná bolest, pokud neodhodí motorku, jež ho zpomalovala, ale která byla stejně jako puška erární a zodpovídal za ni.

Odhadl to správně. Cesta k hospodářství mu trvala hodinu a třiapadesát minut. Jednou zvracel a zase málem bolestí ztratil vědomí, ale dal si do úst hroudu sněhu, cucal ho, zahnal tak mrákoty, žízeň, dokonce i zimu,

šel dál. Byl na dohled prvního ze dvou chlívů, když noc začala zívát a otevřenou pusou bylo možné zahlédnout svítání.

Takže proležel v bezvědomí na ledu víc než sedm hodin, počítal nevěřičně. Protože ze stanice ve vsi vyjžděl o půl deváté, tak to bylo. Měl štěstí, že nezmrzl. Hledat by ho nejspíš začali nejdřív až po osmé ráno, až by se Milada cestou do práce zastavila na stanici a on by tam nebyl, pak by hodinu i dvě nebo tři čekali – mohl se jen zpozdit, revír je rozlehlý a zima vydatná – teprve poté by se po něm vydali pátrat a kdo ví, kdy by přijeli k Holé skále, pod kterou se vymáznul; ostatní četníci jezdili trasu obáčeně, hladové serpentýny si nechávali nakonec jako pomalé stoupání, to jen on je chtěl mít za sebou co nejdřív, dokud nebyl unavený, a často riskoval při jejich rychlém sjíždění.

Opřel motorku o dřevěnou stěnu kravína. Slyšel dech zvířat a objalo ho jejich vlhké teplo, přiložil promrzlé dlaně v roztrhaných rukavicích na hrubé fošny a snažil se natáhnout sílu krav. Nefungovalo to. Odlepil se a teď už bez opory vrávoravě pajdal ke zděnému dvoupatrovému stavení. Okna spala, ale z komína se kouřilo, pes na něj zpoza dveří přátelsky zavrčel, znal Rudolfa, který se tu občas zastavil na panáka, aby mu služba rychleji utekla: deci, dvě, tři, čtyři a smál se a smál s hospodářem všemu, hlavně však nepovedenému portrétu, jenž visel vedle kredence. Hospodářův děda na něm díky umu neznámého mistra vypadal jako kůň v mysliveckém. Hospodářova matka jim vždycky napůl rozzlobeně hrozila hubeným pařátem své třesoucí se ruky a brala jim rozpitou láhev víšňovice.

Zabouchal na dveře. Ještě jednou. Poté se sesul na zápraží. Jednaosmdesátiletá žena vyjekla, když ho přes synovu postavu zahlédla; hospodář uchopil zvadlého Rudolfa pod pažemi a vtáhl ho do chodby, ten zkusil něco říct, ale kdosi zhasl.

Má trnovou korunu, krvácí, směje se a olizuje sladkou šťávu, má brnění z trnů, nese domů dva pětilitrové kyblíky ostružin. V míse na kuchyňském stole už čekají maliny a lesní jahody, vedle v bandasce borůvky. Ve špičce nosu mu zůstal zalomený trn, Milada mhouří oči, ostří, dýchá mu na bradu, musí ještě blíž, aby jehličku vůbec spatřila, zatlačí nehty, rty pod jejíma rukama syknou, je to venku, slza taky, jedna.

Celý dům lepí džemem a sirupy. Voní sušenými borůvkami a brusinkami, houbami, křížalami z jablek, hrušek, švestek, ořechy v medu, třesňovou pálenkou, bylinkami na čaj, česnekem, masličkovou mastí, čerstvě vyuzenými klobásami.

Milada krvácí z bříšek prstů, kůži má varhánkovatou a nazelenalou, nos modrý, oči rudé. Krouhá zelí, strouhá křen, krouhá zelí, občas do kameninové nádoby přihodí malé červené jablíčko, hrst kmínu, dvě hrsti soli, pak zase zelí a křen, hodně křenu. Řeže ji všude, rozpáral jí krk i sítnici, nevidí, tak se zase řízne. „To bude nejlepší kysané zelí na světě,“ oblepuje jí večer Rudolf prsty náplastmi.

Ještě je třeba nasbírat a usušit šípky, Milada jde s košem do lesa, zatímco Rudolf už zase tahá, řeže a seká dřevo. Za domem jsou hromady několikanásobně větší než rezivějící fiatka a stále je to málo. Rudolf jede jako dobře promazaný stroj, nezpomaluje, nic v něm nerachotí, nevrže, nezadře se, ani když tahá mohutné klády, páčí pařezy, zvedá špalvy nad hlavu; jen v hustém vousu, jenž mu pokrývá dobře polovinu tváře, se občas zatřpytí kapička.

Bude to jejich druhá zima, nebo třetí. Možná čtvrtá? Rudolf neví, zato Milada ještě pořád počítá každou minutu. Musí. Něco v ní se proměnilo v kalkulačku, spočítá to všechno, dny, roky, radosti a hlavně trápení a zklamání,

Adéla Knapová (nar. 1976) je novinářka a spisovatelka. V roce 2003 jí vyšla prvotina *Nezvaní* (BB art). V roce 2016 vydalo nakladatelství *Fra* její novelu *Nemožnost nuly*, v prosinci 2017 jí vyšel ve stejném nakladatelství román *Slabikář*.

Adéla Knapová



Čeněk Folk: Bez názvu, 2017

selhání, protože tohle tady, rozhlédne se po spoře osvětlené místnosti, poposedne v křesle a upije šalvějového čaje, tohle je selhání. Možná i její, ale mnohem víc jeho.

„Šli jsme za svobodou.“

„Šli jsme pryč, abys mohl psát a já hrát.“

„Do Itálie nebo do Švédska, pamatuješ?“

„Itálie je tady. Stačí jen pár kroků. Proč nechceš?“

„No tak auto nejede, to je toho. Můžeme autobusem. Nebo nás tam někdo zaveze.“

„Můžeme všechno a hnijeme tady.“

„Nejsme svobodní. Jsme v pasti. Nemáme nic, nemáme naše životy, svobodu, o jaké jsme snili. Já ne! A ty? Ty taky ne.“

„Utíkali jsme, riskovali, opustili domov, všechno a všechny, bez možnosti návratu, abys mohl svobodně psát, a já... Nepíšeš. A já?“

Miladina slova neměla nikdy ty správné tvary, hustotu, hmotnost. Rudolf nevěděl, čím to je, ale přestože se snažil a odezíral jí z úst, neslyšel je. Viděl jen dlouhé nohy, jak se každý večer soukají z neforemných kalhot, a pohybující se ústa, obojí se mu míhalo před očima s vypnutým zvukem. Nebo ohluchl?

„Neslyším ani sám sebe,“ odpovídal.

Milada se chytla za hlavu.

„Jsme tady, ve svobodné zemi, a já nemůžu psát, ty nemůžeš hrát. Svět není takový, jak jsme mysleli. Nečeká na nás. Odjet jinam nemůžeme. Tady nebo tam, v horách nebo u moře.“

Mluvil, ale neslyšel se. Ani jeho slova neměla původní tvary a sílu, byla ještě míň než vlažný dech z jeho alkoholem vypalovaných úst, mluvil, ale neslyšel se. Mluvil, ale neříkal pravdu. Protože on psal. Tedy – napsal jednu věc. Podivnou, nepochopitelnou, tak pitomou, ano, hloupou hříčku, nic, pod čím by chtěl být podepsaný, co by chtěl komukoliv ukázat. Přesto ji neroztrhal, nezahodil, nespálil, ale dal ji do sáčku, ze kterého předtím vytáhl preclík s tvarem a pažitkou. Sáček s hustě popsanými listy, jež vytrhl ze služebníku bloku, zastrčil do pařezu kousek od hraničního kamene, kolem kterého pravidelně jezdil, bylo to nejjíznější místo jejich četnického revíru. Za kamenem byla Itálie, vedle kamene spala v pařezu jeho poslední slova. Už si je po sobě znovu nepřčetl, pokaždé, když na pařezu seděl a svačil, se

však rukou ujistil, že tam jsou. Ta slova tam byla, on je napsal a nechal je tam. Věřil, že jsou to poslední, co kdy napsal. Věřil, že to bylo znamení, aby zapomněl na svůj minulý život, aby se už o nic dalšího nepokoušel, když dokázal napsat právě a jen takovou věc chvíli poté... Protože v takových okamžicích má vzniknout dílo, jež v sobě ponese vážnost a tragiku předehlé události, její hrůzu, děs, konečnost, nezvratnost, absolutno a on zatím napsal hloupou frašku, legrační črtu, zábavné čtení, nejspíš však tuplovanou blbost.

Odplivl si, slezl z motorky a padl na kolena. Už zase rukama šátral po trávě a kamení, bříšky prstů hledal. Někde tu ksakru musí být aspoň malá stopa, není možné zmizet úplně. „To ne, to přece nejde,“ mumlal do ticha louky, která tvořila předěl dvou zemí a zřejmě i světů, protože nic nenacházel a hrůza v něm už opět mohutněla, zakusovala se mu do svalů i střev, dřepł za první strom a stáhl kalhoty co nejvíc, aby mu gejzír z vnitřností nezašpinil uniformu; vyteklo z něj vše, jen ten děs ne. Sedl si na pařez, žvýkal chléb se škvarkovou pomazánkou, a pokoušel se – pokolikáté už? – přesně si na tu noc vzpomenout. Ale – bylo to předevířem, nebo loni? Věděl jen, že se to nestalo v zimě. Myslel si, že se to nepříhodilo v zimě. Věřil, že si nepamatuje sníh ani led. Ale možná si jen místo nich vysnil zelenou trávu, aby ta krev nebyla tak moc vidět? Protože na sněhu se nedala přehlédnout. Krev toho muže byla na panenském sněhu nepopíratelná, stejně jako jeho rozstřelená lebka dopadající na led, kde se ještě víc roztránila a její úlomky spolu s vlasy, mozkem, krví a kusy čepice vytvořily vlastní hraniční mapu.

Takže se to muselo stát na jaře nebo v létě, aby to vůbec dokázal připustit. Nemohlo to být jindy, jen na zelené trávě se dal ten mrtvý snést.

„Hoši, stáhněte se odtamtud, nechte to těm z města,“ řekl tenkrát – nebo to bylo teprve před týdnem? – velitel svým četníkům.

„Čas od času do dorazí aj k nám, pašeráci to zkoušejí všade,“ zapálil si a ukázal na mapu na zdi služebny.

„Tys to myslím ještě nezažil, pár let byl klid, tak hlavně ty dávej bacha,“ zadíval se na Rudolfa.

„Odsad až sem. Nejezdit, nechodit. Do odvolání. Jinak jako dycky, jen holt tady pozor, ja?“

Pak dodal, spíš pro sebe: „Nebudou nás stejně potřebovat, nikdy nás nepotřebujou. Ale, chlapi, kdybyste snad slyšeli rány, střelení a vůbec, nereagujte, neplete se do toho a rychle pryč. To není naša věc.“

„Jak se vůbec pašerák pozná?“ zeptal se přece jen Rudolf.

Velitel se plácl dlaněmi do stehén: „Tys mě neslyšel? Tohle nejni špás a nejni to ani naša práce. Nepleť se jim do toho.“

A Rudolf se jim do toho nepletl, těm, které ani nezahlédl, jen je možná nad ránem zaslechl nahoře v Medvědímu průsmyku, ale možná že to bylo jen zdání, možná tam vůbec nebyli; ani ti policajti z města, ani pašeráci, ani ten chlap, co voněl jako jejich kysané zelí s křenem a seděl na jeho pařezu vedle hraničního kamene. Ten chlap, co mluvil italsky, měl na zádech krosnu, seděl na jeho místě a kouřil ve svitu měsíce. A který, když ho pak Rudolf šacoval – to už mu chyběl kus hlavy – byl cítit právě jako jejich kysané zelí s křenem. Ale – necítí to křenové zelí i teď? Vzdychl, setřel si drobky z vousů a zadíval se na své ruce – možná tak byl cítit, protože jsem na něj sahal? Znovu se spustil na všechny čtyři a jako každou noc marně prohledával louku, kus lesa, poté opatrně sestoupil na kraj srázu, kam, jak si pamatoval, tělo odvalil a shodil. Přiložil k očím dalekohled a metr po metru studoval skály, kameny, stromy ozářené měkkým bílým nočním světlem. Nic. Žádný obrys, cár látky, kus těla, kosti, krosny, nic, co by tam nemělo být, ani mrchožrouti na nebi. Nikde nebylo nic.

Vyškrábal se zpět na louku, schoval dalekohled do koženého pouzdra připevněného na motorce. Nic, jen ten sáček s listy. Ty stránky služebníku bloku popsal ještě tu noc, tady, se svítilnou zavěšenou na krku, s rukama od krve, která byla podivně mazlavá, teplá, plná žmolků. S povzdechem si sedl na pařez, vytáhl z brašny, již nosil křížem přes tělo, placatku a lokl si. Několikrát. Sálhl automaticky pod sebe a zašátral ve vykotlaném dřevě, vyskočil, taktak, že placatku neupustil. Sáček tam nebyl. Prosvítíl vnitřek svítilnou – nebyl tam.

Netušil, jak dlouho zas a znovu prohledával pařez i celou louku, byl by tam možná doteď, kdyby mu měsíc nevlepil políček: prober se, brzo bude ráno, už jsi dávno měl být na cestě zpět do vsi, jinak se spustí poplach a budou tě hledat rozlámaného, mrtvého... Zmatený a rozrušený víc než jindy, taky o dost víc nalíznutý, nasedl na motorku, dokončil jen zkrácenou verzi předposledního okruhu a vracel se jako v transu na stanici. Před obchodem viděl neznámý automobil, Milada se spolu s místními bavila s řidičem.

„Můžu jít dnes dřív domů,“ zavolala, když zpomalil a zamával na ni.

„Přijel vlastně za tebou. Je to básník.“

„Udělám bramborové knedlíky se zelím a uzeným.“

„Chce, abys s ním odjel. Pro cenu. Dají ti cenu na divadelním festivalu. Chce, abychom jeli spolu a on nám tam vystrojí svatbu. Jako Romeo a Julie, říká.“

Milada křičí ke vzdalujícím se zádům v uniformě a usmívá se, najednou zase cítí potenciál slov, její počítání a doufání se vyplatilo – odjedou do Itálie, konečně, vezmou se, Rudolf dostane cenu, bude znovu psát a ona v tom bude hrát. Odvážejí si režnou pracovní zástěru a od kohosi z vesnice si vypůjčí učebnici italštiny. Co na tom, že je v němčině, němčina se jí právě přestala přičít, neboť už na ni bude moc brzo nadobro zapomenout. Na tohle všechno, rozhlédne se po malé a tmavé ložnici, kam se vešla tak akorát manželská postel a komoda, skříň je v chodbě, téměř všechno je porůznu rozvěšeno a vyskládáno v temné chodbě, i těch pár knih, co mají, leží na polici vedle copů česneku, košíku s cibulí, vlněných rukavic a hromádky kamenů. Mávne rukou a jde do kuchyně pro učebnici italštiny, opakuje si nová slovíčka nahlas; zní jako zpěv. Italština je zpěv, čirá radost.

Raduje se a vařečkou láskovně topí bramborové koule ve vroucí vodě, usmívá se a nedbá, že Rudolf mlčí, nejí, nespí, přestože má po noční, ale ani není vzhůru... Rudolf není. Není právě teď důležitý. Teď jde o Miladu, ona to konečně vzala do rukou.

Její nadšení večer trochu zchladí Ital, který se nad zelím s uzeným víc než o cenu pro Rudolfa zajímá o osud bratra, který prý není k nalezení. Už dva týdny je pryč, myslel si, že leze někde tady po horách, jak mu řekl, že má v plánu, dnes dopoledne se měli sejít a pak spolu jít za Rudolfem, ale nepřišel, což je divné, ještě nikdy se to nestalo, na bratra je spolehnouti. „Jeho slovo platí,“ říká kostrbatou němčinou a šťouchá do bramborové koule.

Milada mu přidá naběračkou zelí.

„Něco se muselo stát,“ propichuje básník plátek domácího uzeného.

Rudolf si nalije dalšího panáka pálenky.

„Budu muset na četníky,“ host odloží příbor. „Vlastně, to je paradox, ale – vy jste tady četník, ne? Můžete vyhlásit pátrání?“

Rudolf místo odpovědi pije, Milada panikaří, cesta do Itálie je v ohrožení. Přihodí hostovi bezradně na talíř další knedlík, může si z nich postavit pyramidu, on na ně však jen automaticky poklepává nožem a popisuje, jak jeho bratr vypadá. Rudolf pije rychleji, polyká, až se zalyká, neslyší, opravdu ne, neví, neví nic, neví, jak dlouho se pokouší utopit se, když v tom zaduní vstupní dveře. Čísi pěst do nich vytrvale mlátí. Vrhne se do chodby a rozrazí je, zírá do očí veliteli a svému mrtvému, oba jsou opilí, oba jsou živí, líbají Rudolfa do vousů, plácají ho po zádech, básník odhazuje příbor, objímá se s bratrem, kterého prý málem zastřelili ti zpropadení pašeráci, překřikují se německoitalsky, smějí se, zapíjejí to, objímají a líbají Miladu. „Ukážu vám, jak se tady u nás slaví,“ škytá velitel.

„Ukážu vám, kde mě málem zabili,“ míří smějící se horolezec prstem jako pistolí na Rudolfa.

„Ukážu vám, kde vám vystrojíme svatbu,“ vytahuje básník pohlednici.



display
sdružení
pro výzkum
a kolektivní praxi

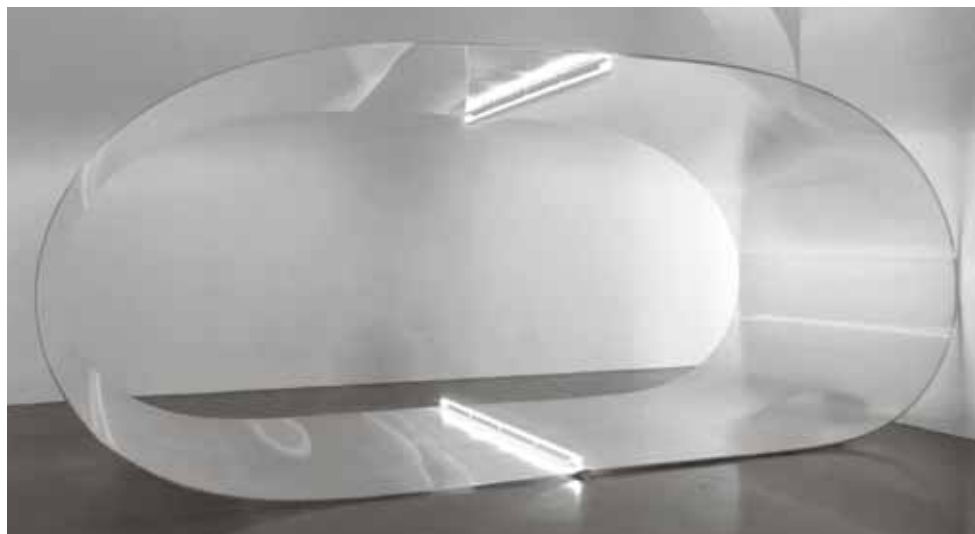
Multilogues on the Now: Technologie těla

Luiza Prado, Edna Bonhomme, Rebecca Beinart, Trans*parent, Margrit Schildrick, Kateřina Kolářová, Dagmar Schultz, Ika Hügel-Marshall a další

Vernisáž: 2.4.2019 od 18:00
Výstava potrvá od 2.4.2019 do 9.6.2019

PAVEL KORBIČKA
DEFLECTION
13.3. – 28.4.2019
Dům umění města Brna

www.dum-umeni.cz



The Brno House of Arts



DIVADLOX10

TANKRED DORST

PREMIÉRA
28.3.

CO BY TI UČINILO
ŽIVOT TAKOVÝM,

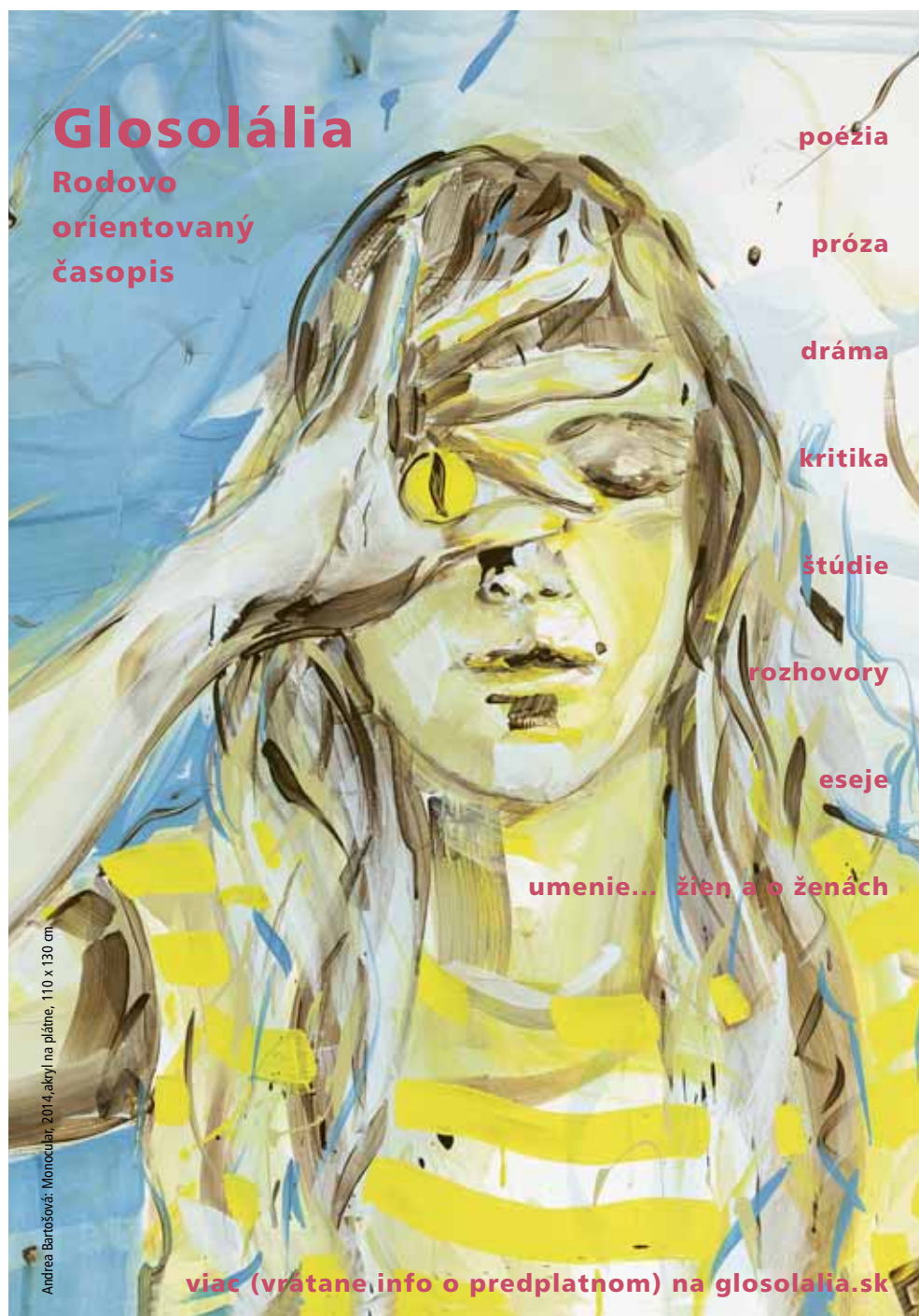
**KRÁSNÉ
MÍSTO**

ABY HO STÁLO
ZA TO ŽÍT?

WWW.DIVADLOX10.CZ Charvátova 10/39, Praha 1

MINISTERSTVO KULTURY

A2



Glosolália

Rodovo
orientovaný
časopis

poézia
próza
dráma
kritika
štúdie
rozhovory
eseje
umenie... život a o ženách

viac (vrátane info o predplatnom) na glosolalia.sk

Andrea Barošová: Monocular, 2014, akryl na plátne, 110 x 130 cm

Alžírsko se probouzí

Prezidentský přízrak a rozpadající se režim

V Alžírsku pokračují velké demonstrace proti – v pořadí již páté – kandidatuře dvaaosmdesátiletého, vážně nemocného prezidenta Abdelazíze Butefliky. Země, která v devadesátých letech zažila občanskou válku, možná čeká další zásadní zvrat.

JAKUB HORŇÁČEK

Alžírsko bylo dlouhá léta považováno za společnost, která se po zničující občanské válce z počátku devadesátých let dostala do fáze vnitřní normalizace. Zemí neotřásla ani vlna takzvaného arabského jara a jediné viditelné manifestace vzdoru se často omezovaly na kabylské oblasti. Vládnoucí vrstvy tak nemusely ani přistoupit na reformy – či lépe řečeno zdání reformu – jako v sousedním Maroku. Symbolem vnitřní stagnace je dlouholetý prezident země Abdelazíz Buteflika, z něhož se po cévní příhodě v roce 2013 stal přízrak.

Pryč se systémem

I proto bylo velkým překvapením, když se na konci února zvedla ve všech větších alžírských městech vlna demonstrací a občanského odporu. Rozbuškou se stalo rozhodnutí prezidenta Butefliky znovu kandidovat na úřad hlavy státu. Starý prezident, kterého de facto ve vládě nahrazuje skupina blízkých politiků z bývalé revoluční Fronty národního osvobození (FLN), již několik let komunikuje se svými občany výhradně skrze dopisy a články v novinách. Dle zdrojů švýcarského tisku je na tom Buteflika zdravotně tak špatně, že jeho stav vyžaduje neustálou lékařskou kontrolu na klinice v Ženevě. I z tohoto důvodu nepodal končící prezident svou kandidaturu osobně, jak je v Alžírsku ústavní zvyklostí, ale nechal se nahradit ředitelem své volební kampaně. To vyvolalo mezi Alžířany další otázky a současně snížilo legitimitu prezidentského úřadu: je totiž nadmíru jasné, že za Butefliku vykonává úřad kohorta jeho „oddaných vězňů“.

Režim první náznaky protestů silně podcenil a doufal, že brzy ustanou. Vývoj se ale ubírá opačným směrem a desetitisícové demonstrace v březnu zachvátily ulice všech hlavních alžírských měst. „Teď už víme, že můžeme demonstrovat,“ říkají účastníci protestů, kteří takřikajíc za pochodu objevují způsoby, jak oživit dlouhá desetiletí zamrzlou společnost. Jiskra přitom nepřeskočila jako v minulosti v Kabýlii, ale v Alžíru a Oranu. „Système dégage“ (pryč se systémem) je napsáno na transparentech jazykem bývalých kolonialistů.

Hlavní slovo v protestech mají mladé generace, které nezažily šok devadesátých let a současně tvoří polovinu alžírské populace. Do ulic vyšly i zbytky kdysi silné občanské společnosti, a to v první řadě aktivisté a odboráři, kteří protestují proti okaté sounáležitosti vedení odborové konfederace Ugta s politickou garniturou. Mezi protestujícími jsou i ženy, které vůbec nejvíce doplatily na současné uspořádání. Kompromis dosažený na konci devadesátých let znemožnil další pokrok v oblasti občanských práv a sociální rovnosti, ale postavení žen ještě více podkopalo pruderní klima, nasáklé utahováním šroubů v oblasti sexualit a „společenských mravů“.

Porouchaná demokracie

Protest namířený proti podání kandidatury v systému, který je formálně pluralitní, se může zdát podivuhodný, a dokonce i nedostatečně demokratický. Jenže Alžírsko je od konce devadesátých let porouchanou demokracií. V jejím středu je FLN, jež se pasovala na strážce příměří po občanské válce a garanta toho, že se nevrátí společenský chaos. Tuto roli Alžířané dlouhá léta akceptovali, přestože se za bývalou revoluční stranou již dlouho schovává banda oportunistických a zkorumpovaných politiků. „Beztrčnost za systematickou korupci, přítomnost arrogantní oligarchie a rozprodávání veřejných statků kamarádíčkům – to vše se děje za bezmocného přihlížení Alžířanů,“ popisuje situaci v zemi předseda Alžírské ligy za lidská práva Nourredine Benissad. Společenská stagnace se již citelně projevuje i v ekonomii, která

trpí typickou holandskou nemocí: nejen že Alžírsko nedokázalo diverzifikovat své hospodářství, ale ani těžba ropy a plynu již nejsou tak rentabilní a účinné jako v minulosti. Jedinou alternativou vůči společenskému marasmu a také plíživému přibližování světské moci k náboženství se pro generace mladých Alžířanů stala emigrace do Evropy, zejména do Francie.

Ačkoli se to vládnoucí garnitura pokouší tajit, současné protesty jí mocně otráslly, a dokonce už došlo na první demise. Sám Buteflika ve svém posledním projevu napsal, že si přeje spořádané předání moci, k němuž má dojít až po prezidentských volbách. Staronový

prezident se zaručil, že svolá novou celonárodní radu, jež vytvoří základy pro novou ústavu, a poté odstoupí. Nejvýznamnější opoziční síly, které dosud přežily na okraji alžírské politiky, se nicméně rozhodly volby bojkotovat a nekandidovat v nich. Prezidentský přízrak se tak možná utká pouze s protikandidáty, kteří budou hrát úlohu klaunského komparsu, pokud se ovšem starý režim nesesype ještě před volebním kláním. Alžírskou situaci totiž nejlépe vystihuje rčení „nevíš dne ani hodiny“. Na obzoru ale chybí politická síla, která by dokázala být demiurgem tohoto epochálního přechodu.

Autor je spolupracovník italského deníku Il Manifesto.



Režim první náznaky protestů silně podcenil a doufal, že brzy ustanou. Foto David Ridler

par avion

Z ČÍNSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL FILIP JIROUŠ



Na počátku března se každoročně koná formálně největší čínská událost roku, takzvané Dvojí zasedání. Jedná se o setkání Všečínského shromáždění lidových zástupců, čínské variace na parlament (s necelými třemi tisíci členy jde o největší politickou instituci svého druhu na světě), a Čínského lidového politického poradního shromáždění, které má díky zastoupení různých menšin a nepolitických kruhů pomáhat s formováním čínské politiky. Z pohledu fungování státu nejvyšší setkání zaplňuje titulní stránky čínských, ale také zahraničních novin. Článek na serveru Xinhua ze 4. března zdůrazňuje právě mezinárodní potenciál události. Cituje přitom předsedu Latinskoamerického parlamentu Eliase Castilla, řeckého experta na mezinárodní vztahy nebo Associated Press, kteří se ve svém hodnocení shodují: **Dvojí zasedání je pro Čínskou komunistickou**

stranu především příležitost ukázat vůli k podpoře multilaterality a svobodného trhu. Xinhua uvádí, že „pro západní země je nesmírně důležité pochopit čínský ekonomický rozvoj“, a zahraniční média odhadují, že se čínské ekonomice dostane záruky stability skrze „realizovatelnou politiku stabilního růstu“. Text dále cituje čínskojazyčný The China Press, podle něhož jsou nyní „vhodné podmínky pro hlubkovou reformu daňového systému, finančnictví a státních podniků“. Nutno dodat, že jde o médium, přes něž se Komunistická strana Číny snaží ovlivňovat diskurs mezi krajany v USA. Stejně tak je namístě poznamenat, že na zmiňované reformy se čeká roky a stále jsou v nedohlednu, a tak už v ně skoro nikdo ani nedoufá. Přesto i deník Nikkei Shimbun, japonská obdoba Financial Times, uznává, že „směr, kterým se bude ČLR ubírat, ovlivní Asii, a dokonce i celou globální ekonomiku“. Dvojí zasedání je sice pouhým nástrojem sebezpotvrzování linie čínského ústředí, ale přesto je důležité, neboť z něj zjistíme, co si Čína přeje, abychom viděli. Nikoli náhodou tam letos ve velkém zapojili cizince do svého vysílání a také vydali podivný „rapový“ klip v angličtině, jenž zemi ukazuje jako stabilní prvek světového uspořádání, a účinkující „rapper“ se v něm nepřímo trifuje i do amerického prezidenta Donalda Trumpa (video naleznete na YouTube pod názvem Two Sessions: A rap song extolling China's annual political meeting).



Se stupňující se důležitostí studia ideologie v Si Ťin-pchingově Číně vzrůstá i důležitost Lej Fenga, pravděpodobně smyšleného hrdiny maoismu, který celý svůj život prožil v armádě, kde sloužil vlasti a lidu. Dodnes je prosazován jako vzor pro všechny uvědomělé Číňany a státní zaměstnance, vojáky a policisty především. Není tedy náhoda, že se mu věnuje přední místo v novinách **Žen-min ž'-pao** z 5. března. „Lej Feng je modelový příklad své doby, ale duch Lej Fenga je věčný,“ pronesl generální tajemník KS Číny a dodal: „Vy sami na svých místech buďte nikdy nerezavějícími šrouby a semínky Lej Fengova ducha.“ Podobné výroky jsou jasnou snahou znovu etablovat Lej Fenga jako příklad morálně čistého proletáře, jenž by měl být vzorem celé Číně. **V minulosti byl neexistující hrdina terčem posměchu a satiry ze strany některých částí čínské populace, nyní se však zjevně znovu dostává na výsluní a jakákoli vůči němu namířená kritika se stává nebezpečnou.** Mýtus Lej Fenga je projektem sociálního inženýrství a spolu s jeho jménem se znovu vynořují i nepříjemné odkazy na čínskou kulturní revoluci. Právě v souvislosti s návratem kultu osobnosti, rudých oper a dalších dříve tabuizovaných aspektů vrcholu maoismu je tak tento na první pohled směšný článek vlastně docela děsivý.



Čína nejen v důsledku své neblaze proslulé a dnes již zrušené politiky jednoho dítěte začíná čelit demografické krizi – populace rapidně stárne a ubývá pracovních sil. Během Dvojího zasedání tak byla jedním ze žhavých témat právě státní rodinná politika. Hlavními problémy jsou podle Wang An-pcheje, kádra ve vysokých postech několika institucí zabývajících se demografickými problémy a rodinným plánováním, právě struktura a velikost populace. V textu na serveru **Ifeng News** jsme se mohli 6. března dočíst, že je potřeba zvýšit kvalifikaci a rozvinout schopnost pracovních sil a nakonec správně implementovat politiku dvou dětí a vypořádat se s problémem, že lidé nechťejí nebo se neodvažují mít děti. Zmiňovaný politik nicméně uznává, že „pro porodnost není ani tak důležitá rodinná politika, jako ekonomická a sociální politika“. **I přesto to nevypadá, že by se čínští komunisté chystali rodinné plánování deregulovat.** Přelidněnost je zjevně větším strachem než nedostatek mladých pracujících. Na Západě se podobné problémy řeší migrací, Čína je ale vůči imigrantům poměrně nevládná a trpí negativním migračním saldem v řádu milionů. Čínští plánovači byli zaskočeni neustále klesající natalitou i po zrušení přísné politiky jednoho dítěte, která stvořila desítky milionů dětí, jež dodnes žijí zcela mimo systém jen proto, aby rodiče nemuseli platit likvidační pokuty.

Hrdé vítězství barbarství

Rozhovor s filosofem Gáspárem Miklósem Tamásem

Nejen o tom, jak vypadá implementace neliberální politiky a křesťanské demokracie v podání vlády Viktora Orbána, jsme mluvili s významným maďarským myslitelem Gáspárem Miklósem Tamásem. Současnou situaci ve své domovině líčí jako dobu temna.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Viktor Orbán minulý rok v červenci ohlásil příchod „nové kulturní éry“. Zatímco v minulosti oznamoval nástup neliberální demokracie, nyní tvrdí, že je třeba „zakotvit politický systém v kulturní éře“. Jak to v praxi vypadá a jak se mu to daří? On ve skutečnosti nikdy nemluví o „neliberální demokracii“, pouze o neliberálním státu či silném státu nebo etnické homogenitě. Ohlásil začátek nové kulturní éry, což prakticky znamená – v naprostém souladu se základními principy alternativní pravice – konec „kulturního marxismu“, „levicového liberalismu“ a feminismu, jinými slovy naprosté odmítnutí dědictví osvícenství. Je to starý známý meziválečný konzervativismus se svou nenávistí k Západu spojený s nacistickým ztotožněním liberalismu a marxismu a jedinou „pozitivní“ a falešnou myšlenkou rasové čistoty.

Jedná se o otevřené vyhlášení války „modernistickým“ intelektuálům – tedy všem intelektuálům, včetně konzervativních – a nenáviděné Evropě s jejími prohnilými a dekadentními představami o lidských právech nebo socialismu. Lidskoprávnost je oficiálně prohlášena za nepřítele maďarského státu. Vládní sdělovací prostředky zveřejňují hysterické útoky na nejdůležitější osobnosti naší kulturní minulosti, jako jsou Sándor Petőfi a Endre Ady. Pouhá připomínka republiky je považována za zradu, dekadentnost, projev zednářství, kosmopolitnosti, kryptokomunismu a známku špatné karmy.

A jaký vztah má tato antikultura k lidské sexualitě?

Je to kultura zakořeněná v sexuální panice, proklínající genderový fašismus a zaměřená proti Evropě, kterou ovládá homosexuální lobby a jež brání „normálnímu“ demografickému vývoji. Plození bílých dětí je údajně nahrazováno dovozem barevných lidí židovsko-evropské kliky, což vede k mísení ras a k muslimskému kalifátu se sídlem v Bruselu. Dalším zajímavým prvkem je útok na tradiční vysokou kulturu, která je zdrojem autority inteligence. Cílem není transformace, ale anihilace moderní nebo – chraň bůh – humanistické kultury, doprovázená hrdým vítězstvím barbarství.

Bývalý režim kulturu cenzuroval a neváhal represivně stíhat veškeré umělce, kteří se z nějakého důvodu znelíbili. Paralelně ale vznikala i takzvaná druhá, undergroundová kultura. Můžeme něco podobného vidět i v dnešním Maďarsku, nebo je srovnání s režimem státního kapitalismu nevhodné?

Ve všech společnostech vždy existuje nějaká forma cenzury. Od šedesátých let zřetelně kultura nebyvale kvetla, šlo o zlatý věk maďarského filmu, divadla, knih, překladů i periodik. Hegemonie marxismu-leninismu postupně upadala, v osmdesátých letech byla téměř zapomenuta. Mezi živné myslitele tehdy patřili Max Weber, Ludwig Wittgenstein a Martin Heidegger. Nevybavím si jediného komunistického spisovatele té doby. To levice skončila v undergroundu. Nejvýznamnější

marxisté Lukácsovy školy, ale i mnozí další, byli zakázáni, propuštěni či přinuceni emigrovat. Podobně jako v západních sociálních státech bylo hlavní myšlenkou Kádárova režimu dosažení bohatství a stability – a kult soukromého života, kultivace vlastní zahrádky a auto. Autoři předválečné pravice byli všichni rehabilitováni a hojně vydáváni. Většina lidí, kteří přešli do „undergroundu“, se tam ocitla dobrovolně a na protest a represe byla mírná. Existovala spíše „undergroundová politika“ než „undergroundová kultura“. Myšlenka rovnosti byla tehdy vysmívána jako pozůstatek komunismu, oficiální intelektuálové s dobrým postavením i stranický tisk velebili habsburskou monarchii a Thatcherovou. Hlavním rozdílem oproti dnešní situaci bylo omezování nacionalismu a samozřejmě otevřené protisovětských postojů. Ale i to bylo celkem neúspěšné. Solidarita s bouřícími se polskými dělníky byla nulová, byli považováni za líné a politováníhodné chudáky, zatímco „my“ jsme trávili dovolenou na dalmatském pobřeží. Já, disident bez práce, tedy samozřejmě ne, dokud mi konečně nebylo povoleno učit v Americe a ve Velké Británii – a mohl jsem se vrátit.

A dnes?

V současné době téměř nedochází k osobnímu pronásledování umělců a myslitelů, pouze se házejí pod nohy klacky institucím, kde by mohl vzniknout odpor: univerzitám, výzkumným ústavům, filmovým ateliérům, novinám, rozhlasovým a televizním stanicím. Média vlastní přes prostředníky pouze Orbán. Existuje několik málo čtených týdeníků a internetových časopisů liberálního zaměření, jsou ale stále bulvárnější, a ač projevují k Orbánovu režimu nenávist, kážou jen přesvědčeným. Všechny regionální noviny mají stejný obsah, s výjimkou místních, většinou senzačních zpráv. Stovky lokálních, hudebních a sportovních rozhlasových stanic vysílají stejné zprávy, především o zločinnosti dekadentního Západu a o vládních úspěších. Je v tom méně plurality a různorodosti než v roce 1979, ale opozice není cenzurována.

Její média jsou jen kupována a zavírána, inzerentům je vyhrožováno, a časopisy, webové stránky a blogy tak často končí kvůli nedostatku finančních prostředků.

Můžeme tedy říct, že Orbánův útok na akademický a kulturní prostor je zároveň také útokem na levicové myšlení? Ve skutečnosti je levice poměrně malá a okrajová, útok je většinou veden na liberalismus a proti jakékoli představě sociální, genderové, etnické a politické rovnosti. Státní propaganda neustále mluví o komunistech, zejména od doby celkem apolitické vlny stávek, a oživuje výše zmíněnou nacistickou úvahu, podle níž jsou liberalismus a marxismus, komunismus a kapitalismus identické. Slabá levice je tím nevědomky ovlivněna, útočí na nadnárodnost, globalizaci a neoliberalismus a nechává na pokoji místní buržoazii. V důsledku toho já jakožto marxista už nepůsobím jako nepřítel státu, protože se předpokládá, že jakýkoli antiliberál je užitečný. V pravicovém tisku jsem opakovaně chválen za svůj styl a údajné intelektuální schopnosti – i když, přirozeně, zaznívá, že „s ním naprosto nesouhlasíme“. Kdybych byl liberál, tohle by se stát nemohlo.

Orbánova politika negativně dopadá na všechny vrstvy společnosti, od dělníků až po univerzitní profesory. Nakolik je efektivní občanský odpor a protesty v ulicích?

Většina lidí by účinnost odporu zhodnotila z výsledků voleb. Takzvané opoziční strany jsou bez šance a neustále se hádají o koalicích a spolupráci. Státní propaganda s fanfárami předvádí, že „levicově-liberální“ strany skončily jako spojenci exnacistické strany Jobbik – což je naprostá pravda –, a popichuje liberály a socialisty neustálými připomínkami případů levicového antisemitismu a rostoucího počtu protizidovských incidentů v západní Evropě – také naprostá pravda –, což je úplně geniální. Na jedné straně to levicově-liberální opozici znesnadňuje situaci, na straně druhé se tak v centru pozornosti udržuje židovská otázka, v níž je vždy ve výhodě pravice,

a jejich antisemitističtí příznivci jsou touhle show nadšeni. Po jakémkoli promyšleném kroku opozičních sil následuje řada neuvěřitelně rasistických, nenávist rozněcujících a obscénně protizidovských, protiromských, antimuslimských, protiženských a homofobních vyjádření příznivců Jobbiku. Tím je veškerý možný politický zisk opozice rozmetán. Těm, jimž říkám pravá levice – většinou velmi mladí lidé –, radím, aby zůstali co nejvíce vzdáleni toxické oficiální opozici, pokud chtějí pracovat na lepší budoucnosti. Demonstrace – stejně tak jako v Rumunsku a Srbsku – byly politicky protahované, přičemž důležitou roli hrála krajní pravice. Je pravda, že se poprvé objevily červené vlajky, ovšem vedle neonacistických symbolů. O iluze o Evropské unii není nouze – myslím, že je tomu tak z nutnosti –; je tu symbolický boj mezi představou Západu a fiktivním Východem, z jehož bezobsažnosti a lživosti jsem zoufalý.

Ve středoevropském prostoru existuje především kvůli disidentní historii poněkud kýčovitá představa o intelektuálovi či spisovateli jako svědomí národa. Jaká je role intelektuálů a spisovatelů v současném Maďarsku?

Vida. Tuhle skutečně kýčovitou ideu si Češi oblíbili, ačkoli do určité míry ji mají rádi i Slováci. Žádný kult intelektuálů disidentů nikde jinde neexistuje. Svého postavení jako veřejné osoby jsem nedosáhl v Maďarsku nikoli díky, ale navzdory skutečnosti, že jsem byl – a pochopitelně stále jsem – disident-intelektuál. Dostal jsem rozhrěšení, protože už dnes nejsem liberál. Intelektuály se buď opovrhne, nebo jsou zapomenuti.

Dvě stovky maďarských spisovatelů během velkých demonstrací v působivém manifestu podpořily jednotu studentů a pracujících; v tisku to skoro nebylo zmíněno. Nezáleží na tom. Slavní maďarští intelektuálové dostávají prostor pro své názory pouze v západním tisku, nikdy se neobjevují v maďarských médiích, většina lidí nemá ponětí o tom, kdo jsou, nebo spíše kdo byli. Jediné politicky relevantní osoby jsou populární hvězdy, mediální klauni a youtubeři či „influenceri“, kterým se daří v prostředí nenávistných drbů. Jedná se o upadající národní kulturu v rozkládajícím se státě a sužované občanské společnosti. Nebude to trvat věčně, ale pro tuto chvíli temnota zahalila celou krajinu.

Z angličtiny přeložila **Marta Martinová**.



Gáspár Miklós Tamás. Foto z osobního archivu

Gáspár Miklós Tamás (nar. 1948) je maďarský filosof, původem z rumunské Kluže. Kvůli protirežimním politickým názorům emigroval v roce 1978 do Maďarska, kde působil jako profesor filosofie na Budapeštské univerzitě. Od konce osmdesátých let byl hostujícím profesorem například na Yaleově univerzitě. Na konci osmdesátých let podporoval vytvoření maďarského Svazu svobodných demokratů, v letech 1989 až 1994 byl jako člen této strany zvolen do parlamentu. Kvůli svému obratu k marxismu v roce 2000 svobodné demokraty opustil. Od roku 2002 je místopředsedou maďarské sekce Sdružení pro zdanění finančních transakcí a pro pomoc občanům (ATTAC).

Ako oslabiť demokraciu

Maďarsko ako európska avantgarda



Viktor Orbán sa stal ambasadorom politického experimentu gulášové demokracie. Foto Istvan Dido

Politika Viktora Orbána je do značné míry založená na prístupu, ktorý chápe politický projekt ako terapeutickú skupinu, v níž lze z nedostatkov klientů udělat jejich přednosti. Maďarská cesta oživuje identitářství a obyvatele zemí visegrádské čtyřky staví do pozice nové evropské elity.

ZUZANA KEPPOVÁ

Pri každej mozgnej príležitosti Viktor Orbán prednáša o svojom veľkom projekte zmien, ktorý má vo výsledku prispôbiť systém vládnutia, ktorému sme sa dovtedy učili, regionálnej skúsenosti. Urobiť demokraciu akousi domáckejšou, pohodlnejšou pre naše maniere a chute. Už sme počuli aj výraz gulášová demokracia. Nie je to výlučne maďarská špecialita, aj keď Orbán sa stal ambasádorom celého politického experimentu.

Orbánov guláš nie je pre demokraciu nijako zdravý. Keďže odbúrava vyvažovanie zložiek moci a vážne poškodzuje spoločenskú pluralitu – vrátane demonizácie celých skupín obyvateľstva. A teda vo výsledku mení demokraciu na nepoznanie. Na čosi iné, čo obsahuje veľké dávky autoritatívnych režimov a korupcie, s čím máme v regióne bohaté skúsenosti. Na Slovensku v podobe mečiarizmu dokonca celkom nedávne.

Zároveň sa však neprestávame pýtať, prečo sa v krajinách Vyšehradu tomuto projektu darí. Prečo sa demontáž demokratických garancií a spoločenského smerovania, ktoré ešte donedávna symbolizovalo úspešný príbeh transformácie, stáva prijateľnou?

Kto je dobrý Maďar

Postsocialistické spoločnosti boli v transformačnej teórii nahliadané ako nehotové. Mali sa reformovať, prerábať, meniť. A to nielen čo sa týka ekonomiky, ale aj vo vzťahoch či návykoch. Naopak, spoločnosti západné im boli predkladané ako hotové, nasledovaniahodné. Tohto nerovného vzťahu sa chytil Orbán najvýraznejšie a najhlučnejšie.

Tvrdením, že chce viesť Maďarov do novej éry, odkazuje, že transformácia je uzavretá, je to minulosť a teraz sa začína niečo nové. Kde majú spoločenské vzorce diktovať Maďari a nie im majú byť diktované.

Dokonca stavia Maďarov na čelo Vyšehradu a ten na špicu vývoja ako európsku avantgardu. Toto účelové prehánanie je však príťažlivé pre stredoeurópske sebavedomie, ktoré utrpelo transformáciou nielen povestnú stratu istôt, ekonomické turbulencie, ale aj v rovine kultúrnej relevancie.

Stredoeurópania totiž veľmi skoro prešli z pozície víťazov nad totalitnými režimami do roly tých, ktorí sa musia učiť demokracii.

A nutne v procese zlyhávajú, sú kritizovaní a žiadani, aby sa viac snažili. Vráťane vnútornej kritiky, samozrejme. Nie sú to len rebríčky, indexy či rozličné hodnotenia prichádzajúce zvonka, ale aj hlasy vnútri krajiny, najmä z prostredia elít, ktoré poháňajú transformáciu.

Maďarský premiér predstavil svoj politický projekt ako terapeutickú skupinu, kde voličom potvrdzuje, že sa nemusia meniť, pretože úplne stačí, keď sú sami sebou. Ich najdôležitejšou kvalitou je, že sú dobrí Maďari. A hneď si aj sám udelil výsadu definovať, čo to znamená byť takýmto dobrým Maďarom. A tiež ukázať prstom, čo je „nemaďarské“.

Je to šikovný spôsob, ak sa zbaviť práve transformačných elít – ajhľa, Stredoeurópska univerzita – a nahradiť ich novým materiálom. Zmena definície, kto môže a kto nesmie byť elitou, sľubuje obracanie spoločenských vrstiev vidlami, a tak si tiež vyrába lojalistov.

V regióne to nie je nič nové, striedajúce sa režimy často prehádzovali spoločenské vrstvy a vytlačili „staré“ elity za pomoci novej ideológie. Orbán tak vyhnaním Stredoeurópskej univerzity vytvoril prvých oficiálnych exulantov svojho režimu. Ak nerátame demoralizovanú mládež, ktorá ochotne krajinu opúšťa a neochotne sa vracia – čo je však štatistická vlastnosť celého postsocialistického regiónu.

Tepláková demokracia

Posttransformačný syndróm využíva napríklad aj prezident Zeman. Vzduchuje proti vzorom, vedie akýsi oslobodzovací boj, ktorý spája obdiv k nedemokratickým režimom so zlovykmi životného štýlu ako fajčenie a nadmerné pitie. Je to príklon k prostrediu, ktoré nekladie nároky, nedáva si podmienky, nemeria progres v jednotlivých oblastiach, ale javí sa ako pohodovejšie, priam chápujúce. Buď sám sebou, buď „český“. Zase s dodatkom – ako v prípade Orbána –, že „českosť“ sa tu odvíja od samotného Zemana.

Zeman je príslub akejsi teplákovkej demokracie, kde si človek môže slobodne zanadávať, prdnúť a zapotácať sa. Je predsa doma a nenechá sa nikým okrikovať. Môže pestovať svoje neresti a necítiť sa viazaný žiadnymi zdokonaľovacími programami, protestovať proti diétam a separovaniu odpadu. Som, aký som, a chcem byť milovaný práve taký.

Kým Orbán ponúka, že Maďari sú dokonca kvalitnejší Európania, ktorí môžu teraz podľa svojich cností formovať európsky projekt, Zeman skôr kladie nároky na okolie, že musí byť tolerovaný a rešpektovaný, aký je. A takto oslobodzuje aj svojich priaznivcov.

Jeden sľubuje novú prestíž, druhý relax a prijatie. Sú to akési pokračovania špecifického národného naratívu – heroického v prípade Maďarska, ale aj Poľska, a vzdorovitého zápečníctva v českom, no aj v slovenskom prípade. Je to politická inscenácia charakteristík, ktoré sú, samozrejme, politický konštrukt, no istej nemalej skupine sa javia a sú pociťované ako autentické. „Takí sme!“ povedia si.

Vo vleku týchto príbehov o sebe, o prijatí vlastnej identity a vzoprení sa vzorom môžeme tiež porozumieť tomu, prečo občania nechávajú politikov, aby strhávali kusy práce vybudovanej demokracie. Postavíme si čosi vlastné, nie sme odkázaní na cudzie príkazy. A v tomto priam antikoloniálnom zápale nechávajú domácich politikov experimentovať so systémom, brať si viac moci a nevyvozovať zodpovednosť. „Sme, akí sme. Hlavné, že sme svoji.“

Odbúravanie pluralizmu

Odklon od presvedčenia, že chceme napodobňovať staré demokracie a osvojiť si tieto princípy vlády a spravovania štátu, potrebuje silné alibi. Orbán sa ešte ako študentský líder vymedzoval voči komunizmu a neskôr prišiel k moci po sklamaní z korupčnej vlády

maďarskej ľavice. Svoj boj s pozostatkami komunizmu rozšíril na príbeh o Bruseli obsadenom komunistami prezlečenými za liberálov, ktorí sa snažia o socialistický zväz republík a potlačenie národného a kresťanského charakteru Únie.

V Poľsku vládna strana tiež stavia legitimitu svojich krokov na boji proti komunizmu. Ten má ospravedlniť aj zásahy do súdnictva a tvorbu paralelných, vláde lojálnych inštitúcií. S vysvetlením, že treba prekonať neduhy Okružleho stola, pri ktorom sa antikomunisti dohodli s vtedajšou mocou.

Vládna strana Právo a spravodlivosť hovorí o dokončení revolučného projektu, o dôslednej dekomunizácii spoločnosti. Tvrdia, že komunisti stále držia moc, prípadne sa zamaskovali ako liberáli a treba ich vytlačiť preč z vedenia spoločnosti.

V Poľsku a Maďarsku sa teda demontáž demokracie spustila pod hlavičkou finálneho vysporiadania sa s komunizmom. V najrozšírenejšom zmysle s ľavicou, liberalizmom a vôbec pluralitou ako takou, pretože je pociťovaná ako nepriateľská, štiepiaca národné sily a neautentická.

Zatiaľ v Česku a na Slovensku počujeme skôr apologetické naratívy, ktoré tvrdia, že minulý režim predsa mal svoje zásluhy. „Nebolo všetko len zlé, nebola tu čierna diera,“ hovoril neraz slovenský expremiér Fico. Vládnuca moc tu otvorene upevňuje kontinuitu s minulým režimom. Nie nejako ostentatívne a chválenkársky, len tak s pokrčením plecami.

Politici sa hlásia k projektu ochrany individuálnej pamäti a zásluh. Hovoria o drobnom, tvrdo pracujúcom človeku, ktorý si nezaslúži, aby boli jeho aktívne roky nazývané totalitou. A nie celkom náhodou tu miešajú pochopenie pre prežitý život a pocit jednotlivca, že jeho či jej život bol plný a hodnotný, s ospravedlňovaním režimu.

Tento projekt rehabilitácie súkromných spomienok sa spájal s lojalitou k vláde Smeru (alebo za účasti Smeru), ktorá predsa „robí pre ľudí“ a nedovolí, aby ktokoľvek – prezident, opozícia či mimovládky – ohovárali Slovensko a upierali mu zásluhy. Ak sa kritická práca postaví do takého svetla, že je to protislovenská činnosť, potom je legitimita opozície, ale aj médií či občianskych hnutí silne spochybnená. A sme opäť pri odbúravaní plurality. Ak aj nie konkrétnymi politikami, tak určite v rétorickej rovine.

V Česku sa spomienková kultúra pestuje najmä u komunistov, v Babišovej ANO ide skôr o akúsi zhovievavosť bez ideologických fanfár. Zhovievavosť s predstavou, že o moc sa netreba deliť, opatrne ju vyvažovať a dôsledne kontrolovať. Že je naopak žiaduca akási jednota, keď všetko od klobás po dennú tlač podlieha vôli jedného hýbateľa, ktorý tlmočí želania jednotného ľudu.

Napúšťanie prvkov nedemokratického vládnutia tak môže ísť v opozícii k dedičstvu komunizmu, ale tiež v predĺžení tohto odkazu. Ako dôležité alibi tu funguje efekt terapie a sebaaprijatia. Politici hovoria, že môžeme byť „svoji“ či „svojskí“. Môžeme byť sami sebou aj vo verejnom priestore, robiť politiku okolo svojich zlovykov. A predsa byť inšpiráciou pre druhých, vzorom.

Táto terapeuticko-motivačná politika zároveň druhou rukou siaha na to, čo je vyhodnotené ako rušivé v tomto projekte. Ako iné, nenaše, cudzorodé, odlišné, nepohodlné... Toto podmykanie demokracie sa stáva súčasťou politiky identity. Čo tiež vysvetľuje, prečo sa občania vo Vyšehrade zúčastňujú tohto rozkladu s pocitom, že sa v skutočnosti emancipujú od svojich tútorov a politicky vyjadrujú, kým sú.

Autorka absolvovala gender studies na Středoevropské univerzitě v Budapešti a pracuje jako redaktorka a komentátorka deníku SME.

A2+

J'ENTRE
PAR
TES
YEUX (FR)
TERRINE (FR)
NBODY (CZ)

UNDER
DOGS
PRAHA
19/3/2019
20H



GO ON

MINISTERSTVO
KULTURY

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

ŽIDOVŠTÍ VOJÁCI VE VÁLCE S NACISTY

SYNOVÉ A VOJÁCI

Neznámý příběh Židů,
kteří unikli nacistům,
a vrátili se s armádou USA
bojovat proti Hitlerovi

SKUTEČNÉ
PŘÍBĚHY

Bruce Henderson

Psal se rok 1942, když americká vláda nasadila do boje proti nacistickému Německu dva tisíce vojáků židovského původu. Speciálně trénovaní vojáci, známí jako Ritchie Boys, využívali znalost němčiny k efektivním výslechům a špiónážní činnosti. Zkušený a oceňovaný novinář Bruce Henderson přináší na základě rozhovorů s těmito válečnými veterány poutavý, a především v mnoha ohledech nový pohled na události druhé světové války.

 VYŠEHRAD

www.albatrosmedia.cz

 **Vltava**
Český rozhlas

Každý člověk může
dosáhnout větší
či menší, kratší
či delší nesmrtnosti

Četba na pokračování
k 90. narozeninám
Milana Kundery
čte Lukáš Hlavica

23 dílná série
denně od 1. 4. v 18.30
Od 24. 4. na 2 týdny
k poslechu na
vltava.rozhlas.cz

nesmrtnost

**kundera
'90**



Kulturní válka

Maďarsko po osmi letech Orbánovy vlády



Evžen Gál. Foto z osobního archivu

Překladaři z maďarštiny Robertu Svobodovi, žijícímu v Budapešti, a hungaristovi Evženu Gálovi, jenž působí na Univerzitě Karlově v Praze, jsme položili několik otázek týkajících se politického a kulturního programu Viktora Orbána.

ATTILA PATÓ

V Maďarsku jsou patrné politické snahy o posílení národní identity. Jaké pozitivní cíle v tomto smyslu formulovala současná politika a jakými prostředky se vláda snaží tento program uskutečňovat?

Do jaké míry je úspěšná realizace tohoto politického programu?

Jak by se dala charakterizovat politika posilování identity na poli vědy, vzdělání a kultury – tedy současná vládní politika kulturní a historické paměti, zvláště se zřetelem na výklad evropanství?

Evžen Gál

Krise identity nepochybně spojuje Evropu i Maďarsko. Zatímco ale evropskou identitu dostihla krize v důsledku migrace (vnější i vnitřní) in statu nascendi, ta maďarská zápolí už přinejmenším jedno století spíše se svou vlastní krizí. Evropská krize je tedy jen jakýmsi nádavkem (pokud vůbec), ale koneckonců přišla tak trochu vhod, aby se stala instrumentem politické moci. Funguje jako strašák liberální demokracie, která vítá v naší civilizaci cizí davy, nebo dokonce „hordy“ lidí, které nám znásilňují ženy, ale zároveň se nám báječně hodí, abychom vůči ní vymezili naše neposkrvněné maďarství a vlastně jedním vrzem i naše autentické křesťanské hodnoty, a tudíž i naše pravé evropanství. Liberální demokracie je ale převít, připouští i jiný názor; než je ten můj/náš, handrkuje se a polemizuje, tak ji jednoduše nahradíme iliberální demokracií, která je tak trochu nedemokracií – ústavní soud, prokuraturu, média, kontrolní orgány všeho druhu i justici obsadíme vlastními lidmi, volební zákon i ústavu uzpůsobíme vlastním potřebám. To je prvních osm let Orbánovy vlády.

Dnes už ovšem budujeme křesťanskou demokracii, tedy jasně se stavíme za evropské hodnoty. Jsme opět poslední baštou Evropy, která v minulosti bránila kontinent před nájezdy Tatarů či Turků a dnes žoldnéřů Sorošových. Ti posledně jmenovaní jsou, jak známo, v kulturní a vědecké sféře společnosti. Je třeba dobýt i tyto instituce! Buď vyhnáním (CEU), nebo zřízením nám nakloněných alternativních institucí (Maďarská umělecká akademie), výměnou vedení či koncepce kulturních organizací (Literární muzeum Sándora Petőfiho), likvidací či omezením autonomie vysokých škol, a nyní už dokonce i Maďarské akademie věd.

Prosím, připustíme, že matematika, fyzika, chemie, zkrátka přírodní vědy nejsou zcela neomarxistické obory, možná ani teologie nepatří k typicky levicovým vědám (i když ten František, podle mnohých maďarských biskupů, Evropě a migraci nerozumí!), ale proč se například historikové nevěnují více naší maďarské prehistorii (Hunům a dalším „předkům“) nebo otázkám naší nevinosti a obětí roli v historii 20. století (třebaže jsme přímo v ústavě „uzávorkovali“ naši šípáckou i komunistickou minulost v letech 1944 až 1989)? Proč lingvisté trvají na ugrofinském zařazení našeho jedinečného a ze všech jazyků nejdokonalejšího jazyka, když přece už i premiér prohlásil, že je to jazyk turkický. A proč literární vědci trvají na stávajícím literárním kánonu, když už dnes víme, že i kolébka maďarské moderny, časopis Nyugat, byl jen

židovským plátkem, vycházejícím v nevelkém nákladu? Horribile dictu: proč nás ti politologové neustále varují před otevíráním se ruskému a čínskému východu a sociologové bijí na poplach na základě divných statistických dat o stavu maďarského venkova či bídy čtvrtiny národa? Protože jsou levicoví/liberální! Zrušme akademickou síť, akademické ústavy (to je právě na pořadu dne)!

Ale existují i pozitivní stránky celého procesu, zvaného kulturkampf. Přesto, a někdy právě proto, se i nadále v Maďarsku rodí skvělá literární, výtvarná, filmová i jiná umělecká díla, vědecké práce a znamenité objevy, díky kterým nám – snad – toto všechno Evropa (jednou) odpustí.

Robert Svoboda

Kulturní politika Kádárovy Maďarské lidové republiky rozeznávala tradičně tři typy umělců: zakázané, trpěné a podporované. Zato nová kulturní politika dnešního Maďarska, rodící se pod taktovkou čerstvě ustavených, energických a z veřejných prostředků štědře dotovaných koryfejí pseudoobrozeneckého literárního života v „systému národní kooperace“ (tak zní oficiální charakteristika společenského zřízení budovaného od roku 2010 maďarským premiérem Viktorem Orbánem), si vystačí se dvěma kategoriemi. Podle aktuální klasifikace totiž existují maďarští spisovatelé píšící maďarsky pro maďarské čtenáře a vedle nich pak vyvíjejí činnost jiní maďarští spisovatelé, píšící rovněž jazykem maďarským, ale... A v tom je právě kámen úrazu! Tito spisovatelé byli odhaleni jako rafinovaní obchodníci, jejichž záměrem není potěšit a poučit domácí čtenářstvo, nýbrž především chtějí být překládáni. Není tedy divu, že volí styl, témata a umělecké postupy, s nimiž se mohou zalíbit a etablovat na západ od maďarských hranic, ale které jsou tuzemskému publiku cizí. Alespoň tedy takzvaným širokým vrstvám obyvatel, protože to, že autor píše pro kritiky, pro podobně založené kolegy spisovatele, zkrátka pro úzký okruh literátů, není žádný kumšt, naopak – je to zavrženíhodný nešvar; jehož si mohou cenit pouze představitelé kulturní elity (vyslov pokud možno s despektem), bující v centru Budapešti a jiných větších měst. (Zmínění elitáři, přesazení do českého prostředí, by byli dozajista stálými hosty „pražské kavárny“.) A je to! Nejnovější kreativní reinterpretace Leninových tezí o existenci dvou kultur v rámci každé národní kultury je na světě.

Je nabíledni, že kdo řekl A, musí říci i B, po stanovení diagnózy je třeba navrhnout terapii. Plánovaná perestrojka nezdravě chaotického literárního života v Maďarsku se nechvějně řídí heslem: „Literatura je to, co se čte, nikoli to, co za literaturu prohlašují odborníci.“ To se však zřejmě nebude vzta- hovat na odborníky působící v Petőfiho lite- rárním muzeu (PIM), jehož nový ředitel Szi- lárd Demeter chová ambiciózní plány. Ty jsou podřízeny jedinému cíli – poetickému, ač blí- že nespecifikovanému „zútulnění maďarské- ho světa“. PIM by se v oblasti literatury mělo stát „kváskem“ a současně „strážcem brá- ny“ a má v úmyslu v těchto dvou funkcích ovlivnit „literární přítomnost a budoucnost“. S pomocí vlastní literární agentury udá sprá- vný směr i překladové literatuře. Ve střední Evropě si uplete síť horizontálních kontaktů a stane se „středoevropským kulturním silo- vým centrem“.

Jinak řečeno, poměrně nedávno založe- ná a neuvěřitelnou státní finanční injekcí nastartovaná literární akademie si dala za úkol zajistit přísun autorů kýženého raže- ní, které bude moci literární agentura směle doporučit domácím i zahraničním čtenářům, nakladatelům a překladatelům. Stráž u brá- ny lze těžko chápat jinak než jako kádrování a ochranu nově budovaného, dosud křehké- ho literárního světa před „elitářskými vetřelci“ – ačkoli v lepším případě snad i před oprav- du neomluvitelnými diletanty. Odkdy, na jak dlouho (a zdali vůbec) bude uveden v život sen o „silovém centru“, to je ovšem zatím ve hvězdách, neboť pochopitelně bude záležet i na ochotě vyhlédnutých zahraničních part- nerů. Někteří z nich si možná ještě pamatu- jí, že pokusy s centrálně řízenou literaturou dosud nikdy nedopadly příliš slavně... Jenže co naplat, v Maďarsku, jak na to už před více než sto lety poukázal básník Endre Ady, pat- ří znovuobjevování a oprašování jinde dávno zavrženého haraburdí k folklóru.

Dobrá zpráva je, že z estetických či poli- tických důvodů nepreferovaní autoři nebyli zatím oficiálně z kategorie trpěných přesu- nuti na ještě horší pozici, i když v Maďarsku existují kulturní instituce, zařízení a sály, kde od jisté doby nejsou vítanými hosty. Vydává- ní jejich děl se však administrativní meze ani nadále nekladou, a pokud jste překladatelé nebo zahraniční nakladatelé a trváte na nich, klidně si je překládejte a vydávejte. Můžete si je také pozvat na knižní veletrh nebo na autorské čtení. Ale za své, dámy a pánové, za své...!



Robert Svoboda. Foto z osobního archivu

Vánoční blokády

Problematika protestů v neliberální demokracii

Prosincové masové demonstrace proti takzvanému otrockému zákonu v Maďarsku aktivizovaly i dříve spíše pasivní skupiny obyvatel. Ukázaly také, že kritika namířená proti režimu Viktora Orbána je značně limitovaná vládní propagandou i akceschopností opozice a odborů.

IVANA PRŮCHOVÁ

„Před třiceti lety v bývalém východním Německu a ve čtyřech visegrádských zemích vyšli lidé do ulic a tím také zcela změnili život v našich zemích.“ Těmito slovy zahájila na začátku letošního února Angela Merkelová svůj projev na tiskové konferenci v Bratislavě, která se konala u příležitosti setkání kancléřky s premiéry zemí visegrádské skupiny. Záhy nato přešla Merkelová k tématu vzájemných vztahů, které podle ní spočívají především v ekonomické spolupráci. „Shodli jsme se, že my jako země musíme dát jasně najevo, že jsme jedním z motorů ekonomiky Evropské unie. To samozřejmě souvisí se silnou průmyslovou výrobou – automobilový průmysl se mění a my si musíme nadále zachovat konkurenceschopnost.“

Protesty pod bodem mrazu

Toto prohlášení přišlo krátce poté, co v maďarském Győru skončila týdenní stávka dělníků pracujících v automobilovém koncernu Audi, která odstavila výrobu nejen v Maďarsku, ale také v německém Ingolstadtu, kde sídlí centrála společnosti, a výrazně ji omezila rovněž v Bratislavě. Příčinou bylo přerušení dodávek motorů, které se vyrábějí právě v Győru. Stávající požadovali navýšení platů, čehož také

po týdenním vyjednávání dosáhli. Jejich protest je ovšem nutné nahlížet v kontextu řetězce událostí, jehož spouštěčem bylo schválení zákona o přesčasech maďarským parlamentem v prosinci minulého roku. Záhy po jeho přijetí následovaly spontánní protesty v Budapešti a dalších městech, trvající do pozdních nočních hodin. Demonstrace a blokády dopravních tahů se staly v předvánočním čase pro mnohé každodenní praxí, v níž se kloubila situační kultura protestu s policejní konfrontací a teplotou pod bodem mrazu.

Přestože velké demonstrace nejsou v Maďarsku ani jindy okrajovým jevem, došlo podle názoru mnohých komentátorů v případě prosincových protestů ke značnému kvalitativnímu posunu, co se týče sociální skladby zúčastněných. V davu byli přítomni i lidé, kteří se do té doby necítili být součástí opozičního hnutí, ať už z důvodu jeho roztržitosti nebo proto, že kromě Jobbiku se žádné opoziční straně nedaří budovat stabilní základny v regionech.

Právě zapojení regionů lze vnímat jako novou kvalitu prosincové protirežimní mobilizace. Vázanost protiorbánovských vystoupení na hlavní město byla tak silná, že na mnohé ostřílené demonstranty z Budapešti působily zprávy o protestech v malých maďarských městech téměř exoticky. Mezi občanskými aktivisty a formujícím se studentským hnutím to vedlo k pochopení, že je nutné se vedle politického programu soustředit také na budování decentralizované komunikační infrastruktury, díky níž by mohlo dojít k větší aktivizaci obyvatel venkova a menších měst.

Otrocký zákon

Nabízí se otázka, proč to byl právě zákon o přesčasech, který vedl k doposud nejvýraznějšímu zpochybnění legitimacy Orbánovy vlády. Ve svém znění zákon upravuje horní limit přesčasů, které mohou podniky žádat po svých zaměstnancích, z dřívějších 250

na 400 hodin ročně. Zároveň prodlužuje lhůtu, v níž musí zaměstnavatelé svým zaměstnancům za odpracované přesčasy zaplatit, z jednoho na tři roky. Už během příprav se zákon ocitl pod palbou kritiky odborů a prosincové průzkumy ukázaly, že se k němu 85 procent populace v aktivním věku staví odmítavě.

Myslitelé jako Ágnes Gagyi a Tamás Gerőcs stavějí přijetí zákona do souvislosti s politikou reindustrializace, bez níž podle nich nelze vývoji v Maďarsku posledních let porozumět. Nedílnou součástí Orbánovy neliberální demokracie je postupující flexibilizace pracovních vztahů, nízká korporátní daň a v kontextu regionů také nejvyšší podíl národního důchodu vyhrazený na investiční pobídky pro zahraniční, především německý kapitál. Tato politika reaguje na strategii německého automobilového průmyslu přesouvat standardizované výrobní úseky s očekávatelně nižšími výnosy do sousedních či nedaleko položených ekonomik s levnou pracovní silou. Aktuálně v Maďarsku v automobilkách pracuje 120 tisíc lidí.

Orbánova vláda začala s reindustrializací hned po svém zvolení v roce 2010 v reakci na důsledky hospodářské krize. Kromě dotací a daňových úlev se průmyslové lobby podařilo získat rozhodující vliv na podobu legislativních iniciativ a reform. Podle Gagyi a Gerőcse se zájem německého průmyslu otiskl nejen do podoby zákoníku práce, ale také do reform v oblasti vzdělávání a daňové politiky. Nový zákoník práce z roku 2012 výrazně oslabil odbory a posílil postavení managementu. Ztížení podmínek k vyhlášení stávky uvolnilo cestu pro hladký průběh deregulace a s tím související prekarizaci práce.

Zákonem o přesčasech se vláda pod tlakem průmyslové lobby rozhodla vyřešit problém nedostatku pracovních sil, který je mimo jiné důsledkem masového odchodu převážně kvalifikované části populace ze země. Přes šok, který „otrocký zákon“ vyvolal, se jedná jen o další z řady opatření, která oklešťují práva zaměstnanců ve snaze přivábit a udržet zahraniční kapitál. Přesto se odborům i v těchto nepříznivých podmínkách podařilo využít potenciálu nastalé situace. Vedle opozičních politických stran to byly právě odbory, kdo se podílel na organizaci pochodů, demonstrací a blokád po celé zemi. Na začátku ledna dokonce ohlásily, že pokud nebude „otrocký zákon“ odvolán, jsou ochotny vyhlásit generální stávku. Hrozba generální stávkou ovšem postupně vyšuměla a úroveň organizovanosti v odborech zůstává velmi nízká.

Síla režimní propagandy

Lidé v Maďarsku vyšli v prosinci do ulic, aby vystoupili proti politice, jejíž represivní charakter omezuje vedle občanských také sociální práva. Dali tím najevo, že jim jsou důstojné pracovní podmínky dražší než zachování konkurenceschopnosti na poli automobilového průmyslu. Viktor Orbán si ovšem raději vyslechl názor kancléřky Merkelové, zatímco protesty proti „otrockému zákonu“ se snažil zneviditelnit svými facebookovými posty o atmosféře klidu a svících přibývajících na adventním věnci, případně zdiskreditovat prostřednictvím hlásných trub svého mediálního konglomerátu. Stálý přísun a cirkulace režimní propagandy ve veřejném prostoru velmi ztěžuje systematickou kritiku i věcnou debatu o politických alternativách, protože opozice se musí neustále potýkat s fantasmami konspiracemi, jež její aktéry pasují do role antikřesťanských a Sorošem sponzorovaných agentů, kteří jsou v Maďarsku nasazeni za účelem rozvratné a nyní již i atentátní činnosti. Některými médii bylo například jedno z protestních shromáždění vyliceno jako organizovaný útok na jesličky.

Autorka studuje historii na CEU.

ULTIMÁTUM

Lepší než si rvát vlasy

MATOUŠ HRDINA

Množství hmyzu na Zemi klesá děsivým tempem, a pokud bude vymírání pokračovat, za sto let může hmyz vyhynout takřka úplně a způsobit naprostý globální ekologický kolaps. Výsledky studie publikované v časopise Biological Conservation na začátku února obletly svět a staly se další posilou pro vlnu globální environmentální paniky, kterou už loni na podzim vyvolala zpráva Mezinárodního panelu pro změnu klimatu. V mediálním pokrytí celé věci ale trochu zanikl zásadní fakt: masivní vymírání hmyzu a dalších živočišných druhů je fenomén, proti kterému se dá na rozdíl od globálního oteplování relativně jednoduše zakročit.

Analýza Franciska Sánchez-Bayoa a Krise Wyckhuysa, shrnující výsledky třiasedmdesáti vědeckých studií z celého světa, byla sice po svém zveřejnění kvůli metodologickým mezerám podrobena dílčí kritice, ale její výsledky jsou v základních obrysech nezpochybnitelné. Populace hmyzu se rapidně zmenšují a na vině je především intenzivní průmyslové zemědělství spojené s používáním pesticidů a dalších toxických látek. Mezi dalšími dílčími příčinami je sice i globální oteplování, ale zdaleka nejde o hlavní faktor. A právě proto je vymírání druhů snad ještě větším pomníkem lidské hlouposti a pasivity, než je tomu v případě klimatických změn. U nich je totiž jasné, že k zamezení katastrofy je potřeba nevidané globální politické iniciativy a komplexní reformy fungování moderní společnosti. Zdá se to být skoro neřešitelný problém, a proto je přirozené, že už léta sílí volání po tlaku na politiky či zavržení konceptu „udržitelného“ růstu ekonomiky, propukají studentské stávky a další zoufalé snahy o zamezení procesu, který v jeho složitosti dokážeme jen stěží uchopit.

V případě vymírání hmyzu a dalších živočichů ale nic z toho není potřeba. Dají se na něj totiž aplikovat relativně jednoduchá řešení, začínající už na lokální úrovni, včetně dnes tak často vysmívané individuální spotřebitelské volby. Omezit nebo úplně vysadit konzumaci masa a mléčných výrobků, nakupovat produkty biologického zemědělství, podporovat lokální šetrné producenty potravin nebo třeba nechat na zahradě kus neposekané trávy totiž může úplně každý. Nijak se to přitom nevylučuje s nutností další veřejné a politické akce. Tlak na reformu zemědělské a potravinářské politiky musí být vyvíjen i na systémové úrovni, ať už v dialogu s politiky nebo přímo s farmáři a zemědělskými firmami. „Používání pesticidů“ nebo „destrukce krajiny“ jsou abstraktní pojmy, pokud ale dostanou tvář konkrétního zemědělce či korporace, bojuje se s nimi o poznání jednodušeji. Když někdo v sousedství práskuje pole chemickým svinstvem, možná je načase ho s následky jeho jednání konfrontovat. A na mezinárodní úrovni je načase začít diskutovat o tom, jestli si vymírání druhů a pokles biodiverzity nezaslouží své vlastní Kjótské protokoly a Pařížské dohody. Je to určitě rozumnější než si tvář v tvář řešitelnému problému rvát vlasy a slzet nad pádem civilizace.



Lidé v Maďarsku vyšli v prosinci do ulic, aby vystoupili proti politice, jejíž represivní charakter omezuje vedle občanských také sociální práva. Foto indymedia.org



Ivana Kašpárková
Vniveč
 Dauphin 2018, 80 s.

Poetika prvotiny Ivany Kašpárkové, nazvané Vniveč, se rozprostírá mezi intimně drásavou lyrikou a nutností emocionální stavů krotit apaticky chladným vyzněním. Básnění v podobě jakýchsi deníkových záznamů zde nabývá znovu na důležitosti jako jistá forma autoterapie. Tomu napomáhá i fokalizace sbírky, která je frekventovaně zaostřena na odcizené městské prostředí (básně prvního oddílu nejčastěji nesou názvy konkrétních ulic moravských měst) nebo do prostorů pustých bytů, v nichž se nelze doopravdy zabýdlet: „Kolikáté už stěhování do malých bytů/ kde všechno utíká klíčovou dírkou.“ Lyrický subjekt prožívá kromě nezabýdlenosti v prostoru i tíživé ponory do minulosti, která se trhá při marných snahách o uchopení, nebo se naopak zacykluje do stereotypu každodennosti: „Jdeš dál, ale pozpátku/ a vidíš, jak naše mladší verze/ už požírá příroda.“ Je sympatické, že poezie Ivany Kašpárkové je prostá zbytečných egoistických a narcistních výlevů i papouškování témat týkajících se ženské emancipace. I když autorka v jedné z básní cítí, že jí za zády někdo utahuje svěrací kazajku, pořád „dýchá promyšleně“. A třebaže se v závěru sbírky uzavírá do samotářské ulity, nelinou se z ní subjektivně plačtivé prožitky, ale silná básnická výpověď, která se nikomu ostentativně nepodobí.

Libor Staněk



Dale Pendell
Velký záliv. Kronika úpadku
 Přeložil Denis Kostomitsopoulos
 Dybbuk 2018, 263 s.

Dale Pendell je známý jako básník a především jako autor trojice zásadních knih o vlivu rostlin a jedů na člověka. Ve své dystopické knize z roku 2010 poukazuje na křehkou rovnováhu našeho světa popisem úpadku, který přišel poté, co pandemie uměle vyšlechtěných chorob vyhubila v roce 2021 většinu lidstva. Ačkoli ustaly průmyslové emise oxidu uhličitého, klima se dále otepluje a závratnou rychlostí stoupá mořská hladina. Zpočátku se lidé snažili vrátit k výdobytkům civilizace, postupem času z doby mytických Předchůdců zbyly jen ruiny, které si brala zpět divoká příroda. Ze starého světa přetrvaly jen záblesky temných příběhů, popisujících hamižnost předků, kteří dovedli svět ke globální katastrofě. Kniha je pojmenována podle kalifornského Centrálního údolí, v němž se vytvořil obří záliv. Pendell popisuje události na tomto území a globální jevy glosuje spíše okrajově. Velký prostor zde tudíž získává kalifornský místopis, který čtenáře bez vztahu k tamější krajině rychle unaví. Kniha je vystavěna jako kronika; jednotlivá časová období jsou popsána nejprve obecnějším shrnutím situace a poté následují dílčí dokumenty, popisující životy lidí po úpadku. Pendellovi se bohužel nepodařilo dostatečně propojit disparátní příběhy různých generací – ty tak působí až příliš nahodile: někdy jde jen o krátké fragmenty nápadů, jindy autor zaplní padesát stran deníkem z cesty. I když je téma knihy zásadní, do historie se Dale Pendell zapsal spíše svými etnobotanickými díly.

Karel Kouba



Petr Motýl
Doktor Pilka si kope hrob
 Volvox Globator 2018, 240 s.

Doktor Pilka si kope hrob je soubor textů vzniklý na konci devadesátých let a podle anotace byl nakladateli soustavně odmítáný. Petr Motýl, o jehož básnickém talentu už bylo napsáno mnohé, snad nepatří k nejčtenějším českým autorům, svou schopností vládnout jazyku a nadto se vcítit do životní praxe nejrůznějších charakterových typů ovšem čtenáře nakonec přesvědčí. Doktor Pilka je takovým zvláštním cestovatelem, dobrodruhem a vykonavatelem potrefených nápadů. Jeho příběh je rozčleněn do několika cest. Bohemista a opavský pedagog Pilka mřítí například na Kubu či do Yukonu, aby se všude tam stal aktérem podivných taškařic, anebo jim alespoň přihlížel. Některá jeho dobrodružství – a mám na mysli především cestu na sever Kanady – jsou velkolepá, stejně jako způsob, jímž se o nich vypráví. Tam, kde stojí jen on se svým průvodcem, případně s několika epizodními postavami, se kniha stává čtivě toxickou (část Yukonskou stezkou řadím mezi to nejlepší a zároveň nejkratší, co jsem z české současné literatury poslední dobou četl); nicméně objeví-li se po jeho boku postavy, za nimiž tušíme předobrazy, pak kvalita strmě klesá na úroveň komunální, nepřítliš průhledné satiry. I tu sice Motýl umí psát, srovnání se zbytkem ovšem nesnese. Tak to ovšem někdy bývá, jeden nakladatel radši dobrý text pohřbí spolu s hlúšinou, druhý všechno nacpe do jediné knihy a věří, že to dobré se rozprostře. Nerozprostře, sumu předcházejí rozdíly.

Jakub Vaníček



Lucie Kramperová, Jan Kršňák
Jak se učí živě?
 DharmaGaia 2018, 335 s.

Jak v dětech neudusit přirozenou touhu po vzdělání? Jak je naučit to, co budou v životě potřebovat, a přitom rozvíjet jejich schopnosti a talent? Odpovědi hledají i autoři publikace sestavené ze třinácti rozhovorů se zakladateli, případně řediteli škol označovaných jako inovativní. Lucie Kramperová a Jan Kršňák rozeslali soubor otázek, následně se s některými respondenty sešli a v rámci rozhovoru přidali ještě dotazy, které vzešly z odpovědí na ty původní. Často se opakuje otázka na vlastní zkušenost zpovídáných se základní školou a na tehdejší prospěch. Kupodivu si na léta strávená ve škamnách většinou nestěžují, přesto se ale pro vlastní děti (kvůli nimž většina oslovených škol vznikla) rozhodli vytvořit něco jiného než klasickou základku. Část z nich je zapsána v Rejstříku škol a školských zařízení, takže jejich návštěva právně odpovídá běžné školní docházce, u těch nezapsaných jsou děti de iure v domácím vzdělávání. To pak výuka probíhá třeba jenom tři dny v týdnu. Všechny nicméně spojuje snaha o zapojení rodičů přímo do výuky. Některí si připraví přednášku o svém zaměstnání, jiní docházejí vyučovat třeba jeden den v týdnu. Inovativní školy jsou určeny aktivním rodičům, často ale bohužel jen majetnějším, protože dotace soukromým zařízením jsou o poznání nižší než obecním. Kniha tak může posloužit nejen jako návod, jak si založit vlastní školu, ale i jak zlepšit ty veřejné. I děti, jejichž rodiče si vyšší školné nemohou dovolit, by měly dostat šanci chodit do školy rády.

Jiří G. Růžička



Central Bus Station
 Režie Tomáš Elšík, ČR 2018, 75 min.
 Premiéra v ČR 21. 3. 2019

Snímek Central Bus Station bývá právem označován za jeden z nejlepších českých dokumentů loňského roku. Premiéru měl na loňském festivalu v Jihlavě, kde patřil k silné vlně nových domácích filmů, které zkoumají nějaký zahraniční nebo globální fenomén. Film je portrétem gigantického autobusového nádraží v izraelském Tel Avivu. Monstrózní stavba, která je podle jednoho z účinkujících „ne-místem pro ne-lidi“, není pro Elšíka jen svědectvím absurdních urbanistických plánů, ale také mikrokosmem, v němž se soustředí společenské jevy současného Izraele. Protagonistou filmu je místní mladý muž, pro kterého se nádraží stalo životní fascinací a který celý štáb provádí mnoha podivuhodnými a většinou opuštěnými zákoutími celé stavby. Film můžeme brát jako bezmála psychogeografické cvičení v tom, jak se dá v (dokumentárním) filmu působivě pracovat s prostorem. Elšík dokáže zužitkovat architektonické podivnosti komplexu nádraží, zvolit efektní úhly pohledu kamery i inscenační strategie pohybu v prostoru. Jeho tematická skladba navíc působí velmi nenuceně, ale zároveň výmluvně. Témata související s izraelskou společností se ve filmu vynořují stejně překvapivě jako roztodivná místa, na která filmaři v útrobách budovy narážejí. Central Bus Station má zřetelnou ambici stát se globálně relevantním dílem, které překračuje český kontext. Bez obav ho můžeme poměřovat i s velmi dobrými současnými dokumenty ze zbytku světa.

Antonín Tesář



Marie Lukáčová
Magie v době konjunktury
 MeetFactory, Praha, 14. 2. – 7. 4. 2019

Výstava Marie Lukáčové s lákavým názvem Magie v době konjunktury má být „první kapitolou připravovaného video-muzikálu“, potažmo „rapové operety“. Žánr rapového klipu sice autorka využívá, nicméně jej zároveň kriticky a ironicky podřívá s poukazem na jeho deformaci patriarchální popkultuou. Témata, která pro svá díla volí, se pochopitelně od běžné rapové produkce liší. Na výstavě tak můžeme zhlédnout videoklip, který zobrazuje zákulisní svět financí jako oblast založenou spíše na víře, pověrách a magickém myšlení než na vědeckých zákonech a zákonitostech. Video, promítané na celou jednu stěnu výstavního prostoru, zároveň esteticky propojuje s kresbami na okolních stěnách. Přístup umělkyně tady naštěstí není jen analytický a kritický, ale také do velké míry osobně laděný – založený na jejich vlastních zkušenostech, prožívání a rolích, jež v takovém kontextu zastává. Nejedná se ale jen o vyjádření vlastního oprávněného rozhořčení nad nespravedlností či absurdností finančního kapitalismu. Součástí autorčiny angažované pozice je i pokus o hledání cesty ven, ať už z kapitalismu, patriarchálního režimu nebo ekologické krize. Vzhledem k tomu, že se Marie Lukáčová stala jednou z finalistek letošního ročníku Ceny Jindřicha Chalupeckého, bude zajímavé sledovat, jaký námět a východisko si zvolí pro tuto příležitost.

Martin Vrbá



Elfriede Jelinek
Královna duchů
 A Studio Rubín, Praha, psáno z reprízy 6. 2. 2019

České scény objevily rakouskou dramaticku Elfriede Jelinek s jistým zpožděním, kobercový nálet uvádění jejího rozsáhlého díla ovšem nepřestal ani v uplynulých měsících. V Královně duchů (2001), založené na vzpomínkovém monologu stárnoucí slavné herečky, si režisér Ondřej Škrabal a dramaturgyně Dagmar Radová vzali na paškál populismus a horování pro národnost, které za extatickým uctíváním předků schovává snahu vylepšit především vlastní obraz v očích publika, přičemž rakouský kontext hry nahradili slováckou lidovostí. „Slavnou herečku Burgtheateru“ představují dvojčedině sehrané Gabriela Míčová a Lucie Roznětínská ve slováckých krojích, do nichž je umně zakomponována i páska s logem populárního nábytkového korporátu. Z unisono a s úsměvem zpívaných lidovek, které jsou přece tak neškodně apolitické, začne pojednou vypadávat bezpečně rozpoznatelný rasismus. Zpracování v Rubínu v tomto duchu spíše jen ilustruje původní text a namísto poprasku vyvolává nanejvýš pobavený úsměv. Když představitelky v intimním prostředí stísněné scény v A Studiu Rubín začínou diváky laskat a obskakovat, poselství kusu je nabílední. Herečky umějí zkrátka spíš hladit než filosofovat. Východ ze sálu je po skončení představení zatarasen haldou hadrů a nákupních tašek a cestu ven je třeba si prokletstít. Do pootevřené šatny, z níž přece také musí vést cesta ven, se nikdo vstoupit neodváží – nikoli herečka, ale hlavně divák se bez své role neobejde.

Marta Martinová



LUMP
S/T
 CD, Dead Oceans 2018

Na cílevědomosti a skromné trpělivosti britské písničkářky Laury Marling je cosi uklidňujícího, na šestici jejích sólových desek ostatně také. Totéž můžeme říct o písničkách, které složila spolu s Mikem Lindsayem z kapely Tunng pod hlavičkou LUMP a které vydali na stejnojmenném albu. Marling se už dávno zbavila cedulky, kterou na ni recenzenti nalepili, když v roce 2006 začínala, a jež ji označovala jako „milou blondýnku, která zpívá hezké folkové písničky“. Ne že by to nesedělo. Každá další nahrávka k tomu však přidala něco navíc. Někdy to skoro působí, jako by Marling hledala způsob, jak zahrát a zazpívat tutéž píseň pokaždé jinak. Přesto nepřijímá impulsy z jiných žánrů a setrvává ve své křehké, melodické poloze na rozhraní folku a indie popu. Svým lehkým experimentováním neohledává ani tak možnosti žánru, spíše prozkoumává vlastní stylovou definici. S aktuálním projektem LUMP zatím zašla nejdál – jako by zkoušela, kolik aranží a ryze studiových zvuků její písně unesou, aniž by ztratily svou lehkost. Slysíme množství hravých efektů, skřípanců nebo pomalu padajících beatů, které skladby místy posouvají až do polohy lo-fi kutilství, nahanrého ovšem hi-fi způsobem. Klíčový nicméně zůstává zpěvaččin éterický hlas, o kterém se klidně dá napsat, že „chytá za srdce“. Studiové efekty tu vlastně slouží jako šaty zahalující nepříkrášlenou, čistotu podobu nezištné luční víly, což je jistě funkčnější než její půvab ukázat – a prodat – tím, že ho obnažíme. A právě v tom spočívá posun oproti sólové tvorbě Laury Marling.

Benjamin Slavík

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLDÁ 2019

A2
neklid
na kulturní
frontěNejlepší český kulturní
časopis za 799 KčZískáte 26 tištěných čísel a přístup do online archivu + jako dárek
designový zápisník, knihy nebo vstupenky do vybraných kulturních institucí

Další možnosti předplatného:

Mecenáš – 5000 Kč a více, Elektro – 490 Kč, Knihovny – 499 Kč,
Studenti – 690 Kč (je třeba zaslat potvrzení o studiu)Objednávejte na www.advojka.cz
nebo e-mailem na distribuce@advojka.cz

eskalátor

Česko mediálně žije mrtvým chovatelem lvů a hudebním vystoupením předsedy poslanecké sněmovny přímo v jednacím sále. Ale dějí se u nás i důležité věci. Čeští studenti se 15. března připojí ke svým vrstevníkům napříkld z Belgie, Švýcarska, Kanady či Austrálie a proběhne u nás první středoškolská stávka za klima. Studenti po celém světě se tímto způsobem snaží upozornit na nedostatečnou reakci politiků na hrozící kolaps celoplanetárního přírodního prostředí. Odezva na studentskou stávku je u nás tradičně gaučově kritická. Z jedné strany úšklebky: Česko zaspalo, čeští studenti jsou líní a k světové problematice neteční; z druhé strany tradiční pochybnosti: Je jasné prokázáno, že za klimatické problémy může člověk? Jak to, že se můžou flákat? Děti patří do škol! To jako chtějí den volna navíc? Nebo okřídlené: Ať se začnou chovat jako dospělí! Jenže právě na tomto zásadním tématu se ukazuje, že dospělí často jednají velmi nezodpovědně a příklad potřebují dostat spíše oni.

T. Čada

Rok se s rokem sešel a na nejhorší sportovní akci v Česku vzpomínáme již podesáté. Mistrovství světa v klasickém lyžování v libereckém Vesci způsobilo kromě dluhu ve výši 112 milionů korun a environmentálního zvěrstva také propad popularity české královny bílé stopy

Kateřiny Neumannové. Právě ona, tři roky po zlatém triumfu na olympiádě, převzala řízení šampionátu, když předchozího šéfa zničehonic odvolal nátlak trojlístku Dalík-Soukup-Jindra. Prvně jmenovaný dostal v případě své pověsti lobbyisty v zákulisí, mediální magnát Jaromír Soukup tahal za nitky z pozice náměstka ministryně školství a Josef Jindra se kvalifikoval coby partner české běžkyně a k desátému výročí neváhal veřejně vystoupit a s pozadím lapálie seznámit veřejnost v rozhovoru pro Blesk. Finanční tragikomedii neodnesli účastníci tehdejších opulentních večírků, ale – vedle státní, krajské a městské kasy – malí podnikatelé. A Neumannová? Ta dovršila národní nevoli otevřenou prosbou, aby jí tito s insolventci bojující živnostníci dluh prostě odpustili. Doufejme, že podobně požádala o odpuštění i místní kopce zprasené výstavbou, která má od té doby v malé nadmořské výšce využití skutečně zřídka, a Jizerské hory, kde se nedostatkový sněh tehdy bagroval o sto šest.

V. Ondráček

Mezi věcmi, jež lze obdivovat na Paříži, patří nepochybně i síť takzvaných Wallaceových fontán. V březnu je to přitom již deset let, co se distribuce vody ve francouzské metropoli, a to včetně těchto malých litinových svatyní, vrátila do veřejných rukou. Zasloužila se o to tehdejší městská rada, složená ze socialistů a komunistů. A výsledky jsou obdivuhodné: městská firma se uspokojivě stará o distribuční síť, tarify se zvýšily jen nepatrně, vodou se však neplývá – její spotřeba

na hlavu dokonce lehce klesla. I hospodaření městské firmy je v lehkém přebytku. Zatímco před schválením zpětvzetí pravicová opozice šířila apokalyptické zvěsti o neefektivitě veřejného vlastnictví, dnes jí nezbyvá než s veřejnou správou souhlasit. Situace je o to pikantnější, že jsou to právě francouzské firmy, které se vrhly s bezedným apetitem na vodárenskou privatizaci všude v Evropě. Však také pařížský model, ona socialistická pohádka o vodě, zůstal v zemi dost osamoceny. Kapitalismus si své renty jen tak vzít nedá, jak ostatně ví i mnoho českých obcí bojujících s francouzskou Veolii. Zasluhu na této izolaci však má i bážlivost levice, jež není schopna se dostatečně postavit za svá opatření ani tehdy, když nezpochybnitelně fungují.

J. Horňáček

Zemřely devadesátky a zděšení facebookové komunity roste nade všechny meze. Tuto sociální síť v Česku sytí banda rychle stárnoucích třicátníků, kteří žijí v dojmu, že jsou in, zatímco skutečná mládež sjíždí pouze Instagram. Zemřel totiž nejen frontman legendárních Prodigy, jehož jméno znal sice málokdo, ale na jeho vizáži jsme se učili liberální toleranci. V posledních dnech nás opustil i představitel laciné imitace Jamese Deana Luke Perry. Hrál onoho Dylana, který skutečně neměl k rebelii příčinu, protože mu matka platila luxusní bejvák na pláži v Beverly Hills, pořídila kabriolet a padesát dílů si vybíral mezi Brendou a Kelly. Devadesátky ovšem v Česku ve skutečnosti zesnuly ještě o pár dní

dřív – s Jirkou Pomejem. S ním odešla nejen dokonale načesaná prdelačka, ale také první milovník podle Zdeňka Trošky a především vyhazovač v kožené vestičce z PlayGirls. Nyní čeká důležitý a těžký úkol: schovat tyto kulturní unikáty před potomky navždy hluboko, ale opravdu hluboko v našich duších.

M. Veselá

Čtveřice útočníků na Rychnovsku napadla „soudem pověřeného exekutora“, když poklidně vykonával své povolání u nich byt. Muži ho opakovaně udeřili do obličeje a sebrali mu nejen kameru, ale i populární žluté samolepky, zatímco ženy jej držely, aby nemohl utéct. Následně ho přinutili sepsat dokument o vyrovnání dluhu. Zdaleka přitom nejde o ojedinělý výstřelek; připomíná to teror jako v padesátých letech, který vede zdivočelá chudina proti osamělým vojákům v poli spravedlnosti. A za této situace Exekutorská komora zdržuje aktualizované podklady pro dnes již kultovní „mapu exekucí“, v níž se každý pražský novinář může na jedno kliknutí pokochat, jak bídě jsou na tom v jeho rodném kraji. Nestaví se Exekutorská komora proti zájmům svých členů? Naopak po mapě exekucí by měla logicky následovat mapa exekutorů. Obyčejní slušní lidé by rádi projevíli solidaritu činovníkům tohoto zneuznaného řemesla. Ale bez mapy se nehme. Nevíme, kam poslat dobrovolný příspěvek na pepřák či neprůstřelné ošacení – nebo na jakou adresu v krajním případě složit smutečního plyšáčka.

R. Rops-Tůma