

A2



KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
12. 5. 2021 ROČNÍK XVII
ADVOJKA.CZ
CENA 49 Kč

10

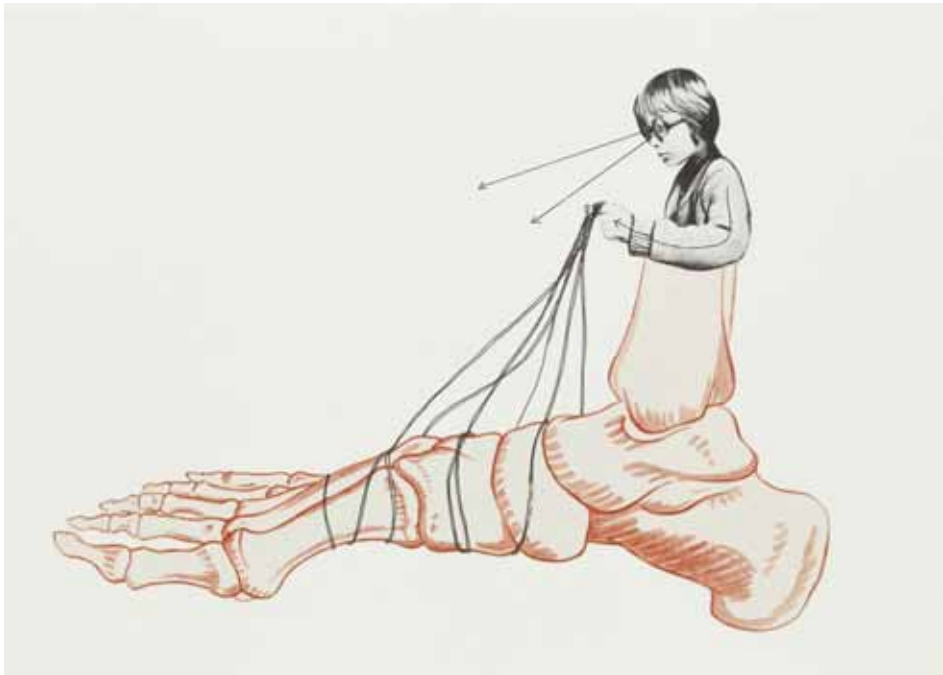


SOFIA COPPOLA

román Uita syrského politického vězně Mustafy Chalífy
odvrácená strana Spotify / rozsudek nad Derekem Chauvinem
houbami propletený život podle Merlina Sheldrakea
Mor, flagelanti a vraždění Židů Františka Grause



Chvála nedůvěry



Kresba Eva Kotátková

TEREZA STÖCKELOVÁ

Během uplynulého roku byl veřejný prostor ještě více než kdy dříve prosycen deklamacemi nedůvěry, prosbami o důvěru, proměňováním a vyčíslováním jejího vývoje napříč časem a prostorem. Kategorie důvěry či důvěryhodnosti zde vystupuje jako univerzální jednotka, kterou lze údajně činit souměřitelnými různé typy institucí, ale také jednotlivce či opatření, srovnávat, jak si stojí vlády v různých zemích nebo různé profese. Do omrzení jsme za poslední měsíce slyšeli, že lidé nevěří státu a stát nevěří svým občanům.

Něco nám vzrůstající a padající křivky důvěry asi říkají, ale co přesně? Co znamená „důvěřovat internetu“ a srovnávat to s mírou důvěry třeba v armádu či ve výsledky voleb, jak se na to opakovaně dotazuje Centrum pro výzkum veřejného mínění? Je opakem důvěry skutečně nedůvěra? A co znamená, když 17 procent respondentů v září 2020 CVVM deklarovalo, že nevědí, zda důvěřují či nedůvěřují odborům?

Ať tematizována v jakékoli souvislosti, důvěra se považuje za pozitivní indikátor.

Je ale důvěryhodnost skutečně tou kvalitou institucí a procesů, na kterou bychom se v dnešní době měli speciálně upínat? Spíše než slepou honbou za málo obsažnou kategorií důvěry bychom se měli zabývat tím, zda není důvěra pohrobkem jakéhosi kvazináboženského pojetí institucí, jež stavějí na tom, že „laické veřejnosti“ nezbyvá než v ně více či méně pevně věřit.

Varovat by nás mohl třeba titulek jednoho z nejčtenějších zpravodajských serverů hlásající, že „důvěra ve vládu hluboce klesla, naopak Češi víc vzhlížejí k Bruselu“. K institucím bychom neměli vzhlížet. Namísto je naopak zvažovat, prověřovat, pochybovat, pěstovat k nim poučeně kritický vztah. A nejen k institucím, ale i k sobě samým. Moje banka mi nedávno poslala e-mailovou zprávu, ve které mě informuje o průzkumu, v němž zjistili, že se jako národ podceňujeme: 33 procent Čechů si prý nevěří a 45 procent si nedokáže vybavit chvíli, kdy jsme byli silní jako národ. „Patříte k těm, kdo o sobě nikdy nepochybují, nebo občas váháte a cítíte se nejistá?“ vyzývá mě banka, abych se otestovala v krátkém kvízu,

a nabízí mi za to „povzbuzující odměnu“. Jsou váhání a pochybnosti skutečně tím, čeho bychom se měli zbavit a vyvarovat? Je slabostí cítit se nejistou v dnešním nejistém světě, nebo je to naopak kvalita, na které lze stavět?

Zkusme se na nedůvěru podívat jinak. Lze ji považovat za projev kritického myšlení, vyššího vzdělání a dostupnosti různorodých informací (včetně těch uniklých z režimu „důvěrné“). Nedůvěra znamená, že máme dostatek času věnovat se věcem veřejným, a značí i pád kultu výjimečných, mužně sebejistých elit, které celek společnosti buď ohromně vedou, nebo zklamávají.

Neobhajuji současnou podobu českého státu a jeho instituce. Téměř všichni jsme zvláště v uplynulém roce naléhavě cítili, že hodně věcí není, jak má být. Zjištění míry nedůvěry v různé instituce a postavy ale nic nevysvětluje a její zvýšení, případně povyskočení samo o sobě ani nic neřeší. Jestliže v různých mezinárodních žebříčcích vidíme, že třeba zvládání současné covidové epidemie s mírou důvěry v instituce koreluje, vezmeme to jako východisko pro potřebnou, daleko diferencovanější analýzu toho, z čeho celková akceschopnost státu vyrůstá. Budou to konkrétní vlastnosti institucí, jako otevřenost a kritická reflexivita, schopnost učit se či plodně mediovat spory.

Úplně nejvíc jde ale možná o to, zda stát dokáže generovat, co ekonomka Mariana Mazzucato nazývá „vládou s posláním“ (mission oriented government). V tomto pojetí není stát pouhým přerozdělovacím strojkem, napravovatelem občasného selhání trhů či pojistkou pro podnikatele v době pandemie. Stát je tu poháněn vizí a vůlí aktivně definovat a řešit konkrétní klíčové společenské problémy. Vytváří cílené programy a infrastruktury, v jejichž rámci mohou na řešení spolupracovat veřejné, soukromé a neziskové organizace, tak jako v šedesátých letech minulého století cílila NASA k letu na Měsíc.

Pokud to dá ve výsledku vzniknout vyšší a trvanlivější důvěře ve státní instituce a posílí to národní sebedůvěru, projeví se to právě tak, že o (sebe)důvěře nebude vůbec potřeba explicitně mluvit.

Autorka je socioložka.

editorial

Čtrnáctého května oslaví padesátiny jedna z nejvýznamnějších režisérek současnosti, Sofia Coppola. Její filmografie rozhodně stojí za ohlédnutí, i když je to tvůrkyně, která u části intelektuálně založené kritiky pravidelně vzbuzuje apriorní rozpaky, nebo dokonce odpor. Její filmy se zaměřují na životy zaopatřených bílých žen a mužů a neřeší se v nich společenský útlak ani historické křivdy. Mávnout nad nimi rukou s tím, že v nich jde jen o malicherné problémy prvního světa, nebo Coppolu přirovnávat k manikérce zkoumající vnitřní život malíčku je ale příliš pohodlný způsob, jak se vypořádat s delikátními náladami, v nichž se nepravděpodobně potkávají ohlasy klasického filmového auterství s perfekcionistickým zájmem o módu a vnějškovou reprezentaci. Se Šárkou Gmíterkovou a Jarmilou Křenkovou jsme připravili sérii textů, které se věnují Coppolině pozici autorské celebrity, jejíž kariéra je neustále dávána do souvislosti s dráhou jejího slavného otce, Francise Forda Coppoly, nebo nahlížíjí její tvorbu perspektivou feminismu. Oslavíme anachronismy jednoho z režisérčiných vrcholných počínů, snímku Marie Antoinetta, ale zamyslíme se i nad tím, jak je možné, že ve svém zřejmě nejznámějším díle Ztraceno v překladu zobrazila japonskou společnost natolik stereotypně. Pro jednu tak v A2 nezávládne asketická kritičnost, ale naopak dekorativní a opulentní „power of the rich bitch“.

Antonín Tesař

z obsahu

- 4 Kout příběhy, dokud jsou žhavé. Republika Davida Zábranského / Olga Pavlova
- 5 Kokoro. Konečně. Amortizace jednoho stoletého dluhu / Pavel Kořínek
- 15 Zánik dráhy jako možnost. Rozhovor s odborníky o proměně industriálních zón / Alžběta Medková
- 20 Tvorba jako základní výzkum. Se sochařem Daliborem Bačou o radikálním a angažovaném umění / Max Ščur
- 22 Ulita / Mustafa Chalífa
- 29 Česká společnost v 19. století. Kniha Modernizace na pokračování historika Jiřího Štaifa / Jiří Růžicka

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
26. KVĚTNA 2021

Microsoft Bing



You too can be a supportive pussy!
I vy můžete být kočička solidarity!

You too can be a supportive pussy!
I vy můžete být podpůrnou kočička!

I send photos to make the analysis of my pussy.
Posílám fotky, aby se analýza moje kočička.

Výsledky internetového vyhledávače společnosti Microsoft po zadání slov „pussy“ a „překlad“ vybrala Kristína Láníková

Smutné osudy smetánky

Novinka Sofie Coppoly

Sedmý celovečerní film Sofie Coppoly je stejně jako většina režisérčiných dřívějších snímků sondou do života vyšších společenských vrstev. Nedosahuje však očekávané formální vytříbenosti a odcizení a prázdnota prosákly z fikčního světa i do celkového dojmu z díla.

TOMÁŠ GRUNTORÁD

Spisovatelka Laura se po šesti letech mateřské dovolené, obklopená každodenní rutinou manželky a matky dvou malých dcer, snaží opět začít psát. Nabídku i zálohu na novou knihu nadšeně přijala, ale nyní sedí před laptopem, hypnotizuje kurzor blikající na bílém pozadí textového editoru a nemá nejmenší ponětí, jak dál. Dost možná cítí, že je to celé úplně zbytečné, že kniha má jen cosi komusi dokázat a že těch pár zoufalých výkřiků ze životní marnosti dunících v její hlavě nesvede převést do formy, již by veřejnost akceptovala jako umělecké dílo. Podobně se může cítit i ten, kdo se rozhodne něco napsat o filmu *V úskalí* Sofie Coppoly, tvůrkyně, jejíž dobře situované hrdinky a hrdiny provázejí pocity opuštěnosti, odcizení a především prázdnoty. Právě ta se bohužel přelévá z niter protagonistů do výsledného dojmu ze snímku.

Otec versus manžel

Originální název *On the Rocks* neodkazuje jen k chladivému doplňku alkoholických nápojů, podávaných během obědů v luxusních restauracích, posezení v nočních barech a setkání v salonech zbohatlíků. K ledu spěje i Lauřin vztah s přepracovaným a neustále mizejícím manželem Deanem. Uvězněná doma s dětmi a laptopem se Laura cítí být vůči rozlétanému muži kariérně méněcenná. Odbývá i patřičnou reprezentaci své příslušnosti k vyšší třídě, když se neobléká na míru společenským příležitostí, za což ji plísni příbuzenstvo. A nález dámské toaletní tašky v Deanově zavazadle ji navede na myšlenku, že ji manžel podvádí. Lauřin bonvivánský otec Felix, bohatý obchodník s uměním a nenapravitelný záletník, trvá na tom, že by společně měli Deana tajně sledovat. Stárnoucí sukničkář cítí příležitost napravit si reputaci otce, jenž kdysi rozbil svou rodinu, a hodlá nevěrného manžela nahradit v pozici muže nejbližšího Lauřinu srdci. Schyluje se k podobně „lákavému“ příslibu jako v komiksu Chrise Warea *Jimmy Corrigan, nejchytřejší kluk na světě* (2000, český 2004), kde osmdesátiletý otec obejmě kolem ramen šedesátiletého syna se slovy: „Vím, že jsem nebyl úplně při tom, když jsi vyrůstal... ale chci, abys pochopil, že tentokrát už zůstanu.“

V úskalí je tedy příběhem Lauřiny volby mezi dvěma „partnery“, více či méně soupeřícími o její přízeň. Progresivní manžel ji dokáže inspirovat a ukázat cestu ze životní stagnace, ale zároveň v ní vlastním úspěchem nechtěně spouští sebesabotující myšlenky. To nahrává konzervativnímu otci s misogynními názory, jež Lauru sice zraňují, ale pouto založené na sdíleném předsudku vůči někomu šťastnějšímu má na dva životem vyprahlé blízkence hojivý účinek.

Nerdovská společnost

Poslední film Sofie Coppoly lze vztáhnout k tradici psychologických dramát ze života „obyčejných“ představitelů ekonomické a intelektuální smetánky, u nichž melancholie, existenciální tíže a citová zranitelnost převažují nad sociálními a materiálními starostmi. Příkladem tohoto typu děl mohou být



Příběhu Laury a Felixe rovněž nechybí humor, ten však sahá k žánrovým schémátům. Foto Apple TV+

některé snímky Oliviera Assayase: *Letní čas* (L'Heure d'été, 2008) něžně rozpitvává pocit ztráty symbolické a emocionální hodnoty po vynuceném prodeji rodinného domu, *Personal Shopper* (Osobní nákupčí, 2016) zase zkoumá vnitřní prázdnotu po ztrátě dvojčete, již nezaplní ani bezbřehá osobní a finanční svoboda. Coppola v tomto „žánru“ natočila například pocitové drama *Odnikud někam* (Somewhere, 2010). Jeho hrdina, hollywoodský herec obklopený přepychem, si díky kontaktu s dcerou přizná, že se z něho stala osamělá, v rutině uvízlá troska, jež není schopna chápat už ani podstatu ztvárňovaných rolí. Podobné vnitřní boje hrdinů z „lepší společnosti“ bývají často označovány za bezvýznamné „problémy prvního světa“, jakkoli se dotýkají vážných témat identity, mezilidských vztahů i mentálního zdraví. Jisté ovšem je, že tato problematika nerezonuje u každého.

Ve svém nejvýraznějším díle, filmu *Ztraceno v překladu* (Lost in Translation, 2003), snoubila Coppola emoční náboj existenciálních příběhů s jemným, téměř čistě vizuálním humorem a minimalistickým komediálním gestem Billa Murrayho. Často zůstávalo skryto, o čem spolu postavy mluvily, když už vzácně přerušily mlčení. Viděli jsme je, jak hýbají rty, přitakávají, smějí se, ale slyšeli jsme jen taneční hudbu. Jak by tento přístup pomohl *V úskalí*, kde je divák zahlcen pusťtými tlachy, aby procítil jednostrannost jako podstatu mezilidské komunikace! Nikdo už nikoho bytostně nezajímá, společnost znerodovatěla a zmizela z ní i schopnost small talks. Jakýmsi refrénem je Lauřino odevzdání předstírání poslechu sousedčiných banálních milostných peripetií. Lidé se ve filmu

bezvýsledně pokoušejí navázat kontakt nebo čelí sondáži svého statusu a ekonomického pozadí.

Příběhu Laury a Felixe rovněž nechybí humor, ten však vedle konverzačních přestřelek otce s dcerou sahá k žánrovým schémátům a absurdním pointám, vyrůstajícím z přerodu hrdinů v amatérské detektivy. To do filmu vnáší špetku ztřeštěnosti z dob klasických hollywoodských komedií o excentrických boháčích, zatímco hloubka ponoru do ztrápené duše kosmopolitních světáků a kreativců se značně snižuje. Pokusem o vtipnou narážku na Murrayho postavu herce ze *Ztraceno v překladu* je prvoplánová verbální propagace luxusní značky šperků z Felixových úst, ale ta film kontraproduktivně katapultuje kamsi k reklamním spotům, lacině lichotícím konzumentům exkluzivního zboží.

Feministka a misogyn

Role Billa Murrayho pak stojí na skrývání nenaplněné potřeby být „dostatečně“ milován a zahrnován pozorností pod masku sebevědomého komedianta bavícího široké okolí. Felix vše pojímá jako veřejné divadlo, nabídne dva žalostné pěvecké výstupy a rád kohokoli poučí genderovým stereotypem vydávaným za ověřený zdroj vědění o podstatě světa i mezilidských vztahů. Smutný klaun a fetiš lásky a pozornosti vše vysvětluje skrze vyčpělé fixní role: ženy mají mít dlouhé lokny a dojde i na pohádku o muži jako zvířeti neschopném sebeovládání a naprogramovaném k oplodnění všech samic. Kdyby Felix neměl v Lauře feministickou oponentku, ocitli bychom se téměř na úrovni českých lifestylových komedií. Skrze Felixovy výroky, stejně jako v poznámkách

příbuzenstva na Lauřino „nepatřičné odění“, se vrací stěžejní režisérčino téma – nepřijemný tlak rozšířených stereotypů a nároků na každého, kdo se ve filmu objeví.

Další tradicí, na niž *V úskalí* navazuje, jsou autoterapeutické filmy typu *8 ½* (1963) Federica Felliniho. Tvůrci tyto projekty často pojímají jako zprávu o aktuálním tvůrčím bloku, zachycují v nich atmosféru milovaných míst či rodných měst (u Coppoly denní i noční New York), šermují jmény umělců a děl, jež je dojímají, a vedlejší postavy modelují podle osob, které kdysi znali. Podstatné však je, zda konstelace hýčkaných individuálních vášní dokáže přesáhnout osobní svět a setkat se s divákovým vkusem, zájmem a empatií.

Od Sofie Coppoly bývá zvykem očekávat formálně vytříbené snímky a v tomto ohledu *V úskalí* poněkud zaostává. Vystačí si s občasnou melancholií zpomalených záběrů (kapkou dopadající do sklenice aperitivu) a barevně stylizovanými kompozicemi, v nichž vnitřní mizérie rozervanců v krásných šatech kontrastuje s nádhernými kulisami exkluzivních destinací pro bohaté. Slabší je i antikatarzní závěr, v němž si všichni svá nedorozumění kultivovaně vyříkají a jejich životy naberou kýžený směr, byť se přímo nabízejí mnohem zajímavější dramaturgické zvraty. Ale každý projekt je třeba dovést k nějakému konci, tak proč ne třeba k tomuto?

Autor je filmový publicista.

V úskalí (On the Rocks). USA 2020, 96 minut. Režie a scénář Sofia Coppola, kamera Philippe Le Sourd, střih Sarah Flack, hrají Rashida Jonesová, Bill Murray, Marlon Wayans, Jessica Henwicková, Jenny Slateová ad. Premiéra 23. 10. 2020 (Apple TV+).

Kout příběhy, dokud jsou žhavé

David Zábranský v románu *Republika* vychází z politických událostí, které na Slovensku spustila vražda novináře Jána Kuciaka. Místo slibovaného obrazu současné východoevropské politiky se ale čtenář dočká hlavně snůšky povrchních komentářů a absurdních vtípků.

OLGA PAVLOVA

Upoutávka na zadní straně obálky knihy *Republika* Davida Zábranského slibuje pokus o odpověď na otázku, „co pro region střední a východní Evropy znamená rok 1989 a co tento region znamená pro současný svět“. Tato otázka stále vyvolává živé debaty a také potřebu mnoha rozumných či mudrlantských povah se k ní vyjádřit. Samo o sobě není nic špatného na tom, když se do řady takových hlasů postaví autor, který se za léta literární praxe naučil docela slušně skládat slova do vět a hlavně se nebojí pouštět do aktuálních politických diskusí. Činí tak ale bohužel bez ohledu na to, zda má svou odpověď dostatečně promyšlenou.

Krkolomný referát

Tentokrát David Zábranský do značně vleklé diskuse nepřináší nic víc než podprůměrnou kriminálně-detektivní zápletku ze slovenské politické scény se specifickými „komickými prvky“. Ve výsledku kniha budí dojem sbírky náhodně vybraných komentářů ze sociálních sítí. Odkazy na aktuální politickou situaci jsou poskládané natolik neuměle, že kniha působí jako referát, který student narychlo sepsal a odevzdal hodinu před termínem, aby dostal aspoň bod za splnění domácího úkolu – anebo jako snaha svézt se na vlně aktuálních kauz, protože za rok už téma nebude natolik žhavé. Ku prospěchu díla není ani Zábranského sebevědomá poloha, kterou si už vyzkoušel v předchozích dvou románech *Logoz* (2019; viz A2 č. 19/2019) a *Za Alpami* (2017; viz A2 č. 1/2018), kde řešil konzumní západní společnost, záchranu světa a jen tak mimochodem i současné dějiny. Pravděpodobně pochopil, že s vlastními, někdy až krkolomnými, jindy

zase vypůjčenými politologickými a filosofickými úvahami o světě nedokáže obstát, a tak se pustil do literárního zpracování politických skandálů východních sousedů. Nebyl by to však Zábranský, kdyby do mediálně známého případu nezpracoval hned několik globálních problémů. Tomuto pokusu se neubrání ani v *Republice*, která čtenářům servíruje otázky depolitizace společnosti a klimatické krize. Jejich podání vyznívá nejen nepřesvědčivě, ale především směšně – asi jako anonymní dopis vyděrače, který před odesláním zjistí, že některé pasáže moc nedávají smysl, ale zároveň si je natolik jist úspěchem svého počínání, že se na opravu vykašle. Ve všem tom spěchu navíc autor zapomněl odpovědět na původní otázku o významu střední a východní Evropy a odkazu roku 1989.

Auta a lidské stroje

Republika však nevypovídá jen o politice, korupci a lidských vztazích. Značnou roli v ní hrají auta – a také události, které se v jejich blízkosti odehrávají. Kromě toho, že představují sociální status literárních postav, dokážou kolem sebe auta vytvořit takřka mystickou atmosféru. Například rodiče protagonisty Andreje, který byl podle knižního podtitulu „otec i syn i premiér“, svému synovi neustále vštěpují, že ho „zplodilo a přivedlo na svět auto“. Ještě bizarnější je závěr románu, kde Andrejovi z přihrádky před sedadlem spolujezdce skočí do obličeje vetřelec, který ale nebyl „z našeho zakřiveného světa“, takže setkání s ním „nakonec mohlo proběhnout v docela přátelském duchu“. S auty se také pojí jedna z mnoha neumělých metafor. Například premiérova žena Světlana si při řízení svého Range Roveru připadá jako šém – a tuto mytickou oživující kuličku vidí i v ostatních řidičích s vysokým společenským postavením. Tato metaforika se ještě vystupňuje, když její golem v podobě SUV málem přejede mladého investigativního novináře Matúše Petrika, čímž se spustí sled tragických románových příhod.

Tyto a další absurdní motivy se celkem zbytečně pokoušejí zpestřit líčení politických událostí, které na Slovensku vyvolala vražda novináře Jána Kuciaka a jeho partnerky Martiny Kušnírové v únoru 2018. Právě tato kauza nejspíš ponoukla spisovatelovo ego k tomu, aby českému publiku zprostředkoval svou verzi příběhu na pozadí korupčních skandálů, milostných eskapád, pohádkových metafor a fantastických bytostí. Původně chtěl Zábranský svůj román nazvat *Slavopeklo*. Moudré rozhodnutí (ať už autorovo nebo

redakční) o změně názvu ale nedokázalo zachránit samotnou knihu, jejíž obsah bohužel připomíná nepromyšlenou slátaninu. Ve výsledku román nepřináší nic nového, ocenit na něm lze jen řemeslnou práci se slovy. A snad také to, že se kniha čte velmi rychle – utrpení způsobené jejím obsahem tak netrvá dlouho.

Autorka je komparatistka.

David Zábranský: *Republika*. Větrné mlýny, Brno 2020, 252 stran.

Smyčky slov, slov smyčky

Básník Vojtěch Kučera vydal koncem loňského roku experimentální sbírku *Typosie*. Pokusil se ji vymanit ze sevření tradiční knižní formy – například vkládáním volných listů papíru nebo QR kódem s odkazem na repetitivní zvukové nahrávky, které zdánlivě stírají rozdíl mezi básníkem a robotem.

LIBOR STANĚK

Rané sbírky Vojtěcha Kučery – *Samomluvy* (2000), *A hudba?* (2005) – lze vzhledem k autorově pozdější experimentální tvorbě považovat za zcela konvenční. Skrze drobné básnické záznamy se v nich „odlyrizovaný“ jazyk snažil opisovat fragmenty hovorů, které se na papír vracely ozvěnou ryze izolovaných samomluv. „Bojím se slov./ Až příliš/ mě zaléhá jejich význam“, psal Kučera v debutové knize a vlastně tím už před dvaceti lety výstižně definoval svůj hlavní poetický cíl, který se posléze stal leitmotivem celé jeho tvorby: ustavičný boj se slovem jako nositelem významu, kterému hranice klasicky vydávaných sbírek nestačí.

První pokus překročit rámec stereotypních textových pravidel poezie Kučera podnikl hned v následující sbírce nazvané *Nehybnost* (2010). Začala vznikat už o čtyři roky dříve na internetu a v rámci soudobé české poezie šlo o jeden z prvních pokusů, jak skrze básnické snažení proniknout do chaotického

prostoru elektronického publikování. Finální kniha o třiatřiceti básních uzrávala původně jako součást stejnojmenného anonymního blogu a je stále přístupná na adrese nehybnost.cz.

Mezní bod

Už v *Nehybnosti* kladl Kučera důraz na výchozí koncept díla, v němž vizualita, typografie a fyzičnost knihy zaujímaly rovnocenné místo a pouze společně tvořily kompletní autorské sdělení. To potvrzovalo i úvodní motto od francouzského básníka Rogera Gilberta-Lecomta: „Dosáhnout mezní bod který se v sobě chví“. Tento pohyblivý bod v podobě ztučnělé černé tečky prostupující celou knihou stavěl před čtenáře určitou komplikaci a vyžadoval od něj interaktivnost, čímž se zároveň narušovala sémantická stabilita textu.

I Kučerova nejnovější sbírka si od čtenáře žádá značnou aktivitu, což ostatně naznačuje už neologismus v jejím názvu. Hned na úvodní stránce najdeme QR kód, který nás může přeměrovat na první ze tří zvukových nahrávek na autorově profilu na SoundCloudu. Stopy sloučené pod název *voice of typosie* obsahují smyčky veršů, jež – jak zjistíme při následné četbě – tvoří zároveň součást textu sbírky. Zvukové záznamy jsou přes sebe různé vrstveny a permutovány. V některých okamžicích tak vzniká jakási hluková koláž, v níž je původně slyšitelný význam rozložen na splet slovních fragmentů. Kučera se zde pohybuje v intencích umělecké formy zvukové poezie, v níž báseň, aby vůbec byla „přečtena“, musí být slyšena. Autorský výraz se v tomto bodě letmo dotýká i konceptuální strategie tzv. umělé poezie, v níž se z básníkovy hlasu vytrácí jakýkoli náznak lyrického já. Roboticky repetitivní předčítání mluvícího avataru z internetové aplikace připodobňuje básníka ke stroji, jenž produkuje odlidštěnou řeč. Stále se ale jedná o pouhou simulaci – aktivním původcem těchto veršů je totiž sám autor.

Báseň pro vaše místo

Zřikání se emoční původnosti, za níž by stála autentická zkušenost subjektu, je patrné i na prvních stránkách (knižní) sbírky. Obsahem básní na průsvitném papíru se stávají grafémy ve tvaru interpunkčního znaménka tečky. Postupně se ale do těchto vytečkovaných stran otiskují náznaky minimalistických veršů. Ty poetickou řeč štěpí do atomárních jazykových kontradikcí: „v cizích básních probývat svůj život/ cizí život probývat ve svých básních“. Klíčovým poetickým postupem se tak v první části sbírky stává radikální redukce. Záměrně sterilní jazyk jako by poukazoval na fakt, že slova sama o sobě jsou vždy protížena významem, jež v sobě ukrývají.

Hra s recipientem neustává ani ve druhé části *Typosie*, kde máme k dispozici přesně šestnáct stran volných listů. Ty jsou umístěny ve vnitřní kapse knihy, čímž vzniká překvapivá cézura oddalující seznámení s textem. Listy navíc nejsou ničím vázány, takže je čtenář může přeskupovat podle libosti a sám měnit celkovou kompozici sbírky. V těchto básních už Kučera sází na celistvější významovost veršů, jež často tematizují sebe samé, respektive proces svého vzniku („z nekonečna množství/ dělí se dělí se/ výraz sebe/ sama“), vybízejí čtenáře k imaginaci („báseň pro vaše místo“), potěžkávají logocentrické tendence („odstranit/ skrytku/ do slova/ prorazit/ vstupy do slova objevit sluje“) nebo promítají svou lexikální stavbu do roviny obrazu.

Kučera v mnohém navazuje na tradici českého literárního experimentu, který vždy stavěl spíše na hravějších a lyričtějších polohách než na syrovém konceptu. Jeho básnická strategie tak nepřichází s žádnou mimořádnou novostí a je limitována – v kontextu historického vývoje poezie – víceméně vyčerpanými tvůrčími metodami. Originalita *Typosie* ale spočívá v tom, že mísí soudobé konceptuální tendence (zmechanizovaný jazyk, vyprázdněné obsahy slov) s romantickou modelací autora jako jediného strůjce textu. Kučera dokazuje, že tyto na první pohled protichůdné umělecké přístupy nemusejí být v rozporu.

Autor je básník a literární kritik.

Vojtěch Kučera: *Typosie*. Dobrý důvod, Nová Říše 2020, 120 stran.



Stopy obsahují smyčky veršů, jež tvoří zároveň součást textu sbírky. Foto Michal Špína

Kokoro. Konečně Amortizace jednoho stoletého dluhu

Nejvýznamnější román klasika moderní japonské prózy Soseki Nacumeho Kokoro vyšel poprvé roku 1914. Příběh o konci jedné doby a odchodu jejích lidí je i po více než sto letech od napsání stále velmi živý a myšlenkově komplexní.

PAVEL KOŘÍNEK

Snad každý jen trochu vážnější zájemce o japonskou literaturu si dříve či později začne sestavovat vlastní překladový „wishlist“ (resp. hošimono risuto). Příznivci japonské prózy a poezie jsou na tom nejspíš lépe než čtenáři toužící po textech z jiných východoasijských kultur, přesto ale platí, že leckterá klíčová díla moderní japonské literatury zůstávají nedostupná. O to větší radost pak ale způsobí, když lze třeba i po dlouhých desetiletích čekání nějaký takový „dluh“ či „rest“ z onoho pomyslného soupisu škrtnout. Nakladatelství Vyšehrad, které už takto v posledních letech očistilo naše mentální „wishlisty“ od několika prací Šúsaku Endóa, přišlo v loňském roce s titulem, který na sebe – s vědomím jeho důležitosti vcelku nepochopitelně – nechal čekat déle než sto let.

Vztahy a osobní selhání

Jeden z nejváženějších klasiků moderní japonské prózy Soseki Nacume vydával svůj vrcholný román *Kokoro* na pokračování v deníku Asahi Šimbun od dubna do srpna roku 1914. Zdrojovým textem čtivého a plnokrevného českého překladu Michaela Webera přitom je – jak praví tirážové údaje – 99. knižní vydání, které v roce 1996 připravilo nakladatelství Iwanami šoten. Už jen tento elementární údaj, prostá informace o počtu vydání (který navíc za další čtvrtstoletí jistě zase o něco narostl), jasně dosvědčuje, s jak zásadním, v nejlepším slova smyslu určujícím a klasickým dílem se čeští čtenáři konečně setkávají. Současně by ale byla velká chyba přistupovat ke čtení *Kokora* jen jako k zušlechťujícímu seznamování se s klasikou – na to je Nacumeho román i sto sedm let od svého vzniku až příliš živý, myšlenkově komplexní, kompozičně nápaditý, ba na svůj způsob i napínavý. Syžet příběhu, který začíná setkáním mladého studenta se stárnoucím, životem unaveným a společností se stranícím profesorem, tvoří postupné rozvíjení jejich vztahu a odkrývání dávných tajemství profesorova osudu, ale pod povrchem vyprávění o osobních selháních, rodinných vztazích a vztahových trojúhelnících se skrývá až ohromující hojnost obecnějších témat příběhem adresovaných. Zdařilé kompoziční rozvržení, při kterém se román, strukturovaný do sto deseti

nedlouhých kapitol (jež snad odrážejí onen novinově-seriálový původ textu) a tři rozsáhlejších oddílů, dvakrát zásadně rozlomí, napomáhá přes pozvolnější tempo udržovat čtenáře v napětí, kam se posune a co „bude dál“. Zatímco prvních 54 kapitol, z nichž sestávají úvodní dva oddíly (Profesor a já, Rodiče a já), ich-formou zachycuje impresy onoho vlastně trochu tápajícího mladíka, poslední oddíl, 56 kapitol dlouhá část Profesor a jeho odkaz, je stylizován jako uvážlivý testament vlastního života, který do posledního dopisu příteli-studentovi zapsal nedlouho před svou dobrovolnou smrtí sám profesor.

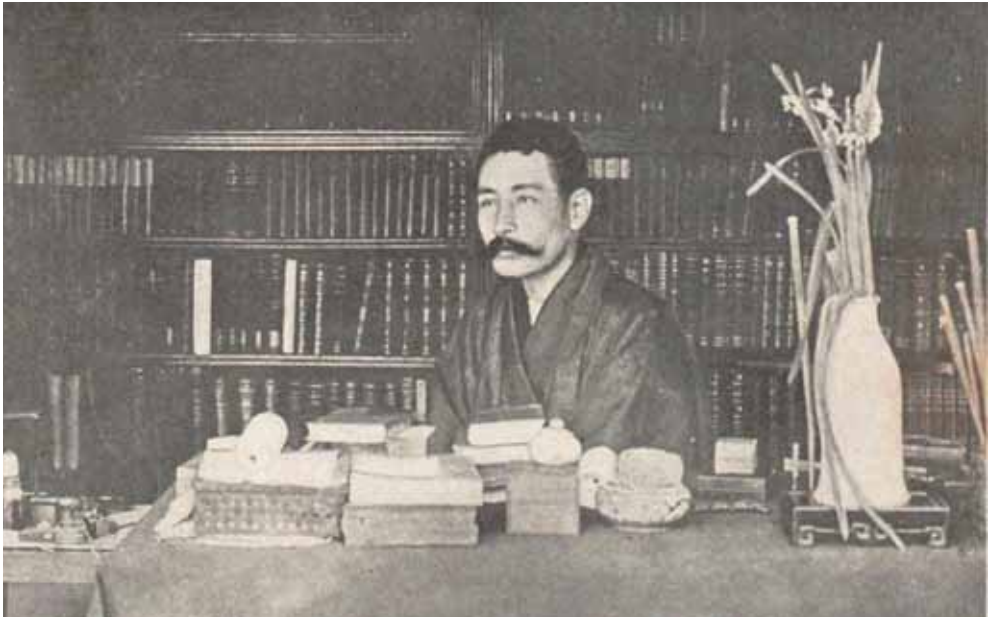
Vějíř nejednoznačnosti

Nabízelo by se interpretovat *Kokoro* jako román základních, binárních opozic: profesor a student, rodiče a děti, stáří a mládí, „moderní doba“ a „staré časy“, vnitřní exil a pobyt ve světě a konečně smrt a život. Nacume takovému čtení na jednu stranu vychází vstříc, na stranu druhou ale vše komplikuje propracovanou nuancovaností a neschematičností obou představovaných pozic. Román o soumraku jedné doby a lidí (mentalit, postojů, životů) s ní spojených by snadno mohl sklouznout do tenat

sebezálibného melodramatického kýče, Nacume vyprávějící o konci „starého Japonska“ ale místo rozhodné pozice předkládá spíše inspirativní vějíř nejednoznačnosti. Profesorův dobrovolný odchod ze světa, jenž je tu přímo vztahován ke konceptu oddanosti svému pánu a slavné sebevraždě generála Nogiho a jeho ženy (oba zemřeli vlastní rukou v den pohřbu císaře Meidžiho), představuje těžko rozlousknutelnou hádanku, k jejímuž rozkrytí nabízí román tolik leckdy protichůdných nápodě, že finální vyznění zůstává nakonec na čtenáři. Vynikajícím pomocníkem při inspirativním potýkání se s Nacumeho *Kokorem* (nepřeložený, protože nepřeložitelný titul znamená v japonštině „srdce“, „mysl“ i „duch“, dost možná jednotlivce, dost možná národa) je čtenáři i výborný rozsáhlý doslov Igora Cimy. Jemu, Vyšehradu a především Michaelu Weberovi lze jen co nejhlasitěji poděkovat za tuto obdivuhodnou splátku letitého dluhu. A na závěr ještě nesmělá otázka: Nedalo by se něco udělat třeba i s tou Mišimovou tetralogií?

Autor je bohemista.

Soseki Nacume: Kokoro. Přeložil Michael Weber. Vyšehrad, Praha 2020, 336 stran.



Soseki Nacume ve svém tokijském domě roku 1906. Foto Ihimutefu

literární zápisník

Zablokovaný Sókratés

JIŘÍ ZIZLER

Internet umožnil naplnit věčný sen mediálních utopistů a radikálních demokratů: aktuální a promptní diskuse za každým článkem! Moudrost lidu se vyleje z břehů a zaplaví veškerenstvo, zušlechťí a zúrodní půdu široko daleko, rozšíří naše obzory, učiní z nás lepší občany! Když to však rozvoj techniky umožnil, vylila se z břehů jen špína a kal. Jak kdosi napsal, četba jakékoli internetové diskuse bere člověku víru v lidstvo. A jak navíc decentně praví úsloví – okolo močidla chodě, nádchy neujdeš. Studium tohoto materiálu poskytuje jistou referenci o sociální patologii, o škále postojů a nálad s ní spojených, do jisté míry asi i reprezentativních. Kouzlem nechtěného se zde konstelují bizarní estrády, nepostrádající místy dadaistické kouzlo, jehož fascinativní účinky vysumí rychle. Těžko hledat v těchto močálovitých terénech cokoli, co by nám přišlo zajímavé. Úrovní

a kultivovaností vynikaly diskuse v Deníku Referendum, kde však tento způsob komunikace – zřejmě i z titulu redakčního záměru – úplně vyhasl.

Nechceme diskutovat a neumíme to. Diskuse a polemika jako žánry se jeví bezmála ztracený, noviny a časopisy je vytlačily do internetového prostoru, kde se jich chopili nepovolání. Stávají se doménou těkavé frustrace, bezuzdné agresivity, konfuze a potřeštěnosti. Internet je prý i dějištěm speciálních operací, jež hýbou světem. Tomu se mi moc nechce věřit. Kupříkladu my jsme sousedé Slováků, známe dobře jejich jazyk, poměry, mentalitu. Ale kdyby odtud hodlal někdo otočit výsledky prezidentských voleb, i pokud by do toho napumpoval miliardy, nemohlo by se mu to podařit. A což teprve formovat ke svému obrazu lidi na druhém konci světa! Asi to nebude taková hračka, jak se tvrdí.

Ale to už odbočujeme... Diskuse jsou tady od toho, aby vymezovaly, rozvíjely, projasňovaly a tříbily, učily rozumět druhému a přijímat jeho argumenty a námitky, i když s nimi nesouhlasím. Diskuse klade otázky, i ty nejodvážnější a nejzávažnější, a neutíká od nich. Diskuse by měla čistit prameny a promýšlet základy našeho vědění, poskytovat zprávu o světě i nás samých. Z diskuse bych měl vždy vyjít bohatší a také trochu jiný, v něčem proměněný.

Ten školometský a dutě znějící kondicionál! Ale vždyť přece žízníme po výměně názoru a sdílení pocitů (a ty vůbec nejsou něco méněcenného, ale naopak často náš nejlepší průvodce i vůdce), jež by nás naplnily a z nichž bychom rostli! Jaký patetický a pošetilý idealismus. Sókratés prý tvrdil, že v debatě se „mudrc“ (anebo intelektuál, no) má vždy postavit na slabší stranu, aby zvýšil úroveň celé rozpravy. Dnes by byl s tímto přístupem označen za bůhvíjakého trolla, ostrakizován, a nakonec by ho zablokovali. A číši bolehavu strčili do rukou nám, kteří to tak nechceme.

V tomto ohledu mi připadá výsostně užitečná instituce, které se říká *advocatus diaboli*. Vytvořila ji katolická církev pro účely procesu kanonizace, kde onen činovník zpochybňoval předkládané důkazy. Obvykle ovšem neuspěl. Ta myšlenka bezděčně zahrnuje a vyjadřuje něco monumentálního, totiž přesvědčení, že každý má právo na obhájce, dokonce i ďábel. Dokonce i ďábel! Soudím, že na takových tezích stojí Západ. Přirozená lidská práva a svobody, kritika i satira jako nástroje poznání a sebereflexe a také prostor i pro Zlo, aby se obhajovalo. V jiných civilizacích to nenalézám. Ovšemže je to nebezpečné – zlo se hájí zatraceně dobře a mívá výborné a někdy i neprůstředné argumenty, leč věřím, že tuhle zkoušku podstoupit musíme.

Mimochodem – plěduji snad pro mravní relativismus? Ano, v jistém smyslu ano.

Morálka totiž relativní prostě je – existují malé viny a velké viny, existují příčiny, souvislosti a kontexty, existuje pokání a s ním spojené odpuštění. Bez toho bychom znali jen krevní mstu. A pokud jde o vinu – a pokud jde o cokoli –, dav nemá nikdy pravdu. Známe to z Golgoty. A narážíme na to každý den. Nemá pravdu dav, který bezvýhradně uctívá písničkáře Nohavicu, a nemá pravdu dav, který mu nenávisťně spílá. Nikdy nechoď pro pravdu do houfu, neboť tam chřadne a zmírá. Pravda tkví v nejjemnějším odstínu, v gestu, náznaku, pravda se vynoří jako blesk na vteřinu v největší temnotě a její zaburácení námi zatřese.

Vadne diskuse i polemika a střídá je štěkot psů a hýkání oslů. Patří to i k tomu, v jaké ideové chudobě žijeme. Ani památky po myšlenkovém kvasu, nikde víze, koncepce, programy. Jen tupý a notně opotřebovaný *status quo*, s nímž nutno smířit se napořád. V otupující prázdnotě se nic dít nemůže. Možná se bojíme. Mám v sobě tolik nejistoty, nejsem přesvědčivý ani sám pro sebe, jak bych mohl být pro druhé! A vždyť to může bolet! Ale i od toho se lze odrazit. Opustíme vznešený klid ve jménu polemického vzrušení! A potom...

A potom vidím, že jsem tu smotal páté přes deváté a že si v tomhle fejetonu místy těžce odporuji. Ale i to je téma k diskusi.

Autor je literární historik a kritik.

Temná ulita skrytého pozorovatele

Deník syrského politického vězně

Syrský spisovatel Mustafa Chalífa při psaní *Ulity* (ukázka na stranách 22–23) vycházel ze své třináctileté zkušenosti politického vězně. Text, připomínající antropologovy zápisky, je prvním arabským románem, který přináší svědectví o fungování a brutalitě vojenského komplexu v Tadmuru.

PETR FELČER

Před deseti lety, počínaje březnem roku 2011, vystoupili Syřané v masivních protestních demonstracích proti režimu, který v zemi od převratu roku 1963 udržoval trvalý výjimečný stav, v jehož rámci mohly všudypřítomné tajné služby, prakticky kohokoli zatknout, držet libovolnou dobu v izolaci, mučit i zabít, pokud byl označen jako režimu nebezpečný. Ze zpráv lidskoprávních organizací stejně jako z mnoha publikovaných svědectví dnes víme, jaké krutosti a bezpráví se v rozsáhlém syrském detenčním a vězeňském systému odehrávaly a stále odehrávají. Mezi tato svědectví patří díla bohatého souboru textů pocházejících z per politických vězňů tradičně buď s islamistickým, nebo levicově-sekulárním pozadím. Jediné místo v této literatuře zaujímá román Mustafy Chalífy s názvem *Al-Qauqa'a: jaumjât mutalaşış* (*Ulita. Deník voyeura*, 2008), a to jak silou svého svědectví, tak popularitou, které se od svého vydání stále těší v celém arabském světě a zejména mezi syrskými protirežimně smýšlejícími čtenáři – kniha byla během demonstrací tzv. arabského jara často citována mezi opozičními aktivisty.

Mustafa Chalífa pochází z pohraničního města Džarábulus ležícího severovýchodně od Aleppa. Tam chodil do školy, začal se zajímat o levicové myšlenky a dostal se do prvních konfliktů s režimem. Ze Sýrie se na konci sedmdesátých let, v době tuhé diktatury Háfi-ze al-Asada, vydal studovat filmovou režii do Paříže. Režim v té době tvrdě potíral všechny ideologické odpůrce, zejména z řad islamistů hlásících se k Muslimskému bratrstvu, které tento režim považovalo za bezvěrecký a nelegitimní, ale také komunisty. Po návratu ze studií roku 1981 byl Chalífa obviněn z příslušnosti k zakázané Komunistické straně pracujících a spolu se svou těhotnou ženou zatčen. V té době právě vrcholil i lýtý boj s Muslimskými bratry ve městě Hamá, který roku 1982 skončil krveprolitím s desetitisíci zabitými a uvězněnými. Ve vězení poté strávil dlouhých třináct let; z této zkušenosti vychází ve svém románu *Ulita*, který dokončil několik let po propuštění. Nejprve se jeho kopie šířila po internetu, poté vyšel roku 2007 ve francouzském překladu, v arabském originálu až v roce 2008 v libanonském nakladatelství, které bylo ochotné tento politicky citlivý text, částečně psaný místním dialektem plným vulgarit, vydat. Od té doby byl přeložen do řady cizích jazyků, v posledních letech například do albánštiny, norštiny nebo nizozemštiny.

Jako hlemýžď v nebezpečí

Ulita se jako vůbec první arabský román soustředí na dění v útrobách nejobávanější syrské vojenské věznice v Palmýře – arabsky Tadmuru, tedy hluboko v poušti na místě, které je v povědomí Syřanů poněkud paradoxně zároveň spojeno se slavnou starověkou říší, jejíž královna Zenobia, jak říká místní legenda, po své porážce a zajetí raději spáchala sebevraždu, než aby dožila v římském vězení. Fiktivní hrdina Músa, Syřan z křesťanské rodiny a absolvent filmových studií v Paříži, se do rodné země vrací plný nostalgie a snů o kariéře filmového režiséra, na damašském letišti je však zadržen policií a odvezen k výslechu. Autor v rozhovorech vysvětluje, že identitu hlavního hrdiny si vypůjčil od jednoho přítele, filmaře a křesťana, jenž byl omylem obviněn ze spolupráce s Muslimskými bratry. Jak polofiktivní postavy, tak všechno, o čem Músa vypráví, vychází z autorových vlastních zážitků.

Aniž by se dozvěděl, čeho se dopustil, je hlavní hrdina podroben mučení a následně převezen do „pouštního vězení“, kde stráví mnoho dalších let ve dvojí izolaci: je odstřižen od zbytku světa v poušti, odvržen

a nenáviděn ostatními muslimskými vězni, neboť se zpočátku v domněni, že tak setřese obvinění ze spolupráce s Muslimskými bratry, přiznává k ateismu. Spoluvězni jej tudíž považují za vládního špeha a někteří ho dokonce chtějí zabít. Na celé roky se proto uzavírá do vnitřní ulity a technikou „mentálního psaní“, již odpozoroval od islamistů, si v hlavě vede deník: „Jako hlemýžď, když cítí nebezpečí, zůstávám schoulený ve své ulitě a špehuji, pozoruji, ukládám si do paměti vše, co vnímám, a čekám na vysvobození.“

Zúčastněné pozorování

Vzpomínky a postřehy, později v textu označené daty (avšak bez upřesnění roku a místa) a tu a tam uvedené stručnými nadpisy („cely“, „sprchy“, „holení“, „modlitba“ apod.), jsou převážně psané strohým stylem připomínajícím zápisky sociálního antropologa. Většina z nich popisuje vězeňský ekosystém, interakci mezi vězni, celami, bachaři a vězeňnými, šířící se epidemie, improvizované operace a tak dále. Tyto záznamy každodennosti v dynamickém rytmu a často s ostrými střihy střídají scény těžko představitelného násilí a krutostí ze strany dozorců, každodenní bití, ponižování a mučení nebo pravidelné popravy na šibeničním dvoře, jež Músa skrytě sleduje dírou ve zdi cely. Místy a spíše mimochodem se přitom ukazuje politické pozadí celého dění a fanatická zaslepenost trýznitelů, napří-



Ilustrace Silvie Vavřinová

klad v záznamu opatřeném datem 6. října, kdy jeden z příslušníků vojenské policie obuškem bije oběsence za zuřivého pokřikování nadávek a hesel jako „smrt kolonialismu, smrt imperialismu“, „svou duši i krev obětujeme tobě, prezidente“ a „našeho prezidenta uctíváme víc než Boha, ať žije prezident“. Dozorující vojáci a policisté pocházejí z horského venkova na severozápadě země (oblast, v níž má kořeny i rodina Asadů) a jsou většinou nevzdělaní a „hulvátští“. V rámci povinné vojenské služby se po půl roce střídají, nové jednotky se účastní poprav na nádvoří zpočátku jen zpovzdálí. Mladí vojáci jsou nejprve otřesení a zvracejí, po čase si však zvykají a stávají se stejně sadistickými a otrlými mučiteli jako jejich předchůdci.

Ze své ulity Músa vnímá i ideologické hádky mezi vězni, u nichž Chalífa na jedné straně podobně jako v případě jejich trýznitelů zdůrazňuje sektářské a fanatické rysy, na druhé straně si ale všímá jejich obrovské

odvahy, odolnosti a neochvějné solidarity: ta se v extrémních chvílích projevovala sebeobětováním mladších a silnějších, kteří na sebe často brali nebezpečné úkoly či tresty místo nemocných, starých či slabých. Ve vězení, „kde se koncentroval nejvyšší počet univerzitně vzdělaných mužů v zemi“, Músa nalézá osoby, jejichž lidským kvalitám se za jeho života mimo vězení nikdo nevyrovnal, a právě ty mu pomáhají zachovat si vlastní integritu. Músova pozice mezi spoluvězni se po letech, kdy mu hrozila smrt nejen ze strany dozorců vojáků, ale i islamistů uvnitř cely, zlepšila a on nakonec v jedné odvážné chvíli vystupuje z mlčení, aby hájil své právo nevěřit, a s jedním spoluvězněm krátce nato dokonce navazuje hluboký, přátelský vztah. V přátelství Músa po letech znovu nachází ztracený pocit svobody a důstojnosti.

Stigma propuštěného

Není ovšem překvapivé, že román nekončí katarzí. Po třinácti letech a svízelném procesu vedoucím k propuštění uvrhne hlavního hrdinu do další izolace venkovní realita, stigma politického vězně, nepochopení, nemožnost se podělit o nevyslovitelnou zkušenost a navázat na předchozí život: „Strach zcela jiného druhu, únava a znechucení vytvořily ulitu ještě silnější, pevnější, temnější. V té první byla aspoň naděje, že přijde něco lepšího.“ Chybějící katarze ve čtenáři vyvolává napětí, touhu vzepřít se bezútěšné realitě bezpráví, násilí a útla-ku. Po událostech roku 2011 se Mustafa Chalífa nechal slyšet, že svým svědectvím ve spoluobčanech doufal probudit právě takovou touhu po změně. S optimismem však byl opatrný – po roce protestů a jejich očekávané tvrdé represí předvídal v esejích *Co když Bašár al-Asad zvítězí?* dopady pravděpodobného vítězství syrského režimu a možná až příliš pesimistické scénáře vývoje v zemi a v regionu. Velmi dobře věděl, jak hluboké jsou v zemi kořeny sektářství a jak silně režim, opírající se o bezpečnostní složky a oddané milice, lpí na moci. Nejspíš právě bezútěšná realita občanské války Chalífu, který již více než patnáct let žije ve francouzském exilu, vedla k sepsání historické fikce – v druhém a zatím posledním románu *Raqşat al-qubûr* (Tanec hrobů, 2016) se zabývá koloběhem násilí a pomsty v syrské historii a představuje si boj mezi vládnoucím režimem a komunistickým hnutím ve 20. století.

V květnu 2015 se objevily zprávy, že bojovníci Islámského státu věznici v Tadmuru vyhodili do povětří. Temná historie syrských věznic tím však neskončila. Jak ukazují zprávy Amnesty International (poslední z roku 2017) a jiných lidskoprávních organizací o věznicích v Sajdná-je, stejné hrůzy, jaké popisuje Chalífa v *Ulité*, se dějí i dnes. Určitá naděje, že se ti, kdo přežili mučení, dočkají nějaké spravedlnosti, se nicméně objevila 24. února tohoto roku, kdy poprvé v historii skrze univerzální jurisdikci odsoudil soud v německém Koblenzi příslušníka syrské tajné služby Ijáda al-Gharíba za účast na páchání zločinů proti lidskosti. Ten na podzim roku 2011 poslal několik desítek protivládních protestujících do tajného vězení v Damašku, kde byli mučeni a zavražděni. Soud s dalšími představiteli režimních složek bude pokračovat minimálně do podzimu 2021 a očekávají se podobné rozsudky. Syrské lidskoprávní organizace spolu s přeživšími svědky se letos pokoušejí žalovat syrský režim (vedle dalších pachatelů válečných zločinů v Sýrii, jako jsou jednotky Džajš al-islám) i v dalších evropských zemích – ve Francii, Nizozemí či Norsku. Přeživší tak konečně mohli vystoupit ze své ulity a ukončit několik desetiletí trvající beztrestnost státního násilí v Sýrii.

Autor je překladatel a arabista.

Mustafa Chalífa: *Al-Qauqa'a: Jaumjât mutalaşış*. Dár al-ádáb, Bejrút 2008, 383 stran.

Co se ukrývá v závorkách

Florian Illies chce znovu vyprávět

Německého spisovatele a historika umění Florian Illiese proslavila románová koláž roku 1913. Po letech se k tomuto tématu vrací, aby převyprávěl další příběhy a nabídl jiné souvislosti. Jako by se nakazil posedlostí těch, o nichž píše. A těm, které těšilo Léto jednoho století, umožňuje fetišisticky pokračovat ve čtení.

BLANKA ČINÁTOVÁ

„Někdy se v závorkách ukrývají ty největší přesuny v dějinách mentality,“ konstatuje Florian Illies jen tak mimochodem ve svém románu *1913. Co jsem ještě chtěl vyprávět* (1913. Was ich unbedingt noch erzählen wollte, 2018; česky 2021). Tento povzdech poměrně přesně vystihuje povahu a podstatu textu, který vznikl coby jakýsi vedlejší produkt, poznámka pod čarou či dodatek k autorovu úspěšnému románu *1913. Léto jednoho století* (1913. Der Sommer des Jahrhunderts, 2012; česky 2013). Budeme-li tento výrok číst jako lehkou aforistickou zkratku nebo podezřele libivé klišé pro začínající intelektuály – podobně jako celý Illiesův román –, záleží pouze na naší libovůli. Může být vším, čím budeme chtít. Konec konců právě básníci roku 1913 nás učí, že „všechno je to otázka směru větru“.

Ti, co jsou abstrahováni

Illies vstupuje do vlastních stop. Podobnou žánrovou polyfonií i vyprávěcí situací se znovu vrací k témuž přelomovému roku, jen nechává zaznít jiné tóny. Na pozadí bohaté rešerše – primární i sekundární literatury, především biografické a autobiografické – opět montuje kolážovité kalendárium o dvanácti kapitolách. Fragmenty životů těch druhých – a především ty, jimž už se mnohokrát takového převyprávění dostalo (Kafka, Rilke, Kandinskij) – působí někdy jako anekdoty nebo drby, jindy jako melancholická torza. Ztrácí se rozdíl mezi trpností a trapností a Illies coby editor, čtenář i vypravěč si s tím hlavu nijak neláme. Jednak v éře snadné reprodukovatelnosti se nelze spolehlivě dopátrat původnosti ani pravdivosti, jednak postupuje podobně jako kubističtí malíři – z portrétovaných milenek zůstávají jen fragmenty pohlaví či špičatá nadra, ale tvář se rozkládá do okatých mnohoúhelníků, neboť „abstrakce je vždy tvrdá pro ty, co jsou abstrahováni“.

Autor opět nevzpomíná ani nezapomíná, i nadále zůstává především čtenářem vzpomínek; nemystifikuje ani nedekonstruuje a každodennost mísí s paradigmatickými okamžiky, drobné soukromé tragédie s uměleckými debakly. Eiffel modeluje kupoli slavného hotelu podle nader své milenky, Kafka sedí v kině, Gorkij si spálí nos, když sní o osvobození Ruska, a Proust neustále přepisuje *Hledání ztraceného času*, do obtahů zaznamenává dokonce i korektury svých přátel. I Illies ukazuje obsesivní polohu psaní, podobně jako Proust se od svého textu nemůže odtrhnout, chce do něj vrátit vyškrtané pasáže. Co je tedy potřeba ještě dovyprávět?

Bačkorová láska a bolavé zuby

„1913 je ve skutečnosti knihou o lásce,“ píše Illies. V *Létě jednoho století* zamilovaná básnička Else Lasker-Schülerová psala verše jako „levhartí hryznutí a skok dravé šelmy“, třeštil zde tvůrčí erós i destruktivní thanatos, z mohutné vášně vyrůstala řada uměleckých děl. V *Co jsem ještě chtěl vyprávět* jako by se již vašeň vybouřila a láska ukazuje svou



Neznámý fotograf: Monte Verità. Archiv nadace Monte Verità, Fond Haralda Szeemanna

prozaičtější, pragmatictější a trapnější podobu, evidují se milostné krachy. „Koitus obden. Nechat si udělat zuby. Nový žaket,“ sestavuje Géza Csáth plán na rok 1913. Hermann Hesse neobnoví manželskou lásku a trpí hluchostí dětí tak, že prahne po několikadenní návštěvě zubaře. Kafka si naopak stěžuje v dopisech na snoubenčiny špatné zuby, a zatímco ona sní o společné noci, on o smrti: „Psaní je v tomto smyslu hlubší spánek, tedy smrt, a tak jako nikdo nebude ani nemůže tahat mrtvého z jeho hrobu, tak ani mne nelze tahat v noci od psacího stolu.“ Rilkevi píše milénka, že na něj v předsíni čekají bačkory, až je vyplní nohama.

Tato verze lásky neukazuje třeštění a šílenství ukojitelná výhradně v uměleckém díle, jímž lze zaplnit prázdnotu odkouzleného světa. Milostné vztahy tu fungují spíše jako boj o moc, nadvládu, pokoření. Doba romantiky skončila – někteří muži se stávají Pygmaliony, protože touží po mužích, jež milují ženy, jiní „prahnou po venkovské huse, která nemá o umění a literatuře ani tušení“. Ernst Kirchner maluje „nejpokojnější okamžik v životě vášnivého páru“. Jack London buduje ekologickou farmu, nechce už pít, a tak píše knihu o alkoholické závislosti. V *Létě jednoho století* si milenci psali básně a malovali obrazy, nyní se fotografují.

„S fotografií byla poprvé v procesu obrazové reprodukce zbavena ruka nejdůležitějších uměleckých povinností, které nyní připadly pouze oku hledícímu do objektivu. Protože oko zachycuje rychleji, než ruka kreslí, byl proces obrazové reprodukce urychlen takovým tempem, že mohl držet krok s řečí,“ píše ve slavném eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936, česky 1979) Walter Benjamin. V první verzi Illiesova kaleidoskopu roku 1913 udávali rytmus moderní doby cválající koně, létající nevěsty či rušné bulváry na expresionistických malbách, nyní jsou to spouště fotoaparátů, kamer a promítaček. Slavná fotografie lokomotivy visící nad propastí ilustruje nový význam obrazu, co „věří v pokrok a důvěřuje technice“. Illies má ale jistě v malíku i Rolanda Barthesa a nechce po nás, abychom fotografie, přítomné většinou v ekfrastickém popisu, studovali, ale učí nás vidět ono barthesovské punctum – bodnutí, trhlinu, náhodu, která nás zasáhne. Za strnulým ztichlým životem fotografovaných scén se často skrývá intimní drama – v okamžiku, kdy Witkacy fotografuje svou krásnou milénku, má ona už nachystaný revolver k sebevraždě; do záběrů se vkrádá někdo, kdo posléze rozvrátí rodinnou či partnerskou harmonii nebo do ní vnáší překvapivé a nepřiznané erotické napětí.

Méně šatstva, více zeleniny

„Vrhla jsem se,“ píše Rosa Luxemburgová nejlepší přítelkyni, „celou svou vášnivostí, celým svým já do botanizování, takže se mi svět, strana a práce rozplynuly a dnem i nocí mě pohlcovala jenom jedna vášně: courat se venku jarní krajinou, sbírat plné náruče rostlin a pak je doma pořádat, poznávat, zanášet do sešitu.“ Pokud V *Létu jednoho století* kypěl nový život v zakouřených kavárnách a hluchých barech, v dodatečném vyprávění chce Illies ukázat, jak se žije na čerstvém vzduchu a v přírodě. Kulturní topografii rozšiřuje o Capri či švýcarský kopec Monte Verità, kde se tehdejší evropská bohéma snaží realizovat sociální a kulturní utopie, oddává se naturismu a nudismu, tančí, žije z lásky, vzduchu a zeleniny, objevuje novou spiritualitu.

Rozjivená moderna touží po divoštství – Stravinskij doluje zpěvy a tance předků z archaických rituálů, Freud nalézá shodu duševního života divochů a neurotiků, Ďagilevův Ruský balet přináší do Paříže „barbarskou extravaganci“. Ovšem i tato touha po obrodě skrze divoštství má svou směšnou polohu. Reformátor Karl Wilhelm Diefenbach chce na Capri vegetariánstvím, jógou a ezoterikou bojovat proti industrializaci a kapitalismu, ale nakonec jde jen o to, aby přiměl švagrovou uspokojovat svůj pohlavní pud. A na druhé straně ostrova se Gorkij sluní na pláži a chystá revoluci. Na berlínské Koloniální výstavě v expozici národů Núbie stojí mezi zvířaty šiluťtí válečníci... Zkrátka evropská verze barbarství působí stejně falešně jako orientální identita Maty Hari nebo důvěra v objektivitu fotografického záznamu. Pokud ovšem nepřijmeme představu, že pokrok vypadá jako přešlapování na místě.

Illies otupuje moderně hrany, místo exprese klade důraz na abstrakci. Tlumí rozpory i vášně – hrdinové tentokrát trpí spíše bolavými zuby než neurastením. Koláže nespojují otcovské figury a otcovraždy, ale matky. Místo generačních konfliktů a experimentů jako by hledal spíš kořeny, jichž se nelze zbavit. Navzdory tomu, jak může být mateřská láska a péče dusivá – Stravinského matka jede z Petrohradu do Paříže, aby syna držela za ruku, když se otrávil ústřicemi; paní Hemingwayová uchovává synův dopis, v němž ji žádá o košile, protože se mu boxováním zvětšil hrudník, jako relikvii.

Tato verze moderny ukazuje, že potěšení nespočívá pouze v originalitě a inovaci, ale také v návratech a reprízách. Navzdory reformám stravovacích návyků, sociálním revolucím, zaměnitelnosti milenek a milenců i sveřeposti matek „je to vždycky jenom kousek, co chybí světu k vykoupení“.

Florian Illies: 1913. Co jsem ještě chtěl vyprávět.

Přeložil Tomáš Dimter. Host, Brno 2021, 255 stran.

SLEPÁ V KOPŘIVÁCH

O lopuši

ALENA MACHONINOVÁ

Byl to už druhý duben strávený s Andrejem Platonovem, s hlavním jurodivým ruské literatury, který se vymyká všem zažitým představám – a není sovětský ani antisovětský, je „veskrze svůj“, jak stálo v titulu doslovu k jednomu českému výboru. Loni to bylo nad Šťastnou Moskvou, letos nad Stavební jámou, pro niž se mi chce zoufale použít ruské slovo „kotlovan“, které už dávno patří více Platonovovi než stavebnictví. A pokaždé, když vidím hluboké základy budoucího domu, vzpomenu si na něj – a také na kosti malé holčičky, kterou v nich v té šokující novele pohřbil a s ní i možný šťastný zítřek.

Sešlo se to tak náhodou, ten druhý jarní měsíc je jinak naprosto neplatonovovský. Sníh sice už slezl a pomalu tají i poslední haldy zčernalého ledu, ale krajina je ještě úplně holá a barvu má, jakou měl náš pes, co se v ní ještě loni ve svých skoro šestnácti letech odevzdaně ploužil a ztrácel. Zvalchovanou suchou trávou na opuštěném kousku pravého břehu Volhy u ústí Moskevského průplavu místní navíc každoročně vypalují. Ze sežehlé země pak výstražně čnejí ježaté hrbolky hlíny prolezlé přeživšími mravenci. Co nevidět obrostou ostře zeleným suchopýrem a všemožným plevelem a docela uzoučká pěšinka zůstane jenom na samotném kraji vysokého břehu. Ale i ji se bude snažit pohltit divoce rostoucí lopuši, které tak zbožňuje Platonov a tak nenávídím já. Člověk aby se tu v létě procházel s mačetou. Houževnaté lopuchy, které opatrně, ve výšce očí, rozhrnují rukama, u Platonova rostou dokonce i v zimě a v jeho světě mají hromadu nevšedních funkcí – hrdinům slouží jako stínítko, vějíř, toaletní papír, kapesník, ručník, deštník, pláštěnka, polštář nebo smrtelné lože. Lopuch je pro ně okrasnou květinou, drcený ho kouří a vyrábějí z něj také kořalku. Ale hlavně v něm vidí spřízněnou duši, rostlinného proletáře. A scéna z románu Čevengur, v níž nešťastný hrdina hladí lopuch, protože „i on touží po komunismu“, mě s tím budoucím bujícím porostem přece jen trochu smiřuje. Nicméně zatím, začátkem května, se tu procházím celkem svobodně, i když zdaleka ne tak jako v zimě, mnohé cesty zmizely v bažinách, které nikdy nevyschnou, mohou nanejvýš zmrznout.

Z Platonova mi tentokrát kdovíproč v hlavě utkvěla jedna stručná věta z jeho zápisníku, která nijak nesouvisí s prázdnou, již jsem se zaobírala. „V tanci ničí a ušlapou památku na válku,“ tvrdí se v ní. A zbavit se jí nemůžu nejspíš proto, že se blíží další výročí. A zdá se, že čím je druhá světová válka vzdálenější, tím poměznější jsou v Rusku oslavy jejího konce. Už dávno se tu pro atmosféru kolem nich vžilo ironické slovo „pobedobesije“, které lze přeložit jako vítězné běsnění. Děti chodí v uniformkách Rudé armády, přes rameno mají atrapy kulometů, rodiče si na auta lepí slova díky za vítězství a výzvy k útoku na Berlín. To je ten ničivý tanec, o kterém psal Platonov, jenž byl ve válce jako dopisovatel. A památka, o níž se oprávněně obával, se týkala obětí. O nich psal své otrěsné válečné povídky, ne o vítězích.

Mimochodem lopuchy rostou i v těchto válečných prázdných – musím ty rostliny vzít na milost, když si v povídce Pancíř čtu šílená slova poslední ženy, která zbyla ve vsi: „Uložím tě v roklí, zakryju lopuším, pak ti sem přinesu tvoje bratříčky a sestříčky, sama si k vám lehnu a povím vám pohádku.“

Sofiin svět

Autorka, celebrita a pozorovatelka Sofia Coppola



Do snímku *Bling Ring* Sofie Coppola ke svému jménu umístila náhrdelník s nápisem „Rich Bitch“. Foto A24

Režisérka Sofia Coppola patří k nejdiskutovanějším filmařkám posledních dvaceti let. Její kariéru ale provází kritika, jež ji viní z natáčení líbivých filmů z pohledu „privilegované bohaté holky“.

ŠÁRKA GMITERKOVÁ

Pokud budeme počítat jenom celovečerní filmy, které proběhly kinodistribucí nebo vznikly pro některou z VOD platforem, pak je režisérka a scenáristka Sofia Coppola autorkou osmi titulů. I když z přehledu vynecháme hudební klipy nebo krátké reklamní snímky, kterými módní domy prodávají myšlenku v pozadí nejnovějších kolekcí, působí její filmografie navenek rozháraným dojmem. Coppola se plynule pohybuje mezi žánry, neboť natočila melancholické coming of age (*Smrt panen*, Virgin Suicides, 1999), volné životopisné vyprávění (*Marie Antoinette*, 2006) i lehkou komedii (*V úskalí*, On the Rocks, 2020). Filmy se odehrávají v různých epochách a jsou vpravdě kosmopolitní – bourbonská Francie v *Marii Antoinettě*, postmoderní Japonsko ve *Ztraceno v překladi* (Lost in Translation, 2003) nebo Amerika druhé poloviny devatenáctého století v *Oklamaném* (The Beguiled, 2017). Pevnou kontinuitou však zůstává její vizuální styl. „Coppolismus“ označuje hladkou fúzi hudby a obrazů, s notně potlačenými dialogy, přirozeným světlem a pastelovými barvami. Dobře rozpoznatelná autorská značka obvykle znamená důležitou metu i ceněný symbolický kapitál, ne však pro Sofii Coppolu. Ta se i na prahu padesátky stále potýká s předsudky, které její tvorbu redukuje na povrchní mihotavé obrázky, které se jen stěží vyrovnají mistrovským dílům jejího otce nebo jejích expartnerů Spikea Jonze a Quentina Tarantina.

Rich Bitch

Sofia Carmina Coppola se narodila roku 1971 do rodiny režiséra Francise Forda Coppoly a dokumentaristky a spisovatelky Eleanor. V tomto případě nejde o žádné biografické triviality, protože rodinná dynamika vytváří důležité podhoubí pro košatou kariéru jediné Coppolovy dcery (Coppola je také otcem dvou synů – Gian-Carlo tragicky zemřel ve 22 letech a Roman působí hlavně jako producent). Příbuzenské vztahy zásadním způsobem spoluutvářejí její filmy – jak ve smyslu finančním, tak jako síť neformálních vazeb. Před kamerou se Sofia Coppola poprvé objevila jako nemluvně ve slavném *Kmotrovi* (The Godfather, 1972) a série drobných rolí zejména v otcových filmech následovala v průběhu osmdesátých let. Přesto nikdy neměla nakročeno k herecké dráze a její ztvárnění mafiánské dcery Mary ve třetím pokračování *Kmotra* (The Godfather Part III, 1990) se

dodnes považuje za kardinální omyl. Patriarcha Coppola prý cítil, že zdrcující kritiky nemířily toliko na jeho dceru, ale také na jeho samotného; stejně jako kulka ve filmu nepatřila Mary, ale Michaelu Corleonemu. Sofia Coppola se však v důsledku výrazného neúspěchu nestáhla do ústraní; v průběhu devadesátých let ji zahlédneme ve videoklipech Madonny, The Black Crows nebo Chemical Brothers. Zároveň studovala fotografii a design, poprvé se objevila na titulní straně Vogue Italia a spoluzaložila oděvní značku MilkFed. Ve druhé polovině dekády natáčí krátké filmy *Bed, Bath and Beyond* (Postel, koupel a dál, 1996) a *Lick the Star* (Skryté krásy, 1998), ale hlavně svůj celovečerní debut *Smrt panen*.

Adaptaci úspěšné novely Jeffreyho Eugenide *Sebevraždy panen* (1993, česky 2013) koprodukovala společnost American Zoetrope Coppolina otce. Vliv rodinného klanu však sahal dál než jen k zajištění části rozpočtu, protože díky vazbám na Muse productions, dalšího z výrobců a majitele právě ke zfilmování předlohy, se povedlo protlačit Sofiin scénář a potvrdit ji na pozici režisérky. Než se někdo ohradí nad nemístnou protekci, připomeňme si, že Hollywood se vždy opíral o příbuzenské vazby – například Fondovi, Hustonovi či Barrymoreovi zasahují do dění v americkém filmovém průmyslu už po několik generací. Podle Eleanor Coppoly celá rodina připomínala cirkusáky, kteří jistí papá Francise při práci na různých projektech. Po úspěšném uvedení *Smrti panen* se tento servis přesouvá směrem k Sofii. Vedle otce jí s výrobou pomáhá bratr Roman, v obsazení se objevují bratranci Jason a Robert Schwartzmanovi, Eleanor zpočátku točila filmy o filmech své dcery.

Odnikud někam

Už *Smrt panen* avizovala, že Sofia Coppola bude vytvářet jiné snímky než její otec. Zatímco žijící klasik americké kinematografie je známý epickými freskami, jeho dcera inklinuje k intimnějším snímkům. „Moje filmy nejsou o bytí, ale o stávání se někým,“ výstižně pojmenovává autorka své klíčové téma. V její filmografii se pravidelně setkáváme s postavami, které procházejí zásadním formativním obdobím. Až na Johnnyho Marca ve filmu *Odnikud někam* (Somewhere, 2010) jde o ženské hrdinky hledající své místo ve světě, obvykle navzdory podmínkám, jež nemají šanci ovlivnit. To platí hlavně

pro teenagerku Lux Lisbon ve *Smrti panen*, novomanželku Charlotte ze *Ztraceno v překladi* nebo mladičkou Marii Antoinettu. Pát-rání po vlastní identitě jako by je spojovalo se samotnou Coppolou, která se snaží prosadit jako filmařka. Zatímco u mladých mužů s kamerou nás reflexe světa prizmatem vlastní zkušenosti vůbec nepřekvapuje, dokonce často přidává body k dobru, v kritické reflexi Coppoly jde o velké minus. Na konci nultých let se jejímu dílu, stejně jako tvorbě Leny Dunhamové, začalo nelichotivě přezdívat „Rich Girl Cinema“ (kinematografie bohatých holek), protože podle mnohých vyrůstalo z pochybné zkušenosti hollywoodské princezny. Coppola se nikdy proti těmto výpadům slovně neohradila. Do titulkové sekvence snímku *Bling Ring: Jako VIPky* (The Bling Ring, 2013) však ke svému jménu strategicky umístila náhrdelník s nápisem „Rich Bitch“ (bohatá čubka).

Ohledávání různých faset konceptu slávy k tvorbě Sofie Coppoly bytostně patří. Filmy *Ztraceno v překladi* a *Odnikud někam* nahlízejí do života hollywoodských hvězd, ale oba protagonisty zastihnou v podivném limbu. Bob Harris ani Johnny Marco zrovna nic netočí, jen si přivydělávají reklamou nebo propagují svůj poslední počin – at tak nebo tak, jde o bezduchou otročinu. *Marie Antoinetta* spíše než tradiční biopic připomíná portrét historické celebrity a film *Bling Ring: Jako VIPky* zpracovává příběh party teenagerů, která vykrádala domy slavných. Proslulost však netřeba vnímat jen přísně doslovně, protože už *Smrt panen* pohání touha vstoupit do životů distancovaných dívek: Coppola nás spolu se čtveřicí vypravěčů deleguje do pozice outsiderů, kteří zvědavě nakukují do nepřístupného a tajemného světa. Na podobném principu stojí také *Oklamaný*: poručík McBurney musí v rámci přežití hrát různé role pro obyvatelky dívčího internátu, ale jeho skutečnou podstatu nikdy nepoznáme. Jak upozorňuje Nathan Heller v profilu Sofie Coppoly pro časopis Slate, právě pozice privilegované insiderky využívající všech systémových benefitů, které zároveň napadá, zřejmě stojí u kořene všech negativních výhrad. Nakolik lze její kritické gesto brát vážně a kdy už jde jen o bezzubé hořekování?

Předměty, šaty a barvy

Budiž ale režisérce ke cti, že se nepouští na terén, s nímž nemá bezprostřední zkušenost nebo alespoň pocitovou sounáležitost – i když to může znamenat redukci některých postav jako v případě afroamerické služebné Mattie v *Oklamaném*. Namísto abychom se soustředili na to, co nám v jejích filmech chybí, bychom se raději měli pozorně dívat. Předměty, šaty a barvy hovoří ve světech podle Sofie Coppoly mnohem hlasitěji a důrazněji než samotná slova. Protagonisté nám toho o sobě mnoho neřeknou, vyjma písní a zvuků, které je provázejí. Výřečnost dokonce představuje negativní rys – vzpomeňme filmovou hvězdičku ztvárněnou Annou Faris ve *Ztraceno v překladi* nebo houf štěbetavých dvorních dam v *Marii Antoinettě*. U Coppoly se víc než kdy jindy vyplatí sledovat, jak hrdinové a hrdinky v obrazovém rámu postávají či se pohybují a jak u toho vypadají. Znuděný Johnny Marco na žlutém lehátku v bazénu hotelu Chateau Marmont odpluje mimo pohled kamery; jakmile mu ale do života vstoupí dcera Cleo, vizuál získá dynamiku a živost, jaké dosud letargický hrdina nepoznal. Podobné zdánlivé drobnosti prozrazují, že lehoučké a na slovo skoupé snímky Sofie Coppoly jsou ve skutečnosti režirované pevnou rukou. Vytýkat jim oslavu povrchní krásy znamená zavírat před nimi oči.

Autorka je filmová publicistka.

Toinette si čte Vogue

Autorské přetváření historické látky

Snímek Marie Antoinetta patří k vrcholným dílům Sofie Coppoly. Režisérčin nadčasový přístup k historické látce, v němž se mísí evokace doby se současnou popkulturou, inspiroval dnešní filmy a seriály jako Favoritka nebo Veliká.

JARMILA KŘENKOVÁ

Marii Antoinettu (2006) jsem poprvé viděla v budapeštském kině Uránia, jehož budova od architekta Henrika Schmala připomíná honosné benátské paláce, přeplněné mauruskými motivy a ozvláštněné secesními ornamenty. Jako by se do potemnělého kinosálu mezi klenuté oblouky a křišťálové lustry občas proluly fragmenty opulentních filmových obrazů z Versailles, které ale byly vším, jen ne konvenčním historickým dramatem. Vybavila se mi kyberpunková povídka Bruce Sterlinga a Lewise Shinera *Mozart v zrcadlovkách* o pašerácích, kteří cestují časem. Marie Antoinetta v ní na svém sofa polehává v černém síťovaném prádle, prohlíží si časopis Vogue a od svých dodavatelů požaduje, aby jí obstarali leopardí bikiny. Sterlingovými slovy – v obou dílech „anachronismus šílí“.

Spratek, a ještě dívka!

Osobnost Sofie Coppoly obestírá aura přežravých zkratk a klepů, které víří bulvárem stejně, jako se s příchodem Ludvikovy snoubenky nesly rozlehlými koridory Versailles. V případě filmu *Marie Antoinetta* komentáře o sebezahleděném dítěti legendárního režiséra nahradily jízlivé poznámky o Američance, která si dovoluje přijet do Evropy natáčet v autentických lokacích Versailles anglicky mluvený film o ikoně francouzských dějin, a přitom pochopitelně Evropě ani dějinám nerozumí. Privilegium pitvat se v sobě totiž mají výhradně slovatní auteuři, patrně proto, že příběhů o tom, co prožívají adolescentní dívky, existují v uměleckém kánonu kvanta a dalších už netřeba. Zpracovat osobní zkušenost je legitimní součástí tvůrčího přístupu a třetí film Sofie Coppoly si zaslouží uznání mimo jiné za to, s jakou precizností a empatií autorka vnáší do žánrové historické látky intimní perspektivu cizinky, která je nucena opustit celý svůj dosavadní život, zbavit se všeho starého a vstoupit do neznáma.

Ono neznámo představuje uzavřený svět Versailles, do něhož je Marie Antoinetta vržena natolik razantně, jako by od dané chvíle neexistovalo nic mimo něj. Pronikání do systému tajuplných pravidel doprovází ambientní podkres od elektronického experimentátora Aphexe Twina. Exotický tón citery umocňuje

kupí látky, šperky, pokrmy a dekorace. Právě povrchy jsou ozvučnou deskou hrdinčiných nálad, Coppola ostatně zprvu o *Marii Antoinettě* uvažovala jako o němém filmu.

Makronková chaloupka

Versailleský biotop je zhmotněním ritualizovaného řádu. V kolotoči oblékání, stolování, bohoslužeb, audiencí, večírků a her se rozvolňují časové souvztažnosti, jako bychom spolu s hrdinkou pozorovali svět přes závoj rozstříknutého parfému. Žádná volnočasová aktivita se neobejde bez hazardu nebo lovecké výpravy. Všichni neustále hrají a jediným způsobem, jak vystoupit z role, bývá paradoxně nasazení masky; třeba na maškarním bále v Paříži, kde sály rokokového paláce duní hudba kapely Siouxsie and the Banshees. Prostor je v neustálém pohybu, zahlcují jej objekty, které mají rozptýlit nudu, a často je nám předkládáno několik variant téhož. Bezbřehá přehlídka šatů, střeviců, paruk a ozdob se střídá s grandiózní narozeninovou oslavou Toinettiných osmnáctin, kde i stěny Versailles působí, jako by byly k jídlu.

Stejně jako se v budoárech hromadí věci, nasedají na sebe i vrstvy hudebního podkresu, do kterého pronikají vzdálené hlasy, cinkání sklenic, šumění fontán nebo míchání hracích žetonů. Vzniká iluze dynamického, nekonečně rozpínavého prostoru, který je sycen estetický-

módy i výtvarného umění. Díky tomu není její *Marie Antoinetta* prvoplánovým historickým ikonoklasmem. Promyšlenou prací s autentickým prostředím, historickou skutečností, mýty i kulturními artefakty režisérka stvořila svět, jehož hlavní kvalitou je nadčasovost. Hranice mezi historickým, moderním nebo současným je rozostřena. Do anachronického soundtracku jsou včleněny dobové znějící hudební motivy, které ovšem složili soudobí skladatelé Dustin O'Halloran a Roger Neill. Hojně citovaný obraz tenisek Converse pohozených mezi střevičky od Manola Blahnika zase směřuje k otázce, zda je nám bližší obuv současného návrháře inspirovaná dobou Marie Antoinetty, anebo tenisky pocházející z počátku dvacátého století. Šaty, jež pro film navrhla Milena Canonero, přirozeně koexistují vedle modelů od Alexandra McQueeny, Chanel nebo Johna Galliana, které pro časopis Vogue fotografovala přímo ve filmových lokacích Annie Leibowitz.

Ani kostým zde tedy není pouhým nástrojem deskripce určité éry, ale prostředek sebevyjádření, který odráží hrdinčino momentální rozpoložení i proměny osobnosti. Antoinettin příchod do Versailles uvozuje scéna iniciace; v zemi nikoho na rozhraní dvou států vyrostl z mlhy a tlejícího listí přízračný stan. Tady jsou slupky starých oděvů i vazeb mladé Rakušanky strženy a Marie Antoinetta z něj vychází jako francouzská princezna. Na královském dvoře na sebe nechává vrstvit látky a doplňky a je doslova všívána do stále nových modelů. Jindy zase touha být viděna ustupuje potřebě stát se neviditelnou a její šaty splývají se vzorem tapet, jako by se chtěla rozplynout ve zdech Versailles, aby nemusela čelit vyčítavým dopisům matky, že manželství s Ludvíkem stále nebylo konzumováno.

Patnáct let od své premiéry *Marie Antoinetta* nezestárla a v propojování filmu, módy a umění je stále stejně podvratná a inspirující jako kdysi. Coppola prokázala, že tak jako rozumí svým postavám, chápe a předvídá trendy. Postupy, které mnohým připadaly jako nepřístojné znesvěcení tradice kostýmních historických dramát, dnes totiž běžně pronikají do autorského filmu i mainstreamu. Yorgos Lanthimos například svůj první anglicky mluvený film *Favoritka* (The Favourite, 2018) stylizoval jako černou komedii, v níž se dvůr anglické královny Anny vyjevuje jako spleť sítí intrik a bizarních vztahů. A spíš než tradičním historickým dramatem je šerosvitnou sondou do dějin všednodennosti, zatímco velké dějiny bez povšimnutí kráčí její stranou. Scenárista *Favoritky* Tony McNamara zase do své televizní série *Veliká* (The Great, 2020) obsadil jednu z hvězd Coppolina hereckého entourage Elle Fanningovou. Ve své „občas pravdivé historii“ láskyplně nenávisti mezi Kateřinou Velikou a carem Petrem III. mísí ironii a jízlivý humor s doslovnými vizuálními citacemi Coppoliných emblematických obrazů. Detail dívčí tváře za oknem vozu ujíždějícího do neznáma, přes nějž se vrství odrazy ubíhající krajiny, je počtou vycizelovanému stylu jedné z nejvýznamnějších režisérek současnosti a připomínkou nadčasovosti jejího ústředního tématu – lidského osamění, jež nezná prostorových ani časových hranic.

Autorka je filmová publicistka.



V propojování filmu, módy a umění je Marie Antoinetta stále stejně podvratná a inspirující. Foto American Zoetrope / Columbia Pictures

Sofie Coppola konstruovala svůj životopis dobové celebrity jako monumentální malířské plátno, na němž probíhá nekonečný punk-rockový večírek s hudbou New Order a The Strokes, jehož účastníci v kostýmech, které nezřídka dobové kostýmy vůbec nepřipomínají, spolu mluví podobně jako dnešní teenagers. Od té doby jsem její třetí film zhlédla ještě mnohokrát. Tehdy ve mně ale melancholický výraz Kirsten Dunstové v roli dospívající rakouské princezny a obrazy, jimiž proudí měkké rozptýlené světlo jako na impresionistických malbách, evokovaly čistotu synestezii a dodnes jsou pro mě odpovědí na otázku, proč filmy sledovat v kině.

je záhadnost nového prostředí a předznamenává i protagonistčino budoucí potýkání se s osaměním. Pohledy dvořanů jsou zde přímo hmatatelné, šepot má sílu výkřiků a spolu s kroky, šustěním šatstva a skřípěním parket tvoří nepřehlédnou změť neutichajících konverzací a zplota zachycených poznámek, jež si obyvatelé Versailles vyměňují o nově přichozí. S tím, jak se z veřejných prostor vzdaluje do soukromých budoárů s rafinovaně zabudovanými tajnými vchody, zaniká šum jejich hlasů. Samotná Marie Antoinetta jako by příjezdem do Versailles hlas ztratila, slova nahrazují pohledy, gesta nebo výraz, s nímž zkoumá komnaty, kde se nekontrolovaně

mi objekty, aby byl na konci každého večírku čištěn a vyklizen. Z chaosu a ranní kocoviny se pak nečekaně vyloupne kontemplativní pohled do klasicistní geometrie zahrad a velké versailleské schodiště, které bylo ještě před chvílí dějištěm veřejné korunovační show s atmosférou rockového koncertu, se mění v místo soukromé procházky mladé královny. Jediné mávnutí vějíře zde může oddělovat noc a den, ale též celé měsíce či roky.

Šitá realita

Vyprávět skrze povrchy vyžaduje jejich hlubokou znalost a Coppola napříč svou tvorbou prokazuje orientaci v dějinách fotografie,

Manikérka identity

Coppolismus, (post/neo)feminismus a móda

Sofia Coppola bývá osočována z toho, že točí povrchní a líbivé filmy. Monografie, které se její tvorbou zabývají, je ale dávají do souvislostí s feminismem a s otázkami identity a její nestálosti.

ANTONÍN TESAŘ

Anna Backman Rogersová na úvod své knihy *Sofia Coppola: The Politics of Visual Pleasure* (Sofia Coppola. Politika vizuální slasti, 2018) poznamenává, že filmy Sofie Coppoly jsou pravidelně v recenzích odsuzovány jako povrchní, líbivá podívaná, která jen okázale blamuje skutečnou hloubku. „Je to, jako kdyby vám manikérka tvrdila, že zachycuje vnitřní život vašeho malíčku,“ shrnuje jeden kritik posměšně poetiku této režisérky. Pro Rogersovou je zároveň příznačné, že autory těchto recenzí jsou v drtivé většině muži. Časté přirovnávání režisérčiných filmů k cukrovinkám, které jsou sice vláčné a sladké, ale postrádají masitou (maskulinní) substanci, je podle ní příznakem misogynie zakořeněné v historii filmové kritiky a hodnot, které tato tradice od filmů očekává. Coppola navíc intelektuální kritiku dráždí i svým statusem „privilegované bílé ženy“, která točí filmy o dalších privilegovaných bílých lidech. Teoreticky, které jí v poslední době věnovaly monografické publikace, se ale snaží čtenářům vysvětlit, že její filmy ve skutečnosti vyžadují pečlivější interpretační práci. Kritici namítající, že filmy Sofie Coppoly jsou povrchní, ve skutečnosti nejsou schopni docenit význam povrchu.

Rtěňky a dívky

Neochota brát filmy Sofie Coppoly vážně možná nesouvisí ani tak s tím, co její filmy vyjadřují, jako spíš s předběžné nechuti k myšlenkovému prostoru, ke kterému se vztahují. Další kniha, která se snaží uvažovat o režisérce v kontextu feminismu, *Sofia Coppola: A Cinema of Girlhood* (Sofia Coppola. Kinematografie dívčího dospívání, 2017) od Fiony Handysideové, výstižně dává její tvorbu do souvislostí s „ženskou“ kulturou liberální pozdně kapitalistické společnosti – s kulturou dospívajících dívek, jimiž je popkultura posedlá od osmdesátých let, s neoliberálním lipstick feminismem, který spojuje emancipaci s reprezentativním vzhledem a luxusní módou, a s fenoménem globální turistiky po exotických zemích. Ke všem těmto fenoménům má intelektuální filmová kritika zakořeněnou averzi, která nemusí být nutně misogynní, spíše vychází z dávno ustaveného ideálu umělce upozorňujícího na bezprávi ve společnosti.

Coppola ke svým privilegovaným hrdinům rozhodně není prvoplánově kritická, ale zároveň zmíněné fenomény neadoruje. Spíš je jen reflektuje a uvádí do jiných kontextů než mainstreamová kinematografie. Hollywood totiž tuto představu emancipace neproblematicky integroval v řadě filmů a seriálů, jako jsou *Pravá blondýnka* (Legally Blonde, 2001), *Đábel nosí pradu* (The Devil Wears Prada, 2006) nebo *Sex ve městě* (Sex and the City, 1998–2004). Ženy zajímající se o módu a luxusní životní styl, případně dospívající dívky, jež se nacházejí „v poslední fázi života, kdy si mohou dovolit chovat se sobecky“, byly v devadesátých a nultých letech dominantními modely ženské emancipace v hollywoodských filmech. Vytlačily tak starší model ze snímků z osmdesátých let, který emancipované ženy zobrazoval jako úspěšné, pracovně vytížené byznysmenky. V posledních letech je ale tato dívčí, konzumeristická verze opět vystřídána vizí takzvané silné, aktivní hrdinky, která nahrazuje muže v hypermaskulinních rolích protagonistů akčních spektáklů.

Exces a rutina

Od lifestylové estetiky se ale tvorba Sofie Coppoly podstatně liší. Zatímco romantické komedie a filmy o dívčím dospívání z devadesátých a nultých let obvykle pracují s přebytkem podnětů (křiklavé barvy, energické, až afektované postavy), „coppolismus“ je skoupý na dialogy, formálně precizní

a orientovaný na detail. Dal by se popsat jako zvláštní setkání „rtěnkové“ estetiky a klasické cinefilie odkazující k Novému Hollywoodu (do kterého spadají i filmy režisérčina otce), nebo dokonce k evropské modernistické auteurské tradici – snímek *Odnikud někam* (Somewhere, 2010) byl přirovnáván k Michelangelovi Antonionimu. Toto spojení ovšem neplatí jen pro formální stránku Coppoliných děl.

V režisérčiných snímcích obvykle vládne zvláštní směs ironie a melancholie, plynoucí z paradoxních setkání excesu a neuspokojivé rutiny. Tokio proměněné v křiklavě groteskní festival nedorozumění ve filmu *Ztraceno v překladu* (Lost in Translation, 2003) nepomáhá stárnoucímu herci ani čerstvé absolventce vysoké školy najít cestu ze životní krize, detektivní pátrání spisovatelky ve středních letech po domnělé manželově nevěře ve filmu *V úskalí* (On the Rocks, 2020) se nakonec rozplyne do banálního vyústění, frustrovaná Marie Antoinetta ve stejnojmenném snímku se propracovává ke svému neslavnému konci skrze požitky, které jí nabízí versailleský dvůr. Režisérka svým způsobem provokuje jak intelektuály, tak konzumenty lifestylových dramedí, protože ke světu svých hrdinek není apriorně kritická, ale ani jednoznačně pozitivní. Chápe jej

někým. Stávání se někým je totiž proces, za který nejsme nikdy odpovědní jen my sami, ale který se děje v interakci s druhými a stejnou měrou zasahuje nás i druhé. Předivo vzájemných vztahů tvořící proměnlivou krajinu naší identity Coppola zkoumá právě v souvislosti s fenomény jako móda, média nebo exotické turistické lokace. Právě ony jsou totiž zásadní pro určitý typ vytváření image, který Ferrissová výstižně charakterizuje anglickým slovem fashion, jež ve slovesném významu znamená přetvořit či aktualizovat, ale označuje též módu. Coppolini hrdinové a hrdinky se nacházejí ve zlomových životních situacích, jako je dospívání, krize středního věku, čerstvé manželství či kariérní zenit nebo spisovatelský blok. Slovy Ferrissové, potřebují se přetvořit, aktualizovat, změnit styl („refashion themselves“). V této křehké životní fázi přecházení z role do role jsou zároveň vystaveni vnějším tlakům, nárokům okolí, vůči nimž „refashion“ probíhá a z nichž zároveň vyvěrá. Móda a image jsou tu prostředkem komunikace jednotlivce se světem, nikoli líbivou dekorací.

Právě tohle téma také Coppolu nejsilněji propojuje s feminismem. Předvádí totiž identitu jako hru reprezentací a interpretací, jako permanentní stávání se někým, které se děje v harmonických či kolizních střetech



Postavy Sofie Coppoly potřebují aktualizovat, změnit styl. Z filmu *Odnikud někam*. Foto Focus Features

jako vhodný kontext k probírání témat, která nesouvisí ani tak s dekadencí privilegovaných společenských tříd, jako spíš se zoufalým, nezdárným a frustrujícím zápolením s vlastní identitou.

Proč jen já měnit styl stále mám

Zatímco dvě výše zmiňované monografie vykládají Coppolu v kontextu post- či neo-feminismu, Suzanne Ferrissová v nové knize *The Cinema of Sofia Coppola: Fashion, Culture, Celebrity* (Filmy Sofie Coppoly. Móda, kultura, celebrity, 2021) se snaží tento práh překročit. Pro Handysideovou a Rogersovou byly podstatné ženské postavy a přizpůsobování stylu filmu „ženskému pohledu“, Ferrissová zdůrazňuje, že Coppola věnuje velký prostor a víceméně sympatizující pozornost i řadě mužských figur. Co ovšem mají její hrdinové a hrdinky společné, je problematický a nepřímý vztah k vlastní image. Nemusí přitom jít o veřejný obraz filmových hvězd a dalších celebrit, i když v některých dílech se k nim explicitně vztahuje. Jde vesměs o rozpor mezi tím, jak postavy navenek působí, jaká očekávání a jaké pocity v druhých vyvolávají a jak se samy stavějí ke svým rolím ve světě. V tomto kontextu je dobré chápat její výrok, že točí filmy nikoli o bytí, ale o stávání se

s druhými. Její hrdinky jsou často vystavovány stereotypním nárokům okolí, celebrity bojují s vlastní image, případně se stávají prostředkem identifikace svých fanoušků, exotické velkoměsto se ukazuje jako zrádný labyrint selhávající komunikace, ze kterého není možné udělat si domov, uvězněný důstojník v dívčím internátu se musí neustále přestylizovávat tváří v tvář jeho obyvatelkám, stejně jako rakouská princezna vpletená do přediva francouzského královského dvora. Úvodní bonmot o Coppole jako manikérce designující identitu našeho malíčku je tak svým způsobem mrazivě přesný. Povrch je totiž ve skutečnosti neobyčejně dynamickým a konfliktním prostorem, ve kterém se neustále někým stáváme.



www.eshop.a2larm.cz

inzerce

Podivní, malinkatí Japonci

Kulturní stereotypy ve filmu Ztraceno v překladu

V úspěšném dramatu Sofie Coppoly *Ztraceno v překladu* figuruje Japonsko jako sice důležitá, ale v jistém smyslu abstraktní kulisa. Film však přesto významně přispěl k utvrzení západních stereotypů o japonské společnosti.

ANNA KŘIVÁNKOVÁ



Charlotte a Bob se provinili naprosto neodpustitelným způsobem – nudili se v Tokiu. Foto Focus Features

Úspěch filmu *Ztraceno v překladu* (*Lost in Translation*, 2003) jeho režisérku a scenáristku Sofii Coppolu překvapil. Pojala snímek jako velmi komorní, do značné míry autobiografický projekt, jehož cílem rozhodně nebylo oslovit dav. Dočkal se však nadšených ohlasů od diváků i kritiky – tak nadšených, že v nich téměř zanikly hlasy bouřící se proti nelichotivému zobrazení Japonska a jeho obyvatel.

Nuda v Tokiu je hřích

O zážitku z filmu vždy rozhoduje osobní optika, a ta nezřídka dokáže být stejně pokřivená jako nesmlouvavá. *Ztraceno v překladu* se krátce po svém uvedení do kin stalo v mých očích jedním z nejpreceňovanějších filmů všech dob. Hlavní příčinou této negativní reakce byla směs čiré závisti a spravedlivého vzteku, protože hlavní hrdinové Charlotte a Bob, ztělesnění Scarlett Johanssonovou a Billem Murraym, se provinili naprosto neodpustitelným způsobem – nudili se v Tokiu. Pro člověka, který věnoval studiu Japonska veškerou svou energii a bytostně toužil se tam vypravit, bylo naprosto nepochopitelné, že někdo unyle vysedává v hotelu a kňourá, když může vyrazit do tokijských ulic a užít si všeho, co tohle fascinující město nabízí. S nastřádanými roky už však na *Ztraceno v překladu* není možné hledět stejnýma očima. Nelze se ubránit soucitu s tápající Charlotte obdařenou krysím manželem a zmítanou pochybnostmi o sobě samé, stejně jako není možné nepocítit lítost nad melancholickým hercem Bobem, který je tak výstavně semletý životem a tak zoufalé a marně se chytá všech záchranných stébel. Jediná znatelná nechuť, která zůstává, je hořkost a zklamání nad tím, jak klišovité a zbytečné je vlastně v celém filmu Japonsko.

Je samozřejmě otázka, do jaké míry je takové zklamání oprávněné. *Ztraceno v překladu* není a nikdy neměl být film o Japonsku, jeho lidech či kultuře. Coppola sice při psaní scénáře vycházela z vlastních zážitků a pocitů z Tokia a mikrosvěta tamějšího hotelu Park Hyatt Tokyo, nicméně příběh Boba a Charlotte se teoreticky mohl odehrát v kterékoliv jiné zemi nezápadoního střihu, jejíž kultura by byla oběma Američanům cizí a jejímuž jazyku by nerozuměli. Hlavním motivem filmu je jejich osamělost, snaha najít blízkost a pochopení v neznámém prostředí, kde si oba hrdinové připadají naprosto vykořisťováni a kde na ně naplno doléhá nespokojenost s jejich dosavadním životem. Tokio je

pouhým jevištěm, jehož křiklavě barevné ulice a uši rvoucí lomozy našlapaných videoheren spolu se záměrně neotitulkovaným brebenčením obyvatel přispívá k pocitu izolovanosti a frustraci obou západanů. Pokud by v té barevné neonové hlučné změti našli cokoliv pochopitelného a milého či pokud by se jim povedlo navázat skutečný přátelský vztah s jeho obyvateli, kteří by pak třeba na chvíli ustali ve svém setrvalé bizarním chování a předvedli se jako normální lidé, atmosféra by se rázem změnila a všeprostupující pocit osamělosti by byl tentam. Tokio i všichni Japonci, se kterými se Bob a Charlotte stýkají, tedy musí zůstat nepochopitelní a v podstatě nelidští – pouhé kulisy.

Národ, který nerozlišuje l a r

Potíž však nastává v okamžiku, kdy tato nepochopitelnost a jinakost narazí na optiku diváků – a to nejen dnešních, ale i těch před dvaceti lety –, kterým vadí, jak moc hraje do karet zažitým stereotypům. Způsob, jakým Coppola vykreslila Japonsko a jeho obyvatele, vzbudil negativní ohlasy už krátce po uvedení filmu do kin. Komise Media Watch spjatá s Asociací novinářů z řad asijských Američanů (AJAA) apelovala na porotu Akademie filmového umění, aby neudělovala nejvyšší americké filmové ocenění snímku, který tak otevřeně zesměšňuje Japonce. V samotném Japonsku byl film uveden poměrně pozdě a bez velké slávy, tamější filmoví kritici k němu přistupovali spíše zdrženlivě, ačkoli několik z nich ostře kritizovalo stereotypní zpodobňování Japonců výhradně coby komických figurek se špatnou angličtinou či podivínů posedlých sexem. Sama Coppola byla negativními reakcemi a nařčením z rasismu či neúcty k Japonsku překvapena a rozhodně je popřela. Není důvod jí nevěřit, že se skutečně ničeho podobného vědomě nedopustila – přestože do omrzení ohrávaný vtíp o neschopnosti Japonců rozlišit hlásky l a r či neustálé zdůrazňování, jak hrozně moc jsou malinkatí, v tomto ohledu rozhodně nemluví v její prospěch.

Nelze mluvit za diváky, kterých se film dotýká, protože v něm cítí zesměšňování své rasy, ani jim vysvětlovat, že se nemají proč urážet, protože režisérka jen zpodobnila vlastní intimní zkušenost. Jakožto japanoložka, tentokrát už zcela oprostěná od závisti, mohu pouze konstatovat, že *Ztraceno v překladu* značně přispělo, byť nejspíš neúmyslně, k pověsti Japonska coby šílené a nepochopitelné země

plné bizarních lidí. Mnoho diváků, kteří už podobnou povrchní představu o Japonsku mají, jej pak bere jako potvrzení svých domněnek a neuvědomují si, do jaké míry je tato představa umělá a konstruovaná – stejně jako slavná scéna s režisérem, který zuřivě gestikuluje a japonsky Bobovi vysvětluje, co po něm chce, jen aby se pak jeho sáhodlouhá tiráda v překladatelčině podání změnila v pouhých několik nepříliš určitých pokynů. Film záměrně nemá titulky a navozuje tak dojem, že režisér chce něco velmi těžko pochopitelného, co nejspíš vyvěrá z jeho japonské podstaty – možná používá některé z mnoha těžko přeložitelných japonských výrazů používaných pro velmi specifické nálady a pocity. Skutečnost je však velmi prozaická: režisér mluví jako mnoho režisérů po celém světě a chce po Bobovi velmi konkrétní věci, ale má k ruce nepříliš schopnou tlumočnici, která jeho požadavky nepřekládá – nikoli proto, že to nejde, ale protože to neumí.

Hle, tajemný Orient

Coppola na své cestě k vykreslení samoty a odcizení používá nepochopitelnost a bizarnost moderního Japonska a nechává své hrdiny, aby jí téměř na každém kroku čelili se značnou dávkou ohromení a místy i shovívavého, téměř laskavého pohrdání. Jediné okamžiky, kdy je japonská kultura brána na milost a představená jako něco hodnotného, se týkají kultury tradiční – například když Charlotte nesměle zkouší ikebanu, navštěvuje buddhistický chrám nebo pozoruje tradiční svatbu v šintoistické svatyni. Tehdy se film mění, vizuálně je najednou měkčí, atmosféra uctivější, a třebaže si zachovává tajemnost, je to tajemnost příjemná a vyzývavá v duchu klasického klišé „hle, tajemný Orient“. O to víc pak vynikne křiklavost a bizarnost všeho moderního a populárního – videoheren, sex klubů či explicitní hentai mangy, nad kterou Scarlett Johanssonová v metru šokovaně křiví své ikonické rty. Dokonalá přehlídka všech laciných stereotypních představ o Japonsku, stvrzených filmem, který vlastně o Japonsku není. V umělecké rovině to režisérce, vzhledem k tomu, že její snahou nebylo vykreslit realistické Japonsko, vytknout nejde. Ovšem nahlíženo očima diváka, který s předsudky a nepochopením vůči této zemi nějaký způsobem bojuje, zůstává *Ztraceno v překladu* hodně přeceňovaným filmem.

Autorka je japanoložka.

Program Kultura

Výzva

k předkládání žádostí o grant, zaměřených na
současné umění

bude vyhlášena v květnu 2021.

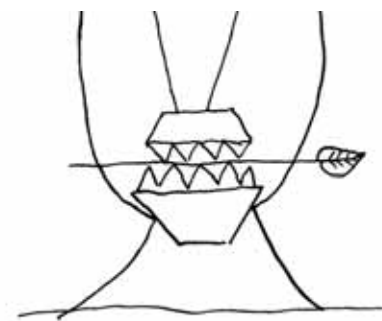
Žádosti budou přijímány po dobu minimálně 3 měsíců.

www.fondyehp.cz/kultura



Karel Čapek – Cesta na Sever

Iceland
Liechtenstein
Norway grants

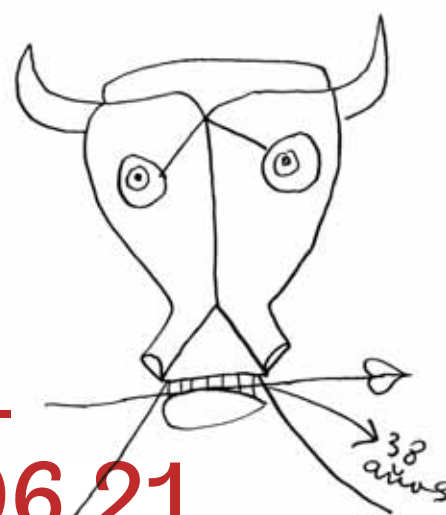


ŠPANĚLŠTÍ UMĚLCI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY

SPANISH ARTISTS OF PARIS SCHOOL

ZE SBÍRKY GVUO / FROM
THE GALLERY'S COLLECTIONS

DŮM UMĚNÍ / HOUSE OF ART,
JUREČKOVA 9, OSTRAVA



05 05 —
06 06 21

GVUO

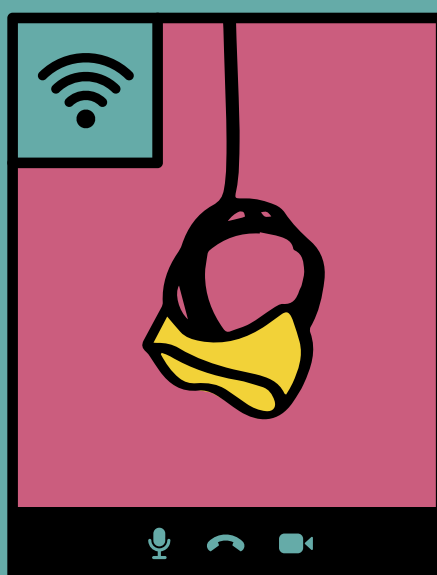
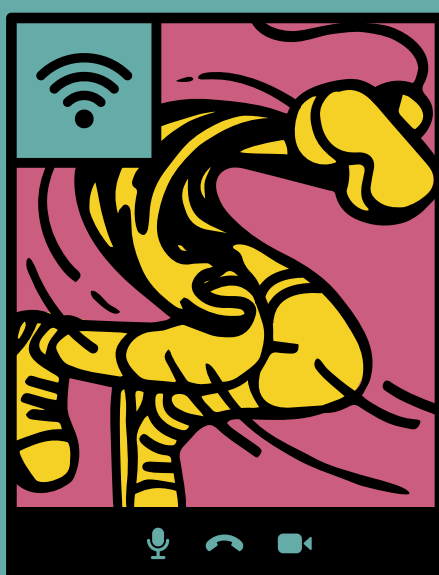
95 LET
DOMU UMĚNÍ
1926–2021

GVUO.CZ

Právníková organizace
Moravskoslezského úřadu

JEDEN SVĚT

MEZINÁRODNÍ FESTIVAL DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ
O LIDSKÝCH PRÁVECH



10. května až 6. června 2021

online po celém Česku

SPOLUPŮRÁDÁTEL:



GENERÁLNÍ
PARTNER:



VÝZNAMNÍ PARTNEŘI:



GENERÁLNÍ MEDIÁLNÍ
PARTNER:



HLAVNÍ MEDIÁLNÍ
PARTNER:



TECHNICKÝ A VR
PARTNER:



ONLINE PARTNER:



HLAVNÍ PARTNER
STREAMU:



POŘÁDÁ ČLOVĚK V TÍSNI, o.p.s.

www.jedensvet.cz

Proti Spotify

Úskalí hudebního průmyslu v časech streamování a pandemie

Platformu Spotify lze stejně jako další velké společnosti obchodující s online obsahem řadit k jednoznačným vítězům koronavirové pandemie: během lockdownů vesele vydělávala, a nadto se zvládla pasovat do role spasitele kultury. Jak ale vypadá odvrácená strana streamování hudby?

JAN SŮSA



Na Spotify si podle zakladatele firmy Daniela Eka stěžují pouze staromódní umělci. Foto Magnus Höij (CC BY 2.0)

Je polovina prosince 2020. Další vlna pandemie covidu-19 nabírá na síle, hudební provoz stojí, respektive se přesunul výhradně do online prostředí. Při nočním brouzdání internetem se objevuje lákavá reklama: předvánoční dárek v podobě streamovací služby Spotify zdarma. Pravidelný měsíční poplatek ve výši zhruba sto padesáti korun je odložen o čtvrt roku. Stačí zadat číslo kreditní karty a je to – překonat dlouholetý odpor vůči používání jedné z nejznámějších streamovacích platform bylo až překvapivě snadné. Co se ale odehrává pod povrchem líbivé aplikace, která se ráda prezentuje funkčním – „švédským“ – designem?

Alternativa pirátství?

Do fungování internetového giganta nahlíží kniha *Spotify Takedown: Inside the Black Box of Streaming Music* (Rozložit Spotify. Uvnitř černé skříňky streamování hudby, 2019). Interdisciplinární tým – Maria Eriksson, Rasmus Fleischer, Anna Johansson, Pelle Snickars a Patrick Vonderau – plasticky zachytil rozvoj švédské firmy od divokých začátků až po výsostně korporátní a globální současnost. Společnost Spotify Ltd. začala nabízet stejnojmennou službu zajišťující internetový přenos hudby v roce 2008, v době globální finanční krize. Původně zamýšlený obchodní model, který zahrnoval bezplatné poskytování hudby a příjmy měl čerpat hlavně z reklamy, přestal být záhy udržitelný. Zpočátku identita Spotify představovala bezplatnou náhradu pirátské distribuce hudby. Ačkoli si Spotify postavilo svou image jako alternativa pirátských serverů typu The Pirate Bay, který ostatně také pochází ze Švédska, jeho počátky byly na nejznámější torrentový web přímo navázány a betaverze Spotify dokonce využívala přímo jím nabízená data.

Spotify se postupně stalo příkladem úspěšné globální platformy, která navíc výjimečně pochází z Evropy, a nikoli z kalifornského Silicon Valley. Z prostředí amerického centra technologického byznysu firma převzala důraz na budování reprezentativních sídel a péči o svůj personál. Ta se projevila například skupováním celých bytových domů za účelem budování luxusních zaměstnaneckých rezidencí, což švédská veřejnost kritizovala

jako projev gentrifikace. Dnes je Spotify globální firmou, jejíž zaměstnanci jsou rozeseti po celém světě, ale přesto dosud čerpá z pečlivě vystavěné švédské identity, na jejíž propagaci se podílejí dokonce i představitelé státu. Autoři knihy *Spotify Takedown* to ilustrují historkou o tom, jak ministr zahraničí Carl Bildt veřejně rozdával přednabité kupony Spotify oficiálním zahraničním návštěvám. Narůstající popularitu úspěšné společnosti vyzdvihovaly švédské pravice strany v rámci kampaně za prosazování liberálnějšího klimatu v podnikání, jejíž výmluvný slogan zněl: „Potřebujeme Spotify víc, než Spotify potřebuje Švédsko.“ Pro korporaci byl ovšem hlavní podmínkou dalšího rozvoje zejména úspěch v USA. Aby Spotify uspělo i tam, muselo se přizpůsobit pravidlům hry, stanoveným takzvanou velkou trojkou – společnostmi Universal, Sony a Warner Bros. Firma se tím stala „běžnou americkou mediální společností, která v evropském podnikatelském prostředí využívá finančních a regulačních mezer ve statusu technologického sektoru“.

Hudba jako soundtrack k životu

Činnost platformy nelze popsat jako pouhou distribuci zboží. Autoři přirovnávají Spotify k obchodníkům s komoditami, kteří v honbě za co největším ziskem sázejí na různé trendy a reagují na vznikající příležitosti. S tímto přístupem se pochopitelně proměňuje také hudba – její ladné zpřístupnění je spojeno s celkovou nivelizací. CEO Spotify Ltd. Daniel Ek v roce 2015 prohlásil, že hudba opouští koncepci hudebních žánrů, a dnes platforma umožňuje výběr písniček nejen podle žánrů, ale také podle různých nálad nebo činností, při nichž mají být poslouchány. Pojetí hudby jako „soundtracku k životu“ je ale ještě více svazující než diktát žánrů. Revolučnost Spotify tkví zejména v behaviorálně cíleném výběru skladeb, zohledňujícím psychologický profil konkrétního uživatele. Univerzální použitelnost služby jde ruku v ruce s pojetím hudby jako funkcionálního doplňku různých aktivit: na výběr je třeba konzumace drog, párty, běhání v parku, sex nebo noční jízda autem.

Autorský kolektiv použil i méně standardní metody výzkumu: badatelé například zakládali

falešné projekty a labely, využívali hackerských technik, jako je packet sniffing, a dokonce se hlásili do výběrových řízení na firemní pracovní pozice. Kniha je v tomto ohledu poněkud nevyvážená a příliš zabředá do technických detailů, které pro nezavěšené působí zmatečně, zatímco pro jedince zběhlejší v IT mohou vyznít dosti povrchně. Z popsaných technik ale zaujme například programování množství botů, kteří simulovali zrod hitu překotným poslechem určitých skladeb. Podle zjištění autorů Spotify minimálně ve sledovaném období nerozlišovalo, zda přístupy pocházejí od internetových botů nebo skutečných uživatelů, ačkoli se to dalo snadno zjistit – generovat zisky tak zřejmě mohly i automatické stroje a ad hoc vytvářené hudební „projekty“. Provoz platformy tím připomíná pyramidovou hru, která může velmi snadno skončit, a možná i z tohoto důvodu vedení společnosti zaujalo ke knize velmi negativní postoj a neváhalo se obrátit s protestem na švédskou národní grantovou agenturu Vetenskapsrådet, která autorskému kolektivu poskytla příspěvek.

Neustávající byznys

Pokus o ovlivnění výzkumu ze strany Spotify autoři knihy pokládají za bezprecedentní útok na svobodu bádání. Podobně se vyjádřili zástupci grantové agentury, kteří se prý za dobu její existence s podobným protestem nesetkali. Výzkum internetových platform totiž čelí principiálnímu problému: když platforma příslušná data neposkytne, badatelé mají dvě možnosti – buď odejít s prázdnou, anebo porušit smluvní podmínky služby. Přestože přístup autorského kolektivu vzbudil kontroverze, lze konstatovat, že společnost si ho vykoledovala svým vlastním chováním, ať už jde o prezíravý vztah k uživatelům s technickými problémy, aféru s falešnými hudebníky prezentujícími cizí hudbu nebo arogantní radu, již poskytl Daniel Ek v létě roku 2020 hudebníkům, kteří si stěžovali na příliš nízké částky vyplácené ze streamování na Spotify. Zakladatel firmy v interview pro web Music Ally s neskryvanou povýšeností pobídl hudebníky, aby kromě produkce nových nahrávek neustále komunikovali se svými fanoušky. Cesta ven z krize je podle něj snadná: stačí jen „více pracovat, zaujmout posluchače příběhem o nových nahrávkách a udržovat s nimi kontinuální dialog“. Podle Eka si na Spotify stěžují pouze staromódní umělci, kteří si „zvykli vydávat album jednou za tři až čtyři roky a mysleli si, že to stačí“. Důraz na oslovování fanoušků pomocí sociálních sítí není v hudebním provozu nic nového, ale zarážející je samotný imperativ, který tento model hudebníkům vnucuje a pokládá jejich dosavadní existenci za přežitou. Hudebníci se podle takové představy stávají byznysmeny, pro něž pracovní doba nikdy nekončí – namísto vydávání nahrávek jednou za čas se od nich očekává nepřetržitá práce.

Kritika Spotify rozhodně není pouze marginální záležitostí – v minulosti se proti službě vyslovily i natolik známé postavy hudebního provozu, jako jsou Taylor Swift nebo Thom Yorke. Jejich kritika nicméně cílila především na peněžní částky, které jim platforma přiznává, než na její celkovou koncepci. Pro hudebníky, kteří se pohybují mimo mainstream, jsou výdělky z poslechů pochopitelně zcela směšné. V případě hudby, jež nikdy nezaujme miliony posluchačů, ale nejde o peníze – rozhodnutí nezveřejnit svou tvorbu na Spotify pro mnohé muzikanty znamená být neviditelný. Agresivní sběr a pře prodej osobních dat uživatelů není nijak překvapivý; Spotify se v tomto ohledu neliší od ostatních obřích platform. Nebezpečí představuje hlavně nastavení, v němž se prostor korporátní platformy stává standardním místem sebe prezentace pro celý obor.

Autor je hudební publicista.

Toxicita digitálnej kultúry

Geologie médií Jussiho Parikky

V minulém roce vyšel český překlad zásadní publikace Jussiho Parikky, mediálního teoretika a profesora na Univerzitě v Southamptonu. *Geologie médií* přibližuje často přehlíženou, avšak nepopiratelnou materiální stránku digitálních médií a rozsah jejich zásahu do planety Země.

VIKTÓRIA PARDOVIČOVÁ

Je možné považovať analógie medzi umením, vedou a technológiami za prípustnú formu, akou sa dajú vykresliť ich väzby na ekológiu či geológiu? A ako sa tieto historické i súčasné súvislosti stretávajú s realitou konzumného kapitalizmu a geopolitiky? Takto vrstevnatú a širokospektrálnu asambláž vzťahov, faktov a až mrazivo realistických, i keď krajne špekulatívnych výziev ponúka publikácia *Geologie médií*. Teoretik médií a profesor fínskeho pôvodu Jussi Parikka tu nadväzuje na svoj výskum dlhodobo sledujúci problematiku archeológie médií, ekológie, súčasného umenia a ich ďalších prepojení so spoločnosťou digitálneho medzipriestoru svetov materiality či klamlivej virtuality na pozadí mechanizmov konzumného kapitalizmu. Knihou tak završuje trilógiu, ktorej predchádzali práce sledujúce tiež ekológiu mediálneho priestoru z nových, menej tradičných uhlov. *Geologie médií* si viac ako len kladie otázky, *Geologie médií* dokresluje asambláž teórií prírodných, humanitných i umeleckých odborov odkazmi na príspevky etablovaných odborníkov a odborníček. Skutočnosť problematiky ekológie, vzťahujúcej sa na stále agresívnejšiu dobu technológie, konzumu a geopolitiky kapitalizmu, sa tu stretáva s potrebou návratu k pôvodu, času, histórii samotnej Zeme, ktorá svojou geologickou skladbou vykresluje až prekvapivo veľa faktov o zhubnom smerovaní činnosti antropocénu.

Apel na ekológiu

Parikka sa hneď úvodnými tézami dostáva do hĺbky celého postupne sa odkrývajúceho problému. Prakticky i metaforicky tu za hĺbku môžeme považovať samotné hlboké miesta Zeme ako planéty, geologické vrstvy pôdy ako substrátu či rozvíjanie dôležitosti významu pojmu hlbokého času. Okrem priamych reakcií na teoretické prístupy Friedricha Kittlera, pripúšťajúceho autonómiu médií a odkláňajúceho sa od názorov Frankfurtskej školy, či myšlienok Michela Foucaulta, zahrňujúcich filozofiu postmodernity, spoločnosti a kultúrneho priemyslu, obsiahnutých rovnako vo viacerých tézach celej knihy, tu taktiež istým spôsobom radikalizuje diskurz a argumentuje poukázaním na často krajne prehliadanú skutočnosť, že digitálna kultúra sa nerodí niekde za obrazovkami počítačov

či v serveroch prepojených na zdanlivo neobmedzené cloudy dátových centier. Spolu s opakovaným apelom na ekologické dopady a ich stále prítomné podceňovanie či prehliadanie v súvislosti s technologickým odpadom a stále rastúcou invazívnou formou rozširovania nových médií pripomína, že pôvod tejto už v dávnejšej dobe industrializáciou započatej toxickéj kultúry sa rodí v hĺbkach časov a hlbinných vrstvách planéty. Svoj pohľad preto podporuje prístupom určujúcim dejiny médií ako dejiny materiálov, minerálov a kovov, a tie zase ako predmety chémie, geopolitického súperenia, ale aj súčasti zariadení bytostne ovládajúcich náš každodenný život.

Zavedením pojmu „psychogeofyzika“ sa text dostáva k zhodnoteniu významu dôležitosti prepojení týchto oblastí vedy a kriticky hodnotí prístupy vzťahujúce sa na nedostatočné pojmové obsiahnutie príbuzných odvetví „geografie“ či „geofyziky“. Význam psychogeofyziky prestupuje uvedením si materiality médií a radikálnym vyvrátením téz o imaterialite digitálnych technológií. Taktiež sa dostáva k potrebe zmeny pohľadu na chápanie histórie v spojení s významom archeológie médií. História médií predkladá ako nelineárnu kontinuitu rodiacu sa v hĺbkach zemského jadra, dolovanú rukami pracovníkov hutníctva a postupne sa tiahnucu cez bohatú sieť vykorisťovateľov kapitalistických korporácií k stále geograficky sa rozširujúcej sieti konzumentov.

Výčerpanosť duše

Prach ako entita, ktorá je často neviditeľná, no pritom až príliš aktuálna a všadeprítomná, je široko rozvrstvenou problematikou. Toto amorfné, chytré či výpočtové médium sa stáva témou ako odvrátená zložka kognitívneho kapitalizmu. Kritikou myšlienok Franca „Bifa“ Berardiho o problematike náročných pracovných podmienok a ťažkých, často neviditeľných životov pracovníkov IT výrobných spoločností sa Parikka taktiež vyjadruje k vyčerpatelnosti samotnej duše – tú považuje za entitu ohrozenú vykorisťovaním a stálym pracovným tlakom, a to z moci sieťového mechanizmu dozoru. Zároveň apeluje na potrebu chápania fyzickosti médií a celej neorganickéj ríše s jej prepojením

na mechanickú a ťažkú fyzickú prácu pri výrobe hardvéru. Prachové entity sa metaforicky stávajú zložkami pohlcujúcimi povrchy s tendenciou skrývať i odkrývať ich podstaty, ale i najmenšími čiastočkami víriacimi svetom a ukladajúcimi sa v pľúcach spotrebiteľov rovnako ako v telách nespočetných pracovníkov dolov a tovární v krajinách tretieho sveta. Aspekty práce, jej skrytej materiality, ktorá ukazuje materialitu samotných médií, možno pokladať za ďalšie elementy zo sveta digitálneho umenia či literatúry, ktorá je tiež jednou z rezonujúcich zložiek mozaiky *Geológie médií*. Hry ako *iMine* či projekt *Coal Fired Computers* tu zaujali stanovisko inšpiratívnych príkladov i explicitne vyčnievajúcich prvkov, vo viacerých ohľadoch výraznejších a v súčasnej dobe možno rezonujúcejších ako filozoficky konštruované štúdie.

Špinavé technológie

Argumentmi svedčiacimi o potrebe uvedomovať si reálne problémy spojené s nedostatkom platenou prácou zamestnancov a istou „špinavosťou“ informačných technológií, ktorá je postavená na úroveň „špinavosti“ iných, tradične prezentovaných fosílnych zdrojov, akými sú ropa či uhlie, sa Parikka dostáva i k otázkam fosílií. Tento artefakt stavia do roviny určovateľa predpokladu syntetickej budúcnosti Zeme a razantne sa vyjadruje k problematike Silicon Valley či Šen-čenu, čo plynule podporuje poukázaním na nízke ceny hardvéru. Zdanlivo „tradičné“ entity archeologického bádania sa dostávajú cez vrstvy budúceho toxicky digitálneho odpadu, cez paleofuturistické chápania fosilizácie a postkoloniálno-geopoliticky zamerané prístupy teoreticky Lisy Parks až do už teraz okupovaného a mediálnym odpadom intoxikovaného vesmíru.

Záverečný dodatok, vzťahujúci sa k životu či „postživotu“ tzv. zombie médií – termín, ktorý odkazuje na pretrvávajúci život strojov, médií a techniky i po ich oficiálnom funkčnom opotrebovaní – a prehodnocujúci prístupy mediálnych teoretikov, ako sú Erkki Huhtamo a Wolfgang Ernst, svojím kritickým i apelačným obsahom rámcuje celú publikáciu a nepriamo završuje poeticky koncipované idey prítomné medzi riadkami knihy. Je možné pokladať koncept „tretej prírody“ za ďalšie zo štádií väzieb medzi prvou a druhou prírodou? Má význam sledovanie histórie mediálnych technológií pohľadom zaostreným na ich pevne stanovenú materialitu, ktorá vystupuje z najväčších útrob Zeme, rámcovaných ich „hlbokým časom“? Parikka načrtáva možné odpovede na tieto otázky, no zároveň ponúka otvorene formulované stanoviská, poukazujúce na prepojenosť vedných odborov, filozofie či umenia spolu s potrebou kritického myslenia a nutnosti nelineárneho vnímania sveta.

Geologie médií je rezkým, intelektuálne sýтым i koncepcne vrstevnatým dielom, ktoré svojou hravosťou prepájania umeleckovedných disciplín prináša zážitok vhodný pre široké spektrum náročnejších čitateľov. Pre svoj bohatý literárny i umelecký sprievodný materiál je tiež významným príspevkom do sveta mediálnej kultúry, dokazujúcim aktuálnosť jej agresivity a toxicity, ktorým je možné čeliť len prehodnotením doterajšieho chápania a výkladu samotných dejín. Vo viacerých prípadoch až poeticko-metaforicky konštruovaný text sa vzápätí často láme na ostrú kritiku či apel doslova zdvíhajúci čitateľa z miesta a nútiaci prehodnocovať jeho doterajšie chápanie sveta, doby či vlastných každodenných rituálov neodmysliteľne spätých s využívaním médií a ich technologického aparátu.

Autorka studuje teorii umení.

Jussi Parikka: *Geologie médií*. Přeložil Jan Petříček. Karolínium, Praha 2020, 202 stran.



Zpracovávání elektronického odpadu v Agbogbloshie v Ghaně. Foto Muntaka Chasant (CC-BY-SA-4.0)

Zánik dráhy jako možnost

O proměně industriálních zón a významu umění ve veřejném prostoru



Konec jedné éry otevírá nové perspektivy. Foto Martin Micka

Nedávno zrušený vršovický železniční koridor by se měl proměnit v park a promenádu. Jeho uměleckým výzkumem se zabývá tvůrčí jednotka složená z umělců, vědců, architektů a dalších odborníků. S Jitkou Hlaváčkovou, Barborou Matysovou a Michalem Kindernayem jsme mluvili i o přeměně brownfieldů a nutnosti participace.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

Co vás přivedlo k zájmu o zanikající železnici?

Jitka Hlaváčková (JH): Na počátku stála moje spolupráce s Michalem při zachycování zvuků mizějící industriální zóny v Libčicích nad Vltavou. Zaujala nás tam zvuková krajina tamních provozů i sociální rovina, když jsme se setkali s jejich současnými i bývalými zaměstnanci. Došlo mi, že je to velké téma i pro Galerii hlavního města Prahy, kde máme program Umění pro město, zaměřený na umělecké aktivity ve veřejném prostoru. V Praze je mimořádné množství (post)industriálních zón, kde začíná docházet k nejrozsáhlejší proměně města za velmi dlouhou dobu. Zajistit v těchto místech určitou kontinuitu třeba právě prostřednictvím uměleckých intervencí mi přijde důležité. Vršovická dráha je unikátní a její konverze by měla probíhat relativně citlivým způsobem, proto jsme se rozhodli místu věnovat, zachytit jeho původní stav a vymyslet strategii, jak tu nastavit kritéria pro případné umělecké projekty.

Členem tvůrčí jednotky nejsou jen umělci. Proč jste se v GHMP rozhodli, že tým rozšíříte, a co pro vás práce v multioborovém týmu znamená?
JH: Když jsme odstartovali program Umění pro město, začala jsem víc uvažovat, jak koncepčně přistupovat k veřejnému prostoru, jak využít jeho potenciál skrze umění pro potřeby města. Cílem programu je veřejný prostor pozvednout. Zajímá mě, jaké roviny městského života je možné uměleckými intervencemi zasáhnout. Je proto důležité zabývat se širším kontextem – proč a jak dané dílo v místě působí – a vnímat nejen umělecké, architektonické či urbanistické úhly pohledu, ale i ty sociální, komunitní nebo historické. Umění ve veřejném prostoru nemusí mít jen pozitivní dopad, může sloužit různým zájmům, například bezděčně přispět ke gentifikaci.

Barbora Matysová (BM): Kontext dokáže velmi dobře podchytit právě mezioborová spolupráce, která u nás není bohužel ještě zcela běžná. Věnuje se jí například studio Anthropictures, proto jsme se spojili s jeho členem, antropologem Pavlem Boreckým. Zjišťujeme, že pokud chceme porozumět komplexním tématům, je mezioborová spolupráce velmi plodná, protože každý člen týmu se na realitu dívá trochu jinak a výsledný pohled je pak mnohem komplexnější, než když se uměním zabývají jen umělci a městem zase jen urbanisté.

Michal Kindernay (MK): Obecně se zajímám o zvukové kvality prostoru, a to i z politického a ekologického hlediska – jak a kdo profiluje zvukovou podobu města, což přirozeně souvisí s politikou a městským plánováním. Proto jsme přizvali také urbanistku Lyndu Zein, která je k současnému urbanismu poměrně kritická, a společně jsme hledali, jak se na tuhle lokalitu dívat. Původním záměrem ale bylo zachytit zvukový obraz, který se teď radikálně mění, a změna to snad bude pozitivní, protože by tu měla vzniknout cyklostezka. Až donedávna to byl poměrně rušný železniční koridor, ale obklopený zahrádkářskými koloniemi, starší zástavbou a tolik důležitými ostrovy městské divočiny, kde jsem nahrál zvuky ptáků, hmyzu, ale i zvuky průmyslové a komunitní. Na základě rozovorů s místními obyvateli a dalších materiálů chceme projekt rozšířit i o další kontexty než jen ty umělecké. Mezioborová spolupráce umožňuje nový a kritický pohled na zvukovou krajinu, díky kterému lze rozkrýt potenciální problémy i tematizovat nové možnosti a kvality města.

Co by mělo umění ve veřejném prostoru společnosti přinášet? Může umění nějak reálně pomoci k rozvoji města a zlepšit život jeho obyvatel?

JH: Specifičnost umění ve veřejném prostoru oproti galerijnímu je velké téma. Považuji za důležité i v rámci projektu Umění pro město otevřít širší debatu o hledání uměleckého jazyka, který je schopen ve veřejném prostoru komunikovat a sdílet důležité otázky. Je třeba hledat ani ne tak kompromisy, jako spíš cesty a nástroje, které skutečně dokážou lidi oslovit. Je to hodně o komunikaci, proto jedním z nejdůležitějších nástrojů vršovické platformy mají být rozhovory s místními. Výsledkem našeho uměleckého průzkumu může být něco hmotného, ale může to být třeba i jen proces, který lidem ukáže to, co by jinak nezaznamenali.

BM: Jako socioložka nejsem odbornice na umění, ale tohle téma jsme diskutovaly s Jitkou už při přípravě jiného projektu. Jitka mě tehdy prosila o vyjádření k tomu, jaké umělecké projekty dělat s veřejností a jak by mohlo umění akcentovat palčivá společenská témata. Napsala jsem jí tehdy, že ve chvíli, kdy lidé nemají na nájem a řeší existenční problémy, je asi umění ve veřejném prostoru nebude zájmat. Ale když se na to dívám z dnešní perspektivy, tak si naopak myslím, že pokud je umělecké dílo dobře uděláno, může lidem pomoci – například v emancipaci. Mohou si díky němu uvědomit, že jejich situace není něco, za co by se měli stydět, ale něco, co se dá kritizovat, a také že v tom nejsou sami. Když je umění ve veřejném prostoru realizováno s někým, kdo dokáže přispět sociální nebo antropologickou rovinou, tak z toho může být pro veřejnost prospěšná věc. Na projektu vršovické dráhy mě zajímá možnost proměny trochu jiného druhu, než na jaký jsme v Praze zvyklí. Nejdůležitější je ale pro mě vždy názor lidí z okolí a považuji za naprostou povinnost, aby v případě jakékoli revitalizace měla veřejnost možnost na ní participovat.

MK: Umění ve veřejném prostoru určitě nemá plnit jen estetickou funkci, ale mělo by reagovat na prostředí, kontext a být nějakým způsobem aktuální. Měl by nastat dialog mezi umělcem, respektive dílem, a okolním prostředím. U vršovické dráhy nám nejde jen o zvukovou podobu místa a fascinaci zvukem průmyslového dědictví, ale zajímá nás i samotná proměna a její proces. Brownfiel- dy jsou často velmi necitlivě revitalizovány a využívány jen pro finanční zisk. A tady se naskytá možnost to zvrátit a proměnit lokalitu v něco, co bude přínosné pro celou společnost. Potěšilo mě, že autoři architektonické

studie to vidí podobně a že do proluky po dráze navrhli novou zelenou vrstvu. Ve studii navíc zachovávají původní prvky, například most na zastávce Praha-Strašnice. Uvažujeme, že bychom tam umístili zvukovou instalaci, kde by se třeba ozývaly dozvuky železnice, vibrace, které most po desetiletí rozeznávaly. A to je příklad dialogu – dozvíme se, jaké místo bylo, jeho původní funkci, a zároveň ukazujeme, že se vágní terény dají využít přínosným způsobem.

BM: Autoři studie mají k místu úctu a pokoru a nepohlížejí na něj jen jako na prostor pro komerční využití, což se dnes málo vidí. Studii také neberou jako uzavřenou věc, ale jsou ochotní k další diskusi a je pro ně důležitá participace s místními.

JH: Umění má velký participační potenciál. Nejde jen o to komunikovat o umění samotném, ale také skrze ně. Každá intervence do veřejného prostoru přináší otázky, ale může také pomáhat identifikaci místní komunity, přispívat k přemostění sociálních vrstev či ke komunikaci mezi jednotlivci a samosprávou. V tom vidím i vazbu mezi uměleckým a sociálním rozměrem našeho projektu.

Jak konkrétně místní obyvatele zapojujete, aby nešlo o participaci jen naoko, jak je dnes u mnoha urbanistických, ale i uměleckých projektů běžné?

BM: Pandemie koronaviru bohužel výrazně omezila naši činnost. Až to bude možné, chceme dělat anketní rozhovory s místními a hloubkové rozhovory s pamětníky a jsme ve spojení i s komunitní koordinátorkou městské části. Pokud chceme provozovat skutečně poctivou participaci, je třeba mít dostatek času a dělat ji do hloubky, jinak je to jen klouzání po povrchu. Na Praze 10 za sebou mají projekty, u nichž byla snaha přizvat občany k plánování už od začátku. Nebylo to v obvyklém stylu: „Máme tady plán, řekněte nám, co si o něm myslíte. Nelíbí se vám? Smůla!“, jak to při participaci s developery v Praze běžně chodí. V projektu vršovické dráhy tak vidím velký potenciál.

MK: Plánů, které se vinou pandemie neuskutečnily, bylo hodně. Chtěli jsme třeba po projetí posledního vlaku uspořádat manifestační průvod, který by propojil místní komunity a upozornil na chystané změny. Teď už jsou koleje vytrhané a po bývalé dráze se dá normálně procházet. Zvuková krajina se také výrazně proměnila. Naskytá se možnost si tu cestu s lidmi znovu projít, ale jinak. Pro mě je participace možná i ve zvuku, v kolektivním poslechu. Často si to neuvědomujeme, ale zvuk vnímáme neustále, ať chceme či ne. Tato část městské krajiny je nyní velmi tichá, jsou tu slyšet zvuky městské přírody – je to unikátní místo k poslechu i na procházku.

BM: Procházky jsou pro participaci obecně velmi nosné. Lidé se jdou někam nenuceně projít, a myšlenky a nápady se začnou přirozeně vynořovat. Při procházce lze začít i se samotnou participací, můžete se lidí ptát na jejich představy nebo vzpomínky. Do budoucna máme procházky s místními v plánu.

Jitka Hlaváčková (nar. 1976) pracuje jako kurátorka Galerie hlavního města Prahy, kde se stará o sbírky fotografie a nových médií. Je spoluiniciátorkou programu Umění pro město.

Barbora Matysová (nar. 1990) je socioložka a členka platformy Paměť města.

Michal Kindernay (nar. 1978) je intermediální umělec, kurátor a pedagog.



Bojovník, 1968

Na shledanou, doufám, že brzy, 1967–1968





Alexandr Medvedkin



Spuštění Dněperské vodní elektrárny, 1932

Magazín č. 4, 1932



Kolektiv Kinopojezdu

Alexandrův hrob, 1993



Skupina Medvedkin (Groupe Medvedkine) bylo neoficiální označení několika asociací a platforem vytvářejících kolektivní filmy a organizujících veřejné debaty, které dávaly prostor k vyjádření dělníkům, odborářům i filmařům na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století ve Francii. Hnutí se rozšířilo také do Alžírska a Chile. Impulsem pro vznik skupin bylo spojení s produkční dělnickou kooperativou SLON (Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles – Společnost pro uvedení nových děl).

Platformy vznikaly vždy v místech společenských nepokojů a za nejaktivnější je považována skupina Besançon, které je připisováno osm snímků: À bientôt, j'espère (Na shledanou, doufám, že brzy, 1967–1968), Classe de lutte (Bojující třída, 1969), Rhodia 4/8 (1969), krátké filmy Nouvelle société N° 5–7 (Nová společnost č. 5, 1969; 6, 1969; 7, 1970), Lettre à mon ami Pol Cèbe (Dopis mému příteli Polu Cèbovi, 1970), Le Traîneau-échelle (Žebříkové sánky, 1971).

Inspirací pro vznik těchto skupin byla práce Alexandra Medvedkina (1900–1989), sovětského filmového režiséra a zakladatele avantgardního filmového pojízdného ateliéru. Kinopojezd (Kinovlak) byl složen ze tří železničních vagónů, které zahrnovaly obytný oddíl filmového štábu, laboratoř, střižnu, kinosál, dílnu animovaného filmu, sklad osvětlovací techniky, tiskárnu (vlak vydával vlastní noviny) a garáž. Kinopojezd poprvé vyjel v lednu 1932 a s heslem

„Dnes natáčíme, zítra promítáme“ putoval napříč Sovětským svazem po největších stavbách první pětiletky.

Štáb vlaku produkoval žánrově rozmanité krátké filmy (dokumenty, komedie, fejetony, kreslené snímky) a hlavně poskytoval filmový materiál dělníkům, kteří film používali k zachycení vlastních problémů, k jejich reflexi a následnému hledání řešení. Na konci roku 1934 byl projekt zastaven. Za necelé tři roky vyrobil Kinopojezd 116 krátkých filmů, z nichž se dochovalo pouze 28.

Jeden z důležitých protagonistů skupiny Medvedkin, režisér Chris Marker (1921–2012), natočil v roce 1993 snímek Le Tombeau d'Alexandre (Alexandrův hrob), který je poctou Alexandru Medvedkinovi.

Jméno Alexandra Medvedkina, které se cyklicky objevuje v dějinách filmu, je určitým zpochybněním dělení kinematografie na uzavřené žánry, popřením hranice mezi tím, co se dá a co nedá natočit, a nakonec také vymazáním bariér mezi těmi, kteří mají právo na film, a těmi, kterým je takové právo odepřeno.

Pandemie a prostor

Během nouzových stavů uplynulého roku se radikálně transformoval náš vztah k městu i okolní přírodě – místa, která jsme dříve míjeli bez povšimnutí, získala na významnosti. Podobně se v radikálně odlišném kontextu domova proměňovaly i mezilidské vztahy. Nehodila by se citlivost vůči světu, vyvolaná pandemií, i v časech, které po ní budou následovat?

EMMA KAUSC

Ve společenské paměti existují sdílené, nepsané milníky. Radikálně představují zavedená paradigmatu vidění; iniciují vztahy mezi společenskými rády a těmi, kdo je vytvářejí. Jedním z takových milníků může být v historii se opakující návrat k přírodě. Dnešní „návrat k přírodě“ velmi dobře ilustruje proměnu vztahu k prostoru – vztahu, který moderní člověk vedl po kolektivní trajektorii, již bylo donedávna nepředstavitelné opustit. Dá se dokonce tvrdit, že dochází k proměně epicentra lidského života. Ke změně dochází i na jiné úrovni; pandemií vylidněná města mají šanci na rekonceptualizaci – na to být chápána v kontextech špatně viditelných za přítomnosti lidí. Město jako místo, kde se člověk majetnický podepisuje, tak pokládá otázku mnohvrstevnatosti abstraktního, metaforického dotyku. Ten je, ve své intimnější, osobnější a konkrétnější verzi, také centrálním hybatelem posledního diskutovaného posunu: lidského vztahování se k domovu, k osobnímu epicentru za zavřenými dveřmi.

Pohyb jako dekonstrukce cíle

Pandemie ukazuje metropoli, jindy svíranou rychlostí, jako prostor, jehož odolávání jakémukoli typu svázanosti evokuje symbolickou mystiku Březinových *Tajemných dalek*. Tajemno fascinovalo už romantiky a ve vizuálním umění tuto jejich fascinaci zpodobňuje mlha; ať už se jedná o konkrétní fyzikální jev v krajině nebo metaforické rozvolnění časovosti v podobě nejasné – mlhavé – budoucnosti. Když se anglický básník John Keats zmiňuje v roce 1817 o „negativní schopnosti“ (*negative capability*), mluví o kráse jako prostředku vedoucím k bytí v nejistotě, záhadě, pochybnosti, upozorňuje na významnost tohoto znejistění a umění nesnažit se porozumět. Nejpřirozenějším prostředím takové krásy je příroda, prostor bezcílného toulání.

Wanderlust je nejenom neukojitelnou (a přesně nepřeložitelnou) touhou po putování, ale také pevnou součástí německé kulturní imaginace. Na mysl přichází Caspar David Friedrich a jeho olejomalba *Poutník nad mořem mlhy* (1818), která k pozorovateli promlouvá svou kontemplativností. Poutník stojící zády k divákovi a vyhlížející do ničím neohrazené dálky svádí k tomu, abychom obraz interpretovali jako artikulační poutníkovy sebereflexe. Při romantickém toulání člověk ztrácí pojem o čase, cílem se stává samotný proces. Tomuto výroku i Friedrichově spiritualitě přitakává Frédéric Gros, který v knize *Philosophy of Walking* (Filosofie chůze, 2014) nastiňuje další okolnosti

doprovázející bezcílný pohyb. Když píše, že „jsme zbavováni tužeb i identit, aktem fyzického pokrývání si terénu přivlastňujeme“, vyslovuje i to, co by se mohlo honit hlavou poutníkovy z Friedrichova obrazu.

To samé se dá říct o pandemických časech podsouvajících koncept limbu a vnučené přítomnosti bez možnosti úniku. Minulost i budoucnost ustupují nemožnosti plánovat, udržovat sociální role přímo závislé na veřejném prostoru: ustupují zoufalosti z bezčasí. Pokud se epicentrem mého života stal zastavený čas, pak nejlepší odpověď na nastalou situaci představoval útěk tam, kde čas nehrál roli nikdy – k toulání. Procházky nenabízejí jen záchranné lano duševnímu zdraví, jsou často také jedinou možností, jak vidět někoho dalšího – jak uniknout a cítit přitom co nejmenší vinu za to, že člověk prchá.

Nové zitrky těla

Patřím k lidem, kteří nikdy nepocítovali potřebu vyhybat se čtyřadvacetihodinovým cyklům, v nichž nás média zahrnují informacemi, naopak. Konstantní přísun informací mi pomáhal udržovat se nohama na zemi, ujišťovat úzkost reálnými fakty. Sladkou nevědomost jsem vnímala jako oxymoron. Americká spisovatelka, publicistka a teoretička Susan Sontag se v knize *S bolestí druhých před očima* (2003, česky 2011) ptá, jak ovlivňuje vystavování se obrazům násilí citlivost vůči lidskému utrpení. Pandemická realita odpověděla jednoznačně: potřebu konstantní informovanosti, v pandemii synonymum k vystavování se utrpení, u mě vystřídala lhostejnost a posléze nechuť noviny vůbec otevírat.

Paralyzace globálním traumatem mě jakožto člověka, jehož přirozeností je věnovat světu pozornost, vedla k pocitu viny za to, že jsem tuto nechuť pocítovala. Ve městě se prohlubovala, hledala každým dnem nové dno: současné město je přece hlavně konstantní připomínkou všeho, co bylo a co není. Únik mimo město zastavil toto morální krvácení. V přírodě neschopnost vstřebávat nové informace nevadí, přirozeností onoho prostoru je narušování společenských řádů, zákonitostí, požadavků, její prostředí přímo svádí ke kritické reflexi vztahování se k druhým. Společné toulání v přírodě je pohybem mimo vyznačené cesty i referenční rámce, je to čas necentralizovaný žádným místem, čas bez epicentra a privilegií, která setkávání ve městě nevyhnutelně poodkrývá. Pokud se v současné době kolektivně zamýšlíme nad tím, jaké části našeho života před pandemií jsou

ty, ke kterým má cenu se vracet, je dobré se zeptat i naopak, totiž co si z doby pandemie ponechat.

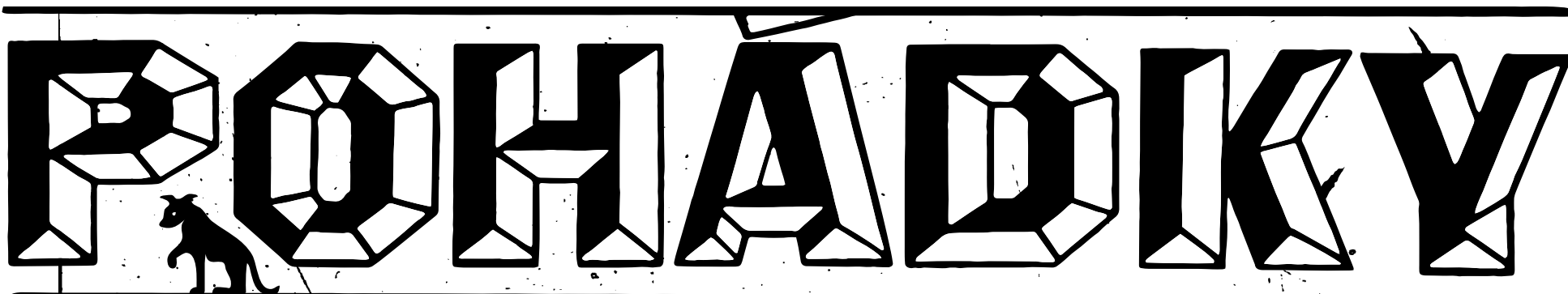
Nemoci jsou z historického pohledu katalyzátory vývoje. Ukazují na urbanistické nedostatky měst, jsou hnací silou designových změn. Dýmějový mor přiměl města k otevření veřejných prostor, žlutá zimnice a cholera stály za rozšířením bulvárů a budováním kanalizací. Venkovní areály sanatorií, kde se léčila například tuberkulóza, inspirovaly svou funkčností modernismus a s ním spojený minimalistický nábytek, který bez zbytečných ozdob lépe odolává špině.

V pandemickém městě je každý dotyk nebezpečný. Kontaktní řetěz z kabelky přes peněženku, telefon ke kreditní kartě má dříve neuvědomované souvislosti. Pandemický stav volá po větší míře bezdotykovosti, jenže její realizaci omezuje sociální nerovnost. Vztah k městu zasaženému nemocí odhaluje nuance mezi „space“ a „place“ (prostorem a místem); prázdné, opuštěné ulice mají mnohem blíž k prvnímu označení, které je navíc v angličtině oproštěno od jakékoli citové vazby. To, že bylo náhle město zbaveno tíhy overturismu a světelného smogu, umožňuje přepsat mentální mapu míst, pro jejichž identitu bylo donedávna klíčové to, že se v nich nedal trávit čas. Toulat se najednou šlo i ulicemi.

Nová, budoucí městská realita bude volat po rozeztupech, distancování jako po určité normě. Obejde se ale evropské intelektuální dědictví bez přeplněných kaváren a hospod? Ohrožená je i kosmopolitní atmosféra nenucené interakce na kulturních akcích. Boj za omezení přenosu nákazy je také bojem o zachování pospolitosti, která vyžaduje bezprostřední blízkost. V neposlední řadě je pandemie apelem na posun od architektonických narativů individualismu, od potřeby člověka podepsat se. Ve středu zájmu stojí ale především prostory velkovýroby, prostory, kde se bádá a léčí, místa sociální práce, kde se současná transformace reality projevuje na kolektivní úrovni nemarkantněji a kde jsou nedostatky nejviditelnější.

Mikrokosmos o čtyřech stěnách

Mnoho sociálních interakcí dostane mimo místa, kde se obvykle odehrávají, jiný rozměr. Zvláště pokud se velká část z nich přesunula, jako tomu bylo v mém případě, do uzavřených prostor a změnila se v konverzace oscilující mezi protilehlými stranami stolu. Hovory, které jsem uvnitř uskutečňovala, jako by nedokázaly existovat samy o sobě, i „doma“ podléhaly nepsaným pravidlům barů, kaváren



Sophia de Mello Breyner Andresen: Dánský rytíř
Patrick Chamoiseau: Byl jednou jeden zázrak
Krisztina Tóthová: Dívka, která nemluvila
Sylva Fischerová: Egbérie a Olténie
Baokolektiv: 12 Malých pohádek & 12 hororů

Novinka! Timothée de Fombelle

Gloria
ilustroval Stanislav Setinský

baobab-books.net
Nakupuj zde, podpoříš přímo nakladatele a autory

Proměněná epicentra a návrat k přírodě



Postpandemická městská realita bude s rozestupy a distancováním počítat jako s novou normou. Foto Roman Boed

a jiných míst udávajících směr slovům. Mnoho mých vztahů tak přerostlo limity dříve nastavené prostředím.

Epicentra veřejného života se vylidnila, populace se stáhla „dovnitř“. Život ve městě charakterizuje právě i jasný předěl mezi „vevnitř“ a „venku“. Z městské ulice lze vejít do nejružnějších typů tohoto „vevnitř“: do „officů“, obchodů, garáží, supermarketů nebo kulturních institucí. Moje snaha napodobit fyzické předěly (hranice města) na několika desítkách metrů čtverečních domova se dlouho zdála být ironickou variací na feng-shuej. Začala jsem si uvědomovat například neřešitelný problém akustické izolace v prostoru, kde jsem až do minulého roku trávila nanejvýš pár hodin denně. Najednou je času až moc, místa až moc málo. Pro Ilse Crawford, britskou interiérovou designérku, je design synonymem pro komfort: ve své práci, ovlivněné studiem antropologie, se dlouhodobě zabývá tím, jak nejlépe obydlí přizpůsobit lidskému chování a každodennosti.

Právě absencí komfortu se můj domov, epicentrum dění posledního roku, vyznačoval. Celosvětová krize ale u mě, jako i u mnoha dalších, podnítila malou, domácí revoluci; heatmapy prostoru snažící se momentálně vydržet pnutí mezi intimní zranitelností a odosobněnou atmosférou kanceláře ukázaly, že i když to byl prostor obyvatelný, skutečně bydlet, žít, se v něm nedalo. Většina nábytku plnila estetickou funkci, která se jen občas potkala s praktičností: toto spojení do prostoru vnášeli až další lidé, návštěvy netušící, jak

prostor obvykle využívám. A rušící navyklost nepohodlnost, která ale jistým způsobem uklidňuje – stejně jako seriály, které člověk nesleduje kvůli klimaxu, stejně jako tvorba hudebních minimalistů Michaela Nymana a Philipa Glasse, jejichž důraz na repetitivnost jde proti veškerým neočekávaným, a tedy strach vyvolávajícím skutečnostem.

Posun v citlivosti vnímání mě vedl k přehodnocení toho, co jsem považovala za design: významnost estetického aspektu domova (a třídní výlučnost se slovem design spojovanou) vystřídal komfort v jeho nejobyčejnější, každodenní definici. Zmíněný posun v citlivosti by se také dal nazvat akcelerací: setkávání s lidmi uvnitř mého domova funguje odlišně od běžných sociálních kontextů. Interakce probíhá ve své nahotě. Vzhledem k povaze své práce trávím většinu času sama a u psacího stolu; veškeré interakce odehrávají se uvnitř prostoru, který není běžně využíván k čemukoli sociálnímu a postrádající souvislosti, z nichž se život dříve skládal, nabývaly na důležitosti. Co by člověka jindy ani nezaujalo, dostává se nebezpečně pod kůži a naopak – co bylo dříve významné, zdá se nyní nicotné. Čím déle pandemie trvá, tím snáze interakce narazí na citlivá místa. Přemýšlím nad tím, jak mi chybí samota nevtěsnaná do čtyř stěn jediného prostoru: samota prožívaná mezi lidmi; rozdíl mezi „loneliness“ a „solitude“. Ilse Crawford píše v esejí *The Domestic New Deal* (Domácí Nový úděl) o Bauhausu jako o reakci na pandemii pozdně viktoriánského období: na špinu

industrializovaných měst. Bauhausovský důraz na funkčnost sahá až do našeho přítomného okamžiku.

Příběh klimatické krize

Chovám k budoucnosti veřejných struktur pesimismus podmíněný minulostí; s trochou optimismu je ale – jak doufám, věřím – možná realita, ve které jsou změny, jimiž prošlo lidské vnímání prostoru, trvalé. Dělat obecně platné závěry ohledně budoucnosti vystávajících z načrtnutých vztahů by bylo možné jen v případě, že by naše současnost, kolektivně sdílená situace nebyla tolik zakotvená mimo tok času. V úvahu přichází představovat si budoucí realitu spíš coby borgesovsky se rozvíjející cesty, které se ale, jako ostatně celé Borgesovo dílo, neobjdou bez cykličnosti a zrcadlení. Stejně jako se romantismus podílel na vyhocené subjektivitě německé kulturní imaginace, přepisuje virus tu naši, současnou. Jak budeme vyprávět o koronaviru? Pravděpodobně se přitom obejdeme bez chronologičnosti a jiných zákonitostí času a místa, které jsme považovali za nevyvratitelné. Příběh pandemie každopádně předznamenává jiný, ještě důležitější příběh, který na rozdíl od současné pandemie konkrétní časový horizont má – příběh klimatické krize.

Romanopisec a esejista Jonathan Safran Foer mluví v knize *We Are the Weather: Saving the Planet Begins at Breakfast* (Počasní jsme my. Záchrana planety začíná u snídaně, 2019) o rozdílu mezi intelektuálním

přijetím pravdy a vírou v ni. Naši současnost podle něj charakterizuje krize kultury, a tím pádem i krize imaginace a víry. Na takové situace v minulosti odpovídali umělci různými způsoby. Emeritní profesor historie medicíny na Yaleově univerzitě Frank M. Snowden tak zmiňuje transformativní efekt, který měl mor na ikonografii evropského umění. Stal se upomínkou na lidskou pomíjivost – *vani-tas, memento mori*. Pomíjivost je i dnes příliš blízko, než aby dovolovala jakoukoli abstrakci. Pandemie ovšem dopadá geograficky disproporčně – na neprivilegované, a to samé se dá říct o klimatické krizi, které snad zatím nemusíme, jak Foer píše, věřit. Můžeme, ale nemusíme věřit návratu k přírodě, který pandemie vyvolala; můžeme, a nemusíme věřit tomu, že pokud nedojde k zásadnímu obratu, moc času už člověk v přírodě moci trávit nebude. Věřit i nevěřit se dá změnám, k nimž dojde ve stále ještě vylidněných velkoměstech. Epidemie SARS vyvolala v jihovýchodní Asii svého času vlnu inovací nejen ve zdravotnictví, je ale dost dobře možné, že naše evropské (české) naučené kulturní vzorce skutečně zásadním a trvalým inovacím odolají. Je také docela dost dobře možné, že se v naší domácí izolované každodennosti z přestálé krize nepoučíme a celá pandemická zkušenost zůstane na úrovni sdíleného traumatu, které k žádné transgresi nevedlo. Záleží na tom, kolik z nás se odmítne vrátit na pozice, kterým krize nastavila zrcadlo, a rozhodne se radši věřit pravdě.

Autorka je spisovatelka.

Tvorba jako základní výzkum

Skleněný objekt slepený térem nebo zvuko- a vzduchotěsná buňka, v níž postupně strávil čtyři týdny – to jsou zatím poslední výtvarné realizace vystudovaného sochaře Dalibora Bači. Hovořili jsme o tom, jakou roli hrála v projektu Za kulisou meditace, i o umělcově postoji k budování mediálního obrazu a médiím obecně.

MAX ŠČUR



Dalibor Bača. Foto Miroslav Podhrázký

Původně jste se ve své tvorbě zabýval národní otázkou, zejména rozdělením Československa. V současnosti jsou vaše realizace řekněme méně angažované a spíše abstraktně filosofické... Kdy a proč tato změna ve vaší tvorbě nastala?

Osobně si myslím, že angažované umění je už za svým vrcholom, ale časom sa rozhodne vráti. Aktuálne sa pokúšam obsiahnuť to, čo som schopný ovplyvniť a zmeniť. Angažované a radikálne umenie majú v mojom prípade totožnú intenzitu, ale rozdielne smerovanie. Moje projekty nemajú teraz angažovaný potenciál, obsahujú však podobne veľkú radikalitu, ktorú obraciam voči sebe. To, že som ustúpil z angažovanej pozície, je len následkom mojich skúseností s mediálnym obrazom a jeho tlakom. Angažované umenie totiž tiež využíva informačné kanály, ktoré pokrývajú svojím obsahom široké vrstvy spoločnosti, tak ako médiá. No médiá použijú iba to, čo im do ich koncepcie vnímania situácie a sveta zapadá, vyťažia ideový rámec pre svoje potreby. Odborná scéna potrebuje viac času a je opatrnejšia v hodnotení. Pre porovnanie, fotodokumentáciu z výstavy Definitívne nedokončené sme verejne nepublikovali, keďže by to išlo proti zmyslu projektu, a rozhodne mu to neuškodilo, práve naopak.

V prípade Definitívne nedokončené se jednalo o pyramidu ze skleněných ploch pospojovaných térem, který se následně v horku rozpouštěl, a celá stavba se tak v průběhu výstavy pomalu hroutila. Vloni jste na tuto instalaci navázal instalací Za kulisou...

Definitívne nedokončené v Novej synagóge v Žiline v roku 2018 a aktuálne Za kulisou majú totožnú štruktúru. Sú centrálné situované, sú svojou skladbou dominantné,

strhávajú na seba maximálnu pozornosť, ale popritom nízkoprahovo odkazujú na zásadnú myšlienku.

Za kulisou je ročný umelecko-výskumný projekt realizovaný pre Galériu moderného umenia v Hradci Králové a skladá sa z troch úrovní. Predovšetkým ide o architektonický objekt zasadený do foyeru galérie. Za deväť mesiacov som v ňom absolvoval štyri týždňové pobyty. V zvukovo izolovanom priestore som strávil vždy týždeň „mediálneho pôstu“ – v úplnej tme, bez príjmu stravy a v klimatických podmienkach exteriéru. Fyzicky som bol v galérii, ale „mentálne“ som sa ocitol mimo galerijnej prevádzky. Infraštruktúra objektu je nezávislá od galerijných zdrojov – električka, vzduch, voda, odpad. Je prepojený s exteriérom pomocou vzduchotechniky, ktorá slúži na cirkuláciu vzduchu v objekte.

Zmiňujete tri úrovne – môžete je rozviesť?

Objekt bol pre divákov neprístupný a nemali možnosť doňho ani nazrieť. Ani divák, ani zamestnanci galérie nevedeli, kedy som v objekte bol a kedy nie. To považujem za dôležité, lebo som očakával, že si divák bude klást otázky: Čo tam asi robí? Je tam teraz? Počuje nás? Galéria poskytuje divákovi istý objem informácií, no nezaťažuje ho mediálnymi vrstvami. Divák je v dobrých rukách, sú mu poskytnuté informácie, o ktorých môže aktívne uvažovať.

Druhá úroveň je moja vlastná skúsenosť s pobytmi v objekte. Prvýkrát som do projektu vstúpil vyzbrojený meditáciou, ktorú praktizujem už viac rokov. Nikdy som neprekročil hranicu straty racionálneho vedomia, uvedomoval som si odlišný čas v objekte a mimo neho. Mediálne a reklamné tlaky limitujú našu skúsenosť s časom, poddávame sa tomu. Moja skúsenosť bola prekvapivá, nepodliehal

som nedečkavosti opustiť objekt. Čas tiekol úplne mimo mňa. Vnímam som iba prítomnú situáciu bytia a riešil som aktívne môj aktuálny stav.

Tretou úrovňou je intervencia realizovaná začiatkom tohto roku na oknách galérie. Na fotografiách je exteriér protiahlych budov galérie, fotografie sú polopriepustné a ich obsah splyva s vizualitou výhľadu z interiéru galérie. To, čo nepoznáme, tak nevidíme. Divák dokáže odčítať fotografie na základe skúsenosti z minulej návštevy galérie. Tlačie na oknách majú rub a líc, dôležitý je ideový odkaz do exteriéru galérie o inštitucionálnych možnostiach a výstavných dispozíciách galérie prerobenej z pôvodnej banky.

Úvaha o realizácii fotografických tlačí na okná galérie vyplynula počas tretieho pobytu v objekte a samotná aplikácia tlačí bola naplánovaná po mojom poslednom návrate. Na finálnej intervencii som spolupracoval s fotografom Filipom Beránkom. V interiéru galérie som tak realizoval dominantnú zložku projektu, ale vo výsledku sa samotná budova stala jeho súčasťou a prestala plniť formálnu pozíciu. Projekt je možné začať vnímať z ulice a následne po vstupe do budovy galérie sa otvorí ďalšia úroveň čítania.

Jak vám bolo, keď jste na přelomu roku pobýval v objektu sám, bez diváků, v uzavřené galerii?

Môj posledný pobyt v objekte trval od pondelka 28. decembra 2020 do pondelka 4. januára 2021. Galéria bola v tom čase kvôli pandémie uzavretá, ale vedenie mi umožnilo pokračovať. Objekt bol zvukovo izolovaný, ale nie na sto percent. V galérii bez divákov tak vnútri objektu nastali ideálne podmienky, ktoré som pôvodne plánoval. Dôležitá pre mňa bola otázka, čo to znamená, keď ja som

S Daliborem Bačou o radikálnom a angažovanom umení

v objekte umiestnenom v galérii, dielo realizujem pre diváka a ten tam nie je. Ocitol som sa v situácii, keď som sa mohol naplno venovať sebe samému. Rozvíjal som myšlienku, že sa nachádzam v depozitári a čo by to znamenalo byť fyzickou súčasťou archívu dlhodobo. Byť nejaký čas v zbierkovom depozite s prideľeným evidenčným číslom znie lákavo, keďže je tam dobrá spoločnosť...

To sú myšlienky, ktoré vás napokon v priestore objektu obťažujú – mozog generuje informácie z nedostatku podnetov z reálneho života zvonku do objektu, začnete byť sám so svojim vedomím. Mozog začína strácať koncentráciu, generuje sa pocit strachu. Musíte sa chopiť racionálnych postupov, vďaka ktorým kontrolujete vlastný úsudok. Nechcel som prekročiť hranicu, kedy by som stratil kontrolu nad sebou samým, a zakázal som si na štvrtý deň akékoľvek uvažovanie v objekte, lebo banalita samotných myšlienok bola útrpná. V čase, keď som bol v objekte, nikto nevedel, ako som na tom fyzicky či mentálne, bol som si vedomý toho, že som na to sám. Bolo pre mňa dôležité naplniť cieľ siedmich dní. Nepocítoval som strach, ale rešpekt, cesta to nebola jednoduchá. Našťastie, nikdy som nemusel predčasne opustiť objekt. Ani pri opätovných návratoch som nemal averziu voči ďalšiemu pobytu.

V priebehu projektu som si vyabstrahoval aj ideový vizuál o konvexnej a konkávnej forme. Služi mi na pochopenie a vysvetlenie môjho zámeru. Môže prísť k preklopeniu konvexného na konkávny rádius a objekt si ponechá svoju formu, ale úplne zmení svoj význam. Tak ako v prípade Kandinského figurálneho dieťa a jeho preklopenia do abstraktnej pozície.

Béhem pobytů v objektu jste si ve tmě psal poznámky – o čem?

Záznamy, ktoré som si robil v objekte, sú obrazne povedané o desať percent posunuté od skutočného vnímania. Samotný zápis je iný a aj uvažovanie pri spätnej kontrole je nepatrne odlišné. V podstate som túto skúsenosť vo finálnej intervencii overoval. Napríklad mi počas tretieho pobytu napadla oná realizácia fotografických tlačí na okná galérie. V objekte som bol presvedčený o správnosti tohto postupu, zatiaľ čo mimo objektu som o ňom pochyboval. Pocitovanie reality v objekte je odlišné ako realita mimo objektu. Tieto úvahy boli tiež súčasťou týchto zápisov a viažu sa vo väčšine k výtvarným výstupom a nie je to vôbec rozsiahly materiál. Vo výsledku má zmysel iba pre mňa.

Byly nějaké rozdíly v pobytech?

Náročnosť pobytov nie je len mentálna, ale viaže sa aj k samotným ročným obdobiam. Exteriérové teploty sú prostredníctvom vzduchotechniky rovnaké aj v interiéri objektu. Najnáročnejší bol pobyt na začiatku júla, vtedy boli v Hradci Králové tropické teploty. Vzduch cirkuluje vo vzduchotechnike, keď je dostatočný teplotný rozdiel medzi exteriérom a interiérom. Pokiaľ sa teploty zlievali, mal som obavu zo zastavenia cirkulácie a následne z nedostatku kyslíka. V objekte bolo neskutočne teplo, ale neviem špecifikovať, či to bol len môj pocit, či tam naozaj tá teplota vystúpila tak vysoko. Musel som zmeniť režim v objekte. Minimalizovať fyzickú námahu a zdržiavať sa pri ústí vzduchotechniky, aby som mal kontrolu nad prúdením vzduchu. V danú situáciu bolo veľa mojich negatívnych faktorov pohromade, tak aby mozog generoval strach. Ten sa vzťahoval k mojej zodpovednosti voči sebe, rodine, inštitúcii... V druhej polovici pobytu sa situácia normalizovala vďaka permanentnej meditácii.

Jak jste se dostal k meditaci a v čem je pro vás jako umělce prospěšná?

Do výtvarného projektu som moje osobné skúsenosti s meditáciou a pôstom zapracoval prvýkrát. Nie je to prirodzené z mojej povahy ventilovať tieto skúsenosti verejne, pretože sú osobné, ale v podstate nebola iná možnosť, ako sa celému zámeru prispôbiť. Jedným z cieľov bolo skúmať „posledného človeka“. Chcel som si siahnuť na svoje osobné limity a maximalizovať svoju koncentráciu pre daný moment.

Meditovať som začal po viacerých rokoch každodenného cvičenia jogínskej zostavy. Meditujem každý deň a meditáciu vnímam ako prirodzenú súčasť môjho bytia. Na druhej strane to praktizujem ako laik a prípadná spiritalita nie je viazaná na náboženstvo. Sú mi blízke zenové texty, ale taktiež hľadám ich podobnosť s textami od stoikov či podporu v dnešnej filozofii.

Po mojom prvom pobyte v objekte som bol veľmi frustrovaný. Prvýkrát som išiel do objektu, v ktorom som meditoval približne šesť hodín denne. Tento objem meditácie bol pre mňa natoľko intenzívny, že moja koncentrácia bola nedostatočná a to bolo pre mňa sklamaním. Chybu som hľadal v nedostatočnom štruktúrovaní meditačných postupov, čo sa mi vo finále nepotvrdilo. Možno na začiatku nebola chyba v meditácii, ale v mojom vnímaní času, v tej dobe som času veľmi podliehal.

Co se s instalací v Hradci Králové děje nyní?

Len čo sa galéria otvorí, bude objekt pre divákov prístupný po dobu dvoch mesiacov. Zostávajú fotografické aplikácie na oknách, čo je jeden z výstupov z toho výskumu. [Galerie moderního umění v Hradci Králové se otevřela 4. května, výstava Za kulisou potrvá do konce června – pozn. red.]

Kurátor Rado Ištok pripravil finálny text k výstave, ktorá má uviesť diváka do problematiky. Je nutné divákovi sprostredkovať text o projekte, jeho vizualita je síce logicky štruktúrovaná, ale bude pravdepodobne pre diváka neprístupná, dielo narazilo na limity byť vystavené v galérii... Osobne pociťujem určité naplnenie limitov galérie ako inštitúcie. Stala sa chránenou zónou umenia pred divákom. A to je presne tá hranica, ktorá ma aktuálne zaujíma, kedy budeme môcť deliacu hranicu nahradiť niečím novým.

Jaké plány máte se samotným objektem po ukončení výstavy?

Objekt vznikol ako site specific do vstupu galérie a jeho ďalšie použitie v tejto forme je ťažko uplatniteľné v iných architektonických dispozíciách. Tvorba je pre mňa skutočne skôr základný výskum – snažím sa proste dopracovať k cieľu, brať všetko, čo robím, skutočne vážne, a cieľom tu je realizovať ďalší ideový rámec, ktorý na projekt nadviaže. Ale napadá mi, že použijem objekt ako druhotný materiál. Jedna možnosť je vyrobiť z toho prednáškové zázemie v galérii, druhá je postaviť vo vzdelávajúcej inštitúcii objekt, ktorý bude slúžiť pre školské riešenia, ako uchopiť, čo je priestor pre psychológa. Je pre mňa výzvou hľadanie riešenia, ako uchopiť, čo je priestor pre psychológa. Realizovať taký typ architektúry, aby bol komfortný, aby v ňom dieťa nemalo strach a jeho návšteva ho nestigmatizovala. Je to ale možno viac o kolektívnom prijatí psychologické podpory u jednotlivca, práca s kolektívom sa javí ako dôležitá cesta k zmene myslenia. Architektúra je len príznakom tohto procesu.

Třetí výstavu své trilogie jste naplánoval na rok 2022 do Bratislavy. Už víte, co to bude?

K spolupráci na tretej výstave, ktorá sa uskutoční v bratislavskej Kunsthalle, som oslovil Ivanu Rumanovú, kurátorku, s ktorou som

pripravoval výstavu Definitívne nedokončené. V lete 2021 som mal mať výstavu v Prahe, tá príprava by sa snád dala zvládnuť, ale ja sa jednoducho nedokážem koncentrovať na dva výstupy, ktorých realizácia sa prekrýva, preto sme ju preložili na neskôr.

Prezrádzať nič nebudem, len všeobecne poviem, že aktuálne najviac uvažujem o východiskách z dnešnej postmodernity a o jej možnostiach prelomenia. Teoretické texty nám približujú a popisujú možné cesty, ale kľúče od zamknutých dverí nemajú. Ten pocit bez východísk je opodstatnený a súčasne skľučujúci. Tlak na výkony v umení je enormný. Na druhej strane sa tým otvára cesta k zmene. Osobne si myslím, že na samotné prelomenie či na výsledok zmeny sa už pozeráme. Je tu medzi nami, ale nevidíme to, keďže to nevieme pomenovať. Zatiaľ nám to splýva s tým, čo poznáme z dnešnej praxe. Aj Kandinskij chodieval okolo svojich obrazov, výtvarná scéna sa chystala na zmenu, ale nevedeli pomenovať, čo sa tou zmenou reálne stáva.

Umělci chtějí být na očích, aby se jejich díla probírala, někdy i za cenu toho, že to bude kýč – vy jste podle mě spíše introvert...

Každý umelec má nejakú stratégiu, ako komunikovať svoju tvorbu. Nekomunikovanie tvorby vnímam taktiež ako autorskú stratégiu. Český umelecký priestor je malý a slovenský ešte menší a od toho sa odvíja celá podporná infraštruktúra.

Je krátkozraké podozrievať autorov zo samoučelnosti budovania mediálneho obrazu, pretože to dlhodobo neprináša výsledky. Ten „podvod“ bude raz odhalený. Na každom z nás záleží, aké priority uprednostníme. V mojom prípade ide o neustály a postupujúci odklon od akéhokoľvek mediálneho zdroja. Sociálne siete už dávno nepoužívam, takže nemôžem komunikovať ani malému okruhu svoje aktivity. Uvažujem asi takto: „To, čo mi teraz napadá, nepoviem, pretože by to bolo taktiež vnímané určitou skupinou ľudí ako snaha o vytváranie lepšieho obrazu o autorovi“. Preto tú myšlienku nevyslovím, lebo tá informácia už nie je dôležitá v kontexte dieťa, ktorého sa týka.

Na druhej strane vnímam ako veľmi dôležitú konštruktívnu kritiku samotných výstav, pokiaľ to posúva celkový vývoj na výtvarnej scéne ďalej. Žiaľ, ani na túto reflexiu neexistuje jednotný demokratický kľúč. Výsledkom toho môže byť tiež vytvárania zisku, akéhokoľvek, nejde prioritne o zisk finančný. Grantové agentúry požadujú v záverečnej správe citovať mediálnu odozvu, keďže na základe citácií vyhodnocujú „úspešnosť“ projektu. Je to uzavretý kruh, z ktorého sa nedá vystúpiť.

Jak jste se vůbec stal výtvarníkem?

Na to existuje pomerne jednoduchá odpoveď: môj otec je maliar. Na ľudovú školu umenia som nechodil, nebavilo ma to tam. Na strednej škole som začal v roku 1986 študovať kamenosochárstvo a musím povedať, že sme boli celkom neskutočný ročník: „ťahali“ sme sa navzájom, bola to taká pozitívna rivalita, a to je vždy veľmi dôležité ako základ do budúcnosti.

V deväťdesiatych rokoch som prišiel do Prahy a mal som vo vlastnej tvorbe výpadok. Nejakú dobu som sa venoval divadelnej scénografii, čo bola pre mňa nová skúsenosť s kolektívnou formou práce. Ale venoval som sa aj realizáciám divadelných a filmových reklam, filmu. Na jednej strane to bolo oslobodzujúce, niečo pre mňa nové, celkom dobre platené, ale zároveň sa človek podieľal

aj na banálnych zadaniach, strácal čas, ktorý má pre vlastný vývoj a vzdelávanie sa.

Čím se živí současný umělec, když připravuje podobně dlouhodobé realizace, jako jsou ty vaše?

Výtvarná prevádzka neumožní všetkým, aby sa venovali výhradne výtvarnému umeniu a to má svoje úskalia. Neustále generovanie produkcie, o ktorú je záujem, diverzifikácia štruktúry výstupov do cenových hladín dostupných pre širší okruh záujemcov... Na scéne je veľa kvalitných autorov a autoriek, ktorí si zaslúžia koncentrovať svoje aktivity výhradne na tvorbu, ale ten systém to neumožňuje.

V období pandémie sa to ukázalo naplno, na Slovensku sa pri sanácii strát v kultúre v rámci európskeho Fondu obnovy dokonca ani nepočítalo s alokovaním zdrojov pre kultúru. Nedostatočné plnenia zo strany štátu v oblasti kultúry sa budú dlhé roky obnovovať. Netuším, s čím sa ľudia v budúcnosti stočia a k akému odkazu sa prihlásia, keď kultúrna infraštruktúra ide na minimálny výkon. Neostane ani na morový stĺp.

Iste, výtvarné umenie nás všetkých neuživí, ale je to skutočne jedna z vecí, ktoré majú zmysel. Citlivosť autorov na komplexné vnímanie a spracovanie tém má potenciál šíriť kritické uvažovanie ďalej do spoločnosti. V opačnom prípade je následkom to, že spoločnosť nevie uvažovať kriticky.

Tak ako väčšina výtvarnej scény pôsobí vo vzdelávaní, je to aj môj prípad a považujem to za jedinú zmysluplnú činnosť popri výtvarnej praxi. Na všetkých úrovniach vzdelávania sa stretneme s výtvarnou praxou, verím v potenciál vzdelávania v oblasti umenia, keďže skúsenosť s kreatívnym riešením či interpretačnou zručnosťou je uplatniteľná v akejkoľvek praxi. Nesmieme pri vzdelávaní zabudnúť na kritické myslenie a prácu s faktmi, toto zanedbanie je cítiť v spoločnosti. Vzdelávacie inštitúcie by si zaslúžili ďaleko väčšiu pozornosť a kompetenciu v rozhodovaní o smerovaní vo vzdelávaní, ale to by bola téma na iný rozhovor.

Dalibor Bača (nar. 1973) žije a pracuje v Praze a v Bratislave, kde vystudoval Vysokou školu výtvarných umení. Propojuje zkušenost klasicky vzdělaného sochaře s kritickým pohledem na podobu monumentu ve veřejném prostoru. V poslední dekádě do něj opakovaně vstupoval svými objektovými realizacemi. Je mj. autorem busty Doc. JUDr. Roberta Fico, CSc. (2010), instalované před Domem odborů na Trnavském nýtě v Bratislavě nebo politicky angažovaného díla CZ_SK_HU_D_PL (2014), které prezentoval v Praze a Košicích v rámci výstavy Privátní nacionalismus. V současnosti realizuje trilogii výstav, z nichž uskutečnil už první dvě: Definitívne nedokončené (Nová synagóga v Žiliné, 2018) a Za kulisou (Galerie moderního umění v Hradci Králové, 2020–21). Ta třetí je naplánovaná na rok 2022 do Kunsthalle v Bratislavě. Je zakladatelem občanského sdružení Verejný podstavec.



Autobiografický román Ulita syrského spisovatele Mustafy Chalífy (více o něm na straně 6) je jedním z nejvýznamnějších literárních zpracování brutálních praktik režimu syrského prezidenta Háfize al-Asada. Tísňivé svědectví o věznění mezi lety 1982 a 1994 ukazuje odvrácenou stránku lidství.

Seděli jsme se Suzanne v jednom bufetu na pařížském letišti Orly a čekali na letadlo, kterým jsem se měl po šesti letech v zahraničí vrátit domů.

Až do poslední čtvrt hodiny před odletem Suzanne neztřácela naději, že mě přesvědčí, abych zůstal. Neustále mi opakovala tytéž argumenty, které jsem slyšel celé měsíce od chvíle, kdy jsem jí oznámil, že jsem se definitivně rozhodl vrátit se do vlasti a pracovat tam. Pocházím z arabské katolické rodiny, polovina příbuzných žije v Paříži, dveře ke studiu jsem tu proto měl otevřené. Začátky pro mě nebyly nijak zvlášť obtížné, francouzštinu jsem totiž ovládal už před příjezdem. Jako student filmové režie jsem vynikal. A nyní jsem se coby čerstvý absolvent chystal vrátit do své země a rodného města.

Suzanne také pochází z arabské křesťanské rodiny, všichni její členové už ale emigrovali do Francie. Poslední dva roky studia jsme spolu chodili. Byli bychom se mohli s poženáním obou rodin vzít, kdybych ovšem já netrval na návratu a kdyby zase ona netrvala na tom, že zůstane ve Francii.

Abych za touto diskusí udělal ráznou tečku, na letišti jsem jí řekl:

„Suzanne, mám svou zemi a své město rád. Miluju tamější ulice a zákoutí. Není to jen laciný sentiment, ale opravdový a hluboký cit. Znáš zpaměti nápisy vyryté na zdech starých domů v naší čtvrti. Mám ty domy rád a stýská se mi po nich. To za prvé. A za druhé, chci se stát uznávaným režisérem, mám v hlavě projekty a plány, mám ambice. Ve Francii budu vždycky cizincem, budu pracovat jako každý jiný imigrant, kterému občas někdo laskavě přenechá pár drobtů... Ne, tohle nechci. Doma jsem svým pánem a nikdo mi nemusí prokazovat žádné laskavosti. S trochou přičinění se můžu snadno vypracovat. A kromě toho moje vlast lidi jako já potřebuje.“

Tak padlo definitivní rozhodnutí. Jakékoli další pokusy mi návrat rozmluvit byly marné.

Na několik minut se rozhodilo ticho. Pak zazněla výzva, nastal čas odletu. Vstali jsme a jedním hltém dopili sklenice se zbytkem piva. Rozrušeně jsem na ni pohlédl. Všiml jsem si v jejím oku zárodka slzy. Přitiskla se mi k hrudi, spěšně jsem ji políbil. *Nesnáším takové situace.*

Řekl jsem:
„Přeju ti, ať jsi šťastná.“
„Já tobě taky. Dávej na sebe pozor.“
A nastoupil jsem do letadla.

Deník voyeura

Můj voyeurismus neměl sexuální povahu, i když ani té nebyl zcela prost.

Většinu těchto zápisků jsem napsal v pouštním vězení. Slovo „napsal“ ale není přesné; není tam totiž čím ani na co psát. V té obrovské věznici, sestávající kromě dvora číslo 0 ze sedmi dalších nádvoří, z pětácti ceti hromadných cel vedle bezpočtu dalších nových a zatím neočíslovaných cel, místností a kobek na pátém nádvoří, v té věznici, v níž se v jednu chvíli tísnilo více než deset tisíc vězňů a kde se koncentroval nejvyšší počet

univerzitně vzdělaných mužů v zemi, žádný vězněný – přestože někteří zde strávili více než dvacet let – nikdy nespátl tužku ani papír. Mentální psaní je technika, kterou rozvinuli islamisté. Jeden z nich si zapamatoval více než deset tisíc jmen: křesťní jména a příjmení vězňů převeznených do pouštního vězení, názvy měst či vesnic jejich původu, data jejich uvěznění, jejich rozsudky, jejich osudy...

Tento deník jsem si začal vést poté, co jsem díky tréninku dokázal přeměnit svou mysl v jakousi magnetickou pásku zaznamenávající vše, co jsem viděl, a něco z toho, co jsem slyšel. Nyní část této pásky přepisuji.

Jsem stejný člověk jako před třinácti lety? Ano... A ne. Malé ano a velké ne. Ano, protože konečně část těchto deníkových záznamů *doopravdy píšu*. A ne, protože nemohu napsat a říct všechno. To by vyžadovalo akt odtajnění. Jenže odtajnění má své podmínky: objektivnost a přítomnost druhé strany.

20. duben

Chvilí jsem se zastavil na výstupních schodech letadla a pozoroval letištní budovy. Zadíval jsem se do světél v dáli, světél města. Úchvatná chvíle.

Sestoupil jsem. Když jsem konečně stál s kufrem a pasem v ruce, pocítil jsem úlevu cestovatele, který se po dlouhé nepřítomnosti vrací domů, do svých důvěrně známých zákoutí. Letištní zaměstnanec mě požádal o strpení. Prohlédl si pas, zkontroloval papíry, které měl u sebe. Znovu mě požádal, abych počkal, a já čekal. Můj pas přišli převzít dva příslušníci Bezpečnosti a s přehnanou vlídností mě požádali, abych je doprovodil.

Tak jsem se s kufrem – který jsem už nikdy poté neviděl – ocitl v policejním autě na dlouhé letištní cestě. Sledoval jsem světla po obou stranách silnice. Viděl jsem, jak se světla mého města blíží. Otočil jsem se na příslušníka Bezpečnosti na sousedním sedadle a zeptal se: „Děje se něco? K čemu tolik formalit?“

Přitiskl ukazovák na rty a neřekl ani slovo. Chtěl, abych mlčel, a já mlčím.

Cesta z letiště do oné zlověstné budovy v centru hlavního města se protáhla na dalších třináct let. Cesta v prostoru i v čase.

Později jsem se dozvěděl, že někdo, kdo se mnou studoval v Paříži a pracoval pro ně, o mně podal bezpečnostním složkám hlášení, podle něž jsem vedl jakési řeči proti stávajícímu režimu a vyjádřil se urážlivě o prezidentovi, což se považuje za jeden z nejtěžších zločinů, rovnající se velezradě, ne-li něčemu horšímu. Stalo se to tři roky před mým návratem z Paříže.

To hlášení mě přivedlo do ponuré budovy ve středu hlavního města nedaleko našeho domu. Znal jsem ji velmi dobře, často jsem kolem ní chodíval. Její tajemnost a přísná ostraha všude okolo mě vždy trochu děsily.

Příslušníci Bezpečnosti mě bedlivě hlídali. Když jsme za vchodem vstoupili do dlouhé chodby, sevřeli mě kolem paží ještě silněji. Nějaký mladík na konci chodby, když nás viděl, zahulákal:

„Nazdar Múso! Tak co, islamista, nebo komunist?“

„Obojí je to stejné svinstvo.“

Další chodba, vnitřní schodiště, chodba v patře, místnost vpravo. Klepání na dveře... Hlas zevnitř: „Dále.“ Jeden z mých hlídačů pomalu otevřel dveře, pak rázně srazil podpatky a zvolal:

„K službám, pane. Máme tady jednoho hledaného, dovezli jsme ho z letiště... pane.“

Všiml jsem si v místnosti onoho zvláštního pachu, jaký bývá cítit výhradně v kancelářích důstojníků Bezpečnosti. Je to spíše směs pachů: voňavek různých značek, luxusních doutníků, lidského potu, pachu chodidel. To všechno se mísí s pachem mučení. Lidského utrpení. Pach krutosti. Jakmile člověka udeří do nosu, zmocní se jej strach a hrůza. Přesně

to jsem ucítil, přestože jsem byl přesvědčený, že za tím vším vězí nějaké nedorozumění.

Obrátil se k nám obrovitý, bělovlasý chlap se zarudlým obličejem, u jehož nohou jsem pozoroval skrčeného kluka se zavázanýma očima, a řekl:

„Vezmi ho za Abú Ramzatem.“

Dva příslušníci mě vyvedli, tentokrát už se zjevnou hrubostí. Další chodby, další schodiště. Zvenčí se zdá budova tak maličká, přitom uvnitř nemá konce. Během chůze ke mně doléhaly výkřiky a volání o pomoc. Čím dále jsme šli, tím byl křik hlasitější a zřetelnější. Sešli jsme – aspoň myslím – do suterénu, jeden z mých hlídačů otevřel dveře. Tam jsem uviděl, odkud křik pochází. Zaskočil mě bolestný řev: na zemi ležel muž zaklíněný v pneumatice od auta, s nohama ve vzduchu, a právě dostal ránu kabelem na holá chodidla. *Cítil jsem, jak se mi partie mezi stehny zachvěly.*

Zděšeně jsem pozoroval, jak černý kabel dopadá na chodidla muže vecpaného do pneumatiky, zvedá se a za ním se rozstříkují kapky krve a utržené kusy lidského masa, vtom kdosi zařval tak, že jsem celý ztuhl. Proti své vůli jsem se otočil jeho směrem: v rohu místnosti jsem uviděl muže s nateklým, brunátným obličejem a pěnou v koutcích úst.

„Zavaž mu oči, pitomče!“

Jeden z hlídačů udělal dva skoky, jeden vpřed, druhý zpátky, a už jsem měl oči zakryté jakousi látkou, připevněnou v týle gumičkou. Od té chvíle jsem neviděl nic.

„Postav ho ke zdi.“

Rána do zad; pohlavek; ruce za záda; strkají mě dopředu; narážím hlavou o zeď a zůstávám stát.

„Ruce nad hlavu, parchante!“

Zvedám ruce.

„Zvedni levou nohu a stůj na pravý, ty zkurvysyne.“

Zvedám nohu a stojím. Vzadu vše pokračuje. Slyším svištění kabelu, rány do chodidel, křik trpčícího mladíka, supění mučitele. Skoro jako bych slyšel trháni masa, které jsem před chvílí viděl létat vzduchem. Zvuky, hlasy. U slepého je pánem sluch.

Pohodlné křeslo na letišti Orly, Suzanne, chlazené nápoje, pivo, měkké sedadlo v letadle, příjemná a krásná stevardka, džus, čaj...

Levá noha, na níž spočívá celá moje váha, mě začíná bolet. Když si místo levé stoupnu na pravou, všimne si toho ten chlap s brunátným obličejem? A jestli ano, co udělá?

Přestávám nohu cítit, už se to nedá vydržet. Zariskuju. Stoupám si na druhou. Nic se nestalo, nikdo si ničeho nevšiml. Zažívám pocit vítězství. *Později, po dlouhých letech žaláře, zjistím, že všechna vítězství v nekonečném boji mezi vězňitelem a vězněným jsou právě takového rozsahu.*

Čas se vleče... strašlivě vleče. Najednou se mi ničemu nechce věřit. Co se to děje? Co tady dělám? Tisíce otázek. Pokouším se opřít rukou o zeď, dotýkám se jí konečky prstů... Najednou kluk zaklesnutý v pneumatice vykřikne: „Už dost, pane, prosím vás, dost, už to nevydržím! Řeknu vám všechno!“

Chlap s rudým obličejem spokojeně a vítězoslavně zavelí:

„Dost, Ibráhíme! Už ho nech. Vytáhni ho z tý gummy a odveď za majorem.“

Slyšel jsem, jak s majorem telefonuje. Pomyšlel jsem si: teď jsem na řadě já.

A skutečně: slyšel jsem, jak zavěšuje sluchátko a vykřikuje:

„Hej Ajjúbe... Ajjúbe!“

„Ano, pane.“

„Pojď sem a postarej se o zákazníka.“

Cítím Ajjúba za zády.

„Strč ho do pneumatiky, dělej.“

Připadalo mi, že mě popadlo snad půl tuctu chlapů. Hodili mnou o zem. *Ani po čtrnácti letech od té chvíle nedokážu pochopit, jak mě Ajjúb mohl vtěsnat do toho gumového kola tak,*

že mi nohy trčely do vzduchu. At jsem dělal, co jsem dělal, nemohl jsem se vyprostit. Nevím ani, jak ze mě strhal boty a ponožky.

„Pane, kabelem, nebo rákoskou?“

„Rákoskou, tady pán vypadá křehce.“

Na plosky nohou mi dopadl žhavý rožeň. Vykřikl jsem, a ještě než můj křik stačil doznít, rákoska přistála znovu. Bití pokračovalo, křik neustával. Přesto jsem uslyšel hlas brunátného muže:

„Ajjúbe, zavolej mě, až bude hotově.“

Nechápal jsem, proč mě bijí. Netušil jsem, co ode mě chtějí. Odvážil jsem se zakřičet:

„Co po mně chceš, bratře?“

„Zavři hubu, buzerante!“

Tak odpověděl Ajjúb, jehož tvář jsem nikdy neviděl. Začal jsem počítat rány, a přitom řval bolestí. *Mnohem později mi zkušený veteráni sdělili, že počítání ran je první známka slabosti, znamená to prý, že se mudžáhid nebo aktivista před vyšetřovatelem zhroutí. Tehdy jsem si pomyslel: Já ale nejsem ani mudžáhid, ani aktivista. Taký mi prozradili, že v takových chvílích nejdíc pomůže, když se člověk ze všech sil soustředí na něco, co má rád, a snaží se na chodidla zapomenout.*

U asi čtyřicáté rány jsem se v počítání ztratil a přestal jsem cítit tělo. Můj křik zeslábl. Ztratil jsem rovnováhu a jímala mě závrať. I přes pásku na očích jsem před sebou viděl plout oblaka. Začínám ztrácet vědomí? Omráčení, závrať... Letiště Orly... Džus, pivo... Letadlo a laskavá stevardka. Nejasný pocit, že se vše zastavilo. Pokusil jsem se znovu zorientovat. Ano, i bití přestalo! Omráčení, otupělost... Dlouhá chvíle, možná jen okamžik, neměl jsem pojem o čase. Probral jsem se. Znovu hlas brunátného muže:

„Tak co Ajjúbe, probral se?“

„Probral, pane... Ale pochcal se.“

„Zatraceně, vypadá to, že pán je pěkná bačkora.“

V boku jsem ucítil kopanec. Hlas vyšetřovatele:

„Hej, to jseš chlap? Nestydlíš se chcát si do gatí? Jak se jmenuješ, ty sračko?“

Řekl jsem mu, jak se jmenuji.

„Ty prašivej pse, ještě jsme ani nezačali, a podívej, jak vypadáš! A to si zatím jen tak hrajem, ještě jsme nezačali doopravdy. Radím ti, vyklop to všechno hned, ať tě máme z krku. Stejně budeš mluvit, to mi věř! Všichni u nás nakonec mluví. A hezky všechno, od á do zet. Hm? Tak bude to?“

„Pane, řeknu všechno, co chcete. Ale co chcete slyšet?“

„Dobře... tak povídej, jak se jmenujou členové tvé rodiny?“

Začal jsem mu vyjmenovávat své příbuzné, počínaje jmény otce a matky, ale podrážděně mě přerušil a zařval:

„Děláš ze mě vola, vypatlanče? Chci slyšet jména členů tvé skupiny! Seru na tebe i tvý rodiče. Vyklop jména lidí z organizace... Blbečku.“

„Jaké organizace, pane? Jaké organizace?“

„Ajjúbe, tenhle smrdutej mezek si z nás dělá blázný. Chce nás nasrat a koleduje si o vejprask.“

„Pane, pro lásku Boží, já nevím, na co se mě ptáte! O jaké mluvíte organizaci?“

Zvuk kroků. Cítil jsem, jak se ke mně přibližuje. Do tváře mě šlehl jeho dech. Naprosto klidně mi odpověděl:

„Organizace teploušů, jako jseš ty... Organizace muslimských bratrů... Copak neznáš svoje lidi?“

Jeho dech odporně páchl. Nevěděl jsem, jestli se radovat, že se nedorozumění konečně vyjasnilo, proklínat smůlu, kvůli které k takovému nedorozumění vůbec došlo, nebo náhodu, jež dopustila, aby mě odvedli přímo k Abú Ramzatovi. Kdyby mě tak jako ostatní prohledali a vzali mi věci, někdo by si byl všiml, kdo jsem a jaký je můj zločin. Ale protože jsem se ocitl v budově tajných služeb zrovna ve chvíli, kdy

Mustafa Chalífa



Kresba David Kukol

sem denně přivázeli stovky zatčených Muslimských bratrů a mě vehnali mezi ně, zatímco důstojníci a vojáci byli dvacet čtyři hodin denně v pohotovosti a vládl obrovský chaos, neměl jsem šanci celé to nedorozumění nijak vysvětlit. A k tomu všemu tu bylo mé jméno, které nikterak nenaznačovalo, že nejsem muslim. Přesto jsem vykřikl:

„Ale pane, já jsem křesťan... Jsem křesťan!“
 „Cože? Říkáš křesťan? Ty šmejde zatracenej, jak to, žes nic neřekl? Proč tě sem teda přivedli? Určitěs' provedl pěknou sviňárnu! Křesťan, jo?“

„Nikdo se mě nezeptal, pane. Navíc nejen křesťan, jsem ateista, nevěřím v Boha!“

Dodnes si neumím vysvětlit, jak mě napadla taková pošetilost. Čeho jsem myslel, že dosáhnou, když se před tím vyšetřovatelem přihlásím k ateismu?

„A ještě k tomu ateista,“ řekl lehce zamyšleně. „Ano, pane, přísahám. Podívejte se mi do pasu a přesvědčte se.“

Muž s rudým obličejem se na několik minut, jež se mi zdály strašlivě dlouhé, odmlčel.

„Prej ateista! Jo... Jenže my jsme muslimská země! Ajjúbe, pokračuj v práci!“

A Ajjúbova rákoska se znovu dala do díla. Zpočátku, když jsem se ocitl mezi těmito chlapy a měl jim odpovědět na nějakou otázku, oslovoval jsem je „bratře“, ale pak mi Ajjúb vrazil facku a zařval:

„Já jsem tvůj brácha, ty parchante? Jsme snad někde na tržišti?“

Pochopil jsem a opravil se na *ustáz*, „profesore“, jak se u nás muži zdvořile oslovují. Druhá facka:

„Profesore? Tady nejseš doma na mámině klíně!“

Od té chvíle jsem se naučil říkat *sídi*, „můj pane“. Toto oslovení se tu nepoužívá tak, jak je obvyklé mezi dvěma uctivými muži. Tady má ono slovo v ústech člověka silný přízvuk ponížení a otroctví.

21. duben

Pomalu jsem otevřel oči. Pronikavým puchem kolem jsem se málem zalkl. Ležel jsem na zemi uprostřed hustého lesa nohou. Zápach špinavých chodidel. Pach krve a hnisajících ran. Zápach dlouho nemyté podlahy. Těžký dech mužů natěsnaných jeden vedle druhého. Později jsem se při inspekci a sčítání vězňů dozvěděl, že nás bylo osmašedesát. Pohledem na strop jsem odhadl, že místnost nepřesahuje pětadvacet čtverečních metrů.

Hovořilo se pouze šepem, což vytvářelo dojem nepřetržitého bzukotu, vyplňujícího celý prostor. Chtěl jsem si stoupnout a popadnout dech. Tělem mi projela ukrutná bolest. Sebral jsem síly a zvedl se, ale při pokusu postavit se na chodidla jsem vykřikl bolestí. Kolemstojící si toho všimli. Několik rukou se natáhlo, chytilo mě v podpaží a postavilo na nohy. Držel jsem se jich, abych mohl stát. Jeden mladík vedle mě řekl:

„Vydrž, bratře... To přejde!“

A druhý:

„Kdo stojí při Bohu, Bůh stojí při něm. Nezoufej, bratře.“

Když jsem se trochu rozhybal, bolest mírně povolila. Rozhlédl jsem se kolem. Viděl jsem muže všech věků, dvanácti- či třináctileté děti, dospělé, starce!

Obrátil jsem se na muže, který se mi před okamžikem snažil dodat sílu, a zeptal se:

„Co je to za lidi? Co tady děláme? Proč stojíme?“

Zahleděl se na mě nechápavě, skoro tupě, jako by říkal: Není to nad slunce jasné? Namísto odpovědi se zeptal:

„Ty nevíš, co se děje?“

Při pobytu ve Francii jsem slyšel zprávy, že v zemi dochází k politickým nepokojům a že jistá strana zvaná Muslimské bratrstvo tu a tam provokuje násilné incidenty. Nepřikládám však těmto zprávám žádnou důležitost a vybavoval si je jen mlhavě, podrobnosti mě mýjely. Nikdy jsem neměl v oblíbě televizní zprávy ani politický aktivismus, přestože na střední škole a jistý čas po ní jsem měl blízko k několika marxistům, kteří mě svými myšlenkami ovlivňovali, obzvlášť můj strýc, který tehdy, pokud vím, zastával nějakou důležitou funkci ve vedení komunistické strany.

Odpověděl jsem:

„Ne, nemám ponětí... Co se děje?“

„Jak to? Ty nežiješ tady u nás?“

Chtěl jsem zamezit jeho dalším otázkám a rovnou mu prozradil všechno, na co by se mohl ptát:

„Ne. Žil jsem ve Francii a vrátil se teprve dneska, asi tak... *(podíval jsem se na hodinky)* před čtrnácti hodinami.“

„Cože, ty máš hodinky? Radši je honem někam schovej! Vidíš tady ty lidi kolem? Patří k nejctnostnější věřícím a nejvěrnějším obráncům islámu v těchto zemi. Je to zkouška, bratře, zkouška seslaná Bohem všemohoucím.“

Náhle jsem si připadal celý nesvůj, plnou vahou na mě dolehla tíseň a pocit nespravedlnosti

z celé situace. Prudce jsem mu vpadl do řeči:

„No dobrá... A co mně je sakra do toho?! Já jsem křesťan, a ne muslim! A navíc nevěřím, jsem ateista!“

To bylo podruhé, co jsem o sobě prohlásil, že jsem ateista, a opět to byla strašlivá pošetilost. Poprvé mě to stálo výprask Ajjúbovou holí, a to na rozkaz Abú Ramzata, který mlátil muslimy, protože jsme přece v muslimském státě! Podruhé mě to bude stát roky absolutní izolace a zacházení jako s hmyzem, ne-li horší.

Skoro se mi zdálo, jako by ode mě odskočil. Protože ale nebylo kam uhnout, odtáhla se jen vrchní polovina jeho těla. Bezděčně pronesl:

„Bože, chraň mě před Satanem prokletým.“

A pak, už hlasitěji, zvolal:

„Chlapi, je mezi námi bezbožný křesťan! Máme tu špicla!“

V okamžiku, kdy se na mě upřely všechny pohledy, zazněl za mnou velitelský hlas:

„Kdo to tady huláká? Ticho, ticho bude!“

A pohyb, je čas střídání.“

Nechápal jsem, co to znamená. V zadní části místnosti byla skupina mužů ležících na zemi v podivné, ale pravidelné řadě. Připomínali cigarety srovnané v krabici. Mezi nimi a námi stojícími byla ještě třetí skupina lidí schoulených ve dřepu. Po rozkazu toho mohutného chlapka – jak jsem záhy zjistil, byl to vedoucí cely – se všechny tři skupiny daly do pohybu. Ti, kteří spali na zemi, během chvíle postupně vstali a zaplnili tu stranu místnosti, kde jsme předtím stáli my. Naše skupina si dřepěla. Třetí zamířila na místo, kde se leželo. „Pohyb, pohyb, všichni do mečů... Kdo leží, do meče!“

Vzápětí jsem uviděl, že to znamená lehnout si na bok.

První z nich se položil na bok a zády se přitiskl ke stěně. Další si lehl těsně vedle něj, břicho ke břichu, s hlavou u chodidel spoluvězně. Třetí se zády nalepil na záda druhého, čtvrtý břichem na břicho třetího, každý s hlavou vždy mezi chodidly těch vedle. A tak to šlo dál, až řada dospěla k protilehlé zdi místnosti. Na pět nebo šest osob se místa nedostalo. Vedoucí cely zařval:

„Šoupači, máš tu práci!“

Další obr se zvedl – vypadal jako zápasník – a klidným krokem přistoupil k prvnímu ležícímu u zdi. Opatrně šlápl mezi zeď a tělo ležícího, zapřel se zády o stěnu a ploskami nohou tělo odsunul. Pak přitlačil. Řada se trochu smrštila a vznikla škvíra pro dalšího člověka. Zavolal na jednoho z těch, co zbyli: „Pojď sem, lehni si tady.“

Přišel další muž a lehl si na bok do vzniklé škvíry mezi chodidly „šoupače“ a zdi. Pak začal „šoupač“ tlačit do nového ležícího a uvolnil místo zase dalšímu, „pojď, lehni si sem“, a pak zase znova. Všichni, pro které předtím nezbylo místo, se nakonec vtěsnali. Šoupač si oklepal ruce a stejně klidným krokem se vrátil na své místo. Sledoval jsem řadu na zemi. Někteří muži okamžitě usnuli.

V té místnosti jsem strávil tři dny. Slyšel jsem, že před námi i po nás v ní někteří strávili dlouhé měsíce, někdy jich přitom bylo více než nás. Za tu dobu jsem místo dobře poznal.

Po chvíli dřepění se u mě ozvala tělesná potřeba. Otočil jsem se na souseda a zeptal se:

„Kam se tady chodí na záchod?“

Odvrátil se a neodpověděl. Zeptal jsem se druhého souseda, ani on nereagoval. Vzpomněl jsem si, že jsem křesťan, bezbožník, špicl, a pochopil jsem, že těch obvinění se hned tak nezbavím. Nebyl jsem daleko od vedoucího cely; položil jsem mu stejnou otázku a on mi ukázal záchod. Takže je tu záchod! Musel jsem čekat víc než hodinu. Jeden jediný záchod a jeden vodovodní kohoutek na šedesát osm lidí.

Vrátil jsem se na své místo. Nade mnou se cosi pohnulo, podíval jsem se nahoru. Roura

kanalizace, zřejmě jediná pro celou budovu, protínala místnost z jednoho konce na druhý. Mezi ní a stropem bylo zhruba půl metru. Nahore spali dva asi patnáctiletí kluci. Rouru objímali hrudí a rukama, nohy jim visely, hlava odpočívala na rouře při zvuku zurčící vody kanalizace.

„Nikdy jsem se takhle dobře nevyspal!“ pochvaloval si druhý den jeden z nich.

22. duben

Probudil jsem se. Po osmi hodinách ve dřepu jsme si měli jít lehnout. Pár protřelých ze skupiny dřepících upozornilo ostatní, že je nutné dojít si předtím na záchod, protože jakmile si člověk lehne a „šoupač“ dokončí svůj úkol, už žádné místo nenajde, ať se zvedl z jakéhokoli důvodu.

Lehl jsem si, záda přitiskl na záda muže za mnou, břicho na břicho muže přede mnou. Vzpomněl jsem si na přítelkyni, která měla „francouzskou pozici“ v oblíbě. Za hlavou chodidla, před obličejem chodidla. Jak může někdo v takovém puchu spát?

Přesto jsem spal velmi tvrdě. A teď jsem se vzbudil, úplně jsem se probral. Celé tělo jsem měl stlačené, ale tlak, jež jsem cítil dole na břiše, byl nejsilnější, skoro bolestivý.

Sousedovi se zřejmě chtělo močit, jeho úd proto ztvrdnul a zcela pochopitelně mě tlačil do břicha. Vždyť pomýšlet na jiné vysvětlení by v těchto podmínkách bylo naprosto nemístné. Snažil jsem se ho o kousek odstrčit, ale nešlo to, s každým mým pohybem mě tlačil víc a víc. Slyšel jsem, jak chrápe. Chtěl jsem si pomoci rukou, ale bál jsem se, že ho tím vzbudím. Co by řekl, kdyby se probudil a ucítil v rozkroku mou ruku? Obtížně jsem se vyprostil a odešel na záchod.

Tři noci... A třikrát denně se otevřely a zase zavřely dveře. Pokaždé, když se otevřely, přinesli jídlo v plechových mísách. Ráno pro každého chlebová placka a kousek chalvy – ty rozdává vedoucí cely – a pět mís černé tekutiny (ukázalo se, že je to čaj). A večer totéž. Mísa koluje mezi vězni, každý ji zvedne, usrkne z ní a předá ji tomu vedle. V poledne jsou mísy plné bulguru, jedna z nich obsahuje rajčatový protlak s trochou zeleniny.

Nikdy nezapomenu, jak si všichni kradli kusy masa, když jednou jedinkrát maso přinesli. Myslím, že i při ranním a večerním jídle by se místnost, nebyť vedoucího cely, proměnila v džungli.

Během těchto hodin – zdály se mi jako celá věčnost – jako bych se vznášel v prostoru a v čase. Přál jsem si, a to přání jsem přitom pociťoval jako pevně přesvědčení, aby se všechno ukázalo být jen hloupým nedopatřením, jež se brzy napraví.

Můj profesní a umělecký cit se krčil někde daleko v koutě, nezasahoval, zůstával mimo dosah bolesti a úzkosti. Ať jsem na duchu i na těle trpěl sebevíc, stále jsem bděle a nezaujatě pozoroval a zaznamenával vše kolem.

Vzpomněl jsem si na výrok jednoho z mých vynikajících učitelů: I z té nejbanálnější události může dobrý režisér udělat dobrý film. Událost je kostra a režisér ji musí umět pokrýt masem a obléct. Právě tento cit zachytil scénu přetahování se o maso, díky němu jsem si uvědomil onen křiklavý nesoulad mezi okolním prostředím, jež v člověku vyvolávalo nutkání zvracet – nebo mu všechno přinejmenším znechucovalo –, a oním materiálním skutkem těch, kteří se přetahují o kusy masa. Jak to, že ztratili veškerý smysl pro patřičnost a slušnost, a tudíž všechnu důstojnost a sebeúctu? Může za to boj o přežití? Možná. Tři dny a tři noci jsem jedl půlku chlebové placky s kouskem chalvy.

Z arabského originálu **Al-Qauqa'a: Jaumiját mutalaššif** (Dár al-ádáb, Bejrút 2008) přeložil **Petr Felčér**.



HELLE HELLE

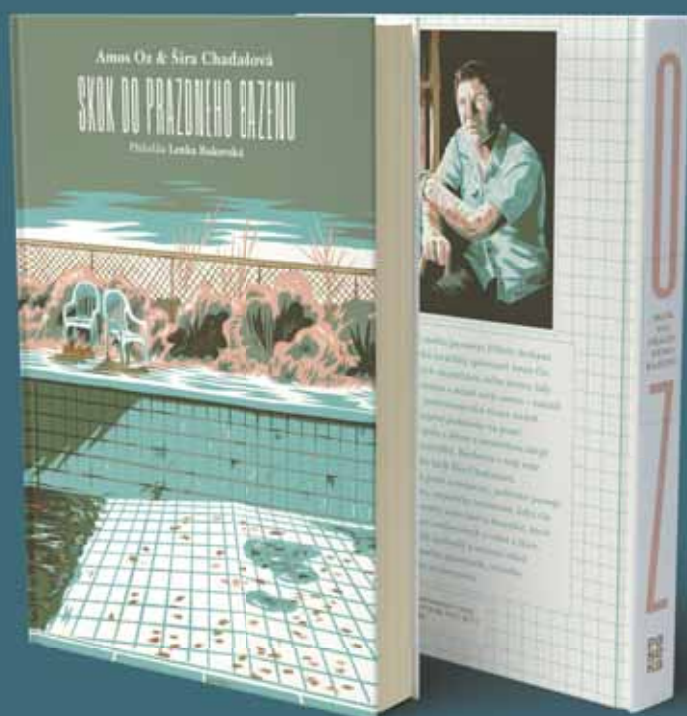
Ony

Ona a její matka žijí na dánském ostrově, píše se rok 1981. Matka vlastní obchod s oblečením a parfémy, šestnáctiletá dcera nastupuje na gymnázium a zažívá drobné radosti i strasti dospívajících. Pod zdánlivě klidným tokem běžného života se však rodí tragédie.

BLANKA BUDÍNOVÁ
GABRIELA PLAČKOVÁ

Kotrmelce u krmelce

Datel chce být spisovatel, hroch si hraje na divoké prase a bratři kapři závodí v plavání, zatímco chudák křeček musí přežít bouřku. Veselé básničky představují dětem svět zvířat hravě a zábavně. Snadno si je zapamatují a pomůžou jim také vyslovovat obtížné ř nebo zlobivé c.

AMOS OZ
ŠIRA CHADADOVÁ

Skok do prázdného bazénu

Věčný čekatel na Nobelovu cenu vypráví o zlomových okamžicích svého života. Dlouholetá redaktorka jeho knih se Oze ptá na psaní a inspirace, politické postoje a vztah k erotice a genderu. Empaticky naslouchá, když Oz mluví o sebevraždě své matky nebo hněvu fanatiků, které pobouřil svými texty.

Frustrující vítězství

Rozsudek nad Derekem Chauvinem

Případy neoprávněného policejního násilí sužují Spojené státy americké dlouhodobě a nezřídka bývají spouštěčem pouličních nepokojů, jako tomu bylo v případě úmrtí Afroameričana George Floyda. Může na tom jeden zlomový rozsudek, jenž shledal policistu Dereka Chauvina vinným z vraždy, něco výrazně změnit?

LUKÁŠ POKORNÝ

„Sakra!“ To jediné prý proběhlo hlavou Elie-mu Mystalovi, když sledoval policejní video, v němž strážník v Ohiu zastřelil šestnáctiletou Afroameričanku Ma’Khia Bryant. Novinář se v textu White Supremacy Never Takes a Day Off (Bělošská nadřazenost si nebere nikdy volno) na webu The Nation přiznává, že to nebylo kvůli tomu, že zemřela další černoška, ale že měla v ruce nůž. Byla hrozbou, proto je jasné, že to policistovi projde a že se objeví početné zástupy těch, kteří budou jeho řešení situace hodnotit pozitivně. Letmý pohled do diskusí pod videi či články mu dává za pravdu. Konzervativní kanály a weby mají navíc tendenci extrapolovat tento případ i na ostatní, a v důsledku tak policii poskytnout bianco šek pro další případy.

Teenagerka byla zastřelena 20. dubna, necelou půlhodinu před přečtením rozsudku pro bývalého policejního důstojníka Dereka Chauvina, obviněného z vraždy Afroameričana George Floyda, jež loni vyústila v celostátní protesty proti policejnímu násilí. Po tři týdny trvajícím soudním procesu ho minneapoliská porota shledala vinným ve všech třech bodech obžaloby. Ačkoli po vyřčení verdiktu následovaly ovace přihlížejících,

mnoho Američanů si uvědomuje, že na optimismus je ještě brzy. „Nevidím důvod k oslavě, rozsudek v takovémto případě by měl být status quo. Ale na takovou Ameriku nejsme zvyklí,“ říká jeden z respondentů v textu Black Americans „used to injustice“ react to Chauvin’s verdict with mixed emotions (Černošští Američané „zvyklí na nespravedlnost“ reagují nejednoznačně na Chauvinův verdikt) na NBC News. „Nikdo by neměl být vděčný za tento verdikt, ten by měl být automatický. Soudní systém udělal to, co měl. Nic víc, nic méně,“ dodává další.

Kontrola a mýty

Neexistují žádné oficiální statistiky mapující počty lidí zabitých americkou policií, pokouší se o to ale databáze Mapping Police Violence, která od začátku roku 2013 eviduje více než 9 100 mrtvých. Stejně tak Washington Post spustil vlastní databázi v roce 2015, jež dodnes čítá přes 6 200 zabitých. Sedmnáctého dubna deník New York Times napsal: „Od začátku soudu 29. března zemřelo rukou policejních složek 64 lidí.“ Excesivní policejní násilí je dlouhodobý, hojně kritizovaný problém Spojených států a jeden, ač důležitý verdikt ho těžko změní.

Novinářka Nathalie Baptiste, vědoma si těchto čísel, na stránkách Mother Jones problematizuje roli policie a připomíná její genezi. Důvodem vzniku protopolicijních sborů v jižanských státech byl dohled nad otroky. Jakmile se otroci například pokusili utéct z plantáží, byli krutě trestáni skupinami tvořenými bělošskými muži. Po občanské válce se tyto skupiny staly součástí právního systému a jejich členům se dostalo rolí soudců, žalobců a policejních důstojníků. Právě policie během období takzvaných zákonů Jima Crowa udržovala segregaci a později zatýkala a šikanovala prominentní postavy hnutí za občanská práva. Baptiste užívá jazyk, na který nejsme u nás zvyklí. Když mluví o tom, že policii jde primárně o udržení statu quo, říká,

že policie chrání „whiteness“. Při pohledu do (ne)dávné minulosti lze přinejmenším chápat její perspektivu.

Poté, co přestal být otevřený rasismus tolerován, začali mnozí konzervativci užívat „dog whistles“ – na první pohled nezájatou rétoriku bez negativních stereotypů, která je ale, například vhodným užíváním statistik vytržených z kontextu, upevňuje. To jsou všechny ty na internetu kolující grafy o kriminalitě v černošských čtvrtích. Málokdy bývá zmiňováno, že tyto oblasti trpí právě podfinancovaným veřejným sektorem a zároveň extenzivním dohledem policejních složek. Mnohdy začarovaný kruh tak užíváním mýtus nebezpečného černocha, na kterém podle Baptiste částečně stála i argumentace Chauvinova obhájce Erica Nelsona – pětasedesátikilový strážník prostě musel klečet na krku více než stokilového obra, protože ten by ho mohl napadnout (i když měl pousta a sotva dýchal). K tomu lze přičíst kolemostojící svědky, kteří na Chauvina po celou dobu křičeli. Nelson chtěl porotu přesvědčit, že traumatizovaný dav nakonec Chauvina k činu vlastně dohnal.

Nevidím zlo, neslyším zlo

Spojené státy jsou zemí, v níž si patrně spousta lidí nebyla do poslední chvíle jistá, jak rozsudek dopadne, přestože důkazy videa byla natolik nezpochybnitelná, že minulý rok pohoršila celý svět, což je naprosto vzácný případ. I tak se konzervativní komik Steven Crowder pokusil začátkem dubna dokázat Chauvinovu nevinu a pustil se do bizarní „rekonstrukce“ Floydovy vraždy, která byla zároveň odpudivá a nechtěně komická. Politický komentátor Tucker Carlson po vyřčení verdiktu na Fox News naznačil, že porota takto rozhodla ze strachu před dalšími protesty. Konzervativní novinář Ben Shapiro souhlasil s rozsudkem, ale odmítl, že by šlo o vraždu. Tito lidé mají miliony diváků a nadále nabourávají narativ, podle

něž došlo alespoň k částečnému zadostiučinění.

Psychologie a neurověda už dlouhá léta zkoumají jev zvaný motivovaná percepce, během něž mozek interpretuje pozorovanou událost na základě závěru, k němuž chce dojít. Ten na sobě dokáže při troše introspekce vypozorovat každý. Na konci dubna bylo zveřejněno otřesné video zabití šestadvacetiletého Maria Gonzaleze v San Francisku. Gonzalez, očividně zmatený vlivem drog nebo alkoholu, na něm poslouchá příkazy policistů, začne se ale trochu vzpírat. Ti ho zalehnou a asi pět minut na něm klečí. Nemůže nic dělat, sotva mluví, ztrácí vědomí a později v nemocnici umírá. Přesto byl pro spoustu lidí zákrok policistů legitimní.

Ne každý případ je ale tak jednoznačný jako Floydova, případně Gonzalezova smrt. Šestnáctiletá Ma’Khia Bryant měla nůž. Trináctiletý Latinoameričan Adam Toledo zahodil předtím, než se vzdal, pistoli, přesto byl 29. března zastřelen. Dvanáctiletý Tamir Rice měl plastovou pistolku. Koktejl motivované percepce, nekritického hodnocení kroků přespříliš militarizované policie a paranoidevního strachu vedoucího k brutalitě nedává moc důvodů k optimismu ani naději na reformu.

Autor je publicista.

par avion

Z ČÍNSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL FILIP JIROUŠ



První květnový týden se stranické vedení Komunistické strany Číny obracelo k mládeži a vytyčilo její „historickou misi“, tedy povinnost převzít zodpovědnost a „neochvějně bojovat za vlast, národ, lid a lidstvo“. Přestože Si Ťin-pchingova slova pocházejí z půlky dubna, čínský stranický tisk je společně s dalšími výroky generálního tajemníka na adresu mládeže sesbírané za osm let jeho vlády znovu vydává právě teď. V úterý 4. května totiž uběhlo 102 let od takzvaného Hnutí 4. května (Májového hnutí), což byla kulturní a intelektuální reformní síla, kterou lze snad označit za velmi mírnou předzvěst kulturní revoluce. V reakci na katastrofální výsledek vyjednávání ve Versailles (přestože Čína stála na straně Dohody a na evropská bojiště vyslala dělníky i vojáky, západní mocnosti přičkly Japonsku německé kolonie v Číně) tehdy vznikl na tehdejší poměry radikální program odvrhnutí tradiční kultury i jazyka a modernizace v duchu západní tradice včetně demokratizace. V tomto prostředí se zrodil Marxistický kroužek, první

skupina intelektuálů a studentů věnujících se Marxovu učení. Právě z jeho řad pochází část prvních zakladatelů Komunistické strany Číny, jejíž 100. výročí se letos ve velkém už od února slaví. Stranické kádry a tisk se tak obracejí jak k současným i historickým mladým lidem, tak k časopisu Nové mládí, který je produktem Májového hnutí. **Agentura Nová Čína** v duchu oslav obou výročí vydala 3. května medailonky tří mladých lidí, které stranická historie považuje za významné. Kromě hrdinného vojáka Rudé armády zmínila jednoho ze zakladatelů strany Li Ta-čaa (druhý, možná významnější, zakladatel Čchen Tu-siou, který založil také Nové mládí, zmíněn být nemůže, jelikož byl ze strany v roce 1929 vyloučen jako trockista) a autora vážné hudby Sien Sing-chaje, jehož skladby byly využívány pro politické účely například během Kulturní revoluce. Výběr je to poměrně široký, ale důležitá role v historii strany je všem třem společná, stejně jako poměrně brzká smrt v první polovině 20. století. Mladí lidé a studenti měli v moderní historii Číny vždy důležité místo, což Májové hnutí jen podtrhlo. I proto například v roce 1989 nikdo nevěřil, že by armáda mohla začít do demonstrantů střílet. A i proto dbá strana stále více na takzvanou vlasteneckou výchovu, pěstování „rudého turismu“ (tedy návštěv míst spojených s historií ČLR a KS Číny) a studenty v zahraničí přísně kontroluje. Nyní se navíc začíná bojovat o demografickou udržitelnost země, která podle některých zpráv letos poprvé začala vymírat. Podobně jako u nás si totiž mladí nemohou dovolit více dětí (i když jim to zákony konečně umožňují),

případně je nechtějí, protože si raději hodlají užívat života.



Na zimní olympijské hry se ČLR připravuje již několik let. Také v Česku jsme mohli zaregistrovat snahu propagovat pekinskou olympiádu. Jaromír Jágr se dokonce v rámci jedné ze Zemanových cest do ČLR stal ambasadorem čínského hokeje právě v kontextu her v roce 2022, za což si ovšem vysloužil poměrně drsnou kritiku. Nepříliš slavně také dopadl čínský hokejový tým v české první lize: nebyl schopný vyhrát jediný zápas a čeští hokejisté si na situaci stěžovali, a to s ohledem jak na férovost celého projektu, tak na mizernou kvalitu hry. Na mezinárodní úrovni se ale dostala pekinská olympiáda do hledáčku veřejnosti až v posledních dvou letech, kdy sílí kampaň za bojkot her kvůli lidskoprávní situaci v zemi (hlavně s ohledem na genocidu Ujgurů a dalších nečínských etnik v Sin-ťiang), do níž se zapojili kromě aktivistů a neziskových organizací i někteří západní sportovci. I proto byla pro čínskou propagandu tak důležitá podpora ze strany Španělska, jehož olympijský výbor zaslal do Pekingů podpůrný dopis, plný chvály na letní olympijské hry, které v čínském hlavním městě proběhly v roce 2008. Informoval o ní **Lidový deník** 3. května. S blížící se událostí podobných dopisů jistě přibude, stejně jako výzev k bojkotu. A bude se stupňovat i nátlak čínských orgánů a médií na státy, organizace a konkrétní sportovce. **Pro ČLR jde především o otázku prestiže a národní hrdosti,**

takže hladký průběh olympiády nesmí nic ohrozit, jako se to stalo například v případě domácích protestů v roce 2008.



Od roku 2018 v ČLR probíhá z vůle nejvyššího vedení kampaň, jejímž cílem je potříti organizovaný zločin a gangsterské praktiky. Zaměřuje se především na lokální úroveň, kde centrální moc není tak silná, a k nechvalně proslulým excesům kampaně patří i tlak na učitele ve školkách, aby u dětí horlivě potírali náznaky gangsterského chování (pro podporu gangsterství je v ČLR například zakázán animovaný seriál Prasátko Peppa). Jelikož právě letos by měla kampaň úspěšně skončit, vrcholí i její propagace a glorifikace, což dokazuje text v listu **Nan-fang Čou-mo** ze 4. května. **Informuje o novém filmovém trháku nazvaném Vymetání černoty: Rozhodující bitva. Jde o příběh, v němž morálně čistý, pracovitý a skromný okresní stranický tajemník bojuje s místním poslancem, jenž skrze své vysoké postavení zneužívá místní a kazí je hazardem, drogami a má pod palcem místní veřejnou bezpečnost.** Překvapivého konce se asi divák nedočká, zato by si měl v ideálním případě odnést pocit, že dobro zvítězilo nad zlem. Zajímavé na tomto propagandistickém snímku je především to, že jde do kin ještě před ukončením a zhodnocením celé kampaně; obvykle se tento žánr omezuje spíše na dávnější období, neboť v takových případech je stranický pohled na historii již pevně definován.

Historii nelze uniknout

Ostrakizace, segregace a likvidace v pozdním středověku

Kniha Františka Grause *Mor, flagelanti a vraždění Židů* prozrazuje dlouhodobý autorův zájem o vylučované a pronásledované skupiny obyvatel v souvislosti se společenskou krizí v pozdním středověku. Ukazuje přitom tuto dobu spíše prizmatem kolektivních a sociálních dějin než s důrazem na individuální úlohu osobnosti v dějinách.

VOJTĚCH ČURDA



I flagelanti byli předmětem odborného zájmu Františka Grause. Rytina Hartman Schedel

František Gaus (1921–1989) patří mezi nejsložitější a nejrozporuplnější postavy moderní československé historiografie. Antinomické je i jeho rozsáhlé dílo, jehož významná část se k tuzemské kulturní veřejnosti dostává až v posledních letech. Když na sklonku osmdesátých let umíral ve švýcarské emigraci, jeho práce z historie středověku, dějin mentalit i analýzy dějinného vědomí se těšily mezinárodnímu renomé. V československém prostředí však jeho jméno patřilo v posrpnovém období k zapovězeným. Znamé tak byly především jeho práce z období angažovaného dějepiscectví let padesátých, které byly součástí vžitého obrazu agilního koryfeje stalinistické historiografie.

Grausova práce *Mor, flagelanti a vraždění Židů. 14. století jako období krize* (Pest – Geisler – Judenmorde. Das 14. Jahrhundert als Krisenzeit, 1988) vychází česky poprvé a má potenciál oslovit kulturní veřejnost i po více než dvaceti letech od prvního vydání. Není tomu tak jen v důsledku poněkud prvoplánové aktualizace se současnou pandemií. Morové epidemie hrají navíc v monografii navzdory názvu spíše okrajovou úlohu. Historik se ve své poslední práci vracel především k tématu společenské krize 14. století. To jej přitahovalo již od počátků jeho vědecké dráhy, kdy se zabýval revolučními proměnami společenského řádu. Od schémat oficiální marxistické historiografie se v době psaní svého posledního díla dávno odchýlil, zůstával však věrný levicovým idejím. Je to patrné především z jeho zájmu o skupiny stigmatizované a vyloučené na okraj pozdně středověké společnosti – Židy, flagelanty, kacíře a heretiky nejružnějších proudů.

Cesta historikova života

Gaus náležel ke generaci formované zážitky druhé světové války, kterou pro svůj židovský původ strávil jako vězeň v Terezíně. V ghettu se stává členem ilegální komunistické organizace, v předposledním roce války je převezen do Osvětimi a její poslední rok strávil jako dělník v jedné z poboček tábora v Buchenwaldu. Rozvoj akademické dráhy zažíval v bezprostředních poúnorových letech ve Státním historickém ústavu (později součástí nově založené Československé akademie věd), přednášel na vysokých školách, stal se šéfredaktorem Českého časopisu historického. V roce 1952 se podílel na dobových taženích v kampani proti „kosmopolitismu“ v buržoazním dějepiscectví, které vedly nejen k odsouzení Gollovy školy a Josefa Pekaře, ale i meziválečného odkazu prezidentů Masaryka a Beneše. Grausova motivace mohla být přitom značně složitá. Kromě osobních ambicí spojených s jeho

marxistickým přesvědčením mohl hrát výraznou roli také motiv strachu. V době procesu se „Slánského bandou“ si nemohl být Gaus kvůli židovskému původu jist před nařčením ze sionismu. Sám měl navíc kosmopolitní povahu, otevřenou inspiracím nejnovějším přístupům a metodám historického výzkumu. Nacionální pohled na české dějiny, který měl v Nejedlého koncepci tvořit syntézu s marxistickými idejemi, mu zůstával cizí.

Široce diskutovanému tématu společenské krize 14. století se věnoval již ve svých raných dílech o městské chudíně (*Chudina městská v době předhusitské*, 1949) a především v *Dějínách venkovského lidu* (1953). Ty se v mnohém nesly v duchu schémat oficiálního výkladu marxistické filosofie. V předhusitských časech podle něho došlo k všeobecné krizi feudálního systému, poznamenaného přechodem od naturální renty k rentě peněžní, zhoršujícím se útlakem poddanského obyvatelstva, růstem cen potravin a stagnováním mezd. Vznik husitského hnutí pak měl být jejím odrazem. Morové epidemie v této krizi „ekonomické základny“ sehrávaly jen vedlejší roli. Nositelem revolty proti feudálnímu systému nebyla pro Grause jen lidová heretická hnutí, ale i středověká mystika, která však ve svém pohrdání „světem vezdejším“ nesla spíše omamné prvky. Kniha přitom vzbudila po svém vydání kontroverze spíše kvůli autorovu pokojnému chápání německé kolonizace ve vrcholném středověku, které mu mohlo vynést obvinění z podpory „sudetoněmeckého revanšismu“.

Uhranutí minulostí

V šedesátých letech se stal Gaus protagonistou reformní historiografie a od badatelského zájmu o krizová období pozdního středověku se obrátil k otázkám postavení a smyslu dějepiscectví. Středobodem jeho úvah se stávala krize historického vědomí, která souvisela nejen se zprofanováním oboru politikou služebností, ale též s kritikou „velkých historických příběhů“ a lineárního chápání pokroku v dějinách i ve vědě. Ve svém eseji *Živá a mrtvá minulost* (1968) se přiklonil k tradici dějepiscectví jako ikonoklastického řemesla, bořícího mýty o vyvolených národech, idylichosti patriarchální společnosti nebo obecných zákonitostech historického vývoje. „Minulost možno milovat, nebo nenávidět, vidět v ní hrdý vzor, nebo snůšku překonaných nesmyslů, zbytečný balast. Lze napsat dějiny, v nichž jeden národ se stane inkarnací dobra a druhý inkarnací zla (...) S historií lze učinit cokoliv, jen jí nelze uniknout.“ Ve své práci *Živá minulost. Středověké tradice a představy o středověku* (2017) se pak věnuje

dekonstrukci a komparaci mnoha vyprávění evropských dějin, včetně legendy o Janě z Arku nebo příběhu husitského hnutí.

Ke krizovému období pozdního středověku se autor vrátil až v závěru svého života, v době akademického působení na basilejské univerzitě. Jakkoliv se jeho pohled na problémy 14. století od počátků jeho kariéry značně proměnil, některé dřívější koncepce si Gaus uchoval. Platí to například pro jeho chápání morových epidemií, jimž sice přisuzuje důležitou úlohu ve společenském napětí, ale nepovažuje je za jeho hlavní spouštěč. Naproti tomu se v tomto díle zcela odklonil od koncepce všeobecné krize feudalismu a spíše se zaměřil na krizi západní církve. Odmítá přitom tradiční představy středověku jako období spojeného jasně definovaným hierarchickým řádem. Z Grausova pojetí středověku naopak vyvstává obraz pestré společnosti církevních reformátorů i heretiků (mezi nimiž vede často velmi tenká linie), mystiků a mystiček, zápasících stran šlechty, městského patriciátu, řemeslnictva i sedláků stejně jako skupin na okraji society – flagellantů, mágů, čarodějnic a především Židů.

Promyšlené pogromy

Nejvíce pozornosti věnoval Gaus protižidovským pogromům, značnou roli v tom jistě sehrávaly i jeho negativní osobní zkušenosti. Podrobně si všímá stereotypů zaměřených proti židovské populaci. Kromě tradovaných mýtů o rituálních vraždách a trávení studní zmiňuje i obvinění Židů z hanobení hostií, které mělo být zneuctněním Kristova těla. Pokud jde o zavedená tvrzení o židovském lichvářství, ukazuje, jak byly mnohé zákazy vybírání úroků překračovány i v kruzích křesťanské společnosti. Velmi kritický je také Grausův postoj k císaři Karlu IV. Toho obviňuje z přímého podílu na pogromu v Norimberku (1349), ke kterému dal svolení a z něhož těžil ve svém politickém boji. Jakkoliv už v posledních letech není ani při oficiálních připomínkách Karlových výročí tato událost zamlčována, Grausova rétorika je v hodnocení středoevropského panovníka mnohem vyhrcořenější. Protižidovské pogromy ve 14. století podle něj v důsledku vedly k organizovanému vyhánění Židů z velkých evropských měst.

Autor se také pokouší nacházet souvislosti mezi krizovými jevy pozdního středověku – útoky proti Židům, heretikům, ale i klerikům, selskými i městskými povstáními a morovými epidemiemi. Dochází však k závěru, že je nemožné popsat toto období jako „všeobecnou krizi“, nalézt v chápání krizových jevů jednoznačné spojnice a zařadit dějinný vývoj do obecnějších schémat. Po vydání knihy se Grausovi dostalo ocenění odborné kritiky pro široký pramenový základ a odbornou erudici, a to i od předního evropského mediévisty Jacquese Le Goffa. Byla mu naopak vytýkána neschopnost univerzálnějšího a sevřenějšího popisu krizového fenoménu. Rozsáhlá práce však byla výsledkem dosavadního Grausova osobního, odborného i politického vývoje.

Analýza kolektivní mentality pozdního středověku může čtenáře oslovit také svými literárními a stylistickými kvalitami. Monografie však především dokumentuje historikovu touhu po vnitřním pochopení rozporů vedoucích k ostrakizaci, segregaci a likvidaci skupin, které se vymykají pravidlům většinové společnosti. Gaus se ostatně vždycky více zajímal o sociální dějiny a kolektivní fenomény než o životy individuálních dějinných aktérů. A práce o mrskáčích a morech překračuje svou hloubkou a empatií i spory o charakteru jeho komplikované osobnosti.

Autor je historik.

František Gaus: Mor, flagelanti a vraždění Židů. 14. století jako období krize. Argo, Praha 2020, 720 stran.

Skrytí vládci života

Propletený život Merlina Sheldrakea

Anglický biolog Merlin Sheldrake nás v knize Propletený život zavádí do podzemní krajiny rozkladu a demonstruje, „jak houby utvářejí svět, mění naši mysl a ovlivňují budoucnost“. Jde o komplexní pohled na nenápadné, ale nesmírně důležité organismy, tvořící jeden z nejstarších labyrintů života.

KAREL KOUBA

„Houby jsou všude, přesto je snadno přehlédnete. Jsou ve vás i okolo vás. Vyživují vás i všechno to, díky čemu jste naživu. Zatímco čtete tato slova, houby čile dávají životu směr, jako to dělají už více než miliardu let.“ Těmito slovy začíná úvod knižní prvotiny biologa a mykologa Merlina Sheldrakea *Propletený život* (Entangled life, 2020). Už z nich je dostatečně zřejmé, že houby jsou pro naši planetu naprosto klíčové organismy. Autor provádí čtenáře fascinujícím světem hub na základě nejnovějších vědeckých i amatérských výzkumů, odkazuje na dějiny kultury a vědy, používá poznatky z ostatních vědních oborů, metodu reportáže, vlastní zážitky i rozhovory s vědci – a kniha je dokonce opatřena ilustracemi inkoustem vyrobeným z plodnic hnojníku obecného. Český překlad byl pořízen krátce po vydání originálu, takže můžeme sledovat čerstvé trendy v mykologickém či ekologickém výzkumu i v praktických odvětvích, která s houbami různými způsoby pracují.

V závrtných hlubinách tlení

O důležitosti hub se v poslední době hodně mluví (zmiňme například povedený filmový dokument Louise Schwartzberga *Fantastic Fungi* z roku 2019), ovšem ze Sheldrakeovy knihy se záhy dozvíme, že jejich výzkum je stále na počátku a že finance investované do bádání jsou oproti ostatním oborům zanedbatelné. To je velmi krátkozraké, protože jak se ukazuje, houby mají (nebo mohou mít) zásadní význam pro ekologii, zemědělství, potravinářskou výrobu, farmakologii, psychiatrii nebo třeba rozkládání odpadů a výrobu umělých hmot. S jejich přehlížením ostatně souvisí i fakt, že mykologie na univerzitách dodnes není vedena jako samostatný studijní obor – je nutné se k ní propracovat přes studium biologie. Jedním z důvodů tohoto vytěsňování je i to, že houby jsou organismy proměnlivé, přizpůsobivé a především skryté, tudíž velmi těžko zkoumatelné. A právě dobrodružné příběhy pronikání do závrtných hlubin těchto pozoruhodných forem života kniha srozumitelně a fundovaně tlumočí.

Autor v souvislosti s většinou prezentovaných výzkumů pravidelně opakuje spojení jako „nevíme“, „není jasné“, „nezbývá než spekulovat“. Ačkoli se totiž v posledních letech

obory zabývající se houbami začínají dobírat pozoruhodných objevů, stále se jedná o začátky dlouhé cesty. A tyto výzkumy často útočí na hierarchie stojící v jádru moderní vědy a myšlení vůbec. Při bližším pohledu na mycelium je podle Sheldrakea totiž možné zpochybnit nejen tradiční pohled na inteligenci a strategické uvažování (protože obojím houby vládnou), ale také na zdánlivě jasný koncept hranic jedince a jeho autonomie.

Propletený život se snaží jít k jádru poznávání světa, k jeho uchopení bez redukce na svět věcí a strojových dějů, zároveň se mu však daří oprostit se od přílišné antropomorfizace popisovaných jevů, která by je mohla zkreslovat z druhé strany. A k tomu autorovi pomáhá fantazie, která obvykle ve vědeckých studiích působí nedůvěryhodně, ovšem žádný skutečný objev se bez ní nikdy neobešel. Přestože se tu tedy často jedná o přiznané spekulace o jevech, které si dosud věda nedokáže vysvětlit, Sheldrake se navzdory srozumitelnému popularizačnímu stylu opírá o nejnovější poznatky a pohybuje se v mantinelech exaktního přístupu, o čemž svědčí i čtyřicetistránkový poznámkový aparát a stejně dlouhá bibliografie.

Prvotní strom poznání

V knize se v osmi kapitolách dočteme o roztočivých a mnohdy těžko uvěřitelných schopnostech, vlastnostech a možnostech myceliálních organismů i jejich symbiontů. Do hloubky je tu například rozveden dnes už všeobecně rozšířený fakt, že rostliny jsou skrze mykorhizní houby připojeny na jakýsi „lesní internet“ a spolu dokážou nejen komunikovat, ale také se navzájem vyživovat. Tento vztah je oboustranný – rostliny do systému dodávají uhlíkaté sloučeniny bohaté na živiny, které vytvářejí pomocí fotosyntézy, houby jim za to z hlubin země posílají minerály. V kapitole Radikální mykologie nám Sheldrake přibližuje poznatky a snahy, které jsou dílem rozsáhlé sítě amatérských nadšenců, ale zároveň se tu dostáváme do tovární haly, v níž se z podhoubí vyrábí třeba umělá kůže nebo obalové a stavební materiály budoucnosti – lokální, ekologické a odbouratelné. Houby skytají s ohledem na svou přizpůsobivost i neuvěřitelný ekologický potenciál v rozkládání odpadů – a jak se dozvíme, jsou schopné rozložit

nejen plasty nebo surovou ropu, ale dokonce i herbicid glyfosát či bojové plyny. Dostane se samozřejmě i na léky nebo na kvasinky, jejichž symbióza s člověkem odstartovala jednu z nejzásadnějších kulturních změn v lidské historii: přechod lovců a sběračů k zemědělství. A pokud se ptáte, jestli byl dřív chleba, nebo pivo, autor odpovídá, že pravděpodobně pivo.

V kapitole Myceliální mysl se Sheldrake zabývá také schopností hub manipulovat s živočišnou myslí a uvádí tu dva modelové příklady, které celkem překvapivě srovnává. Nejprve popíše mechanismus, jímž houba ovládne zombie mravence, kterého proroste a donutí vylézt na stoněk trávy, kde na něm vyroste plodnice, z níž padají výtrusy na další mravence. Dalším příkladem jsou pochopitelně houby, které už od dávnověku mění lidskou mysl intoxikací. Sem patří i nejdramatičtější příběh dlouhé historie vztahů mezi houbami a lidmi, za nějž autor považuje rozšíření psychoaktivních hub, které se z naprosté bezvýznamnosti během pár desítek let dvacátého století dostaly do centra celosvětové pozornosti. Znovuobjevení tohoto „kamene mudrců“, ať už ve formě silocybinu nebo LSD, je víceméně souběžné se začátkem výrazných změn pojetí světa, o nichž například díky psychiatrickým výzkumům zmíněných látek ještě jistě uslyšíme. Setkáme se zde samozřejmě i s těžko ověřitelnou (a tím pádem i těžko vyvratitelnou) teorií Terence McKenny, že psychedelické zážitky našich opičích předků stály za vznikem myšlení, náboženství a jazyka – tedy za stvořením rodu *Homo sapiens*, jemuž sloužily jako „prvotní strom poznání“.

Všichni jsme lišejníky

Asi nejdůležitějším pojmem všech kapitol *Propleteného života* je symbióza. Ta nekončí jen u řasy a houby, ale účastní se jí i další organismy, které by bez ní ztratily identitu i schopnosti. A nejedná se tu jen o modelové lišejníky, jímž je věnována kapitola Blízko cizinců. Studium symbiózy totiž odhaluje, že hybridních forem života je příroda plná. Do určité míry lze za smíšené formy života považovat všechny rostliny, houby i živočichy – včetně člověka. Lidské tělo sdílíme se zástupy bakterií a hub, na nichž závisí náš růst, chování i rozmnožování. Řečeno s autory citované studie o lišejnících: „Žádní jednotlivci nikdy neexistovali. Všichni jsme lišejníky.“

Dále se tu píše o houbách jako trávícím organismu naší planety, zrodu říše rostlin za pomoci hub, bojích mezi sběrači lanýžů, pohlavním životě hub nebo lišejníkové panspermii, která je schopná přežít ve vesmíru. Sheldrake nepovažuje houby za řešení všech světových problémů, jak to můžeme vidět například u jiného významného mykologa Paula Stametse, ani neusiluje o osvětlení „houbovou myslí“ jako etnobotanik a filosof Terence McKenna. Strážlivě se při svém výkladu probírá argumenty pro a proti a pohybuje se na hranici mezi teoretickou hutností a popularizační lehkostí, přičemž ovládá schopnost přetlumočit komplexní jevy jednoduchým jazykem, literární zkratkou a srozumitelnými obrazy. Objekt jeho výzkumu i fascinace mu nicméně poskytuje způsob, jak nabourat zkostnatělé koncepce a falešné dichotomie, jichž jsou naše životy plné, a uvědomit si křehkost světa, v kterém žijeme a jemuž domněle vládeme. Houby tak mohou změnit lidské myšlení nejen svými psychedelickými účinky, ale i tím, že nám ukazují provázanost zdánlivě oddělených kategorií. Protože „mycelium je přírodní pojivová tkáň, živoucí šev, který látá většinu světa dohromady“.

Merlin Sheldrake: Propletený život. Přeložil Vojtěch Ettler. Kazda, Brno 2020, 319 stran.



Merlin Sheldrake se svou knihou, která je prorostlá hlívu ústříčnou. Foto merlinsheldrake.com



A2 – dobře vyhozené peníze!

Milé čtenářky, milí čtenáři, už patnáct let vám připomínáme, že lepší svět je možný. Informujeme o novinkách ze všech oblastí kultury a přinášíme jasné a neotřelé názory na stav společnosti a planety. Každým vydaným číslem dokazujeme, že A2 má v současnosti své nezastupitelné místo. Domníváme se, že tradice nezávislé kulturně-společenské publicistiky musí pokračovat. Bez kvalitního, ale také kritického psaní bychom se v nastávající svízelné době mohli brzy ocitnout uprostřed kulturní pouště.

Důsledky pandemie a napjatá finanční situace se nevyhnuly ani Ádvojce. Proto po dvanácti letech zvyšujeme cenu výtisku o deset korun na 49 Kč (od čísla 8) a upravujeme také výši předplatného. Zároveň vám nově nabízíme možnost naší práci podpořit „férovým předplatným“, které odpovídá skutečným výrobním nákladům. Získané prostředky nám umožní A2 udržet a dále rozvíjet. Bez vaší podpory se však neobejdeme. Za kvalitní publicistiku bez kompromisů nestojí jen náš redakční kolektiv a záze-
mí mnoha set autorů, ale v první řadě vy, naši čtenáři a předplatitelé.

Ádvojka vždycky držela basu s celou kulturou. Jenže teď se spolu s ní ocitla v nouzovém stavu. Zakládáme si na tom, že inzertní stránky mají být pro čtenáře dalším zdrojem informací, a inzerenty si proto pečlivě vybíráme především mezi kulturními institucemi. Mnohé z nich ale dnes bohužel nemají (za) co inzerovat.

Navzdory všem nepřízním, které doléhají na kulturní sektor, vás však chceme překvapovat i příjemnými novinkami. Od března vám přinášíme novou rubriku Veřejný prostor, věnovanou architektuře, urbanismu, krizi bydlení a právu na město. Změny plánujeme také v online prezentaci. Ačkoli máme nejradši fyzický kontakt a šustění papíru, posílili jsme i aktivitu na sociálních sítích a připravujeme nový web, který vám nabídne rozmanitější obsah přístupnější formou. Rádi bychom ho spustili už koncem léta – jestli se nám to podaří, záleží i na vás.

Chcete pomoci Ádvojce a zároveň udělat něco pro své okolí? Předplaťte A2 kamarádovi, který má hluboko do kapsy, své oblíbené instituci nebo třeba mámě, protože ji máte stejně nejradši, za cenu odpovídající skutečným

nákladům. A pokud jste si sami A2 ještě nepředplatili, staňte se našimi předplatiteli! Sobě zajistíte pravidelný přísun kritického čtení přímo do schránky a nám tak předplatíte možnost pokračovat. Jde totiž skutečně o další existenci časopisu, který pro vás připravujeme.

V jednom těžko uvěřitelném proslovu se loni Tomio Okamura pohoršoval nad tím, že ministerstvo kultury každoročně vyhodí patnáct a půl milionu korun za provoz redakcí dvacítky kulturních časopisů. Grantovou podporu A2, která ho rozčiluje nejvíc, přitom označil za „dobře vyhozené peníze“. Pro současný přístup ke kultuře a kulturní publicistice je takový postoj v lecčem příznačný – pro někoho je zkrátka příliš vysoká každá podpora živé kultury mimo mainstream, natožpak svobodného myšlení.

My však věříme, že lidí ochotných „dobře vyhodit peníze“ za kvalitní kulturní časopis je stále dost. Pokud k nim patříte, předplaťte Ádvojku sobě nebo druhým, kupujte si ji na stáncích, inzerujte u nás nebo A2 doporučte svým známým. A především: zůstaňte kritickými čtenářkami a čtenáři!

Redakce A2

Možnosti předplatného:

roční předplatné
999 Kč / 26 čísel

zvýhodněné roční předplatné pro studenty, seniory, ZTP nebo rodiče na mateřské či rodičovské dovolené
890 Kč / 26 čísel

roční předplatné pro knihovny
699 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné
499 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné
249 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné
1471 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné
599 Kč / 26 čísel

Předplatné objednávejte na adrese
distribuce@advojka.cz

Více informací najdete na www.advojka.cz

Modernizace „po rakousku“?

Česká společnost v 19. století

Kniha Modernizace na pokračování historika Jiřího Štaifa přináší do historiografie české společnosti 19. století doposud spíše opomíjenou modernizační perspektivu. Autor představuje dobu formování českého národa jako hřiště, na němž vstupuje řada nových aktérů.

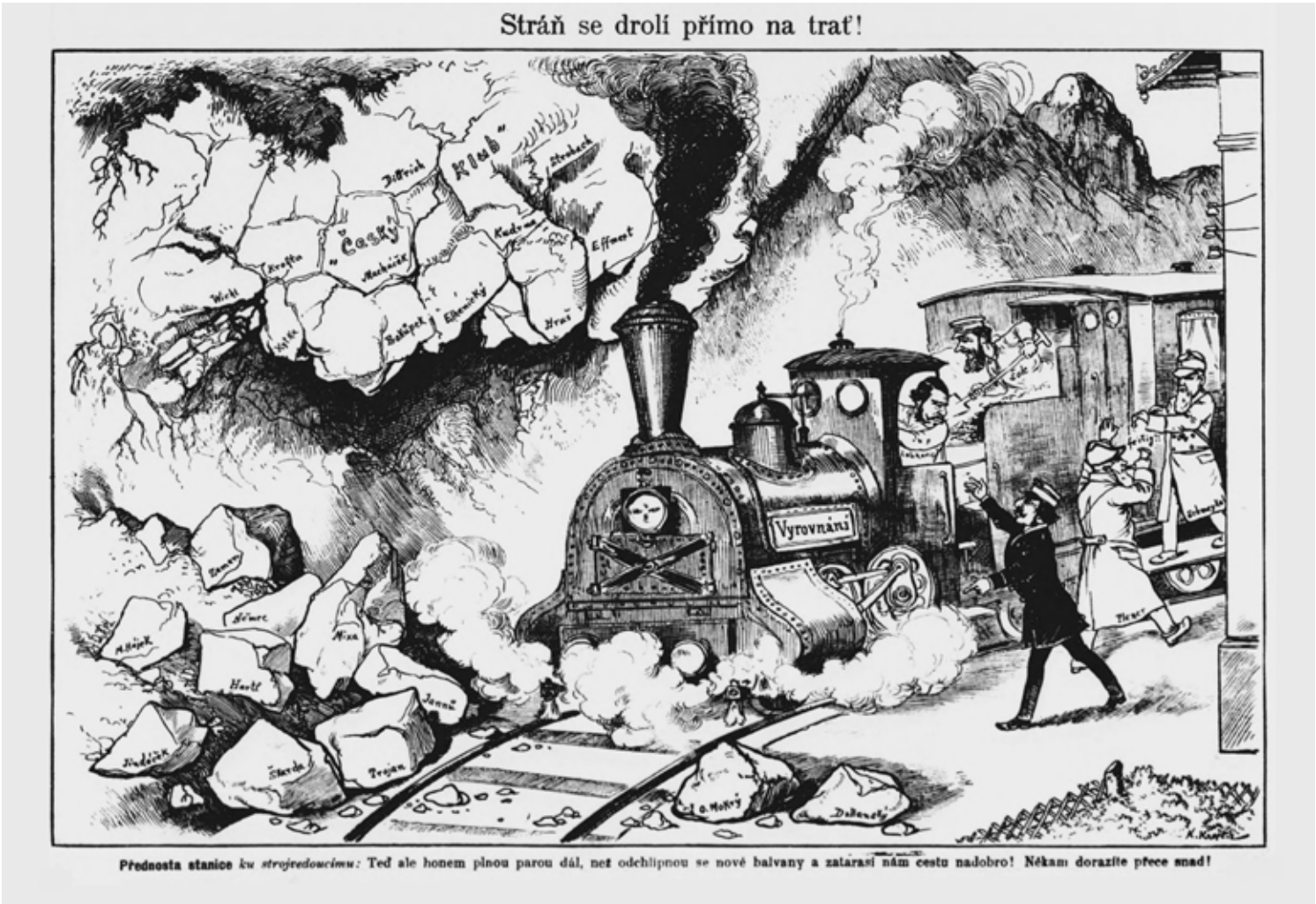
JIŘÍ RŮŽIČKA

Po sérii publikací, v nichž hrála prim povětšinou otázka hospodářských, intelektuálních či kulturních elit a revoluční rok 1848, se náš patrně nejvýznamnější současný odborník na 19. století Jiří Štaif rozhodl v práci *Modernizace na pokračování* poskytnout panoramatičtější pohled na toto období. Tentokrát v popředí nestojí elity ani revoluce, ale celé století je – jak napovídá název – nahlíženo prizmatem problematiky modernizace. Ta sice bývá s tímto stoletím obecně spojována, avšak dosud nehrála v české historiografii jako výkladový klíč významnější roli. Tato úloha většinou připadla koncepci národního obrození, respektive zrození české společnosti (jíž se přirozeně *Modernizace na pokračování* taktéž nemohla vyhnout).

Konflikty i vyjednávání

Štaif se, přinejmenším dle vlastních slov, nechává inspirovat zavedenými jmény českého dějepisectví, jako jsou Miroslav Hroch a Otto Urban. V několika aspektech se však jeho přístup výrazně liší. Na rozdíl od Hrochova etapového pojetí národního hnutí (slavné fáze A, B, C) a Urbanova strukturálního přístupu, uplatněného spíše v jeho nedoceňovaném díle *Kapitalismus a české společnosti* (1978) než v přeceňované *České společnosti 1849–1918* (1982), klade Štaif mnohem větší důraz na akterskou perspektivu. Společnost chápe explicitně ve smyslu hřiště, na němž se utkávají hráči s cílem prosadit vliv, vlastní společenskou vizi nebo jednoduše uznání sebe samého jako plnoprávného člena společnosti. Důležitá je ale pro autora rovněž skutečnost, že dané společenské skupiny spolu nejen soupeří, nýbrž i spolupracují. Jeho přístup je tedy odlišný od přístupu marxistického, který naopak akcentuje konfliktualistickou perspektivu třídního boje. Z pozice této metodologické optiky jsou nejzajímavější takové situace, v jakých se na „hřiště“ hlásí noví hráči a snaží se nově definovat pravidla celé hry. Problémy samozřejmě začínají ve chvíli, kdy je novým hráčům tento přístup omezován, či přímo blokovan. Tato perspektiva je pro 19. století zjevně příhodná, protože jsme zde skutečně svědky nástupu řady nových aktérů a pokusů redefinovat společenská pravidla. Ze Štaifova výkladu vyplývá, že lze tyto nástupy formulovat do tří otázek – národní, sociální a ženské –, v jejichž rámci o emancipaci usilují tři korespondující sociální entity: národ, dělnictvo a ženy.

V autorově přístupu k národnostní otázce nacházíme znatelné stopy konceptu myšlených společností britského politologa Benedicta Andersona, ale rovněž symbolického interakcionismu, který se projevuje především ve vztahu obrozeneckých intelektuálů a jimi oslovované populace. Štaif jej chápe ve smyslu poměru učitele k žákovi, v němž intelektuálové musí v roli učitelů překládat národní symboly do již srozumitelných pojmů, aby vytvořili vůbec možnost pro porozumění, a tím i vznik národního společenství. I proto si zde podle něj nemůžeme vystačit s čistým konstruktivismem ve smyslu národa jako pouhého výtvaru intelektuální elity, neboť musíme předpokládat v oslovovaném lidu schopnost se s těmito symboly vůbec ztotožňovat.



Karikatura Karla Krejčíka k puntacím, Humoristické listy, listopad 1890

Svůj historický výklad ale Štaif začíná v hloubi osvětského 18. století, kde hledá první předpoklady pro nástup modernizace v českých zemích. Velký důraz přitom klade na tereziánské a následně josefínské reformy, které na jednu stranu propagovaly germanizaci a centralismus, na druhé straně však svou školskou reformou, tolerančním patentem a patentem o zrušení nevolnictví začaly rozhybávat stojaté vody existujícího společenského rozvrstvení. Nezapomíná nicméně ani na jeden pozdější významný faktor, jímž byly napoleonské války, které zrodily celou jednu vrstvu rané protoburžoazie, jež zbohatla na státních dluhopisech. A právě všechny tyto faktory vytvářely podmínky pro nastartování „modernizace na pokračování“ v českých zemích.

Slepá ulička destrukce

Proč na pokračování? Zjevně proto, že autor nechce chápat modernizaci jako typ procesu směřující přes jednotlivé etapy k určitému konečnému stavu (jakým je Hrochovo pojetí národních hnutí), ale jako proces dynamičtější, který se musí orientovat vždy podle okolností, jež do něj nepředvídatelným způsobem zasahují. Přitom i sám pojem procesu bychom vzhledem ke Štaifově perspektivě měli chápat v uvozovkách, protože v jeho textu se setkáváme především s různorodými typy interakcí probíhajících v neustále se proměňujícím prostoru. Možná i to je důvod, proč autor necítí potřebu zaklínat se na každé stránce velkými teoretiky modernizace, jako byli Émile Durkheim či Max Weber a v současnosti zejména Peter Wagner.

Je ovšem nutno zdůraznit, že onen prostor, to jest rodič je občanská společnost, nepředstavuje pro Štaifa kybernetický systém, který by flexibilně reagoval na vnější rušivé podněty, ani nafukovací balón, jenž by do sebe pojímal neomezené množství plynů různých kvalit. Taková představa by neodpovídala společenskému dění v českých zemích, potažmo v celém Rakousku (a Uhersku) v dlouhém devatenáctém století. I přes trvalý důraz na možnost konsenzu a spolupráce a odmítání inherentního antagonismu Štaif nemůže ignorovat sílící

konfliktní povahu sociálních interakcí, které nebyla s to utlumit ani konzervativní, bismarkovsky laděná, leč jisté reformy provádějící Taafeho vláda (1879–1893), ani otevřeně modernizující a reformám mnohem vstřícnější vláda Ernsta von Koerbera (1901–1904), která do popředí jednotlivých snah mnohonárodnostní říše již nestavěla centralizační či germanizující princip, ale hospodářskou prosperitu. Odtud pochází i jistý, na první pohled snad zdánlivý paradox rakousko-uherské společenské situace: čím více různorodých aktérů je vpuštěno jako rovnocenný partner na bobtnající hřiště občanské společnosti, tím se zvyšuje četnost konfliktů a hrozba dezintegrace samotného hřiště. Nicméně Štaif přijímá i důsledky zcela opačného směřování: čím více se dané hřiště novým aktérům uzavírá, tím větší vzniká hrozba dezintegrace zvnějšku. Rakousko-uherská společnost jako by se nacházela v bezvýchodné antinomii, kde každý z možných směrů vlastně vedl do stejné slepé uličky destrukce. Štaif tuto tezi sice explicitně neformuluje, přesto do jisté míry připouští její relevanci, zvláště v pasážích, jež se věnují obtížím všech posttaafeovských vlád, jejichž návrhy už nedokázaly tlumit konfliktní potenciál demokratizující se společnosti.

Role idejí

Autor se nevěnuje pouze jednotlivým sociálním aktérům v jejich politickém projevování, ale i fenoménům, které pro modernizaci hrají často zcela zásadní roli – klade důraz na kulturní modernitu, individualismus a konzumerismus. Na druhou stranu dokáže náležitě docenit úlohu spolkového i hospodského života jako důležitého faktoru při třídním a politickém uvědomování těch sociálních skupin, kterým byla upřena plná politická práva. To platí nejen pro emancipaci nemajetných společenských vrstev, ale rovněž emancipaci ženskou, která získala mohutný impuls k dalšímu rozvoji díky rostoucím pracovním příležitostem, jež poskytovala druhá průmyslová revoluce. (Česká) žena se osvobozovala z vazeb patriarchální společnosti především na základě postupně rostoucí ekonomické samostatnosti, po níž

následovala emancipace na rovině rozhodování o vlastním těle.

Potěší na české poměry strážlivý pohled na Masarykův nijak originální a vposled moralistický pohled na sociální otázku, naopak spíš zamrzí absence hlubší analýzy ideového světa jednotlivých sociálních a politických aktérů: liberálů, demokratů, realistů, ale zvláště proudů nově vznikajících v devadesátých letech 19. století. Nezasvěcenému čtenáři by pak bylo nepochybně jasnější, co vlastně znamená, že se německo-rakouský liberalismus dostává po roce 1880 pod tlak, že konzervativní Bachův absolutismus liberalizuje ekonomiku nebo že se liberální české buržoazní vrstvy pokoušejí o revizi výstřelků liberálního chápání svobody kapitalistického podnikání a zároveň kládou důraz na roli státu v řešení sociální otázky. To všechno jsou zásadní a netriviální postřehy, jejichž podrobnější osvětlení by výrazně pomohlo k jejich hlubšímu pochopení.

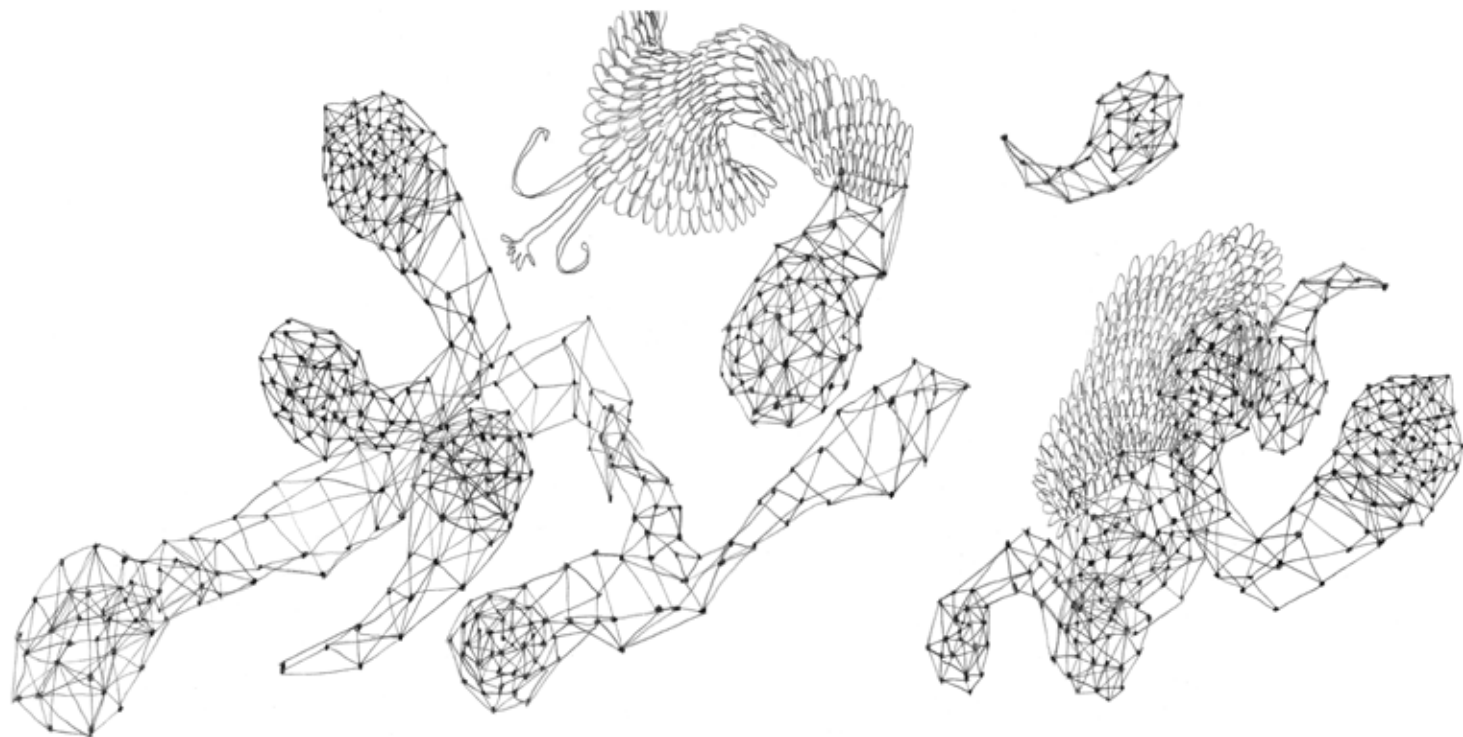
Jiří Štaif nepochybně sepsal výraznou a nezjednodušující knihu, v níž představil vlastní koncept společensko-politických pohybů české (a rovněž moravské!) společnosti 19. století. Lze ji snad vytknout jen občasnou stylistickou neobratností (neustále se opakující obrat „K tomu je nutné dodat...“), která ale svědčí spíše o nedostatečné redakci textu ze strany nakladatelství, jistou nevyváženost v rozvržení kapitol a nadbytečné medailonky historických osobností zvláště na začátku publikace. Bohatě by totiž stačily zobečňující závěry o sociálním původu českých a moravských obrozenců, respektive o formování jejich jednotlivých „kruhů“, které by následně bylo možné srovnat se situací jiných národních hnutí v habsburské monarchii, potažmo střední a východní Evropě. Více by se tím zdůraznila specifická českého národního hnutí především vzhledem k jeho maďarskému, polskému i německému protějšku, od nichž se zvláště s ohledem na sociální základnu přece jen výrazně lišilo.

Autor je filosof.

Jiří Štaif: Modernizace na pokračování. Společnost v českých zemích (1770–1918). Argo, Praha 2020, 432 stran.

Temná zákoutí internetu

Kriminální džungle, nebo svobodná síť?



Dark web funguje podle specifických zákonů džungle. Kresba Barbora Müllerová

V obecném povědomí je takzvaný dark web především nástrojem kriminálního podsvětí. Jeho skrytá zákoutí však mohou dobře sloužit třeba i novinářům, jimž skýtají potřebnou anonymitu a možnost šifrované komunikace. Etickou problematičností a dvojsečností nehlídaného virtuálního prostoru se zabývá kniha Dark Web. Sex, drogy a bitcoiny.

PETR MAREŠ

Jak funguje dark web, prohlížeč Tor nebo kryptoměna bitcoin, tedy nejznámější anonymizační nástroje, s jejichž pomocí můžete skrýt svou identitu a udržet online obsah stranou vyhledávačů? Právě toto téma nemůže minout téměř žádného obezřetného – ani lehce paranoidního – uživatele internetu, jenž usiluje o větší digitální soukromí. Kniha Dominika Stroukala *Dark Web. Sex, drogy a bitcoiny* však hned v úvodu sděluje, že dark web není pouze virtuální houština plná ilegálních tržišť, na nichž seženete vše od tvrdých drog a zbraní přes dětské porno až po možnost objednat si únos nebo nájemnou vraždu.

Temné příběhy

Vše výše zmíněné samozřejmě lze na dark webu při určité snaze nalézt, i když nájemné vraždy patří spíše do sféry mýtů a po jejich objednání a zaplacení se pravděpodobně dodavatel už nikdy neozve, natož aby měl v úmyslu zakázku realizovat (a zadavatel ho za nesplnění závazku žalovat zřejmě nebude). S dětským pornem je to už bohužel horší a skrytá zákoutí internetu k němu vedou, přestože to jeho běžní uživatelé neradi vidí.

Nejde nicméně zdaleka jen o tyto stereotypizované fenomény odvrácené strany internetu, nazývané také darknet či deep web. Prostředí šifrované komunikace a decentralizované technologie blockchain přináší i bezpečnější místo pro komunikaci novinářů, ale i opatrnějších uživatelů internetu, kteří zpozorněli

po mediální kauze okolo whistlebloweru Edwarda Snowdena, jež rozkryla špehovací praktiky amerických zpravodajských služeb. Dnes si totiž skutečně už nikdo nemůže být zcela jistý, zda není monitorován jeho e-mail nebo jestli zrovna vyhledávací roboti neanalyzují jeho pohyb po síti. V lepším případě se tak děje pro účely kontextové reklamy, v tom horším pro databázi tajných služeb. Velké Sauronovo oko je tudíž všudypřítomné. Kromě kryptografie existuje asi jediná možnost, jak zmizet z jeho dosahu, a sice offline mód. Ten z vás ovšem udělá „internetového primitiva“, což se dnes rovná téměř sociální sebevraždě.

V první části knihy, nazvané Temné příběhy, Stroukal vykresluje dramatické osudy lidí, kteří beze strachu z litery zákona založili na dark webu svá ilegální tržiště, na nichž zázračně zbohatli, ale většinou za to nakonec zaplatili vězením, či dokonce smrtí. Ikonickou postavou dark webu je Ross Ulbricht, zakladatel legendárního tržiště Silk Road, který si momentálně odpykává doživotní trest, přestože je v jeho případě mnoho nejasností a v zásadě nikdy nepodporoval prodej zboží, které někoho primárně ohrožuje (vyjma zbraní). FBI ho však chtěla dostat do kriminálu jako exemplární případ. A tak ho má, i když jeho propuštění žádalo nemálo známých osobností. Pozornosti neujde ani příběh Juliana Assange a jeho WikiLeaks, nejznámějšího proroka cyberpunku a kryptoanarchie, který se rovněž stal nepohodlným pro americkou vládu. V jeho případě šlo nicméně o zveřejňování tajných vládních dokumentů.

Temná teorie

Druhá část publikace *Dark Web. Sex, drogy a bitcoiny* se nazývá Temná teorie a autor se v ní snaží monitorovat technologie, které se na dark webu používají: kryptoměny neregulované žádnou centrální institucí (ani bankou, ani vládou), jež jsou plně ve vlastnictví uživatelů. Dnes jde ovšem bohužel spíše o nejrůznější spekulanty než počítačové nerdy, kteří stáli v počátcích kryptoměny. Konec konců pod vynálezem bitcoinu v roce 2008 je podepsána dosud anonymní osoba či parta vývojářů – Satoši Nakamoto. V původním záměru přitom šlo o mimosystémovou,

kyberanarchistickou utopii, v níž se lidé obejdou bez zásahu státních orgánů, přičemž roli policie měli na dark netu suplovat hackeri z Anonymous, kteří jsou schopni vyhledat a vyřadit stránky se společensky nebezpečným obsahem, jako je islámský terorismus, dětské porno či fingované vraždy. Jak píše Stroukal, dark web může být i chytrým nástrojem proti establishmentu.

Nejdůležitějším a nejznámějším nástrojem spojeným s dark webem je prozatím prohlížeč Tor (Cibule), jenž byl původně paradoxně vyvinut pro vojenské účely stejně jako samotný internet. To samo o sobě může vzbuzovat jisté pochybnosti a jít již tak bujnou fantazií konspirátorů. Z oblasti demokratizace informací stojí jistě za pozornost aplikace Freenet. Nástroj pro novináře z autokratických zemí, jako je Čína, kde si uživatelé mohou anonymně předávat důležité údaje, aniž by byli sledováni tajnými službami a někdo odhalil jejich pravou identitu. Rozrůstá se i aplikace pro anonymní mailovou komunikaci Protomail či šifrovaná alternativa instantních messengerů pod názvem Signal. Komunikace na nich by neměla být vysledovatelná žádnou třetí stranou, což u podobných komunikačních aplikací ani zdaleka neplatí.

Problémem stále zůstává etický rozměr dark webu, který si žije po svém a řídí se „zákony džungle“. Mnozí jeho uživatelé jej považují za naplnění libertariánské vize, v níž je kriminalita jedním z průvodních jevů svobodného fungování. Dnes samozřejmě kryptografie funguje i na surface webu v podobě VPN či SSL technologií, nicméně ty plnou anonymitu zatím nezaručují. Dark web může být díky svým neustálým inovacím experimentálním předobrazem nové epochy internetu pro 21. století. Možná i na něm časem dojde k regulacím a dost možná ho nakonec pohltí globální korporace, tak jak se stalo už mnohokrát s jinými subverzními aktivitami. Alternativní svět internetu si pak bude muset znovu hledat nová utajená místa pro svou existenci.

Autor je publicista.

Dominik Stroukal: Dark Web. Sex, drogy a bitcoiny. Grada, Praha 2020, 208 stran.

ULTIMÁTUM

Zlatý lístok alebo cesta do pekla?

LAURA KOVÁČSOVÁ

V uplynulom mesiaci padol opäť rekord v nameranej koncentrácii oxidu uhličitého v atmosfére, a to aj napriek globálnej pandémie. „Emisie síce klesli, stále však produkujeme príliš veľa CO₂, takže jeho koncentrácia v atmosfére sa bude aj naďalej zvyšovať – až do vtedy, kým sa nám nepodarí dostať bližšie k uhlíkovej neutralite,“ komentoval situáciu pre The Guardian profesor Martin Siebert z britskej univerzity Imperial College London. Dosiahnutie globálnej uhlíkovej neutrality je podľa IPCC základným predpokladom pre udržanie nárastu globálnej priemernej teploty na hranici 1,5 stupňa. Podľa Simona Lewisa z londýnskej univerzity UCL ľahko zabúdame, ako veľmi umocňujú zvyšovanie emisií skleníkových plynov fosílna palivá. „Trvalo viac ako dvesto rokov, kým sa atmosférická koncentrácia CO₂ zvýšila o 25 percent, následne však už iba tridsať rokov, kým dosiahla úroveň o päťdesiat percent vyššiu oproti hodnotám pred priemyselnou revolúciou,“ priblížil Lewis.

Napriek tomu, že sa krajiny po celom svete vrátane Slovenska deklaratívne zaviazali k dosiahnutiu uhlíkovej neutrality, má priamo v centre hlavného mesta vzniknúť terminál na skvapaľnený plyn LNG pre lode a kamióny. Zámerom štátneho podniku Verejné prístavy, podľa ktorého by sa začala výstavba fosílna infraštruktúry priamo v bratislavskom prístave, je prepojiť holandský Rotterdam s Čiernym morom a je súčasťou širšieho zámeru Európskej únie vybudovať dopravný koridor Rýn – Dunaj.

Nedávny Európsky klimatický predpis pritom počíta s uhlíkovou neutralitou do roku 2050, čo je záväzok, ktorý prijalo i Slovensko. Výstavba zamýšľaného terminálu sa má ukončiť v roku 2026 s víziou životnosti na ďalšie štyri dekády, čo je v úplnom rozpore s vídinou dosiahnutia uhlíkovej neutrality do roku 2050. Investor apeluje na menšiu škodlivosť plynu spomedzi fosílnych palív, avšak podľa štúdií je celkový cyklus zemného plynu voči životnému prostrediu i bezpečiu ľudí škodlivejší, než by sa mohlo na prvý pohľad zdať. Vďaka urputnej snahe plynárenského lodingu pretrvávajú predstava o plyne ako o pomerne bezpečnom prechodovom zdroji v energetike. Ak však chceme brať dosiahnutie uhlíkovej neutrality vážne, je otázne, akú budúcnosť vôbec takýto projekt predstavuje.

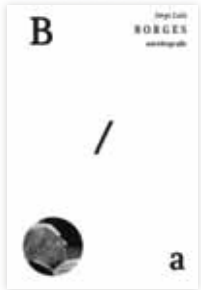
Organizácia Climate Council tvrdí, že investície do plynovej infraštruktúry sa dnes už nevyplatia, pretože sa v jeho dopyte, vrátane LNG, očakáva pokles. Kým sa však budú podporovať obdobné projekty, bude sa len ťažko dosahovať dekarbonizácia dopravy, ktorá je významným producentom skleníkových plynov aj na Slovensku. Rozporuplné je i umiestnenie tohto terminálu priamo v husto obývanej oblasti mesta. Horľavé LNG predstavuje riziko nielen z hľadiska bezpečnosti, väčšej prítomnosti nákladných vozidiel, ale najmä zvýšenej miery znečistenia ovzdušia, ktoré je už teraz problematické.

Organizácie Greenpeace a Priatelia Zeme – CEPA volajú po zastavení tohto zámeru výstavby v rámci procesu EIA. Oficiálne ešte nie je rozhodnuté, ktorý hlas v otázke rozšírenia fosílna infraštruktúry preváži. Ak však dostane plyn priamo v centre mesta zelenú, pre environmentálne hnutie na Slovensku to môže predstavovať príležitosť chopiť sa boja za klimatickú spravodlivosť nielen na papieri, ale i priamo v srdci fosílna infraštruktúry.

A2LARM

čtete online komentářový deník

a2larm.cz



Jorge Luis Borges
Autobiografie
 Přeložila Mariana Machová
 Triáda 2020, 104 s.

„Kdybych měl uvést nejdůležitější událost svého života, řekl bych otcova knihovna. Vlastně mám pocit, že jsem z té knihovny nikdy nevyšel ven.“ Tato věta asi nejlépe určuje ráz stručné autobiografie Jorgeho Luise Borgese. Argentinský spisovatel ji napsal ve spolupráci se svým americkým překladatelem Normanem Thomasem di Giovannim a poprvé vyšla v roce 1970 v časopise New York Times. Dočítáme se zde především o autorově životě s knihami, o fázích jeho tvorby i o jeho uvažování o literatuře. Ta byla pro Borgese smyslem života, zdrojem radosti i prostorem neustálého hledání a vnitřních bojů. Knihomol z vojenské rodiny považoval čtení za mnohem těžší činnost než psaní a vrcholem spisovatelského umu pro něho byly povídky, které ostatně sám propracoval k dokonalosti. Značná část vzpomínek na mládí se týká autorových literárních omylů a poučení z nich. Z vnějších historických okolností stojí za pozornost „devět let setrvalého neštěstí“ při práci v knihovně, z níž byl během vlády prezidenta Peróna „povýšen“ do funkce inspektora drůbeže a králíků na veřejných tržištích. V poslední kapitole přise o překvapivém úspěchu a radosti, kterou zažíval na svých cestách po světě a při setkávání s lidmi. Borges působí jako sympatický vzdělanec a polyglot, za jehož vzpomínkami se skrývá upřímná skromnost a smíření se světem: „Lidé na mě byli nevysvětlitelně hodní. Nemám žádné nepřátele, a pokud jistí lidé nosili masku nepřátelství, byli příliš dobrotiví na to, aby mi kdy ublížili. Kdykoli čtu něco proti sobě, nejenže pisatelův pocit sdílím, ale mám dojem, že bych to sám napsal mnohem lépe.“
Karel Kouba



Pavel Petr
Eféb směje se mezi jinými slovy
 Protimluv 2020, 44 s.

Poslední sbírka Pavla Petra je tenká. Sympaticky tenká. Koncentrovaná do pouhých pětaticeti krátkých básní, často jen čtyřverší nebo trojverší. A kupodivu to stačí. Jedná se o sedmý, závěrečný svazek volného elegického cyklu. Společně s předchozími knihami cyklu je spojen stejnou grafickou úpravou a formátem, přestože prošly několika nakladatelstvími. Opět potkáváme některé ze známých motivů: záblesky minulosti a dávných časů, návraty k antice. Ostatně už slovo eféb k této etapě dějin odkazuje. Avšak cítit se adolescentem ve zralém věku by bylo poněkud pošetilé. Něco jiného je však chlapecký postoj k světu, ten lze zaujmát opakovaně. A znovu i kolorit středomořského prostoru, obrazy moře, vln, dalek za obzorem. Tento svět provází básníkovu tvorbu a je přítomný i v jeho předchozích sbírkách nebo jeho autorském výboru. Tentokrát má sbírka již lehce rekapitulující výraz. Dávný patos, charakteristický pro první období Petrovy tvorby, se vytratil. Také tělesnost a erotismus ustoupily do pozadí. Poznáváme spíše básníkovo nitro. Objevují se obrazy smrti a zmaru, ale nezapomíná se ani na lásku, být nemusí být opětovaná. Víru v ní doprovází vědomí, že láska a smrt jsou dvě strany jedné mince. Petrova poezie prošla postupnou proměnou k současnému oproštěnému výrazu a až k jakémusi zcizlivnění. Snad je to důsledek částečného vystřízlivění, k němuž přispívá i elegický podtón. Říká se, že dobrého stačí málo. V tomto případě to platí. Kniha představuje jeden z vrcholů Petrovy tvorby, pokud ne rovnou ten nejvyšší.

Pavel Kotrla



Liv Strömquistová
Nejrudější růže rozkvétá
 Přeložila Marie Voslářová
 Paseka 2021, 164 s.

Proč randí Leonardo DiCaprio s modelkami Victoria's Secret, které jsou si podobné (zvláště v černo-šedo-bílé komiksové kresbě) jako vejce vejci, a tu pravou stále ne a ne najít? Liv Strömquistová se proslavila komiksem Ovoce poznání, pojednávajícím „o tom, čemu se říká ženský pohlavní orgán“, a na začátku letošního roku nakladatelství Paseka vydalo další její bestseller Nejrudější růže rozkvétá, věnující se podobně třaskavému tématu – lásce. Příběh interpretuje nejrůznější myslitelky a myslitele, kteří se v dějinách lidstva zabývali podstatou lásky a zamilovanosti (především staví na práci socioložky Evy Ilouz), a klade otázku, proč je v dnešní době pocit lásky k někomu čím dál vzácnější. Odpovídá celkem jednoznačně – může za to narcismus spojený se současnou podobou kapitalismu, v němž není místo pro setkání s druhým jako radikálně jiným, a racionalizace, které oblast emocí a mezilidských vztahů donedávna odolávala. Aktuální teorie společnosti se mísí s popkulturními příklady, převyprávěnými mýty i starověkou filosofií a ve chvíli, kdy by snad nějaký závěr působil až příliš kategoricky, je vše odlehčeno odstupem, který všechnu tu poučnost činí překvapivě vtipnou a zábavnou. Ať už se to totiž se současnou láskou má jakkoli, Nejrudější růže rozkvétá ukazuje stručně a přehledně, že spousta věcí, které považujeme za nepochybnitelná fakta, jsou zkrátka sociální konstrukty, které se v dějinách proměňují – včetně něčeho zdánlivě tak přirozeného, jako je pocit zamilovanosti.

Marta Martinová



Clifford A. Pickover
Kniha o vědě
 Přeložili Petr Holčák, Ivan Štoll, Jan Klíma a Pavel Pecháček
 Argo/Dokořán 2020, 535 s.

V podtitulu objemné Knihy o vědě, dalšího svazku edice ZIP, na níž spolupracují nakladatelství Argo a Dokořán, je uvedeno, že se pohybuje v rozpětí „od Darwina k temné hmotě“. Není to ale úplně přesné. Clifford A. Pickover knihu otevírá mnohem staršími objevy, než je evoluční teorie – tím prvním je používání matematiky, zdokumentované na opičí kosti z doby asi 18 tisíc let před naším letopočtem. K Darwinovi se tak propracuje až na stránce 220 z celkových pěti set. Autor se pokusil vybrat 250 největších vědeckých výdobytků lidské historie a každému z nich věnoval dvoustranu – vlevo najdeme letopočet, jméno autora (případně autorů, kteří k němu přispěli třeba i o stovky let dříve) a popis objevu a jeho přínosu, zatímco protilehlá strana je věnována ilustraci. V praxi to znamená, že zejména u složitějších objevů je text hodně stručný a autorovi se jen stěží daří objasnit, o co vlastně jde. Ve výsledku tedy Kniha o vědě poslouží především jako studijní pomůcka pro žáky základních a středních škol, kteří si mohou ujasnit posloupnost vědeckého bádání uplynulých věků. Navíc ukazuje, nakolik je pohled na vědu určován tím, kdy a odkud se na ni díváme. Zhruba polovina svazku je totiž věnována objevům uskutečněným po roce 1900. Bylo by jistě zajímavé vidět vydání podobné knihy za sto let. Bude i aktuální století vědecky tak plodné jako to minulé?

Jiří G. Růžička



Nadosmrti
(Ride Or Die)
 Režie Rjúiči Hiroki, Japonsko 2021, 142 min.
 Premiéra 15. 4. 2021 (Netflix)

Nejvýraznější scéna nového filmu japonského autora erotických dramát Rjúičiho Hirokiho Nadosmrti zachycuje mladou ženu Rei v koupelně s nahým tělem pokrytým krví čerstvě zavražděného manžela její dívčí lásky Nanae. Samotná Nanae vejde do místnosti, vymocí se a pak před Rei odhalí i své tělo plné pohmožděnin – následků domácího násilí. Nahoty a sexuality je tu sice hodně, ale slouží spíš jako expresivní prostředek než erotický stimulant. To odpovídá stylu, který si Hiroki pěstuje už od počátku nultých let, kdy v dramatech jako Sběračka odpadků z Tokia nebo Měkký život ztvárňoval ženská traumata tehdejší japonské společnosti. Nikdy mu nešlo o realističnost, ale spíš o zachycení nálady a psychického rozpoložení. Zájem o emoce se projevuje i na více či méně patologických povahách jeho hrdinek, k nimž se ale zároveň staví s maximální empatií. Nadosmrti zachycuje Hirokiho ve vrcholné formě. V poněkud fyzičtější variaci na Thelmu a Louise se režisér nejen vrací k přístupu svých nejautorštějších filmů, ale je také formálně sebejistější než kdy dřív. Vyprávění funkčně využívá retrospektiv, které v pravý čas dokreslují jednání postav, film je plný delších, náročněji komponovaných záběrů v čele s desetiminutovou sexuální scénou natočenou v jediném, téměř statickém záběru. Nadosmrti je dílo vyzrálého osobitého filmaře, který se příliš neohlíží na současné trendy, ale utváří působivou syntézu vlastních témat a přístupů.

Antonín Tesář



Černý bávo > bílej boomer
 GAMPa, Pardubice, 14. 4. – 6. 6. 2021

Galerie města Pardubice neboli GAMPa minulý měsíc zahájila celoroční cyklus Revoluce, jehož první událostí je výstavní projekt Černý bávo > bílej boomer Pamelý Kutákové, Vojtěcha Nováka a Maxe Dvořáka. Projekt Revoluce, jenž se má stát jakýmsi laboratorním prostředím, „v němž bude analyzována vlastní funkce a status“ galerie, hodlá reflektovat způsoby vystavování v posledním roce, a pracovat tak s online i offline formáty. I umělecko-kurátorský projekt trojice umělců se skládá z několika částí: fyzické výstavy uvnitř instituce, kterou lze od minulého týdne vidět naživo, z virtuální verze, jež je přístupná od poloviny dubna, a z instagramového účtu cernybabobilejboomer, který tvoří jádro díla autorské trojice. Tvůrci se pod pseudonymy Safe Space Inspector, Never Surprised a Basenji Aficionado s notnou dávkou nadsázky vyjadřují k problémům, jako jsou krize bydlení, iluze individuální odpovědnosti za klimatickou krizi, současné a budoucí formy práce či otázka, jak se uživit uměním; zkrátka problémům blízkým mnohým mileniálům. V tomto tónu, který jde místy až příliš na ruku naší generační deziluzi, pokračuje i video A Transgenerational Alliance, které je první položkou série čtrnácti videí od různých tvůrců a tvůrkyň. Některá videa se noří do mileniálské deprese podporované všudypřítomnými sociálními sítěmi, ale najdeme tu i snímky, jež z těchto zobecňujících tendencí svými konkrétními a specifickými tématy úspěšně vybředávají.

Natálie Drtinová



Wojtek Ziemilski
Sex
 Psáno z online premiéry 19. 4. 2021

Terén lze vzhledem k pandemické kulturní odstávce považovat za stále ještě novou scénu brněnského Centra experimentálního divadla. Těsně po konci série lockdownů uvedl výrazný projekt, který se snaží vystihnout podivné bezčasí bez prostoru, v němž poslední rok žijeme. Režisér, choreograf a pedagog Wojtek Ziemilski pozval do scénického prostoru umělce nejrůznějších zaměření – Bernardetu Babákovou, Markétu Lisou, Zuzanu Fuksovou, S.d.Ch., Ivana Palackého a Vojtěcha Staňka –, aby společně vyplňovali tabulku. V úvodu performance, která evokuje zapomenuté LAN party, se řeší otázky, co je odpudivé a co naopak žádoucí, váhavá interakce aktérů postupem času nabírá na obrátkách i intenzitě. V hodinu a půl trvajícím streamu se střídají záběry na tváře koncentrovaně „pracujících“ performerů a sdílený spreadsheet. Mikropříběhy se proplétají, asociace stýkají, jenže nekonečný prostor vymezený pro trénovanou improvizaci nakonec stejně začne připomínat klec. Radikální, jistě, a jako metafora pasti, z níž snad brzy utečeme, to funguje. Sledovat, jak přibývají okýnka v tabulce, může být v pandemickém stavu i docela zábavné, vzpomínat na to ale nikdo chtít nebude. Sex jako soustředěná práce v připravených kolonkách. Sex, při němž nevznikne nic, co je hodno zapamatování. Konec aktu nastává na povel. Bylo to fajn, tak čau... Těším se už prostě hlavně na to, až si sednu do první řady rozdyčtění očekávání a trochu i vystrašená netuším, co přijde, a performer mě násilím vytáhne na jeviště nebo aspoň něčím potfíšní.

Marta Martinová



Cassandra Jenkins
An Overview on Phenomenal Nature
 CD, Ba Da Bing 2021

Sebevražda Davida Bermana, hudebníka a básníka spjatého s kapelami Silver Jews a Purple Mountains, v roce 2019 silně zasáhla americkou folkovou scénu. Reakcí na jeho odchod, svědčící o silném, ba dokonce intimním poutu, je do jisté míry i druhé album newyorské písničkářky Cassandry Jenkins, jež měla být součástí sestavy Purple Mountains na plánovaném turné, které se ovšem již neuskutečnilo. Nahrávka An Overview on Phenomenal Nature, jež vznikla ve spolupráci s producentem a multiinstrumentalistou Joshem Kaufmanem, nicméně k Bermanovi neodkazuje explicitně, slovy písní nebo doprovodným textem, nýbrž způsobem, jakým je vyprodukovaná – tím, jak zní. Jako by zde spolu s tématy ztráty a hojení (hudebnice se přirovnává k třínohému psovi, který se učí znovu chodit) rezonovala i Bermanova tvorba. Jenkins ve svém dream folku dokáže spojit intenzitu s úsporností. Každý hudební motiv rozpracovává, jako by chtěla zhodnotit celý jeho potenciál. Výsledkem je, že vše, co na desce zazní, se zdá být důležité. Snad by se dalo říct, že jsou zde jen konstitutivní prvky; žádné aranže či doplňky. V tomto směru se Jenkins podobá (o něco známější) písničkářce Aldous Harding. Zvuk alba je minimalistický: hlas, kytara, bubny, piano. Zvuková střídmost i fakt, že skladby nepůsobí jako folckrockové náčrtky, ale jako promyšlené, sevřené kompozice až tíživé závažnosti, přitom vyvolává dojem určité abstraktní čistoty a odstupu, k němuž ostatně odkazuje už název alba.

Benjamin Slavík

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLD 2021

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 999 Kč / 26 čísel

zvýhodněné roční předplatné pro studenty,
seniory, ZTP nebo rodiče na mateřské
či rodičovské dovolené – 890 Kč / 26 čísel

roční předplatné pro knihovny – 699 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 499 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 249 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 1471 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

Předplatné objednávejte na adrese distribuce@advojka.czVíce informací najdete na www.advojka.cz

eskalátor

Ze zveřejněných zadání se zdá, že letošní verze přijímacích testů z matematiky byla pro devátáky těžší než v uplynulých letech, protože tam prý bylo hodně rýsování, které se distanční formou učí blbě... Problém je ale jinde. Testy se skládají dohromady na základě blíže neurčeného algoritmu, odborná veřejnost navíc už dlouhé roky upozorňuje na rozpor mezi výukovými plány, které dávají školám velkou míru autonomie, a přijímacími testy CER-MAT, jejichž obsah je poměrně přesně definovaný, ale také předimenzovaný, a tím pádem i v rozporu s požadavky ministerstva. Nemělo by být složité porovnat jednotlivé typy úloh s těmi z loňských let a podívat se na jejich úspěšnost. Možná bychom pak zjistili, co se vlastně žáci během distanční výuky (ne)naučili. Možná by se to lišilo podle krajů. A třeba by šlo i vyhodnotit, jak se proměnila úspěšnost na těch typech škol, které si připravují také vlastní přijímacíkové testy. Letošní lapálii s kružítkem to nevyřeší, ale zjistili bychom, co a jak se učí v prezenční výuce a co se dělo během výuky distanční. Jenže to by pro potřeby našeho politického establishmentu bylo až moc průkazných dat.

E. Marková

Politické hry na východě Evropy mají nečekanou obět v podobě běloruského literárního vědce Aljaksandra Fjaduty. Muž, který byl

před více než čtvrtstoletím spolupracovníkem běloruského prezidenta, brzy poté však politický život opustil, od poloviny dubna vystupuje jako nebezpečný padouch ve zpravodajských pořadech běloruské i ruské televize. Spolu s několika opozičními politiky se prý v Bělorusku chystal provést ozbrojený převrat. Spiklenci údajně chtěli zablokovat hlavní město a kdovíproč vypnout celou energetickou soustavu. Na konci dubna přidal státní kanál ANT další šokující podrobnosti – v den převratu, naplánovaného na 9. květen, prý měla litevsko-běloruskou hranici překročit kolona 150 džípů s velkorážnými kulomety, která by obsadila prezidentskou rezidenci a popravila Alexandra Lukašenka. Vypadá to, že Bělorusům můžeme jejich literární vědce jen závidět. Pro sedmapadesátiletého intelektuála však tento fantasmagorický příběh znamená vyhlídku na dlouhý pobyt ve vězení a nejspíš také nelidské zacházení při vyšetřování.

M. Tomek

Queer komunita se po třech letech dočkala parlamentního hlasování o manželství pro všechny. Po schůzích, na nichž KDU-ČSL jednání zařizla vředy nčím „důležitějším“, případně se ANO rozhodlo nepodpořit návrh své vlastní poslankyně, se konečně začalo rokovat. Vyslechli jsme si, že něco takového vůbec nepotřebujeme, Tomio Okamura vyhrožoval sebevraždou a Trikolóra tvrdila, že lidé z LGBTQI+ komunity žádnou změnu ve skutečnosti nechtějí. Nakonec velmi těsně neprošel návrh na zamítnutí v prvním čtení. Jenže

zatímco ve štábu Jsme fér a v duhových rodinách po celém Česku se bouchalo šampaňské, odhlasoval se relativně nenápadný trucnávrh na prodloužení debaty ve výborech na osmdesát dnů. K projednávání se tak sněmovna dostane až na závěrečné schůzi před volbami, kde se na návrh čas nejspíš nenajde. A v dalším volebním období vše může začít nanovo... Je tedy možné, že pod skutečným oltářem se duhové páry sejdou, až naprší a uschne.

G. Hejduková

Těžko hledat na světě zemi, která by byla posedlá pojmem „Západ“ víc než Rusko a Česko. Pro kremelské propagandisty má to slovo aspoň jasný obsah – Západ jsou degenerovaní homosexualisté a neonacisté zpochybňující ruskou obět v druhé světové válce. Co ale znamená pro českou konzervativně liberální pravici, která trojjediným hlasem opakuje, že tam patříme? Zástěrku, jak prodat typicky východoevropskou politiku à la Varšava či Budapešť i pražským východofobům? Levice pak v lepším případě podotýká, že Západ jsou přece i stejnopohlavní sňatky, majetkové daně a cyklostezky. Ano, ale západní inspirace mohou být různé – proč bychom se třeba nemohli stát daňovým rájem jako Nizozemsko nebo Lucembursko? Proč nemít nezaměstnanost mladých na úrovni Španělska nebo pětiprocentní negramotnost jako v Portugalsku? Proč nezprivatizovat železnice a nezavést astronomické školné jako Británie? Proč nemít násilnickou policii jako Spojené státy nebo aspoň jako Francie? Všechno jsou to dosažitelné cíle

– a některé by trojkoalice Spolu možná dokázala splnit i během jednoho volebního období.
M. Špína

Květnové, mírně optimistické Česko oslavilo devadesátiny legendární herečky a vtělení tuzemského šoubyznysu posledního půlstoletí. Když se řekne Jiřina, každého, kdo vstřebal aspoň základy televizního programu, napadne: Bohdalová. A kdo si vybaví Bohdalku, ten si vzpomene na Chalupáře, Televarieté, Křemílka a Vochomůrku nebo aspoň Bědu Trávníčka z reklamy na Mountfield. Zkrátka, Bohdalové je všude plno, a možná i proto ubylo jiných Jiřin, podobně jako po válce vymizeli Adolfové... I když – není tahle sranda zbytečně zlá? Existuje přece i laskavý humor... A právě v takovém duchu se nese swingové dílko Ondřeje Brzobohatého, Jakuba Prachaře a Libora Boučka. Hlavním sdělením rozmarné písně Vystřelená s povedenou slovní hříčkou „Jířa začíná bohdatlovat“ je konstatování, že na Zemi už tahle „česká ženská“ dosáhla, čeho mohla, a tak vyráží na „turné galaktické“ pro „publikum mimozemské“. Prostě zábava, jak si ji pamatuju z doby, kdy jsem s babičkou sledoval televizní estrády. Znepokojivý je ovšem videoklip, v němž hereččin obličej vyříznutý ze starých filmů dělá němé grimasy uvnitř kosmického skafandru a naondulovaná hlava se vznáší za sklem helmy jako preparát v lihu nebo kompot v zavařovačce. Při závěrečném refrénu „Jiřino, budeš vystřelená!“ je člověku skoro úzko. V určitém věku už je na legraci pozdě.

M. Cecek