



dědictví literárního modernismu



osm křížků Boba Dylana

kdo ovlivňuje podobu veřejného prostoru?

Intelektuálové a masy Johna Careyho

sto let od masakru v Tulse

rozhovor o experimentálním urbanismu

Love, Death & Robots Davida Finchera a Tima Millera



Deklarácia práv

ĽUBICA KOBOVÁ

Tak sme sa dočkali. Navzdory predstavám konzervatívneho krídla právnickej obce, ktorá bola ešte na jar 2018 presvedčená o tom, že hnutie MeToo proti násiliu na ženách Česko nezasiahne a všemožne sa snažila jeho možný vznik už vopred delegitimizovať, predsa len prišlo na zverejnenie príbehov žien, ktoré sa mali zo strany verejne pôsobiaceho muža stať objektom jeho násilného správania. Dnes už bývalého poslanca strany TOP 09 Dominika Feriho česká polícia podzrieva zo spáchania trestného činu proti ľudskej dôstojnosti v sexuálnej oblasti.

Je namieste sa pýtať, prečo sa tak deje práve teraz. Nie však pre konšpirácie o tom, že obvinenia sú súčasťou predvolebného boja, ale preto, že je to *až* teraz. Svoje „MeToo momenty“ už blízke stredoeurópske krajiny zažili dávnejšie. Podobne ako v USA, tak v Maďarsku, Poľsku aj na Slovensku zasiahli oblasť performatívneho umenia – obvinenými boli režiséri László Marton a Jacek Schoen alebo herec a moderátor Maroš Kramár. V Srbsku bol zo sexuálneho násillia obvinený miestny politik Milutin Jelić Jutka, v Poľsku zase novinári rešpektovaných médií Michał Wybieralski z Gazety Wyborczej a Jakub Dymek z Krytyky Politycznej. Dymekov prípad bol o to komplikovanejší, že obvinený bol absolventom genderových štúdií. Akoby sa aktualizovala kritika marxistickej feministky Blaženky Despot, ktorá v osemdesiatych rokoch na margo reality samosprávneho socializmu v Juhoslávii poznamenala, že „aj predstavitelia samosprávnych rad bijú svoje manželky“.

Čo presne sa však deje? Feriho stiahnutie sa z politického života môže predstavovať pre ženy, ktoré vyšli so svojimi svedectvami von, isté zadosťučinenie. No začatie policajného vyšetrovania je pre tie, ktorých výpovede boli vo verejnom priestore priebežne znevierohodňované opakovanými odkazmi na prezumpciu nevinu obvineného, začiatkom dlhého a náročného procesu. Slovenka Katarína Danová, ktorá obvinila Romana P, bývalého vedúceho detského tábora, zo sexuálneho zneužívania, v knihe *Bez súhlasu.txt* (2020) píše: „Predstava, že budem zaseknutá v procesoch spravodlivosti nie mesiace, ale roky, ma naplňa hrôzou.“

Je zodpovednosťou tých, ktoré a ktorí utvárajú verejný priestor, aby túto hrôzu spojenú



Kresba Monika Doležalová

s procesmi práva vyvažovali kultivovaním verejnej diskusie a tým, že ženám jednoducho budú veriť. V nasledujúcich týždňoch a mesiacoch sa budú nastavovať nové pravidlá verejnej debaty o sexuálnom násilí a na tom, ako sa zodpovednosti za tento proces česká spoločnosť chopí, naozaj záleží.

Spôsoby lénnych pánov (Karel Schwarzenberg, Tomáš Czernin) sa už zdajú byť celkom out, no priveľa z nás si stále chová zvláštnu náklonnosť k stredostavovskej predstave gentlemanstva. Tento pozostatok sexistickkej galantnosti má byť vraj zárukou toho, že ženy sa budú môcť cítiť v spoločnosti mužov bezpečne a dobre. Ale čo je to za vzťah, v ktorom sa má druhej osobe vzdávať úcta, lebo je žena? A to nie hocikaká žena, ale žena, ktorá sa správa „ako dáma“? Kedy konečne nahradíme tieto hlúpe normy podmienenej úctyhodnosti rovnostárskou etiketou, v ktorej sa bude ktokoľvek akéhokoľvek rodu správať k druhej osobe ako rovný s rovnou?

Diskusia o sexuálnom násilí by mala zasiahnuť spoločnosť na všetkých jej miestach, vo všetkých jej inštitúciách. V prípade Dominika Feriho zlyhal okrem iných aj Akademický senát Právnickej fakulty Univerzity Karlovej a vysoké školy po celom Česku už dnes urýchlene začínajú zriaďovať pozície ombudsmanov pre problematiku sexuálneho násillia, obťažovania a zneužívania mocenskej pozície vyučujúcich. Ak sa o Feriho prípade hovorilo ako o „verejnom tajomstve“, tak aj my dnes, či už pracujeme na vysokých

školách, študujeme tam, alebo pracujeme kdekoľvek inde, vieme o x ďalších „verejných tajomstvách“. Rýchle zriadenie nových orgánov zaoberajúcich sa sexuálnym násilím a ochranou pred ním nás však nevyviaže zo spoluviny na tom, že sme vedomosť o prípadoch neprípustného konania mali a nevedeli sme s ňou naložiť tak, aby sme ochránili tie a tých, ktoré boli predmetom tohto konania. Som si istá, že každá a každý také prípady poznáme. Bude namieste sa dotknutým minimálne ospravedlniť.

Kým „prvá vlna“ MeToo v Česku priniesla príbehy verejne viac či menej známych žien, ktoré zažili sexuálne násillie (výbornú prácu tu odviekli tie isté médiá, ktoré priniesli aj „kauzu Feri“, teda Alarm a Deník N), no tých, ktorí ich napadli, nepomenovávali, tak dnes sa roly otáčajú. Ženy, ktoré prežili násillie, zverejnili meno muža, ktorý ho mal páchať. Je táto skutočnosť dôležitá?

Domnievam sa, že áno. Stelesňuje totiž feministické využitie základného práva na slobodu prejavu. Francúzska osvieteniská feministka Olympe de Gouges v roku 1791, dva roky po uverejnení Deklarácie práv človeka a občana, publikovala Deklaraci práv ženy a občanky (česky 2015). Dômyselnou jazykovou hrou zrkadlenia a obmeny upravila pôvodné znenie deklarácie tak, aby reflektovalo inú sociálnu a politickú realitu tých ľudí a občanov, ktorí boli zároveň ženami. „Svobodné sdělování myšlenek a názorů je jedním z nejcénněších práv ženy,“ píše de Gouges, „protože tato svoboda zaručuje legitimitu otců vůči dětem. Každá občanka tedy může svobodně prohlásit: ‚Jsem matkou vašeho dítěte‘, aniž by byla nucena tuto pravdu kvůli barbarským předsudkům skrývat.“ „Pokud by žena této svobody zneužila, musí se za to v případech stanovených zákonem zodpovídat,“ dodáva autorka.

A tak dnes, v zmenenej realite sexuálnych, no nie takých mocenských vzťahov, by sme mohli deklaráciu znovu aktualizovať: Sloboda prejavu je jedným z najcennejších práv ženy. Každá obyvateľka môže slobodne vyhlásiť: „Obťažovali ste ma, zneužívali ste ma, spáchali ste na mne sexuálne násillie.“ Bez toho, aby bola nútená túto pravdu kvôli symbolickému aj materiálnemu násilliu páchanému na tých, ktoré sexuálne obťažovanie, zneužívanie a násillie prežili, skrývať. Autorka je filosofka a feministka.

editorial

„Musím jít vařit večeri. Tresku a klobásu. Myslím, že platí, že člověk se jakoby zmocní tresky a klobásy tím, že si je napíše,“ poznamenala si pár dní před smrtí Virginia Woolf. Také Franz Kafka si v deníku představoval, jak se hltavě zakusuje do domácí klobásy a „bezohledně polyká jako stroj“. Modernismus se zmocnil nejen klobás, ale především jazyka. A to navzdory výzvě k mlčení o tom, o čem se nedá mluvit. Opanoval totiž i jazyk mlčení a řeč všeho marginálního, unikavého, fragmentárního. Letos uplynulo osmdesát let od smrti Virginie Woolf a Jamese Joyce. Nechtěli jsme přidávat další mramor do jejich pomníků, spíše oprášit zlomky dědictví literárního modernismu. Klára Nekvasilová na posledním románu anglické spisovatelky ukazuje, že život probíhá obzvlášť tehdy, když se nic zásadního neděje, Kateřina Bártková zase v souvislosti s románem Orlando analyzuje utopii genderově neutrálního jazyka. Podle Virginie Woolf je Joyceův Odyseus kniha „nemastná neslaná, a přitom pompézní“. Martin Pokorný by s ní jistě nesouhlasil. V jeho eseji se dozvíte, kde v autorově díle najdete genealogii básnického vědomí, kde obrazy smrti zažívá nebo proč a jak se Joyceova pozornost obrací k městu. Míla Janišová nalézá proustovské ozvěny v díle současné tuniské autorky Hélé Béji a Josefina Formanová se zabývá vlivem Waltera Benjamina na Brechtův koncept epického divadla. O vlamování Stéphana Mallarméa do výtvarného díla Cy Twomblyho se dočtete v textu Mariany Prouzové a geopolitické souvislosti modernismu načrtává Františka Schormová. A jelikož nedávno uběhlo osmdesát let také od narození Boba Dylana, pokusili jsme se o něm na hudební dvojstraně něco relevantního napsat a zároveň trochu rozvířit vzduch, který je dylanovskými apoteózami stále ještě přiotrávený. Blanka Činátlová

z obsahu

- 7 Metafyzika meče a magie. New weird fantasy Chmurný válečník / Antonín Tesař
- 9 Mezi námi predátory. Komédie o znásilnění a pomstě Nadějná mladá žena / Tomáš Gruntorád
- 13 Problém s elektrikou? Legenda o Dylanově rozchodu s folkovou scénou / Jan Klamm
- 14 Mallarmé a předzvěst modernismu. Vliv a význam skladby Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu / Mariana Prouzová
- 18 Joyceův román metropole. Touha po životě v městském mnohohlasí / Martin Pokorný
- 22 Nautický soumrak / Petr Šmíd
- 26 Operace Barbarossa. Vyhlašovací válka totálního nasazení v SSSR / Vlasta Kordová

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
23. ČERVNA 2021

Olga Šťastná, Jiří Tůma, Karel Kroupa,
Jana Píchová a kolektiv

TRIPTYCH

I.
Šeříky. Šeřík ve váze. Obraz
šeříky. Obraz šeříky originál.
Kytice šeříků. Šeřík v černé váze.
Zátiší s šeříkem. Starý obraz
šeříky ve váze. Šeříky v košíku.
Šeříky obraz olejomalba. Retro
šeříky. Obraz šeřík. Zátiší s vázou
šeříků. Krásný olej obrazu šeříky.
Šeříky na plátně. Malovaný šeřík.
Zátiší s vázou šeříku. Šeříky
v zelené váze. Zátiší šeříky
ve váze. Šeříky v zátiší s vázou.
Šeřík s listy na stole s ubrusem.
Šeřík. Šeříky. Obraz s šeříkem.
Šeříky. Šeříky. Olej šeříky.

II.
Na pravé dolní straně protržen.
Velmi hezký obraz s atmosférou.
Rám původní a krásně zpracováno.
Rám původní a neoprýskaný.
Velká olejomalba v náleзовém stavu.
Olej krásná práce vypracování květu.
Z pozůstalosti krásný velký obraz.
V masivním pozlaceném rámu.
Zdání čárky a jiné odlesky jsou jen
odrazy na skle. Olej na lepence.
Na kartonu. Na tvrzeném kartonu.
Kombinovaná technika pod sklem.
V pěkném rámu. V dobrém stavu.
Krásné barvy. Skvělý stav.

III.
Koupil jsem ho i s chalupou,
majitelé už nežijou. Byl naší tety,
dala ho manželovým rodičům
k výročí – od 1970 jim visel v obýváku.
Z pozůstalosti rodičů. Po sestře Miladě,
měla být zařízený starým nábytkem,
umřela na embolii ve třiceti šesti,
už je to 33 let. Pak byl na chalupě.
Obraz jsem získala dědictvím po rodičích,
kteří jej získali dědictvím po strýci,
otcovu bratru, doktoru práv z Loun.
Obraz dostala tchýně od své maminky,
když se vdala, stěhovala do nového.
Víc nevím. Nic nevím. Nejsem znalec.
Mám malý byt – není kam obraz dát.
Nehodí se mi do bytu. Nevím,
odkud ho měli. Nejistím, nevím.
Nehodí se nám. Tolik ve zkratce.

Báseň vybral Petr Borkovec

Beznadějná banda reakcionářů?

Kniha Intelektuálové a masy Johna Careyho

Britský literární historik John Carey svou knihu věnoval vztahu velikánů modernistické literatury k podobně modernímu fenoménu mas. Ve svých analýzách odhaluje jejich bytostné elitářství. Jeho výklad však zůstal omezen na britské ostrovy a místy trpí značnou ledabylostí.

MICHAL ŠPÍNÁ

„Nosí ten kabát rok po roce; potí se; nikdy není v pokoji déle než pět minut, aniž vám dá znát svou nadřazenost, vaši méněcennost; jak je chudá, jak vy jste bohatá, jak žije v nějaké díře bez polštářku, bez postele nebo koberčku nebo čehokoli jiného, jak celá její duše prorozivěla tou křivdou, která se v ní usadila, jak ji vyhodili za války ze školy – chudinku zatrpklou, smolařku jednu!“ Slečna Kilmanová, osamělá soukromá učitelka historie, nemá v *Paní Dallowayové* (1925, česky 1975) na různých ustlání – v jednom z nejslavnějších textů Virginie Woolf i celého literárního modernismu je vykreslena jako nehezka, zestárlá, zapšklá a závistivá osoba s omezeným kulturním rozhledem. Jak může autorka feministického eseje *Vlastní pokoj* (1929, česky 1998) něco takového dopustit? Neměla by se slečnou Kilmanovou, která dokázala vystudovat a žije nezávisle, aspoň trochu sympatizovat? Britský literární historik John Carey v knize *Intelektuálové a masy* (The Intellectuals and The Masses, 1992) ukazuje, že když dojde na sociální rozvrstvení, jdou progresivní názory stranou – člověk z nižších tříd zůstane nízký, a pokud se vzdělává, v očích intelektuálních elit ze sebe udělá leda svou vlastní karikaturu.

Vynález davu

Virginia Woolf je přitom v Careyho knize v pozici jednooké mezi slepými. Ještě horšími předsudky trpěli mnozí z jejích mužských

aristokratismus“, jež – jak jinak – definovali ti, kdo se za duševní aristokraty sami považovali. „Masa“, již byli tito autoři tak uhranutí, je přitom spíš jejich vlastní vynález – „imaginární konstrukt“, jak píše Carey, „a ten, kdo si ji představuje, ji může dle libosti přizpůsobovat vlastním přáním“. Protože je masovému člověku upírána individualita, může ji reprezentovat libovolný jedinec, a zároveň lze v každém z nich zahlédnout hrůzu masy. Platí to i pro vše, co bylo v dané době spojeno s „masovou kulturou“ – noviny, brakovou literaturu, fotografování, jednodenní výlety do Brightonu nebo jídlo v konzervách. V první, zdařilejší části knihy se právě na takovýchto tématech ukazuje pohrdání literárních elit vším lidovým a „předměstským“. Když T. S. Eliot zakládá literární časopis Criterion, jako jeden z cílů výslovně uvádí působení proti „předměstské demokracii“. Na předměstích z cihlových domků, rostoucích jako houby po dešti na úkor volné krajiny, totiž žijí hlavně ordinární a „zženštilí“ úředníci s omezeným rozhledem a podle Grahama Greena i s nechutně familiární dikcí.

Ambivalence špíny

Právě proti úředníkům z předměstí (a jejich ženám a dětem) brojí modernisté s největším nasazením, a někdy dokonce vymýšlejí opatření, jak se takových lidí zbavit. Rychle rostoucí nižší střední třída je horší než dělníci,

snahu překonat traumatický zážitek z puberty, kdy byl nucen cestovat vagónem třetí třídy s odpudivými pastevcí prasat.

Podobně psychologizující soudy jsou sice čtenářsky vděčné, ale knize neprospívají. Je oprávněné tvrdit, že H. G. Wells ve *Válce světů* (1898, česky 1903) popisoval marťanskou destrukci londýnských předměstí s potěšením? Má smysl vyčítat Jamesi Joyceovi „neupřímnost“, jestliže hrdinou svého *Odyseu* (1922, česky 1976) sice učinil obyčejného Leopolda Blooma, ale knihu napsal tak, že si ji člověk podobný Bloomovi těžko přečte? A pokud Carey píše, že „Virginia Woolf se od slečny Kilmanové co nejdůrazněji distancuje“, neuniká mu, že se od ní distancuje spíš literární postava paní Dallowayové? Snad právě kvůli podobným námitkám autor v samém závěru knihy podniká výpad proti „francouzské literární vědě“, která podobným štouráním proslula, a ještě si stihne utahovat z Rolanda Barthesa za jeho odpor k plastům. Není však potřeba věřit na „smrt autora“, abychom dovedli rozlišovat mezi fikcí a deníkem nebo korespondencí.

Represivní choutky

Careyho polemické antielitářství je osvěžující, ale v případových studiích, jež tvoří druhou část knihy, se občas zacykluje – třeba ve zdlouhavé kapitole o romanopisci Arnoldu Bennettovi, kterého označuje za hrdinu své knihy, protože se spíš než do vkusu a potřeb nižších tříd střefoval do svých literárních soupeřů. Po ní následuje profil Wyndhama Lewise, britského podporovatele nacismu, a stručný „Intelektuální program Adolfa Hitlera“, v němž by se podle Careyho mohla řada modernistů zhlédnout podobně jako Ezra Pound v Mussolinim. Zároveň se ale autor nepokouší zjistit, zda a nakolik takové názory v dobovém diskursu převažovaly. Pokud by však byla britská literární scéna beznadějnou bandou reakcionářů, těžko by se například tolik ostrovních spisovatelů postavilo ve španělské občanské válce na stranu republiky.

Knize mohl také prospět širší záběr, a to v prostoru i v čase. Literární závrat z davů existovala už před rokem 1880, a to nejen v Londýně či Paříži – masového turismu v Lake District se obával už romantik William Wordsworth. Zajímavé by také bylo stopovat podobu „pýchy a předsudků“ i v kontinentálních zemích. Patrně by se totiž ukázala specifčnost situace Britů, kteří psali z centra největšího koloniálního impéria, zatímco ve střední a východní Evropě, kde teprve vznikaly národní státy, by se vyhraněného elitismu možná našlo o něco méně. Závažnější je nicméně Careyho ledabylost, s níž například píše, že „v rámci své odmítavé reakce na masové hodnoty vytvořili intelektuálové teorii avantgardy, jež hlásá, že většina se v umění a literatuře pokaždé mylí“. Ukazuje se tak, že intelektuály, na něž v celé knize útočí, definuje velmi volně – stejně jako avantgardu, kterou směřuje s modernismem. „Klasické“ evropské avantgardy se sice Británii v podstatě vyhnuly, ale v mnoha ze svých podob se pokoušely elitářství překonat.

I tak je ale dobře, že Careyho kniha vychází po třiceti letech česky – a nejen proto, že by mohla přispět k diskusi o elitářství současné české literatury. Zatímco u dobových českých, ruských nebo i německých autorů už třicet let ostražitě sledujeme, nakolik podléhají autoritářské ideologii, u britských modernistů, většinou zdánlivě nepolitických, jsme na něco takového nebyli zvyklí; nestojí za nimi žádný totalitarismus. Jenže k tomu, aby měli spisovatelé represivní choutky, není nic takového nutné.

John Carey: Intelektuálové a masy. Pýcha a předsudky v kruzích literární inteligence 1880–1939. Přeložila Zuzana Šťastná. Academia, Praha 2021, 246 stran.



Britským modernistům byl vlastní pocit nadřazenosti. Alfred Wallis: St. Ives, 1928

současníků – Thomas Stearns Eliot, Graham Greene, David Herbert Lawrence, Herbert George Wells nebo William Butler Yeats, abychom jmenovali ty nejznámější. Společný je jim především pocit nadřazenosti, ať už nad neintelektuály, nižšími třídami, ženami nebo cizinci, zvláště neevropskými: „Ve mně je život mocnější než v Mexikánci, který řídí můj povoz,“ cituje autor jeden z esejů D. H. Lawrence. Podle Careyho stavěli tito spisovatelé sebe samé i své umění proti „masám“, což byl pojem, který zvláště v meziválečné době zaměstnával intelektuály nejen v Británii. Autor v úvodu zmiňuje zejména vliv *Vzpoury davů* (1930, česky 1933) – nejslavnějšího díla Josého Ortegy y Gasset, který v něm konstatuje nástup „davového člověka“ na scénu dějin. Evropská populační exploze po průmyslové revoluci způsobila, že města byla plná lidí, kavárny hostů a vlaky cestujících, kteří na sebe podle španělského filosofa nekladli žádné požadavky. Vše, co jim usnadňovalo život, považovali za samozřejmost, a „diktať davu“ tak ohrožoval samotnou civilizaci. Od Ortegy pak Carey trochu zbrkle přechází k Nietzscheovi, na kterého se britské kulturní elity mohly odvolávat ve snaze o „duševní

protože má společenské a kulturní ambice, čte laciná vydání klasiků a překáží v Britském muzeu. Dělnictvo sice smrdí, ale vysokou kulturu neohrožuje. Na rolníky se naopak dá hleďet se sympatiemi – jsou prostí, fortelní, hledí si svého, a navíc žijí v souladu s přírodou, které v Anglii kvapem ubývá. Suburbanizace, degradace krajiny a ztráta míst spatých se vzpomínkami na dětství je ostatně v anglické literatuře častým motivem, díky němuž mohou být výpady dobových spisovatelů srozumitelné i v dnešní době.

Mezi kritiky suburbanizace a souvisejícího znečištění se románem *Nadechnout se* (1939, česky 2019) zařadil i George Orwell. Pro Careyho je ale Orwell zajímavý hlavně svým ambivalentním postojem ke špíně, na níž se snaží ukázat jeho podobné nejednoznačný vztah k „masám“. Ilustrativní je v tomto ohledu i román *1984* (1949, česky 1991), jehož hrdina načas zahlédne ve špinavých prolétech zdroj naděje. Pro socialistu Orwella vůbec nebylo snadné se s chudými vrstvami sblížit, dokázal si nicméně předsudky všípené výchovou uvědomit a rozhodl se je potlačovat. Když se v přestrojení pohyboval mezi tuláky a vydědenci, Carey v tom spatřuje

Mezi večírkem a svačinou

Naplněné životy Virginie Woolf

Poslední román, který vydala Virginia Woolf za svého života, vyšel poprvé v českém překladu. Na příběhu jedné rodiny chtěla autorka uchopit fakta i vize celé soudobé společnosti. Přelomové historické události však do životů postav zasahují jen okrajově a zásadní okamžiky nastávají, když se nic neděje.

KLÁRA NEKVASILOVÁ



Fotografka Alice Austen na dobovém snímku. Foto Alice Austen House

„Musím být otevřená, odvážná. Chci zachytit celou současnou společnost, nic nevynechat: popsat fakta i vize. A vzájemně je propojit... Mým cílem je obsáhnout nekonečnou šíři, nekonečnou intenzitu. Měla by tam být satira, komedie, poezie, próza... A nakonec všechno pokračuje dál běžným každodenním životem...“ Tak ve svém deníku popsala Virginia Woolf *Roky* (The Years, 1936), své nejrozsáhlejší dílo a zároveň poslední román, který vyšel za jejího života.

Na úvodních stránkách knihy se setkáváme s plukovníkem Abelem Pargiterem a jeho dětmi Martinem, Morrisem, Milly, Edwardem, otcovou oblíbenkyní Deliou, neposlušnou Rózou a mírnou Eleanor, která svou péčí dětem – a později i Abelovi – nahrazuje jejich těžce nemocnou, umírající matku. Rodinu Pargiterů Woolf poprvé zachytila roku 1932 ve svém románovém esejí *The Pargiters* (Pargiterovi), obsahujícím šest esejů a pět krátkých fikčních celků, které později sloužily jako podklad pro první kapitoly *Roků*. V *The Pargiters* autorka mimo jiné připomíná rozdílné možnosti vzdělání pro dívky a chlapce, detailněji se zabývá momentem možného sexuálního zneužití, které v románu *Roky* hrozí malé Róze, a také zde předestírá svůj záměr následovat rodinu Pargiterových až do roku 2032.

Mám jen přítomný okamžik

Virginii Woolf zásadně ovlivnilo ustanovení jednotného času v roce 1883 – podobně jako další výrazné modernistické spisovatele. Pokoušeli se zachytit relativitu subjektivních prožitků, jež často odporují kolektivní realitě, a opakovaně ve svých dílech pracovali s nově připomenutým rozporem mezi systematickostí objektivního času a osobní zkušeností života, který se jednou překotně žene a jindy znaveně plouží. *Odyseus* (1922, česky 1930) Jamese Joyce a *Paní Dallowayová* (1925, česky 1975) Virginie Woolf pokoušejí hranici jednoho dne k prasknutí, *Roky* naopak pojímají rozsáhlý časový úsek a kladou do kontrastu nevyhnutelný historický pokrok, stárnutí lidského těla a dočasnost bytí s neměnným

prožitkem současnosti. „Mám jen přítomný okamžik,“ namítá v duchu Eleanor, když je tážána na svoji minulost. Na pozadí románu se přitom mění svět, auta nahradila koně a elektrická světla přehlušila mihotavé plameny svíček.

Roky stavějí osobní prožitek současného momentu nad technický pokrok i zásadní historické události, které zde zůstávají pouhou kulisou. Skrze plukovníkovo postižení autorka odkazuje k Velkému indickému povstání, důležitější než samotná revolta ale zůstávají Eleanoriny vzpomínky na otcovu ruku bez dvou prstů rozvážně přehrabující drobné mince. V *Rocích* se objevuje smrt irského politika Charlese Stewarta Parrella, nástup Jiřího V. na trůn i protesty sufražetek, Woolf jim ale nedává příliš velký prostor, čímž naznačuje, že události přelomové pro společnost mnohdy do života běžného člověka zasahují jen okrajově. Dokonce i nálety během první světové války představují jen hlučný doprovod k Eleanoriným úvahám o světě. Přestože román sleduje Pargiterovy po dobu několika desetiletí, stěžejní životní milníky autorka většinou vynechává: narození dětí, sňatky, kariérní postupy, úmrtí blízkých. Děj tvoří především čas mezi nimi, rutina večírků, návštěv, společných svačin i večeří. Až na pár výjimek kniha přeskakuje momenty zvrátů, upozaduje aktivní jednání a klade důraz zejména na dialogy postav a jejich niterné rozjímání nad smyslem všeho, co je obklopuje. Woolf tak manifestuje, že život probíhá i tehdy – a možná obzvlášť tehdy –, když se nic zásadního neděje.

Uhladit do kulata

Román ale nepochybně nabízí více než pouhý popis denní rutiny několika Angličanů z vyšší střední třídy. Virginia Woolf tu odkrývá dilemata, která jsou společná všem, až na vzácné momenty intimního sdílení však zůstávají tajemstvím. Většina postav si klade obdobné existenciální otázky a mnohé trpí šířavou touhou svěřit se: Róza od dětství hledá odvahu sdílet svůj traumatický zážitek z noční procházky, vhodná chvíle pro přiznání

však nikdy nepřichází; stud zvítězí i nad plukovníkem, a proto až do své smrti zamlčuje před dětmi svůj milostný vztah. Absence upřímného sdílení opakovaně vede postavy k představě, že všichni se přetvařují, klamou své okolí pokryteckými maskami a při každé příležitosti vedou řeči výhradně o sobě samých: „Panebože, zděsil se North, ona je stejně strašná jako oni! Uhlazená, neupřímná. Teď hovořili o *jejích* dětech. (...) Tohle je spiknutí, pomyslel si, parní válec, který všechno srovná a uhladí; uválčuje do stejnosti; uhladí do kulata.“

Obavy ze společenských konvencí nutí Pargiterovy stavět si kolem sebe obranné hradby, za které má možnost nahlédnout pouze čtenář. Ten do děje vstupuje zásadně prostřednictvím postavy, jejíž úhel pohledu román v daný moment upřednostňuje, a může tak postupně poznávat, že za onou defenzivní pózou probíhají obdobné myšlenkové procesy. „Kde vzniká myšlenka?“ přemýšlí Sally. „Jsme všichni lidská bytost, nebo jsme každý sám za sebe?“ ptá se Maggie, „Neměl by být život něco hmatatelného, co může člověk uchopit a podržet v ruce?“ uvažuje Eleanor. Když se Eleanor ptá své neteře na význam snů, Peggy s úsměvem přemítá: „Další z Eleanoriných otázek. Opravdu se dvě plus dvě rovná čtyři – a co je vlastně podstatou vesmíru?“ Stejně jako Eleanorin dotaz i otázky ostatních jedinců zůstávají nezodpověděny a většinou – snad z důvodu studu, strachu či nedostatečného pocitu bezpečí – raději i nevyřčené.

Řetězec neměnných myslí

I přes to, že román Virginie Woolf dává čtenáři schopnost nahlédnout do nitra postav, obtížně bychom v *Rocích* hledali byt jen náznaky osobního vývoje. Edward do románu vstupuje jako mladý vzdělanec a po padesáti letech není o moc víc než starým intelektuálem. Dokonce i Rózin dynamický život sufražetky navazuje na její dětskou nelibost k zákazům a nerovným příležitostem. Snad jen Eleanor, které román věnuje nejvíce prostoru, ve stáří opouští svou roli opatrovatelky a po vzoru Martina, jehož dobrodružné dopisy z cest jako mladá v bezpečí Londýna obdivovala, začíná cestovat. Otázky po smyslu existence si ale klade stále a zoufale doufá, že ji čeká ještě nějaký další život: „Tenhle je příliš krátký, příliš rozbítý na kousky. A my vůbec nic nevíme, dokonce ani o sobě. Teprve se učíme chápat tu a tam něco, uvažovala.“

Onen další život, po kterém Eleanor touží, přichází v nové generaci, a ačkoli si postavy z vlastní nevědomosti častokrát idylizují životy těch druhých – „byla to úžasná generace,“ domnívá se Peggy, „ale vždyť vy máte život o tolik zajímavější, než jsme měli my,“ namítá Eleanor –, prožitek obou stran je v mnohém takřka totožný. Virginia Woolf v *Rocích* dokazuje svůj výrok z roku 1903, tedy že „každá současně živá mysl je tvořena tím samým jako mysl Plata a Euripida“. Podařilo se jí zachytit čas nekonečně plynoucí, který vrývá vrásky do lidských obličejů, zabarvuje listy, aby je nechal zmrznout pod sněhem, a na jaře probouzí nový život; čas, který s sebou přináší příští generace plné týchž nezodpověditelných otázek. Zároveň zde však figuruje čas osobní, který nejen tiká, ale především odtikává momenty do konce, čas života sevřeného limity, který se nezastaví ani během rutinní jízdy omnibusem. „A nakonec všechno pokračuje dál běžným každodenním životem.“ Přesně tak, jak Virginia Woolf plánovala.

Autorka studuje komparatistiku.

Virginia Woolfová: *Roky*. Přeložila Zuzana Mayerová. Odeon, Praha 2021, 464 stran.

Orlando*

Pár slov o těle s hvězdičkou

Prozaická i esejistická tvorba Virginie Woolf patří ke klíčovým textům feministického myšlení. Fluidní genderová identita titulní postavy románu Orlando potvrzuje, že gender i tělo se stávají kulturním konstruktem, jenž za vydatné pomoci jazykové sémantiky znevýhodňuje veškerou jinakost. Coby textová figura se však Orlando přibližuje utopii neutrálního jazyka.

KATEŘINA BÁRTKOVÁ

Větou „On – neboť o jeho pohlaví nebylo pochyb“ začíná román Virginie Woolf *Orlando* z roku 1928 (česky 1929). Vypravěč (fikční autor Orlando*iny biografie) nás touto vsuvkou připravuje na zvrat, který nastane v necelé polovině děje. Orlando, zklamáný láskou i poezií, odhodlaný strávit zbytek života jen se svými psy, opouští Londýn sedmnáctého století, aby se stal zvláštním vyslancem v Cařihradu. Po svém jmenování vévodou a bujaré oslavě doprovázející ceremonii se uchýlí na své lože a usne. I přes nepokoje, které v městě propuknou, prospí celý týden. Po tomto až iniciačním spánku se probere, ovšem ne jako muž, ale jako žena. Na rozdíl od jiných literárních transformací lady Orlando nepropadá panice, znepokojení, ba ani překvapení. Obleče se do tureckých neutrálních šatů, přidá se ke skupině „cikánů“ a po několika měsících se jako žena vrátí do Anglie.

Ačkoli z dnešního pohledu gender a queer teorií by bylo možné hlavní postavu románu charakterizovat jako pohlavně nebinární nebo genderově fluidní, jazyk, jímž Woolf, potažmo překladatelky Saša Jílovská a Kateřina Hilská píše, binární a genericky maskuliní je. Přestože se jazykové struktury destabilizují složitě, v této úvaze se o to minimálně pokusím. V dělení „on“ a „ona“ vycházím z užití v knize, v případech reference k postavě komplexně používám obě gramatické varianty zároveň. Ve snaze nenarušit plynulost textu hvězdičkuji jen v případě deklinace vlastních jmen, zájmena, přídavná jména a slovesa přizpůsobuji rodu, kterým je Orlando v daný moment opatřen*a.

Materialita těla

Vypravěčský hlas nepopisuje, co přesně z Orlando*y dělá ženu, její ženství prostě konstatuje jako fakt. Obratem však dodává, že vnitřně i mentálně zůstala stejná, v podstatě nezměněná. Nečekaná změna pohlaví ji sice neznepokojuje, u jejího okolí ale vyvolá řadu emocí a názorů. „Mnozí lidé, když celou věc zvážili a došli k názoru, že taková proměna je proti přírodě, se snažili dokázat, 1. že Orlando vždycky ženou byl, 2. že Orlando dosud je mužem.“ Otázka ale není, kdy Orlando je či není mužem nebo ženou, protože první a druhá teze se nevylučují, ale platí zároveň. Možná právě proto lady Orlando celou situaci přijímá jakoby nic. Pro ni biologické pohlaví nehraje žádnou roli, ale zásadně změnil její postavení ve společnosti. Nejenže v podstatě přijde o veškerý svůj majetek, jelikož jako žena nemá právo vlastnit, ale také se výrazně zredukuje její svoboda. Jako „lady“ Orlando nemůže sama do společnosti, a je tedy naprosto závislá na mužích.

Otázka by tedy měla znít, co Orlando*u ženou dělá. Woolf nerozlišuje mezi fyzickými tělesnými znaky, sociálním pohlavím a sexuální identifikací. To vše je v jejím pojetí pohlaví, které se u Orlando*y konstantně mění. Pokud filosofka Judith Butler chápe gender jako sociální konstrukt, jenž nemá s pohlavím nic společného a je „pouze“ předváděn,

v románu *Orlando* „doing gender“ stojí na převlékání jako jednom z nejsilnějších způsobů jeho demonstrace. Orlando běžně nosí mužské šaty, jejichž volbou volí mužské pohlaví. Ovšem i oblečení je pevně zakomponováno ve fungování patriarchálního systému. „Lady“ Orlando najednou nemá volnou ruku, aby se mohla chopit meče, ale musí si jí přidržovat satén, aby jí nesklouzl z ramen. Na svět se nedívá zpřímá, jako by tu byl uspořádan podle ní, ale úkosem. Tělesnost, charakteristická pro hlavní*ho hrdinu*ku, ale i další postavy, se transformuje společně s oděvem. Ti, kteří se jeví jako muži, jsou ženami a naopak. Pohlaví se stává maskou, performancí umožňující aspoň částečně narušit dominantní sexuální řád.

V čekárně před proměnu

Orlandova*ina androgynita pro Virginii Woolf funguje jako symbol celistvosti a komplexní koexistence protikladů. Jednak se stává nástrojem kritiky patriarchátu, jelikož demonstruje nerovnoprávnost mezi pohlavími, zároveň je ale i nerealizovatelnou fantazií o ideálu. V autorčině esej *Vlastní pokoj* (1928, česky 1998) je androgynní mysl vystavěna jako dokonalá fúze bytí. Jen ti, jejichž „já“ není výhradně maskulinní nebo femininní, mohou docílit přirozené kreativity a umělécké senzibility. Ačkoli raná druhá vlna feminismu androgynitu jako „třetí pohlaví“ viděla jako možnost destabilizace binárních opozic mužský-ženský, pozdější feministická kritika ho právě kvůli jeho dualistické podstatě kritizovala. „Ženské pohlaví nikdy není jedno,“ píše filosofka a feministka Luce Irigaray. Přijmeme-li tezi, že Orlando je androgyn, můžeme se vrátit k otázce, proč si jeho*její okolí, vypravěcí subjekt i čtenář*ka myslí, že jde buď o ženu, nebo o muže. Jeho*její vzhled či chování lze charakterizovat jako nebinární, fluidní, fyzicky ani psychicky konzistentně neuchopitelné. Orlandovo*ino pohlaví je konstruováno pouze skrze jazyk. Tak jako v první větě zazní „on – neboť o jeho pohlaví nebylo pochyb“, čímž se Orlando stane mužem, se díky zvolání „byl ženou“ stane ženou.

Binarita jazyka, která hlavní postavě nutně přiřazuje osobní zájmeno i metafyzické

tělo, v románu na krátkém úseku přestává platit. Poté, co se Orlando probudí a je spatřen*a přítomnými, se jde umýt a převléct do koupelny. Opustí scénu, na níž se odehrává dramatická situace, čehož vypravěčský hlas využije ke krátkému shrnutí toho, co se vlastně stalo. V této chvíli, kdy Orlando není „vidět“, v podstatě v mezechase před druhou sémantickou proměnou, vypravěč o Orlandě*ovi nereferuje ani v mužském, ani v ženském rodě, ale používá zájmeno „oni“. Orlandina*ova nebinarita je tak jazykově uznána pouze na ten krátký okamžik, kdy je zavřená*ý v koupelně, a až s novým oděvem stvrdí svou sexuální identitu. Tělo se stává kulturním konstruktem, který nepopíratelně znevýhodňuje vše, co je chápáno jako „jiné“, totiž ženské, cizí a neheterosexuální.

Fetiš psaní

Textový materialismus se neprojevuje pouze v konstrukci těla a v sémantické funkci jazyka, která ho reprodukuje, ale i ve smyslu vytváření textu. Pomyslné plynutí inkoustu „v kas-kádách nedobrovolné inspirace“, symbolika pera, rozkoš z psaní, ale i otázka, kdo má právo psát a kdo se dívat, prolíná celým románem a v podstatě nepřímou předbílá myšlenkám ženského psaní a kritiky falocentrismu, které se později objevují u Luce Irigaray nebo Hélène Cixous. Woolf ovšem motiv pera a inkoustu jako falického symbolu mužské kreativity převrací, a tím i kritizuje. Orlando píše jako žena i jako muž a uznání své práce nezíská v závislosti na pohlavní identifikaci, ale na základě kvality textu samotného. Přesto však nejdříve musí vyřešit metaforický problém absence snubního prstýnku na své ruce, který jí znemožňuje psát. Jen žena, která má prostředky, totiž peníze a vlastní pokoj, se může stát tvůrkyní.

Orlando je nejen postavou, ale i textovou figurou, která podřívá generickou maskulinitu a alespoň zdánlivě se přibližuje utopii neutrálního jazyka. Dnešní čtení ale otevírá text i za hranice pohlavní binarity a ukazuje, že pohlaví je víc než jen dvě. Orlando se volně pohybuje mezi označeními transgenderský, nebinární nebo genderově fluidní a ukazuje, jak vrtkává je pohlavní identifikace.

Autorka je komparatistka.

BÁSNIČKA REDUKCE

Právo na zádumčivost

MARTIN LUKÁŠ

Mám kamaráda, který mi opakovaně vypráví o svém setkání s Jiřím Pištorou. O jeho elegantní vizáži, na polovinu šedesátých let moderním, krátkém sestřihu (pleš teprve přicházela). O schopnosti citovat ve vinárně před holkama zpoměti Shakespeareovy verše v originále. O jeho zádumčivém obličejí.

Kamarádovo vyprávění, přesněji řečeno, představy, které podněcuje, honí se mi hlavou, kdykoli Pištoru čtu. Některé verše jeho prvotiny Hodiny v řece (1961) působí dojmem natolik jednotným, že je obtížné proniknout přes jejich náladu ke slovům, uvědomit si, co se tu vlastně říká: „Padám/ jen tak,/ okolo tvého okna padám,/ aby ti bylo šťastně líto,/ že padá listí.“ Neříká se toho zrovna moc. Člověk cítí, kolik je na straně prostoru mezi těmi nehledanými slovy, ale v tom prostoru může být každý okamžitě, blaženě celý. Obvykle, vlastně skoro výhradně se tu neříká, co se míní.

Hodiny v řece začínají povodní, pokračují melancholickým, vždycky trochu zjištěným proudem, který, zdá se, žene básníkovu obraznost kupředu hlavně kvůli rytmu a rýmu. Takový rytmus by se dal nejlíp měřit elektrokardiografem. Vidělo by se, že přeryvům a zádrhelům v rytmu básně odpovídají momenty zoufalých vzepětí a závrtných pádů vědomí, které se pro samý prožitek nemá ani kdy volně nadechnout. Nejen nicota, i krása provokuje tutéž krajní, vegetativní reakci: „Za cestou vyšlo pole lun./ A pravý měsíc/ na lodyze ticha/ nám bez škrábnutí stíny sňal./ Najednou ani není o čem dýchat,/ natož/ mluvit dál,// najednou člověk jenom padá/ pomalu padá za svým stínem.“

Jistotu stálého kolísání životní smělosti ohlašuje prvních šest veršů sbírky: „Už od svítání místo řeky/ stoupaly obzory./ A voda, hmota tolik let,/ najednou stávala se někým,/ kdo ožil/ zešilet.“ Pištora vidí přesně nesamozřejmost (mladého) života, který ostatní naopak zcela samozřejmě předpokládají. Nejistota plodí zázraky i netrpělivá gesta. V návalu konečnosti bys tak nejraději objal všechno „a hvězdy a topoly a každé nadechnutí“. Strojek života si, pravda, vede pořád směle, ale začíná už hrkat, rýmy se lámou, lítostné obrázky střídají znepokojující objevy: „Ten večer vyšlo balkonů,/ že města byla prádelníky,/ jimž rozsvítili v zásuvkách.“ Co je to za puzení, které nutí člověka takhle se vzrušovat, a hned na ulici? Nebo jinak: Kdo nevidí na těle města obrazy, symboly, podobenství?

Pištorovo historicky zděděné povědomí o pohotovosti sounáležitosti se světem, který musí zákonitě někam směřovat, ne a ne se sejít s neodbytnou pravdou jeho osobní zkušenosti. Ortenovské (sebe)chlácholení dítěte, usazeného mezi důvěrnými známými věcmi, horlivě, úlevně přechází v dospělé mluvení za sebe a pro druhé, roztřeseným prstem obtahující nevábné linie budoucích zvratů, zvykající si na steskem „vytopené samoty“. Co může být v lidském vědomí trvalejšího než čas a voda, která ho nese? Jak liché jsou proti nim všechny ty řídké, notně destilované ohlasy budovalských provolání: „Člověk má obě oči zepředu/ jen kvůli naději,// a kvůli naději má svět.“ Kdepak, člověk Pištora má oči zádumčivé.

Jiří Pištora: *Hodiny v řece*. Československý spisovatel, Praha 1961, 84 stran.



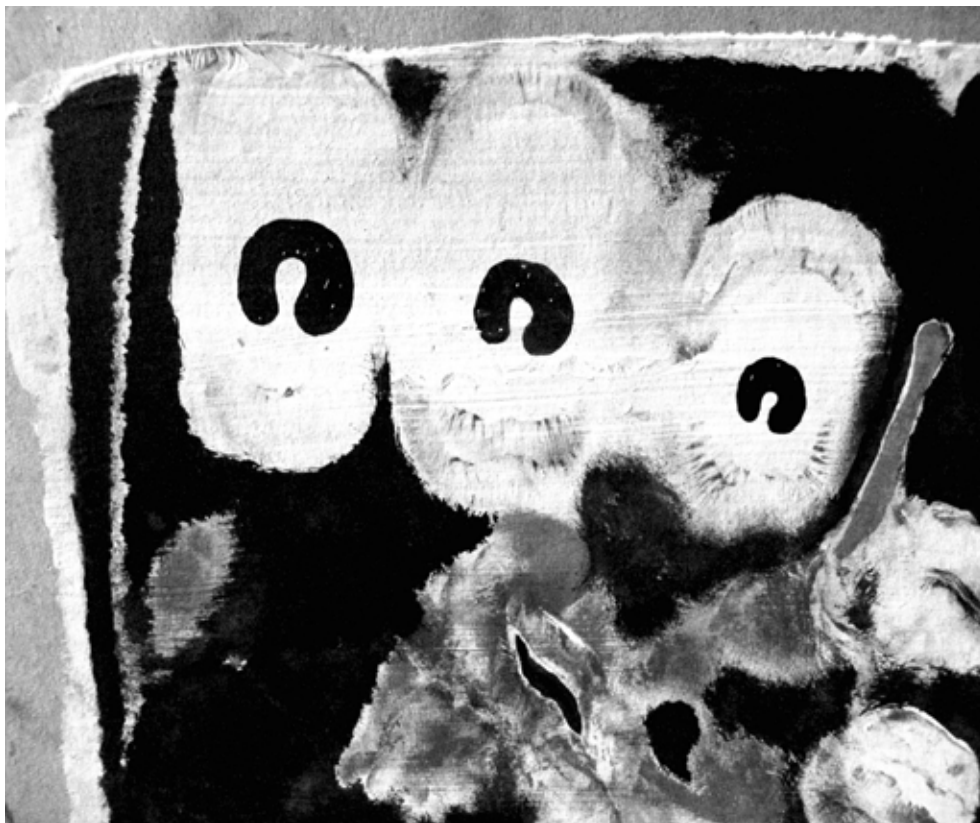
Alice Austen: Klub zatracených, 1891

Úlomky fajánse

Proustovské sny Hélé Béji

Přestože severní a jižní břeh Středozemního moře spolu už více než dva tisíce let vedou živý dialog, maghrebským frankofonním romanopiscům se často přisuzuje inspirace Kafkou, Joycem, Borgesem. A mnohdy se opomíjí, že četli také Proustovo *Hledání ztraceného času*. Jak to vypadá, když se ikonického díla francouzského modernismu chopí tuniská spisovatelka?

MÍLA JANIŠOVÁ



Eliška Plyš: Bez názvu, 2002

Když v roce 1919 obdržel druhý díl Proustova cyklu *Hledání ztraceného času*, nazvaný *Ve stínu kvetoucích dívek*, Goncourtovu cenu, vyvolal vášnivou polemiku, neřkuli skandál. Dobová levicová média označila Prousta za pracovitěho snoba, navíc „nekonečně otravného“. Dnes už snad o literárních kvalitách, inovativnosti a inspirativnosti *Hledání ztraceného času* (1913–1927, česky 1927–1930) nikdo s alespoň průměrným vzděláním nepochybuje. Ba co víc, i desítky let po vydání prvního dílu vybízí tento rozsáhlý cyklus k následování či – jak bychom dnes možná řekli – coververzím.

Za jednu z těch velmi zdařilých lze považovat román *L'Oeil du jour* (Okno dne, 1985) tuniské esejistky, spisovatelky a zakladatelky vysoké školy zaměřené na literaturu Hélé Béji (1948). Podobně jako Proustovi se jí dostalo skvělého vzdělání. Vyrostla v rodině ministra tuniské vlády, matka pocházela z vysoce postavené rodiny. Autorka jako první Tunisanka získala francouzský titul *professeur agrégé* v oboru literatury. Zastávala významný post v UNESCO, vyučovala literaturu na prestižních univerzitách. Několik let života mimo Tunisko jí umožnilo zaujmout patřičný odstup, díky němuž, opět podobně jako Proust, dokázala ironicky nahlížet stav soudobé tuniské společnosti a také podrobit hlubinnému zkoumání sebe samu a své místo ve světě.

Muzeum každodennosti

Okno dne představuje svého druhu přepis Proustova cyklu v tuniském podání. Vypravěčka s autobiografickými rysy přijíždí z Francie do Tunisu, kde stráví několik dní dovolené v domě své babičky, která pro ni stejně jako pro Marcela v Proustově románu, především v jeho třetím díle, znamená zcela ikonickou postavu spojenou s dětstvím a zároveň symbol archaického, mizejícího světa.

Příběh odehrávající se v jednom dni ohraničuje spánek, přesněji probuzení a usínání při východu a západu slunce – oka dne. Znalci Proustova díla již jistě tuší, že probuzení se protahuje, vypravěčka dlouho lavíruje na hranici mezi sněním a bdělostí, stížena jakousi paralyzující malátností. Zatímco Marcelo probouzení, jímž vstupujeme do celého cyklu, je stavem, kdy „něžně tiskl tváře ke krásným oblinám podušky, které svou plnou svěžestí připomínají tváře našeho dětství“ a v němž „vířivé a zmatené evokace netrvaly nikdy déle než pár vteřin“, mladé ženě trvá

nekonečně dlouho, než se z otěží spánku definitivně vymaní, než se z primitivní nehybnosti nebytí vrátí do zřetelného prostoru a času. Na vině je jistě Boutellis, démon mocný tak, že dokáže svévolně uvrhnout spáče do temné noční můry. „Nevyslovitelná byla úleva z probuzení v pokoji, kde se poženaný začátek dne dotýkal protějšího břehu nicoty. Proti houštinám mé noční můry se vztyčil archanděl probuzení zahalený do záhybů závěsů, jejichž barva tango, jak babička označovala nenapodobitelnou žlut s odstínem mezi plavou, oranžovou a šafránovou, potichu nechávala znovu zrodit den v mém srdci.“

O vypravěčce se toho mnoho nedozvíme, přesto čtenář zůstává po celou dobu odkázaný na její pohled a vnímání. Prostor domu, jenž představuje poslední oázu, prastaré jádro uvnitř šeredného modernizujícího se města, i vnější prostor nahlížíme jejíma očima. Klíčem k jeho pochopení i k pochopení vypravěččina vztahu ke světu jsou, zdá se, věci povýšené na spirituální předměty. Snad dokážou uchovat půvab tradice, opravdového, nezkaženého světa. „Mezi noblesou, s jakou babička přijímá ztrátu věci, jakkoli cenné, a touhou, s níž uchovává i sebezničenější předmět, panuje očividný kontrast. Nepatrné rezavé hodinové ručičce, plesnivým čokoládám, vlhkým doutníčkům, víčkům od lahví, starým toaletním taštičkám, košíčkům, prázdným flakonům, vysloužilým miskám na cukrovinky, kasičkám, nicotnostem, které by už jinde dávno vyhodili do odpadu, se u ní dostává rovného zacházení. Nic není opomíjeno, šperky se uklízejí se stejnou pozorností jako laciné kapesníky, vše je s muzejní přesností zaneseno do inventáře babiččiny paměti.“ Věci jsou nositelkami paměti, „živoucím muzeem každodennosti“.

Za zdi babiččina domu

Vypravěčka, zdánlivě soustředěná jen na sebe, své prožívání a vjemy, však ve skutečnosti neustále nabízí postřehy pozorovatelky privilegované svou jinakostí – zkušeností života jinde. Pomocí zcizovacích efektů, odstupů, střídání pohledu shora a mikroskopického záběru na detail realisticky vykresluje soudobou tuniskou společnost zahleděnou do vlastní iluze modernity a nezávislosti. Nemilosrdné skelety ohavných betonových staveb prokládané zmalovanými obličejí vyhaslých žen „v nejlepších letech“, bezvýznamné postavy zpité mocí, jako celník na letišti

či odporně povýšená učitelka literatury jen umocňují rozdvojení, které vypravěčka tváří v tvář vlastní kultuře pociťuje. Jakému světu patří? Tuniská modernost je jen karikaturou sebe samé, tradice mizí a zůstávají po ní nepolapitelné vzpomínky. Babička, záruka starého světa, i její dům poskytují útěchu, ovšem odvézt si je s sebou na konci prázdnin do Evropy nelze. „Čas, který tady ubíhá, není než obrazem uzavřeného světa, zlehounka dýchajícího.“ Tragickému zákonu času nakonec podléhají i předměty, zprvu vnímané jako hráz proti jeho působení, unikají a s nimi i „já“, jež bude potřeba znovu ustavit.

Protagonistka si připadá jako cizí bytost, stížená „dušivou jinakostí“. Už v úvodní scéně, jež evokuje noční mýru a následné probuzení, pociťuje své tělo jako jeskyni hrůzy, odcizena sama sobě, svému vědomí. Jakkoli nostalgicky později, během dne, nahlíží na svět uzavřený ve zdech babiččina domu, jakkoli archetypální je pro ni sama postava babičky coby tradiční maghrebské ženy, další ráno s sebou přinese nutnost návratu do Francie. Dnes se ještě může „zoufale prohrabávat střepy obrazů jako úlomky fajánse, kterými někdy, aby se ušetřilo, dláždíme cestičky v zahradách“, ještě lze do paměti ukládat tisíce fotografických obtisků milovaných míst, jenže i ty budou nakonec připomínat pohlednice na stojanech v obchodech pro turisty. Navíc s nostalgií a sentimentem je nutno zacházet obezřetně, s jistou dávkou dekadentnosti a ironie, jinak se šperk pečlivě uchovávaný ve vzpomínce promění v cetku, ohyzdný suvenýr z cest. Paměť nás zrazuje už v přítomných chvílích a budoucnost se zdá ponurá.

Na švu kultur

Román *Okno dne* v mnoha ohledech kopíruje *Hledání ztraceného času*, ať už v rovině obrazů, postav, barev, smyslového prožívání, hluboké introspekce nebo stylistických figur. A přece jej nelze vnímat jako prostý pastiš. Zatímco Proust stojí na rozhraní věků, Hélé Béji žije především na švu kultur a její rozpolcenost, zároveň modernistická i postmoderní, i potřeba se znovu scelit pramení právě z této kolize. Rodné město jí při pohledu z letadla připadá jako „neznámá kolébka“. Srážka mezi tradicí a modernitou, starým a novým, známým a cizím se u Hélé Béji odehrává také v jazyce – v jazyce druhého. Aniž přitom třímá v ruce obvyklé hlučné zbraně autorů postkoloniálních literatur, tedy slova jako identita, odcizení, ztráta... Román tak nemíří k obvinění ani k flagelantství. Její jazyk je proustovsky subtilní, neokázalý, plný nevťiravých arabesk vyjadřujících problematický vztah k sobě samé. Jen tam, kde se proustovské sebepoznání odehrává v čím dál uzavřenějším prostoru, nesměruje k vysvobození, nabízí Hélé Béji naději. Těžko říct, zda nakonec barvy, zvuky, vůně a babiččina každodenní modlitba, která má ateistické vnuče zajistit slavnostní vstup do Ráje, sehraji roli Proustovy madlenky. Každopádně kruh paměti se uzavře a vypravěčka se smířená vrací do Francie – do světa, kterému nyní patří.

Autorka je romanistka.

Š

ŠRÁMKOVA
SOBOTKA

65. ROČNÍK
FESTIVALU
ČESKÉHO JAZYKA,
ŘEČI A LITERATURY

Potkejme se v soboteckých lukách! Objevujte s námi opět nové možnosti, jak nazírat poezii, literaturu a slovesnou kulturu, ale také didaktiku češtiny. Letos budeme putovat

OD FOLKLORU K FOLKLORU

krajinou mýtů, pohádek a lidové moudrosti, nevyhneme se však ani městskému folkloru a nebo internetovým memům.

3–10 / 7 / 2021

Folklor bude prostupovat jak programem zahrnujícím odborné přednášky, besedy, divadla, koncerty nebo autorská a scénická čtení, tak tvůrčími a didaktickými dílnami pro dospělé i děti. **Přijďte si užít týden s jazykem, řečí a literaturou v malebném prostředí Českého ráje!**

sramkovasobotka.cz

Metafyzika meče a magie

New weird fantasy Chmurný válečník

Chmurný válečník skotského spisovatele Alistaira Rennieho je velmi nestandardní odpověď na současný vzmach žánrové literatury. Ačkoli se v zásadě jedná jen o zběsilý sled soubojů zásvětních superzabijáků, spíše než o typickou fantasy jde o imaginativní ponor do podvědomí či pralátky fantastického žánru.

ANTONÍN TESAŘ

Literární odvětví weird fiction je dnes považováno za jeden z důležitých kořenů současné fantastiky. Tvorba autorů jako H. P. Lovecraft, Robert E. Howard nebo Clark Ashton Smith výrazně ovlivnila dnešní žánry hrdinské fantasy, hororu, ale i science fiction. Pro weird fiction je ale typické, že to, co dnes vnímáme jako samostatné žánry, v ní existovalo ve smíšené, nerozlišené podobě. Také hnutí new weird z přelomu tisíciletí, které většina čtenářů zná zejména z knih Chiny Miévilla a Jeffa VanderMeera, si z původní weird fiction vzalo mimo jiné i návrat do stavu, kde se nedá určit, v jakém z mnoha subžánrů fantastiky se právě nacházíme. Román *Chmurný válečník* (BleakWarrior, 2016) od začínajícího skotského autora Alistaira Rennieho je označován škatulkou new weird fantasy, která je v tomto kontextu trochu protismyslná. Oproti všemožným větším současně fantasy jde ale kniha skutečně vlastní paralelní cestou.

Protoplazma a imaginace

V *Chmurném válečníkovi* je mnohem víc Howardova vitalismu a Smithovy morbidity než tolkienovského smyslu pro mytologickou epiku, ale zároveň to není ani typický zástupce sword and sorcery. Dá se chápat jako ponor do hlubších, podvědomějších vrstev textů

klasiků weird žánru, do pudovější, imaginativnější a chaotičtější žánrové pralátky. Odkazy k protoplazmě a imaginaci jsou u *Chmurného válečníka* naprosto namístě. Příběh o skupině nelidských bojovníků, kteří jedinou náplň a smysl života vidí ve vzájemném vraždění, působí spíš jako tok groteskně brutálních scének než jako epické vyprávění zasazené do pečlivě promyšleného fantasy světa. V nějakém ohledu budí dojem živelné surreálné prózy vznikající z okamžité inspirace, zároveň je ale jasné, že Rennie ví, v jakých mantinelech svou fantazii drží a na jakých principech svůj smyšlený časoprostor staví.

Z řady pasáží by se mohlo zdát, že jde o groteskní postmoderní hříčku. Charaktery postav jsou v podstatě definovány nějakou bizarní superschopností (včetně nesnesitelného smradu nebo zvyku vraždit výhradně pomocí kuchyňského náčiní), což do velké míry platí i pro titulního hrdinu. Mnoho situací je navíc popsáno s lehkou nadsázkou. Přesto má kniha daleko k ironickému braku, jaký pěstuje i řada českých autorů fantastiky. V mnoha jiných ohledech je to totiž čtení, které naopak nárokům zábavné, snadno stravitelné a prvoplánově provokativní literatury záměrně vzdoruje. Rennie ostatně k románu

sám složil hudební soundtrack, v němž ale nezní energický power metal spojovaný s brakovou fantasy, nýbrž temný ambient, který energii dává v hutných, pomalých vlnách.

Nelineární superzabijáci

Děj je založen v podstatě na nekonečných variacích na tutéž situaci – superzabiják či skupinka superzabijáků potkává jiné superzabijáky a dojde mezi nimi k brutálnímu souboji. Přes vynalézavý arzenál groteskních schopností je kniha tím pádem záměrně repetitivní a podtrhuje celkový obraz světa vystavěného na principu permanentní války všeho se vším, který Rennie vědomě buduje. Když autor občas sáhne k vysloveně metafyzickým pasážím, je z nich ještě jasnější, že základním instinktem přírody v jeho světě je vůle k destrukci. Většina děje se navíc odehrává v jakémsi zásvětí, kde žijí „nelineární tvorové“, pro něž jsou obyčejní lidé nižším a v zásadě nezajímavým živočišným druhem, na jehož civilizaci, ale vlastně i jednotlivých tělech nicméně parazitují. Nelineární válečníci zároveň nejsou božské či andělské bytosti, ale právě naopak osobnosti ztělesňující pudové, afektivní a živočišné jednání.

Svým způsobem jako vtip vyznívá i to, že se *Chmurný válečník* prezentuje jako první díl plánované románové série a má otevřený konec. Na rozdíl od typických fantasy světů rozvržených tak, aby v nich pořád bylo co objevovat, je univerzum Rennieho knihy sice permanentně vychýlené do pestré směsky totálních extrémů, ale tento karneval krajností tu slouží jen k bezúčtnému a monotónnímu uplatňování stále týčchž vražedných instinktů. Oproti klasické weird literatuře dělá Rennie právě onen postmoderní krok „za kulisy“, do metafyzických a metafikčních hlubin, kde se ze čtení plného temných slasť stává čtení o temných slastech.

Alistair Rennie: Chmurný válečník. Přeložil Roman Tilcer. Planeta9, Praha 2021, 352 stran.



Kresba Jakub Hrdlička

literární zápisník

Nenávist, co se rychle drolí

JAKUB VANÍČEK

Stává se mi to poměrně často – poněkud trapné situace, kdy se v antikvariátu do polic s knihami zavrtá zvláštní, tak jaksi automaticky nabručený muž, většinou stařeckého věku. Bere do ruky jeden svazek za druhým, listuje a s gustem prozrazujícím šílence formuluje tiché, jasně nesouhlasné poznámky. Každý obor má své blázný a tichou polemiku svede jak čtenář knih o letectví, tak i lidový politolog. Zažil jsem krásné scény: to, když mumláni přerůstalo v hlasitý monolog plný nesouviselých výčitek, když pravidelný návštěvník najednou zbělal, vytáhl Halíka a tak tak že s ním nemrští o zem. A nedávno, jen co jsem ukončil dlouhodobou dovolenku metalurga, vyjevil se mi sám duch pomsty. Očichával hřbety knih a znenadání vyškubl z řady *Dialektiku osvícenství*. Štítivě ji držel ve dvou prstech jak chciplého potkana a přitom před zraky milovníků památek, listujících v útěsném Sedláčkově, spustil pětiminutovou tirádu v duchu: tato kniha může za všechny ty zmatky, ve kterých dnes žijeme, tato kniha zničila krásné dědictví generací, kvůli téhle

knize si už před světem nemůže být jistá žádná rodina, a tak dále.

Naučil jsem se za ta léta, že s takovými lidmi se musí zacházet jako s těkavinou – jen co se rozparádí, otevřít krám dokořán a zamezit třeba sebemenší jiskřičce odporu. I monologisté totiž utichají, po prudkém odparu škodlivých idejí se ani u nich jaksi z podstaty nedostavuje orgastický zážitek, naopak, prostor ovládne zámka. Přihlížeji-li navíc sedláčkovci, je věc o to zábavnější; právě oni většinou těžko snášejí, když jim někdo ruší prohlídky reprodukci rozvalin. Ovšem i kdyby nezasáhli, žádná řeč netrvá věčně, natož ta teatrální, ticho nastane docela rychle, mluvkva si najednou uvědomí, že neprolétá vzdálenou galaxií, ale že stojí na konkrétním místě, venku že zurčí kašna, po ulici projíždějí auta, ze zastávky se ozývají hlasy dětí. Rychle přijde takřikající k sobě a buďto se pokusí trapný výstup uzavřít krátkým shrnutím podstatného, anebo knihu zasune zpátky do řady a překotně se pakuje do dveří – takové ale nemám rád, zatímco totiž jejich těla mizí v dál, v místnosti zůstává divný vzduch, zasmradně to všechno oděrem životní mizérie, kterou kdosi na pokraji zoufalství vykřičel do nahodilých účastníků svého vlastního lapsu. Pod tlakem situace, již tihle tragédi neumějí využít ve vlastní prospěch, nezbyvá než prolisťovat dotčený spisek a pokusit se nalézt alespoň fragmenty vět, které dokázaly rozproudit vlny nenávisti. Ovšem příznějme na rovinu, taková návštěvníci se dají každoročně spočítat na prstech jedné ruky a při troše soudnosti se na ně postupně lze adaptovat; objevují se ve chvílích, kdy vrcholí řada

pošmourných, deštivých, studených, anebo naopak nesnesitelně parných dní.

Pak je tu ale typ číslo jedna, který se chce na svém protestspeaku s ostatními domluvit. Konsenzuálních blouznivců je zatím nejvíce, často přicházejí ze směru od cukrárny, a dostanete-li se do jejich tělesné blízkosti, nezaráží vás, když rozeznáte v jejich dechu tóny lískového oříšku, smetany nebo čokolády. A takového člověka je radost chytit za slovo. Viz poslední případ: Ale cožeto, křesťanské kořeny naší civilizace, říkáte? No tak schválně, tam na kraji police ta khaki tlustice (*Vychovatel* Klementa Alexandrijského)... To že neznáte? Tak to ale máte škodu, schválně si ji na chvíli vezměte do křesla a prolistujte, ono je úplně jedno, na kterou padnete stránku, ta je těmi kořeny prorostlá tak, že budete ještě večer prosit za odpuštění a sepisovat si své hříchy... Starý? No je to starý, to je pravda, na to ovšem nezbyvá než odpovědět, že Adorno je zas dost mladý, aby mohl za všechnu tu zkázu... A přece se tu nebudeme hádat, jestli je támhleten zlý nebo dobrý, v tom se nakonec nikdo nevyzná... Nemám to úplně ve zvyku, nicméně na ptáčka je třeba trochu zatlačit, pěknou písničku si pak už zazpívá sám. Nešťastník vrací *Dialektiku* na své místo, pomalu sune ruku po polici a se špatně skrývanou neochotou si odnáší do křesla strašlivého Klementa. A tam teprve začíná tanec.

V mezičase prodávám pětikilového Sedláčka, turisté míří zrychleným tempem ke dveřím a ještě naposledy si prohlížejí nezbedníka. Ten se opět vrtí; jen co přelétne pár odstavců, někde odspodu jeho věčně nepokojné

čtenářské duše se začnou uvolňovat těkavé látky. Praxe naučí, že má-li být jejich potenciál plně realizován, musí být výběr protitextu proveden intuitivně a nejlépe tak, aby odpovídal politickému/ideologickému binárnímu klíči. Proti *Dialektice* šmahem nabídnout *Vychovatele* a slepě doufat, že ideální případ nemůže nikdy nastat a že dotýčný ze všeho nejradši pléduje pro pravé hodnoty, aby je vzápětí mohl porušovat. Pak už stačí jen chvíle a ozubená kola se roztáčí, pěkně proti sobě lomoží. Muž listuje knihou položenou na zakulaceném břiše, a jako by ho vedly síly prozřetelnosti, dolistuje během pár minut na stranu 297, odkud mi potichu čte: „Labužnické požitky si zaslouhují, aby byly označeny jmény, která nejsou pěkná a těžko se poslouchají: lačnost, obžerství (...). K těmto výrazům se hodí názvy jako masařky, tchoři, lichotníci, vyžírky a všeliké druhy příživníků pochlebných. Aby si mohli koupit požitky pro břicho, prodávají někteří rozum, jiní přátelství a další život. Plazí se po břiše, zvířata v lidské podobě, podle obrazu svého otce: lačného zvířete. Připadá mi, že ti, kdo pro ně vymysleli jméno rozmařilci, chtěli naznačit, jaké jsou konce takových lidí: zmar.“ Žilkoví na obličejí žádá si také četbu o pití, nestoudnou sebejistotu vytluče pasáž o pokoře. Po dvaceti minutách je zarputilec svátečně vyveden k diskusi o frankfurtské škole a za další půlhodinu vychází na ulici a v tašce si odnáší fungl novou *Dialektiku osvícenství*. Lze se s jistotou domnívat, že se co nevidět opět setkáme někdy uprostřed deštivého dne.

Autor je literární kritik a antikvář.

O síle atrakcí a zábavy

David Fincher a Tim Miller si zase dělají, co chtějí

Druhá série úspěšné antologie animovaných povídek Love, Death & Robots ukazuje, že ve sci-fi příbězích jde o víc než jen o lásku, smrt a roboty. To však nic nemění na tom, že se její tvůrci až příliš často právě s těmito třemi atrakcemi spokojili.

BORIS HOKR

V roce 2008 David Fincher ohlásil, že ve spolupráci s tehdy začínajícím animátorem a režisérem Timem Millerem plánuje natočit remake kultovního animovaného povídkového filmu *Heavy Metal* (1981). Projekt měl ovšem problémy s pokrytím nákladů, a oba tvůrci tak obrátili svou pozornost jinam. Po úspěchu Millerova celovečerního debutu *Deadpool* (2016) se rozhodli společný projekt oprášit. Výsledkem bylo osmnáct krátkých animovaných snímků zaštitěných Netflixem. Přestože dostali naprostou svobodu, není *Love, Death & Robots* stylově tak vyhraněný projekt, jako byl zmíněný *Heavy Metal*. Ten vycházel z výtvarné tradice slavného stejnojmenného komiksového magazínu, do nějž v době jeho vzniku přispívali například Enki Bilal, Guido Crepax nebo Milo Manara. Seriál nenabízí mezi svými animátory žádné velké jméno, a pokud můžeme mluvit o nějaké převládající stylové tendenci, je to rozvíjení počítačové animace a vizuálu moderních videoher, sem tam ozvláštněných vlivem japonského anime. Vzorem není Moebius, ale Play Station.

Melancholie i humor

První sérii tvořily až na dvě výjimky adaptace povídek. V některých případech – především se to týká adaptací Marka Kloose *Shape Shifters* a *Lucky 13* – šlo sice o akční jednohubky, ale tvůrci se chopili i zajímavějších námětů. Autorem předlohy k steampunkově a antikonizačně laděné epizodě *Good Hunting* je

dynamicky vystavěnou akční scénu nebo se oddat až cameronovsky pojatému BFG.

Vzpouira robotických systémů

Druhá sezóna zdánlivě pokračuje v podobném duchu. Vizuálních experimentů ještě ubylo a většina epizod se spoléhá na 3D animaci. Ta je místy hyperrealistická (*Pop Squad*, *Snow in the Desert*), jindy na hraně karikatury (*Automated Customer Service*) nebo laděná do bezmála trnkovského vizuálu (*Tall Grass*). Skutečně však vybočuje pouze příběh *Ice*, který by s minimálními změnami mohl fungovat jako videoklip skupiny Gorillaz. Jakkoli je ale na první pohled druhá sezóna uniformnější, díky omezení na pouhých osm epizod se podařilo odstranit většinu hlušiny.

Pouhý výčet jmen autorů adaptovaných povídek naznačuje větší ambice vyprávět a zkoumat možnosti nikoli animace, ale žánru. Ne vždy jsou však tato očekávání bohužel naplněna a jednotlivé epizody se až příliš často uchylují opět do bezpečí nekomplikované zábavy.

Zřejmě nejvíc se to projevuje v *The Life Hutch*. V ní pilot havaruje na nehostinné planetě a navzdory zranění se dostane do předpřipraveného automatického záchranného bunkru. Zde však narazí na poškozeného robotického asistenta, se kterým musí svést boj o život. Předlohu napsal nejrozhněvanější muž americké science fiction Harlan Ellison, který si v podstatě předsevzal, že bude profesionální osinou v zadku. Adaptace však

i originálnější nastavení soupeřících stran: na jedné straně stojí důchodkyně snažící se zachránit život sobě a svému pudlíkovi, na straně druhé naštvaný vysavač, maniakálně odhodlaný udržet dům v čistotě i za cenu zničení všech forem života. Třetí stranu pak představuje hlas automatizované zákaznické linky, který hrdince kromě klasických číselných voleb nabízí i možnost obětovat mazlíčka či připlatit si za vyškrtnutí ze seznamu cílů určených k likvidaci. Jedná se o dokonalou grotesku plnou vizuálních gagů a absurdního humoru.

Nesmrtelní lidé a mrtvý obr

Naopak nejvážnějším kouskem druhé sezóny je *Pop Squad* podle povídky Paola Bacigalupiho, který je vedle Tada Chianga nejvýznamnějším sci-fi povídkářem posledních dvaceti let. Lidstvo objevilo látku umožňující žít navěky, avšak nesmrtelných může být jen omezený počet. Ti šťastnější tak mohou žít věčně, oddávat se ideálům a čerpat všechny benefity supertechnologické civilizace, ostatní jsou vyhoštěni mimo systém do plesnivých slumů a mají zakázáno plodit a vychovávat děti. Zatímco ve většině příběhů v obou sezónách je 3D animace oslavou akce a exotických planet, zde se ukazuje, že tento styl dokáže zachytit i emoce a především rostoucí pochybnosti, únavu a sebezhnusení, jež pociťuje hlavní hrdina živící se zabíjením nelegálních dětí.

Podobných kvalit dosahuje i závěrečná epizoda *The Drowned Giant*, jejíž předlohu napsal James. G. Ballard. Moře vyvrhne na pláž nedaleko malého městečka tělo mrtvého obra. A místní ho nejprve zkoumají, ale postupně ho začnou porcovat a zpracovávat. Příběh je meditací nad velikostí života i nevyhnutelností jeho konce a následného tělesného rozkladu. Zároveň je možné číst ho i úplně jinak: co když je „vyplavený obr“ antropomorfizující metaforou reálného obřího tvora, kterého jsou lidé zvyklí zabíjet a „vytěžovat“ – velryby?

Posledním vyloženě nadprůměrným dílem sezóny je *Snow in the Desert*, bodující přímočaře dobrodružným pojetím. Jde o adaptaci povídky britského spisovatele Neala Ashera, žijícího klasika cynické dobrodružné space opery, který si libuje ve vymýšlení co nejobskurnějších životních forem, především těch predátorských, a specifických biosystémů a potravních řetězců. Příběh je prostý: na zapadlé planetě probíhá hon na člověka s výjimečnými regenerativními schopnostmi. Ten ale získá nepravděpodobného spojence a konfrontuje své pronásledovatele. Asherova povídka představuje sebevědomou, vysoce stylizovanou brakovou zábavu s jasnými žánrovými mantinely – pro antologii *Love, Death & Robots*, která navzdory vyšším ambicím stále ještě staví především na atrakcích, tak poskytla naprosto ideální materiál.

Autor je literární publicista.

Love, Death & Robots. Netflix. USA 2019–2021.

Vytvořili Tim Miller a David Fincher.



Epizoda *The Drowned Giant* je meditací nad velikostí života i nevyhnutelností jeho konce. Foto Netflix

popularizátor čínské mytologie a fantastiky Ken Liu. Limity umělé inteligence zkoumal melancholický díl *Zima Blue* podle Alistaira Reynoldse, který byl v první sezóně zastoupen ještě klasicky vystavěným vesmírným hororem *Beyond the Aquilla Rift*. A za zmínku stojí i dvě humorně laděné epizody založené na příbězích Johna Scalziho, jenž ve svých románech vychází z tradice klasické space opery, ale zároveň se ji nebojí brát s nadhledem, nebo dokonce parodovat.

Scalzi je zároveň jedním z těch, kteří před několika lety výrazně zasáhli do debaty o odkazu Johna W. Campbella, významného editora, který se snažil dlouhodobě profilovat science fiction jako doménu bílých mužů dobývajících vesmír. Pro *Love, Death & Robots* je však příznačné, že tyto diskuse ignoruje a spoléhá především na zábavu. Obecně platí, že jednotlivé epizody jsou patřičně velkolepé a touží ukázat, že animace je v porovnání s klasickou kinematografií pro science fiction stále ještě zemí zaslíbenou. Spíše než o celistvé příběhy jde o historky, jejichž prostřednictvím lze ukázat exotickou lokaci, předvést

není rozhněvaná ani podvratná. Místo toho vidíme na obrazovkách svých počítačů další fyzickou performanci Michaela B. Jordana a v čase skákající vyprávění, jež má ospravedlnit pointu pro diváky, kteří by náhodou ztratili i ty nejjednodušší stopy a indicie na ploše pouhých deseti minut. Právě zklamání očekávání srážejí tuto historku pod ryze zábavné kousky *The Tall Grass* o ghúlech utocících na vlak zastavený v prérii a *All Through the House*, ve které dvě děcka narazí na „skutečného“ Santu Clause a musí čelit existenční otázkou: „Co kdybychom zlobili?“ Autorem předlohy *The Tall Grass* je mimochodem Joe R. Lansdale, spojovaný s jižanskou temnotou či přepálenou pulpovostí; stejně jako v případě dvou epizod v první sezóně ovšem do *Love, Death & Robots* nic z jeho extrémních poloh neproniklo.

Hřebíčkem do rakve „ellisonovského“ dílu pak je skutečnost, že zápletku „vzpouiry“ robotických systémů mnohem lépe a především satiričtěji zpracovala už úvodní epizoda sezóny *Automated Customer Service* (autorem předlohy je John Scalzi). Ta má

Mezi námi predátory

Komedie o znásilnění a pomstě Nadějná mladá žena

Koncem května přišel do kin debutový snímek americké režisérky Emerald Fennellové *Nadějná mladá žena*, který patřil k nejzajímavějším kandidátům letošních Oscarů. Žánr filmů o pomstě za znásilnění se tu převrací do polohy ironického komentáře rape culture.

TOMÁŠ GRUNTORÁD



Nadějná mladá žena exceluje vtipnými dialogy, využívajícími stupiditu stereotypů. Foto Focus Features

V televizi běží klasický film noir *Noc lovce* (The Night of the Hunter, 1955) s Robertem Mitchumem v roli psychopatického černého vdovce. Pekelný reverend už má na svědomí pár životů osamělých žen a právě rozpráhá náruč lásky a nenávisti kolem další oběti. Ve stejný okamžik vyrazí svůdně vyšňořená třicetiletá kavárnice Cassandra (zkráceně Cassie) na svůj noční tah po klubech a barech, který opět o něco posílí lokální šeptandu o „psycho děvce“ terorizující diskotékové lovce a sběrače, kteří zneužívají společensky unavené ženy.

Rape-revenge ze ženské perspektivy

Celovečerní debut Emerald Fennellové *Nadějná mladá žena* je svěží, pestrými barvami hýřící komediální příběh o pomstě za znásilnění. Takzvané rape-revenge filmy sahají k *Pramenu panny* (Jungfrukällan, 1960) Ingmara Bergmana a tradičně se pojí k dramatickým a tělesným žánrům – zejména k thrilleru (*Poslední dům nalevo*, The Last House on the Left, 1972), či dokonce pornografické exploataci, v níž se ženské trauma spolu s drsnou likvidací původce slévá v jeden proud smyslových atrakcí (*Thriller – drsný film*, Thriller – en grym film, 1974). Znásilnění je v těchto filmech spíše dramaturgickým vehiklem, záminkou k vymiškování a pobití znesvětitelů rodové cti hrdinným otcem nežli hlouběji rozpracovanou traumatizující zkušeností. Výjimku tvoří některé rape-revenge filmy natočené ženami, jako například *Pasti, pasti, pastičky* (1998) Věry Chytilové či právě *Nadějná mladá žena*, jež se kromě komplexnějšího rozehrání psychických a sociálních dopadů sexuálního násilí na oběť snaží i o žánrový posun k tragikomedii. Se sarkastickým odstupem konfrontují hledisko znásilněné ženy s převažující mentalitou, která má sklon obhajovat pachatele a různými způsoby bagatelizovat svědectví obětí. *Nadějná mladá žena* nejvíce exceluje právě vtipnými dialogy, pracujícími někdy vážně, jindy parodicky se stupiditou a absurditou mýtů a stereotypů z pokladnice většinového mínění o sexuálním násilí, ženské roli ve společnosti a feminismu.

Epidemie traumatu

Podobně jako Dexter ze stejnojmenného seriálu je Cassandra sympatickou antihrdinkou páchající eticky problematické činy na lidech s máslem na hlavě, kteří doufají, že jejich role v různých špinavostech zůstala přehlédnuta, zapomenuta či neprokázána. Po sebevraždě přítelkyně Niny, která po utrpeném znásilnění

nedosáhla potrestání pachatele, zasněvila Cassie život terorizování sexuálních predátorů a funkcionářů, s jejichž lhostejným přístupem zůstává sexuální agrese tolerovanou součástí kultury jimi reprezentovaných institucí. Krom pomsty na čtyřech lidech, kteří se podepsali na zmaru Nininy nadějně budoucnosti, lapá po nočních barech na předstíranou opilost muže, kteří se zde „kavalírsky“ ujmají indisponovaných žen. Když v soukromí jejich gentlemanská maska spadne a odhalí dychtivé vepře, snaží se Cassie vmanévrovat do pozice poddajné Šípkové Růženky, přichází rychlé vystřízlivění a zmíněné „psycho“. Cassandra pak paralyzované milovnický konfrontuje s jejich přístupem k ženám jako k „masu“ beze jména, identity, kariéry, jen s vyčíslitelnou úrovní „šukatelnosti“.

K lidem obecně přistupuje provokativně, maří jejich očekávání a znejišťuje jejich pozici tím víc, čím vehementněji ji demonstrují. Otravné hosty neobsahuje, upřeným pohledem vyprovází zpět na šichtu dělníky konsterované ženou, která před jejich urážkami neklopí hlavu a neprchá, ale zvědavě čeká na další plody jejich ducha. Stejně sebevědomě sprádá psychopatická osidla kolem těch, na něž byly mechanismy „právního státu“ a formální spravedlnosti krátké. To vše v důsledku jednoho znásilnění, které jako by spustilo epidemii neštěstí, jež může zasáhnout kohokoli jako kulka vypálená do davu. V tomto smyslu působí trefně zasazení příběhu do prostředí studentů a vážených absolventů medicíny, kteří hojí těla a ničí duše.

Za Cassandřiným počínáním nevězí ani tak plošná nenávist k mužům, jako spíše snaha odhalovat a odzbrojovat potenciální násilníky, než někomu ublížit. Paralelně s nočními lovy na náhodné ubožáky rozvíjí milostný vztah s pediatrem Ryanem. V jejich námluvách není stopy po nenávisti a odporu, ale naopak touha po vzájemnosti s tím, kdo se jeví jako ten pravý. Cassandřin poměr k opačnému pohlaví je ambivalentní jako poselství vytetované na pěstech Mitchumova kazatele, definující rozpolcenou osobnost symbiózou protikladných emocí.

Z pána jen klobouk měl

Na muže obecně však film lichotivě nenahlíží. Pozitivní mužské figury jsou pozitivní proto, že klamou tělem a dlouho o nich nevíme to podstatné, případně je k účasti se ženami příměly neodbytné vnitřní tlaky (právník pod vlivem „zjevení“ zalituje, že diskreditoval oběť

znásilnění a pomohl zamést její případ pod stůl). K nedotknutelnosti a presumpci nevin, již se těší obzvláště dobře situovaní agresori, odkazuje kriminalista našlapující v pracovně jednoho z nich se zdvořilou úctou k jeho postavení a ušlechtilé profesi. Vyšší sociální status, stavovská uniforma (oblek, lékařský plášť či sutana) a stylové módní doplňky jsou v očích veřejnosti dokladem bezúhonnosti. Co se ale skrývá pod povrchem gentlemanské garderoby?

S Cassie pronikáme do víru stádně karnevalových pánských jízď čipících alkoholovými výpary, potem a mentální, verbální a behaviorální toxicitou. Pánům na tanečním parketu, imitujícím domněle neodolatelné koitální pohyby, lezou košile z kalhot a odhalují nevábné pupky. K gentlemanům mají blízko stejně jako dělníci v montérkách, povykující na ženy oplzlé urážky ze stavby. Most porozumění mezi bílými a modrými límečky už stojí – na pevných základech sexismu a spotřebního přístupu k druhým.

Nadějná mladá žena je „schizofrenním“ příběhem s řadou paradoxů. Diváky bude rozdělovat tenze mezi ilegality a legitimitou Cassandřina mstitelského tažení, obzvláště když film balancuje mezi vážnou snahou kultivovat debatu o sexuálním násilí a komediálně-thrillerovým žánrovým potěšením. Má velký rozhled ve vážné problematice, ale snaží se především o dobrou pohodu diváka. Vedle popové stylizace a velebeného soundtracku z kýčovitých hitů je to znát hlavně ve finále. To přináší instantní spravedlnost ze záhroby, která je spíše produktem továrny na sny a přehnané nadsázky než odrazem skutečnosti, v níž typicky triumfuje agresor. Snad chtěla Emerald Fennellová symbolicky vyvážit obtížnou postižitelnost sexuálního násilí tím, že jeho důsledky pojala jako přízraky minulosti, jichž se viníci nezbaví. Nachází šalamounský způsob, jak dosavadní mstitelský étos zavrhnout pro oblažení moralistů, ale zároveň ho zachovat pro ty, kteří si chtějí v první řadě užít žánrový film. Chce si naklonit každého, čímž ovšem zazdívá debatu o tom, zda lze sexuální násilí účinně řešit jiným způsobem než odkazem na boží mlýny.

Autor je filmový publicista.

Nadějná mladá žena (Promising Young Woman).

USA 2020, 113 minut. Režie a scénář: Emerald Fennellová, kamera Benjamin Kracun, střih Frédéric Thoraval, hrají Carey Mulliganová, Bo Burnham, Alison Brieová, Clancy Brown, Adam Brody ad. Premiéra v ČR 27. 5. 2021.

#11 LUHOVANÝ VINCENT

11. ročník multižánrového festivalu Luhovaný Vincent
24/6 – 27/6/2021 v lázních Luhačovice
na téma Bez nánosu

24/6 – 27/6

Participující

Terezie Adamová
& Karolína Votýpková
Darina Alster
David Bartoš
Adéla Bierbaumer
& Marek Fanta
Helena Blašková
& Petra Pětiletá
Ondřej Brody
Tereza Brummannová
Finalistky* té Ceny Oskára Čepana 2017

APART collective
Denis Kozarowski
Magda Scheryová
Peter Sit
Andrej Žabkay

Katarína Hrušková
Nik Timková
Zuzana Žabková

Matěj Frank
Vendula Fremlová
Lucie Jakubcová Hajdušková
& Kristýna Řihová
Andreas Gajdošík
Pavla Gajdošíková

Ester Grohová
Vladimír Havlík
Jakub Hošek
I love 69 Popgejů
Maria Jančová
Renáta Jelínková
Eva Jiříčka

Magdalena Kašparová
Barbora Klímová

& Matěj Smetana
Hana Kokšalová

Peter Kolářčík
Barbora Kropáčková

Martin Krupa
Nika Kupyrová

Luciana Kvapilová
Eva Rotreklová

Jarka Straková
& Jan Stuchlík

Vojtěch Maša
Karolína Mešnická

Vanda Michalská
Michal Mitro

Tamara Moyzes
Sonya The Moor

Tomáš Moravanský
Alexandra Naušová

& Petr Kubáč

Kateřina Olivová
Radio Frakce

Pavla Sčeranková
Vilém Slíž

Kateřina Šedá
Barbora Šimková

Denisa Štefanigová
Anna Štěpánová

Lucia Tkáčová
Vendula Váňová

Barbora Volfová
& Edita Štreitová

Barbora Žentelová
Ateliér environmentu FaVU VUT

Ateliér digitální média FUD UJEP

Ateliér intermedialní konfrontace UMPRUM

& Ateliér videa FaVU VUT

Ateliér intermedialní tvorby II AVU

Ateliér malba II OSU

Ateliér nových médií I AVU

Ateliér nových médií II AVU

Ateliér performance FaVU VUT

UMĚNÍ OCEŇOVAT

11.6. – 27.6. 2021

Moderní galerie AVU
U starého výstaviště 188
Praha 7

Otevírací doba
út – ne: 13 – 18.00

Kurátorský a produkční kolektiv:
Společnost Jindřicha Chalupského
Barbora Ciprová
Veronika Čechová
Sára Davidová
Tereza Jindrová
Karína Kottová
Jakub Lerch

Architektura a grafický design:
Jan Brož

V rámci programu Společnosti
Jindřicha Chalupského.

www.sjch.cz

Výstava vznikla za finanční podpory
Ministerstva kultury, Magistrátu hl. m.
Prahy, Státního fondu kultury a Městské
části Praha 7. Hlavním mediálním
partnerem je Česká televize.

mechanismy, osobní postoje, rozporuplnými emocemi. Výstavní, výzkumný a participativní projekt Umění oceňovat si klade za cíl odhalit některé z historických i současných mechanismů v pozadí uměleckých cen i jiných hodnotících systémů a zároveň se stát trenážerem, diskusní platformou nebo dokonce arénou pro hledání alternativ. Projekt Umění oceňovat je zároveň součástí dlouhodobých snah Společnosti Jindřicha Chalupského o kritickou reflexi vlastní činnosti i současných pravidel Ceny Jindřicha Chalupského, a to především s ohledem na proměňující se potřeby i hodnoty mladých umělkyní a umělců na české scéně.



MINISTERSTVO
KULTURY



Státní fond kultury ČR



PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

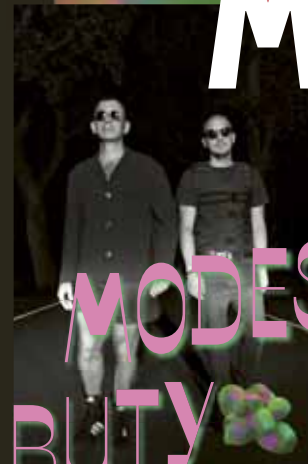
ART DISTRICT



Česká televize

23. — 24. 7. 2021

POP MESSE



MODESELEKTOR LIVE
BUTY LIVE ACID ARAB
SYNY VENTOLIN
TOMMY CASH

A DALŠÍ

Za finanční podpory

Exkluzivní mediální partner

B | R | N | O |

FULLMOON

Vstupenky
v prodejní síti GoOut

popmesse.cz

BRNO
ZA LUŽÁNKAMI

Program Kultura

Výzva

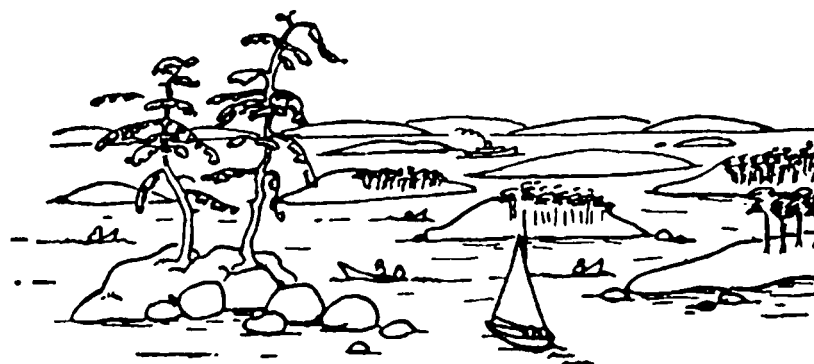
k předkládání žádostí o grant, zaměřených na

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

Gesto zábleskem pravdy

Poznání mezi Walterem Benjaminem a Bertoltem Brechtem

Přátelé Bertolt Brecht a Walter Benjamin sdíleli přesvědčení, že poznat a transformovat lidskou společnost je možné. Ve zlomovém historickém okamžiku má poznání zachránit minulé, aby vydalo počet z přítomného. Takových okamžiků dosahuje Brecht skrze dramatická gesta, jež jsou podle Benjaminu nadána zvláštní poznávací mocí.

JOSEFINA FORMANOVÁ



Adolf Hoffmeister: Bertolt Brecht, 1961 (CC BY-SA 4.0)

Bertolt Brecht dal vzniknout zcela novému typu divadla – tzv. epickému. Brechtovo jméno se také objevuje v soukromé korespondenci jednoho z nejvýznamnějších filosofů první poloviny dvacátého století. O přátelství s Walterem Benjaminem vzniklo mnoho literatury, pořádala se řada konferencí a výstav. Brecht byl ve třicátých letech minulého století Benjaminem obdivovanou personou nové divadelní vlny. V Benjaminových spisech najdeme řadu statí věnovaných Brechtově tvorbě, jakož i dopisům či transkripci diskusí, které spolu vedli. Brechtovo dílo stojí ve středu přítelova uměleckého zájmu v oblasti divadla podobně jako Kafkovo dílo v literatuře, modernističtí dadaisté ve výtvarném umění či Marxův historický materialismus v jeho dialekticko-materialistické filosofii. Brecht přitakává Benjaminovu důrazu na didaktickou stránku umění, jeho poznávací potenciál a jeho komplexní historickou strukturu. V Benjaminových očích je Brecht materialistickým umělcem, který dokáže docenit tajemství času, načasování, jeho zastavení i úlohu v historické zkušenosti.

Poznání jako blesk

Benjamin píše v konvolutu N (1935, česky 2011): „V oblastech, s nimiž zde máme co do činění, existuje poznání výhradně jako blesk. Text je hřmění, které se ozývá ještě dlouho poté.“ V této Benjaminově myšlence se zrcadlí Brechtův důraz na to, aby bylo zachováno oddělení a vzájemné působení jednotlivých divadelních obrazů v jejich viditelné a srozumitelné podobě. Proto Brecht jejich kontinuitu záměrně narušuje prostřednictvím vložených písní a zejména gest citovaných ve vícero scénách, které tak stojí v plodné juxtapozici. Odtud Benjaminovo „citovatelné gesto“.

Gesto je bleskem, jenž má zažehnout jiskru poznání v divákovi i v samotném herci podobně, jako má konstelace jevů u Benjaminu znenadání osvětlit dané jevy v celé jejich časové struktuře. Citovatelné gesto je stejně jako tato poznávací konstelace epicentrem, v němž lze zahlédnout to podstatné o naší zkušenosti nejsilněji. Je jako oko tornáda, ve kterém ustává veškerý pohyb a současně z něj lze zahlédnout vše, co tornádo strhlo do svého víru.

Dramatický text pak u Brechta provází gesto jako jeho doznívající hrom, který prodlužuje či ohlašuje dosah jeho působnosti. Proto citovatelné gesto. Podle Brechta se vzrůstající tendencí přerušování jednotlivých scén či hry jako celku určitými gesty vzrůstá didaktický a poznávací potenciál představení. Přerušování – cézura – je nejen ústředním nástrojem Brechtova epického divadla, ale také Benjaminem deklarovaná podmínka poznávacího procesu. Teprve v jakémsi časovém vakuu můžeme uchopit dějiny jako celek a s nimi uždibnout něco z poznání, být ne z pravdy samotné, která zůstává přísně bezintenzí. Na zburcování společnosti to ale stačí. A to není málo.

Umění, nebo Mesiáš?

Svět je pro Benjaminu poznatelný na osách materiality a dějinnosti. Musíme možná dlouho čekat, než graf odhalí být jediný bod jen tušené křivky; tento jediný bod musíme zahlédnout v pravý čas a skrze pravý obraz, než navěky zmizí. Tímto pravým časem, „nynějškem poznatelnosti“, se v Benjaminově rozvrhu miní především jisté dějinné momenty či události, které jsou v nějakém smyslu extrémní z hlediska společenského dění. Nabízejí se tak samozřejmě momenty společenských zvrátů, respektive revoluce, kterou se Brecht rafinovaně snaží zažehávat svým dílem. Potud je Brechtovo dílo subverzivní – na rozdíl od nenásilné práce Benjaminova filosofa, který naopak nechává vystávat fenomény v jejich poznatelnosti, aniž by si nárokoval roli Mesiáše.

„Dialektický obraz“ je podle Benjaminu metafyzický obraz zakotvený v dějinném světě, v němž se minulé hlásí o slovo u přítomného. Není z podstaty časový, ale dialektický – v tom se liší od vztahu přítomného k minulému, který časový je; jde o vztah k archaickému. Doménou jeho zjevení však zůstávají dějiny, a tedy čas dějin. Pouze takové obrazy v sobě nesou nebezpečný, kritický moment, v němž lze rozlomit pečeť poznání – neboli přestat myslet a zakoušet. Tento moment má připravit také Brechtovo gesto. To, jak na diváka působí, je spíše epifanický zážitek než podnět k myšlenkovému konstruktu. Jak píše Benjamin, „pravda je smrt intence“.

Právě v těchto momentech můžeme doufat v příchod Mesiáše podle Benjaminu či revoluce podle Brechta. Do jisté míry ztotožnitelné, byť vyrůstající z odlišných tradic (židovské nauky či Korschova marxismu), obojí poukazuje na to, že lidstvo je nadáno „slabou mesiánskou silou“, díky níž se společnost může transformovat. I kdyby to, jak píše Theodor W. Adorno, znamenalo, že se skutečnost změní jen téměř neznatelně. Umění je podle Adorna kritikou a záchranou skutečnosti, ale jen potud, pokud už není uměním, nýbrž subverzivním aktérem. Zdá se, že právě na této hraně se pohybuje Brechtovo divadlo. Nachází se v okamžiku těsně předtím, než se dav vydá na barikády.

Dějiny v jediném obraze

Také modernistický princip montáže konstrukci Benjaminovy tzv. dialektiky v klidu odpovídá tím, že vzniká na principu cézury. Obraz přerušuje druhým obrazem, ten zase třetím a tak dále. Je zřejmé, že modernistická metoda montáže, ať už ji Benjamin objevoval v dílech tehdejších dadaistů či v Brechtových epických dramatech, byla zásadní pro formulaci tohoto poznávacího principu. V Brechtově tvorbě je montáž vzájemnou hrou slov a gest, přičemž každé gesto nachází svůj korelát v jazyce. Jazyk je hrom, který provází blesk. Gesta jsou diferenciály (z hlediska trvání jsou téměř zanedbatelná) a současně nezbytnými prvky montáže (sledu jednotlivých scén). Spoluvytvářejí kontrast k dané situaci, totiž dialektický moment potřebný pro poznávací konstelaci.

Epické divadlo neúnavně útočí na divákovu pozornost rozbíháním a zastavováním děje tak, aby divák musel stále znovu zaujímat stanovisko k dané akci a herec ke své roli. Montáž se v Brechtově díle stává událostí. Vše staré se jeví jako nové, anebo známé, ale přicházející z velké dálky; zničehonic se objeví na scéně. Vše zamrzne v okamžiku vytržení; jako když paní Dallowayová ustrne pokaždé, když zaslechne vzdálené odbíjení Big Benu.

Zároveň je epické divadlo vystavěno, aby pojalo dějiny jako takové, dokonce je přímo vybírá za svůj předmět. V historičnosti her či námětů klasických autorů, které Brecht zpracovává, tak nachází prostor pro monadické uchopení dějin, v nichž tuto monadickou univerzalitu (způsob zpracování klasických her, který umožňuje divákovi nahlédnout nově svou dobu, sebe ve své době) reprezentuje především hrdina sám. Konkrétních prostředků, které přitom Brecht využívá, jsme se již dotkli. Postava, stejně jako kulisa či zápletky, musí být generická a konkrétní současné. Generická ve svém obsahu, konkrétní svou formou zobrazení (rodinná roztržka, obstarávání obživy a podobně).

Minulost nelze uchopit jako nadčasovou, ale je možné se ji pokusit pochopit z perspektivy její vlastní doby. Tato antinomie vytváří napětí, které je pro Benjaminu i Brechta zásadním momentem v otázce poznání a také právě tím okamžikem, v němž je, jak píše Benjamin, „pravda až k prasknutí nabita časem“.

Metodická hra netriviálních juxtapozic činí Brechtovo epické divadlo společným zážitkem. Divák se během něj může podílet na rozpoznání nevyčerpatelnosti lidského ducha, která se projevuje teprve v extrémních podmínkách. Rozpoznáváme tak i dobu, která díky katalytickým gestům nebo činům jedince poodhaluje něco z pravdy o sobě samé. Nejde primárně o poznání statu quo, nýbrž o zachycení dialektického pohybu, v němž jedinec mění společnost a společnost mění jedince. Údiv je pak spíše schopností než reakcí. Podle Brechta je údiv něco, co se dá a je třeba se naučit.

Autorka studuje filosofii.

Pět hlasů Boba Dylana

K vývoji jedné kulturní instituce

Čerstvého osmdesátníka Boba Dylana je možné brát jako mytologickou postavu a instituci v jednom. Pak je to ale k nevydržení. Druhou možností je nahlédnout jeho dílo – mnohokrát důkladně probrané ze všech možných stran – opět novým způsobem. Co zbude z Dylana, když necháme znít jen jeho hlas?

JIŘÍ ŠPIČÁK

Prostřednictvím Boba Dylana je možné vykládat dějiny 20. století. To každý ví, každý to také dělá a je to často hodně otravné, jak jsme se už mnohokrát přesvědčili – naposledy letos v květnu během Dylanových osmdesátin. Dylan je „hlas generace“, říkají publicisté a dylanologové tak často, že už to neštvě jenom Dylana, ale i jeho soudnější fanoušky. Co kdyby byl na chvilku Dylan zase jenom hlas? Co kdybychom se pokusili klasifikovat jednotlivé části jeho života ne podle dějinyých epoch nebo podle náboženství, které hlasoměněc Dylan zrovna vyznával, ale čistě podle toho, jak zněl jeho neustále morfující hlasový projev? Odkud se jednotlivé hlasy vzaly, co připomínaly a proč se později zase proměnily? Na pomoc si vezmeme nejen Dylanovy písně, ale i symboly: zvířata a materiály.

1961–1964

zvíře: vrabec
materiál: beton
píseň: Hard Times in New York

Dylan se k folkovému revivalu dostal od rokenrolu, ne naopak. A bylo v tom dost oportunismu. Mytologická linie jeho příběhu sice říká, že potomek židovských emigrantů z Oděsy našel ve folkové hudbě autenticitu, faktem ale je, že folk byl na počátku šedesátých let docela dobrým výtahem ke slávě – stačí vzpomenout na Joan Baez, kterou Dylan nejdřív využil, pak emočně vyždímal a následně na dlouhou dobu odkopl. Ale pojďme k hlasu: když dvacetiletý Dylan opustil rodnou Minnesotu a odjel do New Yorku, učil se nové skladby od kavárenských hráčů. Jeho největším vzorem byl ale Woody Guthrie, v té době pozapomenutý odborářský hrdina z třicátých let. Dylan ho imitoval způsobem, který je zpětně trochu komický. Na prvních deskách a na kolekci demoverzí, jež později vyšla pod názvem *The Witmark Demos: 1962–1964*, zní přiškrceně, jako by polykal hrsti písku, zapíjel je horkou kávou a snažil se u toho všeho vypadat nonšalantně. V rozhovorech se vydával za zcestovalého velikána, kterého vychovali Indiáni, ve skutečnosti ale připomínal spíš utáplého chaplinovského vrabčáka zalitého v newyorském betonu.

1965–1966

zvíře: kočka
materiál: měď
píseň: She’s Your Lover Now

V polovině šedesátých let zpíval Dylan o kašlajícím radiátoru, harpunách, neonových šilencích, kloboucích z levhartí kůže, Popelce, velbloudech, šamanech, továrnách nebo motocyklové madoně, cikánské královně na dvou kolech. A lidé se mu za to často smáli: tohle surrealistické období infikované beatnickou literaturou se později dočkalo spousty parodií. Nikdo se ale nesmál jeho hlasu. Dylan jej vybrousil do podoby, která připomíná zvuk roztavené mědi. Nadopovaný amfetaminy téměř vůbec nespál a i díky tomuto lifehacku údajně kouřil až sto dvacet cigaret denně. Při natáčení alba *Blonde on Blonde* (1966) v Nashvillu se navíc neobtěžoval hrát na kytaru, nahrál jen harmonikové party a veškerou zbývající pozornost soustředil na hlas. Dylan nikomu neukazoval cestu, naopak se intenzivně snažil vybudovat co nejkomplikovanější bludiště, které osvětloval svým hlasem jako světlem z poblíkávající baterky. Na záznamu z koncertu v manchesterské Free Trade Hall z roku 1966 je to slyšet až hmatatelně – když zpívá mimořádně dlouhou verzi Mr. Tambourine Man, mezi slokami si odkašlává, jeho hlas přeskakuje, krouží nad publikem a fyzicky se odděluje od svého nositele. Nikdy potom nebyl Dylan vlastnímu hlasu tak vzdálený.

1967–1970

zvíře: mýval
materiál: dřevo a med
píseň: I Threw It All Away

Ten medový hlas, se kterým se Dylan vynořil po fingované motocyklové nehodě a následném dlouhém pobytu ve svém sídle ve Woodstocku, vysvětlují životopisci vždycky stejně: Dylan přestal kouřit, uchýlil se do ústraní a začal se věnovat rodině. Ani to ale neobjasňuje, jak dokázal tak rychle změnit svůj amfetaminový vokál, napájený na večírcích a v nočních newyorských ulicích, v hlas pevně usazený na zemi a zároveň povlávající ve vzduchu 19. století. Dylan rezignoval na surrealistické textové eskapády – na desce *John Wesley Harding* (1967) se nejdřív zaměřil na moralistické starozákonní příběhy a na následující nahrávce *Nashville Skyline* (1969) už opustil jakékoliv snahy o sdělení. Album se zpěvákem v kovbojském klobouku na obalu nebývá v tradičně vykládané Dylanově diskografii považováno za nejlepší jednoduše proto, že na něm přestal být Dylanem v tom smyslu, v jakém si jej jeho fanoušci přivlastnili. Není angažovaný, nemá na nic názor ani nevrství fantaskní metafory. Zpívá o tak běžných věcech, že je možné je úplně ignorovat. A zůstane jenom hlas. Album *Nashville Skyline* je dodnes jedinou nahrávkou, na které Dylan cíleně odsunul smysl svých textů do pozadí. Obsah se tu neodehrává ve slovech, ale ve způsobu, jakým jsou slova přednášena. Nasazení hlasu, který neklade posluchači žádné překážky, je nakonec jedním z Dylanových nejradikálnějších gest.

1989

zvíře: pásovec
materiál: bahno
píseň: Man in the Long Black Coat

Album *Oh Mercy* (1989), produkované Danielem Lanoisem a nahané v New Orleansu poté, co se hudebník zotavil z těžkého zranění ruky, je Dylanovou nejlepší deskou z osmdesátých let a jednou z nejlepších nahrávek od doby, kdy na začátku sedmé dekády začal pomalu upadat do zapomnění. Aspoň se to říká ve standardních životopisech. Toto album a hlas, který

k jeho natočení Dylan použil, je ale možné vykládat i jinak: jako cestu na bažinatý jih Spojených států, kde rasisté v roce 1955 zavraždili čtrnáctiletého Emmetta Tilla, o němž Dylan napsal písničku v roce 1962, a odkud vyvěrá estetika blues a všech přidružených démonů, okultních rituálů a momentů odehrávajících se v jiných časových rovinách. Dylan jako by se na *Oh Mercy* definitivně ponořil do těžké bahnité půdy, ke které směřoval celý život – sám ostatně řekl, že někteří lidé se narodí daleko od domova a dlouhé roky pak stráví tím, že k němu putují. Do písně Man in the Long Black Coat zakomponoval Lanois zvuk cikád, bylo to ale vlastně zbytečné – sám Dylan jako by měl hlasivky obalené nejen cikádami, ale i vlhkým jehličím z jižních borovic a kůrou ze stromů, na kterých dříve viseli lidé.

2015–2020

zvíře: ohař
materiál: whisky
píseň: I Guess I’ll Have to Change My Plans

V něčem je návrat k Sinatrovi ještě hlubší než návrat do 19. století a do země, kterou Greil Marcus v názvu své knihy označuje *Old Weird America* (Stará divná Amerika, 2011; původní vydání se jmenovalo *Invisible Republic: Bob Dylan’s Basement Tapes*, 1997). Tenhle posun je daleko divnější: Dylan, se kterým byla od počátku spojována vysoká míra kontrakturní angažovanosti (ačkoli on sám se tomu od mládí bránil a později vyháněl hipíky ze svého pozemku s nabitou brokovnicí), se rozhodne natočit pět desek písní, které proslavil hlavně Frank Sinatra. Najednou je Dylan konzervativní, pohodlně usazený ve vlastní komfortní zóně, přísně nostalgický. Ale nebyl takový vždycky? Sám kdysi řekl, že neexistuje žádné vpravo ani vlevo, jenom nahoře a dole. Stejně tak ale v jeho světě neexistuje ani minulost a budoucnost. Vše se odehrává teď a zároveň už se to kdysi dávno odehrálo. Jak si potom vysvětlit, že Dylan na prahu osmdesátky začal napodobovat (sice svým vlastním způsobem, ale určitá míra imitace v tom je) zrovna Sinatru, tedy někoho, kdo by nejspíš Woodyho Guthrieho nechal zavřít, kdyby měl tu možnost? Vysvětlovat se to asi nemusí. Je to prostě jenom další hlas.

Autor je hudební publicista.



Dylan zněl, jako by polykal hrsti písku a zapíjel je horkou kávou. Foto neznámý autor, Wikimedia Commons (CC BY 2.0)

Problém s elektrikou?

Legenda o Dylanově rozchodu s folkovou scénou



Bob Dylan na Newportském folkovém festivalu v roce 1965. Foto archiv VUF

Kniha Elijaha Walda Dylan se dal na elektriku! se zaměřuje na ikonický moment v dějinách hudby: kontroverzní vystoupení Boba Dylana v rámci folkového festivalu v Newportu v roce 1965. Jak k němu došlo, co mu předcházelo a co následovalo? A jak se z vyprávění o události stal mýtus, který nemá příliš společného s realitou?

JAN KLAMM

V experimentálním biografickém filmu Todda Haynese *Beze mě: Šest tváří Boba Dylana* (I'm Not There, 2007), který mozaikovitě zachycuje dráhu slavného amerického hudebníka, zpěváka a autora písní, těžko mohl chybět patrně nejrozporuplnější okamžik Dylanovy hudební kariéry: koncert na Newportském folkovém festivalu v roce 1965. Tehdy čtyřicetiletý miláček folkové scény zde poprvé vystoupil v doprovodu elektrické rockové kapely a vyvolal tím odmítavou reakci u části publika i některých pořadatelů. To, co ve snímku následuje po metaforické scéně, v níž hudebníci po příchodu na pódium vytahují z kytarových pouzder samopaly a začínají střílet do lidí, vcelku přesně odpovídá notně zjednodušenému pohledu, jež déle než půlstoletí reprodukuje média, knižní biografie i velká část Dylanových příznivců. Kapela hraje hlučnou elektrifikovanou hudbu, zatímco zpěvák zarputile křičí směrem k bučícímu davu: „Už nikdy nebudu pro Maggie na její farmě dřít...“ Postarší organizátor s leninkou na hlavě v zákulisí zuří a požaduje ztlumení zvuku. Když mu není vyhověno, bere do ruky sekýru a pokouší se přeseknout kabely. V závěru písně se zpěvák obrátí k publiku a ironicky pronese: „Omlouvám se za všechno, co jsem udělal, a doufám, že se to brzy zahojí.“

Když si odmyslíme parodický rozměr Haynesova mnohovrstevnatého filmu, dá se říct, že přesně tohle je ve zkratce mýtus Newportu 1965, který proti sobě staví dvě významné postavy takzvaného amerického folkového revivalu. Oním dobřela rozpáleným pořadatelem měl být folkový hudebník a lidskoprávní aktivista Pete Seeger a příčinou jeho vzteku i odporu publika byly údajně elektrické kytary. A právě tento mýtus – včetně legendární sekýry – zpochybňuje americký hudební historik a muzikant Elijah Wald ve své knize *Dylan se dal na elektriku!* (Dylan Goes Electric!, 2015).

Progresivní tradicionalismus

Newportský mýtus Wald nabourává pomocí vyčerpávajícího množství informací týkajících se revivalu lidové hudby v USA, historie newportského festivalu a folkové scény newyorské Greenwich Village, a především důkladným, místy až trochu úmorným rozborem všech možných kontextů a hledisek,

bez jejichž znalosti nelze zcela pochopit, co se 25. července 1965 na festivalu ve státě Rhode Island stalo. Značnou pozornost autor přirozeně věnuje dvěma hlavním postavám příběhu, Bobu Dylanovi a o generaci staršímu Peteru Seegerovi. Ačkoli šlo skutečně do jisté míry o antipody, Wald pečlivou analýzou jejich hudebních trajektorií ukazuje, že měli i mnoho společného, a bylo by tudíž zavádějící považovat je za nesmiřitelné protivníky. Pete Seeger byl neúnavný aktivista; považoval se za komunistu, angažoval se v bojích za práva dělníků i proti rasové segregaci, což neuniklo pozornosti Sněmovnímu výboru pro neamerickou činnost (v roce 1961 byl odsouzen k ročnímu vězení, odvolací soud však rozsudek zrušil), a později se stal aktivním účastníkem protiválečného a environmentálního hnutí. Zároveň nikdy nebyl folkovým puristou: nestavěl se proti přizpůsobování starých písňových forem potřebám nové doby, vítal nástup mladých interpretů a skladatelů v čele s Dylanem a podporoval jejich tvorbu. Bob Dylan se naproti tomu k boji za občanská práva spíše jen přichomýtl; napsal sice řadu písní se sociálně angažovanou tematikou, avšak aktivně se na protestním hnutí – na rozdíl třeba od Joan Baez – nikdy nepodílel. Stejně jako Seeger ovšem čerpal z tradičních hudebních forem a nikdy z nich navzdory nejrůznějším výrazovým proměnám čerpat nepřestal. Při vši vzájemné odlišnosti lze Dylana i Seegera začátkem šedesátých let považovat za progresivní tradicionalisty.

Wald ve své knize přesvědčivě dokazuje, že v konfliktu, který vypukl v Newportu v roce 1965, v žádném případě nešlo o jednoduše uchopitelný střet mezi tradicionalisty a progresivisty, puristy a eklektiky, starými a mladými, akustickou a elektrifikovanou hudbou. Všechny zmíněné pozice hrály důležitou roli, ale zároveň se navzájem doplňovaly a prolínaly. Jejich stoupenci dokázali po určitou dobu spolupracovat a podílet se na unikátní rovnostářské akci, kde mohli vystupovat staří venkovští hráči nejrůznějších tradičních stylů ze všech koutů Spojených států vedle mladých městských písničkářů, amatéři vedle profesionálů, začínající muzikanti vedle účinkujících s hvězdným statutem. Taková ostatně byla idea, se kterou přišel Seeger v roce 1963, když byl festival po dvouleté pauze obnoven: známější vystupující měli nalákat posluchače, ale čas na pódiu i honoráře se rozdělovaly mezi všechny rovným dílem. A fanoušci vděčně přijímali nejenom interprety, jež znali z rádia a desek, ale i hudebníky, kteří stáli zcela stranou hudebního průmyslu. Kromě večerních koncertů pro mnohatisícové publikum se přes den konaly rozmanité workshopy, na nichž muzikanti z různých sfér bok po boku stvrzovali přátelské ovzduší a participativní rozměr festivalu.

Konec idylly

Jak je tedy možné, že se v roce 1965 idylická atmosféra dvou předchozích festivalových ročníků vytratila? Wald to vysvětluje mimo jiné rostoucí popularitou folkové hudby a zejména jejich předních představitelů, v jejichž čele stál právě Bob Dylan. Ten do té doby vystupoval s akustickou kytarou, ale už na jaře toho roku vydal částečně elektrické album *Bringing It All Back Home* a krátce před festivalem i singl *Like a Rolling Stone*. Rockovější zvuk nových nahrávek přitáhl do Newportu i nové posluchače, které už příliš nezajímal jedinečný duch festivalu založený na sdílení a toleranci, ale především jejich idol, což značná část pravidelných návštěvníků, kteří se ostře stavěli proti komercializaci hudby, nesla nelibě. A dali to hlasitě najevo při Dylanově setu s doprovodnou kapelou.

Wald upozorňuje na to, že dnešní Dylanovi fanoušci mohou z odstupu snadno vnímat

tehdejší nespokojence v newportském publiku jako stárnoucí tradicionalisty, jimž ujížděl vlak, jenže v polovině šedesátých let situace nebyla ani zdaleka tak jasná. Navíc nešlo jen o posluchače starších generací – nemalou část nespokojených tvořili Dylanovi vrstevníci, kteří se vyhraňovali vůči politickému establishmentu i mainstreamové kultuře. „Spousta lidí, kteří se považovali za moderní a mladé a podporovali hnutí za občanská práva, měla za to, že Dylan na festival přinesl komerční popmusic. Choval se jako hvězda na akci, které záleželo spíš na hudbě než na hvězdách,“ říká Wald v nedávném rozhovoru s Petrem Vizinou pro server Aktuálně. Nejde ani tak o to, že by nutně byli proti elektrickým nástrojům, které ostatně na festivalu zazněly už dříve a žádné kontroverze nevyvolaly. Nakonec i Paul Butterfield Blues Band, jehož členové Dylana doprovázeli, byl v Newportu přijat s nadšením. „Kdybyste se na to podíval pohledem pozdějších rockových dějin,“ pokračuje Wald, „tak pankáči byli ti, kteří na Dylana tehdy pískali a bučeli.“ K příčinám rozporuplného přijetí Dylanovy elektrifikované produkce pak autor připočítává ještě problematické ozvučení a nesehranost kapely, jakož i skutečnost, že se koncert skládal z pouhých tří skladeb, mezi nimiž navíc byly až nesnesitelně dlouhé prodlevy.

Jen jeden Dylan

Na převládající interpretaci Dylanova vystoupení na Newportu jakožto nesmiřitelného střetu hudebního vizionáře se zpátečnickými tradicionalisty zaráží ještě jeden moment, který Elijah Wald nezmiňuje: s přihlédnutím ke všemu, co dnes víme o hudbě šedesátých let, lze při nejlepší vůli tehdejší Dylanovu produkci považovat z čistě hudebního hlediska za novátorskou jen ve velmi omezeném kontextu. Vezmeme-li pro srovnání například tvorbu The Velvet Underground, kteří v roce 1965 už hráli, nebo další skutečně vizionářské skupiny, jež vznikly o pár let později, jako třeba The Stooges nebo Silver Apples, je evidentní, že Dylan tradicionalistou nikdy být nepřestal. Z tohoto hlediska jsou pak nesouhlasné reakce na newportském festivalu možná pochopitelnější než postoj současných fanoušků, kteří tak rádi akcentují Dylanovu tehdejší progresivitu.

U příležitosti nedávných hudebníkových osmdesátých narozenin dostali všichni jeho obdivovatelé další vydatnou porci tirád potvrzujících „mistrovu“ velikost. Pozadu nezůstala ani česká média. I Český rozhlas Vltava přinesl – vedle četby na pokračování z autobiografické Dylanovy knihy *Kroniky* (2004, česky 2005), která by sama o sobě byla důstojnou oslavou jubilea – řadu dylanovských pořadů, v nichž se to omletými frázemi jen hemžilo. Když Otakar Svoboda v posledním dílu série věnované písničkářovým přelomovým albům konstatoval, že „Dylan je jen jeden“, bylo těžké ubránit se smíchu. Ale přece jenom: být tento výrok zní hloupě, je to koneckonců pravda – Dylan je po šesti dekadách na scéně a mnoha proměnách vpravdě monstrózní figura a skutečně asi stačí, že je pouze jeden. Kolik je ale potřeba Seegerů na jednoho Dylana? Vzhledem k tomu, co se děje 56 let po newportské roztržce všude kolem, hodilo by se jich dnes co nejvíc. Ne proto, aby přesekávali sekerou kabely – to altruisté Seegerova ražení beztak nedělají –, ale proto, že svět se díky nim stává, jakkoli třeba jen dočasně, snesitelnějším místem.

Elijah Wald: Dylan se dal na elektriku! Newport, Seeger, Dylan a noc, která rozdělila šedesátá léta minulého století. Přeložili Tomáš Zábranský, Zuzana Hanzlová, Pavel Czechtka, Radka Knotková, Martin Lauer, Milan Janeček a Roman Tadič. Volvox Globator, Praha 2021, 350 stran.

Mallarmé a předzvěst modernismu

Vliv a význam skladby Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu



Cy Twombly: Bez názvu, 1957. Foto Pedro Ribeiro Simões (CC-BY-2.0)

Poslední dílo symbolisty Stéphana Mallarméa bývá pro svou revoluční povahu často řazeno k modernismu. Skladba Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu ovlivnila nespočet pozdějších literárních textů, ale také tvorbu výtvarných umělců – například amerického abstraktního malíře Cy Twomblyho.

MARIANA PROUZOVÁ

Francouzský básník a esejista Stéphane Mallarmé (1842–1898) bývá obvykle pokládán za symbolistu. Mnozí však neváhají přiřadit jej k modernismu, a to zvláště pro poslední z jeho děl, skladbu *Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu* z roku 1897, která vyšla až v roce 1914. Tento extravagantní, komplikovaný text vskutku působí díky svému grafickému uspořádání na první pohled revolučně. Slova a věty utkané z písma různých typů a velikostí jsou velkoryse rozestě po prostoru stránky, přetékají za její hranice, spojují se a rozplétají napříč celkem skladby a vyzývají čtenáře k neobvyklé praxi čtení. Mallarmé v předmluvě přiznává významnou úlohu právě nové, lakunami prostoupené formě.

Mallarmé usiluje o specifický rytmus a hudebnost řeči, čtenářovou odpověď však nemá být pohroužení do smyslovosti, lévina-sovského živlu. Tento „nový druh, obdobný symfonii, stranou subjektivní lyriky (...) je vhodný pro náměty ryze imaginativní, složité, pro náměty intelektu“. Složitostí až hermetičností básně opravdu oplývá i v rovině

obsahu, kterému dominují motivy mořeplavby a ztroskotání, ale také samotné umělecké tvorby. Text je plný spletné metaforiky a metafyzické či existenciální rétoriky a uplatňuje se v něm nezvyklý, roztržitý slovosled. Nadto Mallarmé zjevně usiloval o syntézu grafické podoby básně a smyslu řečeného, takže například verše „propast/ zpěněná/ úlisná/ zuřící“ či „Klesá/ pero/ rytmické vahadlo zlovestné pohromy“ na stránce klesají a opravdu vyvolávají pocit jistého pádu či ponoru. Tak jako řada jeho přátel byl francouzský básník uchvácen Wagnerovou hudbou a toužil obdobné působivosti a komplexnosti dosáhnout v oblasti básnictví.

Rodný list moderny

Vrh kostek je mnohými považován za dílo epochálního významu. Například literární kritik a teoretik Howard R. Bloch se domnívá, že Mallarmé touto skladbou předznamenal a ovlivnil nejen modernismus, ale i následující umělecké proudy. Básně považuje za „rodný list moderní poezie, tak jako byly Picassovy *Avignonské slečny* (1907) inauguračním dílem moderního malířství a Stravinského *Svěcení jara* počátkem moderní hudby“. Autor v knize *One Toss of Dice: The Incredible Story of How a Poem Made Us Modern* (Vrh kostkou. Neuvěřitelný příběh o tom, jak nás jedna báseň učila moderními, 2016) načrtává vskutku velkorysou řadu spojitostí. Vedle stop, jež básně zanechala v dějinách literatury (Apollinairově *Pásmu*, Eliotově *Pusté zemi*, Joyceových *Plačkách nad Finneganem*, Proustově *Hledání ztraceného času* aj.), jmenuje souvislost s moderními médii (fonografem a kinematografem) či s moderní fyzikou, přičemž shluky slov přirovnává k víření elektronů. Mallarméovu výzvu k synchronickému čtení obsaženou

v předmluvě usouvztažňuje s Bergsonovými a Einsteinovými úvahami o čase a také s kubistickou malbou. Ve vztahu k dominanci prázdných, bílých míst zmiňuje hudební kompozice Johna Cage či aleatorickou hudbu Pierra Bouleze. Existenciální témbro skladby dle Blocha evokuje moderní úzkosti, skepticisumus a nejistotu smyslu ve světě, v němž Bůh je mrtev, instituce zdiskreditovány a globální narativy zpochybněny. Svým grafickým ustrojením skladba předznamenává dominanci vizuality, či dokonce strukturu hypertextu, jež charakterizují současnost.

K Blochovu kulturně-historickému výčtu by bylo možné připojit zmínku o aktivní roli čtenáře při dešifrování textu a asubjektivním pojetí básnění, jež mohou konvenovat poststrukturalistickému náhledu na vztah autor–dílo–čtenář. Zkrátka a dobře, popustíme-li uzdu fantazii tak jako Bloch, Mallarméova vrcholná skladba jako by v sobě latentně obsahovala kulturu celého dvacátého století.

Fakt psaní

Maurice Blanchot v eseji Mallarméova zkušenost (česky v souboru *Literární prostor*, 1999) rozpracovává jednak pozoruhodný koncept dvojí podoby řeči – esenciální a surové (v básnění se uplatňuje řeč esenciální) –, jednak zdůrazňuje, že v centru básnickovy zkušenosti stojí proměna, jíž „byl Mallarmé vystaven od okamžiku, kdy začal brát vážně fakt psaní“, jeví se jako „extrémní situace, která předpokládá radikální převrácení“. Zatímco cíl surové, bezprostřední řeči spočívá v reprezentaci reality věcí, esenciální řeč, „řeč neskutečna, fiktivní řeč, přichází z ticha a do ticha se navrácí“, přičemž věci vezdejší „vzdaluje, dává jim zmizet, vždy mluví v narážkách, naznačuje, evokuje“. V básnění nejde o bytí

toho či onoho, ale o „samo slovo: je“. Podle Blanchota to není básník, ale řeč sama, kdo v básni mluví, stávající se „jen zjevem toho, co zmizelo, je obrazná, nepřestávající a neukončitelná“. Esenciální řeč podle Blanchota nevyvěrá ani z kultivace běžné mluvy, ani z „řeči myšlení“, básnická řeč pramení v esenciální osamělosti psaní tváří v tvář „hlubíně bezdělnosti bytí“. Může se zdát, že tyto enigmatické formulace mnohé spíše zatemňují, než osvětlují, přesto se zde ale Blanchot dotýká čehosi zásadního, totiž onoho nereprezentujícího, autochtonního charakteru básnické řeči, jakož i zlomu, jenž přichází s uvědoměním důležitosti „faktu psaní“.

Pravděpodobně i na základě těchto úvah formuluje později Jacques Derrida své slavné teze o původnosti écriture (psaní) ve vztahu k promluvě, jež se sama ukazuje jako svého druhu psaní. Mallarmé ve skladbě *Vrh kostek* skripturalitu na několika místech evokuje („pero samotářské a zmatené/ leda že// setkání v místě, kde se jej dotkne téměř půlnoci/ a znehybní/ na sametu pomačkaném temným smíchem// tato přísná běl“). Tuto slavnou poemu tedy můžeme považovat nejen za intermediální (díky důrazu na hudebnost a rytmus), ale vzhledem k důležitosti psaní pro zrod smyslu i za intramedialní.

Estetika rozkladu

Linii Mallarmé–Blanchot lze protáhnout k dalším dvěma autorům – Rolandu Barthesovi a americkému malíři Cy Twomblymu. Barthes v Twomblymu věnovaném eseji, zařazeném do třetího svazku jeho *Kritických esejů* (Essais Critiques III, 1982), tvrdí, že Twomblyho spojuje s francouzským symbolistou jistá „forma vyššího estetismu“, spočívající v rozkladu, v „pohybu směrem k nerozpoznatelnosti“. Twomblyho písmo/kresba se vylamuje z grafického kódu tak jako Mallarméova syntagmata z kódu rétorického – „Mallarmé usiloval o dekonstrukci věty“ a Twombly „o dekonstrukci písma“. Malíř Mallarméovo dílo velmi obdivoval a v řadě obrazů ho citoval.

Zřejmě nejmarkantnější je Mallarméův odkaz přítomen v Twomblyho sérii *Poems to the Sea* (Básně k moři) z roku 1959, v níž sice přímou citaci nenajdeme, ale zato zde rezonuje právě hudební forma skladby *Vrh kostek*. Sérii dominuje bílá barva, což můžeme snadno spojit s básnickovým přísvědčením o významu prázdna a ticha pro zrod smyslu. Zásadní se ale ukazuje zejména kresba. Ondulace linií, různorodě rozestá na prostoru papíru, připomíná písmo, avšak písmo nečitelné. Literární vědkyně Mary Jacobus, navazující na Barthesa, píše: „Twombly maluje písmo, ale maluje také rytmus předjazykového myšlení – archi-écriture způsobu značení, z něž veškeré myšlení vyvěrá. Mallarméův ‚tichý vzlet abstrakce‘ (který se vyznačuje odklonem od reprezentace) se vrací ve fyzickém pohybu těla v prostoru, jak to definoval Twombly ve svém prohlášení v roce 1957: každá linie je aktuální zkušeností s její vlastní historií. Nejedná se o ilustraci – jedná se o vnímání její realizace.“ Obě díla spojuje také odklon od mimesis, jenž vede oba autory k ohledávání esence a hranic jim vlastních médií (písmo, kresba), jakož i intermediální dialog s hudbou, respektive s poezií.

Twomblyho *Poems to the Sea* tak nelze považovat za jednoduché ztvárnění Mallarméova básnění v malířském médiu, ale spíše za vyslyšení jeho výzvy k odložení reprezentace ve prospěch ponoru do mediality. Tak jako se u Mallarméa ohlašuje écriture jako temný původ básnění, ukazuje se u Twomblyho kresba – s písmem spřízněná, a přesto odlišná – jako prazáklad malířství.

Autorka je komparatistka.

Opojná moc nad městem

Kdo ovlivňuje podobu veřejného prostoru?

Zapojení veřejnosti do proměny veřejných prostranství často brání binární pohled na uspořádání moci ve městě, který z běžných obyvatel činí pouhé konzumenty disciplinárních mechanismů. Lze ho ovšem nabourat změnou optiky a obrácením pozornosti k takzvané tiché většině.

ANETA KOHOUTOVÁ

Při ranním bezcílném korzování vylištěným pandemickým městem se zastavím před obrovskou plochou reklamního výlepu. Barevný plakát láká na vrchol místní kulturní sezóny – historická slavnost s plastovými nafukovacími balónky a pravým staročeským smažákem v housce spolkně z městské kasy značnou část peněz alokovaných na kulturu. Tato znepokojivá představa se cestou domů zformuje ve vtíravou otázku: Chci žít ve městě, pro které je vrcholem kulturní sezóny náměstí přecpané cukrovou vatou a lidmi v historických kostýmech? V ústech mě pálí hořká pachutí nespravedlnosti dichotomního vidění světa rozděleného na my versus oni. My občané na jedné straně a praktiky disciplinárních mechanismů, jež musíme konzumovat, na straně druhé. Co když je ale takové binární vnímání nástroj, který pouze zastírá rozmanitost komplikovaných a vrstevnatých vztahů, jež tvoří město na jeho sociální, ekonomické a mocenské rovině? Otázkou tak spíš zůstává, kdo jsme my, kdo jsou oni a nakolik se všichni dohromady podílíme na utváření života v městském veřejném prostoru.

Kaleidoskop nekonečných kombinací

Chápání mocenských vztahů rozpínajících se ve veřejném prostoru je velmi často determinováno rigidní představou moci praktikované shora dolů. Francouzský sociolog, filosof a marxista Michel de Certeau přirovnává mocenský mechanismus k jízdě ve vlaku. Sedíme v kupé a všechny naše prostorové operace jsou jasně nalinkované. Úzká ulička na chodbě nedává jinou možnost pohybu než chození tam a zase zpátky, vozík s jídlem zajišťuje přísun potravy v časově přesně vymezených intervalech. Krajina se míhá za oknem a my nemáme žádný vliv na běh okolního světa. Pro Certeaua město představuje pouze ekonomicko-politický sčítací bod, který si klade za cíl udržovat své obyvatelé v určitém diskursu tělesném i mentálním. Jediné, co nám zbývá, je vzdor: Chodit mimo vyznačené trasy nebo vyběhnout z kupé a zamknout se na záchodě, kde se konečně můžeme chovat svobodně. Zkrátka překonávat bariéry, které reprezentují jasně vytyčené prostorové dispozice.

Opustit hřejivou náruč jistot a vydat se do neznáma může být zcela osvobozující individuální krok. Pokud ale začneme uvažovat o městě jako o celku spletených vztahů a prostorových vazeb, vynoří se ještě další možnost – vydat se na výpravu do ostatních kupé. Certeauova teorie pokulhává v tom, že zcela ignoruje existenci takzvané tiché většiny, ačkoli ji sám v knize *Výnalézání každodennosti* (1980, česky 1996) definuje. Certeau zapomíná na ty, kteří městský prostor konzumují dennodenně a považují ho za nevyhnutelnou pravdu, jíž není třeba vzdorovat. Moc má tak v jeho pojetí negativní konotace. Je to mechanismus, který má za cíl udržovat, formovat a regulovat populaci a jenž v městské džungli prosakuje na povrch právě v prostorových strategiích, které ovlivňují naše chování.

Jiný úhel pohledu na mocenské praktiky a jejich propojení s městským prostorem nacházíme opět ve Francii. Michel Foucault tvrdí, že bychom se místo rezistence a individualismu měli zaměřit na vztahy samotné. Základním bodem dobrého veřejného prostoru totiž nejsou jednotlivci, ale vazby, jež mezi nimi vznikají. S tím jde ruku v ruce i Foucaultova definice moci, která není svrchovanou silou, jež by nám řekla, co přesně musíme dělat, ale spíš vrstevnatým vztahem akcí nebo činů, které nepřímou ovlivňují naše další rozhodnutí. Moc tedy podle Foucaulta není primárně špatná, jak ji prezentuje ve vlaku jedoucí Michel de Certeau, ale funguje spíše jako otevřená forma diskuse, do níž je možné vstoupit z jakékoli pozice.

To s sebou přináší i otázky týkající se zodpovědnosti a solidárnosti. Veřejné prostory jsou součástí větších celků složených z materiálních, kulturních a společenských vrstev a v rámci jejich fungování v podstatě závisíme jeden na druhém. Město je místem, kde pospolu žijí cizinci, píše sociolog Richard Sennett v knize *Building and Dwelling. Ethics for the City* (Budova a obydlí. Etika pro město, 2018). Většina z nás zná politickou reprezentaci svého města nebo vesnice, ale známe stejně tak i své sousedy? Onu tichou většinu, kterou Certeau nechal bez povšimnutí sedět v kupé a jež tříští homogenitu slova my na komplexní síť vztahů, která se velkou měrou podílí na městském životě. Ne však jako totalitní mocenská síla, ale jako aktivní článek v procesu komunikace a artikulace našich potřeb. Jak se tedy naše vazby otiskují do prostorových strategií?

Umění je komplikované

Dobry příklad lze najít třeba v norském dokumentu *Villagers and Vagabonds* (Vesničané a vandráci, 2020), který umně rozkrývá možnosti komunikace mezi politickou reprezentací, občany a uměním ve veřejném prostoru. Malé norské město Kvam má ambice stát se významným bodem na umělecké mapě, starosta obce proto osloví umělce z kolektivu FFB. Uprostřed jedné letní noci tak malé náměstí v centru obsadí dodávky a zahalí obrovské plachty. Místní nedůvěřivě poodhrnují záclony a sledují, co se bude na náměstí dít. Jednoho dne

něco chybí. Situace se přelije do vleklých debat o významu a funkci umění, jejichž vyústění je nečekané: místní se rozhodnou pozvat umělce zpět. S požeňáním obce se náměstí znovu mění v tábornickou změt plachet, brusek, dodávek a improvizované kovářské dílny. Obyvatelé městečka Kvam opouštějí své záclonkové úkryty a pomalu se vydávají zkoumat situaci přímo do terénu. Střed města se najednou stane dějištěm komunitních kratochvil, místem sdílení, vyprávění příběhů a pití piva. Slavnostní odhalení je na druhý pokus obrovským úspěchem. Co záleží na tom, že na náměstí stojí v podstatě úplně stejná instalace kola od traktoru, kamene a obří dřevěné tyče!

Já a ti druzí

Příklad z městečka Kvam velmi dobře ilustruje fakt, že cítíme-li se omezeni na svobodě, začneme se okamžitě stavět na odpor. Pokud ale převládá pocit, že jsme součástí určitého procesu, tak i ten nejtemnější mrak prosvítí slunce. Je zřejmé, že v případech veřejných prostranství potřebujeme být přesvědčeni, že jsme součástí větších rozhodnutí a že se aktivně podílíme na jejich tvorbě. Tato jednoduchá rovnice nám pomáhá vnímat sebe samé jako právoplatné členy společnosti. Jak píše Foucault, k tomu, aby vše mohlo fungovat, vedou dva kroky. Za prvé je nutné uvědomit si sebe sama a v druhé fázi je podstatné si nově osvojené já zafixovat v kontextu ostatních. Z této skutečnosti je pak utkáno jemné předivo veřejných vztahů, na kterých



Kresba Přemysl Černý

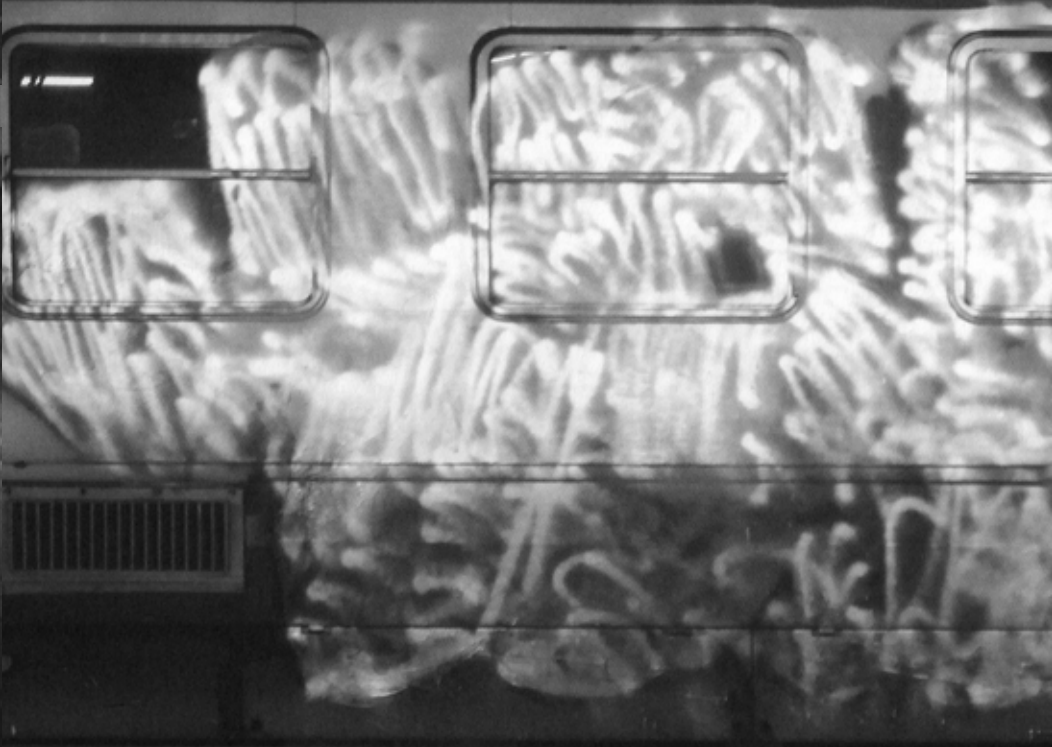
všechno utichne, auta zmizí, mlha vystoupá zpět nad vrcholky hor a na náměstí se objeví výsledné dílo – instalace sestávající z velkého balvanu, kola od traktoru a dlouhé dřevěné hole. „S tímhle strojem bych mohl cestovat zpátky v čase,“ vyjadřuje asi nejlépe pocitu místních postavou nejmenší, ale hlasem nejvýraznější občan Kvamu. Po několika bouřlivých diskusích mezi obyvateli a starostou obce je nakonec dílo odstraněno. Starosta celou situaci komentuje pro norskou televizi slovy: „Umění ve veřejném prostoru je komplikované, tento projekt to potvrdil a já musím brát názor lidí vážně.“

Na povrchu diskuse utichají, ale ve vesnici je cítit neklid. Obyvatelé se dívají na prázdné náměstí, které si vybojovali, a najednou je přepadá nutkavý pocit, že na něm vlastně

závisí naše dobrá navigace v křehké pavučině sdílené odpovědnosti. Zjednodušená redukce prostorových vazeb na rovnici *my versus oni* často vede k umenšení vlastní role aktivního občanství.

Při širším pohledu se nabízí možnost přeformulovat úvodní otázku a místo klouzání po viditelném povrchu, představovaném politickou reprezentací města, se raději zaměřit na onu klíčovou tichou většinu. Narušení tohoto automatického předpokladu, že kulturní program města je odrazem politické reprezentace, změni náš úhel pohledu a přenesse pozornost ze špičky ledovce k jeho základně. Proto je třeba si neustále připomínat, že někdy nezáleží pouze na tom, kdo mluví, ale i na tom, kdo a jak poslouchá.

Autorka je doktorandka filosofie na FF UPCE.





Saeio (1987–2017) byl francouzský malíř a sprejer, známý svým inovativním přístupem ke kaligrafii a experimenty s graffiti formou. Byl členem pařížské PAL Crew.

Fotomateriál je převzat z knihy Saeio 2009–2014, vydané v roce 2015 francouzským nakladatelstvím Éditions Peinture, které se zaměřuje na dokumentaci tendencí v současném graffiti.

Joyceův román metropole

Touha po životě v městském mnohohlasí

„Existují dokonce i jazyky jednotlivých dní,“ vyjádřil se literární teoretik Michail Michajlovič Bachtin. Odysseus Jamese Joyce jeho slova potvrzuje. Jedno z nejvýznamnějších děl anglicky psané literatury 20. století charakterizuje mnohost vjemů a intimita i odcizenost vnímání jako typické zkušenosti moderního velkoměsta.

MARTIN POKORNÝ

Složitost Joyceova *Odyssea* se ukáže v jiném světle těm, kdo s náležitou pozorností přečetli *Dubliňany* (1914, česky 1933) a *Portrét umělce v jinošských letech* (1916, česky 1930). Zvláště *Portrét* vyvolává klamné zdání, že jde jen o bildungsroman zachycující to, jak se protagonista osvobozuje z daného prostředí. Avšak proti této vývojové lince od batolete z první strany po sebevědomého básníka na stránkách posledních stojí pohyb převrstvování, při němž se do Štěpána Dedala ukládají různé formy zkušenosti a žádná vlastně nikdy není zcela opuštěna. V paradoxním sporu s tím, jak Štěpán odvrhává nároky kladené rodinou, církví, Irskem či generačními vrstevníky, je *Portrét* popisem či takříkajíc anatomii toho, jak prostředí plodí svého básníka. Štěpán Dedalus není bojovníkem za vlastní osobitost; je v první řadě – byť jistě ne výlučně – bdělým pozorovatelem a posluchačem svých bližních.

První tři kapitoly *Odyssea*, v nichž se Štěpán ohlíží za svými mladickými ambicemi s odstupem a ironií, jsou tedy kritikou jeho mladšího já, ne však kritikou *Portréta*. Ten končí Štěpánovým vědomím vlastního poslání, jež má však mlhavé obrysy a kolísavý obsah. Přehoupnutí do začátku *Odyssea*, připomínající podobné výkyvy uvnitř *Portréta*, stojí plně v logice dřívější knihy.

Zmrzačená slova

Odysseus by z hlediska obsahu mohl stejně dobře nést název *Dubliňané*, *Portrét umělce v jinošských letech* nebo *Vyhnanec* (1918, česky 1994). Podobně lze uvažovat o dílčím chiasmu mezi názvy *Dubliňanů* a *Portréta* a podstatné je toto: *Portrét* se názvem vydává za básnickou (auto)biografii, ale současně a stejně silně se jedná o diagnózu irského ducha v dané době. Název *Irové*, ne-li přímo *Dubliňané*, by proto byl výstižný. Naproti tomu povídky *Dubliňanů* nejsou pouze momentkami života v irské metropoli, ale též genealogií básnického vědomí: zhuštěné okamžiky, jak tu jsou podány, ukazují příčiny toho, proč se dospívající irský básník musí postavit proti svému okolí. Slova Dubliňanů – tedy postav v Joyceových povídkách – jsou zmrzačená, zkrivená, zfalšovaná. Není

náhoda, že básník, „umělec“ z titulu *Portréta*, tuto jejich zchromlost vnímá. Pokud je bdělý a vidoucí, musí ji pocítit.

Dubliňané jsou obrazy smrti zaživa, *Portrét* zachycuje cestu k životu a touhu po životě: „Buď zdrav, živote! Pomiliontě jdu prožít skutečnost a v duševní kovárně ukout nestvořené svědomí svého národa.“ A co je tedy sám život? zeptal by se scholastik, jímž Štěpán na konci portréta tak trochu je: „Naukou, nad níž měl celé dny hloubat (...), byla hrstka citátů z Aristotelovy poetiky a psychologie a Synopsis philosophiae scholasticae ad mentem divi Thomae.“ Jenže Štěpánova estetická teorie, pronesená na konci *Portréta*, není naukou samotné knihy: *Portrét* a Joyceovy epifanie nezachycují předměty, nýbrž situace, a nevydělují je s onou zřetelností, kterou Štěpánův provizorní tomismus vyžaduje. Nároky celistvosti, souladnosti a projasnění, které si Štěpán z Akvinského bere, jsou sice zásadní i pro autora *Portréta* a *Odyssea*, avšak ne v tom smyslu, který Štěpán zkusmo formuluje. Jeho slova – jak je naznačeno dějovou inscenací příslušného rozhovoru v *Portréta* – plně nevystihují ani jeho vlastní vědomí, natož vědomí autora *Portréta*.

Město a život v něm

Především ale Štěpán odmítá křesťanský, teologický výklad života, pramenícího z jediného mimosvětského zdroje. Byť se v některých ohledech odtrhne od jezuitů stejně málo jako od vlastních příbuzných, jeho vůle a odhodlání směřují jinam. Jaký život to tedy – třeba i negativně – probleskuje v těch jiskrách, které básník vnímá a které je schopen vyjádřit? *Odysseus* je svého druhu odpovědí: odpovědí, která proměňuje otázku – jak to u každého skutečného duchovního pohybu musí být.

V odvratu od každé ideje „života o sobě“ Joyce zaujímá hluboce aristotelský přístup, obhlíží podoby života – tedy vyjadřovaného života – bez předpojatosti a hledá (již samozřejmě zcela mimo aristotelskou inspiraci) umění čili uspořádaný výraz, jenž bude s touto nepředpojatostí v souladu. A jelikož tradovaným vzorem každého pravého, bytostného, čírého života je příroda, obrací se Joyceova pozornost naopak k městu.

Topografie, sociologie, mašinerie města je samozřejmě dílčím tématem a dějovým nástrojem mnoha románů (a též filmů) před Joycem i po něm. U Joyce se ale všechny stránky Dublinu roku 1904 provazují s městským mnohohlasím: s tím, které lze vnímat tělesnými smysly na ulicích, v hospodách a v bytech, i s tím, které přesahuje do myšlenek, knih, představ a historie a zachytit je souhrnně může pouze román. Döblinův *Berlín*, *Alexandrovo náměstí* (1929, česky 1935) i Canettiho *Zaslepení* (1935, česky 1937) s touto ambicí přicházejí po Joyceovi a přinejmenším zčásti pod jeho vlivem. Ve světové literatuře uplynulé stovky let bychom jistě našli několik dalších příkladů podobného úsilí, ale nebude jich mnoho.

Leopold Bloom se může stát Odysseem v živlu městského mnohořečí právě proto, že není typickým Dubliňanem ani typickým příslušníkem žádné vyhraněné společenské vrstvy. Bloomovy idiosynkrazie a životní zvláštnosti se v dění *Odyssea* mění ve stezky k pocítění zvláštních kvalit urbánního světa. Smířlivost, s níž Leopold přijímá nevěru své ženy Molly, nebo jeho onanie za soumraku, když přes vodu hledí na mladičku Gerty MacDowellovou, milovnici červené knihovny, nejsou sondou do sociologického průměru. Jsou to výjevy, jež se v sugestivních analogiích prolínají s tím, jak éra moderních měst přeskupila kategorie soukromého a veřejného.

Stejně jako Bloom není typickým Dubliňanem, není ani důležité rozebírat, nakolik Dublin roku 1904 byl či nebyl typickým moderním městem a do jaké míry lze „románové poznatky“ o něm beze změny přenášet na moderní metropole. Město a život v něm – život odhalující se v překrocích a posunech, život zjevný a přitom přehlížený – jsou „věcmi“ zvláštního druhu, u Joyce zachycenými v náležitě zvláštní knize. Joyce pedantsky ověřil a zachoval mnoho faktických podrobností, protože románem nevyjadřoval ideu, kterou by předem znal, nýbrž vyzdvihoval hudbu zprostřed oné skutečnosti, s níž byl skutečně důvěrně obeznámen; a jedině Dublin znal se šíří vjemů a intimitou vnímání, o jaké se potřeboval opřít.

Autor je překladatel.



Dublin ve třicátých letech minulého století. Foto National Library of Ireland

Zakázaný i zaplacený

Další životy literárního modernismu

Mezi aktuální snahy rozšířit kánon modernismu a vidět tento směr v souvislostech patří i zkoumání jeho čtení během dekolonizace a studené války. Zatímco CIA aktivity spjaté s literárním modernismem financovala, na druhé straně železné opony byl prohlášen za nežádoucí.

FRANTIŠKA SCHORMOVÁ

Současná zkoumání modernismu, stejně jako řady jiných literárních směrů, ovlivnil takzvaný globální obrat – tedy další z pokusů sledovat literaturu v širších kontextech, než je ten národní. Patří k němu i vnímání modernismu v geopolitických souvislostech a rozšiřování modernistického kánonu. První snaha naráží na realitu literárních kategorií a akademických disciplín, které často nejsou schopny postihnout procesy překladu a pohybu, jež jsou pro literární modernismus klíčové. Pluralita modernismu sice přinesla obnovený zájem o jeho irskou, nigerijskou, brazilskou nebo českou podobu, modernismus globální však působí jen jako součet svých částí, nikoli jako propletená síť kontaktů, ovlivňování a sdílení.

Modernismy a modernity

Také v rozšiřování kánonu se skrývá léčka. Přijmeme-li chronologii britského, amerického či francouzského modernismu, působí jiné národně pojaté varianty opožděné a odvozené. Směry jako modernismus přitom nejsou synchronizované ani v rámci evropských literatur, natož napříč různými formami umění. U postkoloniálních literatur máme ale tendenci vidět modernismus jako vývojové stadium: rozbití realistického zobrazení vnímáme jako jakýsi evoluční stupínek po realističtější – a často vlastenecky – pojaté tvorbě či poezii se čtyřřádkovými, pravidelně rýmovanými strofami. Nálepka modernismu pak také slouží k validaci jednotlivých autorů a autorek: jako by byli právě díky ní hodni naší pozornosti.

Přesto mají podobné pokusy o redefinování literárních směrů smysl. Mimo jiné ukazují, že jejich narativy a chronologie nejsou univerzální. Místa domnělé modernistické periferie se mohou stát výchozími body k přezkoumání uměleckých forem. Podobnou cestou se koneckonců ubíraly debaty o krizi modernity – ty se také věnovaly vztahům mezi kolonialismem a modernitou, které ovlivnily i modernismus. Bohatství z kolonií umožnilo industrializaci a rozvoj měst i literární kultury, zatímco samotné kolonizované území sloužilo jako objekt srovnávání, místo nemodernity, primitivnosti a barbarství, případně i jako argument proti myšlence pokroku. Tato historie a s ní spjatá politická asymetrie napříč mapami modernismu ale nevylučuje kontakty a ovlivňování, které fungovaly oběma směry. Současní kulturní a literární historici se věnují právě těmto propletením, zároveň ale upozorňují, že důležité je nejen to, jak, kdy a za jakých okolností modernistická díla vznikala a kdo je psal, ale i to, jak se dál šířila a jak byla čtena.

Literatura jako zbraň

Francouzská kritička Pascale Casanova v knize *Světová republika literatury* (1999, česky 2012) popsala světový literární prostor jako místo brutálního soupeření mezi jednotlivými kulturami a jazyky. Namísto pokojného šíření literatury na základě jejich kvalit se díváme na chaotický systém náhod, osobních preferencí a politických rozhodnutí. V případě modernismu (a zejména anglofonního) to



Jan Drda varoval v roce 1949 před „terorem modernismu“, jež stavěl do protikladu se socialistickým realismem. Oscar Bluemner: Forma a světlo, 1914 (CCO 1.0)

platí naprosto. Vnímání modernismu během studené války nelze oddělit od institucionální podpory, které se mu dostalo od americké vlády. Ta už ve čtyřicátých letech začala skupovat americké moderní umění, ale brzy své portfolio obohatila a zaměřila se i na export. Pollockova plátna, romány Williama Faulknera nebo bebop měly představovat protiváhu populárních artefaktů *made in America*, třeba hollywoodských filmů. Nešlo však jen o šíření děl amerického modernismu a zvyšování kulturní prestiže, ale i o podporu vzniku děl nových. Cílem bylo demonstrovat principy svobody a demokracie.

Modernismus se pro tyto účely mimořádně hodil. Důrazem na individuum a autonomii tvorby mohl reprezentovat opak literárních modů favorizovaných sovětskými oficiálními strukturami – a antimodernistické kampaně představitelů sovětské kulturní politiky, například Andreje Ždanova, tomuto pojetí samozřejmě nahrávaly. Část modernistických autorů a autorek navíc odmítala myšlenku politické angažovanosti v tvorbě, a tak působil tento směr také neideologicky – a tím pádem antitotalitárně. V rámci studenoválečné kulturní diplomacie měl demonstrovat, že ve svobodném světě se mohou umělci a umělkyně svobodně rozhodovat, o čem budou psát, na rozdíl od těch sovětských, kteří byli pouhou prodlouženou rukou režimu.

Za tímto účelem CIA operovala pod hlavičkou organizací, jako byl například Congress for Cultural Freedom (Kongres za kulturní svobodu, 1950–1979, po vyzrazení zapojení CIA v roce 1966 pokračoval pod jiným názvem). Ten působil ve více než třiceti zemích, kde založil nejméně dvacet časopisů (podporoval také časopisy existující) a sponzoroval stovky konferencí, výstav a koncertů. Cílem projektu bylo oslovit několik skupin. Ze začátku to byli hlavně západoevropští intelektuálové, kteří se tak měli konečně zbavit své fascinace

marxismem. S pokračujícími dekolonizačními procesy se však cílovou skupinou stávali i intelektuálové v nově nezávislých státech. Hrozbě, že se přikloní k sovětské straně, se americká tajná služba rozhodla čelit mimo jiné prostřednictvím literatury. Intelektuálům a spisovatelům z různých afrických zemí, jako byli Wole Soyinka, Rajat Neogy, Es'kia Mphahlele nebo Christopher Okigbo, poskytla platformy, které pro ně byly atraktivní svou nezávislostí na nových národních institucích, původních koloniálních sítích a zdánlivě i na studenoválečných mocnostech.

Je přitom nutno dodat, že publikování v panafrických časopisech podpořených CIA, jako byly například Transition Magazine či Black Orpheus, nebo účast na sponzorovaných konferencích neznamenaly, že by autoři o tomto zdroji financování věděli nebo že by se jím snad ve své tvorbě či politické angažovanosti nechali ovlivňovat. V tomto případě bylo prioritou CIA svou podporu utajit: málokdy tedy šlo o požadování konkrétních názorů. Literární modernismus měla reprezentovat spíše spontaneitu a autonomie – byť pečlivě připravená a zaplacená. Jednalo se přitom jak o zmíněnou institucionální podporu, tak o diseminaci modernistických textů (hlavně britských a amerických) po bývalých koloniích. Překládání a publikování přitom byli zejména autorky a autoři, kteří zapadali do depolitizovaného pojetí modernistické literatury.

Teror modernismu

Právě depolitizace se stala dědictvím americké studenoválečné interpretace, z níž vypadávají některé osobnosti a texty a s nimi také celé názorové spektrum, jímž se modernismus vyznačoval od svého počátku. V českém prostředí byla historie vnímání tohoto směru během studené války odlišná a podobně zjednodušující – byl spojován s buržoazní

kulturou a do nových představ o socialistické kultuře se nehodil. Už na Sjezdu československých spisovatelů v březnu 1949 Jan Drda mluvil o „teroru modernismu“, jež stavěl do protikladu se socialistickým realismem. Podobně jako braková literatura tak skončila modernistická díla na seznamu nežádoucích titulů. Nevycházely nové publikace ani překlady a ty staré mizely z knihoven i obchodů: mimo oficiální oběh se ocitli autoři a autorky jako Milada Součková, Franz Kafka či T. S. Eliot.

Po nadšeném přijetí některých přeložených děl v meziválečném období byla tedy modernistická tvorba v Československu i jiných státech na naší straně železné opony obviněna z formalismu a nesrozumitelnosti. Právě proti těmto argumentům se od druhé poloviny padesátých let musela vymezovat nová generace autorů, překladatelů a zprostředkovatelů literatury. Ve snaze obhájit nové překlady, vydání či nová díla v češtině, která nesla modernistické rysy, sahali k novým kontextualizacím tohoto směru. Některá díla anglofonního modernismu vycházela i v šedesátých až osmdesátých letech, i když často za specifických podmínek (například Joyceův *Odysseus* v překladu Aloyse Skoumala, jehož vydání bylo několikrát odloženo a nakonec, v roce 1976, nebylo vůbec veřejně oznámeno). V devadesátých letech nastal boom těchto děl: některé zásadní texty vycházely znovu, jiné poprvé. Jejich recepce však byla poznamenána snahou literaturu od politiky zcela oddělit. Tyto proměňující se kontexty i čtení modernistických textů, ať už původních či v překladech, by stály za větší kritickou pozorností: nejenže mají potenciál obohatit českou literární historii, ale také by mohly přispět k širší debatě o osudu modernismu i jeho konkrétních variant jak během studené války, tak před ní i po jejím konci.

Autorka je amerikanistka.

ČTENÁŘSKÁ ANKETA A2

DÁREK PRO 50 RESPONDENTŮ

- E-BOOK KNIHY POST
- A2 MERCH
- KNIHY

Milá čtenářko,
milý čtenáři Ádvojky!

Prosíme Vás o účast
v krátké čtenářské anketě.

Vyplněný dotazník vystříhnete a zašlete
poštou na:

A2 kulturní čtrnáctideník, ANKETA
Na Květnici 700/1a
140 00 Praha 4

Dotazník lze vyplnit i online na adrese
bit.ly/3f9MeJ3 či nám ho zaslat e-mailem
jako sken/fotografii na:

sykorova@advojka.cz

Vážíme si jakékoliv podpory, která naši
práci v této nelehké době posouvá stále
dál. Jako projev poděkování za vyplnění
anketního dotazníku vylosujeme na kon-
ci června z e-mailových adres 50 respon-
dentů. Ti dostanou na sdělenou poštov-
ní adresu jeden z dárků – e-book knihy
POST..., A2 merch nebo knihy. V přípa-
dě, že nás chcete podpořit i jinak, může-
te svým blízkým pořídit například Férové
předplatné A2, které odpovídá skutečným
nákladům. Tímto krokem nám pomůže-
te rozšiřovat naši čtenářskou komunitu.
Děkujeme.

Vaše redakce Ádvojky

Pro slosování o dárek za vyplnění
dotazníku prosím uveďte e-mail:

Rádi bychom Vás ujistili, že s těmito úda-
ji nakládáme v souladu s platnými zákony
o ochraně osobních údajů GDPR a respek-
tujeme Vaše soukromí. Více se dozvíte
na: [https://www.advojka.cz/informace/
gdpr-pro-autory](https://www.advojka.cz/informace/gdpr-pro-autory)

1. Jak dlouho aktivně čtete A2?
(Vyberte pouze jednu hodící se odpověď.)

- ☐ méně než rok
- ☐ 1–2 roky
- ☐ 2–5 let
- ☐ déle než 5 let
- ☐ od začátku vycházení
- ☐ Nevím / Nechci odpovědět

2. Jakým hlavním způsobem se
dostáváte k četbě A2?

(Vyberte pouze jednu – nej přesnější – odpověď.)

- ☐ Mám předplatné
- ☐ Ádvojku si pravidelně kupuji
- ☐ Ádvojku si občasné kupuji
- ☐ Ádvojku si půjčuji – od známých nebo
z pracoviště
- ☐ Ádvojku mám darem od redakce

- ☐ Ádvojku čtu z archivu na webu
- ☐ Ádvojku čtu jen zřídka – v kavárně,
v knihovně, u známých
- ☐ Sleduji ji na Facebooku
- ☐ Sleduji ji na Twitteru
- ☐ Sleduji ji na Instagramu
- ☐ Nevím / Nechci odpovědět
- ☐ Jiné

3. Proč A2 čtete nebo sledujete?

(Vyberte z následujících odpovědí ty,
jež vyhovují nejvíce.)

- ☐ Zajímají mě novinky v literatuře
- ☐ A2 je pro mě kulturním kompasem
- ☐ Díky A2 sleduji společenské dění
- ☐ A2 si kupuji kvůli tištěnému formátu
- ☐ Líbí se mi hlavní témata čísel
- ☐ A2 si kupuji kvůli autorům a autorkám
textů
- ☐ Články v A2 mi pomáhají v tvorbě či
v práci
- ☐ A2 je pro mě intelektuálně obohacující
a zajímavá
- ☐ A2 čtu, protože ji čtou lidé v mém okolí
- ☐ Nevím / Nechci odpovědět
- ☐ Jiné

4. A2 čtu primárně kvůli...

- ☐ kulturnímu obsahu
- ☐ společenskému obsahu
- ☐ Zajímá mě jak kulturní, tak společenský
obsah

5. Které tematické číslo Vám
za poslední rok a půl utkvělo v paměti?

(Každé číslo A2 má stěžejní téma, které je
zobrazené i na obálce formou velkoformátové
grafiky. Uvnitř čísla pak vždy najdete minimálně
pět článků, které toto téma diskutují.)

.....
.....

6. Které tematické okruhy Vás v A2
zajímají nejvíce?

(Zaškrtněte maximálně 5 položek.)

- ☐ literatura
- ☐ film
- ☐ hudba
- ☐ divadlo
- ☐ výtvarné umění
- ☐ média
- ☐ architektura a urbanismus
- ☐ společenské vědy
- ☐ domácí politika
- ☐ zahraniční či mezinárodní politika
- ☐ kulturní politika
- ☐ ekologie
- ☐ feminismus
- ☐ filosofie
- ☐ historie
- ☐ ekonomie
- ☐ aktivismus
- ☐ komiks
- ☐ počítačové hry

7. Uveďte témata, která Vám v obsahu A2
v současnosti nejvíc scházejí:

.....
.....

8. Které z uvedených žánrů/útvarů čtete
v A2 nejčastěji?

(Vyberte z následujících odpovědí ty,
jež vyhovují nejvíce.)

- ☐ recenze
- ☐ rozhovory
- ☐ eseje
- ☐ komentáře
- ☐ sloupky a zápisníky
- ☐ glosy (eskalátor)
- ☐ reportáže
- ☐ ukázky beletrie/poezie
- ☐ analýzy
- ☐ Jiné

9. Stalo se Vám v posledním roce a půl
něco z níže zmíněného?

(Vyberte z následujících odpovědí ty,
jež vyhovují nejvíce.)

- ☐ Po přečtení textu v A2 jsem změnil/a či
upravil/a vlastní názor na dané téma
- ☐ Informace z A2 jsem použil/a v diskusi
se známými
- ☐ Na základě recenze jsem si koupil/a
knihu
- ☐ Na základě recenze jsem si koupil/a
desku, zúčastnil/a se koncertu
- ☐ Zúčastnil/a jsem se inzerovaného/
recenzovaného tanečního/divadelního
představení
- ☐ Na základě informací v A2 jsem podal/a
žádost o grant
- ☐ Na základě informace v A2 jsem se
přihlásil/a ke studiu
- ☐ Na základě informací v A2 jsem se
přihlásil/a do výběrového řízení na práci
- ☐ Na základě inzerce jsem navštívil/a
výstavu, festival
- ☐ Jiné

Řekněte nám o tom více
(konkrétní akce, kniha, text...):

.....
.....

10. Jak jste celkově jako čtenář/ka
spokojen/a s komunikací A2
(prostřednictvím sociálních sítí,
e-mailu, telefonu, webu...)?

1 = nejméně, 5 = nejvíce

- ☐ 👍
- ☐ 👍 👍
- ☐ 👍 👍 👍
- ☐ 👍 👍 👍 👍
- ☐ 👍 👍 👍 👍 👍

11. Můžete nám sdělit, proč jste nás tak
ohodnotil/a?

(Vaše sdělení je pro nás důležité. Napište nám jednu
či dvě věty. Oceníme Váš názor nebo doporučení.)

.....
.....

12. Které další noviny a časopisy – online
či tištěné – pravidelně čtete nebo
podporujete?

(Vyberte z následujících odpovědí maximálně 3.)

- ☐ A2larm
- ☐ Host
- ☐ Tvar
- ☐ Revue Prostor
- ☐ Aktuálně
- ☐ Deník Referendum
- ☐ iRozhlas
- ☐ Heroine
- ☐ Kapitál
- ☐ Respekt
- ☐ Sedmá generace
- ☐ The Guardian
- ☐ Jiné

13. A na závěr: připadala by pro Vás
v úvahu nějaká forma podpory Ádvojky?

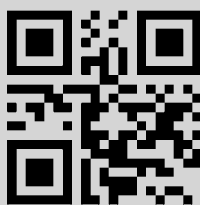
(Vyberte z následujících odpovědí maximálně 3.)

- ☐ Ne, A2 je na mě příliš drahá a nemohu
si dovolit ji podpořit
- ☐ Podporuji A2 už tím, že si ji kupuji
- ☐ Poslal/a bych jednorázový finanční dar
- ☐ Posílal/a bych pravidelný finanční dar
- ☐ Do A2 bych investovala více, pokud
bych za to dostal/a dar (kniha, vstupenka
do kulturní instituce, propagační
materiály A2)
- ☐ Do A2 bych investovala více, pokud bych
za to dostal/a extra obsah / odemknutí
článků
- ☐ A2 bych podpořil/a nefinančně,
poskytnutím prostoru na reklamu
nebo prodej
- ☐ Nevím / Nechci odpovědět
- ☐ Jiné / Doplnění

.....

14. Prostor pro další komentáře a návrhy:

.....
.....
.....
.....
.....



Město jako metabolismus

S architektkou Cécile Marzorati o experimentálním urbanismu

Severní předměstí Paříže je jedno velké staveniště. Důvodem plošné rekonstrukce není jen olympiáda plánovaná na rok 2024. Je to i záměr „Grand Paris“, jehož smyslem je propojení pařížské aglomerace i decentralizace města. Staveniště je ale také ideálním místem pro testování urbanistických projektů udržitelného rozvoje, kterými se zabývá organizace Bellastock.

MARIE SÝKOROVÁ



Cécile Marzorati. Foto z osobního archivu

Jak kolektiv Bellastock vznikl?

Bellastock je kooperační společnost, vlastně něco jako družstvo. Bylo založeno v roce 2006 skupinou studentů architektury v Belleville. Potkali se při organizování unikátního festivalu zaměřeného na stavby a konstrukce. Tématem festivalu tenkrát bylo vybudování města, v němž by se dalo bydlet, za jediný den.

Postupně jsme se profesionalizovali a v roce 2012 udělali přehlídku, která se zaměřila na práci se stavebním odpadem z regionu Île-de-France. Naše projekty však měly omezenou dobu trvání, což představovalo problém. Proto jsme si položili otázku, jak naše záměry a práci zachovat.

K čemu jste dospěli?

Zásadní bylo najít nějaké místo, kde bychom mohli skladovat materiál. Pak nás ale oslovila jedna stavební firma, která chtěla pomoci s odklizením brownfieldu, kde se nacházelo několik budov určených k demolici. A to pro Bellastock představovalo strašně moc podnětů ke zkoumání.

Postupem času jsme se zaměřili na aspekty dočasného urbanismu. Spolupracovali jsme s dalšími odborníky i lidmi, kteří společně s námi ukazovali, jak se dá žít v dočasném městě. Zjišťovali jsme, jak by se dalo bydlet jinak.

Co jste nejčastěji využívali?

Původně vše, s čím se dalo dobře manipulovat. Teď je to ale hlavně stavební odpad – beton nebo třeba kabely. Zásadní je totiž ochrana původních zdrojů, snaha používat je co nejméně. Zajímají nás tedy nakonec zejména materiály, s nimiž se sice manipuluje hůře, zato ale mají větší potenciál dalšího využití.

Bellastock se tak musí zákonitě obklopovat nejen architekty, ale i dalšími profesemi...

Od samého začátku bylo naším záměrem spojit se s lidmi, kteří se vyznají třeba v bouracích pracích nebo konstrukcích, s řemeslníky či osobami, které pocházejí z daného místa a znají jeho specifika. Bellastock se tak stal vlastně takovým mediátorem mezi jednotlivými profesemi.

Jak vás lidé přijímají?

Pracujeme v departementu 93 na sever od Paříže, kde je mnoho oblastí, které nám jsou nakloněné. Radě místních společností došlo, o co nám jde a jaký je smysl opětovného využití opuštěných prostor a recyklace odpadu. Uvěřily nám a daly nám příležitost ukázat, co umíme. Nejprve nás oslovovaly menší firmy, pak větší a nakonec i pařížská radnice. O otázky vztahu urbanismu a ekologie je teď skutečně zájem.

Sdružení Bellastock tedy aktuálně pracuje hlavně s hlediskem udržitelnosti?

Vyvíjíme model udržitelného rozvoje v delší časové perspektivě ve spojení s dalšími tématy – usilujeme o přechod k ekologičnosti. Cíle ovšem nejsou jen ekologické, ale i sociální. Podstatné je pak snížení množství využívaného materiálu, protože stavební průmysl spotřebovává zdroje zásadním způsobem. Nakonec samozřejmě bereme v potaz hledisko dlouhodobého užívání a co nejdelší životnosti věcí.

Vždy při hledání řešení vycházíme z konkrétního místa a konkrétního předmětu zkoumání. Jedna naše realizace je na ostrově Saint-Denis, kde nám poskytli k práci prostor velkého staveniště. Zde jsme vytvořili ateliéry, v nichž lidé na vlastní oči mohli vidět alternativní způsoby, jak nakládat s okolím. Zásadní je totiž otevřeně mluvit s lidmi, a zejména s místními obyvateli.

Jiný projekt realizujete ve městě Stains, severně od Paříže. O co přesně jde?

Jedná se o prostor, který jsme nazvali La fabrique du clos a který jsme vytvořili ve spolupráci s městem Stains. Také tento projekt vznikl v bezprostřední blízkosti stavby a zaměřuje se na přímou recyklaci. Naše experimenty provádíme přímo na místě, kde je mohou vidět tamní obyvatelé, a mnohdy i dost zábavnou formou. Jde nám totiž o přímou konfrontaci i spolupráci s místními – nejen s firmami, ale i s jednotlivými lidmi.

Další projekt jste realizovali přímo v Paříži a nazvali jste ho Justice.

Město Paříž se velmi angažuje v tématech obnovy a udržitelnosti, radnice nás proto oslovila v souvislosti s renovací domovních fasád ve dvacátém obvodu. Jako první se nám podařilo dotáhnout do konce školku v Rue

de la Justice – podle ní se projekt jmenuje. Nedaleko této budovy probíhala rekonstrukce jiného domu a kolem něj se hromadily dřevěné palety. Napadlo nás je rozmontovat a udělat z nich nové dřevěné obložení jako fasádu. Výsledek se podařil. Ukazuje se, že prostředky, které nemusí být na první pohled estetické, lze přetvořit a znovu využít.

Jak vypadá z vašeho pohledu příprava na olympiádu? Částečně by se měla odehrávat i v Saint-Denis.

Pracujeme buď na konkrétní části městské čtvrti, to byl případ Stains, zajímá nás ale i analýza větších území. To pak zohledňujeme třeba pracovní a řemeslný potenciál. Čím dál častěji organizujeme a analyzujeme určité místo a hledáme udržitelná východiska pro budoucnost. Takový případ je právě v Saint-Denis, kde pracujeme s organizací Plaine Commune. Hledáme společný „metabolismus“ obce, inspirujeme se modelem cirkulární ekonomiky a s ní spojenými otázkami využití pozemků, zdrojů i správy. Sledujeme, odkud materiál pochází, zkoumáme, zda u něj hrozí vznik odpadu a co s ním lze dělat. Potřebujeme pochopit, jak funguje metabolismus konkrétního místa a jak může být zachován, aniž bychom používali nové zdroje.

Co je hlavním cílem kolektivu Bellastock?

Lépe v budoucnosti žít! A také zjistit, jak lze v praxi aplikovat cirkulární ekonomiku. Chci, abychom přemýšleli nad městem jako proměnlivým místem, kde je možné ledacos zkoušet. Chci město, které se lépe přizpůsobuje životu a netýrá obyvatele nějakou determinující vizí. Město, o němž rozhoduje více hlasů a více pohledů. Jen tak se může stát příjemnějším místem pro život.

Cécile Marzorati je architektka organizace Bellastock. Zabývá se cirkulární ekonomikou a urbanismem klimatické změny. Vystudovala architekturu v École Nationale Supérieure d'Architecture v Toulouse a Paris-Belleville. Vedla inovativní architektonické projekty na pařížských předměstích v Saint-Denis nebo ve Stains.

NAUTICKÝ SOUMRAK

V nových povídkách Petra Šmída se dočtete o bizarním útěku ze světa, v němž se komunikace udržuje citáty z literárních děl a vzájemným prověřováním znalostí, a o všedních i děsivě rozverných zážitcích jediného obyvatele vesnice Vidím, který nakonec nachází smysl života.

Nautický soumrak

Toho dne jsem vyrazil na svou poslední pouť. Mým cílem bylo pobřeží. Poslední místo, které stálo mimo síť literárních (i jiných) aluzí. Pryč ze světa, kde je každý domek pošpiněn cedulí s nápisem: „Zde se narodil významný literární kritik“ či „průkopník experimentální parapsychologie“ či „zasloužilý vedoucí divadelního souboru“. Pryč ze světa, kde vás zastavují turisté a ptají se na tři domky, v nichž žil „onen bard našeho lidu, který u vás našel druhý domov“, na kavárnu, v níž sedával „ten vynikající autor volebních sloganů naší strany“, nebo na nevěstinec, kde se zamlada prodávala „ona nevýslovně soucitná a milosrdná sestra a matka všech trpících básníků“. Pryč ze světa, kde v rohlících číhá ukrytý papírek s citátem myslitele, „který své následovníky povznosl nad zbytek lidstva, jako je slunce povznášeno nad louč“.

Vyrazil jsem před rozbřeskem, ale už na schodech činžovního domu se mě otázala odulá alkoholička z třetího poschodí, zda vím, „který velký štyrský epik raného baroka by se dnes dožil 404 let, kdyby mu zdravotní jen o něco víc sloužilo“. Využil jsem její otýlé nepohyblivosti a prosmýkl se pod obrovským faldíkem její pravé paže. Ještě cosi nesrozumitelně hulákala, ale to už jsem byl u domovních dveří. Věděl jsem, že to nejhorší mě teprve čeká. První kolize nastala při nastupování do autobusu městské hromadné dopravy, kdy jsem se střetl s hloučkem sedmi portugalských studentů filosofie, kteří k nám přijeli na výměnný pobyt. Hledali tu – nevím proč – šlépěje významných učenců své domoviny. „Nevíte, v které z místních jídelen stolničil Tíago Davi de Preto Cabra? Kam si rád zašel na meltu Martim Tomás Ponta do Cigarro? Kde si s oblibou vymačkávala nežity Ana Leonor Nazwisko-Ruim?“

Marně jsem se snažil vybavit si něco z četby *Lexikonu dějin portugalské filozofie*, kvůli němuž jsem zanedbával svůj milostný život i hygienu, ale vzpomněl jsem si jen na fakt, že „Rodrigo Carlos de Pene Pequeño močil po návštěvě hostince U Vejvodů na zadní stranu kontejneru na tříděný odpad“. To však portugalské studenty podráždilo a začali mě mlátit červenozelenými deštníky volající: „Ale to byl přece Španěl! Que vergonha!“ Hrozili mezinárodní žalobou, morem, který sešlou na náš národ, na naše ženy uvrhli kletbu neplodnosti a strašili i zdvojnásobením počtu míst portugalských studentů, kteří k nám příští rok dorazí na zahraniční stáž.

Unikl jsem! Jakmile se dostanu z hlavního města, bude cesta snazší. Bude možné vyhnout se městečkům a vším přes všelijaké polní cesty a lesní pěšiny. Městský autobus mě dovezl na vlakové nádraží. Lišácky jsem se rozhodl odjet z předměstské zastávky, kde zpravidla nastupují jen místní. I tak jsem způsobil poprask, když jsem požádal o lístek do první třídy. Pokladní chtěla zřejmě zalaškovat s lépe situovaným cestujícím a zarecitovala veršík z XXV. zpěvu Dantovy *Božské komedie* o holubovi, který „slétne k holubici blíže a s vrkotem se oba k sobě mají“. Šibalsky jej nedokončila a čekala, že ji doplním. Zklamal jsem. Pohrdlivě se ušklíbla a řekla: „306 korun, prosím.“

Uvažoval jsem takto: Ano, v první třídě budou lidé sečtější než v třídě druhé, ale na druhou stranu jich bude méně a v případě mé neznalosti budou jistě shovívavější. Jsou přece dobře vychovaní.

Usedl jsem do kupé k elegantně oblečenému a udržovanému staříkovi, který mi neodpověděl na pozdrav, ale pootočením hlavy dal najevo, že mě registruje. Připomínal mi jihoamerického magnáta. Měl oblek krémové barvy, bílou košili, světle modrou vázanku, mokasíny a téměř bílý slamák se světlemodrou stuhou. Jeho tváři dominoval dokonale udržovaný, sněhově bílý knírek. Modré oči připomínaly anděla. Ruce měl opřené o hůlku s hlavicí v podobě sumerského alada. Nehýbal se. Pomalu jsem se uklidnil a přivřel oči. Snažil jsem se nebyť. Rozhodně jsem nepomýšlel na spánek. Bylo rozumné zůstat ve střehu.

Najednou začal stařík rytmicky tukat hůlkou o zem a k tomu pronášel věty jako: „Ko-lik-mu-žů-ztra-til-sta-ro-řec-ký-vo-je-vů-dce-As-ka-fa-lus-v-bi-tvě-u-Ma-ta-ran-gy?“ Nebo: „Co-po-va-žo-val-řec-ký-fi-lo-sof-Hí-me-ros-za-pra-lát-ku-všech-pra-lá-tek?“ Při těch slovech mu šel od úst chladný bílý obláček a brzy jsem si všiml ledových květů na prosklených dveřích našeho kupé. Začal jsem lomcovat klikou, ale ta zamrzla. Nakonec jsem dveře vykopl a na minutku našel klid v chodbičce.

Otíral jsem si zpotené čelo, otevřel jsem okno. Ne proto, abych pozoroval zvlněnou krajinu, ale aby mě chladný vzduch zachránil před mdlobou. Osídlení při trati řídlo. Až dorazíme na konečnou stanici, vydám se pěšky k neobydlenému pobřeží. Zbývalo přetlout ve vlaku několik hodin. Z úvah mě vytrhl malý mužík s kleštičkami, který mi poklepal na rameno. Mlčky jsem mu podal lístek, což ho zjevně urazilo. Jako by mi chtěl připomenout, co je v našich krajích dobrým zvykem, otázel se, co soudím o „iterabilní teorii fyziologie románu dle Velimira Asdreniho“. Zamrkal jsem a chvatně se omluvil s tím, že musím na toaletu. Zaslechl jsem jeho „Pche!“, ale to už jsem pádil na konec uličky. Pomýšlení, že budu muset na toaletě strávit zbytek cesty, abych se vyhnul kontaktu s cestujícími, mi přivodilo menší nevolnost. Ve dveřích jsem se srazil s dámou, omluvil jsem se a rázně za sebou zavřel dveře. Opláchl jsem si obličej v umyvadle a snažil se promyslet, jak přežít ve vlaku o samotě zhruba čtyři hodiny. Až po chvíli jsem si začal přehrávat nepřijemnou situaci s dámou, do které jsem vrazil. Nebyla vůbec pohoršena. Omluvu přijala s koketním úsměvem a také se o mě ve dveřích podivně otřela svými prsy. Tomu kontaktu se mohla klidně vyhnout, kdyby jen trochu chtěla. Nakonec jsem usoudil, že jde o netradičně pracující prostitutku. „Taková vlaková kurva,“ pomyslel jsem si. Bordel na kolečkách. V mé situaci mi mohla být tato příjemně vyhlížející žena, nebo ještě spíš dívka, vítanou společnicí. Prostitutky určitě nepotřebují mluvit. Koneckonců bych se s ní ani nemusel milovat. Jen bych si zaplatil potřebný čas a někam se s ní zašel. Ačkoli byl jsem svolný k čemukoli, pokud nebudu muset zapřádat další literární a uměnovědné hovory.

Šťěstí mi přálo. Přisedl jsem si k ní v jídelním voze. Představila se jako Sabrina. Evidentně na ni zapůsobilo mé rázné vyložení situace. Přímost, s jakou jsem jí vše předestřel, v ní musela vzbudit dojem, že jsem světák, pro kterého je milování za peníze na denním pořádku. Pravda je, že jsem s prostitutkou zatím nikdy nebyl, ani mě ta myšlenka nelákala. Trápilo mě, jak zajistit, aby nás nikdo nerušil. Svěřila se mi, že už po nějaký čas spolupracuje s konduktérem, který vždy zamyká jedno kupé. Ukázala mi malý klíček a šibalsky mrkla. Zaplatil jsem útratu v jídelním voze a odešli jsme. Už v tu chvíli jsem si uvědomil, že *když se vše daří, něco se pokazí*.

Sabrina měla za to, že coby upravená, dobře oblečená a opravdu krásná kurtizána musí své svlékání, s kterým začala, jakmile jsem zatahl záclonky a roletu kupé, doprovodit kultivovaným hovorem, nejlépe na umělecké

téma. Jako každá začátečnice začala místo obecné otázky zcela konkrétním tvrzením: „Co soudíte o významných iluminacích Benetova Komentáře k Zjevení svatého Jana s rysy Santosova stylu?“ Krizová situace si žádala příkrost, a tak jsem se pouze optal, zda by jí nevadilo, kdybych jí během tělesného laškování nasadil roubík a svázal ruce. „Samozřejmě bych si připlatil,“ dodal jsem. Ačkoli jsem požadavek vyslovil sebejistě, než odpověděla, začal jsem mít o svém plánu pochyby. Co když mě vyhostí z kupé a začne ječet, jaký jsem zvrhlík? Sabrina mě ale neklamala ani tentokrát. Z jejího nervózního svolení jsem pochopil, že podobnou otázku s obavami očekávala. Poprvé měla ve svém zaměstnání zakusit něco jiného než ordinární soulož. Jedno z těch podivně děsivých i vzrušujících dobrodružství, o kterých jí vyprávěly starší kolegyně.

Uzly jsem utáhl pevně, ale dal jsem pozor, aby se látka Sabrině nezařízla do kůže na zápěstí. I u roubíku mi stačilo, že nebudu rozumět jejímu žvatlání, nebylo nutné, aby se jí špatně dýchalo. Když jsem skončil, posadil jsem se na protější sedadlo, vytáhl balíček karet a začal vykládat pasiáns. *Cesta nám přijemně ubíhala*.

Po několika hodinách se začala Sabrina cukat a naznačovat, že má přece jen v rámci své profese také nárok na trochu zábavy. Sundal jsem jí střevíček a začal cumlat paleček. Vtom vlak prudce zabrzdil a já ji nechtěně kousl do prstu. Prokousl jsem kůži až do masa. Sabrina vyjekla a za pár vteřin se jí z palce začala řinout krev. Chtěl jsem ránu obvázat kapesníkem, ale to už se do kupé začal někdo dobývat. Poodhrnul jsem roletu a spatřil konduktéra, za kterým stál dědek s ledovým dechem a hrozil hůlkou s aladem. Než jsem stihl dveře zapřít, našel konduktér rezervní klíč a vtrhnul do kupé. Vlak podruhé prudce zabrzdil a celé naše kvarteto se octlo na jedné hromadě. Přepadl jsem přes dědkův hřbet na chodbičku. Rychle jsem se zorientoval a zamkl kupé klíčem, který zůstal v zámku. Vlak se právě blížil do stanice, která je nejbližší k pobřeží. Čekala mě pěší túra k moři.

Dorazil jsem k pobřeží. Bylo to kouzelné místo. Vzal jsem klacek – zcela obnažený, bez kůry – a hodil ho do moře. Byl to jediný kus dřeva, který jsem tu našel. Jinak jen štěrk a moře. Nikde ani rostlinky. Vždyť vegetace není jedním ze čtyř živlů. Na to kouzelné místo nepronikl život. Mezi štěrkem mě rozčilovala psí čelist. Místy vybělená, jinak porostlá slabou vrstvou lišejníku. Hnusná připomínka života. Pozoroval jsem odchlíplý film lišejníku a pak jsem kost vztekle rozemlel mezi kameny.

Za útesem jsem uviděl malou dvoumístnou šalupu. Proti zapadajícímu slunci se rýsovala silueta muže. Byl to Antonio. Bez dvou centimetrů dva metry. Ryšavý plnovous a mohutné paže. Na Antoniově bylo vše zašlé a otrhané, ale přesto se líbil skoro každé ženě. I Magdaleně, ani ta si nemohla pomoci a v jednom kuse s ním flirtovala. Jeho loajalita byla bezmezná. Nejenže se jí nedotkl, ale, věřím, ani na to nepomyslel. Nezklamal ani, když jsem mu oznámil svůj plán na konečný odchod.

„Jdeš pozdě.“ „Promiň, nejsem tak dobrý chodec. Můžeme vyplout až ráno, jestli je to k večeru nebezpečné.“ „Světla je ještě dost, abychom se dostali od pobřeží na širé moře. Nautický soumrak bude až za hodinu. Na volném moři se můžeme plavit i za tmy.“

A tak tu teď s Antoniem sedíme. Ale raději, raději bych tu seděl s tebou, Magdaleno. Zásoby máme, ale nemyslíme na budoucnost.

ARTO TO

LIBUŠE JARCOVJÁKOVÁ

JAKO KDYŽ TYGR SPÍ

KURÁTORKA
LUCIE ČERNÁ

ARTO TO GALERIE
AREÁL ŠROUBÁREN 860
252 66 LIBČICE NAD VLIAVOU

OTEVÍRACÍ DOBA GALERIE
STŘEDA–NEDĚLE 11.00–19.00

NÁVŠTĚVA VÝSTAVY JE MOŽNÁ
POUZE S ON-LINE ZAKOUPENOU
VSTUPENKOU V PŘEDPRODEJI
GOOUT NEBO TICKETSTREAM

GOOUT.CZ
TICKETSTREAM.CZ

VSTUPNÉ: 150 Kč

DOPROVODNÝ PROGRAM

KOMENTOVANÉ PROHLÍDKY
S AUTORKOU A KURÁTOROU

– SOBOTA 12/06/15.00
– NEDĚLE 13/06/15.00
– NEDĚLE 18/07/15.00
– SOBOTA 14/08/15.00
– SOBOTA 11/09/15.00

KŘEST KNIHY LIBUŠE JARCOVJÁKOVÉ
– SOBOTA 28/08/15.00

WWW.ARTO.TO
WWW.UHELMYMLYN.CZ

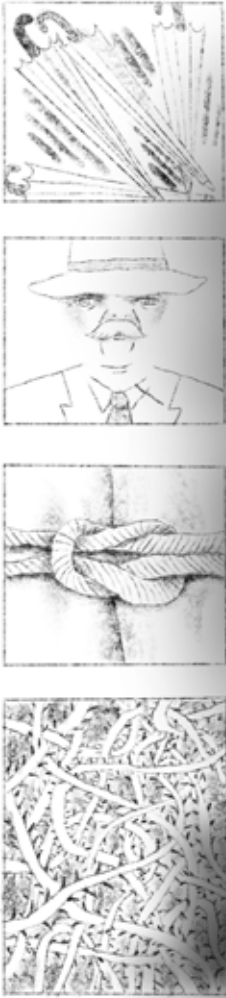
06/06–26/09/2021

VYSTAVA SE ZDÁ
ZA FINANČNÍ PODPORU



inzerce

Petr Šmíd



Ilustrace Barbora Kicová, 2021

Plavíme se k ostrovu Martím Vaz, kde se nikdo nikdy nevylodil. Je to bezpečně ověřeno. Antonio tvrdí, že se tam vylodit nelze. Útesy jsou příliš strmé. Pokud některý z útesů pod hladinou nerozpáře břicho naší šalupy, určitě se rozbijeme o kamenité pobřeží. Látka našich šatů i kůže našich těl se potrhá o kameny a dřevěné tríscky naší šalupy. A pokud přežijeme ztroskotání, bezpochyby zahyneme po několika dnech, kdy nám dojdou zásoby, při marné snaze najít potravu. Ostrov je pokrytý neprostupným křovím, které člověka ovine jako chapadla. Trny subtropické vegetace nás poraní a uvězní ve spletnosti šlahounů. Zesláblé tělo nebude moci bojovat a stane se potravou ještěrek a mořských ptáků. Je to daň za vstup na nedotčenou půdu ostrova, který si lidstvo přivlastnilo jen pojmenováním a zakreslením do námořních map.

Pan Žížala

Pan Žížala bydlel ve starém domě na návsi v obci Vidim, a protože v obci Vidim, která byla poseťována řádnými pamětihodnostmi, už nikdo jiný nebydlel, musel pan Žížala všechny pamětihodnosti obhospodařit sám. Sotva vstal, běžel do místního barokního zámku, aby otevřel bránu do zámecké zahrady, dveře na vyhlídkovou terasu a zámeckou knihovnu. Jen co dorazili první turisté, musel odběhnout otevřít katolický kostelík na návsi. Byl ve Vidimi sice jediný obyvatel, a navíc ateista, ale co kdyby... co kdyby dorazil nějaký katolický přespolní? Jen co otevřel katolický kostel, běžel hned přes náves k rybníku, aby otevřel místní školu. Byl sice jediný obyvatel obce, ale co kdyby... co kdyby dorazil školní inspektor? Hned potom utíkal přes celou ves až k polím, kde stála historická vodárna z dob císaře Františka Josefa I. Otevřel i vodárnu

a chvíli u ní sečkal. Vždy ho tam přepadl pocit viny, že ji otevřel jen na pár hodin a případný zvědavý turista možná najde historickou vodárnu zavřenou. Odpoledne vyrazil zpátky do vsi pozavírat ostatní pamětihodnosti a k večeru se svalil do své lenošky a potichu proklínal svůj život a všechn marný shon. I přišli jednou do města čtyři kosáci a vidouce otevřenou bránu u zámecké zahrady, vešli dovnitř. Pana Žížalu hezky pozdravili a vypyřádali se, jak to ve Vidimi chodí. Pan Žížala, překvapen a dojat, že někoho zajímá, převyprávěl jim všechny své starosti a dohodl se s kosáky, že mu vypomůžou. Jeden kosák se usídlil v zámecké věži, druhý ve školním kabinetě, třetí v sakristii katolického kostela a ten čtvrtý, který rád plovat, se uhnízdil v historické vodárně. Pan Žížala od té doby seděl doma, pil cikorku a lenořil. Nejdřív to bylo i docela příjemné, ale pak mu přišla dlouhá chvíle a vyrazil na náves, pak procházkou okolo zámecké zahrady a rozhodl se, že vyjde na věž, kterou tak dlouho poctivě spravoval. Ale hned u vchodu spustil kosák bandurskou (neřkuli přímo honvédskou) a vypoklonkoval pana Žížalu... inu, jak toho stejnojmenného kroužkovce. Pan Žížala šel rozladěn přes náves ke škole, ale tam mu zahrál druhý kosák zrovna tak. Ani v kostelní sakristii nepochodil, a tak šel plnit cestou k historické vodárně. Buřil na dveře, ale nemohl se dobrušit. Až najednou se dveře otevřely a plovací kosák mu chrstl džber vody do obličeje. Rozmrzelý pan Žížala se ubíral cestičkou k domovu a v jeho srdci se zavrtal červík pomsty. I vyrazil si pan Žížala do Mšena na tamní proslulé trhy a koupil si kočku. Hezkou, jorkšířskou a řádně vypasenou kočku a nechal ji toulat se po Vidimi. A kočka-čtveračka tu počíhá v zahradě, tu na návsi, tu ve škarpě u polňačky a kosáci jsou zamordováni, rozcupováni, zmasakrováni a rozsápáni. Kočka se vrátí z decimace kosáctva a rozvalí se

na pohovce. „Jen se hezky prospínkej, ty můj mourku, ty má micinko. Však si to zasloužíš,“ říká pan Žížala. Další den vyrazil hned za rozbřesku pan Žížala s bandaskou melty v podpaždí otevřít zámeckou zahradu a vyhlídkovou terasu, školu, kostel i historickou vodárnu a po cestě zpátky poskakoval s myslí lehkou jak balónek plněný heliem. Jakmile však otevřel dveře svého parádního pokoje, uviděl, jak se kočka rozvaluje na lenošce. Chtěl ji odstrčit, ale zle na něj koukla, zle se naježila a zle zavrčela. Tak si pan Žížala lehl v chodbě, ale tam se mu nespalo dobře a ráno celý rozlámaný musel do každodenní lopoty. Obstarávání, otevírání a zavírání vidimských pamětihodností. Netrvalo dlouho a pana Žížalu vše tak zmáhlo, že zatoužil zapomenout, i vydal se koupit si flašku rumu, a protože ve Vidimi žádný kvelb nebyl – pan Žížala tu byl jediným hlášeným obyvatelem –, došel si do šenku ve Mšeně. Pan Žížala se poprvé v životě notně opil a ráno se probudil s hlavou jako... jako... jako každý den, ale tentokrát ho hrozně bolela a na lavici na mšenském nádraží vedle něj ležela žena, kterou si nepamatoval, ale žena se k němu přidala a rozhodla, že s ním pojede lokálkou do Vidimi. (Tady si autor povídky trochu vymýšlí, protože do Vidimi železniční trať nevede, ale to už je taková zvyklost v řemesle spisovatelském. Koneckonců proč byste si ty spisovatele platili, kdyby si nevymýšleli. To byste četli jen o samých skutečných událostech, a to už si můžete koupit denní tisk.) Vystoupil tedy pan Žížala se svou první ženou na zastávce ve Vidimi a vydal se k domovu, a tu žena seznala, že jim v parádním pokoji překáží kočka, a udělala to, co ženy dělávají. Z výstřihu vyndala malou lahvičku a trochu z ní nalila do misky s mlékem a položila ji před kočku. Kočka vesele vyskočila a lačně pila mléko. Pak se zase natáhla na pohovku, ale už ne tak rozkošnický, jak na ní lehávala.

Celá se nafoukla, zaklepala nožičkami a od pusy jí začala jít pěna. Žena ji chytla za ocas, vyhodila ji na hnůj a sama si sedla na pohovku. „Tak hybaj do práce,“ štěkla na pana Žížalu. Pan Žížala šel smutně směrem k zámku, aby otevřel zámecké zahrady a vyhlídkovou terasu, ale bylo mu tak krušno, že se v zahradě jen posadil na lavičku a díval se do korun mohutných kaštanů..., a najednou zjistil, že to není vůbec špatné, jen se tak dívat do korun mohutných kaštanů, a dokonce sáhl do kapsy u kalhot a vytáhl doutník a zjistil, že to není vůbec tak špatné, jen si tak sedět s doutníčkem v zámecké zahradě a dívat se do korun mohutných kaštanů. A tak, když se večer miloval se ženou – poprvé anebo možná podruhé ve svém životě –, vytáhl jí z výstřihu malou lahvičku a ráno z ní něco málo nalil do kávy. A další den nevstával pan Žížala s rozbřeskem, ale hezky si pospal a nešel otevírat zámecké zahrady a vyhlídkovou terasu, školu, kostel a historickou vodárnu, ale jen se tak prošel Vidimi, a dokonce objevil malý biograf, kde dávali grotesky s Haroldem Lloydem a Maxem Linderem..., a o uličku dál byl zakouřený billiard bar, kde si pan Žížala – poprvé ve svém životě – štouchl kulébr..., a když se vrátil domů, otevřel hruškovici po tatínkovi a blaženě se uvelebil na pohovce.

Petr Šmíd (nar. 1985) pochází z Červeného Kostelce. Publikoval básně v časopise Host, povídkou Jak zle to může skončit, rozhodne-li se člověk také něco napsat přispěl do ročenky Dobře už bylo (2018), kterou vydalo sdružení Váguš.



16th Pragueshorts Film Festival
2 – 27 6 2021
 Nejdelší festival krátkých filmů

sledujte na www.kviff.tv
 a ve vybraných kinech

ZA PODPORY



JINÝ SVĚT
JE
MOŽNÝ

Problém zvaný apartheid

Změny v reflexi izraelsko-palestinského konfliktu

Nedávná eskalace dlouhotrvajícího konfliktu mezi Izraelem a Palestinou má sice nadále podobu asymetrického konfliktu, ale přinesla i jemné posuny v mezinárodní reakci včetně pozvolné proměny postoje USA. Česká republika nicméně na svém vyhraněně proizraelském postoji zatím nehodlá nic měnit.

PROKOP SINGER

V první polovině května se na Blízkém východě po delší době opět viditelně vyostřila situace mezi Palestinci a Izraelci. Nejprve izraelské soudy rozhodly o vystěhování několika arabských rodin ze čtvrti Šejch Džarráh ve východním Jeruzalémě, kam se místo nich mají nastěhovat židovští osadníci. Na místě došlo k násilnostem především ze strany osadníků a izraelské policie. V závěru postního měsíce Ramadánu začali muslimští věřící na Chrámové hoře organizovat demonstrace proti dění ve zmíněné čtvrti. Izraelské bezpečnostní složky poté napadly demonstranty přímo v komplexu třetího nejposvátnějšího místa islámu a ohrožovaly i věřící v mešitě. Palestinská organizace Hamás, která ovládá Pásmo Gazy, začala ostřelovat Jeruzalém poté, co Izrael nesplnil její ultimátum požadující stažení izraelských bezpečnostních složek z komplexu Chrámové hory a ze čtvrti Šejch Džarráh. Izrael odpověděl na útoky Hamásu a Islámského džihádu drtivými údery na cíle v Pásmu Gazy. Během asymetrických bojů zemřelo 256 Palestinců a třináct Izraelců. Z obou stran zaznívají slova o válečných zločinech.

Něco se mění

Je pochopitelné, že pro českou politickou i mediální scénu začíná zájem o dění ve Svaté

zemi až ostrými boji – tedy po zapojení izraelské armády a palestinských ozbrojenců. Nicméně potíží je v tom, že morální hodnocení a odsouzení násilí bývá v českém diskursu obvykle spojeno teprve s prvními raketami dopadajícími na izraelské území. Mezi českými politiky se mimo členy KSČM nenašel nikdo, kdo by izraelské útoky na civilní cíle odsoudil.

Ve světě se však pomalu, ale jistě začíná měnit mediální narativ týkající se událostí v Izraeli a na palestinských územích od výrazně proizraelských postojů směrem k tvrdší kritice izraelské politiky. Spojené státy, které jsou tradičním a zásadním spojencem Izraele, zažily během posledních událostí snad doposud nejsilnější vlnu kritických postojů vůči židovskému státu v rámci vnitropolitické diskuse. V té byly podle očekávání nejviditelnější tři ze čtyř kongresmanek, jimž se přezdívá The Squad – Alexandria Ocasio-Cortez, Ilhan Omar a Rashida Tlaib. Alexandria Ocasio-Cortez například navrhovala ve Sněmovně reprezentantů rezoluci, která by zablokovala plánovaný prodej zbraní Izraeli. Ačkoli k hlasování nakonec nedošlo, i zde je vidět velký posun: před pár lety by něco takového bylo v očích amerických politiků nemyslitelné.

Ještě před vypuknutím násilností vydala renomovaná lidskoprávní organizace Human Rights Watch průlomovou zprávu, v níž označila politiku Izraele za apartheid. Ke stejným závěrům dospěla o několik týdnů dříve také izraelská lidskoprávní organizace Be-celem (V obraze).

Poté, co izraelská armáda během bombardování Pásmu Gazy srovnala se zemí budovu, v níž sídlila zahraniční média, Ocasio-Cortez na Twitteru napsala, že apartheidní státy nejsou demokraciemi, čímž měla na mysli Izrael. Tento příspěvek sdílely i dvě její kolegyně ze Sněmovny reprezentantů – Rashida Tlaib a Cori Bush. Před několika lety bylo

použití slova apartheid v souvislosti s Izraelem otázkou propalestinského levicového aktivismu, nikoli diskursu politiků. Lze se domnívat, že toto slovo, které je synonymem rasistického režimu v Jihoafrické republice, zaznělo na adresu židovského státu právě díky jeho užití organizací Human Rights Watch, která ho svým způsobem legitimizovala.

V Česku vše při starém

Ve Spojených státech bylo během posledních událostí možno sledovat i určitý posun v rétorice mainstreamových médií. Hlasy reprezentující palestinskou stranu dostávaly tentokrát více prostoru než v minulosti. Televizní kanál CNN například odvysílal rozhovor s Muhammadem al Kurdem, členem jedné z rodin, která čelí vystěhování ze čtvrti Šejch Džarráh. Stejněho hosta, jenž mluvil o „etnickém čištění“ arabské čtvrti, si poté pozvala také televize MSNBC



Izrael odpověděl na útoky Hamásu a Islámského džihádu drtivými údery v Pásmu Gazy. Foto btselem.org

par avion

Z NĚMECKÝCH MÉDIÍ VYBRAL MARTIN TEPLÝ

WirtschaftsWoche

Nedostupnost bydlení se dnes ocitá v popředí všech společenských a politických diskusí. Média nás bombardují zprávami o nárůstech cen bytů, domů či pozemků, centrální banky zase uvažují o zvýšení úrokových sazeb či nutnosti mít v rámci hypotéky výrazně více vlastního kapitálu. „Být ve vlastním“ se dnes blíží spíše nedostupnému snu než skutečnosti. Pokud srovnáme český a německý trh s nemovitostmi, je markantní především rozdíl v jejich osobním vlastnictví. Německo je zemí s rozvinutým trhem nájemních bytů a podíl „vlastního bydlení“ dosahuje lehce přes 51 procent. Česká republika stále bazíruje na vlastních „čtyřech stěnách“ a ve svém bydlí nad osmdesát procent lidí. Tento rozdíl je zcela zásadní. Ačkoli ceny nájmu šly v SRN v posledních letech nahoru, je trh s nájemním bydlením kultivovaný, a pokud se zaměříme především na byty, většina lidí se je ani nesnaží kupovat, neboť automaticky počítají s tím, že budou v nájmu. Důvodem je nejen značná cena bytů, ale také vysoká míra jistoty, že v nájemním bytě bude možné za férových podmínek zůstat. Proto se také německá politika zaměřuje velmi silně na to, co pronajímatelé dělají a jak se chovají.

Týdeník **WirtschaftsWoche** přinesl ve vydání z 28. května rozsáhlý článek o plánované fúzi dvou kolosů na realitním trhu: firma Vonovia, vlastníci okolo půl milionu bytů, by chtěla spolknout firmu Deutsche Wohnen, vlastníci zhruba 142 tisíc bytů. Obě firmy jsou listované na německé burze DAX. Jejich spojením by vznikl největší evropský realitní kolos s aktivitami ve Skandinávii, Francii, Rakousku a samozřejmě především v Německu. Přitom by ovšem tento obr vlastnil „jen“ 2,5 procenta nájemních bytů v Německu. Toto číslo ukazuje, jak roztříštěný a „pestrý“ je německý realitní trh.

Deutsche Wohnen je velmi aktivní v Berlíně, kde v posledních měsících a letech sklízela ze strany určitých skupin obyvatelstva nenávisť. Vzniklo například občanské sdružení Vyvlástit Deutsche Wohnen. Jak informuje **WirtschaftsWoche**, byl to sám stát, kdo pomohl stvořit podobné velkofirmy. V devadesátých letech byly městské byty v dezolátním stavu, stát a samospráva se o ně nechtěly a neuměly starat, a tak je prostě ve velkém prodávaly soukromým firmám. Ty se pak chovaly ještě hůře než stát. O nemovitosti se nestaraly a skutečně je zajímal jen výnos z jejich investice. Zde leží kořeny nenávisť.

Ceny na realitním trhu ovšem rostou a na podzim jsou volby. Týdeník **WirtschaftWoche** podotýká, že „dostupné bydlení je napříč všemi stranami hybným tématem“, a všichni politici pečlivě volí slova, pokud jde o střechu nad hlavou. Právě kvůli citlivosti tématu je opatrná i firma Vonovia, která chce uklidnit znejistěné nájemníky a slibuje „sociální smír“, stavbu nových bytů a férové podmínky. Na prezentaci projektu fúze v Berlíně byl přítomen dokonce sociálnědemokratický primátor Müller, který

přislíbil, že od Vonovie a Deutsche Wohnen odkoupí dvacet tisíc bytů i ve vyloučených lokalitách a město Berlín je bude spravovat.

Süddeutsche Zeitung

Konfliktním tématem není v této době jen bydlení, ale také vedlejší příjmy politiků a dary politickým stranám. **Letos na jaře vyšlo najevo, že část křesťanských demokratů z CDU a CSU fakturovala skutečně nekřesťanské peníze za zprostředkování kontaktů a ovlivnění prodeje ochranných masek a roušek na boj proti pandemii covidu-19.** Šlo o statistické částky v eurech. Po této aféře začaly preference CDU klesat, a tak si chtěl německý parlament nadělit zákon, který by podobným excesům zabránil. O tom, jak to dopadlo, informuje deník **Süddeutsche Zeitung** z 24. května.

Částka na jednoho donora a rok měla být omezena na sto tisíc eur a již od dvou tisíc eur měla být známá identita dárce. Anonymním darům tedy měl být víceméně konec. Když se v půlce května poslanci sešli, aby se dohodli na detailech zákona, křesťanští demokraté vytáhli „žolíka“ a prohlásili, že součástí zákona musí být také zásada, že strany nemohou vlastnit či spoluvlastnit firmy, které neslouží přímo účelům stranického života. To je zcela nestravitelné pro sociální demokraty z SPD, protože tato strana vlastní mediální holding DDVG, který se přímo či nepřímo podílí na chodu dvaceti deníků v Německu. Otázka je, zda tato „přemotivovanost“ CDU nebyla jen krycím manévrem, aby zabránila vejítí zákona v platnost, jak se domnívá i **Süddeutsche Zeitung**.

Zákon měl být především „kladivem“ na pravicově extremistickou Alternativu pro Německo.

News. Na obrazovkách se objevilo více palestinských politiků než v minulosti a prostor dostala též profesorka palestinského původu Núra Irikát. V evropských metropolích probíhaly navíc masové propalestinské demonstrace, s nimiž se proizraelské mítinky co do počtu účastníků nemohly vůbec srovnávat.

U nás je situace jiná. Na sociálních sítích se politici a další postavy veřejného života doslova předháněli v tom, kdo židovskému státu vyjádří hlasitější podporu. Zatímco Izrael bombardoval Pásmo Gazy a civilní oběti narůstaly především na palestinské straně, spousta českých státních úřadů vyvěšovala na své budovy izraelskou vlajku a prezident Miloš Zeman jí dokonce na Pražském hradě nahradil vlajku Evropské unie. Podpora Izraeli tak zůstává – především ze strany novinářů a politiků – prozatím neochvějná.

Autor studuje arabistiku na FF UK.

Tato strana proslula v poslední době příjmem velmi vysokých darů, které byly ovšem posílány anonymně po menších částkách, často ze Švýcarska. Kvůli „pomoci“ a „hyperkorektnosti“ ze strany CDU se tak zákon nepodaří prosadit.



Deník **die taz** přinesl 27. května rozhovor s psychologkou Marinou Chernivsky o antisemitismu na německých školách. Paní Chernivsky se zabývá především bojem proti diskriminaci a antisemitismem.

Aktuální vzednutí konfliktu mezi Palestinci a Izraelem se čím dál intenzivněji přenáší do zemí diaspory. V Anglii je tato tendence velmi viditelná, a nelze ji přehlédnout také na německých školách, které navštěvuje i početná arabská menšina. Konflikt, který se na Blízkém východě projevuje akutními násilnostmi, se přenáší do domácností a škol po celém světě. Ve školách to jsou verbální urážky mezi dětmi jednotlivých skupin, ale samozřejmě také vyhrůžky a násilí.

Německo má podle Mariny Chernivsky problém, protože považuje téma antisemitismu za vyřešené. Často se proto ve školách nepřikládá možnému antisemitismu zabarvení sporu mezi žáky důležitost a konflikty jsou interpretovány jen na osobní úrovni nebo jako výsledek „charakterového zabarvení“ účastníků. Podle tázané není školství „připraveno na komplexitu naší dnešní společenské reality“. Pokud se ovšem školy do řešení přibývajících stížností nechtějí pouštět, mělo by existovat jiné neutrální místo, kam by se rodiče žáků mohli obracet o pomoc.

Operace Barbarossa

Před osmdesáti lety německá armáda rozjela operaci Barbarossa, jejímž cílem bylo dobýt Sovětský svaz, ale přes počáteční rychlý postup skončila neúspěchem. Na útoku se podílela i vraždící komanda Einsatzgruppen, jejichž vyhlazovací praktiky nezřídka přebíral i wehrmacht. Proč je potřeba rozlišovat mezi tehdejšími nacistickými zločiny a hrůzami stalinismu?

VLASTA KORDOVÁ

TOMÁŠ KORDA

V ranních hodinách dne 27. června 1941 bez větších obtíží obsadily jednotky wehrmachtu město Białystok. Krátce po německých vojácích se zde objevily jednotky 309. policejního praporu pořádkové policie. Místní obyvatelstvo přijalo Němce vesměs příznivě, pohostili je jídlem, pitím a sladkostmi, někteří je vítali květinami. Nikdo nečekal, že právě zde během několika příštích hodin dojde na kruté ponižování, mučení a namátkové střelení tamějších Židů. Obscenní obrazy násilí vyvrcholily útrpným křikem a marnými pokusy o útěk okny z hořící synagogy, v níž toho dne Němci takto zavraždili na dva tisíce mužů, žen i dětí.

Hrůzná událost v Białystoku však nepředstavovala ani první, ani náhodný excés svého druhu, byla naopak jedním z úvodních pogromů a vraždění Židů, které provázely nejmohutnější vojenské tažení všech dob. Vyhlazovací charakter nacisty vedené války proti Sovětskému svazu tak zůstává mementem. Vše, co se podle směrnic vydaných k „operaci Barbarossa“ na jaře roku 1941 mělo odehrát, se záhy začalo plnit.

Od počátku této vojenské operace byli Židé a bolševici největšími ideologickými nepřáteli třetí říše, přičemž v případě SSSR stál proti nacistům dokonce dvojjediný nepřítel, židobolševik, který mohl být vždy zároveň považován za komisaře nebo za partyzána. Na základě nacistických válečných směrnic se jím automaticky stával také každý nepolapený voják Rudé armády, který dílem šťastné náhody vyvázl z německého obklíčení. Nepřítel před frontovou linií s jejím postupem kupředu tedy nemizel, nýbrž se z něho stal nepřítel za frontovou linií. V této válce totiž platilo, že wehrmacht, SS i pořádková policie měly téhož nepřítele: židobolševika, který mohl být vtělený do kohokoli.

Čas je více než prostor

Přestože se postup německé armády v prvních týdnech války (včetně počtu zajatců a kořisti zbraní) zdál nezastavitelný a porážka Rudé armády byla na spadnutí, Sovětský svaz se nezhroutil. Fatální ztráty Sovětů v poměru k Němcům zatemňovaly Hitlerovi i jeho generálům fakta o jejich vlastních ztrátách a zpomalujícím se postupu v důsledku vytrvalého odporu Rudé armády i technických a zásobovacích problémů. Takto byl nacistický blitzkrieg okrádán o svou hlavní pohonnou jednotku – čas.

A díky tomu, že se Sovětský svaz nezhroutil, můžeme dnes s historickým odstupem vidět, proč fantaskní představy nacistů o vlastní převaze a neporazitelnosti vzaly celkem záhy

za své. Kupříkladu už od poloviny července se u nejsilnější skupiny armád Střed ukazovaly zásadní technické problémy: 18. tanková divize měla z původních 169 tanků použitelných čtyřicet, ze záchranného počtu tři sta tanků jich k 21. červenci měla 7. tanková divize 77 zcela zničených a 122 v opravě, ve velmi podobných těžkostech se ve stejnou dobu nacházela 10. tanková divize, jejíž hlášení z téže doby udávalo, že jen třicet procent tanků je provozuschopných. Příčina nemožnosti rychle opravovat jakákoli motorizovaná vozidla spočívala v jejich rozmanitosti. Ke dvěma tisícům druhů vozidel musela například jen skupina armád Střed disponovat dvěma miliony náhradních dílů. Připočteme-li k tomu závažné problémy spjaté se zásobováním (od pěti set kilometrů dále na východ se museli vojáci, pokud šlo o stravu, zásobit vlastními silami – tj. od místních), omezenou sjízdnost sovětských cest a nutnost přestavět železnici pro německé vlaky, u nichž se posouvala rozteč a musely se přebít pražce, nevyznívá nikterak přehnaně názor vojenského historika Davida Stahela, podle nějž německá vojska v létě 1941 u Smolenska sice vyhrála bitvu, ale již zde začala ztrácet schopnost vyhrát válku.

„Obětoval jsem prostor, abych získal čas,“ komentoval Lenin uzavření Brestlitevského míru v roce 1917. Hitlerovu válečnému tažení na východ se tato nepřímá úměra stala osudnou. Zatímco wehrmacht získával prostor, ztrácel čas. Vyhrával bitvy, ale postupně prohrával válku. Každá další bitva ho stála více času, než mu princip blitzkriegu dovoľoval. Stalin tak „jen“ zužitkoval rozhodující výhodu, kterou měl na své straně od samého počátku: na rozdíl od Hitlera nemusel válku vyhrát již v roce 1941.

Rychlý zisk vytouženého Lebensraumu se navíc současně s neukončeným válečným konfliktem proměnil v obrovskou zátěž s ohledem na správu, potažmo zabezpečení gigantických prostor.

Stalin se učí! Pomalu, ale přece

U Kyjeva se podařilo Němcům znovu vyhrát, ale také zde trvaly boje mnohem déle, než nacisté plánovali, a zaměstnaly síly Guderianovy 2. tankové skupiny, výsostně důležité pro akceschopnost skupiny armád Střed. Za oním vítězstvím navíc nestojí ani tak Hitlerův génius nebo neúměrně vyšší kvalita jeho generálů, potažmo vojsk, jako spíš totální Stalinova neschopnost. Sovětský vůdce se totiž ujal velení jednotek bez ohledu na zoufalé prosby svých generálů.

Podzimní bitva však znamenala pro oba diktátory určitý zlom. Zatímco Hitler nabyt dojmu, že za výhru u Kyjeva vděčí pouze svým rozhodnutím, a jeho přesvědčení o vlastním válečném géniovi začalo od tohoto momentu intenzivně stoupat, Stalin se učil pozvolna naslouchat radám svých generálů.

Když pak 2. října započala skupina armád Střed za pomoci tankových a motorizovaných posil od svých jižních i severních soupeřů operaci Tajfun, aby zasadila SSSR poslední ránu, síly Rudé armády se navzdory milionům zajatých vojáků do začátku prosince rozrostly o dalších 99 divizí. A tak namísto dobytí Moskvy čekala na opotřebovaný německý kolos a jeho vyčerpané vojáky protiofenzíva.

Nejen na základě nařízení evakuovat šestnáct milionů lidí včetně převážné většiny válečné infrastruktury se ukázalo, že Stalin na rozdíl od Hitlera pochopil ještě jednu věc – vítězství v této válce se nebude rozhodovat na bitevních polích, nýbrž na poli průmyslových kapacit, jejichž rozdíly se na bitevním poli budou pouze vyjevovat. Proto o dva roky později, když Sověti u Kursku ztratili čtyřikrát více tanků než jejich němečtí nepřátelé, vítězství v bitvě stejně připadlo na jejich stranu.

Neběží tu o recyklaci okřídlené představy mezi německou kvalitou a sovětskou kvantitou, kterou už v létě 1941 nabouralo setkání Němců se slavným tankem T34, jenž po strážce palebné síly, pancíře a pohyblivosti předčil to nejlepší, co tou dobou Němci měli. V tomto souboji titánů jde spíše o to pochopit, že v technologické jednoduchosti (zbraní) umožňující zapojit masy je síla a že kategorie kvantity převyšuje kategorii kvality, jež degeneruje v elitářství. Hitlerův problém tak spočíval právě v tom, že měl dobře zacvičené, sehrané, elitní, profesionální vojáky, kteří byli právě pro své kvality nenahraditelní.

Vraždící komanda

Kdo se někdy zajímal o válku na východní frontě a s ní neodmyslitelně spjaté zločiny, ten se nemohl vyhnout setkání se specializovaným útvarem složeným z vraždících komand, jejichž hlavní pracovní náplň dodnes nahání hrůzu i odpor. Že náplní čtyř Einsatzgruppen bylo vraždění Židů po statisících, je známo. Po dlouhé dekádě však historiografie mlčela o tom, nakolik úzce provázány byly zločiny SS, wehrmachtu a policie.

Ještě v roce 1939 při vpádu do Polska se velení wehrmachtu vyjadřovalo kriticky, pokud šlo o Heydrichovy pokyny těmto specializovaným jednotkám a vraždění civilistů



BLEXBOLEX

ALBUM LIDÍ *Romance*

Roční období PRÁZDNINY

& sešitek v 12ti ukolébavkách ✱ Echt knihy z Leipzig!

baobab-books.net

Vyhlazovací válka totálního nasazení v SSSR



Hrůznou náplní čtyř Einsatzgruppen bylo vraždění Židů. Foto neznámý autor

v týlu armády. Jenomže o dva roky později, při dobývání SSSR, se namísto zavržení počal objevovat soulad mezi jednáním Einsatzgruppen, wehrmachtu i policejních jednotek. Ne že by snad byl jejich podíl na vyhlazovací válce – natožpak na holocaustu – stejný, jde spíše o to, že přístup k charakteru vedení této války byl všemi sdílený. Otevřenou kritiku vyvražďování Židů či dalších civilistů slovanských národností nebo ohavného nakládání se zajatci Rudé armády bychom hledali jenom stěží.

Dnes již víme, že sám velitel 6. armády Reichenau urgoval vyhlazení Židů z Kyjeva a jeho vojáci pomáhali tento proces realizovat. Víme také, že muži z útvarů Waffen SS, pořádkové policie a bezpečnostních divizí měli dost sil i vlastní iniciativy na to, aby Židy týrali, zavírali do ghett, stříleli či upalovali v synagogách. Zrovna tak se tito muži aktivně podíleli na přesunech, popravách i procesu vyhladovění sovětských zajatců. Jestliže tyto skutečnosti něco napovídají, pak to, že bychom u každého útvaru měli spíše předpokládat jeho podíl na nacistických zločinech než jej vylučovat. Neboť válka totálního nasazení proti smrtelně nebezpečnému židobolševismu postupně mazala hranice „pracovní náplně“ všech participujících jednotek.

Válka jako celek

Carl Clausewitz ve svém díle *O válce* (1832, česky 1959) napsal: „Naším úmyslem je zkoumat jednotlivé prvky našeho předmětu, potom jeho jednotlivé části a nakonec celek v jeho vnitřní souvislosti, zamýšlíme tedy postupovat od jednotlivého ke složitějšímu. Ale u tohoto předmětu je více než kdekoli jinde zapotřebí všimnout si z počátku podstaty celku,

protože je tu víc než kdekoli jinde nutno mít na mysli s částí i celek.“ Autor naráží na obecný problém každé analýzy. Při rozkladu celku na části hrozí, že se pro samé zanícení pro věc ztratí ze zřetele právě skutečnost, o níž běží. V našem případě jde o celek války, který rámuje její části. To se může stát, pokud zkoumáme holocaust nebo speciální jednotky SS oddělené od bojů. Vzniká tak anachronický konstrukt něčeho, co samo o sobě ve strukturách nacistického státu neexistovalo. Třetí říše přece neznala „nás“ pojem „represivní aparát“, nýbrž měla „bezpečnostní aparát“, a jeho nejobávanější Einsatzkommando a Sonderkommando tvořící Einsatzgruppen neměla v popisu práce zabíjení Židů, nýbrž likvidaci nepřátel, nebezpečných živlů a band, ať už v týlu východní fronty nebo kdekoli jinde.

Podstata celku nacistického válečného tažení se dále stírá, když se nacistické válečné zločiny začínou takřikajíc házet do jednoho pytle se zločiny stalinismu. Podle asociací typu „násilí jako násilí“ se bezmyšlenkovitě spěchá k bezprostřednosti, ale těmito intelektuálními zkratkami přichází válka na východní frontě o svůj vyhlazovací charakter. Jakmile přimícháme do pomyslného kotlíku hrůz jen špetku zločinů sovětské NKVD, přestává být v horké směsi násilí vidět celek, totiž zmíněná povaha nacistické války. A to lze stěží omluvit potřebou být „inovativní“ nebo „revizionistický“...

Bez esence vyhlazování si nelze vysvětlit brutální zabíjení civilistů hned při vpádu německých vojsk do Polska v roce 1939 nebo „předehru operace Barbarossa“, jak se někdy označuje obsazení zemí jihovýchodní Evropy. V těchto zemích nebyl žádný stalinský režim, kterým bychom si dopomohli k vysvětlení

zločinů příchozích okupantů. V obou případech – Polska i Balkánu – se totiž fenomenologicky očima nacistické ideologie jednalo o rasově méněcenné podlidi, jejichž život nejenže neměl ve světě nacismu žádnou hodnotu, ale dokonce pro něj představoval přirozené existenciální nebezpečí.

A nebyli to výhradně Židé, kteří od prvních dnů operace Barbarossa na vlastní kůži pocítili základní rysy utváření nacistického koloniálního panství – bez ohledu na to, zda se proti němu čímkoli provinili. Dobře sice známe příběhy o tom, jak pobaltské národy a Ukrajinci vítali Němce s otevřenou náručí, hostili je chlebem a vodou, ale už se neví tolik o tom, jak vypadal život v oblastech krátce poté, co byly jednotkami wehrmachtu dobyty a přešly pod civilní správu dvou říšských komisiariátů. Například masakr Židů v rokli Babí Jar je dobře známý, ale už se tolik nemluví o tom, že nešlo o událost ojedinělou ani neočekávanou (v Kamenci Podolském došlo už na konci srpna k hromadné popravě celkem 23 600 Židů). Po úvodních pogromech, které často tak jako ve zmiňovaném Białystoku přecházely od počátečního ponižování a bití až k masovému vraždění, postupně nabíralo zabíjení Židů čím dál organizovanější podobu.

Jen do konce roku 1941 bylo vyhladověno na dva miliony sovětských zajatců a téměř milion Židů skončilo s kulkou týle. Němci už v této době cílili na vyhladovění nadbytečných, tj. práce neschopných (starých lidí a dětí). Jestliže v obecném povědomí je známější „vítání“ německých vojsk než okamžité utrpení porobených národů, nabízí se otázka, jak moc jsme schopni a ochotni směřovat, potažmo umenšovat, hrůzy nacismu, abychom účelově zdůraznili zločiny komunismu.

Žádní nestranní civilisté

Různé variace na nikdy nestárnoucí teorii totalitarismu mají ale jednu slabinu. Druhá světová válka nebyla šestiletý monolit, nýbrž ji půl jeden zásadní předěl. Než Hitler napadl Sovětský svaz, měl na jaře roku 1941 v gesci celou kontinentální Evropu beze zbytku a to, co zůstalo jakoby neutrální, bylo bytostnou součástí nacistického válečného hospodářství. Existence Velké Británie nepředstavovala zásadní vojenskou hrozbu, spíše v Hitlerovi vzbuzovala touhu dostat Brity na kolena. Britská kampaň na severu Afriky zaměstnávala průměrně na tři až pět německých divizí, zatímco do operace Barbarossa jich bylo zapojeno přes 180. Hitler si zkrátka svůj pád v dobře rozehrané válce musel zapříčinit sám – tím, že napadl SSSR.

Než si pomocí pojmu totalitarismus promítat do obou režimů jakousi krvežíznivost a z ní pak krkolomně odvozovat Hitlerovu potřebu vést válku vyhlazovacím způsobem, bude k pochopení této historické události moudřejší nechat Stalina Stalinem a kriticky reflektovat nacistickou ideologii, pro kterou je Žid či bolševik určen k likvidaci jen na základě toho, že prostě je. Sama jeho existence je zločinná a představuje ohrožení nacistického světa. Osudový boj proti židobolševismu pak ruší kategorii civilisty, protože ten buď stojí na straně nacistů, anebo proti nim. Pro neutrálního civilistu, nacházejícího se někde „mezi“ a zdržujícího se mimo konflikt, nebylo v této válce místa. Tvrzení, že se obyvatelstvo SSSR stalo obětí boje kdo s koho, je anachronický pokus vnést figuru civilisty do pojmu vyhlazovací války. Takovou humanizaci si nacismus nezaslouží.

Autorka je historička. Autor je politolog.

M. TAMAKIOVÁ,
R. VALERO-O'CONNELLOVÁ

Laura Deanová mě už zase nechala

Jeden z nejoceňovanějších komiksů posledních let přináší nový pohled na žánr romantických příběhů ze střední školy. Hlavní hrdinka Freddy se trápí opakovanými rozchody a kvůli nešťastnému vztahu zanedbává svou nejlepší kamarádku. A co na to asi říkají plyšové hračky, které jsou svědky událostí?



HANA KULASOVÁ

Kapka kámen vyhloubí

Deník odvážné mámy o autismu a socialismu. Jak se „obyčejná žena v domácnosti“ v šedesátých letech 20. století dovedla poprat s úkoly, které trápí spoustu rodičů i dnes? Staršímu synovi Hany Kulasové byl diagnostikován autismus, mladší byl nadprůměrně inteligentní a pěkně neposedný.

MALIN KLINGENBERGOVÁ
SANNA MANDEROVÁ

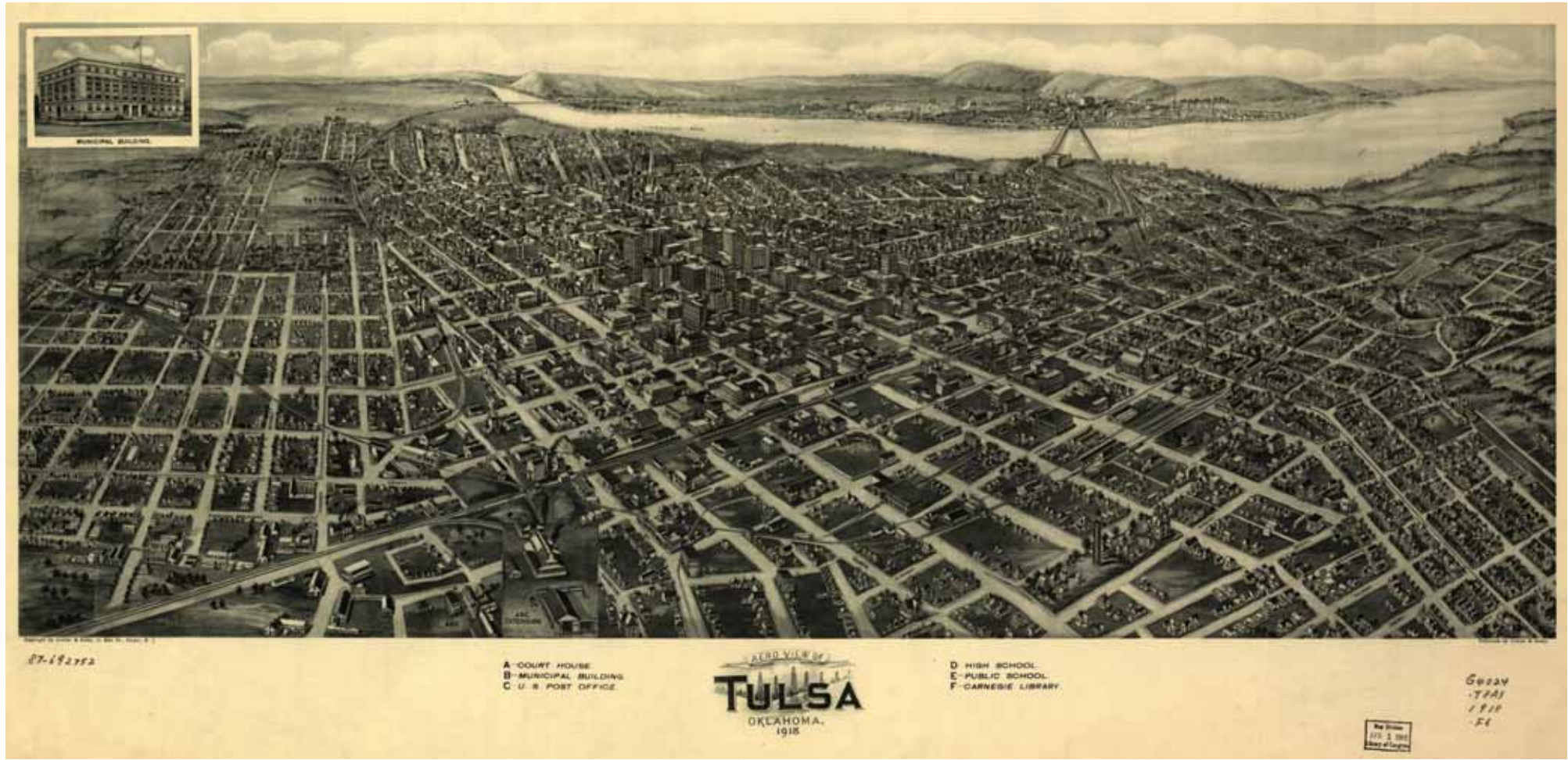
Tajný život pšouku

Doba stojí za prd, pojďme se tomu zasmát! Oceňované skandinávské autorky vytvořily knížku, v níž pro stud a neupřímnost není místo. Vtipné verše a veselé obrázky o tom, co dělá každý z nás, pobaví malé prdoly i staré páprdy.



Nejhorší pogrom Ameriky

Sto let od masakru v Tulse



Letecký pohled na Tulsu, Oklahoma. Foto Fowler & Kelly, 21 Elm St., Pasaic, N.J.

Pogrom v oklahomské Tulse pronikl v posledních letech do americké popkultury. Po desítky let však přetrvávala snaha vymazat jej z historie. Události na přelomu května a června 1921 vedly ke zkáze čtvrti Greenwood a smrti více než tří stovek Afroameričanů.

JAN BENEŠ

„Jsem tu, abych se domohla spravedlnosti, a žádám svoji vlast, aby uznala, co se stalo v Tulse v roce 1921,“ prohlásila v polovině května 2021 stosedmiletá Viola Fletcherová na půdě podvýboru Sněmovny reprezentantů pro ústavu, občanská práva a občanské svobody. Fletcherová je nejstarší z dosud žijících osob, jež přežily jeden z nejhorších pogromů v historii Spojených států amerických. Odehrál se během osmnácti hodin na přelomu května a června roku 1921 v oklahomské Tulse a dodnes se o něm v některých učebnicích dějepisu, především ve státech bývalé Konfederace, Američané mnoho nedozvědí. Díky popkulturním zpracováním v seriálech *Watchmen* (2019) či *Lovcraftova země* (2020) a komiksu *Bitter Root* (2019) se sice pogrom – donedávna nesprávně označovaný jako rasový riot – dostal do povědomí globální veřejnosti, ve Spojených státech se však hlavně o interpretaci jeho průběhu a následcích dodnes vedou spory. Neustále přitom vycházejí na světlo nová zdrcující fakta, která ukazují, že žádné z fikčních zpracování tragédie v Tulse zdaleka nevystihuje brutalitu a promyšlenost pogromu a následných událostí, jež představují ukázkový a sto let trvající příklad systémového rasismu.

Černá Wall Street

Jak přesně proběhl incident, který celý pogrom odstartoval, není zcela zřejmé. Podle zprávy vyšetřovací komise z roku 2001 devatenáctiletý černoch Dick Rowland ráno 30. května 1921 při vystupování z výtahu v budově

v centru Tulsy nejspíš zakopl a šlápl na nohu sedmnáctileté bělošce Saře Pageové. Ta bolestí vykřikla, načež Rowland v panice utekl. Ještě tohož dne ale skončil ve vazbě, protože výkřik Pageové uslyšel prodáváč z nedalekého obchodu a incident nahlásil policii jako možný sexuální útok. Místní noviny *Tulsa Tribune* další den odpoledne přinesly článek obviňující Rowlanda z pokusu o znásilnění. V reakci na něj se před budovou soudu během večera sešel dvoutisícový dav bílých obyvatel Tulsy a požadoval vydání Rowlanda k lynči. Na požadavku davu nebylo nic „neobvyklého“, obvinění ze sexuální agrese totiž byla v době segregačních zákonů Jima Crowa běžnou záminkou pro lynčování Afroameričanů.

Během večera k budově soudu opakovaně vyrazily skupinky ozbrojených černošských veteránů první světové války a nabídly pomoc při ochraně budovy. Jejich přítomnost však rozvášněný a ozbrojený dav bělochů ještě více rozlítla – jeden z nich se dokonce pokusil veterány odzbrojit a následně došlo k přestřelce. Afroameričané vzápětí začali utíkat domů do černošské čtvrti Greenwood.

Greenwood představoval mimořádně prosperující část Tulsy, kterou Booker T. Washington, legendární afroamerický pedagog a politik, právem označil za „černou Wall Street“. Na rozloze čtyřiceti bloků v ní žilo jedenáct tisíc příslušníků pracujících a střední třídy, kteří mohli využít bohaté občanské vybavenosti, s níž se bělošské části města nemohly srovnávat. I proto byl Greenwood trnem v oku řadě obyvatel Tulsy a v jejich očích „drzé“ chování černošských veteránů na obranu Dicka Rowlanda jim poskytlo záminku k likvidaci celé čtvrti. (Paradoxně Rowland nebyl ze znásilnění nikdy oficiálně obviněn a nedlouho po masakru byl propuštěn na svobodu.)

Invaze tisícovek bílých Tulsanů do Greenwoodu proběhla v ranních hodinách 1. června a bylo při ní použito dokonce několik malých letadel a kulometů. Běsnící dav vypálil 1200 domů, triadvacet kostelů, desítky obchodů a kanceláří. Počet obětí pogromu se vyšplhal ke třem stům (jiné odhady hovoří o tisících) a na osm tisíc Afroameričanů

přišlo o střechu nad hlavou. Sen o zemi zaslíbené, kterou Greenwood v očích mnoha černochů dodnes představuje, skončil v troskách. Na dobových fotografiích čtvrt po událostech připomíná Drážďany či Berlín na konci druhé světové války.

Policie v akci

Zcela zdrcující aspekt představuje aktivní účast místního policejního sboru a členů Národní gardy na krutostech vůči černošskému obyvatelstvu. Ještě v noci policisté jmenovali desítky osob z davu před soudní budovou „zvláštními zástupci šerifa“ a vybavili je zbraněmi. Během pogromu zatýkali bránící se či vzdávající se černochy, nezasáhli proti rozsáhlému rabování a vypalování čtvrti a v několika případech sami budovy zapálili. Desítky členů Národní gardy se přidaly k invazi do Greenwoodu a střílely po jeho obyvatelích z pušek a kulometů. Smutná role policistů a gardistů však nebyla nijak výjimečná: historické dokumenty ukazují, že strážci zákona se během období segregace napříč celými Spojenými státy opakovaně aktivně podíleli na lynčích a pogromech a rovněž na násilném potírání jakýchkoli protestů ze strany Afroameričanů.

Mohlo by se zdát, že pogrom takového rozsahu a intenzity zůstane v paměti obyvatel Tulsy, potažmo celé Oklahomy, ještě dlouho. Jenomže místní instituce a jejich představitelé po desítky let zahlazovali jakékoli zmínky o událostech z přelomu května a června 1921. Policejní záznamy záhadně zmizely, vybrané články z deníku *Tulsa Tribune* byly před archivací a převedením na mikrofilm odstraněny a k prozkoumání neoznačených masových hrobů se město odhodlalo až v posledních letech. Když v *Tulsa Tribune* v retrospektivních textech hodnotili po deseti a dvaceti letech rok 1921, o Greenwoodu nepadlo ani slovo. Ve čtyřicátých letech studenti na univerzitě v Tulse nevěřili vyučujícím, když jim začali o násilí vyprávět. Novináři, který plánoval k padesátému výročí sepsat krátkou historii tragických událostí, bylo vyhrožováno. A teprve v roce 1982 vyšlo první oficiální historické zpracování pogromu, přičemž komise

pro první oficiální vyšetření byla ustavena až v roce 1997.

Zamlčené dějiny

Mezitím si Greenwood prošel obdobným vývojem jako většina černošských čtvrtí v amerických městech. Přestože čtvrt a její obyvatelé se brzy postavili ekonomicky znovu na nohy, Velká hospodářská krize a rasisticky podjaté plány na obnovu v rámci Rooseveltova Nového údělu dokončily, co pogrom začal. Tulsa se stala jedním z 239 měst, pro něž federální agentura pro poskytování hypoték vypracovala ve třicátých letech mapu vhodných čtvrtí pro investice a rezidenční výstavbu. Greenwood byl na mapě označen červenou barvou, signalizující riskantní území, nevhodné pro poskytování hypoték a jakékoli investice (tzv. redlining). Zatímco značná část bělošské populace města dosáhla na levné dlouhodobé hypotéky, které jí umožnily po recesi znovu nabýt bohatství a postavení, Afroameričanům ve městě byla tato příležitost federálními i lokálními institucemi odeprána. Tento vývoj pouze prohloubil již existující segregaci Greenwoodu a výstavba dálnice a obchvatů v padesátých a šedesátých letech, doprovázená demolicí zchátralých budov a vystěhováním obyvatel, čtvrt postupně zcela zničila. Dnes z historického Greenwoodu zůstala zachována pouze polovina bloku.

Pogrom z roku 1921, jeho systematické mazání z historie města a paměti jeho obyvatel i následný proces institucionálně podporované destrukce Greenwoodu jsou součástí příběhu Tulsy, státu Oklahoma i Spojených států amerických. I takové příběhy je třeba si připomínat, a to nejen při příležitosti stého výročí pogromu, za nějž nebyl nikdy nikdo oficiálně potrestán, jak ve svém projevu před Kongresem zdůraznila Viola Fletcherová. V posledních týdnech v USA sílí snahy některých republikánských politiků – včetně oklahomského guvernéra – omezit školní výuku dějepisu, která by podrobila historii Spojených států kritickému zkoumání. Přitom bez pochopení dějin a poznání viny za minulá i současná přikopřání nelze dosáhnout usmíření ani nápravy.

Autor je amerikanista.

Když jsou byty i pro chudé

Brněnský Housing First ve filmu



Film *Bydlet proti všem* problematizuje zažité tvrzení, že sociální patologie je vrozenou disfunkcí sociálně slabých

Brno bylo svého času zmiňováno jako město, jehož vedení spustilo na české poměry ojedinělý sociální experiment, který přinesl bydlení padesáti rodinám v bytové nouzi. Vývoj celého projektu, který v moravské metropoli dál nepokračuje, přestože byl úspěšný, zachycuje dokumentární snímek *Bydlet proti všem*.

PAVEL CHODEC

Dokumentární film Tomáše Hlaváčka *Bydlet proti všem* mapuje politické boje, které musely proběhnout, aby v Brně mohl spatřit světlo světa projekt, který pomohl padesáti rodinám, jež žily v naprosto nevyhovujících podmínkách a neměly možnost dosáhnout na důstojné bydlení. Spojení „Rapid Re-Housing“ nebo „Housing First“ do českého prostředí už před řadou let vnesla skupina aktivistů sdružená v Platformě za sociální bydlení, jejíž členy lze dnes bez přehánění označit za špičkové odborníky na problematiku lidí v bytové nouzi. Termíny, které možná mohly zprvu působit jako teoretická zaklínadla importovaná ze Západu, se ale právě díky vytrvalé snaze několika aktivistů a politiků z hnutí Žít Brno staly praxí a také svěbytnou – a především úspěšnou – laboratoří boje s bezdomovectvím.

Co (ne)má cenu

Perspektiva, kterou nám režisér filmu předkládá, je přiznaně jednostranná, protože sleduje v rozmezí let 2016 až 2020 především Martina Freunda z hnutí Žít Brno, aktivisty z Platformy pro sociální bydlení a pracovníky nevládní organizace IQ Roma servis, případně jejich klienty snažící se dostat z bytové tísně. To ovšem v žádném případě neznamená, že by byl manipulativní, neboť přehledně ukazuje, že pokud nějaký úhel pohledu dosud v mainstreamové debatě o nejhudší vrstvě společnosti (v Česku se jim symptomaticky říká „nepřizpůsobiví“) znatelně absentoval, byl to právě ten, na nějž zaměřil hledáček kamery film *Bydlet proti všem*. Prostor přitom dostávají

pochopitelně i odpůrci protagonistů snímku, nicméně o jejich příběh zde nejde, takže těžko očekávat, že by se film stal právě jejich tribunou, i když se možná divák o jejich motivacích a názorech dozví víc, než mu bude milé.

Stejně tak neplatí, že by film nějakým způsobem romantizoval sociálně slabé (a převážně romské) rodiny. Místo toho zkrátka problematizuje zažité tvrzení, že sociální patologie je jaksi vrozenou disfunkcí sociálně slabých, která nemá žádný kontext ani vysledovatelné příčiny, a je tedy vědomou volbou, z níž nevede žádná cesta, takže ji nemá ani cenu hledat. Jediné, co totiž podle mnohých hlasů smysl má, je na této „nezměnitelné“ situaci vydělávat. Dobře to ilustruje moment veřejné debaty mezi Freundem a Viktorem Lošťákem z hnutí Slušní lidé, při níž druhý jmenovaný na otázku, zda je tedy podle něj zbytečné pomáhat bezdomovcům, suverénně odvětí „ano, protože to stojí peníze“. Pomiňme přitom doložená fakta, že zdaleka nejdražší je právě udržování statu quo, na němž vydělávají pouze takzvaní obchodníci s chudobou.

„Bydlení je pro nás hodnota sama o sobě,“ vysvětluje v dokumentu Jan Milota z IQ Roma servis a divákovi po jeho zhlédnutí bez jakékoli polopatické filmové nápovědy dojde, že je to navíc také základní předpoklad případné pozitivní změny v dalších oblastech, ať už se jedná o vzdělání nebo možnost získat práci. Pokud totiž něco Hlaváček ve svém filmu dobře vystihl, je to stigmatizace romských rodin, které málokdo z členů majoritní společnosti chce mít za sousedy.

Vy si děláte srandu

Žít Brno nakonec v roce 2014 uspělo v komunálních volbách, a tak se z doporučení obětavých nevládkářů mohl stát politický program, jenž přes odpor řady městských částí nakonec přinesl byty padesáti vylosovaným rodinám. Dotazník, který měl určit rodiny spadající do programu, přitom vyplnilo 525 rodin a nakonec se jich slosování účastnilo 421. Právě kritéria dotazníku se nelíbila odpůrcům Rapid Re-Housingu, kteří se sdružili v hnutí Slušní lidé s přímou návazností na neonacistickou scénu. Dosud totiž ve městě fungovala praxe, která například z možnosti získat sociální byt vyřazovala rodiny s dluhy. Asi netřeba

do dávat, že podobný přístup v podstatě eliminuje ze sociálních bytových programů právě ty, na něž by měl cílit především, a udržuje je v začarovaném kruhu.

„Vy si děláte srandu, vy si děláte srandu,“ reaguje ve filmu matka samoživitelka se čtyřmi dětmi na informaci, že byla vylosována, a získala tedy roční pronájem sociálního bytu od města. Dobře tak ilustruje situaci, kdy je jiná varianta než předražená a často zcela nevyhovující ubytovna tak nemyslitelná, že je těžké jí uvěřit. A také paradoxní poměry, kdy se o těch nejpotřebnějších všeobecně předpokládá, že jejich účast v sociálních programech zkrátka nemůže fungovat.

Osud pilotního brněnského projektu Rapid Re-Housing je ostatně zdánlivých paradoxů plný. Sesbíral několik prestižních evropských cen (ocenění Evropské federace národních organizací pracujících s lidmi bez domova v roce 2017 a nejstarší evropskou cenu za sociální inovace SozialMarie v roce 2018) a dnes už lze navíc konstatovat, že prokazatelně vrátil možnost důstojného života naprosté většině z padesáti rodin. Ač inspiroval stejný postup v řadě jiných českých a slovenských měst, v samotném Brně se pokračování nedočkal, protože na radnici se po dalších volbách vrátili jeho zapřisáhlí odpůrci. Z předvolebních plakátů většiny takzvaných demokratických stran, které kamera v poslední části filmu bezeslovně snímá, bylo patrné, že latentní kritika úspěšné politiky se stala účinným nástrojem předvolebního boje.

Současná radniční garnitura se přitom snaží zbavit i těch rodin, které se pilotního projektu úspěšně účastní (což pro ně mimo jiné znamená řadu povinností včetně pravidelného placení sníženého nájmu). Jakkoli se tedy v praxi potvrdily původní předpoklady, že Rapid Re-Housing je efektivní cesta z bezdomovectví, do nějž spadá i nedůstojné bydlení, nutně to neznamená, že si z toho město vezme ponaučení. V Brně tak znovu platí, že byty sice jsou, ale z většiny nejsou určené těm, kteří je nejvíc potřebují. Snad podobný vývoj nepotká další města, která po vzoru hnutí Žít Brno vsadila na princip Housing First – přispět k tomu může i dokument *Bydlet proti všem*.

Bydlet proti všem. Česko 2021, 89 minut. Režie Tomáš Hlaváček.

ULTIMÁTUM

Výstavba rychle a zběsile

MIROSLAV PATRIK

Poslanecká sněmovna 26. května 2021 po dlouhých diskusích schválila nový stavební zákon, který snad naráží na odpor Senátu, takže se o něm bude hlasovat ještě jednou. Zda bude zákon přijat do voleb v říjnu, se tedy teprve uvidí. Novou úpravu těsnou většinou prosadilo hnutí ANO, které resort místního rozvoje řídí od ledna 2014. Poslední velká novela z roku 2017, jež vyloučila spolky z řízení pro stavby s nižším vlivem na životní prostředí, podle všeho slibované přínosy tudíž nezajistila.

Ministryně Karla Šlechtová tehdy 5. dubna 2017 ve sněmovně tvrdila, že novela stavebního zákona zrychlí povolování staveb a sníží byrokracii. Dokonce prý u dopravních staveb dojde ke zkrácení řízení z deseti let na polovinu. Takže se po více než třech letech existence této novely schvaluje rovnou nový zákon, neboť se tyto vize nenaplnily. Šlo totiž jen o pohádky.

Nový zákon má zavést jednotnou státní stavební správu. Proběhne jen jedno řízení – místo několika na sebe navazujících –, které má trvat jen několik měsíců, a odvolat se půjde jen jednou. Až na výjimky se ruší dotčené orgány, které nezávisle dohlížely na ochranu různých veřejných zájmů. O stavbě pak rozhodne jen stavební úřad, jehož cílem bude vydat povolení rychle, neboť to nyní bude hlavním veřejným zájmem.

A jakými argumenty poslankyně, ministryně a držitelka ceny Ropák z roku 2019 Klára Dostálová zákon prosazovala? Téměř totožnými jako její předchůdci před schválením jeho první verze z roku 2006 i velké novely v roce 2017: zrychlením a zjednodušením řízení. Ačkolí zákon během patnácti let prošel téměř třiceti úpravami, zmíněných cílů nebylo dosaženo. A to ani vyloučením spolků z řízení, které platí od 1. ledna 2018.

Dostálová nyní tvrdí, že správný i soudní řízení potrvá nanejvýš jeden rok. Žadatel u jednoho úřadu podá žádost a online se k ní vyjádří úředníci a účastníci řízení, neboť spis bude elektronický (ten je možný už dnes). Všechny zájmy se zkrátka podřídí zájmu stavět. A pokud účastník podá odvolání, tak se o něm prý rozhodne již za několik měsíců jedním rozhodnutím. Případný soudní spor bude pak ukončen také „obratem“. Uším developerů tato ohebná písnička jistě lahodí.

Taková argumentace ovšem přehlíží, že příprava žádosti může trvat i několik let, účastníci řízení nebudou mít dostatečné lhůty pro sepsání kvalitního vyjádření a stavební úřady budou nejprve řešit reorganizaci a až poté velký počet řízení, která se budou hromadit. A soudy? Ty mohou být časem žalobami ochromeny, neboť již v současnosti se na výsledek čeká minimálně dva roky. A než rozhodnou, stavba může být hotová.

Hlavní příčinou pomalého povolování staveb je totiž neustálá změna zákonů s řadou vnitřních rozporů, nízký počet úředníků a různorodá kvalita jejich práce, která je mnohdy v rozporu se zákonností. A pochopitelně také nedokonalé zpracování žádostí. Doufejme proto, že po sněmovních volbách skončí hnutí ANO v opozici a zákon se radikálně změní. Rychlá a zběsilá výstavba je totiž užitečná hlavně pro velké, bohaté a vlivné stavebníky, včetně těch státních, jímž dosavadní důsledná ochrana veřejných zájmů a efektivní účast spolků a jednotlivých osob pouze překážela.



Přemysl Krejčík
Čokoláda pro Wehrmacht
 Host 2021, 293 s.

„Dieselpunkový román“, jak zní podtitul nové knihy Přemysla Krejčíka, má být žánrovou poctou československým výsadkářům, kteří za druhé světové války působili v protektorátu Čechy a Morava. Situace na mapě válečné Evropy je v románu o dost jiná, než jak ji známe z učebnic: povstání v Polsku uspělo, bolševická revoluce v Sovětském svazu se hroutí a exilová vláda namísto podpory odboje v protektorátu usiluje o návrat carovy sestry na ruský trůn. Hitler je v koncích a pomoci mu může jen předválečný „židovský vynález“, legendami opředený robotický voják. Plány na konstrukci kovového golema se kromě nacistů snaží získat i odbojáři, což generuje množství akčních scén. Všechno řídí superhrdinský „Pobožný pistolník“ Václav Morávek, který odevšad vyvázne živý a na každou situaci má bonmot z Bible. Navzdory napínavým momentům ale příběh připomíná zadřený dieselový motor. Záporáci jsou jednorozměrní, hrdinové nudní, naivně moralistní dovětky z alternativní současnosti vyvolává stud a titulní „fašistická“ čokoláda působí jako samoúčelný fetiš. Odkaz k dieselpunkovému subžánru je spíše jen deklarativní: v románu sice figurují velké motorky, jež pro nacisty vyrábějí a opravují páskové, kteří se po večerech baví na koncertech tzv. diesel jazzu, ale to je ze žánrových propriet prakticky vše. Od podobných snah o tarantinovskou alternativní historii očekáváme jednak zábavu, jednak imaginativní přístup ke kanonickým dějinám. Bohužel ani jedno zde nenacházíme v takové míře, aby to stálo za přečtení tří set stran.

Karel Kouba



Alžběta Luňáčková
Pravý úhel
 Host 2020, 60 s.

Na dnešní poměry dlouho vyčkávala Alžběta Luňáčková s knižní publikací svých veršů a psychologicky vzato ještě déle museli čekat, navnadění básněmi troušenými po časopisech, webech či antologiích, její čtenáři. Dočkali se. A jak to u dlouhého čekání bývá, berou čekající horlivě zavděk i výsledkem rozpačitým. Tak kulminuje příběh o křehké prvotině, kterážto nálepka se prosadila i v dobrozdání neznámé poroty, jež nominovala Pravý úhel na Literu za debut roku. Je mi autorky líto. Nekriticky nadšený, inspirovaný ohlas na její knihu je mimo jiné dokladem toho, jak literatura může překážet literatuře. Copak tu nečteme hledanou i neumělou zprávu o přestálém utrpení, které pochopitelně pokračuje dál? Nevyužije si tu snad pacient účty s doktorem? Nevystupuje autorka psaním terapeuticky z času, aby unikala vědomí, které ji ve slovech opět dohání? Totiž – nesledujeme tu náhodou jeden dlouhý, nepodařený útěk napříč verši, útěk před sebou samým, přes falešnou logiku všech těch pouze rytmických „aby“ a „protože“, až k veliké touze vyslovit se monstrózní, kulatou definicí všeho? Pravý úhel je silácky prudká, afektovaná, intelektualizovaná výpověď ženy, která co bere do očí, okamžitě převádí na pomysly a přibližnosti rozklizené introspekce, oplácané frázemi současnosti a jejich chytráckými parodiemi. Na každé stránce je přítom cítit, jak si autorka potřebuje vydechnout. „Jenže jsem dělitelná/ na to, jak se vidím,/ a na to, jak si myslím, že vidím.“ A tak sama sobě, ve víru sebezáchovné sofistiky, diktuje dál, na nic se neptá, jen odpovídá.

Martin Lukáš



Michaela Hečková, Matěj Chabera
Možnosti vesnice
 Meziměsto 2021, 224 s.

Třetí publikace Michaely Hečkové je bezpochyby záslužný počín. Autorka po knihách věnujících se kulturním buditelům z regionů a současné architektuře na malých městech obrací pozornost k venkovu. Spolu s fotografem a grafikem Matějem Chaberou navštívila dvanáct tuzemských vesnic, které se mohou pochlubit výjimečnou architekturou a kvalitně spravovaným veřejným prostorem. V každé vyzpovídala starostu či starostku a autor(k)y vybraných architektonických realizací. V rozhovorech se vyjevují nejrůznější motivace a postoje, které poodhalují, jak lze v dnešní době přistupovat k rozvíjení venkovských sídel. Kniha může poskytnout inspiraci samosprávám i běžným občanům, protože ukazuje, že dlouhodobé a často velmi nákladné investice se obcím nakonec z mnoha důvodů vyplácejí. Zároveň může sloužit jako alternativní průvodce laickým fanouškům architektury i odborníkům. Za líbivý přehled krásných staveb a jejich úprav ale autorka nejde. To jí není třeba vyčítat, protože na nic víc ani neaspiruje. Co ale přejít nelze, je styl, jakým Hečková píše – povrchní copywriterské psaní, jež chvílemi připomíná spíš rádobý zábavné statusy na sociálních sítích než publicistiku. Čtenář pak snadno skončí u prohlížení fotografií a pročitání citací z rozhovorů, kterými je text proložen. Teprve když autorka zapomene, že má psát „zajímavě“, člověk se i něco kloudného dozví. Rozhodně ale kniha nemá nic společného s literárním dokumentem, za který Hečková svá díla ráda označuje.

Alžběta Medková



Svatojanská cesta
Přeložila Jana Zachová
 Argo 2020, 159 s.

Průvodců poutní cestou do Santiaga de Compostela u nás vyšlo už několik, třeba Nesmrtelná túra do Compostely francouzského novináře Jeana-Christopha Rufina. Svatojanská cesta vydaná nedávno v edici Itineraria nakladatelství Argo je trochu letitější – její latinsky píšící autor není znám, víme jen, že se na pouť vydal ve 12. století. Spíš než na průběh pouti a vlastní prožitky se soustředí na církevní památky a také na místa, kde může poutník složit hlavu, napít se nebo překonat řeku. Samotný průvodce je poměrně stručný, zabírá zhruba třetinu knihy. Podobný rozsah má předmluva Ivy Adámkové a poznámkový aparát; nechybí ani několik celostránkových faksimile původního rukopisu. Prvních šest kapitol, které popisují praktické přípravy na cestu a podávají její geografické shrnutí, se vešlo na sedm stran. Zato osmá kapitola, nazvaná O světcích, jejichž ostatky odpočívají podél Svatojanské cesty, má stran přes dvacet. Autor v ní neopomene spílat všem, kdo tvrdí, že zmiňované ostatky se nacházejí jinde než po cestě do Compostely. Zároveň ale zachycuje poměrně čerstvé vzpomínky na světcě žijící jen pár století před vznikem textu. Rozsáhlá je také devátá kapitola, popisující tehdejší podobu baziliky svatého Jakuba, což dnes ocení zejména historici umění a architektury. Je otázka, zda byla cesta do Compostely dramatictější v dobách, kdy autorovi hrozilo přepadení lapky a občas nevěděl, z které řeky se smí napít, či dnes, kdy musí chodec překonávat nástrahy v podobě rozrostlých měst a dálničních tahů.

Jiří G. Růžička



Ještě máme čas
(Falling)

Režie Viggo Mortensen, Kanada 2020, 112 min.
Premiéra v ČR 27. 5. 2021

Režijní debut herce Vigga Mortensena Ještě máme čas má být rodinné drama o vztahu dospělého syna k despotickému konzervativnímu otci, inspirované režisérovýmí osobními zkušenostmi z dětství a dospívání. Na půdorysu jeho příběhu by se ale lépe stavěla situační komedie. Proti buranskému staříkovi Willisovi, který kolem sebe prakticky neustále chrlí homofobní a xenofobní poznámky, totiž Mortensenův scénář staví postavu, která je otcovou ztělesněnou noční můrou: homosexuála Johna, který žije se svým asijským manželem a dcerou v Kalifornii. Většina snímku tak skutečně vypadá jako série třeskutých srážek dvou světů – Johnův životní styl neustále provokuje Willise k vypouštění jedovatých poznámek. Příliš nepomáhají ani retrospektivní scény, v nichž se vracíme na Willisovu farmu a jsme svědky dalších rodinných kolizí, byť většinou zasazených do líbivé přírody. Ještě máme čas nejlépe funguje jako herecký film. Stereotypně vystavěné a na hranu karikatury dovedené postavy totiž alespoň dávají jejich představitelům možnost předvést patřičně expresivní výkony. Lance Henriksen v roli Willise tuto příležitost využil naplno. Představitel výhružně mlčenlivých postav z filmů jako Větelci nebo Studený jako kámen zvládá úlohu automatu na instantní cholerické výstupy s charismatickou živelností. Je to právě on, kdo jinak vcelku unylému Mortensenovu snímku dodává energii potřebnou k tomu, aby jeho sledování nebylo úplně úmorné.

Antonín Tesař



Poezie a Performance.
Východoevropská perspektiva
 Oblastní galerie Liberec,
 17. 12. 2020 – 18. 5. 2021

Rozsáhlá výstava, která už byla v předchozích třech letech k vidění v Žilině, Bělehradě, Curychu, Drážďanech a Vratislavi, měla v bazénové hale libereckých lázní smůlu – i po prodloužení z ní pro běžné návštěvníky zbyly jen dva týdny. Škoda je to tím spíš, že zde kurátorskou dvojici tvořenou Tomášem Glancem a Sabine Hänsen doplnil Pavel Novotný, který pro výstavu zrekonstruoval Semestr experimentální tvorby z roku 1969 – sérii nahrávek libereckého rozhlasového studia se zvukovou poezií Bohumily Grögerové, Josefa Hiršala, Ladislava Nováka a dalších. Do koncepce tato „sluchátková“ sekce zapadla hladce, třebaže nahrávky na rozdíl od většiny ostatních vystavených děl ještě nevznikly mimo oficiální struktury. Ve svízelnějších časech pak básníci, umělkyně a performeři ke svým politickým komentářům používali, co se dalo – často i vlastní tělo. Různé způsoby dekonstrukce hesel oficiální ideologie východního bloku často přerůstají v obecnější výpad proti (jazyku) moci: tím spíš dává smysl, že výstava nekončila rokem 1989, ale zahrnovala i několik novějších děl. Většině umělců napříč Východem byla vlastní i kritika samotného média, jímž se vyjadřovali, jak o tom svědčí třeba název knižky záhřebského umělce Vlada Marteka: Poeziju treba jebati. Představené neoficiální aktivity od Prahy po Moskvu a od Rigy po Bělehrad jako by navzdory své pestrosti ukazovaly hlubokou spřízněnost – až se nechce věřit, že jednotliví umělci či skupiny o sobě navzájem většinou ani nevěděli.

Michal Špína



Barbara Herz, Anna Smékalová
Mezní stav

Divadlo X10, Praha, psáno z reprízy 1. 6. 2021

A jedeme další kolo. Třicetihektarové žluté lány zase zdobí Polabí (více plochy teď jeden majitel osít jedním druhem nesmí, obejít zákon dceřinnou společností pochopitelně zakázáno není). Ve smíšených lesích, které je sem tam protnou, se soušky jehličnanů střídají s listnáči, jež zatím vítězí nad suchem. Řepka, včely, les a kůrvec, jedy v zemědělské krajině, ubývání hmyzu a rozpad ekosystémů v přímém důsledku lidského hospodaření a péče – do náročného tématu se svou dokumentární metodou pustily i scenáristka Anna Smékalová a režisérka Barbara Herz. Dramatický tvar Mezního stavu při snaze popsat komplexně koloběh přírody, kde všechno souvisí se vším, se však místy zadrhává, proud autentických výpovědí, básní a reportážních črt zachycujících předsmrtné křeče české krajiny se ztrácí pod povrchem. Přesto má drama své výrazné momenty – třeba scénu v kuchyni, kterou si Ondřej Jiráček v kuchařské zástěře s anticky sošným tělem zřetelně užívá. Nechá publikum uškvářit moučné červy v připalujícím se oleji? Zachrání svět empatická generace Z, nebo jejich snahy převálcují boomeri, kteří si ještě dost neužili? Kdo je tu vlastně tichý divák, kdo čeká na příležitost vystoupit z davu, kdo zachrání alespoň svědomí lidstva, když ne lidské životy? Jak to s planetou dopadne, možná pořád ještě rozhodnuto není. Ale to, že moc dalších koleček chemických procesů nezvládne česká krajina, bude po návštěvě Divadla X10 jasně i světákoví, kterému se po ročním domácím vězení nejvíc stýská po křupavém thajském hmyzu v medovém sosíku.

Martin Zajíček



Du Blonde
Homecoming

LP, Daemon T.V. 2021

Je to jako s láskou – zárodky vkusu se rodí brzy a pak nás celý život pronásledují. Předobrazy procházejí jedinci i generacemi, množí se, deformují a vedou nás ke kyči. Uvedu příklad. Je jaro 2021, módě vládne retro, médii covid, hudebnímu průmyslu trap, a když moje dítě, v jehož hlavě trvale flexí youtubeři, každých pět minut zaječí „skrrr, skrrr“, nepokládám to za mentální poruchu, ale hodnotovou afirmaci. Svět se zkrátka žene kupředu a já s ním. Přesto jsem skoro dojatý, když potkám dvacetiletého pankáče – evidentně vola, který se rozhodl dohnat, co zaspali jeho rodiče. A jakmile narazím na afektovanou puberťačku v obřích martenskách, pocítím skoro mateřské pudry. Co se dá dělat, je mi čtyřicet a stačí mi zahlédnout leopardí vzor na legínách, abych podlehl své rané kulturní identitě. S hudbou je to stejné – stačí málo, vlastně jen pár znaků. Du Blonde, nonbinární glam-punk-indie šikulka z Newcastlu, tvoří tak, že si bere, co se jí líbí. Její nové minialbum působí, jako by vzniklo v secondhandu: jméno – Blondie, makeup – Kiss, hudba – Pixies, zpěv – Shirley Manson (která navíc hostuje ve skladbě Medicated). I nostalgii je třeba čas od času omlazovat a odbarvená hudebnice s lehce delikventním kontraaltem má šanci stát se po Debbie Harry a Alison Mosshart další rockovou múzou (klonem klonu), navíc s příjemně sardonickým smyslem pro humor. „Pojď, vytvoříme spolu nechutný burger z lidského masa“, mumlá zmutovaný hlas v lovesongu Smoking Me Out. Takové svádění má pořád něco do sebe.

Billy Shake jr.

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET/FREDA BRUNOLDA 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

V Rusku už nezůstala žádná použitelná média, povzdechl si nedávno na Twitteru známý ruský novinář Leonid Beršidskij, komentátor agentury Bloomberg. Zmínil ale i jednu výjimku – prý „jasnozřivou“ Neuronovou Meduzu. Na twitterovém účtu @neural_meduza, který má už přes třicet sedm tisíc sledujících, vycházejí od loňského ledna pozoruhodné titulky nikdy nenapsaných zpráv. Generuje je neurosíť GPT-3, ty nejlepších vybírají uživatelé sociální sítě Telegram. Jako základ, na kterém se umělá inteligence trénovala, posloužila databáze osmdesáti tisíc reálných titulků Meduzy, později ji ale autor projektu Andrej Klimenko rozšířil o titulky dalších ruských médií. Hlavním problémem Neuronové Meduzy jsou pochopitelně lidé, kteří mají pocit, že umělá inteligence úmyslně uráží pravoslavnou církev, Alexeje Navalného či Vladimira Putina. Další početnou skupinu ovšem tvoří uživatelé znepokojení tím, že absurdní titulky Neuronové Meduzy je čím dál tím těžší odlišit od skutečných ruských zpráv. V posledních dnech jsme se dozvěděli třeba toto: „Rusko bude mít více protitankových hub“, „Ruské železnice začaly dostávat slevy na vagíny“, „Vladimir Žirinovskij nařídil smrt Marilyn Monroe“ nebo „Na Rudém náměstí začala ceremonie rozloučení s Ukrajinou“. Šokuje vás to snad? Mě ani ne.

M. Tomek

Je neetická fotka zachycující koně, jak padá do příkopu za dostihovou překážkou a láme si obě nohy? Podle pořadatelů slavné Velké pardubické ano. A tak jejímu autorovi a fotografovi ČTK Romanu Vondroušovi odmítli dát akreditaci na letošní ročník. Neetická samozřejmě není fotka, ale brutalita závodu, o které všichni zúčastnění dobře vědí, jen se ji snaží maskovat. Majitelem Sottoventa, kterého pád na Velkém Taxisu stál život, byl mimochodem slavný žokej Josef Váňa. Smrt tohoto koně ho podle všeho skutečně zamrzela, neb „je to na hovno, když přijdeš o takový materiál“. Že to s láskou ke koním v dostihovém prostředí není žádná velká sláva, ukázalo i prohlášení bývalých žokejů a trenérů. Ti svoji reakci na úpravy pravidel, za něž je třeba organizátory sportovního masomlýnku naopak pochválit, nazvali „Tak nám zabili Velkou pardubickou“. Ještě že koně neumějí odespat. Jenže prohlášení „Tak nás zabíjí Velká pardubická...“ by se pro svou neetičnost nejspíš do médií stejně nedostalo.

V. Ondráček

Časté střídání ministrů zdravotnictví v posledních měsících možná mělo jedno pozitivum. Veřejnosti se ukázalo, kdo jsou šéfové českých lékařských zařízení, kteří rozhodují o zdravotní péči a miliardách korun vybraných na pojistném. Moc pěkný obrázek to není. Střety zájmů a malé domů v hodnotách milionů a desítek milionů nejsou v této vybrané společnosti žádnou výjimkou. V médiích se často mluví o korupci politiků, přitom klientelistické praktiky zdravotnických pohlavářů jsou opomíjeny. Situaci zhoršuje fakt, že v odvětví

kolují velké peníze a vstupní bariéry jsou většinou vysoké kvůli vzdělání. O miliardových balících tak rozhodují hlavně postarší muži a pár žen, které dobře vědí, jak se chovat. Ze společenského hlediska jde o fenomén výrazně škodlivější než nezdaněné kabelky vedoucí premiérovu kabinetu. Možná ale po estrádách různých Prymulů a Arenbergerů alespoň část voličům dojde, že vláda odborníků nás zřejmě nespasí.

O. Sojka

Pražská politička Alexandra Udženija, která na svých osobních stránkách nabádá, abychom jí říkali Sandra, na mne nedávno na Facebooku vybafla s prapodivným plakátem, jehož titul zněl: „Potřebujeme reálnou klimatickou koncepci.“ Až na font přitom předstíral, že nemá nic společného s Občanskou demokratickou stranou. Dokonce na něm byla místo loga se vzletajícím strakou umístěna ikonka zeleného stromu a kolem ní drobný nápis: „Sandra eko-logická.“ V doprovodném komentáři se Udženija brala za péči o životní prostředí, za udržitelný rozvoj a dosažení uhlíkové neutrality a konstatovala, že to teď politická konkurence na pražském magistrátu dělá úplně blbě, že jejich koncepce je plná planých slibů a že to celé zaplatí občané ze svých kapes – tradiční výhrůžka ODS. Záhy mi to došlo. „Sandra“ právě založila nový praktický obor: eko-logiku. Budeme se tvářit, že bojujeme s klimatickými změnami. Pro kámoše vypíšeme spoustu předražených tendrů, z nichž se část ani nerealizuje, přesto se však zaplatí. Všechno to povede k ještě hustší automobilové dopravě,

ke zvyšování emisí a hlavně k co nejmenší veřejné kontrole plnění závazků. Pokud by se v tom přece jen někdo rýpal, obviníme závistivě, co v životě ničeho nedosáhli, a další nemakačenka a socky, že nám dílo kazí. A financovat se to nebude z kapes občanů, ale z městského rozpočtu, který přece občanští demokraté drancují odjakživa.

R. Sikora

Neúcta soukromých investorů k architektuře 20. století není žádnou novinkou a všichni s ní bohužel už tak trochu počítáme. O to větší překvapení nastane, když se k podezřelé rekonstrukci uchýlí státní, ba dokonce kulturní instituce. Před pár dny prosáklo, že se Národní divadlo chystá rekonstruovat ceněnou Novou scénu, kterou projektoval Karel Prager a v jejích interiérech najdeme práce špičkových designérů. Národní divadlo neinformovalo o rekonstrukci této významné budovy nejen veřejnost, ale ani odborníky a podle informací z médií hrozí, že by některé cenné prvky mohly zmizet v nenávratnu. Kdo jiný než státní organizace by měl přitom jít příkladem a přistupovat ke kulturnímu dědictví odpovědně a maximálně otevřeně? Navíc je tu i zcela praktické hledisko. Rekonstrukce je placena z veřejného rozpočtu – veřejnost by tak měla vědět, jak budou její peníze použity. Pokud se o podobných případech dozví až ex post, její nedůvěru v rozdělování veřejných peněz to jen prohlubuje. I kdyby rekonstrukce Nové scény nakonec proběhla na jedničku, může na tajnůstkářství Národního divadla kulturní sféra nakonec doplatit.

A. Medková