

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

20. 6. 2018 ROČNÍK XIV

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

13

KRITICKÁ TEORIE

**proč zmizelo myšlení? / komiks Sestry Dietlovy
Vojtěcha Maška / Kendži Mijazawa a anime / rozhovory
se spisovatelem Árpádem Kunem a dokumentaristou
Sašou Dlouhým / hororový seriál The Terror**



13 >
Ilustrace Jan Šrámek, 2018
ISSN 1803-6635
9 771803 663006

Proč zmizelo myšlení?

PETR FISCHER

Přechodové doby, v nichž se svět – tak jako dnes – zdánlivě otřásá v základech, protože chybí nějaké základní paradigma chápání a jednání, se vyznačují zmatením jazyků. Slova ztrácejí na významu, vynalézají se slova nová, která mají lépe zachytit to, co prožíváme; staré pojmy získávají jiné, či dokonce opačné významy, vracejí se s novou, podvratnou silou, nesouce s sebou dávne neuklidněné emoce.

Friedrich Nietzsche tuto přicházející pozdní (naši) dobu před více než stoletím nazval dobou všeobecného nihilismu, dobou totálního rozkladu všech hodnot. Ve své filosofické závěti, nazvané *Vůle k moci*, k ní přidává slovo resentment, tedy věčný návrat starých frustrací, které – nevyřešené a neodložené – s novou silou útočí v novém čase. Projevu je se to i v jazyku. V jeho útočnosti, předpojatosti, divokosti a vulgaritě. Ale i v návratu starých slov, jež vznikají pouhým předřazením prefixu „neo“: neoliberalismus, neonacismus, neomarxismus. Je to výraz posedlosti minulostí, ale i nejistoty, která v tomto neomaniakálním navracení starých pojmů v novém hávu nalézá ztracenou jistotu.

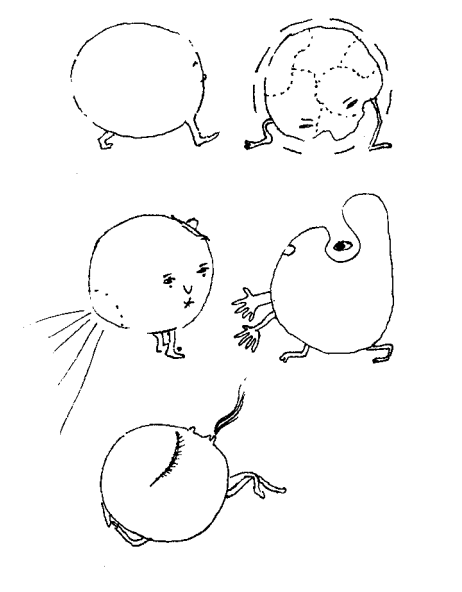
Jeden fakt je na tomto pohybu pozoruhodný: je z něj vyraženo myšlení. Myšlení se totiž vyznačuje neustálým znejišťováním toho, k čemu došlo, co v procesu myšlení zjistilo. Není to nějaká vnější potřeba myslitele být za každou cenu „nový“, nýbrž vnitřní potřeba myšleného, které se tak jako my všichni pohybuje a mění v čase. Obnovování starých hodnot s myšlením nesouvisí, protože pouze vrací do hry hotové prefabrikáty, které se naopak tváří jako časem nedotknutelné. Je to paradox: v době boomu špičkových technologií se snažíme myslet nástroji z muzea. Není to paradox snad proto, že by se jimi už myslet nedalo, nýbrž proto, že už jimi ani myslet neumíme a používáme je pouze jako hodnotová kladiva na druhé. A kdo „všechno řeší jen kladivem“, říkával americký psycholog Maslow, „nevidí pak kolem sebe než samé hřebíky“.

Proč se tedy ztratilo myšlení? A kam zmizelo? Kde ho hledat, chceme-li alespoň načas odložit kladivo a třeba i ve jménu kritické teorie, o níž pojednává toto číslo A2, konečně začít myslet?

Jeden z posledních žijících pokračovatelů frankfurtské školy, bez roku devadesátiletý německý myslitel Jürgen Habermas, nedávno poskytl rozhovor španělskému deníku El País, který se ho mimo jiné ptal, proč se

z veřejného života vytratil intelektuálové. Přesněji: proč dnes nejsou slyšet tak výrazné postavy, jako byl Sartre, Derrida či právě Habermas; proč neslyšíme jejich hlas, jejich analýzu a diagnózu doby. Jinak řečeno: proč je stále častěji oslyšeno myšlení?

„Kde všichni ti intelektuálové jsou?“ ptal se ironicky v narážce na slavnou píseň Marlene Dietrichové profesor Habermas a dodal: „Nemůžete mít angažované (veřejné) intelektuály, když nemáte čtenáře, jimž by jejich myšlenky byly adresovány.“ Je to zajímavé



Kresba Silvie Vavřínová

otočení problému „mizení myšlení“. Myšlení nemizí proto, že bychom už vůbec nemysleli, nýbrž proto, že chybí publikum, tedy někdo, kdo by myšlení nejen vyslyšel, ale kdo by mu pomáhal v dalším pohybu. Čím to je? Vždyť filosofové, sociologové, ekonomové dnes v rámci konferenční turistiky jezdí po celém světě, ovládají sebemarketing, dokážou se prodat, a myšlenky se tak snadno šíří po celém světě.

Veterán frankfurtské školy Habermas má jiný názor. I konferenční turisté přece mluví hlavně sami k sobě, ne k veřejnosti. Podle Habermase navíc ve věku internetu došlo k roztržtění, fragmentarizaci či totální privatizaci veřejného prostoru, který tak přestal plnit svou funkci: funkci místa, kde se utváří veřejné mínění, jako důsledek specificky vedeného (řízeného) dialogu společnosti. Veřejnost přestala de facto existovat,

protože jsme místo hledání společného na základě rozdílnosti zbožstili vlastní názor, který v miliardovém počtu plní virtuální mediální i fyzický společenský prostor. Myšlení společnosti, naznačuje tak implicitně Habermas, tedy potřebuje preferované a zajištěné místo výměny myšlenek a postojů a potřebuje také zaujaté publikum, které na takové místo s důvěrou (!) chodí a ve společném zájmu se této interakce účastní. S rozpadem tohoto prostoru, k němuž dochází na začátku 21. století, mizí nutně i myšlení jako určitá veřejná hodnota. Ne že by se už nemyslelo, ale myslí-li se nějak v soukromí, pro sebe do šuplíků, ztrácí se tím jedna velmi podstatná vrstva, kterou Habermas v souladu se západní filosofickou tradicí považuje dokonce za zakládající.

Ztráta veřejnosti jako specificky pro věc zaujatého publika (res publica) je něčím, co logicky rozkládá i celý emancipační koncept, který v sobě západní společnosti nesou přinejmenším od doby osvícenství a o jehož myšlenkové rozvíjení se starala frankfurtská škola, dnes zařazovaná do mnohem širšího proudu kritické teorie. Veřejnost je, jak dobře naznačuje německé slovo Öffentlichkeit, především prostor otevřenosti, kde může dojít nejen k výměně myšlenek, ale i k proměně respondentů. Přicházíme-li o toto velmi citlivé srdce společnosti, nemůžeme se už současné míře mediálního rozkladu divit.

Co s tímhle rozpadem může udělat kritická teorie? Nezbyvá jí než dál myslet svůj emancipační projekt (osvobozování člověka od všemožných vnitřních i vnějších omezení) a pokoušet se o jakési provizorní obnovení veřejného prostoru coby místa utváření myšlení, jakkoli je zřejmé, že je to při dnešní proliferaci a inflaci komunikačních kanálů prakticky nemožné. A také se, v nouzi, dá samozřejmě sáhnout po starých kladivech, která mají na sobě minimální nánosy resentimentu. Třeba po kantovském průrazném praktickém heslu „sapere aude“ čili odvaze myslet, které dnes zní ještě aktuálněji než v časech totalitní nesvobody. V době všeobecného nihilismu a resentimentu nám mimo jiné připomíná starou myšlenku Martina Bubera, v dnešním zmatení myslí možná důležitější, než se na první poslech zdá: „Skutečný boj neprobíhá mezi Západem a Východem ani mezi kapitalismem a komunismem, nýbrž mezi vzděláním a propagandou!“

Autor je šéfredaktor stanice Český rozhlas Vltava.

editorial

Na titulní straně tohoto čísla vyobrazil výtvarník Jan Šrámek místo, kde to ve dvacátých a třicátých letech minulého století všechno začalo: dům ve Frankfurtu nad Mohanem, v němž sídlil Institut pro sociální výzkum. S ním byla svázána jména významných myslitelů frankfurtské školy: Waltera Benjamina, Theodora Adorna, Herberta Marcuseho, Maxe Horkheimera, Ericha Fromma a dalších. Kritická teorie, jejíž metoda bývá ztotožňována s dnes čím dál populárnějším slovem neomarxismus, ovlivnila vše možné od studií populární kultury (viz článek Miloše Hrocha o využití kritické teorie při recepci populární hudby nebo reflexi postoje Theodora Adorna ke sportu od Vojtěcha Ondráčka) přes feminismus (na toto téma si přečtete text Pavly Jonssonové) až po radikální aktivismus (v roce 1968 byla filosofie frankfurtské školy, konkrétně názory Herberta Marcuseho, přijata jako teoretický základ protestního hnutí). Nepůjde ale jen o vztahování kritické teorie k dnešku; z recenze knihy Grand Hotel Abbys se například dozvíme pár lehčích historek ze života slavných filosofů. Třeba to, že Adorno sbíral plyšové hrochy nebo že Benjamin neuměl uvařit ani kafe, ale zato si rád zakouřil hašiš. Celým číslem ovšem prolíná jedna zásadní otázka: Neměli bychom se dnes, v době rozkladu hodnot a nárůstu třídní i rasové nesnášenlivosti, ke kritické teorii vrátit a zamyslet se nad tím, jak ji převést do praxe? Karel Kouba

z obsahu

- 4 Má v televizi velet vám. Kniha noci Rodriga Blanca Calderóna / Michal Špína
- 7 O čem zpravuje pach. Šťastný Sever Árpáda Kuna / Blanka Činátlová
- 11 Terror bílého gentlemana. Adaptace hororového románu Dana Simmonse / Jarmila Křenková
- 13 Osvobozená hudba. Opera Přijď království Tvé Aloise Háby / Lubomír Spurný
- 20 Manuál revoluce. Rozhovor s historikem Martinem Valentou / Matěj Metelec, Lukáš Rychetský
- 25 Jak se prokličkovat z kapitalismu. Adornova destruktivní filosofie sportu / Vojtěch Ondráček
- 27 Nad propastí teorie. Knižní dějiny frankfurtské školy / Miloš Hroch
- 29 Odpověď na ambivalentní vztah. Český feminismus a kritická teorie / Pavla Jonssonová

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
4. ČERVENCE 2018

Lubo Burgr



Ahoj Miro
ach ako dávno sme sa nevideli
Takých päť rokov asi

No to je ale krása
Poď máme si toho toľko povedať
Sadnime si niekde

a ráno keď už bude svať
ja o tebe a ty zasa o mne
budeme všetko vedieť

Rozhovor nám pekne plynie
s tebou to vždy tak bolo
Miro sa ma pýta:
Čo plánuješ ďalej?

Prepáč mi Miro
ale prečo mi ty kladieš také otázky
ako o tom plánovaní napríklad

Vieš niekedy sa ma to tak dotkne
Niekedy sa ma všetko tak veľmi dotýka
že ani neviem

Rozhovor nám pekne plynie
s tebou to vždy tak bolo
Miro sa ma pýta:
Čo plánuješ ďalej?

Báseň vybrala Michaela Velčková

Právo na štěstí pro všechny

Herbert Marcuse a hledání revoluce

V průběhu 20. století se kritická teorie frankfurtské školy stala jednou z vlivných tradic filosofického i sociálně kritického myšlení. Český výbor z textů Herberta Marcuseho je připomínkou radikálnějších pozic, od nichž se frankfurtská škola postupem času odklonila, a poukazuje na vztah teorie a praxe jako na její ústřední rozpor.

MATĚJ METELEC
LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Kritická teorie ve svých počátcích připouštěla možnost revoluce, ale postupně se od této pozice vzdalovala. Herbert Marcuse (1898–1979) byl mezi představiteli frankfurtské školy tím, kdo bezesporu táhl revoluční káru nejdéle. Dávno poté, co se většina ostatních „kritických teoretiků“ rozloučila s nadějí, že zažijí nové kolo revolucí, jež by lidstvo přiblížily skutečnému socialismu, byl Marcuse prorokem mladé generaci studentských revolucionářů formujících novou levi. I v jeho podání se ale kritická teorie ukázala jako nedostatečně revoluční a jeho následovníci se postupně obraceli k jiným učitelům. Ovšem nikoli s větším úspěchem, pokud jde o změnu západní společnosti.

Pečlivě zašitá trhlina

„Ze všech myslitelných marxistických heterodoxií se snad právě ta frankfurtská nejméně obejde bez sjednocení teorie a praxe, jakkoli zprostředkovaného,“ prohlašuje Martin Profant v rozsáhlé úvodní studii nedávno vydaného výboru z Marcuseho textů, nazvaného *Príslib štěstí*. Z výroku vysvitá ambicióznost práce, která zaplňuje skoro polovinu knihy. Právě trhlina mezi teorií a praxí je totiž jedním z ústředních rozporů frankfurtské školy, s nímž se i s pomocí hegelovského pojmu zprostředkování lze vyrovnat jen s obtížemi.

Kontext frankfurtské školy je pro Profantovo představení Marcuseho života a díla klíčový. Etapy jeho myšlení jsou spojeny s proměnami školy, a to nejen v době, kdy Marcuse v Institutu pro sociální výzkum působil, ale i tehdy, když se jejich cesty rozešly. Profant ukazuje, jak se Marcuseho myšlení formovalo v kontextu selhání revoluce, krize Výmarské republiky a nástupu nacismu; i jak se muselo vyrovnat s přesunem do USA a redefinovat se v radikálně odlišných podmínkách konzumní společnosti, z níž se vytratil proletariát jakožto revoluční síla.

Editorovo vykreslení Marcuseho myšlení i celé frankfurtské školy je ovšem příliš bežešvé. Trpí neduhem charakteristickým pro učitele filosofie: snahu chápat dílo „svých filosofů“ a jeho smysl v celku a hájit je proti kritikům. Přitom kritická teorie se v pojetí představitelů frankfurtské školy považovala za rozvinutí marxismu a uchování jeho podstaty v kontrastu s „ortodoxními“, politickým cílům podřízenými variantami. V disharmonii s tímto marxistickým základem Profant ve své studii tenduje spíše k zahlazování rozporů než k jejich odhalování. Přitom právě rozpornost je na dějinách kritické teorie nejpoučnější.

Největší trhlinou je zmíněný vztah teorie a praxe. Je pro ni charakteristický Profantem citovaný výrok jednoho z filosofů frankfurtské školy: „My jsme neopustili praxi, praxe opustila nás.“ Profant sice mluví o tom, že tento vztah zůstal otevřenou ranou, nicméně místo aby ho prozkoumával, spíše ho reprodukuje. Ilustrativní je v tomto směru exkurs k Angele Davisové, černé aktivistce a Marcuseho studentce. Marcuse Davisové vytýká, že podřídila radikalitu myšlení bezprostřednímu politickému boji. Profant, přitakáváje Marcusemu,



V šedesátých letech se stal Herbert Marcuse prorokem studentských revolucionářů. Foto tritonmag.com

ponechává stranou otázku, co dělá myšlení radikálním, která v době, kdy černé radikály v USA nezřídka střídali, byla otázkou zásadní. A je namístě uvažovat o tom, zda „radikalita myšlení“ z pozice profesora s definitivou není radikalitou, která nic neriskuje.

Věnovat se vztahu teorie a praxe by bylo užitečné i proto, že se stále jedná o palčivou ránu akademicky ukotveného kritického myšlení. Sama Profantova studie je toho v mnoha směrech důkazem. Pokusy o aktualizaci marcuseovských (a adornovských) motivů na současných tématech, prováděné přezdobeným jazykem, působí spíš nemístně. Profant se stylisticky okázale vymezuje vůči některým módním pojmům a koncepcím, které ale někdy chápe zcela mylně. Například prekariát je podle něj „fantasma zplozené pro záchranu dogmatického marxisticko-leninského schématu“, ač jde spíš naopak o pokus pojmově podchytit druh vykořisťování, které revoluční subjektivitu neprodukuje. Bizarně působí, když pro sexuální obtěžování použije sousloví „sexuální harašení“. Užití neologismu, který se v češtině zahnízdil v devadesátých letech jako rezistence vůči tematizaci sexismu, je dnes nanejvýš důkazem odolnosti sexistických struktur, které se nevyhýbají ani „kritickým myslitelům“. Ještě neapnější pak vyznívají některá Profantova povýšená hodnocení toho, co je a co není dostatečným projevem „autentické rebelie“. Od kabinetního rebela, který se v současné radikální politice příliš nevyzná, je nelze totiž vůbec brát vážně.

Kritická teorie je (neo)marxismus

Veskrze povedený je nicméně Profantův editor-ský výběr šesti textů z Marcuseho díla, který vhodně doplňuje už existující české překlady knih *Psychoanalýza a politika* (1968, česky 1968) a *Jednorozměrný člověk* (1964, česky 1991). Všem textům, které jsou psány v rozdílných dobách, je přitom společný důraz na požadavek univerzálního lidského nároku na štěstí, které spočívá v individuálním osvobození člověka, jež předpokládá svobodu celé společnosti.

Z textu *Filosofie a kritická teorie* (1937) poměrně jasně vyplývá, že Marcuse učení frankfurtské školy považuje za marxismus. Ač v celém textu na toto slovo nenarazíte a nepadne ani Marxovo jméno, lze konstatovat,

že zařazení kritické teorie do širšího proudu neomarxismu (tedy marxismu v odlišných historických podmínkách) rozhodně sedí. I v této studii se projevuje starost o štěstí lidí a přesvědčení, že jej lze dosáhnout jen změnou materiálních podmínek. Kritická teorie míří nejen k filosofii, ale za její hranice, protože, jak známo, nechce svět jen popsat, ale změnit.

Místy to může vypadat, že si Marcuse protiřečí, například ve chvíli, kdy se zdá, že má blíže k Hegelovi nežli k Marxovi: „Je věcnější a pravdivější trvat na abstraktnosti filosofie než přijmout pseudofilosofickou konkrétnost, která se shora snižuje k úrovni společenských bojů.“ Na jiném místě téhož textu přitom dovozuje, že materialistická kritika stojí vždy na straně utlačovaných a jejich zápasů. Kritická teorie je ale v jeho pojetí něco jiného než buržoazní filosofie, a pokud to je vůbec filosofie, tak rozhodně revoluční.

V době, kdy v Americe vládl všeobecný technoptimismus, se směrem ke společnosti nadbytku a konzumu obrátila i Marcuseho pozornost. Tehdy napsal esej *Některé společenské důsledky moderní technologie* (1941), který neztratil nic na své přitažlivosti ani dnes, kdy realita dávno překonala Marcuseho nejtemnější obavy. Namísto hegelovské interpretace marxismu přichází analýza amerického kapitalismu a technické racionality. Autora ale nevede do řad nepřátel techniky. Naopak, stejně jako současní levicoví akcelerationisté, se nedokáže vzdát myšlenky, že je to právě možnost „mechanizace a standardizace“, která sice řadu lidí zotročuje, ale také může vést k jejich osvobození. Marcuse tehdy ještě neviděl souvislost mezi technologií a planetárním sebezničením. Ve stávajícím systému se podle něj technologie staly součástí aparátu, v němž technologický pokrok nejvíce expanduje ve válečných ekonomikách, ale vidina „technologické samosprávy“ může naopak znamenat větší demokratizaci. Ovšem jen v případě, kdy se „rozbití zvláštní historická forma“ systému, který „zmechanizoval a znormoval svět“. Dojde i na reflexi dobových podmínek, které vytvářejí v podobě „manažerské revoluce“ novou vládnoucí byrokracii. *Některé společenské důsledky moderní technologie* jsou v mnoha ohledech klíčovým textem souboru, v němž se zrcadlí vše, co si prožila politická levice, již stvořilo nadějně

19. století a kterou skeptické 20. století připravilo o revoluční subjekt v podobě proletariátu a řadu jejich iluzí utopilo v krvi.

Venku na ulici

Poslední stať – *Represivní tolerance* z roku 1965 – je věnována Marcuseho studentům a spolu s přednáškou *Problém násilí v opozici* (1967, česky 1968) se stala důležitou myšlenkovou výbavou, jež sehrála značnou roli v diskusích i taktikách protestního hnutí roku 1968. *Represivní tolerance* otevírá otázku oprávněnosti použití násilí, když se soustřeďuje na toleranci jako nástroj útlu a represe, jehož záměrem je znemožnění systémových alternativ. Marcuse našel prerevoluční události i ve společnosti hojnosti a nahlédl marxistickou revoluční teorii z opačného úhlu.

Role studentstva – Marcuse mu nikdy nepřiznal status revolučního subjektu, nicméně dovozoval, že jde o „faktor změny“, jenž se revoluční silou může v budoucnu stát – zde není, na rozdíl od zmíněné přednášky, příliš důležitá. Jakkoli platí, že Marcuse v obou textech přitakává tomu, „že utlačované a podrobené menšiny mají ‚přirozené právo‘ na odpor, podle kterého mohou užít mimozákonné prostředky tehdy, když se ty zákonné ukázaly jako nedostatečné“, problematika násilí ho, zdá se, nutí myšlenkově lavírovat, protože také tvrdí: „Žádná skupina a žádný jednotlivec ovšem nedisponují a nemohou disponovat takovým právem proti ústavní vládě podporované většinou obyvatel.“

Marcuse nechtěl podlehnout revolučním fantaziím, které mohou přecházet v revoluční třeštění. Nemohl ale ignorovat skutečnost, o níž sám často psal: radikální změna zdánlivě daného údělu člověka se bez fantazie neobejde. Všiml si, že tímto druhem politické fantazie oplývalo právě protestní hnutí, a trval na tom, že intelektuál je povinen účastnit se bojů, které sezná jako spravedlivé a pokrokové. Guru masové vzpoury se sice nakonec také dočkal toho, že ho studenti v letech 1968 a 1969 při přednáškách vypískali, nicméně jeho kritická teorie po jistou dobu (spolu)určovala revoltující praxi, která se odehrávala i venku na ulici.

Herbert Marcuse: Príslib štěstí. Přeložil a úvodní studii napsal Martin Profant. Epocha, Praha 2018, 376 stran.



Muammar Kaddáfí, graffiti v Knoxville, USA. Foto ny-web.be

Dětství mezi Kaddáfím a Asadem

První dva díly komiksových memoárů *Jednou budeš Arab* syrsko-francouzského autora Riada Sattoufa vyprávějí příběh chlapce, který vyrůstá střídavě ve Francii, Libyi a Sýrii. V obou arabských autoritářských režimech si dětský hrdina všímá především absurdních nařízení a krutosti.

JIŘÍ G. RŮŽIČKA

Před pěti lety u nás vyšel první ze tří dílů komiksu *Život v Číně*, v němž Li Kchun-wu s pomocí kreslíře Philippa Otiého popisuje proměnu Číny po nástupu Mao Ce-tunga k moci. Zbývající dva díly, zřejmě kvůli prodejním neúspěchům jedničky, už nevyšly a nevypadá to, že by kdy vyjít měly. Letos ale nakladatelství Baobab rozjelo podobně velkolepý projekt, pětidílnou sérii Riada Sattoufa *Jednou budeš Arab* (L'Arabe du futur), a prozatím vydalo první dva svazky ze tří dosud dokončených. Snad se v tomto případě jejich celku dočkáme – i proto, že téma života v Sýrii v posledních dekadách je kvůli krvavé občanské válce i množství migrantů, které konflikt produkuje, nadmíru aktuální.

První vzpomínky

Autor komiksu Riad Sattouf je Syřan jen z poloviny, jeho matka pochází z Francie, dětství ale prožil převážně na Blízkém východě. I díky tomu dokáže trefně poukazovat na obří propast, která se minimálně v osmdesátých letech rozpínala mezi životem na syrské vesnici a v zásadě kdekoli ve Francii. Sattoufovi

rodiče se seznámili koncem sedmdesátých let na Sorbonně, kde si Riadův otec plnil svůj sen stát se doktorem (třebaže ne lékařem). Jejich seznámení autor popisuje především jako oboustrannou z nouze ctnost, když jeho matka přišla na rande, jen aby tu zastoupila pozvanou kamarádku, protože jí bylo dotěrného syrského mladíka trochu líto.

Sattouf svého otce popisuje především jako idealistu, který při pobytu v Libyi obdivuje autoritativní politiku Muammara Kaddáfího a poté i jeho syrského kolegy Háfize al-Asada, otce současného diktátora Bašára al-Asada. Tváří se sice jako pravověrný muslim, ale když manželka zatouží po vepřovém, bez jakýchkoli výčitek ho sežene. Na jednu stranu předstírá, že život v Libyi a Sýrii není o nic horší než ve Francii, na stranu druhou ale dobře chápe, že realita je zcela jiná. Riadova matka je tu naopak vykreslena jako empatická žena, která je ochotná se manželovi podřídit, i když se rozhodne žít blízko své starší sestry na syrské vesnici, jinak si ale nenechá líbit úplně všechno, a tak pro ni její muž musí shánět alespoň sporák. Riad je roztomilý blondatý chlapeček, jehož první vzpomínky sahají až do věku dvou let. Kdyby vyrůstal ve Francii nebo Itálii, mohl by to být rozverný malý Mikuláš, obklopený partou kamarádů. V obou arabských zemích, kde tráví své dětství, je kvůli svým světlým vlasům a evropské vizáži především nenáviděný Žid, s nímž skoro nikdo nechce mít nic společného.

Směšnost a krutost

Libyi i Sýrii osmdesátých let popisuje Riad jako země neskutečně zaostalé a některé místní zvyky nebo politická nařízení jako směšné – třeba Kaddáfího zákon, podle něhož bylo možné zabrat si kterýkoli neobývaný dům, přičemž domy se nesměly po odchodu zamykat. Sattoufova rodina tak o přidělený dům přijde velmi záhy a rodiče rychle pochopí, že je nutné, aby byl neustále někdo doma, protože zájemci o bydlení jsou nablízku ve dne v noci. Podobně nedomyšleně působí placení daní jen z dostavěných domů v Sýrii, což zemi proměnilo

v permanentní stavenišť – z domů zůstávaly trčet ocelové tyče, připravené na dostavbu dalšího patra.

Komické scény se v příběhu střídají s vážnými, někdy až brutálními výjevy. V prvním díle (2014) je to třeba chladnokrevné umučení štěněte partou dětí, ve druhém svazku (2015) pak dojde i na vraždu ze cti, když otec se synem zabijí svou dceru/sestru, která otěhotní před svatbou. S krutostí se Riad v Sýrii setkává na každém kroku. Učitelka ve škole si léčí své komplexy mlácením žáků (nejvíc to odnášejí ti nejchudší) a učitel, který ji nahradí, se nezdráhá neposlušné děti vytažovat do vzduchu za vlasy a pak jimi mrštit o lavici. K lékaři chodí matky s dětmi vlastně až těsně před jejich smrtí. Krutost se poté přenáší i na děti, které brutálním způsobem zabíjejí vše živé. Občas se však Sattouf přece jen snaží oba póly vyvážit a západní kulturnost aspoň trochu zpochybnit, například když mu babička jako malému na procházce ukazuje, jak rozbíjet ulity živých tvorů a chytat na ně jiné živočichy k jídlu.

Sattouf se dříve živil jako karikaturista, spolupracoval dokonce s časopisem Charlie Hebdo. I proto svůj životopis pojímá pokud možno s nadhledem a humorem. Jeho kresba vychází z jednoduchosti karikatury, výrazné jsou zejména účesy hlavních postav. Barvy autor využívá pro odlišení jednotlivých prostředí. Z modré Francie se přesouváme do žluté Libye a poté do růžové Sýrie. Zeleň předmětů či výjevy pak symbolizují fantazii, svobodu a naději, červené lež, brutalitu a beznaděj. I touto barevnou zkratkou Sattouf vystihuje zjednodušené dětské vnímání svého hrdiny. Jak svým výtvarným ztvárněním, tak schopností působivě vyprávět patří tato série k tomu nejlepšímu ze současné světové komiksové produkce.

Riad Sattouf: Jednou budeš Arab. Přeložil Jan Machonin. Baobab, Praha 2017, 160 stran.

Riad Sattouf: Jednou budeš Arab 2. Přeložil Jan Machonin. Baobab, Praha 2017, 160 stran.

Má v televizi velet vám

Kniha noci je první román venezuelského spisovatele Rodriga Blanca Calderóna. V Caracasu zmítaném hospodářskou krizí na sklonku Chávezovy vlády se splétá množství osudů, z nichž některé končí tragicky. Protagonisty ale nepřestává fascinovat literatura, jazyk a slovní hříčky.

MICHAL ŠPÍNA

Když přijel v květnu Rodrigo Blanco Calderón do pražského Cervantesova institutu, aby uvedl český překlad svého prvního románu *Kniha noci* (The Night, 2016), vyžádala si ředitelka této instituce těsně před besedou, aby se nemluvalo o politice. Důsledně vzato to sice ani není možné, ale explicitním zmínkám se poněkud zaskočení účastníci diskuse raději přece jen vyhnu. U knihy, jejíž děj se odehrává převážně v současné Venezuele a částečně v zemích východního bloku šedesátých a sedmdesátých let, to může vypadat jako nadlidský (a zbytečný) úkol. Autor ostatně svůj vztah k Chávezově vládě vyjádřil už tím, že z Venezuely emigroval do Paříže, a politických názorů má takřikajíc plný Twitter. V *Kniže noci* však obrazy rozvratu současné autoritářské Venezuely tvoří jen jednu z mnoha vrstev, a i kdyby v románu nebyly (což pražské setkání tak trochu sugerovalo), jednotvárností by určitě netrpěl.

Anagramy a palindromy

V roce 1907 začal Ferdinand de Saussure s přednáškami o obecné lingvistice. Dlouho se však nevědělo, že se v téže době usilovně zabýval na první pohled nesouvisejícím

tématem, které je současně názvem prvního ze čtyř oddílů *Knihy noci*: teorií anagramu. Jak říká fiktivní spisovatel Pedro Álamo, „Saussure tvrdí něco naprosto radikálního: veškerá poezie v literární tradici indoevropských národů, především latinská poezie všech období, vychází z emblematického vlastního jména (...), takže příslušné jméno, rozložené na slabiky a rozptýlené do všech veršů, zaznívá celou básní a určuje jak volbu slov, tak syntaktické uspořádání“. Jako by tu spolu s „denním Saussurem“ *Kursu obecné lingvistiky* byl ještě „Saussure noci“, který se tři roky obsedantně věnuje tezi, o jejíž platnosti je přesvědčen, ale prokázat ji nedokáže.

Když Álamo rozkládá jméno své múzy Margarity na slova mág a rarita, je to zároveň nesmysl i vrcholně vážná věc. Nejde ale zdaleka jen o jména: celá literatura se pak může jevit jako soubor slovních hříček, kde však zároveň na každém slově záleží. *Kniha noci* se v některých svých částech stává teorií i praxí tohoto pojetí. Třebaže hlavními postavami (pokud lze o něčem takovém v tomto labyrintickém textu vůbec mluvit) jsou nepíšící spisovatel Matías a psychiatr Miguel, kteří se scházejí v čínském bistru v Caracasu, nejsou-stavněji je v textu sledován osud jiného spisovatele – tentokrát navíc nikoli fiktivního, ale takřka neznámého Venezuelana Daría Lanciniho. Vedle anagramů se tak do textu dostávají palindromy, věty, které se dají číst oběma směry stejně. Lancini totiž dokázal napsat celé palindromické básně a shrnout je pod obousměrným titulem *Oír a Darío* (Naslouchat Daríovi, 1975). Ač v románu říká, že to vlastně nejsou básně, ale „jen takové hříčky“, věnuje jim podstatnou část života. Nejspíš proto, že v anagramech a palindromech jako by promlouval „jazyk sám“ – jenže výsledkem je zase konkrétní promluva, která sotvakdy bývá nevinná: jak ukazuje jedna z postav knihy, na každém písmenu či hláске záleží nejen u jména milované bytosti, ale i v úspěšném reklamním sloganu.

Nezodpovědná posedlost

Knihu noci můžeme chápat jako pokus o anagram (a částečně i palindrom) na úrovni kompozice celého románu. Ne že by tu nebyl příběh; je ale přerušován a tříštěn skoky v prostoru i čase a neustálými odbočkami, z nichž některé by mohly fungovat jako samostatná povídka. Postav je tu tolik, že vlastně ani nemá smysl pokoušet se ve všech vztazích orientovat. Mihně se mezi nimi i Pablo Neruda, z něhož si Lancini utahuje ve Varšavě, Louis Aragon nebo salvadorský básník Roque Dalton (viz A2 č. 7/2018). Svorníkem celého díla je spíš samo emblematické slovo „noc“: v noci se odehrávají násilnosti a vraždy, v temnotách se ocitá Caracas při výpadcích elektrického proudu, *The Night* se jmenuje píseň kapely Morphine, kterou Matías pořád dokola poslouchá. A potom je tu „noční“ stránka jazyka a neustálá „nezodpovědná posedlost“ hrou se slovy, která se rozumově ospravedlnit nejspíš nedá, ale zbavit se jí taky nelze.

Na námitku, že se *Kniha noci* čte těžce, protože toho autor smíchal dohromady příliš, se dá celkem snadno odpovědět, že právě o to šlo. Závažnější už je, že text v leccem připomene o generaci starší latinskoamerické autory, v první řadě Roberta Bolaña – jsou tu podivínští umělci, literární dílny, znásilňování a vraždy žen, prvky politického thrilleru i dějiště na obou stranách Atlantiku. Na druhou stranu je pro mnohé současné prozaiky z Latinské Ameriky těžké vystoupit z Bolaňova stínu, stejně jako o něco dříve nebylo snadné zbavit se nálepky magického realismu nebo – Gombrowiczovými slovy – „zabít Borgese“.

Venezuela během boomu latinskoamerické prózy nevyprodukovala globální literární hvězdu, a *Kniha noci* je tak prvním českým překladem venezuelského autora od roku 1981. Z předchozích odstavců vyplývá, že úkol překladatele Víta Kazmara vůbec nebyl snadný. Můžeme jen doufat, že překlad dalšího venezuelského díla bude následovat s menším časovým odstupem. Třeba v té době už Venezuela nebude skomírající ropný emírát, o jehož politice se na oficiálních akcích radši nemluví.

Rodrigo Blanco Calderón: Kniha noci. Přeložil Vít Kazmar. Odeon, Praha 2018, 368 stran.

Monstrozita navenek i uvnitř

Autorské opus magnum Vojtěcha Maška

Temný autorský komiks Sestry Dietlovy Vojtěcha Maška představuje spleť surreálný příběh s okultními motivy a detektivní zápletkou, spojenou s vědeckým experimentem, jehož cílem je vyšlechtit dokonalého socialistického člověka. Jde o komiksové vyprávění, které v českém kontextu nemá obdoby.

PAVEL KOŘÍNEK

Rozsáhlý komiks Vojtěcha Maška *Sestry Dietlovy* zaujme a znepokojí už na první pohled. Kolážová obálka velkoformátového svazku nabízí kromě jedovaté zelenkavé barvy i nemálo motivů odkazujících k surreálné poetice: potkává se tu deformovaná dvojtvář s hmyzem, anatomické vyobrazení lebky s realistickou zvětšeninou oka. Monumentální autorský počín překvapuje vyprávěčskou přesvědčivostí, výtvarnou svébytností a výrazovou suverenitou.

U zrodu *Sester Dietlových* stál prý scénář pro film či televizi a komiks šíří záběru, množstvím dějových linií i ambiciózní příběhovou expozicí opravdu může připomenout nejrůznější seriálové legendy. Atmosférou i jednotlivými motivy dává vzpomenout na *Městečko Twin Peaks* či Trierovo *Království*, početné bližence žánrové by ale bylo možné nacházet i v nedávných okultních či přízračných detektivních příbězích. Ještě silnější a interpretačně přínosnější se tu ovšem zdají být vazby na Maškovy starší práce. Scenárista, který se poprvé výrazněji představil v roce 2002 prvním svazkem trilogie *Monstrkabaret Freda Brunolda* – knihou *Sloni v Marienbadu*, kterou vytvořil společně s Džianem Babanem –, se v *Sestrách Dietlových* vrací k tématům monstrozity, obludnosti a „jiného těla“, jak je začal komiksem rozvíjet a ohledávat již před šesti lety.

Podruhé jako tragédie

Příběh o brutálním zohavení jednoho z titulních dvojčat Dietlových, společenské Věrky, které v parku kdosi odřeže tvář, začíná jako přízračná temná detektivka, celkový záběr se ale velmi rychle rozšiřuje, když při detektivním vyšetřování začnou vystupovat na povrch nejrůznější výklady historické či okultní. Do děje vstupuje dávný komunistický projekt usilující o vyšlechtění dokonalého socialistického člověka i zrození Satanova dítěte. Šílené vědecké pokusy, k nimž dochází v genetickém ústavu, dávají vzpomenout na „chobotizaci“ z *Monstrkabaretu*, v *Sestrách Dietlových* ale takřka úplně

scházejí tóny nadsázky a humoru. Jde o dílo rozmáchlé, ambiciózní, ale zároveň sevřené a ve své atmosféře špinavé osudovosti a ponurosti naprosto nesmlouvavé.

Tomu ostatně odpovídá i zvolený vizuál, který sice vychází z Maškova ozkoušeného stylu překreslovaných fotografií, důsledností svého vyvedení a zapojení do celku zde však dosahuje zcela nové působivosti a účinnosti. Jednotlivé strany připomínají



Strana z komiksu Vojtěcha Maška *Sestry Dietlovy*

palimpsest: na barvou pokryté podkladové struktury, jež tvoří zpravidla listy z nejrůznějších starých tiskovin a periodik (vracejí se pletací a háčkovací vzory, mihnou se ale i recepty, cestopisná reportáž a další), jsou kladeny dílčí výjevy, aby pak zejména promluvové bubliny oba tyto plány propojily a prolouhly. Expresivní záběrování je podpořeno častým výskytem detailů, pohledů na tvář či její díl. Spleťtost jen pozvolna se odkrývajícího příběhu se tak svým

způsobem propisuje i do použité techniky, respektive její recepce.

Svody nadinterpretace

Čtenář, který se ve stopách násilného činu propracovává do podpůrné komunity „znetvořených“ i do stále chaotičtějších myslí některých zúčastněných, může zažívat pocity nejistoty – například nad intencionalitou některých letmo zahlédnutých signálů. Co třeba nezvyklý název čtvrti, v níž se vše odehrává: Zaratán. Odkazuje se zde snad na španělskou obec, jež je proslulá produkcí klobás, které na fotografiích tak připomínají lidská střeva? Masné produkty v komiksu také opakovaně probleskují... A nese snad podkladový tisk, jenž tvoří pozadí stran, nějaký samostatný význam? Máme se pokoušet rozluštit původní texty? Anebo už se tím zkoumáním dostáváme do oblastí nadinterpretace a paranoie, jež je vlastní některým zobrazovaným postavám? Bylo by možná zdravé si takové pátrání zakázat, ale copak se vedle výjevů z operačního sálu vyskytl přeškrtnatý kuchařský recept zcela náhodou? A pokud půjdeme ještě dál: skutečnost, že to třeba nebyla autorská intence, přece ještě neznamená, že jde o souvislost nevýznamnou a nahodilou.

Sestry Dietlovy jsou příběhem o ztrátě tváře a podemílání rodinných vazeb, o vyrovnávání se s minulostí i snaze přežít. Vyprávění sycené surreálnou, expresivní, psychoanalytickou tradicí – ústřední motiv ztráty tváře a nejistoty identity tu upomene na Freuda, Weinerův *Smazaný obličej* i celou tu bohatou výtvarnou tradici stržených obličejů – je svým způsobem přehlídkovým katalogem Maškových erbovních témat a postupů. Celistvost, soudržnost, provázanost a stylová důslednost nejenže staví tento komiksový román nad autorova díla předcházející, ale činí z něj jeden z vůbec nejlepších českých komiksů poslední dekády.

Autor je bohemista.

Vojtěch Mašek: Sestry Dietlovy. Lipník, Praha 2016, 248 stran.

literární zápisník

„Protože už mám dlouho od vysokoškolského vzdělání“

PETR A. BÍLEK

Těm, jimž skýtá požitek vnímání hororových příběhů, je jistě zdrojem rozkoše i pozorování soudobého dění v naší kotlině. Jako uhranuti pohledem na kobru můžeme jen sledovat, kterak interpreti hlasu lidu, jenž je majitelem selského rozumu a absolventem univerzit života, posouvají dílčí projev mechanismů demokracie, a to výsledků posledních parlamentních a prezidentských voleb, do monstózní podoby dehibernované diktatury proletariátu: Většina to takhle chce a my, touto většinou zvoleni, půjdeme klidně zas i přes mrtvolu.

Lidské poznání a vědění se po staletí rodilo a budovalo skrze schopnost reflektovat rozdíl a jeho funkci i účel. Na kategorii rozdílů založili své verze sémiotiky Ferdinand de Saussure i Charles Sanders Peirce. A sémiotika se stala hybatelem humanitních i společenských

věd po celé dvacáté století. Nastoupivší vláda vyslanců selského rozumu naopak smysl pro diferenci stírá a lid jí za to aplauduje. Že syntéza látky zvané novičok se liší od výroby takovéto látky? Ale jděte, takovéhle hříčky se slovy si nechte. Že byl-li v kebabu jed, může být důvodem spíše fakt, že cosi v jídle bylo zkažené, než že jídlo bylo někým otrávené? To nepovažuje za vhodné rozlišovat ani JUDr. Zdeněk Ondráček, Ph.D., autor disertace *Násilí jako sociálně patologický jev v rodině*, byť si v ní hrdě dal do soupisu literatury i *Slovník cizích slov*. Ale když jeden v mládí nerozlišuje mezi obuškovým mlácením mužů a žen, být cizích, lze jeho kebabovou proklamací brát jako projev názorové konzistence.

Smysl pro rozdíl vyžaduje schopnost pozorovat, přemýšlet a argumentovat. Dnes se jako plod myšlení chápe názor. Já mám svůj, ty máš svůj, tak jsme si rovni. Nedávno mne takto vyškolila bakalářská studentka, které jsem cosi vytýkal v odevzdaném eseji. Přerušila mne větou, že to moje kritizování je můj názor a ona má ten svůj – že to napsala dobře. Mstivě jsem zkusil argumentovat, že zápočty tady ale zatím ještě píšou jen já, a ona ne, ale argumentace už je starým haraburdím i pro mediální, natož pro studentský svět, takže odkráčela, než jsem větu dovyslovil.

Nu a v oblasti literární je výsostným dokladem ztráty schopnosti rozlišovat dobublávající aféra kolem parlamentního návrhu státně vyznamenat Karla Sýse. Jejím vrcholným bodem je glosa Radovana Rybáka Magor Sýs

v *Haló novinách*. Magor byl protirežimní tehdy, Sýs je dnes; čili jsou na tom stejně a oba jsou hodni úcty, tvrdí Rybák. Já bych přece jen na jistých rozdílových nuancích trval: Jirous strávil ve vězení za toho minulého režimu osm a půl roku, Sýs za toho současného ani den. Jirous oficiálně za minulého režimu nevydal ani jednu knížku, u Sýse jsem v České národní bibliografii přestal počítat, když jsem se dopočítal dvacítky původních titulů vydaných od roku 1990, o výběrech, reediciích, sbornících a překladech nemluvě. Už tím myslím vzniká rozdíl podobný rozdílu mezi slovy „obět“ a „oběd“ – hlásky se jen trochu posunou, ale lexikální význam je zcela jiný.

Že Sýse navrhl na medaili komunista, je v logice věci – mají dobu testování, kam všude už zas mohou. Že si návrh ale „osvojil“ kandidát na ministra kultury za ČSSD Antonín Staněk, je pochopitelné méně. Proto se ho média vyptávala a třeba Kateřina Frouzová jej podrobila na Aktuálně.cz výslechu takřka křížovému. Ptá se, zda by navrhl také Jiřínu Švorcovou či Ivana Skálu, a on se chudák kroutí, chce to už ukončit, ale ona ho ždímá dál. Avšak na to dle mého soudu nejdůležitější se ho nezeptá. Staněk i všichni další podporovatelé mluví o tom, že je to uznání za poezii: „Pan Sýs patřil k básníkům, kteří v sedmdesátých a osmdesátých letech tvořili kvalitní poezii, a já si myslím, že za to může být oceněn státním vyznamenáním.“ Tady přece musí následovat podložení argumentem: V čem je kvalitní? Co konkrétně na ní vyniká tak silně, že ze zhruba

tří set básníků, které tato země má, bude po letech zas jeden oceněn a bude to právě tento? V čem je Sýsova tehdejší či nynější poezie esteticky či jinak hodnotově přínosnější než třeba poezie Pavla Šruta, který letos zemřel, a tak by se nabízelo, aby byl vyznamenán za čerstva in memoriam?

Všichni přímluvci za Karla Sýse nabízejí jen povšechné plky, a když už jsou tlačeni ke zdůvodňování, uchylují se k moudrům typu, že rozumní poezii je subjektivní a že jim se prostě líbí. Nikdy nepadne název básně, citát metafory, ba ani název sbírky. Proč se jich nikdo neptá, jak by postihli třeba hodnotu Sýsova básnického cyklu *Co mám*, v němž normalizační „božský rošťák“ dává okázale najevo, že dosáhl tak posvěcené pozice, že už může psát jak nejběžnější grafoman, a přesto mu to budou tisknout?

Jenže to by ti, kdo navrhuji, museli vědět i něco víc – o poezii tak vůbec i o Sýsově tvorbě – než jen to, že by bylo dobré být teď zadobře se soudruhem Luzarem, který Sýse navrhl. A to je těžké, „protože už mám dlouho od vysokoškolského vzdělání“, jak to hezky formuluje budoucí ministr kultury. Mají dlouho či nemají vůbec, a přitom si troufnou rozhodovat, kdo má dostat za poezii metál. A půjdou dál: až jednou nebudou v demisi, zruší i rozlišování mezi i a y, protože neschopnost zvolit to správné, zvláště při oblíbeném psaní verzálkami, jejich příznivce zbytečně poněkud diskredituje.

Autor je literární teoretik a vysokoškolský pedagog.

Prostituoval jsem svou fantazii

S Árpádem Kunem o zkušenosti přistěhovalectví a jinakosti

Oceňovaný román Šťastný Sever Árpáda Kuna je příběhem míšence, který odchází ze západoafrického Beninu do Skandinávie, aby tu začal nový život. S maďarským spisovatelem a překladatelem usazeným v Norsku jsme hovořili o dvojí identitě a kulturních rozdílech.

ANNA VALENTOVÁ

Váš román Šťastný Sever se odehrává zčásti v Africe, zčásti v Norsku a trochu ve Francii. Do jaké míry je maďarským románem?

Domnívám se, že román je maďarský pouze jazykem. Nenapadlo mě, je-li možné spojovat jej s některým dřívějším maďarským románem. Když jsem jej psal, uvažoval jsem o tom, že do něho vsadím maďarskou postavu, případně že hrdinka bude mít nějaký maďarský zážitek. Chápal jsem to jako „šlehačku na dortu“, spíš jako legraci, ale potom se mi to tam prostě nevešlo, k ničemu by se to nepojilo, a tak jsem to nakonec nenapsal. Utajení

kniha mluví o štěstí, což je u beletristické ho díla nezvyklé. A přitom já jsem myslel, že vypovídá o cizosti, bezdomovectví. Ale zároveň je pravda, že románový příběh se uzavírá dosti šťastnou chvílí. Takto jsem já chtěl být radikální.

V Maďarsku jste měl postavení, které odpovídalo vaší kvalifikaci: přednášel jste na nejprestižnější maďarské univerzitě Lóránda Eötvöse estetiku. Co vás přimělo k tomu, že jste své místo opustil a se čtyřmi malými dětmi se vystěhoval do Norska? Jak

jako lektor působil na univerzitě v Bordeaux. Takže například rozdíl mezi úrovní francouzské a norské kuchyně znamenal opravdový šok. Stejně tak třeba abstinování, antialkoholismus západonorské oblasti, protože jsem přišel z Bordeaux a vyrůstal jsem v maďarské vinařské končině, takže se ze mne stal „poučený alkoholik“. Díky internetu máme dosti těsné vztahy s maďarským prostředím, takže izolovaní nejsme, jen někdy trochu osaměli. Úspěch Šťastného Severu v Maďarsku naši vazbu na mateřskou zemi ještě posílil. Jezdíme domů dvakrát, třikrát ročně podle toho, kdy mají děti prázdniny. A kromě toho na různé akce.

O Norsku je známo, že se během imigrantské vlny přistěhovalcům otvíralo a že tam také hodně vystěhovalců směřovalo poté, co Švédsko už dál přijímat nechtělo. Protože vaše rodina je také vlastní imigrantská, jste patrně na tuto problematiku citlivější než většina rozených Norů. Jak tedy vnímáte současné postavení imigrantů v Norsku a problémy, které v důsledku migrace nutně vznikají? Také my jsme přistěhovalci, ale kromě toho stále občané Maďarska. Pro mne by bylo nepřírozené, kdybych si jako maďarský spisovatel zažádal o norskou státní příslušnost. Zapustil jsem kořeny do maďarské a také francouzské kultury a literatury. „Pořádný“ Nor už se ze mne nikdy nestane. Ostatně tady na vsi žijeme v prostředí, které je nám dost cizí; zdejšími lidem poskytuje obživu chov ovcí a pěstování malin a jahod. Kdežto my s manželkou jsme se pohybovali v maďarském a francouzském univerzitním a literárním prostředí. Tady například nemám komu vyprávět, jaký zážitek pro mne byl román Zločin a trest, když jsem ho v pubertě přečetl. Ale v této „naší“ vesnici se poslední dobou objevuje čím dál více cizinců. Dříve to byli většinou Evropané, Němci, Holanďané, Poláci, dnes spíše Eritrejci, Iráčané a syrští uprchlíci.

V některých rozhovorech s vámi zaznívaly poněkud vyhybavé odpovědi na dotaz po návratu domů. Souvisí to se současným politickým trendem v Maďarsku?

Sami nevíme, kdy se vrátíme do Maďarska. Teď to vypadá spíš tak, že nikdy. Děti vyrůstají tady a z nich se mohou stát „správní Norové“, aniž by přitom přestaly být „správnými Maďary“. Myslím to tak, že děti už umějí propojit tuto dvojí identitu, dvojí sounáležitost. Ne jako já.

Stav současné maďarské politiky skutečně není příliš růžový. Země se ocitla v rukou geniálního manipulátora, který bezskrupulózně využívá vše k udržení vlastní moci.

Na čem nyní pracujete?

V doslovu ke Šťastnému Severu jsem slíbil, že bezprostředněji – životopisně – sepišu své dojmy z Norska. To jsem také udělal. Román Megint hazavárunk [Čekáme vás zase doma] vyšel maďarsky v roce 2015 a já, Árpád Kun, v něm vyprávuji svůj příběh. Kniha končí tím, že rodina, manžel, manželka a dvě malé děti, dorazí do Norska. A teď píšu o tom, co se dělo od této chvíle.

Árpád Kun (nar. 1965) studoval historii, maďarštinu a estetiku. Od roku 1984 mu vyšlo několik básnických sbírek a svazek povídek, ale všeobecnou pozornost a uznání odborných kruhů i laické čtenářské veřejnosti si vydobyl až románem Šťastný Sever (Boldog Ézsak, 2013; česky 2017). Román získal řadu cen a byl přeložen téměř do všech evropských jazyků. Autor od roku 2006 žije v Norsku.



Árpád Kun. Foto Csaba Gál

Maďaři jsou pro mne Němci, o nichž se zmiňuje Aimé; jsou jediní, kdo mezi chápavými skandinávskými a západoevropskými turisty podrážděně reagují na Aimého informaci, že roubený kostel nemohou navštívit, ačkoli za vstupenku vydali hodně peněz. Takže maďarský model zde není, ale poznamenávám, že existuje vskutku významný maďarský román Miloval jsem svou ženu [1942, česky 1972], odehrávající se v období mezi oběma světovými válkami. Napsal jej Milán Füst, jeden z velkých klasiků maďarské prózy; holandský námořní kapitán v něm vypráví o svém komplikovaném vztahu k francouzské manželce. Především je to však příběh mánie, zničující žárlivosti.

Inspirací vám byl údajně přítelův příběh. Do jaké míry je zkušenost cizinectví, jinakosti, přistěhovalectví přenositelná?

Zkušenost přenositelná je. Ale tady fungoval tento přenos opačným směrem. Vlastní prožité zkušenosti jsem přenesl na románovou postavu, na „svého přítele“, který je autorovo alter ego. Neboli v té románové postavě jsem také napsal mnoho takového, co je jeho vlastní „zkušenosti“, co prožil on ve fiktivním světě románu, a ne ve světě mém; ale chtěl jsem to tlumočit, přeložit jako autor.

K čemu odkazuje titul románu? Je Sever opravdu šťastnou pohádkovou zemí, nebo spíše „kouzelným vrchem“, kde se ze všech příchozích stávají „pacienti“? Šťastný Sever byl původně název cyklu v mé předešlé knize, sbírce básní. Tam jsem chtěl ten název použít tak, abych naznačil, že Sever může mít epitheton constans jako například bájný východ nebo Divoký západ. A kromě toho jsem se domníval, že to tím částečně ironizují. Ale maďarská kritika začala přivlastek „šťastný“ brát vážně a psát o tom, že tato

ovlivnily vaše rozhodování zkušenosti vaší manželky, která vystudovala na zmíněné univerzitě angličtinu a norštinu a nějakou dobu pobývala jako maďarská stipendistka v Norsku?

Je fakt, že před odstěhováním do Norska jsem učil na maďarské i francouzské univerzitě. Ale pro mne to vždy bylo alibi, otázka peněz. Na druhé straně jsem nikdy neměl jisté a výdělečné místo, jehož bych se byl vzdal. Neměl jsem je i proto, že mou opravdovou ambicí bylo vždycky psaní. Kvůli výdělku jsem žil životem průměrných maďarských autorů. Při učení jsem psal články, ale také jsem do komerčního seriálu dodával dialogy, prostě jsem prostituoval svou fantazii. V Norsku pracuji v zařízení pro seniory, uklízím, vykonávám manuální práci. Hlavu používám ke psaní. A získal jsem zkušenost, že tento stav má velké přednosti. Ostatně bez manželčiny diplomu ze skandinavistiky bych opravdu nikdy na Severu nezakotvil. Dříve jsem tento skandinávský svět příliš neznal, znal jsem pouhopouhý úsek z něho, několik velkých klasiků, od Ibsena přes Hamsuna ke Strindbergovi.

Když jste se vydali na cestu, jak jste si představovali svůj život v Norsku? Jaké byly vaše první dojmy? S čím jste počítali? Co vás příjemně překvapovalo a co naopak nepřijemně?

Navázali jste tam nějaké přátelské styky? Jezdíváte do Maďarska? Původně jsme chtěli zůstat v Norsku jenom několik let. Když člověk začne žít v nějaké zemi jako cizinec, začnou se na něho valit nové a zvláštní dojmy, a to jsme nepřišli jako utečenci z Afriky nebo Iráku. Pravda, jestli mě zdání neklame, kulturně je Norsku vzdálenější Maďarsko než třeba Česko. Jenže my jsme se přistěhovali z Francie, protože jsem

O čem zpravuje pach

Kunovy lekce ochočování

Při nedávném pražském uvedení svého románu Árpád Kun prozradil, že když jej psal, myslel na ženy, neboť literární besedy i knihovny navštěvují převážně čtenářky. To, že příběh hlavního hrdiny ústí do oslňujícího happy endu milostného příběhu, je jen jedno z mnoha klamných zdání vyprávění o šťastném Severu.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

„Opravdu šťastný může být jen člověk dokonale bílý, bílý jako mléko,“ uvědomí si v jednom okamžiku Aimé Billion, hrdina a vypravěč románu maďarského spisovatele Árpáda Kuna *Šťastný Sever* (Boldog Ézsak 2013; česky 2017). Aimé žije v Beninu, kde po skončení marxisticko-leninské diktatury mohou konečně duchové vystoupit z ilegality. Celý dosavadní život užívá špatné jméno, jeho naděje se upínají k francouzsko-vietnamskému otci, jenž ho opustil záhy po jeho narození. Musí se tedy spokojit s matkou, která je chráněnkyní hrozných a dcerou kouzelníka, jenž kdysi býval koloniálním viceguvernérem a po smrti milované manželky se „dal na kouzelnictví“, aby ji našel. Když všichni tři zemrou, může se konečně Aimé vydat na Sever. Mohlo by se zdát, že Kun – který se svým hrdinou sdílí nápadně mnoho biografických rysů – vypráví další z migrantských příběhů, sleduje konfrontaci kultur a problematizuje jejich hodnoty, analyzuje mocenský koloniální diskurs a podobně. To vše možná v pozadí nenápadně probleskuje, ale mnohem podstatnější je hledání odpovědi na otázku, zda a jak může být člověk opravdu šťastný.

Duch cizosti

Aimého vyprávění – neboť „autor“ několikrát zdůrazňuje, že příběh je pouze lehce upraveným záznamem vyprávění jeho skutečného přítele – využívá prověřenou choreografii eposu o třech zpěvech. V prvním Aimé žije a dospívá v Africe, ale cítí se být Francouzem, obklopen vůdů kejklemi se ztotožňuje s Descartem či Montaignem, jejichž portréty jej sledují v mezinárodní škole. Posléze se ale i on stává učedníkem moudrého boha Legby, který při plavání rád dumá nad světskými záležitostmi a odpočívá opřený lokty na hřbetech krokodýlů, ale přesto Aimé nepovažuje Benin za domov. Ve fantazii cestuje pomocí bedekrů po Evropě a mezi oběma kontinenty objevuje „území nikoho“. A právě toto

provizorní *nemísto* se stává stěžejním prostorem jeho existence. A to i ve druhé a třetí části, v nichž už se vydává na skutečnou cestu, přes Francii do Norska. Cesta trajektem připomíná mytický sestup do podsvětí – potkává lidí zvláštní fysiognomie i gest, nelze odlišit živé a mrtvé. V Norsku si Aimé „osvojí roli černouška“ a konstatuje, že nezávisle na barvě kůže patří vždy k těm druhým. V Africe byl příliš bílý, v Evropě je moc černý. Ani tentokrát se příběh nezvrhne v očekávané strasti identity vykořeněného mišence, téma je totiž mnohem univerzálnější. „Duch cizosti mě nesleduje proto, že by mě chtěl zničit, nýbrž protože ke mně patří! Čím méně se ho bojím, tím je vlídnější. Kdybych ho konečně přijal, že také on jsem já, ještě bych si ho ochočil.“

Namísto martyria asimilace, dumání nad uprchlictvím, byrokratické kafeárny či hledání kořenů sledujeme totiž ochočování. Díky ztrátě kořenů rozmlouvá Aimé s kaktusy, které jej považují za lidskou rostlinu, nebo s losy vystupujícími z tapet. V prastarém reliéfu roubeného kostela nalézá svou černou tvář mezi drakem a vikinskými bojovníky, jeho dvojník sestoupí z obrazu a zachrání norský národní poklad. Ve třetí části se tedy stane hrdinou, hvězdou regionálních novin a oblíbeným domácím pečovatelem seniorů na Kohoutím vrchu. Zkrotí ducha cizosti a šťastně spočine na Severu. Závěrečný happy end je tak důsledný a absolutní (naplnění milostného vztahu Aimého a handicapované dívky, zplodění dítěte, počátek nového života, oslava přátelství), až to budí podezření a otázku, nakolik je „šťastný Sever“ opravdu šťastným.

Materialistické vůdů

Čím víc nás autor přesvědčuje o vypravěčově autenticitě, tím hlouběji se noříme do magicko-realistického vyprávění. Neustále tékáme na hranici různých světů, mytické se prostupuje s dějinným, opojné se střízlivým. Pokřtění katolíci, kteří ve všední dny žijí podle vůdů, se hádají, zda se pod Noemovou archou vlní la slaná či sladká voda. Oponou na horizontu se cestuje do světa duchů, všude se courají nebožtíci. Komunističtí soudruzi chtějí v Beninu nahradit neexistující dělnickou třídu tak, že ze Západu přesídlí duše těch, které za života utiskoval kapitalismus, a coby zadostiučnění za někdejší potupný obchod s otroky hodlají davy mrtvých bělochů zapojit do práce pro africké cíle. Nemocného agitátora zařikávají, polévají kohoutí krví, na hrudi mu uspávají krajtu, kněz vůdů nad ním drmolí Komunistický manifest a drží Leninovu bustu. Horečnatou atmosféru Jihu sice vystřídá ledová

průzračnost, vášně a koření korektnost a filtrovaná řídká káva, ale i v Norsku vystupují ze zamrzlého vodopádu duchové, jimž se lyžáky stávají fetišem a lyžařské hůlky kopím.

Autenticitu Kunova románu negarantuje ani tak očitě svědectví, jako spíš sdílená zkušenost cizosti. V poslední větě autor svému pomyslnému příteli slibuje, že jeho příští román bude o tom, jak se vystěhoval z Maďarska – jako by v tom nebyl podstatný rozdíl. Cizost, jež hrdiny *Šťastného Severu* doprovází, však není pouze bloudění v palimpsestovém rodokmenu či kulturní šok. Ostatně tam, kde se vypravěč zhostí role antropologa amatéra a hodlá analyzovat rozdíly mezi Beniňany a Nory na základě vztahu k bačkorám, je vlastně nejméně spolehlivý a uvěřitelný. Všudyprítomnou a každodenní cizost může pociťovat člověk i vůči vlastnímu tělu, které se vymyká kontrole – ať už pod vlivem sexuální touhy nebo degenerativní choroby.

Zabývat se každou buňkou

Topografie má všechny rysy literární idylly – malebná údolí a vrchy, miniatury (Aimé žije v domečku pro panenky) – a sociální utopie. Handicapovaní obyvatelé jezdí na dovolenou na Kanáry, na požádání dostávají od úřadu přidělen lepší dům, senioři pořádají závody s chodítky, místní plátek s nimi dělá interview a otiskuje jejich fotky na titulních stranách, zaměstnanci jezdí po pečovatelském domě na koloběžkách. Norové nežárlí a nedělají scény, k cizincům se chovají korektně, nevmešují se, nepoučují a tykají.

Nikoli bájní árijsí Hyperborejci, ale lidé s disproporčními končetinami, zavalitými postavami, a zoomorfními obličejí. Není to cizost, co deformuje, nýbrž zakořeněnost: „Taková zakořeněnost, která připomínala stromy, způsobovala, že lidé po staletí uzavírali snatky mezi několika desítkami rodin v blízkém okolí a v rodičích se vždycky setkávaly tytéž geny jako barevné koule na kulečnickovém stole. Kvůli tomu se u potomků objevovaly zvláštní a vzácné tělesné a psychické deformace.“ Je málo tak tělesných románů jako *Šťastný Sever*. Pokud v africké části poutá pozornost fantastika světů za horizontem, v té severní fascinuje tělesnost tak blízká, že už bližší snad ani být nemůže. Aimé je obklopen starými, nemocnými či nemohoucími lidmi, již se „z nutnosti zabývají každou buňkou svého těla“. I on rozeznává nejjemnější nuance pachů – ať už se jedná o jídlo, milované tělo nebo výkaly.

Mnohdy syrové popisy ale nesměřují ani k dekadentní manýře, ani k přepjatému expresionismu, ani k opulentní karnevalovosti. I když ke grotesce mají přece jen nejbližší – lidské tělo vidíme ve stavu neustálé proměny, antropomorfní rysy se prolínají se zvířecími i rostlinnými, hypertrofuje, rozpadá se. Nepřichází však spásná regenerace. „Ten pach podával zprávu o zahnívání, které předchází konečné a úplné hnílobě a den co den bez přestání probíhá v nitru těla každého z nás. Signály tohoto procesu – čichat zápach, naslouchat kručení v žaludku nebo větrům – umíme přijímat shovívavě, div ne rozcitlivěle, jestliže vycházejí z nás.“ Stárnutí ani smrti se nelze vyhnout, ale můžeme se pokusit si je, stejně jak ducha cizosti, ochočit. Může to znít banálně – a právě tuto banalitu zprostředkovává Kun nebývale silným způsobem –, ale štěstí nakonec spočívá v péči, v překračování hranic k druhému, ve schopnosti zakoušet jeho tělesnost, i kdyby se to mělo týkat stařeckého močení: „Na stav vlastního měchýře jsem zapomněl, přesto jsem měl pocit, že ten pytlík je vlastně dvojníkem mého močového měchýře, že ta tekutina vytéká ze mne. Znovu jsem si prožíval jeho radost a snažil se uchovat si ji.“

Árpád Kun: *Šťastný Sever*. Přeložila Anna Valentová.

Volvox Globator, Praha 2017, 334 stran.

ANTI KVÁRNÍ REPUKCE

Soustředěný, pomalý zánik lidí

JAKUB VANÍČEK

František Langer si údajně vyslechl námět povídky Smrt v píscích během zajetí v Rusku; příběh o životě a smrti se nejspíš tradoval po dlouhá léta a byl také vícekrát zaznamenán. Není divu, zachycuje totiž jakousi základní existenciální situaci, a její vypravěči, vybavení zkušenostmi východních válek z počátku minulého století, vycizelovali její fabuli takřka dokonale. Udělali ji tak, aby její posluchač či čtenář byl v zúženém výseku reality konfrontován se základními principy pobytu člověka na tenké čáře oddělující život od smrti, aby vrhla světlo na poslední naději, vzpírající se zániku, a především, v rovině morálky, aby zprostředkovala onen nejzazší moment lidské pospolitosti: vůli k tomu zachovat se k druhému člověku solidárně v protikladu k bytostné a sobecké touze zachránit sebe sama.

Turkmenistán, poušť, dva baráky stlučené z prken a skupina zajatců, mezi nimiž se objeví cholera. Pospolitost mnoha kultur, svedených pod jednu střechu válečným šturmem. Není zde žádné pravidlo, pouhá náhoda tomu chtěla, aby se těsně před svou smrtí setkali lidé vyrvaní ze zcela jiných poměrů, z rodin a starostí o zachování rodu. Nemoc ukrájí z této zajatecké komunity jen pomalu, tak aby bylo možno pozorovat změny. A zatímco v poušti nelze vydržet, zatímco se celé dny čeká na vodu a během nesnesitelně horkých nocí se lidská těla potí do prýcen, smrt odní má jednoho muže za druhým. Někteří z nich umírají potichu, jiní z posledních sil blouznivě křičí – a všechny dohromady svírá strach.

Rozklad by to byl strašný, nebýt toho, že proti němu povstane bezejmenný „staroobrádec“, aby umírajícím pomohl snášet útrapy jejich posledních dní. Nastává zvláštní situace, v baráku se otevírá propast, v níž posléze musí skončit všichni zúčastnění. Netečná poušť nenabízí vůbec žádný prostor, do něž by bylo možné uniknout. Její plocha je dobrá snad jen k tomu, aby zaznamenala pohyby; to když zbožný Rus vleče pár desítek metrů za nohy mrtvolu, aby ji zahrabal do mělké jámy. Rozlehlý prostor bez ozvěny pohltí stále se opakující scény celodenního chroptění a zmohl by jistě i projevy kolektivního šílenství.

Je tu ovšem jakýsi vnější předpis, jakási logika zániku společnosti, která do poslední chvíle nedá prostor žádnému pominutí smyslu anebo ani hysterii. V krátkém sledu se pouze mění psychologie postav, rozpouští se pocit strachu – tu jsme asi nejbližší mezní zkušenosti vojáka, dnes téměř nedostupné. A právě tato zkušenost si ve Smrti v píscích našla tak působivou formu, je ohraničena prostorem a zahušťována časem, odcitáním vědomí, které nejprve myslí na sebe samo, aby se v určitém momentu počalo rozpouštět ve společném prožitku zkázy.

Nabízejí se otázky: je příběh o pouštním baráku a choleře pouze otiskem válečné zkušenosti? Není to spíše tak, že nám její zapisovatel v sevřeném tvaru předává daleko obecnější popis zániku kulturního života se všemi jeho obrannými mechanismy a nevyhnutelnými transformacemi myšlení, jež si vidina blížícího se konce na člověku vynucuje? A dále, odhlédneme-li od Langerovy legionářské povídky k současným dystopickým scénářům: nejsou náhodou všechny ty představy všeobecného preapokalyptického chaosu, onen boj o poslední místo na hromadě doutnajících trosek výhradní a také nedílnou součástí moderního individualismu, reprodukováného ve všech vrstvách naší imaginace?

Pokud by tomu tak být mělo, pokud by kolektivní smrt byla hrůzná a barbarská, pak lze Langerův text chápat jako ukázkou nanejvýš útěšlivé prózy, vyztužující vůli k životu navzdory nejisté budoucnosti. Ostatně přesně tak Langerův příběh začíná: v promrzlém vagónu kdesi uprostřed Ruska, na pokraji zoufalství, kdosi začne vyprávět o společné pouštní smrti.

František Langer: *Smrt v píscích*. In: Železný

vlk. Příběhy z naší anabase. G. Voleský, Praha 1920,

184 stran.



Lawren Harris: Ledárna, Coldwell, Hořejší jezero, 1923

Šrámkova
Sobotka

ŠS

Někdo do Varů
a někdo do Sobotky!62. ročník festivalu
českého jazyka,
řeči a literaturyOdborné přednášky,
učitelské dílny, hudba,
divadla, literární
pořady.30/6 —
— 7/7

#časvnaš

Šrámkova
Sobotkadisplay
sdružení
pro výzkum
a kolektivní praxi
association
for research
and collective
practice
26.6 – 30.9.2018
communality
and inter-lingual
politicsOpening
Tuesday June, 26th 2018 at 6pm
Dittrichova 9, Praha 2
www.display.czTerike Haapoja, Left Hand Rotation, Otto Berchem,
Regina José Galindo, Noemi Perez, Benvenuto Chavajay,
Reyes Josue Morales, Andrea Monroy, Stephanie Williams,
Irvin Morazan, Simon Vega, Pamela CevallosCurated by
Pablo José Ramirez

VÝSTAVA

Andrej Pešta

Mire sveti

Světy

Andreje Pešty

23. 3. – 30. 9. 2018

doprovodné programy na
rommuz.cz/vystavy-a-jine-akce/m
k
muzeum
romské
kultury

MORAVSKÁ GALERIE

1968:
computer.
artPražákův palác,
Husova 1820.4.–5.8.
2018

www.moravska-galerie.cz



ARTSPACE

Artspace Germany

Armando,
Candice Breitz,
Tony Cragg,
Marianne
Eigenheer, Ayşe
Erkmen, Christine
Hill, Magdalena
Jetelová, Per
Kirkeby, Joseph
Kosuth, Marie-
Jo Lafontaine,
Nam June
Paik, Giuseppe
Spagnulo,
herman de vries

13.6.–29.7.2018

Dům umění města Brna
The Brno House of Arts
Malinovského nám. 2, BrnoOtevřeno Open
út – ne 10–18 h
Tue – Sun 10 am – 6 pm
www.dum-umeni.czStatutární město Brno dotuje provoz Domu
umění města Brna, příspěvkové organizace
The Brno House of Arts is a contributory
organisation funded by the Statutory City of BrnoMarie-Jo Lafontaine
Homme cagoulé portant le feu, 1996
Nam June Paik
Internet dwellers: jswg, dreizehn.xult, 1997

ARTSPACE

GERMANY

Mléčná dráha fantazie

Kendži Mijazawa a anime

V českém překladu vychází sbírka pohádkových povídek japonského spisovatele Kendžiho Mijazawy **Noc na galaktické železnici**. Texty spisovatele ovlivněného modernitou i buddhismem se staly inspirací pro několik výrazných animovaných filmů.

ANTONÍN TESÁŘ



Animovaná Noc na galaktické železnici umocňuje snovou estetiku původního díla. Foto Asmik Ace Entertainment

Když v roce 2016 vyšel v nakladatelství Argo český překlad povídek Edogawa Rampo *Zrcadlové peklo*, byla to dobrá zpráva nejen pro znalce japonské literatury, ale také pro fanoušky tamní kinematografie. Rampo totiž patří k autorům, k jejichž dílu se japonští filmaři s velkou oblibou vracejí. Totéž platí i pro povídkáře a básníka Kendžiho Mijazawu, kterého Argo nyní představuje českým čtenářům ve sborníku *Noc na galaktické železnici*. Mijazawova fantazijní pohádková vyprávění inspiroují většinou tvůrce animovaných filmů.

Mezi modernitou a nacionalismem

Dnes bývá Kendži Mijazawa interpretován většinou jako autor, který se hluboce zajímal o životní prostředí dávno předtím, než se ekologie stala důležitým společenským tématem. Narodil se na přelomu devatenáctého a dvacátého století a zemřel na počátku třicátých let. Jeho život tedy spadá do poslední části období Meidži, kdy Japonsko překotně vstřebávalo modernistické vlivy Západu, a ér Taišó a Šówa, v nichž narůstaly nacionalistické a militaristické nálady, které nakonec vyústily v japonskou účast ve druhé světové válce. Jeho tvorba je silně napojená na dobu svého vzniku, ale zároveň se vymyká dobovým literárním trendům. Mijazawa byl navíc doceněn až po své smrti a část jeho dnes nejznámějších prozaických děl, včetně nedokončené novely *Noc na galaktické železnici*, byla nalezena v autorově pozůstalosti.

Sborník, který Mijazawu představuje českým čtenářům, obsahuje jen jednu část tvůrčova díla: fantaskní vyprávění. Japonští literární historikové a teoretici ale stejně velkou pozornost věnují i autorově poezii, která je také podstatná pro některé filmové adaptace jeho díla. Čtení *Noci na galaktické železnici* je i přesto jednoznačně obohacující zkušenost pro pochopení často obtížněji proniknutelných animovaných filmů, které z autorových děl vycházejí.

Skrytá síla univerza

V animované Mijazawově biografii *Ihatóbu Gensó, Kendži no Haru* (Fantazie z Ihatovu. Kendžiho jaro, 1996) hlavní postava prohlašuje, že chce proniknout až ke skryté síle, která řídí smyslově vnímatelný svět. Snímek představuje Mijazawu jako pokorného neklidného

génia, který vytrvale odmítá všechna lákadla pohodlného světského života a žene se za tajemstvími přírody a nutkavou potřebou uměleckého vyjádření. Je to nepochybně jednostranný portrét, který autora ukazuje tak, jak ho chtějí vidět jeho obdivovatelé. Tvůrcům se nicméně podařilo výstižně ztvárnit legendu, která spisovatele obklopuje. V jeho tvorbě se prolíná zájem o přírodní vědy a moderní technologie s kosmologií ovlivněnou buddhismem a snad i šintoismem, podle níž univerzum není rozdělené na vzájemně oddělené říše, ale naopak všechno je v neustálém vzájemném dialogu. Božstva, lidé, zvířata, stroje a anorganická příroda se setkávají a komunikují spolu jako rovní s rovnými. Violoncellista Gauche ze stejnojmenné povídky hraje po nocích v opuštěném mlýně zvířatům, vesničané z povídky *Vkoles, Košoles a Lupoles* vyjednávají s okolními lesy, melancholická povídka Jinanová dívka líčí opadání jinanových semínek jako odchod dětí z rodného domu, v delším příběhu *Větrný skřítek Matasaburó* mají děti z vesnické základní školy za spolužáka chlapce, který je možná nadpřirozenou bytostí ovládající vítr...

Právě z perspektivy univerza, kde celé veskerenstvo je živoucí, prožívající a myslící, je potřeba chápat i povídky, které bychom z dnešního pohledu označili za jednoznačně ekologicky laděné – *Noc v dubovém háji*, kde stromy kárají lidského návštěvníka za to, že je chodí kácet, nebo *Restaurace mnoha objednávek*, ve které se dvojice lovců stane hlavním chodem připravované hostiny.

První filmová adaptace Mijazawova textu vznikla už v roce 1940. Byl to hraný film podle zmíněné povídky o větrném skřítkovi *Kaze no Matasaburó*. Většina adaptací ale patří do oblasti anime a ve větší míře se začaly objevovat v osmdesátých letech. Patří k nim řada krátkometrážních a středometrážních filmů, jako další verze Matasaburóa v režii slavného Rintara (1988), poetický sled statických obrazů *Tanejamagahara no joru* (Noc Tanejamagahary, 2006) v produkci studia Ghibli nebo západní animací ovlivněná *Čímon no ói rjóriten* (Restaurace mnoha objednávek, 1992) Tadanariho Okamoty. Nejslavnějším filmovým převodem Mijazawova textu je bezpochyby *Cellista Gauche* (Sero hiki no Góšu, 1982) od proslulého spoluzakladatele studia Ghibli

Isaa Takahaty. Hodinová bajka se přesně drží původní povídky, ale ukazuje spíš režisérovu mistrovskou práci s animováním podle klasických hudebních skladeb, než že by vystihovala spisovatelovu poetiku.

Světy plné koček

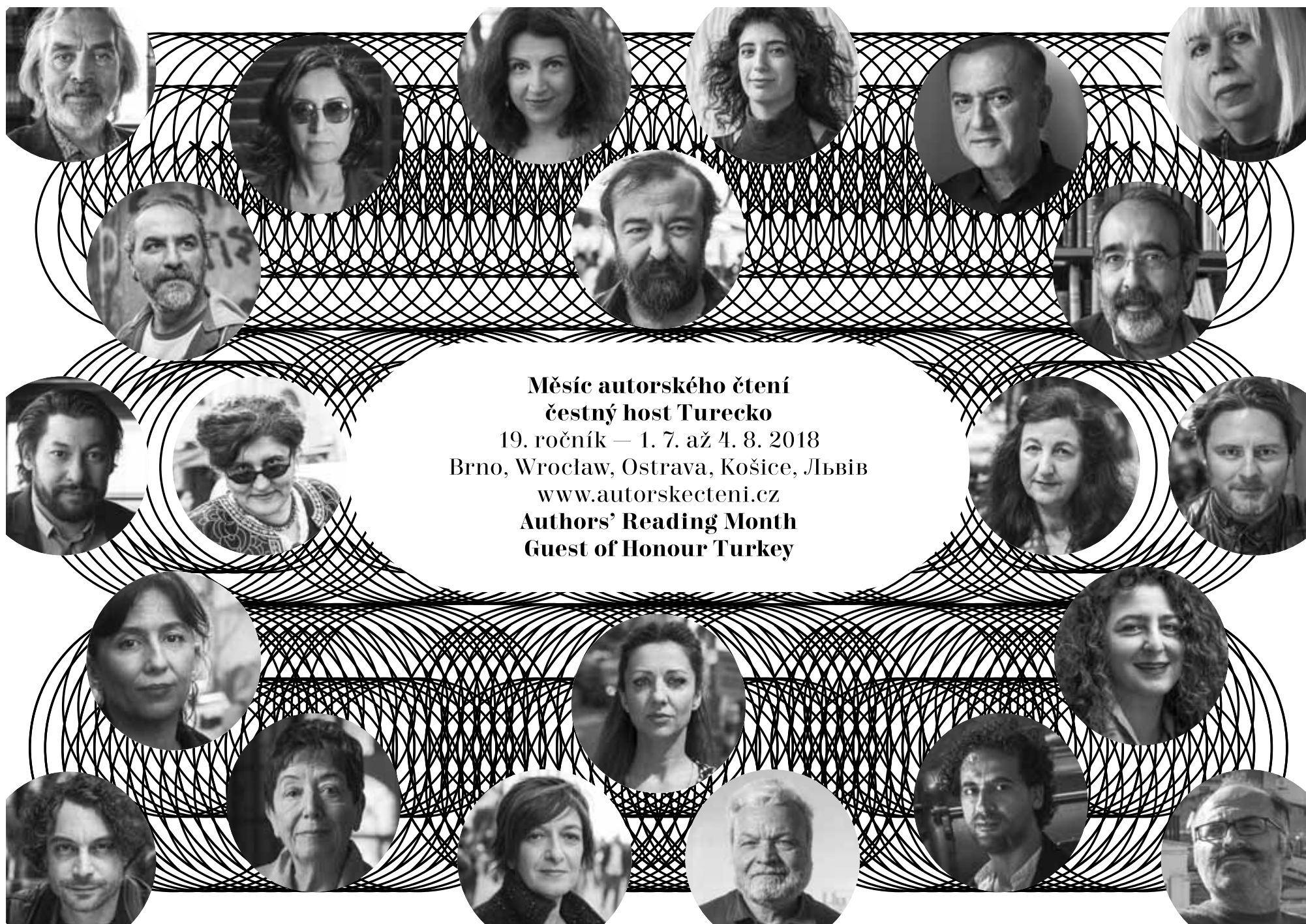
Daleko zajímavější jsou z tohoto hlediska dvě adaptace Mijazawových stěžejních textů, které natočil jinak nepřiliš výrazný režisér Gisaburó Sugii. První z nich, *Ginga tecudó no joru* (Noc na galaktické železnici, 1985), vychází z jedné z nejkomplicovanějších Mijazawových prací. Několikrát přepracovávaný text, který se navíc nedochoval v kompletní podobě, představuje zvláštní imaginativní pásmo obrazů rámovaných cestou dvou chlapců, Giovanniho a Campanelly, intergalaktickým vlakem po hvězdách Mléčné dráhy. V povídce jsou zřetelné odkazy na Mijazawovo velké životní trauma, způsobené smrtí jeho mladší sestry. Důležitější ale je, že novela skvěle odráží fascinace typické pro společnost Mijazawovy doby. Je to neobvykle rozvolněná kosmopolitní fantazie, která začíná astronomickým výkladem o Mléčné dráze a je plná elektrických světél, teleskopů a geologických vykopávek. Zároveň se v ní ale mísí astrologická symbolika s křesťanskými motivy a východní mystikou. Animovaná verze má záměrně pomalé tempo, které umocňuje snovou estetiku původního díla a směřuje divákovu pozornost k propracovaným surreálným prostředím. Sugii se zároveň rozhodl dát všem postavám podobu mluvících koček pohybujících se po zadních nohách. V Mijazawově povídce sice o kočkách není ani zmínka, ale záměna lidí za kočky plně odpovídá spisovatelovu světonázoru, podle nějž člověk není středobodem ani vrcholem světa.

Antropomorfní kočky vystupují také ve zmíněném biopicu *Ihatóbu Gensó, Kendži no Haru* a hlavně v další Sugiiho adaptaci Mijazawova díla *Guskó Budori no genki* (Příběh Budo-riho Guska, 2012). Původní povídka také patří k nejkomplicovanějším textům ve sborníku, především díky autorovu vztahu k životnímu prostředí a místu člověka v něm. Příběh tentokrát drží nezvykle realistický tón, do kterého jen občas vniknou fantaskní motivy. Vyprávění o chlapci z oblasti sužované zhoubnými mrazy končí spásným plánem uměle zvýšit množství oxidu uhličitého a tím oteplít podobně v celém kraji. Z hlediska současného globálního oteplování dost hrozivě působící nápad byl ve své době výrazem Mijazawovy důvěry ve vědu a její schopnost zlepšit životní úroveň trpících lidí. Sugiiho adaptace zachovává pointu původní povídky, ale zároveň celý příběh přenáší do fantazijní steampunkové krajiny. *Guskó Budori no genki* sice opět celkem trefně vystihuje ducha Mijazawova textu okouzleného moderními technologiemi, ale úplně postrádá zasněnou atmosféru filmové verze *Noci na galaktické železnici*. Je to poněkud nedotažený pokus spojit Mijazawův text s poetikou snímků Hajaa Mijazakiho: film chce být pohádkovým dojímavým vyprávěním, ale jeho předloha tomu neustále vzdoruje.

Chceme-li zkoumat Mijazawův vliv na anime a japonskou popkulturu, nemusíme skončit u přímých adaptací. Jeho pojetí vztahu člověka a přírody se blíží například environmentalistickým filmům zmíněného studia Ghibli.

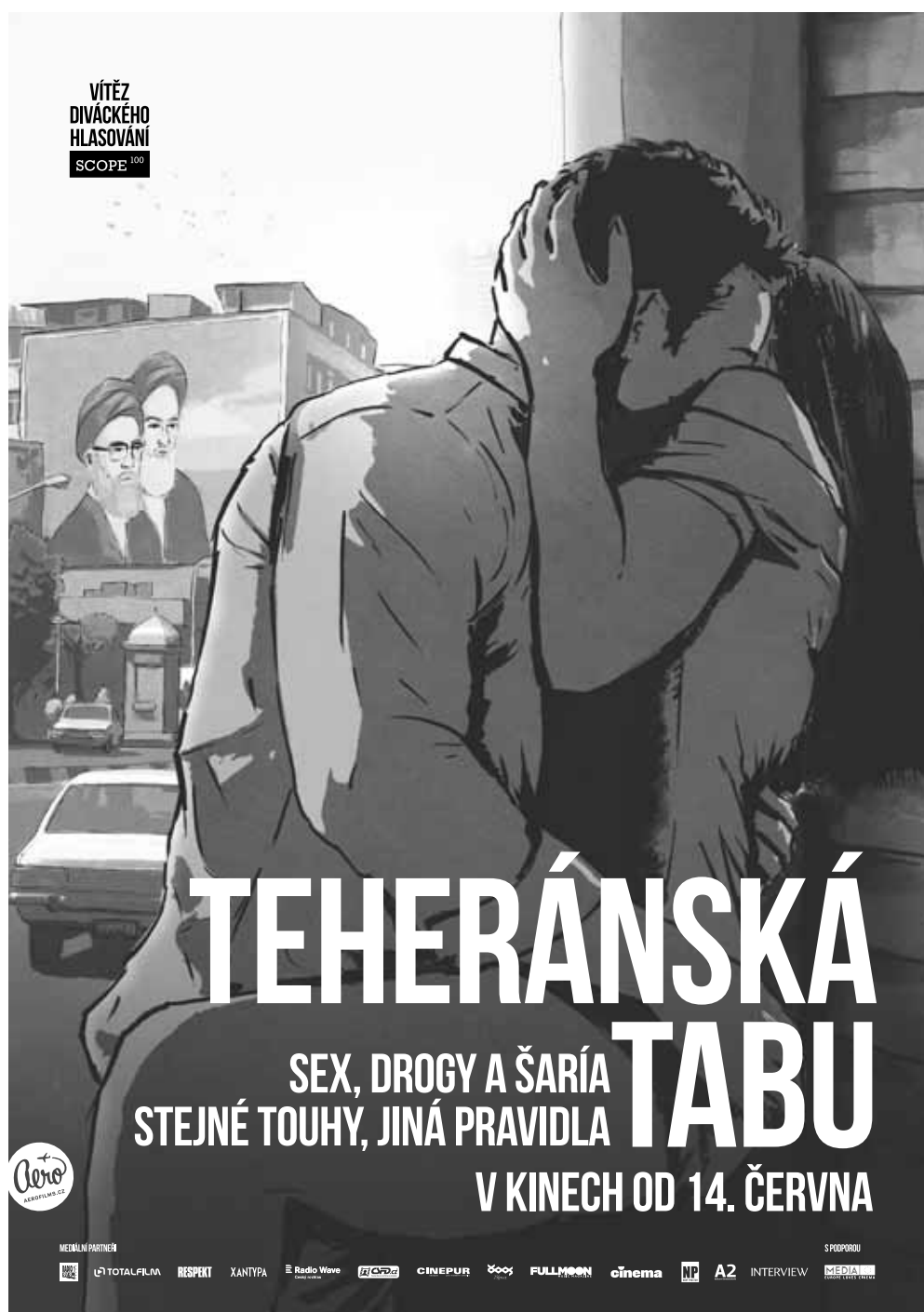
Kendži Mijazawa: Noc na galaktické železnici.

Přeložil Petr Kabelka. Argo, Praha 2018, 256 stran.



Měsíc autorského čtení
čestný host Turecko
 19. ročník — 1. 7. až 4. 8. 2018
 Brno, Wrocław, Ostrava, Košice, Львів
www.autorskecteni.cz
Authors' Reading Month
Guest of Honour Turkey

VÍTEŽ
DIVÁCKÉHO
HLASOVÁNÍ
SCOPE 100



**TEHERÁNSKÁ
TABU**

SEX, DROGY A ŠARÍA
STEJNÉ TOUHY, JINÁ PRAVIDLA

V KINECH OD 14. ČERVNA

MEZILÍN PARTNER
TOTALFILM RESPECT XANTIPA E Radio Wave CINEPUB 100% FULLMOON cinema NP A2 INTERVIEW MEDIA

SPOPOROU

Vyšlo 84. číslo revue

ANALOGON

SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

věnované tématu

Zrcadlo & Dvojník

R. Telerovský: *Doppelgänger, Já a „tíslnivá důvěrnost“*; **H. H. Ewers:** *Pražský student*; **J. Baudrillard:** *O současném odcizení aneb Konec paktu s ďáblem*; **G. B. Caputo:** *Podivná tvář v zrcadlové iluzi; Duch zírá, kam chce* (surrealistická evokačně-interpretáční hra) [T. Kroupa, J. Švankmajer, J. Grim Feinberg, M. Jůza, J. Kohout, F. Dryje, J. Daňhel]; **J. Gabriel:** *Zmatek v zrcadle*; **P. Řezníček:** *Spiegelhund*; **J. Švankmajer:** *Superega*; **F. Dryje:** *Utéct pohledem*; **J. Řehák:** *Zrcadlo*; **B. Solařík:** *Stolička*; **J. Kohout:** *Záznam dialogu Kohout - Malajec*; **O. Jahraus:** *Od zrcadla ke smyslu - Magritte a Rorty*; **P. Eluard:** *Dvě zrcadla*; **Cooper a tři dvojníci** (Městečko Twin Peaks po pětadvaceti letech - T. Kroupa + R. Telerovský); **R. Gilbert-Lecomte:** *Já a já*; **R. Daumal:** *Katechismus*; **S. Rodanski:** *Lancelot a chiméra*; **J. Rigaut:** *Ztráta osobnosti je jediné vzrušení, které mi zůstalo*; **C. Tarnaud:** *Hráč celý v bílém*; **San:** *O rozbíhavém bujení*; **A. Blanqui:** *Věčnost ve hvězdách*; **M. Anceau:** *Zahrada harmonie neboli „Zahalené erotické“ dílo Miloslavy Ratzingerové*; **M. Jůza:** *Ve vztahovačném zrcadle*; **G. Girard:** *K dvojportrétům*; **J. Gayraud:** *V kůži mého dvojníka*; **B. Noël:** *Adam a Eva*; **F. J. Beharriell:** *Schnitzler: Freudův „dvojník“*; **W. A. Myers:** *Imaginární společnosti, fantazijní dvojčata, zrcadlové sny a depersonalizace*; **I. Horáček:** *Švankmajerův Hmyz prizmatem vědecké kritiky*

Vydává: Sdružení Analogonu, Mezivřší 31, 147 00 Praha 4
 Vydavatel + redakce: tel. 725 508 577; dryje@surrealismus.cz
 Distribuce: KOSMAS, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2
 (tel. 222 510 749; www.kosmas.cz);
 předplatné: Šimon Svěrák, analogon@analogon.cz,
 tel. 777 019 240
www.analogon.cz

Terror bílého gentlemana

Adaptace hororového románu Dana Simmonse

V roce 1845 se polární expedice sira Johna Franklina pokusila obeplout severozápadní trasou Ameriku, ale loď Erebus a Terror zmizely beze stopy a byly objeveny až po více než sto padesáti letech. O osudech ztracených námořníků pojednává série The Terror televize AMC a producenta Ridleyho Scotta.

JARMILA KŘENKOVÁ

The Terror je dlouho očekávaná adaptace stejnojmenného románu jednoho z klíčových autorů sci-fi a hororu, amerického spisovatele Dana Simmonse, díla, které symbolizuje obrat v přístupu k hororovému žánru. Sedmdesátá léta byla ve Spojených státech dobou rozmachu literárního hororu, vycházelo značné množství titulů a žánr si získal samostatný oddíl v knihkupectvích. V polovině osmé dekády však tato vlna odezněla a z nových jmen se jako jeden z mála prosadil právě Simmons. Ačkoli se o něm dlouho mluvilo jako o následovníkovi Stephena Kinga, vydal se směrem, který se trendům moderního hororu vymyká. V *Temném létě* (1991, česky 1999), *Dětech noci* (1992, česky 2001) či *Hladových hrách* (1989, česky 2010) se ještě věnoval tématům ze současnosti, uplatňoval zde své znalosti jiných žánrů, jako jsou sci-fi nebo detektivka drsné školy, a byl výrazně sebereflexivní. Po období, kdy psal převážně science fiction, ovšem úplně změnil směr. Spojnicí jeho novějších hororů *Drood* (2009, česky 2009), *Black Hills* (2010, česky 2010) a samozřejmě *Terror* (2007, česky 2007) je období devatenáctého století. Tomu přizpůsobuje i strukturu svých textů a soustředí se hlavně na propojování dickensovského realismu s podrobnou analýzou dobových sociokulturních fenoménů.

O čem sní tuleni

Terror je vrstevnatý román, v němž se fikce mísí s inuitskými mýty i historickými detaily ze života britského námořnictva. Popisnost připomínající cestopisné romány Julese Verne zde střídá průzkum lovcraftovské krajiny, která si žije svým vlastním životem a ohrožuje všechny příchozí. Simmons se na bezmála tisíce stranách podrobně věnuje osudům posádek dvou lodí, které zamrzly v ledových krách za polárním kruhem. Zatímco jsou hrdinové pronásledováni tajemným monstrem, označovaným jako *věc na ledu*, které se zhmotní po neuváženém zabití inuitského šamana, pomalu umírají na podvýživu, choroby i celkové vyčerpání. Autor události nahlíží z různých hledisek a rozsáhlé retrospektivy do minulosti postav se prolínají s deníkovými záznamy aktuálního dění i encyklopedickými vhledy do historického a sociálního kontextu. Pracuje při tom s detailními rešeršemi a pojmoslovím; například kazící se zásoby jídla zde nejsou jen motivem prohlubujícím mizérii námořníků, ale doplňuje jej vyčerpávající informační aparát, za jakých okolností byly vadné konzervy vyrobeny, zakoupeny a dodány výpravě.

Simmons do textu rovněž včleňuje popisy okolní přírody a každodenních činností, jako je pozorování struktury a vlastností ledu, stavba saní či iglů nebo lov tuleňů. Zároveň jsou tyto pasáže organickou součástí hlavního příběhu, aniž by vyznívaly jako zbytečné či zpomalující odbočky. Četba *Terroru* tak vyžaduje určité naladění a adaptaci na extrémně pomalé tempo. To ale umocňuje fyzické i morální strádání hrdinů a celek přesvědčivě sugeruje dojem událostí probíhajících v reálném čase.

Trosečníci z planety Terror

Mučivou pomalost, která v románu posiluje pocit absolutní bezútěšnosti, se do seriálu bohužel promítnout nepodařilo. Informace, kolik času uplynulo mezi jednotlivými epizodami, jsou zprostředkovávány převážně informativními titulky. Když se například pobyt na lodích stane neúnosným a námořníci se rozhodnou v posledním zoufalém pokusu o záchranu vydat na pevninu a dosáhnout civilizace pěšky, trvá jejich putování déle než rok. Ze zhuštěné závěrečné třetiny série, která je v této fázi spíš akčním dobrodružným příběhem, to však zřejmé není, naopak se zdá, jako by se vše odehrálo nanejvýš v řádu týdnů. Zajímavé vizuální nápady, jak opakovaně zobrazit stav zmrtvěle nehybnosti polárníků uvězněných v poměrně jednotvárném prostředí, jsou navíc převážně jednorázové a nedaří se s nimi v rámci většího celku smysluplně pracovat. Každá epizoda je tedy stylově i vypravěčsky trochu jiná a jejich kvalita kolísá; v této roztržitosti se pak vytrácí dojem jakéhosi setrvalého, sjednocujícího tahu, jímž vyniká románová předloha.

Nejpřesvědčivěji naopak tvůrci zacházejí s prostředím a koncepcí prostoru. Expedice britského královského námořnictva připomíná výsadek na tajemnou, exotickou planetu. Nekonečné arktické pláně vypadají jako povrch měsíce nebo poušť, v níž surreálně spočívají siluety dvou nehybných lodí. Kontrast mezi rozměrností prostoru a naprostou nemožností pohybu činí z otevřené krajiny nejkrutější vězení, jež hypnoticky násobí ruchy způsobené sněhem, větrem v ráhnoví nebo zlověstným praskáním ledových ker; jež zní jako kvílení duchů. Atmosféra na lodích evokuje strašidelný zámek; každý je věznem svých vlastních myšlenek a v přísné hierarchii námořnictva postupně sílí osamocenosť hrdinů i staré nebo nové vznikající animozity.

Šílenství racionality

The Terror rovněž poutavě poukazuje na skutečnost, že člověk není neomezeným pánem tvorstva, a to dokonce ani bílý viktoriánský gentleman a člen britského královského námořnictva. Výprava sira Franklina přivezla do Arktidy teplo a oheň anglického krbu se všemi jeho zvyklostmi a atributy. Mezi čajovými servisy a koberci z kolonií ovšem přes důraz na ritualizované chování a sílu rozumu bují předsudky a primitivní pověry. Hlavní nebezpečí tedy nepředstavuje divoké neznámo, před nímž hrdinové v obavách ustupují a současně vůči němu zaujímají povýšenec-ký postoj, ale především vzrůstající šílenství, rozkládající hierarchii posádky i vnitřní integritu postav. To ústí až v kanibalské inferno, jehož hlavním původcem je démonický anti-hrdina Cornelius Hickey.

Jeho protipólem je postava kapitána lodi Terror Francise Croziera. Skrze ni se odehrává příběh transformace člověka, který zprvu jako alkoholik s mnoha vnitřními démony nevěří v nic, a pokud náhodou ano, pak v to, že život je „osamělý, ubohý, ošklivý, krutý a krátký“. Okolnostmi je ale přinucen vzdát se celoživotní racionality, vyrovnat se s komplikovanou minulostí, jež ho stále ovlivňuje, a přijmout zodpovědnost za sebe i své lidi. Zatímco v závěru románu tráví Crozier s inuitskou šamankou Mlčenlivou celé týdny v eskymáckém iglú ve stavu změněného vědomí na pomezí života a smrti, v němž se jediným dorozumívacím kódem stávají sny a telepatie, do seriálu se onen metafyzický rozměr spojený s environmentálními přesahy převést nepodařilo. Namísto toho tvůrci upřednostnili přímočaré akční dobrodružství s oslabením hororových prvků a zjednodušujícím sdělením, že vyšší smysl je automaticky dosažitelný návratem k přirozenosti.

Ve výsledku tak *The Terror* spadá do nepříliš bohatě zastoupeného segmentu historického hororu a vzdáleně se blíží například seriálům *Taboo* (2017) či *Penny Dreadful* (2014–2016) z prostředí viktoriánské Anglie. Bohužel je pouze obstojnou, ničím výjimečnou adaptací zásadního hororového románu. Příznivce Simonsova opusu nenadchne ani neznechutí, nové čtenáře k románu ale možná přiláká. Autorka je filmová publicistka.

Terror (The Terror). AMC, USA, 2018, 10 dílů (42–56 minut). Vytvořil David Kajganich podle stejnojmenného románu Dana Simmonse, hrají Jared Harris, Tobias Menzies, Paul Ready, Adam Nagaitis ad.



Terror ukazuje, že člověk není neomezeným pánem tvorstva. Foto AMC

Pop je všechno

Kritická teorie a hudební publicistika

V tuzemském psaní o popové hudbě stále převládá líčení dojmů a bulvární faktografie nebo – v lepším případě – popis samotné hudební produkce. Kritický přístup s transdisciplinárními přesahy a širším kulturním i společenským záběrem, jaký rozvíjela už v době nástupu rocku americká kritička Ellen Willis, u nás stále chybí.

MILOŠ HROCH

V prvním ročníku na žurnalistice nám přišel jeden český hudební publicista vyprávět o svém řemesle. Bylo mu kolem třicítky, měl dvoutýdenní strniště a kšiltovku a říkal, že jeho práce je neskutečně náročná, protože po všech těch propitých večírcích se známými kapelami musí ještě psát recenze a reportáže z koncertů. Z jeho slov se zdálo, jako by mu při psaní článků vedla ruku jakási nespoutaná energie, podobně jako hudebníkům na rockovém koncertu. Tehdy jsem si uvědomil, že tenhle přístup nebude pro mě. Vždycky jsou tu tvůrci mýtů a pak ti, kdo je rozebírají a interpretují. Přínosnější pro psaní o hudbě se mi zdály přednášky o kritické teorii a kulturních studiích. Člověk se dozvěděl, že Theodor W. Adorno psal o masových posluchačích jako „znásilných, polapených, zúskostněných“ a požadoval po hudbě, aby oponovala dominantnímu společenskému uspořádání. Zapřisáhlý ochránce vysoké kultury, který musel v roce 1938 uprchnout před nacismem do New Yorku, sice nesnášel jazz, ale přece jen mu přiznával, že jde o hlas utlačovaných Afroameričanů. Walter Benjamin zase pod vlivem Bertolta Brechta a jeho *Trígrošové opery* (1928) psal o masové kultuře jako potenciálním prostoru pro odpor. Právě kritická teorie frankfurtské školy později ovlivnila feministické přemýšlení a kulturní studia a inspirovala i studia populární hudby, kterou Adorno ještě na počátku šedesátých let, kdy pracoval na svém *Úvodu do sociologie hudby* (1962, česky 2015; viz A2 č. 10/2016), považoval za „banalitu přecházející ve vulgárnost“.

Muzikologie nestačí

Pop – jak ho chápeme dnes – se zrodil po druhé světové válce, v padesátých letech, a s ním i moderní teenager, jemuž byl určen celý nový segment na trhu. Středobodem popu je konzument – různé sociální skupiny hudbu poslouchají, mluví o ní, tančí na ni, hrají si s významy a identifikují se s různými žánry a interprety. Do hry se dostávají i tak „nehudební“ faktory, jako je třídní původ posluchačů, technické vynálezy (elektrická kytara, syntezátor, iPod), politika a v neposlední řadě obchodní strategie hudebního průmyslu a finanční možnosti samotných hudebníků (nájem za zkušebnu). K pochopení popu je vždy zapotřebí příslušný interdisciplinární nástroj. Samotná muzikologie nestačí.

Tento pohled na populární hudbu se s jejím vývojem od šedesátých let dodnes postupně prosadil ve všech důležitých angloamerických médiích, ať už to byly časopisy The New Yorker a The Atlantic, deník The Guardian nebo server Pitchfork. Zvláště dnes, kdy si díky internetu můžeme poslechnout takřka všechno, co chceme, a udělat si na hudbu vlastní názor, zdaleka nestačí mít vkus a umět psát. Je třeba zasazovat hudební kritiku do širšího – Adorno by řekl sociologického – rámce. Průkopníci takového psaní o popu byla v šedesátých letech Ellen Willis, americká feministka a kritička, píšící o rockové hudbě pro The New Yorker, tedy časopis se čtenáři po celých Spojených státech. „Neudělala jsem ale kariéru jako rocková kritička, zajímalo mě psaní o rock'n'rollu jakožto vyjádření radikální kultury a politické síly,“ ohlížela se později za svou publicistickou kariérou, na kterou se odvolává mnoho současných významných hudebních publicistů. Do českého psaní o hudbě si ovšem tento styl hledá cestu ztěžka.

Radikální přemýšlení

V úvodu zmíněný host, který nám na žurnalistice přednášel o psaní, obdivoval legendy rockové gonzo žurnalistiky, jako jsou Lester Bangs nebo Nick Kent. Černé brýle a cigareta pro ně byly stejně důležitou výbavou jako tužka a zápisník. Smyslem jejich psaní bylo vtisknout do slov něco z hudebního stylu, o němž psali, ať už šlo o extatický zážitek nebo znechucení. Jejich recenze čtenáře donutily, aby



Na Ellen Willis se odvolává mnoho hudebních publicistů – ne ale u nás. Foto tumblr.com

si desku pustili. Oba jsou dnes slavní téměř jako rockové hvězdy – ostatně Kent v jednom rozhovoru dokonce řekl, že k psaní přistupuje, jako by skládal píseň nebo hrál koncert. Oproti tomu Ellen Willis, která začínala ve stejné době a zabývala se touž oblastí, k psaní o hudbě přistupovala úplně jinak: ne subjektivně a emocionálně, ale analyticky. Od osmdesátých let se však věnovala především feministickému a aktivistickému psaní, a možná i proto byla širším publikem znovuobjevena až po smrti v roce 2006. Přispěl k tomu i soubor jejích textů *Out of the Vinyl Deeps* (Z vinylových hlubin, 2011), který ji ukazuje jako zapálenou posluchačku rocku i precizní socioložku.

Do časopisu The New Yorker nastoupila Ellen Willis v roce 1968, kdy světem hýbaly studentské protesty a rocková muzika. V redakci magazínu tehdy měly ženy zakázáno nosit kalhoty, a právě proto tam jakožto členka feministické skupiny New York Radical Women podle vzpomínky jednoho ze svých kolegů přišla v džínách, ačkoli radši nosila minisukni. Zatímco všichni šleli z festivalu ve Woodstocku, ona se v textech zmiňovala o kapitalistických aspektech této rockové utopie nebo kritizovala Boba Dylana za nejasný vztah k ženám. Její články četlo téměř půl milionu lidí. V New Yorkeru vydržela do roku 1975, kdy přestoupila do časopisu Rolling Stone, kam v téže době přispíval také Lester Bangs. Od hudby se nicméně postupem času posouvala k psaní o politice. „Umění může vyjádřit nebo posílit subverzivní podněty, ale neumí je analyzovat a třídit,“ napsala v roce 1981. „Subverze je radikální jen tehdy, když se ptáme, čeho chceme dosáhnout, co nám v tom brání a co s tím uděláme.“

V polovině devadesátých let založila Ellen Willis na New York University studijní program Kulturní publicistika a kritika a právě zde poslední léta svého života vychovávala novou generaci kulturních kritiků – odvolává se na ni například kritička Amanda Petrusich, píšící pro New Yorker, nebo britská novinářka Rhian E. Jones, která uspořádala sborník esejů *Under My Thumb* (Pod mým palcem, 2016) o sexismu v rockové historii. Hudební žurnalistiku Willis obohatila o sociologii popu i feministickou perspektivu a dnes patří do kánonu novodobé popové novinářiny podobně jako její kolega a přítel Greil Marcus, který v knize *Stopy rtěnky* (1989, česky 2000), psané v duchu nového historismu, přišel s odvážnou teorií, že předchůdci Sex Pistols byla radikální umělecká hnutí jako Situacionistická internacionála nebo dadaisté.

Pro Marcuse i pro Willis je příznačné radikální přemýšlení „skrze“ hudbu i skeptický tón. Stejný přístup razili i někteří britští hudební novináři. Na stránkách časopisu The New

Musical Express (NME) se tak rockový heroismus Nicka Kenta potkával s analytickým přístupem Vivien Goldman nebo Lucy O'Brian, která v listopadu 1986 pro slavné tematické číslo připravila rozsáhlou reportáž o rostoucím počtu sebevražd mezi mladými. „Cítili jsme, že musíme psát nejen o hudbě, ale zároveň i o společnosti a politice,“ vzpomínala O'Brian v deníku The Guardian, když letos časopis NME po 66 letech v tištěné podobě zanikl. Jeho vývoj jako by poukazoval na současnou krizi hudební novinářiny a také tištěných médií: od náročné žurnalistiky a přísné editorské práce přes formát časopisu s krátkými recenzemi, který se v ulicích britských měst rozdával zadarmo, dospěl až k čistě elektronické podobě.

Méně filosofie, prosím

„Situacionisti? Co jsou zač? Zní to jako název té nejdestruktivnější kapely na světě! Musím mít jejich desku,“ vzpomínal hudební publicista Simon Reynolds na to, co se mu honilo v hlavě v době, kdy nedočkavě čekal na každé nové číslo NME. Díky článkům poučeným sociálními vědami se nedozvídal jen o nových kapelách a albech, ale také o kulturně-společenských souvislostech a teorii. Reynolds má dnes za sebou řadu úspěšných knih. V *Energy Flash* (Záblesk energie, 1998) otevírá jednu kapitolu vzrušující popis rave party v odlehle továrně, na něj navazuje rozbor toho, jak se zhoršující kvalita drog odráží ve stále temnější elektronické hudbě, a text končí u postmoderní filosofie. Jako by se v jeho psaní organicky spojily zmíněné dvě tradice psaní o popu.

K britským hudebním časopisům měli v sedmdesátých a osmdesátých letech přístup i čeští novináři. Jejich okouzlení drzostí a energií gonzo publicistiky i jejich lhostejnost k sociologii hudby mají samozřejmě své historické souvislosti. Během komunistické éry byl jakýkoli společenský odpor potlačován, a rock tak kromě zábavy představoval jakýsi individuální únik před společenskou realitou, spojený především s touhou se odreagovat. Ještě nedávno se jeden hudební publicista v recenzi dokumentu o Manic Street Preachers rozčiloval, že se ve filmu moc mluví a málo tam zní hudba: „Víc hudby, méně filosofie, prosím.“ Právě Manic Street Preachers ovšem mezi osobním a politickým nerozlišují, jak dokazují i jejich texty – vyrostli v britském hornickém městě, poznali dopady vlády Margaret Thatcherové a k tehdejšímu traumatům se neustále vrací. Pop zkrátka nikdy nebyl jenom hudba, a dokonce ani pouhá banalita. Pokud věnujeme většinu recenze kytařovým sólm a svému požitku z nich, zachytíme jen zlomek toho, co nám pop říká.

Autor je hudební publicista.

Osvobozená hudba

Opera Přijď království Tvé Aloise Háby

Festival Dny nové opery Ostrava uvede 24. června operu Aloise Háby *Přijď království Tvé* s podtitulem *Nezaměstnaní*. Šestinotónové dílo z roku 1942, propojující sociální apel s antroposofickým učením Rudolfa Steinera, se tak konečně dočká své premiéry.

LUBOMÍR SPURNÝ

Skladatel Alois Hába (1893–1973) si nesporně zaslouží zvláštní místo v evropské hudbě 20. století. Po mnoho let neúnavně přesvědčoval publikum a interprety o oprávněnosti mikrointervalové a atematické hudby, kterou sám označoval přívlastkem „osvobozená“. Nové tónové systémy měly být publiku přiblíženy prostřednictvím nově konstruovaných nástrojů, což můžeme vnímat jako krok k institucionalizaci vlastních kompozičních výtvarných gest. Prodlouženým gestem Hábovy skladatelské práce se stalo pedagogické působení na pražské konzervatoři (1923–1951). Svou organizační činností pak skladatel přispěl například k tomu, že na pražských půdách byla pravidelně uváděna díla nové hudby.

V katalogu autorova díla nalezneme na dvě stovky kusů, z nichž je 112 opusovaných. Patří mezi ně skladby vokální, orchestrální či komorní. Uzavřený celek tvoří komorní díla, například smyčcové kvartety, skladby pro klavír či jiná komorní obsazení. Ačkoli Hába proslul především jako propagátor mikrointervalové hudby, jeho čtvrttónové, pětinotónové a šestinotónové kompozice představují jen necelou třetinu jeho skladatelského díla.

Představu osvobozené hudby se Hába pokoušel vtělit do žánru, jenž by byl pro nově se rodící styl dostatečně reprezentativní – důkazem životnosti čtvrttónové a atematické hudby se měla stát opera. V Hábových zápisnících je zaznamenáno několik desítek operních návrhů, jako životaschopné se ovšem ukázaly pouze tři. Poslední z nich – *Přijď království Tvé* – brzy premiérově uvede festival Dny nové opery Ostrava.

Od realismu k angažovanosti

V období let 1927–29 autor na text vlastního libreta nejprve zkomponoval čtvrttónovou operu *Matka*. Dílo poprvé zaznělo německy 17. května 1931 v mnichovském divadle na Gärtnerově náměstí pod vedením německého dirigenta Hermanna Scherchena (1891–1966). Na přípravě se ovšem významnou měrou podílel také český dirigent Karel Ančerl (1908–1973). V Československu se opera dočkala uvedení v letech 1947 a 1964. *Matka* je dílo realistické; děj se odehrává v prostředí autorova rodného Valaška a lokaci odpovídá i text libreta, který je v moravském nářečí. Přesto ale nejde o „folklorní operu“. I když jsou v díle zřetelné odkazy k lidovému prostředí, jedná se primárně o příznak, jenž má podpořit syrovou realitu díla. Autor se zde nesoustředí na silný příběh, nýbrž zamýšlí co možná nejvěrněji vylíčit běžný život. Čtvrttónová hudba pak na jedné straně zajišťuje opeře *Matka* zvláštní místo ve světové operní produkci, na druhé straně se svými specifickými reprodukčními požadavky vymyká obvyklým provozovacím možnostem.

Hábovo umělecké směřování poté nabralo nový směr. Aktuální problémy doby jej nedlouho po mnichovské premiéře *Matky* přivedly do řad angažovaných hudebníků. V květnu 1933 navštívil s početnou československou delegací Moskvu a zúčastnil se 1. mezinárodní olympiády revolučních divadel. V delegaci nechyběl ani skladatel a klavírista Ervín Schulhoff (1894–1942). Ihned po návratu domů oba autoři vydali své první politické písně. Vzory tohoto hudebního žánru byly mimo jiné sovětská masová píseň a německý Kampflied (bojová píseň).

Hlavními tematickými okruhy se staly boj proti fašismu a důsledky ekonomické krize. Již na sklonku roku 1932 oslavil Hába patnácté výročí Říjnové revoluce kompozicí čtvrttónového sborového cyklu *Pracující den* (na slova stejnojmenné básnické sbírky Josefa Hory) a na stejnou událost reagoval o rok později Schulhoff písňovým cyklem 1917. Zatímco Schulhoffova aktivita vyjadřovala sympatie

k myšlenkám komunismu, Hába se ztotožnil s antroposofickým hnutím Rudolfa Steinera. Toto období završil (půltónovou) operou *Nová země* (1935–36), jejíž libreto napsal Ferdinand Pujman podle knihy sovětského autora Fjodora Gladkova. Po premiéře přede hry, v níž zaznívá citát z Internacionály, byly přípravy na uvedení opery v pražském Národním divadle v roce 1937 zastaveny. Jako oficiální důvod byla uváděna hrozba dělnických demonstrací. Dílo se nakonec na scéně Národního divadla dočkalo premiéry až v prosinci 2014.

Sociální apel

V opeře *Přijď království Tvé* s podtitulem *Nezaměstnaní* se Hába pokusil navázat na koncepci *Matky* a zkomponovat původně čtvrttónové dílo se silným sociálním apelem. Dokladem tohoto záměru je dochovaná skica přede hry z roku 1931. Opera byla nakonec dokončena v šestinotónovém systému až v roce 1942. Libreto zpracoval sám skladatel a po jeho dokončení je předložil k úpravě zručnému opernímu režisérovi Ferdinandu Pujmanovi (1889–1961). Redukovaný orchestr obsahoval tři šestinotónové trumpety, tři trombóny, tři harfy naladěné v šestinotónové vzdálenosti, šestinotónové harmonium, baterii bicích nástrojů a smyčcový kvintet. Třidvacet postav – až na jedinou výjimku bezjmenných – ztělesňuje proletariát, kapitalisty a byrokracii; kromě nich v opeře vystupují ještě tři postavy antroposofického učení: Lucifer, Kristus a Ariman. První a třetí dějství se ode-

Rudolfa Steinera naplněny teprve tehdy, když jsou tři ideály francouzské revoluce – rovnost, volnost, bratrství – přeneseny do odpovídajících životních oblastí; a sice volnost v duchovním životě, rovnost před právem a bratrství v hospodářských otázkách. Tyto snahy začínají ve 20. století získávat na celosvětovém významu.“

Dílo je na první pohled svázané s typem antroposofického operního mystéria a v tomto ohledu má blízko k opeře skladatelova žáka a přítele Viktora Ullmanna (1898–1944) *Pád Antikrista* (1935). Hábov pokus ovšem dopadl méně šťastně. Významný podíl viny na tom nese nejen nevhodné libreto, ale i neobvyklý šestinotónový systém, který klade stěžejí zdo-latelné překážky uchu posluchače i interpretům díla.

Konec jedné kulturní epochy

Operu můžeme rovněž vnímat jako dílo bilancující. S blížícím se životním jubileem Hába dopsal životopisnou skicu *Můj lidský a umělecký vývoj* (1942), kterou doplnil soupisem dosavadní tvorby. *Přijď království Tvé* je zde označeno jako op. 50 (mystika čísla byla jednou z nedílných součástí Hábova filosofujícího pohledu na svět). Ze stejného období pochází i rukopis *Nauky o harmonii diatonického, chromatického, čtvrt-, třetino-, šestino- a dvanáctinotónového systému* (1942–1943; německy pod názvem Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems, 2007) nebo několik vokálních a komorních skladeb,



Alois Hába (v popředí vlevo) pózuje u šestinotónového harmonia společně se zástupci firmy Förster, která nástroj vyrobila. Foto archiv Národního muzea – Českého muzea hudby

hrává v běžném světě, druhé je symbolickým obrazem, rozhovorem oněch tří nadpozemských sil, které spolu bojují o vládu nad člověkem. Charaktery jsou význačné a mnohdy těžko dešifrovatelné.

Téma budování „nové země“, tedy Sovětského svazu, z předchozí autorovy opery je zde nahrazeno Steinerovým pojetím křesťanství, nicméně stejně jako v *Nové zemi* v popředí stojí víze beztržní společnosti. V autobiografii *Má cesta k čtvrt- a šestinotónové hudbě* (německy Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik, 1971) připojil k opeře následující komentář: „Libreto šestinotónové opery *Přijď království Tvé* (...) se zabývá krizí, která vylučuje člověka z běžného života. Teprve když se člověk osvobodí z denního shonu, má čas přemýšlet sám o sobě, o vlastním osudu a o smyslu života. Základní podmínky harmonického života na zemi jsou podle

z nichž některé zůstaly pouhými fragmenty. V této době se uzavírá nejen významná etapa autorova osobního života, ale i celá jediná kulturní epocha. Válka a politické turbulence následujících let vtiskly Hábově tvorbě zcela jiný ráz.

Skutečnost, že v době svého vzniku byla opera *Přijď království Tvé* odsouzena k nezdaru, neznamená, že by nutné musela být zapomenuta navždy; vždyť umělecké dílo žije dál svým vlastním životem, mnohdy vzdáleným autorovu původnímu záměru i přání publika. Kritické ohlasy a odsudky lze chápat pozitivně, jako důkaz toho, že se jedná o dílo, které se brání jednoznačnému podání a připouští různá čtení. Všechny tři Hábovy opery se tak mohou stát živou součástí meziválečné hudby – stačí, když jim bude přiznáno místo, které jim v české hudbě náleží.

Autor je muzikolog a vysokoškolský pedagog.

Virtualita jako niterná zkušenost

Proč postinternetové umění není povrchní

Výstava hravých textilních objektů Martina Kohouta, nesoucí název Chládek v centrále Shapes without Names, skýtá příležitost k reflexi některých aspektů postinternetového umění, které si za dobu své existence prošlo už několika deklarovanými pohřby. Navzdory tomu vzkvétá dál – až k vyprázdněnosti vlastního pojmu.

MARTIN VRBA

Interpretovat tvorbu posledního laureáta Ceny Jindřicha Chalupeckého Martina Kohouta je úkolem příliš těžkým a jednoduchým zároveň. Jednoduchost takového počínu vyplývá z toho, že jeho díla jsou „tekutá“ a z principu se vzpírají jednoznačné identifikaci, což různorodým výkladům otevírá dveře dokořán. Náročnost exegetického úsilí zase vychází z vědomí, že nacpat Kohoutovu tvorbu do škatulky postinternetového umění (jak se už stalo zvykem) je sice efektivní způsob, jak si ulehčit práci, ale samo o sobě to nemá příliš velkou výpovědní hodnotu. A to především proto, že subsumováním různorodých děl pojem postinternet ztratil jakékoli hranice. V tomto smyslu je skutečně „mrtvý“ a „překonaný“, jak se o něm často rádo soudí – ne snad jako umělecká tendence, která stále rozkvétá do tisícera (někdy zkažených) květů, ale coby nástroj teoretického uchopení dynamiky současného umění.

Od teorie k postinternetové praxi

Snad nejvýznačnějším pokusem uchopit fenomén postinternetového umění zevnitř bylo 9. berlínské bienále pod taktovkou kurátorskou-uměleckého kolektivu DIS, kde byla ke zhlédnutí díla i takových postinternetových superstar, jako je Hito Steyerl, Simon Denny nebo Timur Si-Qin. Formát bienále poskytl možnost koncentrovat nejen samotné postinternetové postupy, ale stejně tak i kritické výtky, kterými je postinternet tradičně častován. I tady se ukázalo, že patrně nejvíce iritujícím



Pohled do výstavy Chládek v centrále Shapes without Names. Foto polanskygallery.com

aspektem těchto nepříliš koherentních uměleckých praxí je jakási prvoplánová a spektakulární tendenčnost, která nekriticky využívá estetiky současného kulturního průmyslu. Taková je ostatně i pozice čtyři roky staré, ale stále v podstatě paradigmatické studie Václava Magida *Ozvěny špatného smíchu*. Postinternet je zde v podstatě chápán jako špatný vtip, opírající se o akcelerationistickou figuru, rezignující na kritickou distanci vůči hegemonii trhu a pokusy o jeho subverzi ve prospěch jeho další intenzifikace. Umění tak v tomto případě splývá s kulturním průmyslem, jehož logiku afirmuje.

Postinternet má být zkrátka – ať už vědomě nebo nevědomě – hravé prokapitalistické umění. Tedy jakási zpovykáaná neuroza „posledního člověka“, který světlo na konci tunelu, oznamující protijedoucí vlak, rezignovaně a hédonisticky chápe jako příležitost pro velkou finální party. Můžeme ale také říct, že postinternetové umění je jedním z charakteristických rysů generace, která vyrostla a vyrůstá z všeobjímající zkušenosti s hyperrealitou internetu, sociálních sítí nebo virtuální reality, které významně proměňují způsoby naší zkušenosti se světem. Spíše se tak nabízí hypotéza, že postinternet spočívá v přenesení získané sociálně-politické ontologie virtuálního prostoru (který se stal těmito generacím druhou přirozeností) do reálného světa. Jeho heslem tak může být „Co se v hyperrealitě naučíš, v realitě jako když najdeš“. Už tu nejde o pouhou akceleraci nebo nemístný technooptismus, ale o expanzi zkušenosti s virtuálním světem a její aplikaci do našeho každodenního bytí.

Podoba takového umění je tak silně závislá právě na podobě nových technologií a médií, které si stále ještě zachovávají zbytky svého commonistického způsobu fungování. Takový „internetový komunismus“ se možná nese v až příliš optimistickém duchu – filosofové Michael Hardt a Antonio Negri by v něm rádi spatřovali platformu pro autentickou podobu emancipace člověka, přesto ale nelze ignorovat fakt, že hyperrealita se stává jedním z míst, na nichž dochází k zásadním politickým střetům. Bez ohledu na to, zda se jedná o každodenní práci trollů farem, ovlivňování veřejného mínění, politickou propagandu nebo třeba memetické subkultury, je zjevné, že s kritickou distancí si v takto imerzivních světech už nelze vystačit. Namísto je raději se s nimi naučit veskrze pragmaticky zacházet, aniž bychom se snažili podchytit jejich podstatu, ať už ji chápeme jako reakční nebo emancipační.

Zkoumání virtuální subjektivity

Spontánními ideologiemi postinternetu jsou různé typy antiesencialistických reflexí stejně jako současné obraty k novým realismům a materialismům nebo teoriím (post)antropocenu. Jak už bylo naznačeno, postinternetové

umění už není postmateriální a objekty, které produkuje, mají často podobu virtuálních artefaktů, které sestupují z hyperreality na zem. Tak i Kohoutova výstava v Polansky Gallery sestává z několika textilních „pláten“ a dětských oblečků s kýčovitými potisky. Nejedná se ale o nic exkluzivního – přítomná díla mohli diváci vidět i na dalších Kohoutových výstavách (*Slides* v Berlíně, *Alonso! It's elastic* v Rize nebo *Victorian Basics and Martian Stories* v Bruselu). Na doprovodných textech k těmto výstavám si lze docela dobře ověřit flexibilitu Kohoutových děl: pokaždé jsou totiž nahlížena jinak. V rámci pražské výstavy jsou například rámována tématy emancipačního a zároveň svazujícího potenciálu šicího stroje a luddismu, dělnického hnutí, jehož cílem bylo zničit stroje, které dělníkům braly práci.

Žádnou hlubší práci s tímto tématem ale pochopitelně nelze na výstavě očekávat, stejně tak absenteje angažovanost nebo kritický přístup. Na stěnách visí spíše symboly pracující se subjektivně laděnou asambláží volných asociací a módních témat, jak jsme na to z prostředí internetu zvyklí. Pokud má takové umění kritickou funkci, tak leda implicitní. O tom, zda v případě Martina Kohouta jde o subverzivní afirmaci, lze však i pochybovat a přitakání imerzivnosti virtuálního prostředí nemá angažovaný, ale spíše fenomenologický, niterně laděný podtext. Neběží tu tedy o nějakou politickou akceleraci deleuzovského střihu, ale o zkoumání virtuální subjektivity, která je pokračováním reálného světa virtuálními prostředky. Navzdory absenci kritické distance lze ale stěží takovou uměleckou strategii podezírat z plytkosti nebo povrchnosti. Jde tu koneckonců o to ukázat, že skutečná mělkost konzumeristické estetiky a spektaklu, stejně jako korporativizovaného internetu a současných módních trendů, má ve skutečnosti svou vlastní intenzitu a hloubku, která je zároveň odpovědí na to, odkud kapitalismus bere své temné kouzlo, a tedy i svou životaschopnost.

Martin Kohout: Chládek v centrále Shapes without Names. Polansky Gallery, Praha, 24. 5. – 14. 7. 2018.



Za horizont antropocentrismu

Konec člověka jako umělecké dílo

Brněnská Galerie Klubovna se tento rok zaměřila na umělce z evropského Severu, který drží prst na tepu klimatických změn. V aktuální výstavě se finský umělec Nestori Syrjalä věnuje tématu postantropocénu a představě světa bez člověka.

PETRA WILLERTHOVÁ

Celý letošní rok se v brněnské Galerii Klubovna nese v nordickém duchu. Od února zde probíhá „Severský blok“, během kterého mohou diváci postupně zhlédnout pět výstav umělců ze severských zemí. Kurátorkou všech je Tereza Záchová, která se severskému umění věnuje už od roku 2007, kdy měla možnost ho poznat v rámci několika rezidenčních pobytů. Ve svém projektu se však nechtěla zaměřit pouze na oblast Skandinávie (tedy hlavně Norsko, Švédsko a Dánsko), ale také na Baltské země. V podání Záchové tkví specifčnost severského umění především ve výrazném akcentování ekologických témat, která jsou reflektována na jedné straně díky blízkému vztahu místních obyvatel k lokální krajině a na straně druhé už tvoří bezmála stejně přirozenou součást skandinávského ideologického prostředí. Právě environmentální problematika tak poskytla primární klíč, podle něhož kurátorka vybírala jednotlivé umělce.

Severský blok zahájila v únoru výstava s názvem *Paint Job* litevského dua Viltė Bražiūnaitė a Tomas Sinkevičius, v níž autoři mimo jiné upozorňovali na nesmyslné přibarvování chovných lososů pomocí astaxanthinu. Následně prostory Klubovny obsadila Riina Palmqvist z Finska s výstavou *#starterpack*, v níž mapovala psychické frustrace a neurózy způsobené stresem, závislostí na sociálních sítích a falešnými představami o životě celebrit.

Skulpturní šifra

Jako třetí se nyní severské štafety ujal Nestori Syrjalä (nar. 1983). Tento finský vizuální umělec pracuje především se sochou, instalací či videem. Krkolomné pojmenování výstavy *Eurocointoothbrushreindeerhideusbmemorycreditcardcardamomtrashbaglichensneaker* může na první pohled evokovat náhodné shluky písmen vzniklé válením unaveného obličejce po klávesnici, opak je ale pravda. Stejně jako název i objekty na výstavě potřebují svůj čas k detailnímu prozkoumání a dešifrování. Návštěvník po chvíli ve změti znaků začne rozpoznávat jednotlivá slova, jako euromince, mezizubní kartáček, USB flash disk, koření kardamom nebo lišejník. Poté začne opatrně prozkoumávat bílé, téměř prázdné stěny galerie, na nichž skromně visí dva ručníky a tři skulpturní dvojice. Jedná se pokaždé o cyklistickou helmu a pod ní zavěšenou menší abstraktní hmotu s otisky zaťatých prstů. Ta svým tvarem vzdáleně připomíná řídítka sportovního kola viděná (stejně jako helma) z ptačí perspektivy. Oba předměty jsou vyrobeny z narůžovělé sádry a v její matérii jsou obsaženy věci z názvu výstavy. Nalezneme zde postupně různě promáčkнутé euromince, USB disky, produkty dentální hygieny a lišejníky, ale pozorný divák postupně odhalí i molitan, řetěz, kovové drátky, pecky z citrusů či rybí kůži. Objekty tak v sobě zakonzervovaly mikrosvět lidské každodennosti.

Autor tímto výtvarným postupem navazuje na svůj dřívější počín *Latourian Litany* z roku 2015, v jehož rámci do dvacetikilového závaží, taktéž vymodelovaného ze sádry, zakomponoval nejrůznější předměty. Syrjalä se v posledních letech intenzivně zabývá tématy, jako jsou antropocén, změna klimatu nebo ekocida. Sleduje ekologické problémy v souvislosti s ekonomickými a politickými krizemi, ale též odtržení současného člověka od přírody navzdory tomu, že tvoří materiální základnu nezbytnou pro jeho přežití. Ve svých sochařských instalacích využívá uměle vytvořené předměty denní potřeby (například náplasti, tričko či tenisky), které kombinuje s přírodními elementy typickými pro finské podnebí, jako jsou větve stromů porostlé lišejníky a mechem, hlína nebo kameny.

Dadaistická reflexe sochařství

V Galerii Klubovna se na stěnách setkávají dva tvary: jeden je sofistikovaný, prefabrikovaný

a odkazuje k současnosti, druhý se naopak navrácí k pravěkému umění, jeskynním malbám nebo nádobám z keramiky, na nichž jsou znatelné otisky prstů prvních umělců. Autor tak přemítá nad tím, co vůbec socha v lidské epoše znamená a jak vlastně idea tvaruje matérii. Navazuje tím na renesanční traktáty o umění a upozorňuje přitom na jedinečnost a originalitu vzniklých děl, která se ve výsledku od sebe liší, třebaže jsou vyrobena z identických materiálů.

Syrjalä při vzniku těchto objektů postupoval nejdříve stylem automatického psaní, kdy vytvářel „básnické“ seznamy věcí a předmětů, které pak ve finále zalil do sádrové formy. I tady využil sportovního náčiní jako metafory – zatímco před třemi lety mu posloužilo závaží jako symbol překonávání gravitace, nyní využívá helmu jako aerodynamický nástroj pro ochranu hlavy před pádem. Stejnou metodou pak vznikly i růžové ručníky, zdobené poetickými dvojveršími ve tvaru vln, které jsou připraveny v rozích výstavního prostoru. Je zjevné, že při automatickém vytváření textů autor meditoval nad složkami člověka, ať biologickými nebo kulturními. Můžeme se tak setkat s „dadaistickými“ nápisy typu „part bussiness card – part nostril“, „part melatonin – part dust“ nebo „part orgasmic pleasure – part mass extinction“. Dualismus přírody a člověka tím dává do existenciálních souvislostí.

Člověk mimo centrum dění

Inspirován sci-fi literaturou a antiutopickými vizemi budoucnosti, přemýšlí Syrjalä nad člověkem a jeho místem ve světě.

Nedívá se však na něj prizmatem antropocentrismu, naopak ho zajímá reflexe postlidského světa. Co po nás (nejen fosilně) zůstane? Jak bude naše planeta vypadat, až tady nebude jediný zástupce druhu homo sapiens? Svou odpověď podává právě v cyklistické helmě, která se zde stává metaforou geologické vrstvy plné předmětů, jež už dávno ztratily svůj smysl. Sociální konstrukce naší reality se hroutí a ze vzájemně propojené sítě významů se stává jen další geologická vrstva. Desetieurová bankovka pro nás představuje „eurofikci“, která za sebou po svém odhalení zanechává jen cár papíru. Podobným způsobem umělec vnímá fikci ekonomického růstu a představy neustále se zvyšujícího bohatství a blahobytu, která chápe přírodu jako nekonečný zdroj zdrojů. A právě umění považuje Syrjalä za jeden ze způsobů, jak vytvářet jinou optiku, jíž lze nahlížet sebe sama i místo člověka ve světě: tím, že si uvědomíme fikce, kterými jsme se obklopili a mezi něž patří i náš antropocentrismus.

Galerie Klubovna se úspěšně věnuje vystavování zahraničních autorů už několik let a hodlá v tom pokračovat. Na konci července budou v rámci Severského bloku na programu výstavy estonské umělkyně Flo Kasearu a litevské skupiny anonymních umělců Cooltūristės. Soudě podle doposud nastavené latky, budou i tyto výstavy stát za pozornost.

Autorka je historička umění.

Nestori Syrjalä: eurocointoothbrushreindeerhideusbmemorycreditcardcardamomtrashbaglichensneaker.
Galerie Klubovna, Brno, 30. 5. – 12. 7. 2018.

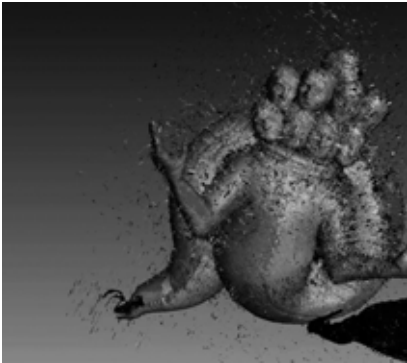


Cyklistická přilba na výstavě Nestori Syrjaläho. Foto Petra Willerthová

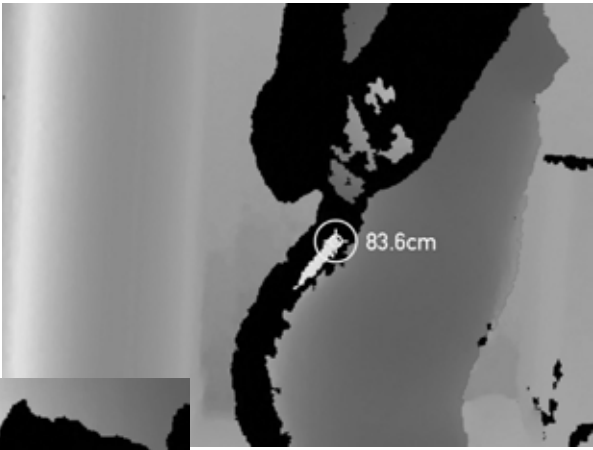
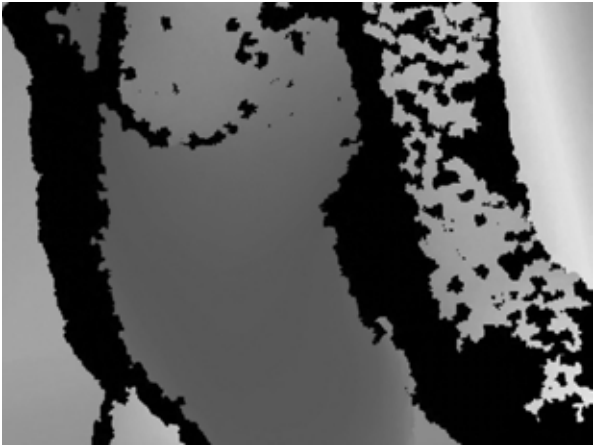
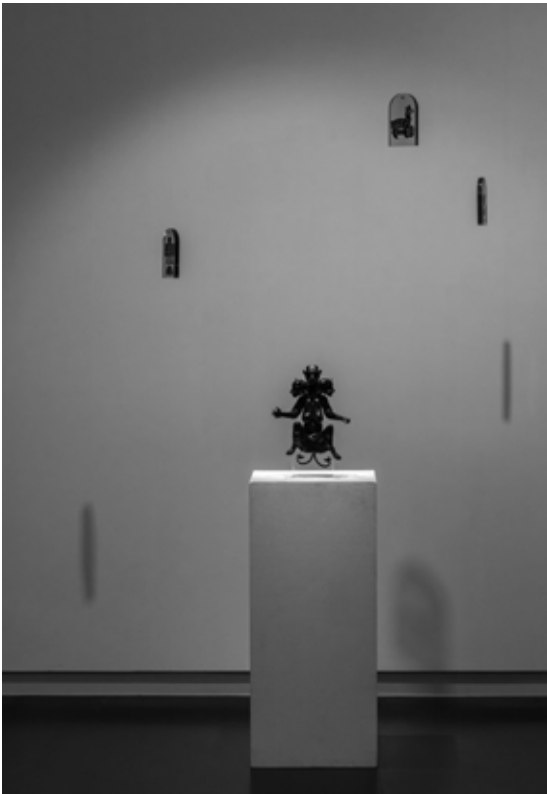


Morehshin Allahyari: She Who Sees the Unknown

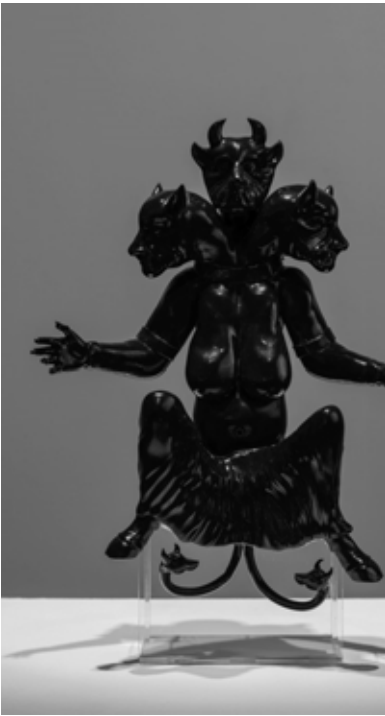
She Who Sees the Unknown je od roku 2017 probíhající projekt zaměřený na digitální kolonialismus a refiguraci jako feministickou a aktivistickou praxi, který jako výzkumné nástroje využívá 3D skenery a 3D tiskárny. Morehshin Allahyari zkoumá temné bohyně, ženské džiny a další nestvůry blízkovýchodního původu a za tradicemi a mýty hledá symbolické významy, což jí umožňuje promýšlet dopady kolonialismu a dalších forem současného útlaku. Využívá magického a poeticky spekulativního vyprávění, reappropriaci tradičních mytologií, techniky koláže, 3D skenování, 3D tisku a archivování.

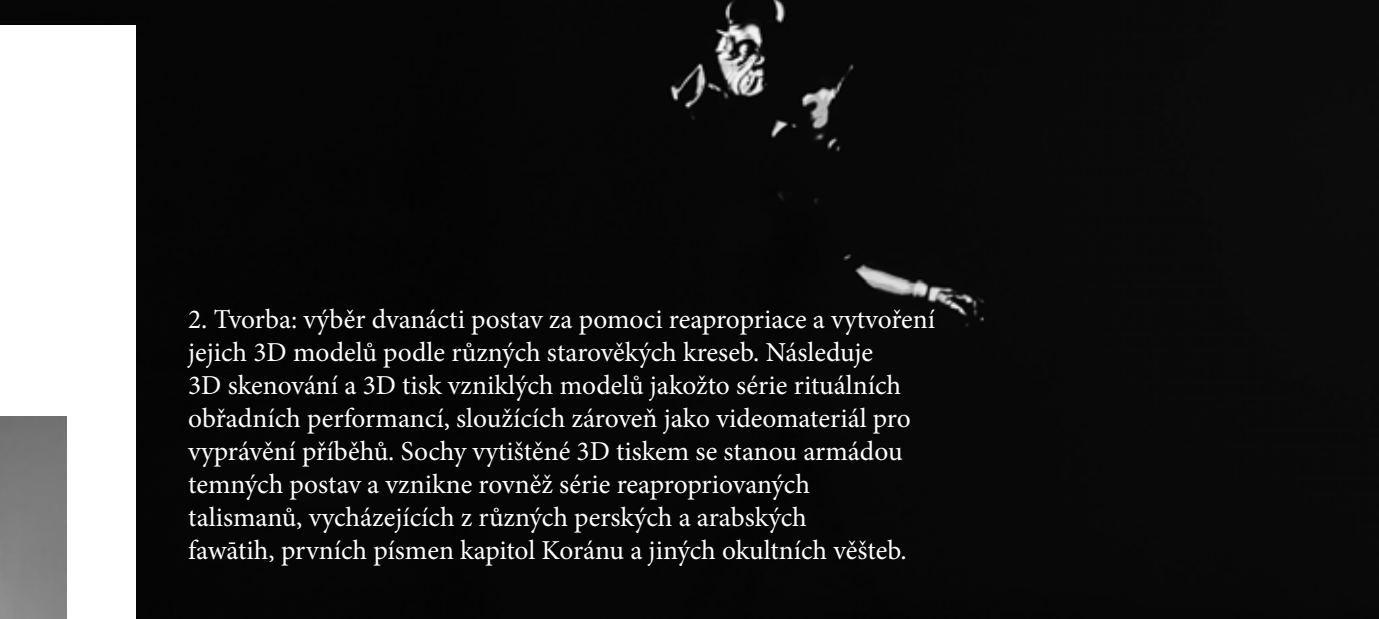
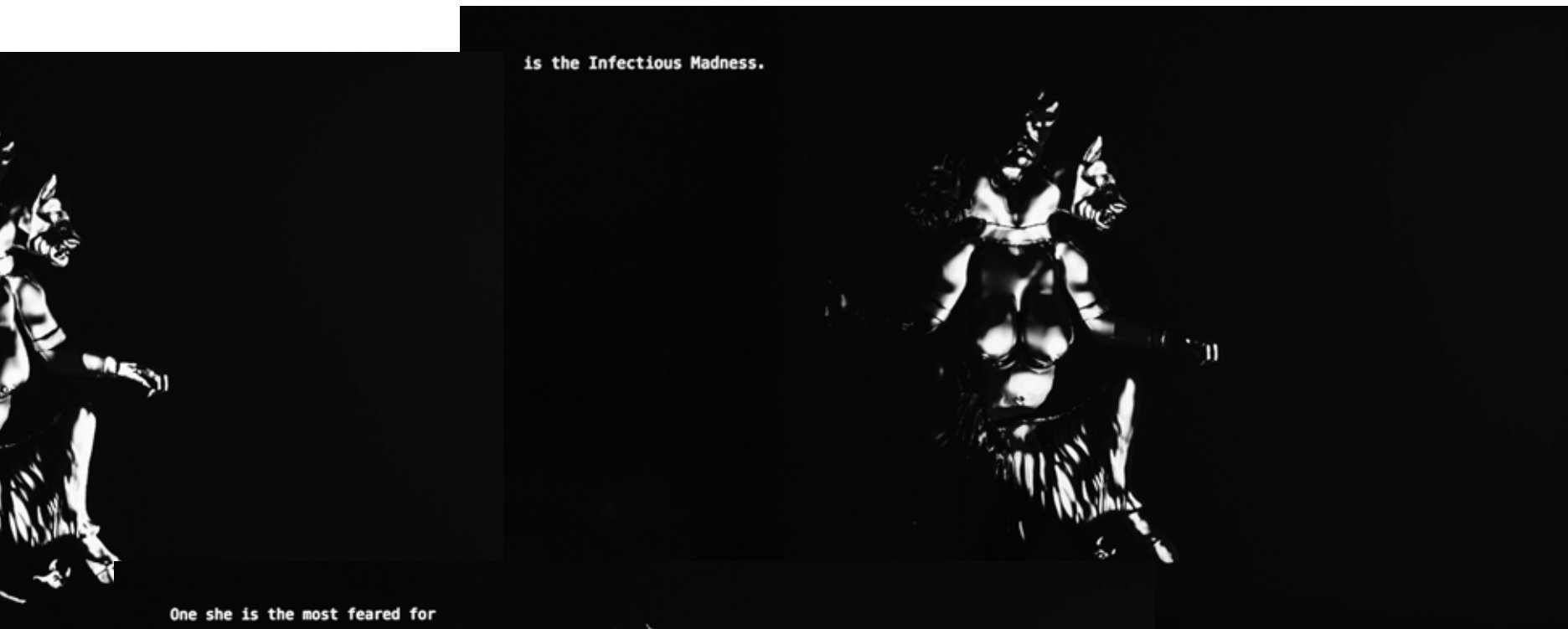


1. Archivace: zkoumání a shromažďování obrazového a textového materiálu k tématu. Archiv bude mít podobu fyzické knihovny či knihy (ve spolupráci s archeologem a iránským imámem) a zároveň bude k dispozici online.



3. Vyprávění: psaní svěbytného příběhu o každé postavě v podobě videoeseje/povídky. Text staví na původní superschopnosti konkrétního ženského džina, bohyně nebo monstra, ale propojuje ji s konkrétní podobou současného útlaku a kolonialismu.





2. Tvorba: výběr dvanácti postav za pomoci reappropriace a vytvoření jejich 3D modelů podle různých starověkých kreseb. Následuje 3D skenování a 3D tisk vzniklých modelů jakožto série rituálních obřadních performancí, sloužících zároveň jako videomateriál pro vyprávění příběhů. Sochy vytištěné 3D tiskem se stanou armádou temných postav a vznikne rovněž série reappropriovaných talismanů, vycházejících z různých perských a arabských fawātih, prvních písmen kapitol Koránu a jiných okultních věštek.



Morehshin Allahyari (nar. 1985) je umělkyně, aktivistka a kurátorka. Je držitelkou významného ocenění Leading global thinkers z roku 2016, které uděluje magazín Foreign Policy. Narodila se v Íránu a v roce 2007 se přestěhovala do Spojených států. Ve své tvorbě se věnuje politickým, sociálním a kulturním antagonismům, kterým čelíme každý den. O technologii přemýšlí jako o filosofické sadě nástrojů, která má reflektovat objekty, a také jako o poetickém prostředí dokumentace našich osobních a kolektivních životních bojů v 21. století. Je spoluautorkou knihy The 3D Additivist Cookbook (2016), kterou napsala se spisovatelem a umělcem Danielem Rourkem. Její rekonstrukce starých artefaktů zničených ISIS pod názvem Material Speculation: ISIS si získaly celosvětovou pozornost kurátorů, médií i veřejnosti.

<http://morehshin.com>

4. Ha'm-Neshini (společné sezení) a Fabulační stanoviště: série přátelských veřejných setkání a diskusí týkajících se výzkumu ve spolupráci s umělci a umělkyněmi, vědci a vědkyněmi a aktivistkami z Blízkého východu.

Odmítání, či afirmace řádu?

Označení „kritická teorie“ mělo kdysi akcentovat odmítnutí daného produkčního způsobu oproti afirmaci, jíž se vyznačuje teorie tradiční. Dnes se však může jedna podoba kritické teorie vůči pozdnímu kapitalismu stavět, zatímco jiná status quo fakticky udržuje. Dějiny se již neinterpretují jako neustálé pokusy vytrhnout jedince z podmínek nutnosti, ale jako boj o uznání.

ROMAN RAKOWSKI

Pojem kritická teorie je dnes přiřazován ke všem proudům, teoriím a humanitním vědám, které určitým způsobem problematizují daný řád věci a pokoušejí se jej napravit – od kulturních studií přes feminismus až po liberální politickou filosofii a její apel na spravedlnost. Na rozdíl od první generace kritické teorie není v těchto nových tendencích dodržována filosofická analýza podstaty a jevu. V mnoha případech je kritika zaměřena pouze na jevy samotné, čímž nevědomě přitakává stávajícímu řádu produkčního systému, pod nějž jsou tyto jevy subsumovány: nehledá se změna ve struktuře, která je soustavou podstat těchto jevů, nýbrž se pouze evidují různorodé popisy, „jak by to mělo být“, přičemž se zůstává v mezích diskursu analyzovaných jevů. Tato nevyhraněnost pak dovoluje manipulovat s pojmem kritická teorie ideologicky, protože nabízí pouze představu reformy namísto změny struktury.

Historizovat kritickou teorii

Tohle se však stalo i jiným pojmům politické, sociální či kulturní teorie. Připomeňme si osudy pojmů, jako jsou „ideologie“ (vymezení marxismu či liberálně-neutrální pojetí soustavy hodnot politické teorie) nebo „demokracie“ (demokracie sociální, radikální, křesťanská, deliberativní...), které jsou matoucí už jen tím, že je užívají protikladné tábory. Ovšem tak jako u každé geneze pojmů, také u kritické teorie lze dohledat původní program, který odrážel napětí doby. Původně tento pojem odkazoval na rozdíl mezi afirmací (jíž se vyznačuje tradiční teorie) a odmítnutím daného produkčního způsobu (kritická teorie). Dnes však v kritické teorii nalezneme jak odmítnutí pozdního kapitalismu, tak afirmaci liberálního politicko-ekonomického systému, což jedince, jenž se pokouší nahlédnout za svět jevů, značně mate.

Je tedy potřeba kritickou teorii historizovat. Subverzivní povaha kritické teorie zůstává už jen v představách jedinců z řad konzervativní reakce a neprogramově se vyjevuje s rostoucí krizí postdemokracie. Tato reakce volá po silnějším řádu, ve kterém (už) pro projevování „negativní“ lidské přirozenosti (existence neutrálního pohlaví, pozitivní diskriminace ve firmách či apel na genderovou lingvistiku) v uvolněném demokratickém systému není místo. Tato reakce je přesvědčená o tom, že původem všeho zla je kulturní levice ovlivněná neomarxismem frankfurtské školy (obzvláště pak židovstvím), která nemá jiný cíl než rozbít funkční řád, který drží na posledních reziduích osvědčené tradice (nerovnost mezi třídami, pohlavími a jedinci). Je škoda, že tak silnou důvěru v analýzu a praxi kritické teorii nepřipisuje ani teoretická levice. Zbrklému konzervatismu je však třeba přiznat, že kritická teorie první generace frankfurtské školy skutečně takto negativně působit mohla, protože stála doslova proti všemu: proti fašismu, proti režimům sovětského typu, proti liberálnímu kapitalismu, čímž automaticky sbírala odpůrce ve všech táborech (komunistický režim sedmdesátých let nevyjímaje; své kritiky dokonce našla u sociálních filosofů jako Jürgen Habermas či Axel Honneth, kteří na první generaci navazují).

Tato kritika však nevycházela z určité představy společnosti, jež by byla opakem všech společenských úpadků, které bylo možné po osvícenství sledovat. Šlo spíše o imanentní kritiku pokroku, jenž se prakticky od osvícenecké představy emancipace člověka neustále vzdaloval: namísto emancipace, zdá se, pokrok přinesl nové sofistikované formy panování jedince nad jedincem.

Moment vykoupení

Pokud bychom však chtěli určitou konstruktivní představu takové společnosti hledat,

nalezneme její latentní popis v romantismu Waltera Benjamina. Ten ve svém textu *O pojmu dějin* hovoří o Andělovi dějin (z Kleeho obrazu *Angelus Novus*), který je vichřicí vanoucí z ráje hnán nezadržitelně kupředu, přičemž je tváří obrácen do minulosti, jež se mu jeví jako jedná velká katastrofa (nikoli jako řetězec událostí). Metafora je popisem krize, která vedla k vzestupu fašismu. Pokusíme-li se však Benjaminův popis interpretovat, zjistíme, že v jeho teorii figuruje obávaná teologie, tedy židovský mesianismus. Benjamin tímto prvkem doplňuje historický materialismus tak, aby se stal konečně revolučním a mohl „vyzvat na souboj kohokoliv“. Mesianismus dává sílu revoluci momentem uvědomění, které není určeno nutností praxe: společnost nemusí projít všemi marxismem popisovanými peripetiemi dějin, může zatáhnout za brzdy, ještě než vlak projede všemi antagonismy, které vedou do konečné stanice utopická společnost.

Teologie je zde využita instrumentálně k oživení tehdy zvlgarizovaného materialismu II. a III. internacionály, který si držel monopol nad výkladem dějin. Benjaminova syntéza filosofie dějin a teologie navrácí praxi její tady a teď: stejně tak jako může židovský mesiáš kdykoliv vstoupit na jeviště dějin, lze se kdykoliv vykoupit revolucí, neboť v dějinách jsou pro změnu neustále otevřena zadní vrátka, jimiž může vykoupení (mesiáš) přijít. Ovšem metafora s příchodem mesiáše má smysl pouze ve vztahu ke světu sekulárnímu, v němž se nekritická apologie pokroku vulgárního materialismu nekontrolovatelně řítíla do propasti (určitou analogii nalezneme i dnes, kdy mýtus růstu neplodí blahobyť, ale třídní rozpory a radikální populismus).

Podle Benjamina je kolektivní změna podminěná radikálním pochopením minulosti. Jde o určitou hermeneutiku, která nahlíží na minulost a přítomnost kontinuálně a zároveň tento pohled doplňuje o utopický prvek lepšího světa, o prvek, který byl podstatou všech minulých bojů a proher – takže se de facto nejedná o návrat do společnosti Davidova království, ale o její syntézu s pokrokem. Základní požadavek k dosažení vítězství spočívá v nevyhnutelné potřebě interpretovat dějiny z pohledu utlačovaných a poražených (základ Benjaminovy kritiky pozitivistického dějepisectví, které dějiny píše pouze z pozic vítězů). Teologii, kterou Benjamin předkládá, lze interpretovat na základě výkladu dvou judaistických termínů: vzpomínání a vykoupení.

Benjamin poznamenává, že „existuje tajná úmluva mezi minulými pokoleními s pokolením naším.“ A dodává: „Pak jsme byli na zemi očekávání.“ Pokud si přejeme zůstat věrni historickému materialismu, tedy vnímat dějiny jako neustálý boj mezi utlačovanými a utlačovateli, nesmíme zapomínat na minulé tužby předešlých generací, na příkory, jež na nich bylo páčáno při naplňování cílů, za které bojovaly. „Nezní snad v hlasech, jimž nasloucháme, ozvěna toho, co již umlкло?“ Benjamin předkládá imperativ vykoupení, realizaci všech minulých tužeb. V podstatě hovoří o naplnění minulosti (v židovské tradici označováno pojmem tikkun). Zde ovšem nejde pouze o popis dějin, ale také o nápravu neúspěšné emancipace utlačovaných. Z toho důvodu nás s minulými generacemi spojuje tajná dohoda, která je tou slabou mesiášskou silou obsahující potenci změny.

Předpoklady kritické teorie

Z Benjaminova popisu krize a pokroku lze vyabstrahovat určité momenty, které se s částmi programu původní kritické teorie shodují, a tvoří tak podmínky, za nichž je možné se od tradiční teorie vůbec distancovat. Kritická teorie odmítá pozitivismus a jeho objektivismus, který popisuje holá

fakta a apeluje, aby se sociální teorie vzdaly dogmat, subjektivních a hodnotových výroků. Kritická teorie programově navazuje na marxismus, ve kterém je člověk utvářen praxí, je součástí společnosti, a tedy jeho poměr k ní je dialogický. Člověk se ve vztahu ke společnosti formuje a z tohoto důvodu je potřeba do světa zasahovat. To se však neobejde bez určitého hodnocení reality (opak pozitivistického dějepisectví). Vzdát se vědecké objektivitě znamená získat potenci změny ve společenské organizaci.

Tím kritická teorie navazuje na marxistickou analýzu ideologie, ve které je falešné vědomí stavěno do protikladu s vědou. Věda je zároveň podrobena kritice (metakritice). Jedná se o zmíněné rozdělení mezi tradiční a kritickou teorii. Tradiční teorie popisují stávající podmínky, aniž by došlo k uvědomění si toho, že lidský život je potřeba mimo jiné nietzscheovsky (pro)žít. V očích kritické teorie tak šlo o pouhý popis, který zpětně realitu určoval – pokud budeme jedince zkoumat jako atom, později jej za atom budeme také považovat, tvrdí Adorno. Z tohoto důvodu je v analýze preferována dialektika a totalizace. Společnost je uchopena jako celek, což je výsledkem subtilního abstraktního myšlení. To, jak jsme schopni rekonstruovat totalitu, zpětně určuje naše poznání parciálních částí společnosti a vice versa.

Z tohoto důvodu, na rozdíl od pozitivismu a naturalismu, nejde o faktický popis společnosti, ale spíše o zachycení logiky produkce a reprodukce této společnosti. Je tedy odmítnuta jednoduchá kauzalita, která dovoluje společnost popisovat obecnými zákony. Tuto inspiraci kritická teorie našla už u Karla Korsche, který kritizoval striktní oddělení vědomí od předmětu samotného, což zákonitě podle něj vedlo k dezinterpretaci relace mezi výrobními vztahy a společenským vědomím. Původní název kritické teorie zněl „materialistická teorie“, což vystihovalo skutečnost, že tato tradiční teorie byla artikulována za účelem naplnění osvícenecké emancipace člověka. Hlavním cílem bylo nalezení mostu mezi vyvrcholením německé klasické filosofie (zejména sociální filosofie v Hegelově díle) a rozvojem vědy a techniky moderního světa, jak tvrdí Marek Hrubec. Tím se mělo postupně dojít k materialistické teorii, která by ustanovila spravedlivou společenskou praxi s využitím právě vědy a techniky. Namísto toho zvítězil instrumentální rozum, který svět taylorizoval, proměnil jej na pouhé prostředky a cíle. Tato reifikace postupně expandovala do všech oblastí společenského života, což ustavilo logiku kultury pozdního kapitalismu (Fredric Jameson).

Předpoklad rozumnosti

Jak bylo ukázáno na Benjaminově pojetí vykoupení (ale nejen tam), kritická teorie v sobě ukrývala určitý emancipační prvek a překročení kapitalismu. Tento emancipační prvek je v současné (oficiální) kritické teorii postaven mimo analýzu ideologie, která implikovala uvědomění třídy. Namísto toho se předpokládá rozumné individuum, které povede racionální debatu o zákonech, jimiž se zohlední problematika (ne)uznání, což je podle současné kritické teorie hlavní problém liberalizované společnosti. Důraz se neklade na analýzu rozdílu mezi jevem a podstatou, ale na rozvoj liberálních institucí, tak aby pod tíhou debaty jednaly spravedlivě (což byl i původní liberální program teorie Johna Rawlse). V rámci kritické teorie tak dochází k určitému obratu k politické filosofii, která upustila od kritiky politické ekonomie. Současná liberální filosofie stojí v pozici legitimizace dohod, které se v liberální demokracii uzavřou, protože pro svou legitimitu potřebují politickou interpretaci. Nelze pak hovořit

Od kritické teorie k liberální filosofii

o odmítnutí liberalismu jako o epifenoménu produkčního způsobu, ale spíše o jeho afirmaci.

Rawls nachází příměří mezi konfliktem a kooperací: racionální bytosti se pod závojem nevědomí dohodnou, že nahodilost trhu nemůže předpokládat žádný subjekt. Tímto popisem se verifikuje myšlenka sociálního státu. To také problematizuje napětí mezi tím, „co je“ a „jak by to mělo být“, první je považováno za překonání analýzy ideologie a druhé je odsouzeno za provinění teleologismu na rozumných bytostech. Habermas Rawlsův myšlenkový experiment přenáší z individuální mysli do veřejného prostoru a skutečných podmínek a zároveň odmítá jak neutrální stát a procedurální pojetí demokracie, tak republikánskou teleologii a artikuluje normativní syntézu demokracie, která prostřednictvím deliberace chrání občanskou společnost nejen před požadavky státu, ale také před fiskálními požadavky trhu. Podle Habermase musí být nejprve prodiskutováno, jaké zájmy ve společnosti vůbec jsou, a až následně je lze artikulovat a posunout do politického systému. To předpokládá deliberativní model demokracie založený na logické diskusi s jasnými pravidly, ve kterých převládá takzvaná rozumnost. Jedině tak můžeme produkovat společenskou solidaritu.

Honnethova návaznost na spor mezi liberály a takzvanými komunitaristy se od Habermasova obratu k jazyku a ochraně veřejného mínění značně liší, ovšem stále odmítá původní projekt kritické teorie. Honneth hovoří o univerzálních podmínkách, ve kterých dojde k propojení teleologismu a neutrality státu tím způsobem, že boj o uznání uvnitř univerzálních pravidel umožní individuům prosazovat osobní teleologismus.

Jedinec je natolik rozumná bytost, že si zvolí taková pravidla, která všem jedincům dovolí sledovat jejich vlastní představu dobrého života. Uznání zde slouží rozvoji sociální spravedlnosti a solidarity. Tím se artikuluje zásadní rozdíl mezi současnou a původní kritickou teorií: dějiny se neinterpretují jako neustálé pokusy vytrhnout jedince z podmínek nutnosti, ale jako dějiny boje o uznání. Uznání je momentem emancipace.

Recepce v českém kontextu

Může se zdát problematické, že se příliš prosazuje apel na spravedlnost namísto toho, aby se poukazovalo na z fetišizovaný charakter pseudokonkrétnosti (Karel Kosík). Budeme-li se nadále držet Kosíkovy analýzy, lze tvrdit že „reálná existence a jevové formy skutečnosti, které se bezprostředně reprodukuji v hlavách vykonavatelů historicky podmíněné praxe jako soubor představ či kategorií běžného myšlení (...), jsou rozdílné a často protichůdné zákonu jevu, struktuře věci či vnitřnímu podstatnému jádru a jemu odpovídajícímu pojmu“. Jevy, které se stávají součástí každodenní praxe, se stávají naturalizovanou samozřejmostí, což je de facto z fetišizovaná praxe jedinců a jejich světa představ. Schází analýza demokracie jako součásti produkčního způsobu; příliš jsme oddělili demokracii od materiálních podmínek. V tom právě spočívá rozdíl mezi kritickými teoriemi: původní koncepce se pokoušela nahlédnout své postavení v rámci celého procesu produkce a svůj determinismus kriticky nahlédnout; další generace namísto toho kritizuje daný stav prostřednictvím idejí (demokracie a spravedlnosti) – stejně jako kritizovala první generace buržoazii.

Rezidua tohoto sporu se odrážejí také v současné české politické teorii, v níž se tvoří dva

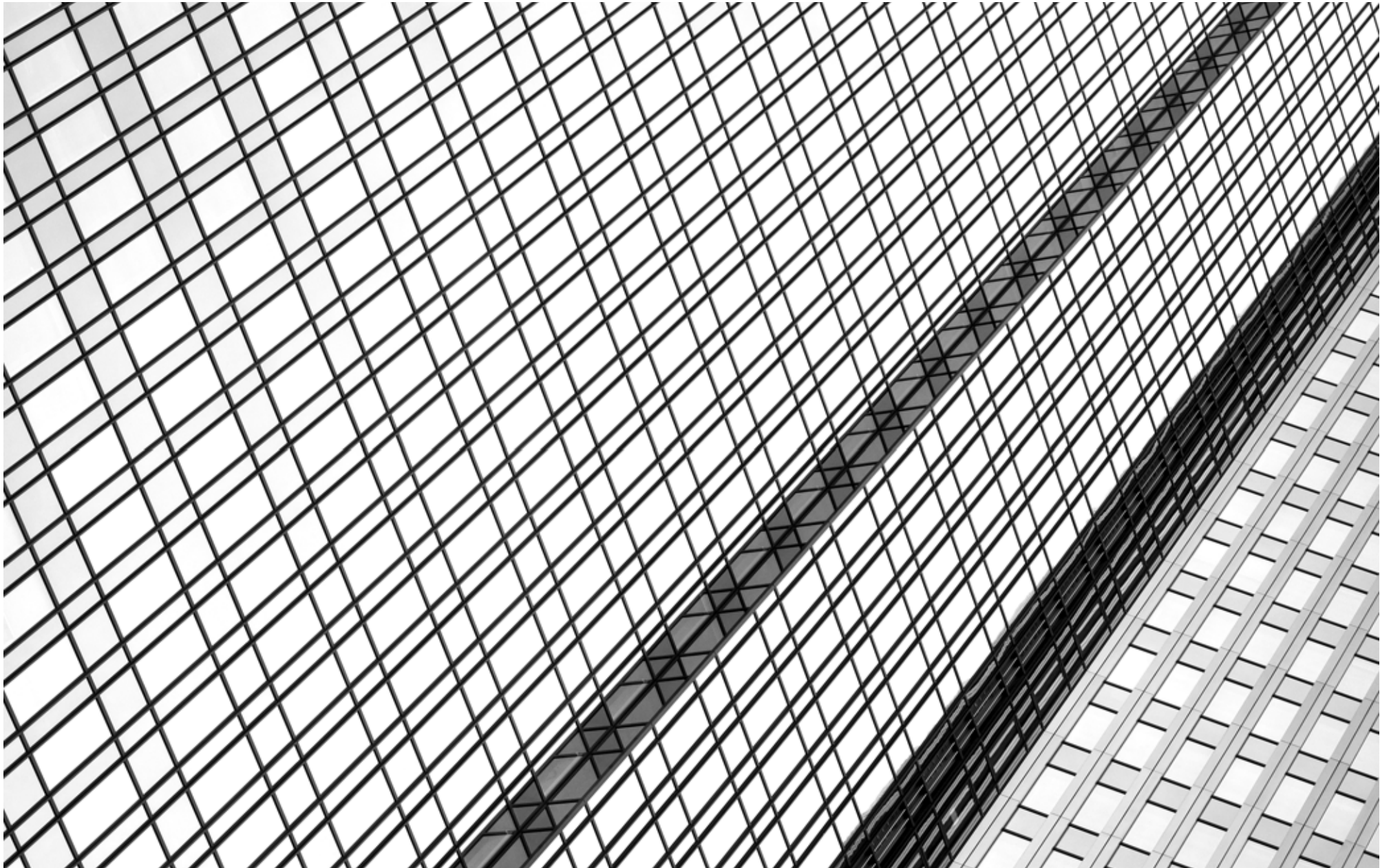
tábory. Ty si lze ilustrovat na recepci teorie zmíněného Karla Kosíka, u kterého můžeme najít podobná témata jako v kritické teorii (dokonce stejně jako kritická teorie navázal na analýzy Györgye Lukáče). Jeden tábor vyzdvihuje kritiku instrumentálního rozumu (Michael Hauser) a druhý u Kosíka reflektuje prvky boje o uznání (Marek Hrubec). Hauser vidí analogii kritické teorie v Kosíkově pojmu technického rozumu. Kosík pod tímto pojmem rozumí převrácení osvícenského rozumu v nerozum, což je analogické obsahu Adornovy a Horkheimerovy *Dialektiky osvícenství* (1944, česky 2009). Karteziánský subjekt se domnívá, že stanovuje měřítko racionality, ale ta mu je dána vnější skutečností. Vnitřní rozum je nahrazen rozumem vnějším a de facto to, co subjekt utvořil, jej zpětně ovlivňuje. Kosík dospívá k tezi, že je člověk prostřednictvím z fetišizované praxe manipulovatelným, a stává se tak karteziánským subjektem. Rozvoj instrumentálního rozumu však Hauser (inspirován Lukácsem) nachází v celé společnosti, respektive ve všech komodifikovaných oblastech. Hauser se domnívá, že východiskem je to, co provedl v *Kapitálu* Marx, který nehledal alternativy zboží, nýbrž provedl jeho demystifikaci, a že je potřeba popsat takové podmínky, za jakých se fetišismus rozplyne, jinými slovy: navrátit se k rozlišení mezi podstatou a jevem.

Ovšem analýza pseudokonkrétna je pro kritickou teorii pozdějších generací marginální. Hrubec, autor, který se u nás zasloužil o zprostředkování Honnethovy teorie uznání, interpretuje Kosíkovu dialektiku konkrétního prostřednictvím dvou momentů praxe: za prvé ovládnání přírody a zpředmětnění člověka, za druhé uskutečnění svobody díky uznání. Je potřeba najít soulad mezi zpředmětněním

práce a momentem svobody, ovšem proti tomu stojí absence neuznání, která nás od toho vzdaluje. Podmínkou spravedlivé společnosti je tedy moment uznání, který na společnost nenahlíží jako na totalitu, ale některé oblasti (jako je zbožní fetišismus) z teorie vylučuje.

Pokud bychom tedy mohli oficiální kritickou teorii považovat za reakci na dobu, v níž se artikuluje, nalezneme určitou korespondenci mezi historickými zlomy a zlomy v ní samotné. Jednoduchá chronologie témat vypadá takto: hledání mostu mezi idealismem a technikou (emancipace člověka), odmítnutí vědeckého objektivismu a kritika pokroku (reakce na pozitivismus, instrumentální rozum a vzestup fašismu), pesimismus a analýza porušeného života (reakce na exil a šok z liberální konzumní společnosti), odmítnutí paradigmatu práce a obrat k jazyku (afirmace egalitárního liberalismu a zastupitelské demokracie), deliberativní demokracie a expanze uznání (hledání východiska rozporu mezi teleologismem a neutralitou státu). Nabízí se otázka, zda tyto odlišné formy kritické teorie sdílejí něco totožného, ať už předmět zkoumání, metodu či původní meta-kritiku. Ovšem je potřeba zdůraznit, že první generace kritické teorie – navzdory dalším obrátům a afirmacím k liberalismu – stále rezonuje v dílech teoretiků, jako jsou Hans-Georg Backhaus, Helmut Reichelt, Alexander Kluge, Oskar Negt, Hans-Jürgen Krahl, Andrew Feenberg či John Abromeit. Do jisté míry můžeme považovat odvrát od kritiky politické ekonomie za symptom logiky pozdního kapitalismu, který se, jak tvrdí Jameson, neprojevuje pouze na poli kultury, ale také na poli teorie.

Autor je politický filosof.



Budova Deutsche Bank ve Frankfurtu nad Mohanem. Foto Dmitri Popov

Manuál revoluce

S Martinem Valentou o teoriích a praxích frankfurtské školy

Institut pro sociální výzkum, který se stal klíčovou institucí takzvané kritické teorie frankfurtské školy, prošel za dobu své existence bouřlivým vývojem. Jak se proměňovaly přístupy a oblasti zájmu jeho čelných představitelů? Jak se vztahovaly k poválečné německé situaci a hnutí roku 1968?

MATĚJ METELEC
LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Jak se v americkém exilu rozdělily myšlenkové cesty hlavních představitelů frankfurtské školy, tedy především dvojic Theodor Adorno – Max Horkheimer a Erich Fromm – Herbert Marcuse?

Ve třicátých letech byla frankfurtská škola synonymem Institutu pro sociální výzkum, který vedl Max Horkheimer. Ten nejprve poskytoval prostor zejména Erichu Frommovi, který rozvíjel uplatnění Freudových analýz na společenské skupiny a empirické výzkumy vyvracející Marxovo pojetí proletariátu a později analýzu autoritářství. Fromm měl jako jediný v institutu doživotní smlouvu. Teprve koncem třicátých let se Horkheimer přiklonil k Adornovi, který nebyl pracovníkem institutu. Fromm se orientoval na psychologický humanismus a směřoval

marxismu. To ale odmítl Horkheimer, který si od roku 1946 vytvářel s podporou americké okupační správy podmínky k návratu do Frankfurtu.

Co bylo důvodem toho, že Adorno s Horkheimerem proměnili pojmový aparát kritické teorie? Šlo skutečně jen o jakési mimikry radikálních levičáků? Lze spekulovat o vlivu mccarthismu, pro nějž byli marxističtí intelektuálové logicky první „na ráně“, nicméně Horkheimerovi se podařilo to, že institut měl být jedním z hlavních aktérů německé „převýchovy“. Americká okupační správa se podílela na jeho obnově. Horkheimer získal elitní akademické postavení, v roce 1951 se ve Frankfurtu stal rektorem. V padesátých letech se institut nepotýkal se sebemenšími konflikty v konzervativní adenauerovské éře. Naopak, když mladý Habermas přinášel koncem padesátých let prvky levicového aktivismu, příkladem budíž kampaň proti vyzbrojení bundeswehru atomovými zbraněmi, brzy byl propuštěn. Příznačné bylo, že Časopis pro sociální výzkum, v němž se od třicátých let tvarovala kritická teorie, obnoven ani nebyl. Nezdá se být přesné vysvětlovat myšlenkový obrat jen oportunistem. Horkheimer kritizoval poválečný imperiální komunismus Sovětského svazu, který měřeno marxistickým myšlením označoval za „hrůznou frašku“. Později psal o teistické emancipaci, ale i ve třicátých letech se zabýval schopenhauerovským idealismem. Nepřekvapovalo pak, když mu aktéři hnutí

levicové hnutí zklamalo kvůli „abstrakci dějin – ne praxe“.

U Marcuseho můžeme naopak sledovat skutečně myšlenkový, nikoli jen terminologický posun k problematice konzumu a kultury. Lze říci, že k tomuto posunu došel právě díky životu v Americe? To bych neřekl. Jednak měl k těmto tématům nakročeno již ve třicátých letech, jednak na něho měla zásadní vliv Dialektika osvícenství. Marcuseho hlavním teoretickým dílem je Eros a civilizace, které navazuje na Adornovu a Horkheimerovu knihu i na Frommova východiska. Marcuse se obrátil ke kultuře v nejobecnějším smyslu, respektive k člověku v éře technologické revoluce. Jeho hlavní tezí bylo, že v době, kdy část práce nutně k udržování civilizace může být automatizovaná, je třeba překročit existující hodnoty a normy a uvolnit jednotlivce z mocenských konstelací, když již nejsou civilizačně nezbytné.

Proč se guruem protestní levice v Americe, ale i v Evropě stal právě Marcuse?

Asi proto, že vlastně jako jediný setrval na pozicích institutu ze třicátých let. Marcuse i v šedesátých letech aktivně usiloval o společenskou změnu, o „transformativní praxi“, která tehdy scházela nejen Horkheimerovi, ale i Adornovi. Marcuse aktivistům v mém eseji Represivní tolerance dokonce přiznal nárok na násilí vůči existujícímu systému, který podle něho ohrožoval udržitelnost života principy neregulovaného výkonu a růstu. Označoval liberální kapitalismus za společenský projekt, který může být nahrazen jiným projektem, tak jako liberální kapitalismus nahradil předchozí společenské formace. V tom se lišil od Habermase, který zhruba ve stejné době označil Dutschkeho koncept subverzních akcí za levicový fašismus. Paradoxně to byl ale Habermas, kdo v polovině šedesátých let navracel do institutu občanský aktivismus. Marcuse zůstal s protestním hnutím v osobním kontaktu, i přes pokročilý věk jezdil z přednášky na přednášku a zprostředkoval německým aktivistům protestní techniky ze Spojených států.

Kam vlastně patřili v rámci poválečné situace v Německu a debatě o denacifikaci intelektuálové, jako byli Adorno a Horkheimer?

Měli být jednou z opor „převýchovy“. Počátkem padesátých let ovšem Adorno dospěl v empirických výzkumech k závěru, že napříč sociálními skupinami prochází negativní postoj k demokracii a přetrvává afinita k některým aspektům nacismu. Publikace v adenauerovském prostředí nepopulárních zjištění byla pozdržena o několik let, a když jen dílčí zveřejnění vyvolalo rozporuplné ohlasy, institut se začal raději věnovat podnikové sociologii. Na druhou stranu zmíněné Adornovy rozhlasové projevy bezesporu patřily k podstatným momentům v otevírání tabuizované minulosti. Zmínit ale lze i Horkheimerovu vazbu na Alexandra Mitscherlicha, psychoanalytika, který polemicky psal o potlačování tabuizované minulosti.

Adorno s Horkheimerem, ale i mladším Habermasem se postupně odvrátili od protestního hnutí roku 1968. Měli ale nějakou vlastní představu o tom, jak by tedy měl vypadat boj proti kapitalismu?

Neřekl bych, že Adorno s Horkheimerem po roce 1950 bojovali proti kapitalismu. Bojovníkem proti kapitalismu zůstával Marcuse. Specifický byl případ Habermase. Ten měl již od počátku šedesátých let konkrétní představu o emancipované společnosti. Jeho představa hnutí ale spíše odpovídala takzvaným novým sociálním hnutím sedmdesátých let

– vznikající občanské společnosti –, tedy spíše reformnímu než revolučnímu konceptu, kdy je dosahováno cílů prostřednictvím nástrojů občanských iniciativ. Habermas jako by revoluční hnutí 1968 předběhl, a i proto jím zůstal v letech 1967–69 nepochopen.

Pokud se zcela rozpadl vztah mezi hlavními osobnostmi frankfurtské školy a protestním hnutím (a to včetně Marcuseho), lze vůbec vysledovat jiný než odmítavý vztah nastupující generace městských guerill k frankfurtské škole a naopak?

U Marcuseho nikdy nedošlo k úplnému rozpadu vztahu k aktivismu. Hnutí od něho požadovalo nemožné – stanovit účinnou praxi v situaci, kdy většina společnosti radikální změnu odmítala. Nastupující generace aktivistů skutečně frankfurtskou školu už příliš nerecipovala. Orientovala se na úspěšné praktiky revoluce a na praktikující hnutí a guerilly. Typicky na Mao Ce-tunga, Che Guevaru, palestinská hnutí, jihoamerické guerilly a podobně. Vliv „praktiků“ lze zaznamenat od doby 1966–67. Poznámka na okraj: již v textech Subverzivní akce z roku 1963 se vyskytuje směrem k frankfurtské škole obava, že „mánie perfektní analýzy je výmluvou z jednání“. Po neúspěších roku 1968 se nejradičtější skupiny orientovaly jen na praktické revolucionáře. Fáze guerill ovšem odezněla během sedmdesátých let. Po zlomovém roce 1977 – německý podzim – se hnutí většinově přeorientovalo na reformní kódy a některé z teoretických vzorů se začaly vracet – například Fromm.

Můžeme tedy říci, že filosofové frankfurtské školy se dílem právem cítili protestním hnutím dezinterpretováni, kdežto radikální studenti zase etablovaným profesorům vyčítali, že nejsou schopni od teorie přejít k praxi?

Každý z intelektuálů frankfurtské školy měl trochu jiný vývoj. Neřekl bych, že třeba Marcuse se cítil být dezinterpretován. K určitému typu praxe zjevně přistoupil, těžko ale mohl poskytnout účinný manuál revoluce, když o ni společenský mainstream nestál. Habermas měl koncept jiné praxe – občanského nátlaku –, která se prosadila během sedmdesátých let. Horkheimer svůj postoj z dob Dialektiky osvícenství změnil. Nejsložitější to je u Adorna, u něhož je dnes těžké vyvozovat, jaká byla jeho skutečná pozice. Jistě ale nebyla tak konformní jako Horkheimerova.



Martin Valenta. Foto ustrcr.cz

k syntéze emancipace individuální a celospolečenské. Pro Adorna, a časem i Horkheimera, to znamenalo riziko přizpůsobení se společenské situaci. V roce 1939 Horkheimer institut rozpustil a společně s Adornem začal psát Dialektiku osvícenství. Znamenalo to trvalou roztržku s Frommem. Marcuse stál ve třicátých letech v pozadí. Po válce zastával pozici, že svět se dělí na sféru liberální demokracie a sovětského komunismu, který diskredituje marxismus. Požadoval, aby byl obnoven institut jako obhajoba nesovětského

napsali, že „rezignoval ohledně praxe, která transformuje společnost“.

Jen trochu odlišně se profiloval Adorno. Německou společnost tu a tam provokoval známými výroky typu „Je barbarské psát poezii po Osvětimí“. Zejména ale jeho rozhlasový proslov Výchova po Osvětimí nepřipomínal konformní pozici. Plédoval pro pedagogiku, která by vychovávala k „síle nepodílet se“ a vymýtila by barbarství, jež podle něj přetrvávalo na německém venkově. Ale jeho hlavní poválečné dílo Negativní dialektika

Martin Valenta (nar. 1980) působí jako odborný pracovník v Ústavu pro studium totalitních režimů. Doktorát získal na FSV UK v oboru moderní dějiny. O kritické teorii frankfurtské školy publikoval monografii Revoluce na pořadu dne (2011), společně s Františkem Stárkem napsal knihu Podzemní symfonie Plastic People (v tisku). V letech 2012–2014 vedl didaktický projekt Dějepis v 21. století.

Pravdu si každý vykládá jinak

Se Sašou Dlouhým o obyčejných životech uprchlíků

V druhé polovině května vstoupil do českých kin celovečerní dokument Bohu žel. Režisér Saša Dlouhý se v něm snaží o střízlivý pohled na šest velmi odlišných osudů migrantů. Může film změnit negativní postoj k běžencům v Česku?

ONDŘEJ ŠKRABAL

Váš dokumentární film sleduje osudy žadatelů o azyl. Zobrazujete přitom jen tu část jejich příběhu, která se odehrává v Česku, případně to, kam z Česka někteří z aktérů odcházejí. Neměl jste v plánu přidat i kontext jejich předchozích životních cest? Původně jsem chtěl točit prostě o cizincích, kteří u nás musí z různých důvodů žít, protože doma všechno ztratili. Jednoduše to navazovalo na mou dřívější práci: sledoval jsem českou rodinu, která se přestěhovala na čínské maloměsto kvůli obdivu ke všemu čínskému, nebo československé emigranty v zahraničí a podobně. O „uprchlické krizi“ se začalo mluvit až zhruba v létě 2015. Námět na Bohu žel jsem ale začal řešit ještě dříve. Tehdy by mě ještě nenapadlo, jak moc se dá téma migrace využít ve volbách. Nicméně vhodné postavy pro tento dokument jsem si začal vybírat v době, kdy byla válka v Sýrii v plném proudu. Statisíce lidí byly už dávno na útěku, ale většina Evropy to přehlížela, protože to prostě byla jen kulisa televizních zpráv u večere. Takže jsem pod vlivem těchto informací musel začít o pocitech lidí, co odněkud musí odejít, i mluvit.

Na filmu jste pracoval čtyři roky. Mezi místa, kde jste natáčel, patří mimo jiné Řecko, Gruzie, USA. Jak nákladné je dnes natočit takový dokument? Když budu nadneseně parafrázovat horlivé odpůrce vašeho filmu, kteří jej často ani neviděli: Kdo vás platí? Ke jmenovaným státům bych doplnil ještě Německo a Kanadu. S ohledem na zahraniční cesty, použitou techniku i délku natáčení se náklady na takový dokument pohybují v řádu milionů. Česká televize do natáčení vstoupila v posledním roce výroby a Fond kinematografie přispěl pro mě významnou částkou až po dokončení, když byl přesvědčen o přínosu projektu. Výrazně minoritně se na filmu podílel gruzínský koproducent. Přesto převážnou část nákladů nesu sám a finance jako producent zajišťuji ze svých jiných aktivit. Smlouvy mám se subjekty, které mají za povinnost je zveřejňovat. Při troše zvědavosti si každý může najít konkrétní čísla.

Je možné se dnes uživit tvorbou dokumentárních filmů?

Když točíte pořád, máte to štěstí, že vaše dokumenty mají zajištěn odběr, a vyznáváte asketický způsob života, tak možná ano. To není můj případ.

Ve filmu se v podstatě spoléháte na výpovědi jednotlivých aktérů. Nijak ale nezpochybňujete jejich tvrzení nebo důvody, proč museli opustit domov. Vyplatil se tento přístup? Šlo nám o takzvaně obyčejný život našich aktérů, nechtěli jsme z tématu ždímat obrázky uřezaných hlav a podobně, i když by to jistě šlo. Mám rád, když si divák při sledování neustále klade otázky. Takže i Bohu žel je asi náročnější na kritické myšlení. Chápu, že je jednodušší se bavit, dostat návod a na nic se neptat, nicméně i s tímto handicapem



Saša Dlouhý. Foto archiv FreeSam Production

dělám filmy. Vyžadují participaci diváka. Víím, že hodně lidí naštvu, ale třeba někoho dovedu k zamyšlení. Takto mě to baví a třeba to ani jinak neumím.

Nakolik jste vy sám svým aktérům uvěřil? Věřil jsem jim natolik, abych s nimi mohl několik let pracovat. Neřešil jsem, jestli jejich příběh je absolutní pravda, nebo pravda trochu přizpůsobená tomu, aby přežili. Kdyby šlo mně a mé rodině o život, a to z jakéhokoli důvodu, také se budu snažit zachránit a přežít. Do jednoho mě přesvědčili, že si místo v naší zemi naprosto zaslouží. Samozřejmě jsem vnímal a dokázal hodnotit to, co mi říkali do kamery, ale v rámci možností jsem se snažil točit spíš situace než mluvící hlavy.

Je možné porazit audiovizuálním dílem určitou netečnost vůči utrpení, způsobenou mediálními obrazy hrůz? Po internetu koluje spousta „zaručených“ videí. Je vůbec možné se dnes zabývat pravdivostí filmu? Dnes si pravdu každý vykládá jinak, což mám problém vysvětlit svým dětem. To ale neznamená, že bych měl rezignovat na to, co je podle mě správné. Navíc nikdo snad nežije zcela uzavřen ve virtuálním světě, každý se jde minimálně občas podívat do světa reálného.

Dva aktéři filmu Bohu žel jsou ze Sýrie, která se kvůli nekončící válce nachází v zřejmě bezprecedentní humanitární krizi. Máte díky nim představu, jak to v Sýrii vypadá?

Sýřanů znám hodně a informací o stavu jejich země mám dost. Ale nebyl jsem tam. Myslím, že skutečný stav Sýrie překonává moji představivost. Pohled našich médií, alespoň těch standardních a důvěryhodných, je asi v pořádku a shodný s tím, jak se o syrském konfliktu referuje ve vyspělém světě. Problém je spíš v naší otupělosti. Dokud se nikdo nezačne navážet do nás samotných, budou nás prostě víc zajímat televizní seriály než to, že Bašár al-Asad nejspíš vraždí obyvatelstvo své země.

Máte nějaký recept, jak někoho přinutit, aby se na film podíval, i když už dopředu ví, že bude odporovat jeho světonázoru? Jak byste takové lidi nalákal?

Recept opravdu nemám. Kdybych ho měl, netočím dokumenty, ale dělám marketéra, kterým se dnes daří. Netrápí mě nálepka sluníčkáře ani havloida, i když pořádně nevím, co si mám pod tím představit. Mou jedinou obranou proti útokům je zlehčení a nadsázka. Proto ten podtitul filmu „Tato země není vaše“ nebo hra na naší webové stránce.

Iráčan Ahmed byl ve své domovině úspěšným režisérem, díky vám už

u vaší společnosti freeSaM Production natočil také svůj nejnovější film.

O čem jeho snímky vypovídají, jak zobrazují realitu v Iráku a u nás?

Ahmedův film je natočený v duchu irácké filmové školy. Má svoji poetiku a styl. V Iráku točil o roztrhaných lidech na tržišti, tady o Arabech, kteří jsou vděční, že zde mohou žít a rozvíjet se. Při natáčení si před námi lidé občas i uplivovali, protože je nejspíš provokoval šátek Ahmedovy ženy Ayat. Ahmed je ale velice slušný a nechce urazit. Takže situace u nás samozřejmě vidí a vnímá, ale nechává si to pro sebe. I přes uměle vyvolanou hysterii to je pro něj u nás samozřejmě daleko přijatelnější než život v Bagdádu za současné situace.

Ahmedova žena Ayat v dokumentu říká, že nosit šátek je věc její volby. Jak se díváte na rozpor, který v sobě obsahuje respekt k náboženství, a fakt, že tradice v těchto zemích je poněkud šovinistická? Jak se tato vysokoškolsky vzdělaná žena dále vyrovnává s českou realitou?

Jedna z věcí, která mě u mého dokumentu mrzí, je to, že se mi nepodařilo Ayat více „rozmluvit“. Jít ven bez šátku je pro ni stejné jako pro moji ženu jít na večeri do restaurace v teplákách. U ní je šátek víc věcí tradice než náboženství. Na to ostatně naráží i název našeho filmu: lidé z našeho dokumentu totiž vůbec nelpí na nějakém náboženství a zabývají se úplně obyčejnými věcmi jako my.

Jediný příběh z filmu, který má dodnes „nedobrý“ konec, se týká Zuraba Nadiradzeho. Jak se jeho osud vyvíjí? Říkáte, že vám nejvíce přirostl k srdci. Pomáháte mu i dnes?

Zurab žádal v Česku o azyl vinou změn zákonů a protahování soudních řízení zhruba dvadvacet let, čímž se stal absolutním rekordmanem. Jednou za měsíc si na dvě minuty zavoláme, a až ho v osmdesáti letech pustí z gruzínského vězení, půjdeme společně poděkovat našim úřadům za to, že mu připravily adrenalinovou polovinu života.

Film Bohu žel možná nakonec daleko více vypovídá o nás, našich úřadech, našem přístupu k pomoci. Co jste se o Češích během natáčení dozvěděl?

Že snad nejsme zlí. Jenom nedůvěřiví, vyplášení a nesnášenliví. Asi kvůli strachu. A potom s námi může cvičit kdejaký blb, který nezná pojem stud.

Saša Dlouhý (nar. 1971) studia na FAMO Písek opustil před dokončením. K filmové tvorbě se dostal přes novinářskou činnost, ve které se věnuje především reportážím z kulturních událostí. Do dokumentu Trafačka – Chrám svobody (2011) tvořily jeho samostatné snímky hlavně přírodovědné dokumenty (Valdéz, ráj velryb, 2009; Azory pod hladinou, 2007). Jako kameraman je najímán pro natáčení podvodního prostředí. Od roku 2007 spolupracuje s Českou televizí. Jeho nejnovější snímek Bohu žel (2018) o osudech uprchlíků v Evropě měl premiéru v polovině května 2018.

JABLKO

Doněcký spisovatel Nikita Grigorov ve své povídce zachycuje impresivně a s využitím básnických obrazů život na východní Ukrajině. Popisuje atmosféru války, bídu i lidské tragédie, které na sebe válečná destrukce nabaluje.

*Came thro' the jaws of Death,
Back from the mouth of Hell*
Tennyson

V dějinách Krymské války jsou známy dva případy, v nichž britská armáda předvedla příkladnou statečnost. Oba se odehrály v průběhu Balaklavské bitvy, na konci října roku 1854.

Každé ráno tady je trošku japonské, ale především podzimní, bílé, jako rýžový papír, zbrázděný rozsypaným čajem holých větví.

Vzduch voní jablky a kouřem, ve výmolech na cestě se leskne voda, září stříbřité koňské kůže. Červené mundúry se rafinovaně rýmuji s uvadajícími podzimními stromy; černé huňaté čepice jsou jako spící havrani. V záhybech krymských roklí se ozvěna skotských vojenských dud rozléhá překvapeně a až příliš zněle – jako dlouhý vzlyk mladé dívky.

Velitel skotského pěšího pluku, generálmajor Colin Campbell, syn tesaře, připravuje své lidi na útok kozácké jízdy. Podle předpisů je má vyrovnat do čtyř řad, ale linie obrany je příliš široká, lidí je málo, a tak Campbell vydá rozkaz, aby se vojáci seřadili do dvou. Obrana se tím ztenčila, zato ale na každého útočícího kavaléristu zaručeně míří jedna puška.

Rusové se rýsují na obzoru jako chvějící se černá nit, pozvolna a ztěžka nabírají rychlost. Obnažené šavle se zlatavě lesknou v průzračném ranním vzduchu. Dusot koňských kopyt

houstne, už jsou slyšet povzbudivé výkřiky a opilé hulákání.

První salva. Obzor se zatáhne hustým šedivým dýmem a druhá řada musí střílet naslepo. Země se pod nohama začíná chvět, ranění koně pronikavě řehtají a lidé skučí bolestí.

Druhá salva. Skrz dým už lze rozeznat nejasné dlouhé a modré siluety.

Skotové střílí potřetí a generál Campbell zavelí: „Bodáky!“

Krev a smrt – říká Vasyl ukrajinsky – krev, špína a smrt. Vstoupili jsme do chudé, nuzné vísky, lidi tam nic neviděli. Bojí se života, bojí se všeho. Byli jsme i v Luhansku, – mává rukou, uhýbá pohledem.

Pak dlouho mlčí.

Po odmlce Vasyl pokračuje: Dříve jsem byl v předsednictvu mezinárodního výboru Ukrajinců. Mne si bradu, šeptá a narovnává si prsty. Pět, ano, pět let. Podíval jsem se tehdy do celého světa. Teď nemluví o Evropě; Latinská Amerika, Čína, Japonsko – byl jsem všude.

Mluvíme spolu už asi čtyřicet minut, za oknem je hluboký a modrý večer. Lvov, jedna ze starobyklých uliček v centru města. Byt ve zchátralém rakouském domě s typickým žlutým vnitroblokem. Je tu špína, hodně smetí, prázdné plastové lahve a zaprášené sloupce knih na podlaze. Ocitl jsem se tu náhodou na tři čtyři dny a zítra odjízdim.

Pak jsem pracoval v Kyjevě, pokračuje Vasyl, na dobrém místě ve státní správě. Koupil jsem si byt, měl jsem slušné oblečení, společenské postavení, musel jsem se podle toho chovat... Tady, podívej, hodí rukou za sebe, směrem k šatní skříni, na jejíchž pootevřených dvířkách visí na barevných plastových ramínkách dvě košile – modrá mřížkovaná a bílá s tenkými béžovými kostkami na ramenou.

Mluví o leccčem. O tom, že svůj kyjevský byt přenechal ženě a dceři (to se stává – pronesl upřeně do černého okna), o tom, že v hlavním městě není práce a že z mizerné výplaty vědeckého pracovníka národního parku – nic jiného se mu nepovedlo sehnat – se vyžít nedá, o tom, že nemá ani průkazku účastníka bojů, protože šel do války jako dobrovolník, ale to prý nic není, děkuje Bohu, že zůstal naživu a nezraněn, jen následky otřesu, úplná maličkost. Ukazuje mi drahé italské boty ze starých časů a vytahuje se svými vlivnými známými ve Státech a mezi lvovskou hudební bohémou. Takže teď jsem ve Lvově a hledám si práci, shrne Vasyl. Už se něco rýsuje, byl jsem na pohovoru, čekám.

Taky mu vyprávím o svém předchozím životě. Doněckem pochodují šiky špinavých vojáků, městem projíždějí tanky a vojenské nákladáky. U mého domu zalehli ostřelovači. Vozovku zatarasil bílý kamion, převrácený na bok. Od letiště doléhají výbuchy a rozechvívají okenní tabulky.

S otcem jsme odjížděli posledním kyjevským vlakem, to už ostřelovali nádraží, hned

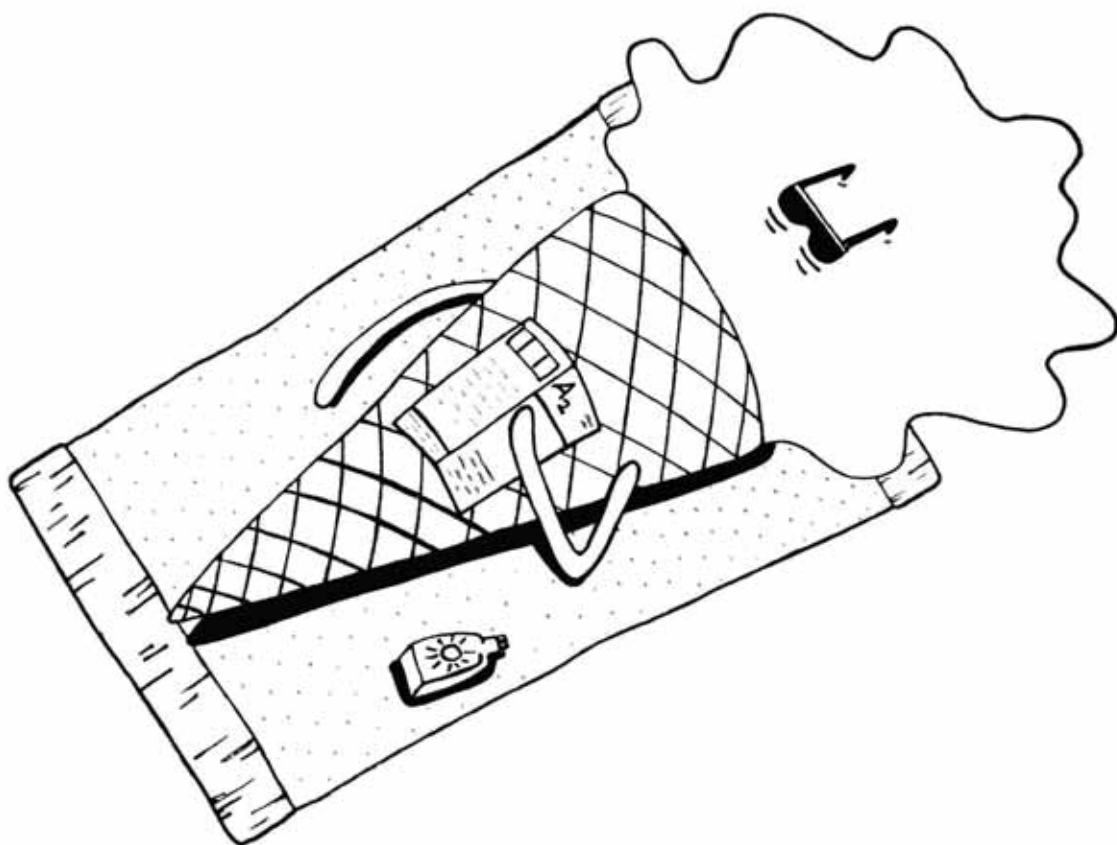
LÉTO s A2

K vodě již nikdy bez kvalitního čtíva.

Pořídte si roční předplatné Advojky během letních měsíců za 799 Kč. Jako dárek od nás obdržíte **KNIHU** od našich spřátelených nakladatelství a **TŘI** aktuální čísla pro Vašeho kamaráda či kamarádku.

Obdarujte tak nejen sebe.

Předplatné objednávejte na **distribuce@advojka.cz**



Nikita Grigorov



Robert Gibb: Tenká červená linie, 1881

u hlavní budovy zel obří kráter a mnoho menších škrábanců od střepin zanechalo stopy na zdech a stromech. V nádražní budově, na nástupištích a na železničních mostech jsou davy vojáků, ale nesmíte se na ně dívat – Čečenci na vás hned namíří zbraň. Vlak zdržují, dlouho se nic neděje, pak do vagónu naskočí dva (jsou vidět přes matné špinavé sklo). Jejich kroky nejsou slyšet, podlahu pokrývají koberce, ale řinčení samopalů rytmicky zesiluje. Rychle jsme nacpali doklady mezi opěrky sedadel – co když je budou chtít zabavit? Na stolku přede mnou leží blok, chtěl jsem si udělat pár poznámek o naší cestě, a teď v něm propiskou kreslím modrou a tučnou vertikálu modlitby. Otec sepal své bílé ruce přímo před mýma očima.

Pomalu prošli kolem nás, pozorně si přitom prohlédli každého cestujícího v našem společném voze. Dál... dál, přes celý vagón, k východu na druhé straně a vlak se nakonec rozjel.

Do londýnské redakce Timesů doručil expresní kurýr čerstvý článek Williama Russela, zvláštního zpravodaje z krymského válečného tažení. Russel nadšeně a barvitě líčil 93. skotský pěší pluk pod velením generála Campbella. Psal o vytrvalosti a chladnokrevnosti horalů, o tom, jak znamenitě odrazili útok nepřátelské kavalérie. It was the thin red line, tak popsal hrdiny Russel, tenká červená linie, která se naježila ocelí. Červená je barva skotských stejnokrojů, barva nebe za úsvitu v dáli, tam, kde se slévá se zemí, barva krve prolité za vítězství a vína vypitého na počest vítězství. Tenká jako Vasylovy rty. Pevně je sevřel, aby se mu nechvěly. Moc se mu chtělo plakat. Především si ode mě Vasyľ půjčil peníze, viděl, že v penězence skoro nic nezbylo, slíbil, že mi to dnes vrátí, ačkoli jsme oba věděli, že nevrátí.

Jeho rty byly stejně tenké jako linie obrany skotských pěšáků, nebyly však červené. Měly vybledlou zaprášenou oranžovou barvu, barvu, jakou mají cihlové ohrady kyjevských hřbitovů.

Musím projít širokou asfaltovou cestou, která rozlamuje hřbitov na dvě rozervané

poloviny, abych se dostal do svého baráku. Tenhle patrový pokřivený a sesedlý dům se špinavým a zanedbaným dvorkem a planou jabloní pod okny stojí hned za poslední řadou hrobů, poblíž obchodu s rituálními předměty a kolumbáriem. Je mrtvý; žít v něm je stejné jako být hořící třískou v otepi dříví promočeného lijákem. Na kilometry kolem je jen ticho a pivní plechovky, vlhká zelená pole, hořké kopečky, bílé či nachové slunce.

V zimě, v prosinci, jsem cítil velkou bolest, nedokázal jsem vstát z lůžka mnoho dnů. Moje máma byla u mě, ale mateřská láska se často bere příliš organicky, jako šustění javorového listí nebo vůně květin na parapetu nebo velké blikající hvězdy za jasné noci. Bez téhle lásky se nedá přežít, ale není v ní nic zázračného, nečekaného, zářivého, nic, co by dokázalo vzkřísit. Tentokrát mi máma nemohla pomoci. Mé síly stačily jen k tomu, abych ťukal do kláves začátky utrpených, mdlých zpráv na sociálních sítích, občas jsem něco snědl, hodně jsem spal ve snaze omezit vědomý život na nutné minimum.

Měl jsem jisté mlhavé pomyšlení na cestu do zahraničí, do Polska, zoufale jsem se chytil této myšlenky, těch neurčitých a křehkých ostrovů plánů, musím změnit prostředí, naučit se jazyk, musím něco dělat, nakonec musím aspoň vstát z postele. V Polsku žije můj blízký přítel, básník a filolog, požádal jsem ho, aby mi poslal několik dobrých učebnic: jazyk, literatura, dějepis. Oznámení o uložení zásilky přišlo nečekaně koncem prosince; předtím, než vám ho vydají, porovnájí obličej s fotografií v pasu, nikdo kromě mě by tyhle knihy vyzvednout nemohl.

Sotva si lze představit něco depresivnějšího než hlavní hřbitovní uličku v prokřehlém prosinci skoupém na sních. Pozitíří budou katolické Vánoce, řídký sníh nedbale posypal zem, ta však zůstala kluzká, holá a šedivá. Je zima. K metru je to daleko, do kopce, boty kloužou po náledí. Téměř žádní lidé, jen vypelichaní a promrzlí toulaví psi pendlující po krajnicích cest.

Na poště mi vydají obrovskou kartonovou krabici, polepenou lepicí páskou. Krabice

je těžká, v zimní bundě a se zásilkou vypadám jako čítanková trhovkyně z devatenáctého století, boty na šikmé cestě zase kloužou, obvykle se tudy nosí rakve, věnce, rýče, zatímco já nesu krabici s knihami.

Doma se ukazuje, že tam žádné knihy nejsou. Jablka, konzervy, vánoční pohlednice, teplé věci, panebože, vcházíme úzkými dveřmi, jdeme ke kuchyňskému stolu, vypadáme jako jeskynní lidé, kteří za temné a sychravé noci objevili náhodné ohniště. Před týdnem ve starobylém a překrásném Krakově elegantní ženské prsty ukazovaly na potřebnou polici, zatímco dlouhé mužské prsty z této police sundávaly čokoládovou bonboniéru nebo vlněné ponožky, v zásadě je celkem jedno, co přesně to bylo, podstatnější je to, že v bříšku každého takového prstu se ukrývalo teplo a chvění srdce a žádný chlad nebo led, žádná dlouhá a nepohodlná cesta nebyly s to jej vyvětrat či ochladit. Byl tu také malý anglicko-ruský slovník; můj přítel, básník a filolog, asi ve spěchu omylem přibalil jinou knihu. Usmál jsem se a otevřel slovník v půlce – anglická slova byla elegantní a štíhlá, zatímco ruská byla velká a neohrabaná. Stála seřazená do šiků proti sobě.

To ráno, kdy začal útok, Turci zanechali téměř bez boje všechny obranné reduty, odevzdali děla, která nyní Rusové na opačné straně údolí nakládali na fúry za účelem následující přepravy do zázemí. Lord Reglan, velitel spojeneckého expedičního korpusu v Krymu, zuřil. Vydal rozkaz lehké jezdecké brigádě, elitnímu útvaru, který byl tvořen výlučně mladými šlechtici, zaútočit na Rusy a získat děla zpět. Bylo to čiré šílenství, údolí bylo ze dvou stran otevřené ostřelování, protivníková armáda se nacházela v bojové pohotovosti.

Lord Lucan, velitel lehké jezdecké brigády, řekl, že není na výběr, musí poslechnout rozkaz, a pak lord Cardigan zavelel: „Do útoku! Kupředu!“ – a jako první se vrhl na nepřítele. Takhle jednoduše, kupředu a jenom kupředu, bez ohledu na strach a smrt, bez ohledu na bolest a zoufalství. Jenom kupředu a ať čest je tvým štítem, láska tvým brněním, Bůh tvým cílem, nechtě krása přebývá s tebou až

do konce. Nechtě smrt zůstane pouhým škrábancem, který zdobí zvláštním způsobem a dává smysl.

Útok lehké kavalérie byl pro Rusy zcela nečekaný. Britové se prohnali pod křížovou palbou, rozpárali Uralský kozácký pluk, vtrhli na baterie artilerie, rozprášili pěšáky a kanonýry.

Prosekali se zpět řadami ruské pěchoty, avšak v údolí je, oslabené, rozprášené, smetla dělová kanonáda z křídel. A tak zanechávali své mrtvé koně a utíkali nerovným podzimním údolím a vypadalo to stejně, jako když ruka prudce trhne za okraj ubrusu, červená jablka se vysypou z mísy a jedno se zakutálí pod mou židli.

Zvedám jej z podlahy, to jablko-jezdce, živého, nezraněného, vyuzeného kouřem a srdečním teplem, a podávám jej Vasylovi. Říkám mu ukrajinsky:

„Dejte si, pane Vasyle, na moje zdraví...“

16.–17. září 2017, Lvov

Z ruského originálu **Ataka l'jogkoj kavalerii. Kak jabloko pobedilo smert' v Krymu i na Donbasse** (Časopis Fokus, 19. 10. 2017) přeložil **Alexej Sevruk**.

Nikita Grigorov (ukrajinsky Mykyta Hryhorov; nar. 1994 v Doněcku) je ukrajinský spisovatel a básník. Vydal dvě knihy krátkých próz *Černobílá smlouva* (2012), *Skici ze života valounu* (2013). *Editorsky pripravil a přeložil antologii Poroda. Antolohija ukrajinskych avtorov Donbasu (Mateční hornina. Antologie ukrajinských autorů Donbasu, 2017). V letošním roce získal stipendium v rámci polského programu Gaude Polonia.*

Nová vláda a staré pořádky

Budoucnost Itálie v podivné koalici

Z bizarní koalice Hnutí 5 hvězd a Ligy zatím těží hlavně její pravicová a ostře xenofobní část. Při pohledu na složení italského parlamentu se zdá, že skutečná opozice už neexistuje a posunu politické scény k pravicovému populismu může zabránit jen veřejnost.

JAKUB HORŇÁČEK

Když 1. června napodruhé italský premiér Giuseppe Conte sestavil vládu, která týden poté dostala důvěru obou komor parlamentu, mnohým politikům se ulevilo. Na předčasných volbách měla zájem jen jediná strana, Liga, vedená Matteem Salviniem. Největší italské politické seskupení Hnutí 5 hvězd, které se nakonec s Ligou na koalici a sestavení kabinetu dohodlo, by z rychlého opakování voleb vytěžilo pravděpodobně jen několik mandátů navíc. Muselo by však čelit daleko silnějšímu tlaku dnešního partnera.

Rozkročení xenofobové

Matteo Salvini a jeho xenofobní Liga se dnes nacházejí v nejlepší možné situaci. Jsou ve vládě se zmateným amatérským partnerem, jehož přehmaty pravděpodobně zastřou hlubší vládní nedostatky. Současně je však Liga i největším subjektem v rámci středopravicové koalice, jejíž významné části – například strana bývalého premiéra Silvia Berlusconiho Do toho, Itálie! – jsou oficiálně v opozici. Středopravicové strany sice nemají v parlamentu většinu, Lize však tato strategie umožňuje rozkročit se nad elektorátem, který sahá od chudého pracujícího, jenž má plné zuby politiků a jejich prebend, až po velkopodnikatele, který má ulité miliony ve Švýcarsku a v průběhu poslední krize zbohatl.

Salvini si také osvojil taktiku permanentní volební kampaně. V rámci částečných komunálních voleb objížděl Itálii, a to dokonce i v den, kdy se hlasovalo o důvěře vládě, jejíž je členem, a na náměstích hlásal, že „pro uprchlíky skončily zlaté časy“. Liga samozřejmě kromě výlevů typu „námořní blokády“ a rozdmýchávání xenofobních nálad žádné řešení nemá a dostává se do rozporů, když například tvrdí, že chce snížit výdaje na uprchlíky, a současně slibuje vlnu vyhoštění neúspěšných žadatelů o azyl, což však náklady citelně zvyšuje.

Samozřejmě, že brojení proti migrantům je pro Ligu, a také část Hnutí 5 hvězd, užitečnou záminkou a významným ideologickým prvkem. Xenofobní nálady, na rozdíl od obtížně realizovatelných vládních slibů, státní rozpočet nic nestojí a dokáží mobilizovat významnou voličskou skupinu. To dobře ilustrovaly události kolem záchranářské lodě Aquarius, jež pomohla na širém moři šesti stovkám migrantů. Salvini z pozice ministra vnitra vyhlásil zákaz kotvení lodě v italských přístavech. Stalo se tak v neděli 8. června, kdy zrovna probíhalo hlasování v prvním kole komunálních voleb, takže gesto má nádech toho nejhoršího volebního cynismu. Ovšem fakticky Salvini žádný příkaz dát nemohl. Přístavy v Itálii spadají pod jurisdikci Ministerstva dopravy, v jehož čele je Danilo Toninelli, vysoký funkcionář Hnutí 5 hvězd. Naděje některých komentátorů a politiků, kteří doufali, že Hnutí 5 hvězd, jež má i silnou sociálně laděnou a progresivní sekci, bude korigovat Ligu, se ukázaly jako plané. Hnutí nejenže svému partnerovi ustoupilo, ale dokonce přenechalo bez debat celou scénu Salvinimu. Situace je o to vážnější, že tato jednostranná gesta dostávají Itálii do mezinárodní izolace. Reforma Dublinských dohod je v nedohlednu, o mechanismus relokací ztratilo zájem i Německo a posunutí faktické hranice do Afriky je nesmírně obtížné. Není však vyloučeno, že Liga se v tomto ohledu řídí přístupem „čím hůře, tím lépe“.

Třídně odlišná hnutí

Ačkoli právě migrační téma bylo v prvních dnech nové vlády zdaleka nejviditelnější, v dalších oblastech došlo k menším, ale přesto významným posunům. Celý koaliční pakt Hnutí 5 hvězd s Ligou stojí na prosazení hlavních programových tezí obou stran: zavedení dvou sazeb daně z příjmů (Liga) a nové časově neomezené dávky v nezaměstnanosti (H5H). Obě opatření jsou rozpočtově velice náročná, celkově by si mohla vyžádat až sto miliard eur, což je v současné situaci napjatých rozpočtů fakticky vyloučeno. Z programového prohlášení vlády je však patrné, že daňové úlevy pro nejbohatší by měly přijít hned (v Itálii v současnosti pět procent nejbohatších platí zhruba polovinu výnosu této daně, což se má změnit), zatímco nové dávky mají být zavedeny až po reformě úřadů práce, jež mají dohlížet na příjemce. Je tak docela možné, že vláda nevydrží dlouho a sociální opatření ani nestihne zavést.

Liga a Hnutí 5 hvězd mají sice jisté společné prvky, ale třídně jsou dost odlišné, což dobře ukazují i zmíněné vládní priority. Liga

se z regionálního hnutí stala celostátní stranou, ovšem její referenční třídou jsou především malí a střední podnikatelé z regionů severní a střední Itálie, z nichž mnozí pocítili důsledky krize. Liga zpracovala onen typický Berlusconiho populismus odpovídající heslu „bude dobře jako dříve“. Zajistí to hledání nepřítelů ve vlastních řadách, snížení daní a omezení kompetencí daňových úřadů. Hnutí 5 hvězd oproti tomu reprezentuje spíše chudé lidi na jihu a mladé, kterým italská společnost ani ekonomika nenabízí dobré výhledy. Je proto obtížné uvěřit tomu, že by Liga mohla Hnutí 5 hvězd s tak odlišným elektorátem přímo kanibalizovat, jak se obávají někteří politologové. Ovšem dnes má Liga ve vládě navrch a Salvini se stal faktickým nástupcem Berlusconiho v čele pravicového bloku. V současném parlamentu není žádná silná opozice a pravděpodobně ani příštích pár let nebude. Zda se Itálie posune směrem k orbánovskému Maďarsku, tak bude záležet jen a výlučně na opozici ve společnosti.

Autor je spolupracovník italského deníku IL Manifesto.



Matteo Salvini se stal faktickým nástupcem Silvia Berlusconiho v čele pravicového bloku. Foto Raffaele Masto

par avion

ZE ŠPANĚLSKOJAZYČNÉHO TISKU VYBRAL
MICHAL ŠPÍNA

EL NUEVO DIARIO

V souvislosti s represemi a státním násilím v Latinské Americe se v posledních letech mluvilo hlavně o Venezuele. V posledních týdnech však režim Nicoláse Madura velmi rychle předstihla Nikaragua, podle většiny statistik nejchudší země Střední Ameriky. Protesty proti vládě původně levicového prezidenta Daniela Ortegy trvají od poloviny dubna a při jejich potlačování přišlo za dva měsíce o život 145 lidí. Počet mrtvých už je tedy vyšší než při největších venezuelských demonstracích mezi dubnem a červnem loňského roku – nehledě na to, že oproti šestimilionové středoamerické zemi je Venezuela pětikrát lidnatější. Jeden z hlavních nikaragujských deníků El Nuevo Diario z 12. června přinesl souhrnný přehled o situaci pod titulkem „Nikaraguu sužuje násilí, obnovení dialogu v nedohlednu“. Násilnosti zachvátily nejen hlavní město Managua, ale i další města a obce. Na mnoha místech lidé budují barikády, aby zabránili v průjezdu především provládním paramilitárním jednotkám, které „se přesouvají nákladními auty a za noci střelí do všeho, co se

hýbe“. Protestujícím se podle deníku podařilo zablokovat okolo sedmdesáti procent silnic v zemi, v pondělí 11. června však začala na příkaz vlády operace, jejímž cílem je odstranění barikád i za cenu dalších obětí. Objevily se také případy vyhrožování domácím i zahraničním novinářům. Kvůli bezpečnostní situaci začaly některé aerolinky rušit své lety do země. Výsledky nepřinesla ani schůzka Daniela Ortegy s představiteli katolické církve. Biskup Silvio José Báez na ní prezidentovi vyčetl, že „výlučným používáním jazyka represe se vzdaluje od reality, prohlubuje politickou krizi i utrpení lidu a maří snahy o celonárodní dialog“.

CONFIDENCIAL

Oproti vleklé krizi ve Venezuele nevzbudil výbuch násilností v Nikaragui zdaleka takový zájem mezinárodního společenství. Generální tajemník Organizace amerických států Luis Almagro opakovaně odmítl označit Ortegovův režim za diktaturu (na rozdíl od Venezuely a Kuby); vyslovil se jen pro „posílení demokratických institucí“. Významná nikaragujská spisovatelka Gioconda Belli proto tajemníkovi adresovala otevřený dopis, který byl 7. června zveřejněn v elektronickém deníku Confidencial. „Chápu, že je pro vás těžké připustit, že z Daniela Ortegy, jednoho z devíti vůdců sandinistické revoluce, se stal diktátor,“ píše autorka, jež se díky revoluci mohla vrátit z mexického exilu a zapojit do veřejného života. Sama byla dlouhou členkou Sandinistické fronty národního

osvobození (FSLN), které se v roce 1979 podařilo svrhnout diktaturu klanu Somozů – i po téměř čtyřiceti letech se tak lídr FSLN Ortega těší v levicových kruzích určité prestiží. Spisovatelka upozorňuje nejen na násilnosti, ale také na postupnou koncentraci moci v rukou prezidenta a jeho manželky Rosario Murillové, která byla v lednu 2017 jmenována viceprezidentkou: „Daniel Ortega a jeho žena jsou stoupenci doktríny ‚účel světi prostředky‘ a my Nikaragujci to tvrdě zakoušíme (...) Kdo se postaví Ortegovi, dočká se pomluv a lživých obvinění všeho druhu. Já sama jsem byla na jednom nedávno zveřejněném videu označena za teroristku.“ Spisovatelka a aktivistka, která se věnuje také otázce postavení žen, připomíná i Ortegovův sexuální skandál: jeho nevlastní dcera ho obvinila ze sexuálního zneužívání od svých jedenácti let; Rosario Murillová se však „výměnou za podíl na moci“ postavila za svého manžela a proti své dceři.

EL PAÍS

Zatímco v Nikaragui umírají lidé pod palbou policie a paramilitárních skupin, v nedaleké Guatemale si trojciferný počet životů vyžádala živelná pohroma – v neděli 3. června v odpoledních hodinách vybuchla sopka Fuego, jeden ze čtyř činných vulkánů v zemi. Brzy po události začaly slít hlasy, podle nichž mohlo být obětí mnohem méně, kdyby státní složky reagovaly tak, jak měly. Kauze se nevešl i největší španělskojazyčný deník El País. V článku z 9. června píše o špatné spolupráci institucí,

které se navíc vzájemně obviňují ze selhání: Institutu seismologie, vulkanologie, meteorologie a hydrologie (Insivumeh) a Národního koordinátora pro redukci pohrom (Conred). Podle šéfa Insivumehu vydal úřad svá hlášení o vulkanické činnosti včas, ale na Conredu je špatně četli; vedoucí Conredu namítá, že „varování nebylo explicitní a nebylo z něj jasné, kam až by mohl dosáhnout proud lávy“. Oba ředitelé jsou dosud ve funkci a zřejmě je zatím jen to, že evakuace měly proběhnout dříve a ve větším rozsahu. Následujícího dne vyšla reportáž Jacoba Garcíi, zpravodaje listu pro Mexiko a Střední Ameriku, nadepsaná titulkem „Guatemala: sopka jen pro chudé“. **Autor upozorňuje na skutečnost, že mezi 109 potvrzenými oběťmi a dvěma sty pohřšovanými jsou především obyčejní venkované, zatímco hosté luxusního hotelu byli evakuováni už po dopoledním brunchi, a to „v dokonalém pořádku: více než sto hostů sbalilo své kufry, odhlásili se na recepci, pořídili poslední selfie a ty, kteří tu nebyli vlastním vozem, odvezl do náhradního hotelu autokar“.** Po nich odjeli i zaměstnanci. Láva zaplavila rekreační komplex v 15 hodin, kdy už byl zcela prázdný. Evelyn Gonzálezová, ředitelka hotelu, která zachránila tři sta životů, říká, že zkrátka použila zdravý rozum: „Neměli jsme žádné informace pro privilegované, žádné exkluzivní varovné telefonáty. Byli jsme ve střehu od chvíle, kdy nám v šest ráno přišlo pravidelné hlášení Insivumehu. Jejich upozornění jsou veřejně dostupná a dostáváme je každých pár hodin, tak jako všichni.“ Mnozí venkované však do poslední chvíle nevěděli nic.

Jak se prokličkovat z kapitalismu

Adornova destruktivní filosofie sportu

Kritická teorie jedné z hlavních postav frankfurtské školy nahlíží sport jako zkázonosný výtvar masové kultury. Zároveň v něm ale překvapivě vidí utopický moment, jak zažít svět bez panství směnné hodnoty.

VOJTĚCH ONDRÁČEK

„Dokonale osvícená země však září ve znamení triumfálního neštěstí.“ Tato věta dokonale vystihuje atmosféru na zaplněných náměstích, před televizními obrazovkami i na stadionu, kde se všichni smiřují s prohrou národní reprezentace ve finále sportovní události. Stačí vzpomenout na traumatickou prohru českých fotbalistů s Řeckem v semifinále mistrovství Evropy. Jenže úvodní citace není ničím jiným než úvodní myšlenkou legendární *Dialektiky osvícenství* (1944, česky 2009) Maxe Horkheimera a Theodora Adorna. I když jejich opus magnum nemá zdánlivě nic společného se sentimentální nostalgii sportovního fanouškovství, paradoxně se imanentního charakteru sportu dotýká mnohem více, než autoři mohli vůbec domyslet. Druhý jmenovaný měl přitom ke kulatému nesmyslu mnohem blíže, než se má (nejen) v intelektuálních kruzích obvykle za to.

Dialektika sportovního osvícenství

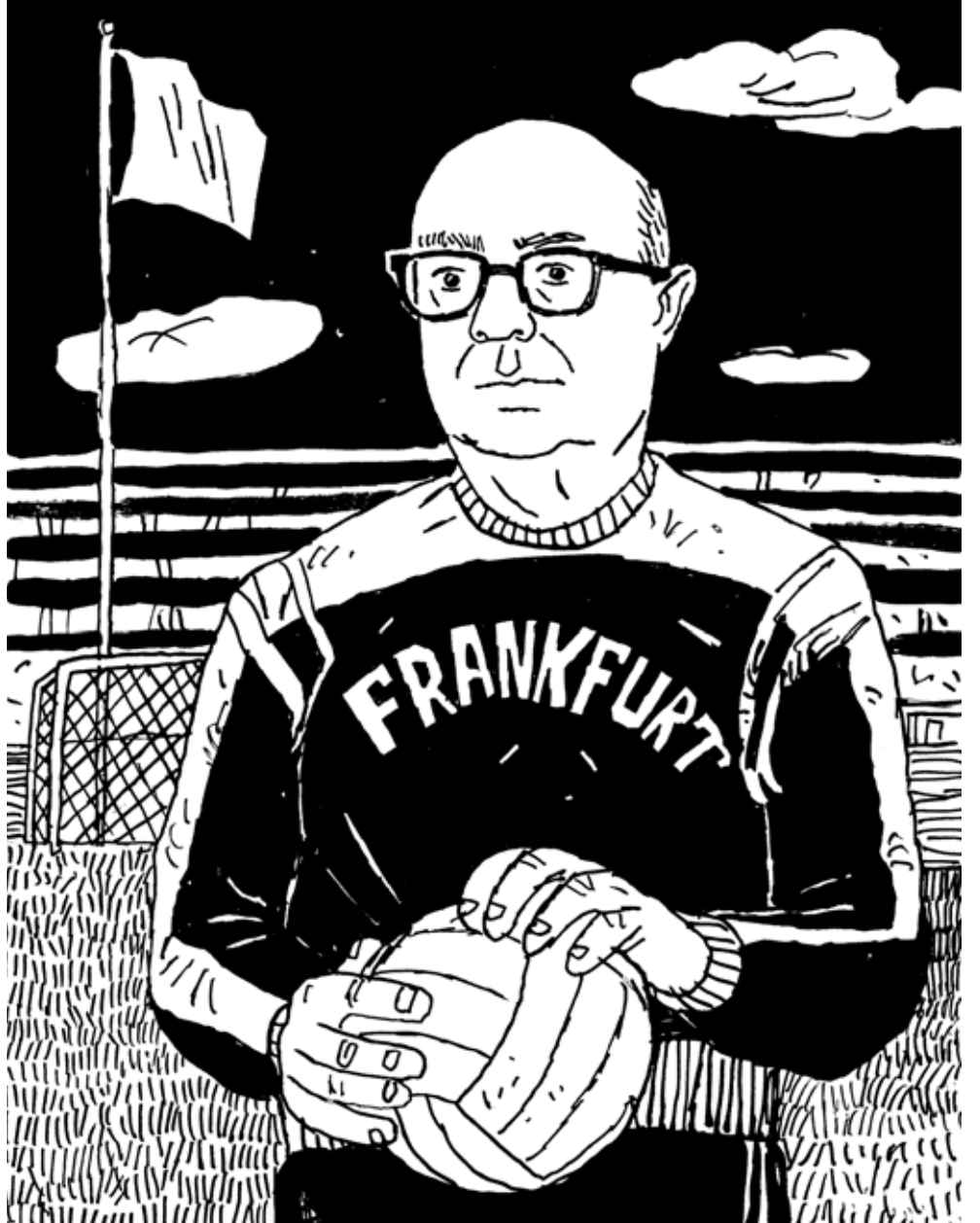
„Pokud bychom shrnuli nejdůležitější trendy dnešní kultury, bylo by těžké najít kategorii těhotnější než sport,“ napsal Adorno v díle *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft* před třiašedesáti roky. Tehdy mohl jen stěží tušit, jak závažné sledovanosti dosáhnou jím tolik kritizovaná masová média právě díky sportu: například před čtyřmi roky viděla alespoň jednu minutu finálového klání fotbalového šampionátu v Brazílii miliarda diváků. Přesto má Adorno pověst těžkotonážního intelektuála, který by si o sport ani kolo neopřel.

Sportem byl, pokud je známo, nepoznamenan i v každodenním životě. Jeho smrtelné srdeční selhání při vycházce v Alpách v roce 1969 rozhodně nebylo důsledkem vášnivého vysokohorského trekování. Svě mládí nestrávil s balónem na plácku za barákem, ale spíše za klavírem. Není divu, že více než polovinu svého díla věnoval právě hudbě, kdežto sportu pouze několik sporadických řádek. Přesto je právě on některými autory považován za jednoho z pionýrů akademického zkoumání sportu.

Nejrozsáhlejší poznámku věnoval sportu v reakci na Thorsteina Veblena. Americký teoretik zahálčivé třídy považoval sport za přehlížený sociální fenomén, který ve skutečnosti slouží jako společenská fasáda. Viděl za ní sféru animálního predátorství, které v člověku oživuje sadistické a násilné choutky. Adorno vše kvituje, včetně Veblenovy definice sportu jako pseudoaktivity, při níž lidé upouštějí nashromážděnou energii tak bezvýznamnou činností, jako je kopání do míče dvaadvaceti lidmi najednou, navíc prováděné s neskonale vážností. Adornovi, který hledal odpověď na selhání emancipačních snah lidstva, musely takové teze rezonovat. Proletářská revoluce k barikádám nedošla, protože dělnická třída to vzala přes fotbalové šestnáctky.

Přesto ale Veblen zůstává v Adornových očích pouhým konzervativním reakcionářem, který predátorskou afinitu sportu považoval za návrat do předmoderních archaických dob. Adorno, věrný své metodě negativní dialektiky, objevil i druhou stranu sportovní násilnosti, když mluví o masochistické stránce sportu. „Moderní sporty se zdají navracet tělu některé funkce, o které ho připravily stroje. Ale dělají to jen proto, aby vytrénovaly lidi k ještě ochotnější službě strojům. Sporty tudíž patří do oblasti nesvobody, ani nezáleží na tom, kde jsou organizovány,“ vysvětluje Adorno s tím, že sport je ryze moderní záležitost.

Sebetřízníci se amatérští běžci a cyklisté dnešních dnů jeho tvrzení beze zbytku naplňují. Posedlost kvantifikovanou výkonností ukazuje, že ze stroje se nestal dobrý sluha, ale nový pán. Přesně tak Adorno s Horkheimerem analyzovali nepovedené osvícenství. Sebezáchovný cíl ovládnout přírodu rozumem, abychom si zajistili přežití, se nakonec zvrhl v panství člověka nad člověkem. Právě ve sportu



Adorno má pověst těžkotonážního intelektuála, který by si o sport ani kolo neopřel. Ilustrace Alexey Klyuykov

jsme svědky racionálního ovládnutí naší tělesnosti, a to nikoli z pudu sebezáchovy, ale kvůli neužitečné zábavě, kterou přitom bereme smrtelně vážně.

Liga mistrů směnné hodnoty

Na takové pojetí navazuje i francouzský sociolog Jean-Marie Brohm, který bývá označován za sportovního neoadornovce. Ve své knize *Sport: A Prison of Measured Time* (Sport. Věznice měřeného času, 1989) definuje sport jako zcela specifický způsob, jak se v kapitalismu vztahujeme k vlastnímu tělu. V kolektivní halucinaci sportem naše těla adorujeme, fantazírujeme o nich a zároveň je individuálně zakoušíme jako objekty, které nám slouží coby mechanické stroje k naplnění étosu tvrdé práce s maximálním výkonem. Jinými slovy navázání na Adornovu kritiku sportu, v jehož rámci subjekt manifestuje sám sebe nevědomou imitací kapitalistických pořádků. Ona predátorská soutěživost ve sportu není potom ničím jiným než prostoupením našeho volného času dalším druhem práce. Nehynoucí obdiv k Jágrově dřině v zátěžové vestě během hokejového tréninku nebo legendární historky o tom, jak Pavel Nedvěd zůstával dlouho po tréninku na trávníku, aby piloval své fotbalové dovednosti, jsou čirou manifestací maximalizace pracovního výkonu za hranicemi možnosti.

Příčinu sportovní imitace světa práce Adorno spatřoval ve zmizení difference mezi kulturní a ekonomickou sférou: kulturní produkce se sama stala výrobou. Celý svět prostoupila směnná hodnota, která anihiluje kvalitativní rozdíly a nahrazuje je kvantifikovatelnou stejností. Proto už dnes málokdo připadá divné, že v moderním fotbalu existuje hráčský trh, na němž se s lidmi obchoduje jako se zbožím. Svoji průběžnou hodnotu si fotbalisté mohou

denně kontrolovat například na stránkách transfermarkt.com. Adornova hyperbolizovaná kritika se tak po padesáti letech stává až neuvěřitelnou skutečností, když Brazilec Neymar přestupuje mezi dvěma fotbalovými kluby za částku přesahující 220 milionů eur.

Zahrát si bez kapitálu

Zdá se, že sport není ničím jiným než lístkem do dystopické budoucnosti kapitalistické totality (pokud v ní ovšem už nežijeme). Sociolog kultury David Inglis ale upozorňuje, že Adornova zdánlivě nemilosrdná kritika je neodmyslitelná od stylu jeho psaní, založeného na ironii. Účelem širavé kritiky je z tohoto hlediska politická intervence, jež nás má vytrhnout ze schematického uvažování o sportu jako něčem nepodstatném, nepolitickém, co leží mimo každodenní svět kapitalistické dominance. Inglis usvědčuje již zmiňovaného Brohma, že se nechal lapit do Adornem nastražené pasti, takže svou kritikou sportu bez špetky ironie rozehrál intelektuální klauniádu, v níž je smrtelně vážná kritika nakonec docela k smíchu.

Nejde ale pouze o ironii. Adorno se v *Estetické teorii* (1970, česky 1997) vrací i k interní logice sportu jako dimenzi hraní, která povznáší život nad kontext bezprostřední ekonomické praxe a příčinného jednání. V tom vidí originální esenci hry, která může být výzvou společenskému statu quo. Ve své podstatě je sport hra kombinující vitalitu a nezaujatost, vážnost i neužitečnost. Vytváří společenskou polemiku vůči institucím a agendám, které sport organizují, zprostředkovávají a komodifikují, protože na hřišti se řídí pouze vlastní logikou. Jenže milovník dialektiky Adorno by zřejmě ironicky připomněl, že nakonec i onu polemiku zprostředkovává spektakl kulturního průmyslu.

Autor je sociolog a publicista.

Adorno a pražské jaro 1968

Protestní studentské hnutí a věž ze slonoviny

Vzájemný vztah Theodora Adorna a západního protestního hnutí z roku 1968 je často tematizován. Adorno je přitom často nahlížen jako někdo, kdo radikální teorii nebyl schopen doplnit stejně radikální politickou praxí. Následující text tento náhled zpochybňuje a zároveň se domýšlí, jak by Adorno reagoval, kdyby uspělo pražské jaro.

MICHAEL HAUSER

Když Theodoru Adornovi v roce 1969 redaktor týdeníku Spiegel položil přímou otázku „Co dělat?“, filosof odpověděl: „Nevím. Mohu jen beze všech ohledů analyzovat, co existuje“ (rozhovor *Nebojte se věže ze slonoviny*). V době nabitě revolučním entusiasmem roku 1968 se vyznává z pesimismu, negativity a pochybností. V protestním studentském hnutí spatřuje pseudoaktivismus, jehož huráoptimismus má překříčet „objektivní pochybnosti“ o reálné možnosti společenské změny. Akce, demonstrace, stávky jsou podle něho v tehdejší situaci odsouzeny ke krachu. Vyvolávají psychologický pocit revolučnosti, ale nepřinesou společnost osvobozenou od kapitalismu a panství a jejich následky mohou být přesným opakem toho, co si od nich „akcionisté“ slibují. Adorno prorokuje, že Baudelairův pojem „věž ze slonoviny“ má před sebou lepší časy. V článku *Rezignace* pak pojímá aktivitu protestního studentského hnutí jako kreslení východu na obvodové zdi společenského systému, z něhož žádná cesta ven momentálně nevede.

Revoluce naslepo

Adorno netvrdí, že všechny akce protestního hnutí roku 1968 jsou pseudoaktivitou. Zastal se například studentské blokády budovy Springer Presse a zapojil se do protestu proti přijetí zákonů o „nouzovém stavu“, které omezovaly demokracii. Vystupoval v rozhlase a televizi a otevřeně hovořil o problémech tehdejší německé společnosti. Na rozdíl od svého soupevníka Maxe Horkheimera odsoudil americkou invazi do Vietnamu. Ve své věži ze slonoviny se tedy veřejně angažoval více než většina společenských vědců dvacátého století a srovnatelně s činností dnešního politického aktivisty.

Podle Adorna se pseudoaktivita neopírá o teoretickou analýzu dané situace, a proto působí instinktivně a naslepo. Její hlavní motivací je psychologické uspokojení subjektu a cílem je samotná aktivita, která vyvolává pocit revolučnosti, jež má de facto konzumní charakter (užijme si revoluci!). Pseudoaktivista projevuje nenávisť vůči všemu, co brání „spontánní“ aktivitě jedince nebo komuny, a chce to z kořene vyvrátit. V prostředí berlínské Kommune 2 se tento postoj vyjadřoval takto: „K čemu nám je starý Adorno s jeho teorií, která se nám hnusí, protože neříká nic o tom, jak nejlépe zapálit tuhle posranou univerzitu...“

Adorno souhlasí s Jürgenem Habermasem, který mluví o levicovém fašismu radikálních studentů. Fašismus je to proto, že změna společnosti údajně záleží už jen na vůli dostatečného množství aktérů. Počinání radikálních studentů má v sobě fašistický voluntarismus, který nezná etické nebo institucionální ohledy. Vyjadřuje pohrdlivou přezíravost k demokratickým institucím. Radikální studenti se pouštějí do dobrodružných násilných akcí, které mají probudit společenské síly nepřátelské právnímu státu.

Není to přitom tak, že by Adorno odsuzoval násilí jako takové. V systémech, jako bylo nacistické Německo nebo řecká vojenská diktatura (1967–1974), je násilí oprávněným prostředkem politického odporu. V právním státě je však levicové násilí nesmyslné a posiluje konzervativní tendence, které chtělo vymýtit. Adorno předpovídal, že protestující studenti po svém neúspěchu upadnou do celkové rezignace, což se většinou nakonec stalo.

Revoluce 1917 a konstelace 1945

Otevřel se však vůbec někdy východ ve zdi systému? Nebyla touha po změně společnosti vždy jen pouhým pocitem a pseudoaktivitou? Adorno odpovídá, že reálná možnost osvobozené společnosti se objevila, ale činí tak jen v několika okrajových zmínkách.

První východ ve zdi systému se otevřel po první světové válce díky ruské a německé revoluci, druhý východ ve zdi se nakrátko objevil

po druhé světové válce snad v souvislosti s pokračující spoluprací tehdejších velmocí, která mohla vyvolat naději na liberalizaci stalinismu a socializaci kapitalismu. Nicméně už v roce 1950 v článku *SSSR a mír* Adorno dává najevo, že tato možnost byla promarněna: politika není uskutečňováním humanity. Je to jen fasáda mezinárodního mocenského boje, v němž imperialismus stalinistické diktatury využívá touhu po míru k tomu, aby tento „totalitní podnik“ získal čas. Adorno se distancuje od socialistického bloku, v němž se podle jeho slov marxistické koncepce převrátily ve svůj opak, slouží nehumánní a nesvobodné praxi a kloní se k západní liberální společnosti, která umožňuje bezohlednou analýzu stávajících poměrů a připouští autonomii kritického myšlení. Podle Adorna má liberální kapitalismus větší potenciál ke změně společnosti než systém v Sovětském svazu a jeho satelitech, v němž se idea lepší společnosti zneužívá k obhajobě špatných poměrů a teorie je nucena sloužit praxi, která tyto poměry vytváří.

Pražské jaro 1968

Adornův postoj k socialistické diktatuře, jenž nemá daleko ke koncepci totalitarismu Hannah Arendtové, pravděpodobně zavinil, že zcela opomíjí pražské jaro 1968. V jeho díle se objevuje pouze zmínka o „ruském přepadení Československa“. Co zjistíme, když srovnáme protestní studentské hnutí v západní Evropě a pražské jaro? Bylo politické úsilí pražského jara také pseudoaktivitou, která vyvolala iluzi východu z uzavřeného systému?

Ludvík Vaculík v provolání *Dva tisíce slov* píše: „Letošního jara vrátila se nám znovu jako po válce velká příležitost. Máme možnost znovu vzít do rukou naši věc, která má pracovní název socialismus.“ Pražské jaro můžeme chápat jako návrat možnosti osvobozené společnosti, která se objevila po druhé světové válce, o níž se zmiňuje Adorno. Karel Kosík v esejí *Socialismus a krize moderního člověka* z období pražského jara říká, že systém manipulace se týká nejen stalinismu, ale rovněž demokratického kapitalismu, protože obojí je spravováno „technickým rozumem“. Politické úsilí pražského jara vytváří alternativu k oběma řádům stojícím na stejném základu. Kosík si uvědomuje, že tato alternativa, nazývaná socialistická demokracie, má konkrétní historické předpoklady. Vývoj po roce 1945 byl plný chyb, deformací a násilí, ale zároveň to bylo stadium, v němž vznikla postkapitalistická forma vlastnictví („socialistické společenské vlastnictví“ rozdělené na vlastnictví státní a skupinové), třebaže spravované direktivně a mnohdy v rozporu s tehdejší ústavou. Stalinismus byl byrokraticko-policejní systém, který nepřipouštěl autonomii kritického myšlení, ale vytvořil

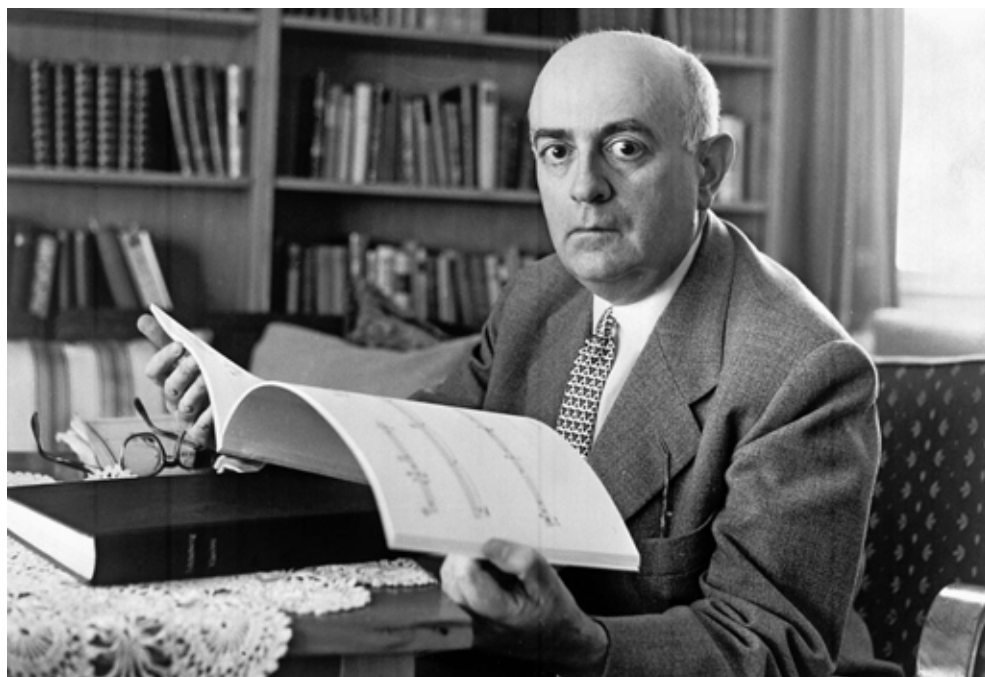
předpoklad (postkapitalistickou formu vlastnictví) k tomu, aby se objevil východ ze zdi jeho vlastního systému manipulace. Kosík by nesouhlasil s Adornem v tom, že možnost osvobozené společnosti zde neexistovala.

V nedávno vydaných dokumentech z vysočanského sjezdu KSČ (Milan Bárta, Lukáš Cvrček, Jiří Pelikán: *Tanky proti sjezdu. Protokol a dokumenty XIV. (vysočanského) sjezdu KSČ*, 2018) se setkáváme s kritickou společenskou analýzou, po jaké volá Adorno: „Socialismus byl redukován (...) na administrativně direktivní řízení hospodářství z centra a na monopolní mocensko-politický systém.“ Společenské myšlení se stává autonomním, čímž slouží politické praxi socialismu. Hnutí pražského jara nadto disponuje tím, co postrádají protestní hnutí v západních zemích: postkapitalistickým vlastnictvím ekonomických zdrojů. Diskuse o alternativních modelech (socialistická demokracie) proto nebyla pouhou akademickou debatou, nýbrž měla ekonomický předpoklad ke svému uskutečnění. Podnikové rady jako správci podniků a aktivní podílníci na kolektivním vlastnictví tehdy opravdu vznikaly, kdežto v protestním hnutí v západních zemích byla ekonomická samospráva pouhým snem, který se tříštil o realitu kapitalistického vlastnictví podniků, jež byly v okamžiku střetu pod ochranou represivních orgánů. Legitimita „vedoucí úlohy komunistické strany“ tehdy pramenila z toho, že strana garantovala zachování postkapitalistických forem vlastnictví s cílem, aby „všichni pracující skutečně ovládali reprodukční proces a osvojovali si tvorbu bohatství, místo co by jí sloužili“. Proto onen téměř celospolečenský konsensus, že komunistická strana je silou, která by mohla vytvořit demokratičtější a humánnější společnost, než byla první republika nebo západní liberální kapitalismus.

Už se nikdy nedozvíme, co by ze socialistické demokracie zůstalo, kdyby tento rozhodující experiment dostal čas. Není však pravda, že se nad ním vznášela historická nutnost ztroskotání. Jiří Pelikán tvrdí, že okupace Československa se dala odvrátit, kdyby vedení KSČ mělo revolučnějšího ducha a vyjádřilo odhodlání bránit Československo všemi prostředky. Sovětský svaz by pravděpodobně neriskoval, že ve středu Evropy vyvolá druhý Vietnam, a od intervence by upustil.

Kdyby v Dubčkově bylo více z Rudi Dutschkeho, německého studentského revolucionáře, který vyzýval k subjektivnímu činu, toto východisko ze zdi manipulativních systémů se mohlo naplno otevřít a podnítit západní protestní hnutí k dějnotvorné aktivitě. Adorno by pak možná uznal, že jeho pesimismus a negativismus nemusejí mít poslední slovo.

Autor je filosof.



V protestním studentském hnutí spatřoval Theodor Adorno pseudoaktivismus. Foto Ludwig Riedel

Nad propastí teorie

Knižní dějiny frankfurtské školy

Britský novinář Stuart Jeffries sepsal populárně laděné dějiny frankfurtské školy, které se nevyhýbají ani psychoanalýze osobního života hlavních aktérů. Kniha, která rozhodně netrpí nesrozumitelností, nepřináší pouze zprávu o minulosti, ale dovozuje, že kritickou teorii dnes potřebujeme možná více než kdy jindy.

MILOŠ HROCH

„Odvrátil se od jejich káravých postojů a vzpomínal, jak každá z knih křičela z polic knihovny s příslibem radikální kritiky pozdněkapitalistické společnosti.“ Jonathan Franzen ve svém románu *Rozhřešení* (2011, česky 2004) sleduje rozvětvené osudy americké středostavovské rodiny a nechává jednu z hlavních postav rozprodat svou radikální knihovnu. Chip Lambert, bývalý akademik a nyní aspirující scenárista, se zabývá všech strukturalistů, poststrukturalistů, feministek a především úctyhodné kolekce autorů frankfurtské školy. Nuzný výdělek vymění za jednu romantickou večeri. „Jürgen Habermas neměl Juliiny dlouhé nohy, Theodor Adorno neměl Juliinu vilnou ohebnost, Fred Jameson neměl Juliin mazaný jazýček.“ Chip chce začít nový život, odnaučit se přísně kritickému, až negativnímu pohledu na svět a kulturu. Touží se oddat lásce, bezstarostným požitkům a podvolit se narkotizujícím účinkům masové zábavy.

Stále aktuální

Právě toto podvolení výše zmínění myslitelé, spojení s kritickou teorií a frankfurtským Institutem pro sociální výzkum, nahlíželi vždy s odstupem a důslednou kritikou. Načíst a pochopit všechny knihy z okruhu kritické teorie dá zabrat a ještě těžším úkolem je myšlenky a životy jejich tvůrců převyprávět čtivým způsobem. Právě to se podařilo britskému novináři Stuartu Jeffriesovi v knize *Grand Hotel Abyss* (2017), která je zároveň svižným přehledem evropských dějin a myšlení 20. století. Bývalý editor kulturní rubriky deníku The Guardian si vypůjčil název od maďarského filosofa Györgye Lukáse, který členům frankfurtské školy posměšně vyčítal, že zakotvili v honosném sídle se vším „komfortem, ale na okraji propasti, prázdnoty a absurdity“. Dábelský hudební kritik Theodor Adorno, estetický flánér Walter Benjamin nebo miláček revolucionářů Herbert Marcuse ale měli důvod být negativní – jako marxisté židovského původu zažili strach ze sílícího nacismu, hrůzy druhé světové války, vynucený exil i rostoucí vliv masových sdělovacích prostředků a postupné rozmlžování hranic mezi vysokým a nízkým uměním na cestě od modernismu k postmodernismu. Stavěli na marxismu, zdrojem odcizení pro ně ale nebyly výrobní vztahy v továrnách, nýbrž masinérie kulturního průmyslu. „Taková společenská kritika je dnes možná ještě aktuálnější než tehdy,“ upozorňuje Jeffries v době, kdy se reklama šíje na míru naší digitální stopy na internetu a ve světě sílí nacionalismus.

Vzpoura proti rodičům

Frankfurtská škola seznámila marxismus s psychoanalýzou. Podle toho také Jeffries vykládá životy jednotlivých členů, kteří bojovali se svými otci velkotovárníky a váženými obchodníky, což autora vede až k poměrně důvěryhodným spekulacím, že jejich teorie byly živeny potlačovaným oidipovským komplexem. Adornův otec byl židovský vinař, který se oženil s katolickou zpěvačkou, a jejich syn Theodor byl pokřtěný jako katolík a vychovávaný v luxusu vyšší střední třídy. Nikdy nepochopil otcovu touhu po prosperitě a číslech, ale upínal se k matce, operní zpěvačce, a tetě-pianistce. Probudily se v něm hudební ambice a později se ve dvacátých letech vydal studovat hudbu do Vídně, což jeho otec nikdy nepochopil a odsuzoval to stejně jako jeho pozdější akademické ambice. Při studiích ho však živil a podporoval, takže se mohl Adorno v klidu věnovat své práci. Podobný osud měl i mladý Walter Benjamin, který až do třiceti žil v domě rodičů i se svou ženou a synem. Benjamin to popisoval „jako dlouhé a strašné depresivní období“. Stejně jako podomní obchodník Řehoř Samsa

z Kafkovy *Proměny*, který se změnil v obřího brouka, byl Benjamin synem, který dělá své rodině ostudu a není schopný si na sebe vydělat. Neuměl si ani uvařit kafe. Podobně „nepoužitelní“ v reálném životě byli i jeho kolegové, Herbert Marcuse neměl řidičák a nikdy nevařil, Adorno zase nezvládal dospět, protože si pěstoval úchylku na plyšové hrochy a rodiče oslovoval v dopisech infantilními přezdívkami. Takových zákulisních historek je kniha *Grand Hotel Abyss* plná.

Jeffries postupuje chronologicky po dekádách. Ve dvacátých letech byl založen Institut pro sociální výzkum ve Frankfurtu a odsud se jezdili němečtí filosofové provětrat na ozdravné pobyty v Itálii. Na stránkách knihy



Walter Benjamin své celoživotní dílo o pařížských pasážích nikdy nedokončil. Foto Roger Viollet

se jde přes klíčová třicátá léta, kdy se myslitelé v exilu, takzvané německé Kalifornii, střetli s hollywoodskou zábavou a americkým kapitalismem a Adorno o nucené vykořeněnosti poeticky napsal: „Pro muže, který nemá domov, místem pro život se stane psaní samo.“ Vyprávění o tom, jak filosofové nebyli nikde doma, putovali Evropou a utíkali před nacismem, se čte podobně snadno jako knihy od Ericha Marii Remarquy – jenom se tu pije méně calvadosu. Ve čtyřicátých letech Adorno sepsal s Maxem Horkheimerem *Dialektiku osvícenství* (1944, česky 2009), definitivní zúčtování s racionální touhou po technologickém pokroku, která lidstvo dovedla až k holocaustu. Po padesátých letech, kdy tehdejší ředitel Institutu pro sociální výzkum Max Horkheimer opatrně vyškrtával z publikovaných knih slova jako „revoluce“ a „marxismus“, aby vůbec pro institut sehnal nějaké peníze, přišla revoluční šedesátá léta, kdy se radikální hesla skandovala nahlas v ulicích. Marcuse se stal hrdinou, Adorno naopak fakovacím panákem, který chce jenom kritizovat, ale nemá zapotřebí nic měnit.

Jeffriesův oblíbenec je Walter Benjamin, jenž přičichl k divadlu, přátelil se s Bertoldem Brechtem, snažil se uživit na volné noze, psal rozhlasové hry a rád kouřil hašiš. Miloval komunitní romantiku Neapole a nenáviděl strnulost a dohled nad lidmi v Moskvě. Celoživotní dílo o pařížských pasážích nikdy nedokončil – zčásti to byl milostný dopis městu, ale především „příběh o zrodu kapitalistické modernity vyprávěný skrze vzorce železných a skleněných struktur pařížských pasáží“. Benjamin tak ovlivnil i filosofa Fredrica Jamesona, který na vztahu architektury a kultury popisoval o půlstoletí později symptomy postmodernismu. Krátký spis *Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti* (1935; česky v souboru *Dílo a jeho zdroj*, 1979), v němž Benjamin vysvětluje, jak se

s technickým pokrokem a možnostmi kopírování vytrácí autenticita uměleckých děl, zná snad každý student fotografie, estetiky a médií.

Algoritmus našeho vkusu

Ve Franzenově knize dostane Chip za knihy frankfurtské školy jenom pár dolarů, ale Jeffries upozorňuje, že dnes by za ně dostal jistě o něco víc. Devadesátá léta, kdy se Chip rozhodne zbavit starých knih, byla jiná doba – britská premiérka Margaret Thatcherová pronesla nesmrtelný výrok o neexistující alternativě ke kapitalismu a Francis Fukuyama po pádu železné opony a komunistických režimů zvěstoval konec dějin. Liberální demokracie

ale od té chvíle zažila těžké zkoušky, z nichž největší byl teroristický útok z 11. září 2001 a finanční kolaps v roce 2008.

Dnes procházíme městskou i digitální krajinou zaplněnou vizuálním smogem, sociální média mění vztahy v reálném životě a skandál kolem Cambridge Analytica odhalil, jak se nakládá s našimi daty, aby se kultura mohla lépe přizpůsobit poptávce. O tom se německým filosofům nezdálo ani v těch nejhorších nočních můrách. „Za online kulturní průmysl, který nám nabízí víc stejného, vytváří algoritmy pro lepší předvídaní našich zálib a vyvolává v nás touhu po nadvládě, jsou mezi jinými zodpovědný Steve Jobs, Mark Zuckerberg a Jeff Bezos,“ píše v závěru knihy Jeffries. Hudební kritik Alex Ross v článku pro časopis New Yorker dokonce tvrdí, že frankfurtská škola předpověděla příchod Donalda Trumpa, tedy autoritářské osobnosti stvořené showbiznysem.

Grand Hotel Abyss je dobrá připomínka toho, že by nám mohla kritická teorie být stále užitečná, i když promlouvá z jiné doby, což bychom měli mít stále na paměti. Jeffriesova kniha je zábavné čtení, ale pokud chcete jít hlouběji, budete muset vytáhnout některé kousky z Chipovy rozprodané knihovny.

Autor je hudební publicista.

Stuart Jeffries: *Grand Hotel Abyss: The Lives of the Frankfurt School*. Verso, New York 2017, 448 stran.

Hlavní řešitel

Oficiální kritika frankfurtské školy v Československu

V sedmdesátých letech se v Československu desítky vědeckých pracovníků zapojily do oficiální kritiky frankfurtské školy. Plnili zadání ze Sovětského svazu a zároveň tím ideologicky stabilizovali normalizaci. Jak se vyvíjel vztah českých revizionistických marxistů ke kritické teorii?

MILOŠ CAŇKO

Určujícími vlastnostmi vědomě ideologického myšlení jsou na jedné straně ideologova aspirace na společensky hegemonní působení vlastního světónázorového systému, na straně druhé pak nedůvěra ke snahám učinit systém snadněji stravitelným cestou jeho „otevření“ jinorodým impulsům. Jestliže jsme si takto definovanou ideologickou povahu marxismu-leninismu navykli považovat za triviální fakt, pak nás nepřekvapí, že předmětem marx-leninské kritiky v „socialistickém táboře“ nebyly jen koncepce antikomunistické, antimarxistické či prostě nemarxistické. Oficiální kritika považovala za nutné vypořádat se i s koncepcemi, které se různou měrou domáhaly práva hlásit se k dědictví klasického marxismu a rozvíjet jej jiným

pregnantní formulace celé této záludné dialektiky: „Revizionismus je termín, který označuje v různých dobách velmi různé jevy, a neexistuje nic takového jako kontinuita revizionistické ideologie či filosofie, prostě proto, že označení znamená vždy jen odchylku od rovněž proměnlivé a klikaté se vyvíjející ortodoxie.“ Je proto pozoruhodné, že „paradox revizionistů“ tkívá „v tom, že zůstávají stát v půli cesty“ mezi „iracionální vírou v autoritu vůdce (Marx, Lenin, Mao, Castro atd.)“ a konečným rozchodem „s tím, co jsou objektivně pravdivé rysy ideologie“, se v knize reprodukuje jako její ústřední rozpor. Sviták nejprve sebe i své spoluputníky ironicky „denuncuje“ jako „heretické revizionisty, kteří (...) v podmínkách totalitní diktatury (...) musejí předstírat ortodoxii“,

Dubským a Antonínem Mokrejšem. Případ velmi vstřícné polemiky z marxistických pozic představuje třeba kniha Jana Šindeláře (později jednoho ze signatářů Charty 77) *Technika a humanismus v západoněmeckém myšlení* (1967). Naopak celá následující dekáda je dobou takřka orgiastické polemické kampaně, která necouvne ani před ryze politickými denunciacemi ve stylu Roberta Steigerwalda, ve Frankfurtu působícího teoretika a dlouholetého člena Komunistické strany Německa. Ten v knize *Třetí cesta Herberta Marcuseho* (1969, česky 1971) na několika místech zdůrazňuje Marcuseho osobní i „pracovní“ vazbu na amerického politika Zbigniewa Brzezinského a na CIA.

Stabilizace oficiální ideologie

Významu vyrovnání se s heterodoxií frankfurtské školy se věnovala filosofka Irena Dubská, v té době již vytěsňená z veřejného života. V souvislosti se zmíněnou kampaní napsala: „Co do vynaložených prostředků a úsilí to byla pravděpodobně nejmasivnější kritika, které kdy byl v sovětském bloku podroben jednotlivý ideový směr: jen v Československu, které bylo ‚základním řešitelem‘ úkolu, pracovalo na tomto tématu zhruba po dobu pěti let několik desítek osob (včetně bibliografů a pomocných sil), a v průběhu zpracovávání bylo organizováno několik interních symposií a porad s mezinárodní účastí z ostatních socialistických zemí.“ V anotaci k projektu chystanému pro případné exilové vydání někdy po roce 1975 o kritikách frankfurtské školy píše výslovně jako o „nástroji stabilizace oficiální ideologie“ československých normalizátorů, zdůrazňujíc, že „v ČSSR se tato linie realizovala zcela důsledně až po mocenskou likvidaci vědeckých a pedagogických pracovníků s odlišnými názory také na tuto problematiku“.

Vzhledem k tomu, že první strojopisy jejich studií o frankfurtské škole jsou datovány do let 1972–73, je možné, že zde píše i o sobě samé – do invalidního důchodu byla odejita v roce 1975. Ostatně nelze nakonec zcela vyloučit ani to, že s nějakou mírnou a vstřícnou kritikou se do oficiální „diskuse o frankfurtské škole“ původně sama mínila zapojit: vždyť mezi desítkami konečných spoluřešitelů figurují i ti, které z ochoty k otevřené kolaboraci s normalizačními silami nejspíš nikdo podezírat nebude – například filosof a sociolog Miloš Havelka s dodnes informačně a analyticky cenným příspěvkem o vztahu mezi frankfurtskou školou a Novou levicí.

Tuto motivaci ovšem Dubská identifikuje jako značně paradoxní: „Frankfurtská škola (...) ani v demokratizačních šedesátých letech v ČSSR nepatřila k ideově nejvlivnějším zahraničním podnětům. Pokud působila, působila tu opožděně a podněty v podstatě teoretickými (nejvíce Marcuse a Fromm): pojetí vztahu jednotlivce a společnosti, problematika takzvané lidské podstaty a existence, povaha a funkce společenské teorie a teoretiků atd. Paradoxně nejslaběji a nejméně tu působila těmi svými složkami, které ji na Západě spojovaly se studentským radikalismem, Novou levicí a událostmi 1968. Pražské jaro a jeho intelektuálové měli dokonce málo zájmu a ještě méně pochopení pro ideje a záměry, které 1968 vrcholily v Paříži.“ Pravdě nejpodobnější se tedy jeví její spekulace, že ve stínu utrpěného „politického traumatu“, v jakési své posttraumatické hysterii, se zdejší moc snažila jednou provždy vypořádat s nejvýraznější z možných podob mocensko-ideologických krizí budoucích. Komunistická diktatura tedy paradoxně ve své potřebě vypořádat se s potenciálním nebezpečím ze strany kritické teorie nebyla uhranuta minulostí, ale myslela na budoucnost.

Autor je bohemista.



Čeněk Folk: Bez názvu, 2017

způsobem, než jaký se prosadil v mezinárodním komunistickém hnutí. V době probíhající snahy o redefinování socialistického projektu v Československu i po jejím neúspěchu byla patrně nejvýraznější takovou koncepcí kritická teorie frankfurtské školy.

Jsou jen různé marxismy

Tak jako nezůstávaly podmínky na obou stranách železné opony po celou dobu její existence stejné, změnila se na té „naší“ během let i míra oficiální tolerance ke všemožným verzím revizionismu, případně k inspiracím směry, které se za regulérně marxistické samy nepovažovaly. Jistěže šlo vždy v nejlepším případě o toleranci, nikoli o respekt k odlišnému názoru. V případě ČSSR se nám zároveň obraz nejliberálnějšího období šedesátých let komplikuje tím, že integrálně marxistické myšlení zde sice bylo oficiálně podporováno či přímo vyžadováno, rozhodně ale nebylo pouze sovětským importem něčeho, co by zde postrádalo tradici.

O celkovém kulturním ovzduší v „buržoazní republice“ svědčí vedle dědictví zdejší meziválečné avantgardy s jejími mezinárodními kontakty i míra poválečného spontánního zapojení do budování „demokracie socializující“, respektive „lidové“. To vše vtisklo české oficiální kultuře takový ráz, který brání vidět ji jako homogenně loajální k představitelům státní moci, případně jako odcizenou širokým vrstvám obyvatelstva. Karel Kosík nebo Robert Kalivoda, marxisté kaceřovaní za Chruščovovy éry pro své „hegelovské úchylky“, do ní nepatřili méně než Jindřich Zelený a Milan Machovec, kteří proti nim tehdy vystoupili. První dva jmenované, stejně jako filosofku a socioložku Irenu Dubskou, odtud nevyřadil jejich zájem o Masaryka, Lukáče či frankfurtskou školu, nýbrž zájem zcela jiných, úplně jinde lokalizovaných instancí.

V knize *Dialektika moci* (1973) se čerstvému exulantovi Ivanu Svitákovi podařila

chtějící jen „legalizovat kulturní kontakty se západní Evropou“. V závěrečném oddíle ale naopak hned zkraje deklaruje: „vědecky se dá dost přesně zjistit, co Marx tvrdil, a takzvaná ‚marxologie‘ poskytuje spolehlivý základ k rekonstrukci historického jádra Marxových názorů. Na otázku, co je autentický marxismus, není naopak žádná vědecká, spolehlivá odpověď možná, protože každý z dnešních i minulých marxismů byl a je ideologickou interpretací. (...) Neexistuje žádný autentický marxismus, jsou jen různé marxismy, tj. historicky a geograficky odlišné či protikladné interpretace Marxova díla.“

Polemická kampaň

Aniž bychom sami museli za každou cenu ironizovat tím či oním směrem, máme důvod věřit, že Svitákovu „příznání“ by právě ve smyslu ironie velice potěšilo autora knihy *Marxismus a jeho kritici* (1975, česky 1979) polského filosofa Stanisława Rainka. V její úvodní části podává výčet „závazků a povinností“, které marxistu nutí polemikou s revizionisty se vůbec zabývat: na prvním místě je to „ideologický závazek vůči marxistickému učení, vyplývající z potřeby uchovat a upevnit jeho společenskou autoritu. Kdo se tohoto závazku zříká, dokazuje, že je pouze jeho deklarativním stoupencem.“

Je pravda, že Rainkovu spisu nelze vedle preciznosti zprostředkování tematizovaných diskursů upřít ani vysokou kultivovanost, pokud jde o etické aspekty ideologické polemiky. Je to dáno již tím, že autorům frankfurtské školy je vedle chvályhodné angažovanosti v kritice soudobého kapitalismu přiznávána i zásluha na zviditelnění některých limitů samotného ortodoxního marxismu. S něčím srovnatelným bylo v českém kontextu možné se setkat nanejvýš do roku 1969 či 1970, například v nekrolozích za Theodorem W. Adornem, psaných ovšem fenomenologu Ivanem

Odpověď na ambivalentní vztah Český feminismus a kritická teorie

Jaký je vzájemný poměr mezi kritickou teorií a feminismem? A jak tento vztah vypadal v Československu a později v České republice? Nejen na základě přímého svědectví českých feministických myslitelů se to snaží formulovat následující text.

PAVLA JONSSONOVÁ

Nejznámější východoevropská feministka Slavenka Drakulić, proslulá hlavně svým textem *Jak jsme přežili komunismus a ještě jsme se smáli* (1991, česky 2006), kdysi vzpomínala na první kontakty se západními feministkami. Dostala od nich za úkol napsat stať založenou na kritické teorii. Drakulić byla tímto požadavkem poněkud zaskočena, protože tato chorvatská novinářka a spisovatelka celkem pochopitelně k životu frankfurtskou školu nikdy nepotřebovala.

Výzbroj, která se stále hodí

Avšak tato anekdota je výjimkou, která pouze potvrzuje pravidlo. České intelektuálky, jež zažily šedesátá léta, se šly podívat na přednášku Jeana-Paula Sartra a Simone de Beauvoir na FF UK v roce 1963 a sledovaly debaty o frankfurtské škole na stránkách Literárních novin. Tak na to vzpomíná nejznámější česká feministka Jiřina Šiklová, která ideologii doby – tenkrát ještě bez zmínky o feminismu – popisuje v knihách *Studenti a ideologie na Západě* (spolu s Miluší Kubičkovou, 1969) a *Stoupenci proměn* (habilitační práce z roku 1969, 2012). K diskusím nad vydáním knihy Simone de Beauvoir *Druhé pohlaví* (1949, česky 1968) Šiklová dodává: „Dost ji kritizoval Ivan Sviták – sdělil mi mimo jiné: „Až dosud jsem si myslel, že lidi myslí mozkem, a teď jsem se dozvěděl, že myslí pohlavím.““



Každá kritická teorie musí být feministickou kritickou teorií. Foto Jason Herrero

Specifická je situace feministické filosofky Hany Havelkové, která v roce 1972 obhájila diplomovou práci *Kritika osvícenského racionalismu ve Frankfurtské sociálněvědní škole*. „Dialektiku osvícenství Adorna a Horkheimera jsem přelouskala v němčině, přeložena do češtiny byla až v devadesátých letech. Z těch dvou mě víc zaujal Horkheimer, který byl v tom páru politickým filosofem, zatímco Adorno, jak známo, filosofem umění. U Horkheimera mě pak zajímaly možnosti člověka jako kritického subjektu – síla jejich zaměření byla v otázce po takzvané autoritářské osobnosti, tj. takové, která touží být vedena autoritou (hledali vysvětlení moci Hitlera). Zájem o Horkheimera mě pak přivedl

na Filozofický ústav AV, kde jsem o něm psala disertaci, tu mi však nedovolili obhájit bez členství ve straně.“ Kritická teorie pro Havelkovou stále znamená „superaktuální otázky“: „Právě kritika racionalismu staví na myšlence, že představa racionálního jednání v moderní společnosti byl do velké míry mýtus a že nové mýty představuje mj. i víra ve vědu.“ Později přednášela teorie občanské společnosti Jürgen Habermase, předtím, než byla jeho díla přeložena do češtiny. Ve svých prvních článcích o genderu z těchto teorií čerpal.

Pro další generaci českých feministek, kterou reprezentují Jiřina Šmejkalová nebo Libora Indruchová, byla situace jednodušší: v devadesátých letech vyjely studovat na západní univerzity, kde se okamžitě kritickou teorií vyzbrojily. Indruchová vydala v roce 1998 antologii klasických feministických textů *Dívčí válka s ideologií* a v úvodu píše, že „feminismus, zřejmě nejsilnější společenské hnutí a nejpřevratnější způsob myšlení sedmdesátých let“ pronikl v šedesátých letech do vědeckého světa a feministický úhel pohledu je samozřejmá část vědeckého přístupu: postavil se proti dominantní ideologii patriarchátu, který znevýhodňuje ženy prostřednictvím „společenských, politických a ekonomických institucí“.

Já sama jsem začala číst texty kritické teorie v roce 2004 na semináři Středoevropské univerzity, který se soustředil na vizuální stu-

a demystifikace ideologických argumentů konzervativních obhájců kapitalismu a liberalismu a příprava radikálních společenských změn. To platí i pro feministickou teorii. Přesto je vztah frankfurtské školy a feminismu ambivalentní.

Feministická filosofka Wendy Brown z Kalifornské univerzity v Berkeley rozebrala vztah feministické teorie a frankfurtské školy v časopise *Differences*. Vzpomíná na jednu z posledních přednášek Herberta Marcuseho na univerzitě ve Stanfordu v roce 1974. Marcuse tehdy prohlásil: „Věřím, že hnutí za osvobození žen je zřejmě nejdůležitější a potenciálně nejradikálnější politické hnutí, i když vědomí tohoto faktu ještě neproniklo hnutí jako celek.“ Řekl, že feminismus je upřímná, nadějná, zranitelná, nápaditá revoluce. Jednaosmdesátiletý Marcuse se ke konci svého života k tématu feminismu často vracel. Jeho zájem je známkou historické otevřenosti a gestem uznání a solidarity. Nicméně Wendy Brown dále popisuje zastaralost frankfurtské školy, ačkoli se čas od času objeví zájem o Adorna nebo Benjamina. Feministky spíše než v revoluci věří v rezistenci. „Pokud se feministická teorie touto tradicí zabývá, je to prvotně přes Jürgen Habermase; a z Habermasova obsáhlého díla je to jeho vytváření teorií veřejné sféry a komunikativní racionality. A hodnota Habermasova díla určitě nese takový politický radikalismus, jaký představovala raná frankfurtská škola.“

Filosofka dále rozebírá tendenci angloamerické feministické teorie občas použít pozdního Habermase, ale nikoli už Adorna, Horkheimera, Blocha, Benjamina nebo Neumanna. Feministické vyhybání se kritické teorii může souviset s upřednostňováním francouzského myšlení před německým. Úvahu uzavírá tím, že kritická teorie přesto nabízí elegantní vhledy pro současnou práci feministické teorie: „Obnovit tyto otázky ve světle současnosti a zároveň otevřít současnost přehodnocení minulosti. Přesně to bylo historickým úkolem kritického myšlení, od Marxe k Adornovi a Benjaminovi.“ Kritická teorie je pro feminismus důležitá, protože zahrnuje kromě ekonomiky a politiky také jazyk, duši, sexualitu, estetiku a myšlení.

Feminismus je kritická teorie

Téma vztahu kritické teorie a feminismu je v českém prostředí dobře zpracováno. Jde především o stať Zuzany Uhde *Feminismus: rovnost v odlišnosti* (v monografii *Kritická teorie Společnosti*, 2013). „Feministická perspektiva se stala nedílnou součástí prací autorek a autorů zejména třetí generace kritické teorie společnosti (...). Feministickou analýzu pojmají jako ze své podstaty kritickou teorii,“ dočteme se například. Autorka připomíná praoce kritické teorie Augusta Bebel a Bedřicha Engelse. I dílo Simone de Beauvoir chápe jako odborný diskurs, volněji spjatý s kritickou teorií. V podkapitole o české recepci kritické teorie jmenuje související články ve Filosofickém časopise nebo Aspektu. Vyzdvihuje editora monografie Marka Hrubce jakožto představitele čtvrté generace kritické teorie, který přímo navazuje na autorky třetí generace kritické teorie společnosti Iris M. Young, Nancy Fraser, Seylu Benhabib a tvrdí, že každá kritická teorie musí být feministickou kritickou teorií.

Může bohatá konstelace myšlenek, známá jako frankfurtská škola, promlouvat k současníkům? Americká teoretička Nancy Fraser praví, že se musíme ptát, jak dobře kritická teorie analyzuje situaci a vyhlídky feministického hnutí a do jaké míry slouží sebeobjasnění boje a tužeb současných žen. Na tyto stěžejní otázky přední feministická myslitelka odpovídá sice pozitivně, ale konečnou odpověď si nakonec musí každý zformulovat sám.

Autorka je genderová teoretička; působí na Anglo-americké vysoké škole v Praze.

Adorno na praporu revoluce?

Vliv frankfurtské školy na německou levici

Německá radikální levice se kritickou teorií přestala inspirovat na konci šedesátých let. V té době také ve svém antiimperialistickém zápalu někdy překračovala hranice mezi antisionismem a antisemitismem. Oživení zájmu o dědictví frankfurtské školy přineslo sjednocení Německa a obavy z nového nástupu nacionalismu a rasismu.

NIKLAS LÄMMEL

Dne 5. května 2016 prochází antifašistická demonstrace vesnicí Bornhagen v Durynsku. Účastní se jí i filosof Theodor W. Adorno – jeho obličej s pochybovačným výrazem se skví na praporu jednoho z demonstrantů. Ačkoli by se Adornovi nejspíše nijak zvlášť nelíbilo, že slouží jako levicová ikona, vnucuje se otázka: Jak je možné, že mezi antifašistickými hesly na levicové demonstraci vlaje i obraz jednoho z nejdůležitějších zástupců kritické teorie? Z dnešního hlediska se zdá, že vztah frankfurtské školy k německé levici byl vždy komplikovaný.



Antifašistické demonstrace v roce 2016 se alespoň symbolicky účastnil i Theodor Adorno. Foto archiv VUF

Když ředitel Institutu pro sociální výzkum Max Horkheimer v roce 1948 psal Herbertu Marcusemu o své touze vrátit se z Los Angeles zpátky do Německa, nedoufal jen v to, že by tam našel práci, chtěl také zjistit, „zda se tam nenajde pár studentů či intelektuálů, které by šlo přesvědčit pro naši věc“. To znamenalo udělat přinejmenším něco pro to, aby „bylo myšlení a jednání zušlechtěno tak, aby se již Osvětim nemohla nikdy opakovat a nikdy nedošlo k něčemu podobnému“, jak to později formuloval Adorno.

Život po Osvětimi

Frankfurtská škola postavila problém, jak se vyrovnat s vyhlazením evropských Židů, do středu své kritické teorie. Mezi lety 1939 a 1944 Adorno a Horkheimer v americkém exilu napsali *Dialektiku osvícenství* (1944, česky 2009). Tváří v tvář fašismu v Evropě se vnucovala otázka, „proč lidstvo kleslo na novou úroveň barbarství, místo aby se posunulo ke stavu skutečného lidství“. Poslední kapitola o „prvcích antisemitismu“ je jedním z nejranějších pokusů o teoretické vystižení německé nenávisti vůči Židům.

Zatímco v *Dialektice osvícenství* jsou objasněny dějiny lidské civilizace, aby se předešlo

otázce, jak mohlo dojít k Osvětimi, v *Negative Dialektik* (Negativní dialektika, 1966) se Adorno pokouší formulovat filosofii, která by pojmově i metodicky reflektovala zkušenost šoa. Z knihy je rovněž zcela zřejmé, jaký význam mají německé zločiny pro filosofa z osobního hlediska. Adorno se táže, zda je po Osvětimi „vůbec možné žít“, a popisuje, jak jej pronásledují sny o tom, že „již není mezi živými, protože v roce 1944 zahynul v plynové komoře“.

Ovšem v roce 1968 revoltující studenti téměř zkušenostem věnovali pramálo pozornosti. Jejich zájem o díla kritické teorie se omezoval jen na rané dílo, z něhož bylo možné pro vlastní revoluční rétoriku využít jednotlivé citáty. Ačkoli kritika kontinuity mezi národním socialismem a Německem roku 1968 hrála určitou roli, teoretická vysvětlení byla pouze dílčí. Německý fašismus byl chápán toliko jako radikální forma kapitalismu a podstatou německého antisemitismu se revoltující studenti moc nezabývali.

V sedmdesátých letech se začal vytrácet i zbývající zájem o kritickou teorii. Mezi sešity berlínského nakladatelství Merve se již neobjevovala pirátská vydání marxistických textů, namísto toho dováželo nejnovější texty francouzského poststrukturalismu. Jürgen Habermas, zástupce druhé generace frankfurtské školy, hledal pozitivní východisko z postulo-

i ti, kteří přežili holocaust –, byli drženi jako rukojmí, zatímco ostatní pasažéři byli propuštěni na svobodu. Nakonec se ale izraelské armádě podařilo téměř všechna rukojmí osvobodit. Čtyři Židé únos nepřezili.

Až časem začali autoři jako Wolfgang Pohrt nebo Eike Geisel levicový antisionismus kritizovat a obrátili se opět k textům frankfurtské školy. V levicové nenávisti vůči Izraeli spatřovali jistou formu německého odmítání viny. Německá levice, namísto aby se zabývala zločiny vlastních předků, raději označovala Izraelce, podle klasického vzorce obviňování oběti, za „nacisty současné doby“. Židovsko-kanadský historik Moishe Postone, který působil ve frankfurtském Institutu pro sociální výzkum, byl tímto vývojem velice zklamán. V jednom z otevřených dopisů německou levici kritizoval, že příliš často reprodukuje „německé nastavení“ (tj. nacionalismus nebo antisemitismus), místo aby proti nim bojovala.

Hlubší aktualizace kritické teorie začala v devadesátých letech. Když v roce 1989 padla berlínská zeď a z Německa se krátce nato stal mistr světa ve fotbale, upadla Spolková republika opět do nacionalistických bouří. Krátce nato došlo k vražedným útokům na migranty a v létě 1992 napadli neonacisté, za potlesku tisíců přihlížejících, úřad pro žadatele o azyl v Rostocku-Lichtenhagenu.

Již v květnu 1990 vyšlo ve Frankfurtu dvacet tisíc levicových demonstrantů do ulic pod heslem „Nie wieder Deutschland“ (Již nikdy Německo), míněným jako opak hesla „Wir sind das Volk“ (My jsme lid/národ). Panovala mezi nimi obava z toho, že by znovu-sjednocené Německo mohlo opět zatoužit po nadvládě nad Evropou. Na těchto základech v devadesátých letech vzniklo několik politických skupin a časopisů, které se odvolávaly na kritickou teorii frankfurtské školy a stavěly se na odpor německému rasismu a antisemitismu.

Produkce teorie

Dodnes je pro tuto „protiněmeckou levici“ ústředním tématem kritika německých podmínek. Navíc se objevily snahy zabývat se i jinými reakcionářskými ideologiemi. Takto je frankfurtskou školou analyzována i společenská forma konzervativního islámu a kritizován islámský antisemitismus.

Další autoři a autorky se zabývají feministickými tématy – zdůrazňují, že moderně kapitalistický subjekt, který Adorno s Horkheimerem denuncují, je zároveň maskulinní subjekt, neboť kapitalistická společnost je ve své podstatě pohlavně segregovaná.

Navzdory této teoretické produkci je situace frankfurtské školy problematická. Na univerzitách jsou tendence odkazovat na kritickou teorii upozadovány a rovněž pro politická hnutí jsou abstraktní texty často neatraktivní. V produkci frankfurtské školy není možné najít žádné pokyny k jednání, nemluvě o revoluční teorii. Mnoho zástupců levice považuje proto za zajímavější postkoloniální nebo feministické směry slibující prostřednictvím kritiky jazyka a pojmu „performance“ rychlou změnu společnosti.

Současní „odchovanci frankfurtské školy“ spatřují v teoretické práci formu politické praxe. Jejich radikální kritika společnosti ukazuje zvrácenost uspořádání současného světa a sami doufají v život, v němž by mohlo být všechno jinak. Tuto naději v lidštější uspořádání společnosti lze nalézt právě u Adorna: „Promýšlet možnost lepšího uspořádání, v němž by člověk nemusel mít strach být jiný.“ A v němž by již nikdo nemusel mávat prapory. Autor studuje na katedře interdisciplinárního výzkumu antisemitismu na Technické univerzitě v Berlíně.

Z němčiny přeložil Adam Vaněk.

napětí

Hnutí Limity jsme my připravuje druhý ročník klimatického kempu. Protestní akci proti těžbě i spalování fosilních paliv, která proběhne od 27. června do 1. července v Louce u Litvínova, bude opět provázet řada přednášek a workshopů a vyvrcholením bude akční víkend, kdy se má odehrát několik protestů formou nenásilných přímých akcí občanské neposlušnosti, namířených proti uhelným infrastrukturám. V loňském roce se podařilo asi sto čtyřiceti lidem zablokovat provoz uhelného dolu Bílina. Limity jsme my se hlásí k celosvětovému hnutí za klimatickou spravedlnost.

V Jordánsku se v posledních týdnech odehrávají masové protesty kvůli restriktivním opatřením, jež dopadají na nejchudší vrstvy. Demonstrace donutily odstoupit premiéra Haní Mulkiho a jeho nástupce v úřadu hned po zvolení slíbil, že zvýšení daní prozatím neschválí. Stabilizaci království by měla zajistit částka 2,5 miliardy dolarů, kterou se rozhodly na pomoc Jordánsku vynaložit tři státy Perského zálivu (Kuvajt, Saúdská Arábie a Spojené arabské emiráty). Případný chaos v zemi by podle expertů mohl ohrozit celý Blízký východ. Země se do krizové ekonomické situace dostala především vinou splácení dluhu Mezinárodnímu měnovému fondu.

Celkem na 25 místech po celém Řecku se 7. června konaly demonstrace nacionalistů požadující, aby sousední stát nepoužíval ve svém názvu slovo Makedonie, a to v žádném jazykovém spojení. Nejvíce lidí se sešlo ve vesnici Pella, rodišti Alexandra Velikého, odkud symbolicky požádali řeckou vládu, aby zaujala tvrdší stanovisko ohledně jména tohoto státu, oficiálně dnes nazývaného Bývalá jugoslávská republika Makedonie. Nezávislost Makedonie na Jugoslávii byla vyhlášena už před 27 lety a od té doby trvá mezi oběma státy spor, neboť severní část Řecka nese stejné označení. Rozhovory mezi řeckou a makedonskou vládou na dané téma zatím stagnují, ale v médiích se spekuluje o tom, že nový název státu by mohl znít Severní Makedonie nebo také Horní Makedonie.

V souvislosti s brněnskou divadelní inscenací *Naše násilí a vaše násilí* Olivera Frlije eviduje policie a státní zastupitelství už dvanáct trestních oznámení. Podle oznamovatelů hra například podněcuje k násilí nebo šíří pornografii. Před dvěma týdny představení přerušili pravíci radikálové z uskupení Slušní lidé, soubor ale nakonec po zásahu policie představení dokončil. Mezi trestními oznámeními, z nichž většina pochází právě od členů Slušných lidí, je i výjimka v podobě podání Elišky Wagnerové, jež je namířeno proti Slušným lidem. Ti podle bývalé ústavní soudkyně svou bloádou jeviště naplnili skutkovou podstatu výtržnictví.

—lr—



Jeff Lemire, Jordie Bellaireová, Emi Lenoxová
Plutona
 Přeložil Richard Podaný
 Crew 2018, 152 s.

Komiksový scenárista a kreslíř Jeff Lemire patří k nejpłodnějšímu a zároveň nejzajímavějším autorům dneška. Čeští čtenáři se však s jeho pracemi mohou setkat až teď. Na sklonku loňského roku vydalo nakladatelství Comics Centrum první díl série Černá palice, letos přišlo nakladatelství Crew s uzavřenou řadou Plutona, vzniklou ve spolupráci se dvěma komiksovými výtvarnicemi. Jako autor, který vzešel z undergroundových vod, nabízí Lemire na superhrdiny trochu jiný pohled. Plutona je v civilním životě matka samoživitelka, která musí mít dvě práce, přičemž fastfoodu, v němž dělá po večerech, by se Clark Kent vyhnul obloukem. Lemire se ale rozhodl vyprávět trochu jiný příběh než o statečné samoživitelce – v komiksu totiž jde o skupinu dětských hrdinů, kteří Plutonu najdou v lese mrtvou. Nález mrtvol y a navíc superhrdinky je pro děti, které nedají mobil z ruky a většinou se bezcílně a znuděně poflakuji po předměstí, samozřejmě rozptýlením a každý člen nesourodé party s ním chce naložit po svém. Natočit její tělo a zviditelnit tím sám sebe? Nahlásit nález mrtvol y na policii, a dát tak všem padouchům na srozuměnou, že jim už nikdo nestojí v cestě? Anebo ji tajně pohřbit a vytvořit společné tajemství? V každém z teenagerů tenhle hrůzný nález spustí myšlenky a pocity, ve kterých se ohlašuje dospívání. Někdo selže, jiný obstojí, málokdo ale naplní počáteční očekávání čtenáře. Doufám, že další překlady Lemireho děl budou následovat.

Jiří G. Růžicka



Lucie Jesenská
Božské odpoledne
 Literární salon 2017, 84 s.

Děj poemy Lucie Jesenské Božské odpoledne probíhá v horské vsi, nad kterou se rozklenulo bezčasí a lidé neumírají. Šíří se však infekce způsobující ztrátu paměti. Forma poetické novely, respektive veršované romance umožňuje střídání hledisek jednotlivých postav, které komentují prostředí a pohyb děje, což by v prozaickém vyprávění mohlo působit jako balast. Tibetská jména postav naznačují absurdní Tibet, pokrývaný závějemi prachu, v nichž se brodí opelichaní jaci a lidé jsou znechuceni fádni každodenností. Postava Jangsom nalezla deník, do nějž si kdosi zapisuje na obranu své paměti. Spekulace o smrti, lži, amnézii a nevůli jsou motivem děje; jako by jej nepřímo vylučovaly. Další, řádně absurdní linie příběhu probíhá v brooklynském divadle a její těžiště spočívá v meditaci o životě v divadelní představě. Do příběhu vstupuje Bůh jako autorčina všemohoucí metafora, zvědavá na další děj z trosek svobodné vůle, jak probíhá vzor neosobního scénáře. Lucii Jesensk é se zdařilo vypoobnit alegoricky totalitu, reprezentovanou současnou Čínou okupující Tibet. Od roku 1950 zahynulo v důsledku represí a hladomoru přes 1,4 milionu Tibetánek, Tibetánů a jejich ratolestí, statisíce jich odešly do exilu. Mnohdy jsou věznění na základě vykonstruovaných obvinění, kulturní památky jsou ničeny čínskou mocí, přírodní prostředí je devastováno těžbou surovin a bezohledným čerpáním vody pro potřeby průmyslu. V podstatě se jedná o vlekou humanitární a ekologickou katastrofu. Chvályhodné, že Lucie Jesenská vzala umělecky Tibet na vědomí!

Vít Kremlička



Adéla Knapová
Slabikář
 Fra 2017, 514 s.

Po deseti letech od uzavření takzvané kuřimské kauzy, když už jsou všichni odsouzení na svobodě, vyšly hned dvě knihy, které se s touto přízračnou událostí vypořádávají literárně. Vedle komiksu Marka Šindelky, Vojtěcha Maška a Marka Pokorného (viz recenzi v A2 č. 6/2018) vyšel i román novinářky Adély Knapové, která se případem aktivně zabývala. Už zcizující magrittovský nápis na obálce „Tohle není kuřimská kauza...” evokuje, že nejde o skutečnou kouřící dýmku, nýbrž o její literární zobrazení. Jsou tomu sice přizpůsobeny jednotlivé detaily (především s ohledem na oběti), ale ze základního příběhu je velice snadné si domyslet skutečné předlohy postav a rámcově odpovídají i popisované události. Autorka v promluvách hlavní postavy, začínající novinářky, která se na vlastní pěst začala kauzou zabývat, dává najevo, že je i po tak dlouhé době nutné alespoň naznačit kontury pravdy, která zanikla v neustále se proměňujícím zpravodajské smršti. Je zde zmíněn obsah neznámých dokumentů souvisejících s případem, pravděpodobná role zmizelého otce Barbory Škrlové jako hybatele případu i spousta dalších detailních informací. Ačkoli byl případ svou fascinující literárností, respektive naprostou neuvěřitelností dění i jeho mediálního obrazu ke zpracování přímo předurčen, ze zápletky s parametry běčkového thrilleru se zde stává trochu zdouhavý a těžkopádný materiál. I přesto se ale jedná o dobře napsaný a velmi poutavý text, vypovídající o mocenských ambicích, lidské slabosti, psychopatické manipulaci nejbližších lidí nebo principech fungování náboženské sekty.

Karel Kouba



Erving Goffman
Všichni hrajeme divadlo
 Přeložila Milada McGrathová
 Portál 2018, 294 s.

Jeden z klíčů ke knize, která předznamenalala inspirační osvěžení v době, kdy se o moc nad sociologií dělil funkcionalismus s marxistickým konfliktualismem, lze nalézt v drobné poznámce, v níž Erving Goffman přiznává inspiraci méně slavným kolegou Tomem Burnsem: „při všech [společenských] interakcích je v pozadí základním tématem touha každého z účastníků řídit a kontrolovat reakce ostatních přítomných“. V roce 1959 namísto člověka-stroje či člověka-organismu Goffman postavil do centra odborné i laické pozornosti lidskou bytost, která jako aktivní hráč/herce střídá různé „scény“ a v nich méně či více úspěšně performuje svou „fasádu“ – to, jak chce, aby ho ostatní vnímali. Přirovnání sociální situace k tomu, co se děje na divadelním jevišti i v jeho zákulisí, se ukázalo být velmi produktivním popisem fungování společnosti. Dramaturgické pojetí se ujalo natolik, že už dnes onu „hernost“ interakcí vnímáme nikoli jako jeden interpretační rámec sociální teorie, ale jako něco zcela obecně přijímaného a běžného. Díky oprášenému vydání překladu Milady McGrathové, publikovaného roku 1999 (signifikantně Studiem Ypsilon), si i dnešní čtenář může připomenout, že každý sociální fakt, který považujeme za odvěký, má své prostředí, aktéry i datum vzniku. Publikaci doplňuje doslov Martina Hájka, který ovšem upozorňuje na slabinu teorie, již si Goffman uvědomil brzy po vydání knihy: ne vše tak úplně hrajeme – s některými svými maskami jsme tak sžiti, že bychom bez nich ztratili svou identitu.

Marta Martinová



Teheránská tabu
(Tehran Taboo)
 Režie Ali Soozandeh, Německo, Rakousko 2017, 96 min.
 Premiéra v ČR 14. 6. 2018

Režisér Ali Soozandeh vyrůstal v Íránu, ale ve svých pětadvaceti odešel do Německa. Jeho film Teheránská tabu tak vychází z osobních zkušeností, vznikal však v mnohem svobodnějších podmínkách než íránské snímky. Soozandeh ostatně v rozhovorech zdůrazňuje, že Teheránská tabu by v Íránu ani vzniknout nemohla. Zabývá se totiž problémy, o kterých se v tamější společnosti nemluví, a které se tím pádem řeší v šedé zóně ilegálních obchodů a vztahů. Zejména ho zajímají potíže, do kterých se dostávají ženy v souvislosti se sexualitou, těhotenstvím, kariérou a rodinným životem. Film představuje Írán jako represivní patriarchální společenství, v němž ženy k jakékoli činnosti potřebují úřední povolení a souhlas manžela. Ve třech vzájemně propojených příbězích můžeme sledovat, jak muži tohoto stavu více či méně zneužívají. Snímek je možná až příliš vehementní v tom, jak se snaží neustále upozorňovat na různé jednotlivé represe. Na rozdíl od špičkových rumunských filmů pojednávajících o období totality navíc příliš neukazuje, jak diktatura tvaruje způsoby myšlení a každodenní chování lidí, kteří v ní žijí. Protože tvůrci nemohli natáčet přímo v Teheránu, využil Soozandeh, který pracuje jako animátor, techniku rotoskopie (překreslování hraných záběrů do animace) a prostředí vytvořil na základě fotografií skutečného města. Realistická animace tak ještě zdůrazňuje, že film je do značné míry pohledem zvenjšku do míst, která jsou filmařům jinak zapovězena.

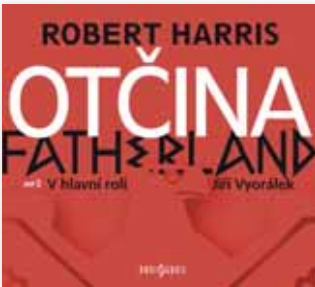
Antonín Tesář



Olga Mikh Fedorova, Milan Mazúr, Iryna Zakharova
Chiasmus
 Pragovka Gallery Rear, 24. 5. – 5. 7. 2018

Můžeme si uměleckými prostředky klást filosofické otázky? Trojice umělců v rámci společné výstavy Chiasmus odpovídá jednoznačně kladně a přichází s odpovědí, která se odráží od metafory chiasmu. V duchu deleuzovského biologizujícího antiesencialismu se zde prolíná interpretace člověka jako evolučního rozšíření planetární organické hmoty a sociálními sítěmi konstruovaného lidského já. Podle kurátora Viktora Čecha jsme chiasťickými mutanty, v nichž se kříží virtuální identita s organickou matérií. Přesto ale na ambiciózní otázku reaguje až příliš skromná výstava, sestávající z několika videí s bezpohlavní nahotou, ironickým (zne)užitím estetiky seriálových detektivek nebo příběhem „nejosamějšího ptáka na světě“, který se zamiloval do betonové sochy. Možnosti galerie Pragovka jsou v současné době využity jen částečně. Její velkorysé a zároveň syrové postindustriální prostory si přímo říkají o komplexnější výstavní projekty, pořádání sérií tematických workshopů nebo kolektivní kurátorskou či uměleckou praxi. Nakolik se podaří tento potenciál naplnit, bude zřejmě během následujících měsíců. Záležet bude hlavně na postoji pražského magistrátu a sponzorů, protože na tuto otázku je v současnosti nutné podat především finanční odpověď. Pragovce lze v tomto ohledu rozhodně držet palce.

Martin Vrbá



Robert Harris
Otčina
 CD, Radioservis 2017

Když se alternativní historie opře o vítězství Adolfa Hitlera v druhé světové válce, je úspěch téměř zaručen. Britský spisovatel Robert Harris románem Otčina debutoval v roce 1992 a jeho kniha se okamžitě stala bestsellerem. V roce 2016 knihu zdramatizoval Vít Vencel a pro Český rozhlas ji v šesti pokračováních natočil Aleš Vrzák. V loňském roce původní četba na pokračování vyšla i jako audiokniha. Na dramatizaci si dal Český rozhlas záležet a obsadil do hlavních i vedlejších rolí současné herecké celebrity v čele s Jiřím Vyorálkem v roli Xaviera Marche, vyšetřovatele berlínské kriminálky. Největším lákadlem je samozřejmě autorův popis života v Hitlerově utopii, nicméně Harris přidal i napínavé detektivní vyšetřování, které vede k nejvyšším místům, a to zrovna ve chvíli, kdy má Vůdce v roce 1964 slavit své sedmdesáté páté narozeniny. To, co je pro protagonisty příběhu nepřijemným překvapením, tedy způsob, jakým se Hitler zbavil Židů, je pro posluchače známá realita. Stabilizovanou fašistickou společností, která má čilé diplomatické vztahy i se Spojenými státy, by odhalení masového vyvražďování řízeného z nejvyšších míst mohlo otřást. V audioverzi figurují desítky postav a herců a zvuk je navíc přeplněn realistickými ruchy. Občas si tak posluchač není úplně jistý, co se vlastně děje. Ale to je jen malá výtka k velkorozpočtovému projektu, který ukazuje, jak se dnes také dají dělat audioknihy. Otčina ostatně nedávno získala cenu Audiokniha roku 2017 v kategorii nejlepších dramatizace.

Jiří G. Růžicka



James Cole
Stanley Kuffenheim
 CD, Kuffenheim Sound, 2018

Na novou desku Jamese Colea, který za poměrně divokých okolností (týkajících se především jeho bývalého partáka Huga Toxxe z někdejší skupiny Supercrooo) opustil label BiggBoss, se čekalo mimo jiné proto, že avizoval návrat k tvrdému rapu, což rozhodně neplatilo o jeho předešlých počinech. Milovníci Supercrooo budou zřejmě potěšeni, neboť syrový, spíše minimalistický elektronický zvuk Stanleyho Kuffenheima ze všeho nejvíc připomíná právě kapelu, která v minulosti určovala, kam se bude český hip hop ubírat. Sice v tom není takřka žádný vývoj, ale sázka na jistotu se v tomto případě vyplácí víc než „experimenty“, k nimž se Cole uchýloval ještě před pár lety (Orfeus, 2016). Ukazuje se, co už dávno víme, a je dobře, že si to znovu uvědomil i James Cole: to, co mu jde nejlépe, je totiž přidrží flow plná rýmů, které nejsou jen vulgární, ale také vtipné, a které rozhodně nelze považovat za schematické. Cole nicméně na posledním počínu chvílemi ukazuje i jinou, místy až seabmerskačsky bilancující tvář. Kontrast mezi nekompromisními pointami Kuffieho a sebezpytující intimní výpovědí Jamese Colea ovšem není příliš kompatibilní, takže nezbyvá než kvitovat, že formát duchovní a duševní zpovědi na albu nepřevažuje. Skutečnost, že hudebně nejsilnějším momentem alba se jeví skladba Arnold Leopard Navrátil, v níž vystupuje i Hugo Toxxx, je důkazem toho, že návrat k prověřeným polohám nemusí vždy působit jenom trapně. Track sice svou energii čerpá z nostalgie, ale přitom zůstává až nepřjemně aktuální.

Pavel Chodec

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLDA 2018

PŘEDPLAŤTE
SI KULTURNÍ
ČTRNÁCTIDENÍK

O bjeďte si roční předplatné A2! Ušetříte, každou druhou středu vám *Advojka* přijde až domů, podpoříte své oblíbené periodikum a navíc jako dárek získáte **designový zápisník!**

Standard	799 Kč
Mecenáš	1 500 Kč a více
Elektro	499 Kč
Student	719 Kč

O roční předplatné (26 čísel) si napište na adresu:
distribuce@advojka.cz.

Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

eskalátor

Staré hlavní nádraží v Bělehradu, kdysi ústřední stanice celé Jugoslávie, po 135 letech zanikne. Všechny vlaky budou od července jezdit na nové nádraží, které se buduje od roku 1977, slavnostně otevřeno bylo předloni, a dokonce už je skoro hotové. Jmenuje se sice Beograd-Centar, ale od centra je o dva kilometry dál než to původní a v jeho okolí není takřka nic. Kdyby aspoň bylo přesunuté nádraží napojeno na solidní MHD, mohl to být jen průšvih jako Brno. Jenže metro ve městě není, trolejbus je daleko, tramvaj ještě dál a autobus byl zaveden spíš pro forma. Posmívat se balkánským poměrům je snadné, ale pravda je spíš taková, že v chudších zemích se lidé hůř brání velkému kapitálu – tentokrát ze Spojených arabských emirátů. Pod starým nádražím se totiž uvolňují obrovské pozemky, na kterých už investor staví první luxusní rezidence a hotely. Ministrny dopravy mezi tím opakuje, že se „Bělehrad vrací na železniční mapu Evropy“. To se možná stane, až do sousedního Chorvatska pojedou víc vlaků než jeden denně nebo až cesta do Budapešti nebude trvat celý den. Železnice se ale na mapu centra Bělehradu nejspíš nevrátí nikdy.
M. Špina

Fotbalové delegace z celého světa zvolily pro fotbalový šampionát v roce 2026 pořadatelský trojlístek Mexiko, USA, Kanada, a nejednomu

obhájci utlačovaných menšin spadl kámen ze srdce. Vždyť po letošním LGBTQ-not-friendly Rusku a vykořisťování zahraničních pracovníků velmi nakloněnému Kataru o čtyři roky později totiž reálně hrozilo, že by se mundial stěhoval do Maroka. Naštěstí se role největšího aktivisty ujal sám Donald Trump. Americký prezident lobbující za domácí pořadatelství africkým zemím vzkázal, ať při hlasování zapomenou buď na kontinentální spřízněnost, nebo na dávky zahraniční pomoci, které jim jeho země posílá. Vydírání očividně zabralo. Tím ale americký boj za lepší svět nekončí. Sportovní firma Nike v reakci na vypovězení jaderné dohody s Íránem okamžitě přestala dodávat kopačky jeho fotbalové reprezentaci. Ačkoli této korporaci v minulosti protiránské sankce nijak nepřekážely v dobývání tamního trhu, touha po bezpečnějším Blízkém východě letos byla silnější. Stačí jen doufat, že americký korporát nezapomene šířit dobro ani v jihoasijských sweatshopech, kde se jeho boty vyrábějí.

V. Ondráček

Téměř čtvrtina maturantů letos propadla z testu z matematiky a podobné množství mladistvých dostalo za čtyři. To v úhrnu znamená, že zhruba polovina těch, kteří skládali státní maturitu z matematiky, nezvládla vyřešit ani polovinu úloh. Nutno podotknout, že je to stále maturita dobrovolná, žáci si ji vybírají sami. Proč si volí něco, v čem tak markantně selhávají? Možná nám totiž nechybí jen schopní matikáři, ale také schopní

jazykáři. Maturanti nyní sahají po matematice, když nechtějí dát přednost druhému cizímu jazyku. Ale naučit se dobře cizí jazyk na úrovni B1 je záležitost na delší dobu než čtyři roky, které mají maturanti k dispozici, na některých (především odborných školách) se druhý jazyk neučí vůbec a zkouška z cizího jazyka je navíc vícekolová. Snad na to budou státní úředníci myslet, než vylejou s vaničkou i dítě – třeba až je napadne přidat selektivně matikářům a přidat hodin matematiky.

E. Marková

Marie Feryna je nahá, oznámil kolektiv Sdružení žen veřejným dopisem, který proletěl médií jako kometa. Že to s nošením ženských šatů myslí tato histriónská osobnost vážně, pochybovali mnozí. Pravda teď vyšla najevo. Transgenderová aktivistka, agresivně umlčující všechny kolem s poukazem na jejich konformní a komfortní „cis“ identitu, znásilňovala svým mužstvím jiné ženy v Autonomním sociálním centru Klinika. Nejprve tedy mezi aktivisty vytvářela toxickou atmosféru, aby ideály tohoto prostředí zdiskreditovala více než kdo jiný. Zločiny jsou však konečným důsledkem kultury prostředí, které pro ně vytváří podmínky. Nakolik stalinští komсомolci asi věřili v nutnost odhalování vnitřních nepřátel? Nakolik práčata puritánského feminismu v hledání zakuklených sexistů uvnitř hnutí zapomněla na svou fyzčnost, že své potřeby musela ukájet násilím? Tělesnost vyhozená dveřmi se nakonec vrátila oknem.

T. Schejbal

Časopis *Lógr* chce mluvit o kultuře „normálním jazykem“, protože takový formát psaní tu prý dosud chyběl. Jak takový „normální jazyk“ vypadá, si udělá čtenář představu z aktuálního vydání, které nese název *Ženy s perem*. Například o Mozartově sestře se tu dočteme, že by mohla být stejně slavná jako její bratr – „kdyby měla koule“. Ponechme stranou anatomické žertování topolánkovské úrovně. Horší je, že se za redakční rozjuchanosti schovávají argumentační lapy, myšlenkové zkratky a formulační neschopnost. To by nevdalo u samizdatu středoškolských studentů; u magazínu, do nějž přispívají lidé z univerzitních a akademických kruhů, vzbuzují takové okolnosti smíšené pocity. Stefan Segi z Ústavu pro českou literaturu AV ČR v článku o literárních pseudonymech třeba ukvapeně usuzuje, že když chtěl britský nakladatel po autorce Harryho Pottera knížku podepsat tak, aby se nedalo poznat její pohlaví (J. K. Rowling), „má mnoho autorek stále pocit, že jsou spisovatelé-muži respektovanější“. Tereza Arndt, která vyučuje na Univerzitě Karlově, zase v odbytém pojednání o dívkách v klubáckých komiksech zcela opomíjí Modrou pětiku, kde vystupují dokonce dívčí dvojčata, soustředí se výhradně na Rychlé šípy a Strážce a její výklad podivuhodně stylisticky meandruje: „Dominantní vlastností je seriálovost. Ta se vztahuje ke způsobu jejich vydávání z hlediska časové posloupnosti. To znamená, že klubácké komiksy vycházely postupně ve formě krátkých příběhů.“ A přitom ženy... takové to mohlo být krásné téma.
J. Sedláček