

12

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

19. 6. 2019 ROČNÍK XV

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

13

NOVÝ FOLKLOR

Cesty spasení Jana Švankmajera

Poslední večery na Zemi

Wabi Experience

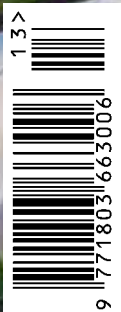
komiksový opus Clyde Fans

Frankenstein a klimatičtí uprchlíci

o slovenském podsvětí s Arpádem Soltészem

vzestup a pád národa Komančů

Ilustrace Jan Vytiskla, 2019
ISSN 1803-6635



Chvilková demokracie

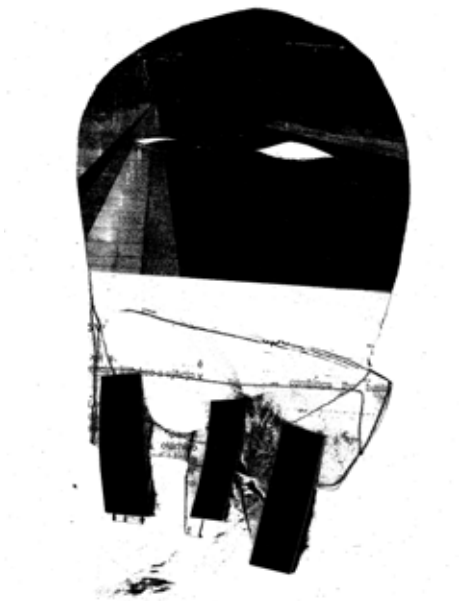
LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Letos 4. června zažilo Česko největší protest od roku 1989. Zúčastnilo se ho více než sto tisíc lidí svolaných iniciativou Million chvilék pro demokracii. Očekává se, že 23. června jich v Praze na Letné bude ještě více, a protože se kráčí ve stopách sametové revoluce, může to budit dojem, že tentokrát půjde opět „o všechno“ – tedy o svobodu a demokracii. Přáním i požadavkem účastníků a sympatizantů protestu je nicméně hlavně odstoupení trestně stíhaného premiéra Andreje Babiše, který byl před nedávnem konfrontován se zveřejněním předběžného návrhu auditu Evropské komise ve věci střetu zájmů. Zlo se zase jednou personifikovalo do jediného politika. Mocnáři a zběhlí političtí praktikové v opozici mohou být spokojeni: přítomné rozhořčení dává zapomenout na minulá příkoří, u nichž mnozí z nich asistovali. Je tomu tak samozřejmě i proto, že neomalenost současného majitele Česka budí dojem, že svým dosahem předčí velkou část kauz a skandálů, které jsme na tuzemské politické scéně v posledních skoro třiceti letech zažili (a nebylo toho zrovna málo).

Tradiční pravcové strany tedy dávají jasné najevo, že jsou připraveny vrátit se na místa, z nichž je finanční oligarcha ve jménu změny k lepšímu vyhnal. Určitě by přitom bylo na co navazovat, ostatně můžeme sledovat, že zvláště občanským demokratům antibabišovská vlna zatím vysloveně svědčí. Naopak takzvané levicové strany svou příležitost dávno prošvihly – takové sociální demokracii by k zmrtvýchvstání, respektive ke znovuzvolení do sněmovny nepomohl už ani okamžitý odchod z vlády. Možná by ji ale po čase zase někdo začal brát aspoň trochu vážně.

Demokracii jsme ale začali ztrácet mnohem dříve než s nástupem Andreje Babiše, a statisícové davy to na Václavské náměstí netáhlo. V čem vlastně tkví současná krize? Otázkou dneška je spor o většinu, jenže ta se v rozdělené společnosti těžko hledá. Karel Kosík v krátkém eseji z roku 1992, nazvaném Vzestup arogance, tvrdí, že „většina promlouvá dvojným jazykem: buď vyjde do ulic, nebo je čas od času pozvána k volebním urnám“. Český filosof přitom odkazuje na „mlčící většinu“, která v roce 1989

„přítomností v ulicích a na náměstích poválila ztrouchnivělý režim“. Řada z těch, kteří s projevy vystupují na antibabišovských protestech, lákavé možnosti prohlásit se za přímé dědice či ochránce étosu roku 1989 neodolala. Vyvolalo to mnoho odmítavých reakcí, jež poukazují na zjevnou nesmyslnost dějinné analogie. Nikde ovšem nezaznělo, že v roce 1989 o mínění a touze většiny nemohlo být pochyb. Národ, kteréžto



Kresba Přemysl Černý

slovo pro jednu neznělo tak strašidelně, byl zajedno. O podobném konsenzu dnes ovšem nemůže být řeč, většina na náměstích stojí proti většině mlčící, která je v práci nebo sedí doma a už třicet let se sžívá s rolí více či méně nezúčastněného diváka. Z tohoto hlediska jsme o demokracii vlastně začali přicházet už tehdy, když se z politických aktérů stali diváci, když za většinu začaly mluvit organizované menšiny, kterým jsme střídavě propůjčovali své hlasy a opakovaně se v nich zklamávali. Když se většina vítězů z roku 1989 najednou ocitla v roli poražených.

„Pořadatelé z Milionu chvilék pro demokracii dali hlas lidem, kteří měli pocit, že je nikdo neslyší. A je evidentní, že ten hlas je stále silnější a odvážnější,“ míní šéfredaktor

Respektu Erik Tabery. Je ale varování před ohrožením nezávislé justice a zřetelným střetem zájmů předsedy vlády skutečně oním umlčovaným sdělením dneška? Nemá se to spíše tak, že podobné věci slyšíme už roky ze všech stran, že tato řeč dokonce v médiích převažuje, jenom to k ničemu nevede? Faktem – jakkoliv bolestným – je, že opomenuté a vytěsněné hlasy současnosti, tedy všichni ti mlčící občané, následně při volbách své postoje manifestují třeba hlasy pro ANO nebo SPD. Protesty žádající odchod Andreje Babiše z vlády jsou sice odůvodněné, ale entuziasmus výpovědí o tom, že aktuální demonstrace spojily dříve nespojitelné a že se na nich potkávají všichni lidé bez rozdílu věku a postavení, jako by s existencí nepřítomné mlčící většiny vůbec nepočítal. Spíše než spojení se tak opět potvrzuje stále hlubší rozdělení společnosti.

A v této situaci, kdy staří i mladí, bohatí i chudí, které kromě společného nepřítele zpravidla charakterizuje i pravcové a antikomunistické smýšlení, zažívají na náměstích vlastní chvilkovou demokracii, vystoupí levicový komentátor Jakub Patočka, kterého patrně chytil fantas, a blouzní o spojení klimatických, antifašistických a antibabišovských protestů. Jenže k podobným pohybům má současné dění daleko (ostatně o revoluci, i když sametové, nemohla být řeč ani v případě roku 1989, protože řada tehdejších aktérů dnes raději volí termín převrat). Případný odchod Andreje Babiše z vlády by byl jistě dobrou zprávou, hodilo by se nicméně, aby jej režírovaly především orgány činné v trestním řízení. Babišova demise by však v nejlepším případě znamenala návrat té politiky, která ho zrodila. „Většina není početnost. V dějinně politickém smyslu je většina způsob života,“ domníval se již zmiňovaný český filosof. V Česku ale žádnou změnu ve způsobu života pozorovat nelze, pro chvilkově aktivní většinu z pražského náměstí je němá řeč většiny mlčící stále stejně nesrozumitelná. Arogantní dikce znějící z metropole tak znovu posiluje vydeděnost těch, kteří už věří jen v nejrůznější spiklenecké teorie. Dokud se s tím nehne, budeme stále dokola žít různé variace téhož – s Babišem i bez Babiše.

editorial

Skutečností, že v posledních letech folklor vstupuje do současné hudby, si patrně všimli i ti, kteří tuto oblast sledují jen příležitostně. V mnoha případech však s sebou „lidovost“ nese poněkud nepatřičné konotace, zvláště pak v podání národoveckých vyvolávačů starých dobrých časů a barvotiskových idylek. Miloš Hroch, který téma pomáhal sestavit, píše o aktuálním návratu folkloru ve Velké Británii. Dočtete se, jak témata rodné krajiny a kolektivní paměti zpracovávají muzikanti řazení k New Weird Britain, jak tato vlna reaguje na brexit nebo kdo skládá tradicionalistické písně o politice škrtů a hroutícím se zdravotnictvím. Jiří Špičák se zase soustředí na to, jak angličtí hudebníci svými díly vytvářejí nové mýty a legendy jakožto moderní aktualizaci folkloru. Pozornost si zaslouží rovněž dva tematické rozhovory: s maďarskou umělkyní a kurátorkou Dominikou Trapp o situaci v její zemi, kde zneužívání lidových tradic k politickým účelům vede ke štěpení společnosti, a druhý s dvojicí hudebníků Tomášem Procházkou a Járou Tarnovským o jejich tvůrčí dekonstrukci písní českého folkového barda v projektu Wabi Experience. Ostatně podle Jonáše Kucharského „popularita českých folkařů, třeba Wabiho Daňka, má v mnoha ohledech k lidovosti daleko blíž než valašský skanzen“. Na mnoha příkladech se tak ukazuje tendence vyjádřená v titulu nové knihy amerického antropologa Josepha Grima Feinberga, která vyšla na Slovensku: Vrátiť folklór ľuďom. Karel Kouba

z obsahu

- 7 Vyvanulé vzpomínky. Sethův komiksový opus Clyde Fans / Jan Bárta
- 8 Zkamenělý čas. Gan Biho Poslední večery na Zemi / Antonín Tesař
- 9 Čím je osetá naše slavná země. Folkové a folklorní inspirace současné britské hudby / Miloš Hroch
- 12 Co hledám, už tu není. Rozhovor s Tomášem Procházkou a Járou Tarnovským o projektu Wabi Experience / Miloš Hroch
- 20 Nasávat, mrdat a dělat ramena. S Arpádem Soltészem o podsvětí a investigativní žurnalistice / Eva Marková
- 30 Partyzáni na koních. Vzestup a pád národa Komančů / Lukáš Rychetský

Atahualpa Yupanqui

TUCUMÁNSKÁ LUNA

Nezpívám v noci luně
jen za její svícení.
Proto jí zpívám, že chápe
to můj dlouhý bloudění.

Aj, ty luno tucumánská!
Aj, bubínku calchaquí!
Vás musí znát každý gaucha
na cestíčkách do Taří.

Ztrácím se ve svech trablích,
sám nevím, živote, kudy se dám.
Jen co však vyjde luna,
zazpívám, zazpívám.
Rodnému Tucumánu
zazpívám, zazpívám.

S nadějí, smutkem šel jsem
acheralskou planinou,
zahlíd jsem dobrou lunu,
jak se líbá se třtinou.

My dva jsme v něčem stejný,
luno mojí samoty!
Já kudy chodím, zpívám,
a tak zářím jako ty.

Báseň vybral a přeložil Michal Špína

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
3. ČERVENCE 2019

Stolici a feudalismus

Cesty spasení Jana Švankmajera



Jan Švankmajer: Handštan I, 2013

Formálně heterogenní kniha *Cesty spasení* je výletem do dystopického světa, který ovládají monopolní korporace a v němž geneticky šlechtěná aristokracie vládne v ekologicky čistých knížectvích. Proti zotročujícímu tlaku reality se český surrealista Jan Švankmajer opět snaží postavit princip slasti.

MICHAL JURZA

Krátké scénáře, experimentace, zápisy snů, teoretické eseje, výtvarné reprodukce, ale i poznámky a črty uspořádal Jan Švankmajer do sarkastické „románové dystopie“ *Cesty spasení*. Koncentrace kapitálu podle autora dosáhne v nepříliš daleké budoucnosti takového stupně, že namísto revolučního zvratu nastane feudalismus jako poslední stadium kapitalismu. Po všech stránkách zuboženým lidem nezbude než bezcílne přežívat v krajině po několikanásobné „celostátní potopě“ a jen tu a tam k nim dolehnou legendy o „bájných enklávách blahobytu, o feudálních knížectvích Tesco, Honda, Řempe a dalších“. Genetickou vědou zušlechtěná knížecí elita si ovšem podrží tyto deklasované živly od těla a občanství v ekologicky čistých knížectvích bude pro běžné smrtelníky představovat nejvyšší privilegium: „Mají před sebou jasný ideologický cíl. Vzhůru do nového feudalismu.“

Cynismus fantazie

Švankmajerův obraz společnosti výrazně nevybočuje z obvyklých mezí dystopií, na jaké je český čtenář zvyklý. Dočká se svrchované a nepokryté vlády monopolů jako v Bondyho *Cybercomicsu* (1997) a ostatně i ve svém každodenním životě, zasměje se degenerovaným pohůnkům vládnoucí třídy podobně jako při četbě Viktora Pelevina a Vladimíra Sorokina a zmínka o reality shows, kde vítěz získá občanství v jedné z privilegovaných zemí a tím vstupenku do lepšího světa, zase připomíná veskrze realistické drama *Refugiats* (Uprchlíci, 2002) katalánského dramatika Sergiho Pompermayera.

Náramně hořká je ovšem Švankmajerova spekulace, že třída nadlidí, kteří si svá privilegia pojistí mimo jiné i genetickým inženýrstvím, se bude automaticky vyznačovat i „vyšší“, spravedlivější a soucitnější morálkou. Jako by nebylo prostým pohledem zřejmé, že sociální citění a smysl pro spravedlnost jsou

možná ctnostmi z hlediska neprivilegovaných, zatímco pro vládnoucí menšinu se tyto „ctnosti“ rovnají politováníhodné konkurenční nevýhodě, ne-li přímo vážné degenerativní poruše. Jako by veškeré d osavadní dějiny třídních společností nebyly než dlouhou kronikou krachů jakýchkoli iluzí o morální kapacitě vládnoucích tříd!

Konkrétní kritickou protiváhu této iluzi však představuje postava senátora Štětiny mladšího, který zdárně dokončuje dílo svého nezapomenutelného praděda, když dosáhne úplného zákazu všeho, co připomíná komunismus – kromě ikonického nářadí i hvězd na nočním nebi.

Betlém autorit

Cesty spasení lze číst také jako černou parodii na módu autobiografických románů, které v posledních letech produkuje globální trh s literární úlevou. Zatímco „nový realismus“ klasicistních vyprávění Eleny Ferrante, Édouarda Louise nebo Karla Oveho Knausgärda poskytuje znučenému čtenáři voyeurskou slast z detailně rozpitvaných banalit periferních životů, Švankmajer s chladně soustředěným úsměvem nabízí poctivé lejno. „Román“ jako žánr ve svém díle neguje rozbitím kompozice celé knihy, kterou v nejlepší tradici surrealismu integruje právě jen centrální myšlenka konkrétních projevů rozkladu civilizace, jenž se manifestuje ve formálně rozmanitých projevech. Žánr není pro surrealismus téma. A ovšem, nešetří se tu klasiky; tedy těmi, kdo pro surrealismus kdy něco znamenali. Sešel se jich v *Cestách spasení* snad kompletní betlém: Mácha a Sade, Breton i Hepnarová, Marx a Lévi-Strauss, ba i prokletý Nezval stále na břehu řeky Svratky vrhá své daktyly.

Na troskách dávno vyvrácené staroburžoazní poetiky románů a mravoličných vyprávění vyrostl Švankmajerovi (ale i jiným surrealistům) panák nového formalismu, smontovaný

z již zklasičtělého surrealistického kánonu. Výsledkem kdysi osvobozujícího subjektivního fetišismu tvůrčí individuality, který účinně podvracel školometskou „literaturu“, je však nová, o nic méně svazující kazajka osvědčených surrealistických autorit. Síla revolty se pozná také podle toho, z jak nečekaných zdrojů dokáže čerpat a jak bezohledně umí kořistit v co nejrozpornějším materiálu.

Metoda Margot

Často manifestovaným i reflektovaným motivem Jana Švankmajera je princip slasti stavěný coby osvobozující element proti zotročujícím tlakům reality. Stavět tvorbu proti takzvané objektivní nutnosti představuje bezesporu vznešenou, a hlavně potřebnou vzpouru, má-li člověk zůstat člověkem. Ale je to dost? Proti domestikačním tlakům ekonomických, ideologických a bůhvíjakých ještě projevů reality jsou slast a tvorba vždy v defenzivě a vždy krok pozadu. Zatímco tvorba reaguje na společenský tlak, už jsou na cestě další „podněty“. V nejlepším případě revolta tvorbou přispěje k sebezáchově vnitřně svobodného jedince – do té doby, než se dostaví smrt. Slast sama o sobě je však realitě neškodná. Dokonce lze konstatovat, že princip slasti, korumpovaný reklamním průmyslem, se v konzumní společnosti naopak stává přímým agentem vnější manipulace. Kde dnes končí slast a začíná domestikace?

Svobodný tvůrčí duch lejno světa nepopírá, naopak toto lejno důstojně přijímá, aby je pomocí vlastní imaginace přetvářel v cukr-kandl cynické slasti. Přinejlepším jsou z toho skvělé knížky, filmy a obrazy – tvůrčí individualita je zas jednou obhájena před vesmírem, kritiky i sama před sebou. Ale co se tím mění na vnějším tlaku?

Můžeme-li doslova na vlastní oči sledovat, jak si lidstvo rok za rokem osekává samotné biologické podmínky budoucího přežití, je těžké se neptat, jakou cenu vlastně má sebevětší umělecké dílo – kromě hodnoty vlastního narcisismu, v jehož slastném a uspokojivém, ale rovněž manipulujícím objetí se ovšem ocitá podstatně širší výsek lidské činnosti než jen jistá část tvorby považovaná společností za umění.

Když si Margot, jedna z „postav“ *Cest spasení* (které je jedno, že je surrealismus mrtev), pořád dokola čte v Effenbergerovi, že „surrealismus může jen pozorovat, analyzovat a hledat řešení. Má na to dost času, možná víc, než mělo křesťanství“, nahrazuje slovo „surrealismus“ vlastním jménem. Snad právě zde Jan Švankmajer naznačuje cestu z klece „avantgardního“ formalismu, cestu ze surrealismu, cestu za surrealismus: podržení principů a zánik jmen. Jméno není ničím, bezohlednost subverze vším. Otázkou zůstává, jestli na konci té cesty ještě je nějaký obyvatelný svět.

Z knihy, která začíná žalem nad odchodem milované ženy a končí heslem „Budoucnost patří ipsačním strojům“, však plynou ateistům i praktičtější poučení. Například že jediná skutečná spása je, když tělo opouští stolička. A svobodná tvorba!

Autor je spolupracovník redakce.

Jan Švankmajer: *Cesty spasení*. Dybbuk, Praha 2018, 416 stran.

Lesy plné bílých koní

Moc, choutky a řezničina v románech Arpáda Soltésze

Román Svině napsal slovenský novinář Arpád Soltész (rozhovor najdete na straně 20) bezprostředně po politicky motivované vraždě Jána Kuciaka a jeho snoubenky. Nyní kniha vychází česky. Oproti tomu nepřeložená zatím zůstává autorova prvotina Mäso. Co se z obou titulů dovíme o novinářském řemesle a o nedávné historii Slovenska?

EVA MARKOVÁ

Před dvěma lety vyšel na slovensku román *Mäso*, rok poté následovala *Svině* (Svíňa). Ani jednomu z nich se literární kritika nijak zásadně nevěnovala, ale prodeje obou knih se počítají v tisících a podle samotného spisovatele by se dalo z tantiém vcelku slušně vyžít. Jejich autorem je novinář Arpád Soltész, jeden ze zakladatelů Investigativního centra Jána Kuciaka (ICJK), které si klade za cíl monitorovat organizovaný zločin a korupci na Slovensku. A právě tematický záběr obou románů je tím, co k nim většinu čtenářů přivádí.

Tenkrát na východě

Podtitul *Mäsa* zní *Vtedy na východe*. Čtenář během několika prvních stran odhalí, že se děj knihy odehrává na východním Slovensku někdy v devadesátých letech, kdy Mamut a Rus unesou mladičkou Veroniku s tím, že ji prodají do nevěstince na české straně hranice. Nejprve si s ní ovšem chtějí chvíli užívat sami. Když příliš pozdě zjistí, že dívka ještě nebylo osmnáct, rozhodnou se ji odklidit do Kosova. Na několika málo stranách se tak rozehraje příběh, do kterého se následně zapletou i ukrajinští převaděči a pašeráci, čeští obchodníci s bílým masem, policie, soudci, rozvědka a ruská armáda a ve kterém nechybějí ani tajné hotely, podomácku vyrobené výbušniny, taxikářské gangy nebo belgické sociální dávky vyplácené Romům z košického sídliště Luník IX. Zní to šíleně, ale vše se spojuje do koherentního (byť skutečně trochu šíleného) vyprávění.

Příběh o Veronice a Mamutovi pokračuje ještě dlouho po roce 1998, kdy se Slovensko po volbách začalo vzpamatovávat z éry mečiarismu a kdy „jednotlivé bandy stratili podporu štátu, zúžil sa priestor, prichádzali o kšefty a zrazu nebolo dosť peňazí pre nikoho, nie to ešte pre všetkých. Napätie v podsvetí rástlo, vypukli prvé vojny. Každú chvíľu niekoho zastrelili (...) Uvoľnený priestor zabrali naozajstné mafie. Dobře zorganizované skupiny solidných finančníků a ctihodných právníků, ktorí mali ľudí v politike aj štátnych inštitúciách.“ A takhle to zůstalo až do začátku nového milénia, kdy začíná děj *Svině*.

Malebná zemička

Přestože se Soltész netají tím, že impulsem pro sepsání jeho druhého románu byla smrt novináře Jána Kuciaka a jeho snoubenky Marty Kušnírové, důsledně se vyhýbá

jakémukoli konkrétnímu označení osob či míst. Celý příběh se tak odehrává v „Malebné zemičce pod Drobnými velehorami“ a je uveden následujícím mottem: „Autor této knihy je presstitut a bohapustě si vymýšlí (...) Kdybyste se i přesto v některé postavě poznali, neváhejte a okamžitě se přihlaste na nejbližším policejním oddělení nebo prokuratuře. Nezapomeňte si vzít občanský průkaz a zubní kartáček.“ Soudě podle komentářů samotného Soltésze i lidí jemu blízkých si však autor příliš nevymýšlí, když píše, že v devadesátých letech bylo ve slovenských lesích víc bílých koní než srn a že v základech nových slovenských dálnic jsou pohřbení nepohodlní podnikatelé, anebo když popisuje orgie, při nichž vrcholní politici či soudci ukájeli všechny své choutky, ať už se týkaly omamných látek, sexu, násilí nebo všeho dohromady.

V *Mäse* se ještě objevují konkrétní pojmenování některých míst a osob, *Svině* už je důsledně dekonkretizovaná. Českým čtenářům se překlad knihy dostává do rukou v době, kdy už padla obvinění v kauzách, o nichž Kuciak psal, a na stránkách ICJK nebo Českého centra pro investigativní žurnalistiku se lze dočíst, jak a proč vlastně mladý novinář a jeho partnerka zemřeli. Čtenář se proto možná jen těžko ubrání pokušení srovnávat investigativní a beletristickou verzi příběhu. Pokud neodolá a srovná fikční svět s tím aktuálním, zjistí, že se románová a reálná verze příběhů o tom, co všechno vedlo k vraždě Jána Kuciaka, respektive jeho románového alter ega, v lečem liší. Je to ovšem přirozené: kdyby investigativce fabuloval stejně jako romanopisec, pak by jeden z žánrů ztratil nárok na existenci.

Tupost rozvědčíků

Mäso a *Svině* nejsou takzvané klíčové romány, ale ani romány dokumentární či reportážní, ačkoli i takové čtení obě knihy umožňují – třeba díky postavě novináře Paliho Schlesingera, který od začátku prvního do konce druhého románu zůstává o dvacet let a je jednou z hlavních postav obou příběhů. Bavilo mě sledovat, jak se z výbušného investigativního novináře postupem let stane uvážlivý, i když stále kousavě ironický padesátník, a zároveň se skrze jeho konání dovídat, jakými etickými pravidly by se měl novinář řídit, jak se ověřují informace, proč někteří lidé věří víc novinářům než policistům, anebo proč se novináři

občas potřebují schovat na utajeném místě. Pokud ale zaženeme dotěrné úvahy nad tím, jestli jsou i ve skutečnosti všichni policajti bezcharakterní, rozvědčíci tupí, politici zkorumpovaní a zda opravdu někdo dokáže pro zábavu zabít prostitutku, můžeme číst obě knihy jako detektivky, politické thrillery či psychologické romány.

Mäso je sice Soltészova prvotina, ale je to prvotina zkušeného novináře, který vystudoval překladatelství – vybroušená je nejen struktura románu, v němž se pracuje s retrospektivou či rámcovým vyprávěním, ale především samotný jazyk. Autor mnohdy dokáže vměstnat pointu do jediné věty, je mistrem zkratky a zvládá vystavět napínavé i humorné mikrosituace v dialogích jednotlivých postav. Způsob, jakým spolu postavy hovoří, je navíc už sám o sobě charakterizuje – používají se tu prvky nářečí i spousta slangových až argotových výrazů. Časté je také zaměření na detail, který pomůže čtenáři nazřít celou situaci – třeba když si rozzuřený soudce do kanceláře zavolá zapisovatelku: „Dievča pri odchode kríva a tečú mu slzy. Ale aj tak slušne pozdraví, dovidenia, a tiško za sebou zavrie dvere.“ Tuhle svou schopnost Soltész ve *Svině* ještě rozvinul. Je skoro neuvěřitelné, že ačkoli román vznikl za necelé dva měsíce, jedná se o jazykově i kompozičně velmi propracovaný text.

Obě knihy jsem otvírala ze zvědavosti, jak lze takto náročná témata uchopit, a dočítala jsem je s napětím, jak to celé dopadne a kam až je v bezohlednosti a touze po moci možné zajít. Nejsem politoložka, abych posuzovala, jaký význam má *Svině* pro slovenskou demokracii, a netroufám si ani odhadnout, zda vzbudí ohlas i u nás – má ovšem všechny předpoklady k tomu, aby se stala bestsellerem. A závěrem ještě jeden postřeh: ačkoli se při čtení zdá, že hlavními hybateli děje jsou muži, po dočtení obou knih se vyjeví něco úplně jiného. Podařilo se tu zkonstruovat literární obrazy několika silných žen, které možná využívají jiných zbraní a strategií než muži, ale nakonec jsou to právě ony, kdo dovádí příběh k rozuzlení.

Autorka je komparatistka.

Arpád Soltész: Mäso. Vtedy na východe. Ikar, Bratislava 2017, 318 stran.

Arpád Soltész: Svině. Přeložil Jiří Popielok. NOXI, Bratislava 2019, 320 stran.



Příběh pokračuje ještě dlouho po roce 1998, kdy se Slovensko začalo vzpamatovávat z éry mečiarismu. Foto Archiv SÚNV

Ta konkrétní neurčitost

Cizí země Josefa Straky

Novou prózu Josefa Straky charakterizuje především neurčitost. Kniha Cizí země je velmi osobní, nervní zpovědí básníka, který vzpomíná na klíčové období svého života: devadesátá léta minulého století. Minulost ovšem zůstává nezřetelná, rozmazaná rychlostí, s níž ubíhala.

MARTIN LUKÁŠ

„Vracím se zas posledním ‚denním‘ autobusem, hluboko v noci, někdy po půl jedné. Takže ještě není tak hluboko. Jen hluboko v sobě. Vracím se někam dál, k jiným rokům. Teď mám trochu čas, než dojdou úplně domů. Stále si nezvyknout na ten divný pocit, že si něco pamatuji, na to svírání v žaludku někdy mezi lety devadesát jedna a devadesát sedm. Divné předtuchy dalšího roku, co se ještě může stát, chci to popsat, ale už to nejde, jsem kde-si dál, ale už nevím kde.“

V uvedeném citátu Josef Straka ústy svého alter ega prozrazuje vše, co potřebujete před četbou jeho nové knihy *Cizí země* vědět. Koho tato nehledaná, nervní výpověď, jejíž matný smysl plyne z napětí mezi slovy „zas“, „hluboko“, „dál“, „teď“, „úplně“ a „nezvyknout“, zaujala, nechť odloží recenzi a čte knihu. Až ji dočtete, zůstane vám autor dlužný odpověď na otázku, co přesně se pokusil vyjádřit. Hádám, že tuhle odpověď dluží i sám sobě. To ale není kritika. To je vlastní předmět Strakových naléhavě nekonkrétních zápisků. Víme, kdy a jakými dopravními prostředky se vypravěč vydává na cestu. Víme, že jde o cestu do minulosti, navzdory neúprosnému pohybu let. Víme, že domov je mu pouhou stanicí, že raději někde pobývá, než bydlí. Víme, že devadesátá léta byla klíčovou etapou jeho života, kdy plně žil své naděje – přes plíživé pocity nejistoty až k takřka neznatelnému vyvlastnění života. Víme, že by rád svědčil o rozčarování, které následovalo, že by rád zachytil alespoň stopy trvalého uplývání času. Víme, že je

to úplně marné. Takto – neobratně, úpěnlivě a přerývaně – se Straka zmocňuje (svě) minulosti.

Něco, cosi, někde, nějak

Naproti tomu nevíme, kdo přesně zosnoval velkolepý příběh transformace polistopadové společnosti. Korupce, tunely, privatizace platily v prostředí vysoké politiky záhy za podobné herní kameny a strategie jako nevinná směna hudebních nosičů, domlouvání schůzek a horlivé přitakání všemu novému v každodenním společenském styku. Nevíme, co přesně se vypravěči-hrdinovi přihodilo na místech a v letech, o kterých píše, ani jaký smysl tomu chtěl on sám dát. Nevíme, kdo byli aktéři jeho dosavadního životachodectví. Kdo byla ta žena, se kterou se tenkrát na refýži loučil? Nevíme to, ale na každé stránce cítíme, jak nebývale osobní kniha *Cizí země* je.

Čas, který na počátku devadesátých let začal o překot uhánět dvojnásobnou rychlostí, takže nebylo možné postihnout, prožít, dohodnout, dohovorit... všechno, se pojednou prudce zpomalil a podezřele nesnesitelně se vleče. Teď, když se zdá, že je ho tolik, schází vypravěči vůle i zaujetí. Tohle není realita, kterou by chtěl prožívat s někdejší dychtivostí. Ve skutečnosti času palčivě ubývá. „Chceme o tom mluvit, ale vlastně ne. Chystali jsme se, ale už se k tomu, pro mnohá ‚jako‘ a ‚možná‘, nedostaneme.“

Straka napsal dvousetstránkovou prózu, jejímiž emblematickými slovy jsou neurčitá zájmena a příslovce. Všechna ta „něco“, „cosi“, „někde“, „nějak“, opakující se v iritujícím rytmu, definují nový, pro poslední desetiletí příznačný typ událostí, kdy se dělo nebo stalo *něco*. Neurčitost neplyne z neschopnosti autora pojmenovat skutečnost. Je to zcela konkrétní neurčitost, *nějak* prožitá autorem v divokých letech jeho prvotních deziluzí. Míra této neurčitosti se odráží i ve volbě perspektiv vyprávění. Od co možná nejméně osobní, kdy autor řetězí deverbativa, nominální vazby, trpná přičestí, infinitivy, přes neurčité „ono se“, k sebeoslovení prostřednictvím „ty“, a dál k „já“, respektive „my“, když Straka promlouvá za celou generaci.



Zkuste si zapamatovat deset let dlouhou cestu viděnou z okna uhánějícího vlaku! Foto archiv VUF

Přibližný pocit unikavosti

Neurčitost není alibi, paradoxně je to šmouha subjektu na báni všeobecného dění. Bylo to prudké a rychlé, a právě proto neurčité. Zkuste si zapamatovat deset let dlouhou cestu viděnou z okna uhánějícího vlaku! Přibližný – a nemůže být přibližnější – pocit unikavosti něčeho, čeho se stále dotýkáme, tedy vlastního života. Neurčitost je v posledku tím jediným, co se tu děje. Putující hledisko autora nedokáže zachytit žádné pevné obrysy. Porozumění okamžiku teď a tady je

vyloučeno, nebo ihned přepsáno okamžiky dalšími. Jaký smysl měly někdejší události, se „dozvíme až o několik let později“.

Ve své podstatě je *Cizí země* prozaickým záznamem pocitu Josefa Straky, kde slova „Josef Straka“ nevyjadřují přivlastnění, ale předmět výpovědi. Proto autor píše také o svém podílu viny za hru devadesátých let, kterou nemohl nehrát.

Autor je literární kritik.

Josef Straka: Cizí země. Cherm, Praha 2018, 214 stran.

literární zápisník

Přijde velký liják

PETR A. BÍLEK

Snad až překvapivě potichu – aspoň z hlediska recenzního ohlasu – se na konci minulého roku objevil na knižním trhu třívazkový komplet *Texty / Lyrics 1961–2012*, shrnující zrcadlově anglicky a česky texty Boba Dylana na všech původních albech a doplněný i o texty jeho písní, které v daném období hrával, byť se na alba nedostaly. Důvodů, proč si Dylanovi oddaní fanoušci několikakilový balík z knihkupectví v tichosti odnesli, ale žádné náruživé debaty nad ním neprobíhají, může být několik.

Nejde o první převedení kompletního Dylana do češtiny. Už v roce 2007 vydalo nakladatelství Kalich anglicko-česky knihu *Lyrics / Texty 1962–2001*. Tu z větší části přeložila Gita Zbavitelová, z menší (v níž je ale řada klíčových písní) Michal Bystrov. Dalo by se tedy říct, že pro nové vydání Gita Zbavitelová jen dodělala překlady textů ze tří nových alb a „přepřeložila“ to, co předtím přeložil Michal Bystrov. Jenže ta tři nová původní alba – *Modern Times* (2006), *Together Through Life* (2009)

a *Tempest* (2012) – jsou v Dylanově diskografii zcela zásadní a především to poslední, „shakespearovské“, nabízí jakési sklenutí celého jeho díla. Reagovat bylo třeba i na nové souborné anglické vydání Dylanových textů *The Lyrics 1961–2012* (2014), které oproti předchozí verzi sám mistr v desítkách případů poupravil a teprve toto znění označil jako definitivní. K tomu ještě dodejme, že překládat to, co už přeložil někdo jiný, je specifický úkol, protože některá řešení již byla využita a je hloupé je vykrádat.

Změnou nejpodstatnější je ale fakt, že Dylan mezitím dostal Nobelovu cenu za literaturu. Čteme tedy jeho texty v jiném nasvícení a v tlustém rámu nekonečných diskusí, které po zveřejnění verdiktu Švédské akademie propukly ve světě i u nás: jsou skutečně jeho texty literaturou či poezií? Tato otázka sice nemůže vést ke smysluplné odpovědi, protože bychom se nejdřív museli shodnout na tom, co přesně činí literaturu literaturou či poezii poezií, a na zřetelně vyčleněném horizontu tohoto jevu bychom pak museli umět vztyčit vertikálu hodnotové škály, což je úkol tak nadlidský, že i kdyby se jej podařilo splnit, nezbyly by pak už žádné síly na argumentaci o Dylanově pozici v takto vybudovaném prostoru. Přesto ale rámuje ona vehementní debata naše čtení a byla asi i jedním z podnětů k nové vlně vykladačských prací, jakou je například monografie profesora klasické filologie na Harvardu Richarda

F. Thomase *Why Dylan Matters* (Proč je Dylan důležitý, 2017).

Člověk by u dovršeného projektu očekával debatování o celé řadě otázek, zejména pak o překladu. Gita Zbavitelová – myslím po pravu – zvolila řešení, které má blízko k „podstročnicku“, tedy k doslovnému překladu, který se snaží co nejlépe zachovat lexikální významy a rezignuje na „formální“ rysy, jako je rytmus, rým či aliterace. Čtenář se tak dozvídá, o čem Dylan zpívá, což není tak úplně samozřejmé: na některých nahrávkách je jeho výslovnost natolik podivná, že i leckterý rodilý mluvčí musí sáhnout po přepisu textu. Navíc si Dylan s texty pohrává podobně jako s hudbou a na nahrávkách z koncertů nebo i na alternativních studiových verzích, jež postupně nabízejí *Bootleg Series*, lze pozorovat různé variace. Na druhou stranu ale doslovný překlad zoufale potlačuje cosi jako hymničnost, kterou na sebe především písně ze šedesátých a sedmdesátých let postupně nabalily – patinu originálu, který nenahradí žádná kopie. Když namísto Chimes of Freedom přijde „Zvonkohra svobody“ či místo Blowin' in the Wind stojí „Poletuje ve větru“, mizí veškerá posvátnost a aura, jež z originálu vyzařuje.

Dylanovy texty jsou, stejně jako značná část jeho hudby, často založeny na bachtinovském různorečí – jsou jakýmsi ohlasy, čímsi na pomezí mezi originálem a kopií. Někdy se odkazuje k jedinečnému textu, jako v případě písně Roll On, John, jejíž verš „Tyger, tyger;

burning bright“ vede jednoznačně k Williamu Blakeovi. Zde tudíž překladatelka stojí před volbou, zda citovat Hronovo „Tygře, tygře, žhavě žhneš“, anebo Joskovo „Tygře, tygře planoucí“. Často ale Dylan odkazuje spíš k jakýmsi „archetypům“, jež se už před ním vyskytly v desítkách podob, a nejspíš nelze dohledat zdroj prvotní. A i kdyby to šlo, tak jak jej převádět? Český kontext se přece jen nehemží bizony, desperáty či padlými ženami v saloonu. Zde je překladatelská rezignace zcela na místě.

Nejzapeklitější mi ovšem připadá otázka překládání významově rozkolísaných, ambivalentních slov. „Everybody must get stoned“ v sobě nese jak „zhulit se“, tak „ukamenovat“ a ještě další významy. Překladatelka zjevně volí to, co jí přijde bližší. Někde to ale má nechtěné důsledky: název desky *Blood on the Tracks* (1975) lze přeložit jako *Krev na kolejích*, ale také *Krev ve stopách*. Když Zbavitelová zvolila *Krev na kolejích*, asi trochu oslabil sebetrýznivý tón tohoto alba, hlavně ale dílo konotačně zakotvila u mola, které už je v českém kontextu obsazené Rosou na kolejích. Čili Wabi, dokonce rok před Bobem.

Přeložit celého Dylana dobře by si žádalo celý život talentovaného básníka, a nejspíš by se to stejně nepodařilo. Vezmeme zavděk tím, že jej máme přeloženého tak, jak to šlo. Autor je literární teoretik a vysokoškolský pedagog.

Bob Dylan: Texty / Lyrics 1962–2012. Přeložila Gita Zbavitelová. Argo, Praha 2018, 1542 stran.

Arúbí v Maghrebu

Ženská orální tradice a poetika odbočky

Hispano-maurská ženská orální poezie má dlouhou tradici a ovlivňuje i současnou podobu maghrebské literatury. Žánr arúbí potvrzuje obecná ustanovení, ale současně se coby hlas okraje kloní na stranu marginalizovaných a svou touhou po „jiném“ otevírá v normativním prostředí dominantního diskursu svobodný prostor.

MOURAD YELLES

Maghrebská tradice ženské orální poezie nevyvolává mezi literárními vědci žádný převratný zájem. Jako by se jednalo o mrtvý, dávno překonaný žánr. Přitom v oblasti severní Afriky přetrvává v paměti mnoha matek či babiček – stačí se nachomýtnout ke svatbě nebo oslavě návratu z pouti do Mekky, abychom zaslechli verše, rýmy a zpěvy zdánlivě dávno pohřbené.

Andaluský literární model se otiskl do velké části maghrebských žánrů. Právě v korpusu ženské tvorby tento vliv vidíme velmi výrazně, především v žánru, jež můžeme z nedostatku jiných názvů označit termínem *arúbí* (čtyřverší). Jejich potlačovaný lyrismus odráží prestižní hispano-maurské paradigma, ale najdeme v nich i další rysy, specifické pro jinou kulturní situaci a jiný druh imaginace. *Arúbí* je bezpochyby výsledkem pomalého procesu mísení kultur. Spojují se v něm básnický nebo hudební akt, hravost a v některých případech i spirituální rituály.

Andaluské paradigma

Podle svědectví arabského středověkého historika Ibn Chaldúna se v Maghrebu prudký rozvoj měst coby prostoru setkávání a výměny časově shoduje se zrodem nového typu poetiky. Objevují se básně připomínající ódy, jež byly skládány v městských dialekttech a nazývaly se *orud el-beled* (městské rýmy). Ibn Chaldún rovněž upozorňuje na roli, kterou v procesu mísení kultur sehrály ženy – připomíná význam otrokyň, konkubín, kojných a služek pro změnu životních způsobů v muslimském světě.

Ženy také pravděpodobně z Andalusie přinesly *zajály*, skladby tvořené v mozarabštině, směsi arabštiny a románštiny, jazyce „upovídaném, spalujícím jako ropa, připomínajícím popel a jazyk Romů“. Podle perského vzdělance Avicenny by měla tyto básně pronášet lidská nebo alegorická postava charakteristická svou marginalitou a extravagancí, tedy – jak sám říká – žena, opilec nebo zpěvavý pták...

Ať už byly andaluské básně výtvozem anonymních básnířek nebo vznikaly stejným rétorickým procesem jako folklór, je pozoruhodné, s jakou poetickou nálehavostí, připomínající barokní inspiraci *avant la lettre*, umístili jejich tvůrci do samého srdce skladby ženskou řeč. Maghrebský žánr *arúbí* přejímá z těchto romancí kompozici připomínající zprostředkovaný fragment, vtíravou řeč i záhadný, hádankovitý excipit. A podobně jako jeho andaluský předchůdce vládí vášeň všemožnými oklikami a odbočkami, přičemž směřuje k oslnivému a závratnému „jinde“.

Nákaza láskou

Poetika *arúbí* čerpá svou inspiraci především z milostného tématu: inscenace páru i konvenčních afektivních a etických postojů obou partnerů se řídí známými a často studovanými pravidly hispano-maurského umění. Podívejme se třeba na příklad tohoto *arúbí* z Fesu: „Chtěla bych být se svým miláčkem v zahradě/ A chtěla bych, aby naše mládí nikdy nezestárla a aby náš život trval věčně/ Ve všech koutech té zahrady budou kašny s vodou tryskající do krásných nádrží/ Nalevo i napravo nás skryje loubí/ V zahradě švitoří skřivan/ a zpívá o pestrobarevných hruškách/ Kdo je krásný, zaslouží si být posazen na trůn vítězství.“

Rétorické figury, přenesené z Andalusie do Maroka, jednoho dne okouzleně objeví i okcitánští trubadúři, stavící ženu do středu kódovaného diskursu. V tomto šifrovaném poetickém světě, stejně jako v trubadúřské poezii, je láska prožívána jako zkouška v časté nepřátelském prostředí a neobejdeme se bez postav *hasúda* (zárlivce a pomlouvače) a *raqíba* (strážného milované ženy). Odtud četné narážky na nepřátele milenců, obávane a urputné protivníky číhající na sebemenší



Eugène Delacroix: Skica z Cesty do Maroka, 1832

záminku, již by využili ke kompromitování čistoty vášně. Protagonisté – zcela pohlcení peripetiemi dobrodružství, které si žádá jejich plné nasazení, a pozorní ke každé nuanci citu, ke každému záchvěvu duše či sebemenší proměně těla – musejí dávat dobrý pozor, aby se neprozradili. Z toho plyne smysl pro diskrétnost, umění aluze a posedlost tajemstvím: „Našli jsme způsob, jak otevřít zámky, o nichž jsi mluvil/ Ochránit tajemství, nevyzradit ho za žádnou cenu, zde je klíč/ A pokaždé, když vidím Krásu, skláním se před ní/ A říkám: ‚Má Lásko, v tobě sídlí moje spása!‘/ Ó ty, jenž jsi zakoupil zámek vášně, zde je její klíč.“

Tato poezie, která kultivuje alegorii a metaforu, odkazuje k záračnu. Mohli bychom citovat nespočet básní, v nichž je vášeň popsána jako neobyčejně mocná síla, která převrací nejen zákony ducha a těla (připomeňme témata milostného šílenství a nemoci z lásky), ale také sociální a v neposlední řadě přírodní a vesmírný řád: „Láska je v našich domech, láska nás všemu naučila/ Láska je v našich studnách a voda se díky ní stala sladkou/ Láska je na vinici a rozprostřela tam své ratolesti/ Lásku nic nepopře, ani emír, ani sultán.“ Nákaza láskou ovládá celý vesmír a vášeň se umocňuje vším, v čem se odráží a co vyvolává.

Zahrada proti dvoru

Ačkoli je v maghrebské tradici žena bytosť, o níž se nepřestává mluvit, již je zvykem oslavovat a která je považována za základní pilíř společenství a záruku jeho trvání, ačkoli je třeba zpívat o touze, kterou vyvolává, její vlastní vyjádření jsou mimořádně diskrétní a na povrchu dominujícího kulturního diskursu téměř nepřítomná. Přestože její řeč prochází polem kolektivních reprezentací, figuruje v něm jakoby v prohlubni, pokud nezní rovnou z periferního místa, z „protipole“ nebo dokonce „mimopole“, kde se může rozvinout. Ve všech lidských společenstvích je přitom ženské řeči zapotřebí – potvrzuje totiž normu obecných ustanovení a smyslu a zároveň se připomíná jako hlas okraje, který táhne doxa na stranu odmítaných, směrem k dosud neznámému a nevyhnutelnému „jinde“. A právě v tomto napětí se nachází hlavní přínos ženského *arúbí*, v němž se odhalují limity etnicko-normativního modelu a rozporu imaginárnosti.

Žánr *arúbí* se v Maghrebu vyvíjel v kontextu domu, tedy v soukromém prostoru. Jedním z klíčových projevů tohoto vývoje jsou figury

uzavření nebo poddanosti, služebnosti. Básně vycházejí z rodinného nebo manželského dvora, ale vyhlížejí k jiným časoprostorům. Jakousi útěchu může skýtat zahrada, centrální topos andaluské poezie. V *arúbí*, stejně jako v jiných žánrech hispano-maurské poezie, mají příroda a její cykly výsadní postavení. Pozornost se věnuje podobám zahrad, kompozici motivů i alegorickým významům každého rostlinného prvku. Pozorné čtení ovšem rychle odhalí, že symbolický pobyt v zahradě je spojen se záhadnou postavou cizince. V úsporném ženském diskursu stojí tato „exotická“ figura v opozici k sousedovi, podobně jako zahrada stojí proti dvoru. Báseň tak převrací zavedený pořádek, reinterpretuje symboliku místa a způsobuje rozhodující posun, díky němuž vzniká uprostřed tradice svobodný prostor. Skladby zkoumají zakázanou oblast vášně a potvrzují individualitu ženy: „Setkala jsem se s pohledným mužem, který česal ovoce svou šavlí/ Zdál se růžovější než jasmín a bělejší než krystal/ Hodil mi své jablko, přijala jsem ho na svém dvoře/ Vdát se za bratrance z otcovy strany, je to zrádce, syn zrádce/ Vdát se za bratrance z matčiny strany, to je spálenina bez doteku žhavého železa/ Vdát se za cizince, to je mléko v křišťálovém poháru.“ Ze dvora domu, kde splétá figury nepřítomnosti, ticha a úniku, se Maghrebanka občas odváží nahlas, naléhavým tónem zmínit pokušení zakázaného: „Seděla jsem v zahradě, skrytá za mandlovníkem/ Okolo mě prošel krásný mladík s modrou hůlkou v ruce/ Svou čapku držel v ruce a vlasy se mu leskly/ Opustila bych pro něj svoje děti, nechala bych se pro něj zapudit/ Zničila bych pro něj celé město, proměnila bych ho v karavanseraj.“

Verše *arúbí* vyprávějí příběh neuskutečnitelného snu, příběh počátku, okamžiku bezčasí, kdy obě pohlaví, všechny generace, láska i nenávisť tvořily jednotu. Dnes nejsou ničím víc než fragmenty s roztržštěným smyslem, a přesto otevírají představivost nekonečné touze. S udivující delikátností a pozoruhodnou zručností tato řeč marginální postavy převrací obrazy identitární fikce – mimo jiné třeba tím, že vytlačuje dominantní diskurs k hranici absurdity – a odhaluje tak překvapivou modernost.

Autor je literární teoretik.

Z francouzského originálu Mourad Yelles: *Le 'arúbí féminin au Maghreb. Tradition orale et la poésie du détournement*, publikovaného v časopise *Insaniyat* č. 21/2003, přeložila Míla Janišová. Redakčně upraveno.

L

LISTY

dvoměsíčník
pro kulturu a dialog

www.listy.cz

ročník XLIX

číslo 3/2019

vychází 13. června

L

LISTY

pro kulturu a dialog

3

ročník XLIX

číslo 3/2019

13. června

mosty

- **Matěj Metelec:** Wittgensteinovská levice ve věku úzkosti
- **Václav Žák, Jaroslav Bican:** Revoluci jsme zvládli, ale drazé jsme zaplatili
- **Jan Rychlík:** Rizika referend
- **Václav Jamek:** Nedá se svítit

- **Heda Čepelová, Miroslav Jašurek:** Stát proti lásce, rodina proti státu
- **Petr Píthart:** Třicet let ve znamení bojů s nacionalismem
- **Jan Novotný:** Netrpělivost srdce (Co nám vlastně napsal Jan Palach)
- **Vladimír Birgus:** Tak mnoho, tak málo (fotografie)
- **Andrzej Brzeziecki:** Boj na Ukrajině skončil, zápasníci pokračují
- **Juraj Buzalka:** Slovenské eurovolby
- **Hynek Škořepa:** Jak bohatí bohatnou a chudí chudnou a co na to EU
- **Petra Lustigová o básni Milady Součkové** (cyklus Básníci a vykladači)
- **Václav Jamek, Alena Wagnerová, Ondřej Vaculík, Tomáš Tichák, Jan Novotný, Tomáš Horváth:** (fejtony)

Předplaťte si Listy

buď na www.listy.cz,

nebo e-mailem: redakce@listy.cz, či přímo

u distribuční firmy SEND – předplatné: send@send.cz

roční předplatné je 438 Kč

inzerce

Vyvanulé vzpomínky

Sethův komiksový opus Clyde Fans

Kreslená epopej komiksového autora Gregoryho Gallanta, známého pod jménem Seth, začala vycházet v devadesátých letech. Před dvěma roky se vyprávění završilo a letos vyšlo v jednom svazku. Komiks líčí nostalgickou existenci dvou bratrů, jejichž neustálé lamentace a klamně vzpomínky problematizují paměť jako takovou.

JAN BÁRTA

Autorský komiks je často během na dlouhou trať. Platí to zejména o kreslených příbězích vycházejících – často nepravidelně – na pokračování, které v devadesátých letech minulého století tvořily jádro amerického nezávislého komiksu (a řada z nich existuje dodnes). Mezi nejznámější autory sešitových sérií postcrumbovské vlny komiksového undergroundu patřila vedle Daniela Clowese (série *Eightball*, 1989–2004), Adriana Tomineho (*Optic Nerve*, od 1995) nebo Chrise Warea (*Acme Novelty Library*, 1994–2010) také trojice v Torontu usazených kreslířů Joe Matt (*Peepshow*, od 1992), Chester Brown (*Yummy Fur*, 1983–1994) a Gregory Gallant, publikující pod jménem Seth.

Posledně jmenovaný, původem kanadský tvůrce je autorem komiksové série *Palookaville*, která vychází od roku 1991 až do současnosti a jejíž součástí je sága *Clyde Fans* (Větráky Clyde), která se poprvé objevila v roce 1997, poslední díl vyšel v roce 2017 a nyní, po dvaceti letech, vychází v knižní podobě jako jediný příběh. Z podoby dvě dekády publikované kreslené epopeje se však paradoxně nedozvíme skoro nic o změnách, které za tu dobu doznal okolní svět – současnou realitu totiž Seth ze své zvláštní, nostalgické existence skoro úplně vytěsnil. A podobně jsou na tom i hlavní postavy jeho knih.

Nostalgie po neprožitém

Seth rozhodně nepatří mezi autory, u nichž by život pokulhával za ideálem představovaným vlastní tvorbou. Letos sedmapadesátiletý ilustrátor, komiksový autor, designér a věčný hračka je právoplatným předobrazem estetických a filosofických postojů, které promítá do svých děl a které by se daly nejlépe označit jako „chorobně nostalgické“. Seth se zhlédl v ragtimové éře počátku 20. století a málokdy se ve svých knihách vydává blíže k současnosti než do sedmdesátých let. Ta už jsou pro něj ovšem – jak se dovíme i v *Clyde Fans* – dobou všeobecného úpadku.

Nostalgie po době, kterou sám neprožil, se výrazně podepsala na Sethově šatníku, zařízení bytu i na kreslířském stylu, který příznahně těží především z čisté, jasně zřetelné linky ilustrátorů magazínu New Yorker třicátých a čtyřicátých let. Za svou bezmála třicetiletou komiksovou kariéru Seth svůj styl vycizeloval do bravurně jednoduchého výrazu, složeného z tučných tahů a tlumených barev v dobrém duchu uměřeného minimalismu meziválečného spotřebitelského designu. Poslední dobou se Seth profiluje především jako ilustrátor – vytvořil mimo jiné grafickou podobu nových sebraných vydání klasických komiksových stripů *Peanuts* (1950–2000), *Nancy* (1922–2018) nebo *Melvin Monster* (od 1965), ale i obalů dětských detektivek od Lemonyho Snicketta.

Fiktivní pátrání

Širokému publiku je Seth ovšem stále znám především coby autor specifické odrůdy komiksů reagujících na bezútěšnost moderních časů. Na rozdíl od kolegů Matta a Browna z takzvané torontské trojky však ve své tvorbě poměrně brzy upustil od kreslené autobiografie. V sérii později vydané knižně pod názvem *It's a Good Life, If You Don't Weaken* (Život je dobrý, dokud máš sílu, 1996) sice vystupuje jako hlavní postava, ovšem celý příběh o pátrání po zapomenutém kreslíři z New Yorku je smyšlený. A v *Clyde Fans* se Sethovo vyprávění od skutečnosti vzdálilo

nadobro, jakkoli je věrné dobovým reáliím, které vždy tvoří důležité pozadí a často i nosné téma. Fiktivní město Dominion, které je silně inspirované meziválečným Torontem a v němž se většina Sethových novějších děl odehrává, si autor skoro celé postavil z lepenky a občas bývá k vidění v některé z kanadských galerií, stejně jako kolekce loutek, razítek a hraček vlastní výroby. Sethův svéráz a široký tvůrčí záběr se už ostatně stal předmětem částečně animovaného dokumentu Luca Chamberlanda *Seth's Dominion* (Sethova říše, 2014).

Mnohem spíš než k Mattovi a Brownovi, se kterými bývá jedním dechem zmiňován, má tak Seth blíže k Chrisu Wareovi, který se rovněž vyžívá ve vytváření vlastních modelů, vystřihovánek a leparel. S duchovním otcem Jimmyho Corriganu nebo Rustyho Browna má ale především společný velký smutek, který prostupuje jejich díly a který snad lze popsat jako neustálé ohlížení se za lepší minulostí a z toho pramenící neschopnost nalézt klid v přítomnosti. To je ve zkratce také jednotící nálada téměř pětisetstránkové komiksové ságy *Clyde Fans*, kterou letos vydalo Sethovo domovské nakladatelství Drawn & Quarterly.

Textura a kulisy

Clyde Fans jsou příběhem bratrů Abrahama a Simona Matchcardových a jejich upadajícího rodinného podniku na výrobu a prodej elektrických větráků, který – stejně jako celý tento trh – utrpí smrtelnou ránu s nástupem klimatizace v sedmdesátých letech. Dodejme, že vůbec první, nedávno vydaný komiks zakladatele nakladatelství Drawn & Quarterly Chrise Oliverose *The Envelope Manufacturer* (Výrobce obálek, 2016) rovněž pojednává o krachu jednoho malého podnikání. V *Clyde Fans* je ovšem neschopnost adaptovat se na nový byznysový model a s tím spojený nevyhnutelný pád firmy jen východiskem pro životní lamentace dvou zcela odlišných sourozenců – boдрého podnikatele a sukníkáře za zenitem Abeho a duchem nepřítomného eskapisty Simona, jehož jediný pokus vydat se na dráhu obchodního cestujícího nabízejícího větráky skončí fiaskem a zároveň totální existenciální krizí. Velká část příběhu je vyprávěna retrospektivně pouze prostřednictvím promluv hlavních postav – například začátek je de facto pouze monologem starého Abeho, který v devadesátých letech, dlouho po stěžejních událostech knihy, vzpomíná na svou kariéru i na svého bratra. Seth přitom zcela rezignuje na tolik akcentovanou schopnost komiksového jazyka fungovat jako svěží storyboard a namísto toho předkládá zacyklovanou konfesi, jež neopustí hranice monologu ani jednoho domu. Strnulé tempo vyprávění se zpočátku může zdát ubíjející, ale postupně se vyjeví pravá podstata sdělení, v němž nejde ani tak o děj samotný, ale o texturu a kulisy – o zatuchlou atmosféru pokoje starého lamentujícího muže, která se po několika desítkách panelů stává skoro hmatatelnou.

V podobně vyvanulém duchu se následně odvíjí celá kniha, k jejímuž dokončení potřeboval Seth dvacet let. Během nich se proměnil jeho kreslířský styl, nikoli však příběh, o jehož zakončení měl dle vlastních slov jasno už na začátku. Udržet si po tak dlouhou dobu v hlavě strukturu komiksu natolik nedělového charakteru je hodné obdivu a zároveň je to poněkud symbolické. Sethovým stěžejním tématem, které se dere do popředí i v *Clyde Fans*, je totiž paměť a to, jakým způsobem vzpomínky ovlivňují naše životy. Dílo člověka, který se vědomě rozhodl žít v minulosti, tak paradoxně působí velmi nadčasově. Autor je publicista.

Seth: Clyde Fans. Drawn & Quarterly, Québec 2019, 488 stran.

JEDNOU BUDEM DÁL

Co jsem se v mládí naučil

ROMAN ROPS-TŮMA

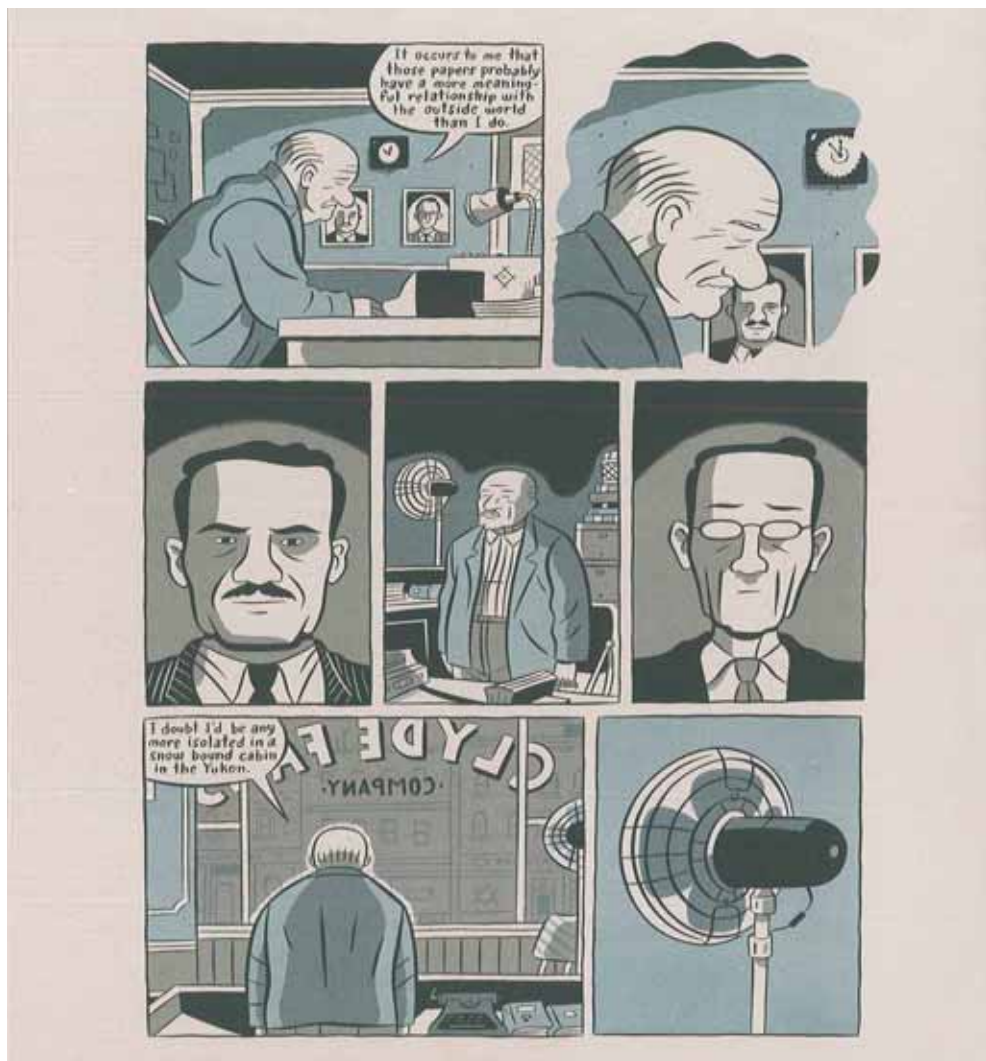
Vždycky, když se mi něco nelíbilo, byl mi našťásti nablízku nějaký dobrodinec s univerzálním receptem: přestaň pořád jen kritizovat, svobodně si založ stranu (sežeň bohaté sponzory) a vyhráj se svým programem volby. Případně bylo po ruce ještě záložní řešení: můžeš se přece svobodně odstěhovat tam, kde ti to bude vyhovovat (do Severní Koreje nebo Ruska). Poté, co pozicemi diskrétních a hodných filantropů začal otrásat jistý dobře viditelný nebezpečný oligarcha, jako by tyto zákony vyvracení kritiky přestaly platit. Změnily se v páru jako účetní hodnota OKD. Neměnné pravdy přestaly fungovat a všerejší největší zastánci neomezené diktatury volebního vítěze dnes demonstrují právě proti výsledkům svobodných voleb.

Copak každý jeden z nich neměl stejnou příležitost založit si svůj Agrofert (nebo si aspoň podat privatizační projekt na Knižní velkoobchod) a uspět na svobodném trhu? Učili nás přece, že všichni lidé se rodí svobodní a sobě rovní co do důstojnosti a práv – akorát se to pak cestou vždycky nějak posere. Nicméně pátrat po podrobnostech tohoto kouzla už smrdí socialismem; raději se držme dalších starých a osvědčených zásad.

Třeba té, že je nanejvýš vhodné, když stát řídí odborníci, tedy manažeři povznesení nad partikulární zájmy prostých lidí. Jedině ti jsou schopni rozhodovat nikoli v žoldu ideologií, ale podle Správna a ve prospěch vyššího celku, odkud dobro jaksi samospádem proroká i na hlavy těch vespod. Co je dobré pro General Motors, je dobré pro Ameriku. Co je dobré pro soukromníka, je dobré i pro stát. Agrofert je, zdá se, výjimka. Tak jako některé banky byly za krize po roce 2008 příliš velké, než aby směly zbankrotovat (a proto jejich zločiny lidé museli zaplatit ze svého), je Babišův velkokonzern příliš velký na to, aby mohl být pro fanoušky svobodného trhu ještě dobrý. Často jsou sice zároveň fanoušky západních korporací a monopolů, ale to bychom si ty osvědčené pravdy zase zbytečně komplikovali. Moc jich nám už nezbyvá, takže je namístě opatrnost.

Často jsem též slyšel, že mezi hlavní výhody liberální demokracie patří nenásilné a pravidelné střídání elit, obvykle v souvislosti s již zmíněnými volbami. Zdiskreditovaný vládce má zaručeno, že svou funkci opustí neohrožen na zdraví a svobodě, a jeho nástupce zas, že nebude muset prolévat krev a riskovat vlastní krk. Zdá se mi však, že stará dobrá právní fikce nepřerušené legitimacy dostává poněkud na frak, když hlavní (a snad jedinou) naději opozice na to zbavit se vlády je jakýsi byrokratický zásah nadřízených zahraničních orgánů, s jejichž asistencí – jménem demokracie – navlečou Babiše do tepláku a jeho kůži přibijí na vrata Pražského hradu. Když není alternativa, tak holt není alternativa. Nějak mi připadá, jako by liberálové byli čím dál tím míň liberální.

Anebo se místo celé té protikorupční hysterie, která poškodila tolik dobře nastavených procesů a přivedla Babiše k moci, mělo lidem prostě říct, že krášt je normální, a kdo nekrade, okrádá nejen rodinu, ale i svobodu a demokracii.



Z komiksu Clyde Fans

Zkamenělý čas

Gan Biho Poslední večery na Zemi

Čínský režisér Gan Bi na sebe upozornil v roce 2015 debutem *Kaili Blues*, který se působivě vztahoval k fenoménům paměti a času. Jeho druhý film *Poslední večery na Zemi* opakuje tytéž postupy s vyšším rozpočtem a prostřednictvím perfekcionistaického stylu.

ANTONÍN TESAŘ

„Jestliže mé tělo je tvořeno především vodíkem, pak mé vzpomínky jsou z kamene,“ říká jedna z postav filmu *Poslední večery na Zemi* v hypnoticky pomalém voiceoverovém monologu. Druhý film čínského režiséra Gan Biho v mnoha směrech stvrzuje styl jeho poetického debutu *Kaili Blues* (Lu bian ye can, 2015) a rovněž rozvíjí autorův intenzivní zájem o hmotu a paměť. Druhotina ovšem vznikla s mnohem velkorysejším zázemím než první film, který zafinancoval režisérův učitel z vysoké školy. Produkční záštita čínské televizní a filmové společnosti Huace Media zajistila *Posledním večerům na Zemi* účast mainstreamových čínských hereckých hvězd – včetně Sylvie Chang (*Shanghai Blues*, Shang Hai zhi yen, 1984) a Tang Wei (*Touha*, *opatrnost*, Se, jie, 2007) – a klamavou mediální kampaň (film byl v Číně naprosto neadekvátně propagován jako silvestrovská romantická komedie). Gan Bi měl zároveň dostatek financí k tomu, aby mohl daleko výrazněji kultivovat své filmové obrazy. *Poslední večery* se sice opět odehrávají v jeho rodném městě Kaili, ale režisér tentokrát dělá z místa děje mnohem přízračnější, nereálnější časoprostor, než jaký vidíme v *Kaili Blues*. Už to není svědectví o určitém prostředí, spíš jeho výrazně stylizovaný obraz.

Země bez paměti

Už *Kaili Blues* bylo srovnáváno s filmy tchajwanského autorského filmaře Tsai Ming-lianga a *Poslední večery na Zemi* tyto podobnosti ještě umocňují. Oba tvůrci žijí ve společnosti procházející rychlou přestavbou, kde stará krajina a architektura rychle mizí a je nahrazována novou. V těchto prostředích bez paměti zejména Gan Bi, ale subtilněji i Tsai reflektují vztah lidí ke vzpomínkám a pomíjivosti času. Pro oba tvůrce je zásadní genius loci – často stavenišť, rozvalin nebo starých budov. Postavy, které tvůrci do těchto prostor zasazují, působí často jako duchové, jako zapomenuté, opuštěné přízraky bloudící krajinou odsouzenou k zániku. Vyprávění se v jejich filmech tříští do sledu vzájemně jen lehce provázaných fragmentů. V případě *Posledních večerů* se dá mluvit o asijském noiru, jakým je například i čínský snímek

Černé uhlí, tenký led (Bai ri yan huo, 2014), ovšem rozčerečeném do formy na pomezí neuspořádaného vzpomínání a snu.

Zásadní rozdíl mezi oběma filmaři tkví nicméně v tom, že zatímco Tsai směřuje k čím dál větší strnulosti, v základu Gan Biho zacházení s prostorem je pohyb. Tsaiovy filmy jsou složené takřka výhradně ze statických záběrů, kdežto Gan Bi obvykle nechává kameru pomalu plout prostorem a objevovat pro diváky nové, dosud neviděné součásti místa, na němž se postavy vyskytují. S tím úzce souvisí charakter prostředí, jež nám Gan Biho filmy ukazují. Jsou to často členitá, ale zároveň otevřená, prostupná prostory, typicky polo-rozbořená interiéry, kde místo zdí zejí díry, za nimiž se nacházejí další zákoutí. Kromě pomalých kamerových jízd nám Gan Bi prostředí střídavě ukrývá a odhaluje také pomocí práce se světlem nebo ostroty obrazu, případně nečekanými extrémními úhly pohledu.

Struktura věci

Zásadní vlastností velkého množství objektů v *Posledních večerech na Zemi* je jejich zašlost a opotřebenost. Gan Biho druhý film je v tomto ohledu silně taktilní podívaná. Kamera věnuje velkou pozornost rozpraskaným strukturám zdí, rezivějícím kovovým plochám či vlhkým povrchům (dodejme, že voda je rovněž oblíbeným živlem Tsai Ming-lianga), případně oloupaným barevným nátěrům na tak všedních předmětech, jakým je volant auta či sluchátko telefonu. Výrazně materiálovou kvalitu má i zvuková stopa včetně ústředního hudebního motivu evokujícího noirový žánr nebo hučení vody, jež slyšíme v mnoha scénách. Použité písně často znějí z nějakého konkrétního zdroje, který je však příliš vzdálený nebo reprodukuje zvuk nekvalitně, takže jsou různě zkreslené.

V *Posledních večerech* je soustředěnost na materiální struktury tak důrazná, že prostředí filmu, jakkoli torzovitě, ve výsledku nepůsobí reálně. Je to precizně kontrolovaný prostor sloužící určitému autorskému záměru už od volby barevné palety (syté odstíny ženských šatů a neonů versus tlumené barvy ostatních objektů). Zatímco v *Kaili Blues*

Gan Bi prostředí teprve zkoumal, tady už ho cílevědomě přetváří.

Sen o třech rozměrech

Stejně jako *Kaili Blues* i *Poslední večery* kulminují jedním extrémně dlouhým záběrem. Pro zhruba třičtvrtěhodinový záběr v *Kaili Blues* využil Gan Bi malou lehkou digitální kameru, která mu umožnila se velmi volně pohybovat po neobyčejně rozsáhlém území. Více než padesátiminutový záběr, kterým *Poslední večery* končí, je natočený špičkovou RED kamerou ve 3D. Celá scéna je stylizovaná jako snové putování plné reminiscencí na motivy z předchozího děje. Trojdimenzionální zobrazení, které má normálně sloužit k lepší orientaci diváků v prostoru, tu ovšem plní opačný účel – zvyšuje přeludnost prostředí a dezorientaci diváků. Noční krajina tu působí spíš jako poloabstraktní světelný labyrint než jako koherentní časoprostor. Některé části scény, zejména ty, kde se kamera odlepí od země a vznášá prostorem, snad mohou vyznívat jako exhibice inscenačních schopností tvůrců. Zároveň ale umocňují to, co má být jádrem celé sekvence – dojem neskutečnosti, území na hraně reality a snu, které přestává být zónou fyzikálního prostoru a stává se spíš krajinou paměti plnou tekutých těl a kamenných vzpomínek.

Na třicetiletého režiséra, který má za sebou pouhé dva filmy, je Gan Biho tvorba pozoruhodně vyhraněná. V *Posledních večerech na Zemi* se ale dostává k určité mezi, odkud se bude muset vydat nějakým alespoň částečně novým směrem. Film je sice uhrančivá mediativní podívaná a inscenačně perfekcionistaické dílo, v jeho světle si ale lze snadno představit, že by se i režisérův další počín spokojil se zásobárnou čím dál přímočařejších vizuálních metafor paměti a plynutí času a zabředl do samoučelných formálních exhibic.

Poslední večery na Zemi (Di qiu zui hou de ye wan).

Čína, 2018, 138 minut. Režie a scénář Gan Bi, kamera Hung-i Yao, David Chizallet, Jingsong Dong, střih Yanan Qin, hudba Chih-Yuan Hsu, Lim Giong, hraji Jue Huang, Hong-Chi Lee, Wei Tang, Sylvia Chang ad. Premiéra v ČR 6. 6. 2019.



Snímek *Poslední večery na Zemi* je plný členitých prostupných prostor. Foto Huace Pictures

Čím je ošetá naše slavná země

Folkové a folklorní inspirace současné britské hudby



Záběr z videoklipu k písni When I Leave od britské kapely Fat White Family. Foto baeblemusic.com

Současný britský underground, ale i někteří posluchačsky vstřícnější hudebníci nově obrábějí a aktualizují staré folklorní tradice a formy a obražejí se k rodné krajině. Jak tento symbolický boj o společné dědictví souvisí s krizí kulturní identity v čase brexitu, polarizace společnosti a vzestupu nacionalismu?

MILOŠ HROCH

Ve videoklipu britské psychedelické kapely Fat White Family táhne zpěvák Lias Saoudi přes pole pluh a staví se do čela vyšínutého masopustního průvodu, jako vystríženého z kultovního filmu *Ritual* (The Wicker Man, 1973). V procesí procházejícím lesem k ohništi se mihnou opíči i kozlí masky a při podivném obřadu kromě vlajky s logem kapely v plamenech shoří také nápis „čistota“ a portrét německého historika Oswalda Spenglera, autora *Zániku Západu* (1918, česky 2010), na kterého se v internetových diskusích dodnes odvolávají stoupenci alt-right. „Vlastenecká láska pro hory,/ rolníčtí baroni,“ zpívá Saoudi a v apaticky zpomaleném refrénu písně When I Leave provolává: „Když odejdu, kde bude tvé domo?“ Je to trip, nebo komentář k brexitu? Ať tak nebo tak, skladba z letošní desky *Serfs Up!* výmluvně ukazuje, co se dnes na ostrově nezávislé scéně děje.

Pro současný britský underground se vžil novinařské označení New Weird Britain. Obvykle se jím shrnuje aktuální produkce, která čerpá z paměti místa a s níž se do nezávislé hudby vracejí pohanské obřady, pastorační krajina i velmi specifické interpretace folkloru. Folklorní motivy se samozřejmě z ostrovní hudby nikdy zcela nevytratily, v době únavných jednání o odchodu z Evropské unie jsou ovšem častější – a také grotesknější. To není bez důvodu. Právě skrze lidovou kulturu totiž různá nacionalistická hnutí vytyčují hranice národa a určují, kdo je „nás“ a kdo ne. New Weird Britain se nicméně nemezuje na konkrétní žánry, spíše ji charakterizuje obrat k periférii a venkovu v době, kdy centra velkoměsta kolonizuje kreativní třída s coworkingovými huby.

Z periferie se však lehko může přesunout do mainstreamu. V populární hudbě by to zdaleka nebylo poprvé. Jistě k tomu přispěje čtyřdílná dokumentární série hudebních publicisty Johna Dorana, díky níž se New Weird Britain dostane k milionům posluchačů veřejnoprávní stanice BBC. Folková hudba tvůrců kolem Richarda Dawsona si tu podává ruku s dystopickou elektronikou Gazelle Twin, nekompromisním industrialem Gnod, rozjuchaným punkem ILL i surreálními časovými smyčkami Vanishing Twin. Hudebnice Lone Taxidermist si obléká retrofuturistické kroje z latexu a post-raveový producent LOFT převrací genderové role. K tomu se přidává aktuální téma krize národní identity, kterou jednotlivé projekty reflektují z různých pozic. Zatímco někteří chtějí ochránit britskou krajinu před vlivem

globalizace a provolávají slávu věčnému Albionu, z bytovek, předměstských garáží, stodol i viktoriánských vil vylézají hudebníci, kteří chtějí nacionalistům jejich symboly ukrást a zapojit je do svého ztrštěného kabaretu. Obrací se ke starým světům, aby otevřeli ty doposud neobjevené.

Probud' se, sladká Anglie

Původní označení Old Weird America zavedl hudební publicista Greil Marcus pro americkou folkovou scénu dvacátých a třicátých let, která díky archivním nahrávkám v šedesátých letech podnítila folkový revival na obou stranách Atlantiku. Britská folková zpěvačka Shirley Collins se svým manželem Alanem Lomaxem tehdy v deltě Mississippi hledala spojitosti mezi anglickým a americkým folkem. Nebýt desek Shirley a její sestry Dolly, stěží by se tehdejší folkrockové kapely Fairport Convention nebo Steeleye Span odvážily kombinovat tradiční písně s elektronikou. Led Zeppelin byli tehdy pohlceni okultismem Aleistra Crowleyho, a tak na desku *IV* (1971), na jejímž obalu je olejomalba krajiny s rolníkem, přizvali mysteriózní vokalistku Sandy Denny právě z Fairport Convention. Odsud se pak náklaza okultismem a folklorem šířila dál.

Návrat Shirley Collins, která po téměř čtyřech dekádách mlčení vydala album *Lode-star* (2016), je pro současnou britskou hudbu příznačný. A stejně tak slova úvodní skladby *Awake Awake*: „Probuď se, probuď, sladká Anglie.“ Zpěvačka, která dnes stojí na straně levicově nalaďené mládeže, si postupem času získala mnoho následovatelů. Mnohé jí dluží především umělci zastoupení na letošní nahrávce *From Here: English Folk Field Recordings 2*, kde najdeme také Richarda Dawsona, jehož interpretace anglického folku se dostaly až na stránky nejsledovanějšího hudebního serveru Pitchfork, tedy daleko mimo okruh tradičních posluchačů. Soubor dvaceti písní ukazuje, že ostrovní folk zdaleka není navoskovaný muzejní exponát. Mnohé skladby reflektují současnou Británii i její politickou situaci. Například Grace Petrie ve skladbě *Young Woman's Tale* zpívá o policejích škrtů, hroutícím se zdravotnictví a soutěživém světě, který stvořila Margaret Thatcherová a Tony Blair ho jen upevnil – tradicionalisticky pojatá píseň přitom v sobě má zvláštní intimitu, jako by byla nahrána v ložnici před uspáváním dítěte. A zároveň není těžké představit si Petrie na protivládních demonstracích před Westminsterským palácem.

Na serveru Folk Radio se o kolekci *From Here* píše, jak jedinečným způsobem ukazuje, že svou zemi můžete mít rádi, aniž byste prosazovali nacionalismus. „Máme tu pomýlený příběh o čistotě krve a půdy (se znepokojujícím precedendem v německém a italském agrárním fašismu), jehož hlasatelé se prezentují jako strážci folkových tradic. Přitom je pouze přetvářejí, aby zapadly do jejich verze historie.“

V zahradě je had

Žijú v pastorální krajine,“ prohlašuje Gazelle Twin na desce *Pastoral* (2018). Brightonská producentka Elizabeth Bernholz je jednou z nejvýraznějších postav New Weird Britain: moderní elektronickou hudbu propojuje se středověkem a barokem, cembalo rozsekává do footworkových beatů a s rozjívěností raracha k tomu píská na flétnu. Nevybírávě kritizuje nacionalistické strany, populistické lži a nostalgické stesky po zaslé slávě království, když freneticky opakuje: „Za nás bylo líp, za nás bylo líp, za nás bylo líp,/ nezamýkali jsme dveře,/ nikde žádní cizinci.“ Její Británie není vzkvétající rájská zahrada, ale zlověstná dystopie – a ona v ní tančí převlečená

za středověkého šaška, který může beztrpce říkat, co si myslí. Její hudba opakovaně navozuje pastýřskou idylu, aby vzápětí mechové peřiny a rozkvetlé louky rozdupala na prach. Přírodní řád zde už nesouzní s tím společenským. Neposkvrněná krajina označuje trauma. „V naší rájské zahradě je had... Země, ve které žijeme, už dávno není zelená ani příjemná, a když se nemotorně snažíme vrátit do ráje, riskujeme, že otevřeme dveře do dystopie,“ píše Richard Smyth v článku pro New Statesman o tom, že láska ke krajině může mít blízko k ekofašismu.

Téma luk, lesů, mokřadů a močálů dnes v Británii každopádně rezonuje. Dokazuje to i nová kniha Richarda Kinga o vztahu britské krajiny a hudby *The Lark Ascending: The Music of the British Landscape* (Vzlétající skřiván. Hudba britské krajiny, 2019). Autor ji pojmenoval po přírodní romanci skladatele Raulpha Vaughana Williamse, uvedené před první světovou válkou. O sto let později PJ Harvey na albu *Let England Shake* (2011) zpívala o tom, že devastující válka myšlenku Albionu definitivně pohřbila: „Čím je osetá naše slavná země?/ Pšenice ani kukuřice to není.“

Od rurální idyly k hororu provádí diváky poetický dokument Paula Wrighta *Arca-dia* (2017). Zachycuje proměny krajiny v průběhu věků – kolektivismus při práci na polích i koloniální nadřazenost šlechty projíždějící se na zebřích. Snímek sestavený z archivních záběrů je dalším dílkem do mozaiky současné britské kontrakultury, v níž se setkávají hauntologie, cit pro přírodu, politický aktivismus – a opět okultismus. Na ezoterické výboje kapel Current 93 nebo Death In June dnes navazují avantrockoví These New Puritans nebo undergroundové projekty jako Hawthonn, kteří na pódiu vystavují liščí lebky, vzývají Rudou bohyni a zakládají se učením Thelemy. „Nenárokuje se si žádné tradice. Pro nás je daleko důležitější krajina a její bývalí obyvatelé,“ vysvětluje zpěvačka Layla Legard v rozhovoru pro revue Folk Horror. Okultismu se vždy dařilo ve zlomových dobách, kdy se rozvracely říše. Dnes se rozpadájí sociální jistoty, západní liberalismus je v ohrožení a kultura se rychle proměňuje.

Selka s buldozerem

Polsko-britský producent a choreograf Dominik Dvorak alias Felicita, patřící ke kolektivu PC Music, si při debatách o brexitu uvědomil své přistěhovalecké kořeny a vytvořil album *Hej!* (2018), poskládané z mlhavých vzpomínek na dětské nácviky kruhových tanců a babičkovské ukolébavky. S lokální identitou ovšem Felicita vyrukoval už před třemi lety, když na polském experimentálním festivalu Unsound přizval na pódium tradiční taneční soubor, jehož členy nechal vystupovat bez hudby a donutil je prohodit si ženské a mužské kroje. Přestože stojí mimo New Weird Britain, sdílí s touto scénou politická východiska i strategie.

Ohlasy na desku byly rozporuplné. Polští posluchači si stěžovali na britský přízvuk hostující zpěvačky Caroline Polachek, jiní Felicitu kvůli folklorním motivům obviňovali z nacionalismu a folkloristé tenhle odvážný mix nezkousli vůbec. Sám Felicity ostatně předpokládá reakce tradicionalistů tematizuje v působivém videoklipu, kde se nechá pohřbit selkou v buldozeru. Folklor ovšem jako forma není nikde kodifikovaný a je třeba ho stále znovu naplňovat novým obsahem. Možná, že v době vzestupu populismu a krajní pravice mohou přeznačované koláže sestavené ze symbolů konzervativních hodnot nakonec představovat tu nejprogresivější kulturní sílu. Navíc je to příležitost neopakovat ve smyčce dějin stále stejné chyby.

Autor je hudební publicista.

Skřeti, slimáci, vodní duchové

Mytologie míst u The Fall, Pulp a Aphex Twina

Témata spojená s hledáním kolektivní paměti a zaostřením na krajinu jakožto tradiční životní prostor vedou mnohé současné hudebníky k zájmu o folklor. Nejedná se však pouze o posedlost venkovem a starými zvyklostmi. Hudebníkům, jako jsou Mark E. Smith nebo Jarvis Cocker, se už dávno podařilo prolnout své skladby s městskými legendami.

JIŘÍ ŠPIČÁK

Cornwall – poloostrov na jihozápadním cípu Anglie a domov Cornwallanů, jednoho z šesti tradičních keltských kmenů – je nejchudší hrabství celé země. Přesto tamní rybáři nechávají část svého úlovku na pobřeží. Je to úplatek pro Buccu, vodního ducha, který na sebe podle staré legendy bere podobu skřeta s chaluhami místo vlasů a úhořími šupinami místo kůže. Vítr roznáší jeho hlas po kraji, a jakmile ho zaslechnete, víte, že se blíží mořská bouře. Z Cornwallu ovšem pocházejí i jiné mytologické příběhy. Po poloostrově v půli cesty mezi Bretaní a Irskem se procházejí obři, tyčí se tu menhiry, okřídlené skřítci maskované hromadou starých hadů lákají děti do jeskyní, anebo je varují před ostružinovými keři, do kterých se vymočil sám ďábel... Zkrátka, Cornwall potvrzuje, že čím odlehlejší daná oblast je, tím divočejší v ní bují mytologické zkazky a povídky. A v tomto případě k izolaci kromě geografické polohy navíc přispívá i poněkud komický separatismus: když chtěli zastánci cornwallské nezávislosti spáchat v osmdesátých letech výstražný teroristický čin, zapálili místní holičství.

Ale tím izolace nekončí. Cornwall byl odjakživa prakticky odstřižený od kulturního dění, které se v Británii soustředilo hlavně v Londýně, případně v Manchesteru nebo Sheffieldu. Známy moderátor John Peel ve svém dokumentu o Cornwallu řekl, že tato část země nemá prakticky žádné vazby na hudební průmysl, ale „díky tomu je požehnaná“. Podle publicistky a místní rodačky Laury Snapes zde dodnes nejsou žádné obchody s hudbou. A nebyly tu ani na začátku osmdesátých let, kdy základní školu v městečku Redruth navštěvoval irský přistěhovalec Richard David James, později známý jako Aphex Twin. Existovaly tu sice nelegální taneční parties, jinak



Jáma u vesnice Gwennap, která inspirovala Aphex Twina. Foto Alex Woodhouse

ale byla tato oblast od taneční hudby úplně odpojená. Aphex Twin tak začínal svou hudbu vytvářet jako jakousi mytologickou mapu dosud nepopsaného území.

Jáma v Cornwallu

Na obalu alba *Surfing on Sine Waves* (1993), které Aphex Twin vydal pod jménem Polygon Window, vidíme pláž v oblasti Chapel Porth, kde prý na útesech dodnes najdeme krev obra Bolstera. Ten si na důkaz lásky k místní dívce Agnes propíchl ruku a svou krví chtěl zaplnit díru v útesu. Nevšiml si ale, že krev odtéká rovnou do moře a postupně vykrvácel. K desce *Analogue Bubblebath 3*, kterou vydal jen o měsíc později, pak Aphex Twin přiložil mapu Cornwallu se seznamem přírodních památek. Vyznačil na ni ale i místa, do nichž zasadil vlastní vymyšlené příběhy – o metanové princezně navštěvující turisty na trajektu King Harry nebo o pirátovi Martinu Trezidderovi, jehož křik straší obyvatele Porthoustocku.

Asi nejdůležitějším místem v mytologii Aphex Twina je ale jáma u vesnice Gwennap, kterou v loňském videoklipu k tracku T69 Collapse zveřejnil umělec Nicky Smith alias Weircore. Jáma, která patrně vznikla v 18. století propadem v důsledku důlní těžby, připomíná přírodní amfiteátr a byla využívána k veřejným kázáním. Ke mši vedené metodistickým kazatelem Johnem Wesleyem se tu prý v roce 1773 sešlo 32 tisíc lidí. Weircore ve spolupráci s Twinem slávu tohoto místa obnovuje: průlet nad jámou, která se objevuje i na obalu EP *Collapse* (2018), je v klipu tak sugestivní, že se člověk neubrání touze všeho nechat a okamžitě se vydat tuto končinu probádat.

Manchester plný skřetů

Někdy je nutné ponořit se do kolektivního nevědomí a již vytvořený folklor přepsat. To se povedlo loni zesnulému frontmanovi kapely The Fall Marku E. Smithovi. Z jeho Manchesteru v sedmdesátých letech minulého století udělaly vládní zásahy Margaret Thatcherové do místního průmyslu město duchů, jehož postindustriální atmosféra se pak otiskla třeba i do tvorby Joy Division. Ale zatímco v tvorbě Iana Curtise z Joy Division rezonovala především úzkost, Mark E. Smith s gestem magického realisty přetvářel

Manchester v místo, kde se za každým rohem skrývá nečekané tajemství.

O inspiračních zdrojích, které napájely Smithovu dělnickou imaginaci, píše britský kulturní teoretik Mark Fisher ve svém eseji *Memorex for the Kraken: The Fall's Pulp Modernism* (Memorex pro Krakena. Brakový modernismus The Fall, 2006). Smithovým inspirátorem byl spisovatel H. P. Lovecraft a jeho předchůdci M. R. James nebo Edgar Allan Poe, zakladatelé hororu, jejichž tvorba se nacházela na pomezí modernismu a brakových historek. Smith se každopádně ve svém popisu města obývaného podivnými bytostmi vymezuje vůči Tolkienovi a jeho nadpřirozeným světům. Smithův Manchester oproti Tolkienově Středozemi opravdu existuje, má ale vrstvy, o kterých nikdo neví. Například v písni City Hobgoblins zpívá Smith o skřetech „desetkrát starších a desetkrát menších než on“, kteří v noci zamořují jeho příbytek, rozsvěcují světla a nenechají ho v klidu spát, zatímco ve stanici Piccadilly se plazí královna Viktorie v podobě obrovského černého slimáka. Ve skladbě Spectre vs. Rector zase čerpá z mýtu o nestvůře Cthulhu a duchovi ze starověké galilejské vesnice Chorazin, který soupeří s pastorem z jihoanglického Hampshiru. Zkrátka, Smithovou strategií je přenášení mýtů do míst a kontextů, kde působí nepatřičně.

Sheffield, město proutěných panáků

Jarvis Cocker, známý hlavně jako leader skupiny Pulp, obohatil britskou popovou scénu kousavými satirickými skladbami jako Cocaine Socialism nebo Common People a momentálně se projevuje především jako britský společenský komentátor (zastávce sociálního státu) a rozhlasový moderátor BBC. Kromě toho ale má podobnou tvůrčí schopnost jako Mark E. Smith – umí se na své okolí dívat pokaždé novými očima, z ulic Sheffieldu udělat posvátná místa a z jeho obyvatel mytologické bytosti. Při psaní písni Wickerman z posledního alba Pulp *We Love Life* (2001) podnikl výpravu podél řeky Don, která Sheffieldem protéká. Řeka pojmenovaná podle keltské bohyně Dôn pramení v pohorí Penniny a po sto deseti kilometrech se vlévá do řeky Ouse, v níž se utopila spisovatelka Virginia Woolfová. Cocker dokázal z nenápadného městského kanálu udělat dramaticky

proměnlivou vodní tepnu: v textu skladby řeka protéká betonovým kanálem, skrývá se pod zemí nebo se vine historickou čtvrtí Broomhall, kde kdysi řádily čarodějnice. Není divu, že Cockerův zpěv doprovází vzdálené hromobití a samplý z folkhororové klasiky *Rituál* (The Wicker Man, 1973), konkrétně ze scény, v níž při pohanském rituálu spálí proutěného panáka. Jako by se tím říkalo, že každé město má svůj folklor, své temné, iracionální rituály, které bují pod nablýskanými fasádami pozdního kapitalismu. „Jedme podél řeky pod starý železniční viadukt, kde už jsem s tebou kdysi byl,“ zpívá Cocker v závěru skladby a vzápětí se opraví: „Ale ne, vlastně to byl někdo jiný.“

Slévání minulosti se současností je klasickým motivem folklorních i mytologických příběhů. Objevuje se i v knize Alana Garnera *The Owl Service* (Soví servis, 1967), podle které na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vznikl stejnojmenný seriál, řazený k inspiračním zdrojům folkhororu. Skupina velšských dětí najde jednoho dne na půdě stolní servis s motivem sov a s jeho pomocí probudí k životu starověkou legendu. Hrozí jim ovšem, že budou muset dávný příběh prožívat stále znovu, stejně jako generace před nimi. Také Jarvis Cocker se ve skladbě Wickerman napojil na dávnou tradici příběhů, jejichž protagonisti nejsou lidé, ale čas, paměť a minulost. Zároveň v sobě objevil touhu vrátit se k původním zdrojům lidské imaginace, která ho dodnes neopustila. V aktuálním rozhovoru pro The Guardian například mluví o jeskyních, kam chodí se svým malým synem: „Používání reverbu a echa v současné hudbě má možná kořeny v podvědomé snaze napojit se na dávné duchy a pocítit vibrace, které vycházejí přímo z kamenů.“

Oživování kolektivní paměti a zaostření na prostor a krajinu na experimentální scéně rezonuje dlouhodobě – umělci jako Richard Skelton, Laura Cannell nebo Mark Williamson jsou zásadními hybateli britského undergroundu. V posledních letech se ale tato témata začínají stále více propíjet i do popového mainstreamu. Aphex Twin, Mark E. Smith a Jarvis Cocker jsou průkopníky tohoto trendu. Číst svět prizmatem mýtu a folkloru je nicméně čím dál tím lákavější i pro další popové umělce – ostatně není to jen lákavé, ale i přirozené. Autor je hudební publicista.

A2+, Rogomichki, Klang-und-Krach & Punctum uvádějí

PRAGUE HEADPHONE FESTIVAL

22. 6. 2019 13:00 – 23:00
Punctum
(Krásova 27, Praha 3)
vstup zdarma

registrace pro vystupující na phf.klangundkrach.net

A2

Sedliacka atmosféra

S Dominikou Trapp o maďarskom folklóre v čase kríze

S umělkyní Dominikou Trapp jsme mluvili o její umělecké a hudební reinterpretaci maďarské folklorní tradice v současném společenském kontextu. Zejména jsme probírali fenomén táncházu a také to, jak by mohla vypadat obdoba tradiční lidové tvorby v době globální environmentální krize.

LUCIA UDVARDOVÁ

Čo vás motivovalo začať umelecký projekt *Parasztok Atmoszférában* (Sedliacka atmosféra), ktorý vznikol v rámci OFF-Bienále v Budapešti? V Maďarsku dnes môžeme sledovať politiky motivovanú polarizáciu spoločnosti, ktorá rozdeľuje komunity a kultúru využíva ako nástroj. Určité témy a prístupy sú zneužívané politickými stranami, a preto sa stávajú stigmatizované, ako napríklad naše ľudové dedičstvo a uchovávanie tradícií. Diskusie o ľudovej kultúre sú často asociované s pravicovou politikou a jej interpretáciám dominuje nacionalizmus. Štátom financovaná Maďarská akadémia umení v mene aktuálneho kultúrkeľtu okupuje najdôležitejšie umelecké inštitúcie a propaguje konštruovanú formu maďarského folklóru, pričom úplne ignoruje hľadiská súčasného umeleckého diskurzu. Ako reakciu na tento fenomén som vytvorila kolaboratívny výskumný projekt *Parasztok Atmoszférában*, ktorý vyústil v inscenovanú hudobnú produkciu a publikáciu. Naše aktivity podnietili subverzívne diskusie o súčasnom umení a scéne folklórneho revivalizmu. Keďže som oslovila mladých umelcov, hudobníkov a teoretikov z oboch strán, chcela som kriticky interpretovať hudobné dedičstvo maďarského roľníctva a nájsť nové prístupy k nemu. Kritických interpretácií ľudovej kultúry v Maďarsku nie je veľa, ak teda za kritickú prax nepovažujeme jej uchovávanie samotné. Počas prípravného výskumného procesu som pracovala s „tradíciou“ ako mojim kľúčovým konceptom a snažila sa zdôrazniť interpretácie ľudovej kultúry, ktoré prekračujú uchovávanie tradícií. Výsledky môjho výskumu slúžili ako inšpirácia

– táncházu. Slovo „táncház“ odkazuje na komunitný, rekreačný priestor, v ktorom sa konali dedinské tance v sedmohradských komunitách. Na začiatku tohto hnutia štát vnímal učenie sa folkovej hudbe a tancu od pôvodných umelcov a uchovávanie dedičstva a tradícií ako podozrivé aktivity. Tí, ktorí mali za cieľ zbierať – často ilegálne – hudbu v izolovaných maďarských dedinách za hranicami krajiny, mali dostatok odvahy na konfrontáciu s opresívnym režimom. Čo začalo ako uzavretá akcia pre členov tanečných skupín, sa v Budapešti za krátky čas rozrástlo na masový fenomén. Kritici mali obavy, že toto hnutie bolo inšpirované nacionalizmom. Jeho fanúšikovia však tvrdili, že hnutie reflektuje kontinuitu Bartókovej tradície – seriózneho výskumu folklórnych foriem a ich integrácie do moderného života.

Ako sa na váš projekt a novú vlnu záujmu o hnutie táncházu vzťahuje autenticita? Súčasní predstavitelia hnutia majú úzky a živý vzťah s nesmierne bohatým kultúrnym dedičstvom, ktoré bolo verejnosti sprístupnené etnografmi zo začiatku 20. storočia. Ich dominantný spôsob interpretácie tohto dedičstva je realizovaný skrz uchovávanie tradícií. Väčšinou som videla predstavenia, ktoré mali byť „autentické“, vďaka čomu som začala spochybňovať koncept autenticity a účel týchto praktík. Napriek tomu, že tieto koncepty sú problematické, nepozorovala som snahu o ich objasnenie. Prácu umelcov, ktorí sa snažia o autenticitu, považujem za veľmi dôležitú. Sú z môjho pohľadu niečo ako živý archív. Nestretla som sa ale s umelcom, ktorý by zdôraznil konštruovanú podstatu nášho

etnograf Gábor Klaniczay, renesancia etnických spôsobov myslenia bola koncom osemdesiatych rokov liahňou pre novú vlnu nacionalizmu, ktorý sa stal súčasťou mainstreamovej politiky našej doby. Konzervatívne interpretácie teraz ovládajú hnutie, ktoré je v súlade s pravicovým politickým prostredím. Viktor Orbán napríklad minulý rok pri opätovnom otvorení novozrekonštruovaného Domu tradícií určil úlohu žien pri udržiavaní národa, poukazujúc na štandardy tradičných ľudových spoločenstiev: „Kto sú Maďari? Sú to tí, ktorých vnúcatá budú tiež Maďarmi. Cieľom tohto domu je pomôcť nám to dosiahnuť.“

Citujem z jednej vašej prednášky ohľadne projektu *Atmosféra sedliakov*: „Všetci sme sa stali techno-roľníkmi planéty Zem.“ Aký je vzťah medzi prírodou, respektíve environmentálnou krízou a ľudovou kultúrou?

Pri tvorbe tohto projektu sme sa zaujímali o interpretáciu roľníckej kultúry, ktorá je niečím viac než uchovávaním tradícií. Pri pohľade na umelecké a spoločenské hnutia 20. storočia jasne vyplýva, že to bola vždy reakcia na nejakú krízu, ktorá viedla umelcov a inteligenciu k opätovnému objaveniu ľudovej kultúry. Ako naši predchodcovia aj my sme sa na ňu pozreli z diapažónu našej súčasnej krízy – tej ekologickej. Ohnisko nášho projektu – teda ekonomicky a kultúrne sebestačné roľníctvo, ktorého životný štýl sa po stáročia prispôboval relatívnej predvídateľnosti prírody – už takmer úplne vymizlo. Zmeny v usporiadaní prírody vyvolané urbanizáciou vyústili do zásadnej transformácie globálneho ekosystému. Takéto javy ohlasujú nástup novej geologickej epochy, kde sa nepredvídateľnosť a nemilosrdná nestálosť prírody zdajú byť novou normou. Naša nová, globálna zraniteľnosť tvárov v tvár prírode musí zásadne redefinovať naše identity: všetci sme sa stali techno-roľníkmi planéty Zem. Okyslené pustatiny a stúpajúce hladiny morí číhajú na horizonte našej tvorby.

Z diskurzov o kríze vzťahu medzi človekom a prírodou sa naša hudobná koncepcia väčšinou inšpirovala odvetvím, ktoré zdôrazňuje význam smútku voči vedeckým faktom svedčiacim o nezvratných environmentálnych zmenách. Bola to perspektíva tohto nového „vhodenia do prírody“, ktorá premenila našu prácu na koherentný celok a nastolila jej prevládajúce nálady. Pocit rozkladu sa stal dominantným nielen v našich témach a dramatickej štruktúre diela, ale aj vo zvukoch modulárneho syntetizátora, ktoré evokujú šelest a pomalé chátranie starých gramofónových cylindrov, čím pripomínajú miznutie ľudovej kultúry, ktorá kedysi prevládala v úplnej alebo čiastočnej izolácii.



Dominika Trapp (třetí zleva) při performanci Sedlácká atmosféra. Foto mqw.at

pre hudobnú zložku projektu, ako aj našu publikáciu.

Mohli by ste vysvetliť fenomén „táncházu“ v Maďarsku, z ktorého čerpáte? Hnutie táncházu vzniklo v sedemdesiatych rokoch v kontexte mládežníckych hnutí v rámci procesu, keď mládež kreatívne reagovala na umelo vytvorené programy socialistického plánovania, ako aj na nespokojnosť s urbánnym životom. Hľadanie autentických folklórnych foriem, ktoré by nahradili dominantný choreografický repertoár, ich viedlo k etnografom a historikom tanca, ktorí ich povzbudzovali, aby organizovali spoločenské akcie podľa príkladu tanečného domu

zdieľaného kultúrneho dedičstva alebo by k nej pristupoval z hľadiska kritickej tradície, respektíve aspektov súčasného umenia. Myslím, že čiastočne to môžeme vysvetliť kultúrnou a politickou stigmatizáciou témy. Aj tieto myšlienky viedli k vzniku môjho projektu.

Aká je pozícia hnutia táncházu a folklóru ako takého v kontexte súčasnej kultúrnej politiky maďarskej vlády? Folklórny revival sedemdesiatych rokov bol kontrakultúrnym hnutím zdola, v ktorom etnografia, folklórne aktivity a kultúrne dedičstvo roľníctva vytvorili pocit jednotnej komunity alternatívnych spôsobov myslenia. Korene hnutia však boli neisté. Ako uvádza

Dominika Trapp (nar. 1988) je maďarská umelkyňa a kurátorka. Vystudovala malbu na Maďarské akademii výtvarných umení v Budapešti. Ve svojich výskumných projektoch sa venuje vzťahu jednotlivce k rôznym globálnym i lokálnym trendom a zkoumá kompetencie umelcov v tomto kontextu. Jej projekt *Parasztok Atmoszférában* (Sedlácká atmosféra), zahrnujúci hudebnú performance a prednášky, bol predstavený na budapešťskom OFF-Bienále v roku 2017.

Co hledám, už tu není

Rozhovor s Tomášem Procházkou a Járou Tarnovským



Wabi Experience v pražském kulturním prostoru Punctum. Foto Anna Baštyřová

Projekt Wabi Experience, založený na dekonstrukci folkové tvorby známého českého písničkáře, začal před sedmnácti lety a letos vyústil vydáním stejnojmenné desky. Její poslech ovšem neevokuje ani tak trampský táborák, jako spíš cestu hlubokým sněhem na pokraji sil. Podle autorů album funguje i jako svědectví o jejich stárnutí.

MILOŠ HROCH

Rozpitvali jste první dvě alba folkového písničkáře Wabiho Daňka a z mikrosamplů poskládali atmosférickou nahrávku na pomezí hauntologie, outsiderského dronu a krautrocku. Jaký je vlastně váš vztah k přírodě a trampství? Tomáš Procházka (TP): Mí starší sourozenci byli trampové, takže jsem se k tomuhle světu dostal dost blízko, dokonce jsem byl i na Portě a viděl a slyšel Wabiho zpívat z bezprostřední blízkosti. V jistou chvíli mi Wabi Daňek začal připadat jako ztělesnění žánru. Zároveň ale jeho hranice v mnohém překračoval. Tato fáze mého života dost rychle skončila, ovšem v přírodě jsem trávil všechny svůj volný čas zhruba do sedmnácti let, kdy jsem začal hrát v punkových kapelách a měl jsem najednou jinou zábavu. Jára Tarnovski (JT): Já jsem šel rovnou k tomu punku. Ale v posledních letech se snažím vypadnout do lesa, jak jen to jde. Bez pádla, cancáku a usárny. Prostě mastňák. Ale vyrůstal jsem u lesa, nedaleko byla řeka a jeskyně, ve kterých přespávali i trampové. Mám to hluboko v sobě. Jenže člověk ale chce to, co nemá, a tak jsem skončil v centru města. Teď se asi pomalu vracím. Od Wabiho Daňka jsem znal jen Rosu, Listopad – to, co se hrálo na kytaru všude. Byl to pro mě smutný pán

ze zpěvníků, zadumaný stejně jako trampové, kteří chodili okolo našeho domu.

Můžete popsat vývoj projektu Wabi Experience?

TP: Je to bohužel už docela dávno a všechny detaily si nepamatuju. Každopádně to začalo někdy kolem roku 2000, kdy jsem se pustil do experimentování s elektronickou hudbou. Myslím, že hlavní inspirací bylo setkání s Clicks & Cuts Series na labelu Mille Plateaux a tvorba dua Matmos. Chtěl jsem udělat něco podobného, ale jít na to po svém. Taky za tím byla snaha přetavit cosi z mého předchozího života do toho současného i budoucího. Vlastně je to alchymická práce. Solve et coagula. Překopal jsem to, pokud si dobře pamatuju, třikrát. První verze byla taková nekonfliktní, trochu pitomá taneční hudba z devadesátek. Pak jsem začal vzorky zkracovat a všechno najednou dostalo jiný rozměr.

JT: Připojil jsem se asi v roce 2011. Přesně si to nepamatuju, ale určitě už byla venku první deska Gurun Gurun. Ta dema, co jsem od Tomáše dostal, byla skvělá. Bavilo mě mít koncept, po bezbřehosti předešlých projektů mi vyhovovala omezení.

Podle jakého klíče jste vybírali nahrávky, z nichž jste vycházeli? Z alba čiší zvláštní smutek a odcizení. Byl to záměr?

TP: Ten smutek je tam obsažen od začátku a vyleze na povrch i při rozdělení na malé části. Je to skepse, deziluze. Třeba v textech Nevadí a Papírové řetězky nebo ve skladbě Ročník 47: „Co hledám, už tu není.“ Nejdřív jsem vytvářel knihovnu samplů, čímž jsem strávil opravdu hodně času, abych do toho v poslední fázi dost nahodile vstupoval neošetřenými úryvky z naprosto různých písní. Jediné omezení bylo, že to musí být samplý z prvních dvou Wabiho alb. Nakonec je to asi z osmdesáti procent první deska.

JT: Podle některých je ta deska tíživá. Každopádně při procesu tvorby jsme takový cíl neměli. Ale jak říkal Tomáš, v našem tavicím

kotlíku byly jenom fragmenty Wabiho písniček z osmdesátých let, ve kterých převažují pocity nehybnosti, bezvýchodnosti, zmařeného života. Ze sazenice kaktusu nevyroste tulipán.

Deska Wabi Experience vyšla na ruské značce Mikroton Recordings.

Jaké máte odezvy ze zahraničí?

TP: Zatímco u nás se dost lidí chytne na legendu, která album doprovází, venku nevědí, kdo je Wabi Daňek ani proč by je měl zajímat – a deska musí fungovat sama o sobě. To se, doufám, povedlo. Máme pár pozitivních reakcí. Frans de Waard například přirovnává desku v recenzi pro Vital Weekly k Oval nebo Pan Sonic.

Pracovali jste vědomě s estetikou hauntologie?

TP: Já s tímhle pracoval mnohem dřív, než jsem vůbec znal ten termín. V B4 a také v Handa Gote se s hauntologií operuje vlastně soustavně, ale většinou ten termín nepoužívám, jelikož mi to připadá jako honění trendů, navíc dnes už včerejších. Raději mluvím o práci s pamětí nebo třeba o mediální archeologii. Když se řekne hauntologie, musí se říct Ghost Box Records, ale já si nikdy nemyslel, že tohle je jediná možnost, jak k tématu přistoupit. Například na audiovizuální scéně je nemožné pominout filmaře Martina Ježka, který bravurně rekombinuje filmové artefakty minulosti.

JT: Líbí se mi Romjbor Klanglabor, což je hudební projekt Honzy Hájka. Pracuje hlavně se zvukovými stopami instruktážních šestnáctimilimetrových filmů ze šedesátých a sedmdesátých let. Sám jsem se jednu dobu věnoval aktualizaci scénické hudby ze sedmdesátkových inscenací brněnské televize. Dost mě taky zajímá fenomén EVP nebo-li nahrávky ze zásvětí.

Fanouška folku a country by mohla deska Wabi Experience dost zklamat. Setkali jste se už s takovou reakcí?

TP: Ne. A pochybuju, že k tomu dojde. Posluhačské světy country a zvukového experimentu se moc neprotínají. Pravda je, že kdyby se k desce nějaký fanoušek country přece jen dostal, mohl by se třeba cítit uražen. Ale naše hudba se výchozímu materiálu ani nevy-smívá, ani se z něj nesnaží profitovat.

JT: Možná bychom se měli přihlásit do oblastního kola Porty a vyzkoušet to.

Jak se do nahrávky promítají vaše osobní vzpomínky?

TP: Mně už se do ní promítají spíš vzpomínky na samotnou práci: kde jsem žil a co jsem dělal, když jsem na tom začal pracovat, když jsem pak dělal na druhé verzi nebo když jsme to s Járou dodělávali. V bookletu se v poznámce k Rose na kolejkách na tohle téma píše: „Wabiho Daňka v té době charakterizují písně neukázněné a nesměrované romantiky, která je mu vlastní až do té doby, než začne život chápat v celé jeho složitosti.“

JT: Líbilo se mi, jak někde Tomáš říkal, že ve finále je příběh téhle desky příběhem o jeho vlastním stárnutí. Cítím to podobně.

Kdybyste si museli vybrat mezi modrou a červenou pilulkou, poslouchali byste raději pouze novátorskou hudbu, anebo byste spíš prohledávali archivy?

TP: Jako interpret se možná přece jen obrácím spíš do minulosti – alespoň arzenálem, který při hraní používám. Minulost mě vždycky fascinovala, ve všech podobách. V jádru jsem vlastně velký staromilec. Myslím si, že v mnoha odvětvích jsme už za vrcholem. Ale vývoj technologií a výzvy, které přináší, je pro mě velké téma.

JT: Já asi jedu víc v cyklickém čase než v tom lineárním. Ale dobře, vybral bych si cestu dopředu – abych se mohl vrátit.

Tomáš Procházka (nar. 1973) absolvoval DAMU na katedře alternativního a loutkového divadla. V roce 1998 založil hudební skupinu B4 a v roce 2005 divadelní soubor Handa Gote Research & Development. Jako hudebník vystupuje také se skupinou Gurun Gurun nebo s projektem Poisonous Frequencies. Provozuje label Meteorismo a blog Endemit Archives.

Jára Tarnovski (rok narození zásadně neuvádí) působí jako dramaturg pardubického Divadla 29, je členem skupiny Gurun Gurun, improvizací formace IQ+1 nebo příležitostného souboru The Czech Psychedelic Manifesto Society. Stojí za vydavatelstvím Jipangu.

Andy, flétny, bicí automaty

Rozpouštění tradic v hudbě Nicolý Cruze

Ekvádorský producent Nicola Cruz výrazně čerpá z andského folkloru. K tradiční hudbě ovšem přistupuje bez nostalgie typické pro současný pop a bez povrchního důrazu na exotiku, jímž se vyznačuje žánr world music. Výsledkem je hybridní elektronická hudba, reflektující minulost i rozkladný vliv dnešního globálního kapitalismu.

JAN SŮSA

„Ahoj v roce 2019. ‚Latin‘ není hudební žánr.“ Hudební publicista Gary Suarez na začátku tohoto roku vyrukoval na Twitteru s názorem, který rozhodně nepotěšil nikoho, kdo by se rád jedním slovem vypořádal s hudbou vznikající v Latinské Americe. Při poslechu desky *Siku* ekvádorského hudebníka Nicolý Cruze si pár měsíců starý tweet nelze nevybavit. Oživování hudebních vzorců minulosti nicméně není Cruzovou hlavní tvůrčí strategií – jakkoli jde o jednu z taktik, jak se vyrovnat s tradicemi, jež se v globalizovaném světě snadno vytrácejí.

Hudebník, který se narodil ve Francii ekvádorským rodičům, na svém druhém dlouho-hrajícím albu čerpá z jihoamerického folkloru a zejména z žánru cumbia, který zahrnuje velmi rozmanitou hudbu s kořeny v tvorbě původních jihoamerických obyvatel, evropských kolonizátorů i afrických otroků. Popularita různých elektronických derivátů tohoto žánru, označovaných jako techno- či neocumbia, ovšem sahá daleko za hranice Jižní Ameriky a jednoznačně dokazuje, že využívání tradičních hudebních forem nemusí indikovat jen zálibu v laciné exotice, ale může jít o univerzální hudební jazyk, sdílený mezi kontinenty.

Inspirace andským folklorem

Spojování cumbie s elektronickou hudbou se v posledních letech věnuje řada hudebníků, namátkou chilský producent Rodrigo Gallardo, vystupující též s Gustavem Muñozem v duu Matanza, argentinstí producenti Gaby Kerpel a Pedro Canale alias Chancha Vía Circuito nebo brazilský kolektiv Xique-Xique. V roce 2017 vydal britský producent El Búho úspěšné album *Balance*, které se inspiroje množstvím jiho- a středoamerické hudby a přímo překypuje zasněnými náladami a komplexními downtempovými beaty. Cruzova tvorba je střízlivější a oproti

eklektičtějšímu přístupu, jež razí El Búho, se koncentruje na užší oblast – vychází zejména z andského folkloru.

Název alba odkazuje na rukodělnou, z bambusu vyřezávanou flétnu siku, která patří ke skupině nástrojů z různých částí světa, pro niž se používá tak trochu kolonizátorské označení Panova flétna. Siku má dlouhou historii a byla často používána při rituálech původních obyvatel And. Slovo „siku“ však neoznačuje pouze konkrétní hudební instrument, ale také způsob hry, při níž muzikanti spojují své síly ve společné improvizaci. V souladu s tím jsou na albu i skladby, které vznikly v kooperaci s dalšími hudebníky a hudebníci.

Ambicí Cruzovy desky ovšem není pocta tradičnímu nástroji. *Siku* nikdy nenabývá podoby unifikované world music, která příliš nenadchne ani neurazí. Postupy taneční elektroniky spojené s jihoamerickou folklorní hudbou mají sice potenciál oslovit široké publikum, ale také překvapují důmyslným experimentováním. I když se flétna ozývá téměř v každém tracku, výsledný zvuk je mnohem méně jednoznačný, než by se mohlo zdát. I naslédly house doplňují temnější nálady, jako třeba ve skladbě Obsidiana, v níž se strohý tep bicích automatů proplétá s bohatými polyrytmy ručních bubínků, které znějí příjemně melodicky. Téměř každá skladba

pracuje s ostrými kontrasty mezi smutkem a radostí, což se projevuje i specifickou zvukovou barevností, oscilující mezi dřevitým zvukem fléten a moderní elektronikou.

Tlak globalizovaného kapitalismu

Tvorba Nicolý Cruze je zřetelně ovlivněna britskou elektronickou hudbou: začátek tracku Señor de las Piedras by mohl klidně být outtakem ze starších alb britského elektronického producenta Actresse. Zřejmě nejsilnější, předposlední skladba Okami zase může připomenout působivé klavírní etudy Aphexe Twina z alba *DrukQs* (2001). Cruzova produkce přitom má občas velice blízko k dubstepu, ostatně v rozhovoru pro online magazín Rhythm Passport sám hudebník svou hudbu ironicky označuje jako „ande-step“. To se projevuje jak v rytmu, tak v atmosféře nahrávek. Oproti temným dekonstrukcím UK Garage ze zlatých časů dance music je ovšem album *Siku* méně melancholické a více namířené do budoucnosti.

Přesto se deska točí především okolo pocitu stesku. Ve výše zmiňovaném rozhovoru se Cruz zmiňuje také o tom, jak tradiční hudební formy specifických oblastí postupně mizí z povrchu Země, podobně jako mnozí živočichové a rostliny. Transformace folkloru, zanikajícího pod nápořem globálního

kapitalismu, do podoby univerzálně srozumitelné pop music je bez notné dávky melancholie nemožná – dokonce se někdy zdá, že je to právě melancholie, co udržuje současnou hudbu, potažmo celou kulturu v pohybu. *Siku* se ovšem na rozdíl od velké části dnešního popu neutápí v nostalgii. Vzpomínání na staré dobré časy, které paradoxně vyživuje लेकरé deriváty současné taneční elektroniky, ale i tradicionalistického folkloru, v produkci Nicolý Cruze nemá místo. Album netvoří pouhý komentář k tomu, jak globální kapitalismus účinně rozpouští lokální kultury, ale samo se tohoto rozpouštění aktivně účastní. Staré hudební formy Cruz kreativně zapojuje do svého autorského přístupu a nebojí se jejich autenticitu svévolně narušit, a to nejen všudypřítomnou elektronikou, ale i jinými cizorodými prvky – například v tracku Siete se tradičními motivy andské hudby proplétá zvuk indického sitáru.

Odmítnutí exotiky

Cruz se nevyhýbá postupům, které by mnohý obránce hudebních tradic mohl vnímat jako odcizující. Jako by jeho tvorba ukazovala, že odcizení sice nelze nikdy uniknout, ale je možné jej využít minimálně k tomu, aby se folklor přestal jevit jako exoticky přitažlivá kapitola dějin, která je už uzavřená, a tedy ve výsledku zcela neškodná. Estetiku exotické zvláštnosti, která je s mnoha podobami takzvané etnické hudby či world music úzce spojena, album nemilosrdně odmítá. V tom má autorův přístup velmi daleko k povýšenému rozhořčení, jehož ukázkovým ztvárněním jsou například stesky populárního českého etnologa Mnislava „Atapany“ Zeleného nad tím, že mladí jihoameričtí Indiáni poslouchají na smartphonech moderní hudbu západního světa.

Ekvádorský producent se nesnaží andské hudební tradice zakonzervovat v co možná nejautentičtější podobě, ale naopak je chce „poslat do světa“, jak sám zdůrazňuje v propagačním videu k albu. Neobyčejně detailní práce se zvukem syntezátorů a pečlivost, díky níž se elektronické zvuky ladně spojují s těmi akustickými, vytváří jedinečnou atmosféru, která zaujme i zavilé nepřátele všech podob taneční hudby. Cruz totiž přetavuje tradiční hudební formy – ať už je to jihoamerický folklor nebo house a techno – do hybridních struktur, které znějí organicky a zároveň nepředvídatelně.

Autor je hudební publicista.

Nicola Cruz: Siku. ZZK Records 2019.



Nicola Cruz. Foto ZZK Records

hudební zápisník

Pryč ze skanzenu

JONÁŠ KUCHARSKÝ

Když se po sametové revoluci otevřela stavidla a vyvalila se záplava kulturních podnětů dosud ukrytých ve vrstvách neoficiální kultury, asi málokoho napadlo ptát se, co bude s českým folklorem. Zakonzervovaná podoba lidové kultury byla vnímána jako jakýsi věčný soundtrack prostoru vytyčeného folklorními slavnostmi a turistickými košty v moravských sklípčích. Jednalo se o stabilní zdroj autenticity, ze kterého čerpaly generace hudebníků od národních buditelů 19. století přes budovatelskou propagandu minulého režimu až po československý folklor osmdesátých let. Romantické představy o čistém a modernitou nedotčeném

venkovském životě se propaly i do tuzemského hudebního mainstreamu. Většinou ale formou, která má s lidovostí jen málo společného.

Asi nejúspěšnějším zástupcem porevoluční lidové romantiky je Čechomor. Jeho fenomenální úspěch přišel na přelomu tisíciletí, kdy už zavrhl snahy o objevování méně známých lidových písní a jejich inovativní intepretaci. Svědčí o tom i změna jména kapely, která začínala jako 1. Českomoravská nezávislá hudební společnost. Nový název značí posun ke glajchšaltovanému poprockovému zvuku, ostatně skupina jela turné s Lucií nebo Jarkem Nohavicou. Vývoj Čechomoru může sloužit jako případová studie českého mainstreamového přístupu k folkloru, jenž je středním proudem vytěžován bez ohledu na své kořeny, původní funkce nebo estetický kontext. S tím se pojí i pitvořivé používání dialektů, které u rodilých mluvčích vyvolává úsměšky, pro většinového posluchače ale představuje znak opravdovosti. Směšnost této hrané autenticity se vyjeví, když se blíže podíváme na zdroje českého folkloropového revivalu.

Současná podoba tuzemského folkloru má totiž pramálo společného s bohatou hudební kulturou lokálních komunit minulosti. Například tolik populární cimbálky, o jejichž záchranu bojují zástupy folklorních souborů od pražských Vinohrad po slovácký Hodonín, u nás nemají nijak hluboké kořeny. Nástrojové obsazení, rytmické struktury, část repertoáru i aranže se na území Moravy dostaly až na konci 19. a začátku 20. století jako import tehdy populárních uherských kavárenských kapel. S trochou nadsázky by se dalo říct, že nenáviděná dechovka, která je v očích zapálených folkloristů-amatérů parazitním druhem, má s lokální lidovou hudbou pevnější pouť než všudypřítomný duvaj (typický rytmus cimbálového doprovodu, jehož název ostatně poukazuje na uherskou provenienci). To samo o sobě nemusí degradovat snahy o aktualizaci folkloru, ale některé snahy o konzervování kánonu lidových písní v tomto světle působí vyložené tragikomicky. Folklor totiž nemusí nutně znamenat nekonečné opakování moravských lidovek. Všeobecná popularita

českých folkařů, třeba Wabiho Daňka, má v mnoha ohledech k lidovosti daleko blíže než valašský skanzen a je jedno, jestli si je lidé zpívají s pálenicí na Moravě nebo u táboráku v jižních Čechách.

S představami o sdílené minulosti a lidové hudbě se ovšem dá nakládat i tak, aby z nich nezbyla pouhá karikatura. V posledních dvou dekáдах folklor prosakuje do tvorby nezávislých hudebníků. Lidové imaginaci koneckonců nahrává i současná politická situace – folklorní imaginace tak stojí například za úspěchem brněnského alternativního dua Dva, folklorizující textové a melodické prvky rádi využívají pražští experimentátoři Vložte kočku a k lidové hudbě se vztahuje i Jan Burian mladší. Zdánlivě nesourodý výčet hudebníků spojuje neochota podřizovat se trendům a především syrovost, s jakou se jim daří folklorní materiál využívat. Může to být jedna z cest, jak zabránit tomu, aby se folklor stal zapečetěnou výkladní skříní nacionalistických představ o naší kulturní minulosti.

Autor je hudební publicista.

Uprchlíci z kosmu

Imerzivní detenční tábor CAMPQ na Štvanici

Českým příspěvkem k letošnímu Pražskému Quadriennale se stal CAMPQ, koprodukční projekt několika divadel. O Zlatou Trigu, hlavní cenu mezinárodní soutěžní výstavy, kterou nakonec získala Severní Makedonie, se imerzivní inscenace ucházela scénou ze stavebních buněk a kutilskou estetikou v kombinaci s běčkovou činohrou.

MARCELA MAGDOVÁ

Více než šestihodinové imerzivní „dobrodružství“ *CAMPQ*, jehož hlavním kurátorem je Ivo Kristián Kubák, dlouhodobě spojený s platformou Týgr v tísni, by se snad dalo označit za jeden z nejambicióznějších projektů českého divadla posledních desetiletí. Právě Kubák spolu s dramaturgyní Marií Novákovou u nás jako první experimentoval s imerzí na divadle – tedy s takovým jevištním tvarem, jehož významným spolutvůrcem je sám divák. Jejich *Golem*, uvedený v tehdy znovuobjevené štvanické vile čp. 858, se v roce 2013 stal událostí sezóny. Čerpal z genia loci opuštěného objektu, který dokonale zprostředkoval přízračnou atmosféru Meyrinkova románu zasazeného do židovské Prahy přelomu 19. a 20. století. Nejednoznačná literární předloha představovala jak pro tvůrce, tak pro zúčastněné diváky intelektuální hlavolam. Mezi herci, kteří se v projektu objevili, se už tehdy profilyvaly výrazné osobnosti nastupující generace. Z projektu byl pořízen videozáznam, jenž byl pod názvem *Golem Cube* adaptován pro výstavní účely a prezentován na minulém ročníku Pražského Quadriennale v architektonické sekci Prostor jako vítězný projekt pro českou expozici.

Mimozemšťané usilují o integraci

Na aktuálním představení *CAMPQ* vyjma Kubáka a Novákové participovali také rezidenti štvanické vily, jejich umělečtí vedoucí, kmenoví dramaturgové a spříznění výtvarníci. Dva z režisérů, Petr Hašek z Geisslers Hofcomoedianten a Martina Schlegelová ze souboru Letí, přitom působí v českobudějovických divadlech, kde se projekt zopakuje letos v září. Dodejme, že umělecké směřování zúčastněných tvůrců je často zcela rozdílné, přičemž rozmanitost přístupů se ve společném projektu pochopitelně může odrazit jak pozitivně, tak negativně. Problém *CAMPQ* ale tkví především v ryze činoherním zaměření. Je až zarážející, že projekt, který by měl

zohlednit zejména výtvarnou složku, o ni ve výsledku tak málo dbá. Na druhou stranu se není čemu divit – tvůrci se zkrátka spolehli na jim důvěrně známé postupy interpretačního divadla.

Na ostrově Štvanice vznikl uzavřený fikční svět – detenční tábor mimozemských civilizací, jež usilují o integraci mezi pozemšťany. Diváci mají během dne otevřených dveří „exkluzivní“ možnost nahlédnout za plechové oplocení lágru a seznámit se s kosmickými uprchlíky – nejcivilnějším kmenem Zeyris, fénickými ženami se svítícími embryi a stádními Attas vedenými autoritářskou královnou. Pomyslným čtvrtým kmenem jsou lidé, zastávající funkce pomocného personálu, ostrahy, lékařů, učitelů nebo novinářů. Dříve než jsou návštěvníci vpuštěni do „vnitřního tábora“, kde mohou jako voyeurů prozkoumávat improvizované příbytky mimozemšťanů (rozuměj stavební buňky Metrostavu zařízené haraburdím a textilem, co dům dal), absolvují instruktáž podobající se estrádám z dob papundeklu, nebo aspoň jejich avantgardnější odnoží – například choreografie vystoupení, jímž se představoval kmen Attas, by jistě potěšila příznivce Baletní jednotky Křeč v dobách její největší slávy.

Současná témata a trendy

Diváci od organizátorů obdrží tři žetony, které mají svěřit nejdůvěryhodnějším migrantům. Na základě součtu dosažených hlasů pak dojde k slavnostnímu vpuštění tří vítězů do lidské společnosti. Příchozí je tedy, ať chce či nechce, vtažen do pomyslné hry „Vyber svého nejoblíbenějšího uprchlíka“. V dalších hodinách už scénář – byť simultánně realizovaný – nijak nepřekvapí. Areál je natolik rozsáhlý, že k pořádným interakcím s jeho obyvateli vlastně ani nemůže docházet. Skutečně aktivní jsou ze své podstaty jen příslušníci kmene Attas, zbylí mimozemšťané vykonávají naplánované činnosti

a nikoho si příliš nevšímají. Než se v táboře začne skutečně něco dít, uběhne několik zbytečných hodin. Nakonec je ale i finální intervence – poplach v táboře, během něhož dozorci vyzývají diváky, aby neopouštěli detenční zařízení – nedůsledná. Těžko se bát někoho, kdo si je jakožto herec v dané situaci sám nejistý.

Tvůrci se v *CAMPQ* odvolávají na různá současná témata a trendy: uprchlickou krizi, sci-fi, tvorbu nových mýtů, ale i stále vzrůstající oblibu larpů a living history. Škoda, že stranou hlavní – poněkud černobíle nahlížené a dnes již vyčpělé – linky migrační krize zůstaly některé latentně přítomné motivy, jako třeba hrozba totalitarismu, populismus nebo ekologie. O originální scénografické řešení se inscenátoři ani nepokusili. Kromě podomácku zkrášlených stavebních buněk vztyčili v areálu pár stanů a nasvítili cyklodráhu. Bojím se domyslet, s jakým dojmem odcházejí zahraniční návštěvníci, kteří jsou navíc během produkce závislí na skupinovém tlumočení klíčových situací a ovšem také na otevřenosti českých spoludiváků, kteří jim tu a tam kolegiálně šeptají volný překlad. Doufám, že cizinci nepodlehnou na základě *CAMPQ* dojmu, že posledním skutečným českým scénografem byl Josef Svoboda. I dnes totiž disponuje tuzemský obor velkými jmény – ta ale bohužel nebyla k české expozici Pražského Quadriennale 2019 přizvána.

Autorka je teatroložka a divadelní publicistka.

Claudia Cedó, Joan Yago, Marie Nováková, David Košťák, Marie Špalová: CAMPQ. Režie Martina Schlegelová, Ivo Kristián Kubák, Petr Hašek, Tomáš Loužný, překlad Romana Redlová, Cyril Navrátil, dramaturgie Marie Špalová, Marie Nováková, David Košťák, výprava Aneta Grňáková, Anna Hrušková, Pavla Kamanová, Ivana Kanhäuserová, Jitka Pospíšilová, Ján Tereba, Jana Špalová, Anna Sichra, Petr Jakšík, Radek Kolařík, hudba Ivan Acher. Pražské Quadriennale, Vila Štvanice, Praha. Premiéra 6. 6. 2019.



Na Štvanici vznikl detenční tábor mimozemských civilizací, jež usilují o integraci mezi pozemšťany. Foto Jan Hromádko

Ideologie výzkumu

S Joan Ockman o kariérismu v architektonickém bádání

Rozhovor s historičkou architektury, kritičkou a pedagožkou Joan Ockman jsme vedli u příležitosti její přednášky na brněnské Fakultě architektury VUT. Mluvili jsme zejména o současném oborovém posunu od historie a teorie k výzkumu a kurátorství a o negativech, která to přináší.

JAN KRISTEK
KAROLÍNA PLÁŠKOVÁ

Svou přednášku jste zakončila výzvou, abychom vždy reflektovali, jaký druh výzkumu vlastně provádíme a za jakým účelem. Někdo si to možná vyloží jako plédování za aplikovaný výzkum. Máme ale pocit, že o to vám nešlo, protože jste zároveň kritizovala „kapitalistickou logiku“ současného výzkumu. Ano, máte pravdu, nejde mi o aplikovaný, pragmaticky orientovaný výzkum. Myslím si ale, že každý výzkum by měl mít konkrétní důvod a měl by obsahovat kritickou sebe-reflexi. Uvažujeme-li o výzkumu a jeho použitelnosti za účelem získávání dotací, profesury nebo stoupání po kariérním žebříčku, dostáváme se do situace, kdy bychom si měli klást

úžasné otázky. Oba se vyhýbali povrchnosti. Ať už je politika jakákoliv, ať už architekt zastává jakoukoliv ideologickou pozici, zabývá se hmatatelným světem do hloubky – na rozdíl od povrchního pozorování, jež se odvíjí od dokonalého ovládnutí nástrojů, techniky, fotoaparátu nebo financování cesty, respektive schopnosti zajistit, aby vám Harvard dal peníze na hezkou exkurzi. Existuje mnoho způsobů, jak se spojit s předmětem výzkumu. Někdy ale motiv výzkumu úplně chybí, jde jen o shromáždění dat a zahlcování obrazy. Vznikají z toho pak výstavy a knížky, které jen přispívají ke kumulaci informací. Jde vlastně o přesvědčení, že produkce informací je dobré samo o sobě. Informace ale nejsou

Myslíte, že orientace architektury na výzkum souvisí s obratem k projektivní teorii? Podle mě jde o odpor proti tomu, co nazýváme posun od historie a teorie k výzkumu a kurátorství. V sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století se teorie stala jakýmsi autonomním projektem intelektuální akademické specializace a úplně ztratila sepětí s profesionální praxí. Ve Spojených státech bylo začátkem devadesátých let možné znovu stavět, ekonomika se vzchopila po ekonomickém propadu osmdesátých let, a kdo by v takové situaci potřeboval teorii? Bylo lepší se jí nezabývat a jít kupředu. Dnes nás technologie nutí přemýšlet o současnosti a budoucnosti, spíše než ohlížet se do minulosti za světem, který už je dávno pryč. Všechno se vyvíjí velmi rychle, a to je také součást problému – jsme závislí na produkci stále většího množství obrazů a výzkumů, což přispívá k odporu ke všemu, co by nějak proces zpomalilo.

Jestliže se nyní nacházíme v éře výzkumu a kurátorství, co architektuře může přinést historie? Nezapomínejme, že dříve byl výzkum prováděn v jiném prostředí a s jinými cíli. Výzkum, jak ho nyní provádíme se studenty, celá jeho metodika, jež do značné míry vychází ze softwaru, který používáme, se soustředí na to, jak vše zkompletovat a prezentovat na stěně či ve výstavním prostoru. To je zaměření současného výzkumu. V minulosti tomu tak nebylo – ať už jste se zabývali akustikou posluchárny nebo jste se podíleli na systematizaci znalostí o architektuře. To byly velmi legitimní výzkumné projekty a takovými se můžeme opět zabývat, ale musíme být pozorní, protože systém, v němž jsme se ocitli, nás rozhodně nenavádí tímto směrem. Jde zkrátka o to, že výzkum není dobrý sám o sobě. Na školách architektury, kde se pohybuji, je výzkum něco jako glejt: když děláte výzkum, děláte něco obdivuhodného. To je třeba do hloubky zprochybnit a historie nám v tom může pomoci. Můžeme se podívat na to, jak architekti prováděli výzkum dříve. Jejich motivace přece nevycházela z touhy publikovat krásnou knihu nebo udělat kariéru. Například Karel Teige spatřoval v tom, co dělal, smysl, opravdu něčemu věřil. Takhle věřit už dnes nelze, ale můžeme vidět upřímnost jeho projektu a pochopit, z čeho pramenila. Nevycházela z pozice moci, vyvěrala z touhy udělat něco prospěšného.



Joan Ockman. Foto Marieta Malíková

otázku, co je smyslem takového výzkumu, v čem tkví jeho hodnota a komu slouží, jaké moci.

Jde tedy o podmínky, za nichž by výzkum mohl být nezávislý... Vždycky jsou tu něčí zájmy. Například Rem Koolhaas je agent-provokatér. To je součást jeho působení, a je to velmi chytré, ale také je v tom něco velmi cynického. Cynický rozum, na rozdíl od kritického, sice slouží k pochopení dění ve světě, ale už se nestará o to, co se světem bude dál a jak jej zlepšit. Snahy o zlepšování světa byly všim, co se odehrálo po roce 1968, tak pošramocené, že bylo těžké udržet heroické aspirace na nějaký politický program. A z toho Koolhaas vychází. Ale na druhou stranu, pokud jedeme do Lagosu a ignorujeme skutečnost, že tam lidé trpí, jen proto, abychom pak vytvořili úžasné architektonické struktury, které je možné v jejich komplexitě sledovat jen z vrtulníku, znamená to vyhýbat se empatickému vztahu s realitou. Říct, že se vše děje samoorganizovaně a že za všim jsou spontánní systémy, které nejsme s to ocenit, pokud nepoodstoupíme a nezískáme kaleidoskopický pohled na věci, to je únik od reality a potěšení z toho může mít jedině ten, kdo má privilegium takové perspektivy. Pro toho, kdo tam žije a musí se s tamní realitou každý den potýkat, je celá situace diametrálně odlišná.

Můžete uvést příklad nějaké dobré praxe, jak se takový výzkum dá dělat? Můžeme se podívat na Alda van Eycka, který se vydal poznávat vesnice Dogonů v Africe, nebo Bernarda Rudofského, který sbíral

totéž co poznání, a určitě se nejedná o kritické poznání, které přináší jasně formulované a chápáné hodnoty.

Je podle vás současný diskurs o výzkumu v architektuře analogický vědeckému pojetí modernismu bez kritického postoje, tedy pozitivistickému přístupu? Jednou z fikcí vědy je, že je hodnotově neutrální a může dospět k nezpochybnitelné pravdě. Nežijeme ale v časech modernismu, který skutečně věřil ve svůj projekt. Dnes už není možné věřit, že vědecké poznání je bezmezně pravdivé. Jak ukázal Thomas Kuhn ve své knize Struktura vědeckých revolucí, věda samotná i změny paradigmat, k nimž dochází v různých okamžicích historie, jsou poháněny ideologickými motivy, historickým rámcem a celou řadou dalších věcí. Věda není neutrální a to, co moderní architektura přináší, je v některých případech jen hra. Myslím, že ještě v socialistické společnosti existovalo autentické přesvědčení, že věda zlepší svět. V architektonickém diskursu posledních let pozorujeme performativně orientovanou architekturu nebo projektivní a postkritickou teorii. Kdo by se tomu ale věnoval, když můžete jednoduše něco dělat a žít s tím? V sedmdesátých a osmdesátých letech byli architekti vyčerpaní intelektuální produkcí. Oproti tomu v devadesátých letech a v době, kdy na scénu vstoupily digitální technologie, byli vděční za to, že mohou prostě dělat svou práci a nemusí ji příliš rozebírat. Z toho možná plyne ona posedlost výzkumem. Anebo jinak: výzkum umožnil dosáhnout takového výkonu, což kritika neumožňuje.

Joan Ockman (nar. 1952) je historička architektury, kritička a pedagožka působící na Pensylvánské univerzitě. Dříve vyučovala dějiny a teorii architektury na Kolumbijské univerzitě a v letech 1994 až 2008 byla ředitelkou tamního Centra pro studium americké architektury Temple Hoyne Buell. Pracovala jako redaktorka časopisu *Oppositions*, je editorkou knihy *Architecture School: Three Centuries of Educating Architects in North America* (Škola architektury. Tři staletí vzdělávání architektů v Severní Americe, 2012). V současnosti dokončuje knihu esejů a podílí se na rozsáhlé nové historii moderní architektury.





David Hanes je kanadský umělec, který žije a tvoří v Berlíně. Ve své umělecké praxi využívá různá média – fotografii, sochařství, instalaci. Zásadní ale není médium, nýbrž přízračnost obestírající většinu jeho děl. Například stále trvající projekt *Aware* (Vědomí), na němž Hanes začal pracovat v roce 2011, spočívá v retušování dokumentace uměleckých výstav: po umělcově zásahu z dokumentů mizí umělecká díla, čímž autor vytváří nový archiv situovaný jakoby v rozmezí mezi abstrakcí a reprezentací. Digitální ohýbání reality, při němž se stírají hranice mezi tvorbou, obrazem, povrchem a dokumentací, vede k dekonstrukci představ o možnostech on-line konceptualizace a prezentace uměleckých děl.

Zde přítomné fotografie pocházejí z výstavy *The Tomorrow That Never Was* (Zítřek, který nikdy nebyl), jež proběhla v roce 2018 v berlínské galerii Open Forum. Příběh o budoucnosti, která nenastala, nám vypráví betonový blok.

Frankenstein a uprchlíci

Že by pole s dozrávajícím obilím sežehl mráz, je pro nás těžko představitelné. Globální změna klimatu to ovšem může změnit. Poslední evropský hladomor, který byl zapříčiněn výbuchem sopky Tambora, nám otvírá nový pohled na kontext známého románu Mary Shelleyové, ale také ukazuje, co nás dost možná čeká, pokud nezačneme jednat.

GILLEN D'ARCY WOOD

Hluboko v naší kulturní paměti leží – takřka zapomenutý – bezútěšný obraz léta před dvěma sty lety, kdy slunce nevysvitlo, mráz spálil na polích obilí a naši předci, ať už v Evropě, Severní Americe nebo Asii, zůstali bez chleba, rýže a dalších základních potravin, na nichž záviselo jejich přežití. Buď zemřeli hladem či horečkou, nebo se stali uprchlíky. O utrpení těchto lidí se mnoho záznamů nedochovalo. O roce 1816 se přitom po celé generace vyprávělo jako o „roku bez léta“, roku, kdy došlo k nejchladnějšímu, nejdeštivějšímu a nejpodivnějšímu létu posledního tisíciletí. Pokud se s románem *Frankenstein neboli moderní Prométheus* (1818, česky 1966) setkáme ve škole, obvykle ho doprovází nějaká verze literární mytologie. Mary Godwinová (později Shelleyová), která právě opustila manžela, se s milencem, básníkem Percym Shelleyem, připojuje k lordu Byronovi na břehu Ženevského jezera, aby společně prožili léto plné lásky, vyjížděk na lodičkách a pikniků. Ale příšerné počasí je nutí zůstat uvnitř. Berou drogy a milují se. Nudí se, a stanou se proto nadmíru nápaditými. Padne návrh na soutěž o nejlepší duchařský příběh. A Mary Shelleyová napíše *Frankensteina*.

Literárněvědní popírači

Je příznačné, že interpretace románu se tématu extrémního počasí roku 1816 téměř netknou. Pracovně tomu říkám „literárněvědné popírání klimatické změny“. A ještě víc o nás vypovídá to, že naše zjednodušená představa o *Frankensteinovi* – že je to kniha o technice a rozvoji vědy či přímo o industrializaci – zcela ignoruje humanitární katastrofu, která se v okolí Mary Shelleyové začíná odehrávat, když usedá k psaní románu. Po evropských cestách, ve vzdálenosti jen několika mil od místa, kde se právě skupinka přátel oddávala literární kratochvíli, putovaly desítky tisíc hladovějících, na kost vyhublých klimatických uprchlíků. Vnitrozemské alpské Švýcarsko bylo přitom navíc ze všech částí Evropy zasaženo patrně nejhůře a spělo k sociálně-ekologickému kolapsu, od dob takzvané černé smrti nevídanému.

V tomto kontextu celosvětového klimatického šoku roku 1816 se Shelleyové nebohé stvoření pojednou nejeví jako symbol technologického pokroku, ale spíše jako obraz opovrhovaného a zoufalého uprchlíka, jednoho z těch, kteří tehdy zaplavili švýcarská obchodní města. Očitá svědectví dokládala, jak hlad a pronásledování „proměnily lidi ve zvířata“, jak strach z hladomoru a nemocných uprchlíků vedl příslušníky střední třídy k tomu, aby tyto trpící masy demonizovali jako nelidské parazity a odháněli je od sebe v děsu a zhnusení. Můžeme si dnes, dvě stě let poté, v letech rekordních teplot a celosvětového sucha, kdy uprchlíci opět přecházejí hranice německy hovořící části Evropy, dovolit ignorovat toto čtení *Frankensteina* coby románu o změně klimatu? Příběh sám je sice kulturním pokladem, ale do vitríny určitě nepatří. Je živý stejně jako monstrum, o němž vypráví. Je přítomen v naší současnosti a našem myšlení. Shelleyové neuvěřitelný příběh o lidském žalu, utrpení a destrukci je opět aktuální zprávou dne – v televizi, na internetu, v milionech obrazech – a plní dobře živene a pohodlně bydlící občany hrůzou. „Rok bez léta“ je vlastně nesprávným pojmem. Trestuhodně zamlčuje skutečné trvání zemědělské kalamity, která trápila Evropu, Severní Ameriku a vlastně celou zeměkouli po dobu tří let po erupci indonéské sopky Tambora v dubnu 1815, kdy Zemi zahalil závoj sopečného prachu zabráňující přístupu slunce. „Roky bez léta“ by byly označení minimálně přesnější, když už ne tak pronikavé jako tehdejší novinové titulky. Roky 1816, 1817 a 1818, kdy se

globální klimatický systém vyšinul, následovaly povodně a sucho, změnilo se vzdušné proudění přinášející déšť, oceánské proudy vymizely, úroda byla zničena, šířily se choroby a matné, slabé slunce vypadalo, že se každou chvíli úplně rozplyne. Z hlediska historie byla tato klimatická krize pro Evropu „dokonalou bouří“. Nemohla nastat v horší době. Dvacet let trvající napoleonské války se sotva uzavřely krvavou bitvou u Waterloo. Národní hospodářství byla vyčerpána, obchodní vztahy uvrženy do stavu chaosu a miliony demobilizovaných vojáků se vracely domů a potřebovaly jíst a pracovat. Počet obětí v období bezprostředně po Waterloo je obtížné spočítat, jisté však je, že desítky tisíc lidí v Evropě a zámoří zahynuly hladem a nemocemi a po celém světě to byl patrně až milion zemřelých.

Baronka Krüdenerová

Prožitek románové bytosti tak představuje nezapomenutelný psychologický popis toho, jaké to je, být environmentálním uprchlíkem: hrdina je pohlcen strachem, zmítán vztekem a zoufalstvím, hladoví, trpí osamělostí. Shelleyová vykresluje klimatickou krizi roku 1816 v implicitní, obrazné podobě, což nás přivádí k otázce, jak vlastně Švýcarsko a celá Evropa v letech katastrofy vypadaly ve skutečnosti. Životní příběh baronky Krüdenerové je z mnoha dochovaných popisů patrně nejpřesvědčivější a nejvíce souzní s románem Shelleyové.

Barbora Juliana Krüdenerová, zvaná „první dáma Svaté aliance“, se narodila v Rize, tehdejší Livonii, vdala se za barona, napsala populární romantický román *Valérie* (1804) a po svém náboženském obrácení se stala blízkou důvěrníci cara Alexandra při vyjednávání mezi vítěznými spojenci po Waterloo. V létě roku 1816 se tato pozoruhodná osoba změnila z prominentní aristokratky ve vůdkyni milenalistického kultu a veřejného nepřítele švýcarských úřadů. Širokou popularitu si získala kázáními o blížícím se konci světa a štedrými dary hladovějícím uprchlíkům, kteří ji houfně následovali.

Pietní monografie baronky Krüdenerové byla vydána v roce 1849. Obsahuje výňatky z jejích soukromých i veřejných dopisů a zahrnuje také svědectví o její dvouleté službě davům klimatických běženců ve Francii, Švýcarsku a Německu, především na březích Rýna u Basileje. Právě na tomto místě se totiž shromažďovali utečenci, kteří mířili podél řeky na západ, směrem k rotterdamskému přístavu, neboť doufali, že se dostanou do Severní Ameriky. A stejně tak se tu srocovali ti, kteří nebyli schopni zaplatit za cestu přes oceán, byli vyhoštěni z Holandska a nyní je čekal nepředstavitelně strastiplný návrat do vesnic, které opustili. Při pohledu na švýcarskou mapu pak zjistíme, že se barončina humanitární pomoc odehrávala sotva sto padesát mil od Ženevského jezera, kde naši mladí romantičtí turisté u krbu ve vile Diodati trávilí nepovedené léto vymyšlením strašidelných příběhů. Vztah mezi paměťmi baronky Krüdenerové a *Frankensteinem* Mary Shelleyové je každopádně více než pozoruhodný, ne-li symbiotický. Obě knihy jsou svědectvím o bědných časech.

Đáblice chudých

Přítomnost baronky Krüdenerové přitahuje do Basileje davy. Mladé i staré ženy k ní vzhlízejí jako k příkladu zbožnosti a město se plní žebráky, pro něž baronka provozuje cosi na způsob polní kuchyně. Basilejské úřady se obávají její popularity i apokalyptického poselství vyvolávajícího revoltu a vyhostí baronku z města. Najednou je bez domova a bez finančních prostředků. Ale Bůh se postará. Peníze k ní proudí od bohatých

obdivovatelů a přítel jí nabídne malý dům nad Rýnem, zvaný Hörnlein. Právě zde ráno 1. června 1816 otevírá okno ložnice, aby si vychutnala malebný výhled, a přitom spatří srdceryvný výjev – uprchlíci oblečení v hadrech v míli dlouhém zástupu míří od města Grenzach k jejím dveřím. Tři měsíce špatného počasí uvrhly okolí v bídu a chaos. Déšť nepřestává bičovat krajinu. Pšenice na polích i hrozny na vinicích hnijí. Bochník chleba stojí deset sous. Bádenský arcivévoda nařizuje v každém kostele království dvakrát denně veřejné modlitby. Úzkost je všudypřítomná. Panika roste. Počty uprchlíků v okolí Basileje stoupají den za dnem, ze stovek na tisíce.

Nepřátelé baronky se vmísí do davu a během jejího kázání se jí vysmívají. Také basilejská policie ji pronásleduje. Někdy četníci obklopí dům, aby uprchlíkům ukázali, kde je jejich místo. Jindy je zuřivě napadnou šavlemi a zaženou je do polí a lesů. Basilejské úřady se ze všeho nejvíce obávají, že by zde armáda tábořících žebráků mohla zůstat déle a ještě ztenčit nuznou zásobu obilí.

Jak se blíží zima, baronka, aby získala peníze, prodává šperky a elegantní oblečení ze svého dřívějšího života salonní krasavice: získá třicet tisíc franků na jídlo pro chudé, kterých se u jejích dveří denně vystřídá na čtyři tisíce. „Kdybys jen tušil, jaký je můj život,“ píše příteli, „stovky trpících, bědných bytostí, které se ke mně upínají: bída, neštěstí, zoufalství v tisíci podobách v zemi zkázy a úpadku.“ Pod okny baronky Krüdenerové procházejí bledé, vychrtlé děti a vyčerpané ženy, zbavené dokonce i oděvů nezbytných k zachování cudnosti. Spoluobčané se na své bližní dívají s nenávisí a obávají se, že rostoucí počet obyvatel ještě zvýší cenu chleba a všechny je uvrhne do hladomoru. Právě z toho viní baronku, která je obtěžována místními zločineckou lůzou a zlořečena v novinách. Říká se jí tu „ďáblice“.

Nová sklizeň dopadla prachbídne a nyní, na počátku zimy, už i obchodníci a kramáři ve městech začínají pociťovat nedostatky potravin. Den co den hladovějící chudí přicházejí z dalekého okolí k baronce pro porci polévky. Uprostřed nejhorší zimy, jakou kdo pamatuje, píše baronka otevřený dopis baronu Berckheimovi, ministru vnitra z blízkého Karlsruhe, který ji v tisku neurvale napadl a zpochybnil bohulibé důvody jejího počínání i křesťanskou upřímnost: „Kdybyste jen věděl, monsieur,“ píše ve své rozhořčené odpovědi, „o pohromách, které postihly tuto zemi, pochopil byste ihned mou situaci. Posuďte sám a ptejte se sám sebe, zda v této strašlivé době, kdy tisíce lidí putují z místa na místo, aniž by našli práci či něco k jídlu, kdy ke mně přicházejí matky vyčerpané hladem a zármutkem, pokládají své nebohé děti k mým nohám a vyznávají se z pokušení – ó jaké hlubiny zoufalství – utopit je v Rýně, zda bych je měla odmítnout? Vim, že vlády jsou v této době nouze bezmocné. Ale abych odpověděla na vaše obvinění vůči mně: když proud Rýna odnáší mrtvé, Černý les se ozývá úpěním potřebných a kantony Švýcarska jsou zpustošeny hladomorem, spoléhám pouze na soud Pána, jehož autorita je mnohem větší než vaše.“

Když se zima 1816–1817 střídá se studeným a mokřým jarem, baronka Krüdenerová už utratila celkem 120 tisíc franků za potraviny pro odhadovaných 25 tisíc uprchlíků, klimatických obětí, které by jinak zemřely hladem a zimou. Tito zoufalí chudí často pocházejí z oblastí od Basileje velmi vzdálených, přitahují je zvěsti o její laskavosti. A pak se, proti všem očekáváním, klimatické podmínky ještě zhorší. Sněží celý duben roku 1817, úroda opět pomrzne a celé Švýcarsko se ocitá na hraně kolapsu. Zoufalství na tvářích uprchlíků se mění v jakousi hloupou, nelidskou

Román o dvě stě let staré klimatické katastrofě

strnulost. O čtvrté ráno, ještě než vyjde slunce, jejich hladové sténání vyhání baronku z postele. Ještě za tmy vchází do kuchyně, kde již skupinka jí oddaných stoupců připravuje polévku na další pekelný den.

V létě 1817 už měli basilejští měšťané me-siášských gest baronky Krüdenerové dost. Je vyhnána z Hörnleinu a vyprovazena četníky až na hranice. Zpráva o její cestě ji ale předchází. Nikdo nepřijme ani ji, natož její uprchlíky. V Rheinfeldu její kočár obklopí ozbrojení měšťané, a nebyt zásahu policie, neunikla by masakru. Totéž se opakuje u Möhlinu, kde ji před smrtí zachrání pouze úkryt v domě místního kněze. V Curychu noviny píší, že mladá dívka v bdělém transu předpověděla blížící se příchod baronky Krüdenerové, který bude ohlášén hroznou bouří. Jakmile baronka dorazí do Curychu, objeví se davy lidí, kteří ji chtějí slyšet, a všichni jsou zasaženi „životí jejich slov, citlivou znalostí lidského srdce a především milostí v tónu jejího hlasu a projevech“. Do města zkrátka dorazila kazatel-ská celebrita.

Barbarství člověka

V této době v kantonu Appenzell, kde se baronka ocitá, umírá denně hladem kolem třiceti lidí – obětí posledního hladomoru v západní Evropě. Žebráci, kteří opustí své vesnice, jsou napadáni holemi. Ti, kdo se jim snaží pomoci, jsou zastrášováni a pokutováni. Baronka, na cestě přes Sankt Gallen, přichází k davu uprchlíků, který se táhne, kam oko dohlédne, a čítá kolem čtyř tisíc hlav. Úplavice dokonává, co nezvládl hladomor. V říjnu se cesta baronky Krüdenerové uzavírá. Úřady ve Freiburgu rozeženou její doprovod a deportují ji do Ruska. Její dvouletá humanitární mise – pozoruhodná služba trpícím davům ve středu Evropy v „letech bez léta“ – končí.

Výjevy trpícího světa z barončiných pamětí z let 1816 a 1817 mluví o stejném prostředí jako Shelleyové *Frankenstein*. Obě ženy, každá svým vlastním tvůrčím způsobem, tváří v tvář lidské tragédii vyjadřují soucit. *Frankenstein* i polní kuchyně v Hörnleinu nesou totéž ryze humanitární poselství. Podobně jako

na zástupy uprchlíků putujících v letech 1816 a 1877 za baronkou také na netvora Shelleyové reagují obyvatelé měst se strachem a nepřátelstvím a privilegované rodiny na něj pohlížejí s hrůzou a opovržením. Zkušenost netvora tak ztělesňuje degradaci a utrpení evropských chudých bez domova v období po výbuchu Tambory – Frankensteinovo zhnusení a odpor všech ostatních k němu odráží naprostý nedostatek empatie, který by snad tehdejší evropská buržoazie mohla projevit k zástupům obětí Tamboru. Jak říká sám netvor, nejprve trpěl spíše „krutostí doby“, posléze však „daleko více barbarstvím člověka“.

Uplynulo dvě stě let od doby, kdy se Mary Shelleyová pustila do psaní *Frankenstein*, jednoho z nejvýraznějších artefaktů moderní kultury. Zároveň je to dvousté výročí „roku bez léta“, který známou prózu ovlivnil více, než jsme se zprvu domnívali. Ve svém mistrovském vyprávění, kde se z vědeckofantastické zápletky rozvine katastrofa, Shelleyová symbolicky zachytila zkušenosti trpících obětí klimatické změny, o nichž

tisk mlčel, jimž evropské vlády nedopřály sluchu a kteří zmizeli v zapomnění. V postavě Frankensteinova Mary Shelleyová ztělesnila všemi nenáviděného a dehumanizovaného uprchlíka.

Soutěž o nejlepší duchařskou historku na břehu jezera v „roce bez léta“ je stále jednou z nejoblíbenějších historek romantismu. Ale teď, dvě stě let poté, už nejde jen o příběh. Jak všude kolem nás nastávají drastické klimatické změny, ukazuje se frankensteinovský mýtus jako stále přítomnější a naléhavější. Netvor je zpátky. Utrhl se ze řetězu. A protože v tomhle případě jsme doktorem Frankensteinu úplně všichni, je chování této bytosti, plné oprávněného vzteku, naší zodpovědností.

Autor je profesor anglické literatury na Univerzitě v Illinois.

Z anglického originálu **Frankenstein, the Baroness and the Climate Refugees of 1816**, publikovaného v časopise *The Public Domain Review* v roce 2016, přeložila **Marta Martinová**. Redakčně upraveno.



Courtesy Blazon: Zaman Hujan Au (Čas popela a deště), 2016

S Arpádem Soltészem o podsvětí a investigativní žurnalistice



Arpád Soltész. Foto Denník N / Vladimír Šimíček

Svině na český trh proto považuji za poměrně významné gesto.

Vím, že se tu slovenské knihy až na pár výjimek, mezi které patří třeba Juraj Červenák, příliš neprodávají. On ale tvoří ve specifickém žánru a dřív než na Slovensku publikoval v Česku, má tu dvacet let poctivě budovanou čtenářskou základnu. Rozumím tomu, že je zde silná konkurence českých autorů. Také cítím, že nás v Česku vnímají jako bývalou součást republiky, kde chlapi ještě umějí pořádně udeřit pěstí, v krčmách se dobře pije a ženské jsou vášnivé a temperamentní. Ale co naplat, slovenská realita je jinde. U vás ani podsvětí nikdy nebylo tak násilné jako na Slovensku, tady šlo o peníze a vztahy, ale devadesátá léta na Slovensku byla plná hrubého násilí a podsvětí mohlo vyhrávat jen proto, že pracovalo na státní zakázku. Tuším, že největší český průšvih nastal, když hodili pár chlapů do přehrady. Šlo o pár kusů a navíc to bylo dost amatérské, protože tělo dřív nebo později vyplave.

Ta těla byla v sudech, ty se ovšem dobře hledají...

Jistě. Anebo se přehrada občas vypustí. Ale hlavně tam ty sudy zůstanou navždycky. U nás profíci zakopávali těla v lese, protože to je bezpečné. Mletí v průmyslovém mlýnku na maso sice vypadá hrozně cool, ale tu DNA už ze strojů nikdy nedostane. Nebo se těla nechávala rozpustit v kyselině. Cílem takového počínání bylo jediné – vyvolat strach.

Jaký podle vás mají dnes Slováci vztah k Čechům? A co si myslíte o současné české politice?

Zhruba takhle: Bratři, odpusťte nám toho Babiše, ale my už si ho opravdu nemůžeme po Mečiarovi a po Ficovi dovolit. Je váš! Nepřejeme vám ho, ale jsme rádi, že nezůstal na Slovenku. Těžko říct, proč má na Slovensku tolik sympatizantů prezident Zeman, který je mně osobně spíš odporný než sympatický. Ale detailní parlamentní politiku v Česku rozhodně nevnímají Slováci víc než vy tu naši. Praha je ovšem pro spoustu Slováků místem, kam se rádi vydávají. My vůbec rádi jezdíme do České republiky, stále mezi námi totiž není jazyková, natožpak kulturní bariéra, takže se tu pořád cítíme jako doma a našťestí nám tu zatím nikdo nedává najevo, že tu doma nejsme. Přišlo by mi přirozené navzájem úzce spolupracovat. Je to přece jedinečná situace, zhruba sedmdesát let jsme existovali jako jeden stát. Nedostatek spolupráce ovšem není kvůli vnějším překážkám, ale spíš kvůli charakteru lidí. Umím si představit Slováky, kteří budou říkat: Co mi tu bude nějaký Pražák mudrovat nad tím, co se má udělat?

A co spolupráce v oblasti investigativní žurnalistiky? Vznikla díky osobním vazbám, anebo v důsledku práce na stejných tématech?

Investigativní centra se primárně zabývají organizovaným zločinem – a ten je globální, takže o něm nemůžete psát, pokud se držíte uvnitř hranic vlastní země. Pak se stane, že na východním Slovensku dvacet let funguje italská zločinecká organizace 'Ndrangheta, aniž by o ní někdo věděl. Kdybychom byli v kontaktu s italskými novináři, tak nám to povědí rovnou. Takže to, že spolupracuji právě s Pavlou Holcovou, s níž si lidsky velmi rozumím, je bonus.

Kdy ta přeshraniční spolupráce začala?

Přišel s tím Janko Kuciak. To on za mnou svého času poslal Pavlu Holcovou, protože věděl, že jsem se investigativou na Východě dlouho zabýval. Pavla dorazila z Prahy a začala mi vyprávět cosi o italské mafii a já ji bral vážně jen tak napůl, vlastně jen proto, že jsem o ní věděl od Jána, jinak bych si myslel, že je úplný mešuge. Slíbil jsem jí, že se poptám, zavolať jsem dvěma svým starým zdrojům... Dokud nezabili Jána Kuciaka, jsem se tím vlastně nezabýval. Kdyby ta spolupráce začala dřív a byla širší, možná by tu dneska ještě byl. Nebo taky ne, protože jak se ukazuje, přišla ta vražda z úplně jiné strany.

Těší vás, že vaše romány zaujaly i ty, kteří beletrii příliš nevyhledávají?

Lidé mi občas přijdou říct, že knihy nečtou, ale Svině i Mäso přečetli za dva dny. Mám radost, že se mi daří vyprávět příběh i jim, protože bych si přál, aby Svině přečetlo co nejvíce lidí – nikoli kvůli prodejm, ačkoli i to je příjemné, ale aby se takříkajíc zorientovali v terénu. Vlastně jsem ji nepsal jako román, ale jako manuál pro přežití v Malebné zemičce pod Drobnými velehorami.

Vy sám jste čtenář románů?

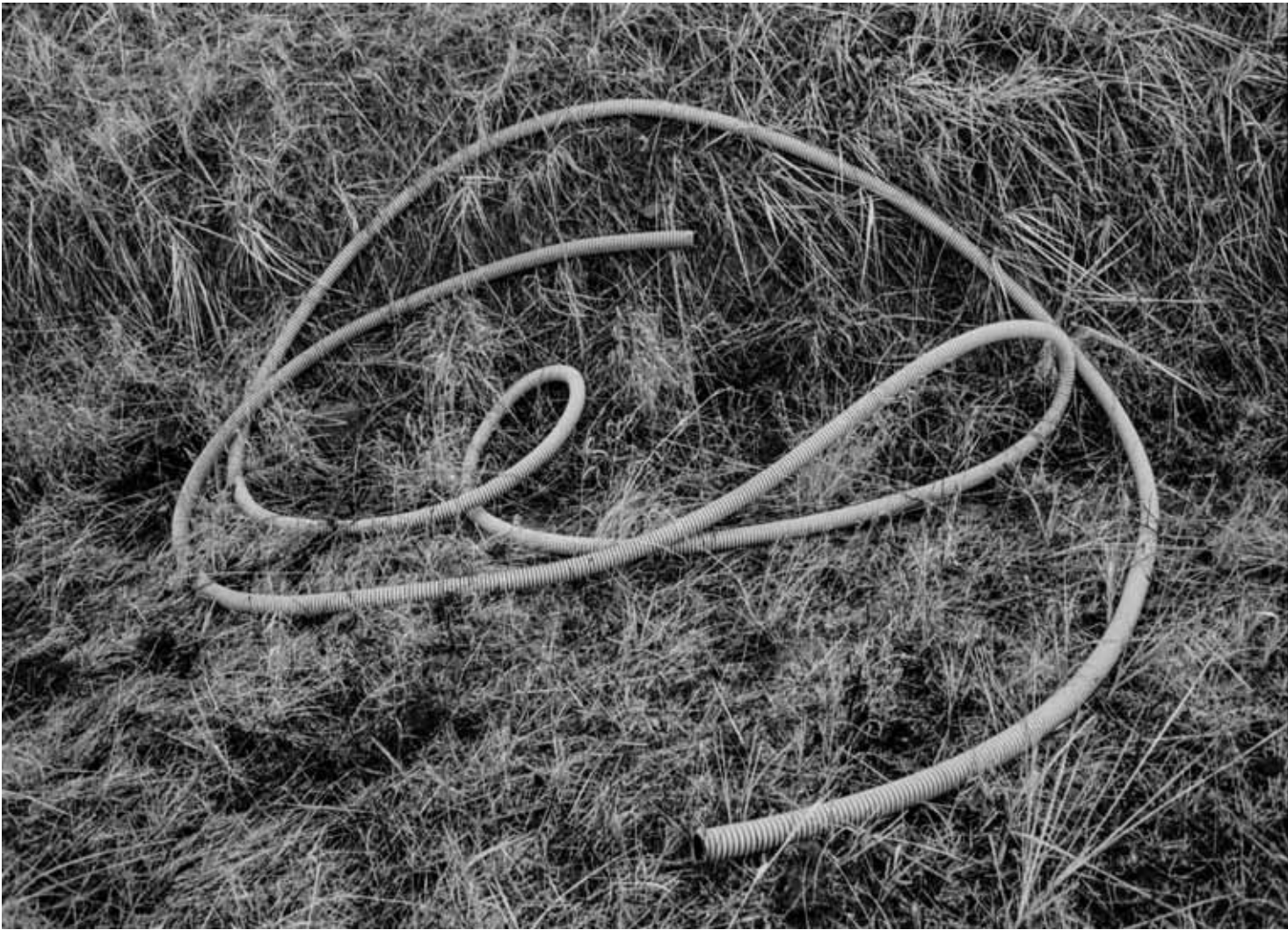
V jisté době jsem jich přečetl hodně, ale teď už vyhledávám spíš jiné žánry. Pokud se dostanu do situace, kdy můžu vzít do ruky čtečku nebo klasickou knihu, pustím se spíš do sci-fi nebo fantasy, protože se celý den věnuju nepříliš přitažlivým skutečnostem, a to dost do hloubky, takže pak mám náladu uletět někam mimo realitu. Přesto si hodně vybírám. Takže děkuju pěkně, ale ruské klasiky už fakt číst nebudu, zádušné deprese

mám přes den víc než dost a je naprosto reálná. Nejsem tedy čtenář románů, ale samozřejmě čtu. Bez toho by se ani nedalo psát. Mám rád Raye Bradburyho nebo Andrzeje Sapkowského – tam je dokonce několik skvělých myšlenek, nejsou to povrchní či plytké příběhy.

A co Hra o trůny?

George Martin napsal výbornou knihu, ze které se bohužel stal hodně špatný seriál. Je to fenomenálně napsaná kniha, o které by v případě kohokoli jiného dlouho diskutovali akademici, ale seriál jsem nebyl schopný usledovat, přijde mi v porovnání s knihou příliš naředený a slabý. Přitom se tam fascinujícím způsobem pracuje i se čtenářským zážitkem, porušují se tam všechna pravidla žánru... Ale seriálu chybí styl – a tím pádem mizí i krutost, s níž Martin nakládá se svými postavami.

Arpád Soltész (nar. 1969) je slovenský spisovatel a investigativní novinář. Po střední škole emigroval do Spolkové republiky Německo, kde se živil různými nekvalifikovanými pracemi. Po revoluci se vrátil na Slovensko, vystudoval překladatelství a postupně se začal věnovat investigativě. V roce 2017 vydal svou knižní prvotinu Mäso, reflektující éru mečiarismu, loni vyšla jeho druhá kniha Svině (2018, česky 2019).



Čeněk Folk: Bez názvu, 2017

Básnická tvorba Jakuba Černíka, kterou v posledních letech publikoval pod svým křestním jménem, je v mnoha ohledech nevyrovnaná. Také je ale velice expresivní, nesená patosem lyriky jakožto „vyjádření nejvyšší tvůrčí svobody“. Některé momenty snad této kýžené suverenity opravdu dosahují.

Jakub Černík (1992–2018) studoval Literární akademii Josefa Škvoreckého a poté elektronickou kulturu a sémiotiku na FHS UK. Spolu s Vitem Eugenem Dalibou založili „atelier knižní tvorby“ Resurekce. V této rukodělné samizdatové edici pak vydávali převážně vlastní básnické texty, které – jak Černík řekl v rozhovoru pro českou mutaci magazínu Vice – nechťeli dát „napospas literárnímu provozu, který sestává z mnoha zakaboněných troubů“. Po Černíkově dobrovolné smrti vyšel v Resurekci na sklonku minulého roku soubor jeho díla z posledních let Básně 2016–2018, odkud pocházejí i zde otištěné texty.

Terasy

Syntetická krajka prozářená xenonovými světly kreslí svůj vzor na protější stěnu pokoje. Ten večer už po čtrnácté. Je neobvyklý provoz. Pacient ležící na posteli u okna trhá velkorysou díru do záclony a libuje si ve vzrušení, které mu přinesla nová úprava už dávno okoukaného ornamentu. Pootevřená ústa s jemně naprasklým spodním rtem pravidelně oddechují do rytmu projíždějících aut. Příchod barevných snů přestává dávat smysl s každým nadcházejícím dnem. Na zelené tabulce protějšího lůžka je ráno při vizitě učiněn zajímavý objev. Křídou psaný vzkaz hned vedle diagnózy nesl následující: „Dnes v noci jsem pocítil zvláštní druh lítosti a soucitu nad hmotou. Viděl jsem nedokonalé přetřené nohy postelí a provizorně opravená dvířka nočních stoleků. Položil jsem si otázku po jejich povaze a sledoval její vztah k mým nejeobvyklejším pocitům a perspektivám. Dříve než jsem sám sebe zmátl, znovu se ozvalo ono opakující se bolení. Přesto jsem se rozhodl nespouštět oči z nohou postele a jejich gumových patek, pod kterými se držely vlasy a nitky povlečení. Pronásleduji slábnoucí trajektorii intuice, mění směr čím dál častěji a její náskok se noc za nocí zkracuje. Dopádám se v týlu zcela bezobrazného myšlení. Později jsem se dověděl, že moudřejší uspěli s pastí. Nesmysl; hnát a uštvat. Na zpěněném kameni úst v odmlice záškrubu; pěstmi vyrazit osmihrannou krychli dechu a prudce trhnout proti směru odvrácených očí. Nic pro psy a oheň. Nic pro panstvo. Nic pro sestry; nic pro bratry. Jsou nepochopitelně čisté; pětiprsté ruce; ruce vznášející se nad monolitem skutečnosti, kterou jsme se rozhodli nazývat oceánem. Dalo se jí tak dobré jméno, kterým se necítím povolán k úvaze. Rozumím mu více jako vlastnímu uzdravení, co mě k ránu vycuchalo z prostěradel, porozbíjelo okna a zaklínilo sluneční paprsky o vysoký strop mého pokoje. Podíval jsem se rozbitým rámem, ve kterém ještě trčelo několik velkých střepeů, ven na ulici,

abych uviděl, že takové jméno je dobré; pro povahu věcí, které nenechávají své stíny padat, ale mířit. Rozhodl jsem se pro dvě řešení a třetí způsob. Napsal jsem tedy několik slov a několik veršů.“

Periferní dvojportrét

Pár zvířat se pohodí do světa jen tak. Vypadají různě, ale patří ke shodnému druhu, nemožou se najít, množit a podobně jako motýli na vrcholku života nedokáží přijmout potravu ani vodu. Slepí se jim vnitřnosti a vyrazí majestátní křídla, rohy nebo nová srst. Pak dělají, co musí. Zapamatoval jsem si:

OKO
skrz podobenství (k němuž pokaždé chybí důvod):
Doba, kterou padá odlomená skála jezerem,
není určena jeho hloubkou.
Nerost klesá tak dlouho,
dokud se dokonale neočistí.

RUKU
skrz opis:
Vylákané penumbry snu
vržené proti přexponované bdělosti,
odkud začíná korupce přiměřených forem.

ČELO
podle všech zbylých věcí:
Co přišly k sobě a potom za mnou,
abych byl s nimi, kde cítím střed.

KRK
na opakované přání:
V malé koupelně rozplétat žilnatinu fotopapíru
ležící v dráze zpeřených paprsků,
co se ti jedenkrát odrazily od těla.

Černá za Bory

(...)
Černá
předměstí
lascivně roztažená za nepřekypřenou hlušinou
makadamu a plexiskel, na které
rozdrážděná doslovnost
vytrísnila kyselý déšť a siluety dravců

partners
bílá UNI Paint PX – třicítka
vymahanidluhu.cz
pneu-rinda
ploty.cz

za Bory
jmény ulic rozměřují totožnost
vbitou do prosakující země
hluboko mezi úvěry makléřek a policajtů
„my už tolik nechlorujem
a nechodíme společně k rodičům
a nepůjčujem
a teď určitě nejdem ke dveřím“

Unavené mím
z toho, kde kdysi ohnívala alespoň nuda vesnice
domrholilo na orezlej skříňák mezi
nadjedem a zahradnictvím

Tady už se mělo dávno začít stavět

(...)
noc
podtéká a pokračuje jinam
i se svými psími hvězdami
je čím dál řidší, propustnější
kolem zjihlých světů stísněných na točnách
popsaných poledníky z mýdla a uzly na
šňůrách od kapucí
„ať seš posledním zpátky“

FOXCONN CZ s.r.o.
NEDCON Bohemia s.r.o.
ZEMPO STOBER s.r.o.
WHITE ANGEL s.r.o.
MEDUNA vakuová kalírna s.r.o.
GEKKO PROMOTION s.r.o.
TOVÁRNY mlýnských strojů a.s.
SBĚRNÉ suroviny TTP, spol. s.r.o.
TRUCK SERVIS POLÁK s.r.o.

(Každý bod vesmíru má své poutníky, co někdy sáňkovali až do tmy
a viděli chlapa s pánví na kaštany, jak si dýchá do rukavic)

(...)
Někdo vysadil okna v prvním patře bytovky
na parapetu leží navlhle noviny, zatížené
skleněným popelníkem
je vidět stínidlo lustru, roh skříně

Papírová krabička plná vaječných skořápek
spadla na úzký záhon

Slyším vlak
a televizi v patře; zavane barva na radiátory
pata dveří třískne o kočárek
– naráz dozní

Štíhlý cár uvláčeného mraku se rozpustil
trpká modř nebe kornatí
zem tvrdne
vyplazuje studenou kost do hloubky nahoře
na špici rozdrnčeného satelitu
oslepla vteřina bílých spálenišť
malíři dostali kávu a vyšli ven
jeden položil žehlicí prkno do trávy
lehnul si a hřbetem ruky zastínil oči

Rozhlížím se, ale obě stíhačky už jsou pryč

Jakub Černík

Malá řada

Nevzrušeně šeptají
zelené koruny vzdorovitých samotářů.

Slovo *nevzrušeně* znamená
razítkovaný papír zkrabacených obálek a šavlovitou řasu v sépiové paletce se starou
tvářenkou.

Slovo *šeptají* znamená
konejšivý tikot dvou párů nástěnných hodin s bateriovými strojky za plechovým ciferníkem.

Slovo *zelené* znamená
večer za okny, který se doslechl. Večer pohybu z rudé do modré a z modré do bílé.

Slovo *koruny* znamená
čekání na úsvit a klikatou cestu obtaženou silným fixem ve zmoklé mapě.

Slovo *vzdorovitých* znamená
zpustošené sady představ a zrníčka zlata v chladném písku pod obnaženými kořeny.

Slovo *samotářů* znamená
všechny podoby lakomství. Rozpečetěnou hodinu zchytralosti. Maloměšťáckou romantiku.

*Nevzrušeně šeptají
zelené koruny vzdorovitých samotářů.*

Pouštní lvi

A tohle jsou pouštní lvi
spatření očima, které přivykaly tmě
v příšeří pokojů
rozměňovaných matným přísvitem fosforových hvězd
a vzduchem syceným přetáčením kazet a cvakáním
přehrávačů

Nikde ani náznak soumeznosti
tolik prostoru

Zavazadla

A tohle je odřený kufr, který jsme našli při večerní procházce u přečpaných kontejnerů. Nesli jsme ho v mraze přes celou čtvrť, dokud jsme se nerozhodli sbalit mu na cestu před branku nejnižšího domku ve svahu pod kostelem. V obchodě Norma jsme dvacet minut před zavírací dobou šťastně pořídili velký pytel kyprého květinového substrátu, dovezeného z Německa, a semínka slunečnice a mrkve. Pak jsme ušli ještě pořádný kus cesty podél tramvajového pásu. Pytel s hlínou i kufr už se pronášely, ale když jsme vyšli kopec krajem úzké silničky a viděli, že už jsme skoro v cíli a že se za nízkými okny dosud svítí, radostí jsme se nahlas rozesmáli. Pytel se substrátem jsme našlapali do kufru, navrch položili sáčky se semínky a zavřeli víko. Pak jsme ho postavili před branku, pod ucho šetrně vložili papírek se vzkazem „někde tady“ a vydali se zpět k hlavní silnici a tramvajím. Když jsme přišli domů, dali vařit vodu na grog a zapnuli rádio v kuchyni, zjistili jsme, že byl Valentýn.



Čeněk Folk: Bez názvu, 2013

YENS WAHLGREN

Stopařův průvodce po galaxii jazyků



Fantastická lingvistika od Tolkiena po Klingony. Co nám jazyk říká o světech Hry o trůny, Star Wars nebo Black Panthera?

ÁLVARO ENRIGUE

Náhlá smrt



Román o neobyčejném tenisovém zápase a událostech, které stály na úsvitu moderní doby i její současné krize.

TIMOTHY SNYDER

Cesta k nesvobodě



Na základě velkoryse pojatého výzkumu ukazuje Snyder podstatu nebezpečí, které hrozí demokracii a svobodě.

Pa
se
Ka



Radio Wave
Český rozhlas

wave.cz

A2+ PLATFORMA PRO EXPERIMENTÁLNÍ HUDBU



TO LIVE AND SHAVE IN L.A. [US/DE/UK]
SAJJRA [PE]
7. 7. 2019 20:00
PUNCTUM (KRÁSOVA 27, PRAHA 3)

AZ
PRAHA
KULTURNÍ
PRACOVNÍ
SKUPINA

KAPALKA
KULTURNÍ
INTERVU
GO OUT

TO LIVE AND SHAVE IN L.A. [US/DE/UK]
SAJJRA [PE]
7. 7. 2019 20:00
PUNCTUM (KRÁSOVA 27, PRAHA 3)

A2
National Transportation

PRA	GU
PRA	GA
PRA	G

INDUSTERS CULTURY



HRADBY  SAMOTY

Festival of experimental audio-visual arts

4. / 5. / 6. VII. 2019

MORAVANY NAD VÁHOM CASTLE
SLOVAKIA

WWW.HEADSILAMOTY.ORG

* **HAOBY SAMOT**

4D



U.



22

Teror iracionality

Varovná proměna indické politické kultury

Do indického parlamentu jako poslanci pronikají i představitelé radikálního náboženského fanatismu. Nejde přitom jen o náhodný exces, nýbrž o důsledek proměny společenských nálad. Co bude následovat?

JIŘÍ KREJČÍK

Když se před dvěma lety stal hlavním ministrem Uttarpradéše ultrakonzervativní náboženský hodnostář Jógí Áditjanáth, indiští političtí komentátoři byli v šoku. Ještě větší překvapení jim však připravily letošní volby do Sněmovny lidu: v bhópálském obvodu suverénně zvítězila samozvaná sádhví Pragjá Singh Thákur – hlavní obžalovaná v kauze bombových útoků ve městě Málégáon, při nichž 29. září 2008 zahynulo šest lidí a několik desítek jich bylo zraněno.

To, že v indických volbách kandidují lokální mafiáni s kriminální minulostí, je celkem běžná praxe – podle indického Sdružení pro demokratické reformy (ADR) čelí zhruba pětina letošních kandidátů obžalobám ze závažných trestných činů. Dosud se však zřejmě nestalo, že by se voleb účastnil hlavní podezřelý z teroristického útoku, který je propuštěn z vazby na kauci. Kdo čekal, že nominace hinduistické extremistky vyvolá v Bhópálu morální paniku, byl brzy vyveden omylu. Většina voličů svěřila svůj hlas Indické lidové straně (BJP) bez ohledu na kandidátku. A některým příběh silné zbožné ženy bojující proti státní mašinerii v údajně vykonstruovaném procesu může dokonce imponovat. Poučení z tohoto vývoje je zřejmé: vládní strana se během svého prvního volebního období otrkala natolik, že si nyní dovolí znovu hlásat hinduistický kulturní

majoritarianismus a nacionalismus a profilovat se jako ryze konzervativní strana s příznými vazbami na polovojenský Národní svaz dobrovolníků (RSS).

Zločiny a pověry

Není náhodou, že Pragjá Thákur kandidovala právě v Bhópálu. Hlavní město Madhjadpradéše je známé svou synkretickou kulturou a kongresový protikandidát Digvidžaj Singh se nikdy nerozpakoval hinduistické nacionalisty otevřeně kritizovat. Nasazení radikální mnišky bylo tedy zřetelným pokusem otestovat, jak silný je zde militantní hinduismus. Ještě jasnější je zpráva, kterou vládnoucí strana nominací Pragji Thákur vyslala k veřejnosti: hinduistický terorismus neexistuje, je to jen konspirační teorie pseudosekularistů. A v podtextu můžeme číst možná ještě znepokojivější vzkaz: pokud obстоjí ve volbách, nemusí se členové BJP bát trestu ani za nejzávažnější přestupky.

Nejvíce šokující na celé věci však není to, že si Indové zvolili do parlamentu člověka obžalovaného z hrdelního zločinu. Indické zákony ostatně umožňují účastnit se volební soutěže každému, kdo není odsouzen. Mnohem děsivější jsou hodnoty, které Pragjá Thákur zastává. Její nástup může znamenat nejen legitimizaci terorismu, je-li veden tou „správnou“ stranou, ale také odklon od rozumu k emocím a od faktů k víře. Poslankyně už se nechala slyšet, že náčelník protiteroristické jednotky Hémant Karkaré, který odhalil její úlohu při výbuchu v Málégáonu, zemřel proto, že jej proklela. Což je prohlášení bizarní hned v několika ohledech – Karkaré totiž zahynul při teroristických útocích v Bombaji 26. listopadu 2008, a Pragjá tak vlastně nepřímou pochválila činnost pákistánské islamistické organizace Laškar-e-Tajba. Druhý mediální rozruch Pragjá Thákur vyvolala, když prohlásila, že až vyhraje volby, zpopularizuje užívání kravské moči coby léku

na všechny neduhy. Právě tato tělesná tekutina jí totiž údajně pomohla vyléčit se ve vězení z rakoviny prsu. Bylo by to k smíchu, kdyby se podobné názory pomalu nestávaly mainstreamem. V posledních letech to skoro vypadá, jako by největším přínosem indické medicíny byla paňčagavja, tedy směs kravského mléka, jogurtu, másla, moči a hnoje. Vylepšené hnojivo dnes překračuje hranice ekologického zemědělství a predátorské časopisy překypují studiemi o tom, jak dokáže léčit rakovinu nebo artritidu či zmírňovat příznaky AIDS.

Teprve když Pragjá prohlásila, že Gándhího vrah Náthurám Gódsé byl vlastenec, ohradilo se proti ní i ústřední vedení strany včetně premiéra Naréndry Módího. I tato přestřelka však ukazuje, kam se posouvá indická veřejná diskuse. Ačkoli byl Mahátma Gándhí rozporuplnou postavou, která si kromě obdivu zaslouží i pořádnou porci kritiky, v posledních letech se stalo novou normou hanit jeho odkaz a naopak relativizovat vinu jeho vraha.

Vítězství dharmy

Když na loňském festivalu dokumentárních filmů IDFA v Amsterdamu získal hlavní cenu indický snímek *Vivék* (v angličtině uvedený jako *Reason*), působilo to jako překvapivé rozhodnutí. Více než čtyřhodinové pásmo o prorůstání náboženského fanatismu, tmářství a hinduistického nacionalismu není lehce stravitelným soustem, přestože je rozděleno do osmi částí. Nyní se ukazuje, že maráthský režisér Ánand Patvardhan natočil bez nadšázky vizionářský dokument. Zatímco před pěti lety se BJP vezla na vlně protikorupčního a rozvojového étosu, v roce 2019 voliči opět dostali starou dobrou stranu pro bigotní maloměstáky – a navíc silnější než kdykoli předtím.

„Moje vítězství je vítězstvím dharmy,“ nechala se po vyhlášení výsledků slyšet Pragjá

par avion

Z ARABSKÉHO TISKU VYBRAL JAN KONDRYS



Eskalace napětí mezi Spojenými státy a Íránem v uplynulých týdnech přirozeně poutala pozornost řady arabských komentátorů. Ti se podobně jako jejich západní kolegové pustili do spekulací, zda současný vyhrocený stav nepovede k dalšímu vojenskému konfliktu v rozbouraném blízkovýchodním regionu. S mírným zklidněním situace začaly převládat střizlivější komentáře, které přímou americkou vojenskou intervencí pokládají spíše za nepravděpodobnou. Mezi ně patří i text syrského publicisty Muhammada Sajjida Rasáse nazvaný Čeká Írán osud Iráku? a uveřejněný 7. června v panarabském periodiku *al-Haját*. Autor v něm rekapituluje, jak americká politika v této části světa, spojená s odstraněním režimu hnutí Tálibán v Afghánistánu v roce 2001 a režimu Saddáma Husajna v Iráku v roce 2003, po přelomu tisíciletí přispěla k nebyvalému posílení pozic perské šíitské teokracie. Íránci obratně využili vzniklého vakua a během několika let se prostřednictvím svých spojenců v řadě států regionu posunuli do role jednoho z hlavních aktérů na Blízkém východě. Posílené postavení

pak Teherán dokázal zužitkovat při tajných jednáních s Američany během prezidentství Baracka Obamy, která vyvrcholila v roce 2015 podepsáním pro Írán výhodné mezinárodní dohody o jeho jaderném programu. S nástupem Donalda Trumpa, který Írán obsadil do role úhlavního nepřítel a jednostranně dohodu vypověděl, však došlo k razantnímu obratu. **Současné geopolitické klima, včetně aktuální dynamiky americko-ruských vztahů, hraje v neprospěch Teheránu, přesto je však krajně nepravděpodobné, že by se Trump skutečně uchýlil k útoku na Írán.** Přes všechny složitosti je totiž Írán ve zcela jiné pozici, než byl Irák na počátku roku 2003, a opomeneme-li Trumpova bojovná vyjádření na Twitteru, klíčoví američtí představitelé jasně deklarovali, že americkým strategickým cílem je změna íránské zahraniční politiky, nikoliv změna íránského režimu jako takového. Další velká válka není v zájmu nikoho ze zúčastněných, je přesvědčen syrský autor.



Zvláštní místo zaujímá v arabských médiích Súdán, kde před dvěma měsíci došlo k armádnímu převratu, který v reakci na lidové demonstrace ukončil třicetiletou diktaturu prezidenta Umara al-Bašíra. K dlouhodobě neklidné zemi na pomezí arabského světa a subsaharské Afriky se začaly upínat naděje mnoha Arabů na možný reparát celkově neúspěšné revoluční vlny takzvaného arabského jara, která před více než osmi lety v řadě států regionu vyjádřila touhu tamních obyvatel po životě ve svobodnější a spravedlivější společnosti.

Vývoj posledních dní, kdy súdánská armáda za cenu desítek mrtvých brutálně rozehnala protestní tábor v metropoli Chartúmu, ovšem dává za pravdu spíše hlasům skeptiků. K těm se nechce přidat známý libanonsko-francouzský akademik Gilbert Achcar (Džilbír al-Aškar), který ve svém pateticky laděném textu Ruce pryč od našich súdánských bratří!, uveřejněném 11. června panarabským listem *al-Quds al-arabí*, vyzdvihuje politickou vyrostlost vedení súdánské revoluce. To na masakr mírumilovných demonstrantů zareagovalo vyhlášením občanské neposlušnosti a generální stávky a dokázalo zpochybnit legitimitu přechodné vojenské vlády. Achcar jde dokonce tak daleko, že pro súdánskou vzpouru nachází vzor ve všeobecně glorifikované první palestinské intifádě v letech 1987 až 1993, která coby všelidové povstání proti izraelské okupaci dosáhla podstatně větších výsledků než dekády palestinského ozbrojeného boje. **Súdánci dnes mají šanci navázat na to nejlepší z tradice arabského odporu proti útla-**
ku, a stát se tak potřebným vzorem a nadějí pro ostatní Arabý, kteří nepřestávají doufat, že život v lepší společnosti je možný.



Aktuální situaci palestinského národního hnutí se věnuje Básim Uthmán na stránkách libanonského deníku *an-Nahár* v článku z 20. května nazvaném výmluvně Palestinské hnutí tváří v tvář americko-izraelské dohodě. Palestinský akademik si všímá, že současný vývoj – provázený mimo jiné přijetím nového základního zákona definujícího Izrael

Thákur. Sama tím asi nejlépe shrnula, čeho se jí právě podařilo dosáhnout. V zemi, z níž chtěl Džaváharlál Néhrú před sedmdesáti lety vybudovat moderní stát oddaný vědeckému poznání a racionálnímu přístupu ke světu, se dnes šíří pověry, navíc často vydávané za kulturní specifikum či starobyrou náboženskou tradici. Drtivé vítězství BJP navíc naznačuje, že se Indie ideologicky posouvá směrem k etnické demokracii izraelského stříhu. Ačkoli formálně zůstává sekulárním státem, náboženské menšiny se pozvolna dostávají mimo oblast veřejného života. Silný mandát pro premiéra Naréndru Módího také znamená větší personalizaci moci a další krok k neliberální demokracii. Na umetené cestice k hinduistickému majoritarianismu vlastně leží už jen jeden kamínek – a tím je právě Pragjá Thákur. Pokud bude novopečená poslankyně v soudním procesu skutečně shledána vinnou, může to vrhnout stín na mezinárodní reputaci celé indické vlády a zvlášť na jí proklamovaný boj s terorismem. Spíše ale čekejme, že se zákonodárkyně k soudu jen tak nedostaví a bude se doma zotavovat z nějaké nemoci – patrně za pomoci kravské moči či jiného zázračného lektvaru.

Autor je indolog.

jako stát Židů, dalším rozšiřováním osad na Západním břehu či jednostrannými americkými kroky v otázce Jeruzaléma a Golanských výšin – ukazuje, že Palestinci musí neprodleně přistoupit k nové strategii, nechtějí-li ztratit poslední zbytky nadějí na uskutečnění svého národního snu. Ač Donald Trump stále oficiálně nezveřejnil parametry svého plánu na „deal století“, je zřejmé, že představa Američanů o dosažení mírového uspořádání prostřednictvím cílené změny „reality na místě“, spojená s tlakem na arabské státy, aby normalizovaly své vztahy s Izraelem, je v příkrém rozporu s národními aspiracemi Palestinců. Palestinské vedení přitom zaujalo zcela neproduktivní postoj, když na jedné straně americký plán odmítá, na straně druhé však nepodniká žádné efektivní kroky k tomu, aby byli Palestinci americkému diktátu schopni čelit. **Je nezbytné, aby všechny relevantní palestinské frakce a instituce neprodleně překonaly vzájemné rozpory a podřídily své partikulární agendy celonárodnímu zájmu.** To umožní rozvinout skutečně všelidové hnutí odporu, schopné na všech úrovních v souladu s mezinárodním právem konfrontovat síly okupace. Je načase odstoupit od všech závazků vyplývajících z mírové dohody z Osla, která v důsledku pouze zhoršila palestinské porobení. V neposlední řadě potom musí Palestinci cílevědomě přenést svoji kauzu na mezinárodní pole, delegitimizovat počínání Izraele u mezinárodních institucí, a především svou aktivitou v rámci panarabské scény přimět státy Zálivu, aby upustily od zhoubné politiky normalizace. Jiná cesta, po níž by Palestinci mohli dospět k rozhodování o svém osudu, podle Uthmána neexistuje.



SOBOTKA

29.6.

Ctíme tradici a hledáme nové možnosti, **jak nazírat současnou poezii, literaturu a slovesnou kulturu** vůbec. Přijďte si užít týden v malebném prostředí Českého ráje. Na scénu! Text a divadlo v dialogu **na Šrámkově Sobotce**.⁶³

— 6.7.

2019

⁶³ Festival českého jazyka, řeči a literatury. Tvůrčí dílny letos vedou odborníci na slovo vzatí: Gilk, Klabanová, Nováková & Burianová, Verecká, Lipus, Suda, Hynková Dingová, Šlupka Svěrák, Jensen & Kupšovský.

A odpoledne neopakovatelné zážitky: čtyři scénická čtení připravovaná přímo pro festival! Po dopoledních zabavíme i vaše děti...

MORAVSKÁ GALERIE

BOLIDNÍK

12.4.–11.8.2019

Matěj Al-Ali, Vladimír Boudník, Jiří Černický, Anežka Hošková, Dalibor Chatrný, J.H.Kocman, Miloš Koreček, Pavel Mrkus, Jan Novák a Brněnská bohéma, Jiří Skála, Filip Turek, Tomáš Vaněk, Václav Zykmond



Pražákův palác, Husova 18, Brno
www.moravska-galerie.cz

VE SPOLUPRÁCI S | IN COOPERATION WITH
G HMP
Galerie hlavního města Prahy

DIVADELNÍ FESTIVAL

KUTNÁ HORA

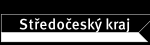
2019



JEDL (PRAHA)
IL MUTAMENTO ZONA CASTALIA (TURÍN, IT)
A STUDIO RUBÍN (PRAHA)
DIVADLO NA CUCKY (OLOMOUC)
SPITFIRE COMPANY (PRAHA)
S.T.O.K.A. (BRATISLAVA, SK)
DIVADLO X10 (PRAHA)
TEATR BESTEMMIA (VARŠAVA, PL)

PÁTÝ ROČNÍK
FESTIVALU
PROBĚHNE
6.–7. ZÁŘÍ 2019
V PIVOVARU
SEDLEC

POŘÁDÁ DIVADLO X10 Z.S., WWW.DIVADLOX10.CZ
PIVOVAR SEDLEC, ZÁMECKÁ 136, KUTNÁ HORA, WWW.KUTNAHORAFESTIVAL.CZ



Paradoxy authenticity

Folklor jako ukazatel neoliberálních rozporů

Joseph Grim Feinberg, americký antropolog působící na Slovensku, se ve své etnografické studii *Vrátit folklór ľuďom* zaměřuje na fenomén autentické lidové kultury. Činí tak interdisciplinárním způsobem za pomoci filosofie a kritické sociální teorie. Do odborné práce ovšem záměrně vkládá i osobní zaujetí nadšeného folkloristy.

LADISLAV ZÁŘECKÝ



Snaha dosáhnout authenticity folkloru je ve své podstatě nemožná, ale přesto uznávaná jako hodnota, již stojí za to milovat a sdílet. Foto Peter Zákutanský

Folklor není mrtvý. Jen se v očích mnohých stal kategorickým „black boxem“ folkloristů, s nímž není možno hýbat. Folklorista, potažmo etnolog, by tedy měl s radostí přivítat myšlení, které nezůstává pouze u vstupů a výstupů, ani u důkladné dekonstrukce této kategorie, nýbrž sleduje i produktivní cíle jejího oživení.

Kniha amerického antropologa a filosofa Josepha Grima Feinberga *Vrátit folklór ľuďom* u některých etnologů nicméně narazila právě pro svůj „hybridní“ charakter. Monografie shrnuje etnologické výzkumy, které autor zrealizoval na Slovensku v letech 2010 až 2012. Zjišťoval tehdy, jakým způsobem se po roce 1989 změnil folklorní diskurs, a interpretoval sociální dopady těchto diskursivních změn, tedy nový sociálně-sémiotický systém folkloru.

Folklorismus po Hegelovi

Pravda je, že se zde analyzuje jak fenomén tanečních spolků, tak konkrétní skupina lidí v podobě košického Klubu milovníků autentického folkloru a konkrétní způsob, jakým se v jejich podání přenáší důraz od spektakulárních kvalit lidové tradice (využívaných minulým režimem) ke snaze ukotvit ho v jeho autenticitě („vrátit folklór lidem“). Kniha však nemá pouze deskriptivní ambice, nejedná se o pozitivisticky orientovanou etnografii specifického folklorního hnutí, ale spíše o sociálně-teoretickou a filosofickou diskusi nad širšími otázkami, využívající konkrétního geografického a historického příkladu.

Práce má několik vrstev, jež se vzájemně podmiňují, jakkoli tradičně spadají do různých akademických odvětví. Prolíná se tu více humanitních a sociálních věd, což se v některých momentech ukazuje jako šťastné rozhodnutí, někdy se však zdá, jako by jednotlivé perspektivy vedle sebe pouze jaksi nervózně postávaly. Každopádně ve výsledku vzniká zajímavá konstelace témat, což výklad dělá zajímavým pro širší publikum. Je skutečně podnětné sledovat, jak jsou některé „nehybné“ kategorie folklorismu rozpohybovány filosofii, a naopak jak je filosofické téma authenticity domyšleno a demonstrováno na sociální bázi folklorních souborů. Ostatně – jak se nás snaží Feinberg přesvědčit – nikdo si neuvědomuje rozporuplnost diskursu authenticity lépe než stoupci autentického folkloru.

Fenomén autentického folkloru autor interpretuje na pozadí postsocialistického a postpolitického nastavení společnosti v současné střední a východní Evropě. Sleduje přitom, jakým způsobem se prezentování folkloru přizpůsobilo liberální hegemonii. A tak mu folklór neslouží pouze jako „sociální platforma“ pro filosofickou analýzu authenticity coby jednoho ze základních analytických pojmů sociálních věd, ale také jako ukazatel politických mobilizací postsocialistické depolitizace společnosti. Na konci dějin lid jakožto dějinný

subjekt mizí a dialektický rozpor authenticity, který nový folklór řeší, se stává nerozřešitelným. Zde se otevírá důležitá otázka, jaké specifické důsledky měl údajný konec dějin pro kulturu spjatou s revolucemi. Nejde už o to odstraňovat rozpory authenticity spojené s folklorem, ale po vzoru neoliberální ontologie pouze „spravovat“. Folklor se na konci dějin a politiky odchyluje od epiky Hegelových dějin k lyrice Kierkegaardova „rytíře víry“ – snaha dosáhnout authenticity folkloru je ve své podstatě nemožná (stejně jako identita podstaty a jevu), ale přesto uznávaná jako specifická hodnota, již stojí za to milovat a sdílet.

Apoteóza lásky

Dalo by se říct, že Feinberg ve své práci odpovídá na otázku, kterou si položil jinde, totiž zda má folklór právo na existenci. V dialogu s Bourdieuvým dílem se zaměřuje především na odhalování mocenských zájmů za symbolickými kategoriemi, ale také na cynický dualismus informátoři versus poučené vědci. Přitom se snaží ukázat nevědeckou oblast jako legitimní sféru lidské zkušenosti. Odmítá „dělbou práce“, při níž nevědci vytvářejí ideály, která pak vědci mohou kritizovat. Konstruovanost a ideologická mobilizace folkloru, na níž tato kritika často staví, ustupují ve prospěch uznání nevědeckých kategorií. Můžeme kvůli tomu Feinberga označit za radikálního interpretativistu, jehož analýza staví především na aktérských významech? Například marxistický filosof Petr Kužel v takovém přístupu vidí nebezpečí, protože „rezignuje na explanaci v pravém slova smyslu a v krajním případě se takovýto přístup může stát pouze registrátorem jednotlivých kontingentních událostí“. Feinberg nicméně ani explanační, ani kritický rozměr sociální vědy nepopírá. Fenomén autentického folkloru zasazuje do širších kontextů a nezůstává pouze v rovině aktérských významů. Naopak v duchu marxistické dialektiky drží používané kategorie v produktivním napětí, a odhaluje tak i v „objektivních myšlenkových formách“ imanentní nereflektované momenty.

Zároveň je jeho přístup obohacen o etnografickou a antropologickou perspektivu, která bývá citlivější k sociální a životní zkušenosti odlišných sociálních nebo kulturních skupin. Nejde tu pouze o odhalování „zlotvorných“ kategoriálních omylů, ale také o možnost porozumět jiné sociální realitě a zkoumat ideály jako ideály, nikoliv pouze jako mystifikace. Originalita autorova přístupu, s nímž se v sociální teorii moc často nesetkáváme, tkví v hledání pozitivního potenciálu, ve snaze „zostúpiť z kriticko-analytických výšin a podeľiť sa s ľuďmi o svoje vízie lepšieho sveta“. Jednoduše řečeno, zkoumat v rámci sociálních struktur procesy, při nichž vzniká solidarita. „Prečo hľadať iba implicitne zlé štruktúry (ako

ovládanie), a nie zároveň a explicitne hľadať lepšie štruktúry, ktoré sa niekedy objavujú alebo ktoré ešte môžu vzniknúť?“

Pochopíme-li tyto předpoklady, nepřekvapí nás „apoteóza lásky“, která je součástí závěrečného dodatku, jenž se deklaruje jako nevědecký. Právě napjatý vztah mezi folklorem a jeho milovníkem tvoří podle autora narativní rámec celé knihy. Toto pojetí lásky se ukazuje jako základní a pozitivní hodnota, svorka hnutí milovníků autentického folkloru, kterou lze vykresat z tragických paradoxů authenticity a která nás dostává do samého jádra jeho filosofické problematiky. Tragické rozpory moderního života jsou milovníkem folkloru vnímány jako nepřekonatelné, ale právě jejich nepřekonatelnost rozehrává dynamiku specifické solidarity ztělesněné autentickým folklorem a podle Feinberga směřuje k ideálu reciprocity. Autorovi přitom jde ještě o jednu věc, a sice o kritiku homo liberalis, tedy představy autonomního neoliberálního subjektu. V knize přímo přiznává, že jeho původním záměrem bylo ve folkloru hledat zdroje estetického myšlení, jež překonává ideu autonomního umělce směrem k ideji jakési participativní estetiky, k umění jako organizaci: „Vzájomná láska môže poskytovať model reflektovanej a reflexívnej autentickejšti, ktorá je skrz-naskrz sociálna, pretože nespočíva v individuálnej psychike, ale vo vzájomnom vzťahu medzi milovníkmi.“

Ukáž kokot

Časté opakování až recyklování témat a motivů (dané i tím, že práce je částečně kompilátem původně samostatných textů) je vyvažováno vsuvkami a někdy až vtipnými epizodami „z terénu“. Jde například o ty části, v nichž autor popisuje svá muka při tanečních zkouškách, do kterých se po čase váhání zapojil, nebo o „fenomén autobusu“, totiž o specifické rituály spojené s cestováním mezi festivaly, plné zpěvu, ale i obscénních výkřiků typu „ukáž kokot“. Někdy se ovšem celá filosofická problematika v jejich světle zdá jaksi nafouknutá. V přístupu stejně jako v tématu je tak často přítomné napětí.

Dodejme ještě, že Feinbergova práce pod názvem *The Paradox of Authenticity: Folklore Performance in Post-Communist Slovakia* zároveň vyšla v akademickém vydavatelství Univesity of Wisconsin Press v anglické verzi, lehce přizpůsobené jinému kontextu. Závěrem můžeme konstatovat, že byt se kniha často vydává po slepých cestách, je v každém případě výrazem skutečně živého, originálního myšlení. Byla by velká škoda, kdyby pro svůj ambivalentní charakter zapadla.

Autor je estetik a student etnologie.

Joseph Grim Feinberg: Vrátit folklór ľuďom.

Přeložila Renáta Tížiková Nemcová. Sociologický ústav SAV, Bratislava 2018, 270 stran.

G HMP
Sounds
CODES
Images

ZVUKY KÓDY OBRAZY
 Akustický experiment
 ve vizuálním umění

SOUNDS CODES IMAGES
 Acoustic Experimentation
 in the Visual Arts

5.6. – 13.10.2019

Galerie hlavního města Prahy
 Dům U Kamenného zvonu
 Staroměstské náměstí 13, Praha 1

Prague City Gallery
 The Stone Bell House
 www.ghmp.cz

www.ghmp.cz

ZVUKY KÓDY OBRAZY: AKUSTICKÝ EXPERIMENT VE VIZUÁLNÍM UMĚNÍ

SOUNDS CODES IMAGES: ACOUSTIC EXPERIMENTATION IN THE VISUAL ARTS

FACEBOOK & INSTAGRAM @GHMP.CZ #GHMP

Hlavní město Praha • Přípravy Organised by GHMP, Agosto Foundation • Spolupráce Collaboration: Lom, Mappa, Falošný pohyb o.z., Fond na podporu umění
 Mediální partneři Media partners: HIS VOICE, Český rozhlas, Art Antiques, ArtMap, ExpresFM, Flash Art, Protišedí, Radio 1, Xantypa, A2, Literární noviny, Artikl



Brno, Wrocław, Ostrava, Košice, Jyväskylä

www.autorskecteni.cz

Colours? In the beginning was the word.



Authors' Reading Month
 Guest of Honour Romania
 2019

Projekt je realizován s finanční podporou Ministerstva kultury ČR, statutárního města Brna, statutárního města Ostrava, Rumunského kulturního institutu v Praze a ve spolupráci s Katedrou jihoslovanských a balkanistických studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.



Fest Anča
 2019

Medzinárodný festival
 animácie

27/06 – 30/06/2019
 Žilina

festanca.sk

FEST



2019

Identita



ANČA



Záplava artefaktů denní potřeby z dob státně socialistické minulosti budí dojem „ostalgiekého“ retra. Foto Národní muzeum

Mezi politikou a každodenností

Expozice ke stému výročí založení Československa, která se loni na podzim přesunula z Bratislavy do Prahy, má sice velkou návštěvnost, ale společné dějiny Čechů a Slováků vykládá velmi konzervativně. Sporným momentům se raději vyhýbá.

JAKUB VRBA

Česko-slovenská / Slovensko-česká výstava byla zahájena v dubnu minulého roku v Bratislavě a následně se v říjnu u příležitosti sta let od založení republiky přesunula do Prahy. Spolu s výstavou 2 × 100 si ji od té doby v nově zrekonstruované budově Národního muzea prohlédly stovky tisíc návštěvníků, a v tomto ohledu se tak stala jedním z nejúspěšnějších výstavních projektů posledních let. Vzhledem k tomu, kdy a kde byla otevřena, by mohla napovědět, jak bude ve znovuotevřeném Národním muzeu vypadat stálá historická výstava a jaký příběh českých dějin bude tato prestižní instituce vyprávět v následujících letech.

Výstava artefaktů

Autorský tým, složený z odborných zaměstnanců národních muzeí obou zemí, si klade za cíl na výstavě „představit dějiny společného státu Čechů a Slováků“, a ukázat tak, jak tento stát zasahoval do „různých sfér života“. Hned u vstupu ční busty národních hrdinů Masaryka, Beneše a Štefánika. V první místnosti je možné vidět dokumenty spojené se založením i rozpadem prvního československého státu. Výstava je pak rozdělena do třiceti tematických bloků, v nichž na návštěvníce a návštěvníky čekají vitríny plné artefaktů. Ty, které se nevešly do vitrín, můžeme najít v šuplících pod nimi. Celkově tedy převažuje konzervativní pojetí, na mnoha místech je nicméně patrná snaha o interaktivitu. Zarází ovšem, že u takto exponované výstavy je několik měsíců po jejím otevření většina z dotykových displejů rozbitá.

Koncepčně je expozice poněkud nestabilně rozkročená mezi výstavou o československém státě a česko-slovenských vztazích, mezi politikou a každodenností. Čtení výstavy tak bude

značně různorodé. Záplava artefaktů denní potřeby z dob státně socialistické minulosti budí dojem „ostalgiekého“ retra, což jen umocňuje možnost postavit si známé „áčko“. Události po roce 1989 jsou chápány spíše jako jakýsi epilog, vtěsnaný do několika promítaných fotek. Na okraj jsou odsunuty rovněž menšiny, které charakter Československa a obou nástupnických států spoluutvářely či spoluutvářejí. Název bloku „My a oni“ přitom jasně dokládá, jakou pozici jim autoři výstavy přisuzují. Národ je přitom vnímán jako zcela samozřejmá kategorie.

Pokud bychom tedy měli definovat výkladový rámec, na němž je expozice založena, jde o nacionálně-liberální příběh. Bytostně demokratickým Čechům a Slovákům byla podle něj jejich cesta za polistopadovou svobodou zvenčí přerušena nejprve nacistickou a potom komunistickou totalitou. Tento příběh je vyprávěn nejen slovně na informačních panelech, ale i tím, že absentují nepřijemná či komplikovaná témata. Prakticky tak chybí události druhé a třetí republiky, dopady Velké hospodářské krize, ale i rozšíření antidemokratických či xenofobních nálad v české a slovenské společnosti. Obraz první republiky tu vychází z polistopadového mýtu o „ostrově demokracie“.

Bez vnitřního napětí

Pohled na politiku paměti Národního muzea nám poskytuje starší debata o rozhodnutí odstranit bustu Julia Fučíka z Pantheonu, který byl znovu otevřen spolu s výstavou. Sálu se, slovy ředitele Michala Lukeše, měla navrátit „prvorepubliková podoba“. Zatímco totiž mezi válečný režim prý při jeho osazování sochami národních hrdinů postupoval „demokraticky“, ten komunistický začal vše „politizovat“. Národní muzeum přitom samozřejmě politizovaly i předúnorové republiky. Po roce 1918 se například přestali do Pantheonu přidávat čeští Němci, čemuž odpovídala i změna názvu instituce: ze Zemského muzea se stalo Národní muzeum. Založení republiky tak znamenalo v historii instituce v mnohém radikálnější přechod než únor 1948. To ovšem není – podobně jako český nacionalismus – nijak tematizováno.

Zdá se tedy, že *Česko-slovenská / Slovensko-česká výstava* dobře zapadá do dlouhodobé politiky muzea. Přesto nelze činit rychlé závěry. Není totiž jasné, kolik měli autoři a autorky na realizaci času nebo jestli panovala mezi českou a slovenskou stranou v zásadních otázkách plná shoda. Zároveň je třeba zdůraznit i pozitivitu, na která lze při tvorbě stálých expozic navázat: výstava se snaží zapojit interaktivní prvky, nemá pragocentrický charakter

a velké pozornosti se těší i jiné oblasti než tradiční politické dějiny. Osvěžující je také skutečnost, že část panelů je psána v češtině a část ve slovenštině. Etnicky poměrně exkluzivní národní příběh je zároveň vyprávěn s mnohem menší razancí než třeba v případě dlouhodobé výstavy Národního muzea na Vítkově, která byla otevřena před deseti lety. Otázkou zůstává, jak budou nové expozice pracovat s rozporuplným vztahem mezi politickými a každodenními dějinami a nakolik se odváží tematizovat problematické momenty českých dějin, jejich multikulturní a multietnický rozměr, případně vnitřní sociální napětí.

Autor je historik.

Česko-slovenská / Slovensko-česká výstava.

Historická budova Národního muzea, Praha, 28. 10. 2018 – 30. 6. 2019.

Příliš tekuté zlo

Kniha rozhovorů mezi sociologem Zygmuntem Baumanem a politologem Leonidem Donskise se snaží vysvětlit fenomén zla a zároveň hledat řešení hrozeb globalizovaného světa. Chybí nicméně ucelený přístup k tématu a místy i přesvědčivost.

VOJTĚCH ČURDA

S odkazem na známý koncept „tekuté modernity“ je v knize *Tekuté zlo. Život bez alternativ* (Liquid Evil, 2016) veden rozhovor mezi věhlasným polským sociologem Zygmuntem Baumanem a litevským politologem i politikem, někdejšími poslancem za Alianci liberálů a demokratů pro Evropu (ALDE) Leonidem Donskise. Kniha dnes již nežijících myslitelů má formu dialogických esejů, jejichž námětem je společenská, hospodářská a politická krize Evropy v druhé dekádě 21. století. Samotný výběr témat je poměrně pestrý a sahá od technologického vývoje, sociálních sítí a problému neregulovaného kapitalismu po ukrajinsko-ruský konflikt nebo transformaci pobaltských zemí. Dialogem však prolíná i teologické téma původu zla ve světě či četné aluze na literární dílo Michaila Bulgakova, George Orwella nebo Aldouse Huxleyho.

V pasti fatalismu?

Pomyslným středem celého dialogu je problematika zla, k čemuž se poji hledání alternativ k technokratické společnosti, kalamitnímu kapitalismu i postkomunistickým autoritářským režimům. Oba autoři pojem zla chápou v metafyzické rovině a spojují jej s komunistickými režimy a nacismem, stejně jako se soudobými formami společenského fatalismu, pro něž používají zkratku TINA (There is not alternative). V některých pasážích přitom zaznívají i úvahy na téma manicheismu (filosofického učení vykládajícího svět jako polaritu božských a satanských kosmických sil), který podle nich zůstal jistým podzemním proudem evropské kultury. Zpravidla spolu nepolemizují a v dialogu se spíše doplňují, přesto jsou však z jejich promluv patrné odlišné akcenty.

U Donskise leží v podtextu jeho promluv především rozčarování z transformačního vývoje v postkomunistických státech. Používá narativ liberálních vrstev zklamaných z praktik „mafianského kapitalismu“, vzdáleného od vizionářských představ roku 1989. Hlavní nebezpečí spatřuje v ohrožení východní Evropy putinovským Ruskem, jehož režim pro něj představuje jakousi postideologickou a zároveň orwellovskou variantu „tekutého zla“. Jeho součástí je podle Donskise i vytváření staronových historických narativů, ospravedlňujících mocenskou zvlášť imperialistického státu. Bauman naopak jednu z hlavních příčin destabilizace vidí v americké imperiální politice na Blízkém východě po útoku na Irák a Bushovu administrativu spojuje s rozsáhlou mediální manipulací. Polský sociolog také ostře kritizuje neoliberální politiku rozpočtových restrikcí a sociálních škrtů, která podle něj vede k atomizaci společnosti. Spíše než z levicových sociálních teorií přitom vychází z katolického sociálního učení a exhort papeže Františka. Oba autory coby příslušníky „nesamozřejmých“ evropských zemí přitom spojuje distinkce v přístupu k nacionalismu. Bauman rozlišuje nacionalismus spojený s představami o supremaci jednoho etnika nad jiným od nacionalismu emancipačního, který se vyznačuje bojem proti imperiálnímu útlaču a je nositelem univerzalistického konceptu lidských práv (historicky tento typ vidí například v Mazziniho hnutí Mladá Itálie). Paradoxní je, že oba popisují současnost jako období zpovrchnění komunikace a mizení paměti, zároveň však podle nich dochází k ožívování starých historických příběhů a dějinných koncepcí, takže se v současnosti „setkává devatenácté století s dvacátým a jedenadvacátým“.

Obavy z budoucnosti

Ačkoliv v závěru svého dialogu oba intelektuálové kladou důraz na princip naděje v kontrastu k dějinnému fatalismu, celým rozhovorem prostupují obavy z budoucího společenského vývoje i technologických inovací. Tento dystopický duch vane i ze strachu obou autorů ze světa sociálních sítí a nových médií, jejichž používání je podle nich znakem civilizačního úpadku a dobrovolnou realizací orwellovského světa. V těchto obavách se odkazují na různé, často nesourodé zdroje, dovolávají se i pozdních prací Martina Heideggera. Jejich postoj k technologiím přitom vychází z konzervativních postojů vedoucích k poněkud paušalizujícím odsudkům. Slabinou dialogu je také jeho roztržitost. Řada problémů je příliš zobecňována a nedochází k analýze jejich vzájemných souvislostí, což se týká jak geopolitických, tak sociálních témat. Problematické je také těkání mezi jednotlivými tématy a nevytříbenost argumentace. To platí především pro Leonida Donskise, který politickou analýzu nahrazuje obecným moralizováním, jež brání kritickému rozboru diskutovaných témat. Rovněž téma manicheismu je na problémy soudobé evropské společnosti napašováno poněkud uměle, aniž by společenské rozpory dokázalo přesvědčivěji osvětlit. Jakoliv lze v knize najít mnoho podnětných pasáží, jejím nešvarem je nakonec právě ona „tekutost“, na kterou autoři neustále narážejí.

Autor je historik.

Zygmunt Bauman, Leonidas Donskis: Tekuté zlo.

Život bez alternativ. Přeložila Viktorie Hanyšová.

Pulchra, Praha 2018, 256 stran.

Partyzáni na koních

Vzestup a pád národa Komančů

Historik S. C. Gwynne v knize Říše letního měsíce popisuje čtyřicetiletý boj kmene Komančů s bělošskými osadníky. Po Siouxech a Apačích, kteří poutali zájem spisovatelů odjakživa, se pozornost upírá k dalšímu indiánskému národu. Tragická historie divokých válečníků z Velkých plání těžko mohla získat syrovější podobu.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Když se řekne Komančové, nejspíš si vybavíme indiánský kmen z amerického Jihozápadu, jemuž dobrodružná literatura přičkla spíše negativní vlastnosti, mezi nimiž krádeže koní byly to nejmenší. Život a dobu Sedícího býka znají čeští čtenáři z knihy historika Roberta M. Uteye *Kopí a štít* (1993, česky 1999), dějiny oglalských Lakotů (rozuměj Siouxů) vylíčil George E. Hyde v práci *Lid Rudého oblaka* (1975, česky 2007) a historii Navahů zase dílo spisovatele Jeana-Louise Rieuepeyrouta. V českém překladu vyšly i paměti nejznámějšího apačského náčelníka Geronima. Publikace věnovaná po jistou dobu nejmocnějšímu, ale také v mnoha ohledech „nejzaostalejšímu“ z kmenů Velkých plání dosud v češtině chyběla. Napravil to překlad knihy *Říše letního měsíce* (Empire of the Summer Moon, 2010) od historika a spisovatele S. C. Gwynnea, jenž se zaměřuje především na dobu válek osadníků s Komanči v letech 1836 až 1875. Autor se přitom vyvaroval nejen romantizace „ušlechtilých divochů“, ale i etnocentrismu, který se projevuje především v pracích starších historiků. Nikoliv náhodou je mottem knihy citát z románu Cormaka McCarthyho *Krvavý poledník* (1985, česky 2009), tedy z patrně nejnaturalističtějšího literárního zpracování Divokého západu vůbec. Obě díla kromě místa a doby spojuje i realistická syrovost, která je místy až hmatatelná.

Dvojí brutalita

„Komančové v sobě měli zakořeněné agresivní zpátečnictví,“ píše Gwynne, který s pomocí různých přímých i nepřímých pramenů vysvětluje, jak se stalo, že se z nevýznamného národa žijícího na úrovni lovců a sběračů během sto padesáti let mezi roky 1700 a 1850 stal mocný kmen, před nímž se třáslí jak indiáni z puebel, tak Texasané a Mexičané. Odpověď je prostá: vzestup Komančů se kryje s osvojením jízdy na koni, v níž se jim nevyrovnali ani Lakotové. Kůň, kterého na kontinent jako první dopravili Španělé v 16. století, se nejpozději na počátku 18. století stal středobodem života kmenů Velkých plání. Komančové sice sociální hierarchii odvozovali od úspěchů v boji, případně při lovu, takže pro společenský vzestup byl třeba především symbolický válečnický kapitál, ale nejcennějším majetkem byli koně. Nikdo jich přitom neměl více než právě „nejlepší zloději koní v dějinách lidstva“, kteří ze svých zvířat v plném trysku zasypávali nepřátele šípy.

Gwynne si přitom všímá, že Komančové excelovali především v partyzánské válce, při níž se útočí nečekaně a stejně tak rychle se mizí v terénu (zpravidla se stády ukořistěných koní a dobytka). Autor se nevyhýbá ani dokumentaci mučení, vraždění a skalpování žen a dětí, které při komančských nájezdech nebylo výjimkou. Dovojuje, že v situaci, kdy indiáni neustále přicházeli o prostor k žití a s ním i o identitu, šlo – aspoň z dnešního pohledu – o „politicky motivovaný terorismus“, navíc nesporně účinný, protože pohraničí se skutečně vyliďňovalo. Komančové „pozabíjeli o tisíce Texasanů více, než se kdy podařilo Mexičanům“ a navíc podnikali válečné výpravy do Mexika nebo proti



Quanah Parker nejprve vynikal ve vraždění bělochů, ale následně se pokusil přizpůsobit životu bílého muže. Foto archiv VUF

kmenům Tonkavů, Apačů, Atabasků, Arapahů, Navahů a dalších. V míře barbarské krutosti s nimi těžko mohl někdo soupeřit – až na bílého muže, který co neuměl, brzy odkoukal.

Gwynne v knize kombinuje popis velkých dějin s příběhy konkrétních lidí, přičemž jedno zrcadlo druhé a odborná práce ve výsledku působí natolik sugestivně, jak se to většinou daří jen beletrii. Jednou z postav je Jack Hays, zakladatel paramilitárních jednotek hraničářů, kteří byli všechno možné, jen ne klasičtí zástupci zákona. Právě Hays jako první pochopil, že válčit s kočovnými Komanči, kteří byli věčně v pohybu a nečinilo jim potíže ujet stovky kilometrů na jeden zátah, znamená přizpůsobit se jejich stylu života i boje. Pravidelná armáda byla pomalá a dělalo jí potíže indiány vůbec najít. Dobrovolníci z řad hraničářů byli hlavně rabiáti z okraje společnosti, kteří se naučili útočit za jízdy a pohybovat se po pláních stejně neviditelně jako indiáni. Významnou roli hráli mezi hraničáři indiánští zvědové, verbovaní z kmenů, jež měly s Komanči spory. Uplatňovala se i dnes aktuální strategie „přenést válku domů k nepřátelům“, tedy stíhat a zabíjet indiány v srdci „Komančerie“, kam se dříve skoro nikdo neodvážil. Hraničáři přitom měli na své straně jednu důležitou výhodu, a sice původně pětiranný, později šestiranný revolver Samuela Colta. Podobně jako Komančové i Texas Rangers vynikali krutostí, takže brzy po jejich zapojení do indiánských válek skalpy nezdobily pouze uzdy Komančů.

Předurčení k prohře

Perspektivu bojovníků s indiány typu Jacka Hayse, Kita Carsona nebo generála Ranalda S. Mackenzieho vyvažuje příběh „bílých squaw“ Cynthia Ann Parkerové, která byla v devíti letech Komanči unesena, stala se ženou náčelníka a měla s ním syna Quanaha Parkera. Ten už v mládí patřil k nejbojovnějším komančským válečným náčelníkům a v rezervaci se stal dokonce historicky jediným hlavním náčelníkem všech komančských kmenů. Vpravdě románový příběh obou postav nás mimoděk vybízí, abychom se postavili na stranu

Komančů – už proto, že příběh dívky, která se natolik sžije s indiánským prostředím, že se po dalším únosu, tentokrát zpátky ke své původní rodině, na svět bílých už nedokáže adaptovat, ani jinak působit nemůže. Strhující je i osud Quanaha, který nejprve vynikal ve vraždění bělochů, jako poslední komančský náčelník se však v roce 1875 vzdal a pokusil se přizpůsobit novému životu (ovšem až na mnohoženství a užívání peyotlu, čehož se nikdy nevzdal). Někdejší válečník se proměnil ve zdatného zákulisního vyjednavče, který neváhal od honáků dobytka vybírat výpalné za spásání trávy a snažil se vlastní národ udržet naživu při realistickém vědomí, že zvítězit už nelze. Gwynne ovšem odmítá názor idealistů z Kanceláře pro indiánské záležitosti a vyšší společnosti z Východu, že s indiány by stačilo se slušně dohodnout. Tito lidé podle něj neměli nejmenší tušení, že válka je Komančům druhou přirozeností: „Myšlenka, že za potíže s indiány z planin nesou vinu výhradně běloši, byla naprosto scestná.“

„Doktrína zjevného předurčení“, podle níž veškerá zem patřila bílému muži, se naplnila. Komančové místo osmi set tisíc čtverečních kilometrů, jimž v dobách největšího rozmachu vládli, dostali rezervaci o rozloze dvanácti tisíc čtverečních kilometrů a i tu byli brzy donuceni z větší části prodat. K původnímu stylu života už se nemohli vrátit – v letech 1861 až 1881 bylo zcela záměrně vybito 31 milionů bizonů. Celkem 378 smluv s „bílým mužem ve Washingtonu“ vzalo za své, jakkoliv byly uzavřeny „na věčné časy“. Indiáni se naučili, že smlouvy se podepisují proto, aby se porušovaly. „Běloši mají zemi, kterou jsme milovali, a my si přeje-me jen bloumat po prérii, dokud nezemřeme,“ řekl náčelník Deset medvědů v roce 1867, při posledním pokusu osadníků přimět Komanče, Kajovy a Šajeny ke kapitulaci. Podle autora podmanivě naturalistické *Říše letního měsíce* už musel dobře vědět, že jde o zbožné přání.

S. C. Gwynne: Říše letního měsíce. Vzestup a pád národa Komančů. Přeložila Eva Maršíková. Argo, Praha 2019, 400 stran.

ULTIMÁTUM

Vzhůru k užitečnosti

JIŘÍ MALÍK

Nedávno se mě v pražské Paralelní Polis na přednášce o suchu zeptala jedna posluchačka, jak by ona sama mohla přispět k omezení klimatického ohrožení. Podobné otázky si klade stále víc lidí. I když mě vlastně udivuje, jak se v době tak snadné dostupnosti informací vůbec může ještě někdo ptát. Že bychom byli stále informováni málo?

Toho, co jakožto příslušníci nejpřítavnější části lidstva můžeme okamžitě udělat, je opravdu hodně. Pokud jde o omezování skleníkových emisí lidstva, měli bychom předně přestat cestovat letadly. A když to jde, nejednat autem, ale veřejnou dopravou, anebo jet raději na kole nebo jít pěšky. Doma nepoužívat klimatizaci, šetřit vodou a elektřinou. Nejíst maso, které má mnohem větší uhlíkovou i vodní stopu než rostlinná strava, vyhýbat se plastům. Nekácet stromy a keře. Pokud to uděláme, naše globální hektary (údaj, v němž se uvádí ekologická stopa na obyvatele) začnou klesat.

Ohledně adaptace krajiny na klimatickou změnu rovněž můžeme docela významně napomoci zlepšením. Pokud vlastníte zahrádku nebo nějakou louku, nesekejte ji na anglický trávník, a když už ji sekáte, pak pokud možno ne motorově, ale kosou. Vyřešíte tím hned několik problémů najednou. Při jednočlívce dvousečí louka vykvete, čímž podpoříte hmyz, tedy své pilné pomocníky při pěstování zeleniny a ovoce. Zvětšíte stín neboli chlazení vašeho koutku planety. Omezíte či zcela eliminujete skleníkové plyny z motorů sekaček. A navíc vylepšíte náladu souseda, který vám nebude spílat, že ho po noční šichtě budí váš pekelný stroj na likvidaci hmyzu. Vyšší tráva navíc umožňuje vychytávat horizontální srážky, což zlepšuje malý oběh vody, a její odpar ještě více ochladí vaše okolí. Krátký trávník je tedy vhodné udržovat opravdu jen tam, kde se chodí. Zahrada s nejrozumnějšími tvary dlouhé trávy ostatně vypadá mnohem estetičtěji – i díky květům, které se v ní objeví.

Tím vším mimochodem nejen prospějete přírodě, ale také ušetříte docela slušnou hromádku peněz na benzín, a tedy i čas, který musíte využít v práci na to, abyste si na něj vydělali. A jelikož zahrady tvoří dvě procenta povrchu Česka, můžeme jako občané dát vědět, zda to myslíme s pomocí planetě vážně. Každý mrtvý metr zemského povrchu je na škodu a každý živý metr k užítku.

A dál? Při venčení psa nebo na procházce můžete trousit po krajině na podzim nasbíraná semínka keřů a stromů. Anebo můžete přiložit ruku k dílu při péči o les, zvyšování zádrže vody (například kopáním tůní), práci na farmě nebo třeba ručním kosení luk. Zcela unikátní je pak možnost přidat se ke spolku Živá voda a započít práce na Krajinném plánu ČR s názvem Model Zdoňov. Můžete vytvořit tým a mapovat krajinu v okolí svého domova. Nemělo by přitom jít jen o nějaké malé území, ale o povodí o rozloze minimálně deset kilometrů čtverečních.

Vzhůru k užitečnosti!



Joan Peruga Neviditelná republika

Přeložil Michal Brabec
Paseka 2018, 192 s.

„Neviditelnou republikou“ Joana Perugy má být Andorra, „nevlastní dcera Karla Velikého“, zvyklá unikat z ohniska dějin, svobodná a chudá, a trochu i „republika vzdělanců“, lidí písma. Hladce přeložený příběh o avantýře novináře s ředitelkou andorrské národní knihovny, vydaný poprvé katalánsky roku 2004, působí silně textocentricky. Po antikvariátech a soukromých sbírkách se tu za doprovodu lehkého tepání nešvarů moderní doby, občasných hlubokomyšlných úvah a těžkého krasomutnění hledá jedna kniha, cestopis. Nahlížíme přitom do zpráv o různých poutích do Andorry, ve snově erotickém oparu papírového prachu sledujeme jejich autory, možná skutečné. Cestopisy z konce 19. století působí jako v zásadě zbytné, neveřejné texty, soukromé tisky, často publikované teprve poté, co jejich autoři podlehli tuberkulóze, od níž (a od okovů společnosti, často anglické viktoriánské) si přijeli ulevit do Pyrenejí. Jako takové se stávají cennými úlovky pro sběratele, pro obchodníky oběživem rostoucím v ceně, a právě těmto tlakům se kladní hrdinové románu snaží čelit. Pomáhá jim v tom vzájemnost španělských regionů (hrdina Katalánc vyseďává s Andořany v baru vedeném galicijskými manžely), nostalgie po staré, nezkažené Andoře a uctivé prodlévání v miniaturách odrazů velkého světa – každý navštívený antikvariát je takovým odrazem, stejně jako pyrenejská země sama. Knih o pátrání po jiných knihách je na světě až dost, zde se však pátrá v zájmu veřejné knihovny. A to je pěkné.

Matouš Jaluška



Maarten 't Hart Osud tažných ptáků

Přeložil Lukáš Vítek
Prostor 2019, 232 s.

V románu nizozemského autora, poprvé vydaném v roce 1978, sledujeme hlavního hrdinu při jeho dospívání, životních konfliktech a kariéře. Přijmeme-li autorovu autostylizaci, tu první spekulativní hru v literárním díle, dostaneme se k analýze psychiky, která může být až nepříjemná. Maarten 't Hart prozkoušuje čtenářovu trpělivost: jeho hrdina je trpně nudný, relaxuje při sledování vodního ptactva, nedokáže najít cestu k ženám a tento jeho neduh má zjevně původ v jeho letoře (skrytě jimi pohrdá). Pochází ze zelinářského rodu, ovšem jeho přiznžený strýc vynalezl perpetuum mobile a poté zesnul; žel, později i stroj věčného pohybu přestal fungovat. Vyprávění skrývá chytáky nejen pro znalce nizozemské literatury, zjevují se zde jména Costner i Kostnerová. Domnívám se, že na své si přijdou i badatelé komeniologického zaměření. Jedná se zkrátka o knihu výjimečnou a se zdařilým příběhem, která zaujme citlivým dávkováním realismu a symbolismu, nosným ekologickým tématem, středostavovskými kulisami či konfliktem fundamentálního kalvínského patriarchalismu s nároky moderní doby v jejích alternativách. I když se nám mohou některá ideová stanoviska přičít, získáme aspoň představu o protestantském myšlení. Zajímavá je také reflexe Německa i schengenské Evropy. Chytrému napovím, že se chystá nová velkopépá romantická vlna (pokud v ní již nevězíme).

Vít Kremlička



Jan Zbořil Pohovka Sigmunda Freuda

Petr Štengl 2019, 64 s.

Už ve své prvotině Skříň z roku 2010 se básník Jan Zbořil snažil pracovat s takzvaným nebasnickým jazykem, čímž upomínal na banální a rutinní činnosti prožívaného života. Také jeho druhá sbírka Pohovka Sigmunda Freuda se nechává ovíjet tou nejobyčejnější obyčejností, čímž se ale po opětovném čtení stává předvídatelnou. Chápu básníkovu posedlost nořit se úsporně do zázraku přítomného okamžiku: „Když děti usnou/ je to jako/ kdybys zavřela okna/ v celém domě“. Chápu i snahu o zachycení oněch vylomených a tupých stavů všednosti, ve kterých lze přesto pocítit pulsování existenciálního napětí: „Když se za dveřmi/ neopatrně dotkneš vypínače/ rozsvítí se polekaně žárovka/ v průvanu se houpá na drátu/ jako kotva/ nad hlubinou.“ Nerozumím ale tomu, že v tomto básnění absentuje jakýkoliv moment ozvláštnění (například propracovanější hra s autorskou strategií či odlišné nakládání s básnickým slovem), které by rozpohybovalo ustrnulé soukolí Zbořilovy poezie. Autorův fikční svět se děje podle snadno rozluštitelné šifry: civilnost veršů je promíchána s trochou básníkovra pesimisticky apoetického mikrosvěta, do něhož je pak přidána špetka nostalgické rozesmutnělosti. Zbořil se snaží básnit „o ničem“, ale i to se musí umět. Jak to ostatně dokazuje ve své poezii kupříkladu Petr Hruška. A nakladatelství Petra Štengla bohužel každým dalším vydaným titulem stvrzuje fakt, že jím vydané básnické sbírky jsou leckdy odfláknuté. A to jak redakčně, tak i graficky.

Libor Staněk



Rio Preisner Speculum exilii Bohemici

Triáda 2018, 271 s.

Češi (na rozdíl třeba od Poláků či Maďarů) neměli moc zkušeností s politickým působením v exilu, byť právě exilová akce vedla ke zrodu samostatného Československa. Exily po letech 1948 a 1968 byly ale většinou jednosměrnou jízdou do politického zapomnění. O něco lepší to bylo v oblasti intelektuální. V ní mohly za hranicemi vykvést květy, které by často možná nenašly půdu ani v samizdatu. Mezi takové patřil i Rio Preisner, který z Československa odešel po roce 1968. Básník, germanista, překladatel a originální myslitel katolického a konzervativního zaměření je autorem řady děl na hranici politické filosofie a neméně politické mystiky. Jak napovídá název, tématem Preisnerovy knihy je samotný exil, byť je mu spíše východiskem k širěji pojatým úvahám. Konverze komunisty Luďka Pachmana ke křesťanství nebo důkladný rozbor Bělohradského Krize eschatologie neosobnosti vede Preisnera vždy dál: k Patočkovii, Husserlovi, Hegelovi, klasikům politické filosofie Hobbesovi, Lockeovi, Rousseauovi, kritice socialismu i demokracie či hledání cesty z „bytočné jinakosti“ totalitarismu v katolicismu. Preisner píše osobitým jazykem, byť některé pojmy přebírá, například od Erica Voegelina. Jeho myšlení je plné krátkých spojení, rozmáchlými gesty klade nečekaná rovnítka a navzdory vši kritice (voegelinovsky chápané) „gnóze“ je mu vlastní bytostný manicheismus stavějící síly světla proti silám temnoty. I proto ale patří k pozoruhodným postavám českého myšlení druhé půle 20. století.

Matěj Metelec



Tři blízci neznámí (Three Identical Strangers)

Režie Tim Wardle, USA, 2018, 96 min.
Premiéra v ČR 30. 5. 2019

„Nejúžasnější, nejneuvěřitelnější, nejpozoruhodnější pravdivý příběh všech dob.“ Takhle neskromná věta zdobí plakáty amerického dokumentu Tři blízci neznámí, pojednávajícího o trojčatech, která byla kvůli psychologickému experimentu po porodu rozdělena a dána k adopci do různých rodin. Stejně vehementně se nás o výjimečnosti příběhu bohužel snaží přesvědčit i protagonisté filmu. Kauza experimentu s jednovaječnými dvojčaty a trojčaty je pozoruhodné téma, ale tvůrci dokumentu ji uchopili způsobem, který klade mnohem větší důraz na laciný dramatický efekt než na komplexní práci s informacemi. Snímek je poskládaný tak, aby působil jako příběh o třech podvedených bratrech, a režisér se občas dopouští pochybných zkratk, aby zvolenému dramaturgickému klíči dostal – bratři jsou napřed představeni jako pohodová trojice mladých dospělých, ale o pár desítek minut později jsou z nich naopak psychicky zdeptaní jedinci. Z dokumentu je sice jasné, že existuje více případů sourozenců, kteří byli kvůli zmíněnému experimentu rozděleni, ale film jim téměř nevěnuje pozornost. Filmařům zjevně nešlo o to se zvoleným tématem zabývat příliš do hloubky, ale o silný příběh. Odpovídá tomu i styl snímku, kde mluvčí na kameru polopaticky sdělují divákům, jaké emoce by při té které informaci měli prožívat. Tři blízci neznámí jsou zkrátka dokument, který nepodněcuje k přemýšlení, ale naopak si vynucuje žádoucí reakce.

Antonín Tesař



Karafiáty a samet. Umění a revoluce v Portugalsku

a Československu 1968–1974–1989
GHMP, Městská knihovna, Praha,
30. 4. – 29. 9. 2019

Dějiny Československa na prvním pohled nejsou s dějinami Portugalska nijak specificky provázané. Česko-portugalská dvojice kurátorek Sandra Baborovská a Adelaide Ginga se nicméně rozhodla vytvořit výstavu, která tyto země usouvzážní prostřednictvím společné zkušenosti s diktaturami, jejichž pád byl v obou státech mírný a relativně nenásilný. Výstava se nesnaží vytvářet komparativní perspektivu, ale spíše nacházet analogie mezi historickým děním obou zemí. To pochopitelně není vždy snadné, protože zatímco Československo se v roce 1989 osvobodilo od diktatury komunistické, portugalská karafiátová revoluce v roce 1974 svrhla fašistický režim Antónia Salazara. Představena jsou díla portugalských a československých umělců a umělkyní, která se nějak vztahují k revolučním, nebo naopak reakčním událostem spjatým s okupací Československa a karafiátovou či sametovou revolucí. Součástí instalace je i umělecky pojatá časová osa, poskytující divákovi základní historický kontext. Kromě zajímavých analogií tu můžeme pozorovat i očekávatelné paradoxy, například srp a kladivo jsou v Portugalsku chápány jako symbol odporu proti diktatuře, zatímco v československém prostředí je tomu přesně naopak. Smyslem výstavy nicméně není ani tak přicházet s velkými nebo kontroverzními objevy, jako spíše uměleckými prostředky zachytit příbuznost osudů dvou zemí, které prošly podobnou politickou zkušeností.

Martin Vrba



Kateřina Bílková, Lenka Huláková, Hana Malaníková

Promiňte, že rodím
Venuše ve Švehlovce, Praha, psáno z reprízy
5. 6. 2019

Divadelní kabaret Promiňte, že rodím, v jehož anotaci se dovíme, že pojednává „o radostech i strastech rodičích žen“, může vyvolávat různá očekávání i obavy. Přestože jeho autorky tvrdí, že o něčem tak intimním, jako je porod, se vlastně ani hrát nedá, svým zhruba hodinovým představením dokazují pravý opak. Scénografie představení je sice minimalistická a kostýmy téměř nulové, světelný design Vojtěcha Kopty je ovšem skvěle promyšlený a celé představení má jasný rámec: příchozí dostanou u vchodu do sálu test týkající se jejich prekonceptů spjatých s porodem. Diváci se tak ještě před začátkem představení konfrontují nejen se svými představami o tom, kde rodit či jak nakládat s placentou, ale také si přečtou, jak se s těmito situacemi vyrovnávaly jednotlivé herečky. Test má ještě jednu funkci: roztrídí diváky do tří sekcí. Každé takto vzniklé skupině diváků se pak příslušná herečka svěruje s tím, jak probíhalo její první těhotenství, nebo publiku dává nahlédnout do své zdravotní dokumentace. Po úvodní scéně přijdou na řadu historky o porodech a okolnostech s nimi spjatých, které sice občas připomínají televizní Bakaláře, ale nikdy nesklouznou k trapnosti či přílišné bujarosti. Podobně jako na začátku představení tvůrkyně zvládly zabránit diváckému diskomfortu, v závěru se jim podařilo za pomoci popového songu vyvolat katarzi. Emotivní představení, které ovšem s publika emoce neždíme.

Eva Marková



Rainer Veil Vanity

2LP, Modern Love 2018

Členové skupiny Rainer Veil patří k umělcům, kteří si nepotrpí na velká slova a raději za sebe nechávají mluvit svou hudbu. Jediný dohledatelný rozhovor s manchesterskou dvojicí pochází z roku 2014. Dan Valentine, který se v projektu sešel s Liamem Morleym (někdejší kytaristou nedoceněné postrockové kapely Spokes), tu načrtává paralelu mezi brutalismem a elektronickou hudbou. U zrodu obojího podle něho stála utopická představa o ideálním uspořádání společnosti, v současnosti ale vyplouvají na povrch spíše odvrácené stránky těchto utopií. V brutalistických sídlištích pro sociálně slabší skupiny obyvatel se nedá důstojně bydlet; elektronická hudba zase vyčerpala svůj hédonistický potenciál a nyní se noří do stále temnějšího zvuku. Platí to i tvorbě Rainer Veil, kteří dvojepříčko Vanity vydali s pětiletým odstupem od předchozího EP New Brutalism. Pauzu využili k důkladnému pročištění svého výrazového rejstříku. Oproti raným nahrávkám na dlouhohrajícím debutu ubylo darkambientní mlhy, z níž se vynořovaly odkazy na šťastnější doby taneční elektroniky. Ty jsou na novince stále přítomny, častěji než dříve jsou ale povýšeny na nosné motivy skladeb – příkladem mohou být tranceová arpeggia, která se v tracku Gold Mills snoubí s postdubstepovou rytmikou. Ta stále tepe na pozadí řady skladeb, celkově ale platí, že se Rainer Veil podařilo setřást nálepku burialovského klonu pro druhou dekádu tisíciletí a vykročili na cestu suverénní autorské výpovědi.

Martin Zoul

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLDA 2019

Léto s Ádvojkou

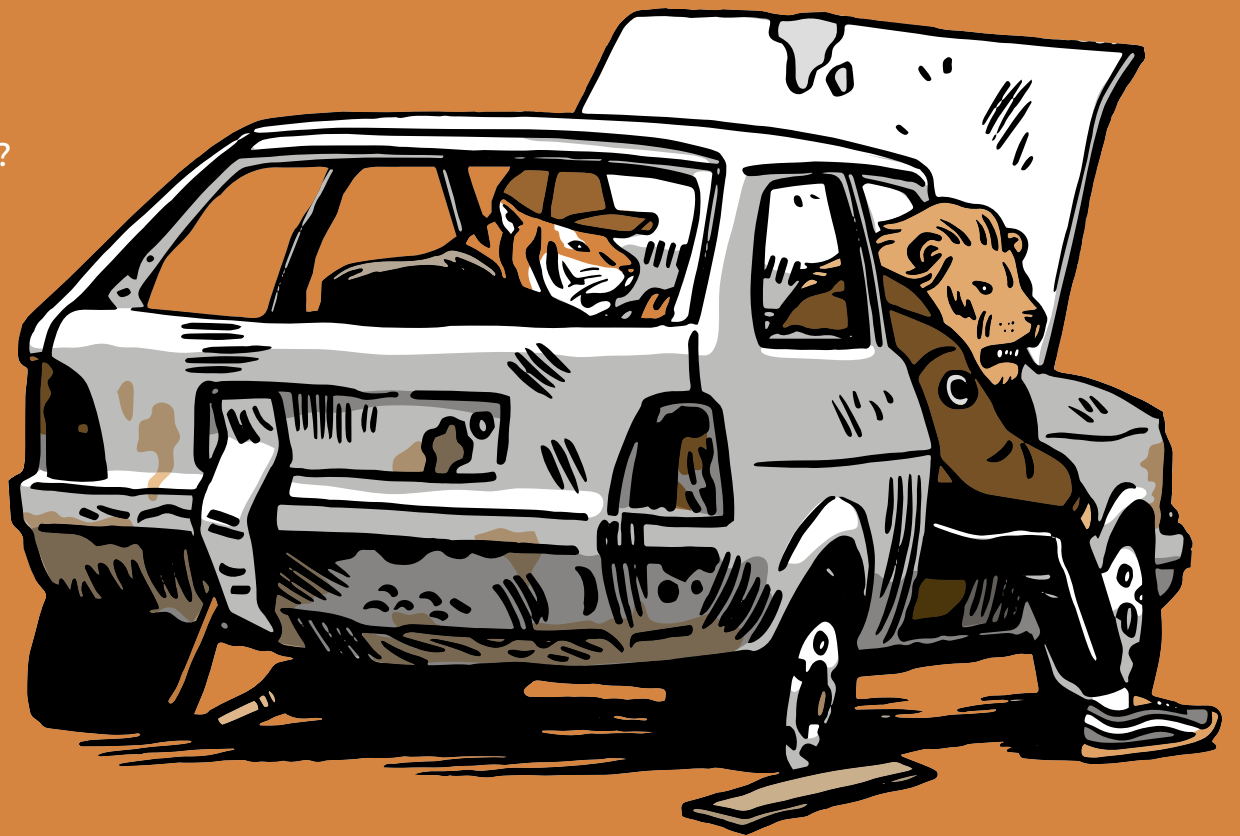
Míříte na čundr, do hor, na chalupu nebo k rybníku? Poříd'te si **roční předplatné A2 za 799 Kč s knihou zdarma** a užij'te si prázdniny s tím nejtěžším odpočinkovým čtením na trhu!

Další možnosti předplatného:

Mecenáš	5000 Kč a více
Elektro	490 Kč
Knihovny	499 Kč
Studenti	690 Kč
Kavárny	666 Kč

* V ceně předplatného je i elektronická podoba.

Objednávejte na www.advojka.cz nebo e-mailem na distribuce@advojka.cz



eskalátor

Jedním z přínosů liberální demokracie je podle Francise Fukuyamy institucionální odcizení, které tvoří základ právního státu, spravedlnosti a také organizace společnosti nikoli na etnickém, ale občanském principu. Distance, kterou mají liberální instituce vůči člověku chovat, je tak nutným předpokladem rovnostářské společnosti, která se všemi zachází se slepou spravedlností bez ohledu na jejich status. A právě takto má fungovat i veřejné výběrové řízení – jako nestranný, neosobní proces. Férová soutěž je ovšem trnem v oku všem těm, co odmítají opustit benefity kamarádšoftů, přátelských vazeb nebo „klidu na práci“. Slepá spravedlnost totiž umí být disruptivní. Podívejme se na případ výběrového řízení na nového vedoucího Ateliéru intermediální konfrontace na pražské UMPRUM: přihlášily se celkem čtyři dvojice, přičemž přízeň výběrové komise si nakonec získaly Markéta Magidová a Julie Běna. Kdo ale doufal v happy end této ostře sledované procedury, nedával od začátku pozor. Rektor Jindřich Vybíral totiž připravil „plot twist“: navzdory doporučení komise se rozhodl prodloužit smlouvu stávajícímu vedení ve složení Jiří David a Milan Salák, které se v hodnocení komise ocitlo až na třetím místě. Vysloužil si tím rozhořčený otevřený dopis části umělecké scény. Není divu. Těžko se totiž smířit s tím, že instituce,

kteřá se navenek chová progresivně (například při podpoře vyhlášení stavu klimatické nouze), ve svém vnitřním fungování není schopná naplnit základní požadavky férovosti. Také umělci mají právo na spravedlivý proces.

M. Vrba

Patří to k údajům, o kterých se firmy provozující sdílení kol a koloběžek nerady zmiňují: prakticky ve všech městech, kde se podobné služby vyskytují ve výrazné míře, jsou tyto dopravní prostředky, jež cílí na turisty toužící po neobvyklých zážitcích, masově ničeny. Jejich destrukce je tak rozsáhlá a soustavná, že spíše než o vandalismus bychom měli mluvit o vytrvalém odporu. V Paříži, kde jsou v organizování revolty jako vždy napřed, zaznamenali už i první oběť nenávisť k pochybné cykloturistice. Tentokrát však příliš nezaostává ani Praha, kde požehnaný počet elektrokoloběžek, jež v historickém centru s jeho úzkými chodníky i komunikacemi představují bariéry pro invalidy, ale i běžné chodce, končí na dně Vltavy. Lovit je musí strážníci, kteří tak, pravda, alespoň nešikají občany bez trvalého přístřeší. Jen ekologický aspekt kalí pocit zadostiučinění: stroje obsahují baterie pochybného původu a rovněž mnoho dalších škodlivin, jež by mohly zamořit řeku. Nezbyvá než apelovat na neznámé mstitele, aby zanechali topení a objevili půvab kladiv, palic, baseballových pálek či násad na krumpáče.

J. Horňáček

Ráno ve středu 29. května skupina mužů v montérkách na pražském Staroměstském náměstí ohradila místo, kde do listopadu roku 1918 stál mariánský sloup, a jala se rozebírat žulovou dlažbu. Sociálními sítěmi se rozběhla zpráva, jež mnohé vyděsila: „Obnova mariánského sloupu začala.“ Komentáře tvoří vskutku zajímavé čtení. Na přetřes přišla otázka, zda to je či není „hepáč“, zmíněny byly „pravda a láska“, které se prý projevily při stržení sloupu, objevila se vtipná glosa tvrdící, že sloup zanikl vandalským činem a vandalským činem bude i obnoven. V argumentaci nechyběli „černoprdelníci“ ani „zakuklení bolševici“, obligátní „historické křivdy“ a „spravedlivé vyrovnání se s minulostí“... Jako historika mě po skoro třiceti letech bojů o obnovu sloupu překvapuje snad jen zarytá neschopnost všech zúčastněných skutečně naslouchat tomu, co říkají jejich protivníci. Obě strany se opírají o historická fakta, odborné posudky a logicky znějící odůvodnění. Přesto je znát, že pod povrchem doutnají emoce. Strach, vztek, obavy a asi také poněkud naivní víra, že obnovení sloupu může něco změnit na našem vztahu k minulosti či k Bohu. K tomu se přidává potřeba jednoznačného výkladu dějin, obava z jejich překrucování, argumentace na základě dějin už překroucených a anachronické přenášení zkušeností z jedné doby do druhé. Zásadní je ovšem právě ta neschopnost naslouchat druhým. Ale to neplatí jen o strženém mariánském sloupu.

M. Šanda

Plácek před nádražím byl nazdobený, pódium ozvučené, orchestr si chystal své coververze filmových hitů. Politické reprezentaci a konečkonců i obyvatelům dolnoslezského Lubina nastal velký den. Sedmdesátitisícové město bylo deset let bez osobních vlaků – oprava trati se nejdřív odkládala, potom protahovala. V sobotní podvečer 8. června ale přece jen vyrazil z Vratislavi do Lubina první vlak s „VIP cestujícími“ a pyrotechnikou pro uvítací ceremoniál. Ten ale neproběhl, protože v sousední vesnici Raszówka tři stovky místníchablokovaly trať a kolejiště neopustily ani po soumraku na výzvu policie. Jejich vlaková zastávka byla sice draze rekonstruována, ale z Vratislavi jim bylo sděleno, že u nich stejně žádné vlaky zastavovat nebudou: starosta Lubina, s nímž mají okolní obce letité spory, chtěl pro své voliče co nejrychlejší spojení, a jelikož je ze stejné strany (regionální pravice v koalici s PiS) jako vratislavský vicemarsálek pro dopravu i ředitel Dolnoslezských drah, zařídil projížďení čtyř zastávek nebyl problém. Podcenil ale odhodlanost obyvatel Raszówki, takže mu zbyla jen ostuda a silná slova: „Ukradli nám vlak. Ale my zloděje pořádně spráskáme a bude nám muset uhradit náklady na koncert.“ Hned v pondělí však Dolnoslezské dráhy ohlásily, že se v Raszówce a dalších vesnicích zastavovat bude. Místní si svůj vlak vybojovali – a pár papalášů snad pochopilo, co znamená snaha připravit venkov o veřejnou dopravu.

M. Špína