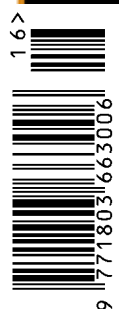


KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
1. 8. 2018 ROČNÍK XIV
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

16

Folk=horror

Ilustrace František Štorm, 2018
ISSN 1803-6635



komiks Sabrina Nicka Drnasa / Herbář k čemusi horšímu Petra Borkovce
Berlínské bienále / Sophie a její monstrózní debut
rozhovor s Dragem Jančarem / Poválečná Evropa Tonyho Judta
podoby fašistické psyché

Say No to the Devil

MILENA BARTLOVÁ

Právě se začíná ukazovat, jaké důsledky bude mít nešikovně a nešťastně nastavený způsob zatím posledního zdejšího kola takzvaného vyrovnávání se s minulostí. Ve srovnání s procesy odrakoušřtování, fašizace a nacionalizace, poválečné retribuce, třídní transformace, nápravy omylů kultu osobnosti a normalizace jsme na demokratizaci a dekomunizaci měli nejvíc času, celá tři desetiletí. Vypadá to, že dnes překračujeme další hranici. Opakovaně vyvolávaný strážidelný duch minulosti se aktualizuje a je nutné nově promyslet, jak s ním vyjít.

Tím nemrtvým zombie ale není další drobný posun v politické relevanci české komunistické strany. Nejen že je KSČM trvalou součástí všech demokraticky zvolených parlamentů a na krajské či místní úrovni se trvale podílí na exekutivní moci, ale od nultých let od ní získávaly různou míru podpory všechny vládnoucí strany. I dnes se KSČM podařilo takto vyjednat posílení svého vlivu bez reálného převzetí zodpovědnosti. Není jím ani skutečnost, že převažujícímu množství politických aktérů, zejména voliček a voličů, už nevadí, že předseda vlády byl agentem StB. Dosud hegemonnímu symbolickému diskursu se ostatně sám podřizuje aspoň tím, že to energicky popírá.

Aktualizaci prožitků z husákovsko-jakešovského režimu nacházím docela jinde a mrazí mne přitom v zádech. Stále častěji mluvím s lidmi, kteří začínají váhat, zda se na místě, které zastávají, nezpronevěrují něčemu, čemu můžeme říkat třeba osobní politická morálka. Zrovna nedávno básník Petr Hruška zjistil, že osobní je přece jen politické, a oznámil rezignaci na členství v porotě Státní ceny za literaturu, protože odmítá legitimizovat nynější Babišovu vládu, která prostřednictvím ministerstva cenu uděluje. Zároveň Deník Referendum vyzval členku progresivního křídélka sociální demokracie Janu Maláčovou, nominovanou na ministryni sociálních věcí, aby do téže vlády nevstupovala, přestože by mohla účinně zmírnit nejhorší dopady asociální

politiky prosazené pravicí a populisty. Jak to tedy je? Je třeba využít možnost pozitivního působení, ať už v drobné, nespektakulární práci nebo v prestižních pozicích, aby mohly vycházet lepší knihy, měli jsme příjemnější města a zmírňovaly se sociální křivdy? Navzdory tomu, že přitom budu součástíkou nepřijatelného systému? Stačí vědomí, že jsem byla – jako vždycky – přehlasována? Anebo je nutno si dávat pozor, co svým podílem či pouhou přítomností legitimizujeme?

Skutečný ledový dech minulosti zavane, když slyším argument: „Když to nebudu dělat já, přijde někdo horší. Obětuji svou morální čistotu za to, aby se udělalo aspoň něco dobrého.“ Toto byla jedna z klíčových výzev, a možná ta hlavní, před nimiž stáli za normalizačního režimu diktatury KSČ všichni, kdo chtěli překročit nízký horizont konzumní společnosti reálného socialismu a být aktivní. Jenže dominantní a mocensky podpořený způsob vyprávění o minulém režimu, ve školství, médiích, umění i v části historiografie nám tvrdí něco jiného. Ukazuje tu dobu jako konflikt dvou vyhraněných okrajových skupin hrdinů a hrdinek odboje či aspoň vzdoru, undergroundu a disentu, na jedné straně a zločinců StB na straně druhé. Ani širší verze, stojící na zpětně konstruované fikci zásadního antagonismu mezi vládnoucí „komunistickou stranou“ a ovládanou „společností“, nepostihuje skutečná dilemata lidí, kteří se v onom režimu museli pohybovat mezi různými možnostmi a nemožnostmi, limity a hodnotami, a přitom vyjednávat s vlastním svědomím a morálními kódy.

Jeden publicista mi před pár dny řekl, že s hajzlem se v zájmu dobré věci spolupracovat dá, na toho si troufá, že s ním nějak vyjde. S ďáblem ale jít odmítá. Pro začátek bude dnes nutné si začít osvojovat ostražitost při vnímání tohoto rozdílu. Básník z okruhu Revolver Revue má pro potřebné rozlišování větší citlivost než sociální demokraté, důkladně vytrénovaní v tom, že za žádnou cenu nesmějí ani vzdáleně

připomínat cokoli radikálního. Ani jeho zodpovědný čin ale nebude mít větší dopad, pokud se kromě individuálního morálního gesta také politicky nedomluví s ostatními na společném postupu. Mechanismus „Vítězného února“ 1948 by snad všem Čechům měl dost zřetelně připomínat, že morální apely bez reálné politické akce vyšumí do prázdna.

Možnost poučit se z historie nespočívá v tom, že by se dějiny opakovaly. Dnešní nebezpečí nemá podobu stranické diktatury a násilného prosazování realizace utopických sociálních vizí, nýbrž nově přeformulovaného nacionalismu včetně starého rasismu, fašismu a korupčního systému, které se v globální síti kombinují s neolibérálním kapitalismem, postpravdivými médii a ničením života na Zemi v zájmu pohodlí a finančního zisku. Historické poučení tkví spíš v možnosti rozpoznat a pak nově promyslet a hodnotit aktuální dění, které v nás aktivizuje zasuté vrstvy společných a rodinných pamětí. Ty se dnes propisují jak do reakcí jednotlivců, tak do nastavování mechanismů moci. Hlasem, který v naší společnosti začíná fatálně chybět, je paměť konkrétních, nevýznamných lidí a jejich skutečného života v normalizačním režimu. Ne, lidé paměť neztrácejí, jen o ní nahlas nemluví, když to, co skutečně prožili a co si zapamatovali, nikdo nechce slyšet. Když se jim tvrdí, že si pamatují nedůležité věci nebo si je pamatují chybně. Skutečnost, že se těmto vzpomínkám dosud dostávalo tak málo sluchu a jsou tak málo reflektované, souvisí s tím, že svědectví o nejednoznačnosti doby se na rozdíl od nostalgie a černobílých konstruktů nedají využívat k moralistní pýše, odsuzování, zesměšňování a zakrývání vlastních nejistot. Při rozhodování, kdy už je nutné říct ďáblu ne, tak stojí bez rady a opory mnoho mladších lidí, kteří se dosud necítili nuceni uvažovat o systému, v němž žijí. A rozhodnout se nakonec musí každý sám, vždy znovu a na svou vlastní zodpovědnost.

Autorka je profesorka dějin umění na UMPRUM.

editorial

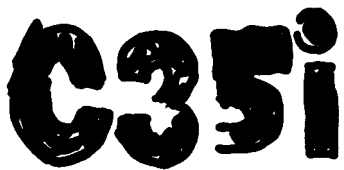
Aby toho hororu v A2 letos nebylo málo, připravil náš redakční odborník na otrlou kinematografii Antonín Tesař exkurs do folk hororu. Tento žánr byl definován poměrně nedávno, ale zpětně se do něj začleňují i starší díla. Za zakládající „nesvatou trojici“ folk hororu jsou považovány filmy Lovec čarodějnic, Krev na Satanově spáru a Rituál neboli The Wicker Man. Z původních filmových béček se postupem času staly snímky plné „temné poetičnosti“, které používají „venkov jako symbol nebo vizuální prvek“ a vyprávějí „příběh o lidech podléhajících pověrám“. Ačkoli se nejedná o jasně definovaný žánr, intuitivnost jeho vymezení může svědčit o formulování zasuté zkušenosti, již v sobě nese každý z nás. Všechna folkhororová díla jsou těsně spjatá s britským venkovem a jeho pověrami. Fascinace folklorem a mytologií se v posledních letech opět začíná projevovat i v hudbě: hudebníci hrají na liščí lebku, zakopávají strunné nástroje do rašelinišť a inspiřují se středověkou hudbou. Vícekrát je v čísle zmíněn britský filmový teoretik Adam Scovell, který v eseji o poloostrově Wirral ukazuje, jak se ráz určitého území prolíná s dějinnou pamětí, legendami a uměním, jež se k němu vztahuje. A můžeme se zde inspirovat, protože takovou sugestivní silou nedisponuje jen britský venkov – i naše krajina „je naplněná historií, jež čas od času ukáže zvědavcům nedbajícím na výstrahy svou nadpřirozenou moc“. Karel Kouba

z obsahu

- 6 Zbyl čas už jen na literaturu. S Dragem Jančarem o katarzní síle románu / Kamil Valšík
- 8 Lovec žánrových čarodějnic. Folk horor ve filmu / Antonín Tesař
- 10 Kdo vyvolává duchy Albionu? Folk horor v současném britském hudebním undergroundu / Jiří Špičák
- 13 Olej každé perly. Sophie a její fluidní debut / František Formánek
- 25 Velká hra sponzorů. Mistrovství světa ve fotbale ovládla politická ekonomie / Vojtěch Ondráček
- 29 Vietostalgie. Projekt družba a Vietnamci v Česku / Tereza Reichelová
- 30 Ostrava pro „slušné“. Snaha o likvidaci komunity Bedřiška / Alžběta Medková

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
15. SRPNA 2018

GasBag

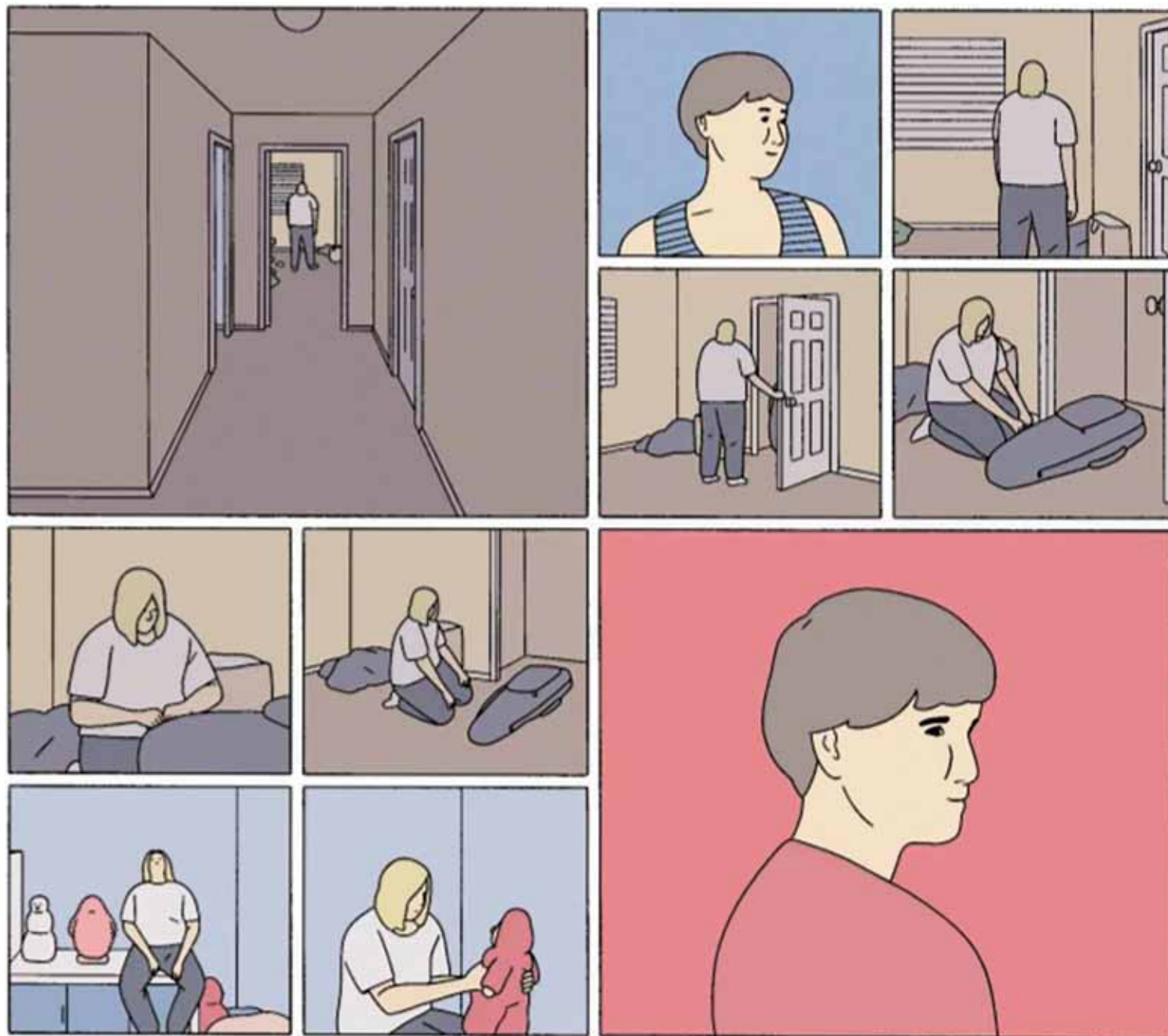


Ve svých blábolech vycházím z fw18 lp4, takže se omlouvám všem, kteří máte jiné verze. Určitě ale ve svém C35i máte neméně zajímavou, i když zřejmě nepatrně odlišnou sbírku kuriozit. Oficiální novější verze lp4 již prý nebudou, protože fw1804 je zcela bezchybná, jak mimo jiné dokazuje i tato sbírka tak trochu rudolfinského ražení.

Úryvek z delšího textu vybral Elsa Aids

Drnasova drsná škola

Pandořina skříňka komiksu Sabrina



Pro komiks Nicka Drnasa je charakteristická úsporná kresba, v níž celek i mimika postav působí toporně a strnule

Titulní postava komiksu Sabrina, nominovaného na letošní Man Booker Prize, se beze stopy ztratí už na prvních stranách knihy. Neblahé tušení, že o klasické detektivní pátrání po pohřešované dívce v tomto případě nepůjde, se potvrdí vzápětí. Spíše než detektivkou je Sabrina studií paranoie a odcizení v éře fake news, podanou komiksovou optikou.

JAN BÁRTA

Situace kolem zmizení Sabriny Gallo – titulní postavy komiksu Nicka Drnasa *Sabrina* – eskaluje, když se k jejím blízkým dostane zpráva, že šlo o únos. Jejich nejhorší předtuchy pak potvrdí video zachycující brutální vraždu, které se dostane na veřejnost. Ztrápené protagonisty Drnasovy druhé knihy ovšem poznamená především následný hon na čarodějnice, vyvolaný takzvanými alternativními médii, a neúprosný kolovrátek konspiračních teorií a rostoucího odcizení. A stejně tak poznamená i čtenáře. *Sabrina* totiž patří k největším komiksovým zážitkům posledních let. Přesto, anebo možná právě proto, že na první pohled jde o poměrně nenápadnou a střizlivě pojatou knihu. Už dlouho tu ovšem nebyl kreslený příběh, který by se natolik dotýkal palčivých problémů současnosti a zároveň taková ožehavá společenská témata, jako jsou hypermedializace násilí, fake news nebo neschopnost mezilidské komunikace v éře sociálních sítí, podával bez senzacechtivé vypočítavosti i přehnané didaktičnosti. K oběma polohám má *Sabrina* asi stejně daleko jako Drnasova úsporná kresba k rozmáchlému stylu superhrdinských komiksů.

Hrdina komiksu

K nejmladším hrdinům současného amerického komiksu nicméně bez nadsázky patří sám Nick Drnaso, narozený v roce 1989. S takřka bezvýhradně kladným přijetím se setkala už jeho povídková prvotina *Beverly* (2016) a *Sabrina* jeho postavení na scéně autorského komiksu jen potvrdila. Není divu, že první a zároveň i největší příznivci

Drnasova díla pocházeli z řad jeho kreslířských kolegů i starších mentorů, jakým je třeba jeho bývalý pedagog z Chicagské univerzity, známý italoamerický kreslíř Ivan Brunetti. Drnasovy depresivní příběhy mimoto mají blízko k dílu dalšího velkého fanouška Adriana Tomineho i kultovního komiksového strukturalisty Chrise Warea.

Ten spatřuje v Drnasovi jeden z největších vypravěčských talentů na poli současného komiksu vůbec. „Já a pár mých stejně starých kolegů se domníváme, že i komiksová fikce se obejde bez fantastických hrdinů, a nejlepším a zároveň nejmladším dokladem toho je osmadvacetiletý Nick Drnaso, jehož další kniha nás předčí všechny,“ rozplýval se Ware před rokem. Onou další knihou samozřejmě nebylo míněno nic jiného než *Sabrina*. Wareovým prostřednictvím si Drnasa zamilovala i britská spisovatelka Zadie Smithová, která ostatně *Sabrinu* uvádí jako „nejlepší knihu – v jakémkoliv médiu – popisující naši současnou situaci“. Tento komiks podle ní má „sílu politické polemiky a zároveň vytříbenost velkého umění“. Drnasova drsná škola komiksu ale neboduje jen v anglofonním světě. Jeho prvotina *Beverly* letos ve francouzském překladu získala cenu za „největší nový talent“ na nejznámějším evropském komiksovém festivalu v Angoulême.

Prostor mezi panely

Drnaso pochází z předměstí Chicaga a také děj svých dosavadních děl z velké části situoval na rozlehlé a zdánlivě liduprázdné periferie amerického středozápadu. Unylý ráz

krajiny nekonečných satelitních městeček sice tvoří nezbytnou kulisu, ale příběhy, které do ní zasazuje, její lokální specifičnost dalece přesahují. Svět zabydlený Drnasovými fiktivními postavami je stejně aktuální jako univerzální. Nejde ani tak o generační výpověď, jako spíše o přesně odpozorované panoptikum charakterů, chování a situací, které jsou současnému čtenáři silně povědomé. Vše přitom působí velmi prostě a civilně.

Přesto se při čtení nelze ubránit zvláštní úzkosti, která dost možná vyvěrá přímo z povahy Drnasova stylu. Jeho úsporná kresba dovádí do extrému Hergého techniku čisté linky (*ligne claire*), zároveň z ní však eliminuje všechnu pohybovou dynamiku, takže celek, stejně jako mimika postav, působí toporně až strnule. Tento zvláštní druh stáze v kombinaci s často poměrně intenzivním dějem vytváří napětí, které jako by každou chvíli mělo přerůst v otevřený konflikt. K tomu ale skoro nikdy nedojde, a pokud ano, pak většinou mimo obraz. Drnaso nechává čtenářům mezi panely spoustu prostoru, aby si hloubku sdělení dokreslili sami. Při čtení jeho prvotiny *Beverly*, tvořené volně propojenými povídkami, si tak můžeme sami udělat obrázek o velikosti zklamání matky a dcery, náruživých konzumentek soap oper, poté, co zjistí, že jejich vysněná účast v takzvané focus group při uvedení nové telenovely spočívá pouze v hodnocení doprovodného reklamního obsahu, nebo o síle frustrace dvou dávných kamarádek ze základní školy, pramenící z nemožnosti navázat na dětské sexuální experimenty.

Současné podoby lidské tragédie

Nejsilnější povídkou debutu je příběh o únosu a znásilnění středoškolačky, který se ale ve skutečnosti vůbec nestal. S postupující šeptandou nicméně neustále bobtnající historka stihne probudit vlnu xenofobie a paranoie v jinak poklidné a přátelské komunitě. Zdá se, že právě zkoumání vztahů mezi skutečnou a domnělou tragickou událostí a následnou hysterickou reakcí okolí a mediálním překrucováním faktů se nakonec stalo hlavním Drnasovým tématem, které dále rozvinul ve svém prvním grafickém románu *Sabrina*.

Zde pracuje s dějovou premisou, která je snad pro každého zhmotněním noční můry – tedy se situací, kdy se oběti široce medializovaného neštěstí stane někdo z našich blízkých. Drnaso ovšem u prostého aktu násilí, jakkoliv chladně promyšleného, nekončí. Opravdový očištec přichází až v momentě, kdy se na internetu začnou ve velkém objevovat teorie samozvaných bojovníků za pravdu, kteří popírají existenci Teddyho, přítele Sabriny, jenž po jejím zmizení upadl do deprese, či jeho dávného kamaráda Calvina, k němuž se poté na určitou dobu nastěhoval, Sabrininy sestry Sandry, již se svět hrouští jako domeček z karet, a nakonec i samotné Sabriny, kolem jejíhož neblahého osudu se celý komiks točí.

Práce na tak bezvýhodném příběhu se na autorovi podepsala. „Když jsem knihu dokončil, propadl jsem se do hluboké deprese. Ten příběh byl jako Pandořina skříňka, kterou jsem nikdy neměl otevřít,“ svěřil se Drnaso v jednom z rozhovorů po vydání knihy. Zcela bez újmy nakonec nezůstane ani čtenář, protože *Sabrina* se jen těžko vyhání z hlavy. Zdá se, že Drnaso kromě oné Pandořiny skříňky odhalil i novou schopnost komiksového média vyprávět o současných podobách lidské tragédie s dosud nepoznanou silou.

Autor je hudební publicista.

Nick Drnaso: Sabrina. Drawn & Quarterly, Montreal 2018, 204 stran.

Kriminální pohádka o Rusech a Italce

Nicolai Lilin, který emigroval z Podněstří a stal se italským spisovatelem, ve svém románu *Spy story love story* kombinuje detektivní román, pohádkové vyprávění a válečnou reportáž. Nájemný vrah a tajný policajt sdílejí stejná traumata a nakonec oba stanou na straně dobra.

OLGA PAVLOVA

Román *Spy story love story* (2016) italského spisovatele ruského původu Nicolaie Lilina není jeho první knihou zakořeněnou v ruské realitě. Předchozí tři u nás přeložené texty – *Sibiřská výchova* (2009, česky 2013), *Volný pád* (2010, česky 2013) a *Dech tmy* (2011, česky 2014) – se také odehrávají v Rusku nebo bývalém Sovětském svazu a jsou plné násilí a záznamů proměn rozpadlé sovětské říše. Děj románu *Spy story love story* se vrací do chaotických devadesátých let 20. století, kdy se v Rusku objevila spousta příležitostí a kdy jich byla také spousta promarněna. Nostalgie ale brzy odplyne a vyprávění se zaměřuje na svět postsovětského podsvětí, kde bývalí trestanci předávají zkušenosti novým Robinům Hoodům, kteří okrádají každého včetně vlastní rodiny, aby si splnili své sny o sladkém bezstarostném životě, okoukaném z hollywoodských komedií a romantických filmů. Jak Lilin trefně zdůrazňuje, tato nová ruská mafiánská elita byla často známější než spisovatelé, herci nebo sportovci.

Román tří chutí

Kromě fikčního úvodu do nedávné ruské minulosti můžeme v románu objevit tři zdánlivě neslučitelné roviny: pohádku, kriminální detektivku a válečnou reportáž. S pohádkou dílo sbližuje někdy až schematická, naivní charakteristika hlavních postav: „hodný“ nájemný vrah Aljoša je vášnivým čtenářem klasické literatury, jeho nástupce a policista



Jevgenij Jufit: Bez názvu, okolo 1985

v utajení Ivan má zlomené srdce a do podsvětí ho zavedl motiv osobní pomsty, bývalý mafiánský boss Rakov má zase velké politické ambice a nebojí se vyzvat na souboj ani samotného prezidenta. A pak je tu Marta, krásná a vzdělaná dědička zesnulého italského bankéře, jejíž pouhá fotka uchvátí každou mysl a „uvězní ji ve svém vlastním prostoru, daleko od skutečnosti“. Všechny je svede dohromady náročný a zdánlivě nesplnitelný úkol – ztrestat zlo a pomoci zvítězit pravdě, lásce a dobru. Jsou tu zjevné paralely s jedním fantastickým vyprávěním: hodnému policajtovi se v hlavě objevuje druhé já, což až moc připomíná rozdvojení osobnosti Gluma z *Pána prstenů* (1954, česky 1990).

V detektivní rovině nechybějí honičky, přepadení, vraždy, výbuchy a odhalení. Tato vrstva bojuje s pohádkovostí a naivním vnímáním světa a souboj se odehrává nejen na syžetové úrovni, ale také uvnitř jedné z postav. Ivan, mladý policajt v utajení, se jednou svěří Aljošovi, že kdysi dával přednost fantastice – neznal krásnější chvíle než snění o jiných, možná neexistujících světech, cestování časem a prostorem. Do reality ho vrátil jeho otec, který ho donutil tuto část osobnosti uzamknout na několik západů a začíst se do detektivních románů. Ivan detektivky bytostně nesnášel, jejich postavy vnímal jako příliš schematické a banální: „Každý závěr byl až zoufale předvídatelný,

jako by si z něj autor utahoval: zločinec byl vždy dopaden a pokořen, protizákonné chování potřebo, zákon zvítězil.“ Přesto se Ivan v dospělosti sám dal na cestu ochrany zákona.

Čečensko a Afghánistán

Spolu s pohádkou a kriminální detektivkou zaujímají v Lilinově románu značný prostor také vzpomínky na dvě války: čečenskou a afghánskou. Aljoša i Ivan prošli děsivou zkušeností válečné mašinérie. Ve svých rozhovorech se postupně vracejí k hrůzostrašným obrazům násilí a zničených lidských osudů. Afghánistán zde vyvstává jako symbol drogové závislosti a kšeftování bez pravidel, zato však s vidinou aspoň nějakého zlepšení života. Čečensko připomíná krvavá jatka, kde tanky bez rozdílu drtí teroristy a civilisty, náboje sviští vzduchem rychleji než poryvy větru a části lidského těla na zemském povrchu zůstávají jedinou připomínkou toho, že tato místa kdysi obývaly živé bytosti. Ubohý lidský rozum se snaží s podobnými zážitky vypořádat. Oba protagonisté se shodnou, že „schopnost dělat příšerné věci člověka ve válce chránila před strachem ze smrti“. Zároveň se ani jeden z nich nedokáže zbavit strašných vzpomínek na minulost, a tak oba vnitřně směřují k autodestrukci, protože nemají šanci dojít odpuštění.

Všechny tři roviny se v románu proplétají. Zdá se, že podobná kombinace by mohla vést k vytvoření skvělého díla, mistrovského detektivního románu, podobného *Mužům, kteří nenávidí ženy* (2005, česky 2008) od Stiega Larssona. Lilinovi se to podařilo jen částečně. Pohádková a detektivní poloha jsou navíc přece jen poněkud potlačené, takže románu dominují obrazy zkázy a násilí mafiánských devadesátých let a obou válek, kde jediným vítězem zůstává smrt.

Autorka je komparatistka.

Nicolai Lilin: *Spy story love story*. Přeložila Helena Lergetporer. Paseka, Praha 2017, 248 stran.

Čistota, anebo špína?

Purity neboli Čistota je název pátého a zatím posledního románu Jonathana Franzena, jméno jeho titulní postavy a zároveň ústřední motiv knihy. Z příběhu hrdinky, která už nechce trávit čas v „bullshit jobs“, se postupně stává esej o závažných problémech nejen americké společnosti.

JÍŘÍ G. RŮŽIČKA

Román amerického spisovatele Jonathana Franzena *Purity* vyšel ve Spojených státech v roce 2015 a s prodejem něco málo přes čtvrt milionu výtisků patřil k jeho méně úspěšným, zejména ve srovnání se starším *Rozhřešením* (2001, česky 2004) a *Svobodou* (2010, česky 2013), které překonaly milion prodaných kusů. V této souvislosti se dokonce mluví o velkém propadu trhu s romány v USA, který prý prodeje Franzenových knih ilustrují. U nás si ovšem Franzen hledá místo jen stěží, o čemž svědčí i fakt, že každý z jeho tří velkých románů v češtině vydal jiný nakladatel (Ikar, Argo a nyní Kniha Zlín). Všechny tři prózy patří k těm rozsáhlejší, přibližně pětisetstránkovým, a zároveň překladatelsky náročnějším. Sám autor tvrdí, že kratší romány zkrátka psát neumí, protože musí dát svým postavám dostatek prostoru. V případě *Purity* si přitom o prostor říká postav hned několik, přičemž každá vypráví svůj vlastní příběh.

Utéct práci na hovno

Dosavadních pět Franzenových próz, z nichž první dvě na své české vydání zatím čekají, se dá zařadit do subžánru velkých amerických románů v tradici Philipa Rotha nebo Johna Updikea a všechny zachycují dysfunkční rodinu na pozadí společnosti přetvářky. Hlavní hrdinka *Purity*, tedy Purity Tylerová nebo také Pip, vyrůstá s matkou, otce nikdy nepoznala a její matka si dává záležet, aby se na tom nic nezměnilo. Pip však po setkání s otcem touží.

Její důvody jsou především materiální: potřebuje splatit studentskou půjčku, aby mohla začít žít vlastní život. Nechce ho totiž trávit v zaměstnání, která nemají žádný smysl a jež antropolog David Graeber nazval „bullshit jobs“. Přesně taková je totiž její činnost ve firmě, která po telefonu nabízí lidem „čistší“ elektrickou energii. I proto se nadšeně pusťte do práce pro denverské investigativní noviny, kde nastoupí jako řešeršérka zkušené novinářky. V tu chvíli už je ale součástí vyšší hry, do níž autor čtenáře postupně zasvěcuje a s níž souvisí jak její pátrání po otci, tak nečekané setkání s whistleblowerem Andreasem Wolfem.

Wolf v příběhu vystupuje jako jakýsi ostrilenejší konkurent Edwarda Snowdena, jako vedoucí organizace odhalující různá tajemství mocných korporací. Franzen v této postavě zužitkoval svou znalost německého prostředí a studium na Svobodné univerzitě v Berlíně. Wolf je totiž neposlušným synem prominentního komunisty z východního Německa, který si však před pádem režimu ušpiní ruce a pak se díky „směšné“ situaci, připomínající zápletky románů Milana Kundery, stane mluvčím disentu. Zdánlivě nezištný bojovník za pravdu se ve Franzenově podání proměňuje v sebestředného požitkáře, který je pro budování vlastní slávy schopen udělat víceméně cokoliv. Důležitou roli hraje Wolfovo setkání s americkým novinářem, který mu později začne být na obtíž, protože je jedním z mála lidí obeznámených s tajemstvím, které by Wolfa mohlo zničit.

Román jako esej

Franzen vytváří v *Purity* poměrně složitou síť vztahů, přičemž náhodná setkání střídají ta pečlivě naplánovaná, nebo dokonce konspiračně vykonstruovaná. Čistota z názvu knihy se postupně ukazuje být především maskou, za níž jednotlivé postavy schovávají svou špínu a selhání – snad s jedinou výjimkou, kterou je Purity Tylerová, se svými banálními problémy téměř nevinná hračka v rukou mocnějších.

Franzenův investigativní román je naléhavější než předchozí ekologicky laděná *Svoboda*, které však škodila především obrovská očekávání po *Rozhřešení*. Franzen se opět pokusil nahlédnout na velké problémy, s nimiž se musí současná civilizace vypořádat, a zároveň upozornit na to, že za vším stojí jen lidé se svými malichernými starostmi. Románu při sledování osudů jednotlivých postav nechybí napětí, dojde dokonce i na úkladnou vraždu. Autor však svůj text pojímá zároveň jako esej o stavu dnešní (nejen americké) společnosti. Eseje ostatně píše Franzen pravidelně pro The New Yorker a díky své znalosti němčiny přeložil a okomentoval i několik statí Karla Krause. Bylo by určité přínosné, kdyby byla do češtiny přeložena právě jeho esejistika. Letos by měla v angličtině vyjít v dalším souboru. Zároveň autor oznámil, že píše svůj šestý román – a prý i poslední.

Jonathan Franzen: *Purity*. Přeložila Lucie Mikolajková. Kniha Zlín, Praha 2017, 547 stran.

Postencyklopedický zlomek

Tlumeně přízračný Herbář Petra Borkovce

Nová sbírka Petra Borkovce se z originální perspektivy vyrovnává se světem, v němž každý chce psát a mluvit, ale nikdo nechce naslouchat a rozumět. V Herbáři k čemusi horšímu se setkávají verše klasiků s názvy brouků a jmény pornohvězd a básník nám v roli tvůrce poetiky dokazuje, že nás neustále zrazuje vlastní jazyk.

MARTIN LUKÁŠ

Herbář k čemusi horšímu Petra Borkovce doplňuje a zároveň překonává okruh básnických sbírek, které v posledních letech tu poplašeně, tu smířeně vypovídaly o tom, že se přirozený jazyk kříží s jazyky sociálních sítí, výkonných orgánů, veřejných institucí či marketingových strategií. Ponurou konfrontací s nevyhnutelným vývojem společnosti autor „vyrovnává“ pohledem do minulosti, kde kupodivu po vší slávě tlejí ostatky náhle nesrozumitelných textů. Těm, kteří by se tvářili v tvář nepřehledné současnosti rádi opásali hodnotami nesmrtelnými, nabízí jiné čtení literární tradice. Připomíná, že odkaz předků žije zase jen péčí potomků, a že čím snazší je v novodobém zmatení jazyků cokoliv napsat a říct, tím tenčí je vůle si rozumět. Může být, že závratné ticho regálů nacpaných knihami působí na současníka právě tak děsivě jako bzukot klimatizovaných serveroven. *Herbář k čemusi horšímu* je tu jako klíč k určování odlesků a skvrn na povrchu beztvaré hmoty, do níž se zhroutila kdysi pyšná stavba hierarchizované kultury. Představte si zkrátka, jak se všechna ta slova, co se jich lidstvo za staletí navyslovovalo, vrací splachovacími hajzly Západu zpátky k nám, a zkuste ten bordel pochopit.

Pominout slova

Jestliže se pro některé současné básníky stal malým objevem žargon generace Z nebo

rytmické zaříkávání rozkládající slova na zvuky, mají pro Borkovce srovnatelný význam botanická a zoologická názvosloví, genologické systémy, versologický aparát, lexikografický zápis či pohádkové syžety, nikoli však jako nástroje pořádání ohromné sumy vědění (rozuměj textů, těch napsaných i nenapsaných), nýbrž jako vlastní předmět básnické reflexe. Je lhotejné, jaké téma si Borkovec zvolí, stále ukazuje na nepřekročitelný logocentrismus naší zkušenosti se světem. A třebaže v jedné básni cituje Šmilauerovu premisu „Dějiny slov nelze odtrhovat od dějin věcí“, princip dějinnosti okatě popírá a furiantsky

předvádí, jak nás jazyk jakožto společná paměť vytrvale zrazuje.

Sbírka navenek skutečně připomíná herbář a také abecedně seřazené básně se podobají výkladovým heslům, ale velkolepého nároku encyklopedistů popsat svět v úplnosti, a tím jej opanovat, se Borkovec vzdává. I když mu melancholická touha mít stále co objevovat není úplně cizí, nutkavou potřebu člověka prošmejdít i nejzazší kouty skutečnosti pouze mimuje. Chápe se všeho, co je po ruce, od veršů klasiků přes jména brouků nebo pornohvězd po dojemně debilní inzeráty seznamek, a zásadně přitom nerozlišuje. Tak se stane,

že na straně 76 čteme Erbenovu Polednici. Na první pohled to působí jako rozpustilá hra s nůžkami a domácí knihovnou, ve skutečnosti se tu autorovi podařil dáblský kousek, jehož účinek dává tušit, kam směřovaly jeho představy o „čemsi horším“ z titulu sbírky. Moci čist Polednici jako výraz pochybnosti o smysluplnosti slovesného umění, a dokonce jazykového sdělení, to je konsternující zážitek. Ještě strašlivější je zjištění, že tlumená přízračnost *Herbáře* je přímo z tohoto světa, ze světa, který navzdory všemu trvá za okny našich ložnic, fabrik a kancelí. Mohou-li se pominout lidé, proč by se nemohla pominout slova...

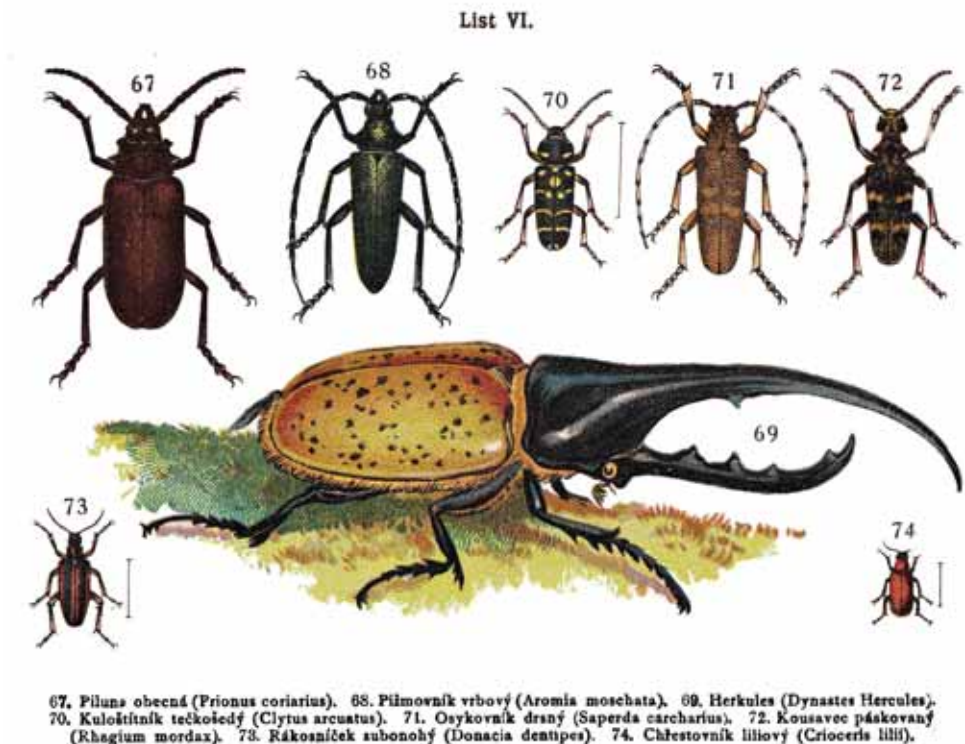
Diktáty z roku 33

„Voli se rozesílají v plechových krabicích,/ psi se posílají v pletených koších./ Jestřábi se dávají do obchodů v krabicích/ plechových nebo v balíčcích staniolových./ Žáci a sešity se dovážejí v pytlích./ Vlasy se posílají v zašitých koších./ Pole a lesy se dostávají do obchodu/ v pletencích. Hosté se k nám dovážejí/ v dřevěných krabicích. Koroptve se posílají/ do světa v lahvič neprodyšně uzavřených./ Svaly se dostávají do prodeje v homolích./ Lenivostí tupěji síly./ Ryby mají silné rohy./ Pomeranče štěkají na voly./ Čaj krouží nad lesy./ Káva a rýže položily sešity na lavici/ a psaly úkoly. Brzy mu zešedivěly/ švestky. Za cibulí jsou fíky. Čínská tuš/ sedí za stoly. V létě se sklání/ zažloutlé minerálky k zemi./ V zimě pobíhá cukr holými/ poli a skrývá se před zašitými koši./ Lenivosti tupěji síly.“

V *Herbáři k čemusi horšímu* Borkovec důmyslně rozkryl instrumentální povahu jazyka, jemuž jsme od počátku – v užitečné, ale zrádné víře, že mluvíme, a tedy víme – vydání napospas. Fakt, že to dokázal udělat, aniž by se postupujícímu krachu lidství a jeho kultury cynicky vysmál, svědčí o jeho lidskosti.

Autor je kritik.

Petr Borkovec: Herbář k čemusi horšímu. Fra, Praha 2018, 120 stran.



Borkovec se chápe všeho, co je po ruce, od veršů klasiků přes jména brouků nebo pornohvězd po inzeráty seznamek

literární zápisník

Léto na náměstí

JAN ŠTOLBA

Škoda, že Petr Hruška položil svou funkci v porotě Státní ceny. Jeho rozhořčení nad novou vládou trestně stíhaného premiéra chápu, nesouhlasím ale s tím vyklízením pozic. Vždyť vláda není stát, stát není jen vláda. Porota mohla proti vládě oficiálně vystoupit, projevit svůj názor, ale zároveň fungovat dál, být v nesouhlasu vůči vládnoucí garnituře. Ta cena není vlády! Takhle se pomalu vytváří dojem, že nějaké područené vztahy panují tam, kde ve skutečnosti neexistují. Neexistují, že? A porota měla, vlastně pořád má, bohužel už bez Petra Hrušky, šanci to prokázat.

Ale kdoví, proč člověk dělá, co dělá. Rád bych Petra podpořil. Protestní zabouchnutí dveří však až moc sugeruje vznikání „nové totality“, údajně prosakující do všech vrstev. Ve skutečnosti se však žádná totalita nekoná, přes všechny nepřijemné a varovné signály. Vadí vzestup vlivu komunistů? Ale vždyť oni fungují v parlamentu a ovlivňují politiku už třetí dekádu. Vážně je jejich podpora Babišově vládě (ovšem neúčast v ní) přelomová? Babiš má z voleb větší, i pohrobka bolševické KSČ lidé stále volí – v tom je problém. A ještě o kousek větší problém je, že Babišovi

jako alternativa dýchá na záda protievropská, národovecká, měšťácká ODS s Václavem Klausem mladším... Krutá ironie.

Já jsem naopak vsunul svou botu mezi dveře doby razantně a nesmlouvavě – a rovnou na náměstí v Liberci. Básník Josef Straka není defétista, naopak je to vytrvalec, neúnavně a bez mediálních ovací organizující básnická čtení a literární pořady nejen ve strašnickém Domě čtení (není ta knihovna taky státní podnik, nereprezentuje tento stát, čili to, co jsme?), ale i na výtoňském rezavém vraku Avoid Gallery a vůbec všemožně po Čechách. Pepa Straka má prsty i v mém libereckém extempore. A rovnou říkám, že to byl jeden z mých nejpodivuhodnějších, nejsilnějších autorsko-muzikantských zážitků.

Postavil jsem se tedy na holé pódium, ne snad docela vprostřed nádherného náměstí, ale skoro. Naproti pódii, za kašnou s kameným Neptunem, stojí stánek s koktejly a zmrzlinou a kolem něj se rozkládá nefalšovaná chorvatská pláž. Bílý písek září v podvečerním slunci. Hraje si tam pár dětí, opodál na plážovém pololehátku pololeží muž s doutníkem. Na náměstí je přívětivě živo. Obloha bez mráčku, impozantní radnice se svou filigránsky vytrčenou věží tyčí se v slunci, jako by měla úderem sedmé odstartovat do meziplanetárního prostoru. Ale neodstartuje. Místo toho jsem tu já, sám na pódii se saxofonem a několika sbírkami, z nichž budu číst. Mám na to hodinu.

Z nedalekého knihkupectví Martina Fryče, které se na akci Léto na náměstí podílí, přinesli pár lavic a rozestavili je před pódii. Pondělky jsou věnovány písčím hudebníkům.

Vystoupila tu už písničkářka a spisovatelka Hana Lundiaková, hrál básník Martin Trdla a jeho „křovinojazz“, grupa Sklad by Walda, objeví se Milan Urza s kapelou První hoře a Michal Bystrov. Lavice přinesené z knihkupectví hned zabrala cikánská děcka, chorvatská pláž je netáhne. Asi mají jiný smysl pro realitu. Když jsem se chystal vylézt na pódium, přistoupil ke mně malý vyholený romský kluk a upřel na mě tvrdě zkoumavé oči: „Kdo bude dneska hrát, pane? Vy, pane? Pan Bendík nepřijede?“ Přisvědčil jsem, budu hrát. „A tady bude nějaká kapela, pane?“ Ne, jen já sám. Hoch hleděl podezřívavě, ale taky dychtivě. Chtěl by se bavit a klást další dotazy, ale já se teď musím soustředit na poeticko-improvizační seppuku, jež tady v příštích minutách hodlám spáchat.

Bude-li některý literární historik kdy pátrat po tom, zda v naší poezii někdo reflektoval postavu masového vraha Jeffreyho Dahmera, tak hlásím, že já. Právě úryvky tohoto staršího textu jsem se rozhodl číst, z nějakého teď už mně neznámého důvodu. Ne že by rozvolněná báseň-próza byla přímo o vrahovi, ale jsou tam citace z rozhovoru s jeho matkou, celé to prazvláštně proplétá s jinými dojmy... Text mi přišel jako dobrá volba pro otevřené severské náměstí. Teď je ovšem, hochu, pozdě vekslovat s „dramaturgií“. Z reprobeden zní podkres, co jsem si naštěstí vzal s sebou, abych nebyl docela nahý v trní. Naše staré nahrávky s Alanem Vitoušem. A nejlepší je vrhnout se do věci hlava nehlava.

„Uklíží vězeňskou tělocvičnu... Píše na vypůjčeném psacím stroji... Náraz proudů jeden v druhém...“ nese se libereckým

náměstím. Slova střídá totálně free improvizace, plus bubny z podkresu. Saxofon se rozléhá, pak zase hlas. Lidé pod stříškami kavárniček se snaží lokalizovat jeho původ, ale jen chvíli, pak si dál povídají. „Milosrdné, v sobě setrvalé stopy... Tolik jsem se bál... Ale nemohl jsem přestat...“ Dvě dívky, co také prve vyhlížely pana Bendíka, spustily pod pódii své kreace. Zkrátka čti a hraj, co to dá, žádná demise, nenech si nic vzít... Kolem náměstí bloumá muž s doutníkem a kudlou za pasem. Dva páry rukou zatleskají. Tobě ta slova dávají smysl, tak se na nic neohlížej... Lidé chodí sem a tam, dívky se všelijak kroutí, poslední slunce svítí. Případám si jako mimozemšťan, pokoušející se přednést korzujícím domorodcům jakousi naprosto nezdařenou intergalaktickou proklamaci. Kdoví proč člověk píše, co píše. „Syn zůstává synem, matka matkou už jen do určitého data...“ zní náměstím. Pod pódii procházející kluků lakonicky doplňuje: „... a piča zůstane piča...“.

Když jsem po hodině troubení a mluvení docela vyždímaný slezl z pódia, odchytil mě holohlavý hošík, co měl předtím tolik otázek: „A pane, a teda můžete mi něco zahrát?“

Před půlnocí jsem se na impozantní náměstí ještě jednou vrátil. Tentokrát bylo úplně vymetené, ani živáčka. Neptunův sumec dál chrlil vodu do kašny. Chorvatský písek se temně bělal. Uprostřed náměstí trčel opuštěný skateboard, tu a tam osamělý chodec, prošel-li kolem, metr dva se jakoby svezl. Pozice jsme udrželi. Je škoda nechat se o něco jen tak obrát.

Autor je hudebník, básník a literární kritik.

Zbyl čas už jen na literaturu

S Dragem Jančarem o katarzní síle románu

V češtině vyšla další próza Draga Jančara, patrně nejvýznamnějšího současného slovinského spisovatele a uznávaného intelektuála. Román Dnes v noci jsem ji viděl představil na letošním Světě knihy. Mluvili jsme nejen o této próze, ale i o povaze hrdinství, jugoslávské identitě či o úskalích soužití s vlastními krajany v malé zemi uprostřed velkého světa.

KAMIL VALŠÍK

O Veronice Zarnikové, hlavní hrdince románu Dnes v noci jsem ji viděl, vyprávějí výhradně ostatní. Co vás k tomuto nápadu přivedlo? Dal vám tento přístup větší vypravěčskou svobodu? Základ románu je reálný. Když jsem si v jednom historickém časopise přečetl svědectví o meziválečném životě a událostech na zámku Strmol, velice mě to zasáhlo, v mysli mi vytanula řada otázek a já hned věděl, že o tom napíšu, že budu muset. Chtěl jsem se ale vyhnout rekonstrukci událostí a psychologizování. Proto jsem se rozhodl pro pět příběhů, které jsou jakýmsi poemami v próze a v nichž vypravěči hovoří o Veronice a také o sobě. A máte pravdu, právě to mi dalo větší vypravěčskou svobodu.

V několika vašich románech je hlavní hrdinkou žena. Umožňuje vám to sdělit něco jiného, než kdyby byl hlavním hrdinou muž?

Jistě. V románu Kateřina, páv a jezuita vystupuje důstojník, který usiluje o vojenskou slávu, což se mu nepodaří, a potom jezuita, který hledá boha a nenajde ho v církevní instituci, spíše v lásce k ženě. A Kateřina hledá a svým způsobem také najde skutečný smysl života. Podobně v románu Dnes v noci jsem ji viděl narazíme na okupační armádu, partyzány, ale i na neobyčejnou, svobodnou ženu, která uprostřed politického a historického chaosu chce žít sama podle sebe – a právě to čekáme od života a je to mocnější než velké ideje, které se často mění ve svůj opak, v nesmyslné násilí.

Váš román není oslavou hrdinství. Sama Veronika válku ostentativně

přijetí se v tomto kontextu vaše kniha dočkala ve Slovinsku?

Ze začátku to bylo velice bouřlivé, pak ale převládla literární a také etická interpretace. I potomci partyzánů pochopili, že nejde o černobílý obraz historie, jaký jsme znali doposud, ale o lidi s jejich nejistotami a mýlkami. O souběh politických okolností a osobních pohnutek, vášní, žárlivosti, zrad a záměn jako v rečné tragédii.

V románu ovšem chybí katarze.

Nikdy jsem skutečně nevěřil, že literatura může měnit svět. Ale díky tomuto románu se něco takového, alespoň v morálním smyslu, stalo. Román obrátil pozornost ke skutečné tragédii rodiny Hribarových. Teď na jejich zámku visí pamětní deska a prezident republiky se přeživším členům rodiny jménem státu omluvil, že museli tak dlouho čekat na spravedlnost. Byli soudně rehabilitováni a zbaveni obžaloby a odsouzení za kolaboraci s okupanty, o němž rozhodl partyzánský polní soud, vrátili jim zabavený majetek i důstojnost, pozůstatky zavražděných našli a pohřbili. Zástupce rodiny prohlásil, že mohou odpustit, ale nemohou zapomenout. Na můj návrh byl na pamětní desku vytesán verš slovinského básníka Josipa Murna Aleksandrova: „Dlouhá je, dlouhá zimní noc.“ Veronika a její muž zmizeli během zimní noci, a ta trvala sedmdesát let. Román svým způsobem sehrál katarzní úlohu Antigonie, která chce pohřbít svého bratra.

Mám pocit, že v devadesátých letech trochu opadl zájem o téma druhé světové války, kdežto v novém tisíciletí se zase vrací. Co může být příčinou?



Drago Jančar. Foto delo.si

ignoruje. Prostě se pokouší „jen žít normálně“, což je také motiv z eseje Krátká zpráva z dlouho obléhaného města, který jste napsal v devadesátých letech po návštěvě obléhaného Sarajeva. Je toto civilní téma tváří v tvář válce stejně důležité jako téma hrdinství?

Kolik bylo hrdinů? A ti, kteří jimi byli, se mnohdy v těch strašných podmínkách měnili ze vznešených bojovníků za svou velkou věc ve zvířata, která bojují o přežití. Většina lidí chtěla žít v klidu, ale v naší zemi to nebylo možné. Ve Slovinsku jsme měli německou, italskou a maďarskou okupaci, partyzánský odboj, domácí protikomunistické vojsko a občanskou válku. Neexistuje ulice ve městě nebo horská vesnice, kam by kruté události nedosáhly. A o tom hovoří můj román – nedalo se žít normálně.

V bývalé Jugoslávii psali Titovi komunističtí partyzáni jako vítězové války historii a jejich zločiny se zamlčovaly. Jakého

v kapitalismu.“ A v jakém: v pořádně divokém, který mnoho lidí zanechal v osamění a ztracené. Přesto se ale domnívám, že, řečeno s Churchillem, demokracie je možná nejhorší systém, ale žádný lepší nemáme. A také život v samostatném a evropském Slovinsku není ideální, ale je asi nejlepší, jaký nás mohl potkat.

Vždycky jste byl velkým zastáncem samostatnosti Slovinska a významně jste přispěl k jeho osamostatnění. Cítil jste se někdy jako jugoslávský spisovatel?

Nebyl jsem vždycky zastáncem osamostatnění Slovinska. V osmdesátých letech jsme přemýšleli o přeměně Jugoslávie v demokratický konfederativní stát. Kvůli dutým hlavám generálů a lidí v jugoslávském stranickém vedení však nebylo něco takového možné. Jugoslávie se nerozpadla jen kvůli nacionalismům a kulturním a ekonomickým rozdílům, ale především kvůli diktatuře. Vládnoucí moc nechápal, že přišel čas na změny.

Vidíte nějaké paralely mezi nadnárodní identitou jugoslávskou a nadnárodní identitou evropskou?

Nevidím. Jugoslávie byla demokratická země pouze několik let po první světové válce. Roku 1929 byla zavedena královská diktatura a po roce 1945 komunistická. Na začátku velmi tvrdá, potom mnohem jemnější, stali jsme se světu nejotevřenější komunistickou zemí, ale pořád pod vládou jedné strany. A obě diktatury razily ve všech oblastech unitární jugoslávskou ideu. Jugoslávii jsem měl rád, její různorodost a kulturní rozdíly mě těšily, Jugoslávie byla velká a krásná, ale jugoslávská idea byla vnucená a často násilná. To je paradox, který jsme nedokázali překonat. Takový je můj pohled na věc. Leckdo má ovšem jiný názor – obzvlášť ti, na které nejvíce dopadla válka. Evropská identita je každopádně něco úplně jiného. Nevylučuje, ale přijímá rozdíly, politické a kulturní. Evropská identita neznamena zřeknutí se české nebo slovenské identity. Kdo si o dnešní Evropě myslí něco špatného, ať se zeptá, jaká připadá těm, kteří si tak strašně přejí, aby se stali její součástí a aby žili tak, jak se žije v Evropě.

Narodil jste se v Mariboru, druhém největším slovinském městě, kde před válkou sídlilo velké množství Němců. Ti za druhé světové války vyhnali své slovinské spoluobčany, kdežto po druhé světové válce byli sami vyhnáni. U nás v Sudetech je ještě dnes patrné, že vyhnání německého obyvatelstva způsobilo obrovské škody. Byla poválečná situace v Mariboru podobná?

V mém románu In ljubezen tudi [A láska také] najdete na tuto otázku několik odpovědí. Po první světové válce zůstala v Mariboru silná německá menšina, která ve třicátých letech začala koketovat s nacismem. Když tam Němci roku 1941 napochodovali, byli nadšeně přijati. Ale na rozdíl od Sudet byli mariborští Němci ve skutečnosti německy hovořící Rakušané a mnozí z nich, včetně některých Slovinců, si mysleli, že se vrací staré dobré Rakousko. Místo toho přišlo gestapo, vystěhování slovinské inteligence a duchovních, popravy. Po válce došlo k novému teroru, a to i mezi Slovinci. Ze současného evropského pohledu viděno by samozřejmě bylo lepší, kdybychom žili i nadále společně, ale to se dnes snadno řekne.

Momentálně se zabýváte především beletrií – přestal jste psát politické eseje. Není ale právě teď potřeba rozhodně se vyjádřit k tomu, co se v Evropě a ve světě děje?

Přemýšlením a „rozhodným vyjadřováním“ na téma, co se děje u nás, v Evropě a ve světě, jsem v životě ztratil už příliš mnoho času. Mně zbyl čas už jen na literaturu.

Drago Jančar (nar. 1948) je slovinský prozaik, dramatik a esejista. U nás mu vyšly například romány Galejnik (1978, česky 1990), Chtíč chtíc nechtíc (1993, česky 1999), Kateřina, páv a jezuita (2000, česky 2003), dále povídkové soubory Pohled anděla (česky 1995) a Přízrak z Rovenské (česky 2003) nebo eseje Brioni (2002, česky 2005). Za román Dnes v noci jsem ji viděl (2010, česky 2018) obdržel nejvýznamnější slovinskou literární cenu Kresnik a cenu Prix du Meilleur Livre étranger za nejlepší cizojazyčnou knihu přeloženou do francouzštiny.

Jen tak si žít

Příběh z doby, kdy tma halila svět



Ksenija Hribarová, která se stala předobrazem románové Veroniky Zarnikové, a její domácí mazlíček. Foto archiv VUF

Román slovinského spisovatele Draga Jančara *Dnes v noci jsem ji viděl* se vrací k událostem druhé světové války. V zasněžené krajině záhadně zmizí žena, jejíž krutý osud se ani po letech zcela neobjasní. Skrze vyprávění těch, jejichž životy prošla, se dotýkáme tajemství její smrti, ale i témat hrdinství či věrohodnosti dějin psaných vítězi.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Román Draga Jančara *Dnes v noci jsem ji viděl* (To noc sem jo videl, 2010) otevírá motto z Andersena: „... naše vymyšlené příběhy, vytvořené ze skutečnosti...“. Život Veroniky Zarnikové, tajemné ženy, kolem jejíhož záhadného zmizení se děj točí, může v některých okamžicích – a zvláště v některých kulisách slovinské krajiny – připomínat pohádku, ale už od počátku je zřejmé, že vyprávění spíše k tragédii. A je to tím zřejmější, čím více historických reálií identifikujeme.

Vypravěčský kvintet

V zasněžené lednové noci roku 1944 odvedou Veroniku i s jejím manželem neznámí muži neznámo kam. Pět vypravěčů v různých časech, situacích a s odlišnou mírou zainteresovanosti či odstupu se pokouší rekonstruovat nejen události osudné zimní noci, ale i portrét Veroniky a roli, jakou sehrála v jejich životě. Bezprostředně po konci války vzpomínají Veroničin milenc – někdejší velitel jízdní rotý srbského královského vojska –, její zoufalá a nemohoucí matka a německý lékař, který býval za války častým hostem na podgorském zámku Zarnikových. S odstupem mnoha let pak bývalá hospodyně Zarnikových a vysloužilý titovský partyzán.

Strídání vypravěčské perspektivy patří k poměrně oblíbeným narativním strategiím. Jančar však nekomponuje žádný sofistikovany kvintet po způsobu Lawrence Durrella. Vyprávění navíc selhává i jako mozaika, v níž by postupně jednotliví vypravěči spolehlivě sestavovali celkový obraz. Může se sice zdát,

že společně skládají jednotlivé fragmenty událostí, ale většinou se osvětlí jen nepodstatné detaily nebo se potvrdí vcelku předvídatelná fakta. To hlavní – co se stalo s Veronikou – zůstává neobjasněné. Každý z vypravěčů jako by se v něčem mýlil, setrval v sebeklamu (sebedojeti či sebeobhajobě) a ve výsledku zůstával mimo příběh hlavní hrdinky.

Ve mně se usadila smrt

Přes různost perspektiv ale mají všichni vypravěči něco společného – vzpomínají v okamžiku debaklu a zmaru. Stevan už dávno není nejlepším jezdcem a nejdisciplinovanějším důstojníkem královského vojska, „dědicem srbského vítězství“, ale zoufalcem z „vojska bez státu“. Naštvaný na exilového krále, který celou válku prokorzoval v londýnských parcích, sleduje v zajateckém táboře svou tvář: „Sleduji svůj obličej v zrcadle a vím, že nic už není, není Veronika, není král, není Jugoslávie, svět se rozpadl na kusy jako to popraskané zrcadlo, z něhož na mě hledí kusy mého neoholeného obličje.“ Když vidí své šediny a díry po vypadlých zubech, vrací se k nejkrásnějšímu dnům života, stráveným se ženou, která ho po sedmi letech navštívila ve snu. Veroničina matka, pološílená a zoufalá stařena, svou nezvěstnou dceru vyhlíží z okna několik měsíců a mluví s mrtvým manželem. Dobu, kdy se s ním zasnoubila, vnímá jako reálnější než titovskou přítomnost.

Dva roky po válce přinutí naléhavý dopis vzpomínat i německého lékaře Horsta. Stejně jako Stevan zírá do zrcadla na zestárlou tvář a vybavuje si přitom válečné hrůzy, jichž byl svědkem. Tupě pozoruje, jak obnovují německé domovy: „Budovy rostou z rozvalin, život se probouzí a jde dál, co se stalo, stalo se, co pohřbily bomby a rakety, je pohřbené (...) Já jsem nebožtíkem už teď, protože nechci vzpomínat (...) Všude se probouzí život, ve mně se usadila smrt.“ Hospodyně Zarnikových po letech zavítá coby turistka na podgorský zámek, toho času muzeum, a vnoučatům donekonečna vykládá pohádku, jak se tu kdysi krásně žilo, jedlo stříbrnými příbory a hrálo na klavír. Spořádaný a solidní život v Titově Jugoslávii jako by zastřel vzpomínku na dramatické válečné události, zůstává pouze to, co lze idealizovat. A co idealizovat nejde,

může se zjemnit rétorikou historického přeshlapu. V domovech důchodců tak revmatičtí partyzáni vzpomínají, jak kdysi pobíhali po horách a kosili Němce, četníky, ustašovce a další kolaboranty, a brblají nad novými časy.

Stejně tak Ivan Jeranek, pátý z vypravěčů. Ani tento člen partyzánského oddílu, jenž odvedl, mučil a zřejmě bestiálním způsobem popravil manžele Zarnikovy jako válečné kolaboranty, ačkoli prokazatelně stáli na druhé straně, nemůže podat spolehlivé svědectví, protože rozhodující okamžiky vlastně prospal, aby „se to stalo bez něj“. A stejně nejednoznačný zůstává životní příběh osudové ženy Veroniky. Čím více jejích portrétů z vyprávění vyvstává, tím více se rozpijejí jasné kontury její identity. Pro jedny je Veronika svěhlavou rebelkou, která na lublaňském korzu venčí svého aligátora, vášnivou ženou, jež utíká za svým milencem a překračuje dobré mravy, pro jiné milující dcerou či naivkou s hlavou oblacích, pro další odvážnou pilotkou, zachránkyní slabých, laskavou zámecskou paní, pokornou manželkou, rozpustilou koketou nebo německou děvkou.

Oběti bez ideálů

Klíč k jejímu složitému (nebo problematickému) charakteru zdánlivě nabízí Horst, který přemýšlí, zda její smrt nemohlo zapříčinit jejich přátelství: „Žijeme v době, kdy jsou vážení pouze lidé, živí nebo mrtví, kteří byli připraveni bojovat, dokonce se obětovat pro společné ideje. Tak přemýšlejí vítězové a poražení. Nikdo si nevází lidí, kteří chtějí jen žít (...) a i když se já můžu počítat mezi ty, kteří bojovali, ačkoli byli poraženi, chtěl jsem ve skutečnosti jen žít. Veronika chtěla jen žít v souladu se sebou, a chtěla jen rozumět sobě a lidem okolo.“ Nemluví ale Horst spíše o sobě? Veronika je totiž – jako každá oběť – zbavena řeči, promlouvají za ni jiní.

Jančar ve svém románu podniká exkurs do složitých okamžiků slovinské (jugoslávské) historie (a historiografie) a uvažuje o podstatě hrdinství. I hrdinové se nakonec stávají poraženými: „Všichni jsme padli poraženi až na dno, se svými vlajkami a koňmi, přísahami a děly, ctí a kulomety.“ Konfrontace osobního svědectví a ptačí perspektivy válečného reportéra ukazuje, jak moc se oficiální vyprávění o hrdinství mýlí. A autentické líčení zase ztrácí originalitu – každý popisuje krvavou pěnu u úst či mrtvá těla v bahně a při holení dumá o neznámé tváři. Z vítězů, „kteří píší dějiny“, se stávají nepotřební starci podléhající chorobám. A Veronika se stala obětí, ačkoli se neobětovala pro žádné ideály. Co to tedy znamená „jen žít“? Jak žít v době, která není k životu?

Nad slovinskou krajinou tentokrát nepadají andělé jako v jiných Jančarových prózách. Zůstává melancholickým krajem, ale bez ironické hravosti, jakou známe například z románu *Čtič čtíc nechtíc* (1993, česky 1999). Vyprávění chybí také barokní a magickorealistická opulentnost *Kateřiny, páva a jezuitů* (2000, česky 2003). Fragmentární vyprávění svědků, již nepodávají svědectví, a pamětníků, kteří nechtějí vzpomínat, i mlčení zemřelých či poražených, kteří chtěli jen žít, neposkytuje prostor pro košaté digrese. Namísto spektakulárnosti čeká čtenáře téměř banální retrospektiva, vyhlížení na katarzi, která nepřichází. Veroničiny oblíbené verše, které se několikrát vracejí, pak zdánlivě monotónní kvintet proměňují v elegii. A některé z nich dávají další smysl titulu románu: „V hodině soumraku přijď,/ když tma svět halí a halí,// v hodině soumraku přijď,/ jsem-li ti jen trochu milý.// V hodině soumraku přijď,/ jen v hodiině soumraku,/ v hodině odpuštění...“

Drago Jančar: *Dnes v noci jsem ji viděl*. Přeložil Kamil Valšík. Plus, Praha 2018, 216 stran.

ANTIKVÁRNÍ REPUKCE

Satirou formovat dějiny

JAKUB VANÍČEK

*Je to zvláštní paradox: když se v roce 1967 psalo o smrti Ilji Erenburga, vytyčila se linie, na jejíž jedné straně údajně stojí Erenburg „zastalinský“, ten, jež Goebbels nazýval „nejzaangažovanějším protiněmeckým válečným žhářem“, a proti němu pak Erenburg „protistalinský“, Erenburg mírotvůrce. Dělicí mezí byl jeho román *Tání*, v němž se naplno ukázalo to, co Mukařovský velmi opatrně obešel tvrzením, že Erenburg neústupně trval „na právu zůstat sám sebou a mít o věcech vlastní mínění“. Co ovšem takové dělení přehlíží, a v tom spočívá onen paradox, je Erenburgova tvůrčí perioda následující po Říjnové revoluci. Sem spadají Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita (a jeho žáků) (1922), *Trust D. E. Historie zkázy Evropy* (1923) nebo *Janem Zábranou přeložený Bouřlivý život Lazika Rojtšvance* (1928) – ten také tuto tvůrčí etapu uzavírá, poté, co jej Bucharin označil za literární zvratek. Už tehdy možná mohlo Erenburgovi, trpícímu občas duchem orákula, dojít, že jeho nejlepší prózy jednou pohřbí s tělem stalinského impéria.*

Erenburg se na dlouhý čas stal kronikářem, kritikem, po smrti také „spolutvůrcem“ svého století. Poslední označení je, myslím, vcelku trefné. Není úplně od věci přiznat Erenburgovu *Trustu D. E. performativní potenciál*, který bylo zpětně snadné považovat za jakýsi literární předobraz skutečných dějin Evropy. V jeho centru stojí, respektive neustále někam utíká bláznivý americký miliardář Jens Boot, nešťastník, který jednoho dne pochopí, že „Evropa je stará a ohyzdná, že je ji možno milovat jenom potmě, neotevírat přitom oči a nedotýkat se prsty její hrubé, svraskalé kůže“. „Jens Boot totiž nebyl filosof ani politik, ani nepsal knihy o soumraku starého světa a nezasedal na kongresech kominterny.“ Svůj miliardářský komplex se rozhodl vyřešit plánem, jehož radikalita tehdejší sovětské kritice vyrazila dech: Evropa musí být zničena, její města rozvrácena a obyvatelé zahubeni. Spolu se 147 cestujícími, vládnoucími kapitálem 12 miliard dolarů, Boot nastoupí na parník *Mauretánia* a rozjede se vstříc své bizarní ideji. To, co následuje, není žádná stranická agitka ani souhrn základních pouček leninismu. Naopak, všechno tento ideologický podklad je na Bootově cestě kompromitován pozoruhodnou imaginativní metodou vršení surrealisticko-expresionistických obrazů zkázy; takový, který z přiběhu o staré Evropě a nových časech udělají pořádnou taškařinu.

Erenburg v této tvůrčí fázi ještě musel moc dobře vědět, že má-li bojovat proti moci kapitálu, musí si nejprve ideálního kapitalistu vytvořit. Dále: musí ho obdarovat zbraněmi hromadného ničení, zahrnout ho tím nejdivočejším luxusem – a až poté vše obrátit naruby, abychom tu měli zvrhlého hérao, který se vrhne do života, jediným podpisem se vzdá majetku a vyrazí do světa s odhodláním ničitele opovrhujícího lidmi, majetkem a nakonec i sebou samým. „Jens Boot vytáhl z kapsy malé zrcátko a zadíval se na něj. Neuviděl však svou obvyklou tvář, do červena ošlehanou všemi větry světa. Hleděl na něho sádrový ovál. „Umírám,“ pomyslel si. „Co se stane s trustem? Ale vždyť je to jedno...“

Lehkomyšlná anihilace světa, jejímž spouštěčem bylo milostné ztroskotání Jense Boota, ozvučila dobu velkolepých očekávání. Jak veliký byl najednou Svaz socialistických republik a jak uboze proti němu působily parníky amerických milionářů! *Trust D. E. je psán dle dikta „máme vše, co si představíme“, v jazyce výsměchu a pod tlakem bouřlivé imaginativní hry s obrazy. Psaní revoluční praxe – jen tak lze rozumět údajnému Erenburgovu podílů na tvorbě 20. století. Komunisté jistě svěmu autorovi dobře porozuměli, protože si ale nechali vnutit rozpor „zastalinský“ versus „protistalinský“, přehlédli, že v tomto duchu psal Erenburg úplně jiné romány, než byl věčně omílaný Pád Paříže.*

Ilja Erenburg: *Trust D. E. Historie zkázy Evropy*. Přeložila Marcela Pittermannová. Mladá fronta, Praha 1966, 136 stran.

Lovec žánrových čarodějnic

Folk horror ve filmu

Termín folk horror je dnes spojován s řadou filmů, ale i televizních inscenací nebo hudebních projektů. U jeho zdroje ale stojí tři britské filmové horory z přelomu šedesátých a sedmdesátých let, označované za „nesvatou trojici folk hororu“.

ANTONÍN TESAŘ

Sousloví „folk horror“ se dá najít v recenzi na výstavu Henryho Fuseliho ze sedmdesátých let minulého století nebo v článku o ilustrátorce Beverly Brodské z roku 1982. Když pak v roce 2003 režisér Piers Haggard v rozhovoru pro hororový časopis Fangoria prohlásil, že jeho film *The Blood on Satan's Claw* (Krev na Satanově spáru, 1971) není žádný brak, ale „folk horror“, tedy snímek plný „temné poetičnosti“, který používá „venkov jako symbol nebo vizuální prvek“ a vypráví „příběh o lidech podléhajících pověrám ohledně života v lesích“, nejspíš ho ani nenapadlo, že zakládá nový filmový žánr. Mnohem jasnější představu o tomto fenoménu měl filmový scenárista a herec Mark Gatiss ve druhé epizodě své dokumentární minisérie *A History of Horror* (Dějiny hororu, 2010). „Následující roky přinesly úpadek britského hororu, který se ukázal jako nezvratný,“ říká ve svém komentáři. „Ale došlo k fascinujícímu poslednímu rozkvětu. V pozdních šedesátých letech se nová generace britských režisérů vyhýbala gotickým klišé tím, že se ještě více vzdálila modernímu světu. Najdeme zde volný soubor filmů, kterým můžeme říkat folk horory. Sdílejí posedlost britskou krajinou, jejím folklorem a pověrami.“

Excesy sadistické brutality

Gatiss také pozdějším kronikářům folk hororu poprvé představil jeho kánon. Uvádí celkem tři britské snímky z období mezi lety 1968 a 1973, pro něž se později mezi publicisty pišícími o folk hororu ustálilo označení „nesvatá trojice“. Pokud bychom se na tyto filmy podívali z hlediska serióznější filmové historie, zjistili bychom, že ve skutečnosti netvořily žádný pevně provázaný produkční cyklus ani vědomý estetický proud. Všechny tři jsou součástí širšího proudu britských nízkorozpočtových historických hororů s prvky exploitation.

Nejstarší z folkhororové „nesvaté trojice“ je *Lovec čarodějnic* (The Witchfinder General, 1968) tehdy čtyřladvacetiletého Michaela Reevea, který zemřel devět měsíců po premiéře filmu na předávkování alkoholem a barbituráty. Film patří do série exploitation snímků o sadistických procesech církevních představitelů s čarodějnicemi. Koprodukovala ho americká společnost American International Pictures (AIP), proslulá především spoluprací s režisérem a producentem Rogerem Cormanem, který pro ni v šedesátých letech natočil mimo jiné i úspěšnou sérii adaptací povídek Edgara Alana Poea. Hlavní roli prospěchářského církevního hodnostáře a „lovce čarodějnic“ Matthewa Hopkinse ve filmu přitom ztvárnil americký herec Vincent Price, který byl hlavní hvězdou Cormanovy poeovské série.

Reeves a jeho producenti při natáčení experimentovali s explicitním násilím a nahotou, tedy prvky, které se v šedesátých letech stávaly stále častější atrakcí populárních filmů, ale zároveň vyvolávaly pobouření veřejnosti (a tím pádem poutaly pozornost publicistů) a často také zásahy cenzury. Při premiérovém uvedení ve Velké Británii musel být snímek zkrácen o celé dvě minuty kvůli „excesům sadistické brutality“ v některých scénách a britský tisk nešetřil pohoršenými reakcemi kritiků a intelektuálů.

Satanova kůže

Skandální snímek měl mimořádný divácký úspěch v několika státech a stál u zrodu cyklu historických hororů, z nichž některé se natáčely i ve Velké Británii. Konkrétně to byla dvojice filmů režiséra Gordona Hesslera, poeovská adaptace *The Oblong Box* (Podlouhlá bedna, 1969) a čarodějnický snímek *Cry of the Banshee* (Pláč bánší, 1970), obojí natočené v koprodukcii AIP a s Vincentem Pricem v hlavní roli. Ani jeden z filmů ovšem Gatiss do folk hororu nepočítá. Naopak do nesvatého triptychu řadí film, který s Reevesovou klasikou souvisí jen velmi volně. Tvůrci *Blood on Satan's Claw* občas zmiňují *Lovec čarodějnic* jako mlhavou inspiraci, nicméně příběh o působení temného pohanského kultu

vyšetřovat zmizení místní dívky a šokovaně zjišťuje, že tamní obyvatelé uctívají pohanské keltské bohy. Ani tento titul ve své době neměl výraznější divácký úspěch, ale během sedmdesátých let se z něj stalo dílo uctívané filmovými kritiky a nakonec opakovaně prohlášené za klasiku hororového žánru.

Folkhororový řetěz

Adam Scovell, autor zatím nejobsáhlejší a nejpropracovanější monografie na dané téma *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange* (Folk horror. Hodiny strašné a věci podivné, 2017), si je plně vědom toho, že Gatiss zanechal historikům filmového hororu spíš obtížný rébus než srozumitelně formulovaný subžánr. Něco jiného je prohlásit nějakou

verze *Rituálu* (před vznikem režiséřského sestřihu) začíná záběry hlavního hrdiny přelétajícího nad skotským venkovem. Pohanská vesnička z filmu se nachází na ostrůvku Summerisle a už její pozice mimo pevninu podporuje dojem izolovanosti. Pohanský kult se v závěru manifestuje v rituálu, který má vyvrcholit lidskou obětí, jíž se stane právě inspektor Howie. *Lovec čarodějnic* se na první pohled z tohoto vzorce vymyká, protože se odehrává na několika místech, mezi nimiž postavy cestují. Podle Scovella ale krajina venkovského Norfolku vyvolává dojem odloučení a krutosti Matthewa Hopkinse se vždycky odbývají v malých vesničkách odříznutých od civilizačních center. Vyvrcholením filmu je pak série brutálních tortur a vražd ve jménu křesťanství.



Rituál vychází z pohanských náboženství. Foto National General Pictures

na anglickém venkově je mnohem poetičtější, okultnější a plíživější než Reevesův film. Dílo v režii televizního a divadelního režiséra Piersa Haggarda uvedla do americké distribuce také AIP, která dokonce vytvořila jeho dnešní titul (v Británii se film původně promítal pod méně krvelačným názvem *Satan's Skin*, tedy Satanova kůže). Snímek ve své době prošel kiny téměř bez povšimnutí a dodnes není zdaleka tak známý jako ostatní dvě díla folkhororové trojice.

Nejznámějším z triptychu je *Rituál* (The Wicker Man, 1973) Robina Hardyho. V tomto případě *Lovec čarodějnic* patrně nebyl velkou inspirací. Režisér se hlásí spíš ke slavnému britskému studiu Hammer a jeho gotickým hororům. Ostatně jednu z hlavních rolí hraje hvězda Hammeru Christopher Lee. Samotní tvůrci, konkrétně Hardy a scenárista Anthony Shaffer, prezentují *Rituál* jako projekt nadšenců, kteří chtěli natočit originální horor vycházející z pohanských náboženství a vystavěný na motivu oběti. Hlavní inspirací fiktivního pohanského kultu ve filmu přitom byla studie Jamese George Frazera *Zlatá ratolest* (1890, česky 1977), která je dnes vědecky zdiskreditovaná, ale měla nesmírný vliv na umění a myšlení 20. století. Policejní inspektor a pedantský křesťan Neil Howie ve filmu vyrazí na zapadlý skotský ostrůvek

trojici snímků za kánon nově ustaveného žánru a něco jiného vysvětlit, co přesně v těchto filmech nový žánr vlastně zakládá. Scovellem zkonstruovaný „folkhororový řetěz“, spojující společné znaky filmové trojice, takové vysvětlení nabízí, ovšem s plným vědomím toho, že jde jen o jedno z mnoha spojení, která lze mezi díly prohlašovanými za folk horror vést.

Prvním článkem řetězu je důraz na krajinu. Všechny zakládající folkhororové filmy se natáčely v exteriérech a na lokacích, nikoli ve studiu. Krajina v nich zároveň tvoří silný estetický vizuální prvek. V samotném vyprávění pak obvykle izoluje postavy na odlehlém místě, stranou od zbytku civilizace. Tato izolace představuje druhý článek. Izolovaná komunita si buduje vlastní zvrácenou morálku nebo náboženský systém včetně rituálů a důsledkem je třetí článek řetězu, jímž je manifestace vycházející z těchto systémů. Může jít o vyvolání nadpřirozené bytosti, posednutí, obětování nebo jinou událost obvykle vedoucí k násilí či smrti.

Všechny tři snímky nesvaté trojice začínají záběry krajiny. *Blood on Satan's Claw* otevírá záběry na venkovského farmáře, který na svém pozemku vyorá tajuplnou monstrózní lebku. Ve vesnici se následně zformuje démonický kult a na závěr dojde ke zjevení nadpřirozeného monstra, které je zdrojem zla. Původní

Scovellův řetěz lze aplikovat i na několik novějších filmů, které jsou k folk hororu přirazovány. V britském hororovém filmu *Pohanský rituál* (Wake Wood, 2011) se manželský pár vyrovnávající se s tragickou smrtí dítěte přestěhuje na venkov a zjistí, že místní znají prastarý rituál, který dokáže přivést mrtvé zpět k životu. *Pole v Anglii* (A Field in England, 2013) Bena Wheatleyho pojednává o skupině dezertérů a dalších podivných existencí z doby anglické občanské války, kteří hledají poklad na jednom anglickém poli a přitom zkonsumují halucinogenní houby. V *The Borderlands* (Hranice, 2013) se trojice paranormálních vyšetřovatelů vyslaných Vatikánem vydává zkoumat údajné nadpřirozené události ve znovuotevřeném kostele na venkově v Devonu. Americká *Čarodějnice* (The Witch, 2015) se odehrává na farmě puritánské rodiny uprostřed americké divočiny, kde v okolních lesích možná sídlí čarodějnice. I pro nové folkhororové filmy ale platí, že jsou to projekty vznikající relativně nezávisle na sobě a spojované dohromady jen vůlí publicistů a fanoušků hledat v nich společné znaky. Pozoruhodnější než hledání těchto znaků je ale následování cest, které se ustavením folkhororového žánru otevírají. Scovelloy toulky fantaskní krajinou strašidelného britského venkova určitě patří k těm nejinspirativnějším.

Výstraha zvědavcům

Procházky televizním folk hororem

Teoretik folk horroru Adam Scovell do tohoto žánru zařazuje i britské televizní produkce ze sedmdesátých let. Seriály pro teenagery o prokletých menhirech nebo duchařské příběhy podle M. R. Jamese tvoří alternativní krajinu k filmovým folk hororům.

ANTONÍN TESAR

Unikavost pojmu, který je něčím víc než pouhým filmovým žánrem, dobře vystihuje úvodní odstavec textu Adama Scovella *The Folk Horror Chain* (Folkhororový řetěz, 2014): „Folk horror je zvláštní mediální formát. Vyvolává v nás touhu po svém definování a po vytvoření kánonu, ale zároveň jde o subžánr, který je inherentně intuitivní, zvláště když vezmeme v potaz různé shodné rysy ve filmech, televizních inscenacích, beletrii a dalších médiích. Tato podivná kombinace zjevně sdílených tematických a estetických linií a subjektivních, jakoby z kolektivní paměti vycházejících vzpomínek možná vysvětluje, proč tak dlouho trvalo definovat, jaké vlastně jsou určující znaky folk horroru.“ Takzvaný folkhororový řetěz, který Scovell představuje ve svém článku, této podivné multimediální nálepce o moc přesnější definici nedává. Předkládá před nás jen několik společných znaků některých filmů, které se k folk horroru řadí. Ze všech médií, která patří do folkhorového diskursu, je přitom právě televize tím, jež minimálně v britských divácích probouzí nejvíce zasutých přízračných vzpomínek – především na duchařské příběhy a strašidelné seriály, které dnešní fanoušci a teoretici folk horroru sledovali jako děti.

Děti kamenů

Sám Scovell se britským televizním inscenacím, zejména těm ze sedmdesátých let, věnuje velmi podrobně. S folk hororem podle něj nejvíce souzní tři proudy sedmdesátkové produkce britských stanic: fantastické seriály pro mládež, adaptace duchařských povídek spisovatele M. R. Jamese a některé celovečerní inscenace. Asi nejčastěji se ale vrací k seriálu *The Owl Service* (Soví servis, 1969–1970), který napsal spisovatel Alan Garner podle vlastního fantasy románu. Seriál vypráví o třech teenagerech trávících se svými rodiči léto na venkově. Jeden z chlapců a jedna dívka se stali novopečenými sourozenci, protože jeden z jejich rodičů si právě vzal rodiče druhého z nich. Další chlapec je synem jejich služebné. Během výletu se kolem nich dějí podivné události, které souvisejí s místní lidovou pověstí o milostném trojúhelníku končícím vraždou.

Ukazuje se, že hrdinům je souzeno prožít stejný příběh, o němž vypráví legenda, a že totéž už o generaci dříve potkalo i několik místních obyvatel. Garnerův seriál funguje jako působivé romantické drama a má i silný sociální podtext. Zároveň je to ale neobyčejně originální hra s fantaskními motivy. Lidová legenda se promítá do všední dobové reality, magickými vlastnostmi mohou být nadány i ty nejobyčejnější předměty (třeba titulní kuchyňský servis s obrazy sov) a prostředí britského venkova dodává příběhu atmosféru neurčitého bezčasí.

Druhý ikonicky folkhororový seriál *Children of the Stones* (Děti kamenů, 1977) představuje o dost klasičtější hororové vyprávění. Jeho tvůrcům Jeremymu Burnhamovi a Trevoru Rayovi se nicméně podařilo vytvořit pozoruhodný příběh o vztahu člověka k prastarým přírodním silám, pocházejícím z kosmu i z pozemské krajiny. Dětskému hrdinovi i jeho otci, kteří jsou lapeni v malé vesničce obklopené desítkami menhirů, pomáhají při odhalování tajemství místních podivinských obyvatel jak folklorní legendy, tak astronomie a další vědecké disciplíny. Také nápaditá hra s cykličností, završená vynikající pointou, dělá z *Children of the Stones* zvláštní syntézu mytologických prvků a moderní každodennosti.

Kopec pověr

Na dialogu mýtů a modernity jsou ostatně postaveny i dvě klíčové celovečerní folkhororové inscenace. Autorem jedné z nich je tvůrce *The Owl Service* Alan Garner. *Red Shift* (Rudý zlom, 1978) se odehrává ve třech různých časových rovinách – ve 20. století, v době anglické občanské války a za časů římského osídlování Británie. Vyprávění přeskakuje mezi jednotlivými liniemi a nachází mezi nimi řadu paralel. Všechny tři příběhy se zároveň vztahují k tajemnému kopci Mow Cop, k němuž se váže řada pověr.

Ještě experimentálněji je pojatý televizní film *Penda's Fen* (Pendin močál, 1974) Alana Clarka a Davida Rudkina. Směs reálných a fantazijních scén líčí dospívání farářova syna Stephena, jehož mladické nejistoty jsou osou úvahových pasáží týkajících se politiky, víry,

umění, krajiny nebo vztahu křesťanské Británie k jejím pohanským kořenům. *Penda's Fen* je bezpochyby nejintelektuálnější z televizních i filmových folkhororových děl a dobře se na tento snímek aplikujte kategorie psychogeografie, protože se výrazně zabývá krajinou, její historií a pamětí, která se k ní váže.

Krajina naplněná historií

Série televizních adaptací duchařských povídek M. R. Jamese začala inscenací Jonathana Millera *Hvizdni a já příběhnu* (Whistle and I'll Come to You, 1968). Miller nepojal svůj čerobílý film jako klasický horor, ale spíš jako úvahu nad majestátem racionality tváří v tvář tajuplným událostem, které se vzpírají rozumu. Další adaptace Jamese vznikaly v sedmdesátých letech v rámci povídkového cyklu BBC *A Ghost Story for Christmas* (Vánoční duchařský příběh, 1971–1978). Všechny se natáčely v lokacích britského venkova a krajina v nich hraje přinejmenším dekorativní úlohu. Nejvíce s folk hororem souzní film *A Warning to the Curious* (Výstraha zvědavcům, 1972), ve kterém se amatérský archeolog vydává hledat bájnou korunu, jež má podle legendy chránit Britské ostrovy před invazí cizích vojsk. Snímek je plný záběrů osamělých toulek hlavního hrdiny krajinou a také příběh se vztahuje k folkloru, který přežívá v odlehklých oblastech moderního světa.

Autoři píšící o folk horroru v televizi naneštěstí opomíjejí jeden z posledních filmů cyklu, *Stigma* (1977), který nevznikl podle literární předlohy a nemá u diváků ani kritiky příliš dobrou pověst. Je to nicméně pozoruhodný pokus o propojení motivů typických pro folk horor s prvky body horroru. Příběh ženy, které po vyvrácení starého menhiru začne zpod kůže prosakovat krev, spojuje hrůzu z tajemných vlastností krajiny s děsem z neméně záhadných dispozic těla.

Soubor britských televizních folk hororů přináší výrazně jiné motivy spojené s folklorní hrůzou než filmové příspěvky k tomuto žánru. Televizní filmy a seriály svým divákům neustále připomínaly, že krajina, kterou obývají, je naplněná historií, jež čas od času ukáže zvědavcům nedbajícím na výstrahy svou nadpřirozenou moc.



Starobylé menhiry vězní hrdiny seriálu *Children of the Stones*. Foto BBC

Kdo vyvolává duchy Albionu?

Jedním z trendů v současné nezávislé britské hudbě je pro mnohé překvapivý návrat k folklorní inspiraci a krajíně jakožto symbolu a archetypu. Hudebníci se znovu inspirují učením okultisty Aleistera Crowleyho, sledují folkhororové filmy a přemýšlejí o psychogeografii venkova.

JIŘÍ ŠPIČÁK

S bohyní Babalon, známou také pod jmény Šarlatová žena nebo Matka ohavnosti, se potýkal už kytarista Led Zeppelin Jimmy Page. Jako součást nábožensko-filosofického směru Thelema ji na začátku 20. století přivedl k životu anglický okultista a mág Aleister Crowley, jehož učení Page na přelomu šedesátých a sedmdesátých let hltal plnými doušky. Někdy doslova – během magických rituálů inspirovaných Crowleyem prý britští předchůdci metalu hromadně popíjeli krev. Oblíbená konspirační teorie dokonce říká, že za smrt bubeníka Led Zeppelin Johna Bonhama, který se roku 1980 udusil zvratky po zkonsumování přílišného množství vodky, může ve skutečnosti kletba Aleistera Crowleyho.

Pro Jimmyho Page byl Crowley nicméně ztělesněním volnosti, a to volnosti daleko velkorysejší, než jakou jsme si později zvykli spojovat s hnutím hippies. Crowleyho následovníci měli na mysli především morální svobodu. „Aleistera Crowleyho považuji za zneuznaného génia 20. století,“ říkal Jimmy Page, který dokonce jednu dobu přebýval v bývalém Crowleyho domě blízko skotského jezera Loch Ness. „Jeho cílem bylo osvobození jednotlivce jako celistvé entity. Všechna zločinnost, duševní poruchy a násilí vyvěrají z omezení, kterým je člověk v dnešní době vystaven.“ To ostatně shrnuje i základní příkazání Crowleyho náboženského systému Thelema: „Konání tvé vůle je veškerým zákonem.“ Kdo ale dohlíží na vůli jednotlivce?

Crowley se v popkultuře přelomu šedesátých a sedmdesátých let v různých podobách zjevoval jako neodbytný duch: pózuje spolu s Marxem a Stockhausenem na obalu konceptuální desky The Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), jeho socha zdobí obálku kompilace *13* (1970) od The Doors, obdivoval ho i Mick Jagger. Jeho popularita dosáhla takové úrovně, že se nakonec změnil ve vyprázdněný symbol.

Návrat Rudé bohyně

Více než sto let po definování náboženského systému Thelema a téměř čtyřicet let po smrti bubeníka Led Zeppelin teď ale Crowley zažívá další návrat – a to opět skrze svoji bohyni Babalon. Tu jako Rudou bohyni na aktuální desce *Red Goddess (Of This Men*

Shall Know Nothing) (2018) uctívá anglická dvojice z Leedsu pojmenovaná Hawthonn. Duo vycházející z experimentálního podhoubí současného ostrovního undergroundu si Babalon zvolilo jako symbol plodnosti – Rudá bohyně bývá ostatně často zaměňována se samotnou Matkou zemí. Hudba kapely Hawthonn přitom do klasického tématu vnáší emancipační prvky – jednotlivé skladby, které jsou často kombinací šepotavého zaklínacího zpěvu, terénních nahrávek, spirituálních elektronických ploch a klasických lidových nástrojů, tematizují menstruační v metafoře povodně, hysterii jako silnou emoci a moc ženy jakožto bytosti, bez které neexistuje žádný život, a tedy ani žádný muž. Jeden z populárních sloganů na feministických demonstracích hlásá: „Jsme dcery čarodějnic, které se vám nepodařilo upálit.“ Hawthonn znějí, jako by se tyto dcery rozhodly čerpat energii ze skal a stromů jen pomocí zvuku. Přestože sonický arzenál dvojice má často téměř hypnotické účinky a umí i zastrašit, Hawthonn svoji sílu nezneužívají. Pouze popisují fakt, který je zřejmý od začátku věků: že totiž ze všech bytostí je nejodolnější žena.

Teoretik Adam Scovell definuje folk horor jako žánr živý tenzí mezi moderním městským prostředím a rurální krajinou, která v sobě sice na první pohled ukrývá konzervativní hodnoty, při podrobnějším ohledání je ale často nositelkou progresivních myšlenek. Hawthonn jsou přitom s leitmotivem krajiny pevně spjatí. Mluví o tom ostatně i zpěvačka Layla Legard, která kromě akordeonu a harmonia občas hrává i na liščí lebku. „Společně s Philem oba neustále prožíváme hodně živé a mystické propojení s krajinou. Náš vztah se světem, který obýváme na fyzické i imaginární úrovni, je naprosto zásadní nejen pro naši tvorbu, ale i pro náš osobní život,“ vysvětluje zpěvačka v rozhovoru pro revue Folk Horror Revival. „Nehlásíme se k žádným tradicím. Pro nás je daleko důležitější krajina a všichni její někdejší obyvatelé. Právě krajinu v naší hudbě znovu interpretujeme a dáváme jí nové významy.“ Hawthonn jsou v něčem podobní dětským hrdinům knihy *The Owl Service* (Soví servis, 1967) anglického spisovatele Alana Garnera – před očima

i pod nohama se jim vynořují dávno zapomenuté momenty, kterým svou hudbou musí dát nový smysl.

Krajina a otázky

Pro Hawthonn je krajina prostorem, který nabývá konkrétní podoby až s použitím autentických terénních nahrávek zakomponovaných do skladeb dvojice. Pro skladatele, básníka a zakladatele nezávislého nakladatelství Corbel Stone Press Richarda Skeltona je oproti tomu krajina neodmyslitelnou součástí veškerého přemýšlení o tvorbě – je jedním z vrcholů pomyslného trojúhelníku, jehož další vrcholy tvoří osobní introspekce a partnerská láska. Skeltonovi v roce 2004 zemřela manželka a hudba se pro něj stala jediným způsobem, jak vyjádřit a zároveň udusit svůj žal. Od začátku mu přitom bylo jasné, že pokud má intimní vztah k manželce alespoň částečně kompenzovat, musí se upnout k něčemu, co svým významem člověka dalece přesahuje – tedy ke krajíně a přírodě. Svou táhlou instrumentální hudbou, inspirovanou spirituálními meditacemi Arvo Pärta i drženými tóny Pauline Oliveros, propletl s přírodou a severoanglickou krajinou téměř fatalistickým způsobem. Svě strunné a smyčcové nástroje zakopával do měkké hlíny poblíž vřesovišť a nechával jejich dřevo splynout s hlinou tak, aby byl jejich zvuk už navždy ovlivněný přítomností všech tvorů, kteří se kdy tímto krajem procházeli. „Když nás něco bolí,“ cituje ve své knize *To the River* (K řece, 2011) současná anglická spisovatelka Olivia Laing polského básníka Czesława Miłosze, „vracíme se na břehy řek.“ Skelton se vrací k Hadriánovu valu, který už téměř dva tisíce let odděluje Skotsko od původní římské Británie.

U zakopávání nástrojů ale nezůstává. V krajině s nimi po jejich vysvobození z hliněných hrobů rovnou i natáčejí, a často se tak musí vypořádávat s různými přirozenými zvuky okolí. Ze švitoření ptáků, drobného šumění potoka nebo vzdáleného bečení ovcí zkouší jako renesanční alchymista destilovat podstatu prostoru do zvukové matérie. Pro magazín Rhytmplex popsal svůj vztah ke krajíně jednoduše: „Když jsem procházel osobními změnami a otřesy, upnul jsem se ke krajíně



Layla Legard kromě akordeonu a harmonia občas hrává i na liščí lebku. Foto David Metcalfe

Folk horror v současném britském hudebním undergroundu



Shirley Collins ve videoklipu k písni Death And the Lady

jako k něčemu, co je větší a důležitější než já. Potřeboval jsem se někde ukotvit. Krajina zodpověděla spoustu mých otázek, ještě víc mi jich ale položila. Krajina toho na oplátku žádá hodně: člověk ztratí lásku, rodinné vazby, vzpomínky, sám sebe. Je v tom určitá úleva a zároveň i děs.“

Zdá se, že Skelton s děsivou a zároveň osvo- bozující krajinou nechce zůstat sám. Společně se svými nahrávkami tak posluchačům posílá větvičky, listy nebo obálky z místa, kde album vzniklo – patrně proto, aby se každý mohl napojit na konkrétní místo krajiny podobně intenzivně jako on. „Když na svůj nástroj položím malý kamínek, kus kůry nebo ptačí peříčko, dojde k určité výměně. Kus krajiny se stane součástí hudebního nástroje a hudební nástroj se stane kusem krajiny.“

Občas se musím vrátit

„Mohla bych to poslouchat věčně, ale dostává mě to do úplně jiného světa. A občas se přece

jenom musím vrátit.“ Těmito slovy anglická experimentální houslistka Laura Cannell, která občas hraje také na dvojitou flétnu, nedávno popsala své dojmy z poslechu islandského ansámblu pro středověkou hudbu Sequentia. Zároveň ho označila za jednu z hlavních inspirací pro vlastní tvorbu. Středověká hudba je ostatně východiskem veškeré produkce jejího nezávislého labelu Brawl Records a je i důležitým motivem velké části současného britského undergroundu – písně staré stovky let opрашуje folková legenda Shirley Collins, ještě hlouběji do minulosti pak míří třeba světbytný písničkář z Newcastlu Richard Dawson (viz A2 č. 20/2017). Skotský folkový zpěvák Alasdair Roberts, který při posledním evropském turné předskakoval Joanně Newsom, letos ve spolupráci s klavíristou Davidem McGuinessem a producentkou Amble Skuse připravil elektronické aktualizace starých lidových písní a podobnou cestou spojování avantgardy a folku se vydala třeba i dvojice

Anna & Elizabeth na jímavém albu *The Invisible Comes to Us* (2018).

Laura Cannell ale kromě folklorní tradice hledá inspiraci i v přírodě, podobně jako Richard Skelton. Ve sloupku napsaném pro blog Caught by the River popsala vznik jedné ze svých skladeb následovně: „Seděla jsem ve svém domě a otevřenými dveřmi jsem poslouchala kakofonii zvuků přicházejících ze zahrady. Slyšela jsem zpěv vrabčáků, špačků i drozdů a udělala jsem to, co dělali skladatelé po staletí. Snažila jsem se na ty zvuky odpovědět. Ten ptačí zpěv jsem si natočila a snažila se pak podle něj improvizovat na flétnu. Bylo to podobné, jako když si milenci v lidových písních předávají vzkazy pomocí ptactva a jeho zpěvu. Jen naopak.“

Zvuk zimního kostela

Teoretik Adam Scovell ovšem nemluví jen o rozporu mezi vesnickou krajinou a urbánním chaosem, zmiňuje také rozkol mezi

ateismem a náboženstvím, pohanstvím a křesťanstvím. Právě k tomuto motivu se Laura Cannell vztahuje na svém čerstvém albu *Reckonings* (2018), které natočila ve spolupráci se svým manželem a dlouholetým spoluhráčem Andréem Bosmanem. Šestice improvizovaných skladeb postupně vznikala v prostorách středověkého kostela svatého Ondřeje v Norfolku. Dvojice se na místě nikdy dlouho nezdržovala, nahrávání hrubého materiálu pro jednu skladbu trvalo vždy maximálně půl hodiny. Zato se ale hudebníci na místo vraceli v průběhu všech částí dne a všech ročních období. „Akustika některých kostelů jenom zesiluje zvuk,“ komentovala to Laura Cannel v rozhovoru pro Folk Radio, „na tom není nic krásného ani magického. Jiné ale krásné a magické jsou. Nejradši mám kamenné kostely, ve kterých není moc lavic. Může být nepříjemné hrát v nich v zimě, ale věřte mi, že to zní úplně jinak než během horkého léta.“

V klasickém folkhororovém filmu *The Wicker Man* (Rituál, 1973) však kostely neexistují – všechny obřady a rituály se odehrávají na víceméně všedních místech: v ložnicích obyvatel ostrova Summerisle, na trávníku před hospodou, ve škole, u ohniště, na okraji útesu. Prostupují každodenním životem s podobnou samozřejmostí, s jakou prostupuje anglická krajina tvorbu Laury Cannell, která k tomu říká: „Nikdy jsem se nesnažila dostat krajinu do své hudby. Prostě se jenom objevuje ve všem, co dělám.“ A to je nakonec asi ta nejpádnější odpověď na pátrání po roli folkhororové estetiky v současné britské hudbě.

Estetické prvky, které se poprvé dostaly do mainstreamu díky Led Zeppelin, nikdy zcela nevymizely – používali je Black Sabbath, Kate Bush, Radiohead, Pulp nebo Boards of Canada. Důležitější než vizuální kánon žánru a fascinace lebkami, rituály, ohněm, lidovou hudbou a pohanstvím je přitom vztah ke krajině a k historii, již v sobě nese každá brázda v poli, každý shluk stromů na úpatí kopce nebo břeh sebemenší říčky. Hudebníků a hudebnic, kteří se snaží svůj vztah k rodné zemi formulovat a kteří tak činí s pořádnou dávkou osobního vkladu, je v současné Británii stále víc. Zdá se, že čím víc je země ohrožená xenofobií vyvěrající z brexitu, tím důležitější je pro mnohé umělce zaujmout ke svému domovu jasný postoj a vyjádřit své hluboké propojení s jeho osudem.

hudební zápisník

Shirley Collins: návrat královny anglického folku

JIŘÍ ŠPIČÁK

Na kamenitém pobřeží stojí postava v kostýmu z pavího peří, v ruce drží hůl se zvířecí lebkou obestřenou listím. Po dálnici, na jejímž místě dřív bývala jedna z tepen římského silničního systému, proudí stovky aut. Z úkrytu uprostřed klasů pozorujeme obelisk, za nímž zapadá slámově žluté podzimní slunce. Objeví se krátký záběr na kamennou hlavu Zeleného muže, který v mytologii symbolizuje obrození a znovuzrození. A pak už jenom divoce praskající oheň udržovaný skupinou námořníků s trojzubci. Mezi nimi na proutěném křesle sedí osmdesátiletá žena s živými očima. Nic nedělá, jenom pozoruje.

Všechny tyto obrazy by se klidně mohly ocitnout v leckterém z filmů obrozené folkhororové vlny. Proud obrazů ale ve skutečnosti vyvěrá z příběhu, který se obejde i bez okultních rituálů a démonů. Dokument Roba Curryho a Tima Pesteru *The Ballad of Shirley Collins* (2018), z něž výše zmíněné záběry pocházejí, sleduje životní osudy a tvůrčí peripetie dnes třiaosmdesátileté anglické písničkářky. Přestože Collins aktuálněžívá možná nejdůležitější období své kariéry, ve filmu její osud evokuje spíše vzdálený archetyp. Jeden z nejklaštějších motivů anglické lidové hudby představuje vypravěče, který se „jednoho májového jitra“ vydá na cestu a po nějaké době potká Smrt. Mohl by ale klidně potkat Shirley Collins. Ta se totiž celý život věnovala lidové hudbě s takovým zanícením a láskou, až začala sama připomínat postavu lidové mytologie.

Se svým postavením ústřední osobnosti anglického folku se zpěvačka nesmiřuje lehce. Od počátku kariéry v padesátých letech totiž sama sebe vnímala jen jako prostředníka, který má dar interpretovat hudbu vzešlou ze společné práce mnoha generací. „Zpívat anglickou lidovou hudbu je pro mě stejně důležité jako procházky po krajině Sussexu, odkud

pocházím a kde stále cítím kroky našich předků,“ vysvětlovala před třemi lety v rozhovoru pro deník Guardian. „Když zpívám, je to stejné. Jako by vedle mě stáli všichni dávno mrtví lidé, kteří zpívali své písně, a tím je pro nás uchovali živé. Písně jsou dějinami společnosti. A jejich krása a síla je nezpochybnitelná.“

Collins v padesátých letech přispěla k tomu, že anglická lidová hudba pronikla z polí na koncertní pódia, na konci dekády podnikla s Alanem Lomaxem, sběratelem amerického folku, cestu po jižních státech USA, kde společně zaznamenávali autentické bluesové písně, a později začala propojovat magický svět folkloru s vlnou britské psychedelie. Na konci sedmdesátých let nastal v životě Shirley Collins zlom: po psychickém šoku způsobeném rozpadem manželství ztratila schopnost zpívat. Z obdivované královny lidové hudby se najednou stala osamělá úřednice na poště.

Nelehké, téměř čtyři dekády dlouhé období strávené v ústraní písničkářka popisuje ve své autobiografii *All in the Downs* (Vše mezi kopci, 2018). Živým, poetickým a zároveň úsporným jazykem vypráví nejen o životě emancipované ženy v thatcherovské Británii, ale také tematizuje úlohu hudby, krajiny a obecně přírody v každodenním bytí. Shirley Collins má

blízko k folkhororovým motivům: ráda mluví o lesích, v nichž prý potkávala duchy římských vojáků, a vzpomíná i na okamžik, kdy jí před očima zničehonic zmizelo malé jehně. Odkrývá ale i témata, která jsou naprosto klíčová pro současnou Británii. Jak milovat svou zemi a nenechat se přitom semlít xenofobií a slepou adorací všeho anglického?

Po dlouhých letech přemlouvání, především ze strany svého přítele Davida Tibeta, lídra kultovní skupiny Current 93, vydala Collins v roce 2016 nové album, nazvané *Lodestar*. Jeho poslání vystihují hned první verše úvodní písně Awake Awake, které vyzývají Anglii, aby povstala a modlila se, protože se blíží hrůzostrašné dny a čas zúčtování. Píseň vznikla v 16. století jako reakce na londýnské zemětřesení, které zničilo část katedrál svatého Pavla, ale politická situace kolem brexitu její vyznění silně aktualizovala. Skladbu, potažmo celé album můžeme chápat jako důkaz, že lidé se během staletí zas tolik nezměnili, a lidová hudba tak může rezonovat v každé době. A těžko bychom ve 20. století, ale i v současnosti našli mnoho osobností, které do jejich dějin promluvíly výraznějším hlasem než Shirley Collins.

Autor je hudební dramaturg Radia Wave.

ČASOPIS PRO MODERNÍ CINEFILY

CINEPUR**ČÍSLO
117**

CARLOS REYGADAS

SOUČASNÝ CHILSKÝ FILM

LATINSKOAMERICKÝ FILM POHLEDEM JEHO REŽISÉRŮ

ROZHOVOR LEOS CARAX

SERIÁLY PRO MILENIÁLY

ATLANTA

**cine
latino**OBJEDNÁVKY NA: CINEPUR.CZ/SHOPWWW.CINEPUR.CZ**PREDPLATNE NA****@KAPITAL-NOVINY.SK****kapitál****angažovaný kritický mesačník**

Nasledující číslo vyjde 8. augusta 2018 s témou Súčasně Rusko

básně**BÁSNE SK/CZ 2018
8. ROČNÍK ČESKO-SLOVENSKÉJ
BÁSNIČKÉ SÚŤAŽE.****Prihláste sa do 31.8.2018
na adrese basne.literarnyklub.sk**

Olej každé perly

Sophie a její fluidní debut

Debutové album Sophie jako by od posluchačů vyžadovalo novou citlivost, a nejen tu hudební. Producentka a hudebnice, jejíž genderová identita byla donedávna poněkud enigmatická, konstruuje ve svém futuristickém popu jakousi fluidní, queer subjektivitu. Ta je stejnou měrou okouzlující, jemná i monstrózní.

FRANTIŠEK FORMÁNEK



Sophie. Foto fanart.tv

Nedávno jsem kvůli zpevnění zádových svalů začal používat cvičební gumu. Fascinuje mě, jak se ten jemný latexový proužek natahuje a zase smršťuje, jako by se z něho s každým nepatrným pohybem stával zcela nový, unikátní objekt. Kdybych měl pro tuto akci najít zvukový ekvivalent, určitě bych ho hledal v tvorbě losangeleské producentky a hudebnice Sophie, které právě vyšlo debutové album s názvem *Oil of Every Pearl's Un-Insid*es.

Přijímám tě

Sophie, která spolupracovala například s Madonnou, Vincem Staplesem nebo Charlie XCX, je známá tím, že nepoužívá sampl y a všechny zvuky s výjimkou zpěvu získává ze syntezátoru Elektron Monomachine. Pomocí různých metod zvukové syntézy je ovšem následně upravuje tak, že často znějí právě jako sampl y nebo jako živé nástroje. Na novém albu je příkladem třeba „kytarové“ sólo v písni Infatuation nebo zběsilé zvířecí zaúpění v singlu Ponyboy, které evokuje něco mezi roztomilým poníkem a rozzuřeným slonem. V rozhovoru pro Rádio Wave hudebnice řekla, že ji zajímá možnost transformace určitého zvuku v něco zcela jiného – z perkuse v melodii a z melodie ve vokál. Její tvůrčí metoda zároveň ilustruje, jakým způsobem vnímá sebe samu i okolní svět.

Název alba *Oil of Every Pearl's Un-Insid*es je uměle vytvořený mondegreen, tedy zdánlivě nesmyslná fráze, která vzniká záměnou podobně znějících slov a v níž může být ukrytý hlubší význam. V tomto případě jde o zkomoleninu věty „I love every person's insides“. Na tuto velkodušnou myšlenku odkazuje Sophie hned v úvodní písni a zároveň prvním singlu k albu It's Okay To Cry veršem „I hope you don't take this the wrong way/ But I think your inside is your best side“ (Doufám, že si to nevyložíš špatně,/ ale myslím, že tvé nitro je tvá nejlepší stránka). Mezi fanoušky i kritikou se vedou spekulace o tom, zda zpěvačka v tomto textu rozmlouvá sama se sebou, nebo s někým dalším. Osobně se přikláním k první možnosti, vzhledem k tomu, že Sophie o pár veršů dříve zpívá „I accept you“ (Přijímám tě), což lze interpretovat jako komentář ke zpěvaččinu coming outu.

Nenechám se omezovat

Než zmíněný singl vyšel, byla Sophie mylně považována za muže, který si přivlastnil

ženskou identitu pouze pro svoji queer prezentaci v médiích. Steph Kretowicz z magazínu The Fader dokonce Sophii a její přátele z labelu PC Music obvinil z toho, že kolonizují ženská těla a udržují zaběhané kulturní konstrukty, podle kterých se za ženskými těly skrývají mužské mozky, aby je využily k zisku a slávě. Sama Sophie tyto spekulace nijak nepotvrzovala ani nevyvracela – vždy se soustředila primárně na hudbu a téměř neposkytovala rozhovory ani nezveřejňovala své fotografie. Vydání singlu It's Okay To Cry spolu s videoklipem tudíž představovalo v jejím uměleckém i osobním životě milník – poprvé zde zpívá nezkresleným hlasem a poprvé se dívá přímo do kamery.

Zatímco Sophiiinu ranou tvorbu lze zjednodušeně popsat jako chytrou parodii či podvratnou variaci na pop, skladba It's Okay To Cry už je čirá pop music. Dlužno dodat, že jde zároveň o jedinou píseň na albu, v níž Sophie figuruje jako hlavní vokalistka. V ostatních případech pouze doprovází svou spolupracovnici, zpěvačku Cecile Believe, často hlasem upraveným k nepoznání. Právě vokály Cecile Believe mají značný podíl na naléhavosti a uvěřitelnosti některých písní, ať už se jedná o emotivní baladu Is It Cold in the Water?, ve které místy připomene Björk, nebo o cukrkandlovou vypalovačku Immaterial. Tato skladba je jednoznačně největším hitem alba a zvukově navazuje na Sophiin debutový dvojsingl *Eeehh/Nothing More To Say* (2012). Její text se zabývá, podobně jako ostatní písně na albu, otázkami identity a autenticity – zpívá se tu například: „I could be anything I want (...) any form, any shape, anyway, anything, anything I want (...) I don't even have to explain/ just leave me alone now/ I can't be held down“ (Můžu být cokoli, co chci (...) jakákoli forma, jakýkoli tvar, jakkoli, cokoli, cokoli, co chci (...) nemusím nic vysvětlovat,/ prostě mě nech být,/ nenechám se omezovat). Je příznačné, že ačkoliv se text nepochybně týká Sophie a jejích pocitů, vokály patří Believe. Hranice mezi autorkou a interpretkou textu se stírají. Sophie zkrátka může být kýmkoliv. Jak uvádí v rozhovoru pro Interview Magazine, chtěla být vždy chápána „pouze jako Sophie“, aniž by musela vysvětlovat cokoli dalšího. V textu písně Immaterial tak patrně reaguje i na nepříjemnosti spojené se zmíněným nařčením z účelového přejímání ženské identity.

Plakat je v pořádku

Sophie v rozhovoru pro blog Jezebel tvrdí, že hudební album nevnímá jako obzvlášť silný prostředek uměleckého vyjádření. Přesto je patrné, že struktura *Oil of Every Pearl's Un-Insid*es je pečlivě promyšlená. Sophie skvěle pracuje s dynamikou, ať už v rámci jednotlivých skladeb nebo na albu jako celku. Zmíněná píseň It's Okay To Cry začíná pozvolna, potichu, a postupně nabírá na intenzitě, aby v závěrečné půlminutě vygradovala v extatickém ujištění, že je v pořádku plakat a být zranitelná. Hned poté ale přichází na řadu druhý single Ponyboy, v němž hudebnice odkrývá svou nezkrotnou sexuální energii a sklony k BDSM. Náznak otevřené sexuality můžeme vysledovat už v klipu k It's Okay To Cry, na jehož úplný závěr se Sophie mlsně olízne a naznačí, co bude následovat. Vizualní složka je ostatně podstatným prvkem jejího současného uměleckého projevu. Ve videoklipu k písni Faceshopping se tak kromě různých deformací Sophiina obličej e můžeme pokochat roztomilým detailem, kdy umělkyně zašlapává e-cigaretu, ze které chvíli předtím šlukovala. Znovu se tak vynořuje otázka, do jaké míry jsme schopni zhodnotit autenticitu okolního světa.

Sophie zmiňuje, že na její tvorbu má vliv stejně tak R&B z devadesátých let jako experimentální elektronika, především Autechre a Aphex Twin. Jejich hudební vliv je neoddiskutovatelný – stačí se zaposlouchat do druhé části závěrečné skladby alba s názvem Whole New World/Prete nd World, kde se mísí rytmická cvičení a pokřivené vokály ve stylu Aphexova minialba *Windowlicker* (1999) s těmi nejzlověstnějšími autechrovskými plochami. Výsledný zvuk je stejně jako u ostatních skladeb *Oil of Every Pearl's Un-Insid*es opravdu lahodný. Se zmíněnými umělci navíc Sophie donedávna sdílela i poněkud tajemnou image, která vyplývá z touhy nechat za sebe mluvit především hudbu. Na jejím prvním albu se experimenty přirozeně setkávají a prolínají s popem a vytvářejí svěží, dosud nepojmenované koncepty. Future pop? Kategorizace ztrácí smysl. Ale nový svět je možný.

Autor je hudební publicista.

Sophie: Oil of Every Pearl's Un-Insides.

Transgressive Records 2018.

O světech bez hrdinek

Desáté Berlínské bienále současného umění, které připravila kurátorka Gabi Ngcobo, trpí nedostatkem sebevědomí. Subtilními gesty odmítá „hrdiny“ a doufá v probuzení revoluce zdola, prostřednictvím léčení jednotlivce. Postkoloniální přístupy v umění si však jen stěží vystačí s tezí o nepotřebnosti významných dějinných postav. O čem svědčí konfrontace berlínské přehlídky s paralelní pařížskou výstavou děl Kazimira Maleviče, Ela Lisického a Marka Chagalla?

MAGDALÉNA ŠÍPKA
MARTIN VRBA

Očekávat od tak prestižní události, jako je Berlínské bienále, průzkum některého z teritorií současného světa umění se stalo samozřejmým zvykem, o němž se příliš nepochybuje. Sondy do čím dál nepřehlednějších hlubin současných audiovizuálních forem mají za svůj cíl stát se jedním z navigačních bodů, podle kterých se dá orientovat v tom, co za pozornost stojí a co nikoliv. Ve hře je tedy ekonomie prestiže, vycházející ostatně i zcela pragmaticky z omezenosti našich kognitivních kapacit, tedy nemožnosti vnímat všechno a přikládat všemu stejnou váhu. Bienále je tak z definice elitní institucí.

Navzdory tomu, že se téma „bienalizace“ umění těší neutuchající pozornosti kritiků a teoretiků, jen stěží bychom se mohli domnívat, že by snad tato teoretická reflexe mohla opustit hranice, které jí vytyčuje umělecká a kurátorská praxe. Není ostatně věcí výtvarné kritiky ani teorie umění aktivně zasahovat do dějinné logiky umění, vůči níž je v pozici Minerviny sovy, která, jak známo, vylétá za soumraku. Noční let teorie a kritiky se nutně pohybuje v říši stínů, které jsou jen odleskem zkušenosti tvorby a vnímání uměleckého díla. Vůči primátu estetické zkušenosti tak reflexe zůstává druhotným pohybem. Což ale samozřejmě neznamená, že by kunsthistorie nebo výtvarná kritika nedisponovaly reálnou mocí nad bytím a nebytím konkrétních děl v rámci světa umění. Ba právě naopak: spíše to vypadá, že se teorie v různých svých podobách často snaží sugerovat, že její role je pro umění bezmála klíčová. Má být prostorem evaluace děl nebo dokonce nekonečným zdrojem inspirace pro uměleckou tvorbu.

Taková je alespoň pozice inestetiky Alaina Badioua, jejíž optikou se pokusíme nahlédnout naši zkušenost s Berlínským bienále, které se zároveň pokusíme usouvztažnit s díly Kazimira Maleviče, Ela Lisického, Marka Chagalla a jejich žáků a žaček, která byla před nedávnem ke zhlédnutí v pařížském Centru Pompidou. Takový záměr se může na první pohled zdát podivný už z toho důvodu, že vedle sebe staví jedny ze zakladatelů moderního umění z počátku 20. století a průkopníky a průkopnice postkoloniálních

a dekolonizačních tendencí v umění současném. Ovšem zatímco pro jedny modernita znamená (nenaplněný) příslib emancipace člověka, pro druhé představuje kolonialistickou noční můru, ze které se snaží probudit.

Sny o novém světě

Berlínské bienále převzalo svůj název z písně Tiny Turner We Don't Need Another Hero, kterou známe i z třetího dílu *Šíleného Maxe* (Mad Max Beyond Thunderdome, 1985). Nad touto tezí lze dlouze volně asociovat: můžeme ji chápat jako umělecké a politické gesto zároveň: únava z výrazných osobností může vést k rovnostářskému požadavku emancipace umění od logiky prestiže nebo ke konstrukci politického společenství na principu emancipace od západních individualistických modelů, opírajících se o výrazné mocenské figury. Přinejmenším o samotném bienále to platí beze zbytku: jen stěží bychom tu hledali výrazné umělecké osobnosti a silná gesta. Na výsluní se naopak ocitla díla marginalizovaných umělců a umělkyní, která by za „normálních“ okolností takovou příležitost z různých důvodů nedostala.

Zajímavé srovnání nám v tomto ohledu nabízí právě příběh Vitebské lidové školy umění, které se věnovala výstava v Centre Pompidou. Projekt, který začínal jako kolektivní dílo, se nakonec stal místem střetu dvou výrazných individualit. Marc Chagall, přestože byl zásadní figurou při zakládání školy, nakonec svou pozici ztrácí a jeho žáci a žákyně přecházejí ke Kazimiru Malevičovi, kterého předtím Chagall do Vitebské školy přizval na přímlovu Ela Lisického. Studium se podaří dokončit pouze jednomu ročníku žáků. Tato „laboratoř revoluce“ se tak ukáže navzdory vysokému počtu výrazných osobností (nebo snad právě kvůli němu) jako extrémně nestabilní: staví na svobodném projevu niternosti jednotlivce a nakonec ústí v kolektivní abstrakci. Škola se de facto ocitne pod nadvládou Malevičova suprematismu, v němž se pracuje s geometrickými formami, velmi úzkým spektrem barev a co nejjednodušším výtvarným jazykem, a Chagallova poetická mystika všednodennosti se tím rychle dostane na vedlejší

kolej. Malevič byl bezesporu výraznou postavou sovětského umění: na vystavených dílech, stejně jako z jeho Manifestu suprematismu, je jasně čitelná hrdinná a průkopnická dikce s ostrým revolučním étosem, který chce skrze uměleckou praxi utvářet nového člověka a měnit jeho vnímání. Takové sebevědomí, které v sobě samém nachází opěrný bod, z něhož se dá pohnout nadcházejícími dějinami, dnes nutně musí působit exoticky. Však také nemalá část současné umělecké produkce vzniká z kritické reflexe egomaniakálních gest modernity, vůči kterým se vymezuje ať už deklarovanou, nebo implicitní skromností. V případě Berlínského bienále se pak jedná o relativně ucelený umělecko-kurátorský „program“.

Ačkoliv se – jak již bylo řečeno – na bienále s příliš výraznými uměleckými figurami nesetkáme, neznamená to, že by nepracovalo s individualitou člověka. Jak jinak bychom ostatně měli chápat *MasturBar* od Fabiany Faleiros nebo instalaci složenou z deníkových zápisků mladých dívek. Erotická intimita se tu stává vnitřním hlasem s dřímajícím revolučním potenciálem. Umělkyně se opatrně, ale neochvějně pokoušejí ohmatávat formy laskavějšího a senzitivnějšího světa, i kdyby mělo jít o vize mladé černošské dívky, jež zatím jen čmárá růžovou pastelkou po školních lavicích. Podobně k tématu bienále přistupují i práce věnující se tématu složitosti procesu uzdravování. V jednom z videí se setkáváme se zachycením léčitelského rituálu, jehož kulísoy jsou stany vojenského lazaretu. Hlavním podávaným lékem jsou tady hudba, tanec a předcítání, rušené jenom občasnými zvuky batolete hlásícího se o pozornost. V závěru videa povstávají ženy ze svých provizorních lůžek jako vzkříšené k novému životu bez hrdinů, které jejich léčebný (emancipační) proces vůbec nepotřeboval.

Nejisté opakování

Přesto ale platí, že díla vystavená na letošním Berlínském bienále jsou mnohdy zajímavá pouze svými tématy, nikoli však už tím, jak se jim tato témata daří výtvarně formalizovat. Právě audiovizuální formalizace ale dělá



Grada Kilomba: Illusions, vol. II, Oedipus, 2018

Berlínské bienále ve světle pařížské výstavy ruské moderny

umění uměním. Navzdory nonkonformnímu způsobu selekce vystavených děl se zde příliš neseťkáme se stejně nekonformními způsoby umělecké tvorby. Ba co víc – nemálo z vystavených prací až příliš působí dojmem jakéhosi klopýtání za současnými způsoby toho, „jak se umění dělá“ nebo „jak se instaluje“. Bienále tím snadno ztrácí sílu, kterou čerpá ze svého tématu, a imperativ „nepotřebujeme další hrdiny“ degeneruje v těžko identifikovatelnou změť umění, které se snad až příliš snaží zavděčit onomu Velkému Druhému, jímž není nic jiného než fiktivní představa o požadavcích a kritériích „dobrého umění“, jak jsou definovány Okcidentem a jeho centry kulturního kapitálu.

Vrátíme-li se znovu k pařížské výstavě věnující se sovětské avantgardě, uvidíme úplně jiný příklad kreativní interpretace a využití „materiálu“, kterým se tehdy ruští umělci inspirovali. Ze srovnání mimo jiné lépe vyplyne i důvod, proč jsme pro vzájemnou komparaci zvolili právě tyto dvě výstavy. Zvláště v případě Malevičova suprematismu je zjevné, jak se tento směr vyrovnává s kořeny, ze kterých vyrůstal a mezi něž patřily především futurismus, kubofuturismus, ale i tradiční ruské ikonické umění. Tyto tradiční i moderní způsoby umělecké formalizace tu nejsou příkladem hodným následování, ale tvoří „materiál“, který je podkladem pro zcela novou uměleckou formu, sebevědomě afirmující sebe samu. Takové sebevědomí na Berlínském bienále zcela chybí. Suprematismus se zase radikálně rozchází se svými učiteli a nestoudně bere budoucnost do vlastních rukou. Oproti tomu umělci a umělkyně letošního bienále, umístěného do známých institucí, jako jsou KW Institute for Contemporary Art, Akademie der Künste, Volksbühne nebo ZK/U, přílišnými ambicemi nesrší a je z nich naopak cítit určitá nejistota, kterou se možná kurátorka Gabi Ngcobo snaží svým kurátorským gestem jen zakrýt.

Stejně tak dějinné naladění obou výstavních projektů ukazuje na zcela protikladné tendence: revolučně naladění umělci a umělkyně sovětské avantgardy cítí sílu a možnost chopit se otěží budoucího směřování umění i společnosti, zatímco Berlínským bienále se jako černá nit vine únava a melancholie kombinovaná s opatrností, která ale není vůbec namístě a zobrazovaným tématům ani neodpovídá. Dekolonizace přece sama o sobě představuje ambiciózní projekt, kterému by určitá nestoudná sebeafirmace docela slušela, a to i v kontextu současného Německa, kterým cloumá fiktivní migrační „krize“ a reálná krize rasismu, xenofobie a resentimentu. Můžeme alespoň říct, že co do svého obsahu je patrně nejambicióznějším vystaveným dílem videoinstalace *The Anti-Control Room* umělkyně Heby Y. Amin, sestávající hlavně z devíti obrazovek, na nichž osm dominantních mužů minulosti (mezi nimi například Mussolini, Chruščov nebo Erdoğan) dává průchod své megalomani. Amin pak v centrální obrazovce vystupuje se svým vlastním utopickým projektem, spočívajícím ve vysušení Středozemního moře, čímž se má navždy spojit Evropa s Afrikou v superkontinent Atlantropa. Jedná se pochopitelně o výlet do říše čistého imaginárna, který se reálně neopírá o nic a ve svém vyznění nedokáže fungovat ani jako subverze zbytnělého egoismu minulé i současné politiky.

Berlínské bienále nicméně kulhá na obě nohy – klopýtá nejen po stránce formální, ale i po stránce obsahové. Slabost obsahu však není jeho specifickým rysem, nýbrž spíše obecnou charakteristikou toho, co můžeme provizorně nazvat „politické umění“. Jeho političnost se totiž často vyčerpává reflexí stávajících politických témat a diskursů za pomoci výrazových prostředků současného



Marc Chagall: Nad Vitebskem, 1915–1920

umění. Máme-li před sebou kurátorkou definované téma přechodu od postkolonialismu k dekolonizaci, můžeme si zcela legitimně klást otázku, zda se při jeho zpracovávání vychází „zevnitř“ umění a jeho možnosti, nebo zdali se jedná o uměleckou apropriaci něčeho, co ze samotného umění nevychází. Stručně řečeno: pokud by se jednalo o skutečnou uměleckou invenci v oblasti dekolonizace, neměli bychom být strictu sensu schopni adekvátně interpretovat přítomná umělecká díla dosavadní teoretickou optikou. Jenže namísto toho vystavená díla působí dojmem, že známé otázky i odpovědi vyjadřují pouze jiným slovníkem, respektive gramatikou našeho „contemporary art“.

Dekolonizace bez konce

Je symbolické, že se pařížská výstava zaměřená na ruskou avantgardu z města Vitebsk otvírá sto let po tom, co byl tamním komisařem pro umění jmenován Marc Chagall a co byla založena zmíněná Lidová škola umění. Chagall se vrátil do Vitebsku krátce před první světovou válkou a několik let poté mu zcela učarovala Říjnová revoluce – snad i z toho důvodu, že mu jakožto Židovi přinesla mnoho občanských práv, která mu předchozí carský režim sverepě upíral. Ohniskem Chagallovy vize se tak přirozeně stává vzájemná kompatibilita společenské solidarity a kulturní identity. Navzdory svému původu, za který byl v minulém režimu pranýřován, si mohl vůbec poprvé připadat jako rovný mezi rovnými. K této společenské tendenci chtěl ostatně přispět právě založením umělecké školy, principiálně otevřené všem lidem bez rozdílu národnosti, věku nebo majetku. Vitebsk se měl stát místem oslavy jednoty v rozmanitosti.

Základním sociálním vztahem ale pro Chagalla zůstával vztah milostný a na jeho obrazech z tohoto období se často ukazují dvojice milenců, kteří spolu poletují v oblacích a ochutnávají z poháru vína, avšak

na plátnech nejsou nikdy sami. Vejdou se sem i andělské a vedlejší postavy, věnující se běžným činnostem na zmenšené a vzdálené zemi. Subjektivní prožitek radosti a uvolnění tak není nikdy zcela oddělen od běžného života, jehož splnutí s uměním v nejširším smyslu slova bylo zřetelným étosem avantgard. Chagallova láska se nicméně nepoutá jen k partnerce, ale k celé krajině, ve které vyrůstal. Můžeme tedy říct, že se tu vcelku nevinně prolíná singularita jednotlivého života a jeho „žitého světa“ s univerzálním požadavkem emancipace lidstva. Alespoň v tom můžeme nakonec najít analogii mezi Chagallovou invencí a uměním zastoupeným na Berlínském bienále, které k tématu dekolonizace přistupuje často právě z niterných, subjektivních pozic jednotlivých aktérů nebo komunit, aniž by se potřebovali bezprostředně vyjadřovat k abstraktním idejím, jež stojí v pozadí uměleckých děl.

U Chagalla – stejně jako u Maleviče a Lisického – můžeme také zřetelně pozorovat optimistické budoucnostní naladění, ke kterému vedla už zmíněná Říjnová revoluce, ale i oslava konce hrůz první světové války a pak i války občanské. Jak už bylo naznačeno, Berlínské bienále je naopak výrazně obráceno do minulosti a všímá si především historických křivd a přetrvávajících nerovností. Zatímco mnoho umělkyní si zvolilo jako hlavní narativ svého díla proces léčení jednotlivce, ideou Lidové školy umění bylo vytváření a oslava kolektivu, jež není se subjektivním životem jednotlivce v rozporu, ale naopak je jeho podmínkou.

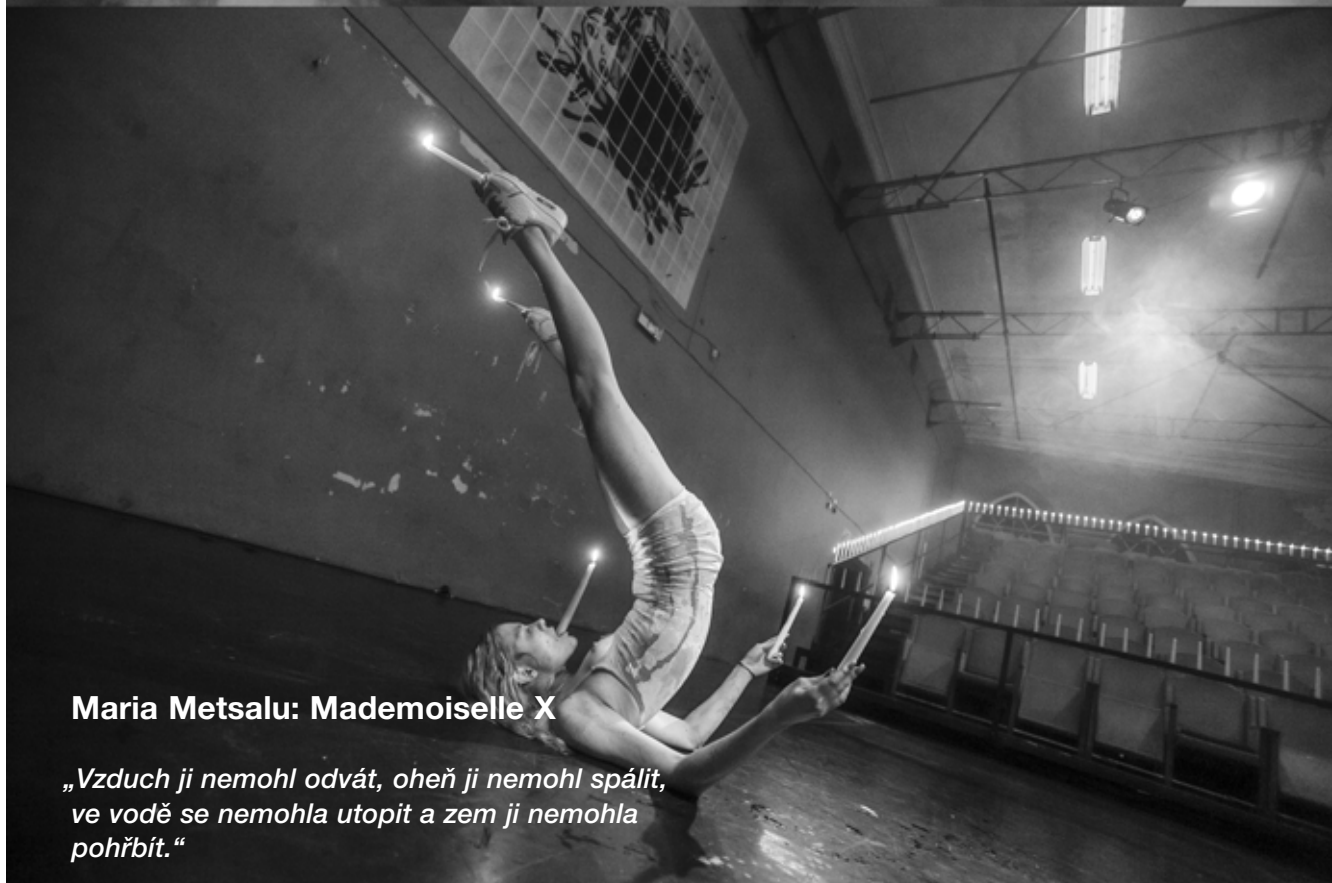
V obou případech můžeme zřetelně vidět silnou provázanost umění s historickou společensko-politickou situací a kontextem. Na jedné straně se nacházíme přímo uprostřed nadějí nového emancipačního procesu a jeho optimistického naladění, na straně druhé pak melancholicky a truchlivě ohmatáváme zpola vyhojené rány, jejichž zacelení je v nedohlednu. Zatímco modernita je pro jedny alespoň příslibem nové zaslíbené země, ti

druzí (respektive ty druhé) vnímají modernitu jako monstrum, které z jejich země a životů udělalo trosky, mezi nimiž slepě bloudí bez jakéhokoliv kompasu. Dnes už bezpečně víme, že historické avantgardy ve svém poslání do velké míry buď selhaly, nebo byly asimilovány režimy, které představovaly přinejlepším karikatury někdejších avantgardních vizí. Nemusíme příliš zkoumat, jaké konkrétní otisky tyto umělecké tendence a směry zanechaly v dějinách umění a nakolik z jejich dědictví žijeme ještě dnes. O dědictví avantgard bylo ostatně už napsáno víc než dost. Spíše si v takové situaci můžeme položit otázku, jakou stopu v dějinách umění zanechají současné postkoloniální a dekolonizační snahy. Zatím si můžeme alespoň normativně odpovědět, že by bylo záhodno, aby dekolonizační tendence zanechaly stopu bezmála nesmazatelnou, přičemž je to právě pozice tohoto zbožného přání, z níž je legitimní vyslovit desátému Berlínskému bienále nedůvěru: ne snad proto, že by takové úsilí nebylo legitimní, ale naopak z toho důvodu, že na stopu, kterou toto bienále za sebou nechává, bude nejlépe co nejrychleji zapomenout a doufat, že postkoloniální a dekolonizační přístup k umění tím neřekl poslední slovo.

Autorka je teoložka.

10th Berlin Biennale for Contemporary Art: We don't need another hero. Berlín 9. 6. – 9. 9. 2018.

Chagall, Lissitzky, Malévitch... L'avant-garde russe à Vitebsk (1918–1922). Centre Pompidou, Paříž, 28. 3. – 16. 7. 2018.

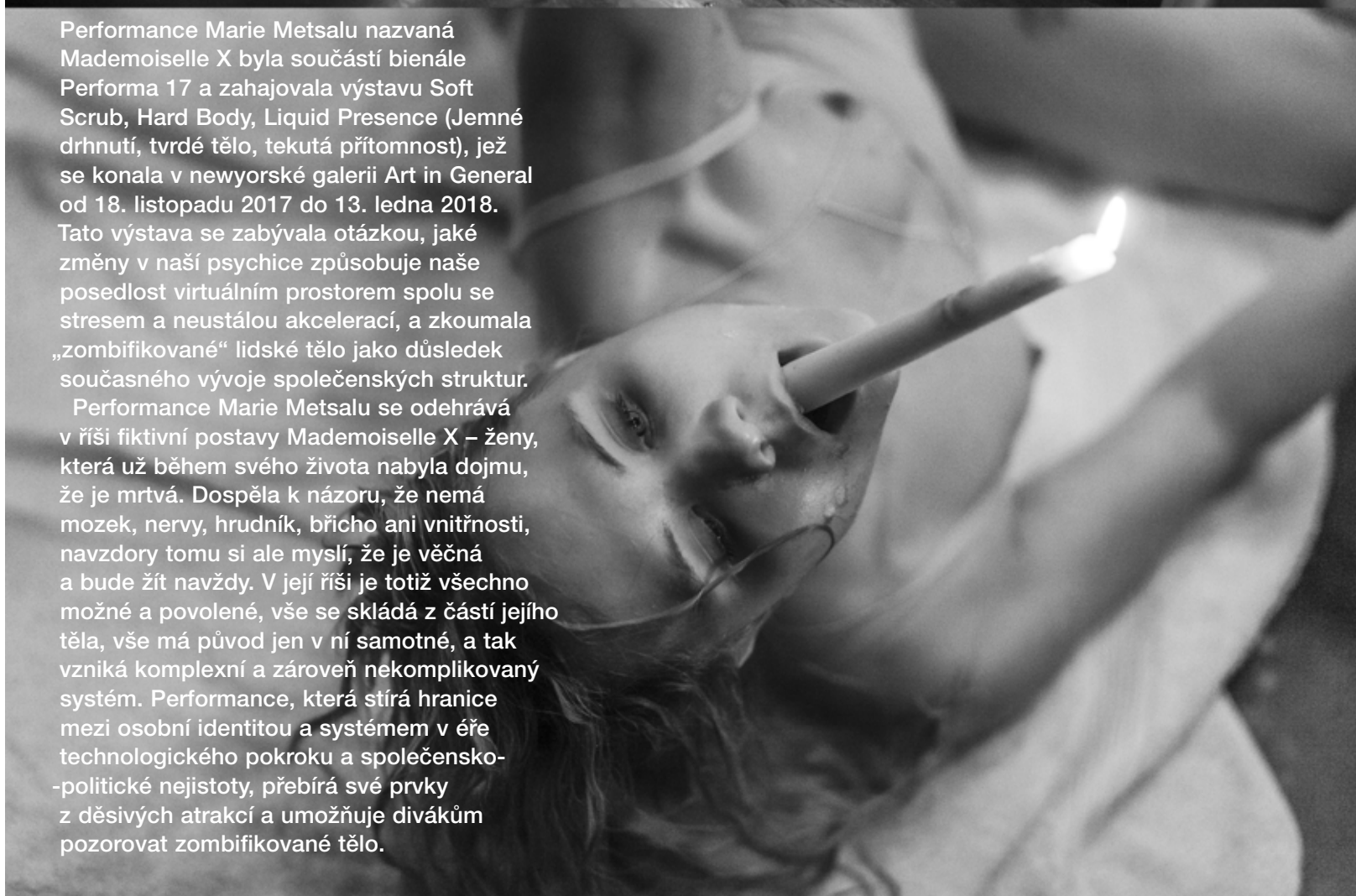


Maria Metsalu: Mademoiselle X

*„Vzduch ji nemohl odvádět, oheň ji nemohl spálit,
ve vodě se nemohla utopit a zem ji nemohla
pohřbít.“*

Performance Marie Metsalu nazvaná Mademoiselle X byla součástí bienále Performa 17 a zahajovala výstavu Soft Scrub, Hard Body, Liquid Presence (Jemné drhnutí, tvrdé tělo, tekutá přítomnost), jež se konala v newyorské galerii Art in General od 18. listopadu 2017 do 13. ledna 2018. Tato výstava se zabývala otázkou, jaké změny v naší psychice způsobuje naše posedlost virtuálním prostorem spolu se stresem a neustálou akcelerací, a zkoumala „zombifikované“ lidské tělo jako důsledek současného vývoje společenských struktur.

Performance Marie Metsalu se odehrává v říši fiktivní postavy Mademoiselle X – ženy, která už během svého života nabyla dojmu, že je mrtvá. Dospěla k názoru, že nemá mozek, nervy, hrudník, břicho ani vnitřnosti, navzdory tomu si ale myslí, že je věčná a bude žít navždy. V její říši je totiž všechno možné a povolené, vše se skládá z částí jejího těla, vše má původ jen v ní samotné, a tak vzniká komplexní a zároveň nekomplikovaný systém. Performance, která stírá hranice mezi osobní identitou a systémem v éře technologického pokroku a společensko-politické nejistoty, přebírá své prvky z děsivých atrakcí a umožňuje divákům pozorovat zombifikované tělo.





Roztodivný Wirral

Britský teoretik folk hororu (rozhovor s ním najdete na straně 21) se věnuje zejména kulturním kontextům krajiny. V eseji o britském poloostrově Wirral ukazuje, jak se ráz určitého území prolíná s dějinnou pamětí, legendami a uměním, které se k němu vztahují.

ADAM SCOVELL

Přes řeku Mersey, na protějším břehu od místa, kde jsem vyrůstal, se nachází zvláštní kus pevniny. Je to poloostrov Wirral, pojmenovaný staroanglickým výrazem pro myrtu kvůli tomu, že na jeho bažinatých březích rostla vřesna bahenní. Než se detailně pustím do některých podivnějších aspektů tohoto místa, jeho historie a kultury, která z něj vzešla, stojí myslím za to zmínit mé výzkumné zájmy a prozradit, co jsem na své rodné hroudě vlastně hledal. Mým hlavním zájmem kromě oficiálního akademického výzkumu je mnohost vztahů mezi různými formami umění a médií, jež může podnítit důraz na krajinu. Studia tohoto důrazu mohou mít mnoho jmen, podle toho, jakými příklady se zabýváme. Jednou jim říkáme psychogeografie, jindy landscapismus, anglické tajemno, anebo používáme termín, ke kterému se nejvíce hlásím i ve své vlastní filmové tvorbě, totiž folk horor coby subžánr, v němž krajina a lidová tvořivost produkují zneklidňující a tísnivé formy hrůzy. Každý z těchto pojmů nahlíží na krajinu odlišným způsobem (ostatně jde i o různé typy krajin), ale souvislosti, které bych chtěl ukázat na Wirralu, pramení ze starobylosti a tajemnosti tohoto místa, z toho, jak se formoval jeho charakter a jaké příklady do tohoto prostoru zapadají. Wirral totiž zdaleka není jen útočištěm bohatých fotbalistů na břehu Mersey. Jde o místo podivna a starobylosti.

Liminální kraj

Wirral především stojí za to prozkoumat v souvislosti s pojmem „psychogeografie“, používaným v akademickém prostředí. Obzvlášť příhodný je v této souvislosti výraz, který straší v množství textů o landscapismu a psychogeografii a poněkud násilně vnikl do akademického psaní obecně. Jde o pojem „liminální“. Podle definice v *Oxfordském anglickém slovníku* je význam slova tento: „Přídavné jméno: 1. Vztahující se k přechodové nebo počáteční fázi procesu. 2. Zaujímající pozici na jedné nebo na obou stranách hranice nebo prahu.“

Jeden z prvních výskytů spojení těchto dvou slov, pokud je mi známo, se nachází v knize Iaina Sinclaira *London Orbital* (Londýnský okruh, 2003), v níž autor prochází okružní dálnicí M25. Později stejný termín použila příručka vydavatelství Routledge, sestavená akademiky z Univerzity Johna Moorese a Univerzity v Liverpoolu. Sinclair nachází krajiny, které jsou „liminální“, především na periferiích, což naznačuje, že liminální krajiny jsou obvykle definovány hranicemi, jež jsou spíš psychologické než fyzické a vztahují se k charakteru míst ovlivněnému lidskou interakcí. Pro Wirral platí, že je fyzicky liminální, umístěný uprostřed několika výrazných kultur, které jsou ve své podobě a charakteru téměř protichůdné. Dojem rozpínání se různými směry pak dává Wirralu zdání éterické liminality. Stojí vpravdě na několika hranicích, což vyplývá už z jeho polohy mezi řekami Dee a Mersey. Identita Wirralu je roztříštěná, jeho historie schizofrenní a jeho charakter proměnlivý. Wirral jako celek není ani dostatečně urbánní, ani dost „scouse“ na to, abychom ho mohli plně považovat za součást Liverpoolu. Není ale ani natolik venkovský či velšský, abychom ho počítali k Severnímu Walesu, a rozhodně není tak snobský nebo římský, aby se připojil k Cheshiru – navzdory svému směrovacímu číslu. Wirral je přízračné místo, vybudované z mnoha identit. Jeho starobylost matoucím způsobem trůní na vrcholku jeho modernity a uvrhuje celé území do kontradikcí.

Důvod k vyzdvihování liminality Wirralu je relativně jednoduchý – chci ho představit v kontextu, který ukazuje, jak nepochopitelná je jeho absence ve folk hororu,

psychogeografii a dalších úvahách o krajině. Jestliže je liminalita v módě, pak si Wirral zaslouží v debatách na podobná témata mnohem lepší místo. Samozřejmě, jistá místa na Britských ostrovech i jinde podobnému typu analýz dominují. Londýn je jednoznačná volba v souvislosti s psychogeografií a také místa s tak zjevným neolitickým charakterem jako Glastonbury nebo Avenbury či se zřetelným ballardovským nebo sebaldovským rázem jako Orford Ness Suffolku jsou v podobných diskusích obvyklými podezřelými. Jejich povaha je dobře známá a navíc evidentně pozoruhodná, takže se nemůžeme divit, že pro umělce a myslitele představují jakési Mekky. Wirral přes svou liminalitu takto prvoplánově atraktivní není. Není tu žádný slavný menhir jako v Avenbury ani se tu nenachází opuštěná oblast jaderných testů. Přesto má Wirral svou starobylost, strážidelnost a ráz, který zapadá do folkhororových forem. Nicméně se tak neprezentuje. Tyto prvky jsou pod povrchem a vyžadují si časově náročné hloubení. Teprve když jsem si vybavoval vlastní zkušenost s tímto územím, docházelo mi, že v něm byly přítomné prvky, jako jsou věkovitost, která sahá až k vikinskému období a ještě dál, ballardovské betonové krajiny vyzývající k prozkoumání a jako stvořené k interakci s prostředím ve stylu Iaina Sinclaira, vztah k historii přízračného umění, zejména folk hororu, a konečně lidový charakter jako takový.

Legenda o Grannies Rocku

Poprvé mi to došlo, když jsem prováděl výzkum jedné konkrétní krajiny, kterou jsem odjakživa toužil propátrat. Vyrůstal jsem s výhledem na místo ve Wallasey Village (už název popírá antivenkovský charakter prostředí) známé jako Breck. Dům mé babičky k němu dlouho přiléhál svou zadní stranou, což mi připomíná, jak na něj spolužáci házeli kameny a rozbíjeli okna. Breck byl prostě obávané místo, asociální pomezí, kde je třeba být obezřetný. Tato pověst byla do jisté míry falešná (aspoň v tom smyslu, že pokud nějaké území psychologicky považujete za místo, kam se nechodí, tak se takovým místem také stane). Zároveň se k ní ale váže mé první setkání s pověstí – a nešlo o ledajakou báchorku. Byla to historka, která mě intenzivně vyděsila a zanechala ve mně mou první vzpomínku na pocit strachu.

Breck má svůj vlastní podivný menhir, známý jako Grannies Rock. Menhir je ale možná až příliš lichotivý termín pro Grannies Rock, jehož původ je poněkud matoucí a který se při srovnání s kultivovanou ušlechtilostí menhirů ve Wiltshiru jeví jen jako jejich chudý příbuzný. Breck býval zdrojem pískovce, který byl částečně použit jako podloží pro pobřežní silnici v Leasowe, a těžba vedla k vytvoření řady skalních stěn, z nichž některé údajně používal horolezec Alan Rouse při trénování svých raných lezeckých technik a možná je zlézal i jeho soused z Birkenheadu a pozdější obět Mount Everestu Andrew Irvine. Jako malý jsem sám párkrát šplhal po posprejovaném povrchu Grannies Rocku, ale přestal jsem poté, co mi o něm někdo vyprávěl dost podivný příběh. Panují spory, zda tam ten kámen nechali stát prostě proto, že byl příliš tvrdý, anebo jestli šlo o blok, který podíral jeden z těžebních jeřábů. Ale ta historka s tím stejně nesouvisela. Říkala, že když budete šplhat po Grannies Rocku za určité noci a budete se k němu chovat neuctivě, jeho masa se začne naklánět a vykřikovat: „Slez dolů!“ Jestli to byla jen historka, která nám měla zabránit ve šplhání na nepochybně nebezpečný objekt, je otázkou, každopádně ale šlo o mé první setkání s velmi specifickým druhem folklorního vyprávění, založeným na hrůze. Pro někoho,

kdo píše hlavně o folk hororu, je to zásadní výchozí bod.

Soví servis z Bromboroughu

Oblast Wirralu oplývá nečekaným bohatstvím folkhororových příběhů, ovšem mnohé souvislosti nejsou příliš zjevné. Možná tedy není od věci upozornit na to, že z Wirralu pochází například známý režisér Alan Clarke. Clarke se narodil v Seacombe a žil tu několik let, krátce navštěvoval základní školu ve vesnici Wallasey, která leží právě na oné cestě z kamenů vytěžených na Brecku, a než emigroval do Kanady, bydlel v ulici, která je z nich vystavěná. Clarkova pozoruhodná epizoda z cyklu televizních filmů *Play for Today* (Inscenace pro tento den, 1970–1984) nazvaná *Penda's Fen* (Pendin močál, 1974), kterou vytvořil ve spolupráci s dramatikem Davidem Rudkinem, je přitom jedním z pilířů folkhororového kánonu. Zachycuje atmosféru podivna, která, přestože je děj zasazen do Elgarova hrabství ve Worcestershire, je pro mě stále kvintesenčnílně wirralská svým snovým napojením na krajinu, jež je zobrazována jako liminální prostor mezi venkovskými cestami a nebezpečným, nejasně urbánním prostředím.

Zde ale souvislost s folk hororem nekončí. Dále můžeme zmínit texty Alana Garnera, spisovatele fantastické prózy, jehož místo ve folkhororovém žánru je nezpochybnitelné. Geograficky nás Garnerovy knihy sice zavádějí poměrně příliš daleko od Wirralu, ale jeho dílo vstupuje do tohoto regionu jinými cestami. Když podle jeho románu *The Owl Service* (Soví servis, 1967) v roce 1969 vznikla filmová adaptace pro společnost ITV, jako jasná a samozřejmá volba prostředí, kde natáčet příběh s folklorně tajuplnou atmosférou, padl Wales, kde se také děj odehrával, konkrétně v Bryn Hall v údolí Mawddwy. Ať už se tak stalo z jakéhokoli důvodu, dům, který byl nakonec pro natáčení použit, se však nacházel v Bromboroughu, konkrétně to byl Poulton Hall.

Lokace tohoto domu poskytuje překvapivý výhled. Odlehlé údolí z románu se proměnilo v předměstskou zástavbu z jedné strany a nákupní park z druhé. Zajímavé přitom je, že majitelem domu byl spisovatel Roger Lancelyn Green, proslavený především překlady a přepisy artušovských legend pro nové edice a dále adaptacemi lidových vyprávění o Robinu Hoodovi, řeckých bájí a pověstí, ale i několika biografiemi – například C. S. Lewise a J. M. Barrieho. Jeho souvislost s Garnerem, mužem fascinovaným oblastí Alderley Edge a jejím artušovským kontextem, je zábavně samozřejmá. Napojení na Wirral je ještě případnější, když zvážíme, jak často Garner připodobňuje svou práci s jazykem k řeči básníka „Gawaina“, autora staré anglické pověsti *Sir Gawain a Zelený rytíř* (česky 2012), která v jedné slavné pasáži přímo mluví o Wirralu.

Thorův kámen

Pozoruhodná je v tomto kontextu práce Rogera L. Greena o severské mytologii *Myths of the Norsemen* (Severské mýty, 1960), která nám otevírá další dimenzi roztodivného Wirralu. Spisovatel žil na příhodném místě, protože Wirral má svou důležitost i pro dějiny Vikingů. Tak třeba městečko Bromborough, ležící poblíž domu z *The Owl Service*, je nyní obvykle považováno za dějiště slavné bitvy u Brunanburh, velkolepého střetu v roce 937, do něhož byl zapleten Æthelstan, tehdejší anglický král, a severské kmeny ovládající oblast Dublinu, Alby a Strathclydu a vedené dublinským králem Olafem Guthfrithsonem III.

Přestože se stále vedou debaty o skutečném dějišti této bitvy, mnoho badatelů se dnes shoduje, že se odehrála právě na poloostrově Wirral. Tak historik Stephen Harding

Psychogeografie jednoho britského poloostrova

po důkladném výzkumu konstatuje: „Stručně řečeno, za předpokladu, že Brunanburh v staroanglické písni je stejné místo jako moderní Bromborough, a s ohledem k nedávnému odhalení narážky na Dingesmere ve verši „the wetland or Maryland of the Thing“ můžeme učinit kvalifikovaný odhad možných míst bitvy a také určit místo, kde unikli zběhové. Při vědomí rozsáhlosti konfliktu a vzhledem k tomu, že boje se pravděpodobně odehrávaly na rozlehlém území, se vynořují dvě možné lokace bitvy, nebo alespoň její hlavní fáze: Wargraves a Bebington Health.“

Už sám fakt, že Bromborough, sloužící jako falešný obrázek Walesu v *The Owl Service* a složený z nekonečných nákupních center a kancelářských budov, má jméno odvozené od jedné z největších bitev v dějinách země, je přízračný, obzvlášť poté, co zmíněné nákupní centrum pomohlo setřít zbytek starobylého charakteru kraje. Název ale zůstává a spolu se vzpomínkou na dávnou katastrofu evokuje obrazy duchů jak od Nigela Knealeho, kteří straší nic netušící nakupující v obřím supermarketu Asda nebo v obchodě Svět koberců.

Vliv Vikingů se však projevuje po celém poloostrově, zejména pak v oblasti Thurstaston, jejíž jméno se odvozuje od názvu Thor's Stone (Thorův kámen), další místní pamětihodnosti.

Pobřeží Thurstastonu je poměrně přízračným místem, kde se odehrává duchařský román Ramseyho Campbella *Thieving Fear* (Loupeživý strach, 2008) a také můj vlastní strašidelný krátký film *The Coastal Path* (Pobřežní stezka, 2014).

Zóna kolem dálnice

Pozoruhodné je také spojení mezi tímto místem a hudbou projektu Forest Swords neboli Matthewa Barnese. Experimentální elektronický hudebník žijící ve West Kirby mixoval své první album *Engravings* (2013) téměř kompletně na laptopu, zatímco posedával na místních pěšinách a útesech, a pracoval tak dlouho, dokud mu nedošla baterie. Když Barnes v rozhovoru pro magazín The Quietus mluví o své tvorbě, hovoří i o Wirralu a zmiňuje přitom také Thurstaston: „Je to ikonické místo Wirralu. Má celkem zásadní historickou důležitost, a když tu vyrůstáte, pořád o něm víte. Stále na něj narážíte. Vždycky je v nějaké podobě přítomné.“

Kromě tohoto vlivu, který se projevuje v názvech písní jako Ljoss, odkazující na dávné Islandany, a Irby Tremor, pojmenované podle města, které má dle autora rozhovoru Joea Claye název vikinského původu, znamenající „Irská osada“, je celé album plné tajuplnosti a okamžiků hrůzy. Pro dokreslení kontextu

ještě dodejme, že Forrest Swords patří k labelu Tri-Angle, jehož nejznámější osobností je Haxan Cloak a další obyvatel Wirralu Evian Christ. Starobylá minulost prosakuje trhlinami s téměř hauntologickou intenzitou.

Podobnou podivností se vyznačuje i další místní hudební produkce, například tvorba skupiny The Coral, která nahrává písně pojmenované podle povídek M. R. Jamese a natáčí výstřední ezoterické videoklipy ke svým písním. Skupina dokonce na svém videu k písni Goodbye evokovala závěrečné scény filmu *Rituál* (The Wicker Man, 1973) a použila k tomu originální kostýmy. Patrně nejpodivnější je video k singlu Skeleton Key, natáčené především na význačných místech kolem Leasowe Lighthouse, majáku zbudovaného v roce 1763. Maják stojící u silnice postavené z kamene z Brecku se stal součástí městského folkloru jakožto oblíbené místo sexuálních aktivit. A samotný kámen jako by dodával tajuplnu do všech míst, kam byl dovezen.

Skončit bych chtěl pohledem do míst bližších mé rodné Wallasey, a to v kontextu urbanity. Pohled z Brecku dolů do údolí je strhující, dominuje mu nicméně dálnice M53. J. G. Ballard napsal fenomenální novelu *Betonový ostrov* (1974, česky 1997), příběh muže, který zůstane uvězněný pod okružní dálnicí

bez možnosti úniku. Ballard se velmi detailně zabývá topografií a já při své návštěvě dálnice M53, která sousedí se střední školou, kde jsem strávil osm let, většinu z toho poflakováním, našel zásadní spojení mezi jeho textem a tímto prostorem. Okolí bylo dokonce v uměleckém projektu vytvořeném dvojicí Close and Remote pro výstavu v galerii FACT použito jako lokace ztvárňující Zónu z filmu Andreje Tarkovského *Stalker* (1979). Natolik působí tato krajina dystopicky.

Toto byl poslední z pohledů, které jsem potřeboval zmínit, abych ukázal, jakou variabilitu krajina Wirralu skýtá. Přes svou pověst fádní a nezajímavé oblasti je to místo překypující dějinnými událostmi, detaily a intenzivní fluktuací svého rázu. Jinými slovy, je to ultimátní liminální krajina.

Autor je filmový teoretik, filmař a spisovatel.

Z anglického originálu „**Wyrd**“ Wirral, připraveného pro symposium Spirits of Place a uveřejněného na webu Celluloid Wicker Man, přeložil **Antonín Tesař**.



Breck byl prostě obávané místo, asociální pomezí, kde je třeba být obezřetný. Foto celluloidwickerman.com

Krajina, paměť, hrůza

S Adamem Scovellem o folk horroru, psychogeografii a hauntologii

Autor významné monografie o folk horroru Adam Scovell nahlíží na kinematografii a média obecně z nezvyklé perspektivy. Zajímá ho především krajina a její psychologické aspekty, případně vliv starých médií na lidskou paměť.

ANTONÍN TESAŘ

Folk horor jako žánr vznikl nedávno, ale označují se tak i starší filmy nebo televizní inscenace. Vy sám ve své knize připouštíte, že klíčové folkhororové snímky, takzvaná nesvatá trojice, jsou v mnoha ohledech velmi rozdílné. Kam byly snímky Krev na satanově spáru, Rituál a Lovce čarodějnic zařazovány, než byly prohlášeny za kánon folk horroru? Kolem Rituálu se vytvořil specifický fanouškovský kult, protože si pohrává s řadou různých motivů, ale obecně jde o filmy na pulpovém nebo kultovním chvostu britské kinematografie. Nálepka folk horor je spíš spojila dohromady a vsadila je do společného kontextu, než že by změnila náš pohled na ně. Víc je zpopularizovala, ale to je asi tak všechno.

Dáváte tyto tři filmy do souvislosti na základě takzvaného folkhororového řetězu. Jaké jsou jeho součásti a jak řetěz funguje jako celek? Princip řetězu je určitá představa, jak se dívat na vyprávění těchto filmů a zdůraznit jejich společné znaky. Není to nic směrodatného nebo závazného. Na začátku řetězu je obvykle nějaký prostor nebo krajina, která odrízne hrdiny od okolní společnosti. Izolace následně vede k pokřivení nebo deformaci společenské morálky, což ústí v násilí. Toto násilí může zahrnovat i brakové nadpřirozené prvky.

Dá se folkhororový řetěz aplikovat i na televizní folkhororová díla,

třeba na seriály The Owl Service a Children of the Stones?

V obou příbězích hraje dojem izolovanosti rozhodně velkou roli. Postavy Children of the Stones jsou lapeny v městečku Milbury a morálka se hroutí vlivem mocichtivého záporáka využívajícího nadpřirozené působení černé díry. V The Owl Service tolik typických prvků není, ale vyprávění opět vychází z toho, že prostředí oddělí postavy od společnosti.

Jak moc jsou filmy „nesvaté trojice“ a pozdější folk horory založené na britském folkloru a jaké prvky si z něj berou?

K tomu mohu říci jen málo. Za prvé, vzhledem k tomu, že jde o brakové filmy, pro ně byla efektnost mnohem důležitější než autenticita, šlo spíše o určitou atmosféru. A za druhé, když už se tyto filmy obracejí k něčemu, co se prezentuje jako folkloristika, jde obvykle o relativně nové pseudofolklorní texty, což jsou často silně stylizované fikce maskované za reálnou etnografii. Obzvláště populární je Zlatá ratolest Jamese Frazera.

Měly folkhororové filmy a seriály ze sedmdesátých let nějakou souvislost se sociální nebo politickou situací tehdejší Británie?

Podle mě v zásadě neměly. Najdou se výjimky, jako televizní film Penda's Fen, ale řekl bych, že politické a společenské otázky, které folk horor nastoluje, spíš předjímají to, kam směřujeme nyní, než že by reflektovaly, kde jsme byli tenkrát.

Co si myslíte o současném revivalu témat spojených s folk hororem? Například o filmech jako Seznam smrti a Pole v Anglii od Bena Wheatleyho, o snímku Pohanský rituál nebo o Čarodějnicích Roberta Eggerse? V čem se podle vás liší od poetiky „nesvaté trojice“? O Seznamu smrti bych mohl mluvit celé hodiny. Miluji tuhle kombinaci surovosti ve stylu

Alana Clarka a okultních prvků. Nepamatuji si, že bych v posledních letech viděl film, který mě víc postrašil, takže k němu chovám velký respekt, i proto, že evidentně vznikl s hodně nízkým rozpočtem. Ostatní filmy, které zmiňujete, jsou slušné, ale nijak mě nenadchly. Čarodějnice má skvělý vizuální styl a herci jsou také velmi dobří, ale jenom ten, kdo se vůbec nevyzná v hororu, by ji mohl označit za originální. Upřímně řečeno, totéž platí pro prakticky všechny současné horory opěvované filmovými kritiky. Hlavní rozdíl mezi „nesvatou trojicí“ a novými snímky je v tom, že staré filmy se vztahovaly k širšímu společenskému hnutí. Kontrakultura byla tehdy mnohem populárnější a častěji zapojovaná do umění a společenských debat. Současní pokračovatelé reagují spíš na prchavé internetové trendy, než aby se dotkli nějakých aktuálních celospolečenských pohybů. Chybí bezprostřednost, která tu byla v letech 1968 až 1973, kdy se zjevně setkalo několik faktorů, které obrátily britskou kulturu vzhůru nohama.

Jedním z ústředních témat vašich studií o folk horroru je termín psychogeografie, tedy studium efektů prostředí na lidské emoce a chování. Možná jsem to slovo používal až příliš volně. Když jsem nakonec svou knihu o folk horroru dopsal, ukázalo se, že pojem psychogeografie v ní nehrál zas tak zásadní úlohu. Podle mé původní představy měl ten text vycházet z několika procházek po lokacích natáčení a dalších místech, která mají pro folk horor nějaký význam. Nakonec jsem ale neměl tolik času kvůli vysokoškolskému studiu a nedostatku peněz. Ale jednoznačně vidím potenciál v projektu, který by se soustředil na neobvyklé aspekty prostředí ve folk horroru.

Krajina obecně hraje výraznou roli v britské kinematografii. Jaké další britské filmy jsou podle vás pozoruhodné z hlediska psychogeografie? V určitých pozoruhodných končinách britské kinematografie hraje krajina jistě zásadní

úlohu. Ty méně zajímavé filmy obvykle naopak ke své škodě zapomínají, že krajina se může stát důležitým motivem celého díla. Myslím, že filmy Patricka Keillera jsou perfektním ztělesněním všeho, co lze vytěžit ze soustředěného zájmu o detaily prostředí, což je podle mě jádro psychogeografie. Někteří lidé váhají s užíváním psychogeografie jakožto odborného termínu, což často vychází z toho, že nechápou, čím se ve skutečnosti zabývá, a chybně si ji spojují s úzkou skupinou spisovatelů posledých východním Londýnem.

Intenzivně se věnujete starým analogovým médiím a hauntologii. Je tu nějaká souvislost s folk hororem? Natáčíte také krátké filmy na staré filmové formáty, nejčastěji na super 8mm film... Řekl bych, že právě můj zájem o analogová média pohání moje nejsoučasnější projekty. V beletrii, kterou píšu, hodně pracuji s již existujícími fotografiemi pořízenými na 35mm film a s Polaroidy a všechny mé filmy jsou natočené na super 8. Převážná část snímků a jiných děl, o kterých píšu, se nějakým způsobem dotýká opozice analogového a digitálního. Zajímá mě především vztah analogových médií k paměti a prostoru a to, že analogová média, zdá se, dokážou evokovat minulost silněji než ta digitální. Pokud jde o mé filmy, nemyslím, že je tu nějaká souvislost s folk hororem. Často jde o zachycení a využití nějaké momentální inspirace, rozhodně nechci navazovat na folk horor ani nic podobného. Víc mě ovlivňují filmové experimenty tvůrců jako Derek Jarman, Maya Deren a Chris Marker.

Nedávno jste dokončil román Mothlight. Má nějakou souvislost s vašimi výzkumy popkultury a krajiny? Mothlight popravdě řečeno souvisí spíš s dílem W. G. Sebald a Thomase Bernharda než s kterýmkoli z mých předchozích zájmů. Nicméně krajina v něm hraje zásadní roli – konkrétně jde o oblast Cheshire a Snowdonie. Je zde i prvek hauntologie, protože staré nalezené fotografie tu slouží k vyprávění příběhu, který souvisí s pamětí a identitou. Mám tam i pár duchařských momentů, které obvykle mají psychologické souvislosti, ale snad i tak čtenáře poděsí. Ovšem více než pohaní a lidské oběti mě zajímá naše vnímání paměti a otázka, jaký vliv na něj má prostředí.

Adam Scovell je britský filmový teoretik, filmař a spisovatel. Pochází z oblasti Wirral a nyní působí v Londýně. Studuje hudbu a filosofii na Univerzitě v Liverpoolu se zaměřením na audiovizuální média. Natáčí krátké experimentální snímky na super 8mm film. Je autorem knihy Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange (Folk horor: Hodiny strašné a věci podivné, 2017). V současné době se připravuje k vydání jeho debutový román Mothlight. Své texty uveřejňuje na blogu Celluloid Wicker Man.



Adam Scovell. Foto Celluloid Wicker Man

Čím se to stáváme?

S Pavlem Štouračem o připomínání historie a hrdinství

Uměleckého vedoucího Divadla Continuo, jehož domovská scéna na statku v ryze venkovském prostředí jihočeských Malovic prošla před nedávnem rozsáhlou rekonstrukcí, jsme se ptali na výsledky letního rezidenčního soustředění, důvod obratu k dokumentárním formám a tematizaci osmičkových výročí.

MARTA MARTINOVÁ



Pavel Štourač. Foto Adéla Vosičková

Alternativně zaměřené scény na tom finančně nejsou nejlépe a vychovat si diváky je dřina i ve velkých městech. Proč došlo před dvěma desetiletími k všemu „útěku na venkov“?

Na venkov jsme odešli z jednoduchého důvodu – chtěli jsme najít místo, které umožní vytvořit trvale udržitelné podmínky pro soustředěnou a skutečně nezávislou tvorbu. Švestkový dvůr v Malovicích se po letech budování a udržování opravdu stal místem, kde se můžeme soustředit jen na práci. Finanční otázka je samozřejmě složitá, ale ve své podstatě druhořadá. Jednou z hlavních inspirací byl slavný dánský soubor Odin Teatret, který už téměř padesát let pracuje v malém městečku Holstebro, daleko od Kodaně či Aarhusu, ale i jiné nezávislé divadelní a novocirkusové skupiny v Polsku, Itálii nebo ve Francii. Tento model kulturního centra či dokonce divadelního souboru přestává být raritou, i když stále ještě není zcela běžný.

Statek nám v posledních pár letech doslova padal na hlavu, a proto jsme uvítali možnost využít dotaci Evropské unie a zrekonstruovat ho – z romantické, ale pro tvorbu a život už zcela nevyhovující skromné stavby se stalo plnohodnotné divadlo se zkušebnami, rezidenčními prostory, ateliéry a vším, co soubor, hosté a rezidenční umělci potřebují pro kvalitní práci.

Váš specifický vztah k divadelnímu prostoru se projevuje právě i v zrekonstruované podobě Švestkového dvora. Celodřevěná krabice, v níž není pevně určeno místo pro jeviště ani hlediště, je váš koncept, nebo jste se někde inspirovali?

Je to prostor, který je variabilní a je možné ho uspořádat podle představ a požadavků hostujících divadel. Díky tomu může hostit rozličné produkce a zároveň sloužit jako pracovní místo. Během každoročního letního projektu zde pracujeme často až s třiceti účastníky a statek je schopen pro takovou rozsáhlou aktivitu vytvořit zázemí. Koncept vznikl několik let během provozu a často se měnil. Vycházel z potřeb divadla a jeho členů. V závěrečné fázi pak byl konzultován s řadou odborníků – architektů, stavařů, specialistů na akustiku a podobně.

Divadlo Continuo mělo dříve slabost pro loutkové, pohybové a site

specifické divadlo, poslední dobou ale pracujete s dokumentárním divadlem a postfaktualita a útržkovitost komunikace byla i tématem inscenace Please leave a message. Snažíte se osvětit historická fakta ve světě „fake news“? Nejdříve bych rád upřesnil, že si myslím, že dokumentární přístup se v divadle dá spojit s loutkovým, pohybovým či site specifickým divadlem – důkazem mohou být inscenace Poledne či 8, jež bude k vidění 8. až 15. srpna v Malovicích. Obě hry zpracovávají historické události jazykem pohybového, výtvarného a loutkového divadla. Takže Continuo tyto formy neopouští, jen je využívá v nových kontextech. Nicméně máte pravdu, věříme, že je podstatné věnovat se historii a příběhům z nedávné minulosti jinak než jen na hodinách dějepisu ve škole či v odborných publikacích. S mnohými tématy a otázkami, které přinesly dějinné události, je potřeba se znovu a znovu konfrontovat a pokud možno i vyrovnávat. Jak historie už mnohokrát dokázala, zapomínat je nebezpečné.

V pozvánce na srpnové představení prozrazujete, že výrazným prvkem inscenace 8 je využití rozhlasových nahrávek. Proč padla volba právě na ně?

Inscenace 8 se věnuje důležitým historickým událostem 20. století, konkrétně rokům, ve kterých se vyskytuje číslice osm. Rozhlasové nahrávky z jednotlivých osmičkových let slouží jednak jako zdroj inspirace pro tvůrce, ale zároveň zazní i v představení, a to hned několikrát a v různých jazycích. Jako ústřední bod inscenace jsme si tyto nahrávky vybrali, protože rádio je médium, které provázelo lidstvo téměř celé 20. století, a to, co se během něj odehrálo, se lidé nejčastěji dozvídali právě skrze rozhlas. Projektu se účastní mladí divadelníci, hudebníci a výtvarníci z Česka, Polska, Německa, Itálie, Španělska, Srbska, Velké Británie, Francie, Spojených států a Brazílie.

Kdo je autorem prostoru pro osmičkové představení? A bude využíván stabilně, nebo jde o jednorázovou záležitost?

Kovové šapitó s osmi oddělenými hracími prostory vzniklo podle návrhu Martina Jandy speciálně pro tento letní projekt a po jeho ukončení bude rozebráno. I v tomto roce se snažíme o jakési vytržení z běžného režimu

divadla a také ze zažitých divadelních prostor – o vytvoření divadelní akce na místech, která původně sloužila jinému účelu nebo nejsou vnímána jako divadelní. V minulosti to byl například vlak, opuštěné objekty, industriální prostory, otevřená krajina nebo hladina rybníka. Doufáme, že si publikum z těchto akcí odnáší jiný druh divadelního zážitku, než na jaký je zvyklé z kamenných divadel.

Osmičkového tématu se týkalo už Poledne. Nestalo se letos téma osmičkových let tak trochu povinným klišé? Co vás na něm zaujalo?

Možná to jako klišé na někoho působí, ale pro nás jím rozhodně není. O tématu Poledne jsme přemýšleli už od roku 2013 a rok 2018 byl příležitostí inscenaci konečně zrealizovat. Jediné, co nás mrzí, je, že se jejího uvedení nedožila autorka knihy Poledne Natalia Gorbaněvská, se kterou bychom se bývali rádi setkali a seznámili. Nejpodstatnější je pro nás v Poledni téma odvahy bojovat za to, co považujeme za správné, i když je tento boj dopředu prohraný, a téma neochoty smířit se s diktátem režimu nebo většiny. Sami si nejsme jistí, jak bychom se na místě „osmi statečných“ zachovali – zda bychom měli kuráž odvážit se a vyjít na náměstí. Oni tu odvalu měli. I když věděli, co je čeká: lágru a vězeňská psychiatrie. Navíc jsme si znovu uvědomili, že jsme televizním vysíláním a celou mašinérií médií a informačních technologií nastavení na to ignorovat, co se děje u našich sousedů, neřkuli někde na druhém konci světa. Je pro nás velkou otázkou, co tento způsob nastavení mysli znamená pro společnost i pro jednotlivce – čím se to stáváme.

Pavel Štourač (nar. 1969) je umělecký vedoucí Divadla Continuo v jihočeských Malovicích. Soubor založil společně s manželkou Helenou v roce 1993. Vystudoval teorii divadla na Akademii múzických umění v Praze a působí především jako režisér a scenárista. V roce 2016 obdržel cenu České divadelní DNA za dlouhodobý přínos, rozvoj a podporu nového divadla.

Fáza množného čísla / Michal Tallo

Disciplína, nákupy, bydlení, soužití s bezejmenným tělem, které zapomnělo mluvit. Ať už se v povídce slovenského básníka a spisovatele Michala Talla jedná o extrémně odcizenou formu sebereflexe, nebo o popis zautomatizovaného vztahu dvou lidí, text působí krajně znepokojivě.

I.

Telo sa prebúdza, počujeme, ako čosi vykrikuje, najprv nahlas vzdychne a potom vydá zvuk, vysoký a chraplavý zároveň; ruku načiahneme na nočný stôl, našmátrame telefón, intuitívne sa pokúsime telo oddialiť, posunúť začiatok škriekania o desať minút, ako budík. Telo nie je na dialkové ovládanie, telefón podobnú funkciu neponúka, budík nezačne zvoniť ešte dobrú hodinu, kriku sa zbavíme iba vtedy, ak vstaneme, prehodíme cez seba sveter, prejdeme bytom, skontrolujeme, čo telo potrebuje, o čo ide tentoraz, čo dnes ráno pokazilo, rozobilo, o čo zavadilo, čo vylúčilo.

Nič výnimočné, povieme si, keď vstúpime do miestnosti, kde leží, a premeriame si telo od hlavy po päty. Povieme to nahlas, *nič výnimočné*, náš hlas neprehovára k telu, ale k sebe, konštatovanie do priestoru, nevieme, kedy telo prestalo reagovať na slová, kedy prestalo rozoznávať ich význam, vtedy sme tu ešte neboli. Teda postupne: telo ešte nevstalo z postele, nemohlo sa o nič udrieť, nič mu nemohlo vojsť do cesty. Vzduch v miestnosti je dusný, vzduch v miestnosti je vydýchaný (telo ešte dýcha, telo vdychuje a vydychuje), no nie je kontaminovaný zápachom, telo teda netreba zdvíhať, netreba sa báť, čo pod ním objavíme, z čoho ho budeme musieť ťahať. Telo by mohlo cítiť hlad, mohlo by cítiť smäd, mohlo by dávať najavo bolesť, možnosti je niekoľko, ich počet je však predsa obmedzený, všetky už poznáme, všetky sme už museli riešiť, vydýchneme si.

Skúsime ich, jednu po druhej. Vyberieme sa do kuchyne, pripravíme tekutú stravu, vložíme do misky, naplníme pohár nápojom. Vraciame sa do miestnosti s telom, telo sa usilujeme nakrmiť, odmietne, obráti hlavu na opačný bok, na znak nesúhlasu vydá ston, ston spadá do inej kategórie než vykrikovanie a škriekanie, ston signalizuje iný typ nespokojnosti. Dobré, povieme, telo nie je hladné, môže byť ešte smädné, no telo odmietne aj nápoj, hlavu ponecháva v pôvodnej polohe, nespochybniteľná defenzíva. Strácame trpezlivosť, nakloníme sa nad telo a pokus zopakujeme z druhej strany, telo pokus taktiež zopakuje, otočka, v krku čosi zapraská, no bojovať proti nám je pôžitok, je najväčšia radosť, čo tam po bolesti krčných stavcov, otočka na druhý bok, ston. Nereagujeme, nekomentujeme dianie, pohár kladieme na stôl, tekutinu k tekutine, vstaneme a opäť pozorujeme telo z odstupu, *čo ti vadí*, vyslovujeme pomaly, vyslovujeme zreteľne a nahlas, *čo-ti-va-dí, čo-ťa-bo-lí, bo-lí-ťa-nie-čo*, no telo zrazu zmlkne, prestane stonať, kričať, škriekať, leží a pozerá na nás, pozerá sa nám do očí, očami telo tvrdí, že to predsa musíme vedieť, musíme vidieť, konať, očami telo očakáva: to my sme tu na to, aby sme rozhodli, aby sme telu povedali, kde je problém, čo ho bude bolieť dnes ráno, prečo sa dnes oplatí vydávať ďalšie zvuky. *Bolí ťa brucho, preto nechceš jesť, preto nechceš piť*, povieme. Povieme, a telo leží bez pohnutia, keby rozumelo slovám, rozmýšľalo by, čo z toho, čo vyslovujeme, môže alebo nemôže byť pravda: no telo nehovorí našou rečou, nerozumie jej, nemá prečo a ako uvažovať, nemá sa nad čím zamýšľať. *Bolí ťa brucho*, nám dôvod stačí, opúšťame miestnosť, vraciame sa do spálne, zhadzujeme



Kresba Přemysl Černý

sveter, kúpeľňa, toaleta, hygiena, opäť spáľňa, konečne sa prezliekame do normálnych šiat, v kuchyni pripravujeme normálnu tuhú stravu, ktorú konzumujeme.

II.

Tu by sme sa na chvíľu mali zastaviť. Pamätaj, nebyť tela, neboli by sme tu, tento priestor by ostal prázdny, telo by z bytu presunuli inam, do centra, kamsi za mesto, upratali preč z očí, byt s najväčšou pravdepodobnosťou predali alebo prenajali, o takomto čase by sme ešte vždy bývali v garsónke, tlačili sa k sebe, pokožka o pokožku, váha o váhu, bez možnosti úniku ten druhý zákonite naberá na hmotnosti, naberá na objeme, skôr alebo neskôr ostáva iba telo, váha, čosi na príťaž. Viem, čo si myslíš, sledujem ťa, ako prežúvaš, sme lepší, pretože môžeme prežúvať, tuhá strava nás nadraduje nad príjemcov tekutej, v tvári nemáme výraz, v trojizbovom byte stačí výraz jednoducho odložiť, kdesi ho zanechať, neskôr sa poň vrátiť, keď telo aspoň na niekoľko minút zmlkne a my zabudneme, že je tu ešte s nami.

Sledujem ťa, no rovnako pozoruješ aj ty mňa, to, že dnes nemám chuť jesť, v tebe vyvolá podozrenie, možno so mnou niečo nie je v poriadku, možno strácam schopnosť prežúvať alebo zabúdam, ako sa to robí, na čo je obsah taniera; čoskoro ma bude treba nakrmiť, prezliecť, odsunúť zo spálne do miestnosti, prestať označovať menom: prevahu tiel si nevieme predstaviť, nechceme predstaviť, a čo ešte len vtedy, ak by si v tom mal byť sám, ak by si si sám mal predstavovať. Pod tvojím pohľadom napokon zahryznem do krajca, sánkou hýbem výraznejšie, jasnejšie, než je potrebné.

Vstávame, riad zo stola presúvame do drezu, umývame, utierame, ukladáme, v kuchyni zhasiname svetlo, presúvame sa do obývačky, tri izby, spáľňa, obývačka, kuchyňa. A jedna miestnosť.

III.

Obývačka je pracovňou, stala sa ňou pod vplyvom okolností, nemala na výber, telo potrebuje neustály dozor, telo nekričí do prázdneho priestoru, nevystupuje bez publika: práca presunutá domov, sedíme, stláčame tlačidlá, nevnímame sa. Telo je od rána nezvyčajne pokojné, zvuk nevydalo už aspoň hodinu, utíchnutie tela nás neznepokojuje, utíchnutie tela nás teší. Telu netreba venovať nadbytočnú pozornosť, netreba zbytočne vstupovať do miestnosti, nič iné telo nechce, nevydáva zvuky, pokiaľ nevydávale zvuky, pokojne vyčkáva.

Bude treba nakúpiť, skonštatujeme, keď dodatočne vyhodnotíme obsah chladničky

a police v kuchyni, vyslovíme to tlmene, nedráždime, nedávame dôvody. Potraviny sa míňajú, spisujeme ich zoznam, nedopustíme, aby telo nebolo čím kŕmiť, nenakrmené telo je najhorší variant, nechceme si ním prechádzať.

Počkáme, kým nastane prestávka, pri práci z domu máme vytvorený presný režim, usilujeme sa dodržiavať pravidlá, zachovať disciplínu: potom si rozdelíme úlohy, ktosi si oblieka kabát, šál, čiapku a zimnú obuv, berie nákupnú tašku, berie kľúče, cestou vynáša odpadky; ktosi ostáva. Ostávame s telom, vyberáme sa ho skontrolovať, telo rozrušilo odomykanie dverí, mrví sa a chrapčí.

Telo leží, prikryté rovnako, ako ho nachádzame ráno, no na stole prázdna miska, prázdny pohár, telo nádoby dokonale vyprázdnilo, tekutiny prijalo, nádoby odložilo na pôvodné miesto, na vykonanie úkonu muselo nevyhnutne vstať, odkryť sa, opakovať pravidelné pohyby, opäť sa uložiť a prikryť. Telo vie viac, než si pripúšťa, telo predstiera, telo nás chce dostať, zotročiť si, donútiť, aby sme za telo robili všetko, no my sa nenecháme, vidíme, čoho je telo schopné, aké je telo samostatné, *no vidíš, keď je hlad, keď je smäd, ako to ide*, povieme, a keď medzi sebou zatvárame dvere, uvažujeme, či telo náhodou nerozumelo.

IV.

Všetko, čo si mi napísal na papier, v obchode ukladám do košíka, dôkladne kontrolujem, či som nezabudol na nič: báť sa zabúdania viac než inokedy: obchod je plný ľudí, odvykol som si, telo nás odvyklo, postaralo sa o to, aby sme si odvykli, aby sme si starostlivo, postupne, neprestajne odvykali. Papier je rozdeľný, papier sme rozdelili na dve časti, zreteľne vidíme, čo kupujeme pre seba, čo kupujeme pre telo, nič nie je spoločné, nikde nenastane prienik, telo nemôže byť súčasťou nás, tak ako miestnosť nemôže byť jednou z izieb bytu: zoznam odhaľuje niekoľko základných skutočností, mieru pestrosti, sezónnosť; sebe dnes urobíme Vianoce, telu nie, zastavený čas.

Nezabudnúť na nič, nenechať v obchode nič, nemusieť sa vracat, nepridávať ďalšie dôvody na podozrievavosť: radšej kúpiť nadbytok. Nestrácam pamäť, neprichádzam o vedomie, že som sebou, neprebudím sa jedno ráno bez toho, aby som si pamätal, kým sme, neprebudím sa tak ani ráno nasledujúce, nenechám ťa pozorovať, aké sú mi cudzie jednoduché úkony. To, čo máme, nie sú telá, čím sme, nenecháme prekaziť, telom si nenecháme nanútiť spôsoby, nepreberieme vzorce, nebudeme pokračovať v línii.

Opúšťam supermarket a kráčam naspäť k stavbe, pohľadom nájdem okná bytu, tie, v ktorých sa svieti, a tie, v ktorých nie, mi

napovedajú, že je práve ticho, no čo sa opäť spustí pri odomykaní, otváraní, zatváraní dverí, nechcem na to pomyslieť: ostávam stáť vonku, v oboch rukách držím tašky, sú ťažké, no mne sa nechce vojsť, potreba ostať na ulici, bolesť svalov, preplnené tašky s nákupom sú menšou záťažou než telo, telom preplnený byt.

V.

Nákup trval nezvyčajne dlho, nevieme, kde nastal problém, zdržanie konzultujeme, no nedopracujeme sa k jasnému, racionálne odvoditeľnému výsledku. Mierne nás to znepokojí, avšak nie natolko, aby sme úvahám o danom probléme venovali nadbytok času či priestoru v komunikácii, nákup je treba vyložiť, roztriediť, uložiť do chladničky a do políc. Telo sa opäť neozýva, nereagovalo ani na zvuky dverí, no nás to neprekvapí príjemne, čakáme, čo má telo v pláne, čo chystá, čo sa pripravuje spôsobiť.

Úlohy si rozdelíme ako všetko: separátne pripravujeme pokrm telu, separátne pripravujeme jedlo sebe, za oknami medzitým mizne svetlo, v dome oproti blikajú celé poschodia, menia farby, najčastejšie z červenej na modrú a zelenú, občas sa objaví fialová alebo žltá: v našom byte nie sú sezónne svetlá prípustné, časť dverí miestnosti je z matného skla, svetlá z chodby, svetlá z izieb tak prenikajú k telu. Zmena farieb by neostala bez odzvy, telo si príležitosť nenechá ujst, telo by na zmeny reagovalo, telo by zmeny hlasným stonaním komentovalo.

Sústredene krájame mäso do polievky, pravidelnými pohybmi ho posúvame po doske, keď ju zaplníme, premiestnime mäso do taniera, odtiaľ neskôr do hrnca: ale to predbiehame, vyhybame sa opisu budúcich javov. Pri krájaní sa porežeme, kým zastavujeme krvácanie, uvažujeme, či sme sa porezali v dôsledku nepozornosti, v dôsledku rozrušenosti, no nie sme rozrušení, nedeje sa nič, čo by sa nedialo pred rokom, nevybočujeme zo štandardu, a teda pokračujeme, uvažujeme, či sme sa porezali v dôsledku únavy alebo v dôsledku nadmerného trasevania rúk, nadmerné trasevanie rúk môže signalizovať množstvo procesov, môže sa spájať, môže nadväzovať: zaženie-me myšlienky, zastavíme krvácanie, prípravu dokončíme bez slova.

Telo odnesieme pokrm, k telu si na chvíľu sadneme, telo nakrmíme, nalejeme doň tekutinu; telo prekvapivo neprotestuje, odovzdané leží, telo nám dáva dar, jediný raz v roku rešpektuje pokoj; telo zanechávame v miestnosti, prechádzame do obývačky, obývačka už nie je pracovňou, stala sa jedálňou, nemala na výber, večeríme potichu, napriek doterajšiemu pokoji nechceme podnecovať aktivitu tela, keď dojeme, ostávame ešte chvíľu sedieť, pozeráme sa na seba cez stôl a premýšľame o zabúdaní v obchode a prežúvaní a trasevaní rúk, a uvažujeme, ako dlho, dokedy sa na seba ešte budeme pozerat.

Michal Tallo (*nar. 1993*) pôsobí *jako interní doktorand na Katedře audiovizuálních studií Filmové a televizní fakulty VŠMU v Bratislavě. Je redaktorem časopisu o současném umění a kultuře Vlna, programovým dramaturgem mezinárodního literárního festivalu Novotvar a koordinátorem literární soutěže Básne SK/CZ. Knižně debutoval básnickou sbírkou Antimita (2016), jeho druhá kniha Δ vyjde letos na podzim.*

Hnisavé tajomstvo / Svetlana Laluchová

Verše slovenské básnířky Svetlany Laluchové jsou plné tělesnosti, která je často elegantně uzemněna cynickým úšklebkem nad partnerskými vztahy i sexualitou. Autorka zároveň plasticky vykresluje běžné okamžiky, v nichž dokáže odhalit nečekaná dramata.

Výčap

dnes som sa stala
i napriek dobrej výchove
zákazníčkou štvrtej cenovej
bez obsluhy
a zažila genius loci
miestneho pohostinstva

keď mi alkoholik
skrachovaný intelektuál
a zamestnanec SAV
v tesilových nohaviciach
povedal

počúvajte
slečna
mladá pani
či čo ste

bez ohľadu na systém
slobodu slova aj tak
najviac obmedzuje
rozbitá huba

zostala som nemá

len pri výčape niekto
zakričal že som
dobrá šupa

Inzerát

hľadám prepotené
podpazušie
inseminačného homunkula
alebo len eroticky
motivovanú energiu
bilaterálneho vzťahu

raz mi už musí
z niečoho prepnúť

na psychiatrickej klinike
má aj príbalový leták
celkom napínavý dej

Hnis

svet v podobe
vyrážky
explodoval
teba limitujem
pre tento účel
na afekt

no nemôžem za to
že ťa fakt žeriem
ako sa trasieš
keď mi tlačíš
akné

chcem mať s tebou
hnisavé tajomstvo

Mária Magdaléna

príležitostný sex
je ako pracovný pohovor

ozveme sa vám

ak pri sexe myslím
tak potom
na iného muža
a že vraj počestnosť ženy
závisí od umenia
mužov mlčať
keď mám v ruke kladivo
všetko sa mi zdá
ako klinec

aspoň ma máte
čím ukrižovať

Prorocstvo

mešuge básnikov nikto
nepovažuje za prorokov
ale kto si trúfa určiť
kedy zručnosti
presahujú život
a nielen duševnú rovnováhu

možno by bolo v ich textoch
menej samovrážd
vždy sa nájde niekto
kto sa cíti viac

ten kto si na psychiatrii
ráno oblečie prvý
biely plášť

ten je lekár

Vyznanie

štatisticky je dokázané
že ľudia majú väčší strach
z verejných vystúpení
ako zo smrti

a vďaka
tomuto výskumu si dokážem
konečne vysvetliť
ako si to myslel
keď si pred tvojou úvitacou
rečou na firemnom večierku
povedal

že kvôli mne si ochotný
i zomrieť

asistentke spadla sánka
ale výrobný riaditeľ
sa chytil za hlavu
že by nikdy nechcel ženskú

s takouto logikou

Kríza

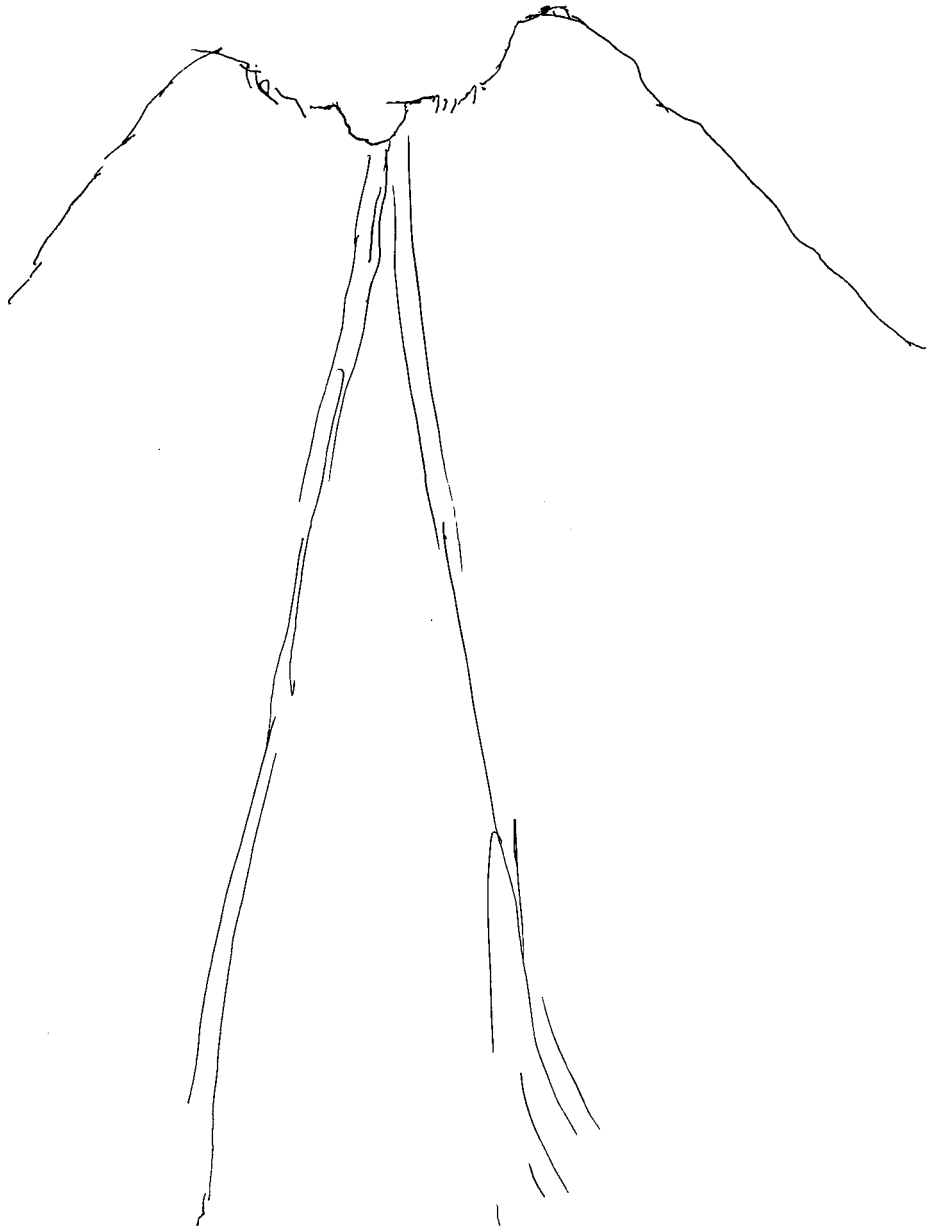
niekde v štádiu
biologickej dospelosti
prudko odbočujú od témy
a princíp muža menia
na iné významové
termíny

v slovnej zásobe pojmy
neviem
možno
zajtra
inokedy

priveľké straty kvôli
láske ženy

a pravdepodobne to neboli
len príúzke nohavice
ktoré prepísali dejiny Marsu
na krízu

mužskej identity



Kresba Silvie Vavřinová

Svetlana Laluchová (nar. 1978) žije v Partizánském na Slovensku. Studovala na katedře výtvarné tvorby a výchovy Univerzity Konstantína Filozofa v Nitře. Momentálně pracuje na debutové sbírce Oblíž moju revolúciu.

Africké léto!

Obrazy černého kontinentu

Jak se vypráví, zpívá a přemýšlí v JAR, Kongu, Zimbabwe nebo na Pobřeží slonoviny?

U příležitosti 100 let od narození Nelsona Mandely.

Literatura, hudba, dokumenty.
V červenci a srpnu 2018.

#umenislyset

vltava.rozhlas.cz

Vltava
Český rozhlas

Speciální roční předplatné

A2

pro kavárny či Vaše provozy.

Nabídněte svým zákazníkům celoroční neklid na kulturní frontě.

Za pouhých **666 Kč** obdržíte každý druhý týden nové číslo a obohatíte tak svůj podnik o kvalitní periodikum.

19x



Objednávejte na
distribuce@advojka.cz



1x

NAŠE CENA =

12x



15x



9x



33x



Velká hra sponzorů

Mistrovství světa ve fotbale ovládla politická ekonomie

Od fotbalového šampionátu v Rusku se předem očekávalo míchání politiky s fotbalem a zneužití sportu k propagandě. Následně se však projevila především moc hlavních sponzorů a ekonomické represe – například ze strany Spojených států amerických.

VOJTĚCH ONDRÁČEK

„Už několik let tvrdím, že to bude nejlepší šampionát v dějinách, a dnes jsem o tom přesvědčený ještě víc,“ prohlásil prezident Mezinárodní federace fotbalových asociací (FIFA) Gianni Infantino 15. července, tedy poslední den fotbalového mistrovství světa v Moskvě. Pochvalná slova musela více než potěšit ruského pořadatele, který dlouhodobě čelil kritice za zneužití sportovní akce k legitimizaci Putinova autoritativního režimu. Infantinovu pochvalu lze ale s trochou nadsázky interpretovat i tak, že Rusko překonalo legendární turnaje pořádané fašistickou Itálií v roce 1934 nebo argentinskou vojenskou juntou v roce 1978. Domácí fotbalisté sice zlato nezískali, zato mistrovství zazářilo v politické propagandě.

V ofsajdu politické ekonomie

Nejfrapantnějším případem propagandy byla nepřehlédnutelná přítomnost politické garnitury na VIP tribuně. Účast elit v lóži a jejich následný podíl na předávání titulu celkovému vítězi se datuje právě od mistrovství v Itálii, kde tuto veskrze oblíbenou tradici založil sám Benito Mussolini. Francouzský prezident Emmanuel Macron a chorvatská hlava státu Kolinda Grabarová Kitarovićová ale někdejší propagandistický akt posunuli ještě o kus dál, když se nechávali v šatně vítězných Francouzů kropit litry šampaňského. Kamery při této příležitosti, zatímco si Macron pořizoval selfíčka s hráči, kteří se narodili africkým

imigrantům, samozřejmě nemohly chybět. Bylo to zcela v kontrastu se snahou vystříhat spektakulární akci Pussy Riot, které vběhly uprostřed finále v moskevských Lužnikách přímo na hřiště. Přesto v dalších dnech získaly dostatek mediálního zájmu a mohly upozornit na situaci politických vězňů v zemi „nejúspěšnějšího pořadatele mundialu v dějinách“.

Někoho možná napadne, že demonstrace národní hrdosti politickými elitami k fotbalu patří, zatímco extravagantní počin politických aktivistů nikoli. Co když se ale něčeho podobného dopustí sami fotbalisté? Xherdan Shaqiri a Granit Xhaka slavili své góly zkríženými dlaněmi napodobující tak orla ze znaku Albánie. Nikoli náhodou oba Švýcaři s kosovskými, respektive albánskými kořeny takto gestikulovali zrovna při utkání se Srby. FIFA je potrestala pokutou ve výši 8680 eur pro každého. S pouhým napomenutím týmu vyvázl chorvatský obránce Domagoj Vida, který pomohl svými góly porazit domácí Rusko a po utkání provolával slávu Ukrajině.

Fotbalová federace nicméně ukázala, že víc než teatrální gesta či provokativní zvolání ji dokáže rozohnit na první pohled banální záležitost. Právě Chorvaté dostali nejtvrdší pokutu a stačilo k tomu, že se během osmi finále s Dánskem občerstvili neschválenými nápoji. Problém přitom nespočíval v dopingovém podezření, nýbrž byl čistě ekonomického rázu. Daný výrobek totiž nepocházel z produkce oficiálních sponzorů šampionátu. Ještě bizarnější zásah shůry politické ekonomie ale během mistrovství předvedly Spojené státy americké. Ačkoli se jejich fotbalová reprezentace na mistrovství neprobíla, ekonomické sankce v jejich režii ano. A netýkaly se pouze fotbalistů Íránu, kterým zničehonic zrušila partnerství firma Nike, takže hráči museli narychlo shánět kopačky a další vybavení v běžných prodejnách v Rusku. Podobným restrikcím čelil i mexický kapitán Rafael Márquez, protože ho USA vedou na sankčním seznamu kvůli podezření ze spolupráce s narkomafií. Na šampionát tak nemohl

letět s týmem v letadle americké společnosti a na tréninku musel pít z jiných lahví než spoluhráči, od nichž se odlišoval i jiným tréninkovým trikotem. Zdánlivě absurdní záležitost má zcela pragmatický kořen – šampionát totiž ovládají hlavní sponzoři jako Visa, Coca-Cola, McDonald’s nebo Budweiser. Mimochodem, právě americkým pivovarem udělovanou cenu pro nejlepšího hráče utkání Márquez nesměl dostat už z principu. Ve stejném duchu se neslo i rozhodnutí, že sice může poskytnout televizím pozápasový rozhovor, ale v žádném případě nesmí být v pozadí vidět tabule se sponzorskými logy.

Komická verze neoliberalismu

Po měsíc trvajícím šampionátu zůstávají v ruské krajině nesmazatelné jizvy. Dvanáct zcela luxusních stadionů je až příliš křiklavou připomínkou cirkusu, který nenávratně zmizel. Třeba v přímořském Soči se přitom fotbal vůbec nehraje. Putinův přítel a jeden

z nejbohatších Rusů Boris Rotenberg nicméně přispěchal s nápadem, že sem přestěhuje petrohradský klub Dynamo, který koupil. Média tento krok oslavují jako triumf privatizace ruského fotbalu. FK Soči se tak stane teprve pátým klubem v soukromých rukách, ostatní jsou ve vlastnictví státu či státních firem.

Jak je patrné, tolik vzývaná modernizace prostřednictvím šampionátu ani zdaleka nepřipomíná Stalinovu hektickou industrializaci, ale spíše komickou verzi neoliberalismu. Jeden přírůstek do sbírky privatizovaných klubů těžko odstraní pachutí investice jedenácti miliard dolarů do dvanácti stadionů. Ani efemérní zisk politických bodů na mezinárodní scéně nedokáže zbavit šampionát v Rusku pověsti jednoho z nejhorších podnikatelských počinů v poslední době. Navíc nedošlo ani k tolik obávané legitimizaci Putinova režimu – ten se na celý měsíc jednoduše schoval za fasádu „bezproblémové“ fotbalové show.

Autor je sociolog a publicista.



Účast elit v lóži se datuje od mistrovství v Itálii, kde tuto tradici založil sám Benito Mussolini. Foto fifa.com

par avion

Z RUSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL ONDŘEJ SOUKUP

газета.ru

V Rusku skončilo fotbalové mistrovství světa a začala okurková sezóna, takže se tamní média obracejí k historii. Tím spíš, že v polovině července uběhlo sto let od zavraždění posledního cara Mikuláše II. Smutnému jubileu se 16. července věnoval i server **Gazeta.ru**: „V noci z 16. na 17. července byl ve sklepě Ipatěvského domu v Jekatěrinburgu zastřelen car, jeho žena Alexandra Fjodorovna, čtyři dcery Olga, Tatjana, Marie a Anastasija, syn Alexej, jejich komorník Alexej Trupp, pokojská Anna Demidová, rodinný lékař Evžen Botkin a kuchař Ivan Charitonov.“ Těla členů carovy rodiny bolševici s nemalými problémy zakopali nedaleko Jekatěrinburgu u opuštěného dolu Ganina jama. Lenin a jeho lidé sice po nějaké době přiznali, že car byl popraven, o osudu zbytku rodiny ale mluvit nechtěli. „Národní komisař pro zahraničí Georgij Čičerin v roce 1922 na janovské konferenci prohlásil: „Osud carových dcer mi není znám. Četl jsem v novinách, že se nacházejí v Americe.“ Petr Vojkov, který byl

jedním z organizátorů likvidace těl, pak v méně formální situaci ukončil dotazy frází: „Svět se nikdy nedozví, co jsme udělali s carskou rodinou.“ **Ostatky devíti těl byly nalezeny v roce 1991 nedaleko jedné z opuštěných šachet a o devět let později byla objevena i zbývající dvě těla – silně ohořelé pozůstatky careviče Alexeje a jeho sestry Marie.** Exilová ruská pravoslavná církev je již v roce 1981 označila za mučedníky, po pádu Sovětského svazu se připojil i moskevský patriarchát. Bez ohledu na tlak některých skupin věřících ale car a jeho rodina nebyli prohlášeni za svaté. „Hlavním argumentem odpůrců svatořečení je, že jejich vyzdvížení mezi obyvatele nebes by znamenalo zbavit je základního lidského soucitu,“ říká církevní historička Julija Balakšinová. Dalším důvodem je, že car nevedl zrovna život světce a mnozí si myslí, že svou slabostí přivedl zemi k bolševické revoluci.

.Coda

Prakticky neznámý je osud dětí s ruskými matkami, ale německými otci, které se narodily během okupace Sovětského svazu nacisty. Tímto dosud tabuizovaným tématem se zabýval server **Codaru.com** v článku z 8. července: „V roce 1945 sovětský diplomat a akademik Ivan Majskij napsal dopis soudruhu Stalinovi, ve kterém navrhl okamžitě odebrat matkám všechny „Němečky“ a poslat je do dětských domovů.“ Děti pak v dětských domovech dostávaly nová jména a příjmení.

„Němečky“ byly na jihu Ruska nazývány děti ruských matek a německých otců. **Někdo se narodil ze znásilnění, jindy matky žily s Němci dobrovolně. Kolik bylo takových dětí, nikdo neví.** Někteří historici odhadují jejich počet na několik desítek tisíc. Aby matky své děti zachránily, uváděly smyšleného otce, který zahynul ve válce. Místní úřady jim občas uvěřily a dítě dostalo vymyšlené příjmení nebo bylo pojmenováno podle prarodiče. Jenže pokaždé to nevyšlo. „V osadě Artamoškino v rostovské oblasti žije Valentina Mrychinová, narozená v roce 1943 ze vztahu matky s německým důstojníkem. Na svět přišla až po vyhnání nacistických vojsk, s nimiž odešel i její otec. I když se dobře učila, nemohla studovat na zdravotní sestru. Místní úřady usoudily, že dívka má pošpiněnou reputaci. Celý svůj život byla Valentina dojíčkou. Snažila se pracovat co nejlépe, aby dokázala, že je stejná jako ostatní a svou prací může vykoupit vinu svou i své matky.“ Známý jsou ovšem i tragičtější případy, které dosvědčují, že se děti stávaly objektem pomsty za všechna příkoří války.

Kommersant

Doslova průlomový nález učinila vězeňská správa při rekonstrukci cely číslo 312 ve věznici ve Verchněuralsku. Pod podlahou se tu skrýval archiv publicisticky vězňů z let 1925 až 1935. Informoval o tom deník **Kommersant** z 22. července. Ve skrýši bylo objeveno přes třicet rukopisů s názvy jako „Krise revoluce

a úkoly proletariátu“ nebo „Evoluce sovětského státu a nebezpečí bonapartismu“. Vězni také vydávali rukopisný časopis Bolševik leninec, obsahující články jako „Shrnutí vystoupení na diskusním shromáždění při vycházce druhého patra“. „Autory byli takzvaní trockisté, kteří byli v roce 1927 vyloučeni ze strany. Někdo kapituloval, ale zůstalo jádro několika tisíc lidí, kteří si říkali bolševici leninci,“ vysvětluje historik Alexej Gusev. Politická opozice měla postavení politických vězňů, kteří mohli dostávat noviny a nebyli nuceni k práci. Jedním z nich byl i jugoslávský komunist Ante Ciliga, jemuž se později podařilo dosáhnout propuštění a mohl odjet ze SSSR. Podle jeho slov bylo vězení ve Verchněuralsku jediným místem v Sovětském svazu, kde probíhal otevřený politický život. „Ostrov svobody je ve vězení, protože na svobodě všichni musí mlčet, zatímco v base mluví otevřeně,“ psal později Ciliga. Většina vězňů se politizovala a stali se z nich přesvědčení odpůrci totalitarismu. **„Všechno, co se dnes vydává za socialismus, je lež a klam. Nemáme moc dělníků, ale neomezenou diktaturu byrokratické oligarchie, která svým teroristickým režimem překonává starý carský režim a dokonce i nynější zřízení v Německu a Itálii,“ napsal v roce 1936 revolucionář Michail Bodrov.** Jenže to už nebyl ve Verchněuralsku – od roku 1935 byli totiž vězni posíláni do táborů Gulagu. Bodrov sám byl popraven v roce 1937. Takřka jediný, kdo přežil, byl Ciliga. Objev trockistické knihovny může ukázat, co si mysleli lidé, kteří věřili v revoluci a následně se stali jejími oběťmi.

Tenkrát na Západě a na Východě

Poválečná Evropa podle Tonyho Judta

Celoživotně angažovaný intelektuál a historik Tony Judt se v obsáhlé knize Poválečná Evropa snažil uchopit éru po roce 1945. Jeho přiznaně subjektivní hodnocení dějin, které sám prožil, sice leckdy nepostrádá kritičnost, nicméně v jednostranném hodnocení poválečného vývoje komunistických diktatur ve východní Evropě zcela selhává.

MATĚJ METELEC

Kniha britského historika Tonyho Judta *Poválečná Evropa* (Postwar: A History of Europe since 1945, 2005) se po svém vydání dočkala chvály a uznání a v roce 2008 byla přeložena i do češtiny. Osobitá a rozmáchlá syntéza vznikla v době, kdy se už zdálo možné posoudit, co pro Evropu znamená krach sovětského projektu, konec bipolárního rozdělení světa a přepsání hranic v politickém i kulturním smyslu. Druhé české vydání je příležitostí s odstupem zhodnotit, do jaké míry se tento pokus autorovi povedl. Judt hned zkraje prohlašuje, že chce psát osobní pohled na dějiny, a vzhledem k tomu, že se narodil v roce 1948, jsou to dějiny autorem prožité. Otevřeně deklarovaná angažovanost svědčí o odvaze vytvořit interpretativní, nikoli jen faktografické dílo. Taková práce se ovšem vystavuje

notovat s Judtovým hartusením, nebo mu historik přijde až moc nesnášenlivý a nafoukaný.

Oproti tomu v případě antikomunismu autorův osobní postoj takto rozmáchle rozhněvaný není, neboť je promyšlenější a pečlivější – což kontrastuje s tím, nač jsme zvyklí v českém prostředí. Judt se strefuje především do levicových, zvláště francouzských intelektuálů. O jejich podpoře stalinismu po druhé světové válce ostatně psal už v knize *Falešné ideje, cizí krev* (1996, česky 2018). V *Poválečné Evropě* je však jeho obžaloba intelektuální levice poněkud nepřesvědčivá. Nejprve totiž vysvětlí její podporu stalinismu fašismem a zkušeností odboje, a vzápětí jí dodá bizarní psychologickou příčinu – intelektuální sebemrškačství. To je ovšem typická figura intelektuálů píšících o jiných intelektuálech a přehlízejících pros-

a různými způsoby vládnutí. Přezíravost vůči Východu jako zaostalé části Evropy, jež logicky skončila v sovětském bloku, navíc zastírá, že se jednalo o státy s velmi rozdílnou historickou zkušeností – a stejně tak se lišily jednotlivé „národní“ varianty komunistických diktatur. Příznačné je, že o tom, jak se po válce žilo ve východním bloku, nás Judt informuje spíš ústy angloamerických návštěvníků než místních. Tak se od Lawrence Durrella dozvídáme, že Titova Jugoslávie byla „hnusný policejní stát“, nedočkáme se ale hodnocení samotných Jugoslávců. Judt vůbec k Balkánu necítí mnoho sympatií – například rumunští diktátoři Gheorghe Gheorghiu-Dej a Nicolae Ceaușescu podle jeho mínění zosobňovali „odvěké autoritářské způsoby vlády na Balkáně“. Prohlášení o „odvěkosti“ namísto nastínění konkrétní situace Balkánu jakožto staleté vojenské hranice zní od historika poněkud zvláštně.

V Judtově interpretaci jsou ovšem komunistické diktatury vlastně jen další fází represivních režimů, které panovaly ve východní Evropě v podstatě vždy. „Odvěké zlořády“ východní Evropy měli komunisté legitimovat propagandou složenou z „frází o rovnosti a sociálním pokroku“. Judt přitom přehlíží, že rovnost a sociální pokrok nebyly jen frázemi, ale že k obojímu skutečně docházelo. Zrovnoprávnění žen, konec kastovníctví v těch státech, kde aristokracie měla výsadní postavení, či sociální a ekonomický vzestup dělnictva patřily k charakteristickým rysům státního socialismu, byť ruku v ruce s emancipací přicházely i represe, perzekuce a lágry.

Diktatura v šedě

Judt, který důsledně a po právu pranýřuje antisemitismus v sovětském bloku a hrozbě zlehčování šoa věnuje i poslední kapitolu knihy, se při svém vykreslení východní Evropy, jak už bylo řečeno, sám místy neubrání kulturnímu rasismu. Disproporce je jasně patrná třeba v tom, že v jeho líčení Východu zcela chybí dějiny kultury a životního stylu. Západ má v *Poválečné Evropě* své lednice, auta, popkulturu a teenagery, Východ jen diktaturu. Jako by sovětský blok neměl svou každodennost, svou konzumní společnost, svou kulturu, ale jen útlak a hospodářská selhání. Přitom západní sociální liberalizace v oblasti společenských norem (rozvody, potraty, vzestup střední třídy) měla svou obdobu i na Východě, kde se odehrávala pod egidou kompartají. Příběh *Poválečné Evropy* tak zůstává neúplný. Zatímco Západoevropané se v Judtově knize v průběhu druhé půle 20. století nejen integrují v Evropské společnosti, ale také začínají sledovat televizi nebo jezdit na dovolenou k moři vlastními automobily, úkolem Východoevropanů je žít v šedi a trpět pod vládou komunistických stran. Na východě kontinentu se prostě nenabízelo k historickému zpracování nic víc než komunismus a jeho diktatura.

Poslední kapitoly, věnované době po stržení „železných opon“, jsou vlastně pozoruhodnými esey o současnosti, která se od doby vydání knihy stihla stát minulostí. Jsou psány z perspektivy „třetí vlny“ demokratizace, tak trochu pod vlivem představy konce dějin. Pohled zpět ukazuje, že co se ještě na přelomu milénia mohlo zdát jako vítězství liberální demokracie, bylo často jen formálním úspěchem a že představy o budoucnosti, které z něho vycházely, byly ošidné. Zajímavé jsou třeba autorovy úvahy o turecké cestě do Evropské unie nebo o vztazích s Ruskem, zvláště když víme, jak neslavně obojí dopadlo. Tony Judt měl odvalu hledět do budoucnosti s optimismem, jeho naděje, že by 21. století mohlo patřit Evropě, se však zatím ukazují jako liché.

Tony Judt: Poválečná Evropa. Její historie od roku 1945. Přeložil Dalibor Výborný. Prostor, Praha 2017, 1032 stran.



Tony Judt. Kresba Joe Ciardiello

nebezpečí, že se trendy viděné jako zásadní stanou slepými uličkami a perspektivy zdánlivě potvrzující historický vývoj se za několik málo let ukážou jako iluzorní.

Vyváženost a hartusení

V knižním rozhovoru *Intelektuál ve dvacátém století* (2012, česky 2013; viz A2 č. 19/2014), který vedl s Timothy Snyderem, vyjadřuje Judt obdiv k sociálnímu státu, jenž vyrostl na liberálním a sociálnědemokratickém konsenzu poválečných dekád. Vysvítá to ale i z řádků *Poválečné Evropy*. Nijak se přitom nezastírá, že zlatý věk sociálního státu byl umožněn studenou válkou. Strach z geopolitických ambicí Sovětského svazu přinutil evropské státy omezit vzájemné konflikty a hledat společné zájmy, přičemž starost o svou obranu nechaly na USA... V části knihy, která se věnuje západoevropským dějinám, je výklad vyvážený. Autorovi se povedlo stylisticky i kompozičně sladit to podstatné z dějin jednotlivých zemí s pohledem na celý kontinent, byť je místy znát, že se na něj dívá perspektivou rodné Británie, která se za „kontinent“ nikdy nepovažovala. Ostatně z Judtovy analýzy důvodů, proč Britové na počátku padesátých let nevstoupili do Evropského společenství uhlí a oceli, můžeme lépe pochopit třeba i brexit. Na to, že jde o obdivovatele sociálního státu, je překvapivě vyvážené a neemotivní i autorovo hodnocení thatcherismu.

Najdou se ovšem i místa, kdy celá vyváženost letí přes palubu. Patří k nim například emotivní útok na architektonický brutalismus a s ním spojenou masovou bytovou výstavbu. A podobně vášnivě odsudky si vyslouží strukturalismus, západní marxismus, historiografická škola Annales nebo punk rock. Jak se čtenář postaví k podobným jednostranně odmítavým soudům, záleží na jeho preferencích. Buď si bude

tý fakt, že intelektuálové nejsou vůči pokusům propadnout politické hybris o nic odolnější než zdravotní sestry nebo dělníci.

Nejspíš právě pro svůj antikomunismus vidí Judt i v protestních hnutích roku 1968 jen zaslepenost sebestředné zlaté mládeže. A byť tuto dobu sám prožil, není v revoltách mládeže schopen číst příznak paradigmatického přelomu, signalizující konec jím obdivovaného poválečného konsenzu. Právě jen v kontextu jím opovrhovaného revolučního roku ztratí autor pár slov o ženském hnutí, přičemž samo sousloví „ženská emancipace“ se objevuje až v půlce knihy, a to jen jako faktor ústupu vlivu církve. Hluboké proměny genderových rolí, které přinesla druhá polovina 20. století, Judta očividně příliš nezaujaly.

Odvěké zlořády

Nejslabší místo *Poválečné Evropy* je ale jinde. Judt sice v úvodu přiznává, že k látce často přistupoval bez zřetele na východní část Evropy, pokus tuto chybu napravit se mu ale moc nezdařil. Kniha je poznamenána duchem studené války a na mnoha místech jako by stále bojovala za osvobození východoevropských států ze spárů komunistických diktatur. Ve výsledku jsou autorem předkládané dějiny východní Evropy tak jednostranné, že obraz východoevropských národů hraničí s kulturním rasismem a místy tuto hranici i překračuje.

Budoucnost Východu byla podle Judta od konce války předurčena přítomností Rudé armády a Moskva ji státům sovětského bloku vnutila silou. Že to neplatilo pro Československo, Jugoslávii ani Albánii, výklad pomíjí. V *Poválečné Evropě* je ovšem komunismus jakýmsi poklopem, který příklápí celý Východ a pod nímž se ztrácí specifičnost jednotlivých států s rozdílnými způsoby komunistického uchopení moci, znárodnění a kolektivizace

Podoby fašistické psyché

K němému násilí Nacionálně socialistického podzemí

V Německu skončil mnohaletý a ostře sledovaný soudní proces s poslední žijící členkou neonacistické skupiny Nacionálně socialistické podzemí, která mezi lety 1998 a 2011 spáchala deset rasově motivovaných vražd. V čem se fašisté současnosti podobají svým předchůdcům a v čem se od nich naopak liší?

TOMÁŠ SCHEJBAL

Doživotní trest pro Beatu Zschäpeovou, jedinou dnes žijící členku Nacionálně socialistického podzemí (Nationalsozialistischer Untergrund – NSU), vyvolal vlnu desetitisícových demonstrací v mnoha německých městech. Nešlo přitom o nesouhlas s rozhodnutím mnichovského soudu, které padlo 11. července. Organizátorům protestů se naopak nelíbí zúžení rozsudku na jediného „obětního beránka“ – mluví se totiž o spoluúčasti tajných policejních agentů na teroristických zločinech skupiny. Skutečnost, že činnost NSU by těžko byla možná bez kooperace širší neonacistické scény, zavdává německé veřejnosti další příčinu podezřívat bavorskou justici z tradiční slepoty na pravé oko.

Mužské fantazie

Přestože se zatím poslední vlna neonacistického teroru na německém území projevila v politickém a mediálním diskursu, teroristé samotní po sobě nezanechali kromě výpovědí nic než své činy – a mrtvolu obětí. Upřednostnění praxe je možná to jediné, v čem by se neonacisté z NSU mohli shodnout s maoisty z Frakce Rudé armády (RAF), jimž však intelektuální kapacita Ulrike Meinhoferové umožnila spojit činnost městské guerilly s teorií hlásanou v manifestech. I literární forma poněmčené verze Mao Ce-tungova myšlení nicméně představovala přinejmenším zjednodušení oproti stovkám deníků a románů veteránů Freikorps, čtených bedlivým okem kulturního teoretika Klause Theweleita v literárně-psychoanalytické studii *Männerphantasien* (Mužské fantazie, 1978), jež je jednou ze zásadních prací antipsychiatrického proudu psychoanalýzy i kritických mužských studií.

Příběh takzvaných dobrovolnických sborů, povolaných sociálnědemokratickou vládou k násilnému potlačení komunistického hnutí, ovšem nezačíná ani nekončí usmrčením jeho hlavních představitelů v lednu 1919, ale rozprostírá se v časové, personální a ideologické kontinuitě německého imperialismu – genocidou v někdejší Německé jihozápadní Africe (dnešní Namibii) počínaje a holocaustem ve východní Evropě konče. Ústřední postavu této politiky představoval Franz von Epp, jenž získal ostruhy při rozdrčení takzvaného boxerského povstání v Číně, ale především při namibijském povstání Hererů

v roce 1904. Tato koloniální represe proti původnímu obyvatelstvu s více než sto tisíci mrtvými se stala první rasově motivovanou genocidou 20. století. A právě von Epp z bývalých koloniálních vojáků ke konci první světové války sestavil Freikorps, aby své zkušenosti s vyhlazováním Afričanů zužitkovali při zabíjení komunistů ze svržené Bavorské republiky rad. Pod jeho vedením se tyto jednotky později integrovaly v Reichswehru a spolu s ním na přelomu dvacátých a třicátých let také v řadách SA a NSDAP. Po převzetí moci nacisty se von Epp stal jedním z Hitlerových generálů. Zatímco bismarckovsko-vilémovské „šíření civilizace“ mečem a krví v Africe se kvalitativně nevymykalo standardům belgického, francouzského nebo britského kolonialismu, hitlerovská aplikace obdobných metod na evropském území později vedla ke konsenzuální tabuizaci biologického rasismu.

Strach z těla a žen

Dějiny nahlížené psychoanalyticky mikroskopem ukazují, že interpretace zákrutů fašistické psyché prošla pozoruhodným vývojem: od Reichovy masové psychologie přes kritickou teorii až k momentu, kdy rhizomatická koncepce mikrofašismu podle Félixu Guattariho a Gillesse Deleuze přemostila propast epistemologického zlomu jazykové psychoanalýzy reprezentované Theweleitem. Společným poznatkem všech zmíněných metod je však vždy mechanismus erotické touhy sublimované skrze středostavovskou morálku do tvrdé práce, vojenského drilu a fantazií – projekcí do druhých – jde o touhu po moci a poslušnosti zároveň a v krajním případě po zabíjení.

Co se týče mentální struktury příslušníků Freikorps, vesměs synků z rodin pruských junkerů a drobných úředníků, živnostníků a farmářů, Theweleit dospěl pomocí psychologické komparace jejich písemné pozůstalosti ke společnému jmenovateli v podobě strachu z lidské tělesnosti a sexuality, zvláště pak proletářských žen. V projekcích jejich sexuálních fantazií se sváří dichotomie počestné bezpohlavní „panny“ v úboru vojenské zdravotní sestry a divoké a agresivní „děvky“ z dělnické třídy. Tato sexualizovaná infernální figura evokuje ve vojákově imaginaci středověký archetyp čarodějnice obcující s ďáblem, která jej chce vykastrovat,

a proto ji voják musí v domnělé sebeobraně zabít, nejlépe penetrací její vagíny bajonetem. Smyslem muže-vojáka evropské kultury je negace prvku považovaného za ženský, ať už navenek podřízením ženy muži a jejím vyloučením ze společenství válečníků, nebo vnitřně vytěsněním a potlačením všech „ženských“ prvků z těla a duše. V genderovém kontextu jde o utváření hypermaskulinní identity, v rasově koloniálním případě o vztah bílého muže k africkým divochům, přičemž společným jmenovatelem je podmanění přírody kulturou. Klasický fašista moderní éry je ve světle Theweleitových rozborů muž vyděšený živočišným tělem a jeho tekutinami, poševním sekretem zvláště.

Smích osamělých vrahů

Mužská nadvláda, analyzovaná Guattarim a Deleuzem jako fašismus všedního dne, se tedy stává jádrem makrostruktury militarizované, zfašizované společnosti, jejíž členové sublimují svůj erós do fetišistického uctívání vojevůdců a uniform. Vojenský princip organizace odcizené produkce zboží v průmyslových továrnách pak připravuje dělníky i jejich management k pasivní konzumaci produktů identicky strukturovaného kulturního průmyslu. Postfordistická revoluce však rozmělnila tyto vertikální autoritářské struktury v uspořádání podobné vláknům podhoubí. Průmyslová produkce prodělala regres od strojní továrny k rozšířené manufaktuře se základnou domácích subdodavatelů a armády se z masových organizací mění v malé elitní jednotky vybavené hypermoderní technologií. Velitele nahrazují softwarové programy a manažery náš zvnitřněný selfmanagement. Produkce i ničení jejich výsledků vojenským bojem se stále více přibližuje schmittovskému pojetí partyzána, který je sám sobě velitelem.

Zatímco vojáci německé říše expandovali do „terra barbarica“, členové NSU se v postkoloniální situaci cítili obleženi invazí řízenou „mezinárodním židovstvem“ a tomu odpovídala i jejich partyzánská taktika. Jejich strategií nebylo přetvořit svou skupinu v protiarmádu, která zúčtuje s Bundeswehrem, ale zabíjet Turky tady a teď. Jestliže činnost RAF byla podle Meinhoferové zamýšlena jako městská guerilla inspirovaná národněosvobozenckými boji v Číně a na Kubě, násilí NSU byl samostatný teror v čistě podobě.

„Rhizomatický terorismus vnucuje jeho aktérům virtuální logiku počítačové hry, je intenzivní a spontánní, nesoustavný a experimentální, bezejmenný a nevypočitatelný,“ napsal jazykový teoretik Klaus Birnstiel ve fejetonu *Vizuální jazyk teroru* pro Frankfurter Allgemeine Zeitung. Neonacistický teror Uwe Mundlose a Uwe Böhnhardta, kteří již zemřeli, a jejich přítelkyně Beaty Zschäpeové byl rhizomatický, mobilní, bezskrupulózní a vysoce efektivní, kvůli jejich dělnickému původu však převážně aliterární, ryze tělesný a němý.

To ovšem neplatí o teroru osamělého Anderse Breivika, jehož Deklaraci evropské nezávislosti analyzoval Theweleit v knize *Das Lachend der Täter* (Smích pachatele, 2015). Přestože se fašistický teror přizpůsobil podmínkám tekuté modernity, individualizoval se a osvojil si mnohé z metod svých odpůrců, mentální struktura jeho atomizovaných aktérů zůstává stále stejná: ovládá ji sexualizovaný obraz nepřátel, jimiž jsou feministické „děvky“ a neomarxisté, importující do Evropy muslimy jako svůj nový proletariát. Breivikovi muslimové jsou ovšem projekcí jeho vlastní patriarchální mentality. Jestliže v roce 2011 bylo ještě možné mluvit o individuálním útoku, s mainstreamizací tohoto diskursu skrze média a krajně pravicové strany dnes čelíme fašizací středního proudu.

Autor je publicista.



Klasický fašista moderní éry je muž vyděšený živočišným tělem a jeho tekutinami. Foto allworldwars.com

Mapujeme český design. Přidejte se.

Celorepublikovou databázi obchodů s českým designem, distribuční místa tištěné mapy „Praha jaro-léto 2018“ a registraci naleznete na www.czechdesignmap.cz.

CZECH DESIGN MAP

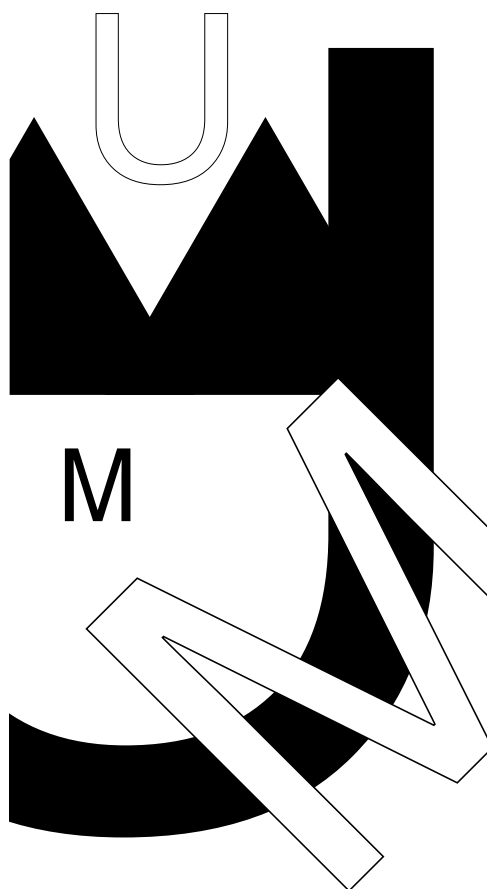
Do pražských ulic za českým designem!

MÓDA DEKORACE DOPLNKY SUVENÝRY ŠPERKY

Praha jaro-léto 2018 ZDARMA

take take take BOTAS 66 SNEAKERS SINCE 1949 dubus PLAVBAC dee live VN-T-SO-BLOCK ArtMap

17 — 19 — 8 — 2018

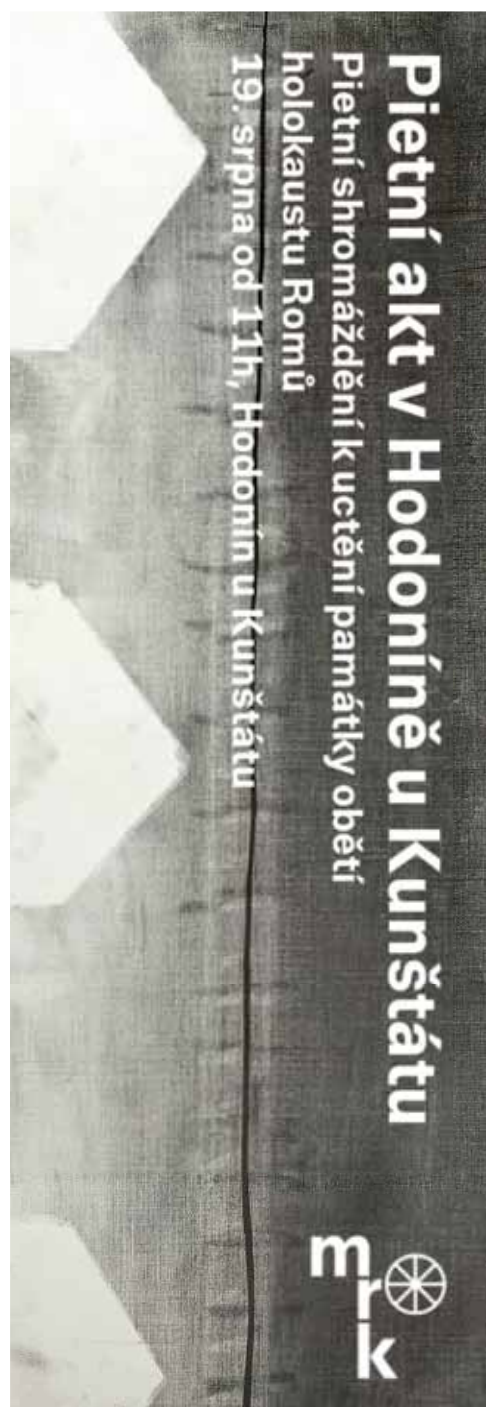


**NEMCI, ŽIDIA,
SLOVÁCI
A STARÁ ĽUBOVŇA**

Komunitný festival súčasného
divadla a umenia



umumfestival.com



KDYBY SVĚT BYL BEZ KONTRADIKCÍ, NEPOTŘEBOVALI BYCHOM KONTRADIKCE

kritická věda ■ filosofické eseje ■ rozhovory ■
klasické texty ■ zapomenuté ideje ■ společenská
teorie ■ marxismus ■ střední a východní Evropa ■
dějiny socialistického hnutí ■ post-„komunismus“
■ neoliberalismus ...a co následuje

Kontradikce / Časopis pro kritické myšlení

kontradikce.flu.cas.cz

Vietostalgie

Projekt družba a Vietnamci v Česku

Vietnamská minorita je v Česku přítomná od padesátých let minulého století a prošla několika proměnami. Před rokem 1989 se zprvu zavřená komunita postupně otevírala místnímu prostředí. Po převratu Vietnamci čelili českému rasismu. V současnosti u mnohých z nich můžeme pozorovat nostalgii po vlasti a socialistické společnosti.

TEREZA REICHELOVÁ

Jmenovali se Truong Cao Thanh, Do Dai Loc a Luong Van Tich. Byli mladí, válčili proti francouzskému kolonialismu a účastnili se komunistické revoluce. Na jaře 1950 tito vietnamští mladíci vyrazili vlakem přes Čínu a Sibiř, aby se zúčastnili druhého kongresu Mezinárodního svazu studentstva a mládeže v Československu. Jen kolem Bajkalu jeli skoro měsíc – a snili přitom o Evropě a o budoucnosti. Říkali si „Tři mušketýři“ a možná jako vůbec první Vietnamci spatřili Prahu. Všichni tři dostali v Československu stipendia, vystudovali ČVUT a na konci padesátých let odjeli zpátky domů s červenými diplomy.

Tři mušketýři

V roce 1956 Československo demonstrovalo socialistickou solidaritu s válčícím Vietnamem a přijalo stovku tamních dětí – potomků vietnamských funkcionářů a bojovníků za nezávislost a sjednocení Vietnamu. Děti byly umístěny v dětském domově v Chrastavě u Liberce a obsazeny do filmu *Malí medvěďáři* (1957), v němž pionýři z Čech seženou medvěda jako dárek pro pionýry z Vietnamu, aby se u nás cítili jako doma, a pak se všichni i s medvědem usmívají a objímají. Po čtyřech letech byly děti na žádost vietnamské vlády vypraveny zpět domů.



V roce 1956 Československo přijalo stovku vietnamských dětí. Foto archiv VUF

Československo začalo vytvářet programy pro dospělé. Od druhé poloviny šedesátých do první poloviny let sedmdesátých do něj přijelo přes dva tisíce studentů technických oborů. V roce 1983 žilo v rámci internacionální pomoci v Československu více než 35 tisíc Vietnamců, kvalifikovaných zpravidla v dělnických a technických profesích. Československo se zavázalo poskytnout každému zimní oblečení a zálohu na mzdu, zajistit ubytování, stravování, pracovní školení, zdravotní péči a jazykové kursy a umožnit bezcelní zásilání zboží zpět do Vietnamu. Většina Vietnamců vzpomíná na socialistické Československo jako na poklidný ráj. Ostatně Luong Van Tich se v roce 1962 do Prahy vrátil natrvalo. Tentýž rok se v přímořské vesnici na severu

Vietnamu narodil Pham Huu Uyen. Byla neděle a v Československu psalo Rudé právo o tom, že přesuny traktorů na Královéhradecku uspíší polní práce a že snad objevili zbytky loďstva Alexandra Velikého. Když Američané vstoupili do vietnamského konfliktu, byly Phamovi Huu Uyenovi dva roky a čtyři měsíce. S ostatními dětmi pozoroval letadla a tipoval, kam všude shodí bomby.

V Severním Vietnamu komunisté zvítězili už v roce 1945. Podle Phama Huu Uyena být ve straně tehdy znamenalo totéž jako být dobrý člověk. Také to nebylo jednoduché, Phamova otce třikrát odmítli. A on zase nevstoupil do Pionýra a do Svazarmu – byly mu protivné stejnokroje a červené šátky. Přesto byl zahrnut do výběrových řízení na studia ve vyspělejších zemích. „Systém byl nastaven tak, že vláda vyslala co nejvíce studentů do Sovětského svazu. A já měl to štěstí, že jsem byl těsně pod tou hranicí. Neměli jsme prakticky žádné informace. Neviděli jsme rozdíl mezi východním Německem, Československem a Bulharskem. Jen Rusko bylo považováno za zvlášť špičkové.“

Kulturní šok

Milena Secká vystudovala etnografii a historii. Chtěla studovat indiánské kmeny, ale dostala na vybranou: romské osady, nebo vietnam-

vytvářeli světy sami pro sebe.“ V únoru 1979 však na Vietnam zaútočila Čínská lidová osvobozená armáda, a to vietnamským studentům v Československu změnilo život. Přísný režim dohledu byl totiž údajně čínský model.

Pham Huu Uyen se v Praze objevil o rok později. Osmdesátá léta pro něj byla krásná. Nejvíce času trávil v hospodě, kontrola ambasády byla už minimální. Na kolejích se otevřeně mluvilo o okupaci v srpnu 1968, kritizoval se režim, vyprávěly se vtipy, propaganda se ignorovala. Pham Huu Uyen se náhodou dostal na praxi do Výzkumného ústavu matematických strojů. Netušil, že VÚMS je líheň „protistátních živelů“. Na starost ho dostal Václav Trojan a jiný signatář Charty, Jan Sokol, seděl pár metrů od nich. Pham Huu Uyen s českými disidenty jezdil na chatu, poslouchal Hlas Ameriky, seznamoval se se samizdatem a odmítal vstoupit do strany – čímž své české kolegy překvapil. Z Vietnamu čekali studenty jako v předchozích generacích: ustrašené, uzavřené, poddajné.

Podmínkou k získání aspirantury byla pro všechny zahraniční vietnamské studenty účast na tříměsíčním politickém školení ve Vietnamu. Kdysi se po návratu nijak nelišili, nyní ale po pěti letech z jednotlivých zemí přijely rozdílné skupiny lidí. Studenti ze středoevropských republik školení vnímali jako nutné zlo, neměli důvěru v systém a na komunistické ideály pohlíželi notně skepticky, zato studenti ze Sovětského svazu zapáleně a vážně debatovali. Pro Phama Huu Uyena to byl kulturní šok. Stačilo několik let v Československu.

Demonstrace roku 1989 vnímal jako něco ohromného. Dodnes na to vzpomíná jako na jeden z nejúžasnějších zážitků ve svém životě. Vietnamští studenti do ulic vyšli spolu s Čechy a věřili, že k podobnému vývoji dojde brzy i u nich doma. Jenže nedošlo. A v Česku je čekal nepříjemný obrat.

Ryba pod vodou

„V devadesátých letech,“ vzpomínal Jáchym Topol na jedné debatě v Knihovně Václava Havla, „začala pro Vietnamce havlovská svoboda tak, že na ně začali útočit skinheadi. Vypukl strašný rasismus a všichni z toho byli dezorientovaní. A vietnamští dělníci měli minimum kontaktů s normálními lidmi. Měli pocit, že se stalo něco hrozného, že zvítězila nějaká fašistická junta.“ Právě pro vietnamské dělníky založili vietnamští studenti v roce 1990 několik časopisů ve vietnamštině: překládali zprávy o Česku i knihy zakázané ve Vietnamu, psali články, kritizovali vietnamský režim. S výrobou jim pomáhali lidé, kteří měli zkušenosti s ilegálním samizdatem, jako třeba právě Topol. Přitom je stále sledovala tajná komunistická policie – ta vietnamská. Říkalo se jí „ryba pod vodou“. Pham Huu Uyen se pro své aktivity stal politickým uprchlíkem a později získal české státní občanství.

V roce 1991 přišla vlna rasově motivovaných útoků a skupina asi osmdesáti Vietnamců dokonce zažádala o politický azyl v Nizozemsku. Phama Huu Uyena dvakrát zbili v metru. Generace ekonomických migrantů, kteří do České republiky přijeli až po roce 1989, vzpomínkám někdejších socialistických studentů a pracujících nerozumí. Vlivem ekonomické nestability a společenské frustrace se z bývalé „krásné a bezpečné země“, kde žijí „sympatičtí lidé, kteří mají rádi lidi“, stalo prostředí, v němž bylo pro Vietnamce bezpečno jen v uzavřeném okruhu příbuzných a známých. Mnoho z nich odjelo zpět do Vietnamu – dnes tam mluví česky téměř půl milionu lidí. V Česku se však ozývá jakási „vietostalgie“ – mnozí mladí Vietnamci podporují z Česka vietnamský komunistický režim a vstupují do tamějšího Socialistického svazu mládeže. Autorka je publicistka.

Ostrava pro „slušné“

Snaha o likvidaci komunity Bedřiška

Starostka ostravského městského obvodu Mariánské Hory a Hulváky Liana Janáčková chce nechat zbourat starou dělnickou kolonii Bedřiška. Tamní obyvatelé, kterým se podařilo bývalé ghetto přetvořit ve fungující komunitu, se ale rozhodli kolonii bránit.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

V tutéž dobu, kdy se horko těžko podařilo najít bydlení pro několik stovek obyvatel ústeckých ubytoven, se v ohrožení ztrátou bydlení ocitli také lidé z ostravské kolonie Bedřiška. Zdánlivě jde o podobný příběh – vedení městské části se ostatně snaží kolonii prezentovat jako problémovou čtvrť. Bedřiška má ale k sociálně vyloučené lokalitě daleko. Naopak se tu podařilo vytvořit komunitu, která je v našich poměrech ojedinělá.

Revitalizace, nebo gentrifikace?

Většinou dřevěné finské domky se tu začaly stavět po druhé světové válce jako ubytování pro zaměstnance dolů. Původně dočasné bydlení slouží dodnes a z lokality pro chudé se stalo atraktivní místo. Není se čemu divit, kolonie se nachází dvě zastávky tramvají od svinovského nádraží, je ale skrytá v zeleni, která ji odděluje od silnice i průmyslových zón. Tvoří ji pár ulic a několik desítek domků se zahradami a návštěvník si tu připadá jako na vesnici. Přitažlivost lokality si uvědomuje i vedení radnice obvodu Mariánské Hory a Hulváky. Tamní starostka Liana Janáčková tvrdí, že hlavním důvodem, proč chce kolonii zbourat a její obyvatele vystěhovat, je špatný stav domků, které se podle ní nedají opravit. Je prý třeba osadu revitalizovat a postavit zde moderní bydlení, které bude sloužit mladým rodinám nebo důchodcům. „Prostě smíšená lokalita pro slušné, pracující lidi,“ shrnula to starostka pro Český rozhlas. Takovou čtvrť ale Bedřiška už je, jak potvrzují i sociální pracovníci a organizace, které tu působí. „Radnice říká, že chce území revitalizovat, tím ale myslí gentrifikovat,“ domnívá se Eliška Černá z iniciativy Probuď domy, která místním pomáhá v boji proti vystěhování. „Revitalizovat se může, i když tu lidé zůstanou, a hlavně by se to mělo dít za jejich aktivního zapojení.“

Starostka to ale odmítá. Bedřišku označuje za skanzen a investovat do oprav se podle ní nevyplatí. Sami lidé z Bedřišky tvrdí, že radnice se o čtvrť příliš nestará, a domky si tak opravují na vlastní náklady. Město koupilo kolonii v roce 1997 od OKD a začalo sem stěhovat problémové rodiny. Během pár let

se z Bedřišky stalo ghetto se zvýšenou kriminalitou a sociálními problémy. Několik domů bylo tehdy zdevastováno. Vše vyvrcholilo roku 2010, kdy se jedna z rodin rozhodla řešit sousedské neshody žhářským útokem. V tu chvíli došla ostatním obyvatelům Bedřišky trpělivost a rozhodli se vzít věci do svých rukou. Za pomoci sociálního pracovníka Kumara Vishwanathana se začali scházet a organizovat. „Támhle na plot jsem pověsil velký papír a lidé tam mohli psát, co je nejvíce trápí. Účastnili se muži, ženy i děti,“ vzpomíná Vishwanathan. „Pak si lidé zvolili tříčlenou radu, která začala řešit jejich problémy.“ Od té doby se Bedřiška změnila k nepoznání. Obyvatelé si sami zorganizovali velký úklid,



během kterého odvezli několik desítek kontejnerů odpadu, nejproblémovější obyvatelé odešli, pořádají se společné akce, v kolonii je dětské komunitní centrum. Bedřiška už není problémovou lokalitou ani podle městské policie, která zde neneviduje vyšší počet trestných činů nebo přestupků než v běžných lokalitách. „Je to něco výjimečného, protože to všechno dokázali ti lidé sami, zdola. Vytvořili skutečně funkční sousedství, kde je bezpečno, lidé tu mají dobré vztahy a jsou tu šťastní. Romové tady žijí s bílými bez větších problémů,“ vysvětluje Vishwanathan.

Obyvatele Bedřišky podporují i někteří magistrátní politici včetně primátora Tomáše Macury a jeho náměstka Zbyňka Pražáka. Oba tvrdí, že násilné vystěhování a vytržení lidí z komunity, na kterou jsou zvyklí, považují za nešťastný krok. Otázka je, nakolik jde o snahu zalíbit se liberálnějšími voličům a prezentovat

Ostravu jako město, které se umí vypořádat s problémovými lokalitami. Jisté ale je, že i díky magistrátu padl slib, že do komunálních voleb k žádným zásadním krokům nedojde. Magistrát také zadal analýzu stavu domků a možností případné rekonstrukce. Problematika bydlení ale do pravomoci magistrátu nespadá, rozhodují o ní jednotlivé městské části. A Janáčková své rozhodnutí zatím měnit nehodlá.

Bohužel jsem rasistka

„Pro město jsme jako osina v zadku, chtějí se nás zbavit,“ je přesvědčená mluvčí bedřišských obyvatel Eva Lehotská. Radnice sice prohlašuje, že je lokalitu třeba revitalizovat,

ale k faktu, že obyvatelům se kolonii v podstatě už revitalizovat podařilo, je hluchá a aktivitu místních v posledních letech nijak zvlášť nepodporovala. Nepovolila například, aby si komunitní centrum spravovali občané sami, musela ho zaštitit nezisková organizace Bílý nosorožec. I přes protesty místních byla zrušena nejbližší škola. Místní i aktivisté jsou přesvědčeni, že skutečným důvodem pro likvidaci kolonie je snaha zpeněžit lukrativní pozemky. Starostka to sice rezolutně popírá, na druhou stranu ale otevřeně prohlašuje, že bydlení na jednom z nejhezčích míst v Ostravě si zaslouží „slušní lidé“.

Zbourání Bedřišky by uvolnilo prostor spekulacím s pozemky a Janáčková by se mohla prezentovat jako někdo, kdo obvod zbavil „sociálně vyloučené“ lokality. Podezření je namísto, vždyť Janáčková chtěla například platit Romům letenky do Anglie a v roce 2007 prohlásila: „Bohužel jsem rasistka, nesouhlasím s integrací cikánů, aby plošně byli po obvodu. Bohužel, vybrali jsme Bedřišku, takže tam budou, s vysokým plotem, s elektrinou.“ Za výrok se sice omluvila a obyvatelům Bedřišky dnes slibuje důstojné náhradní bydlení, lidé jí ale nevěří a za své domovy jsou rozhodnuti bojovat. Iniciativa Probuď domy, Galerie Plato, Bílý nosorožec a další je podporují, aktivní jsou ale především sami místní.

Nejde přitom jen o stovku obyvatel, ale o to, zda má radnice právo zbavit domova občany, kteří (až na výjimky) platí nájem, o svůj majetek se starají a dokázali vytvořit komunitu, kterou by jim většina „slušných“ čtvrtí mohla závidět. Starostku ale místní komunita zřejmě nezajímá. „Místo aby něco takového radnice podporovala, snaží se to likvidovat,“ rozčiluje se Vishwanathan a Lehotská ho doplňuje: „Češi vždycky chtěli, aby Romové pracovali, posílali děti do školy a starali se o svůj majetek. Tady to dělají stejně jako bílí, a přesto jsou vyháněni.“

Autorka je redaktorka publicistiky v Radiu Wave.

napětí

Ve čtvrtek 19. července se v Bonnu odehrála demonstrace asi sedmi stovek lidí proti množícím se antisemitským útokům v Německu. Protest reagoval na napadení izraelského profesora kvůli jeho jarmulce na hlavě. I z toho důvodu si stovky účastníků protestu nasadily pokrývku hlavy zvanou kipa. Další věcí je, že izraelský profesor byl následně ještě fyzicky napaden německou policií, jež si ho spletla s útočníkem a svůj omyl si uvědomila až se zpožděním. Proti antisemitským útokům, ale i nepřipustnému chování policie se následně ohradil i bonnský starosta, jenž incident označil za ostudu.

V Iráku se 20. července ve velkých městech včetně Bagdádu konaly masové demonstrace obyvatel, kteří si stěžují na vysokou nezaměstnanost a nedostačující veřejné služby. Lidé žádali především odchod politických stran, které dle nich neúnosnou situaci v zemi způsobily. Irák je sice už tři měsíce po parlamentních volbách, ale nová vláda dosud nebyla sestavena a objevují se stále nová podezření z podvodů při sčítání hlasů. Vítězem voleb se stalo uskupení kolem šíitského duchovního Muktady Sadra.

Krátce poté, co Švédsko zavedlo opatření, podle něhož je možné mít sex s druhou osobou, pouze když dojde k oboustrannému výslovnému souhlasu s tělesným aktem, se k podobnému kroku chystá i vláda ve Španělsku. Nový zákon předpokládá, že cokoliv jiného než výslovný souhlas bude napříště považováno za nesouhlas s pohlavním stykem. Debatu nad návrhem zákona spustil trestní případ pětice mužů, které soud propustil na svobodu poté, co znásilnili osmnáctiletou dívku a své počínání si nahráli na video. Znásilnění je totiž v současném zákoně definováno jako chování, které musí obsahovat násilí a zastrašování, a jelikož se oběť nebránila a mlčela, prý o znásilnění nešlo. Výrok soudu pobouřil veřejnost, po celém Španělsku proběhly desetitisícové demonstrace a nyní zřejmě dojde k legislativní úpravě. Otázkou je, zda by nestačilo, kdyby španělská justice měla aspoň povrchní povědomí o lidské psychologii.

Protesty zaměstnanců Amazonu za vyšší mzdy a lepší pracovní podmínky, k nimž v červenci přistoupili zaměstnanci v Polsku, Španělsku a Německu, podpořili i čeští pracovníci této nadnárodní korporace, ovšem zatím pouze deklarativně. Odboráři české pobočky Amazonu avizovali, že se solidarizují se svými kolegy ze zahraničí, a pokud budou jejich stávky pokračovat, hodlají se k nim blíže neupřesněnou formou připojit. V Česku má Amazon asi šest tisíc zaměstnanců, z nichž většina pracuje ve skladech v Dobrovízi. –lr–



Zbourání Bedřišky by uvolnilo prostor spekulacím s pozemky. Foto Alžběta Medková



Ed Brubaker, Sean Phillips Fatale 1: Smrt je mi v patách

Přeložil Martin D. Antonín
BB art 2017, 128 s.

Když v roce 2011 vycházelo poslední číslo série Criminal, ohlásila dvojice jejích autorů – scenárista Ed Brubaker a výtvarník Sean Phillips – další společnou sérii, která měla být také noirová, ale navíc říznutá hororem. První číslo Fatale vyšlo v následujícím roce, a přestože mělo původně jít o dvanáct sešitů, vyšlo jich nakonec čtyřiadacet. Současně u Brubakera došlo k další změně nakladatele, v tomto případě přešel od Marvelu k svobodomyšlnějšímu Image, kde už zůstal a publikoval další tři série. Prošel však i vydavatelstvím Dark House nebo DC, pro něž vytvořil většinu scénářů k sérii Gotham Central o policejním sboru v Batmanově okrsku. Děj Fatale se točí okolo krásy jménem Josephine neboli Jo. Je to žena, pro kterou jsou muži schopni zabítet i umírat, oproti běžným hrdinkám má ale jednu výhodu: její краса a mládí přetrvává. V prvním příběhu série, nazvaném Smrt je mi v patách, se děj odehrává v několika časových liniích, přičemž muži se mění a Jo zůstává. Prvních pět sešitů působí spíše jako prolog k delšímu příběhu – není tu ještě tak docela jasné, kdo vlastně Jo je. Místy se zdá, že se Brubaker inspiroval Lovecraftovým kultem Cthulhu. Phillips komiks výtvarně stylizoval do šedavé noirové atmosféry, kterou jednou naruší sytější rudá barva mnišských kápí, jindy šerem problemskou krvavá chapadla příšery, o níž se více dozvíme asi až v příštích souborech. Další by se měl objevit letos na podzim.

Jiří G. Růžicka



Stanislav Rakús Telegram

Přeložil Lubomír Machala
Větrné mlýny 2017, 134 s.

Prozaická tvorba Stanislava Rakúsa představuje v současnej slovenskej literatúre jeden z najvýraznejších rukopisov. Túto roky známu skutočnosť potvrdenú čitateľskou priazňou a pozitívnu literárnokritickou recepciou zaregistrovalo brnianske vydavateľstvo Větrné mlýny a vydalo v preklade Lubomíra Machalu jeho poviedkový súbor s názvom Telegram. Rakús sa v štyroch poviedkach prezentuje ako kultivovaný a rozhladený autor, ktorý napriek evidentnej vášni pre rozprávanie dokáže túto svoju dispozíciu krotiť a opakovane píše formálne aj významovo súdržné texty. Spoločným menovateľom zbierky je epizodický základ, koncentrácia na zobrazovanie sveta mužských protagonistov a situovanie do čias socializmu. Svet plachých, nepraktických, fádne životy žijúcich a nesebavedomých, hoci intelektuálne disponovaných postáv, ktorých Rakús modeluje s neskrývanou empatiou, je zobrazený mimoriadne presvedčivo. Centrálné postavy prakticky bez výnimky holdujú alkoholu, ktorý im síce pomáha neutralizovať ich komunikačnú blokádu, no súčasne ich vrhá do neštandardných, bizarných situácií, v ktorých postavy konajú neadekvátne, a vzniká tak smutno-smiešny efekt. Je celkom pravdepodobné, že sa nájde početná skupina čitateľov, ktorá bude mať nutkanie čítať tieto texty výlučne ako zrkadlo prednovembrových čias. Nesmelo by som sa prihovárať, aby bolo toto Rakúsovo gesto, ktoré sa oprávnené dočkalo presného českého prekladu, čítané univerzálnejšie.

Igor Mikušiak



Vladimir Sorokin Manaraga

Přeložil Libor Dvořák
Pistorius & Olšanská 2017, 168 s.

„V našem světě už se tisknou jen peníze,“ uvádí Vladimir Sorokin čtenáře do další z faset svého světa-karikatury. Papírové knihy jsou v Manaraze už jen v muzeích a soukromých trezorech, odkud se krajně nelegálními a nebezpečnými cestami dostávají do rukou zvláštních celebrit: kuchařů, připravujících pro nejbohatší z bohatých vybrané pokrmy na ještě vybranějším palivu vzácných tisků. Sorokin sleduje turné jednoho takového book’n’grillera, aby znovu předvedl svou politickou imaginaci: okusíme oduševnělou grilovačku v patriarchální židovské rodině i velehostinu u rumunských mafiánských zbohatlíků. Aktuální Sorokinova vize nedaleké budoucnosti je vcelku optimistická: příští velkou válku lidstvo v zásadě přežije a například v Bavorsku se po odražení islamistů podaří vytvořit vcelku přijatelnou formu feudalismu – veřejné stínání hlav na salafisty účinkovalo přesvědčivě. Obvyklým motivem autorových posledních děl jsou drogy, respektive úvahy, čím vším se lze ještě opájet. Zde je to droga nejmocnější: jídlo (pro někoho snad i četba). Manaragu lze číst jako variaci na téma „literární dílo ve věku technické reprodukovatelnosti“, případně jako potutelnou parodii na postmodernistické knihy o knihách určené lidem z knihovny, kterýžto žánr za poslední desetiletí přebujel do intelektuálního eskapismu. Anebo jako kuchařku budoucnosti pro skutečné labužníky: „Šašlik z jesetera na Idiotovi. Román plnohodnotný, váha polotěžká, 720 g, 509 stran, papír bezdřevý, celoplátěná vazba. Plně to postačilo na osm špižů.“

Michal Jurza



Čen-jün Liou Kuchař, chmaták a realitní magnát

Přeložila Zuzana Li
Odeon 2017, 368 s.

Druhý do češtiny přeložený román čínského spisovatele Čen-jüna Lioua je humoristickým příběhem ze současného Pekingu, jehož tématem je setkávání chudých a bohatých. Jeden malý předmět ze světa bohatých proměňuje životy desítek lidí, kteří se s ním dostanou do styku: flash disk s kompromitujícími materiály na podnikatele ve stavebnictví a jeho obchodního partnera, mocného politika. Ohrožení mocní neváhají nechat mizet lidi, ale chudí hrdinové románu ze všech možných kantonů si navzdory obrovským penězům kolem nich dál hledí svých drobných cílů. Kuchař Liou Jüe-ťin stále hledá svůj dlužní úpis na pár desítek tisíc, zatímco po něm jdou politici, policajti i zlodějské gangy. Kuchař v tom ale docela umí chodit a v nerovném souboji s mafií a detektivními kanceláři se neztratí. Román z „komunistické Číny“ můžeme číst jako umírněnou kritiku kapitalismu a zároveň jako komedii z prostředí ekonomického a stavebního boomu nejrychleji rostoucí metropole světa. Čtenář se dostává do světa malých zlodějíčků, prostitutek, podvodníků a kšeftářů se vším možným, kteří pečují o své blaho, stejně jako o své rajóny pečují ti nahoře. Všichni se snaží na každé situaci vydělat, a když to nevychází, aspoň přežít. Jde sice o společenskou satiru, ale nejedná se o žádný zásadní odsudek vládnoucí čínské garnitury ani o kritiku, která by vadila cenzuře. Autor se naopak v Číně těší víc než dobrému postavení, je milionář a se svými knihami cestuje po světě. Jiní spisovatelé jsou v Číně stále vězněni.

Pavel Šplíchal



Ondřej Navrátil Zelené ostrovy. České umění ve věku environmentalismu 1960–2000

MUNI Press, Off/Format 2017, 232 s.

Kniha Zelené ostrovy, která vychází ve spolupráci Masarykovy univerzity a galerie Off/Format, si neklade příliš vysoké ambice – chce být zkrátka přehledovým úvodem do zelených tendencí v českém umění mezi lety 1960 a 2000, a mapovat tak čtyřicet let ekologické citlivosti ve výtvarné tvorbě. Ani vyjasnění klíčových pojmů nemůže být jednodušší: autor vychází z definice životního prostředí, jak ji chápe český zákoník, a z akademických definic environmentalistiky a environmentalismu. V rámci výtvarného umění pak svůj předmět odlišuje především od environmentu coby umělecké formy a ekologického umění jakožto pozdější analytické kategorie. Vztah jednotlivých umělců, jejichž díla tvoří (časovou) osu díla, vůči angažované podobě environmentální teorie a praxe, jak ji známe dnes, je totiž často ambivalentní. Takový přístup zavání „ekologií bez ideologie“, nicméně nejedná se zde ani tak o programový požadavek knihy, jako o jeden z charakteristických rysů normalizačního zeleného umění, jehož depolitizace si uchovala svoji kontinuitu ještě hluboko do devadesátých let, kterými kniha končí. Prolínání zelených vědeckých disciplín, aktivismu a umění je – alespoň u nás – záležitostí hlavně poslední dekády. Pokud někoho zajímá spíše sonda právě do takto zaměřených současných uměleckých postupů, nezbyvá mu než doufat v pokračování, které začne tam, kde Zelené ostrovy končí.

Martin Vrbá



Sweet Country

Režie Warwick Thornton, Austrálie, 2017, 113 min.

Premiéra v ČR 2. 8. 2018

Australský kameraman Warwick Thornton se do vlastních režijních projektů pouští jen výjimečně a zpravidla se jedná o dokumentární filmy. Všechny jeho snímky se přitom zabývají původními obyvateli Austrálie a jejich vztahem k bílým kolonizátorům. Thorntonův uhrančivý debut Samson a Dalila vyprávěl bezútešný příběh o lásce dvou mladých lidí v chudé komunitě Austrálců. Jeho druhý celovečerní snímek Sweet Country je westernové drama z dob otrokářství na počátku 20. století. Otrok v sebeobraně zabije bílého farmáře a vydává se na útěk před zákonem. Thorntonovy filmy se podobají ranému Terrenci Malickovi v tom, jak zásadní úlohu přikládají prostředí, zejména tomu přírodnímu. Sweet Country tak ukazuje rozdíly kultur Austrálců a Evropanů především na jejich rozdílném chování v krajině. Australská divočina se stává místem souboje dvou mužů o to, kdo bude v tomto kraji pánem, ale také je prostorem, odkud přiletí závěrečný výstřel, zakončující celé vyprávění. Oproti Samsonovi a Dalile vypráví Sweet Country mnohem klasičtější, v podstatě žánrový příběh. Schematický scénář se Thorntonovi povedlo povýšit na vizuálně strhující přehlídku různých lidských těl v rozmanité krajině, především pak mlčenlivých Austrálců s pronikavými pohledy. Sweet Country je zádušný, pomalý western, který neustále vyhlíží za obzor svého žánru.

Antonín Tesář



Tantehorse wood-wonder-wave

Veletřní palác, Praha, premiéra 17. 7. 2018

V rámci posledního ročníku festivalu Nultý bod diváci zhlédli též instalaci/performanci Miřenky Čechové, připravenou za zvukové spolupráce Martina Tvrdého pod názvem wood-wonder-wave. Konala se v prosklené části Veletřního paláce, jejíž půvab spočívá v tom, že vitríny činí diváka z každého, kdo prochází kolem – a mnozí se skutečně zastaví a často i usednou na nízkou protější zídku a pozorují zvenčí teátro za sklem. Sklo se chvělo, neboť létaly třísky. V uctivé vzdálenosti od představení postávali a posedávali i diváci uvnitř; na podstavcích ležel bytelný kmen, hladce upilovaný na obou stranách. Nad ním se vznášela v pravidelném rytmu sekýra. Largo a grave. Nástroj v rukou soustředěné dívky – rozmach, tnutí, kmen, rozmach, tnutí, kmen. Široké andante sekýry ukotvovalo čas ke dřevu. Dívky, a mezi nimi i jeden mladý muž, se střídavě pokoušeli zdolat materiál. Je to ale práce jako na kostele. Sek sekýrou je archetypální pohyb, umíme ho už osm tisíc let. A Miřenku Čechovou zajímají archetypální pohyby a tělesné vjemy. Před třemi lety Jozef Fruček, u nás dobře známý slovenský a řecký tanečník a choreograf, uskutečnil performanci, v níž po šest hodin tahal, vztyčoval a nosil tam a sem těžké hranaté sloupy jako Ježíš Kristus kříž. Fyzickou námahu, kterou soudobý tanec přestal skrývat, Čechová – podobně jako Fruček – přímo exponuje.

Nina Vangeli



Pariah Here From Where We Are

CD, Houndstooth 2018

Britský producent Arthur Cayzer umí překvapovat. Sotva se pod jménem Pariah stal počátkem dekády hvězdou postdubstepové scény, přeorientoval se coby součást dua Karenn na mnohem tvrdší zvuk klubového techna. Dlouho se zdálo, že je Cayzerův původní alias minulostí, letos ale došlo k jeho resuscitaci v podobě alba, jež je zároveň Pariahovým dlouhohrajícím debutem. V doprovodných promomateriálech a rozhovorech hudebník zmiňuje, jak ho poslech vlastních průlomových skladeb po letech uváděl do rozpaků. Zdálo se mu, že se v době jejich vzniku pouze vezl na vlně elektronické hudby, kterou uvedli do pohybu jiní, aniž by ji obohatil svým autorským hlasem. Snad proto je letošní deska prosta jakýchkoli hudebních prostředků, které by Cayzerovu tvorbu jednoznačně řadily k nějakému existujícímu proudu. Ač na albu dominují syntezátorové plochy, nedá se mluvit přímo o ambientu – na to se jednotlivé hudební motivy hlásí až příliš o pozornost. Jednou jde o arpeggio upomínající na rytmické skladby Philipa Glasse, jindy o pastorální melodie, které evokují průnik novodobých poloh new age s dědictvím kompilací Artificial Intelligence. Pro nahrávku je charakteristická určitá tekutost a tento rys je ještě podpořen použitím reálných samplů vody. Jsou desky, kterým podobná neuchopitelnost spíše škodí, v tomto případě ale přispívá k vnitřnímu propojení jednotlivých skladeb, a tím pádem i k soudržnosti alba jako celku.

Martin Zoul

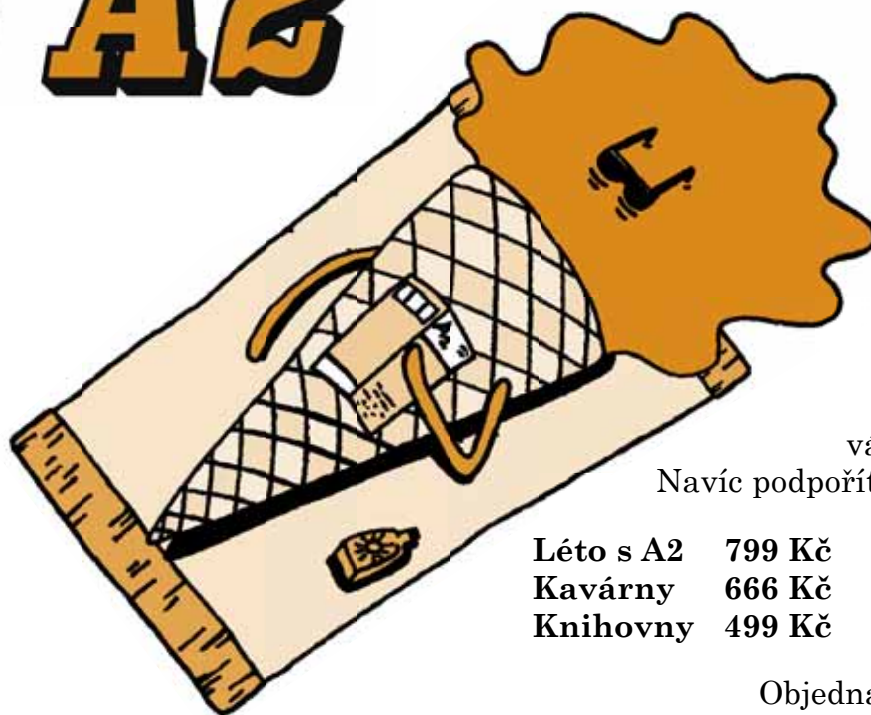
HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLDA 2018

Léto s A2

K vodě už nikdy
bez kvalitního čtíva!

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



Objednejte si roční předplatné A2 a každou druhou středu vám Ádvojka přijde až domů. Navíc podpoříte své oblíbené periodikum!

Léto s A2	799 Kč	Elektro	499 Kč
Kavárny	666 Kč	Student	690 Kč
Knihovny	499 Kč	Mecenáš	1500 Kč a více

Obdarujete tak nejen sebe.

Objednávejte na www.advojka.cz nebo distribuce@advojka.cz

eskalátor

Bezpilotní boj s terorismem je v módě a vzhledem k tomu, že v našich končinách je o teroristické guerilly nouze, postačí trampové v maskáčích. K jejich lovu si Krajské ředitelství policie Středočeského kraje pořídilo dva drony s termovizí a už má první úlovky z CHKO Brdy. Například „tři ženy ve věku 52–62 let, které zde měly přístřešky a nad rozděláným ohněm si vařily“ nebo „dva muže starší 60 let“, kteří „byli značně překvapeni, že se tu nesmí tábořit“. Za přespání trempířům účtují až pět tisíc korun, za rozdělání ohně v lese patnáct tisíc. Což je v bývalém vojenském prostoru, jenž byl ještě nedávno pravidelně rozrýván pásy tanků a vystavován výbuchům šrapnelů, opravdu k smíchu. Ti z nás, kteří se snaží o víkendech utíkat z kamerami prošpikovaných měst, už tedy nebudou mít klid ani v lese. Možná ale brdským trampům nadělila policie drony k letošnímu stému výročí existence trampingu, jehož tradice se formovala především v Brdech, přičemž od dvacátých do osmdesátých let čelili různým formám represe. Třeba se díky svému znovuobjevenému charakteru odbojné protisystémové činnosti tramping opět stane silnou subkulturou – jen v poněkud nezvyklých kyberpunkových kulisách.

K. Kouba

Zatímco v Česku padali kvůli opsaným diplomkám ministři jako hrušky na podzim, v Paříži se Elysejský palác otrásal kvůli dva měsíce starým záběrům z prvomájových demonstrací. Na nich je vidět policista v civilu, jak bije dvojici bezbranných demonstrantů za dohledu těžkooděnců. Policejní násilí na demonstracích většinou velký ohlas ve francouzských médiích nebudí. Tentokrát to však bylo jinak, bijec totiž nebyl policista, ale hlavní bodyguard prezidenta Emmanuela Macrona. Alexandre Benalla se prý manévru účastnil jako pozorovatel, aby následně mohl o průběhu demonstrací referovat tomu nejvyššímu. Představa prezidentské mlátičky líčící u sklenky červeného svému šéfovi, jak zakroutili krkem pouličním živlům, co odmítají jeho skvělé reformy, je téměř dojemná. Prezident ovšem dobře věděl, že Benallovi „ujela ruka“, a mírně ho potrestal. Zřejmě pro sichr, kdyby se o věc zajímala média. Po zveřejnění záběrů vyplavalo na povrch, že to nebylo zdaleka poprvé, co si Benalla přivlastnil policejní pravomoci. Bodyguard nakonec Elysejský palác musel opustit, nevábny dojem monarchistických manýrů a paralelní policie však zůstává.

J. Horňáček

V červenci rezignovala značná část členů poroty Státní ceny za literaturu, mezi jinými i její držitel Petr Hruška, který k tomu uvedl: „Od včerejška náš stát reprezentuje odpuzující vláda, která svoje posty vyhandlovala s komunisty... Státní cena za literaturu je cenou reprezentativní, přičemž nereprezentuje pouze

oceněného spisovatele, ale i vládu, jejíž vůle je cena udělována. Nechci a nemohu se podílet na této reprezentaci vlády...“ Kolem Hruškova gesta se rozhořela v literárních kruzích poměrně ostrá debata. Státní cena, jejíž renomé je – na rozdíl od státních vyznamenání, jež si politicky přisvojili poslední dva prezidenti – značné, se stala věcí politiky. A to nikoli vinou „odpuzející vlády“, neboť i dle Hruškových slov „jde o reprezentaci nepatrnou a většinu společnosti nějaká literární cena samozřejmě upřímně nezajímá“, ale vinou odstupujících porotců. Tak jsme si zabili jednu důležitou cenu, která mohla skutečně odrážet to, co česká literatura přináší, neboť nebyla v rukou politiků, ale odborníků. Až budou své posty dávat všanc hasiči, lékaři či učitelé, protože jako státní pracovníci nechtějí spolupracovat s „odpuzející vládou“, bude ještě líp... Osobně bych jako obranu před babisizací ČR navrhoval uvážlivější kroky.

T. Čada

V sobotu 7. července dopoledne zazněla na stanici ČRo Vltava repríza komponovaného literárního pořadu nazvaného „Ahoj! aneb Na počátku byla voda“. Ten trochu překvapivě rozčeřil vody veřejné schůze Rady Českého rozhlasu, která se konala 25. července: Tomáš Kňourek tu tlumočil údajné stížnosti na daný pořad, v němž se prý objevila „tvrda pornografie“. Někteří členové Rady, jak patrně ze záznamu schůze, pořad slyšeli dodatečně, mnozí další jej neslyšeli vůbec, ale přesto se shodli na tom, že do dopoledního vysílání

nepatří. Asi je to věcí dobrého vkusu, ne každému je „provokující penis“ po chuti, ale co na tom má na dalším zasedání Rady vysvětlovat Petr Fischer, šéfredaktor Vltavy? A pokud snad členům Rady k pobouření či uspokojení (protože takový je účel pornografie) stačí jen zmínka o ztopořeném přirození, pak by asi bylo lépe, kdyby o tom diskutovali jinde než na veřejných schůzích veřejnoprávního média.

E. Marková

Dobře živení mladí muži odložili smartphony a hrubě znevážili důstojnost ostnatého drátu. Ve čtvrtek po úsvitu se několika stovkám migrantů podařilo proniknout přes bariéru do španělské enklávy Ceuta v Maroku na severu Afriky. Předvoj civilizace bránila hrstka policistů, kteří byli nuceni odrazit zákeřný útok vedený fekáliemi a dokonce vápnem, jež – jak známo i pražským neziskovým intelektuálům – leptá. Ve dnech, kdy také Čechy sužuje vlna veder, se mnohem snadněji vžíváme do evropských policistů oblečených nanejvýš do evropských plavek, jejichž evropské pokožky v africkém klimatu leptá vápno barbarů. O znečištění evropských plavek subsaharskými fekáliemi ani nemluvě. Chyběla-li politikům v Unii příležitost, aby projevili solidaritu s nejvíce postiženými, nyní se již nemají nač vymlouvat. Není a nebude Evropanem, kdo se z hloubi srdce necítí být také zasaženým policistou. Ostatně co může naše evropské hodnoty účinněji ohrozit než metání hovny a vápnem?

R. Rops-Tůma