

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

31. 7. 2019 ROČNÍK XV

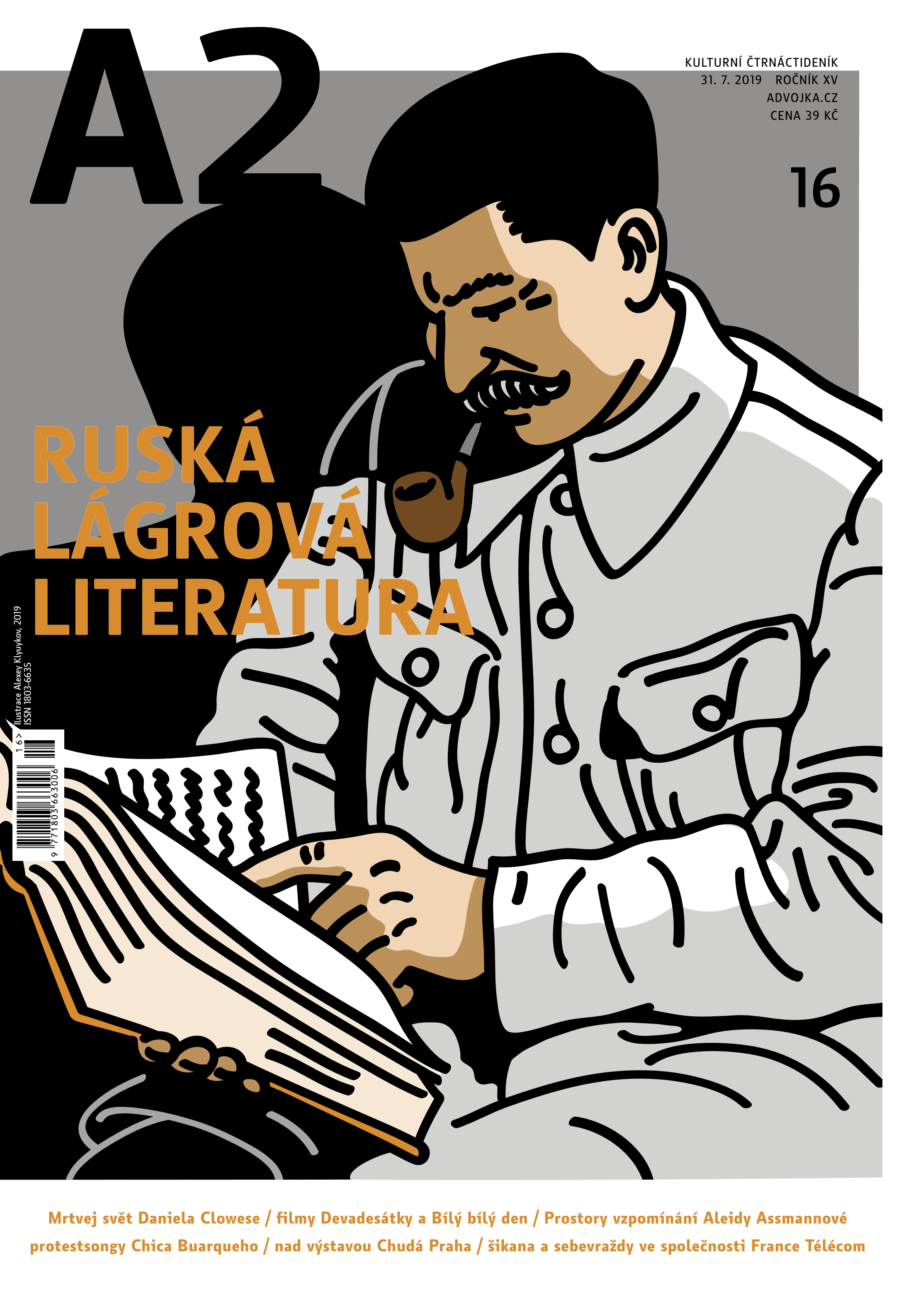
ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

16

RUSKÁ LÁGROVÁ LITERATURA

Ilustrace Alexey Klyuykov, 2019
ISSN 1803-6635



Mrtvej svět Daniela Clowese / filmy Devadesátky a Bílý bílý den / Prostory vzpomínání Aleidy Assmannové
protestsongy Chica Buarqueho / nad výstavou Chudá Praha / šikana a sebevraždy ve společnosti France Télécom

Zelená proti ideologii normality

PETR FISCHER

Když jsem před třinácti lety četl knihu Michaela Crichtona *Říše strachu* (2004, česky 2006), vcelku jsem se bavil. Spisovatel, mimo jiné autor předlohy slavného filmového šlágru Jurský park, v ní představuje společnost manipulovanou aktivisty, kteří předpovídají globální ekologickou katastrofu a tento strach ze zániku používají jako relevantní politický argument na cestě k moci, takže zelený strach postupně ovládne celý svět. Kniha má spád a jednoduchou strukturu, vlastně je to dokonalé schéma. I proto ji snadno přečtete v letadle či během dne na pláži.

Rok nato jsem se bavil ještě víc. To když jsem četl knihu Václava Klause *Modrá, nikoli zelená planeta* (2007), v níž tehdejší prezident svou neopakovatelnou dikcí varuje před environmentalismem coby novým komunismem. Klaus Crichtonovu dystopii dokonale vytěžil, víceméně opsal spoustu „zaručeně vědeckých“ pasáží ze závěrečných poznámek, převzal étos knihy varující před využitím vědy pro vybudování nové ideologie, vynechal snad jen přirovnání teorie globálních klimatických změn k eugenice, což by na evropské poměry, stále ještě zasažené vzpomínkou na holocaust, asi bylo moc. Politik Klaus využil umělecké dílo, aby doložil, že vědci (zejména ti v mezivládním panelu OSN pro změnu klimatu) zastávají cíl tezi o klimatických změnách způsobovaných člověkem jsou „pavědci“ a ideologové, političtí aktivisté a že ve skutečnosti „žádné ničení planety nikdy neexistovalo a existovat nebude“.

Dnes už se nebavím vůbec. Z Crichtonova a Klausova diskursu se mezitím stala jedna z vlivných linií veřejné debaty, která do společnosti vnáší ideologické pohledy tam, kde nemají co dělat. Klaus a jeho následovníci, kteří hovoří o „globálním klimatickém alarmismu“, varování Crichtonovy knihy pozoruhodným způsobem otočili. Vytvářejí strach ze ztráty „normálnosti“ či „normality“, kterou má garantovat blíže neurčený zdravý či selský rozum, jakási „neviditelná ruka společnosti“ paralelní k „neviditelné ruce trhu“, jen působící na poli lidské mysli a každodenní pragmatiky, nikoli v říši ekonomických vztahů; je to strach před všemi,

kterí upozorňují na zjištění, že onen „normální život“, v Americe mu říkají „American way of life“, není dlouhodobě udržitelný, protože nejen naše krajina, ale i celá planeta má své limity a neunese všechno.

Není to tak, jak by se mohlo zdát, že Klaus a spol. v boji proti zelené ideologii jen stavějí do protikladu přirozenou lidskou svobodu, která se veškeré ideologii vymyká. Nejsou to obránci svobody. Naopak. Svoboda a její vyzdvihování ve jménu zachování svobody ostatních se tu ukazuje jako nejpružnější ideologie ze všech, neboť kdykoli může z kohokoli vytvořit zlého mocenského



Kresba Silvie Vavřinová

soupeře, kterého je nutno politicky a společensky zlikvidovat. Ve jménu svobody se tu ohýbá svoboda sama, a to čistě z politických důvodů, které velmi dobře pojmenovala nenáviděná Greta Thunbergová, dívka, která stála na začátku studentských protestů Fridays for Future. „Jsme pro tyto lidi hrozba, protože máme vliv.“ Ztrácí-li ideolog půdu pod nohama, začíná mít strach o udržení vlastní ideologie, a proto ostatním rychle přičítá ideologické manipulace a postoje a snaží se shodit důstojnost všech, kteří se takto stali jeho ideologickými soupeři. Proto ten tupý výsměch Gretě a její

duševní nemoci, proto ty nálepky a expresivní vyjádření vůči všem, kteří nesouhlasí s bagatelizací klimatických změn Crichtonem a jeho politickými epigony.

Byl to Klaus, kdo si před pár lety veřejně postěžoval, že se z politiky vytratil podstatný ideologický střet, konflikt mezi socialismem a kapitalismem či mezi svobodou a etatismem, mezi levou a pravou. S „koncem ideologií“, který fakticky přišel až padesát let po vydání stejnojmenné slavné knihy Daniela Bella, se nevyrovnalo mnoho politiků, proto také zažíváme tak silný návrat ideologie, která se zahaluje nejen do národních barev a všelijakých nálepek soupeřů, ale i do dresu všeobecné normality západní, či dokonce lidské. Je to pokus, jak politiku vrátit do starého přehledného binárního modu přítel vs. nepřítel, levice vs. pravice, přičemž se z politiky stává prostor komplexních řešení, která nelze vytvářet na základě jednoho ideologickéhoustru, protože ideologické vidění příliš omezuje sociální představivost a empatii. Koneckonců právě téma boje s klimatickou změnou je přesně tím, co ideologický základ nemá, neboť nutně zasahuje všechny bez rozdílu politického názoru, jak mimo jiné ukazuje současná evropská politika, kde se k ekologicky citlivé a uhlíkově nízké ekonomice hlásí prakticky všechny důležité strany, levé, pravé i ty podle tradičních měřítek středové. Proto také ta urputná snaha politiků starých ideologií udělat z neurčitého širokého hnutí za ochranu klimatu ideologicky jednotnou skupinu – socialistů a ekologů, levičků neomarxistů, komunistů.

Všechno toto ideologické běsnění a víření, které tak hutně probublává zejména na sociálních sítích, má jediný pozitivní ohled. Je potvrzením toho, že boj s klimatickou změnou se už definitivně stal nejdůležitějším politickým tématem přicházející doby a že politické strany, které na to nebudou připraveny, nemají šanci na přežití. Návrat ideologií se pak ukazuje nejen jako zoufalý obranný mechanismus, chránící před nepříjemnou realitou, ale hlavně jako předsmrtné cukání, symptom tohoto politického odcházení.

Autor je publicista.

editorial

Jak psát o něčem, co nelze pochopit? Jak svědčit o hrůzách, které jsou lidé schopni páchat na svých soukmenovcích? A jak tyto extrémní prožitky přetavit do literatury, když se vzpírají slovům? O takzvané lágrové literatuře, která je nejvíce spojována s příběhy ze sovětských gulagů, se nepíše snadno. Přesto se z ní stal žánr, který je hroživým mementem, ale zároveň je v mnoha ohledech problematický. Mimo jiné proto, že popisy extrémního utrpení mohou končit v pasti opakování a klíšé. O tom, jak se těmto normalizovaným svědectvím vyhnout, píše komparatistka Nina Hřidelová, která definuje podstatu „traumatického realismu“. Většina textů tohoto čísla se točí kolem ruského spisovatele a kolymského trestance Varlama Šalamova. O něm píše Alena Machoninová v rubrice esej a na stranách věnovaných poezii a beletrii představujeme výběr z jeho zápisníků i básnického díla, které pro něj bylo důležitější než povídky. O Šalamovově „krásném a přísném jazyce“, krásné kolymské přírodě a především o historické reflexi nedávné ruské historie mluví v rozhovoru historička Irina Galkovová. S tématem čísla se pak volně pojí i článek o pinochetovských mučírňách v Chile, které se také staly předmětem mnoha děl z žánru svědecké literatury. Z ostatních textů lze doporučit například recenzi knihy literární teoretičky Aleidy Assmannové Prostory vzpomínání nebo reportáž našeho spolupracovníka NoMada, který popisuje chudé polsko-české pomezí a své zkušenosti s prací v nadnárodní společnosti, v níž v překérných podmínkách dřou lidé z chudších částí světa. Karel Kouba

z obsahu

- 7 Vyprávění, které zadrhává. Traumatický realismus jako pokus o záchranu svědectví / Nina Hřidelová
- 9 Kameny pohřbené pod hladinou. Bílý bílý den Hlynura Pálmasona / Antonín Tesař
- 11 Rodinné ságy. Mezinárodní festival fyzického a tanečního divadla Nultý bod / Nina Vangelí
- 12 Kontroverzní laureát. Hudební a literární dráha Chica Buarqueho / Karolína Válová
- 14 Dvě stě let pražské chudoby. Rozhovor s Janou Viktorínovou, kurátorkou výstavy Chudá Praha / Alžběta Medková
- 26 Bez hranic. Konec snu o otevřeném světě / NoMad
- 29 Paměť – návod ke čtení. Knihovna šifer v Prostorech vzpomínání Aleidy Assmannové / Jan Kolář

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
14. SRPNA 2019

Kathy Acker

ZTRÁTA ČEHOŠI
JAKO PAMĚTI

Převlíkárna tu byla menší než koupelna. Ze zdi trčela jediná žárovka. Kabát jsem si pověsila na hřebík a navlíkla na sebe bikiny, který mi dal tlustoch.

Noc voněla spermatem.
Co jsem to provedla,
můj pane?
Já počala tuhle noc, jako by
jedna noc mohla zplodit druhou,
ještě revolučnější, než je ta,
která ji plnila semenem.

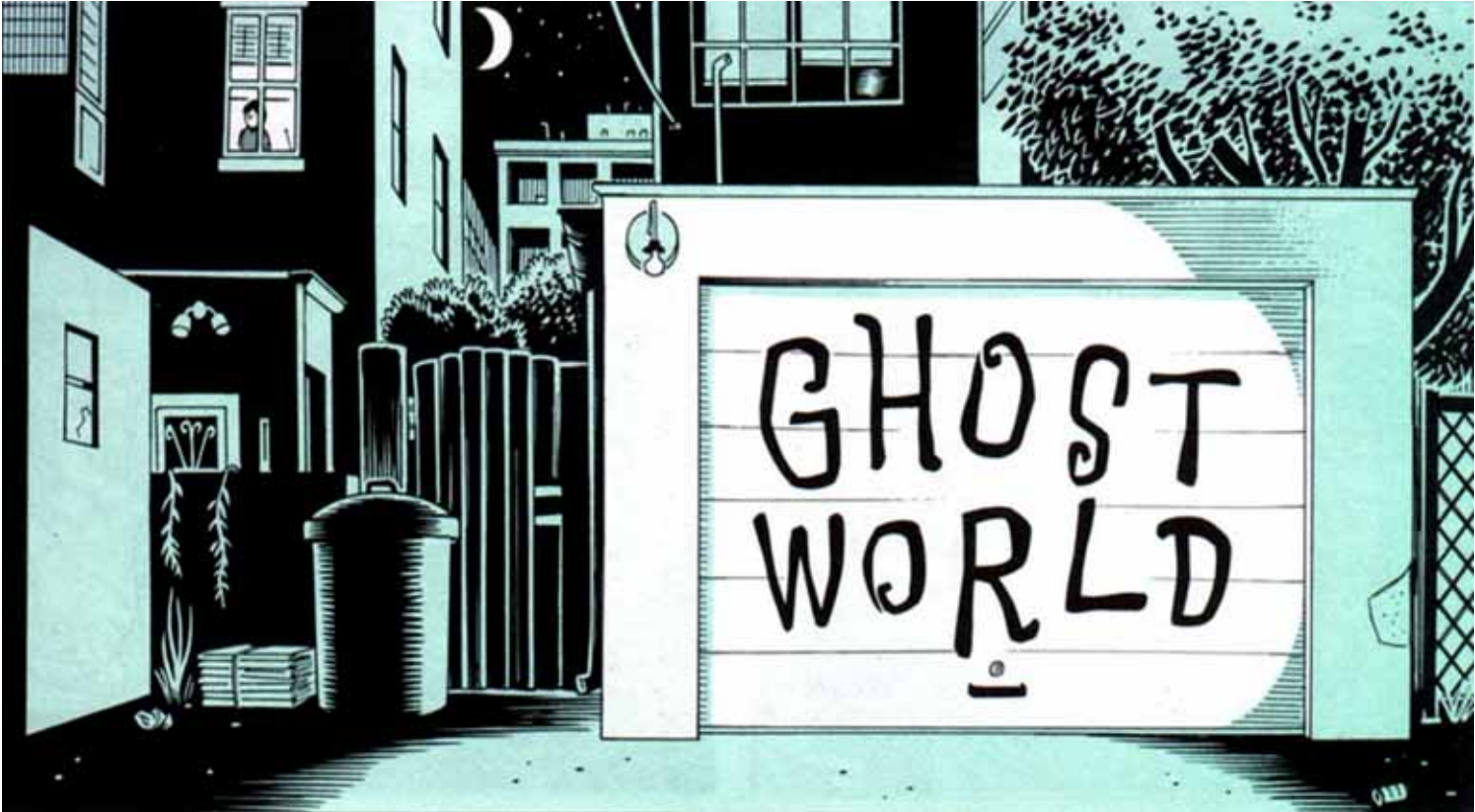
Z delšího textu v překladu Blumfelda S. M. vybral Elsa Aids

Koukej, jaký jsme miciny!

Kultovní komiks Ghost World

Zásadní dílo amerického undergroundového komiksu se po více než dvaceti letech dočkalo českého vydání. Příhody dospívajících dívek Enid a Becky, které se proslavily i díky filmovému zpracování, patří k nejslavnějším knihám kreslíře a scenáristy Daniela Clowese.

JAN BÁRTA



Komiks Mrtvej svět má podobně jako jeho autor Daniel Clowes kultovní charakter

Enid Coleslaw a Rebecca Doppelmeyer jsou kamarádky do deště. Právě skončily střední a bezcílně se potloukají unylo periferií, která by stejně dobře mohla ležet v Kalifornii jako na Floridě. Cynicky komentují stav popkultury i světa kolem sebe a při svém bloumání na prahu dospělosti potkávají řadu bizarních postavíček, které nikdy neušetří svých štiplavých poznámek. Do jejich povrchních peripetií však prosakují také závažnější problémy, které prověří trvalost jejich přátelství i povahu adolescentních vztahů obecně. Jejich kreslené etudy vycházely pod názvem *Ghost World* (slova, která často potkávají nasprejovaná na zdech a garážích v sousedství) v letech 1993 až 1997 v sešitové sérii Eightball komiksového kreslíře Daniela Clowese. Podobně jako jejich autor si záhy vysloužily přídomek „kultovní“, a to i za hranicemi komiksových panelů. Na filmové plátno je podle Clowesova scénáře převedl v roce 2001 Terry Zwigoff a snímek se Scarlett Johansson, Throu Birch a Stevem Buscemim v hlavních rolích získal nominaci na Oscara za nejlepší adaptovaný scénář. Nyní slavná předloha vychází konečně i česky pod názvem *Mrtvej svět* (což je zdaleka výstižnější titul než český název filmového zpracování – *Přízračný svět*), a komiksové nakladatelství Trystero tím potvrzuje, že to s představováním toho nejlepšího z amerického nezávislého komiksu myslí vážně.

Vzáštní stavy

V Trysteru vyšla i zatím poslední Clowesova kniha, hutný kreslený román *Dívka jménem Patience* (2016, česky 2016), epický příběh o síle lásky a cestování časem a dosavadní vrchol tvorby jednoho z nejschopnějších scenáristů současného amerického komiksu. Clowesova raná díla přitom patřila k tomu nejmorbidnějšímu, co svého času komiksový underground nabízel. A to už od jeho prvního rozsáhlého díla *Jako sametová rukavice odlitá ze železa* (1993, česky 2005), plného lynchovské atmosféry a makabrozních momentů (kniha vyšla v Al Dente jako vůbec první do češtiny přeložené Clowesovo dílo). Od zbytku tehdejšího nezávislého komiksu, který si liboval v určité míře zvrácenosti už od Roberta Crumba, se Clowes poprvé výrazněji odpoutal právě až v *Mrtvém světě*. Příhody Enid a Becky sice stále obsahují řadu narážek na bizarní a místy až obscenní témata, jako jsou stalking pochybného senzibila, párek domnělých postarších satanistů v bistro nebo fotorealistické malby dětské pornografie, avšak situace, které je provázejí, nejsou

motivovány samolibou snahou šokovat, společnou tolika autorům amerického undergroundového komiksu počátku devadesátých let.

Clowes se od prvotní spřízněnosti s fantaskními světy kolegy Charlese Burnse posunul k civilněji pojatému vyprávění, které si dnes ve fikčním komiksu nejčastěji spojujeme se jménem Adriana Tomineho. Právě v *Mrtvém světě* se stylu autora knih *Letní Blondýnka* (2002, česky 2008) nebo *Shortcomings* (Nedostatky, 2007) přiblížil snad vůbec nejvíc. *Mrtvej svět* je chudý na nadpřirozeno a akční scény, ale zato plný perfektně odpozorovaných situací, aspirací i pocitů typických pro onen vzlaštní stav provázející konec dětství a postupné podléhání monotónnímu rytmu dospělosti. Živost a uvěřitelnost chování protagonistek je daná tím, že autor do svých postav – a zejména do Enid Coleslaw (což je přesmyčka jména Daniel Clowes) – vtělil velkou část svých vlastních zkušeností, názorů i představ. Sám si v komiksu stříhne i cameo – vystupuje tu coby slizký komiksový kreslíř na vlastní autogramiádě a další z řady zklamání z mužů, která zažívá Enid.

Čistá katarze

Kultovní charakter si komiks získal právě skvělým vystižením pocitů na pomezí dospělosti, díky nimž ho řada recenzentů přirovnávala k neméně kultovnímu Salingerovu románu *Kdo chytá v žitě* (1951, česky 1960). Zdá se ostatně, že toto dílo mělo určitý iniciační smysl i pro samotného Clowese, který počínaje sérií *Mrtvej svět* přestal hledat témata pro své fikce převážně v bizarních vodách a začal se soustředit na komorněji laděné příběhy inspirované všednodenními situacemi. V knize *Wilson* (2010), která byla autorovým prvním komiksem, jenž nevycházel nejprve na pokračování (a zároveň druhým hollywoodským „zářezem“, protože podle jeho scénáře byl v roce 2017 natočen stejnojmenný film s Woodym Harrelsonem), dotáhl umění brilantního zachycení situací z běžného života takřka k dokonalosti. Jediným záměrně rušivým elementem je zde právě hlavní postava, cynický glosátor okolního světa Wilson, v jehož trefných komentářích a nesmlouvavých poznámkách na adresu konkrétních lidí i celého lidstva nelze nevidět pokračování britkých komentářů Enid a Becky.

Ještě jeden zásadní povahový rys má dvojice skoro dospělých „micin“, jak Enid s Becky samy sebe nazývají, společný se stárnoucím mrzoutem Wilsonem. Pod nánosem všeobecné

kritičnosti a misantropickou slupkou se v nich skrývá soucit a smysl pro spravedlnost, který v Clowesových přesných pointách vyplouvá na povrch natolik překvapivě a bezelstně, že k hlavním postavám obou děl nelze necítit silné sympatie. Ty nepramení ze společné averze k ubohosti okolního světa, ale naopak z místy až nevídané míry lidskosti a vědomí vlastních chyb. Enid tajně nechává tučné dýško číšníkovi, kterému se předtím vysmívala, k slzám se dojme nad starým pánem s květinou v tašce nebo odmítá prodat hračky z dětství. Proto také v *Mrtvém světě* nehrají žádnou roli drogy a alkohol, což je v příběhu o dospívání poněkud neobvyklé, a ke katarzi se nejlepší kamarádky propracovávají čistě prostřednictvím svého přátelství a interakcí s okolním, mrtvým světem.

Bez nudařské optiky

Krajní póly této interakce představují vztahy ke dvěma vedlejším mužským postavám: namyšlenému a okatě kontroverznímu Johnu Ellisovi, jehož snahu za každou cenu šokovat prokouknou Enid s Becky jako prázdné a hloupé gesto, a skromnému a spíše upozaděnému Joshovi, který se pro obě brzy stane hlavním objektem zájmu a také jednou z příčin jejich rozkolu. Kolize kamarádek, ke kterým vše směřuje, není sama v komiksu zachycena, vidíme pouze její dozvuky a již zaběhlé nové vztahové uspořádání bývalého romantického trojúhelníku. Otevřený konec ukazuje Enid, jak nasedá na autobus neznámo kam, což lze považovat za výstižnou tečku za zmatenou, a přece formativní životní etapou.

Pomyslnou tečku za podobně zavádějícím, nikoli však nezábavným tvůrčím obdobím učinil prostřednictvím svých nejpoblárnějších kreslených postav i Daniel Clowes, který to se svými dvěma hollywoodskými adaptacemi dotáhl z představitelů amerického undergroundového komiksu zdaleka nejdál. Podobných případů outsiderů, kteří bez nutnosti kompromisů vplují do kulturního mainstreamu, je celá řada. Co spojuje lúzy z filmů Kevina Smithe, introspektivní putování Salingerova Holdena Caulfielda i kreslené katarze hrdinek Daniela Clowese, je nahlížení konce mládí bez strnulé, hodnotící a – slovy Enid – „nudařské“ optiky světa dospělých.

Autor je publicista.

Daniel Clowes: Mrtvej svět. Přeložila Martina Knápková. Trystero, Praha 2019, 80 stran.

Puč proti lidskosti

Svědectví z mučireň Pinochetovy diktatury

Na rozdíl od gulagů nebo nacistických koncentračních táborů se detenční zařízení a mučírny chilské diktatury do obecného povědomí ve světě nedostaly. Totéž platí pro písemná svědectví přeživších. O následující text jsme proto požádali odborníci z jedné z chilských univerzit.

MARÍA TERESA JOHANSSON M.

Podle filosofky Hannah Arendtové usilují totalitární režimy o „totální nadvládu“ nad občany, což v sobě zahrnuje i anihilaci jednotlivců či lidských společenství. Prostor zřízený k realizaci takových genocid dostal název „koncentrační tábor“. Lidé jsou v něm zbavováni všeho, co z nich činí občany, morální bytosti a nakonec i lidské jedince. Giorgio Agamben píše, že koncentrační tábory představují ve struktuře totalitárních států „místa moderní biopolitiky par excellence“, jelikož se v nich moc nad lidskými těly uplatňuje až na samotnou mez.

Stejně jako další země jižního cípu Latinské Ameriky bylo Chile ve druhé polovině 20. století vystaveno dlouhé zkušenosti totalitární diktatury. Jedenáctého září 1973 svrhl puč pod vedením ozbrojených sil socialistickou vládu Salvadora Allendeho. Na mezinárodním poli měla tato událost velkou symbolickou váhu, neboť šlo o rozhodující porážku lidového hnutí, které demokratickou cestou uchopilo vládní moc; fotografie padlého Allendeho a bombardovaného prezidentského paláce tehdy obletěly svět. Následně nastoupila vojenská diktatura pod velením generála Augusta Pinocheta, která nakonec trvala sedmnáct let. Vojenská junta rozpustila parlament, pozastavila platnost ústavy, zakázala politické strany, vyhlásila stav ohrožení, zavedla cenzuru, podřídila si univerzity, přiměla tisíce lidí k emigraci a z porušování lidských práv udělala rutinní záležitost.

Je mi líto mého těla

Počínaje 11. zářím 1973 nastoupila v zemi brutální represe. K politice poprav, masových vražd a nucených „zmizení“ se v období bezprostředně po puči přidalo zatýkání, věznění a zcela běžně i mučení. Počet obětí politických vražd v Chile dosáhl tří tisíc, případů mučení bylo zaznamenáno na čtyřicet tisíc.

Ze svědeckých výpovědí a zpráv dvou státních komisí ustavených po konci diktatury – Národní komise pravdy a usmíření (1991) a Národní komise pro politické vězně a oběti mučení neboli Komise Valech (2004) – vyplynulo, že represivní činnost probíhala na celém území Chile. Byla identifikována síť minimálně 1132 detenčních zařízení, kde byli po únosech věznění političtí odpůrci. Třebaže se tato zařízení mohou lišit umístěním či uspořádáním, náleží všem kategorie „koncentračních prostorů“, které fungují jako místa, kde je narušováno lidství obětí a kde jsou lidské subjekty vystavovány extrémnímu násilí a mučení – tedy uplatňování technologie moci nad jejich těly. Jak píše ve svém svědectví Hernán Valdés: „Je mi líto mého těla. To tělo budou mučit, je to idiotské, nicméně je to tak. Neexistuje jediný rozumný způsob, jak se tomu vyhnout. Chápu, proč je potřeba tahle kapuce: už nebudu konkrétní člověk, nebudu mít výraz. Budu jen tělo, obrys, jediné s tím budou pracovat.“

Ledová voda a pouštní žár

V počátečním období byly represivní praktiky masové a veřejné. Vedle vojenských zařízení k nim byly využívány mimo jiné i stadiony, policejní stanice, věznice, univerzitní budovy, nemocnice nebo lodě. Zároveň byly po celé délce chilského území zřízeny „vězeňské tábory“, kde byly internovány tisíce osob. Některé z těchto táborů byly umístěny v nehostinných severních a jižních cípech země. Emblematickým příkladem je vězeňský tábor na ostrově Dawson, části souostroví Ohňové země v blízkosti chilského antarktického teritoria, kde byli zadržováni nejvyšší představitelé vlády Lidové jednoty (Unidad Popular) spolu s odpůrci režimu, kteří pocházeli z regionu Magallanes. Právě na tomto místě byli bývalí ministři Lidové jednoty nuceni k těžkým pracím v extrémně drsném podnebí a ve velmi

svízelných podmínkách: „Dávali nám ty nejnamáhavější úkoly, například jsme museli odnášet z pláže pytle plné suti a šplhat s nimi nahoru prudkou strání“ (Miguel Lawner). Část vězňů při tom byla podrobována i krutému mučení: „Některé svázali a pak je na laně namáčeli do Magellanova průlivu. Chvilu je tam nechali, pak je zase vytáhli a potom zas a znovu“ (Sergio Bitar). Další tábor s extrémními podmínkami se nacházel v Chacabucu uprostřed pouště Atacama, v opuštěných ledkových dolech obehnaných ostnatým drátem, strážními věžemi a nášlapnými minami: „Celý den na nohou, na přímém slunci ve čtyřiceti

především do tajných detenčních zařízení, ve kterých působila režimní tajná služba DINA, později nahrazená službou CNI. Znamenalo to i opuštění masových vězeňských táborů: „koncentrační prostory“ se v nových poměrech přesunuly do takzvaných mučireň (casas de tortura), kde byli zadržováni hlavně aktivisté levicových organizací. Umístění těchto prostorů, určených k věznění, mučení a eliminaci odpůrců přímo v městských čtvrtích, se podepsalo i na jejich imaginárii: „domácí“ intimita mučireň vyvolávala především zkušenost podivné neblahosti, pro niž se ve freudismu ujal výraz *unheimlich*.



Reprodukce z knihy Marie Eugenie Rojas Politická represe v Chile: fakta, 1988

stupních, a v noci nás nutili běhat, abychom si vyzkoušeli i pouštní chlad“ (zpráva komise Valech).

V hlavním městě Santiagu byli muži i ženy internováni na Národním stadionu, kde byli vystaveni mučení a ponižování. Zadržování byli v šatnách a na toaletách, zatímco mučení probíhalo na cyklistické dráze. Detenční zařízení vzniklo i na stadionu Chile, který dnes nese jméno Víctora Jary – slavného písničkáře, který zde byl mučen a následně zastřelen.

Intimita mučireň

Některí z přeživších svá svědectví o extrémním zacházení zveřejnili. První vlna textů autobiografické povahy s věcnými popisy událostí, které měly být především veřejnou obžalobou, byla publikována nejprve v exilu: šlo o svazek Hernána Valdése *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile* (Tejas Verdes. Deník z koncentračního tábora v Chile), vydaný roku 1974 v Barceloně, po němž následovaly knihy *Cerco de púas* (Ostnatý drát, Havana 1974) novináře Aníbala Quijady, *Prisionero de guerra* (Válečný zajatec, Moskva 1977) Rolanda Carrasca a mnohé další.

Písemná svědectví političtějšího charakteru ukotvují svůj hlas v kolektivním příběhu: vyzdvihují mravní pevnost, solidaritu a společný odpor vůči ponižování a extrémnímu násilí. I pro většinu těchto svědectví platí, že zafungovala především jako silná veřejná obžaloba. Za připomenutí stojí také jejich nemalý mezinárodní dopad, jehož projevem bylo vyjádření solidarity s Chile z nejrůznějších zemí světa.

Později, od roku 1975, už byla represivní politika diktatury selektivnější. Uchýlila se

Paměť a spravedlnost

Domy s mučírny se staly dokladem toho, že „koncentrační prostory“ se nemusejí nacházet jen ve volné krajině daleko od měst (a takřka jíc na okraji společenského řádu), ale mohou fungovat i v městském prostředí. Soukromý prostor domu se tak může proměnit v dějiště utajovaného extrémního násilí. Vedle mnoha titulů svědecké literatury – například kniha Nubie Beckerové *Una mujer en Villa Grimaldi* (Žena ve Ville Grimaldi, 2011) – se této látce dostalo mistrovského zpracování v románech *El palacio de la Risa* (Palác smíchu, 1995) Germána Marína, *Una casa vacía* (Prázdný dům, 1996) Carlose Cerdy a s největším dosahem v *Chilském nokturnu* (2000, česky 2005) Roberta Bolaña.

Tato krátká expozice ukazuje, že detenční prostory, v nichž byly nuceny přebývat tisíce obyvatel a obyvatelek Chile a kde mnozí z nich přišli o život, na sebe braly různé podoby – mohlo jít o stadiony, kasárna, vězeňské cely a různá policejní zařízení, ale také internační tábory v poušti, na pobřeží či na samém jihu planety a později i rodinné domy a vily ve městech.

Ve všech těchto prostorech – ať už to byly masové koncentrační tábory nebo skryté mučírny – docházelo k mnohostrannému pošlapávání lidských práv. Některé zásadní křivdy spáchané diktaturou, která tyto praktiky řídila, už se dočkaly nápravy. Nadále však probíhá vyšetřování stovek případů. Oběti se nepřestávají dovolávat paměti a spravedlnosti.

Autorka vyučuje literární vědu na Univerzitě Alberta Hurtada v Santiagu de Chile.

Ze španělského originálu přeložil Michal Špína.

h

měsíčník pro literaturu a čtenáře, prestižní revue s tradicí

Objednávejte naše výhodné předplatné na casopishost.cz a získejte slevu 20 % na knihy z produkce nakladatelství Host



Tah na bránu. Ale na jakou?

Tiché roky Aleny Mornštajnové

V knize jedné z nejpopulárnějších a nejprodávanějších českých spisovatelek na sebe narážejí zdařile evokované vztahy mezi lidmi a primitivní schematismus, s nímž autorka líčí dobu komunismu. Kniha Tiché roky je i kvůli tomuto rozporu sice dobrou, ale stále jen populární literaturou.

ERIK GILK

Ať už to se čtvrtým románem Aleny Mornštajnové (nar. 1963) *Tiché roky* dopadne u kritiky i čtenářstva jakkoli, jisté je, že se stane mezníkem její tvorby. Vždyť málokterý autor či autorka zaznamená po dvou nevýrazných prózách (*Sleпá mapa*, 2013 a *Hotýlek*, 2015) se svou další knihou tak fenomenální úspěch u čtenářů, jak se to přihodilo Mornštajnové s románem *Hana* (2017). Přestože dílo získalo několik komerčních ocenění, seriózní literární ceny se autorce doposud vyhýbají. Může tuto nelichotivou situaci pozměnit aktuální titul?

Tiché roky jsou strukturovány do dvou vyprávěcích linií, které se pravidelně střídají. Kapitoly jsou jednoduše pojmenovány podle ústřední postavy té které linie (Otec a Dcera) a odlišeny časem i způsobem vyprávění. Časově obsáhlejší pásmo, zprostředkované autorským vypravěčem, je zaměřeno na Svatopluka Žáka, vypravěčkou druhé, časem příběhu zhuštěnější linie je jeho dcera Bohdana. Zatímco otcovo pásmo líčí celý Svatoplukův život a pokrývá dobu od třicátých let do současnosti, Bohdanino vyprávění je motivováno snahou rozkrýt rodinné tajemství a zjistit, proč ji babička omylem oslovila jako Blaniku. Řešení této záhady je poměrně předpokladatelné, stejně jako čtenář správně tuší, že se obě vyprávěcí linie v určitém momentu protnou.

Ke značné předvídatelnosti děje přispívá rovněž nakladatelská anotace na záložce, která bohužel prozrazuje až příliš, doslova „spoiluje“. Jinak zdařilá obálka podobně jako u předchozího románu ztvárňuje jeden

z motivů textu, přestože papírová vlašťovka rozhodně nepředstavuje fatálního hybatele děje, jakým byl věneček v případě *Hany*.

Trpné figury a loutky

Mornštajnová zůstává silná v evokaci intimního prostředí a subtilních vztahů mezi rodinnými příslušníky, které se přirozeně proměňují s plynoucím časem. Podílí se na tom skutečně zdařilé využití ústředního motivu ticha s jeho významovými konotacemi, který vysvětluje název románu. V takto nastaveném mikrokosmu panuje dostatečně plastická atmosféra prostá schematismu, postavy dýchají životem. Ilustrovat to můžeme na postavě otce, který si jako kovaný komunista sice vzal dívku z „kapitalistické“ rodiny a celý život s ní vedl politické rozepře, to mu však nebránilo chovat k ní nefalšovaný respekt.

Ve chvíli, kdy se z důvěrného časoprostoru uvnitř rodiny vystoupí do makrokosmu tehdejšího dějinného času, v němž je člověk zapojen do společnosti a plní určité sociální role, proměňuje se životný jedinec v trpnou figuru či loutku naplňující (velmi nepřesně) obecně sdílenou představu o černobílém totalitním režimu. Zatímco „mezi svými“ je Svatopluk sice problematický, nicméně milující manžel, otec i dědeček, na veřejnosti vystupuje výhradně jako zlý a nelítostný komunista. A to i v případech zrady a následné smrti svého nejlepšího kamaráda, když mu odmítne pomoci po synové útěku za hranice: „Emigrace je závažné porušení zákona a Pavel si měl uvědomit, jaké to pro vaši rodinu bude mít následky. Jirka je nejen můj kamarád, ale především komunista. A rodiny komunistů musí jít příkladem. Bez výjimky.“ Tehdy obětuje přátelský vztah ve jménu ideologické poslušnosti, avšak když se v obdobné situaci ocitne o pár let později sám, udělá vše pro záchranu své dcery, přestože ho podvedla.

Černobílá totalita

S pomocí dalších klišé, frází, kadlubů a prefabrikovaných tezí vytváří Mornštajnová překvapivě konvenční umělecký obraz komunistického režimu. Nemohu se zbavit dojmu, že tímto způsobem nadbíhá většinovému čtenáři, jehož názor na tehdejší dobu nikterak



Čeněk Folk: Bez názvu, 2017

neproblematizuje. Naopak, utvrzuje jej v masmédiu udržované populistické iluzi, že o totalitě, údajně rozdělující společnost na jednoznačné viníky a oběti, všechno víme a můžeme za ní pohodlně udělat tlustou čáru. Jinak bychom se v jejím podání jistě nedočteli moudrého typu „s vůdci je ta potíž, že vědí, co je nejlepší pro lidstvo, ale zapominají, že to nemusí být nejlepší pro člověka“. Skoro by se chtělo říct, že ztvárnění historické doby je uzpůsobeno i tomu nejhloupějšímu čtenáři, který se bude po dočtení románu (nastane-li ovšem taková situace) cítit jako výjimečný intelektuál. Právě takovému recipientovi jsou určeny i tučně zvýrazněné pasáže na konci

a začátku každé kapitoly, které jej mají upozornit na jejich údajnou provázanost. Tento prostředek ovšem v textu postrádá jakoukoli funkci kromě té, že má zřejmě doložit autorčin kompoziční um.

Jestliže Alena Mornštajnová, jinak sympatická a skromná dáma s nepochybným uměleckým potenciálem, i nadále touží získat respektovanou literární cenu, vykročila nesprávným směrem. Cesta nejmenšího odporu vede totiž jedině k populární literatuře.

Autor je literární historik.

Alena Mornštajnová: Tiché roky. Host, Brno 2019, 296 stran.

literární zápisník

Kolaudace tří komiksových monumentů

PAVEL KOŘÍNEK

Občas jako by se český autorský komiks pohyboval po jakési sinusoidě: roky, kdy se sejde „silná sestava“ nových a dlouho vyhlášených prací od zavedených tvůrců – Gruse, Jerieho, Maška či Lomové –, střídají pohříchu delší údobí sucha, za kterých lehce bezradná porota komiksových cen nepohrdne ani vcelku průměrným dílkem, hlavně když je vůbec z čeho vybírat. Při vši účtce ke všem původním pracím vydaným v první polovině roku 2019 se zatím kupříkladu zdá, že loňská žeň, při které se utkaly *Sestry Dietlové* se *Svatou Barborou*, *Zatím dobrý*, *Návratem krále Šumavy*, *Jarmilem* a posledním *Candidem*, se letos rozhodně opakovat nebude. Pohled do západních regionů komiksu zaslíbených – Belgie, Francie, země Severní Ameriky – se

v takových poklidnějších časech znovu stává závistivým pokukováním po scénách, kde se „pořád něco děje“.

Severoamerický nezávislý, ne přímo undergroundový, ale od středního proudu náměty i styly odlišitelný komiks, jaký erbovně zprostředkovávají nakladatelství Fantagraphics, Drawn & Quarterly a další, poprvé okusil (hořko)sladkou chuť širšího společenského zájmu na přelomu devadesátých a nultých let. V návaznosti na úspěch *Mause* či *Jimmyho Corrigan*a se o takových pracích začalo častěji psát i ve všeobecných společenských periodikách a obrazovoslovní vyprávění, které se nálepkou „graphic novel“ pokoušelo zakrýt své lehce podezřelé kořeny, si začalo užívat pozornost, již si – minimálně podle vlastního přesvědčení – už po desetiletí zasloužilo. Právě v této atmosféře přelomu tisíciletí, kdy se zdálo, že má komiks výjimečně „na růžích ustláno“, začali tři čelní zaoceánští tvůrci – dva Američané a jeden Kanadán – pracovat na nebývale ambiciózních komiksových románech. Nyní, o dvacet let později, jsou tyto komiksy dokončeny a dočkávají se souborových vydání. Dosud jen po sešitových či knižních segmentech dostupné práce dospěly tedy ke své „kolaudaci“.

Berlin Jasona Lutese, *Clyde Fans* kanadského výtvarníka Setha (viz A2 č. 13/2019) a *Rusty Brown* Chrise Warea mají nemálo společného.

Jedná se o mnohasetstránkové opusy, které si jejich tvůrci vysnili v oněch dospělému komiksu zaslíbených letech devadesátých, každý z nich si minimálně v nějakém zasněženém plánu s sebou nese i ambici posunout a stvrdit možnosti komiksového média. Trochu ošumělé označení *opus magnum* přichází na mysl už jen pro zařatost, s níž byli tito i jinak notně vytěžovaní autoři – Ware a Seth patří mezi vyhledávané designery a ilustrátory, Lutes se naplno věnuje výuce ve vermontském Centre for Cartoon Studies – odhodlání po dvě dekády pracovat na vysněném autorském díle. Soudě dle četby zatím dostupných dvou ze tří těchto komiksových románů (Wareův *Rusty Brown* vyjde až letos na podzim) se nicméně zdá, že díla, která takto vznikla a nyní konečně putují ke čtenářům v úplnosti, jsou skutečně *velká* i jinak než rozsahem a délkou příprav.

Lutesův *Berlin*, to neodolatelné panoramatické zachycení přelomu dvacátých a třicátých let 20. století v německé metropoli se všemi politickými, společenskými i uměleckými třenicemi, má příležitost poznat i domácí čtenář: závěrečný třetí svazek vyšel nedávno v překladu Viktora Janíše v nakladatelství BB/art. Komplexnost vyprávěcího záběru se tu potkává s precizností v kresbě, která na pohled působí až pedantsky přesně, při pozorné četbě však odkrývá svou

hravost a zejména výjimečnou funkčnost z hlediska příběhu. Oproti tomu kanadský nostalgik Seth na svůj český debut stále ještě čeká, snad už to ale nebude dlouho trvat. *Clyde Fans*, tahle smutná saga o dvou bratrech pokoušejících se v polovině 20. století provozovat rodinný podnik, totiž není jen zdařilý komiks, ale také výjimečný, po všech stránkách precizně zvládnutý, promyšlený a působivý román bez ohledu na médium. Do třetice pak Wareův *Rusty Brown* – komiks, na němž jeden z nejuznávanějších amerických tvůrců alternativního komiksu začal pracovat souběžně s přípravou jiného svého díla, komiksového boxu *Building Stories*, který vydal již před několika lety. Na rozdíl od této fascinující krabice plné příběhů, ve které se osudy jedné budovy a jejích obyvatel skládají ze čtrnácti různorodých knížeček, sešitků a letáků, půjde o tradičnější publikaci. Tři sta padesát stran čítající kniha „corriganovského“ šířkového formátu je ale trochu schizofrenně inzerována jednak jako „zásadní komiksový román“, jednak jako „první část“: dost možná tedy tento obsedantní geometrik a „infografik“ panelové kompozice hodlá završovat své dílo podobně, jako když se natříkrát s velkou pompou otevírá renovované Národní muzeum. Na tuhle velrybu se ale rozhodně vyplatí počkat.

Autor je kritik a teoretik komiksu.

Těsno tam stejně nebude

Básník a prozaik Vadim Delone patřil k hrstce statečných, která na moskevském Rudém náměstí v roce 1968 protestovala proti okupaci Československa. Vysloužil si za to pobyt v sibiřském trestném táboře. Jeho vzpomínková kniha Portréty v ostnatém drátu je překvapivě zábavným, ale bohužel i příliš romantizujícím svědectvím o brežněvovských lágrech.

ALENA MACHONINOVÁ

Když se Varlam Šalamov v esejí O próze (1965, česky v souboru *Mistr lopaty*, 2015) sám sebe ptal, proč si pro své psaní zvolil lágrové téma, nebyla to kupodivu rétorická otázka a odpověď nespočívala jen v tragické skutečnosti jeho biografie. Zněla následovně: „Lágrové téma v nejširším slova smyslu, ve svém principiálním významu, je základní, hlavní otázkou našich dní. Cožpak likvidace člověka s pomocí státu není hlavní otázkou naší doby, naší morálky, otázkou, která se stala součástí psychologie každé rodiny?“ Takovou naléhavou a všudypřítomnou otázkou lágrové téma zůstávalo ještě dlouho a bezesporu jí bylo i v roce 1981, kdy básník, prozaik a lidskoprávní aktivista Vadim Delone (1947–1983) dokončil své *Portréty v ostnatém drátu* (1984, česky 2018), vzpomínkovou prózu na jeden západosibiřský tábor brežněvovských časů a jeho rozmanité osazenstvo.

Vězni pracující v teple

Kdyby si Deloneho útlou knížku přečetl starý kolymský vězeň Šalamov, nejspíš by se neudržel a zopakoval by to, co v roce 1962 napsal

Alexandru Solženicynovi po přečtení jeho novely *Jeden den Ivana Děnisoviče* (1962, česky 1963), kterou jinak chválil: „Pracuji v teple. Chléb nechávají doma! Jedí lžicemi! Kde je ten zázračný tábor? Hned bych si v něm svého času alespoň rok poseděl.“ Ale možná by celkem smířlivě vyslovil to, co si později poznamenal o pamětech sovětského disidenta Anatolije Marčenko: „To hlavní je kolosální změna k lepšímu ve srovnání s genocidou, která probíhala v mé době.“ Deloneho memoáry si Šalamov přečíst nestačil, zemřel v roce 1982 v moskevském domově pro duševně nemocné. Knížka vyšla v Paříži o dva roky později, ale to už byl po smrti i její autor – zemřel v nucené emigraci, ve spánku. Četl on Šalamova? V samizdatu i exilových vydáních mohl, ale jak uvádí ve své próze, svou lágrovou zkušenost se chystal srovnávat s tou Solženicynovou.

Proč jsem si pro své čtení zvolila lágrové téma, ptám se pokaždé, když sahám po knížce z této oblasti, a uklidňuji se opět Šalamovými slovy, že je to téma tak obrovské, že se do něj vejde třeba sto Solženicynů, pět Lvů Tolstých a stejně tam těsno nebude. Tím spíš, že knížka Vadima Deloneho je svědectvím z jiného času, z doby dávno po svržení kultu Stalinovy osobnosti, kdy po krátkém oteplení začalo znovu přituhovat.

Poprvé byl Delone zatčen v devatenácti letech – za účast na demonstraci na podporu nespravedlivě stíhaných disidentů dostal roční podmínku. O rok později byl zatčen podruhé – 25. srpna 1968 se zúčastnil osmičlenné demonstrace proti invazi sovětských vojsk do Československa. Za těch, jak sám píše, pět minut svobody na Rudém náměstí, zaplatil třemi roky v nesvobodě. Trest vykonával v táboře poblíž města Ťumeň. Těch pěti minut, které český čtenář nesporně ocení, se dotkne jen letmo, v předmluvě, která je tou nejlepší, nejupřímnější částí knihy. Je to však jen výchozí bod pro vlastní vyprávění, uvozené mottem z Dostojevského *Zápisků z Mrtvého domu* (1861, česky 1891), jež tvrdí, že všude jsou lidé dobří i špatní, ve vězení stejně jako na svobodě. Hned tady by se Šalamov s Delonem rozešel a nesouhlasil by s Dostojevským – ten podle něj nedokázal

věrně zachytit zhoubný a rozkladný zločinecký svět, který má krásná literatura obecně tendenci nemístně a k velké škodě romantizovat. A Delone, který byl v celém táboře jediným politickým vězněm mezi kriminálníky, v této smutné tradici pokračuje.

Lágrová romantika

Jak se sluší na vzpomínkový žánr, autor respektuje chronologii, začíná v moskevské tranzitní věznici, popisuje transport, roky v táboře a nakonec i propuštění. Píše svižně, svěžím, živým, hovorovým jazykem. Knížku čtenář zhltně. Je to jedno velké dobrodružství – div že by se ho nechtěl zúčastnit sám, vždyť, jak zazní v úvodu, „už ani Magadan není tak strašnej, co bejval“. A vyprávěč působí jako neohrožený hrdina, který má jistou převahu nad všemi „portréťovanými“ – spoluvězni i vězniteli. Jsou to vesměs tragikomické postavy, odsouzené tu za krádež prasete, tu za snahu vylepšit traktor, tu za zabití, k němuž nemuselo dojít, kdyby někdo zraněné oběti pomohl.

Ne, nejsou to Šalamovovi nevinní mučedníci, nejsou to však ani hrdinové, jsou to docela obyčejní lidé, v nichž se vyprávěč snaží stůj co stůj najít něco dobrého. A častěji než ostatním drátem jejich portréty rámuje nešťastnou láskou. Je to vůbec mladicky romantické čtení, což Delone ještě podtrhuje, když svou prózu prokládá poezií, cizí i vlastní, mnohdy psanou na zakázku spoluvězňům pro jejich milé. A tady by Šalamov, sám rovněž básník, jednoznačně náležal jako kdysi v dopiserecenzii na jedny lágrové vzpomínky: „Všechny verše se musí vyhodit... Normální čtenář poezii nedůvěřuje.“

Vzpomínková próza Vadima Deloneho není nijak zvlášť výjimečným literárním dílem, je však bezesporu poutavým svědectvím a dalším z řady důkazů Šalamovovy teze, že „ruská inteligence bez vězení, bez vězeňské zkušenosti není tak docela ruskou inteligencí“.

A proč má i dnes smysl lágrové téma? Snad proto, že nepřestávají platit Deloneho slova: „Plynou desetiletí a pořád na nás někdo donáší, bezdůvodně se do nás střílí a my se pořád stejně musíme ospravedlňovat za to, že žijeme...“

Autorka je rusistka.

Vadim Delone: Portréty v ostnatém drátu. Přeložil Jakub Šedivý, překlad básní Radka Rubilina. Prostor, Praha 2018, 288 stran.

Svět tě opustí. Ach ouvej!

Novela ruské prozaičky, básnířky a dramatičky Ljudmily Petruševské v podstatě líčí scény z rodinného života na pozadí plíživého bezčasí sklonku sovětské éry. Expresivní a kruté vyprávění je současně nápaditou variací na klasiky ruské literatury.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

„Nejdůležitější věcí v životě je láska,“ říká vyprávěčka a hrdinka novely *Čas noc* (1992, česky 2019) Ljudmily Petruševské (nar. 1938). My však čteme drsné vyprávění, z něhož se řine zlost a nenávisť. Něžná vyznání a laskání plná zdobnělin náhle přecházejí v obhroublosti a nadávky, lyrické popisy v úsečné a přisprostlé dialogy. A naopak. V podstatě komorní groteska jednoho rodinného rozvratu se odehrává v podivném bezčasí (snad jeden z možných významů titulu) pozdní sovětské éry.

Jí můj mozek, pije mou krev

Hlasem a komentátorem tohoto nočního bdění je básnířka Anna Andrijanovna, „mystická jmenovkyně“ jiné, slavné básnířky (Achmatovové), s jejímž trpkým osudem se ráda ztotožňuje. Živí se tím, že odpovídá na dopisy čtenářů, jejichž tvorbu nehodlá literární časopis otisknout, nebo recitováním na dětských

táborech, oslavách MDŽ a dalších soudružských merendách. „Jsem básník a ve všem jsem jako doma,“ poznamenává si do svých zápisků. Ale právě domov – ve všech myslitelných významech – líčí jako prostor neustálých ataků, kde zuří nevraživý boj o přežití, rozum, soukromí.

Anna žije s malým vnukem Timofejem, nemanželským synem své dcery, která sice někde jinde živoří s dalším dítětem jiného ženatého muže, ale občas se do matčina bytu s dětmi a partnerem povalečem vrací. Společnou ledničku vyžírá ještě Annin syn, zmračený kriminálník. Všichni chtějí peníze, jídlo a přihlášení k trvalému pobytu. „Existuje vůbec síla, která by dokázala zastavit ženu snažící se nasytit dítě?“ ptá se sama sebe Anna. A tak není divu, že se proměňuje v bestiální bohyni a scény, které by za jiných okolností a v jiném historickém rámci mohly vyznít jako komická fraška – vyjídání ledničky, výměna zámku na dveřích, spílání, dítě lačně pojídací sušenky nabídnuté na návštěvě –, zde působí spíš jako temná groteska, jež dorůstá do rozměrů tragédie. Bída, hlad, neštěstí, beznaděj. Každý žije na úkor někoho jiného, děti cizopasí na rodičích: „Andrej jedl moje ryby, moje brambory, můj černý chleba, pil můj čaj a po návratu z vězení zase, jako dřív, jedl můj mozek a pil moji krev, byl celý slepený z mojí potravy, ale žlutý, špinavý a k smrti navený.“ Brutální syrovost spojená s expresivní tělesností, kterou známe snad jen ze současné maďarské prózy (Borbély, Barnás).

Kuchyňské zápisky

Rozsahem skromná novela má poměrně bohatý a komplikovaný rejstřík vyprávěcích perspektiv. Stěžejní rámec tvoří odmítnutý rukopis Zápisků na kraji stolu, jež do jakési redakce pošle dcera s tím, že se jedná o pozůstalost po její matce básnířce. To jsou ony noční Anniny zápisky – spousta popsáných listů, školních sešitů, formulářů na telegram. Součástí těchto poznámek je však i dceřin deník nebo matčin román, v němž naopak učiní vyprávěčkou svou dceru. Ani v literárním diskursu tak nelze oddělit dceru a matku, což upozadí čtení *Času noci* coby elegie sovětského zmaru a zvýrazní intimní drama nenávistné lásky: „Matky, ó matky. Požehnané to slovo, potom ale nejednou nemáte co říct ani vy dítěti, ani dítě vám. Budeš milovat – budou tě soužit. Nebudeš milovat – stejně tě opustí. Ach ouvej.“

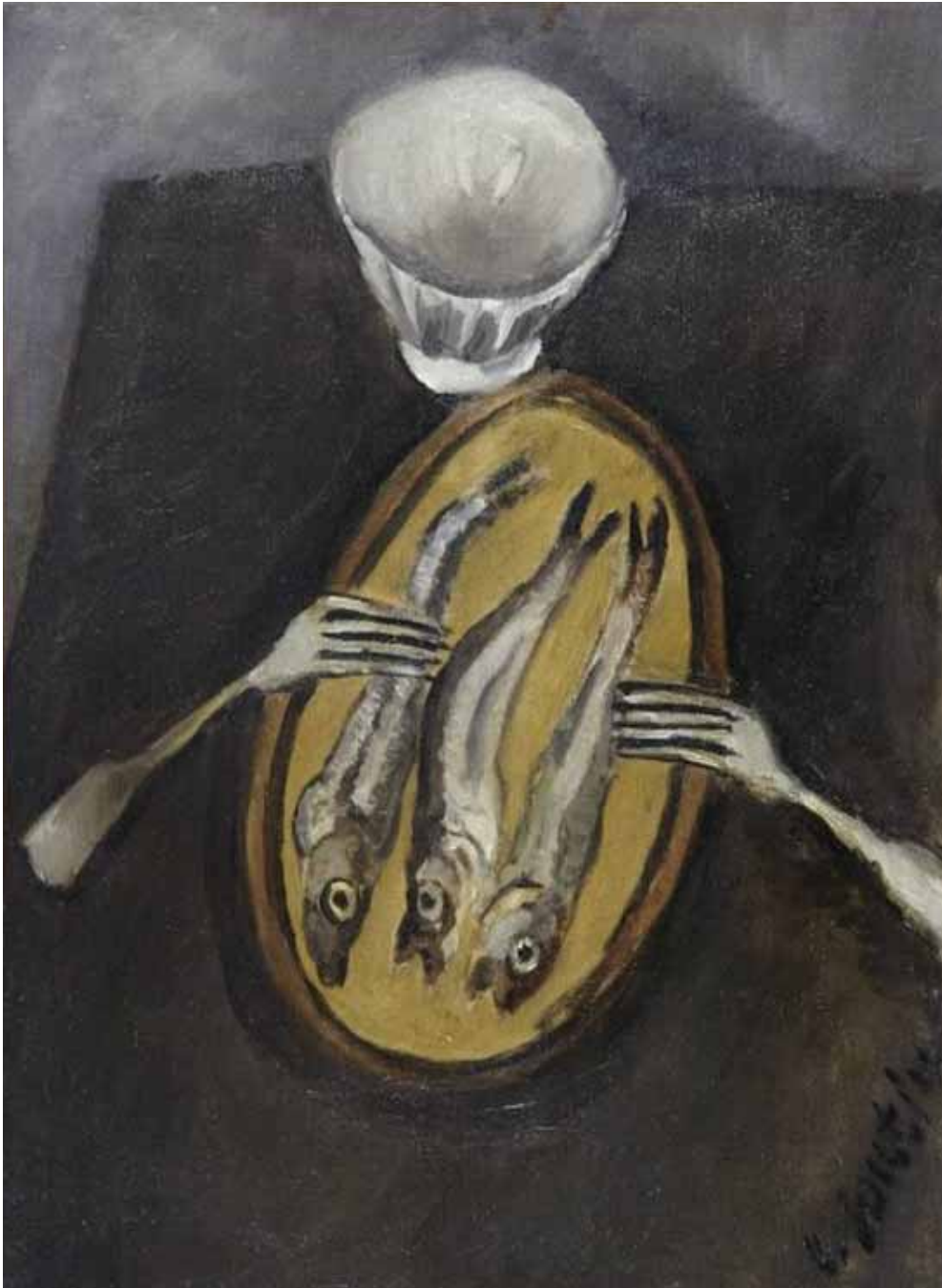
Annino zapisování odkazuje na řadu textů ruské klasické prózy (Dostojevskij, Tolstoj) i poezie (Achmatovová, Cvetajevová). Od neblahé doby i rodinných poměrů utíká do básnického patosu. Tu lamentuje, tu se dojíká nad milovaným vnoučkem nebo zatracenými dětmi. Síla jejího vyprávění ale nespočívá v momentech, kdy chce dostát svému údělu „ženy-básníka“, svědomí a obžaloby doby, ale naopak ve chvíli, kdy se tohoto jha zbaví a promlouvá poetika oněch kuchyňských „canců“.

Zbědovaní upíři

Coby brilantní vyprávěčka a pozorovatelka se Anna projevuje především v dialogích (zde je patrná autorčina zkušenost s dramatickou tvorbou), poznámkách jen tak ledabyly utroušených, výkřících, cynických komentářích. Petruševská líčí neutuchající martyrium opouštěných, zrazovaných a zrazujících žen. Rozčilený a rozhořčený tón těchto lání přerušují působivé fantastické a groteskní motivy, jež se jeví stejně samozřejmě jako Gogolovy nosy krácející po Petrohradu – noční sekání kostí do polévky, vykusování léků z plat, lidé vypadající jako zbědovaní upíři.

Ve finálním obraze ale všechny vyprávěcké stylizace mizí. V banální scéně – Anna prohrabuje vetché šatstvo, převáží svou nemohoucí dementní matku do hospice, zírá do zimní krajiny – graduji všechny motivy, jež tékaly „okrajovými“ poznámkami. Ponížení, bezmoc, ale i schopnost nalézt sílu i v nemohoucí lásce a opuštěnosti. A ve svobodomyšlném cynismu, byť by reagoval pouze na pohled do povadlého dekoltu: „Včera tvarohový třas, dnes už záhrobní kvas.“

Ljudmila Petruševská: Čas noc. Přeložila Erika Čapková. Pistorius & Olšanská, Příbram 2019, 144 stran.



Chaim Soutine: Zátíší se slanečky, 1916

Vyprávění, které zadrhává

Traumatický realismus jako pokus o záchranu svědectví

Zkušenosti z nacistických táborů a komunistických lágrů se vzpírají uchopení. Přesto – či právě proto – některá memoárová literatura zachycující tyto extrémní prožitky sklouzává k narativnímu fetišismu a metaforickým klišé. Koncept traumatického realismu se tato úskalí snaží překonat propojením krajních a všedních momentů popisované skutečnosti.

NINA HŘÍDELOVÁ

Memoáry z nacistických táborů a literaturu druhé a třetí generace autorů, kteří se vyrovnávají s holocaustem, spojuje snaha psát o zkušenosti, která se vymyká standardnímu popisu. Holocaust jako událost je totiž z podstaty paradoxní: je neuchopitelný pomocí racionality, ale zároveň ho lze vnímat jako produkt téže racionality, konec posloupnosti, kterou zahájilo osvícenství a pokračovala v ní industrializace, mechanizace a byrokratizace evropské kultury. Nacistická genocida se vyznačovala krutou efektivitou. Spojovala v sobě extrémnost a naprosté převrácení řádu s mrazivou banalitou: prostředky holocaustu byly zcela všední a automatizované, vykonavatelé jednali na pokyn nadřizených, zavíli workoholici se pak před tribunálem oháněli vysokou pracovní morálkou. Málokdo z nich splňoval představu sadistického vraha.

Vykloubenost a banalita

Toto spojení vykloubenosti a banality se brání ztvárnění a nutí hledat nové způsoby zobrazování. Zdá se, že úplně nejzazší události lze popsat jenom zprostředkovaně. Specifická podoba nacistického násilí jako by se vzpírala přímému svědectví. Výpovědi přeživších jsou často jedinými důkazy, jenže už samotný fakt, že svědci mohou vyprávět, znamená, že tou největší hrůzou neprošli – řečeno bez obalu: neviděli plynovou komoru zevnitř. V psaní o koncentračních táborech se proto často objevuje moment nevyjádřitelnosti, o zkušenosti nelze mluvit přímo, lépe se vyjadřuje tichem, prázdnotou, poukázáním na absenci. Jde o klíčový prvek, který z pohledu psychologie autenticky odráží prožité trauma. Paradoxně právě tento prvek často zneužívají hlasy popíračů holocaustu.

Psaní o táborech je totiž zejména psaním traumatickým. Zkušenost traumatu nespadá do rejstříku události per se, autoři popisují bolestné vzpomínky, které se vzpírají slovům a s nimiž většinou nezachází aktivní vědomá paměť, ale jejich podvědomí. Traumatický záznam je uložen hluboko pod povrchem a vzpomínka na něj se liší od způsobu, jakým jsme o něm schopni mluvit. Kvůli této propasti mezi prožitkem a možností jeho komunikace je taková vzpomínka rovněž paradoxní – dokud ji nelze dostatečně popsat, nelze ji překonat, odložit ani zapomenout. Proto se psaní o ní stává nutkavou potřebou, která bolí tím víc, čím víc selhává. Základní problém psaní o traumatických zkušenostech z táborů tedy spočívá v tom, že traumatická zkušenost stojí mimo pole sdělení, ale jediný způsob, jak se s ní vyrovnat, je neustále a opakovaně se ji snažit sdělit.

Ustálené obrazy holocaustu

Literární teoretik Michael Rothberg v knize *Traumatic realism* (Traumatický realismus, 2000) používá pojem v názvu právě pro memoárovou literaturu koncentračních táborů, která nese několik rysů traumatického vyprávění. Autoři, které řadí mezi „traumatické



Boty na břehu Dunaje, památník zavražděných maďarských Židů. Foto wikipedia.org

realisty“, se podle něj snaží „sladit“ narativ s traumatickou zkušeností na pozadí současného „dominantního narativu“, který si s popisem traumatu neumí poradit. Většinové přístupy k textům o holocaustu jsou podle něj dva: označuje je jako realistický a antirealistický. Realistická pozice pojímá holocaust jako zážitek poznatelný a reprezentovatelný; tedy možná s potížemi, ale v principu přeložitelný do známého mimetického systému. Antirealisté pak naopak tvrdí, že holocaust je popsatelný jen pomocí radikálně nových diskursů a tradiční schémata reprezentace ho vůbec nejsou s to pojmut. Realistický postoj zaujímá drtivá většina současné historiografie, za antirealistický lze označit přístup Jeana-Françoise Lyotarda, Elieho Wiesel nebo Clauda Lanzmanna v zásadním dokumentu *Šoa* (1985). Tyto dva znepřátelené tábory podle Rothberga rozdělují studia holocaustu a podstatně znesnadňují pokusy o interdisciplinární dialog; jednotlivé obory účastné diskuse (literatura, filosofie, historie, sociologie, teologie) jsou podle něj vždy nutně bližší jednomu z výše uvedených postojů. Ve skutečnosti podle Rothberga oba koncepty selhávají, protože potlačují některý z prvků zkušenosti genocidy, jenž je nezbytně nutný k jejímu popisu – buď vnímají holocaust jako událost zcela extrémní, a tedy pomíjejí prvky banality a každodennosti, nebo se ho naopak snaží zahrnout do řetězu dějin a pak se často obloukem vyhnou jeho extrémní a z racionality vytržené složce. Ani jeden zkrátka nereflektuje traumatickou strukturu.

Reprezentace holocaustu proto podle Rothberga může sklouzávat k jistému klišé. Pokud nereflektujeme traumatickou podstatu vzpomínek, zobrazujeme je rejstříkem běžné osobní nebo dějinné paměti. Paměť jako taková se přitom zobrazuje pomocí už poněkud otřepaných metafor. Podobně

jako se z bývalých táborů stávají památníky, kde může dnešní návštěvník z reálné podoby tábora rozeznat jen ty nejobecnější rysy, má metaforika nacistické genocidy tendenci sklouzávat k obrazům nočních ramp, štěkotu psů a ostnatého drátu, ke kterým se, často nevědomě, nakonec uchylují i přeživší – jsou to vzpomínky natolik vryté do kulturní paměti, že je jednodušší o nich mluvit.

Zůstat co neblíže mlčení

Traumatické psaní, které se snaží využít strukturu psychického traumatu, a přesto tak popsané problémy reprezentace, je postaveno na skloubení extrémních a všedních momentů, tedy právě na kombinaci, která se uplatnila během nacistického teroru. Používá specifické spojení narativního času a prostoru, které reprodukuje zadržávání traumatické vzpomínky a její obsedantní opakování. „Koncentračnický vesmír“ existuje v anonymním, izolovaném prostoru, který připomíná prostor detektivky nebo špionážního románu: je to klaustrofobní prostor štvanců, v němž se řád světa převrací a extrémní zkušenost proniká do normality, vnější do vnitřního. Lineární chronologie je narušena, čas se nutkavě opakuje jako uzavřený kruh, nekonečně reprodukuje jeden úsek až k rozmazání smyslu. Kromě traumatického časoprostoru má psaní v modu traumatického realismu splňovat podle Rothberga další dva nároky: požadavek nových forem a požadavek dokumentace. Institut svědectví se tak reprezentuje pomocí konstelací důkazů: dokumentů, fotografií, pohlednic, deníků. Toho si všímá i Susan Sontagová, když v eseji *Předměty melancholie* (součást knihy studií *O fotografii*, 1977, česky 2002) říká, že po válce „panuje zarytá nedůvěra k čemukoli, co se jeví jako literatura“.

Michael Rothberg se ve svých úvahách o traumatickém psaní věnuje především

memoárům přímých svědků nacistických táborů. Principy traumatického realismu lze však velmi dobře aplikovat i na prózu autorů druhé a třetí generace. Spojnicí je tu hypertrofovaný důraz na paměť jako základní rozbušku tvorby. V poválečné literatuře paměť probouzí jistou formu narativního fetišismu – konstrukce narativů jsou vědomě nebo nevědomě postaveny na traumatických vzpomínkách, které jsou poslede znovu a znovu otevírány. Vyprávění se přitom nikdy nesmí zastavit, protože by mohlo dojít ke zradě na paměti. Literatura má totiž povinnost podávat pravdivé svědectví, zároveň se ale nesmí snížit k tautologii nebo prosté ilustraci, musí postupovat paprscitě, jako to dělá paměť. Tím traumatické psaní plní svůj úkol, kterým je zůstat co neblíže mlčení.

Rothberg tak překračuje paradox, v němž se literatura zmítaná mezi apelem ke svědectví skrze popis a výzvami k zavržení jazyka po druhé světové válce ocitla. Tvrdí, že ve vesmíru, který se proměnil v koncentračnický, je na literaturu kromě etického imperativu nutné klást i požadavek neustálé proměny, zachování jedinečnosti a individuality, ale také dostatečné kontextualizace. Jednou z úloh figury svědka je totiž pomoci pochopit, slovy Tzvetana Todorova: „Proč a jak se to zlo přihodilo? Jestliže pouze vypovíme, co se stalo, a nesnažíme se hledat souvislosti s jinými událostmi v minulosti či přítomnosti, uděláme z toho pomník; je to lepší, než když to, co se stalo, ignorujeme, ale pořád to není dost.“ Druhým úkolem svědka je začlenit osobní traumatický element do vyprávěného času, který má potenciál proměnit se následně v čas dějinný, až se ho ujme společenská paměť – tak může být prostřednictvím prózy skutečně nejen osobní, ale i kulturní autoterapie.

Autorka je komparatistka.

Stalinismus pro diváky YouTube

Webový dokument Kolyma – vlast našeho strachu



Jurij Duď vypráví o „složitém a varovném“ tématu poutavě, přehledně a srozumitelným jazykem. Foto Vdud

Ruský webový publicista a dokumentarista Jurij Duď natočil pro svůj YouTube kanál dokument o regionu Kolyma, spjatém se stalinistickými represemi. V době, kdy v současném Rusku roste obliba Josifa Vissarionoviče Stalina, se film stal aktuální a provokativní připomínkou.

ALENA MACHONINOVÁ

V polovině dubna byl uveřejněn průzkum analytického centra Jurije Levady o vztahu Rusů k Josifu Stalinovi. Ukázalo se, že od začátku nového tisíciletí je vůbec nejvřelejší – padesát jedna procent občanů dnešního Ruska chová ke Stalinovi obdiv, úctu nebo sympatie; jako vesměs pozitivní hodnotí Stalinovu roli v dějinách země sedmdesát procent; třiatřicet procent se domnívá, že oběti na životech za Stalinovy vlády byly do jisté míry opodstatněné vysokými cíli a rychlými výsledky; a třináct procent tvrdí, že tomu tak bylo jednoznačně.

Průzkum vyšel před květnovými oslavami konce druhé světové, respektive Velké vlastenecké války, která se postupně, s umírajícími očitými svědky stala „zakládajícím mýtem“ putinského Ruska a zároveň esem v rukávu každého Stalina příznivce – vždyť přece on byl vrchním velitelem ozbrojených sil, vždyť přece „za vlast a za Stalina“ šli vojáci do boje... Vprostřed té vzepjaté „patriotické“ atmosféry se na internetu objevil téměř dvouapůlhodinový dokument novináře a módního videoblogera Jurije Duďe *Kolyma – vlast našeho strachu*. Neuplynul ani týden a film o krásném a drsném kraji neodmyslitelně spjatém se stalinistickým terorem zhlédlo kolem pěti milionů diváků (a v půlce července více než patnáct milionů).

Cestou z Magadanu do Jakutsku

Někdejší sportovní zpravodaj a komentátor Jurij Duď si už přes dva roky na svém YouTube kanálu Vdud v dlouhých rozhovorech podává nejrůznější populární osobnosti – od rapperů přes filmaře a komiky po podnikatele a politiky. I jeho osm předchozích dokumentů se týkalo převážně postav a událostí ze showbyznysu. A najednou Kolyma – vzdálená jak centru všeho dění v zemi (jen do Magadanu se z Moskvy letí osm hodin), tak i zaměření pořadu, o cílové skupině ani nemluvě. Ale právě o ní jde – alespoň tak svou motivaci vysvětluje autor hned v úvodních minutách své „road movie“, která se odehrává na dva tisíce kilometrů dlouhé zasněžené silnici z Magadanu do Jakutsku, jež byla postavena vězni.

Na podzim loňského roku byly vyhlášeny výsledky průzkumu státní agentury VCIOM týkajícího se tématu rodinné paměti – z nich mimo jiné vyplynulo, že čtyřicet sedm

procent Rusů ve věku od osmnácti do čtyřicetiletí nikdy neslyšelo o stalinistických represích. A právě tato věková kategorie tvoří podstatnou část Duďova publika. Především jí se rozhodl povědět, „jakou hrůzu prožila naše země“. O „složitém a varovném“ tématu vypráví poutavě, přehledně, srozumitelným jazykem a s osobním nasazením. Často klade celkem banální otázky, ale protože je lidé už dávno přestali klást, dostává mnohdy nečekaně zajímavé odpovědi. Pochopitelně zjednodušuje, nikdy však na úkor faktů, naopak často v dodatečných komentářích uvádí na pravou míru příliš emocionální či osobně zaujaté výpovědi svých respondentů. Protagonistů, které zpovídá, je hned několik. A také jejich výběr jako by byl částečně podřízen oné nic netušící cílové skupině. Ti, kdo reprezentují rodinnou paměť a nevinné oběti stalinistického teroru, jsou vesměs populární a známé osobnosti. Ti, kdo autora provázejí v padesátistupňovém mrazu současnou Kolymou, jsou vesměs mladí. A možná právě i díky této „jiné“ optice film zaujal také ty, kdo dávno dobře vědí o stalinistických čistkách, velkém teroru, o rozvřeteném systému nápravně-pracovních táborů, o vězních odsouzených po právu i o těch bez viny. Rozhodně ale vzbudil pozornost proto, že zdaleka nevypráví jen o mrtvé minulosti, nýbrž o bezprostřední současnosti, která se ne a ne vypořádat s tím, z čeho po dlouhá desetiletí vyrůstá (nejen na Kolymě, ale i ve zbytku Ruska, který pro Kolymu zůstává odlehlou pevninou, jakkoli je od sebe nedělí žádné moře).

Osvětím bez pecí

Film o kraji, který svého času jeden tamní vězeň nazval Osvětím bez pecí, se mimoděk stal skvělou ilustrací k onomu jarnímu průzkumu, který potvrdil rostoucí přízeň k Josifu Stalinovi. Více než polovina obyvatel, kteří se dnes považují za jeho sympatizanty, ve filmu dostala konkrétní tvář, respektive celou řadu tváří – a nejsou to na pohled žádné stvůry. Patří mezi ně třeba čtyřiaosmdesátiletá Nataša Koroljovová, dcera „otce ruské kosmonautiky“ Sergeje Koroljova, který předtím, než poslal umělou družici i prvního člověka do vesmíru, byl sám poslán na Kolymu. Poté, co průvodkyně z bytového muzea se slzami v očích podrobně odvypráví děsivý

příběh otcova zatčení, mučení i jeho zázračné záchrany, prohlásí, že otec stejně nevěřil, že Stalin s tím mohl mít něco společného. A za sebe dodá: „Pro nás všechny byl Stalin bůh... To, že byly represe, bylo strašné, protože zemřelo obrovské množství lidí... A Stalin o tom nejspíš věděl. Byla ale i spousta dobrých věcí. Třeba to, že za Stalina byla větší a lepší disciplína...“ A dobré se ve Stalinově vládě snaží v dokumentu najít i nadšený historik Kolymy Ivan Panikarov, oddaný dějinám kraje natolik, že polovinu vlastního bytu proměnil v muzeum jeho paměti. V rozhovoru zdůrazňuje, že chce povědět pravdu – nejen o tom negativním, ale i o všem pozitivním. A přestože se ke svému přání opakovane vrací, nedaří se mu najít konkrétní příklad ničeho kladného, co by po Stalinovi zbylo. Nakonec se tedy obrátí k onomu poslednímu, nevyvratitelnému argumentu – vyhrané válce. A použije ho s naprostou samozřejmostí i další Stalinova obdivovatelka, byt rovněž dcera někdejšího kolymského vězně, ředitelka sociálního centra v Jagodném Anna Baukiteová. Z bezstarostného úsměvu, s nímž ta sympatická padesátnice vypráví o svém nespravedlivě odsouzeném otci, a z jejího bezmyšlenkovitého nadšení pro Stalina už mrazí.

Čmárání po Stalinově portrétu

Válka se ostatně stala také hlavní zbraní kritiků dokumentu. Tím nejhalasnějším byl spisovatel Zachar Prilepin s otřesným výlevem o tom, jak po konci represí, beztak prý namířených hlavně proti zločincům, „přišli skvělí běloláci Evropané a byla jich spousta. (...) Zabíjeli tak, jako nikdo před nimi v dějinách lidstva. (...) Děti. Novorozence. Těhotné ženy. Zabili dvacet milionů civilních obyvatel.“ Tato rétorika budí už nefalšovanou hrůzu.

Duď, jehož postoj ke Stalinovi a tím spíš k represím je otevřeně negativní, pochopitelně ve filmu ukazuje i druhou, protistalinskou stranu. Představuje ji například herec a bavič Jefim Šifrin, který se narodil na Kolymě poté, co tam jeho otci vypršel desetiletý trest. S úžasem líčí, jak bezvýznamného židovského účetního v osmatřicátém roce zatkl a obvinili ze špionáže. A energicky přehrává, jak jako malé dítě s nadšením trhal Stalinovy portréty a čmáral po nich, když už se to smělo. Anebo postarší pracovnice jednoho kolymského vlastivědného muzea Inna Gribanovová, podle níž je Stalin „ze všech tyranů ten největší“. A také mladý magadanský historik a místní přeborník v breakdance Rostislav Kuncevič, který Duď provází na jeho cestě a vypráví nejen o tom, jak ten surový kraj žil v minulosti, ale i jak žije dnes, respektive jak nenávratně pustne a vymírá.

Duď má ještě jednoho mladého průvodce – Artoma Kovaljova. Ten naopak bojuje proti tomu, aby si příroda jeho rodný kraj vzala zpátky. S až dojemným úsilím se snaží, aby se jeho domovina neasociovala pouze s lágry a utrpením. Sní o tom, že tam jednou lidé budou jezdit za klidem a přírodou. „Kdyby tu byl dobrý a levný internet, žít tady by bylo možná zajímavější,“ posteskně si.

Jurij Duď ve svém filmu ukazuje, že za statistikou jsou vždy živí lidé. A že lidé žijí i v místech, která jako by vůbec nebyla určena pro život. Nedělá přitom žádné velké objevy. Ani jeho závěr, že strach je hlavním nepřítelem svobody, není žádnou novinkou. A přece je jeho film nesmírně cenný, neboť popularizuje v dnešním Rusku tak nepopulární téma odpovědnosti za vlastní minulost – i za tu nepřijemnou.

Autorka je rusistka.

Kolyma – vlast našeho strachu (Kolyma – rodina našeho strachu / Kolyma – Birthplace of Our Fear). Rusko 2019, 138 minut. Režie a scénář Jurij Duď.

Prkna, co znamenají svět

Herec Jonah Hill natočil film Devadesátky o skejťácích z losangeleského ghetta. Spíše než o standardní drama na téma dospívání jde o nespojitý tok vzpomínek na jednu dobrodružnou dekádu z perspektivy třináctiletého Stevieho.

JARMILA KŘENKOVÁ

Herecká kariéra Jonaha Hilla je spojována především se sprostými komediami pro mládež. Začínal ve filmech *Superbad* (2007) nebo *Zbouchnutá* (Knocked Up, 2007), ale přes podvrtné projekty *Apokalypsa v Hollywoodu* (This Is the End, 2013) se propracoval k vedlejším rolím u renomovaných režisérů, jako jsou Quentin Tarantino nebo Martin Scorsese. Loňský sci-fi seriál Caryho Fukunagy *Maniac*, v němž ztvárnil psychicky labilního hrdinu cestujícího svými vnitřními světy, pro něj pak znamenal první velkou dramatickou roli. Svoji kariérní dvojdomost teď Hill stvrdil coby scenárista a režisér filmu *Devadesátky*. Produkovalo jej studio A24, které se specializuje na nezávislé a niche snímky, a Hill se tak ocitl v zajímavé společnosti. Do jeho portfolia totiž spadají například horory stále populárnějšího Ariho Astera, ale také americké projekty *Zabití posvátného jelena* (The Killing of a Sacred Deer, 2017) a *Humr* (The Lobster, 2015) tvůrce takzvané řecké divné vlny Yor-gose Lanthimose.

Dospívání v krajině betonu

Dospívající Stevie prožívá komplikovaný vztah s násilnickým bratrem a pomalu, ale jistě se odcizuje své věčně upracované matce. Únik z rodinných pout pro něj představuje skejťácká subkultura, jejíž členy spojuje pocit jakéhosi vyhnanství. Bezprizorně povlávají v betonové krajině rozpálené ostrým kalifornským sluncem, v níž zní rap i zvuky skateboardů

narážejících o asfalt. V melodickém poloslangu skejťáků splývají jejich insiderské vtipy, bizarní historky i pohnuté osudy. Pro Stevieho je životní metou stát se jedním z nich. Přidá se k podivné čtveřici místních outsiderů, jejichž vůdce Ray se jako jediný chce profesionalizovat a překonat hranice ghetta. Čtvrták, který všechno natáčí na videokameru, o tom naopak pouze sní. Rayův nejlepší kamarád Kurvadrát zase revoltuje vůči maloměšťáckým rodičům tím, že se programově zříká jakýchkoli ambicí, zatímco Rubenovi záleží jen na tom, aby vypadl z domu a strávil co nejmíň času s matkou alkoholičkou.

Devadesátky ale nejsou typické drama o dospívání. Hill nesleduje ucelený dějový oblouk, který by Stevieho nebo jeho kumpány zachycoval v určitém vývoji, zajímá se naopak o fragmenty vyrvané z času. Pro pětatřicetiletého režiséra byla ostatně podobně jako pro Stevieho tato dekáda formativní a v jeho schopnosti precizně odstínit její náladu je cosi existenciálního. Je překvapivé, že kdosi spjatý spíše s masovou hollywoodskou produkcí natočil tak křehký a introspektivní film. Hill dokáže minimálními prostředky postihnout různorodé emoce v jejich složitosti a jeho suverénní režijní debut tím trochu připomíná třeba autorský styl Sofie Coppoly.

Melancholie pádu

Stevie byl dříve zvyklý poslouchat autority, teď je ale fascinován svými novými přáteli. Když skejťáky, kteří opanovali veřejný prostor, rozhání policie, on utíká se slastným úsměvem na tváři: nad strachem převažuje okouzlení nově objevovaným světem a radost z pohybu na hraně. Nabízí se srovnání s letošním filmem *Beach Bum*, ve kterém chtěl Harmony Korine zachytit život plážových povalečů bezcílne se poflakujících pod přístavními moly floridských pláží. Sklouzl ovšem k figurkaření a nucené odvázanosti; bylo znát, že se momentálně profiluje hlavně jako úspěšný výtvarník a jeho tvůrčí zájmy jsou jinde. Hillův Stevie je tedy nakonec mnohem autentičtější povaleč než hédonistický básník Moondog z *Beach Bum*. Jeho odvaha hraničí s bláznovstvím, díky čemuž si vyslouží přezdívku Spálenej, avšak navzdory životní energii, která jej žene do extrémů, je vnitřně zranitelný.

Hill nápaditě pointuje dílčí podzápletky, díky nimž rozvíjí dynamiku chlapecké party.

Benjáminek Ruben se obává, že ho Stevie připraví o jeho těžce vydobytou pozici, a Ray si začíná uvědomovat, že jeho nejlepší kamarád ho stahuje zpět do ghetta. Vzájemné konflikty eskalují, film ovšem nekončí poslední společnou jízdou, ale amatérským videofilmem v režii Čtvrtáka, který zachycuje jejich šťastnější dny. Příznačně právě médium zrozené k přemazávání a přepisování nejen popkulturní paměti tu alespoň dočasně „přemazává“ i všechno špatné, co se mezi postavami událo. Hillovi se tím podařilo neotřele vyhmátnout cosi z esence devadesátek a završit svoji koncepci filmu-vzpomínky. Opouští své hrdiny ve chvíli, kdy si plně uvědomují, že nic už nebude jako dřív, ale stále si chtějí pamatovat to dobré, co spolu prožili.

Autorka je filmová publicistka.

Devadesátky (Mid90s). USA 2018, 85 minut. Režie a scénář Jonah Hill, kamera Christopher Blauvelt, střih Nick Houy, hudba Trent Reznor, Atticus Ross, hrají Sunny Suljic, Lucas Hedges, Na-Kel Smith, Katherine Watersonová ad. Premiéra v ČR 11. 7. 2019.

Kameny pohřbené pod hladinou

K nejvýraznějším artovým snímkům letošního roku se dost možná připojí i subtilní emotivní drama Bílý bílý den. Islandský režisér Hlynur Pálmason, jenž debutoval uznávaným filmem Zimní bratři, v něm vypráví plíživý příběh o lásce a žárlivosti.

ANTONÍN TESAŘ

Isladský režisér Hlynur Pálmason zatím natočil pouhé dva celovečerní filmy, přesto ho lze počítat k nejoriginálnějším hlasům současné artové kinematografie. Jeho filmy nepřinášejí ani pozorovatelské sondy do patologických zákoutí současné civilizace, ani

spirituální sochání posvátných okamžiků filmového časoprostoru. Naproti tomu jsou zvláštním způsobem expresivní. Niterná iracionální hnuti uvnitř jejich postav volně prorůstají do vnějškových charakteristik prostředí nebo i do řady zvláštností vyprávění samotného. Režisérův celovečerní debut *Zimní bratři* (Vinterbrodre, 2017) vyprávěl o rivalitě dvou mladých bratrů v klaustrofobní dělnické komunitě. Film, balancující na hraně realismu a neurčité symboličnosti, uhranul cinefilní diváky silnými obrazy natočenými na 16mm film, ve kterých se těla Pálmasonových aktérů potkávala se zaprášenou vybledlou krajinou v empatických kompozicích, vyjevujících vnitřní rozpoložení postav. I v jeho novém filmu *Bílý bílý den* postupně přestává být rozlišitelné, které scény se odehrávají ve vnějším světě a které v hlavách hrdinů, nebo lépe řečeno – obojí se začne nerozlišitelně spojoovat do jediného průzračného celku.

Anatomie emocí

Oproti *Zimním bratrům* je ale *Bílý bílý den* záměrně mnohem tlumenější a civilnější. Jeho osou je komorní psychologické drama o stárnoucím vdovci, který se vyrovnává s čerstvým zjištěním, že jeho manželka měla poměr s jedním z mužů v městečku, kde bydlí. Pálmasona opět zajímá především filmařské ztvárnění anatomie intenzivních negativních pocitů. Tentokrát jeho příběh o potlačovaném vzteku odpovídajícím způsobem dlouho nenápadně, ale výhrůžně doutná.

Základem příběhu bývalého policisty Ingimundura, který má psychické problémy se zvládáním emocí a jen se střídavými úspěchy se snaží působit jako klidný důchodce, jenž staví dům pro svou dceru, jsou dialogové scény a všední situace. Od začátku ale Pálmason nechává těmito scénami prostupovat momenty, které nepřímou vyjadřují vnitřní pnutí, kolem něhož je celý film postaven. Zásadní roli pro něj opět hraje krajina. Už úvodní záběr auta, které projíždí sněhovou bouří, vystřídáný dlouhou sekvencí zabírající stejný pozemek v horizontu několika ročních období představuje zvláštní vytržení z klasického dramatického vyprávění někam do zvláštního prostoru, kde se vnější, nelidský svět odráží v neviditelné duševní krajině. Jedna z nejvýraznějších scén filmu ukazuje v několika záběrech dlouhou trajektorii kamene, jenž se kutálí z vysokého kopce a nakonec mizí pod vodní hladinou. Ani v jednom případě nejde o jednoduchou metaforu. Zásadní není přenos významu z metaforického na doslovný, ale spíš zakoušení určité časoprostorové zkušenosti – trvání pohybu těžkého kamene krajinou, koncentrované plynutí času na opuštěném pozemku, téměř nulová viditelnost během sněhové bouře.

Láska s výhradami

I v dalších dvou scénách, které se vychylují z klasické dramatické stavby, je důležitá jejich celková působivost, i když jejich jádrem je tentokrát mluvení. Bizarní dětský televizní pořad, který skončí důrazným mementem mori, i strašlivá pohádka, již Igimundur vypráví své vnučce, mají smysl až jako celková audiovizuální zkušenost – teprve když vnímáme podivný kontrast laciných studiových kulis a existenciálních výkřiků jednoho z herců nebo vyděšenou reakci malé vnučky a nesmlouvavý, krutý tón dědečkova hlasu. Film navíc stojí na pozvolné gradaci, kterou Pálmason dokáže završit obdivuhodně minimalistickým způsobem – dlouhým záběrem, v němž Ingimundur a jeho vnučka krácejí tunelem a povídají si.

Pálmason tvrdí, že jeho nový film je o rodičovské lásce, jež je bezvýhradná, a také o lásce partnerské, která už si určité podmínky klade. Něco podobného by se ale dalo napsat už o *Zimních bratrech*. V obou filmech totiž Pálmason hledá filmový výraz pro hluboké, neklidné emoce, které se skrývají jako kameny na cestě při sněhové vánici, o nichž nevíme, dokud nás nesmetou ze silnice kamsi do temnoty.

Bílý bílý den (Hvítur, hvítur dagur). Island, Dánsko, Švédsko 2019, 109 minut. Režie a scénář Hlynur Pálmason, kamera Maria von Hausswolffová, střih Julius Krebs Damsbo, hudba Edmund Finnis, hrají Ingvar Sigurðsson, Ída Mekkin Hlynisdóttir, Hilmir Snaer Guðnason, Sara Dögg Ásgeirsdóttir, Elma Stefanía Ágústsdóttir ad. Premiéra v ČR 25. 7. 2019.



Bílý bílý den graduje neobyčejně minimalistickým způsobem. Foto Snowglobe Films

10.8.
2019

PUNCTUM
PRAHA

20:00



*El Anima aka Aenimal
feat. Akaamok (PL)
Aaron This (ESP)
Krapoola (ESP)
Gespenster (PL)*

A2 PRAHA PRAHA PRAHA PRAHA
MINISTERSTVO KULTURY GO OUT

HVIEZDNE NOCI

15.–18. AUGUST 2019 BYTČA

NOISECUT
KATARZIA & PJONI
DAVOVÁ PSYCHÓZA
BAD KARMA BOY
LAZER VIKING

MILOŠ FORMAN
POLSKÉ KOMÉDIE
FILM A SPIRITUALITA
ANIMOVANÉ FILMY

BÁBKOVÉ DIVADLÁ
VÝTVARNÉ UMENIE

HVIEZDNENOCI.SK

Speciální roční předplatné

A2

kulturní čtrnáctideník

pro kavárny či Vaše provozy.

Nabídněte svým zákazníkům celoroční neklid na kulturní frontě.

Za pouhých **666 Kč** obdržíte každý druhý týden nové číslo A2
a obohatíte tak svůj podnik o kvalitní periodikum.

19x



Objednávejte na
distribuce@advojka.cz



1x

= NAŠE CENA =

12x



15x



9x



33x

Rodinné ságy

Nultý bod k osobní i dějinné paměti

Letošní ročník festivalu lákajícího na výrazná místní i zahraniční díla fyzického divadla byl veden i po linii vzpomínání – na rodinné příběhy ve sklepním představení Miřenky Čechové, na události španělských dějin performera Xaviera Bobése, i kapitoly z osobní mytologie v podání tanečnice Cécile da Costy.

NINA VANGELI



Cécile da Costa v představení Roselyne, jehož hlavním výrazovým prostředkem je tělo, nutkavě hledá ideální místo pro svou rostlinu. Foto Kateřina Barvířová

Nudu v Praze rozptýluje už jedenácté léto Mezinárodní festival fyzického a tanečního divadla Nultý bod. Letos proběhl mezi patnáctým a dvacátým červencem v prostorách Divadla v Celetné, Kampusu Hybernská a Divadla X10. Festival se zhruba desítkou děl – v dramaturgii Petra Boháče – je zaměřen na zajímavou produkci progresivní zahraniční tvorby: tanec, netradiční divadlo, crossover. Velkou pozornost věnuje vždy také soudobé a aktuální hudbě. Předkládám svévolný výběr i výklad programu festivalu.

Pohlédneme-li do hloubky mytologie, nalézáme v ní příběhy bohů a hrdinské příběhy a všechna tato velká vyprávění jsou líčením osudů rodin a míst, se kterými se navzájem proluly. Také antropologové se zajímají u přírodních národů na prvním místě o rodinné vazby. I sami bohové žijí v rodinách, i oni jsou spjati s určitým místem, které božská rodina poznamenala a jímž byla sama poznamenána.

Úniková hra

Toto kvazimagické sepětí vyjádřila autorka představení preludujícího na rodinné paměti Miřenka Čechová (soubor Tantehorse) v samotném názvu – *Osudety: In the Middle of Nowhere*. Sama jej charakterizuje jako „divadelní experiment na hranici performance, instalace a únikové hry pro jednoho diváka“. Tuto performanci bychom mohli možná označit za „rámcový příběh“ letošního festivalu.

Divák sestupuje do sklepení – jak doslova, tak i do sklepení paměti. Prochází a bloudí podzemím ze sklípku do sklípku a všude nalézá doličné předměty ze života (autorčiny) rodiny, do něhož vstupovala, nikým nezvána, historie. Je tu syro a těсно, světlo je spóré. Cesta ven se snadno ztratí. Vidíme tváře na fotografiích po stěnách, rozložené na nábytku – bylo, nebylo? Fotografie se usmívají, ale máme jim to věřit, v těchhle podzemních kobkách? V jedné z nich narážíme na tehdejší příznačný nábytek – tak chudě snaživý, tak chudě dekorativní. Kdo by si byl pomyslel, jak se při pohledu na bezcenný kus nábytku dá na pochod citová paměť?

Na stěnách se opakují fotografie babičky. Ach, ty babičky! Spojnice rodin, názorný

zeměpis, svorníky dějin. Před sentimentality nás ochrání sklepní zápach, evokativní ostinato této performance. Je známo, že čich je smysl, který nejrychleji zprostředkuje zasuté vzpomínky. Vzpomeňme na Marcela Prousta, na Agathu Christie. Putujeme z kobky do kobky; neříká se snad sklípky paměti? Také dětské paměti – sklepy odjakživa děti přitahují. Sotva se rozhlédnou po světě, začnou pátrat. Cesty do sklepa jsou jedním z prvních dobrodružství, tajemnější než útěk do vedlejší čtvrti. Neprognostikovatelná a silně intuitivní Miřenka Čechová rozehrála mazaně struny paměti – osobní, rodinné, dětské, ale i historické a zanechala nás úplně ustarané. Co máme dělat s tímto fantem, na který teď právě myslíme?

Karty na stole

To katalánskému performerovi a iluzionistovi Xavieru Bobésovi stačil jako divadelní prostor pro představení *Things Easily Forgotten* stůl; adekvátně se k němu vešlo pouhých pět diváků. Kolem tma, stůl je intimně osvětlen. Ale prošly se po něm celé španělské dějiny druhé poloviny minulého století. Xavier Bobés po desce rozhodí spoustu nenových věcí, z nichž většina obrací pozornost k minulosti. Jsou tam noviny z Frankovy éry, iluzionistův starý zápisník, dobové fotografie; ty nás přivádějí ke stejnému námětu jako performance Miřenky Čechové – totiž ke španělským dějinám minulého století, k rodinné historii, k dějinné paměti. Jsme tu jako na rodinné sešlosti po dlouhé době a dáváme dohromady, co si který člen vybaví. Paměť, jak je pro nás lidi typická, ukotvujeme k předmětům.

Ty se objevují i mizí. Kouzelník si to udělal těžší, pustil si nás příliš k tělu. Když o tom tak zpětně přemýšlím, s čímkoliv to zafíroval, zatímco jsme do sebe uvolněně házeli štamprli? A jak je možné, že na fotografii, kterou s naší pěticí osobně pořídil, figuruje i on sám? Nedá se ovšem říci, že bychom pravidelně po pěti minutách žasli nad nějakými neuvěřitelnými kouzly. Síla Xaviera Bobése spočívala spíše v tom, že dokázal působivě evokovat dobovou atmosféru. Obklopil nás jí a obloužil, také s pomocí dobové hudby linoucí se

z chrchlavého gramofonu. Xavier Bobés vsadil na fetišismus naší paměti.

Bloudění kolem gauče

„Ale co já, co znám jen kořenit, a vytržena bolet...?“ vyslovila v jednom svém textu překladatelka Vlasta Dufková. Tímto výrokem bychom mohli charakterizovat work in progress Roselyne Cécile da Costy, autorky konceptu, choreografky i jediné postavy. Představení, jehož hlavním výrazovým prostředkem je tělo a pohyb, se textu nezříká (v angličtině). Roselyne splývá s rostlinou duší a cítí se stejně vykořeněná. Tanečnice téká po prázdném jevišti, v jehož středu je jediný mobiliář – gauč. Roselyne, s květináčem v ruce, nutkavě hledá ideální místo pro svou rostlinu. Typická ženská práce, typická ženská magie.

Postava Roselyne je i vyjádřením pocitu nedokonalosti, tak charakteristického pro ženy, vnučeného ženám ve světě, který jim ještě stále cele nepatří. Stejně tak i vyjádřením typicky ženského paralelního života v několika časových rovinách, života více v představách než v realitě. Života jako permanentní samomluvy, jako stálého pocitu viny: „Cítím se vinna. Nepamatuji si proč. Možná jsem udělala něco špatného nebo něco málo dobrého nebo jsem něco měla udělat, ale neudělala jsem to. Možná, že ta vina tu byla už přede mnou...“ zpovídá se Roselyne. Cécile da Costa, členka souboru Spitfire Company, má silnou jevištní prezenci; ač je performerkou subtilního vzezření, má i velkou sílu, vnitřní i fyzickou, jak prokázala v minulých výkonech svým energickým, odolným a výmluvným tělem. Už studovat jeho gramatiku, odhlédnuto od významu, je zajímavé. Nahá lýtka v „malých společenských“ šatech působí vzhledem k ostatní postavě jako přesná a výstižná interpunkční znaménka, podle nichž se diváci v textu těla orientují.

Program festivalu Nultý bod, zejména jeho zde evokované vrcholy, vyvolává samo sebou očekávání. Chtěli bychom protagonistky Spitfire Company vidět znova a znova; nejlépe v nějaké nové, velkorysá a zalidněné produkci. Autorka je taneční publicistka.

Nultý bod. Praha, 15.–20. 7. 2019.

Kontroverzní laureát

Hudební a literární dráha Chica Buarqueho

Hudebník, spisovatel a aktivista Chico Buarque, nedávno oceněný prestižní literární cenou, zasvětil svoji hudební kariéru zejména modernizaci tradičních žánrů a protestu proti diktatuře vojenské junty. Jeho protestsongy se v Brazílii po nástupu autoritářského prezidenta Jaira Bolsonara stávají opět aktuálními.

KAROLINA VÁLOVÁ

Měsíc před svými 75. narozeninami, 21. května 2019, se Francisco Buarque de Hollanda stal laureátem Camõesovy ceny, nejvýznamnějšího literárního ocenění, jaké může získat portugalsky píšící autor. Cena se uděluje od roku 1988 a tvůrce známý zejména pod jménem Chico Buarque se stal dvanáctým brazilským spisovatelem, který toto ocenění obdržel. Jeho literární tvorba, jíž se začal věnovat až v devadesátých letech po předchozí oslnivé třicetileté a doposud neukončené hudební kariéře, je v Brazílii, stejně jako v celém portugalsky mluvícím světě, předmětem vášnivých debat.

V médiích se okamžitě objevily paralely s udělením Nobelovy ceny za literaturu americkému písničkáři Bobu Dylanovi před dvěma lety. Podobně jako v Dylanově případě porota Camõesovy ceny své rozhodnutí zdůvodnila tím, že letošní vítěz výrazně přispěl ke kulturní výchově a formování několika generací celé lusofonní oblasti. Zásahu na tom mají především Buarqueho písňové texty, které lze vnímat jako svébytný druh poezie. Určitým argumentem mohl být i fakt, že autor již v předchozích letech třikrát obdržel cenu Jabuti, nejprestižnější ocenění pro brazilské spisovatele. Ani předání těchto cen, zejména té poslední v roce 2010 za román *Leite Derramado* (Rozlité mléko, 2009), se ovšem neobešlo bez vypjatých emocí veřejnosti, rozdělené mezi autorovy obdivovatele a odpůrce. Na internetu se dokonce objevila on-line petice s téměř desetitisíci podpisy, nazvaná „Chico, vrať Jabuti!“. *Rozlité mléko*, které je jakousi zhuštěnou rekapitulací autorova života, záměrně rušící hranici mezi snem a vzpomínkou, je však považováno za jeden z vrcholů autorovy tvorby.

Mezi hudbou a literaturou

Český čtenář měl možnost seznámit se s prózou *Budapešť* (2003, česky 2009), která bývá označována za autobiografii podíravající žánr románu. Líčí část života brazilského ghostwritera Josého Costy, který se cestou ze sjezdu anonymních spisovatelů ocitne v důsledku nečekaného mezipřistání v Budapešti. Maďarština, tedy nesrozumitelný exotický jazyk, jej zaujme natolik, že se ji rozhodne studovat. Nevinně vyhlížející rozhodnutí má za následek frenetické oscilování mezi Budapeští a Rio de Janeirem i oběma jazyky, mezi dvěma ženami a rodinami, mezi břehy Dunaje

a Atlantského oceánu. Během budapešťského intermezza se z brazilského Josého Costy stává maďarský Zsoze Kósta, přičemž obě jména se vyslovují stejně („žozé košta“). Dvojitý život, dvojitá identita a dvojitá problémy z nich vyvěrající ironicky dokumentují sterilní globalizovaný svět, plný identických letištních hal a hotelových pokojů. Prozatím poslední vydanou Buarqueho prózou je *O irmão alemão* (Německý bratr, 2014), v níž autor opět ohledává často stírané hranice fikce a skutečnosti, které jsou navíc problematizovány nespolehlivou pamětí. Určitý poprask a očekávání vyvolal ohlášený titul románu, který mohl evokovat odkrytí části skutečného rodinného příběhu, osudu autorova nevlastního bratra, polovičního Němce. K žádnému skandálnímu odhalení však pochopitelně nedošlo.

Daleko víc než s literaturou je jméno Chica Buarqueho pochopitelně spojeno s hudbou. Má na kontě zhruba osmdesát skladeb a sedmnáct alb a vedle převažující sólové tvorby spolupracuje s nejrůznějšími umělci v rámci krátkodobých projektů. Debutoval jako patnáctiletý v roce 1959, kdy napsal skladbu *Canção dos Olhos* (Píseň očí), později se stal jedním z nejslavnějších interpretů žánrů bossa nova a samba. V reakci na stále hektičtější životní rytmus obrovských brazilských aglomerací zapojoval do folklorní hudby elektrofonní nástroje. V šedesátých letech dosáhl velké popularity příklonem k takzvané brazilské lidové hudbě (Música Popular Brasileira, zkráceně MPB) a stal se jejím čelným představitelem. Tento žánr propojil tradiční brazilské rytmy s novým elektrickým aranžmá, ovlivněným mimo jiné na jihoamerickém kontinentě velmi oblíbeným rock'n'rollem, a přišel s novým typem textů, nezřídka rozvíjejících politická témata a pracujících s dvojnáznámností sdělení. Sám Buarque v té době proslul dokonalým zhudebňováním veršů básníka Vinícia de Moraesse.

Protest proti diktatuře

Od roku 1964 byla brazilská společnost ochromena vojenskou diktaturou, trvající až do roku 1985. Mladá generace hudebníků, mezi něž kromě Buarqueho patřili Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Tom Jobim, Milton Nascimento a mnoho dalších, se postupně mění z bezkonfliktních a všeobecně přijímaných umělců v aktivisty píšící protestsongy. Mnoho z nich bylo nuceno

odejít do exilu a ani Buarque nebyl výjimkou – v roce 1969 se na téměř dva roky uchýlil do Itálie.

Jedním z prvních Buarqueho protestsongů, které většina Brazilců starších generací umí nazpaměť, byla píseň *A Banda* (Kapela). Právě s ní v roce 1966 vyhrál Buarque druhý ročník Festivalu brazilské lidové hudby. Relativně neznámý hudebník z Rio de Janeira tehdy omámil publikum rytmickou a v prvním plánu veselou písní, která však obsahovala četné skryté dvojsmysly. Měla představovat cosi jako „kroniku městské čtvrti“, zpívalo se v ní o obyčejných lidech a jejich nudných, bezvýznamných životech. Stejně jako rytmus písně se však osudy opěvovaných lidí dramaticky mění, jsou-li zasaženi právě hudbou.

K dalším nesmazatelným protestsongům patří například skladba *Cálice* (Kalich) z roku 1973, která se ihned po uveřejnění dostala na seznam zakázaných uměleckých děl. Původně byla napsána jako duet pro Chica Buarqueho a Gilberta Gila, kterého však při nahrávání ve studiu nahradil Milton Nascimento, a později vyšla na stejnojmenném albu. *Cálice* se stala jednou z písní symbolizujících nesouhlas s útlakem a především s násilím. Ústředním mottem silně metaforického textu je parafráze na biblický úryvek z evangelia podle Marka: „Otče, tobě je všechno možné; odejmi ode mne tento kalich...“ Název skladby v brazilské výslovnosti navíc zní jako „cale-se“, tedy „ztichni“. Celou poměrně rozsáhlou skladbou o čtyřech částech prolínají motivy pronásledování, utrpení a zrad. Praktiky diktátorského režimu, který proslul krutostí a mučením, se zobrazují v podobě celospolečensky přijímaného „denního chleba“.

Skladba *Cálice*, podobně jako jeden z nejslavnějších brazilských protestsongů, píseň *Carcará* (Sokol) od Caetana Velosa, nazpíváaná autorovou sestrou Marií Bethánií, v současnosti znovu ožila jako výraz odporu proti současnému brazilskému prezidentovi Jairu Bolsonarovi, který se netají autoritářskými ambicemi a obdivem právě k vládě vojenské junty mezi lety 1964 a 1985. Chico Buarque veřejně podporoval bývalou brazilskou prezidentku Dilmu Rousseffovou, která byla uprostřed druhého funkčního období suspendována během politického převratu, v nějž vyústila dlouhodobá korupční aféra zasahující nejvyšší místa brazilské politiky.

Autorka je portugalistka.



Chico Buarque. Foto Aveda

Písně z voliéry

Rezistence a frustrace v tvorbě Julie Holter

Losangeleská folktopopová hudebnice Julia Holter před nedávnem na svém pražském koncertu představila tvorbu z ambiciózního dvojalba *Aviary*. Její nové skladby sice obsahují různé „ptačí“ motivy, spíše než o rozlet se však jedná o lehce frustrující sérii protipohybů.

BENJAMIN SLAVÍK

Americká písničkářka Julia Holter prorazila před osmi lety nahrávkou *Tragedy* (2011) a zatím největšího ohlasu dosáhla svým čtvrtým albem *Have You in My Wilderness* (2015), na němž se po jemném, avantpopovém experimentování přiklonila k zasněné tvorbě s barokpopovými ornamenty. Při přípravě své aktuální, páté desky *Aviary* se Holter dostala do situace, v níž se dříve či později ocitne většina ambiciózních umělců reflektujících dosa- vadní kariéru a přijímajících nové výzvy: poku- sila se svou tvorbu naplnit určitou závažností, hloubkou, která by byla stvrzením její umělec- ké jedinečnosti. Už samotná devadesátiminu- tová stopáž naznačuje, že tentokrát nemá jít jen o kolekci písní, ale o otisk živelné kreati- vity. Přesto se nakonec ocitáme v rozporupl- ném, ambivalentním prostoru.

Něco pod povrchem

Vývojová trajektorie, po které se Julia Holter pohybuje, není z hlediska její žánrové orien- tace na alternativní písničkářství nijak překva- pivá. Vychází z jednoduché písňové struktu- ry, často založené na chytlavém melodickém nápadu, nicméně snaha tuto nekomplikova- nou formu překonat vede k jejímu částečné- mu rozkladu, a tím i k pozvolnému vytrácení původní lehkosti a neproblematické spontán- nosti. A právě tato dvojsečná, vnitřně kontra- diktorická estetika tvoří pozadí většiny skla- deb, které se objevují na *Aviary* a které Holter zčásti představila při svém vystoupení kon- cem června v pražském klubu NoD.

Svár mezi popovým puzením a intelektuál- ní rezistencí vůči němu ovšem vyvolává určitý typ posluchačské reakce, který není neproble- matický. Holter v nás totiž neustále vzbuzu- je očekávání, že uslyšíme „něco“ chytlavého

a snad i lehce podmanivého. Jenže ono „něco“ se na povrch příliš často nedostane, spíše to zůstává pod ním jako trvale přítomný, ale nenaplněný příslib. To si pochopitelně vyžadu- je specifické publikum, dost vyzrálé a možná i rezignované na to, aby vydrželo v neustálém napětí a aby k poslechu přistupovalo s vědo- mím, že lehká frustrace může být v koneč- ném důsledku pozitivní. Novými písněmi Julie Holter, jejichž témata údajně ovlivnila dnes už klasická studie Mary Carruthers o pamě- ti a středověké mnemotechnice *The Book of Memory* (Kniha paměti, 1990) a také povídky libanonsko-americké spisovatelky Etel Adnan *Master of the Eclipse* (Pán zatmění, 2009), pro- stupují motivy vzpomínání, snění a spontán- ního ptačího poletování, v názvu má ovšem voliéru – klec velkou právě tak, aby poskyto- vala iluzi volnosti.

Nekončící konflikt

Další z podstatných aspektů posluchačské reakce se vztahuje nikoli k hloubce písní, nýbrž k jejich povrchu. Ten je výsostně arteficiální, okázale umělecký, cizelovaný až honosný, jako by se zde měla podle idealistické filosofie spojit krása se vznešeností. Jenže právě tento zdo- bný, umělý povrch je důvodem zmiňované fru- strace: extenzivní rozpínání struktury skladeb, vrstvené aranže a pečlivě budované zvukové atmosféry plní především negativní funkci – slouží jako blok zamezující přívalu chytlavých momentů indiefolkových písní, jimiž Holter plnila svá předchozí alba, minimálně od des- ky *Loud City Song* (2013; viz A2 č. 24/2013). V tomto smyslu jde o výsostně rezistentní dílo, jakkoli na první poslech může působit dojmem atmosférické otevřenosti.

Pohlížíme-li však na páté album Julie Holter jako na snahu talentované umělkyně zajít až na hranici vlastních tvůrčích možností, je tře- ba říct, že některé skladby se nakonec oprav- du „vylíhí“ ze své formy a jakožto „erupce“ tvůrčí energie přesáhnou daný žánrový hori- zont. Důsledkem je zhroucení či přehlcení struktury: jako by písně nabývaly ryze fyzic- kých kontur – což je zvláště patrné, když jsou hrány živě přímo před posluchači, na které se o to silněji přenáší nikdy nekončící inhe- rentní konflikt, z něhož se tato tvorba rodí.

Autor je hudební publicista.

Julia Holter: *Aviary*. Domino 2018.



Louis J. Stellmann – foto z knihy Kačka z Ptačí země. Idyla voliéry v parku Golden Gate, 1917

hudební zápisník

Principy bouchání

PAVEL CHODEC

Rave – či po česku freetekno – už dávno nepředstavuje onen vyhraněný, kontroverzní a přitom do sebe zapouzdřený fenomén, jenž u veřejnosti vzbuzoval morální paniku a vyvo- lával obavy z nájezdů zdrogovaných nomádů, kteří se budou chovat jako záplava všežravých kobylek (přirovnání Ludvíka Vaculíka). A mladí lidé zase tuto víkendovou zábavu už nepovažu- jí za div ne mystický, přechodový rituál, který by – za předpokladu, že by se ztripoval dosta- tečný počet lidí – mohl svět změnit k lepšímu.

Nedávno uvedený film *Beats* nás ovšem zavá- dí o čtvrtstoletí zpátky, a navíc do Velké Britá- nie. V anotaci se dočteme, že se děj odehrává ve středním Skotsku v roce 1994, kdy „Británie zažívá explozi freeparty scény a zrod největšího kontrakulturního hnutí mládeže v soudobých dějinách“. Zřejmě to tak bylo, nicméně jedním z příznaků toho, že dnes už tomu tak s největ- ší pravděpodobností není, je právě skutečnost,

že se o ravu točí dlouhometrážní snímek urče- ný do kin, kde má útočit především na smysly těch, kteří se s freetekno scénou přímo nese- tkali a kteří za hluku nepřetržitého bouchá- ní techna nikdy noc neprotancovali. Politicky poněkud neuchopitelná a jedy nasáklá scéna má zkrátka už nejlepší roky za sebou, stále je však vděčným materiálem pro nejrůznější aka- demické studie a dokumentární filmy. Pokud jde o aktuální černou komedii v černobílém provedení, která se v něčem blíží syrové lyri- ce *Trainspottingu* (1996), zdá se, že nemá vět- ší ambice než být záznamem jednoho dlouhé- ho dne – a ještě delší noci – v životě Spannera a Johna, z nichž první představuje white trash, zatímco druhý pochází z té části nižší třídy, která se horko těžko snaží v sociálním žebříč- ku postoupit o příčku výš.

Každá subkultura má svá klišé, technaře nevyjímaje, *Beats* ale sérii iniciačních stereo- typů předkládá divákovi způsobem, z něhož je patrné, že vycházejí z autentického prožitku. Jsou to svého druhu floskule, ale zcela funkč- ní, neboť individuální prožitek si v nich uchov- ává nárok na jedinečnost a zároveň se stává obecnou výpovědí. Právě v tom tkví síla sním- ku, který se rozhodně nesnaží o zodpověze- ní velkých dilemat kontrakulturní subkultury. Neřeší se zde, zda je rave výronem konzum- ního kapitalismu (takže by slovy sociologa

Jana Kellera představoval „systémový under- ground“), nebo spíše neřiditelným podvrat- ným hnutím (jak se svého času domníval kde- který kulturní teoretik). Jde pouze o to, co se děje „teď a tady“ dvěma náctiletým kamará- dům, z nichž jeden je sešněrovaný rodinnou disciplinací a druhý jako sirotek proplová životem bez pravidel, ale také bez vyhlídek. Touha po útěku z reality, což je jedno ze zaklá- dajících klišé freetekna, je jim pochopitelně vlastní oběma.

Vsadil bych se, že kdybychom se pokusili porovnat zážitek současných prvonávštěvníků rave party s dojmy pamětníků z roku 1994 (kdy byly britské soundsystémy v důsledku zákona Criminal Justice Act donuceny kočovat po kon- tinentální Evropě, čímž rozšířily virus freetek- na do řady dalších zemí), zjistili bychom, že se v základu příliš neliší. Ačkoli ve filmu něko- likrát zazní, že ani v roce 1994 už rave nebyl takový jako ve svých počátcích, něco zůstá- vá dodnes při starém – ať už jde o mytickou postavu člena soundsystému, který vám otevře dveře na ilegální mejdan, první zážitek s extá- zí nebo LSD, zesílený zvláštním druhem tan- ce, kdy každý tančí s každým a zároveň sám, či policejní zásah, který si nikdo nepřeje, ale musí se s ním počítat. Podobně jako dodnes fungu- jí ohrané acidové vinyly Spiral Tribe, zabírají v *Beats* nesčetněkrát omleté iniciační motivy

spojené s freeparty. Jenže bez nich by to prostě nebylo ono – některá klišé jsou zkrátka nepo- stradatelná. Také pojetí filmového obrazu pod- léhá subkulturním reáliím: všudypřítomná šed, poukazující na sociální úzkost skotské nižší tří- dy v době konzervativní vlády Johna Majora, se propojuje s černobílou estetikou, která zcela příznaně odkazuje na grafické motivy legen- dárních Spiral Tribe.

Vzhledem k výše řečenému nepřekvapí, že modelový příběh dospěje k očekávatelnému finále, kdy je bouchání basových beatů vystří- dáno boucháním policejních obušků, které sice ukončí jednu euforickou party, ale tou- ha po hédonistickém a beztrídním mejdanu přetrvá. Dialektika freetekna se projevuje jako věčně rotující spirála. Asi nejlépe to vystihu- je Johnova odpověď Spannerovi, jenž se mu v závěru filmu omlouvá za to, že ho vzal na akci, kde pak dostal nakládačku od fízla, jímž byl navíc shodou okolností Spannerův nenávi- děný otčím. John, s výrazem naprostého nepo- chopení v rozmláceném obličejí, pronese: „Co blázníš, vždyť to bylo úžasné!“

Autor je pamětník české freetekno scény.

Beats. Velká Británie, 2019, 101 minut. Režie a scénář Brian Welsh, kamera Benjamin Kracun, střih Robin Hill, hrají Laura Fraserová, Amy Mansonová, Kevin Mains, Rachel Jacksonová, Gemma McElhinneyová ad.

Dvě stě let pražské chudoby

Rozhovor s kurátorkou výstavy Chudá Praha

„Pokusili jsme se překročit hranice,“ říká etnoložka Jana Viktorínová. V rozhovoru mluví nejen o podobnosti mezi současnou a historickou chudobou, ale i o přetrvávajících stereotypech a výzvách, kterým dnes muzea a galerie čelí.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

Výstava Chudá Praha je z velké části postavená na paralelách se současností. Bylo vaší motivací poukázat na problém, který je palčivý i v dnešní době?

Motivací bylo několik. Před několika lety uspořádal Archiv hlavního města konferenci o chudobě, kde jsem vystoupila s příspěvkem o nouzových koloniích, kterými se dlouhodobě zabývám. To téma mě však zaujalo šířeji a už tehdy jsem si říkala, že by bylo skvělé ho nějak prezentovat. Uvědomila jsem si, že v našich sbírkách jsou soubory, které se k tomuto tématu vážou. Máme soubor, který nám daroval ředitel chudinského ústavu Josef Vlk, vlastníme také soubor předmětů ze Spolku pro podporování domácích chudých. To jsou exponáty, které jsou pohrbené v depozitářích, a pokud jim kurátor nedá příležitost, vůbec se odtamtud nedostanou. Zároveň je chudoba téma, které společensky rezonuje. Dnes se pořád mluví o tom, jak nám roste DPH a máme se všichni skvěle, ale ve skutečnosti se všichni zas tak skvěle nemáme a naše společnost se ke znevýhodněným skupinám nechová vždy zodpovědně. I proto jsem se pokusila členěním výstavy – a především v první části – navodit asociace se současností. Poměrně málo se dnes řeší negativní jevy, které se s chudobou pojí a nejsou pro společnost výhodné. Neustále se tematizuje, jestli někdo má nebo nemá nárok na pomoc, zda ji zneužívá či nezneužívá, přitom hlavním problémem je ale samotná existence chudoby.

Pak do procesu vstoupil umělec vystupující pod pseudonymem Epos 257, který si u nás chtěl udělat malou výstavu, a nakonec jsme se dohodli, že uděláme jeden projekt. Ten se sice skládá ze dvou samostatných výstav, ale přijde mi zajímavé, že jeden sál se věnuje historické chudobě a ukazuje, jak se s ní město dvě stě let vyrovnávalo, a druhý sál nás staví před současnou situací. Není to úplně srovnatelné, protože Eposova Dýmová hora se zaměřuje na lidi bez domova, což je extrémní podoba chudoby, zatímco moje část se zabývá chudobou komplexněji.

Nebývá běžné, aby v klasických muzeích vystavovali současní umělci, řešili jste s Eposem i formální podobu expozic?

Epos sám přišel s představou, že předměty, které nasbíral v terénu, by chtěl prezentovat muzeálním způsobem jako artefakty, jež po naší době zbudou, jako dokumentaci současnosti. Naše výstavy jsou skutečně oddělené, jejich detaily jsme navzájem neprobírali, spíš jsme o sobě celou dobu věděli. Ale já jsem se do určité míry přizpůsobila. Kdyby do toho Epos nevstoupil, asi bych měla tendenci do výstavy zahrnout víc ze současnosti. Takhle jsem spíš pracovala s pojmy, které by lidem měly připadat povědomé, a nakonec jsem do expozice umístila jen pár zajímavých nebo i zábavných odkazů na současnost.

Jak jste se rozhodovala, kdy s asociací s dneškem pracovat? Současných příkladů je na výstavě nakonec jen několik, a navíc jsou trochu skryté. Ta skrytost je záměrná. Nechci, aby to vyznělo pejorativně, ale muzeum je už z podstaty

trochu konzervativní instituce. Rozhodla jsem se tomuto omezení vyjít vstříc a snažila jsem se prezentovat téma tak, aby ho návštěvníci snadno přijali. Výstavu jsem záměrně dělala trochu tradičně a odkazy na současnost přicházely spíš intuitivně.

Fenomén chudoby se dá pojmovit z mnoha úhlů. Která témata jste se rozhodla akcentovat?

Ke každému tématu, jemuž jsem se chtěla věnovat, bylo potřeba něco vystavit. To je jeden z limitů, s nimiž jsem musela pracovat. Výstava má podtitul Lidé – místa – instituce. Jsme pražské regionální muzeum, což byl další faktor, podle něhož jsem se při členění výstavy orientovala. První oddíl se zaměřuje na příčiny a následky chudoby. Mezi nimi se totiž v mnoha případech těžko rozlišuje. Zmiňujeme například téma práce, které s chudobou úzce souvisí, zabýváme se průvodními nežádoucími jevy, jako je žebrota, dětská práce, kriminalita. Věnujeme se také institucím, které měly tyto jevy na starost. Ve druhé části jsem právě vzhledem k naší regionálnosti akcentovala místopis s ohledem na koncentraci chudoby v jednotlivých městských částech. Tam je k vidění i velký oddíl o nouzových koloniích. Třetí část pojednává právě o samotných institucích – jakým způsobem se zemská nebo komunální správa snažily s chudobou bojovat, jak ji pojímaly a zvládaly.

Jak se proměnil život chudých vrstev od josefínských reforem po konec druhé světové války? Jak se změnila městská chudina?

Ještě během první poloviny 19. století se obyvatelstvo Prahy vešlo do historického jádra, do pražských hradeb, a to včetně klasické městské chudiny. Tehdy neexistovalo sociální pojištění a klasická chudina se rekrutovala především z určitých skupin společnosti – staří lidé, nemocní, mentálně nebo tělesně postižení, vdovy a sirotci, prostě ti, kteří si z nějakého důvodu nemohli opatřit živobytí prací. To se změnilo s přílivem dělnických obyvatel a s hospodářskými výkyvy, které v průmyslové výrobě nastávaly. Do chudoby začaly upadat mnohem širší vrstvy málo placených – čili nekvalifikovaných – dělníků. To je hlavní proměna, která nastala v průběhu 19. století. Velkou změnou pak bylo právě postupné zavádění pojištění, nejprve pro jednotlivé sociální skupiny. První bylo nemocenské a úrazové pojištění pro dělníky, sociální pojištění, od roku 1918 pojištění v nezaměstnanosti, pak teprve starobní důchody a až po válce se objevila myšlenka národního pojištění, tak jak ho známe dnes. Toto pojištění bylo zavedeno v roce 1948.

První republika se stále trochu idealizuje, přitom tehdy žily v chudých poměrech široké vrstvy obyvatel. Jen v Praze bydlely v nouzových koloniích desetitisíce lidí...

Nouzové kolonie byly spíš reakcí na bytovou nouzi. Nelze úplně říct, že nouzové kolonie obývala jen chudina. Bydleli v nich sice většinou nekvalifikovaní dělníci, ale žily tam i rodiny úředníků nebo nějakých zřízců, kteří neměli možnost opatřit si jiné bydlení. Alternativou totiž byly třeba nevětratelné, hygienicky velmi špatné sklepní byty, takže pro mnohé rodiny byl odchod do nouzové kolonie zlepšením. Obecně jde o velmi zajímavý fenomén, protože ve chvíli, kdy lidé neměli jinou možnost, rozhodli se svou situaci masově řešit svépomocí. Nouzových kolonií vyrostl celý pás při jižním a východním okraji Prahy a byly to stovky domků a tisíce lidí. To je z dnešního pohledu fascinující. Ale takové obrázky si člověk z první republikou většinou nespojí. Pokud ji vnímá například pohledem kinematografie, nabízejí se mu úplně jiné.



Jana Viktorínová. Foto Prokop Viktorín

Výstava ukazuje, že mnoho lidí, včetně dětí, žilo v daleko horších podmínkách, než jaké byly v nouzových koloniích, například ve skalních bytech, provizorních přístřešcích, odstavených vagónech a podobně.

Tomu napomohla zejména vysoká nezaměstnanost, která vznikla na počátku třicátých let a kulminovala kolem roku 1934. V těchto letech nastal příliv lidí nejen do kolonií, ale i do forem bydlení, které jste jmenovala. Kolonie už byly v té době postavené a zabydlené, ale existoval tam fenomén takzvaných podnájemníků. Rodiny, které obývaly menší domky, ještě přijímaly další podnájemníky, aby si přivydělaly. A nouzové přespávání na okrajích Prahy kulminovalo také v této době.

Během sto sedmdesáti let, na která se výstava zaměřuje, se proměnila nejen podoba chudoby, ale i to, jak ji společnost vnímá. Ve středověku byla chudoba ctností, později se začaly objevovat nové představy, z nichž mnohé přetrvávají dodnes. Nahlížíme na chudé skutečně stejně jako měšťané z 19. století?

Souvislost minulosti se současností byla důvodem, proč se pohledům na chudobu výstava věnuje. Když se člověk upřímně zamyslí nad sebou samým a když se pak rozhlédne okolo sebe, je krásné vidět, že určité myšlenkové stereotypy z 19. století stále přetrvávají. Ty se ale nezrodily v 19. století, změna pohledu na chudobu přišla s novověkem. Souvisí s nástupem a rozvojem především klasických anglických ekonomických teorií. Devatenácté století pak chudobu hodně moralizovalo: chudí byli podezříváni z lenosti, chudoba byla

interpretována jako nedostatek měšťanských ctností, jako je pracovitost, spořivost, šetrnost a tak dále. Chudým bývaly vyčítány i brzké sňatky. Je-li ovšem postoj většinové společnosti takový, že hledá nedostatek primárně na straně chudých, je pochopitelné, že to ze strany chudých vyvolává nějakou reakci, která souvisí třeba s pocitem ponížení. Myslím, že si mohu dovolit jednoznačně tvrdit, že současné myšlenkové vzorce se v mnohém neodchylují od těch z předminulého století. Stejně jako tehdy se společnost cítí ohrožena lidmi, kteří čerpají sociální dávky. K tomu se na výstavě vztahují dotazníky z roku 1828, které vyplňovali úředníci chudinského ústavu, aby zjistili, jaké situace panují v chudých rodinách pobírajících podporu. Ukazuje se, že strach společnosti z toho, že bude podporovat někoho, kdo si to nezaslouží, je kontinuální.

Jana Viktorínová (nar. 1974) vystudovala etnologii na FF UK. Působí jako kurátorka v Muzeu hlavního města Prahy a je garantkou regionálního pracoviště pro péči o tradiční lidovou kulturu v Praze. Zabývá se urbánní etnologií.

Tahle Praha není pro chudý

Pohled do dějin moderní pražské chudiny

Dvě aktuálně probíhající výstavy v Muzeu hlavního města Prahy se věnují v různých časových rámcích a z různých hledisek tématu chudoby. Při jejich vzájemné komparaci se střetávají progresivní a konzervativní způsob instalace. Tradičnější přístup vychází ze srovnání lépe, neboť upozaduje autora ve prospěch tématu.

MARTIN VRBA

Ačkoli jsou výstavy *Chudá Praha: Lidé – místa – instituce (1781–1948)* a *Dýmová hora* koncepčně i způsobem, jak své téma pojímají, veskrze odlišné, má smysl je chápat jako dvě strany jedné mince pod společnou střešou Muzea hlavního města Prahy. Zatímco na první se setkáme s historickými podobami chudoby v Praze, druhá, autorská výstava umělce, který si říká Epos 257, se koncentruje na její současné formy a činí tak hlavně na příkladu jednoho známého místa na pražském Třebešíně, které si od svých obyvatel vysloužilo přezdívku Dýmová hora. Tematická spřízněnost obou výstav společně s faktem, že je od sebe odděluje jen stěna muzea, přímo vybízí k jejich vzájemné komparaci a zejména ke srovnání dvou odlišných přístupů k tématu.

Moderní proměna chudoby

Dýmová hora je zaměřena na konkrétní lokalitu, zatímco *Chudá Praha* rozebírá téma chudoby komplexněji, a tvoří tedy svého druhu „archeologickou sondu“ do dějin chudoby našeho hlavního města – a to od josefínských reforem až do počátků komunistické transformace sociálního systému, kdy v rámci komunistické propagandy chudoba přestala oficiálně existovat. Výstavě se zároveň daří elegantně sloučit lineární časové pojetí se systematickou prezentací konkrétních témat. Divák tak prochází jednotlivými historickými etapami dějin pražské chudiny a zároveň je mu předkládána historická dokumentace jednotlivých jevů spjatých s existencí tohoto fenoménu. Volba časového rámce 1781–1948 dává smysl především z toho důvodu, že se jedná o epochu, v níž společnost přechází z křesťanského do výsostně moderního pojetí chudoby: zatímco v rámci křesťanského světa nebylo na chudobu nahlíženo jako na něco nutně stigmatizujícího (naopak byla mnohdy vnímána jako ctnost), moderně se šířící měšťanská morálka už chudinu chápala jako defekt, který je potřeba napravovat, a neměla s živly štitícími se práce žádné slitování.

Velká část výstavy se tak logicky zobrazuje institucionální infrastruktury, zřízené za účelem disciplinace městské chudiny, která bobtnala s postupující urbanizací a rozvojem průmyslu. Modernita tím vytvářela nový jev: chudého městského dělníka – onen Marxův proletariát, který se stěhoval do měst za prací, aby místo světlé budoucnosti našel jen bídu a nouzi, případně vyhoštění. Takovému vyhoštění se říkalo „postrk“ nebo lidověji „šup“, odkud také pochází i výraz „šupák“. Ten označuje osoby, které jsou předmětem vysídlení spočívajícího v tom, že je bezpečnostní složky odsunou zpět do místa jejich původního bydliště. Postupem času, kdy se stávalo čím dál jasnější, že narůstající problém s městskou chudinou nelze zvládnout trestáním individuálních případů, vznikaly městské instituce, které se s problémem začaly vyrovnávat v masovějším měřítku – chudobince, chorobince, starobince, charitativní sdružení, vychovatelný, nouzová obydlí a další.

Tím vším divák prochází jako sbírkou nejroztodivnějších bizarností, které se z dnešního pohledu (někdy jen zdánlivě) mohou zdát jen těžko pochopitelné. Veškerá témata jsou tu zobrazována především skrze dobové materiály, tedy hlavně prostřednictvím fotografií nebo maleb, společně s několika artefakty. Vcelku úspěšně a nenuceně tím přibližují ústřední téma, které všemi částmi výstavy proniká různými způsoby. Samotné instalační řešení asi v ničem nepřekvapí a může se snadno jevit jako poněkud konzervativní – s výjimkou přítomné „rekonstrukce“ nouzového obydlí se tu v podstatě s žádným experimentálnějším přístupem nesetkáme. Je to ale jen ku prospěchu výstavního projektu – chudoba možná není tím úplně nejvhodnějším tématem, na němž by kurátoři měli

pracovat s těmi nejmódnějšími instalačními strategiemi. Výstavě je tím dodávána jistá vážnost, naznačující, že není pojímána jen jako volnočasová aktivita pro pražskou střední třídu, ale že obsahuje i empatii vůči všem, kdo se na dobových fotografiích ocitli.

Určitou slabinou *Chudé Prahy* je nicméně malé množství textového materiálu, který by podrobněji vysvětloval, s čím se vlastně na fotografiích nebo obrazech setkáváme. Každá sekce je opatřena docela krátkou shrnující vysvětlivkou, ale pokud by se divák chtěl dozvědět podrobnější informace, má v zásadě smůlu. U mnoha fenoménů, které výstava prezentuje, to je docela na škodu, už proto, že se jedná o poměrně komplexní jevy, které lze ve zkratce osvětlit jen za cenu přílišného zjednodušení.

Může být chudoba cool?

Zatímco *Chudou Prahu* lze chápat jako výstavu edukativní, *Dýmová hora* míří odlišným směrem. Nejedná se o archeologickou, ale spíše o antropologickou sondu do života lokality, pojmenované podle toxického dýmu ze spalování bužírek kabelového vedení, které obsahuje zpeněžitelné kovy. Výstava je v podstatě výsledkem uměleckého projektu autora a vychází z jeho dlouhodobého zájmu o tuto lokalitu a osudy zdejších osadníků. *Dýmová hora* tím získává participativnější a angažovanější rozměr než *Chudá Praha*.

Přesto se ale lze jen těžko zbavit dojmu, že tu dochází patrně k bezděčné objektivitaci chudoby prostřednictvím vystavení sbírkových bizarních artefaktů, které se podařilo

na místě získat. Možná je to vědomím přítomnosti daného jevu, který tentokrát nepochází ze zasuté minulosti, ale odehrává se v současné Praze. Spoluobytelé Prahy jsou tady prezentováni de facto jako exotická skupina lidí a s divákem komunikují skrze předměty vytržené ze svého původního kontextu a prezentované jako věci každodenní potřeby nějakého obskurního kmene. *Dýmová hora* tedy není standardní muzeální výstava; vydala se cestou uměleckého projektu se sympatickým záměrem, ale poněkud sporným vyzněním. Namísto aby vyjadřovala spřízněnost s lidmi, kteří přítomné artefakty vytvářeli, vyvolává naopak dojem odstupů a oddělení, a to především tím, že z reálných lidí činí objekt estetické zkušenosti pro distancovaný středostavovský subjekt..

Výsledkem srovnání přístupů obou výstav může být zjištění, že progresivní přístupy v současné umělecké produkci mohou být kontraproduktivní, pokud jsou samoúčelné, a místo aby vycházely ze svého tématu a následovaly ho, roubují na ně styly a trendy současného uměleckého provozu, čímž ale uměleckou a výstavní práci znecitlivují. V některých případech totiž není nejcennější hodnotou prezentace v duchu posledních výtvarných tendencí, ale pokorný přístup, který záměrně nevyzdvihuje autora, jelikož by se to přičilo citlivosti zvoleného tématu.

Chudá Praha: Lidé – místa – instituce (1781–1948).

Muzeum hlavního města Prahy, 17. 4. – 25. 8. 2019.

Epos 257: Dýmová hora.

Muzeum hlavního města Prahy, 17. 4. – 29. 12. 2019.



K průvodním jevům chudoby vždy patřila i překerní a sezonní práce. Foto archiv Muzea hlavního města Prahy





Francouzští umělci **Julie Villard** (nar. 1992) a **Simon Brossard** (nar. 1994) pracují společně od roku 2016. Oba získali umělecké vzdělání na École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy. Jejich sochařské práce působí hybridně, nenasytně a někdy i zranitelně, ale především dýchají tichou touhou po pohybu, k němuž nikdy nemůže dojít. Pokroucené a polámané industriální kosti jako by potajmu sledovaly diváka a chystaly se v nestřežené chvíli zmocnit jeho živého masa. Pod vrstvami barev a řemeslně zpracovaného kovu se nacházejí organismy dychtící po pozornosti a experimentu – jako nenasytní predátoři, uvěznění ve své sochařské ontologii. Cítíme, jak jsme rádi, že nejsou naživu a nemohou se po nás začít sápat.

core.pan

Žádné ohňostroje

Kolymské povídky, téměř sto padesát nevelkých próz, vnímal jejich autor jako nerozborný celek – v tisku je nyní poslední ze série českých překladů. Osobní vzpomínky na patnáctileté věznění v sovětských lágrech střídá dokumentární přístup k historii a dějové prózy přírodní lyriku. Nechybí ale ani reflexe vlastního psaní o prožitém.

ALENA MACHONINOVÁ

Už několik let čtu *Kolymské povídky* Varlama Šalamova (1907–1982) způsobem, který nesvědčí žádnému dílu ani autorovi. Čtu rukopisy překladů – manželových překladů, jako i on čte ty moje. Věta, nanejvýš krátký odstavec česky, pak totéž místo v originále a znovu v češtině. Potěšila mě v této souvislosti slova samotného Šalamova, která jsem nedávno našla v jeho vzpomínkách, o tom, že čtení cizích rukopisů je vůbec ta nejhorší práce. Nevědčná. Šalamovovy prózy se mi v tom redakčním čtení rozpadají na změř nesourodých fragmentů. Není čas je skládat zpátky, text vždycky spěchá do sazby. V paměti mi pak zůstává jen pár nejbrutálnějších scén: smrtelně raněná březí lasička, která za sebou vleče krvavou kaši svých nenarozených potomků a neohroženě se přitom dívá na svého vraha, veverka uštvaná rozjásaným městským davem, kočka s přeraženou páteří... Není divu, že všechno jsou to zvířecí obrazy, pro člověka měl Šalamov stále méně dobrých slov. Tvrdil, že od zvířete ho neodlišuje intelekt, nýbrž jen fyzická síla, houževnatost a odolnost. A svému příteli Juliji Šrejděrovi na začátku sedmdesátých let dokonce napsal: „Člověk je nesmírně ubohá bytost, urážlivě podlá a zbabělá (...). Lidská podlost nezná mezí. Kočka může změnit svět, ale člověk nikoli. Obzvlášť moje kočka, Mucha, (...) ta měla všechny předpoklady pro to, aby svět změnila. Jenže někdo ji zabil.“

Ohraná deska

V mém přerývaném soužití s Šalamovovými povídkami, roztržštěnými na izolované věty s každým novým přeloženým dílem cyklu, rostlo mírné podráždění – z ustavičného, téměř doslovného opakování několika hlavních tezí, témat a obrazů. A jak jsem se po kouscích probíjela tou hmotou nelehkého textu, jen málo mě utěšovalo, že mnohé opakované výjevy jsou tak krásné jako třeba ten o severských stromech: „Stromy na severu umírají vleže – jako lidé,“ zní v povídce Suchý přiděl (česky v souboru *Kolymské povídky*, 2011) a znovu v Posledním boji majora Pugačova (česky v souboru *Levý břeh*, 2013). Ostatně sám Šalamov si své hlavní teze vprostřed práce na kolymském cyklu přehledně shrnul do šestačtyřiceti stručných bodů s titulem Co jsem viděl a pochopil v táboře (1961). Jako by jeho povídky ty jednotlivé body jen rozváděly a ilustrovaly – a jako neodbytný refrén se v drobných obměnách neustále opakovalo: „v zimě se nedá přemýšlet“, „zloba je nejtrvalejší lidský cit“, „přátelství v nouzi ani neštěstí nevzniká“, „lágr je bezezbytku zápornou školou“, „každá minuta táborového života je minutou otrávenou“, „měřítka jsou posunutá“, „jakákoli moc člověka kazí“, „v kriminálníkovi nic z člověka není“... V mém trhaném čtení to znělo spíš jako ohraná deska a jehla ne a ne poskočit do nové drážky. Zdálo se pak celkem pochopitelné, že první exilový vydavatelé v polovině šedesátých let Šalamovovy prózy redakčně upravovali a krátili – ani mně se chvílemi nechtělo redigovat tolik překlad, jako spíš originál. Sem tam něco málo vyškrtnout, aby povídka dostala větší spád, aby vynikla pointa. Koneckonců tak si počínali i vydavatelé prvního českého výboru, který vyšel v roce 1995 v překladu Sergeje Machonina. A obecně se zdálo, že výbor z *Kolymských povídek*, snad jen trochu rozšířený, by docela stačil.

Ztráta kontroly

Potřebuje český čtenář všech těch téměř sto padesát nevelkých próz? Bude se prokousávat těmi tisíci stran lágrového utrpení? Ale otázka takto nestála. Na kompletním vydání všech šesti dílů kolymského cyklu trvali dědicové práv s odvoláním na důrazné přání autora. Ten svého času zuřil, když se dozvěděl, že v zahraničí už dávno, na pokračování bez jeho svolení vycházejí *Kolymské povídky* – zpřeházené

a rozdrobené do jednotlivých čísel různých emigrantských časopisů. Napsal pak dokonce v roce 1972 v této souvislosti dopis do oficiálního sovětského týdeníku *Litěraturnaja gaze-ta* – cizím, štvavým jazykem prošpikovaným propagandistickými klišé se v něm zříkal jakékoli spolupráce se západními periodiky, s těmi „smrdutými antisovětskými plátky“, jak se vyjádřil. Ten dopis – pro jedny kající, pro druhé sebelikvidační – vznikl z mnoha osobních důvodů. Šalamov toužil publikovat své texty doma, v jejich nejvlastnějším jazykovém, kulturním i historickém kontextu. Byl přesvědčený, že po dvacátém sjezdu a veřejném odsouzení kultu Stalinovy osobnosti to bude možné (a v tomto klíči čtu také šokující závěrečnou větu toho dopisu, v níž autor tvrdí, že lágrovou tematiku už odvál čas). Zároveň odmítal být zbraní ve studené válce. A v neposlední řadě se ohrazoval také proti ztrátě kontroly nad vlastním dílem, které i na druhé straně železné opony, za jeho zády svévolně mrzačili redaktoři – jen málo záleželo na tom, že na rozdíl od sovětských cenzorů tak činili v blahé víře, že textu pomáhají, že ho projasňují a zbavují všelijakých kostrbatostí. Už v pětadesátém roce si Šalamov v zápisníku na toto téma poznamenal: „Próza se nemá moc opravovat. Próza se píše jako báseň, je to proud. (...) Opravy slouží nanejvýš k tomu, aby větu udržely v mezích gramatiky.“

Promyšlená stavba

Kolymské povídky pro Varlama Šalamova tvořily nerozborný, ba nedotknutelný celek – složený ze šesti dílů, na nichž začal pracovat záhy po svém návratu z Dálného severu, kde strávil dlouhých sedmnáct let, z toho patnáct v prodlužovaném výkonu trestu. Hned na podzim čtyřiapadesátého roku se svěřoval Boris Pasternakovi, že začal psát také povídky, ale že mu to psaní jde na rozdíl od poezie ztuha. A svému příteli z táborové nemocnice Arkadiji Dobrovolskému o půl roku později hlásil: „Mám teď napsaných nějakých sedm až osm set básní a asi desítku povídek – těch ovšem s ohledem na plánovanou architekturu potřebuju sto.“ To číslo zopakoval i po roce, v dopise své přítelkyni a Pasternakové múze Olze Ivinské: „Chci napsat svých sto povídek o Severu.“ A trvalo mu dalších téměř dvacet let, než svoji epopej dokončil. Povídek v ní bylo nakonec o polovinu víc – sto čtyřicet pět. Byla to pečlivě promyšlená, monumentální stavba, kde všechno bylo na svém místě – a já si ji tím otrockým redakčním čtením mimoděk, zato však velmi důsledně bořila.

Uplynulo bezmála deset let od první české knížky kompletního vydání *Kolymských povídek*, když jsem si loni v létě – a znovu přerývaně – četla rukopis překladu té poslední, která iritující opakování už ani nezastírá. Naopak – hrdě se k němu hlásí, hned v titulu: *Rukavice aneb KP 2*. Kruh se tou dvojkou *Kolymských povídek* uzavřel. Byl nejvyšší čas začít si dávat tu roztržštěnou stavbu dohromady, zjistit, zda jako celek drží opravdu tak pevně pospolu, jak naléhal autor v esaji O próze (1965, česky v souboru *Mistr lopaty*, 2015), záhy poté, co sestavil první knihu: „Kompoziční jednota je nemálo důležitá kvalita *Kolymských povídek*. V tomto souboru lze zaměnit nebo zpřeházet jen některé povídky, kdežto hlavní, nosné, musí zůstat tam, kde jsou. Na každého, kdo četl *Kolymské povídky* jako jeden celek, a ne jako jednotlivé povídky, udělala kniha velký, velice silný dojem. Říkají to všichni, kdo ji četli. Důvodem není nahodilý výběr, ale pečlivé zvážení kompozice. Autor má pocit, že v *Kolymských povídkách* má každá povídka své místo.“

Horečné čtení

A tak jsem se po tom letitém rozkouskovaném čtení pustila do opačného extrému – do čtení, které ruština pro jeho nezřízenost označuje

přídavným jménem odkazujícím ke kvartálnímu alkoholismu – *zapojnoje čtěníje*. Za jeden dlouhý chřipkový týden jsem zhltna ruské šesetidílné vydání Šalamovových sebraných spisů – kolymský cyklus a hned po něm i vzpomínky na dětství v severoruské Vologdě, na Moskvu dvacátých i třicátých let, převážně na tu literární, na první tříletý trest na severním Urale a také eseje o poezii a próze i korespondenci – jen poezii jsem vynechala, pro ni to horečné čtení nebylo, jak ostatně upozorňoval už Šalamov v *Násobilce pro mladé básníky* (1964): „Verše nejsou román, který si člověk může prolistovat, prohlédnout za jednu noc. Verše vyžadují pozorné, mnohokrát opakované čtení. Verše člověk musí číst v různých ročních obdobích, v různé náladě.“

Vydala jsem se v té horečce studeným Sněhem (v souboru *Kolymské povídky*, 2011), kratičkou povídkou-obrazem, jež otevírá kolymskou epopej. Vydala jsem se za pětičlennou skupinkou vězňů, kteří v netknuté sněžné pláni namáhavě razí cestu, aby po ní posléze mohli jezdit traktory a koně – a na nich bezstarostní čtenáři jako já. Vězni jdou pomalu, v těsné řadě, jeden vedle druhého. Jdou za prvním, který vyrazil o notnou chvíli napřed, aby ostatním vytyčil směr. Jdou krok sun krok, pečlivě dbají na to, aby nevzkročili do už hotové stopy, pokaždé musí sešlápnout alespoň trochu čerstvého sněhu, aby cesta byla dostatečně hladká a široká, aby v ní nezůstávaly ledové prohlubně. Nebylo možné nevidět v tom úvodním bílém plátně s tečkami lidí utopených ve sněhu metaforu k celým *Kolymským povídkám*, kde každý následující text jako by sklouzával po okraji toho předchozího, ale zároveň zanechával vlastní nesmazatelnou stopu – už ne pro čtenáře a jeho pohodlnou chůzi, ale ve čtenáři samotném.

Uzlové momenty

Ty těžké kroky v hlubokém sněhu, čas od času pozastavované v přestávce na krátký odpočinek, určovaly také nespěšný rytmus jednotlivých povídek, které promyšleně střídaly osobní vzpomínky s historickým dokumentem i ostře dějové prózy s téměř nehybnou přírodní lyrikou. A kupředu je nehnala ani moje horečka. Tu dávno zchladil mráz, co vál hned z prvních stránek: „Týž mráz, který měnil letící plivanec v kousek ledu, pronikal až do lidské duše. Když mohou promrznout kosti, mohl promrznout a otupět mozek a mohla zamrznout i duše. V mraze se nedalo přemýšlet o ničem.“ Ta poslední věta v průběhu celého cyklu padla ještě mnohokrát, nejen tady na začátku, v povídce Tesaři (česky v souboru *Kolymské povídky*, 2011), a nejen jako důrazné připomenutí surových životních podmínek na Kolymě. Vedle dalších podobných, dokola znějících tezí jako by právě ona dávala celou tu složitou stavbu dohromady. Nebyl to monotónní, rozčilující refrén, jak se mi zdálo v tom služebném čtení po částech. Byla to spíš ozvěna, která měla pokaždé trochu jinou intenzitu a zabarvení – s ohledem na to, kde se v danou chvíli rozléhala. A bylo nezbytně nutné uchovávat si v živé paměti všechny její předešlé kontexty. Jen tak spolu pevně svazovala jednotlivé povídky, ať už si byly v prostoru těch šesti knih jakkoli vzdáleny, ať už se jakkoli různily svými náměty.

Jedním z uzlových momentů kolymského cyklu, a možná tím nejdůležitějším, je přirozeně paměť – respektive zapomnění. „Člověk žije, protože umí zapomínat. Paměť je vždycky ochotna zapomenout špatné a pamatovat si jen to hezké. Tady nebylo hezkého nic, a neměli jsme nic hezkého před sebou ani za sebou,“ stojí v povídce Suchý přiděl, kdežto v odlehle ozvěně, v povídce Kurzy (česky v souboru *Mistr lopaty*, 2015), se ozývá, tentokrát už s jistou nadějí: „Člověk nerad zapomíná na špatné. Tato přirozená lidská vlastnost ulehčuje

O kolymském cyklu Varlama Šalamova



Kolyma šedesátých let minulého století. Foto Dj-2 (CC BY 4.0)

život. Ověřte si to na sobě. Vaše paměť se snaží udržet to dobré a světlé a zapomenout to těžké a temné. (...) Ne, vybírá jen to, s čím se radostněji, snáze žije. Je to něco jako obranná reakce organismu.“ Ovšem ve vlastním, svobodném životě po propuštění z tábora se Šalamov té obranné reakci vědomě vzpíral a nejednou v korespondenci s nejrůznějšími adresáty podtrhával, že právě ve své minulosti spatřuje svou sílu i svůj osud, že nehodlá nic zapomenat, že zpřetrhat vztahy s vlastní minulostí by znamenalo zprětrhat je v první řadě se sebou samým. A v této souvislosti se mi vybavilo ještě jedno echo paměti a zapomnění z povídky *Vlak* (česky v souboru *Mistr lopaty*, 2015), která popisuje autorův návrat do Moskvy: „Zděsil jsem se té strašné síly člověka, jeho touhy a schopnosti zapomínat. Pochopil jsem, že jsem s to zapomenout všechno, vyškrtnout dvacet let ze svého života. A jakých let! A když jsem to pochopil, z vítězily jsem sám nad sebou. Věděl jsem, že své paměti nedovolím zapomenout nic z toho, co jsem viděl.“

S tímto apelem – nedovolit zapomenout – je napsán celý kolymský cyklus, který se zároveň úzkostlivě vyhýbá ryze vzpomínkovému žánru, a to i přesto, že Šalamov nejednou přiznává rostoucí roli memoárů v literatuře dvacátého století. Prohlásí však, že jim není možné důvěřovat, neboť paměť není právě dokonalý nástroj. Věrohodnost a spolehlivost faktů je ovšem pro Šalamova tou určující kvalitou. Vždyť sám je odchovancem LEFu, Levé fronty umění – avantgardistů druhé poloviny dvacátých let, kteří volali po pohřbení fikce, po jejím nahrazení strohou montáží faktů, jež by samy

o sobě byly esteticky plnohodnotným uměleckým materiálem. V souladu s touto tradicí Šalamov tvrdil, že síla dokumentu je silou zvláštního druhu, že bez dokumentu novodobá literatura neexistuje, zároveň ale dodával: „Dokument nestačí. Je zapotřebí dokumentární próza, próza vytrpěná jako dokument.“ To psal jednomu recenzentovi své básnické sbírky v roce 1968 a zopakoval to ještě mnohokrát – například v nesmlouvavém, ale nikdy neodeslaném dopise Alexandru Solženicynovi: „Román je mrtev. (...) Čtenáři, který přežil Hirošimu, plynové komory v Osvětimi a koncentrační tábory, který viděl válku, vymyšlené zápletky připadají urážlivé. (...) Ne dokument, ale próza vytrpěná jako dokument.“ A obdobně končí už dřívější esej O próze.

Úvahy o tom, jak vyprávět o věcech, o kterých vyprávět nelze, Šalamov pečlivě vpsával i do svých povídek. Tak začíná například *Vázanka* (česky v souboru *Kolymské povídky*, 2011): „Jak to napsat o té zatracené vázanosti? Je to totiž pravda zvláštního druhu, pravda reality. Jenže to není reportáž, ale povídka. Jak z ní udělat prózu budoucnosti – něco, jako jsou povídky Saint-Exupéryho? (...) Hodnověrnost – to je síla budoucí literatury.“ A tak i reflexe vlastního psaní o prožitých hrůzách se stává dalším uzlovým bodem, který drží pohromadě jednotlivé povídky kolymského cyklu.

Materiál netíží

Šalamovův rozsáhlý cyklus dalece přesahuje rámeček svědectví, do jehož mezí byl autor se svým dílem dlouho vykazován. Ještě v roce 1995

si autorka vůbec první prózy o stalinském teroru třicátých let Lidija Čukovská do svého deníku poznamenala: „Šalamov se nedá číst. Vrší jednu hrůzu na druhou – znovu a znovu. Je to velmi cenný příspěvek k našim poznatkům o stalinských táborech. Je to relikvie. Ale tím to hasne.“

Už v eseji z šedesátých let *Verše a stimulující četba* jako by se Šalamov proti podobným výpadům bránil. Už tenkrát trval na tom, že jeho próza se zdaleka neopírá jen o materiál – ten prý mohl být mnohem víc šokující. Pravda, v této souvislosti se mi vybaví ještě jeden obraz, otřesný, který se opakuje s rostoucí intenzitou. Nejprve přírodní scenerie a prostá rétorická otázka v povídce *Bobule* (česky v souboru *Kolymské povídky*, 2011): „Nebe, hory, řeka byly obrovské. Bůhví kolik lidí se dá takhle složit v těch horách po cestičkách mezi pahrbky.“ A později v *Americké výpomoci* (česky v souboru *Levý břeh*, 2013): „Ty hroby, obrovské kamenné jámy, byly až po okraj naplněné mrtvolami. Nerozložené mrtvoly, holé kostry potažené kůží, špinavou, rozdrásanou, poštipanou od vši. Kámen, sever se všemi silami vzepřely téhle lidské práci a nepouštěly mrtvoly do svého nitra. Kámen, ustupující, poražený, ponížený, sliboval, že na nic nezapomene, sliboval, že bude čekat a střezit tajemství. Nastaly surové zimy, horká léta, vítr, déšť – a za šest let donutily kámen mrtvoly vydat. Země se otevřela a ukázala svá podzemní skladiště, neboť v podzemních skladištích Kolymy není jen zlato, olovo, wolfram, uran, ale jsou tam i nerozložená lidská těla.“ Tahle ozvěna už trhala uši.

A přece má smysl číst kolymskou epopej Varlama Šalamova jako celek – naráz, aby nezanikla žádná, třeba jen docela slabá echa – jako v úvodu zmiňované oči statečné lasičky, které se letmo objeví ještě jednou, v závěrečném dílu, v povídce *Lekce lásky* (česky v souboru *Rukavice aneb KP 2*, v tisku). Krvelačná zloba toho bezbranného zvířete se však tentokrát bude zračit ve vypravěčově nelitostném pohledu.

V červnu 1964 Varlam Šalamov psal spisovatelce a obhájce lidských práv Fridě Vigdorové. Zadal mu otázku, kterou si po té horečné četbě kladu i já: Jak to, že *Kolymské povídky* bez ohledu na materiál (i na ten právě zmíněný) netíží? „Mám pocit,“ odpovídal Šalamov, „že jde o sílu duševního odporu proti principům zla, o tu velikou mravní zkoušku, která se nečekaně a náhodou stala pro autora i jeho hrdiny pozitivní zkouškou. (...) A také – v *Kolymských povídkách* není odsouzení.“

V kolymském cyklu čteném v celku, jedním dechem, je katarze – v jazyce, v samotné struktuře textu, ve způsobu psaní soustředěném na hledání toho lidského, co zbylo v člověku. Šalamovova próza vytrpěná jako dokument by existovala i bez lágrového materiálu.

Autorka je rusistka.

„Redakčně upravená“ minulost

Ruské historičky, která se zabývá dějinami gulagu a perzekucemi v sovětském období, jsme se zeptali, kde leží hranice mezi historickou vědou a pamětí. Mluvili jsme o tom, jak společnost Memorial začínala s připomínáním obětí perzekucí, a narazili jsme i na specifickou historickou paměť obyvatel kolymské oblasti.

JAN MACHONIN

Původně jste se jako historička zabývala středověkem. Jaká oblast medievalistiky vás zajímala nejvíc? Věnovala jsem se středověkému monumentálnímu sochařství. Začínala jsem ale jako historička umění. Už během studia mě zaujalo téma monumentálních plastik, které zdobily středověké kostely. Zároveň mi došlo, že na to, abych pochopila, co ta vyobrazení skrývají, je kunsthistorický přístup nedostatečný. V disertaci, kterou jsem na to téma psala, jsem sice ještě lavirovala na pomezí historie a dějin umění, ale už jsem se musela přeorientovat na studium dějin. Nebylo to jednoduché. Zpočátku se mi zdálo, že jsou si ty dva obory blízké, ale ve skutečnosti to tak není. Historie má jinou logiku, jinak pohlíží na prameny. To, co je pro historika pramen, je pro kunsthistorika předmět estetického zájmu.

Doktorát jste absolvovala v Centru historické a kulturní antropologie při Historickém ústavu Ruské akademie věd, které založil a vedl významný medievalista Aron Gurevič. Nakolik vás ovlivnil? Ovlivnil mě zásadně, nejen pokud jde o historii. Pomohl mi také zformulovat základní životní hodnoty. Měla jsem možnost se s ním stýkat nejen jako se svým profesorem, ale i čistě lidsky – mluvili jsme o vědě, životě, problémech, na které narážel on, i o těch, které potkávaly mě. Šlo to také proto, že pro něj neexistovaly hierarchické překážky. Mluvil stejně se svými kolegy, doktorandy i studenty, kteří za ním chodili a pomáhali mu číst knížky – posledních třináct let života byl totiž slepý. Když mluvil, byl vždy velice věcný a cílevědomý a člověka to mobilizovalo, protože chtěl v rozhovoru obstát. Přitom lačka, kterou přirozeně nastavoval, byla

hodně vysoko a člověku se k ní chtělo aspoň přiblížit.

Aron Gurevič v Rusku jako první prosazoval metody školy Annales, byl průkopníkem oboru historické a kulturní antropologie. Co jste si ze setkávání s ním odnesla, pokud jde o metody historických věd? Na začátku devadesátých let to bylo s metodologií komplikované. Na Moskevské státní univerzitě ještě přežívala nezníčitelná pozitivistická marxistická škola a absolventi se museli „přeučovat“, protože se objevily nové metody a přístupy k historii. Já jsem studovala na katedře kulturní antropologie Ruské státní humanitní univerzity, kde samotný obor historie byl spíš fakultativní. K problémům, které přede mnou stály, jsem neměla žádný metodologický přístup, žádnou průpravu, žila jsem v takovém vakuu. To hlavní, čemu mě Aron Gurevič naučil, bylo obejít se bez nejrůznějších „berlíčků“. Je jednoduché říct si, že jsem marxista nebo třeba i kulturní antropolog a všechno, co mě zajímá, pak zkoumat podle jednohoustru. Ale on mě naučil daleko těžšímu postupu – nejprve zformulovat problém a teprve potom hledat nástroje, s jejichž pomocí se dá vyřešit.

Co vás přivedlo k rozhodnutí změnit zaměření svého bádání a přeorientovat se na dějiny represí sovětského období? Nedá se říct, že jsem se přeorientovala. Dlouho pro mě ty epochy stály vedle sebe a tak či onak jsem se věnovala oběma. Ale přistupovala jsem k nim různě. Jestliže středověkem jsem se zabývala čistě jako historik, vědec a vždy z badatelských pozic, dějiny 20. století pro mě byly důležité jako moje vlastní minulost. Ten zájem nebyl vědecký ani intelektuální. Diktoval ho život. Potřebovala jsem pochopit sovětskou minulost, abych si definovala a nastavila souřadnice svého současného života.

Do této oblasti dějin jste už přišla s určitou erudicí, s metodami vyzkoušenými na středověké tematice. Existují ale metody, které se dají využít pro zkoumání středověku i stalinské epochy? Obecně vzato jsou všechny metody využitelné pro zkoumání různých období. Ale středověk je od nás už velmi vzdálený, je to epocha, s níž nejsme emocionálně nijak spojeni, a můžeme tak přicházet s odvážnými hypotézami. Se sovětským obdobím to funguje úplně jinak. Nejenže je nedávné, ale navíc je

krvavé, spojené se státním násilím a ztráty z té doby ještě nejsou vstřebané, prodiskutované. Svědkové toho období jsou ještě naživu, neexistuje na něj žádný konsensuální badatelský pohled a vedle něj se navíc intuitivně formuje vrstva bolestivé lidské paměti. Problémy začínají ve chvíli, kdy bádání vyúsťuje do společenského prostoru, přestává se týkat čistě vědy, historických znalostí a přesouvá se na pole historické paměti. Ani s tím by nebyly potíže, kdyby se badatel mohl oprostit od toho, že je člověkem své doby a že se ho dějiny týkají přímo. Ale takové laboratorní podmínky v reálném životě neexistují. Když jsem se na dramatické sovětské období snažila aplikovat své přístupy vyzkoušené na středověku, zjistila jsem, že toho nejsem schopná. Že se před tou pamětí nedá nikam utéci.

Kdy jste si to osobně uvědomila? Ještě během doktorského studia jsme s kolegy z oddělení historické antropologie pro almanach Odysseus psali komentáře k nalezeným stenografickým zápisům ze zasedání v Historickém ústavu Moskevské státní univerzity v roce 1949, kdy byli v rámci kampaně proti kosmopolitismu „odhalováni“ a vyhazováni historici, kteří se příliš opírali o západní materiály. Aniž bych to od sebe čekala, nepřistoupila jsem k tomu dokumentu jako historik, ale jako člověk, který je dědicem popisované situace. Můj komentář byl emocionální, protestovala jsem. A moji kolegové, kteří se toho materiálu chopili jako nezaujatí historikové, mě obvinili, že si nedokážu udržet odstup. Bylo to poprvé, co mě takový „profesionální purismus“ děsně rozčílil.

Kde tedy leží hranice mezi historickou vědou a pamětí? Historická věda je intelektuální proces a historik musí být na předmětu svého bádání co nejvíce nezávislý. Měl by se na něj dívat neangažovaně. Čím větší je ta distance, čím méně emocionálních vazeb ho pojí s předmětem bádání, tím přesnější a správnější bude jeho pohled a tím relevantnější bude jeho výzkum. Ale pro dnešního historika, který píše o dějinách 20. století ve vlastní zemi, je taková pozice prakticky nedosažitelná. Nebo jí docílí popíráním svých přirozených myšlenek a pocitů. Potom ale jeho text přestává být důvěryhodný. Nachází se uvnitř situace, je součástí dějin, o kterých píše, a nemůže se k nim stavět bez názoru a hodnotícího hlediska. Stalinských represí se to týká především, protože se tak či onak dotkly generace rodičů nebo prarodičů každého dnešního ruského historika.

Dá se mezi osobně vnímanou historickou pamětí a nezaujatým profesionálním přístupem najít rovnováha? Často se hovoří o „soudu dějin“. Ale historie v profesionálním slova smyslu nesoudí a nevynáší rozsudky. V případě stalinských represí se však historie jako věda a historie jako nevyhnutná součást lidského vědomí do značné míry slévají. Když mluvíme o tak složitých a dramatických okamžicích dějin, v nichž jsou přítomni jak kati, tak jejich oběti, ani profesionální historik nemůže k obětem nezaujmout soucitný postoj.

V poslední době se „oficiálnější“ část ruské historické obce stále aktivněji věnuje samotným vykonavatelům represí – píše o čekistech, dozorcích či táborových funkcionářích a soustředí se přitom spíš na jejich každodenní život než na zločiny, které spáchali. V jaké chvíli musí historik opustit objektivní popis každodennosti a přejít k morálnímu hodnocení? Určit tuto hranici je velice komplikované. Ta otázka mi připomněla jeden článek Arona Gureviče věnovaný metodologii, který se jmenuje Dvojitá odpovědnost historika. Zamýšlí se v něm nad tím, jak by měl historik, který usiluje o historickou pravdu, k této pravdě docházet. Říká, že pokud nemá být práce historika jen řemeslo, ale také morální povinnost, musí být zodpovědný před dvěma skupinami lidí – před těmi, o kterých píše, a před těmi, pro které píše. Ani v jednom případě nesmí plnit zakázku, žádné z těch skupin se nesmí snažit zalíbit. Musí se řídit čistě svou profesionální povinností a svědomím. Tu hranici si musí každý historik určit sám. V určitých okamžicích cítím natolik silný vztah k postavám na jedné i druhé straně, že nevím, kudy ji vést.

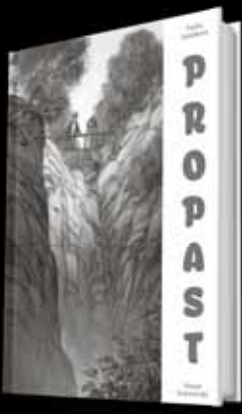
Poměry v táborech gulagu ve svých prózách popisuje také Varlam Šalamov, jehož životem a dílem se dlouhodobě zabýváte. Čeho si na něm jako na spisovateli nejvíce ceníte? Nejraději mám jeho krásný a přísný jazyk. A také že v těch nejdůležitějších okamžicích se záměrně vzdával jakýchkoli předem daných představ, protože to vyžadoval proces tvorby. U většiny spisovatelů to bývá naopak: v jazyce se vyjadřují velice svobodně, ale v hlavě jsou v určitém ohledu velice omezení. A to podstatné, co chtějí sdělit, do povídky předávají už v nějakém předem daném tvaru. Šalamov pracuje trochu jako chemik, který dá různé látky do jedné misky, zatřepe s nimi a ony už se samy složí do nějaké krásné struktury.

LUKE PEARSON,
STEPHEN DAVIES



Hilda válí v komiksech, na Netflixu a teď i v nové knižní sérii. Potká divoké elfy, ohnivé draky a nové kamarády.

LENKA JURÁČKOVÁ,
TOMÁŠ KUČEROVSKÝ



Jirka je obyčejný kluk, který koftá, ale už se tím netrápí. Život mu změnil setkání se záhadnou dívkou a tajuplná propast.

NOELLE STEVENSONOVÁ
A KOLEKTIV



Záleskautky se právem staly moderní klasikou. Utlítlou formou podporují hodnoty jako odvaha, tolerance a ochrana přírody.

S Irinou Galkovovou o snahách zestátnit paměť

Nakolik je pro Šalamova důležitá práce s pamětí?

Neznám snad nikoho, kdo by s vlastní pamětí pracoval tak intenzivně jako Šalamov. Nejde mu o to zachytit v textu nějaké reálné události. K sobě a své paměti se staví s určitým odcizením, jako by byl sám jen nosičem informace. A člověk jako nosič informací je velmi složitý, nespolehlivý a to, jak se věci v paměti uchovávají, ovlivňuje spousta faktorů. Když člověk píše povídku, všechno se dá uhladit tak, aby představil nějakou pravdu, kterou chce předat. Ale může k té zaznamenané informaci přistoupit i naprosto čestně, nahlédnout její komplikovanost, kterou způsobuje jeho vlastní paměť. U Šalamova je výsledkem neuvěřitelně krásná próza.

Šalamov si až do konce života zachoval obdiv k dvacátým letům jako k období intelektuálního a kulturního rozkvetu. V sedmdesátých letech se pak ostře vyhraňoval vůči „pokrokovému lidstvu“ – disidentskému hnutí či exilu. Jak tyto postoje jako historička hodnotíte?

Myslím, že kdyby si svůj obdiv ke dvacátým letům neproněsl celým životem a nezůstal mu věrný, nebyl by integrální osobností, zradil by sám sebe. Sama vnímám to období jako zajímavé z hlediska kultury a zároveň si stejně jako on plně uvědomuji, že ta kulturní exploze v sobě obsahovala i mnohé rysy postupně vznikajícího totalitního systému. S pozdějšími momenty, kdy se jeho postoje dostávají do střetu s disidentskými kruhy, se vyrovnávám hůř. Je pro mě velice těžké dát za pravdu jedné nebo druhé straně. To je přesně ta situace, kdy má člověk potřebu vytvořit si odstup a posoudit obě pravdy v jejich celistvosti.

Mnozí Šalamovovi vyčítali, že bez ohledu na svoji tragickou zkušenost se po dvacátém sjezdu se sovětskou realitou v leccems smířil – že to byl sovětský člověk.

Šalamov měl konflikt především s lidmi, kteří byli zjednodušeně řečeno dětmi obětí stalinových represí. Chtěli se zbavit všeho sovětského především proto, aby se zbavili té bolesti a nespravedlnosti. Šalamovův příběh je ale úplně jiný. Všechny ty pekelné kruhy prošel sám, ovšem s kulturní a intelektuální výbavou, kterou získal ve dvacátých letech a kterou přijal za svou. Ta doba ho zformovala a on nebyl ochotný jen tak smést ze stolu její hodnotovou podstatu, která představovala i pojem „sovětskosti“. Generace disidentů se jí mohla zříct podstatně snadněji a také to udělala. Šalamov se nemohl považovat za antisovětského člověka, protože by to pro něj znamenalo zradit některé své základní ideály.

Několikrát jste navštívila Kolymu. Proč jste se tam vypravila?

Dostala jsem strašnou chuť tam zajet, když jsem si uvědomila, že to tam vypadá úplně jinak, než jsem si představovala podle vzpomínek vězňů. Jen málokdy popisují vnější prostředí, veškeré vyprávění se soustřeďuje na události, zimu, klimatické podmínky a podobně. Když jsem narazila na krásné fotky z Kolymy, byla jsem překvapená, že všechny ty události probíhají na pozadí takové pusť, v něčem až měsíční krajiny.

Vzpomenete si na svoji první cestu?

Poprvé jsem na Kolymu jela, když se připomínalo dvacet pět let od umístění památníku Maska smutku od sochaře Ernsta Něizvestného. Měla jsem z té cesty nečekané pocity. Do té doby jsem už byla na několika místech, kde bývaly tábory, včetně Soloveckých ostrovů, ale s Kolymou se to srovnat nedá. Člověk tam má pocit, že je od všeho izolovaný,

že je naprosto jinde, na jiné planetě. Způsobuje jej i to, jak místní lidé o Kolymě mluví. Člověk nabývá dojmu, že tam civilizace přišla s tábory. V mnohém je to pro nás nezvyklé a nepřijatelné.

Co konkrétně máte na mysli?

Na Kolymě se člověk na každém kroku setkává s obhajováním dějin táborů gulagu. Vyvolá to v něm nejdřív odpor, ale když líp pozná místní lidi a situaci, ve které žijí, pochopí, že ve většině případů to není omlouvání gulagu. Je to jakýsi vedlejší účinek složité lásky k tomu kraji. V jeho dějinách se totiž kromě táborů paměť místních obyvatel nemá čeho chytit. Tím spíš, že jim chybí generační zkušenost. Na Kolymu většinou přijeli v šedesátých a sedmdesátých letech, kdežto lidé spojení s dějinami Kolymy třicátých let už tam skoro nezůstali. Takže to pouto ke kraji



Irina Galkovová. Foto z osobního archivu

většinou také nemají vrozené, nějak je získali. Každý si z historických a kulturních souvislostí musí složit to, co bude na Kolymě milovat, a to rozhodně není lehké. Začnou třeba mluvit o skvělých a talentovaných lidech, kteří na Kolymě žili... ale vtom si uvědomí: Sakra, včdyt' to byli vězni! Vůbec sem přijíždět nechťeli! V Magadanu bylo divadlo, mezi vězni byla spousta výborných režisérů, herců, s Kolymou jsou spojení skvělí spisovatelé jako Varlam Šalamov nebo Georgij Dëmidov. Ale co si s takovou kulturou počít? Jaký k ní mít vztah? V lidech to vytváří jakýsi nepřekonatelný emocionální konflikt, protože to, co milují, už má v sobě obsažené jakousi předem načasovanou bombu, která nakonec vybuchne. Buď začnou obhajovat neobhajitelné, nebo začnou zrazovat to, co mají rádi.

Mohla byste uvést nějaký konkrétní příklad?

Tu situaci snad nejpřesněji ilustruje můj oblíbený místní historik Ivan Panikarov. On s tím nevyřešeným vnitřním konfliktem nejenom žije, ale také jedná. Byl první, kdo začal

systematicky sbírat stopy existence táborů na Kolymě a uspořádat je do podoby muzea. Panikarov je skutečný entuziasta – muzeum Paměť Kolymy udělal v Jagodném v bytě, který sám koupil. Obrovské množství sil a času věnoval nejen na pořizování sbírek, ale také na umístování památníků tam, kde umírali lidé – vlastním úsilím například postavil kříž na Serpantince, což bylo takové centrální popraviště Kolymy.

V čem ten jeho vnitřní konflikt spočívá?

Miluje ten kraj a svou lásku přenáší i na dějiny táborů. Například na místě, kde stál tábor a zachovaly se tam nějaké táborové baráky, hrdě řekne: „Jó, tenkrát uměli stavět!“ Ale i pro něj je to rozporuplné. Je v tom především nadšení pro lidi, kteří ty baráky postavili – tedy pro vězně, které sem nahnali násilím. Člověk si jeho slova automaticky asociuje

Kdo se toho úkolu ujal?

První více méně organizované hnutí, které se o zachování této paměti snažilo, si vzalo za úkol vybudovat památník obětem politických represí. Už tehdy si účastníci hnutí uvědomovali, že památník není kámen ani socha na náměstí, památník je nejrůznějšími způsoby zachovaná a utříděná paměť. Vznikl nápad založit společnost Memorial, která by zahrnovala archiv, muzeum a knihovnu a umožnila badatelskou, publikační a osvětovou činnost. Přitom ale myšlenka na umístění fyzického památníku nikdy nezmizela. Tady později sehrála roli určitá setrvačnost ze sovětské doby, kdy se požadavky na jakoukoli změnu adresovaly státu, třebaže časem začalo být jasné, že mnohé může vykonat sama občanská společnost. Stát na ně v poslední době začal odpovídat, a tak vznikla mimo jiné Zeď nářků.

Co tím politici sledují?

Může se to zdát absurdní, ale ze strany dnešního politického vedení je v tom velice dobře promyšlená strategie. Od určité chvíle se dá pozorovat, jak témata represí a jejich připomínání, která byla dlouho diskursem občanských organizací jako Memorial, přebírá stát, ovšem v trochu jiném klíči. Bylo založeno státní Muzeum gulagu, stavějí se památníky, vede se osvětová činnost. Ale do státní verze paměti jsou zabudované určité pozice, které jsou rigidní a nejdou změnit. Uznávají, že to, co se dělo od třicátých do padesátých let, je strašná tragédie, ale mluvit se o ní smí jen jako o tragédii, ne jako o sociálním jevu, a už vůbec ne jako o zločinu spáchaném na státní úrovni. Zpravidla se vynechává geneze represí, jejich dědictví a co dělat pro to, aby se ta tragédie nezopakovala. Jejich pozice je přibližně taková: Promluvili jsme o tom – a to stačí. Věc je vyřešená.

V čem je ten pohled mylný?

Skutečná paměť nemůže existovat izolovaně od současnosti, bez srovnávání minulosti a současnosti, bez analogií a neustálých obav, jestli minulost neprosakuje do naší přítomnosti a jak tomu případně zamezit. Státní verze paměti se všem těmto problematickým otázkám vyhýbá. Ani bych ji paměti nenazývala. Jde spíš o státní politiku paměti, která je vytvářena takovým způsobem, aby bylo možné monopolizovat téma, dobýt území a už na něj nikoho nepustit. Existující památná místa se nelikvidují, ale „redakčně upravují“, eliminují se z nich všechny problematické okamžiky. Tuto strategii si už stát vyzkoušel na Soloveckých ostrovech, na popravišti v Sandarmochu nebo v muzeu Perm-36, což byl jeden z mála zachovalých táborů, kde se podařilo vybudovat expozici věnovanou represím. Všechna tato místa čelí snahám o „zestátnění“ paměti.

Irina Galkovová (nar. 1975) vystudovala muzeologii na Ruské státní humanitní univerzitě. Byla vědeckou pracovnící Ústavu světové kultury Moskevské státní univerzity. Vydala disertační práci na téma objednavatelů středověkých kostelů v Akvitánii pod názvem Cerkvi i vsadniki (Kostely a jezdcí, 2015). Od roku 2010 se zabývá dějinami gulagu a perzekucemi v sovětském období. V letech 2015–2016 zorganizovala dvě výzkumné expedice do oblasti Bílého moře, kde se nacházely pobočky Soloveckého tábora. Dnes působí jako ředitelka muzea společnosti Memorial.

U pekelné brány / Varlam Šalamov

Poezie z Kolymských sešitů Varlama Šalamova je plná žalu a blízkosti smrti, ale i malých radostí a momentů splynutí s přírodou. Je to poezie popisující bránu, „co trychtýřem pekla míří do míst, kde je jenom led“.

* * *

Není mi do skoku,
smrt mě brzy skosí.
Mám modrou obálku,
v ní si život nosím.

Dopis napsaný
mám už od podzimka.
Je v něm schované
slovo kratoulinké.

Zatím neumírám,
nejspíš asi proto,
že ten dopis nemá
svého adresáta.

* * *

Jsem chudák, nahý, samotný
a bez ohně.
Polární fialová tma
je kolem mě.

Svěřuji blednoucí noci
svoje verše.
Noc ani vědět nechce,
že jsem zhřešil.

Mráz mi potrhál průdušky,
zkřivil ústa.
Slzy jsou jako kameny,
z potu – krusta.

Říkám si básně, řvu si je
na celý les.
Z holých a temných stromů jde
trošinku děs.

Jenom dalekou ozvěnu
ze skal slýchám.
Už zas lehce a naplno
můžu dýchat.

Fialový med

Smutek ze mě opadne
jako zralý šípek,
z básně – snítky povadlé,
ledové jak střípek.

Na blyštivý tvrdý sních
skane kapka šťávy.
Usměje se poutník-mnich,
člověk zašle slávy.

Naředí pot zkalený
slzou čistou, čirou,
a led pestře zbarvený
opatrně sbírá.

Cucá fialový med,
tuhle trpkou sladkost,
vyschlá ústa zkříví hned
ze štěstí křeč, radost.

* * *

Paměť skryla tolik zla,
že ho nejde změřit.
Celý život prolhala.
Kdo by jí teď věřil?

Třeba města zmizela
i zelené sady,
spousta ledu zůstala,
slané mořské vody.

Třeba je svět jenom sních,
jenom hvězdná cesta,
jenom tajga – kdopak ví,
co do něj Bůh vměstnal.

* * *

Všechno lidské pryč je dávno.
Marné bylo konání.
Teď už zbylo jenom jedno –
ptačí zpěv a svítání.

Ostře voní v slunci máta,
v dálce velká řeka hřmí.
Všechna sláva, všechny ztráty
už vůbec nic nevází.

Vítr jako teplá příze
pohladí mě po líci.
Motýlkové-sebevrazi
hoří v ohni zářícím.



Fotografie Varlama Šalamova po zatčení v roce 1937

Instrument

Že je ale primitivní
ten náš prostý instrument:
papíru pár archů ohni,
tužku vem – a už to je.

Je to základ víc než slušný,
s tím už člověk dovede
vybudovat zámek vzdušný
nad lidskými osudy.

Také Dante se s tím smířil
když chtěl bránu vystavět,
co trychtýřem pekla míří
do míst, kde je jenom led.

* * *

Nejsem tu živ jenom chlebem:
ráno v chládku přece
vezmu kus suchého nebe
a máčím si ho v řece...

* * *

Žádné stáří – to pořád mládí
strhává lodku k balvanům,
v krajkách pěny se vydovádí
a stoupá na hřebeny vln.

Plachta ve větru zaplápolá
jak racek, když rozčísne val,
mladická dravost mě zas volá,
a pohání mě dál a dál.

A odvahu si zachovává
hněv na galejích otroka –
právě teď, když se zralým stává
můj osud vždy tak divoký.

A nezkrotí ho dlouhá léta,
hory ledu ho nezchladí.
A stáří? S tím ať nepočítá,
na to nejspíš nebude kdy...

* * *

Kdyby šlo umřít tak
jako Koperník – na štěstí,
hned teď – nečekat na stáří,
teď, když už život nic nevěstí,
když přestal klepat na mé osamělé dveře.

Když je na prahu vytoužená kniha,
nesmrtelná záhrobní zvěst.
Odejít tak hned teď! Nezaváhat!
To by byl nejvyšší úděl, největší čest.

* * *

Vyrazil modřínu výhonek,
můžu z něj číst:
skryté hoře – mák a pelyněk
mých rodných míst.

V duchu se v rostlinu proměním
a přemýšlím,
v čem je podstata kvetení.
Pak pochopím.

Co je v duších lidí, v duši země
uchováno,
navždy zůstane už při mně
u pekelné brány.

Nehledám už jiná řešení,
jiné cesty,
už nedoufám, už se nehoním
za příležitostmi.

Na lesní rostu cestičce
světu skrytý.
Stačí makové zrníčko
a budu sytý.

Vím, že se v srdci nezacelí
rány z podlosti,
dokud jazyk pelyňkový
suše šelestí.

Z ruských originálů vybral a přeložil Jan Machonin.

Varlam Šalamov (1907–1982) je znám především jako prozaik – autor Kolymských povídek, v nichž podal svědectví o nelidských poměrech v sovětských koncentračních táborech, kde strávil celkem sedmáct let. Sám sebe však celý život považoval především za básníka. Básně začal psát ještě jako vězeň počátkem 50. let. Prvním čtenářem Kolymských sešitů, jak své rané sbírky nazval, se stal básník Boris Pasternak, kterému je poslal v roce 1951 z vyhnanství v Jakutsku. V letech 1961–1977 mu pak v Sovětském svazu postupně vyšlo pět básnických sbírek, pravda zmračených cenzurou. K dnešnímu dni byla v Rusku publikována většina jeho básnického díla. V češtině vyšel Kolymský cyklus Varlama Šalamova (psaný v letech 1954 až 1973) v souborech Kolymské povídky (2011), Levý břeh (2013), Mistr lopaty (2015), Vzkříšení modřínu. Črty ze zločineckého podsvětí (2017) a Rukavice aneb KP 2 (v tisku).

1/19

www.souvislosti.cz

revue pro literaturu a kulturu

Nodl ~ Vokolek

Charvátová~ Li

Onufer ~ Frameová

Ljubková ~ Calvino

Šlepikas ~ Rühm

Caseyová ~ Čermák

Zizler ~ Roleček

inzerce

Doba alegorií je pryč / Varlam Šalamov

Výběr ze Šalamovových zápisníků z let 1954 až 1979 odráží v krátkých sentencích dobu stalinského teroru, nesvobodu a zážitky z lágru, ale také podstatu autorových povídek i literatury obecně nebo ochrannou funkci poezie.

Zrcadla neuchovávají vzpomínky. Co vůbec viděla?

Skutečný umělec není pánem svých hrdinů. Pokud je stvořil živé, budou si žít tak, jak chtějí sami, a ne tak, jak by snad chtěl umělec.

Když se vrátil, pochopil, že rukavice a boty si musí kupovat o číslo větší, zatímco čepici o číslo menší.

Néhrú napsal dějiny Indie ve vězení. Černyševskij napsal *Co dělat?* ve vězení. Henry se stal spisovatelem ve vězení. Dostojevskij napsal *Zápisky*... ve vězení. Jenom v sovětských věznicích nikdo žádné umělecké, žádné literární dílo nenapsal.

Fyzická práce není hrdost ani sláva, nýbrž lidské prokletí.

Nikde člověku nevštěpují nenávisť k fyzické práci tak jako v pracovním táboře. Nadřazení moc dobře vědí, co znamená, když provinilým podřízeným říkají: „Půjdeš do výkopu.“

Kolyma mě naučila chápat, čím jsou pro člověka verše.

Básník musí být trochu hluchý, aby lépe zachytil opakující se zvuky, aby snadněji dával dohromady slova. Musí být trochu slepý, protože „vlastní zrak“, jeho básnické oko je jistým druhem daltonismu, je to oční choroba. A určitě musí být v materiálu cizincem – to, o čem píše, mu musí být trochu cizí. (...)

„Bití určuje vědomí.“ Termín roku 1938.

Na antisemitismus jsem narazil až za sovětské vlády. V dětství a mládí ve městě, kde jsem bydlel (ve Vologdě), nebylo po antisemitismu ani stopy. Antisemitismus a inteligence jsou dva různé světy.

První roky po revoluci, prvních deset let nebyl antisemitismus ani v Moskvě. Ale už ve třicátých letech přestal být považován za něco ostudného a po válce se z něj stala div ne doktrína (...). V táboře antisemitismus nebyl – třeba u kriminálníchků.

O próze budoucnosti. Něco jako Saint-Exupéry. Hodnověrná próza, co zní jako dokument. Záruka znalosti, naprosté znalosti, autorská záruka. Liší se od minulé i současné prózy, kde spisovatel, aby si zajistil úspěch, nemusel znát svůj materiál doširoka ani příliš dobře.

Próza budoucnosti není technika, je to duše. Exupéry nám jako první ukázal vzduch. Ale kdo nám ukázal válku? Remarque? Válku zatím neukázal nikdo. Nikdo neukázal lágru, nucené práce ani vězení. Nikdo neukázal nemocné lidi.

V próze budoucnosti prakticky nebudou žádné „technicismy“. Duši profese spisovatele dokážou ukázat, aniž by se uchýlili k „přešpekulovanému“ verši.

Nebude to memoárová próza. Memoáry jsou něco jiného. Ačkoli jejich místo bude v budoucnosti větší. Memoářům se dá věřit jen málo, zatímco próza budoucnosti je hodnověrná.

Nechci a nemám právo posílat někoho na smrt. A sám taky nechci umírat z ničeho rozkazu.

18. května 1960

Margarita N.: Na výstavě byla vaše fotografie. Všichni se ptali: Kdo to je? Kdo to je? Taková povědomá tvář.

Já: Řekněte jim, že jsem tvář doby – proto mě všichni znají.

Doba ze mě udělala básníka – jak jinak by mě ochránila?

Hlavním tématem doby je rozklad, který Stalin vnesl do lidských duší.

Próza by se neměla příliš opravovat. Próza se píše jako báseň, v jednom tahu. Existuje jen předběžný plán a všechno opakování, podrobnosti, varianty, změny děje vznikají v průběhu. Předem daný je v povídce jenom konec.

Všechno se musí dostat na papír samo. Slova by se v duchu neměla vodit za ruku.

Skutečný život je zachovaný jen v první variantě.

Intonační zvláštnosti a řečové neobratnosti mohou jen pomoci.

Opravy jsou dobré pouze k tomu, aby větu udržely v mezích gramatiky.

A přece ze všeho nejlepší byl život s kočkou Muchou. Lepší roky nebyly. Když byla Mucha zdravá, když byla doma, všechno ostatní mi připadalo jako nedůležité hlouposti.

Nepíšu proto, aby se to, co jsem popsal, nezopakovalo. To se nestává a beztak naši zkušenost nikdo nepotřebuje.

Píšu proto, aby lidé věděli, že někdo píše takové povídky, aby se sami odhodlali k nějakému činu, nemyslím k povídce, ale k čemukoli, k něčemu alespoň trochu pozitivnímu.

O lágru nepíšu víc, než psal Exupéry o nebi nebo Melville o moři. Lágrové téma je takové téma, kde se vedle sebe může postavit sto takových spisovatelů jako Lev Tolstoj a nebudě jim těсно.

Před dvěma lety jsem se považoval za nejlepšího člověka v Rusku.

Smysl pro pohostinnost jsem neměl, jelikož jsem neměl vlastní domov.

Neštěstí ruské prózy, mravoučné literatury, spočívá v tom, že každý hlupák ze sebe začíná dělat učitele života.

Učit lidi není možné. Učit lidi – to je urážka.

Úkolem poezie není zrychlit čas, ale přibrzdit ho.

Bojím se lidí, co nemají strach.

Samota není ani tak přirozený, jako spíš optimální stav člověka. Nejlepší číslo pro kolektiv jsou dva. Tři – to už je peklo. Stejně jako tisíc. Hranice je – jeden, dva.

Moje povídky jsou vlastně rady člověku, jak se chovat v davu.

Kdysi jsem uvažoval o tom, že se začnu vážně zabývat fonetikou ruského jazyka – zdálo se mi, že je to neprobádaná oblast. Ale osud mým zájmům zabránil: připravil mě o sluch, vymlátíl mi zuby a poškodil vestibulární ústrojí.

Lunochod. Před padesáti lety nám slibovali mnohem víc.

Největší hřích je strkat nos do cizích záležitostí. Spisovatel nikdy nemá lézt do cizího svědomí, ne, v žádném případě. Spisovatel leze jenom do svého vlastního. Toť vše.

Nepopsaná, nesplněná část mé práce je ohromná. Spočívá v popsání stavu, procesu – jak snadno člověk zapomíná na to, že je člověk. (...)

Všechno není popsáno – a dokonce i ty nejlepší kolymské povídky zachycují jenom povrch – právě proto, že je ho možné popsat.

Naděje, že všechno zveřejním, je skvělá záminka pro utrpení prachu, nic víc.

Nebýt jako pták – nelekat se strašáků.

Život je ponižující věc.

Můj zrak má zvláštní schopnost. Včera jsem si uvědomil, že si dovedu vybavit obličej pokladního v jídelně, kde jsem byl dvakrát před deseti lety. Nemluvě o tom, co vidím každý den, každý prodáváč v lékárně, obchodě – všechno mi to ulpívá na sítnici – jednou provždy. Napadá mě, že si můžu vybavit každý svůj den, všechno, co jsem viděl. Ale zavčas se zastavím.

Realismus je mýtus. K realistické próze se paradoxně řadí dokument.

Žádná dokumentární literatura neexistuje. Existuje dokument – toť vše. Dokumentární literatura, to už je překroucená podstata, padělek originálu.

Se vši odpovědností dokumentu. Jenže dokumenty nejsou vůbec objektivní – každý dokument je něčí bolest, něčí vášně.

Doba alegorií je pryč, nastala doba přímé řeči.

Všichni vrazi v mých povídkách mají skutečná příjmení.

Za patnáct let, co žiju v Moskvě, cenzura nikdy nebránila zveřejnění mých veršů. Ale každou moji báseň, co šla do tisku, zaměstnanec nakladatelství, spolupracovník redakce

vydával za své osobní hrdinství, za oběť, která mu hrozila div ne okamžitou smrtí. (...)

Co se týče veršů a toho, že je píšu každý den, nejde o to, že by byly „osudem“, jak se domnívá Irina, ale o to, že se cítím být v téhle oblasti nanejvýš kvalifikovaným mistrem, tak jemným mechanismem, že je mi zkrátka líto věnovat čas čemukoli jinému než veršům.

Ohledně svých veršů jsem nikdy nedostal žádný dopis od znalců a milovníků – tak nicotné a bezvýznamné je to zboží.

Já, který jsem začal s pohlavním životem brzy (ve čtrnácti letech), který jsem prošel drsnou školou dvacátých let, jejich cudným začátkem a zhýralým koncem, jsem dávno dospěl k závěru (...), že čtení třeba i včerejších novin člověka obohatí mnohem víc než poznání dalšího ženského těla, a tím spíš takových diletantek, jako jsou představitelky něžného pohlaví pokrokového lidstva, které si ani neprošly školou vídeňských bordelů.

Mé místo v komunálním bytě určily paprsky slunečního světla, které dopadaly odkudsi shora do kuchyňského okna a protály se s paprsky, s plynovými plameny plotýnky v kuchyni.

Všichni se ptají, jenže ne na lágr, ale na to, co je pro ně pochopitelnější – na vyšetřování, na útlak po lágru atp. To všechno jsou ale podružné maličkosti.

Někdo mi pomohl, zvedl mě, postavil na nohy. Kde jsou ty ruce, kde jsou ta slova, vyslovená (kým), ale možná i nevyslovená. Kde jsou tisíce bezejmenných rukou, co člověka strčily z mrazu do tepla, co ho probudily, co ho podržely za ruku? Kde jsou?

Z ruského originálu **Zapisnyje knižki 1954–1979**, vydaného in: Sobranije sočiněnij V, Terra – Knižnyj klub, Moskva 2005, vybrala a přeložila **Alena Machoninová**.



Emil Gataullin: Kolymská dálnice, 2015

REFLEXE

FILOSOFICKÝ ČASOPIS

- | | |
|-------------------------|---|
| <i>Karel Thein</i> | <i>Aristotelés o povaze a pohybu nebeské sféry I</i> |
| <i>Samuel Zajiček</i> | <i>Hypotetický důkaz v dialogu Menón</i> |
| <i>Jindřich Karásek</i> | <i>Forma věty a jednota pojmu</i> |
| <i>Ivan Blecha</i> | <i>Goodmanova teorie zobrazování a fenomenologie</i> |
| <i>Blaise Pascal</i> | <i>Předmluva k pojednání o prázdnu</i> |
| <i>Petr Prášek</i> | <i>Fenomenologie v dialogu s analytickou filosofií</i> |
| <i>Claude Romano</i> | |
| <i>Martin Pokorný</i> | <i>K sémantice Lichtung u Heideggera</i> |
| <i>Matej Cibík</i> | <i>Československo a jeho rozpad ve světle filosofických teorií nacionalismu</i> |

55

B

BÁSNE SK/CZ 2019
9. ROČNÍK ČESKOSLOVENSKEJ
BÁSNICKEJ SÚŤAŽE. HLAVNÁ CENA
HONOROVANÁ SUMOU 500 EURO.
PRIHLÁSTE SA DO 31.8.2019 NA
ADRESE BASNE.LITERARNYKLUB.SK

DVADVDVA
ADVADVADVAD
VAD ADV
ADVADVA
DVADV
ADVADVA
VADV
DVADVADVADVADVA
DVADVADVADVADVA

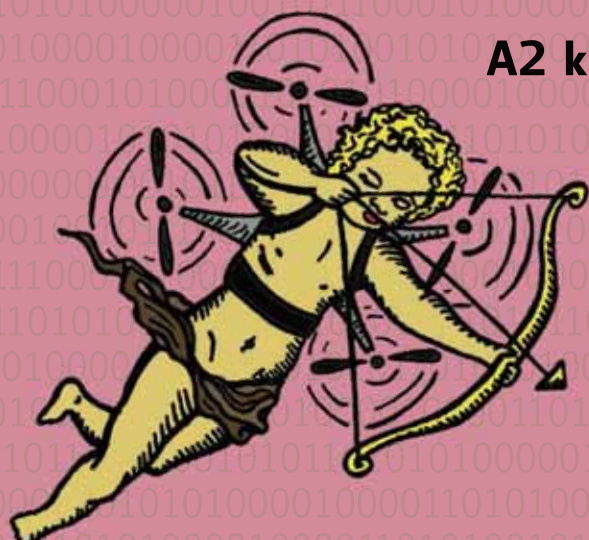
ANULANULANU
LANULANULANUL
ULAN NULA
NULA ULAN
ANUL LANU
ANUL LANU
NULA ULAN
ULAN NULA
LANULANULANUL
ANULANULANU

JEDNAJEDNAJ
JEDNAJEDNAJ
DNAJ
DNAJ
DNAJ
DNAJ
DNAJ
DNAJ
JEDNAJEDNAJEDNA
JEDNAJEDNAJEDNA

ÄTDEVÄTDE
VÄTDEVÄTDEV
EVÄT DEVÄ
DEVÄ EVÄT
EVÄT DEVÄT
VÄTDEVÄTDEV
DEVÄ EVÄ
DEV DEVÄ
EVÄTDEVÄTDEV
VÄTDEVÄTDE

S / Č

A2 kulturní čtrnáctideník a kulturně-společenský časopis **Kapitál** vyhlašují 1. ročník esejistické literární soutěže



„Technologizace lásky v 21. století“

Virtuální realita, sexboti, medikalizace emocí – to vše má vliv na to, jak vnímáme a prožíváme lásku v současnosti. Jak jsou způsoby výběru partnera ovlivňovány sociálními sítěmi, seznamovacími aplikacemi a digitální komunikací obecně? Jak lásku chápou neurovědy, psychologie, sociologie, politologie? Bude jednou umělá inteligence určovat, do koho se máme zamilovat?

Porota složená ze zástupců redakcí Ádvojky a Kapitálu zvolí tři nejúspěšnější soutěžící a jejich eseje budou otištěny v tematickém čísle A2 kulturního čtrnáctideníku Technologizace lásky, které vyjde na konci roku 2019.

Soutěžní příspěvky zasílejte do 15. října 2019 na e-mail soutez@advojka.cz!

Vítězný esej bude odměněn částkou 10 000 Kč. Další publikované texty budou honorovány a oceněny věcnými dary. Soutěž není věkově omezena. Více informací na advojka.cz/soutez.



Státní fond kultury ČR

Revoluce Kamenice

Vzestup ultrapravicových bojůvek

Krajně pravicové násilí v Evropě sílí. Zatímco němečtí neonacisté plánovali puč v Berlíně, italským neofašistům byly zabaveny rakety vzduch-vzduch. Vrcholem všech pokusů o teror a státní převraty se stala politicky motivovaná vražda vysoce postaveného kasselského státního úředníka Waltera Lübckeho (CDU).

TOMÁŠ SCHEJBAL

Prvního října 2018 byla v Německu zatčena osmičlenná skupina mužů ve věku jednadva-ceti až jednatřiceti let. Tato neonacistická skupina, která si říkala Revolution Chemnitz, měla podle policejního zjištění v plánu pro-vést puč v Berlíně. Pro svou taktiku si zvolili útok pod falešnou vlajkou, následně nepoko-je hodlali svést na levicové politické stra-ny (v očích teroristů spolčených s imigran-ty) a po svržení „diktatury lžimédií“ v čele s Angelou Merkelovou pak převzít politickou moc v Německu.

Nová dynamika ultrapravice

Zakladatelem a vůdčí postavou organiza-ce se stal tehdy třicetiletý elektrikář Chris-tian K., který rekrutoval ostatní členy z lokál-ní chuligánské a naziskinheadské scény. Jeden z členů se pohyboval v prostředí chuligán-ských gangů spojených s fotbalovými klu-by Dynamo Dresden a Hansa Rostock, dal-ší měl mít kontakty na politické strany Der III. Weg (Třetí cesta) a Pro Chemnitz. Sám Christian K. byl v minulosti členem ultrapravicové násilnické organizace Sturm 34, kte-rá byla v roce 2007 saským ministrem vnit-ra zakázána. Saská poslankyně za Die Linke

Kerstin Köditzová označila tuto organizaci za ozbrojenou pěst Národnědemokratické stra-ny Německa (NPD).

Za zmínku jistě stojí okolnost, že Christian K. považoval teroristy z Nacionálně socia-listického podzemí (NSU) za děti z mateř-ské školky, co si troufily leda na prodavače kebabu. Že takové uskupení vyrostlo právě v Saské Kamenici, podle Süddeutsche Zei-tung není náhoda, neboť zde kromě silné-ho podhoubí ultrapravicové scény bují také národněkonzervativní křídlo Alternativy pro Německo (AfD). Ostatně právě Saská Kame-nice se stala centrem jak NSU, tak také nedávných ultrapravicových protestů pro-ti migraci. Prezident Spolkového úřadu pro ochranu ústavy Thomas Haldenwang hovo-ří nejen v těchto souvislostech o nové dyna-mice krajní pravice, která se stále lépe vzá-jemně propojuje.

Jak přesně měl být převrat proveden, není policii dosud známo. Jisté je jen to, že k úto-ku, který se měl uskutečnit na den německé jednoty 3. října 2018, se teroristé snažili opa-třit si zbraně. Christian K., který vyvíjel pro-gram, vyzval v chatové diskusi všechny členy, aby skupinu opustili, pokud se necítí přípra-vení. Nikdo ovšem neodešel.

Zatímco němečtí neonacisté dokázali po zbraních pouze toužít, jejich italským kolegům byly při nedávném zátahu pro-ti krajní pravici na severu Itálie zabave-ny rakety vzduch-vzduch. Kromě raket se našly také pistole, bajonety a automatické útočné pušky. Vůdce skupiny, padesátile-tý Fabio del Bergiolo, se rakety pokoušel prodat za 479 tisíc eur státnímu úřední-kovi nejmenované země. Rakety přitom pocházejí z katarské armády, která je před pětadvaceti lety prodala jednomu ze spřá-telených států. Zátah italské protiteroristic-ké policie je důsledkem spolupráce italských

a ukrajinských tajných služeb zaměřené na vyšetřování pětadvaceti Italů, kteří bojovali na Donbasu. Mezi ně patří právě Bergio-lova skupina. Sám Bergioli je bývalý důstoj-ník a aktivista neofašistické strany Forza Nuova, za kterou neúspěšně kandidoval do senátu. Dalšími ze zatčených členů skupi-ny jsou dvaatřicetiletý Švýcar Alessandro Monti a jednapadesátiletý Ital Fabio Bernar-di. Tito muži přitom bojovali na obou zne-přátelených stranách východoukrajinského konfliktu. Podle italského právního řádu se tak jedná o souběh několika trestných činů souvisejících s terorismem.

Politická vražda

Vrcholem ultrapravicového násilí za posled-ní dobu se stala politicky motivovaná vraž-da vysokého státního úředníka hesenského obvodu Kassel Waltera Lübckeho (CDU). Dlouholetý aktivní neonacista Stephan Ernst ho střelil do hlavy přímo před jeho domem a Lübcke několik hodin poté zemřel v nemocnici. Ernst byl v minulosti několikrát trestán za násilné činy, poprvé roce 1993, když zaútočil trubkovou bombou na azylový dům v Hesensku, poté za zranění přistěhovalce ve vazbě a naposledy za útok na odborářskou demonstraci v Dortmundu v roce 2009.

Motivací, ke které se Ernst přiznal, byly Lübckeho otevřené prouprchlické posto-je. Přestože za ně byl Lübcke neustále bom-bardován výhrůžkami smrti, policie neměla dostatek kapacity se problémy zabývat. Ideo-vě motivovaná vražda politika je tak němec-kými médii i politickou scénou vnímána jako první takový čin svého druhu od takzvané ho německého podzimu roku 1977, který vyvrcholil vraždou podnikatele Hannse Mar-tina Schleyera Frakcí Rudé armády, a v kon-textu ultrapravicové scény vůbec prvním

podobným skutkem od konce druhé světo-vé války.

Lübckeho kauza však souvisí s jiným va-rovným zjištěním německých úřadů. Další z neonacistických teroristických skupin, kte-rá si říkala Nordkreuz, disponovala sezna-mem zhruba dvaceti pěti tisíc německých politiků, kteří měli být pro svou podporu imigrantů fyzicky zlikvidováni. Teroristé dokonce objednali dvě stě vaků na mrtvoly s látkou podporující tělesný rozklad. Skupina Nordkreuz je přitom spolu s dalšími buňka-mi součástí prepperské organizace Hanniba-lova síť, která se připravovala na Den X, kdy měla vyvrcholit společenská krize způsobe-ná promigrační politikou. Preppeři za ideo-vou inspirací chodili k rakouskému konspi-račnímu teoretikovi ekonomické apokalypsy Walteru K. Eichelburgovi, v jehož vizi svě-ta ovládaného židovskou bankokracií mělo brzy dojít ke krachu eura. Hannibalova síť v souvislosti s předpokladem nastávajícího kolapsu očekávala muslimskou vzpouru, na kterou chtěla odpovědět terorem takzvané reconquisty.

Všechny nedávné události potvrzují, že v současné Evropě dochází k aktivizaci kraj-ně pravicových teroristických buněk. Vzhle-dem k závažnosti zjištění o plánech zmíně-ných skupin je načase přestat ultrapravicové násilí považovat za okrajovou záležitost.

Autor je publicista.

par avion

ZE ŠPANĚLSKOJAZYČNÉHO TISKU VYBRAL
RADEK BUBEN

EL PAIS

Různým aspektům složitého hlasování o důvě-ře staronové socialistické vládě Pedra Sánche-ze se věnuje madridský deník El País (24. 7.). V článku s titulkem „Španělsko je jednou z nej-pomalejších zemí ve formování vlády“ list upozorňuje na stále komplikovanější proces schvalování kabinetů v zemi, v níž se v posled-ních letech znásobil počet politických stran a předčasné volby se staly normou. Zatímco do roku 2011 získávaly vlády důvěru v prů-měru do 42 dnů, v roce 2015 trval proces vyjednávání osm měsíců a nakonec se konaly předčasné volby, po nichž následovalo dalších 96 dní jednání před vyslovením důvěry kabi-netu Mariana Rajoye. **Nyní (k 24. 7.) je v zemi kabinet bez důvěry již 84 dní. Pouze v Nizo-zemí (118 dnů), Itálii (84) a Belgii (83) trvá schvalování vlád průměrně déle než ve Špa-nělsku.** Nejrychlejší jsou naopak Francouzi, Řekové, Dánové, Švédové či Britové. Důvody spatřuje deník především ve faktu, že španěl-ská vláda potřebuje explicitní podporu většiny parlamentu, byť v konečném důsledku větši-nu prostou, takže nestačí faktická tichá pod-pora. Vyslovení nedůvěry vládě se pak v zemi koná metodou takzvané konstruktivní nedů-věry, vláda tedy padne pouze v momentu, kdy

je současně instalován nový premiér. Dodej-me pouze, že v daném srovnávacím rámci se Česká republika nachází v těsném sousedství Španělska.

EL MUNDO

Ve stejném kontextu se v iberské zemi dějí věci se zajímavým mezinárodním přesahem. Deník El Mundo (22. 7.) informuje o dalším vývoji v kauze bývalého španělského velvy-slance ve Venezuele Raúla Moroda, vyslané-ho do Caracasu Zapaterovou socialistickou vládou na léta 2004–2006. **Významný činitel antifrankistické opozice, levicový intelek-tuál a politický teoretik je obviněn z toho, že přijal od venezuelské státní ropné spo-lečnosti PDVSA více než čtyři miliony eur za fiktivní poradenskou činnost, přičemž peníze se „praly“ přes fasádovou panam-skou společnost za aktivní účasti nedávno zadrženého Morodova syna Aleja.** Peníze na účty proudily mezi lety 2008 a 2013, aniž by rodina jakkoli doložila údajné právní a jiné služby. Zatímco Morodo nebyl s ohledem na vysoký věk vzat do vazby, policie zatkla na madridském letišti bývalého pracovníka PDVSA Márqueze Cabreru. Ten byl propu-štěn poté, co slíbil plnou spolupráci s justici, ovšem pod podmínkou, že neopustí španěl-ské území. Daný slib Márquez Cabrera dodr-žel – o tři dny později byl nalezen mrtev. Poli-cie zatím pracuje s tezí o sebevraždě.

The New York Times

„Nikaragua, od jedné diktatury k jiné“ – tak zní titlek článku Rafaela Rojase, historika

kubánského původu, který působí v Mexi-ku, ve španělské verzi The New York Times (19. 7.). V článku napsaném k čty-řicátému výročí sandinistické revoluce, jež ukončila desítky let vlády rodiny Somozů, Rojas tvrdí, že somozismus svrhla široká aliance sociálních skupin a zájmů, v níž na rozdíl od kubánské revoluce nikdo neměl jasnou hegemonii. „Vytvoření této hege-monie, jež byla chápána jako neomeze-ná kontrola nikaragujského státu, nebylo dílem revolučního procesu: šlo o pozděj-ší cíl,“ píše autor. Původní revoluční plány nebyly „extremistické“ a zahrnovaly poža-davky národní suverenity a sociální sprave-dlnosti, zajištěné pozemkovou reformou a širšími mezinárodními vazbami. Ústava z roku 1987 zaručovala politickou plurali-tu, sociálně-tržní ekonomiku a lidská prá-va, ačkoli tehdejší prezident Daniel Ortega (zvolen v roce 1984) nedokázal zakrýt svou inklinaci ke kubánskému způsobu vládnutí a i díky americkému intervencionismu tato orientace nakonec převážila. Podle Rojase se v Nikaragui utvořila první verze takové levice, která přejala autoritářské kompo-nenty kubánského modelu: represi, cenzuru, demagogii a kult osobnosti nejvyššího vůd-ce. Tento styl se stal běžným v rámci tak-zvané bolívarovské levice po nástupu Huga Cháveze k moci ve Venezuele. Není tedy divu, že po roce 2007, kdy se dostal znovu k moci, Ortega zavedl prvky chávistické-ho vládnutí, jako jsou rentiérství, zastrášo-vání občanské společnosti, delegitimizace disentu a neomezená možnost znovuzvo-lení. „Pokud v dobách, kdy byl mladým revolučním vůdcem, chtěl Ortega převést původně demokratické hnutí na totali-tární cestu, nyní se coby diktátor-veterán

zaměřuje na uzpůsobování nikaragujské demokracie formám autoritářství jedna-dvacátého století,“ píše Rojas.



Výročí sandinistické revoluce je také téma-tem reportáže ve španělskojazyčné mutaci serveru BBC (19. 7.), jehož redakce mluvila s Nikaragujci a Nikaragujkami staršími dvace-ti let o jejich postoji k Danielu Ortegoví a pro-měněm země za obou jeho vlád (první v osm-desátých letech, druhá od roku 2007), a to vše s ohledem na krizi, která v Nikaragui vypuk-la na jaře loňského roku a vyústila v sérii pro-testů a vládních represí. Ana Siu, pocházející ze stejné rodiny jako jedna z ikonických obe-tí boje proti somozistické diktatuře, Arlen Siu Bermúdez, líčí, jak postupně ztrácela silnou víru v „sandinistické hodnoty“. Její závěr je jasný: lidem, kteří prováděli revoluci, šlo již tehdy hlavně o kontrolu země. Nyní Siu pobý-vá v mexickém exilu, důvodem je její účast na loňských protivládních protestech. Jenni-fer Alonso naopak zůstává sandinistkou a vlá-du aktivně podporuje s odkazem na rodin-né zázemí, jež ji naučilo hodně o represí za Somozů. Alonso je aktivní v řadě mládežnic-kých organizací vládní strany a nevidí rozdíl – jinak běžně diskutovaný – mezi původním sandinismem a dnešním ortegismem. Vinu za oběti střetů mezi policií a nespokojený-mi občany z loňského roku pak přičítá opo-zici, která prý všechno naplánovala tak, aby si získala lidovou podporu. **Jak vidno, Nika-ragua není jediná země, kde si nelze deba-tu o historickém výročí představit bez tvr-dého boje o současnost.**

Bez hranic

Zánik železné opony neznamenal pouze konec studené války, ale přinesl i vedlejší důsledky, o nichž se tolik nemluví. Nejde pouze o skomírající pohraničí, nýbrž i o situaci, v níž svoboda otevřených hranic pro mnohé znamená pracovat více za méně peněz. Cizinci se musejí potýkat nejen s nenávisť místních, ale i ostatních imigrantských skupin.

NOMAD

Tam, kde začíná Polsko, je teď pustina bez hranic. Po cestě z českého Starostína do Golińsku na polské straně mímím čerpací stanici. Budova má zazděná okna i dveře. Před přístřeškem stojí unavený poutač z hliníkového plechu, který oznamuje ceny paliva. Ty jako by zamrzly kdesi mimo zákony trhu: bezolovnatý 95 – 0,00, klasický 95 – 0,00, bezolovnatý 98 – 0,00, diesel – 0,00. Navzdory fantastickým cenám sem nikdo nezajíždí. Přízrak benzínky. Investice, z které nezbylo nic. Zavřená je směnárna, obchod i bar. Welcome to Poland.

Napospas osudu

Jdu dál po dlážděném chodníku, který ještě před pár lety vypadal jako nový. Teď mezi kostkami vyrůstají solidní trsy trávy. Přicházím k místní zástavbě. Na vesnické autobusové zastávce visí cedule s jízdním řádem soukromého dopravce. Trasa Golińsk–Valbřich, jediný autobus v 6:51. Nad časem uvedené písmeno S odkazuje na legendu: spoj jezdí pouze ve dnech školní výuky. Dole je doplňující informace: „Kancelář je otevřena v pondělí od 10:00 do 12:00.“ Adresa kanceláře i telefonní číslo chybějí. Pokud dopravce přestane poskytovat služby, můžete si ho hledat, kde chcete.

Přecházím ulici na druhou stranu. Skromná inzertní tabule označená nápisem „obec Mieroszów“. Visí na ní jen dva papíry. První je volební leták místního politika. Hlásá: „Společně můžeme hodně! 4. listopadu rozhodujete Vy! Volte úspěchy a zkušenosti.“ Hned vedle je inzerát: „Přeprava osob – Berlín, Hamburk, Hannover, Brémy a okolí.“ Inzerát uvádí telefonní číslo, na kterém si můžete dopravu objednat. Je to určitě náhradní varianta pro případ, kdyby osamělý autobus do Valbřichu jednoho dne na zastávku nepřišel. Vždycky je tu možnost evakuovat vesnici do Německa. Několik metrů za tabulí je zeď a za ní něčí zahrádka. Nahlížím přes ostnatý drát. Na primitivním stole stlučeném z prken se válejí plastikové talíře a příbory, pozůstatky po tradičním grilování na Den polské nezávislosti. Místo prolité krve, kterou ještě včera ochotně servírovala média, nebo alespoň její náhražky v podobě kečupu značky Pudliszki, je tu jen zaschlá sarepská hořčice. Na zemi se válí láhve od vodky. Uprostřed zahrádky stojí sloup elektrického vedení. Někdo do něj zasunul tyč s vlajkou. Útržky bílo-červené látky ochable visí, občas s nimi neznatelně pohne vítr.

Zatímco si se zápalem hodným všech povstání fotografuju celý ten zmar, tohle Bohem i pány z parlamentních lavic zapomenuté místo, přijde ke mně kluk. Může mu být tak čtrnáct a je to mrzák, místo rukou má pahýly a levou nohu výrazně kratší než pravou. Kulhá směrem ke mně. Usměje se a řekne: „Dobrý den!“ Ten úsměv se mi sem nějak nehodí, jako by se to osudem zkoušené dítě křečovitě snažilo zaklínat realitu. Stále s úsměvem se mě ptá, odkud jsem. Odpovím, že pracuju v Praze, ale teď jedu za rodinou do Valbřichu. „Super město. Chodím tam do školy, do desítky,“ prozradí mi s neskrývaným nadšením. Vzpomenu si, že to je zvláštní škola poblíž úřadu práce. Na chvíli ho opustím a vracím se k tabuli s volebním letákem a inzerátem. Kluk ale klopýtá za mnou, a když namířím na tabuli objektiv, slyším za zády jeho hlas: „Proč si to fotíte?“ Říkám, že nevím. Nějak mi to padlo do oka. Mám pocit, že tohle banální vysvětlení by mělo stačit. Nechci se babrat v detailech a vysvětlovat klukovi, který za nic nemůže, že právě tenhle výjev perfektně zachycuje venkov ponechaný napospas osudu. Že ten politik, který se chlubí zkušenostmi a úspěchy při posílání podobných míst ke dnu, a reklama na rozhrkaný autobus, který vás na objedávku

odveze do lepšího světa – jediné dvě nabídky –, mluví sami za sebe. Jenže moje výmluva kluka nepřesvědčila, zvažní a s vytrvalostí maniaka začne opakovat: „Ale to vůbec není hezké! Ale to vůbec není hezké! Radši si to vyfotíte tamhle. To je hezké,“ navrhuje a pahýlem ukazuje na jednu z nepočtených, zanedbaných budov, kterou kdosi předčasně ověsil vánočními světélky. S pocitem studu uhýbám očima, protože se cítím jako vetřelec, který vtrhl do téhle smutné díry a teď si libuje ve zvětčování jejího úpadku.

Bez důvodu k zastavení

O pár kilometrů dál na české straně tenhle venkovský úpadek nejlépe ilustrují pozavírané příhraniční restaurace. Kdysi všechny skvěle fungovaly, lákaly na čerstvé, levné pivo a tradiční českou kuchyni. Dnes je v provozu s bídou jedna. Někdy před rokem jsem právě v ní čekal na známého, který mě měl svězt do Valbřichu. Hospodu vlastnili manželé kolem šedesátky – on Polák, ona Češka. Můj příchod uvítali jako návštěvu dlouho očekávaného hosta, jako by sem už dávno nikdo nechodil. Objednal jsem si plzeň a hovězí guláš s knedlíkem. Ona odběhla do kuchyně připravit jídlo, on se mě mezitím snažil nějak zabavit. Zapojil elektrickou kytaru a začal hrát Europu od Santany. Nebyl to zrovna virtuos. Jeho sólo znělo, jako když se člověk, který hraje na svatbách na klávesy, rozhodne vypořádat se složitou klavírní sonátou. Ale snažil se, dával do toho všechno a dělal to jen pro mě, jediného zákazníka i posluchače. Když jsem konečně ochutnal i guláš, který ona mezitím v potu tváře připravila, dostal jsem chuť navštívit je pokaždé, když se v tomhle odumírajícím skanzenu znovu ocitnu. Evropa, kterou mi toho dne zahrál majitel poslední hospody u hranic, zněla jako symbolický epitaf. Právě Evropa otevřených hranic totiž přispěla k pozavírání většiny malých obchůdků a hospůdek, které dlouhé roky živila naše zvědavost. Už samotný fakt, že bylo nutné se zastavit, aby člověk mohl překročit hranice, způsoboval, že to místo pro nás automaticky získávalo na významu. Se zájmem jsme se rozhlíželi kolem, očima pronikali skrz zábradlí a závory, abychom zjistili, co je za nimi. A když jsme trpělivě vystáli frontu a absolvovali všechny ty procedury – pasovou kontrolu, prohledávání zavazadel a kufrů aut a ocitli se konečně na druhé straně, cítili jsme se jako lidé, kteří se vyrvali ze své běžné rutiny. Daleko od každodenního života uzavřeného v hranicích národní příslušnosti, která se před jinakostí schovává za zdí, od podezíravosti a závisti, která osklivě zahlíží na souseda za to, že přišel do kostela v šortkách a sandálech místo pečlivě nažehlených kalhot s puky a naleštěných polobotek. Tady, těch několik metrů za mezí, jsme se ocitali mimo dosah trestající ruky přísného otce a už jsme ho nemuseli žádat o chléb náš vezdejší a odpuštění vin, ale s úlevou jsme si kupovali pár českých piv v první hospodě za závorou. Teď se ovšem kvůli otevřeným hranicím ozlomkrk ženeme za cílem, který se nám zdá atraktivnější. Praha, Berlín, Paříž, Řím, Madrid. Už totiž nemáme důvod se na hranicích zastavovat. A nepotřebujeme se ohlížet za těmi, kteří s námi nestačí držet krok. Kterí trpělivě čekají na svůj ranní autobus do Valbřichu.

Ta naše písnička česká

V Česku funguje hromadná doprava mnohem lépe, ačkoli ji často zajišťují vysloužilé lokomotivy a vagóny, které ještě pamatují Husákovu vládu. WiFi byste v nich hledali marně, stejně jako zásuvku, kde si lze nabít telefon nebo laptop. Hustá síť spojů vám ale umožní dostat se z venkova do většího města za práci, do školy nebo k lékaři. Na dvou takových lokálních trasách mezi stanicemi Mladá

Boleslav – Bakov nad Jizerou a Bezděz – Bělá pod Bezdězem nedávno jednasedmdesátiletý důchodce Jaromír Balda fingoval teroristické útoky. Pokácel stromy na koleje, čímž málem způsobil vykolejení vlaku. Na místě potom rozházel letáky s textem psaným záměrně špatnou češtinou, které měly vyvolat dojem, že za vším stojí arabští imigranti. U Bakova to byly papíry s větou: „Allah Akbar, cesky neverici pes, mi tady a s nami djihad.“ Ve druhém případě byl text letáků výrazně delší. Směsí češtiny a lámané angličtiny se v nich hovořilo o tom, že první srážka se „strom tree“ byla testem, že se jí zúčastnili dva bojovníci s „top gun“, že si všechno natáčeli, že „abu imam“ je pochválil za dobrou práci a že teď přijde na řadu ovládnutí celého světa. Ve vlaku do Bakova cestovalo pouhých devět lidí, v tom do Bělé pod Bezdězem dokonce jen šest. Typické nerentabilní spoje mezi vesnicemi a malými městy. Nikomu z cestujících se nic nestalo. Důchodce atentátník byl odsouzen ke čtyřem letům odnětí svobody. V závěrečné řeči svůj čin soudu vysvětloval těmito slovy: „Vážená soudní stolice, nejsem terorista, nejsem vrah. Měl jsem jenom strašnej, živočišnej strach o milované české plémě, české lidičky a české písničky.“

Otevřené hranice, svobodný pohyb kapitálu i pracovní síly. Ekonomika neustálého hospodářského růstu, neomezeného bohatnutí a neustálého zvyšování prodejů za současného snižování výrobních nákladů. Vytváření stále nových potřeb konzumentů, kobercové nálety reklam, slev, výprodejů. Všechno zabalené do liberálních hesel o svobodě, demokracii a toleranci. A miliardy těch, kterým se v tomhle střemhlavém závodě vede hůř. Kterí by se chtěli mít lépe, protože i jim se prodává mýtus o světě, ve kterém máte všechno ve svých rukou. Přijedou sem a budou pracovat levněji a víc. A české písničky si při práci zpívat nebudou. Zhruba před rokem jsem pracoval ve firmě, která se zabývala testováním elektronických přístrojů pro největší potentáty v oboru. Mezinárodní pracovní prostředí. Na úvod dostával každý brožurku s anglicky sepsanou ekologickou politikou firmy. První písmena vedlejších hesel „Environmentaly-friendly“, „Audit“, „Recycling“, „Total Legal Compliance“ a „Holistic“ tvořila dohromady hlavní slogan – EARTH. Země, planeta lidí. Našimi zákazníky byli výrobci tun plastového odpadu. Na školení jsme poslouchali přednášky o etickém kodexu, respektu k jinakosti, toleranci, empatii a jedné velké rodině, kterou tvoří zaměstnanci firmy.

Při práci a přestávkách si člověk běžně případů diskriminace v mezilidských kontaktech nevyšiml. Zato na podnikových záchodech ho okamžitě uhodily do očí obrázky plné zlomyslných narážek. Nejčastěji mířily na Filipínce a Rumuny. Tyhle dvě národnosti se držely trochu stranou a ani se nepokoušely dorozumívat v češtině. Ta jedněm i druhým dělala značné potíže. Nejčastěji se s nimi mluvilو anglicky; i neznámý umělec proto své kresbičky opatřil anglickým komentářem. Jedna z nich představovala skupinku lidí stojících na primitivní plošině s koly tažené zvláštním živočichem, jakýmsi křížencem koně a prasete. Komentář nad obrázkem: „Bucures-ti – Faggotlandia“. Podivuhodné tažné zvíře zase bylo opatřeno nápisem: „Bucuresti public transport“.

Civilizovaný člověk

Stávalo se také, že jedni migranti diskriminovali druhé. Možná se tak snažili získat na hodnotě v očích místních, ukázat jim: podívejte, jsem stejný jako vy, to oni jsou horší, jiní. Nazar, Ukrajinec z ukližecí čety, si takhle stěžoval dvěma Čechům na Filipíncy: „Posraný žlutáci! Místo do mušlí chčijou na podlahu,

Konec snu o otevřeném světě



Ilustrace Alexey Klyuykov

debilové! Nedovedou se těma malejma pin-díkama trefit do velké díry! A člověk aby to potom od těch smradlavejch chcanek uklízel! Musel jsem tam nalejt mnohem víc vody a sapónu než normálně, tak se, chlapi, nedivte, že to dlouho schne.“ U východu z toalet, kde se tento hovor odehrál, stál malý stolek s počítačem. Zaměstnanci do něj mohli zapisovat své návrhy, co by se dalo vylepšit. Mělo to dělat dojem, že se podílejí na utváření výrobního procesu firmy, že i obyčejný dělník může ovlivnit své pracovní podmínky. Jeden anonymní záznam se týkal Filipínce, který podle pisatele smrdí tak příšerně, že by se jeho pracovní místo mělo posunout – o kilometr. Stěžovatel dále dodal, že je civilizovaný člověk a nepřeje si pracovat se zvířaty. Návrhy zlepšováků potom vyhodnocovalo vedení firmy. Tenhle měl status „waiting for approval“, takže ještě nebylo jasné, zda se schválení shora dočká nebo ne.

Po práci nicméně místo primitivní plošiny tažené koňoprasetem pro Rumuny i ostatní zaměstnance firmy přijížděl barevný výletní autobus. Jeho boky zdobily malůvky exotické fauny i flóry a nápis: „60 druhů zvířat z celého světa“. Spěšně jsem přepočítal národnosti dělníků tlačících se do dveří: Češi, Slováci, Filipínci, Rumuni, Bulhaři, Ukrajinci, Bělorusové, Moldavané, Poláci... S bídou devět, do šedesáti daleko, a tak jsem se zaradoval, že i my máme daleko do zvířat. Autokar opustil

továrnu a najel na dálnici. Po cestě jsme minuli billboard. (Tehdy se v Česku zrovna blížily parlamentní volby.) Na billboardu se usmíval muž středního věku na pozadí české vlajky. V její horní bílé části se psalo: „Ne islámu, ne teroristům.“ Chlapík z volebního plakátu je Tomio Okamura – v Tokiu narozený politik česko-japonského původu. Další volební hesla jeho strany Svoboda a přímá demokracie zněla: „Zastavíme nelegální imigraci a diktát EU“ anebo „EU – odejdeme po anglicku“. Na fotografii měl Okamura přimhouřené oči. Možná mu to poradil jeho mediální poradce – když pózuje s mírně přivřenýma očima, není tolik vidět, že je má šikmější, než je v kraji zvykem. No jak by to vypadalo, kdyby exotický kandidát, sám v jistém smyslu imigrant, šířil protiimigrační hesla? Bylo tedy nutné tuto exotičnost lehce zamaskovat.

Nekonečný závit

Byli jsme na cestě z továrny, v níž vládnu japonská pravidla štihlého řízení. Asi proto jsme si koncem měsíce museli vždycky utahovat opasky. V kuárně před výrobní halou probíhal směnný obchod: já ti dám čtyři koruny na kafe z automatu, ty mi pichneš špetkou tabáku. Výplata je až za deset dní. Nejhuř na tom byli Filipínci. Prvních několik měsíců pracovali v podstatě zadarmo – z výplaty spláceli agentuře předražené letenky, ubytování a víza. Brali všechny

přesčasy, přivydělávali si, jak se jen dalo. „Líbí se ti naše holky?“ zeptal se mě Rodelio, když jsme spolu zametali podlahu kolem stroje. Když jsem přikývl, řekl, že všechny jsou vdané, akorát jedna má zatím jen přítele. Kdyby se mi prý nějaká obzvlášť líbila, mám mu ji ukázat, může mi domluvit rande. „Kuřba za pět set, hodina sexu za sedm stovek,“ dodal a obnažil tím nuance své, na první pohled romantické nabídky.

Uklízeli jsme už uklizené, a to v době, kdy měl stroj poruchu a opravoval se, protože firemní filosofie nepřipouštěla ani okamžik nicnedělání. Hala byla polepená propagandistickými výkřiky z říše lean managementu. Závod v boji se zahálkou byly zrovna v nejlepším. Na jedné tabuli zářila jména zaměstnanců, kteří svým kolegům a kolegyním obzvlášť úspěšně zpříjemňují pracovní dobu. *Muda Busters* neboli krotitelé *mudy*. Tenhle japonský termín znamená plýtvání. Nejčastěji se interpretuje jako zbytečná ztráta času. Byla to tedy jména lidí, kteří nám utahovali šrouby. Přesně těmhle lidem je lepší se širokým obloukem vyhnout, když se člověk snaží tajně vyklouznout do kuárny, protože díky pilné práci vyšetřil tři minuty na cigáro. A šroub už byl utážen natolik, že je nutné některé činnosti přeskakovat, aby se práce vůbec dala stihnout. „Tenhle test nedělej, leda že se dívá mistrová,“ poučil mě dvacátník Stefan z Maďarska.

O mizerné kvalitě zboží, které si kupujete, nerozhoduje jen spirála neustálého prodeje. Nejde jen o to, že máte předčasně opotřebovaný výrobek vyhodit, abyste si ho mohli vzápětí koupit znovu. Jde také o mechanismus donekonečna utahovaného šroubu. „Vylepšování nikdy nekončí,“ praví závěrečné přikázání desatera *kaizen*. V kontextu tažení za minimálními náklady to znamená, že závit šroubu je nekonečný. V japonsky řízené polské továrně, kde jsem pracoval déle než deset let, byla výrobní norma vyšroubovaná natolik, že zaměstnanci opracovávali jeden kryt převodovky vícekrát za sebou, aby jim ho počítadlo stroje započítalo jako několik kusů. Poctivě se norma splnit prostě nedala. Ve výsledku byla ložisková lůžka vyrobená tak, že z nich součástky někdy dokonce samy vypadávaly. Nemalý počet takových převodovek pak skončil v autech značky, která je proslulá svou spolehlivostí.

Takhle končí sen o otevření hranic. Sen o šlechtném soupeření v rámci globální ekonomiky a o multikulturním světě. Politik předstírá, že není Japonec a imigrant, aby mohl rozsávat xenofobii, zatímco dělníci nejrůznějších národností naopak předstírají, že Japonci jsou, a ve jménu neustálého pokroku vyrábějí šrot.

Autor je publicista.

Z polštiny přeložila Anna Plasová.



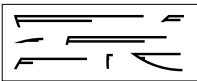
Centre for Contemporary Art
On display until September 15th 2019:

Anna Solal
La Salle De Bain
Curator: Michal Novotný

Aliza Shvarts
Purported
Curator: Laurel Ptak

Piotr Łakomy
3 Inch Giant In Your Bathroom
Curator: Michal Novotný

Wed – Sun: 11am – 6pm



Karlin Studios
On display until September 8th 2019:

Katarina Hruskova
The Cumulus Root
Text: Lukáš Likavčan

Miranda Keyes & Marie Lüder
Cry Uncial
Curator: Lukáš Hofmann

Prvního pluku 2, Prague (8)
Tue–Fri: 3–6pm
So–Ne: 2–7pm

Holečkova 49, Prague (5) futuraprague.com

Paměť – návod ke čtení

Knihovna šifer v Prostorech vzpomínání Aleidy Assmannové

Kniha literární teoretičky Aleidy Assmannové *Prostory vzpomínání* ukazuje, že paměť se vyskytuje v různých podobách a plní různé funkce. Změnu přístupu k paměti autorka přitom nedatuje do průmyslové éry, nýbrž už do raného novověku. Její práce je katalogem studií a diskursů, které společně vytvářejí jakousi výběrovou knihovnu kulturní paměti lidstva.

JAN KOLÁŘ

V roce 1984 uvedl francouzský historik Pierre Nora svůj projekt „míst paměti“ prohlášením, že „o paměti se tolik mluví jen proto, že už žádná není“. Modernizací spuštěný rozpad tradičních komunit, v nichž se paměť a znalosti předávaly z generace na generaci, podle Nory doprovází i ztráta přirozeného „prostředí živé paměti“ a stále silněji pocítovaná potřeba odumírající pozůstatky minulosti chránit, fixovat nebo přímo inscenovat v podobě fyzických či symbolických památníků. Kniha *Prostory vzpomínání* Aleidy Assmannové, která poprvé vyšla v roce 1999, se vůči Norově proklamaci vymezuje nejen svým názvem (prostory, jež je třeba potenciálním vzpomínkám uvolnit, oproti místům, v nichž je nutné paměť koncentrovat), ale i obsahem. Assmannová se na téměř pěti stech stranách své práce snaží dokázat, že o paměti mluvíme tolik hlavně proto, že je všudypřítomná a neustále formuje a zaplavuje naše životy. Pokud se zdá, že v některých dobách se tematizuje častěji než jindy, jde o iluzi způsobenou tím, že paměť není jen jedna, ale vyskytuje se v různých podobách, v nichž plní nejružnější – mnohdy protichůdné – funkce. Paměť nemizí, ale v průběhu času naplňuje odlišné touhy a nabízí odlišná hájemství. Její podoba se mění s tím, s jakými médii se spojuje: tak jako se liší písmena na pergamenu od jizev v duši nebo záznam dat na digitální nosič od značky vytetované do živé kůže, vynucuje si různě „zapsaná“ minulost i různé formy čtení. Některé z nich mohou vyvolat v život barvitě obrazu uplynulého času, jiné z nich mají tendenci vzpomínky zcizovat, vysušovat nebo vyhladit.

Dva pojmy paměti

Pro Assmannovou je klíčový zejména rozdíl mezi pamětí jakožto osvojitelnou procedurou, jež slouží k uchovávání a pozdějšímu reprodukování uložených informací, a vrozeným, často nekontrolovaně probíhajícím procesem vzpomínání a zapomínání na minulost. Zatímco paměť ve smyslu mnemotechniky má charakter ukládání dat v převážně prostorově definovaných úložištích (jež mohou mít jak organickou, tak zcela mechanickou povahu), specifikum i moc vzpomínání spočívá v reflexi plynoucího času: ve vědomí postupného rozhlodávání stop, které po sobě minulost zanechala; ve stálém narážení na nezacelitelnou trhlinu mezi dneškem a včerejškem; v připomínání si toho, kým jsme byli a kým už nejsme. Je pochopitelné, že s rostoucí dostupností paměťových médií (psaných a snadno reprodukovatelných textů, zvuků i obrazů) klesá potřeba pěstovat „umění paměti“; namísto memorování, jež je klíčové pro orální předávání informací, se tak postupně klade stále větší důraz na paměť coby zdroj vlastní identity a s tím související mechanismy filtrování, vybavování i zamlčování událostí, v jejichž světle si chceme rozumět. Stopy paradigmatického zlomu v přístupu k paměti, který Nora přičítá důsledkům průmyslové revoluce, Assmannová přesvědčivě dokládá už v raném novověku – v textech Michela de Montaigne,

v Shakespearových hrách nebo úvahách Thomase Hobbesa a Johna Locka.

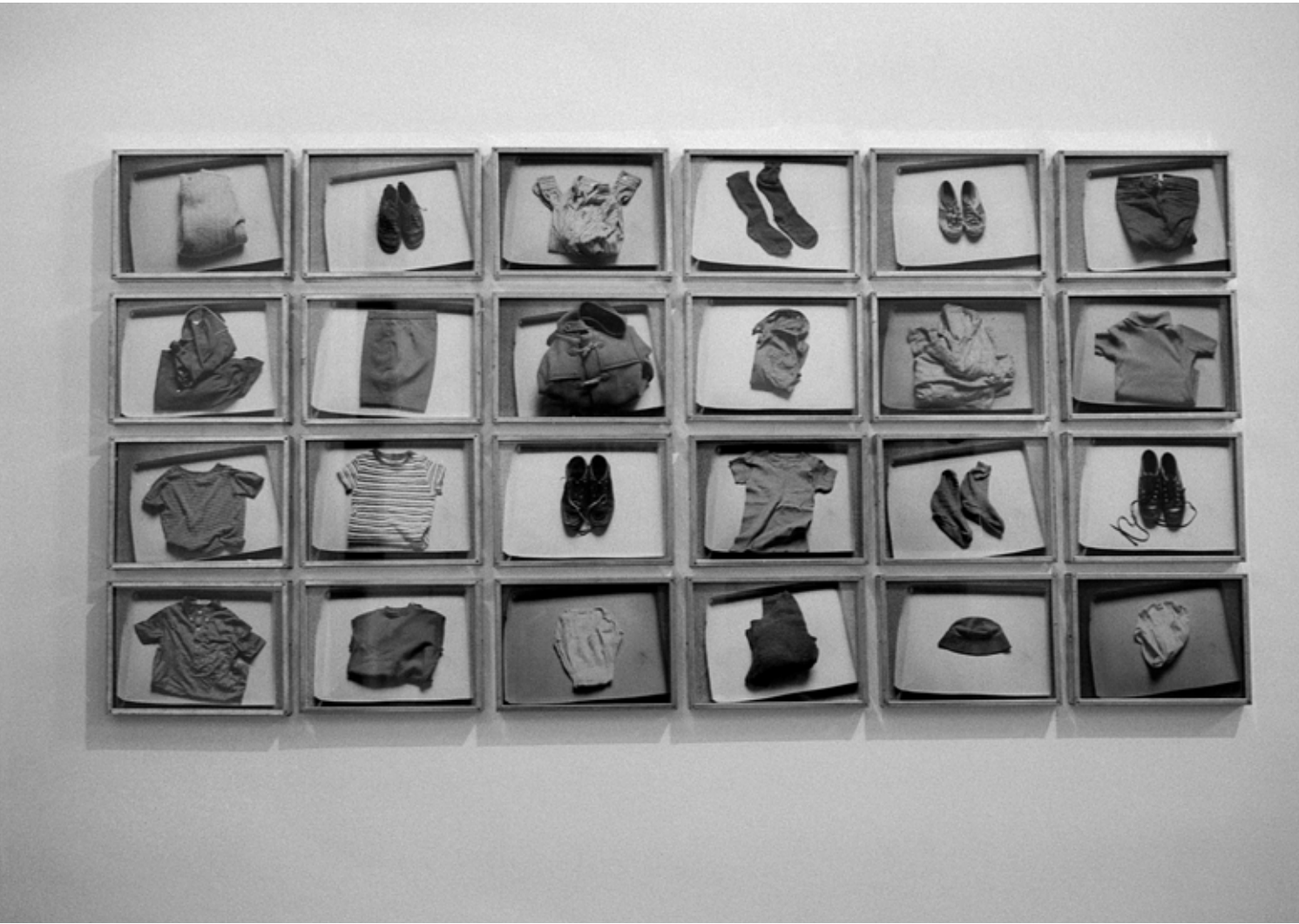
Přechod od mnemotechniky k paměti, jež zviditelňuje proměny času, a stává se tak zdrojem vlastního sebepojetí i pochopení druhých, tvoří leitmotiv v zásadě všech kapitol *Prostorů vzpomínání* – Assmannová jej tematizuje, nejen když srovnává texty novověkých a moderních spisovatelů s díly antických a středověkých autorů, ale pracuje s ním i při analýzách vývoje metafor, které v předchozích staletích pohled na paměť formovaly, nebo třeba v rozborech proměňujících se podob paměťových úložišť. V jejich případě koncept neprodyšně uzavřených schrán, jež mají uchovávat texty a artefakty zakládající legitimitu přítomných vlád, nahradily do nekonečna bující archivy, které do sebe pojímají trofeje i marginálie, poklady i odpad (přičemž z pohledu dnešních archivářů není jasné, jaký status jednotlivé zaprášené před-

propletených studií či do sebe vnořených schránek: téma jen letmo zmíněné v některé z kapitol se mnohdy stává terčem zájmu následujících pasáží, které obvykle otevírají dveře k dalším perspektívám, v jejichž světle je možné (a někdy i nutné) dříve zjištěné závěry přehodnotit a znovu přepsat. *Prostory vzpomínání* lze proto číst – a hlavně využívat – jako katalog nejružnějších podob vzpomínání a kontextů, do nichž paměť vstupuje.

Šíře záběru, který Assmannová pokrývá, je ohromující: v její knize lze narazit na vzpomínkové rituály na zesnulé, rozборы konstrukce národní paměti v alžbětinské Anglii, apoteózu (a souběžné zavržení) biografické paměti v romantické poezii, polemiku o smysluplnosti orální historie a relevanci očitých svědectví, Freudovu psychoanalýzu, neurobiologii nebo debatu o paradoxech traumatických vzpomínek na holocaust. Nikdy navíc nejde o pouhé ilustrace nějaké abstraktní teze: Assmannová

textů, z nichž Assmannová vychází, proměňuje i samotné *Prostory vzpomínání* v paměťový aparát. Jejich stránky připomínají police s desítkami rozevřených knih, jimiž lze znovu a znovu listovat. Platí to doslova: během četby se člověka mnohokrát zmocní touha okamžitě sáhnout po dílech, která Assmannová tak nevšedně interpretuje bez ohledu na to, jde-li o Williama Shakespeara, Jamese Joyce, E. M. Forstera, Kurta Vonneguta, Heinera Müllera, Thomase Pynchona nebo Leslie Silkovou.

Každá knihovna tematizuje i to, o čem mlčí. Při jejím procházení lze navíc v mezích mezi jejími svazky zaslechnout i příběhy, o nichž ti, kdo ji sestavovali, sami dost možná nevědí. I *Prostory vzpomínání* skrývá jen zčásti vyslovenou vrstvu latentní paměti. V historických kapitolách ji představují nenápadné odkazy k zamlčovaným osudům žen, jimž je tradičně upírán nárok na slávu, druhý život v podobě tradované pověsti nebo – tak



Christian Boltanski: Oblečení Françoise C., 1972

měty v budoucnu získají a jak dlouho si je udrží). A klíčovou roli hraje nahrazování mnemotechniky vzájemně provázanými procesy vzpomínání a zapomínání i v kapitolách, jež Assmannová věnuje médiím, pomocí nichž se snažíme stopy minulosti uchovávat: v nich opakovaně upozorňuje na postupující ztrátu důvěry v transcendentní moc slov (jež díky pečlivému přepisování mohou přetrvávat déle než kamenné kolosy a opevněná města) a sílicí melancholii dnešních pamětníků, již jsou stále více přesvědčeni o tom, že veškeré smysluplné znaky – ať už mají podobu písmen, obrazů, míst nebo poznamenaných těl – se jednoho dne nevyhnutelně promění v těžko čitelné šifry, k nimž nám bude scházet klíč.

Vzpomínat, rozpárat a spojit

Sama Assmannová tvrdí, že její kniha nemá nabízet žádnou teorii paměti, protože žádná teorie by nedokázala „postihnout rozpornost výsledných zjištění“. Studie, jejíž mnohaletou tvorbu autorka přirovnává ke tkaní a opětovnému pární Penelopina rubáše, tak místo toho připomíná spíš soubor vzájemně

každé ze zmíněných témat zpracovává tak, jako by mu věnovala samostatnou studii, podloženou detailní četbou pramenů, jejichž logikou i dikcí se nechává vést až k závěrům, ke kterým by žádná apriorní argumentace nedokázala dospět. Právě proto jsou *Prostory vzpomínání* nejen objevné, ale i mimořádně inspirativní v tom, jak přemýšlet o otázkách, které si Assmannová sama neklade – buď proto, že v době, kdy svou knihu psala, nebyly aktuální (třeba role internetu coby paměťového hypertextu), nebo proto, že ji coby anglistku a literární teoretičku zajímají jen okrajově. *Prostory vzpomínání* celkem pochopitelně ignorují roli paměti v politice střední Evropy; na rozdíl od literatury však opomíjejí obrazové memorabilie – Assmannová se sice podrobně věnuje výtvarným evokacím paměti v dílech Anselma Kiefera, Ilji Kabakova, Naomi Salmonové nebo Sigrid Sigurdssonové, ale ve své knize se nezabývá ani fotografií, ani filmem.

Kniha jako knihovna

Charakter katalogu, opakované návraty už zpracovaných motivů i rozsáhlé citace cizích

jako u Shakespeara – přisuzována role démonů bez vlastní identity, odsouzených připomínat svou fyzickou existenci žijícím a zdravě zapomnětlivým mužům rány z minulosti. V teoreticky laděných pasážích k ní zase poukazuje autorčina neustálá tendence vracet se k nástrojům vytěšňování, skartace a vyhlazování vzpomínek či paradoxní pokusy vypovědět a reflektovat to, co se vypovědět nedá.

Kniha Aleidy Assmannové v sobě zkrátka koncentruje stejnou moc jako všechny dobře sestavené knihovny a archivy. Stejně jako ony v prvním plánu upozorňuje na věci, které do dnešních dnů přetrvávaly a které se ztratily; poskytuje nám tak mapu výrazů, pomocí nichž sobě a svému času dáváme tvar a smysl. Právě tím nám však otevírá i možnost, abychom se to, o čem dnes nemáme jak mluvit, pokusili vykopat z prachu.

Autor je publicista.

Aleida Assmannová: *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti*. Přeložili Jakub Flanderka, Světlana Ondroušková a Jiří Soukup. Karolinum, Praha 2018, 484 stran.

Jak se zbavit zaměstnanců

Soud s manažery společnosti France Télécom

Mohou zhoršené a šikanózní podmínky na pracovištích vést až k sebevraždám? Právě tyto otázky řeší francouzská justice v procesu s bývalým vedením obří společnosti France Télécom. Obvinění manažeři se měli dopouštět psychického násilí a šikany na zaměstnancích, z nichž šedesát si následně vzalo život.

JAKUB HORNÁČEK

V pátek 12. července skončila první etapa procesu s někdejšími špičkami gigantu France Télécom (dnes Orange). Bývalý předseda představenstva Didier Lombard a dalších šest vrcholných manažerů, včetně generálního ředitele a ředitele odboru lidských zdrojů, jsou obžalováni z obtěžování a mobbingu v souvislosti se sérií sebevražd, k nimž došlo

za výhodných podmínek z let 2002–2005, kdy také odešlo dvacet tisíc osob), management podle obžaloby masově použil šikanu s cílem vystrnadit z firmy dostatečný počet zaměstnanců. Mezi popsány praktikami nechybí náhlé pracovní přesuny, neodůvodněná přezazení, nadměrný tlak na výkon, zasílání nabídek jiného zaměstnání či náhlé změny pracovní doby. Dle obhajoby se ze strany firmy jednalo jen o nutné přizpůsobení novým podmínkám na trhu.

Lidé a finance

I přes mimořádně dlouhé přelíčení – bylo zahájeno začátkem května a trvalo více než čtyřicet dní – byla soudní síň v novém pařížském justičním paláci u Porte de Clichy prakticky vždy plná. Část vymezenou veřejnosti zaplnili rodinní příslušníci čtyřiceti poškozených z řad bývalých zaměstnanců, odboráři a také novináři. V přední části soudní síně pak byla „černá armáda“, 21 advokátů zastupujících sedm obžalovaných, obžaloba a právní zástupci poškozených. Ačkoli první

a k poškození tisíců tehdejších zaměstnanců, je obrovským vítězstvím v boji proti banalizaci manažerského násilí a proti tomu nesnesitelnému výrazivu, jímž vyniká jazyk takzvaného řízení lidských zdrojů,“ řekl vedoucí odborářské revue HesaMag Laurent Vogel. Proces se stal performativní ukázkou třídních vztahů a dvou neslučitelných světů. Jestliže obžaloba a právní zástupci poškozených poukazovali na nepřijatelné praktiky mobbingu, obhájci jen krčili rameny. Extra dávka výkonu, stresu a obav ze zajištění životní úrovně přece k firemním restrukturalizacím zkrátka patří. Tétoho názoru je i podstatná část ekonomických elit a deník Les Echos, podle něhož je proces Damoklovým mečem nad transformací velkých státních firem (například železnic a pošt) a restrukturalizacemi soukromých společností.

Že by špatně nastavené pracovní podmínky mohly někoho dohnat k sebevraždě, si obžalovaní odmítají připustit. Bývalý předseda představenstva Lombard, který je kvůli množství netaktních výroků neformálním padouchem číslo jedna, před soudem tvrdil, že vlnu sebevražd způsobila média. Ale na rozdíl od minulosti, kdy mluvil o módní vlně sebevražd či mediální psychóze, nyní svá tvrzení zabalil do úvah o Wertherově efektu. Podle Lombarda média svým zaměřením na sebevraždy zcela překryla vše dobré, co management dělal pro akcionáře a zaměstnance. Advokáti pak poukázali na společenskou roli, kterou Lombard měl. „Bylo to komplikované, protože se jednalo o lidi, ale jeho povinností bylo starat se také o finance,“ řekla v závěrečné řeči advokátka Bérénice de Warrenová, jež dokonce navrhla svého klienta na titul manažera roku.

Symbolické tresty

Spíše než na Wertherův efekt či na povídky o dobrém manažerovi se však obhajoba vrcholných manažerů a společnosti France Télécom spoléhá na díru v obžalobě. Dle mínění obhájců skutková podstata trestného činu „obtěžování“ nemůže být použita v případě, že nedochází k přímé interakci mezi obtěžujícím a obtěžovaným. Pomocí tohoto paragrafu je prý sice možné potrestat šéfa, který nechává lascivní vzkazy své sekretářce, ale nikoli vedení za kriminálně nastavenou personální politiku.

Ačkoli je tedy proces s manažery France Télécom v něčem převratný, od začátku je v dalších ohledech ořezaný. Ze zhruba šedesáti zaměstnanců firmy, kteří spáchali sebevraždu v daném období, bylo do procesu zahrnuto jen devatenáct případů. Většinou se jedná o oběti, které explicitně odůvodnily své fatální rozhodnutí pracovními podmínkami. Dlouhá léta trvající šetření a vznesení obžaloby také dost vypovídají o justici, jež bývá v případech, kdy obžalovaní pocházejí z lidových vrstev, přímochař a takřka instantní. Dozorující soudce také v průběhu vznesení obžaloby odmítl, aby se manažeři zpovídali z ublížení na zdraví či neúmyslného zabití. Lombardovi a jeho společníkům tak hrozí spíše symbolické tresty: jeden rok vězení a patnáct tisíc eur pokuty. Samotný Lombard má přitom roční důchod tři sta tisíc eur. Z Rotary klubu ho také nejspíše nevyškrtnou, a navíc by mohl požívat aureoly mučedníka, proti němuž se spikla proradná justice spojená s odboráři. Odsouzení obžalovaných by tak bylo především symbolickým úspěchem bojových odborů, aktivních občanů a sympatizujících intelektuálů.

Autor je spolupracovník italského deníku Il Manifesto.

ULTIMÁTUM

Smích, který je mimo

MATOUŠ HRDINA

Neuplyne týden, aby se česká internetová agora nepustila do kolektivního lynče, při kterém někoho označí za bolševického aparátčíka, inkarnaci Miroslava Štěpána a vůbec odporného pohrobka starých časů. Naposledy to schytl prezident Svazu průmyslu a dopravy Jaroslav Hanák. Ten se na červnové konferenci ekonomických diplomatů navezl do studentů protestujících za klima s tím, že čtrnáctileté děti stávkují za něco, čemu ani nerozumějí, a měly by dostat přes držku. A k tomu dodal, že Zelení jsou velkým nebezpečím a je dobře, že se v Česku ještě neprobudili.

Není pochyb o tom, že je Hanák ignorant a stereotyp člověka, který si zasluhuje všechny výše uvedené nálepky. Problém ale je, že se celá debata předvídatelně stočila k morálnímu pohoršení nad vulgarismem o bití dětí. Tím se odklonila od jádra věci, a navíc se i uzavřela lidem, kteří mohou patřit právě do Hanákovy „bubliny“.

Je to situace, která se v Česku pravidelně opakuje. Mimózní konzervativce či populistu něco prohlásí a liberální kritici se obratem pustí do výroby memů a pohoršených tweetů o tom, jak je daný člověk sprostý, hloupý, tlustý, ošklivý, směšný, prolhaný nebo neumí pořádně česky. To jsou ovšem dost subjektivní soudy, které nemusí sdílet lidé, v jejichž každodenní životní realitě je takové chování a image celkem běžná věc. K tomu je nutné dodat, že se Hanák za svůj výrok omluvil, což v současné úrovni české veřejné debaty taky nebývá zvykem.

Mnohem produktivnější by tu byla věcná reakce na jeho klimatické zpátečnictví. Tím spíš, že environmentální tématu se do jisté míry vymykají ideologickým rámcům a dá se v nich hledat shoda napříč politickými příkopy. Podstatou věci je, že se Hanák v rámci svého oboru řadí k dinosaurům, které si brzy namažou na chleba mladší a bystřejší podnikatelé, pro něž už ekologie není sprosté slovo, ale výzva a příležitost. I oni totiž začínají chápat, že na mrtvé planetě kšeft nepokvete, environmentálně odpovědné podnikání je ve spoustě případů jednoduše výhodnější, a v mnoha případech je k zelenějšímu byznysu dřív či později dotlačí státní regulace.

Stačí se podívat do zahraničí. Elektřina z obnovitelných zdrojů je stále levnější a v zemích jako Německo, Portugalsko nebo Dánsko už tvoří značnou část celkového energetického mixu, centrální banky v desítkách zemí vyzývají firmy k boji s klimatickou změnou, největší lodní kontejnerový dopravce Maersk se zavázal k přechodu na uhlíkově neutrální provoz, a když zůstaneme u podnikání v dopravě, nedávne mimořádné omezení rychlosti na německých dálnicích kvůli asfaltu roztékajícímu se horkem je samo o sobě důkazem, že podnikatelé začínají brát životní prostředí vážně.

Nesmějme se tedy lidem, jako je Hanák, kvůli tomu, že se neumějí chovat a vyjadřovat, ale spíš proto, že jsou úplně mimo i v oboru, kterému by měli rozumět. Líp to pochopí i jejich kolegové a možná nakonec začnou poslouchat i ty stávkující děti.



Ve Francii běží soudní proces s manažery France Télécom. Foto Christine Poujoulat

mezi zaměstnanci v letech 2007–2011. Dle obžaloby management úmyslně vytvořil mezi zaměstnanci atmosféru nejistoty a uchýlval se k šikaně, aby je donutil k dobrovolnému odchodu ze společnosti. Prvoinstanční soud v Paříži vynese svůj rozsudek 20. prosince.

Propouštění dveřmi i oknem

Kauza se dostala k přelíčení více než deset let od tragických událostí. Na počátku třetího tisíciletí se francouzský stát rozhodl postupně privatizovat bývalý telefonní monopol a současně otevřít telekomunikační trh novým operátorům. Klíčový přerod společnosti byl svěřen do rukou Didiera Lombarda, který měl snížit či úplně zastavit odchod uživatelů k soukromým operátorům a současně zlepšit finanční kondici společnosti. V roce 2006 proto vedení schválilo plány Next a Act, jež počítaly s poklesem počtu zaměstnanců o 22 tisíc osob. Z této doby pochází i uniklé prohlášení samotného Lombarda ze schůzky s dalšími vysokými funkcionáři firmy: „Už nemůžeme být v roli kvočny. Musíme si říct, že nemůžeme ochránit všechny zaměstnance. V roce 2007 musí dojít tím či oním způsobem k propouštění, ať již dveřmi nebo oknem.“

Vzhledem k tomu, že firmě chyběly pozitivní podmínky odchodu (jako předčasný důchod

verdikt padne až za několik měsíců, již dnes je jasné, že jde v mnoha ohledech o přelomový proces. „Je to poprvé, co se soud týká nejvyšší firemní hierarchie jedné z největších francouzských firem: před soudem stanuli ti, kteří vypracovali a začali plnit plán, jehož cílem byla destabilizace firemního personálu,“ konstatovala advokátka Sylvie Topaloffová, zastupující odborový svaz Sud Solidaires. A byly to právě odbory uvnitř France Télécom, jež v krizovém období vytvořily „observatoř“ pracovních podmínek, čímž umožnily zmapovat a vyhodnotit situaci, sesbírat údaje a svědectví a také zdokumentovat reakci managementu na zhoršující se podmínky mezi zaměstnanci. Sud Solidaires navíc vytvořil jakousi dokumentární štafetu mezi novináři, sociology, spisovateli a experty na právo a pracovní lékařství, díky níž bylo každé stání pokryto a popsáno v reportáži alespoň jedním z prizvaných. Příběh procesu s manažery se tak díky mnoha rozdílným vypravěčům rychle šířil.

Většinu stání zabralo líčení osudů bývalých zaměstnanců France Télécom a analýzy sociologů a expertů v pracovněprávní oblasti. „Již samotný fakt, že došlo k dvouměsíčnímu přelíčení, v jehož rámci bylo možné rekonstruovat mechanismy, jež vedly k sebevraždám

Budoucnost je teď! série o klimatické změně v ČR na www.a2larm.cz



Tomáš Přidal
Čalouník
 Druhé město 2019, 160 s.

Při čtení sbírky Čalouník od básníka Tomáše Přidala vzpomínám na slavný článek Susan Sontagové. Ta v šedesátých letech minulého století přišla s provokativním esejem Proti interpretaci, v němž tvrdila, že „interpretovat znamená ochuzovat, vysávat svět“. Budete-li Přidalovu novou knihu interpretačně odkrývat, budete zároveň při tomto „zprostředkování smyslu“ hloubit příkopy redukce a restriktivní kontrolovatelnosti. Čalouník je v tomto směru ostatně velice podvratnou sbírkou: díky své poetické mnohvrstevnatosti se vzpouzí jednoduché a tím pádem i oklešťující sdělitelnosti. Je to právě Přidalovo básnické mistrovství (či šílenství?), co nás zavádí do zhulených hlubin „antismyslu“, v nichž jsou jahody popravované gilotinou, krev bublá v polévkové míse a špagetoví hippies protestují proti vraždění. Tato poezie navíc s naivitou sobě vlastní ruší zažitě binární protiklady mezi fikcí a realitou, mezi imaginací a skutečností. V Čalouníkovi vlouváme do těžko uchopitelného meziprostoru, v němž se absurdita Přidalova poetického světa pne do uhrančivého neklidu každodennosti a oklikou se vrací v ještě zastřenější mysterióznosti: „tam kde končí poušť/ začínají stěrače/ parkovací hodiny ve stoletém kaktusu/ k čemu ti bude hulení po smrti“, píše autor v jedné z básní a nám nezbyvá než číst intuitivně. Podstata věcí se zde prostě nevyjevuje tak, jak to očekáváme na základě běžných zkušeností. Vítejte v dalším pokračování seriálu Twin Peaks...

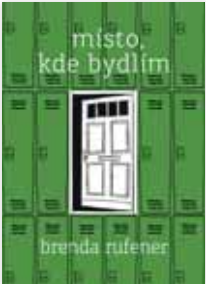
Libor Staněk



Miroslav Koupil
Tanec Techtlemechtlet
 Amaprint – Kerndl 2018, 90 s.

Mohlo by se zdát, že „dal a má dát“ platí v každé době od kolébky k hrobě. Není tomu tak zcela, jak by nejspíš moc chtěla. Autor poezie totiž – a v tom tkví potíž – živelně řítí se svou tvorbou inspirace rolbou a rozvrací tím snahy o věčné vztahy, nastoluje vlastní, a tím žití krásní (jak by pravil básník). Ale nebyl by to učitel, samospásných pravd ručitel, kdyby si občas nesmočil, kde se kdo politicky a v hospodě namočil, v komunálním rýmování a sebeironickém šprýmování, takže nejvíc natírá krajíc jménem satira. Ale filosof Nietzsche pravil: „V každém člověku je dítě, a to si chce hrát!“, což možno za bernou minci brát a přidat se ke Koupilově hře – anebo dál plout na nucené osamělosti kře. Miroslav Koupil hravou formou, která by měla být normou, navazuje na linie konkrétní a experimentální poezie. Jeho knihu si možno vzít na plavárnu, bo prostudovat cestou přes kavárnu, a protože je výtvarník, vyměnil štětec za pilník a obálku knize sám vytvořil, než by mu ji profil zpotvořil, v podobě vlajky buddhistů, oněch trapistů, kterým duch nejvyšší normou, pročez se nepotýkají s uměleckou formou. Ale my jo. Hlavně že je humor – vyléčí i tumor! Trochu schází ke Koupilovým básním hudba, což je zvyklá sudba nepříliš blahá, ovšem haha!, smíchu se očistnému neubráníte a chmury žalné rozptýleny, víte?

Vít Kremlička



Brenda Rufener
Místo, kde bydlím
 Přeložila Olga Pek
 Slovart 2019, 279 s.

Román žánru young adult, jímž autorka loni debutovala, slibuje úderné vyprávění o životě bez domova z nevšední perspektivy – předkládá příběh náctileté dívky Linden Roseové, jež před svými kamarády, spolužáky a učiteli předstírá život, který nežije. Své bezdomovectví „skrývá všem na očích“: spí v prostorách střední školy, věci si schovává ve školních skříních a kapesně si zabezpečuje práci v nedalekém domově důchodců. Místo strhujícího nastolení sociálně relevantního tématu však dostáváme místy chaotický, únavnými dialogy prodlužovaný a diskursivně ambivalentní text. Dějová linie bezdomovectví je vykojena otevřením dalších zápletek tematizujících sociální problémy (především násilnictví v teenagerských vztazích), rozhovory v hávu rádobý sociografické reprodukce skutečných konverzačních situací působí spíše jako střípky falešného realismu a také hledání možnosti žít v souladu s vlastní identitou zůstává dvojsmyslné. Linden se snaží uniknout všudypřítomnému dohledu státních institucí, aby se bez stigma bezdomovkyně mohla stát tím, kým doopravdy je. Hraje však někoho jiného, aby se nemusela potýkat s vlastní traumatizovanou minulostí. Přestože traumata většinou znemožňují vyprávění osobního příběhu, kniha končí velkolepou sociální performancí – Lindeniným veřejným coming outem. Výústěním románu je naděje na spravedlivější společnost, jejíž věrohodnost je však podkopána tím, že progresivní hodnoty jsou v knize didakticky zploštěny v ideologickou nauku.

Eleonóra Hamar



Sheila Fitzpatricková
Ve Stalinově týmu
 Přeložila Daniela Orlando
 Argo 2018, 384 s.

Australská historička Sheila Fitzpatricková, odbornice na sociální dějiny Sovětského svazu a jedna z vůdčích postav druhé generace revizionismu, se po sedmdesátce překvapivě vrhla na dějiny politické. Její kniha Ve Stalinově týmu se věnuje skupině nejbližších Stalinových spolupracovníků, která se ustavila během bojů o moc ve dvacátých letech, prošla čistkami let třicátých a nakonec byla zocelena válkou natolik, že po Stalinově smrti dokázala udržet moc i stabilitu režimu. Kniha však není jen přehledem zvrátů v nejvyšších patrech sovětské politiky, ale také důkladnou sondou do prostředí mužů, kteří – jak autorka nepřestává zdůrazňovat – skutečně tvořili tým. Vedle samotného Stalina a Molotova, Mikojana, Kaganoviče a dalších vstupují na scénu také jejich manželky, milenky a děti. Fitzpatrickovou zajímá nejen, kdo a jak často navštěvoval Stalina v jeho kanceláři (ukazatel politického významu), ale i kdo koho navštěvoval v moskevských bytech, či manželky se přátelily (či naopak nenasáhly) a jak probíhala zábava na dačách během zřidkavých okamžiků volna. Ukazuje díky tomu komplexněji, než by to dokázaly „pouhé“ politické dějiny, jak se utvářela sovětská politika, a potvrzuje, že to nikdy nebyl vyhradně Stalin, kdo ji tvořil. Jedním z nanejvýš pozoruhodných poznatků knihy je, že po Stalinově smrti panovala v týmu shoda na nutnosti změnit kurs. A že vlastně všichni generalissimovi nejbližší spolupracovníci chtěli být hned po jeho skonu reformátory.

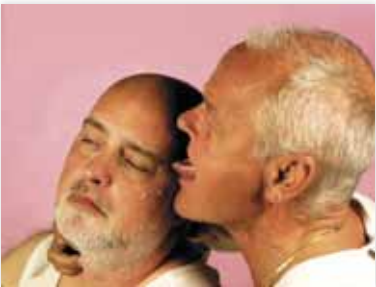
Matěj Metelec



Kořist
(Crawl)
 Režie Alexandre Aja, USA 2019, 87 min.
 Premiéra v ČR 11. 7. 2019

Anglické slovo crawl může kromě jiného znamenat i plavecký styl, který se u nás označuje jeho počesttělým ekvivalentem kraul. Právě tímto stylem plave hlavní hrdinka nového hororu Alexandra Aji, který si toto slovo vzal jako svůj název (v češtině byl film uvedený pod nenápaditým titulem Kořist). Úvodní scéna, v níž vidíme mladou sportovní plavkyni Haley předvádět svou fyzickou kondici, upomíná na vrcholné Ajovy filmy Noc s nabroušenou břitvou a Hory mají oči. I tam Aja dokázal ještě dávno před samotným zjevením monster tu a tam zprostředkovat divákům pohled na postavy optikou predátora, který je posuzuje jen podle toho, jakou silou budou vzdorovat svému ulovení. Právě podobné detaily z filmu, který by jinak byl jen dalším tuctovým hororem o vraždících aligátorech, činí dílo, jež bývá i seriózními kritiky právem označováno za jeden z nejlepších mainstreamových snímků letní sezóny. Aja tentokrát není tak brakový jako ve svém starším rybím krváku Piraña 3D, ale vypráví přímočarý, stejnou měrou těsnivý i zábavný klaustrofobní monster film ve stylu starších australských hororů typu Krvavé laguny. Stejně jako australští tvůrci i on dokáže velmi promyšleně využívat prostory, v nichž se děj odehrává, a skvěle pracovat s načasováním a gradací. Film, za nímž produkčně stojí další žánrová legenda Sam Raimi, by se dal popsat jako béčko natočené s áčkovým nasazením, ale právě díky tomu tak vyniká i mezi letními blockbustery.

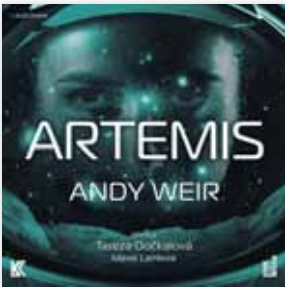
Antonín Tesař



Kosmiskastrering / Cosmic Castration / Věsmírná kastrace
 Galerie NTK, Praha, 24. 7. – 18. 8. 2019

Výstava Věsmírná kastrace v galerii Národní technické knihovny se ve svém průvodním materiálu snaží diváka přesvědčit, že jejím zhlédnutím získá „základní přehled o současné umělecké scéně ve Švédsku“. Takový ambiciózní plán ale v relativně skromných prostorách Galerie NTK není možné zrealizovat ani při té nejlepší snaze. Ve skutečnosti se jedná o výstavu prezentující specifický výsek švédského umění – poměrně tajemné a volné uskupení umělců a umělekýň nejrůznějších generací, kteří sdílejí výchozí body blíže nedefinovaného manifestu. Jeho součástí je mimo jiné anonymita v čase a prostoru, takže se u jednotlivých děl nedozvíme jejich název, autora ani rok vzniku, čímž celá výstava dostává punc jednotného kolektivního díla, v němž individualita umělce nehraje roli. Veskrze sympatický organizační princip je nicméně zastíněn zastaralou estetikou, která se využíváním popkulturního a infantilního kýče asi nejvíce blíží postmodernímu umění devadesátých a nultých let. Ačkoli i tento fakt bude patrně součástí tajemného manifestu v pozadí, jeho punkové působení vyznívá možná až příliš prvoplánově na to, aby mohlo skutečně subverzivně působit v kontextu současného umění. Stejně tak mediální neukotvenost výstavy nemá ani tak anarchické, jako spíš nedbalé vyznění – namísto boření gramatiky rigidních výstavních postupů jsme svědky nepříliš zajímavého chaosu věcí.

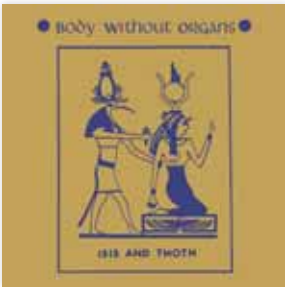
Martin Vrba



Andy Weir
Artemis
 CD, OneHotBook 2018

Po obrovském úspěchu románu Marťan, který původně vycházel na autorově blogu, následoval neméně úspěšný film. Očekávání, s čím přijde spisovatel Andy Weir dále, bylo proto značné. Děj druhého románu, nazvaného Artemis, se odehrává opět na pustém věsmírném tělese, tentokrát ovšem na Měsíci. Namísto napínavé cesty nehostinnou krajinou se hrdinové vydávají zneškodnit kombajny na horniny. Základ ale zůstává stejný. Jde o popis toho, s čím vším by se lidé museli popasovat, kdyby ve vesmíru postavili město Artemis, v němž by bylo možné žít. Zhruba první polovinu knihy si proto čtenář říká, jak asi bude vypadat další Weirova kniha. Posune se přičště ještě dál od Země, anebo nechá svého hrdinu osidlovat velký meteorit? Či snad Sluneční soustavu opustí? Jinými slovy, nevycherpal se autor jediným nápadem, který bude dál jen recyklovat? Druhá část knihy, v níž se rozvíjí špiónážní zápletkka jako vystřižená z Jamese Bonda – ostatně i on se jednou vydal na Měsíc –, však ukazuje, že autor dokáže svůj koncept rozšířit a vcelku napínavě podat poněkud fádní fabuli. Románu v podobě audioknihy pomohla svým hlasem Tereza Dočkalová, která dokáže přesvědčivě vystihnout geniální a sebejistou pašeračku, co má vše na háku. Doplnil ji Marek Lambora jako mladík ze Země, jemuž hrdinka adresuje dopisy reflektující její osobní život. České čtenáře a posluchače jistě potěší i zapojení jedné postavy pocházející z Česka – kutila střihu Přemka Podlahy.

Jiří G. Růžička



Body Without Organs
Isis And Thoth
 2LP, Dark Entries 2019

V roce 1982 vznikla v New Yorku experimentální kapela Body Without Organs, jejíž zakladatelé Richard Behrens a Carl Howard ve své tvorbě kombinovali disonantní kytary s elektronikou, ale též vlivy magie a filosofie. Podomácku nahráli čtyři alba, která mezi lety 1985 a 1987 vyšla na kazetách. Letos label Dark Entries Records přišel s reedicí jejich prvotiny Isis And Thoth. Název kapely odkazuje ke konceptu „těla bez orgánů“ surrealistického básníka Antonina Artauda a posléze filosofů Gillesse Deleuze a Félixse Guattariho, podle nichž by tělo bez orgánů mělo být anorganizmaální, neuspořádané a nasycené neredukovatelnou multiplicitou touhy. Egyptští bohové Isis a Thóth z názvu alba byli jakožto bohové magie a moudrosti klíčovými postavami hermetismu. Isis je ztotožňována s řeckou Artemidou a představuje přírodu, přírodní síly a moudrost; Thóth je asociován s Hermem Trismegistem. Nepřekvapí tedy, že mezi náměty skladeb patří alchymie či kabalistické rituály. Kabala se tu ovšem pojí s dadaismem (jak poznamenal americký literární kritik Norman Finkelstein, „poezie Tristana Tzary zní tajemně jako kabalistický rituál přepsaný do dadaistického projevu“) a dada se zase přirozeně snoubí s industrialismem. Jednotlivé skladby vždy navozují určitou scénu, pocit či náladu a vedle hudebního zážitku nám svým způsobem nabízejí také možnost prožít vlastní mystickou zkušenost. Doufejme, že v budoucnu dojde na znovuvydání i dalších desek Body Without Organs.

Ivan Loginov

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FRED A BRUNOLDA 2019

Léto s Ádvojkou

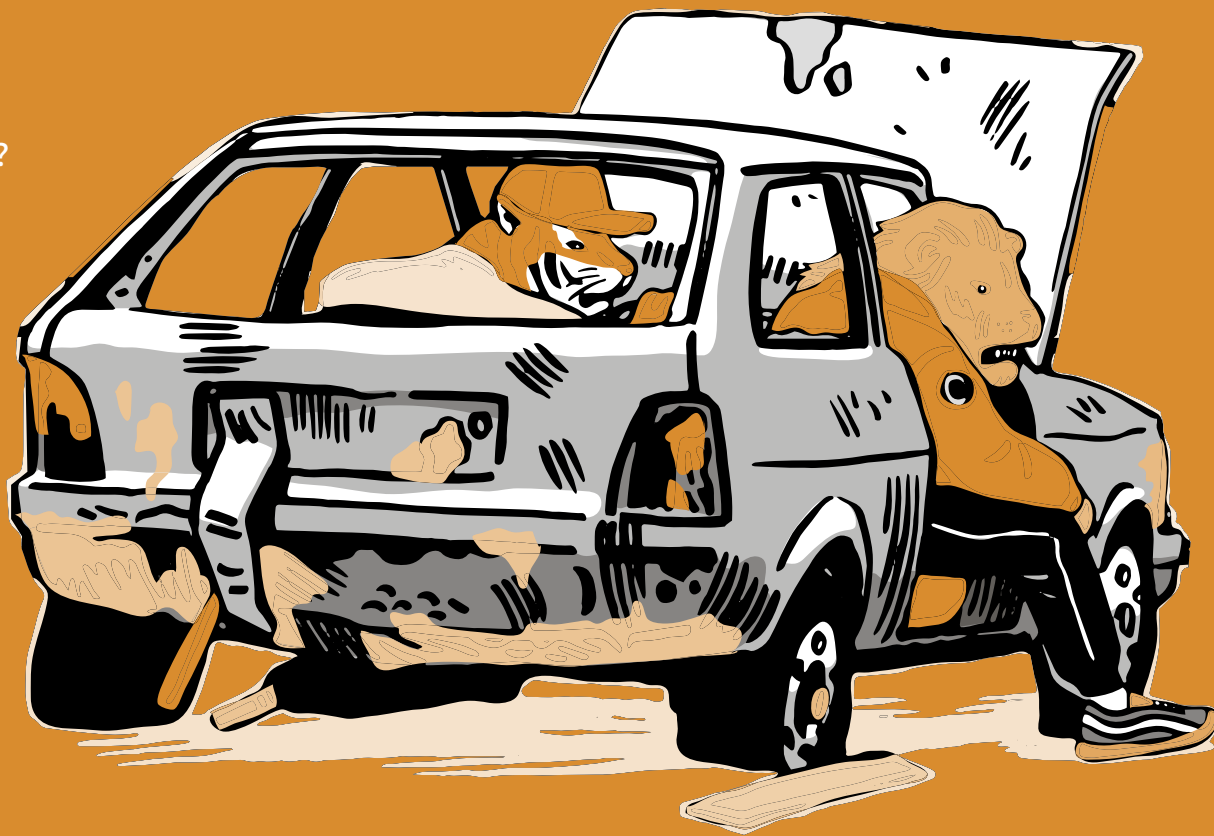
Míříte na čundr, do hor, na chalupu nebo k rybníku? Pořídte si **roční předplatné A2 za 799 Kč s knihou zdarma** a užijte si prázdniny s tím nejtěžším odpočinkovým čtením na trhu!

Další možnosti předplatného:

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

* V ceně předplatného je i elektronická podoba.

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



eskalátor

Nejpočetnější francouzská diaspora žila v posledních týdnech strhujícím tažením Alžíru za titulem afrických fotbalových šampionů. A v zemi úřadujících mistrů světa se jim za to dostalo urážek a ran obuškem. Královna francouzských nacionalistů Marine Le Penová už před semifinálovým zápasem vyzvala k zákazu případných oslav Alžířanů v ulicích, nedejbože na Champs-Élysées. Její stranický kolega z Národního sdružení Julien Odoul se připojil s tím, že jeho zemi před záplavou alžírských vlajek zachrání jen úspěch nigerijské jedenáctky. Nedočkal se, malou útěchou mu ale mohl být policejní zásah. Zatímco během výtržností žlutých vest na svátek dobytí Bastily bylo zadrženo sto sedmdesát pět lidí, při oslavách alžírského postupového zázraku skončilo ve stejný den za mřížemi na dvě stě osmdesát Alžířanů. Policie v Marseille se dokonce pojistila tím, že fotbalové příznivce vůbec nepouštěla do historického centra města. Pomyslnou korunu antialžírskému rasismu nasadil pravcový Le Parisien článkem s titulkem Made in France, v němž s eugenickou pečlivostí vysvětlil úspěch alžírské kopané jejími francouzskými kořeny. V zemi galského kohouta se zkrátka etnické menšiny oslavují jen tehdy, když kopou za ten správný tým – bývalého kolonizátora.

V. Ondráček

„Jenom důchodci volili Miloše Zemana. Nikdo normální by ho přece nevolil!“ rozčiloval se tuhle můj spolecestující ve vlaku. Absurdnosti celé scéně nedodávala jen nesmyslnost tvrzení, ale i to, že řečník sám neměl do důchodu daleko. Podobné řeči ovšem slyším čím dál častěji. Není dne, abych na Twitteru, sociální síti pro elity, nenarazila na výsměšný, nebo dokonce nenávislný tweet o starých lidech. I vcelku příčetní jedinci jsou schopni tvrdit, že za Babiše a Zemana můžou důchodci, a že až vymřou, bude líp. Lidé, kteří by zpravidla nevyslovili nic rasistického nebo sexistického, se dopouštějí s bohorovným klidem ageismu. Je to smutný obrázek toho, jak pohrdavě se chováme ke svým nejslabším. A to by mohlo mít v budoucnu nepěkné důsledky. Stačí si vzpomenout na zcela vážně miněnou diskusi, jestli proti dětem vést, či nevést exekuce. Abychom se jednou nedočkali i debaty, jestli si staří ty důchody zaslouží, když se kvůli nim a jejich volebním preferencím máme všichni tak špatně.

A. Medková

Vedení města Olomouc si je svého architektonického barokního dědictví dobře vědomo, takže se už několikrát rok snaží místním architektonickým skvostům vdechnout život letními barokními slavnostmi. V prostorách Konviktu vznikne divadlo včetně malovaných kulís, prospektů, sufit, hraje se na historické hudební nástroje, víno pochází z kroměřížského arcibiskupství, peníze zase z ministerstva kultury či Visegrádského fondu a slavnosti podporují téměř tři desítky různých institucí

a subjektů. Hraje se, zpívá, recituje, gestikuluje... Ale namísto autentického barokního gesamtkunstwerku je podávána spíš představa o něm, a divák bohužel nedostane šanci zjistit, čím. Pokud by se totiž náhodou zamýšlel na dobovými divadelními konvencemi (třeba nad tím, jestli bylo v sedmáctém století možné, aby měli herci-kněží svá roucha ze záclon a ústa nalíčená rtěnkou), bude si muset poradit sám. Pro informace o kontextu jednotlivých inscenací, byť jde o základní údaje typu, kdo je režisér představení či autor scénografie, se nenašlo místo ani v tištěném programu, ani na webu. Na rozdíl od rádo by vtipného životopisu Boha, ve kterém se lze dočíst, že po božském CEO z Řecka, Diovi, se dnes jmenují pišingry pro cukrovkáře: Dia...

E. Marková

Nejrealističtější krok za dobu existence... Terčem této pichlavé ironie se stalo sebero zpouštění Realistů po pouhých třech letech od jejich založení. Strana, připomínající spíše surrealisty, začala tím, že v postavě svého zakladatele, „ostrého“ politologa a experta na všechno Petra Robejška, reinkarovala Felixe Holzmanna. Úchvatný zisk 0,71 procenta hlasů ve sněmovních volbách 2017 znamenal český rekord v přepočtu vydaných financí na jeden hlas. Pornokvalita obskurních klipů, v nichž Robejšek seděl tu na barové stoličce, tu se válel se sklenkou červeného v křesle, pomohla v roce 2018 jeho stranickému kandidátovi na prezidenta, manželovi a tátovi Jiřímu Hynkovi, ke krásnému sedmému místu z devíti.

To vše by bylo vtipné, kdyby vám jednou nad pivem váš nejlepší kamarád z času plánování anarchistické revoluce neřekl, že to Realistům prostě hodil. Jako učitele ho totiž nejvíce trápí inkluze, kterou realistický Felix navrhoval zrušit. Zlou radost nad koncem jednoho bizarního politického projektu tak kazí oprávněné obavy – kdo s čím přijde příště? A co když bude tentokrát u voličů úspěšnější?

M. Veselá

Týdny a měsíce bez řádného ministra se na české kultuře začínají nevratně podepisovat. Chaotického bezvládní, v němž citlivější umělci nemohou vůbec tvořit, využili „maltézští rytíři“, aby vyřešili chronický nepořádek kolem Lennonovy zdi, a sice její privatizaci. Poutní místo turistů a plešatých mániček bude mít „novou tvář“: zeď projde rekonstrukcí, navrátí se jí původní pietní charakter a samozřejmě se zakáže spontánní neorganizované čmáraní, které zeď odjakživa hyzdilo. K tomu nám dopomáhej kamerový systém. Funkcionář Prahy 1 jménem Hejma (STAN), jenž se na konečném řešení podílí, dodal, že on sám by si dokonce uměl představit menší část zdi vyčleněnou za účelem psaní vzkazů. S politiky obdařenými imaginací je radost dělat kulturu. Podle serveru lidovky.cz se zeď stane „kamerami hlídanou uměleckou galerií, sprejři budou mít zákaz tvorby“. Nové, reformované Lennonovy zdi by sloužily ještě nějaký generální ředitel a vlastní rozpočet. Škoda, že je to teď na tom ministerstvu takové překerní...

R. Rops-Tůma