

A2



KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
26. 8. 2020 ROČNÍK XVI
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

18

**Amulet Roberta Bolaña
bienále Ve věci umění
revoluce v komiksových Cenách Willa Eisnera
okrajová tvorba H. P. Lovecrafta
rozhovor s filosofem Milanem Sobotkou**



18>
Ilustrace Lucie Lučanská, 2020
ISSN 1803-6635
9 771803 663006

Pubertu s TGM, regres s Dukou

ONDŘEJ SLAČÁLEK

V jedné věci mají zastánci mariánského sloupu na Staroměstském náměstí pravdu. Tři staletí z dějin škrtnout nelze. Masarykova představa, že novou československou společnost založí na „odrakouštění“, podobně jako představa o „dekomunizaci“ po roce 1989 dávaly smysl jako revoluční gesta. Měly podobnou funkci jako puberta v životě lidského jednotlivce: nejde se bez ní obejít, je klíčová pro vlastní sebeuvědomění, ale skutečná zralost přijde až tehdy, když pochopíme, jak moc a v čem všem nás předurčil odmítaný svět rodičů. To neznamená, že se nemůžeme vzepřít a jeho dědictví v mnoha věcech přehodnotit či odmítnout. Často to dokonce je namístě a jiná reakce by byla nepříjemná. Předpokladem je ale dobře ho znát.

Sedmnácté a osmnácté století bylo „klasickou dobou“, kdy se utvářel náš svět, v dlouhém devatenáctém století získala svou tvář řada institucí, které nám dodnes vládnou. Po celou tu dobu byly české země součástí habsburského soustátí. V češtině přitom nemáme ani jedinou kvalitní a aktuální knihu, která by popisovala dějiny této říše *jakožto říše*, v jejím celku, nebo aspoň po nějaké delší časové období. Máme jistě řadu textů k českým dějinám dané doby, případně v edici Nakladatelství Lidové noviny dějiny jednotlivých dalších zemí, které tvořily habsburskou říši. Můžeme ale rozumět částem bez celku, který tehdy tvořily? Můžeme psát tehdejší dějiny Prahy bez dějin Vídně či Pešti, dějiny Čech bez severní Itálie, Haliče či Bosny a Hercegoviny? Nemáme v češtině nic takového, jako jsou třeba dějiny posledních sto padesáti let Habsburské říše od Pietera Judsona – *The Habsburg Empire: A New History* (Habsburská říše. Nové dějiny, 2016) – ať už jako překlad nebo původní text.

A absence knih koresponduje s historickým vědomím. V klíčové době své existence se české dějiny odehrály v rámci, o kterém víme stále velmi málo. Máme je zpětně proškrtané, profezané podle toho, jak se posléze říše vyvinula, tedy do jednotlivých národů, které mezi sebou postavily hranice a myšlenkové zdi. Judson o těchto národech říká, že v devatenáctém století byly spíše sociálními hnutími, s tvrdými jádry odhodlaných stoupenců a s masami (nikoli nutně většinami), které byli vůdci schopni



Kresba Vít Svoboda

mobilizovat v okamžiku nějaké krize. Ve dvacátém století měla tato hnutí úspěch a my si ho zpětně promítáme i do minulosti. Nevím, do jaké míry Judsonova teze platí, nicméně to, že jsme pod vlivem vítězných nacionalismů zpětně proškrtali dějiny, působí jako nepochybné.

Namísto schopnosti doplnit národní vyprávění dalšími příběhy se veřejný prostor stává u příležitosti sporů o mariánský sloup a pomník Radeckého příležitostí pro trapné souboje mezi habsburskými nostalgiky a zastydlými mladočechy. Habsburští nostalgici odstraňují z obrazu říše všechno špinavé, vše, co nakonec vedlo k jejímu historickému bankrotu. Vycházejí z konzervativního antikomunistického přesvědčení, že dvacáté století (nejen komunismus, ale i některé modernizační emancipační zvraty, které k němu prý vedly) bylo převážně „zločinné“ a „zavrženíhodné“ a máme se vrátit ke „starému světu“ konzervativních institucí, nebo aspoň obnovit jejich památku. Zastydlí mladočeši, ať už se hlásí k Masarykovi, Jiráskovi nebo Nejedlému, si zase myslí, že máme opečovávat národoveckou verzi dějin (příčemž jim vůbec nevadí, že ji vytrhají z jejího původního kontextu, bez něhož nelze postavám jako Masaryk nebo Šmeral vůbec rozumět). Zastydlí mladočeši nám nabízejí

věčné setrvání v pubertě, věčné opakování Masarykova „odrakouštění“; habsburští nostalgici regres před pubertu, návrat do dětského světa mýtu a přehlížení jeho krutosti.

Duka má pravdu, že se musíme vrátit k sedmnáctému století. Jenže je až příliš vidět, že jeho cílem je rehabilitace tehdejšího katolictví argumenty typu „takhle to tehdy dělali všichni“ a návrat k legitimítě katolicko-habsburské verze dějin. Až orwellovské bylo jeho označení znovuvztyčeného mariánského sloupu za „sloup smíření“. Smíření tedy znamená vítězství jedné strany? To, co potřebujeme, je nové zamyšlení: Proč mohla v českých zemích existovat více než sto let náboženská pluralita a proč byla zničena? Je skutečně ahistorické uvažovat o možnosti jejího zachování, když v sousedních Uhrách, patřících pod stejné panovníky, se tato pluralita udržela i v sedmnáctém a osmnáctém století (ač i zde protestanti čelili útokům a diskriminaci)? Skutečně potřebujeme návrat ke třem stoletím, která předcházela století dvacátému. Ale návrat kritický, nikoli nostalgický.

Nezapomínejme, že dvěma největšími postavami českých dějin sedmnáctého století byli Jan Amos Komenský, rekatolizací vyhnaný ze země, a Jan Jessenius, jeden z „českých pánů“ popravený a rozčtvrcený na stejném náměstí, kde se plesalo kolem mariánského sloupu. Příští rok to bude čtyři sta let. Budou nám pouštět obecním rozhlasem ukázky z Jesseniovy rozpravy proti tyranům? Budou různé veřejné instituce vyvěšovat jeho velkou podobiznu s nápisem „Zavražděn katolíky“? Budeme připomínat oběti rekatolizace?

Ano, Marie Terezie je velká postava a zaslouží si připomínku. Ta by však neměla být jen etudou na téma „žena na trůně v osmnáctém století“, ale také upozorněním na ambivalenci jejích osvěcenských snah. Ano, potřebujeme i jiné pohledy na devatenácté století než z perspektivy tehdejšího národního hnutí. Proč by se ale naším hrdinou měl stát maršál Radecký? Proč by kousek od italského velvyslanectví měla stát masivní socha muže, který se zbraní v ruce potlačoval italskou snahu o nezávislost a sjednocení? Proč by se měla znovu vztyčovat socha někomu, kdo trestal odpůrce říše veřejným bitím?

Autor je politolog a publicista.

editorial

V těchto dnech uplyne 250 let od narození Georga Wilhelma Friedricha Hegela, filosofa, který změnil pojetí dějinnosti a někdy se také ocitá na lavici obžalovaných za totalitarismy dvacátého století. Často je pak čten zúženě, případně vůbec. My nabízíme jiného Hegela. Začneme esejem Terezy Matějčkové, který přehledně shrnuje, proč se „chcípý pes“ Hegel stále těší oblibě. Jakub Rákosník píše o konci dějin, který si v devadesátých letech vypůjčil u příležitosti rozpadu východního bloku Francis Fukuyama, a snaží se definovat „fascinující fenomén“ Hegelova myšlení, jež bývá spojováno s většinou ideologií modernity. O obnovení zájmu československých filosofů o Hegelovo dílo v šedesátých letech referuje Jiří Růžička a o spojitosti s Velkou francouzskou revolucí nebo Marxem, který „postavil Hegela z hlavy na nohy“, píše Milan Znoj. O výkladech dialektiky prostřednictvím nevkusných vtipů o krachujících manželstvích se dozvíme z textu Vojtěcha Ondráčka, jenž se zaměřil na ožívování hegelovského odkazu v díle Slavoj Žižka. A v rozhovoru emeritní profesor filosofie na FF UK Milan Sobotka vzpomíná na svoji akademickou dráhu spojenou s výukou dějin filosofie a vysvětluje, proč před Hegelem dává přednost Kantovi. Vedle tematického bloku bych rád vyzdvihl množství komiksových aktualit a u stotřicátého výročí narození H. P. Lovecrafta recenzi neznámých povídek, na nichž se tento „mistr kosmické hrůzy“ podílel jako spoluautor. Karel Kouba

z obsahu

- 6 Superhrdinové už svět nespasí. Komiksové revoluce v letošní Ceně Willa Eisnera / Lukáš Růžička
- 8 Výzvy z jiných světů. Hemživý chaos okrajové tvorby H. P. Lovecrafta / Antonín Tesař
- 14 Vymanit se ze zaběhnutých modelů. Bienále Ve věci umění jako příklad angažované instituce / Natálie Drtinová
- 18 Chcípý pes a krásný vrah. K Hegelově dialektice a vztahu obecnosti a jednotlivosti / Tereza Matějčková
- 20 Naše doba vidí vše vyhroceněji. S Milanem Sobotkou o Hegelovi a výuce filosofie / Matěj Motelec, Lukáš Rychetský
- 26 Třetí století života na konci dějin. Selhání ideologií a možnost nové politiky / Jakub Rákosník

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
9. ZÁŘÍ 2020

Andrzej Sosnowski



Takových básníků, do kterých je potřeba se začíst
Takových básníků, do kterých je potřeba se začíst a s nimiž musíte obcovat velmi dlouho
Takových básníků, do kterých je potřeba se začíst a s nimiž musíte obcovat velmi dlouho, toužíte-li poznat život
Takových básníků, do kterých je potřeba se začíst a s nimiž musíte obcovat velmi dlouho, toužíte-li poznat život slov
Takových básníků, do kterých je potřeba se začíst a s nimiž musíte obcovat velmi dlouho, toužíte-li poznat život slov a hluboko do nich pronikat –
takových autorů, u kterých můžete hledat
takových autorů, u kterých můžete hledat nejen pomíjivou myšlenku
takových autorů, u kterých můžete hledat nejen pomíjivou myšlenku, ale i hlubokou a opravdovou rozkoš
takových autorů, u kterých můžete hledat nejen pomíjivou myšlenku, ale i hlubokou a opravdovou rozkoš, není zas tolik, jak by se mohlo zdát.

Báseň vybral a přeložil Michal Špína

Hledat zbraň a nenacházet ji

Nejmexičtější z románů Roberta Bolaña

Chilský spisovatel, který strávil většinu života v exilu, proslul románem *Divocí detektivové*. Rozsahem o mnoho kratší próza *Amulet* se vrací ke střetu studentů a vlády v Mexiku v roce 1968 a sleduje několik postav slavného opusu, mezi nimi i autorovo alter ego Artura Belana.

MICHAL ŠPÍNA

Řekněme si hned na začátku, že Bolaňův útlý román – u nás bychom řekli spíš novela – s názvem *Amulet* (Amuleto, 1999; česky 2020) sotva dosáhne takové proslulosti jako jeho nejznámější díla. Rozmáchlost mnohasetstránkových románů *Divocí detektivové* (1998, česky 2009) a *2666* (2004, česky 2012; viz esej v A2 č. 6/2019) se tu vzhledem k rozsahu opakovat ani nedá, ale čtenářům mohou chybět i zavedené prvky bolaňovského univerza: o něco méně se tu vraždí, souloží a cestuje, nedefilují tu různé dějinné stvůry, po nikom se tu nepátrá a dějiště se tentokrát nerozpíná po obou stranách Atlantiku. Sám autor o knize ostatně mluvil jako o menším a intimnějším románu, o komorním díle pro jeden hlas a bez kontrapunktů. Neznámá to, že je *Amulet* slabší; zvláště pro čtenáře mimo Latinskou Ameriku nicméně nemusí být tak snadné zachytit, o co tu vlastně jde.

Na míse s básněmi

Roberto Bolaño pocházel z Chile a většinu knih napsal v Katalánsku, ale formativní léta dospívání strávil v hlavním městě Mexika, kam jeho rodina dorazila v roce 1968, kdy mu bylo patnáct let. Zrod mladého básníka – Bolaño se básníkem cítil být i později, když se uchýlil k próze – ohraničují dvě politické tragédie: násilné potlačení studentského hnutí roku 1968 v Mexiku a Pinochetův puč roku 1973 v Chile, kam se Bolaño těsně před svržením a smrtí Salvadora Allendeho vypravil, aby se připojil k pokusu jeho vlády o spravedlivější poměry v rodné zemi. Jeli-kož i v *Amuletu* vystupuje spisovatelovo alter ego Arturo Belano, chilské události tu mají důležitou, byť nikoli hlavní roli; zato mexický rok 1968 je připomínán neustále.

Podobně jako je autorova novela *Vzdálená hvězda* (1996, česky 2017; viz A2 č. 17/2017) rozpracováním jedné kapitoly fikčního slovníku *Nacistická literatura v Americe* (1996, česky 2011), text *Amuletu* představuje rozšířenou verzi jedné z kapitol *Divokých detektivů* – z desítky stran je jich najednou sto čtyřicet. Jde o frenetické, neuspořádané fikční vyprávění Auxilio Lacouture, Uruguayky usazené v Mexiku, která přečkala vojenský zásah na Mexické národní autonomní univerzitě (UNAM) v září 1968. Autonomie největší latinskoamerické univerzity byla zkrátka respektována jen do chvíle, kdy se příliš mnoho studentů a učitelů začalo dožadovat sociálních změn a omezení moci čím dál autoritářštější vládní strany PRI (ta se nakonec udržela u moci až do roku 2000). O dva týdny později, 2. října, vládní jednotky postřílely několik set protestujících ve čtvrti Tlateloco. Po dalších deseti dnech už prezident Ordaz slavnostně zahajoval olympijské hry – ty vešly ve známost černošským protestem proti rasismu a gestem Věry Čáslavské proti sovětské okupaci, zatímco na situaci v poradatelské zemi se často zapomíná. Auxiliin proud vědomí se naopak od zásahu na UNAM nedokáže odtrhnout: vstup vojáků na univerzitní půdu tvoří vracející se motiv a zároveň centrum celého textu. Jde přitom nejen o doživotní trauma, ale i o anekdotickou historku

– Auxilio Lacouture totiž vyvázla díky tomu, že v kritickém okamžiku „seděla na míse s vyhrnutou sukni“ a četla si básně. Na dámských toaletách se pak vydržela skrývat dvanáct dní.

Horor je jinde

„Legenda se rozlétla s mexickým větrem a s větrem osmašedesátého a splynula s mrtvými a přeživšími a nyní všichni vědí, že jedna žena vydržela na univerzitě, když onoho nádherného a neblahého roku pošlapali její autonomii,“ říká o své životní příhodě Auxilio Lacouture. Vypravěčka se tak stává paradoxním ztělesněním vzdoru. Paradoxním proto, že nejde o žádou odhodlanou aktivistku či odbojářku, ale spíš o nepolapitelnou nomádku, která přespává, kde se dá, a na univerzitě si jen přivydělává na živobytí, o „matku mexic-

nakonec o všem podstatném rozhodují zbraň v rukou těch mocnějších. Symbolickou náповědou je pasáž, v níž vypravěčku pronásleduje stín neznámého násilníka: Auxilio se snaží vytáhnout z kabelky nůž, jenže nahmatá samé papíry a knížky: „Ach, přátelé drazí, to je další častý a smrtelně latinskoamerický děs: hledat zbraň a nenacházet ji, hledat ji tam, kam jsi ji dala, a nenajít ji. A tak to s námi chodí.“

Je pravda, že k hororu mají blízko i některé výjevy z Auxiliina vyprávění. Dalo by se říct, že *Amulet* je mezi Bolaňovými knihami „nejmexičtější“ – nejenže se celý odehrává v Ciudad de México, ale jeho obraznost má blízko k morbidní mexické imaginaci, kterou si oblíbila i popkultura: „drobné ruce jakoby odseknuté od těla míchaly karty“, na policiče

věnována pozornost – jsou to hlavně básníci, ať už mladí a neznámí, nebo staří a pozapomenutí jako španělští emigranti před frankismem León Felipe a Pedro Garfias. V sérii ztřeštěných Auxiliiných proroctví před závěrečnou snovou scénou pak figurují hlavně Evropané: „Roku 2101 se Thomas Mann promění v ekvádorského lékárníka.“ Kromě jedné ironické narážky naopak nepadne ani slovo o dobové mexické literární hvězdě spojené s magickým realismem, totiž o Carlosu Fuentesovi, který už pro Bolaña patřil mezi dinosaury.

Magický realismus, který prezentoval „nadpřirozeno“ jako cosi běžného a každodenního, byl před padesáti lety skutečně emancipačním proudem, jenž pomohl dostat Latinskou Ameriku do literárního povědomí. Dnes je



V roce 1968 vládní jednotky postřílely v Ciudad de México několik set protestujících. Foto caracteristicas.co

kých básníků“, s nimiž vymetá denní kavárny i noční podniky, o stárnoucí vyhublou ženu, které vypadaly všechny zuby a ona nemá na nové, o migrantku bez platných dokladů, která ani přesně neví, kdy vlastně do Mexika přijela – podle setkání s malířkou Remedios Varo by mohlo jít o rok 1962, ale celá napůl snová pasáž je napsaná tak, abychom si nebyli jistí, zda k němu doopravdy došlo.

Právě v kontextu vzdoru slabých a marginálních dává smysl Auxiliino spojenectví s básníky, včetně dospívajícího Artura Belana. Také oni jsou věčně bez peněz a bez přístupu do sfér kulturního establishmentu (na nějž nepřestávají útočit). Navíc musejí čelit i dalším nesnázím – jednomu z Belanových přátel například vyhrožuje „král prostitutů ve čtvrti Guerrero“ a činí si nároky na jeho tělo. Výprava za „Králem“, které se účastní i Belano a vypravěčka, je jednou z nemnoha napínavých kriminálních epizod, jakými Bolaño jindy nešetří. Zdálo by se, že právě tady se naplňuje příslib z první věty knihy: „Tento příběh bude horor. Bude to krimi, thriller, horor.“ Ve skutečnosti ale leží hororová rovina jinde – totiž v samotné politické realitě Latinské Ameriky, kde represe vnucené zvenčí střídají represe z domácích zdrojů a kde

leží „stříbrná ropucha, která jako by do své kůže vstřebala veškeré šílenství mexické luny“. Snad proto se občas objevují hlasy, které *Amulet* považují za pokračování magického realismu – například irský prozaik John Banville v recenzi pro Guardian svého času prohlašoval Bolaña za dědice Garcíi Márqueze. Autor se sice už sedmnáct let nemůže bránit, ale věřím, že máloco by ho dokázalo víc naštvát.

Podtrhnout sochám nohy

Nejde jen o to, že kolumbijského nobelistu označil Bolaño za „člověka, kterého těší, že se zná s tolika prezidenty a arcibiskupy“. Banville jako by přehlédl, že Bolaňovy prózy jsou plné útoků na zavedené literáty a představují neustálou polemiku s literárním kánonem. „A mladí básníci neboli nová generace měli v úmyslu podtrhnout těm sochám nohy,“ vypráví Auxilio, „a až přijde čas, zničit je, kromě [Josého Emilia] Pacheca, ten jediný působil, že píše opravdově, jediný nevypadal jako funkcionář.“ Zatímco předchozí generace spisovatelů latinskoamerického boomu se politických či diplomatických funkcí nezříkala, Bolaño byl po většinu života outsider. Stačí si všimnout, jakým autorům je v *Amuletu*

to ale většinou pohodlné a v důsledku přezíravé označení – podobně jako třeba world music, termín použitelný takřka pro jakoukoli hudbu s folklorním nádechem, která nepochází z bohatší čtvrtiny světa. Při nakládání s pojmem magický realismus proto nejde o literárněvědnou pedanterii, ale spíš o to, zda jsme schopni zachytit politický (a zároveň poetický) rozměr Bolaňova díla.

Možná, že při čtení Bolaña je lepší nezačínat *Amuletem* a sáhnout nejprve po některém z jeho tlustých románů. I dlouhé příběhy o různých podobách zla se napoprvé mohou poddat snáz než rozčarování nad údělem chudší části Ameriky, které je přitom zároveň obranou poezie. Ostatně Auxilio Lacouture není jen „matkou básníků“, ale také ona sama je básnířka. A její nejsilnější věty – v tradičně výborném překladu Anežky Charvátové – jsou nakonec ty, které zničehonic ústí v poezii: „Když ponocuju, oči se mi obvykle zúží ve škvíry pokladničky, do níž se neházejí smutně nadějně mince chimérických úspor, nýbrž hořící mince budoucího požáru, v němž už nic nebude mít smysl.“

Roberto Bolaño: *Amulet*. Přeložila Anežka Charvátová. Argo, Praha 2020, 144 stran.

Nebojte se bát!

Odpovědi na otázky, které máme strach si klást

Obrázková kniha norského spisovatele a ilustrátora Stiana Holeho se odehrává během posledního prázdninového dne. Pozdně letní odpoledne je totiž ideální čas k tomu, aby se šestiletý kluk seznámil s různými tvářemi strachu. Vizuálně neotřelý a na dětskou literaturu překvapivě intertextuální příběh však portrétuje i obavy dospělých.

ELEONÓRA HAMAR

Když se jednoho teplého srpnového dne malý Oskar zeptá své pratety Augusty, čeho se bojí ona, dostane se mu zvláštní odpovědi: „Moc se těším na ten mřížkový koláč.“ Na zahradním stolečku před nimi čeká v tiché společnosti porcelánových šálků zatím ještě nerozkrojená dobrota a Oskar proti nesmyslnosti tetiččiny věty neprotestuje. Rozumí jí. Představíme si, jak se kluk dívá do staré, vrásčité tváře, do ospalého pohledu, který je po procitnutí z odpoledního zdřímnutí nejspíš ještě zamlženější než obvykle, a jak si všechno urovnává do smysluplného obrazu: prateta se nebojí, protože si už nic nepamatuje. Už si nevybaví, co znamená mít strach, zapomněla dokonce nejspíš i to, jak se bát. Když se naše paměť odpojí od minulosti a síla myšlení a představivosti od blízké budoucnosti následující chvíle, nebudeme se mít čeho bát. To je poznatek, ke kterému Oskar dospěje. A pozná také to, že prateta Augusta je výjimkou, neboť kromě ní mají z něčeho strach všichni.

Kýč i revolta

Neboj se, Oskare (Garmanns sommer, 2006; česky 2020), obrázková kniha norského grafika, ilustrátora a autora dětských knih Stiana Holeho, vypráví o tom, že je to takto v pořádku: bojíme se, máme strach ze spousty všedních i nevšedních věcí, takový už je život. Hole ohromí nejen tímto postojem, ale také vizuálním stylem svých ilustrací, vzešlých z programu Adobe Photoshop: zkreslenými a až do gnómské podoby pokřivenými poměry zobrazení, vráskami, chlupy a protézou v blízkém záběru, barevnými kolážemi, jež kombinují digitální fotografii s kresbou, obrazovou ambivalencí vznikající smíšením realismu se surrealismem, líbivého kýče s revoltou avantgardy. Přijmeme-li skutečnost, že obrázkové knihy působí jako dokument sociálního, kulturního a historického prostředí, že jsou na způsob bachtinovských chronotopů jakýmsi zrcadly prostorových a časových vztahů v našem světě, a působí-li takto i překlady obrázkových knih, můžeme předpokládat – nebo spíše doufat –, že čtenářská reflexe je vnímavější nejen k tomuto žánru, ale i k celé současné kultuře vizuálního vypravěčství. O tuto změnu a kulturní zprostředkování už dlouhá léta neúnavně usiluje nakladatelství Baobab a teď se k němu, kromě jiného i vydáním prvního dílu Holeho trilogie, přidalo nakladatelství Host.

Na české vydání *Neboj se, Oskare* jsme přes významný pozitivní světový ohlas čekali celých čtrnáct let. Nakladatelskému váhání lze porozumět, vždyť jde o knihu, která cituje a přitahuje obsahy, postavy a vzorce z různých časů a prostorů, její verbální a vizuální intertextualita se pak každým překladem rozšiřuje o další horizonty. Máme přitom co do činění s kolážovou složitostí, v níž není třeba rozpoznat a dekódovat všechny předměty intertextuálních toulek (například z autobusu vykukujícího Elvise Presleyho či paprsky svítání na způsob bollywoodských plakátů), jelikož to, co potřebuje o tísni, smrti či atmosféře

přechodovosti během posledního srpnového dne říct, je dobře čitelné i bez nich. Porozumění se uskutečňuje paralelně v dětském i dospělém interpretačním univerzu, ale odlišným způsobem. A tato rozdílnost je vlastně jen základním typem difference, jakýmsi modelem pro jiná možná různočtení, jež je důležité zmínit i proto, že Hole, jak sám v jednom rozhovoru prozradil, při tvorbě o knihu pro dětského čtenáře neusiloval.

Portréty strachu

Stian Hole citlivě a s porozuměním zobrazuje šestiletého Oskara, jeho vnitřní myšlenkové pochody a dialogy, které vede s třemi pratetami a svými rodiči. Mluví spolu o pomíjivosti, smrti, různých přechodech a nových začátkách, ale především o strachu, který je v jejich pozadí. Zahrada je na konci léta sice ještě plná kytek, ale ve vzduchu je už cítit podzim a ten letošní přináší cosi zneklidňujícího: Oskar po prázdninách půjde do první třídy a spíše než radostné očekávání v sobě nachází nepříjemné pocity – vždyť mu zatím nevypadl ani jeden zub, a navíc na něj čeká tolik neznámých věcí.

Fenomenologie strachu, která se na stránkách knihy otevře, je na projevy zkušeností bohatá. Oskar se s nimi postupně seznámí, pojmenuje je a vsadí do širších souvislostí svého šestiletého vědění. Výjimečnost podání tohoto melancholicky pojatého, kontemplativního procesu spočívá v tom, že se Hole rozhodl strach a úzkost neřešit a nevysvětlovat. Nesnaží se jich kvaziterapeuticky zbavit, nesnaží se je zlehčit ani zlehčovat, nejde mu o to, aby jako nezvaný učitel poskytl ponaučení o tom, že bát se je zbytečné, nevhodné či škodlivé. Hole nám a malému Oskarovi různé podoby strachu „pouze“ ukazuje: ukazuje je slovy a obrazy tak, aby rozumějícím odkrýváním dostal na povrch (respektive do vědomí) sdělení, že bázeň k životu patří stejně jako třeba knoflík na kabát. Prateta Rút se bojí nespolehlivosti těla, své brzké závislosti na chodítku a také zimy a sněhu. Tetě Borghild je úzko, protože tento svět bude muset

zanedlouho opustit. Maminka se bojí o své dítě, bojí se o Oskara, když nemůže být s ním a nemůže ho ohlídat, ale bojí se také úterku, kdy má jít k zubaři. I táta se bojí, nejen o ně, o svou rodinu, ale také o všechny noty, které má jako houslista na večerních koncertech zahrát. A podle táty se zcela jistě něčeho bojí dokonce i Hanka s Johankou, dvojčata, která toho jinak umějí mnohem víc než Oskar. Kolik strachů, tolik portrétů v knize – a ty pak popsáním obsahům bázní dodávají individualizující charakter.

Kniha je tedy koncipována jako sled výpovědí a obrazů o obavách různých postav, aniž by šlo o snahu se strachem skoncovat, překonat jej, nabídnout laciný manuál k jeho vyřešení. Český překlad názvu knihy je tak vlastně matoucí: jeho imperativ přímo sugeruje překonání, a staví tak čtenářská očekávání do přímého protikladu s tím, co je v textu stěžejní. Svému hlavnímu hrdinovi (a tím i čtenáři) totiž autor dovoluje, aby se bál. Umožňuje mu poznat strachy jiných, aniž by toto poznávání nutně spojoval s potlačením pocitů, které se v jednotlivých postavách knihy objeví. Dovoluje mu jednoduše být u toho, když si pocít – jakkoli je stísněný či svírající – najde své místo ve světě. A Hole jde ještě dál: ukazuje i ono ukazování. Rentgenovým snímkem Oskarova hrudníku vidíme například přímo do hlubin jeho tísně, která zůstává navzdory moci vševidoucí technologie uchopitelná pouze v dimenzi poezie: v jemném třepotání motýlích křídel. Jako čtenáři jsme zváni, abychom se stali Oskarovy mi společníky v pozorování, jež vyžaduje opuštění gest a nutkání všechno okamžitě změnit, spravit, vylepšit a tím nepoznané zavrhnout.

Statečnost empatie

Oskar je přes veškeré své strachy a úzkosti statečný hrdina: má v sobě jakousi nenápadnou kuráž, aby jim hleděl vstříc, aby se jim postavil tváří v tvář. A pokud nám nestačí číst o pozorování šestiletého, respektive spolu s ním sledovat v literárně-meditativním stavu intimní blízkost lidských životů, protože si potřebujeme vymezit ideové sdělení díla,

můžeme ho nalézt právě v tom, co Oskar se svou bázní dělá: v jeho diskrétním, přesto přímém a otevřeném tázání. Je to jeho způsob navazování na otázky, které původně dospělí kladli jemu („Čím budeš, až vyrosteš?“ „Jaképak to asi v té škole bude, nebojíš se?“). Oskarovy dotazy jsou nejspíš vyslovené šepem a vždycky v rámci dialogu mezi ním a dotazovaným, zato bez okolků: „Bylas taky někdy malá?“ „Umřeš brzy?“ „A nebojíš se?“ Je to jeho způsob téměř tajného dotýkání se plynoucího času.

Nejde samozřejmě o žádné definitivní rozřešení, přesto samotné povídání o tom, co člověk cítí, a především naslouchání tomu, co prožívá ten druhý, poskytuje určitou úlevu. Oskar se bát nepřestane, na konci knihy je však alespoň natolik „osvobozený“, že se svým pocitem nemusí vyhýbat. Na poslední dvoustraně ho vidíme samotného se svým strachem, který mu sedí neviditelně na ramenou, přesto z tohoto statického obrazu dýchá ticho a pokoj. A možná i smíření. Nejde tu o osvobození od něčeho, ale spíše osvobození k něčemu: k empatii a osobním odpovědím na strach nejen těch druhých. Klid vyzařující z poslední scény působí jako konečný bod pomyslné cesty, kterou v posledním srpnový den Oskar ve společnosti svých blízkých prošel: je plodem empatického postoje, jenž činí člověka silnějším, neboť schopnost empatie s přibližující se smrtí druhých (pratet) může být základem Oskarova vědomí jeho budoucí absence – vlastní smrti –, ale také jeho současného místa v tomto světě se všemi nejistotami a výzvami. Pro vyjádření těchto metafyzických souvislostí nejspíš není příhodnější doby než přechod mezi letním a podzimním vnímáním světa. V této interpretaci pak Oskarův příběh můžeme číst jako variaci na postřeh maďarského spisovatele Pétera Nádase, že po uplynutí letní, hysterické vůle k životu je v čistém podzimním vzduchu lépe slyšet vyzvánění zvonů.

Autorka je socioložka.

Stian Hole: Neboj se, Oskare. Přeložila Daniela Mrázová. Host, Brno 2020, 48 stran.



Rentgenovým snímkem Oskarova hrudníku vidíme přímo do hlubin jeho tísně. Kresba Stian Hole.sk-kultur.de

Když básně vznikají

Nad prvotinou Kateřiny Bartlové

Debut Kateřiny Bartlové překvapí intenzitou a přesvědčivostí prožitku. Na rozdíl od mnohých zavedených básnických jmen její sbírka *Dnes a denně* ukazuje poezii v její nevyžehlené, a proto mnohem skutečnější podobě.

MARTIN LUKÁŠ

Prvotina Kateřiny Bartlové *Dnes a denně* potvrzuje prostý fakt, že literární milieu nejlépe prohnojí síla z okraje. Geografický i profesní outsider, aniž to tuší, odhaluje slabé stránky přešlechtěné tvorby. Takový autor vůbec nedbá o vytříbenou fazonu příčinlivých koryfejí centra, kteří smolí básně à jour a ventilují přitom chabě zastíranou pýchu, opřenou o jednu dvě kladné recenze a pohotový aplaus vychcaných přátel. Nemá co ztratit, protože si zatím z poezie nestihl udělat soukromou živnost ani ji neužívá jako spásonosnou berli společenské role. Takový autor nám dává zahlédnout báseň v její nevyžehlené, k vnějším účelům nezjednané podobě; ukazuje blazeovaným profesionálům, jak to kdysi celé začalo. Budtež proto neličená naivita i dravost poezie Kateřiny Bartlové, zahradní architektky z Českých Budějovic, vítány navzdory úskalím, která s sebou nesou.

Kuchám nějaké veliké zvíře

Bartlová pracuje v zásadě intuitivně a představy vyvolávané každodenní zkušeností, které většina z nás potlačuje, rozvíjí do krajnosti. Nechává se otevřeně pronikat odporem i náklonností a znovu je v básních prožívá jako skutečné. Nevytváří sceděné, vyplávané záznamy po prodělaném zápase; sleduje svá citová hnutí začerstva, s rizikem, že zapíše i balast, lešení koncentrovanějších obrazů. Bezprostřední vjemy prožívajícího já mají přednost i za cenu překotné, odstředivé výpovědi. Pitomé a pošetilé vyplavuje upřímnost: „a najednou bych chtěla žít/ a ani vůbec neprší/ a já bych chtěla žít“. Bolestem a nemožnostmi života je tu dobře rozumět.

Co zná Bartlová velmi dobře, je nedostatečnost jazyka. Paradoxní logiku komunikace v milostném vztahu dovede vyjádřit zřetelněji než leckterý autor-specialista. Někdy si pomáhá expresivitou tam, kde by věcně mohla říct jen málo; jindy marně napíná jazyk na skřípec prožité skutečnosti. Často přivádí nastolenou situaci do rozporu a ukazuje, jak jsme bezmocní, chceme-li znázornit niternější, osobitější hnutí mysli. Umí rozkřít zautomatizovaná spojení: „i dva rozumní mladí lidé mohou mít problémy“ a umí obyčejně mluvit: „Nejblíže jsme si byly, když jsem jela sama vlakem domů a za oknem byla úplná tma“. Ale nejde tu o slovní legrácky:



Kresba Barbora Müllerová

Bartlová živě předvádí, nakolik jsme pány i vězni jazyka.

Podstatu jejího zápasu odkrývá představa, která by mohla být synopsí sbírky: „Kuchám nějaké veliké zvíře – snad laň. Leží na zádech, roztažené nohy přibité k zemi. Podélné rozříznu břicho a vyndávám vnitřnosti. Kladu je jednotlivě za sebe, pak už jen vyhazuji – hmoty uvnitř neubývá. Zrychlují tempo, něco musím stihnout. Konečně se vmačkuji do vybraných útrob. Je tam teplo. Rána na břicho zarůstá. Jsem v lani. Jsem sežraná mrtvou laní. Buším do blan kolem sebe, ale laň mi říká: ještě ne, ještě není čas se narodit. Měním se v něco, co nechci, ale s proměnou ubývá i mé nechtění. Nejdéle zůstává hrůza, kdože teď budu.“

Zběsilá výmluvnost

Podle medailonu na obálce píše Bartlová „stále jen tuto knihu“. Mohla a měla by ji zkrátit na třetinu. Oddíl Báchorky, titulní cyklus a několik básní z oddílů věnovaných nejmenovaným lidem by myslím řekly dost. Ale i sto dvacet stran opakovaných pokusů o vyslovení několika utkvělých představ a situací má svůj účinek. Až v plném rozsahu sbírky je patrné, že smysl básní vychází z rozporuplných

proudů řeči, že jej neurčují dobře usazené obrazy, ale autorské gesto spočívající v lhostejnosti vůči literatuře jako kulturnímu statku zasouvanému nábožně do police knihovny. Básně tak stále provází jakási zběsilá výmluvnost, řeklo by se iritace pozornosti, a právě ta tvoří dynamiku její poezie, kterou by další cizelování setřelo. Takže ano: psát na jeden zátať, napoprvé, neměnit, vybírat.

Nad vlastní dílo Bartlové vyniká její takřka neposkvrněný přístup: zjevně věří, že si poezií může ulevit od života a že se jejím prostřednictvím s životem vždycky na čas usmíří, ale její existence na poezii nezávisí. Jak by taky mohla! Představuji si to tak, že je stále plná básní, některé z nich napíše, některé odžije, většinu zapomene. Zveřejnit je, to je věc jiná, k tomu ji musí někdo přimět, možná přinutit. A taková netečnost vůči instituci autorství a instituci díla není jen sebezáchovná, ale životodárná. Čím poezie Bartlové působí nejvýrazněji, je intenzita a přesvědčivost autorčina prožitku, které může na papíře oslabit jen jediný zřetel, postaru se mu říká: vnitřní pravdivost. Autor je literární kritik.

Kateřina Bartlová: *Dnes a denně*. Aleš Prstek, Olomouc 2019, 152 stran.

literární zápisník

Komiks ti zlomí srdce

PAVEL KOŘÍNEK

Komiksoví fanoušci i badatelé po celém světě se už léta dohadují, jak si tu v titulku připomenutou pesimistickou věštbu legendárního kreslíře Jacka Kirbyho vlastně vykládat. Některí se přikláníjí k názoru, že odráží niternou a elementární skepsi vyčerpaného muže, kterého už zcela strávilo to, v čem byl po léta nesporně nejlepší, zatímco jiní argumentují, že Kirby v oné poněkud nediplomatické odpovědi na dychtivou otázku mladého fanouška (mohla znít třeba takto: „Pane Kirby, co mám dělat, abych byl tak dobrý jako vy?“) podle všeho nehovořil o médiu, nýbrž průmyslu. Ať už jej však k takovým neradostným vyhlídkám na deváté umění přivedly soukromé existenciální či tvůrčí nejistoty, deziluze související se zrušením *Čtvrtého*

světa, projektu, který si počátkem sedmdesátých let vysnil a do nějž vložil veškerý svůj um, nebo ustavičné pletichaření parťáka, kolegy i přítele Stana Leeho, jedno už Kirbymu nikdo nesebere: uvedenou kratičkou frází jako kdyby pro veškeré další generace tvůrců zachytil a pojmenoval specifickou emoci rozpínající se mezi láskou a nenávistí, kterou lidé od komiksu ve vztahu ke „své“ domovské výrazové formě tak často zakoušejí. A nesejde na tom, jedná-li se o superhrdinský mainstream, americkou komiksovou alternativu či třeba japonskou mangu.

Tento komplikovaný, snad až „toxický“ vztah tvůrce a vyvoleného média (a všeho, co s ním souvisí, ať už se tomu rozhodnete říkat průmysl, pole či scéna) se navíc čas od času stává i ústředním tématem děl samotných. Inio Asano, jeden z čelných představitelů alternativnější odnože soudobé japonské mangy, mu v roce 2017 věnoval své dílo *Reiraku* (Zhroucení, anglicky v roce 2020 pod titulem Downfall). Vyprávění o kreslíři, jenž prochází existenční krizí, rozpadem partnerského vztahu a hlubokou deziluzí ve vztahu ke komiksu (Asano v rozhovorech opakovane prohláší, že se nejedná o autobiografii), nepředstavuje zrovna lehké letní čtení, nabízí ale nejen působivou uměleckou výpověď

o tom, jak manga kreslíři přicházejí o iluze, ale také detailní a nesmlouvavou zprávu o stavu komiksového odvětví v Japonsku.

Příběhy osobních nejistot, profesních krivd a tvůrčích i jiných selhání tvoří též půdorys nejnovější knihy Adriana Tomineho, jenž patří mezi výrazné zástupce klasického alternativního proudu amerického komiksu, soustředěného kolem nakladatelství Fantagraphics či Drawn & Quarterly. Memoár *The Loneliness of the Long-Distance Cartoonist* (Osamělost přespolního kreslíře, 2020) sice titulem odkazuje ke slavnému textu Alana Sillitoea z roku 1959, ve kterém mladík internovaný v nápravném zařízení nachází v dálkovém běhání způsob, jak se vymanit z neradostné každodenní reality, do výsledné podoby Tomineho nejnovější knihy se ale tato aluze nijak výrazněji nepropsala, komiksové médium zde rozhodně žádnou terapeutickou úlohu v protagonistově životě nezískává. Tomine v knize, jež je graficky upravena jako zápisník (oblé rohy, čtverečkový papír), zjednodušenou kresbou vypráví trapnosměšné historky z vlastního života s komiksem. Dojde tak na slzy nad zdrcující recenzí v *The Comics Journal*, tiché ponížení, když se Frank Miller na vyhlášení Cen Willa Eisnera ani nepokusí přecíst jeho příjmení („Tak to se ani nebudu

snažit vyslovit...“), nebo zaměňování se slavnějším Danielem Clowesem. Navzdory smířnému humoru a přes všechno povrchové pobavení v podkresu někde v těch prázdných čtverečcích předtíštěného vzoru rezonuje vztek a zoufalství nad tím, co všechno komiksový provoz s člověkem dělá.

Asano i Tomine se na svých domovských scénách pohybují už desítky let a oba dosáhli nemalého mezinárodního věhlasu, což ostatně dokládá i to, že je alespoň ve vzorcích známe i z českých překladů (Tomineho *Letní blondýnku* vydal v roce 2008 BB/art, Asanovo *Město světél* vyšlo o dva roky později péčí nakladatelství Hanami). Kariéra úspěšného komiksového výtvarníka může leckomu připadat jako splněný sen, vždyť ti lidé přece dělají, co je nejvíc baví. U Asana a Tomineho to přes všechny překážky našťestí stále ještě stačí, u jiných ale zvítězila skepse a rezignace. Na zadní straně obálky Tomineho knihy to myslím nejvýstižněji zachycuje reklamní blurb od Alana Moorea: „Adrian Tomine v téhle srdečné a nádherně zvládnuté práci předkládá pronikavý a maximálně upřímný portrét odvětví, se kterým už nesnesu být více spojen.“

Autor je členem Centra pro studia komiksu ÚČL AV ČR a FF UP.

Superhrdinové už svět nespasí

Komiksové revoluce v letošní Ceně Willa Eisnera

„Komiksové Oscary“ letos kopírují zeitgeist jako dosud nikdy v historii a poprvé mají více vítězek než vítězů. Před bílými klasiky dostal přednost afrofuturismus. Nejvíce ocenění získala teenagerovská romance, ve které se už nikdo nemusí zpovídat ze své sexuality.

LUKÁŠ RŮŽIČKA

Vesmírný koráb dramaticky přistává na asteroidu a pod jeho tryskami explodují barvy, jako kdyby nad výjevem párkrát zatřepal štětcem Jackson Pollock. Zadnímu plánu dominuje planeta se zářivě růžovým prstencem, na jejímž povrchu digitálně švitoří další vesmírné procesy. Vítězství Christiana Warda mezi výtvarníky na letošních komiksových cenách Willa Eisnera říká něco podstatného o tom, jak se v posledních letech proměnila estetika mainstreamových komiksů – často spojují zdánlivě nespojitelné, neodvolávají se na žánrové velikány a úspěch slaví čím dál podivnější, osobitě vize. Ward ve sci-fi *Invisible Kingdom* (Neviditelné království) s osvěžující „nepečlivostí“ skáče od videoherních trojrozměrných prvků k iluzi tradičního akvarelu nebo oleje. Některé pasáže působí jako rychle

nahozený storyboard, jiné vypadají jako zpracované konceptuální umění. S jeho mimozemským a často psychedelickým projevem skutečně poznáváme cizí galaxii, přičemž zálibu v neonové barevnosti vystihuje bonmot původně určený fauvistům: „Jako kdyby vyhrstl do tváře světa kbelík barvy.“

Afrofuturismus 2.0

Zářivá sci-fi *Invisible Kingdom*, kterou píše spisovatelka G. Willow Wilsonová, zároveň vyhrála sledovanou kategorii nových sérií. Obě ocenění pro „popartově-feministické *Star Wars*“, jak sérii přejmenoval jeden z amerických kritiků, patří k nejzaslouženějším. Přestože spoluautoři mluví především o inspiraci knižní ságou *Duna* nebo anime *Cowboy Bebop* (1997–1998), scenáristka nezapře vliv jedné ze svých duchovních učitelek, Ursuly K. Le Guinové. Vymyslela nové náboženství a důležitým motivem je rasa, u níž se vyvinula čtyři pohlaví, pojmenovaná up, down, left a right. Praktiky pozdního kapitalismu se otiskují už i do komiksové space opery, takže protagonistky svede dohromady vykořisťovatelská korporace Lux, obdoba Amazonu, která má logo i na uniformách vojenských jednotek. „Musíme si udělat tolik známostí, aby nás ostatní raději chtěli uplatit než zabít,“ glosují hrdinky své pobývání mezi mlýnskými kameny.

Zatímco Wilsonová bez problému kombinuje kariéru spisovatelky a scenáristky,

americko-nigerijská autorka Nnedi Okoraforová tak přesvědčivá není. Bohužel to potvrzuje i angažovaná sci-fi *LaGuardia*, zasazená do světa, kde Nigérie prosperuje díky mimozemské imigraci a titulní letiště je uzlem pro meziplanetární lety. Okoraforová tu spoléhá především na jednoduchá hesla a schematické situace, což rozhodně neplatí pro její literární tvorbu. Sama říká, že doslovnost je zcela záměrná, alegorický komiks o americké imigrační politice prý zamýšlela jako gesto odporu. *LaGuardia* (navíc toporně nakreslená Tanou Fordovou) vyhrála kategorii určenou souborným vydáním již dříve publikovaných děl. Spíše než o zhodnocení uměleckých kvalit tak jde o vyjádření podpory hnutí Black Lives Matter. Komiks loni prošuměl a neobjevoval se v žádných výročních přehledech, takže nynější vítězství vyhlíží poněkud křečovitě v kontextu dalších nominovaných – přednost dostal před soubornými svazky introspektivních opusů od Chrise Warea (*Rusty Brown*), Setha (*Clyde Fans*) a Kevina Huizengy (*The River at Night*), jejichž několikaleté cykly *Acme Novelty Library*, *Palookaville*, respektive *Ganges* posouvaly formální i tematické možnosti celého média.

Se současnými událostmi ve Spojených státech našťestí koresponduje i vítězství skvělé sešitové řady *Bitter Root* (Levisie vytrvalá), která se odehrává ve dvacátých letech minulého století v kulisách Harlemské renesance, ale rozhodně nepůsobí dobově. Kreslíř Sanford Greene kombinuje kinetiku anime s všudypřítomným tancem pohybových čar a širokou obrysovou linkou jako u graffiti a hiphopových ilustrací. Barevně se tu navíc nejčastěji potkává růžová, tyrkysová a zelená. Steamfunk od scenáristů Davida F. Walkera a Chucka Browna přichází s myšlenkou, že nenávisť a rasismus dělá z bělochů doslova monstra. O tom, zda se takto vzniklí démoni, označovaní jako Jinoo, dají vyléčit, nebo je spolehlivější jejich likvidace, se po generace dohadují členové ústřední rodiny Sangerye. Přímočarost akčního vyprávění komplikují stará rodinná tajemství a traumata, skoky do pekelné dimenze nebo snaha dívky Blink narušit zavedené pořádky v rodině, kde muži tradičně bojovali a ženy se věnovaly bylinkářství. Walker, působící na univerzitě v Portlandu, je uznávaný odborník na blaxploitation filmy a díky jeho kontaktům vycházejí v sešitech eseje od předních černošských akademiků a akademiček, které přibližují osobnosti Harlemské renesance nebo pojmy jako Afrofuturismus 2.0.

Komický strach z feministů

Ani oceněná minisérie *Little Bird* (Ptáče) politické téma neskrývá, jen se ztrácí pod nánošem krve. Osířelá hrdinka stojí v čele odporu kanadského původního obyvatelstva proti klerofašistickým Spojeným národům Americkým v dystopické budoucnosti, která svou groteskností připomíná spolupráce Jodorowského a Moebia. Na kulturní a technologickou invazi Spojených států do Kanady upozorňoval mediální teoretik Marshall McLuhan už v šedesátých letech, k němuž se scenárista Darcy van Poelgeest v rozhovorech hlásí. Stejně tak ale skládá poklonu ženám z etnických menšin, které jsou v Kanadě vůdčími osobnostmi v boji s environmentální krizí. Ptáče ale s každou postupující stranou pelichá a z ambiciózního tématu zůstává spíš série brutálních atrakcí a z postav se stávají karikatury. *Little Bird* je díky kresbě lana Bertrama a barvám Matta Hollingswortha rozhodně viscerální zážitek, a pokud se mu něco daří, tak je to zvláštní propletení přepečlivě šrafovaných obrazů vyhrězlych vnitřností se spirituálními motivy a záběry na padající listy.

Komiks také ilustruje mezinárodní směřování komiksu a vzájemné ovlivňování mezi kontinenty. Už ve fázi příprav byl zamýšlen současně pro americké nakladatelství

Image a francouzský Glénat, díky čemuž mohly mít sešity úplně jiný rozsah, než na jaký je publikum zvyklé. Scenárista van Poelgeest psal v Kanadě, Bertram kreslil v USA, Hollingsworth dlouhodobě pobývá v Chorvatsku a indický letterista Aditya Bidikar posílá bubliny z Puné. Kategorii pro nejlepší humorový komiks navíc poprvé vyhrála manga *Gokušufudó* (Cesta manžela v domácnosti), čímž se japonský komiks po vzoru oscarového filmu *Parazit* (Gisaengchung, 2019) vymanil z cizojazyčné škatulky. V bláznivém sitcomu se obávající člen jakuzy stává mužem v domácnosti, přičemž policie a bývalí kumpáni mají neustále zafixovanou jeho drsnou maskulinní identitu. Proto i v běžných denních úkonech nebo cvičení jógy spatřují cosi smrtonosného. Není vůbec těžké tuhle mangu číst jako příběh o komickém strachu z feministů.

Přísliby do budoucna

Nejvíce cen – za scénář, kresbu a nejlepší komiks pro náctileté – letos získala melancholická teenagerovská romance *Laura Dean Keeps Breaking Up with Me* (Laura Deanová se se mnou pořád rozcáhá). Třisetstránková spolupráce scenáristky Mariko Tamakiové a kreslířky Rosemary Valero-O'Connellové fascinuje svým neotřelým a hypnotizujícím způsobem vyprávění. V příběhu o toxickém vztahu dvou dívek jsou totiž stejně důležité příjemné civilní dialogy i chvíle ticha. To nastává ve scénách bezprostředního okouzlení a nepopsatelných pocitů zamilovanosti, ale také v okamžicích nepochopení, vzájemného míjení a zrad. Přestože jde o příběh dvou středoškolaček, postavy nemusí nikomu vysvětlovat svou sexualitu ani ji jakkoli komentovat. Valero-O'Connellová, jejíž precizní kreslířská linka je ovlivněná mangou i evropskou školou, předvádí něco, co lze nazvat totálním komiksovým vizuálem – zvýznamňuje barvu, dokáže technicky přesně zachytit „herecké výkony“, subjektivní prožívání hrdinky se odráží i ve způsobu rámování, umístění bublin nebo osamocení panelů na stránce.

Obrat k ženám coby hrdinkám i autorkám podtrhuje ocenění Rainy Telgemeierové, jejíž novinka *Guts* (Nervy) o strachu z jídla a dětské úzkosti se stala nejlepším komiksem pro děti, Telgemeierová zároveň získala titul nejlepší autorky. Prestižní kategorii vyhrála žena už potřetí v řadě, Telgemeierová ji přitom jako první žena v historii vyhrála teprve v roce 2015. Hlasující, kteří se na profesionální úrovni pohybují v různých odvětvích komiksového průmyslu, se obecně nebáli oceňovat mladé talenty: Valero-O'Connellové je čtyřadvacet let, stejně je na tom Tillie Waldenová, která získala už druhou Cenu Willa Eisnera, tentokrát za komiksový román *Are You Listening?* (Posloucháš), v němž se dvě ženy vydávají na nepravděpodobný road trip a který od konverzačního dramatu v autě odbočí k magickorealistickému výletu do krajiny lidského nitra a traumatických vzpomínek. V kategorii webkomiksů zvítězila dokonce teprve jednadvacetiletá Erica Engová z Malajsie. Příběh s autofikčními prvky nazvaný *Fried Rice* (Smažená rýže) vypráví začínající kreslířka a animátorka, která touží studovat v New Yorku. Deníkový dojem posilují kolorované kresby tužkou, které zůstávají bezprostřední bez výrazných postprodukčních zásahů.

Ceny Willa Eisnera dosud refletovaly minulost, ale nyní jsou jakýmsi příslibem do budoucna. V době Black Lives Matter a nových obvinění ze sexuálních přešlapů, kterých se měl dopustit jeden z prominentních tvůrců komiksu 21. století Warren Ellis nebo redaktor Scott Allie, jenž je přes dvacet let architektem Hellboyova vesmíru, hlasující načrtávají svou představu lepšího světa. Superhrdinové už ho totiž nezachrání – DC a Marvel odešly s prázdnou.

Autor je nakladatelský redaktor.



Bitter Root kombinuje kinetiku anime s všudypřítomným tancem pohybových čar. Ilustrace Sanford Greene

Muž bez talentu

Průkopník autobiografické mangy Jošiharu Cuge



Jošiharu Cuge: Muž bez talentu jako prodáváč kamenů, 1986

Jeden z nejvýznamnějších autorů moderního japonského komiksu Jošiharu Cuge se letos dočkal vůbec prvního ucelenějšího vydání v angličtině – jedná se o výbor z jeho prvních mang a o poslední dílo z roku 1986. Západní svět tak teprve začíná doceňovat Cugeho nadčasový talent.

JAN BÁRTA

Pro západní komiksovou tradici představuje autobiografický komiks vrchol pomyslného piedestalu – nejvyšší metu, jaké může deváté umění dosáhnout. Kreslené konfese patří k nejocetovanějším úkazům euroatlantického komiksu, ať už jde o Pulitzerovou cenou ověřeného *Mause* (1980–1991, česky 1997–1998) Arta Spiegelmana nebo *Persepolis* (2000, česky 2006) Marjane Satrapiové. Od sedmdesátých let, kdy se ve Spojených státech do vlastních životů poprvé obuli autoři jako Robert Crumb a Harvey Pekar, zachycují další a další generace mladých tvůrců své vlastní zkušenosti prostřednictvím tzv. non-fiction komiksu.

Dramatické obrázky

V japonské manze však autobiografické prvky začaly pronikat do kreslených příběhů přibližně o dekádu dříve, než se na Západě pustil do veřejného praní svého špinavého prádla Robert Crumb. Zároveň se, podobně jako v americkém komiksu, prolínají s počátky uvědomělejší kreslené tvorby pro dospělé čtenáře. S konceptem a termínem gekiga (doslova „dramatické obrázky“) v protikladu ke klasické manze, která byla v té době stále považována za formu jednoduché a rychloobrátkové zábavy především pro děti a mládež, přišel v roce 1957 Jošihiro Tacumi.

Tacumi spolu se svým soupeřem Masa-hiko Macumotem tvořili na konci padesátých let lakonické příběhy, často plné drastického násilí i otevřeně sexuálního obsahu, čerpající z kriminálních rubrik novin a neutešené sociální situace poválečného Japonska. Jejich svěží a dynamický styl kresby byl

z velké části ovlivněn tvorbou jejich velkého vzoru Osamu Tezuky, nicméně témata, která si pro své kreslené příběhy vybírali, byla v prostředí mangy zcela nová. Přes inspiraci skutečnými událostmi a dobovou sociální situací se však Tacumi i Macumoto stále pohybovali v rovině fiktivních příběhů. Prvním autorem, který do komiksové tvorby zapojil motivy ze svého osobního života a zároveň se zaměřil na niterné konflikty postav, byl až Jošiharu Cuge.

Cuge se narodil v Tokiu v roce 1937 jako druhý z pěti sourozenců. Otec mu zemřel, když mu bylo pět, a matka zůstala v nelehké době poválečné krize na výchovu potomků sama. Po dokončení základní školy tak byl Jošiharu nucen hledat si práci. Už odmala prokazoval velké výtvarné vlohy a po válce propadl příběhům Osamu Tezuky. Proto se na začátku padesátých let zkusil uplatnit na tehdy vzkvétajícím poli kašihon mangy – světě knihoven a zápůjčních titulů, který v chudobou stíženém Japonsku po určitou dobu suploval trh s knihami a časopisy. První mangu v duchu tehdy populárních samurajských příběhů vydal Cuge v jednom takovém magazínu v roce 1955, kdy mu bylo osmnáct. Následujících skoro deset let se pak věnoval tvorbě pro putovní kašihon časopisy, do jeho příběhů se ale současně začalo vkrádat stále více temných motivů ve stylu čím dál oblíbenější gekigy.

Šarlatánský samuraj

Začátkem šedesátých let začíná plachý Cuge s depresivními sklony první z větších tvůrčích krizí, kterou kromě rozchodu s přítelkyní prohloubí i stále citelnější útlum celého kašihon odvětví. Vzmáhající se knižní trh začíná místo zápůjčních titulů chrlit kvanta časopisů a klesající náklady se snaží kompenzovat širší nabídkou a rychlejším tempem vydávání. Cuge se ale stoupajícím požadavkům vydavatelů a vytváření příběhů čistě pro zábavu odmítá přizpůsobit – výsledkem je neúspěšný pokus o sebevraždu a tvůrčí blok, který trvá až do roku 1963.

Následující rok se ale situace otáčí a Cugeho kariéra začíná vzrůstem. Zakladatel nově vzniklého magazínu Garo, který se stává základnou nezávislé a experimentální mangy a zároveň jedním z artefaktů vznikající

kontrakultury, má o jeho dílo velký zájem. Po neúspěšných pokusech o kontakt se mu konečně podaří Cugeho nalákat prostřednictvím inzerátu přímo v Garu. V roce 1965 zde Cuge vydává svůj první příběh o šarlatánském samuraji. Ten vyšel letos poprvé anglicky coby úvodní ze sebraných příběhů v kanadském nakladatelství Drawn & Quarterly, které se po Šigeru Mizukim a Jošihiru Tacumim zaměřilo na Cugeho. Jeho souborné zralé dílo má vyjít v sedmi svazcích, z nichž máme zatím k dispozici první, pojmenovaný podle jednoho z příběhů *The Swamp* (Močál).

Titulní příběh o mladém rekreačním lovcích z města, který se na venkově dostane do bizarní erotické eskapády s místní dívkou, má veškeré náležitosti lynchovsky vymknutého příběhu. Podobné snové sekvence a zvláštní zvraty v příběhu i logice vyprávění se brzy stávají Cugeho poznávacím znamením. Vyvrcholí v jeho snad nejznámějším „dramatických obrázcích“ – surrealistickém podobení *Nedži-siki* (Šroubová metoda) z roku 1968, které se stane mezi japonskou mládeží na konci šedesátých let kultem.

Já, outsider

Pro svět mangy ale přichází zásadní obrát už o dva roky dříve, kdy Cuge publikuje v Garu příběh o mladém kreslíři mangy, který si se svou přítelkyní, jež se živí jako barová hosteska, pořídí malého ptáčka, rýžovníka šedého. Komiks doslovně inspirovaný Cugeho životní situací té doby se stává vůbec první autobiografickou mangou, která zrodí celý žánr watakuši manga („komiks o mně“). Cugeho osobní život od té doby prostupuje velkou částí jeho tvorby – postupně se s ním promísí natolik, až osobnost autora a jeho literární alter ego doslova splynou. To je právě případ Cugeho posledního díla *Muno no hito* (Muž bez talentu) z roku 1986, které vyšlo rovněž letos poprvé v angličtině.

Muž bez talentu sleduje osudy bývalého kreslíře mangy Sukeza Sukegawy, který rezignuje na jakoukoli kariéru i snahu o zapojení do pracovního procesu a snaží se zbohatnout či alespoň uživit rodinu zkoušením stále pochybnějších podnikatelských záměrů. Od přeprodávání opravených fotáků se dostane ke krátké epizodě s chovatelstvím a především zpěvných ptáků, až se nakonec usadí na břehu řeky Tama v tokijské periferii, kde v chatrči prodává dekorativní kameny vylovené z řeky. Bezvýchodnost vlastního počínání doplňuje frustrace jeho manželky a sípání jejich astmatického syna – pozvolné odumírání Sukezových lidských tužeb a snahy změnit svůj život nabývá na samém konci kvalit znovově satori. To podtrhuje i závěrečné vyprávění o potulném žebračovi a historickém skladateli haiku Seigecuovi.

Absence ambic udělala v hypervýkonné japonské společnosti konce osmdesátých let ze Sukeza Sukegawy představitele myšlenkového odboje a z mangy *Muž bez talentu* kultovní publikaci, která se dočkala i filmového zpracování. Jošiharu Cuge se po jejím vydání stáhl do ústraní podobně jako ústřední postava a od té doby se objevuje na veřejnosti pouze sporadicky, naposledy při přebírání ceny za celoživotní dílo na letošním festivalu v Angoulême. Za koncem jeho kariéry prý stojí psychické a zdravotní problémy – ale také je dost dobře možné, že outsiderství svých postav nakonec povýšil ze žánru doslova na životní styl.

Autor je publicista.

Yoshiharu Tsuge: The Swamp. Přeložil Ryan Holmberg. Drawn & Quarterly, Montréal 2020, 256 stran.

Yoshiharu Tsuge: The Man Without Talent. Přeložil Ryan Holmberg. New York Review Comics, New York 2020, 240 stran.

BÁSNIČKÁ REDUKCE

Rukověť cynického diagnostika

MARTIN LUKÁŠ

Básnická sbírka Romana Ropse-Tůmy Maskirovka zůstala až na pár ohlasů oslyšena; přitom o fasetách reálné demokracie, o spotřebním spasmatu české společnosti vypovídá podstatněji než desítky jiných děl tzv. angažované poezie. Lze ji číst jako sérii ostrých komentářů k společensko-politické situaci člověka 21. století, jak ji definovaly dějiny století předcházejícího. Je vzorkovnicí satiricky hyperbolizovaných společenských rolí, politických přesvědčení, občanských postojů, životních kréd – zkrátka ukazuje, co všechno „pseudokonkrétnost“ naší doby dovede (rozleptat a absorbovat).

Metodou Maskirovky je parodie. Autor zachycuje pro současnost typické způsoby myšlení a vyprávění, přivádí řeč do patologických poloh, karikuje svobodu projevu i jakousi inherentní demagogii politických hesel či jen obyčejných sousloví. Příkladem za všechny budiž Báseň jako žena jako rotoped: „usedám na rotoped/ vždycky když už nemůžu/ ráno a večer// mučím se/ na něm zapomenout všecko/ co mě mučí/ šlapat a šlapat// báseň jako rotoped/ rotoped jako žena// dobrou noc/ jménem republiky/ sladké sny“. Znepokojující je, že i sebevíc zvrácené básně „jen“ odrážejí logiku a klima pozdního kapitalismu.

Vedle zkusmé, ale pronikavé diagnózy stavu společnosti se autorova pozornost soustředí k destrukci dobové fráze. Tady ale básník podléhá snadnosti a povrchnosti pohrávání si se slovy. V éře hypertrofie reklamních sloganů a chytlavých průpovědí pro každou situaci je parodická hříčka, být sebelépe zacílená, projevem téže strategie, kterou sama ironizuje: stává se prostředkem okamžitého účinku, splývá s banálními duchaplnostmi copywriterů.

Aby satira Ropse-Tůmy dobře fungovala, je třeba přijmout pozici vědoucí, ale bezmocné oběti. Pozorujeme očima básníka, jak se zhůvěřilý svět rozkládá, ale nesmíme zasáhnout, jinak se naše ironická distance rozplyne. Musíme se fatalisticky držet předpokladu, že současné uspořádání společnosti je z podstaty špatné, a stále znovu se nabodávat na osten této nehorázné špatnosti, jinak ztrácíme identitu vyvrženců. Musíme, ponoření až po uši v marastu doby, zůstat neúčastní. A to je problém.

Část Maskirovky sestává z citátů dokumentujících z různých stran realitu (nejen) padesátých let 20. století. Proč se zdají být tyto citáty z celé sbírky nejpůsobivější? Protože jejich autoři jsou lidé, kteří takřkajíc žili svým přesvědčením. Rozdíl mezi těmito autentickými výpověďmi a básněmi Ropse-Tůmy spočívá v tom, že autoři citátů minili vážně, co napsali, jakkoli kruté a neuvěřitelně to dnes působí. Rops-Tůma naproti tomu kruté a neuvěřitelné výpovědi vytváří, aby jimi ve čtenáři provokoval cit a svědomí. Berme proto Maskirovku jako poukaz na méně zřetelnou rovinu současné demokracie, kterou je lhostejnost. Lhostejnost jako ztráta názoru i jako netečnost konzumenta. Lhostejnost jako absence zájmu. A zkusme přijmout, že cynismus je nástroj, který může pomoci tuto lhostejnost ustát, a neštěstí, nebo chcete-li nespokojenost, zase možnost, jak si ji stále uvědomovat. Bohužel.

Roman Rops-Tůma: Maskirovka. Rubato, Praha 2018, 80 stran.

Výzvy z jiných světů

Hemživý chaos okrajové tvorby H. P. Lovecrafta

V českém překladu vyšly dva souborné svazky povídek, na nichž se podílel slavný hororový spisovatel H. P. Lovecraft. Knihy **Hemživý chaos** a **Smyčka medúzy** jsou ale určené především těm, kteří už jsou s Lovecraftem jakožto kulturním fenoménem důkladněji obeznámeni.

ANTONÍN TESAŘ

Michel Houellebecq ve své studii *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* (H. P. Lovecraft. Proti světu, proti životu, 1991) upozorňuje čtenáře, že se hodlá zabývat hlavně šesticí nejslavnějších Lovecraftových povídek a ostatní jeho díla bude více či méně ignorovat. Je to sice radikálně reduktivní postup, na druhou stranu to ale není tak špatné rozhodnutí. Lovecraftova bibliografie je totiž až nečekaně komplikovaná a členitá na to, jak jednoduše má mistr kosmické hrůzy pověst. Těm, kteří se chtějí seznámit s esencí jeho literární produkce, v podstatě stačí přečíst si onu Houellebecqem citovanou šesticí próz. Zbytek jeho poměrně obsáhlého díla je plný prazvláštních zákoutí a slepých ramen, ve kterých dnes najdou zalíbení hlavně ti, pro něž jsou Lovecraftova tvorba i osobnost něčím fascinující. Pročítání dvou aktuálně vydaných sborníků autorových „revizí“, které byly publikovány pod názvy *Hemživý chaos* a *jiné příběhy* a *Smyčka medúzy* a *jiné příběhy*, už plně předpokládá určitou míru obsese – touhu zabydlet se v jeho groteskně nehostinném vesmíru nebo fascinaci mýtem, který se kolem osoby „podivného pána z Providence“ (jak Lovecrafta tituloval Josef Škvorecký) postupem let utvořil.

Hrůzyplné spolupráce

Takzvané revize jsou už na první pohled naprosto okrajovou součástí Lovecraftovy bibliografie. Svým způsobem je to podobně bizarní přílepek k jeho vlastní tvorbě jako „posmrtné spolupráce“ s Augustem Derlethem, které česky vyšly pod názvem *Strážci z hlubin času* (2016). Až na to, že na rozdíl od próz, které Derleth napsal většinou sám podle Lovecraftových nerealizovaných námětů, jde v případě revizí skutečně o autorovy vlastní práce – a oproti Derlethovým povídkám jsou některé z nich i docela dobré. Lovecraft se v průběhu svého života věnoval přepisování námětů, ale i hotových děl od jiných tvůrců; někdy za úplatu, jindy proto, že šlo o práce jeho osobních nebo korespondenčních přátel. Tyto velmi různorodé a kvalitativně extrémně nevyrovnané texty zahrnují rozvinutí často nedomyšlených nebo málo nápaditých námětů od jiných spisovatelů (C. M. Eddy) či aspirantů na literární kariéru (Lovecraftova manželka Sonia W. Greeneová), přepisy nadějných povídek autorů z Lovecraftova korespondenčního okruhu (Duane W. Rimel), regulérní spolupráce, kde je Lovecraft uveden oficiálně jako spoluautor (zdařilá sci-fi *Ve zdech Eryxu*), ghostwriterské práce (text *Pod pyramidami* napsaný pro Harryho Houdiniho), ale i vyslovené literární hříčky, jako jsou štafetová povídka *Výzva z jiného světa* nebo parodie *Zápas, jenž ukončil století*, kterou Lovecraft společně se spoluautorem R. H. Barlowem rozeslal anonymně svým přátelům jako žert.

Pahorek šílenství

Jen pár těchto počínů snese srovnání s Lovecraftovou vlastní autorskou tvorbou – a jsou to texty, na které editor sborníků, nejznámější lovecraftolog S. T. Joshi, také nejvýrazněji

upozorňuje. I ty nejlepší z nich ale ke svěmu docenění potřebují alespoň nějakou obeznámenost s Lovecraftem jako literárním fenoménem. Některé z nich jsou vlastně variacemi na Lovecraftovy autorské práce, například novela *Pahorek*, která líčí obsáhlé dějiny obří monstrózní podzemní civilizace spojené s indiánskou kulturou, což je strategie podobná slavným *Horám šílenství*. Ostatně z *Pahorku* dokonce vychází i hororový román japonského spisovatele Kena Asamua *The Queen of K'n-Yan* (Královna K'n-Yanu, 2008). Jiné texty naopak mají význam spíše z hlediska mistrova života. Například výtečnou melancholickou povídku *Noční oceán* z převážné části nenapsal Lovecraft, nýbrž jeho přítel R. H. Barlow. Z *Nočního oceánu*

číst je společně s Joshiho obsáhlými poznámkami, které vysvětlují souvislosti jejich vzniku. Například málokde najdeme výmluvnější ukázkou rozdílu mezi literárními styly, ale i světonázory dvou nejvlivnějších autorů tehdejší weird fiction, Lovecraftem a Robertem E. Howardem, než ve štafetové povídce *Výzva z jiného světa*. Howard naprosto mění tón i směřování celé prózy hned v prvních větách své pasáže, která přímo navazuje na Lovecraftův segment.

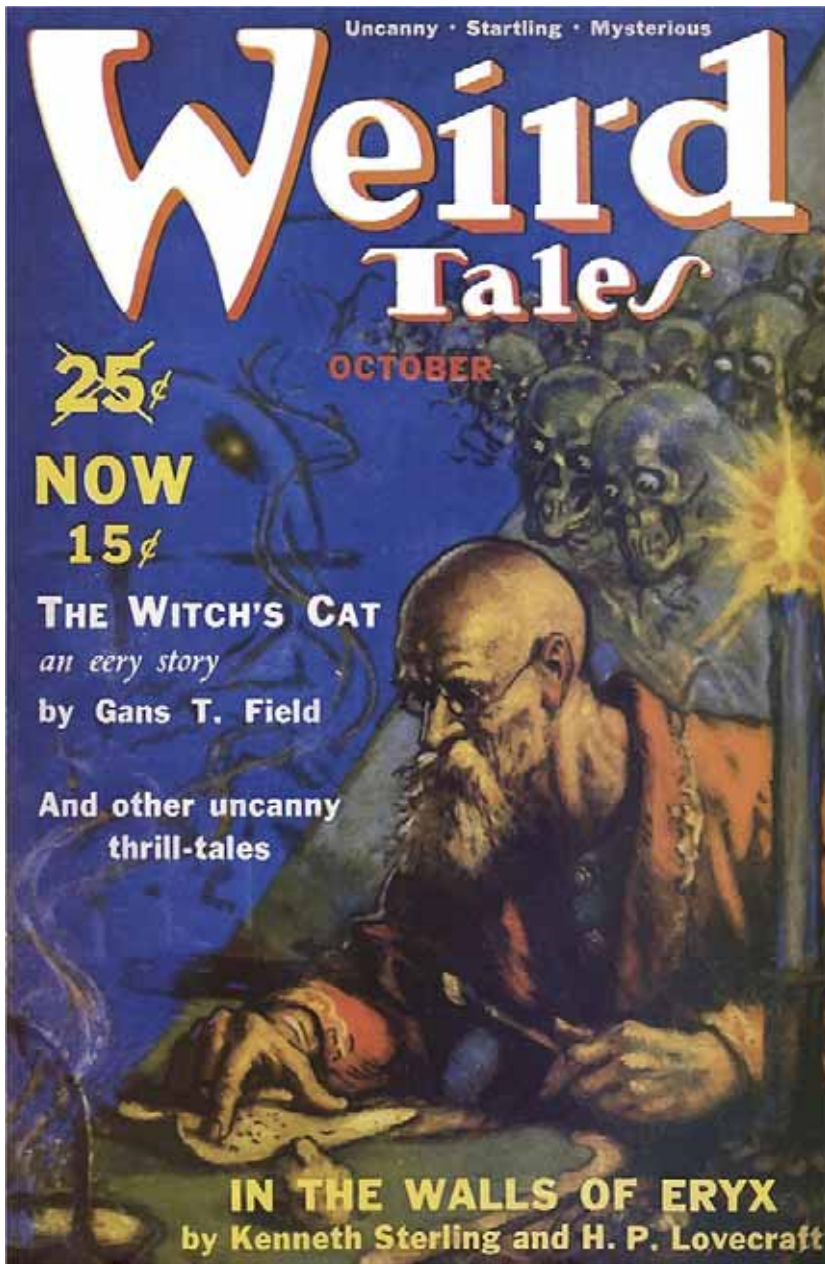
Joshi upozorňuje na několik zásadních faktů, které se vážou ke spisovatelově pověsti. Povídka *Smyčka medúzy* je například zdaleka nejrasističtější Lovecraftův text – nicméně onu rasistickou pointu, kterou končí, s největší pravděpodobností nevymyslel Lovecraft, ale autorka původního námětu Zealie Bishopová. Nabízí se tak srovnání s rasistickými prvky v původní Lovecraftově tvorbě, které jsou často terčem odsudků. Ukazuje se, že u Lovecrafta šlo především o xenofobii vůči exotickým kulturám, v nichž podle jeho povídek přežívá uctívání pradávných zlovolných bytostí – platí to pro *Děs redhookské čtvrti*, kde jsou rasistické prvky nejsilnější. Jinak je Lovecraftův rasismus nejpatrnější v jeho korespondenci. Nicméně kromě toho, že ho za takové smýšlení odsoudíme, bychom mu měli také porozumět, pokud nechceme „vylít s vaničkou i shoggotha“.

Joshi na druhou stranu správně upozorňuje na to, že revize, které autor prováděl často úplně nezištně a většinou v mnohem větším rozsahu a s větší pečlivostí, než by bylo nutné, něco vypovídají o jeho povaze. Alespoň zčásti tak napravují silně zjednodušenou reputaci Lovecrafta jako asociálního, paranoidního konzervativního podivína. Právě rozsáhlá spolupráce s dalšími žánrovými spisovateli – intenzivně si s nimi psal, ale setkávali se i osobně – měla zásadní vliv na vznik sdíleného fiktivního univerza, v jehož centru jsou právě Lovecraftova ikonická božstva jako Cthulhu, Yog-Sothoth nebo Nyarlathotep a hrůzyplné knihy

typu *Necronomiconu* či *Pnakoticých rukopisů*. Revize také svědčí o Lovecraftově smyslu pro ironii a nadsázku. Některé povídky můžeme číst jako sebareparodie, dokládající, že si od vlastního bezútěšného univerza dokázal vytvořit odstup. Síla dobrých fantastických knih a cyklů je často v tom, že se jejich světy těžko opouštějí. Totéž rozhodně platí pro univerzum Lovecraftovy mytologie. Už to, že *Hemživý chaos* a *Smyčka medúzy* v češtině vůbec vyšly, je důkaz, že chapadla autorových božstev se na české čtenáře přisála neobyčejně silně. Je to totiž potěcha určená výhradně těm, kteří do hrůzu nahánějících prostor obývaných Lovecraftovými rouhačskými výtvy nevstupují poprvé.

H. P. Lovecraft: Hemživý Chaos a jiné příběhy.
Přeložil Milan Žáček. Argo, Praha 2020, 448 stran.

H. P. Lovecraft: Smyčka medúzy a jiné příběhy.
Přeložil Richard Podaný. Argo, Praha 2020, 472 stran.



Obálka časopisu Weird Tales s povídkou H. P. Lovecrafta a Kennetha J. Sterlinga Ve zdech Eryxu

se přitom dnes stal vyslovený literární artefakt díky skvělému stejnojmennému románu Paula La Farge z roku 2017 (česky 2018). Hráči lovecraftovských deskovek a RPG se navíc v obou knižních souborech mohou setkat s některými z temných božstev a monster, která se ve hrách objevují, ale nepocházejí z přímo z Lovecraftových kanonických povídek. La Fargova postmoderní hra s Lovecraftovou biografií (Lovecraft ostatně vystupuje jako literární postava v celé řadě knih, filmů i komiksů), utváření komplexního lovecraftovského multiverza v dílech jiných spisovatelů i vytěžování textů v deskových hrách a jiných médiích jsou přitom typické způsoby šíření, mutování a deformace autorova odkazu.

Vylít s vaničkou i shoggotha

Čtení obou sborníků nás sice esteticky většinou moc nestimuluje, ale zato je obohacující v jiných oblastech. Rozhodně se vyplatí

Neobyčejně obyčejný příběh

Oceňované belgické LGBT drama Lola

Do českých kin se dostalo belgické drama *Lola*, vyprávějící o komplikovaném vztahu transdívky a jejího otce. Přes jednoduchou zápletku je to nezvykle empatický film, který v mnoha detailech jde dál než průměrná díla podobného druhu.

MARTIN SVOBODA



Skutečnou proměnou a růstem musí ve filmu *Lola* projít postava otce. Foto Les films du Losagne

Stěží dospělá transžena Lola se za podpory své matky a za otcovými zády chystala na operace spojené s biologickým přechodem k ženskému tělu. Matčina smrt ale osmnáctiletou dívku nutí střetnout se s odmítavým postojem druhého rodiče. Když cestují s urnou do matčina rodného kraje, nemají otec a dcera poprvé po letech možnost jeden před druhým uniknout, což jim poskytne příležitost projít si procesem vzájemné konfrontace, který jejich vztah tak nutně potřebuje. Přímočará synopse přímočarého filmu naznačuje, že *Lolu* ihned označíme za typický snímek z LGBT festivalů, jejichž prostřednictvím je primárně distribuována. Ne každý tvůrce má takovou kategorizaci rád, někteří se jí vyloženě brání. Evokuje klec, do níž se titul uzavírá, aby nezmohl víc než přidat další ozvěnu do uzavřené echo chamber. Přínejmenším od mainstreamového úspěchu *Zkrocené hory* (Brokeback Mountain, 2005) se navíc nad čistým a nekomplikovaným příkladem LGBT filmu často láme hůl. Z coming outu a rodinných konfliktů v souvislosti s genderovou identitou či sexualitou se stalo klišé už i v mainstreamu. Svět, kde ceně Emmy vládne soutěžní reality show o dragu *RuPaul's Drag Race*, už se nad bazálním příběhem z této oblasti tak snadno nedojmeme. Z perspektivy diváka, jenž chce být uspokojen originálním nebo nějak překvapivým filmem, se LGBT tematika jeví jako předzvěst fádnosti. Platí to nejen vně LGBT komunity, ale i uvnitř. Nejednou organizátor festivalu Mezipatra, který *Lolu* v Česku distribuuje, má v rukávu ty nejdrsnější odsudky filmů, jejichž ústředním konfliktem je coming out či změna pohlaví.

Lola si žádá empatii

Jedním z posledních způsobů, jak se takovému filmu oddat, se zdá být empatie. Coby konzumující filmové publikum můžeme kupit jeden coming out na druhý a porovnávat je. Empatický divák má naopak tendenci cítit, jaký prostor zabírají tyto motivy v životě jednotlivců. Z toho úhlu pohledu pak ani nemůže jít o klišé nebo rutinu. Vždyť i ten nejobyčejnější coming out má zdrcující emocionální a existenciální vliv i na toho nejnudnějšího člověka. Právě věrné zobrazení pak může mít ten největší emocionální účinek,

zvlášť když publikum na LGBT festivalu často patří ke komunitě, a má tedy přímou vlastní zkušenost.

Vracíme se ale k tomu, že mnoho diváků a nakonec i filmařů vidí jen nerado, když dílo na podobnou účast publika spoléhá. V extrémním výkladu by to ostatně znamenalo, že na toto téma ani nejde natočit špatný film a že konkrétní zpodobnění není důležité. Čtení filmů založené na empatii a vcítění do konfliktu je proto leckdy vnímáno jako podřadné oproti analytičtějšímu přístupu, který se soustředí na to, jak moc se dané dílo odlišuje od „konkurence“. *Lola* je však snímek, který nejenže počítá s empatickým divákem, ale má v sobě potenciál přesvědčit o smyslnosti a hodnotě takového přístupu. Proto je namístě, že právě tento počín byl Mezipatry vybrán do širší distribuce, i když na první pohled přesně odpovídá představě o stereotypním LGBT filmu.

Postavy na devadesát minut

Jde opravdu o velmi jednoduché, anekdoticky koncipované dílo. Postavy existují proto, aby zažily tento konkrétní konflikt, jejich život ani rozsah jejich charakteru nevyžadují delší stopáž než devadesát minut. O dceři ani otci se nedozvíme nic, co přímo nesouvisí s jediným úkolem, který před nimi stojí. Nevíme, jak by se Lola chovala v jakékoli jiné situaci, neumíme si představit, o čem bychom si s ní mohli povídat u kafe. Jasnější obrys nabírá její otec, čistě však proto, že na jeho odmítnutí dceřiny identity spočívá konflikt a díky tomu víme, před jakou životní volbou stojí. Naštěstí však nedochází jako v mnoha jiných dílech k tomu, že by se musel marginalizovaný člověk předtím, než je přijat, nějak zavděčit. Ačkoli by bylo pěkné a praktické, kdyby Lola byla k otcově nechápavosti vstřícná, film jí neukládá žádnou povinnost dokazovat platnost svých rozhodnutí. Lola není dokonalá a ne všechny její volby jsou zobrazeny jako správné. Skutečnost, že s matkou dlouhé měsíce tajila plány na chystanou sérii operací, vyznívá vůči otci nefér bez ohledu na jeho předpokládaný odpor. Není ostatně zcela jasné, jestli jeho odpor nemá kořeny právě v pocitu odstranění, z přesvědčení, že se proti němu jeho nejbližší spiklí. Nezdá se přitom – vzhledem k tomu, jak málo mu

stačí k prvním vstřícným krůčkům –, že by na svém odmítavém postoji mohl zásadně trvat, kdyby matka s Lolou byly zvolily snahu o komunikaci místo tajnosti a izolace.

Emocionálnější než Wikipedia

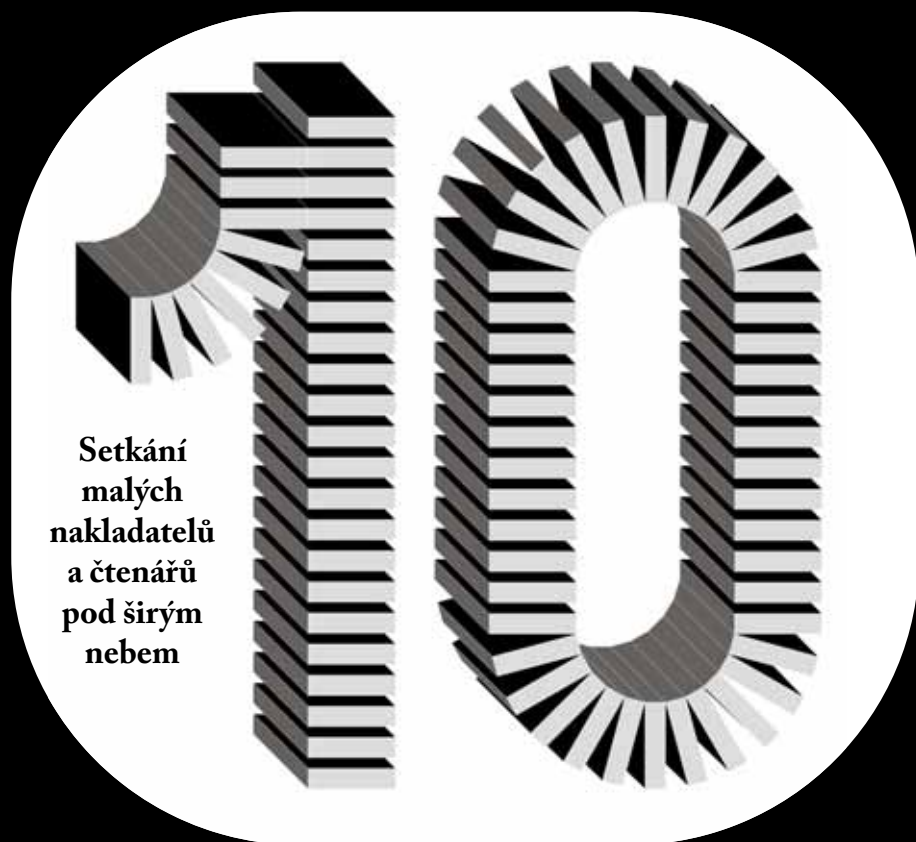
Přesto je to však právě otec, kdo se musí zachovat správně, protože Lola nemůže vést svůj život motivována utišováním otcových vnitřních strachů, i kdyby k jejich vyvolání přispěla. Během sledování se nabízí otázka, zda jde o autorský záměr, nebo mělkost konfliktu, který musí být zakončen šťastně. Ale fakt, že na konci se ptá dcera svého otce „Budeš v pořádku?“, místo aby se on ptal jí, naznačuje, že tvůrci vědí, co dělají. Zatímco jsme si mysleli, že sledujeme příběh Loly a obnovení jejího vztahu s otcem, ve skutečnosti jsme svědky příběhu otce, který si musí vše urovnat v hlavě a přijmout, že už nemůže vlastnit život svého dítěte. Lola za celý film o svém životě nezapochybuje – nemá totiž o čem. Její zdánlivá arogance a odmítavost evokují, že se potřebuje změnit (a jistě jako každý osmnáctiletý člověk i ona potřebuje ještě růst), ale nakonec nám dochází, že skutečnou proměnou a růstem musí nejprve projít otec. To on se nechce vzdát svého dítěte (syna) a z různých důvodů podvědomě cítí, že tato změna bude poslední hřebíček do rakve jejich blízkosti.

Navzdory tomu, jak „obyčejně“ celý film působí, se v něm při empatičtějším pohledu vyjevují větší nuance. Zpodobňuje základní a dnes celkem známý konflikt, který většině diváků, k nimž titul doputuje, přijde zcela jednoznačný a jednostranný. Emoce však přesto mohou vygradovat, ani ne proto, že by divák vnímal postavy jako vrstevnaté protagonisty, ale tím, že se podařilo demonstrovat, o jak obrovský a vysilující proces v životě člověka může jít, třebaže jeho věčný popis uvedený v prvním odstavci pod heslem „transgender“ na Wikipedii může působit až banálně. *Lola* neříká nic nového a neříká to nově, ale na její univerzálnosti je cosi odzbrojujícího.

Autor je filmový publicista.

Lola (Lola vers la mer). Belgie, Francie 2019, 87 minut. Režie a scénář Laurent Micheli, kamera Olivier Boonjing, střih Julie Naas, hudba Raf Keunen, hrají Benoît Magimel, Mya Bollaers ad. Premiéra v ČR 13. 8.2020.

Knihex



5. září 2020 / 10—20 hod.
Kasárna Karlín, Prvního pluku 20/2, Praha 8

**1 Kč před,
 ♥ Kč potom.**

#KulturaMáCenu

Celé září si vstupenky do divadla Reduta rezervujte za symbolickou **1,- Kč**.
 Až na konci večera rozhodnete, **na kolik si nás ceníte**. Vybírat můžete z kompletního repertoáru **Činohry NdB v divadle Reduta**.

Více informací na webu
www.ndbrno.cz/kulturamacenu

NdB Národní divadlo Brno

B | R | N | O |

STATUTÁRNÍ MĚSTO BRNO
 FINANČNĚ PODPORUJE NÁRODNÍ DIVADLO BRNO,
 PŘÍSPĚVKOVOU ORGANIZACI.



jihomoravský kraj

Generální partner

OHL ŽS



mafra

DNES

LIDOVÉ NOVINY

iDNES.cz

září 2020

**studio
 hrdinů**

úterý **8.** 20.00 divadlo

Katharina Schmitt: Molyneuxova otázka režie: Katharina Schmitt

středa **9.** 20.00 divadlo

Petra Hůlová / Kamila Polívková: Macocha režie: Kamila Polívková

sobota **12.** 20.00 divadlo

Jiří Adámek a kolektiv: Oči v sloup režie: Jiří Adámek

pondělí **14.** 20.00 divadlo

Ladislav Fuks / Miloš Horanský: Pan Theodor Mundstock režie: Miloš Horanský

úterý **15.** 20.00 divadlo

Ladislav Fuks / Miloš Horanský: Pan Theodor Mundstock režie: Miloš Horanský

čtvrtek **17.** 20.00 divadlo

Thomas Bernhard: Zdání klame režie: J. Horák a M. Pěchouček

pátek **18.** 20.00 divadlo / 40. REPRÍZA

G. Hofmann / L. Trmíková: Pomocník Walser režie: Jan Nebeský

sobota **20.** 20.00 host

improvizované rozhlasové hry Radio Ivo

neděle **21.** 20.00 divadlo

David Zábranský: Herec a truhlář Majer mluví o stavu své domoviny režie: Kamila Polívková

pondělí **22.** 20.00 divadlo

Jan Patočka / Miroslav Bambušek: Kacířské eseje režie: Miroslav Bambušek

čtvrtek **24.** 20.00 divadlo

Jan Patočka / Miroslav Bambušek: Kacířské eseje režie: Miroslav Bambušek

pondělí **28.** 20.00 host / PREMIÉRA

Jožkalipnikjebožíčlověkaneumílhát! No. 20

Jevištní sochařina

Kalinkova pocta Gregoru Johannu Mendelovi

V monodramatu outside the box 01 pokračuje Andrej Kalinka v budování specifického autorského rukopisu. Jeho práce se tentokrát přiznává k samotnému procesu tvorby a klade otázky po podstatě divadelnosti: K čemu je autorovi herec? A režisér?

ANNA LUŇÁKOVÁ

Od roku 2019 je při brněnském Centru experimentálního divadla (CED) vedle Husy na provázku a HaDivadla v provozu také třetí subjekt, totiž dramaturgická a produkční platforma Terén – fascinující podnik, který odpovídá požadavkům současného přístupu k umění. Třebaže nemá stálou scénu ani vlastní soubor, produkuje unikátní umělecké projekty na pomezí žánrů a vůbec zavedené divadelní komunikace. Vytváří tak zázemí pro svébytné tvůrce, kteří kvůli svým přesahům obtížně pasují do kategorie divadla či výtvarného umění a jejichž počiny se „nehodí do krámu“ ve standardním tržním prostředí. Terén je Petriho miskou, která dává vzniknout novému, dosud nepoznanému životu.

Na pomezí vědy a umění

Přímým důkazem takto nastaveného kursu byla červencová premiéra představení *outside the box 01* v podání slovenského uměleckého uskupení Med a Prach / Honey and Dust. Dvojice tvůrců Andrej Kalinka a Milan Kozánek se přímo inspirovala osobním a badatelským odkazem Gregora Johanna Mendela a jejich představení je ohlášenou první vlaštovkou ze série performativních děl, která stojí na pomezí „vědeckého a uměleckého poznávání světa“. Vybrané výjevy z představovaného díla nebudu pojednávat chronologicky, nýbrž z osobního hlediska, tedy tak, jak se zapsaly do textury mého vnímání.

Jsme ve sklepní scéně CED. Bosá postava se prochází sem a tam. Působí dojmem, že něco hledá, přestože není zřejmé, co by to mělo být. Vytahuje z kapsy telefon, ten se na pár vteřin rozsvítí, zhasne, postava chvíli hledí do černé obrazovky, než jej zase schová do kapsy. Přemýšlí? Sleduje čas, na někoho čeká? Promítačka fotografií skáče od jednoho políčka k dalšímu, ale na plátně se namísto diapozitivů zatím promítá jen bílo. Promítačka odměřuje pravidelné intervaly. S každým cvaknutím očekávám, až konečně vyskočí obraz, nějaký smysl a důvod promítání. Hlodá ve mně zvědavost. Hlavou mi letí jakýsi dabing scény: „Zase nic, nenašel jsem to, zkusím to znovu. Nic. Tak tedy znovu. Cvak, ale nic. Cvak. Že by? Ne, ani teď ne. Nevadí, mám čas. Kolik je?“ Z Kalinkova několikastránkového dopisu Mendelovi, který je přiložen v programu a mapuje konkrétní fázi tvůrčího procesu, se dočítám, že rytmus projektoru „potvrzuje prostor mezi hmotou a myšlenkou, s kterým samotná fotka pracuje“.

Andrej Kalinka je zvláštní zjevení. Na první pohled na něm není nic abnormálního. Nic, čím by vzbuzoval pozornost, jeho mluva, výraz ani gesta nejsou přehnané, jen se při pohledu na něj neubráníte neurčitému dojmů, že je jiný, než se zdá; větší nebo menší, výrazně mladší, či snad starší? V performerském projevu, který přede mnou probíhá, není ani stopy po stylizaci, tak odkud ten dojem? Kalinka jemně a nenápadně přechází z jednoho aspektu svého charakteru do druhého. To, jak se jeví, se neustále proměňuje.

K projektoru běžícímu naprázdno pouští Kalinka zprvu prázdnou gramofonovou desku, slyšíme jen její tiché praskání. Kalinka vrství obraz a zvuk, nejprve je rozpojuje, pak je nechává opět se setkat. Pokud člověk dlouhodobě sleduje jeho tvorbu, ví, že *outside the box 01* má v jejím kontextu výjimečnou pozici. Oproti předchozím dílům je zde performer Kalinka zdrojem všeho pohybu a dění. Na scéně je sám, ve stínech intimního osvětlení však dokáže metonymicky přítomnit osudy slavných smrtelníků: kromě Mendela i Charlese Darwina, Johannese Keplera, Mikuláše Koperníka či Bohuslava Reynka s Josefem Sudkem, Barbaru McClintock nebo

Berlinde De Bruyckere. Gramofon zatím dál tiše praská.

Samota tvorby

Autorský rukopis Andreje Kalinky se v monodramatu zásadně nezmění, stále je to on, jedinečný a svůj. I zde se zodpovídá principům, které sám pojmenovává jako „komplementární umění“, na jejichž základě přistupuje ke všem nabízejícím se žánrům a formám, způsobům zobrazení a využívaným médiím, ať už je to hudba, výtvarné umění, fotografie nebo divadlo. Požadavek to není nijak malý, otevřenost možného výsledku (dopředu není jisté, zda to bude koncert nebo výsta-



Andrej Kalinka v představení vyrůstajícím z díla Gregora Johanna Mendela. Foto Karol Jarek

va) nutí tvůrce učit se znovu, objevovat to, co by mohlo být považováno za objevené, pátrat po funkcích jednotlivých prostředků a hledat s ním autorský přístup, což vede ke vzniku zcela originálního scénického jazyka, který není prostou koláží nebo výčtem, ale novým, živým celkem.

Gramofonová deska se ozvala, mužský hlas mluví německy. Jako by sám pro sebe nahrával tuto zprávu, vzpomíná na chvíli, kdy se vzbudí sám, uprostřed pole... asi je ráno... muž přemýšlí, zda má vstát. Začíná strhující autorské čtení, nebo snad autorský překlad? Kalinkova deklamace postupně nabírá tempo a jako v celém díle i zde vystupuje zřetelně komplexní a přitom přirozená hudební kompozice, jejíž hlasy se postupně překrývají, předbíhají se, jsou ve svém sdělení čím dál naléhavější, a přece klidné a soustředěné do sebe – jsou to hlasy, které umějí být samy.

V tomto překladu/přednesu/čtení se zpřítomňuje pátrání po existenci nebo neexistenci smyslu, po tom, jaké to je, být člověkem. Kalinka tvoří hranici snu a palčivé skutečnosti. Autor, režisér, performer, herec, skladatel, sochař, výtvarník, básník – kolik jazyků může jeden znát, kolikrát dokáže být člověkem? Oproti jiným dílům si zde Kalinka snad může dopřát samotu speciálního typu, snad si klade otázku po motivaci spolupráce, po funkci své vlastní tvorby. Napadá mě: K čemu je autorovi herec? Jistěže není jen zprostředkovatel myšlenek režisérů a že každý dobrý herec či herečka si vždy najdou, ba dokonce musí najít „to svoje“. Je to zvláštní a těžký počín, být sám sebou. Jakou má roli režie, když režisér režíruje sebe jako režiséra?

V *outside the box 01* je každá myšlenka, gesto a intence realizovaná svým původcem, komunikace s námi jako by se zostřovala, zpřesňovala a uzavírala do jediného uzlu. Kam, kromě renesance, odkazuje tato schopnost zodpovědně obsáhnout jednotlivé role

ve vztahu k dílu (scénografie, režie, autorství libreta, složení skladeb, jejich hudební interpretace, herectví)? Inspirován Mendelovým odkazem nám Kalinka připomíná důležitost společenského rozměru tvorby, smysl a obtíž každodenní práce, hmatatelné důsledky přijetí či nepřijetí něčích myšlenek a nabídek.

Možnosti tvorby

Hudebně Kalinka-interpret nabízí dialog dvou nástrojů, velkého bubnu, jímž udává rytmus, a cella, jemného a jímavého, kterým nás vede do hlubin sebe samých. Jako by se v těchto dvou instrumentech potkával duch s duší. Duch klidný a usazený ve středu, duše

jako neklidná a planoucí látka; a tito dva pak spolu tvoří dech, který oživuje všechny věci.

Nemohu ani nesmím minout rozpracovanou sochu, snad lidské torzo, z hlíny, kterou je třeba neustále opracovávat, vlhčit, starat se o ni, zatímco se ustavičně mění, a přesto zůstává sebou. Tak jako performer. Když se jí věnuje, my, kteří jsme dostali možnost nahlédnout do jeho ateliéru, kteří jsme se přišli nejen dívat, ale i poslouchat, dostáváme možnost studovat materiály, autorem označované jako paralelní libreto. Máme na to deset minut. Snažíme se tedy stejně jako autor, studujeme. Mezitím Kalinka odštěpuje ze sochy kousíčky hlíny, snad zrovna z míst, kde by se nacházela hlava, tato místa zahlučuje vodou, prastarou metaforou paměti.

Kalinkova práce je otevřená, přiznává se k procesu tvorby, ale nikoli obyčejným odkouzlením – „toto je divadlo“ –, aby následně vstoupilo zpět do iluze. Proces zůstává vždy přítomný, význam se uskutečňuje: nedíváme se na představení o Mendelovi, ale vyrůstající z Mendela. Co se s naším osudem děje po životě, který končí smrtí? Jak dílo může nebo nesmí žít dál, jak se proměňuje komunikace s těmi, kteří tu byli před námi a kteří přijdou po nás? Je to v posledku otázka po možnostech tvorby, otázka po smyslu věčného hledání. Kalinka, který jako stromy na jeho videu tančí ve větru jediného dechu, mi připomíná verše Václava Hraběte: „Bylo mi úzko/ z tolika světél/ Tak jsem se díval na oblohu jestli nebude padat/ aspoň jediná hvězda/ pošetilá zbytečná plavá a nahá/ Když v tom jsem uslyšel hrát/ blues/ na památku velkého sebevraha“.

Autorka je herečka a filosofka.

Andrej Kalinka: Honey and Dust: outside the box 01. Režie Andrej Kalinka a Milan Kozánek, dramaturgie Milan Kozánek, fotografie Karol Jarek, hudba, výtvarný koncept, performer Andrej Kalinka. Sklepní scéna CED, Brno, premiéra 16. 7. 2020.

World music z Běloruska

Ivan Kirčuk a skupina Troica

Formace Troica, kterou vede etnograf a hudebník Ivan Kirčuk, kombinuje tradiční zpěv a etnické nástroje z celého světa s vlastními melodiemi i aranžemi. Hlavním zdrojem inspirace však zůstává běloruská lidová hudba. Jaké má postavení v komplikované politické, národnostní i jazykové situaci dnešního Běloruska?

MIROSLAV TOMEK



Muž s vizáží šamana Ivan Kirčuk. Foto Ethnoza

Na běloruské hudební scéně, která je v zahraničí bohužel poměrně málo známá, najdeme hned několik skupin, jež hrají kvalitní world music. Jen jedna se však stala takřka legendou: Troica. Za své mimořádné postavení vděčí hlavně svému zakladateli a všestrannému hudebníkovi Ivanu Kirčukovi. Charismatický muž s vizáží šamana zasvětil život běloruskému folkloru.

Folklor živý a autentický

Kirčuk se hudbě věnuje od počátku devadesátých let, kdy začal vystupovat s folklorním souborem Dziva, v rámci své pedagogické činnosti však už během osmdesátých let po celém Bělorusku sbíral lidové písně i umělecké výrobky, které se svými studenty na minské konzervatoři využíval při scénických rekonstrukcích tradičních obřadů a svátků. Věnoval se také běloruskému loutkovému divadlu, takzvané batlejce, s níž později též vystupoval na nejrůznějších festivalech. V roce 1996 založil skupinu Troica. Pro složitou národnostní, jazykovou i náboženskou situaci dnešního Běloruska je charakteristické, že ač je mateřštinou muzikanta, který se narodil ve městě Lida v západním Bělorusku a pochází z polské katolické rodiny, polština, zpívá bělorusky a mluví převážně rusky.

Zakladatel Troici se netají tím, že ho ovlivnila bohatá běloruská tradice folklorně inspirované hudby. V první řadě sem patří skupina Pesňary, která si během sedmdesátých let získala obrovskou popularitu po celém Sovětském svazu a částečně i za jeho hranicemi díky tomu, že obratně spojovala chytlavé lidové motivy s vlivy tehdy oblíbeného progresivního rocku. Vrcholem její tvorby je pravděpodobně rocková opera *Husljar* (1979), hudební zpracování básně běloruského klasika Janky Kupaly, ještě více se ale Pesňary proslavili čistě popovými písněmi v ruštině. Na začátku devadesátých let pak začala vystupovat skupina Palac, která posluchačům nabídla modernější podobu běloruských lidových písní a také si získala značnou oblibu. V polovině devadesátých let vznikly kromě Troici i další žánrově spřízněné skupiny, například Guda, Kriwi nebo Stary Olsa, skupina, jež vydala už třináct alb středověké hudby a jejíž obliba v Bělorusku značně přesahuje úzký okruh šermířů a dalších lidí, kteří běžně chodí ve středověkém oblečení.

V osmdesátých letech se sice zvolna rodila i původní běloruská rocková hudba, pozice folkloru ale byla stále silná. Lidová hudba měla totiž v Sovětském svazu, kde stát štědře

podporoval její akademickou i poněkud vulgarizovanou podobu (například v podání tvůrčích kolektivů pracujících), výlučné postavení. V Bělorusku, kde urbanizace proběhla později než v západní či střední Evropě, navíc stále ještě existuje folklor živý a autentický.

Lehce šílený zvuk

Troica byla se svým charakteristickým způsobem zpěvu a neobvyklými nástroji pro běloruské posluchače poloviny devadesátých let zřejmě příliš experimentální. Skupina proto od počátku vystupovala převážně v zahraničí – například v zemích Beneluxu, Německu, ale i v bývalé Jugoslávii, Polsku, Maďarsku či Rusku. První, eponymní album skupina vydala v roce 1998 díky malému nizozemskému labelu Pan Records. Následně Kirčuk nahrál sólovou desku *Spadčyna zahinuušych vjosak* (Dědictví ztracených vesnic, 2000), na níž využil materiály shromážděné během svých etnografických expedic, a brzy poté Troica změnila své složení – od roku 2000 dodnes s Kirčukem hrají kytarista Juryj Dzmitryjev a bubeník Juryj Paulouski. O druhém albu *Žuravy* (Jeřábi, 2001) britský časopis fRoots, specializující se na žánr world music, napsal: „Nové běloruské etno exploduje troufalým, syrovým, akustickým a lehce šíleným zvukem.“

Zatím poslední, sedmá nahrávka skupině vyšla před dvěma roky. Hudebníci sahají po běloruských lidových písních, hrají je však ve vlastních aranžmá, původními melodiemi se často inspiroují jen velmi volně a využívají přitom množství tradičních akustických nástrojů z celého světa. Kromě šesti- a dvanáctistrunné kytary a bicích tak hrají například na domru (východoslovanský strunný nástroj), citeru, fidulu, niněru, okarínu či dřevěnou píšťalu žalezku. Nejdůležitějším poznávacím znakem Troici je však Kirčukův hluboký hlas, jímž hudebník nejen zpívá, ale i šeptá, křičí a zaklíná – prostě se projevuje jako šaman, jak to ostatně odpovídá jeho image. Příznačné je, že nezasvěcení ho obvykle považují za starce, ve skutečnosti mu však letos bude teprve 62 let – dlouhý šedý plnovous ale nosil už ve čtyřiceti.

Jistý úrok stranou pro skupinu představovalo její páté studiové album *Žar-žar* (2008), na němž se objevily elektrické kytary a další nečekané nástroje. Komplikované nahrávání desky prý zabralo tři roky, a přestože ji posluchači přijali dobře, sám Kirčuk se k tomuto experimentu dnes staví spíš rezervovaně. Nadšení běloruští recenzenti v něm zato dokázali najít ohlasy skupin jako Rammstein,

King Crimson či Radiohead. Další změna přišla s albem *Car-ahoň* (2018), které se od starší tvorby liší svým komorním, minimalistickým pojetím.

Sběratel nástrojů a kamenů

Kirčuk ovšem není jen hudebníkem a folkloristou (v současnosti přednáší na katedře kulturologie Běloruské státní univerzity kultury a umění), ale také sběratelem lidových nástrojů z celého světa. Jeho kolekce by prý vydala na malé muzeum. Kromě toho sbírá kameny z cest – škoda, že svůj venkovský dům, kde z balvanů vybudoval celou zahradu, nedávno prodal. Zajímavým vhladem do vnitřního světa nevšedního hudebníka jsou dva tlusté svazky deníkové prózy prokládané básněmi, v nichž Kirčuk zachytil nekonečné cesty skupiny za uznáním i výdělkem. Knihy *Avtobany i meněstreli* (Dálnice a pěvci, 2008) a *Gorit svěča u altarja* (Hoří svíce u oltáře, 2014) sice nepřinášejí velké literární zážitky, zvláště první kniha ale velmi bezprostředně popisuje dojmy Východoevropana, který se ve středním věku poprvé setkává s alternativním životním stylem a objevuje západní festivaly world music i nizozemské squaty.

Kirčuka v jeho činnosti vede skálopevné přesvědčení o tom, že tradiční lidová kultura představuje hodnotu sama o sobě. Někdy se zdá, jako by byl svou vizí návratu k odkazu předků přímou posedlý. Není divu, že přílišné nadšení pro nynější běloruskou vládu nejvíce, celkově se však drží od politiky dál a své esoterické představy o tradici a předcích naštěstí nikomu nevnučuje. Naopak, zdá se, jako by se s léty stále více uzavíral do svého vlastního světa. Při četbě jeho zápisků si nelze nevšimnout, že v nich postupně přibývá zmínek o duchovních praktikách a blíže neurčených „energiích“. Příznačný je jeho despekt vůči těm Bělorusům, jejichž světonázor se opírá především o nesouhlas s Lukašenkovou politikou a snahu posílit postavení běloruštiny. Podle Kirčuka tvorbu Troici oceňují jen pro její domnělou „běloruskost“. Druhou stranou mince, o níž se už hudebník nezmínuje, ovšem jsou zcela reálné trestní postihy, kterým se tito lidé často vystavují.

Navzdory Kirčukovu podivínství patří hudba Troici k tomu nejlepšímu, co ve východní Evropě v žánru world music vzniklo. Můžeme jen doufat, že skupina, která už kromě Evropy hrála například i v Chile či v Malajsii, vystoupí i u nás.

Autor je překladatel.



Mathrockový epos

Dlouhohrající debut skupiny Covet

Americké trio Covet vydalo po několika EP deskách první regulérní album. Mathrockové kompozice si navzdory své komplexnosti udržují dostatečnou chytlavost i pro nepřipravené posluchače. Hudba má podle skladatelky Yvette Young především povznášet.

LUKÁŠ POKORNÝ

V roce 2014 vydala Yvette Young své debutové EP s názvem *Acoustics*. Mladá kytaristka, do té doby známá především z YouTube a Instagramu, kde pravidelně zveřejňovala vlastní písně, covery i drobné kytarové nápady, na něm představila neobvyklou kombinaci písničkářství a komplikovaného akustického math rocku. Týž rok založila spolu s baskytaristou Davidem Adamiakem a bubeníkem Benem Wallacem-Ailsworthem instrumentální trio Covet, v němž se rozhodla hlouběji prozkoumávat žánr, který se obvykle vyznačuje složitými strukturami, nepravidelnou rytmičkou a instrumentální náročností. O rok později vzniklo první EP s názvem *Currents*, nahrané v DIY stylu v garáži v San Francisku. Do širšího povědomí se Covet dostali v roce 2018 s druhým, vyzráleji znějícím EP *Effloresce*. Kapela do té doby vystřídala několik bubeníků, dokud se neobjevil Forrest Rice, který ji obohatil nejen instrumentální virtuositou, ale i blaženým úsměvem při hraní, jenž se v komentářích pod videi Covet stal zdrojem nespočtu vtípků. Syntézou dynamického a nekonvenčního bubnování, pracujícího se všelijakými polyrytmy a stop-timeovými variacemi, a hry na basu, při níž Adamiak kreativně využívá celý hmatník a která neslouží jen jako podklad pro divoké kytarové riffy, se Covet podařilo vnést do světa math rocku svěží vítr.

Math rock od devíti do pěti

Po šesti letech existence trio letos vydalo první dlouhohrající desku *Technicolor*, která zdaleka překonává veškerou dosavadní tvorbu Covet. Album přitom vznikalo v nebyvalém spěchu. Skupina musela všechny skladby složit za pouhý měsíc, aby stihla rezervovaný termín v newyorském studiu Vu Du, kde jí s produkcí pomáhali Mike Watts

a Frank Mitaritonna. Yvette Young pojala podle svých slov komponování jako klasický džob od devíti do pěti: strávila několik týdnů zavřená v bytě, navíc prý psychicky na dně, a dlouhé hodiny skládala složité mathrockové kompozice. Nahraná demo následně rozsílala zbylým dvěma kolegům, aby její party doplnili vlastními nápady. Výsledkem je barvitá koláž nálad oscilující mezi křehkostí a tvrdostí, přímočarostí a komplexitou.

Hned na první poslech je zřetelné, že *Technicolor* není v porovnání s předchozími EP tolik „přeplněné“. Na *Currents* a o něco méně i na *Effloresce* jako by se skupina snažila do jednotlivých písní vměstnat co největší množství riffů, a posluchači tak neměli příliš prostoru k vydechnutí. Některé hlasy Yvette Young vyčítaly, že nedokáže komponovat skladby a místo toho jen skládá za sebe riffy. Je na každém, aby posoudil, nakolik je tato kritika oprávněná, nicméně hned úvodní, tříminutová skladba *Good Morning*, v níž na pozadí jednoduchého flazoletového loopu vybrnkává kytara s přídavným reverbem líbivou melodií, připomínající minimalistický soundtrack Neila Younga k filmu *Mrtvý muž*, ukazuje, že *Technicolor* se vydává trochu jiným směrem. Jako by se Covet po dvou krátkých rozcvíčkách konečně rozhodli svou hudbou skutečně vyprávět.

Na albu se kreativně propojují prvky mnoha žánrů – jazzu, postrocku, indie popu, shoegaze, grunge či ambientu –, aniž by se vytratil typický zvuk Covet. Yvette Young tvrdí, že by muzikant měl nasávat a studovat rozmanitou hudbu, protože vždycky může narazit na koncepty, které se dají rekontextualizovat v úplně jiném stylu. Ve výsledku touto cestou může vzniknout osobitý, disinktivní hlas.

Obsedantní perfekcionismus

Yvette Young byla svými rodiči, čínskými přistěhovalci, k hudbě vedena odmalička: hrála na piano a housle, účinkovala v orchestrech, účastnila se soutěží. Na jednu stranu je za to prý vděčná, na druhou stranu pro ni byl tento tlak v teenagerovském věku zdrojem úzkosti a stresu, které vyústily v anorexii, a dokonce ji dovedly až k hospitalizaci. Právě v tomto období vzala poprvé do rukou kytaru. Ta ji, jak s přiznaným patosem říká, zachránila život, protože pro ni představovala osvobození. Hudba už nebyla

spojená s drilem a úpornými soutěžemi – stala se územím, jehož hranice určuje pouze imaginace.

Během dospívání v Silicon Valley, v prostředí všudypřítomné kompetitivity, v sobě Young kultivovala určité outsiderství a neustále utíkala do světa punkových, noiseových a mathrockových koncertů. Jak sama říká, její nemoc mohlo způsobit to, že neměla kontrolu nad svým životem. Hudba a rovněž malování – vystudovala totiž vizuální umění na Kalifornské univerzitě v Los Angeles – jí ale kontrolu vrátily. Zřejmě proto je její styl tak rozpoznatelný – každý tón jako by byl výsledkem až obsedantního perfekcionismu. Když vysvětluje svou metodu skládání, říká, že se za každou cenu snaží „pronásledovat melodii“, aniž by prý vědomě řešila rytmy, metra nebo pravidla žánru. Strukturu melodií pak připodobňuje dlouhým plynoucím větám. Hudba Covet sice může být pro posluchače uvyklé klasickým čtyřčtvrťovým taktům hůře čitelná, zároveň si ji ale i oni dokážou užít, neboť nepřestává být chytlavá.

Naděje v budoucnost

Předchozí EP Covet představovala obdivuhodné muzikantské výkony, jejich poslech

však mohl být občas navzdory krátkému trvání poněkud vyčerpávající. *Technicolor* tímto problémem příliš netrpí. Skladby jsou sice většinou nepředvídatelné a plné nápadů, kompozičně jsou ovšem mnohem skousnutelnější. Zatímco starší tvorba vyvolávala spíše údiv nad technickou precizností, nová deska skutečně působí na emoce. Písně měly podle skladatelčiných slov znít tak, jak by se ona sama ráda cítila. Proto jsou často až hypnoticky povznášející. V dreampopové znějících singlech *Parachute* a *Farewell* se navíc poprvé v historii skupiny objevuje zpěv a krátké texty vyjadřují naději v budoucnost.

I přes rostoucí věhlas Yvette Young stále zveřejňuje na sociálních sítích vlastní hudební nápady nebo tutoriály, jak hrát některé složité pasáže jejich kompozic. Kytaristka se tímto způsobem snaží povzbudit všechny potenciální zájemce o hudbu nebo jinou tvorbu. Instruktažní videa totiž ukazují, že za leckdy až hrozivě komplikovanými skladbami se neskrývají žádné magické schopnosti, ale především obdivuhodná disciplína.

Autor je publicista a překladatel.

Covet: Technicolor. Triple Crown Records 2020.



Covet se podařilo vnést do světa math rocku svěží vítr. Foto archiv VUF

hudební zápisník

Necrocockovi s láskou

VIKTOR PALÁK

Mohutný slinotok v mlázi nad Sázavou přijíždí sám Necrocock s forenzní výbavou

Necrocock: Slinotok (Houbařské album, 2016)

Svoji první skladbu složil Tomáš Kohout nebo-li Necrocock ještě před revolucí. Letos v květnu vyhrál novinářskou cenu Břítva za nejlepší českou tvrdou kytarovou desku. Tutéž anketu ovládl i před více než deseti lety v částečně žertovné kategorii „sex symbol“ a bylo to prý poprvé a naposled, co vyhlášený introvert a narcis vážně přemýšlel, že by na předávání cen osobně dorazil.

Kytarista, kmenový člen skupiny Master's Hammer a skutečný solitér, který během let tvořil pod svým pseudonymem nebo v duu Kaviar Kavalier, patří mezi nejvzývanější osobnosti zdejšího metalu, přestože se už dobré dvě dekády vrtá spíše v gotickém rocku či elektronice (chilloutový projekt Night Vision). Metalisté své hrdiny ovšem neopouštějí a Necrocock je přitažlivý i svou záhadnou aurou, kterou bohatě vyrovnává deskami, na nichž se s až protikladnou otevřeností věnuje neortodoxním sexuálníím praktikám (výše zmíněná, Břítvou oceněná deska má všeríkající název *Hotel Inkontinental*) či zpracovává své zkušenosti získané při práci v krematoriu nebo během pobytu v psychiatrické léčebně. Letos v červnu label Metal Gate vydal knihu *Dělníci kovu I: Necrocock*, kterou na základě rozhovorů s Kohoutem a rešerší uvnitř okruhu spřízněných metalových publicistů a hudebníků napsal Václav Votruba, sám aktivní muzikant a dlouholetý zinař z portálu Metal Forever.

Publikace, která zahajuje ediční řadu věnovanou osobnostem českého metalu, však představuje v nejlepším případě uctivý fanouškovský servis. Necrocock je mistr sebe prezentace: s gusem vypráví historky o sexuálním rejdní na veřejných místech, tlejících tělech

a podobně – vždy poutavě, ale také na hraně uvěřitelnosti. Opravdu fanoušci sledují jeho dům zašitý v Prokopském údolí drony? A mohl bych je vidět? Ambice portrétovat právě Necrococka byla příliš velkým soustem – a dostat se mu pod kůži se Votrubovi prakticky nepodařilo. Kohout zůstal stejně jako při fotografování promosnímků skryt za vrstvou (narativního) make-upu a na policích jeho kabinetu kuriozit se vedle vycpaných zvířátek povaluje i mnoho nedořečeného a nezodpovězeného.

Votruba Necrocockovu tvorbu zjevně sleduje a dokáže pokládat i detailní otázky, kniha však nenabízí o moc víc než libovolný rozhovor, jichž dal vyhlášený „milovník a nestřídmy požitkář“ během své hudební kariéry desítky. Zábavné čtení to sice je, na rozsahu více než sto padesáti stran se ale celkem brzy odhalí nejen repetitivnost a občas až únavnost Necrocockových fantaskních příběhů, ale zejména limity Votrubova obdivného přístupu. Kniha sklouzává k popisnosti, na mnoha místech autor zjevně přejímá dikci jejího protagonisty, kterého nejen adoruje, ale i vyloženě omlouvá. A hlavně – zásadně neklade otázku „Proč?“ Proč skončili Night Vision? Proč už nedostává nabídky skládat hudbu k pornofilmům? A proč se nevrátil

na pódia se žádnou ze svých kapel? Odpověď, kterou kniha zmiňuje v souvislosti s Master's Hammer – tedy že „v prvé řadě žije přítomností“ –, je vyloženě neuspokojivá. Chtit po publikaci sebemenší náznak kritičnosti je pak už úplně zbytečné. Slabší album? Vždy se najde někdo, kdo pronese frázi o dosud neobjeveném klenotu.

Necrocockova hudební tvorba je nezaměnitelná, přitahuje posluchače kombinací makabrozních motivů a láskyplnosti a ve své naivitě míří až kamsi k art brut. O to větší škoda je, že se jeho první obsáhlejší portrét spokojuje s frázemi unaveného zinaře a nepřesahuje myšlenkový obzor recenzentství, které nejlip vystihuje věta „Hudba mi přijde kvalitní“. Čekat od knihy opravdu pronikavý portrét by bylo nejspíš naivní – nejen vzhledem k autorově pisatelské neškolenosti, ale i z důvodu vyhlášeného Necrocockova tajnůstkářství. Je ale škoda, že je tenhle fanouškovský pomníček olezlý ještě předtím, než byl vůbec vztyčen. A bohužel to není v důsledku urinálních hrátek.

Autor je hudební redaktor Radia Wave.

Václav Votruba: Dělníci kovu I: Necrocock. Metal Gate, Praha 2020, 168 stran.

Vymanit se ze zaběhnutých modelů

V Praze byl koncem července zahájen první ročník nového bienále **Ve věci umění s titulem Pojd' blíž. Přehlídka rozprostřená do několika výstavních prostor i veřejného prostoru vyzývá diváky a diváčky k vystoupení ze svých sociálních bublin a zároveň přemýšlí, na jakých principech by mohly fungovat umělecké instituce.**

NATÁLIE DRTINOVÁ

Po dlouholetých přípravách se koncem července otevřelo nové pražské bienále *Ve věci umění*, organizované iniciativou pro současné umění *tranzit.cz* ve spolupráci s Galeríí hlavního města Prahy (GHMP) a v kurátorské gesci Terezy Stejskalové a Víta Havránka. Letošní edice nese název *Pojd' blíž* a podle slov Stejskalové a Havránka vystavená díla nabádají k „fyzickému i mentálnímu přiblížení“, a snaží se tak zprostředkovat emociální a tělesnou zkušenost jiných. Bienále si klade otázky, zda je umění schopno tyto zkušenosti zprostředkovat „napříč třídou, pohlavím nebo kulturou“ a jestli nám, diváčkám a divákům, může přiblížit zkušenost někoho, s kým nemáme nic společného. Ústředními motivy se stávají blízkost a empatie a s nimi spojená péče o nás samé, ostatní lidi a bytosti či životní prostředí. Důvodem pro toto zacílení je dle Veroniky Janatkové, ředitelky *tranzit.cz* i bienále, vykročit ze zažitých a stále se prohlubujících dichotomií mezi „my“ a „oni“, z vymezených sociálních bublin a modelu rozdělené, polarizované společnosti.

Proti klasickému modelu

Prvnímu ročníku bienále předcházela dvě sympozia, zaměřená na organizaci velkých mezinárodních přehlídek současného umění. První z nich, *Unlearning Biennale*, se konalo v roce 2018 a krátké příspěvky zde představili jak zástupci a zástupkyně zahraničních bienále – liverpoolského, varšavského, berlínského, jakartského či budapešťského –, tak zástupci a zástupkyně místních, převážně uměleckých institucí. Následující rok se konalo druhé sympozium s podtitulem *S kým mluvíme? Co se mohou instituce (od)naučit od umělců?*, zaměřené na vztah umělců a umělkyní a uměleckých institucí. Otázky, které si obě akce kladly, byly naprosto zásadní pro zaměření a směřování bienále *Ve věci umění*, jehož organizátorky a organizátoři se rozhodli vydat alternativnější a kritičtější cestou, než bývá obvyklé. Hledali způsoby, jak přehlídku pojmut nikoli jen jako velkolepou výstavu, ale především jakožto nástroj, pomocí nějž lze změnit principy fungování uměleckých institucí. Jak uvádí Janatková v úvodu k antologii textů vydané k této příležitosti (*Pojd' blíž*, 2020), bienále je založeno na vizi pečující instituce, „která odmítá prezentovat umělecká díla za každou cenu, na úkor životního prostředí či pracovních podmínek lidí“. Naráží tak na množící se výtky k velkým přehlídkám, jako jsou například bienále v Benátkách či v newyorském Whitney Museum of American Art, jež jsou často v souladu s kapitalistickou

logikou postavena na gentrifikaci, vykořisťování všech, kteří se nenacházejí na vrcholu hierarchie světa umění, a nešetrných zásadách do životního prostředí. I proto je hlavním tématem výstavy *Pojd' blíž* právě koncept péče, který se vymyká étosu pozdního kapitalismu, upřednostňujícího ekonomický růst, produktivitu a zpeněžení všech lidských (a například také zvířecích) aktivit.

Ve věci umění není jediné bienále, které se vydává touto alternativní cestou. Jen v kontextu východní Evropy jich můžeme najít hned několik a některá z nich byla v mnohém pražskému bienále vzorem či alespoň inspirací. Jejich vzájemná blízkost a provázanost je natolik silná, že se spojila v takzvanou Východoevropskou alianci bienále. Kromě nového pražského bienále se jedná o Biennale Warszawa, Kyiv Biennial a OFF-Biennale Budapest. Jde o přehlídky, které často probíhají v obtížných podmínkách – bez adekvátní podpory, a někdy dokonce navzdory nejružnějším obstrukcím, ze strany domovských měst či států – a které mají ambici měnit společenské klima a explicitně se vyjadřují ke globálnímu i lokálnímu politickému dění. Všechna tato témata se ostatně budou probírat i na sympoziu Východoevropské aliance, které se uskuteční v září jakožto součást programu pražské přehlídky.

Pryč s trendy

Ve věci umění se však nevymezuje vůči zavedeným modelům pouze svým étosem ve zdánlivě neviditelných aspektech – dotýká se i vzhledu samotných vystavených děl. Zatímco velké přehlídky prezentují současné umění v jeho typických charakteristikách, jimž vévodí zejména globálnost, která do jisté míry způsobuje zaměnitelnost lokálních kulturních kontextů, a důraz na nové formy, pražské bienále se od těchto až samozřejmých předpokladů odklání. Místo globálního rázu jsou jednotlivá díla místně specifická – u několika zahraničních umělců a umělkyní toho bylo dosaženo například prostřednictvím uměleckých rezidencí v tranzit.cz – a volí jiné vizuální jazyky, než jaké diktuje nejnovější formální trendy vycházející z kulturních center. Stejskalová a Havránek k tomu uvádějí: „Výstava má za cíl ukázat, že poučeně ignorantský postoj ke kritériu novosti (...) umožní hnutí nerůstu vniknout dovnitř bienálového prostoru a ustanovit jiný pohled na umění i jeho prezentaci. Optika autorů výstavy, na rozdíl od ‚současného umění‘, klade důraz na sdílení mezigenerační paměti.“

Současné realismy

Přestože se kurátoři vyhýbají konkrétnímu formálnímu zasazení, s trochou nadsázky bychom mohli definovat nejvýraznější slučující složku vystavených děl jako realismus. Stejskalová s Havránkem jej zmiňují v souvislosti se sociálním realismem, jenž byl v Indonésii a na Filipínách – v kontrastu s výsadním postavením socialistického realismu v tehdejších evropském východním bloku – tamními minulými režimy potlačován. Sociální (tedy ne socialistický) realismus se tam „ocitl v pozici zakázaného uměleckého směru, zatímco západní abstraktní a konceptuální umění sloužilo autoritativním režimům jako mimikry jejich prozápadní a demokratické orientace“. Kurátoři tuto skutečnost připomínají pro znázornění pozice třetího, onoho již zmiňovaného vystoupení ze zjednodušující dichotomie polarizovaného světa, v tomto konkrétním příkladu děleného na západní demokratickou abstrakci a východní totalitní realismus. Sociální realismus jihovýchodní Asie tuto zdánlivou dichotomii narušuje a zpochybňuje univerzalitu západních dějin. Nenajdeme zde však jen odkazy na sociální realismus, ale například i na hnutí jako neorealismus, cinéma vérité, fukei-ron, nový realismus či dokumentaristický realismus, která dle kurátorů „nejdou samoúčelná – vynořují se proto, aby otevírala nové způsoby vidění“.

Některá z nejpřímějších vyobrazení se nalézájí na části výstavy v Galerii hlavního města Prahy v budově Městské knihovny. Mísí se tam se staršími díly ze sbírek GHMP, jež akcentují podobná témata – zejména otázky péče o rodinu a domácnost. Velmi blízko má například dílo *Tělo mého těla* (2012) Violy Ježkové ke staršímu krátkému filmu chorvatského režiséra Krešimira Golika *Od 3 do 22* z roku 1966. Video Ježkové zobrazuje čerstvou matku, starající se o své dítě – její čas a energie naprosto podléhají dítěti, s jehož tělem to její v podstatě splývá. Snímek zachycuje jakési bezčasí bez zásadního děje a ukazuje spíše jen repetitivní úkony nutné k životu. Golikův film je sice definován časem a řádem – proto název *Od 3 do 22*, odkazující na délku dne sledované pracující matky –, zobrazuje však také ženu zcela odevzdanou povinnostem spojeným s péčí o dítě, bez jediné chvílky pro sebe, stále jen pracující či pečující. Obě tato díla jsou ryze informativní tím, jak referují o životě těchto žen; jejich hlavní hodnota je výpovědní. Jedná se v podstatě o totéž, co statickou formou vyjadřuje socha uklízející ženy Evy Springerové, nazvaná

JILLIAN TAMAKIOVÁ MARIKO TAMAKIOVÁ Jedno obyčejný léto  Oceňovaný komiks vystihl tu podivnou dobu mezi dětstvím a dospělostí.	STANISLAV BILER 111 míst v Brně, která musíte vidět  Netradiční průvodce se záměrně vyhýbá obvyklým atrakcím pro turisty.	ANDRÉS BARBA Město světla  Španělský román spojuje sociální naléhavost s tajemnou atmosférou.
--	---	--

Bienále Ve věci umění jako příklad angažované instituce



Isabela Grosseová & Jesper Alvaer v hotelu Panorama. Foto Tereza Havlínková

Myčka (1962). Ostatně podobnou přímočarou výpovědí je i instalace Jirky Skály *Děkujeme, že nám vládnete* (2020), vyobrazující nezaostřené postavy pracujících lidí, jejichž těla jsou i přes špatnou viditelnost jejich profesí zjevně poznamenána: zkušenost jiných sděluje způsobem, jemuž se nedá než naslouchat – bez vysvětlování a bez použití složitěho, estetizovaného vizuálního jazyka.

Stejně tak se – zejména z pozice českého návštěvníka či návštěvnice – nedá nenaslouchat dílům *Slavnostní problém* (2020) Alžběty Bačíkové či *Zmatek je jen pohřbený chaos* (2019–2020) Tuana Mamiho ve spolupráci se studentem AVU Minhem Thangem Phamem, která referují o situaci národnostních menšin v Česku, první o romské, druhé o vietnamské. Mami společně s Phamem vybudovali v holešovické tržnici multifunkční prostor, který je zároveň pojízdou večerkou, hostelem a barem. V něm lze vyslechnout rozhovor vyjevující temnější stránky života v Česku, jež nabourávají médii tak oblíbený narativ o modelové menšině, kterou mají Vietnamci v Česku – na rozdíl od menšiny romské – reprezentovat. Jedná se o subtilnější dílo, do něhož se lze ale téměř doslova vpít při vstupu a usazení do pojízdny večerky. O něco ráznější je pak video Bačíkové s aktivistkou a politoložkou Editou Stejskalovou v hlavní roli. Ta v interiéru Müllerovy vily od architekta Adolfa Loose pronáší krátký, ale důrazný proslov o společenském statusu, nerovnosti a kulturních rozdílech skrze vzpomínky na své vlastní dospívání.

Absentující dílo

Jako dílo, které nad ostatními ve své schopnosti zprostředkovat zkušenost někoho jiného vyniká, je třeba vyzdvihnout společný projekt Isabely Grosseové a Jaspéra Jamese Alvaera *Diváci bez uměleckého díla* (2020). Ten je složen z několika částí, jež jsou k nalezení na několika různých místech: v Městské knihovně, u obchodního centra DBK na Budějovické a v hotelu Panorama na Pankráci. Jádrem tohoto projektu je skleněná socha *Květ* (1982) Jaroslavy Brychtové a Stanislava Libenského, která stávala před hlavním vchodem Domu bytové kultury na Budějovické. Ta někdy během devadesátých let z piazzetty zmizela a dodnes se neví, kam se poděla – zůstala jen na fotografiích a ve vzpomínkách pamětníků.

Když se vypravíte na Budějovickou, abyste zhlédli část díla Grosseové a Alvaera, moc toho nenajdete. Kromě obřího banneru na budově, informujícího o pátrání po soše, je zde vystavena jedna ze *Stél* (2020), měděná rekonstrukce původní sochy. *Stély* byly vytvořeny tři. Jedna se nachází na původním místě *Květu*, tedy na piazzettě před hlavním vchodem do DBK, což je velmi eufemistické označení pro léta chátrající plácek nad vchodem do metra, dlouhodobě zabarikádovaný ze všech stran – socha je tedy vystavena za drátěným plotem a uprostřed tohoto chaosu se dá velmi lehce přehlédnout. Druhá z replik je vytyčena ve vnitrobloku Městské knihovny: spatříte ji otvorem v okenní roletě a podobně jako u první

zmiňované repliky pouze tehdy, když víte, co přesně hledáte. Průhled roletou a dřevěné schůdky vedoucí k oknu ale i v případě přehlédnutí *Stély* divačky a diváky skvěle vytrhávají z bezčasého a bezkontextového prostředí bílé galerijní krychle, jinak osvětlené pouze umělým světlem. Třetí *Stélu* ale již přehlédnout nelze: nachází se v prvním patře hotelu Panorama u prostor bývalého kasina, přímo před vchodem do živé instalace, jež je hlavní částí díla *Diváci bez uměleckého díla*.

Performativní části se lze zúčastnit dvěma způsoby: buď jakožto pamětník pro zanesení vzpomínky na sochu *Květ* do měděné desičky (z nichž se skládají všechny tři *Stély*) a prostřednictvím audionahrávky, či jako nezúčastněný divák, který si přišel prohlédnout pár vybraných zaznamenaných vzpomínek a snaží se vlastní vzpomínku zpětně vytvořit. Nechci prozrazovat, jak přesně proces probíhá, nicméně musím Alvaerovi a Grosseové vzdát poklonu, jelikož jsem opravdu se staronovou vzpomínkou odešla. Socha je v mé paměti zpět na svém místě ve veřejném prostoru, kde byla zamyšlena a kam patří. Projekt *Diváci bez uměleckého díla* přináší mnohohrstevnatou zkušenost: zčásti jde o diskomfort a zmaření, zčásti o dobrodružství, ale také o nové poznání, které pracuje s místní nedávnou historií pozoruhodných architektonických počinů na periferii města, tématem umění ve veřejném prostoru a intimním diváckým prožitkem.

Ideální instituce

Bienále Ve věci umění toho má před sebou do konce letošní edice ještě mnoho – je to pomalu se rozvíjející projekt, jehož hlavní výstavní část je doplněná několika zásadními doprovodnými akcemi, jako je například již zmíněné sympozium Východoevropská aliance bienále či Festival performance, který se uskuteční před samým ukončením bienále v polovině listopadu. Kromě toho nabídne vydatný edukační program, který spolupracuje s různými neziskovými organizacemi, a představí tak bohatou a nespočetnou škálu různých aktivit. Tato nespočetnost v něčem odráží charakter celého bienále, jež se zaměřuje na plejádu různých pohledů a perspektiv, které v mnoha případech nemají žádnou společnou linku. Není to však na škodu – bienále v malém měřítku nastiňuje, na jakých principech by mohly fungovat větší umělecké instituce. Spíše než o spektakulární přehlídku umění, definující nové trendy a představující nadějně umělce a umělkyně, se jedná o model angažované instituce, která je v dialogu se svým publikem a místo zábavy nabízí kontemplativní prostředí nad jednotlivými díly. Spíše než zhlédnout celou přehlídku během jediného víkendu se vyplatí navštěvovat ji i doprovodné aktivity po malých částech – i jedno jediné dílo z výstavy *Pojď blíž* může být vydatným a uspokojujícím programem na značnou část dne.

Bienále Ve věci umění. Pojď blíž.

22. 7. – 15. 11. 2020, různé lokality, Praha.

KATI HORNA

Umělkyně a fotografka **Kati Horna** (1912–2000) žila postupně v Maďarsku, Německu, Francii, Španělsku a Mexiku. Po odchodu z Maďarska se její levicově anarchistický světonázor umocnil setkáním se skupinou aktivistů, umělců a intelektuálů blízkých marxistickému teoretikovi Karlu Korschovi a dramatikovi Bertoltu Brechtovi. Její politický přístup k fotografii se formoval na základě tehdejších diskusí o roli kulturních producentů v třídním boji, v němž vedle sebe stály benjaminovská obezřetnost k fetišizaci, estetizaci a dekontextualizaci fotografických obrazů a úvahy o revolučním potenciálu fotomontáže maďarského umělce a teoretika Alfréda Keménye. Tvorbu Kati Horny je potřeba nahlížet z perspektivy jejího rozhodnutí angažovat se v politickém boji. Autorka kladla důraz na sílu kontextu a zkoumání distribučních sítí jakožto prostředků utváření a šíření významu a nástrojů možné sociální změny.

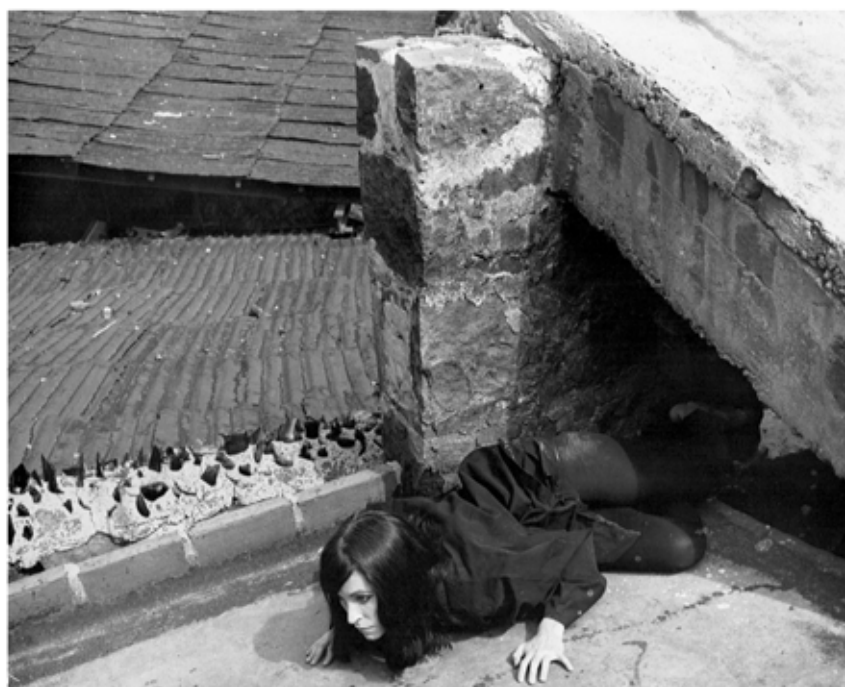
Velkou část svého života se věnovala tvorbě pro tištěná média a rozpracovávala koncepty fotografické narace. Jakožto fotografka a autorka fotomontáží se v předválečné Paříži soustředila především na satiru a parodii. Po opuštění Paříže se ujala vedení fotografického oddělení španělské koalice anarchistických odborů (Zahraniční propagandistické kanceláře Confederación Nacional del Trabajo) s cílem změnit negativní obraz anarchistů v médiích a informovat o sociální revoluci. Ve svých čtyřiaadvaceti letech se Horna stala jednou z mála fotografek, které zachycovaly španělskou občanskou válku. Spíše než o ryze dokumentární přístup je však o jejích obrazech války záhodno mluvit jako o politické intervenci a radikálním vyprávění příběhů.

Horna také ilustrovala anarchistické propagační brožury a přispívala do časopisů, jako byly například *Mujeres Libres* (Svobodné ženy) nebo anarchistický týdeník *Umbral*. Známa série snímků zničené Barcelony po náletech v roce 1938 však již místo revolučního nadšení odhaluje autorčino pozdější zklamání reagující na nevyhnutelnou porážku a nepopiratelné utrpení, které válka přináší. Řada prací, na nichž se později podílela se svým manželem Josém Hornou v Mexiku, odkazuje právě ke kolapsu politické utopie. Pozdější tvorba Kati Horny v mexickém exilu se znovu formovala kolem tištěných médií, postupně nabývala experimentálnějšího charakteru a blížila se surrealismu. Příznačný pro ni byl příklon k osobnějším tématům, aniž by však ustupoval její politický a zejména feministický rozměr.

Text se opírá o článek Michela Otayeka **Loss and Renewal: The Politics and Poetics of Kati Horna's Photo Stories**.

Reprodukováné fotografie pocházejí z archivu pozůstalých.





„Jsem alergická na otázku, odkud pocházím. Utekla jsem z Maďarska, Berlína, Paříže a všechno jsem nechala za sebou v Barceloně.“

Kati Horna

Fotoesej **Historie upíra. Stalo se na Coyoacán** (Historia de un vampiro. Sucedió en Coyoacán), z níž publikujeme ukázky, vznikla v Mexiku v roce 1962. Ačkoli byla původně zamýšlena pro experimentální časopis S.nob a nebyla vinou brzkého zániku časopisu nikdy otištěna, měla pro Hornu osobní citovou hodnotu, kterou můžeme nahlédnout v reflexi její vlastní historie. Série měla obsahovat dvacet šest fotografií, na nichž je vyobrazena mladá žena-upírka v černém, ztvárněná autorčinou přítelkyní, herečkou Beatriz Sheridan. Fotografie byly pořízeny v domě sochaře Armanda Quezada ve čtvrti Coyoacán, enklávě umělců a intelektuálů v Mexico City. Nejprve se upírka plazí po střeše, následně ohledává interiéry a končí v sochařově zahradě. Jde o příběh o přízračném setkání nemrtvé ženy a neživých těl v podobě ležících soch.

Chcíplý pes a krásný vrah

„Váš pes nezemřel. Chcípnul.“ S tímto vyjádřením kdysi narazil vystudovaný veterinář a politik Pavel Bělobrádek. Už Georg Wilhelm Friedrich Hegel na jistém příběhu z popravistiště ukázal, že není vhodné opájet se podobným expertním věděním jako absolutní pravdou bez ohledu na kontext. Proč je zlo především záměnou abstraktního za jednotlivé?

TEREZA MATĚJČKOVÁ

„Chcíplý pes“ byla původně přezdívka Barucha Spinozy, ale odpůrci Georga Wilhelma Friedricha Hegela ji záhy adoptovali pro svého nejoblíbenějšího šarlatána. Vyjadřovali tím přesvědčení, že jeho filosofie je pasé. Přesto se tenhle chcíplý pes venčí ve všech možných disciplínách od matematiky přes sci-fi romány po humanitní vědy dodnes. Za svého nejoblíbenějšího myslitele jej navíc označují špičky analytické filosofie, třeba Robert Brandom. Toho přitom budeme stěží považovat za symbol údajného zhroupení humanitních fakult, na nichž se dnes prý přednáší už jen o genderu a revoluci. Popperovo nařčení, že německý idealista je přece šarlatán a otec fašistické břečky, sice se škodolibostí přezývají Hegelovi odpůrci přímo sborově, ale spíše se zdá, že záleží především na tom, kdo jej zrovna čte a jak s jeho filosofií umí pracovat.

Chcípaří, nebo umírají?

Když jednou publicistka Lucie Sulovská sdělila na Facebooku zprávu, že jí zemřel pes Alf, tehdejší předseda KDU-ČSL Pavel Bělobrádek dezorientovanou osobu pohotově opravil: „Váš pes nezemřel. Chcípnul. Psi neumírají, chcípaří.“ Sesypaly se na něj stížnosti, že to snad nemyslí vážně. Taková necitlivost! Studovaný veterinář a někdejší zaměstnanec jatek se ozval s tím, že právě on asi bude znát správnou terminologii... „Věřte veterináři,“ dodal.

Nevěříme. Předseda KDU-ČSL zařadil konkrétní zvíře, které bylo členem rodiny, do obecné kategorie zvíře a o zvířeti se říká, že

chcípa. Souvislost s Hegelem je tím pádem nabíledni. Představa, že můžete někoho jen tak otravovat svým expertním věděním, je přinejmenším naivní. Ne že by takové vědění bylo bezcenné, ale má stejnou hodnotu jako motorová pila ve vaší garáži. Když víte, kdy ji použít, je to dobrá věc, když ne, pravděpodobně bude ležet v koutě a rezavět. Ale nejhorší varianta je, když víte, jak ji nastartovat, ale už nevíte, jak a s jakými omezeními ji používat. A to se pak můžete dostat do skutečných malérů.

Obtíž s expertním věděním, jímž se zaklínal Bělobrádek, spočívá v tom, že mu ve světě nic neodpovídá. Obecné kategorie – například „chcípnutí“ coby skon, jedná-li se o zvíře – mají vypovídající hodnotu jen v souvislosti s určitou situací. Přesto ani konkrétní situace neodpovídají, spíše ji provokují, a mezi jednotlivou situací a obecnou kategorií se tak ustavuje napětí. Člověk, který umí se svým věděním zacházet, je vůči tomuto napětí vnímavý a adekvátně své obecné kategorie modifikuje tak, aby situaci buď vystihly, nebo ji aspoň nedeformovaly, a není-li to možné, kategorii v dané situaci neužije.

Kreativní chování ve vztahu k tomuto napětí je motorem poznání. Hegel tento motor označuje termínem dialektika, což je řecké slovo, které poukazuje k tomu, co je „dia“, tedy mezi, ale rovněž je můžeme užít jako synonymum pro rozhovor či spíše pro umění tento rozhovor vést. V Hegelově pojetí se dialekticky chová člověk, který nezaměňuje svůj model skutečnosti za skutečnost samu, ale sleduje, jak a proč jej skutečnost překvapuje, navzdory tomu, anebo možná právě proto, že nějaký model má.

Zvíře idealističtější člověka

Mnozí ovšem mají za to, že především v povýšení obecných kategorií nad jednotlivou zkušeností tkví kouzlo i bída Hegelovy filosofie. „Nebyl schopen ocenit individualitu,“ slyšíme pak a ti, kteří tlačí hodně na pilu, to občas dotáhnou až k tezi, že byl předchůdcem Hitlera. Hegel má sice skutečně za to, že myšlení vládne světu. Problém je, že zacházet s obecninami nebo dokonce formulovat teoretické modely ještě není myšlení. Spíše lze říct, že zacházení s obecninami je ještě základnější výkon než užívání jazyka. To, co je obecné, totiž není pro Hegela původně spjata ani tak s myšlením, jako spíš s obcí. Obecnost jsou způsoby, jak být s druhými, tedy způsoby, jimiž se vzájemně uznáváme a uhlazujeme naše zvláštnosti, abychom spolu vydrželi. Jazyk je jen jedna forma takové obecnosti, ale ne ta nejzákladnější. Obecnost se totiž ustavuje již na úrovni našeho chování.

Zpět ke chcíplému psovi: souvislost obecnosti a zvířat je v Hegelově díle pozoruhodná. Co Hegel míní, když říká, že největší idealisté jsou nakonec stejně zvířata? Zvířata přirozeně směřují k obecnosti – alespoň podle Hegela je nezajímá, jaké má jejich partner individuální charakterové vlastnosti, a neřeší ani to, jestli si opatřil ty správné názory. Psovi stačí, když jeho partnerka bude fena, a kočka upaluje za kocourem. Ale v okamžiku, kdy se zvířata fixují na konkrétní individuální osobu, začínáme je mít rádi, někdo dokonce tak, jako by šlo o lidi. Sama se tímto vztahem individualizují a my pak individualizujeme je. A individua nechcípaří, ale umírají.

Pro člověka je obecnost velká věc. Na rozdíl od zvířete mu totiž není tak přirozená, a protože umí vnímat jednotlivost, často propadá zmatení. Hegel tomuto problému věnuje hned první úroveň *Fenomenologie ducha* (1807, česky 1960), kterou považoval třeba analytický filosof Wilfrid Sellars za přelom ve filosofii. Sám Hegel by sice poukázal na jiné své perly, ale faktem je, že na úrovních „Smyslová jistota“ a „Vněm aneb věc a klam“

ukazuje, že obecnost je základ pro náš vztah ke světu. Od mnohých zvláštností musíme odhlížet jednak proto, že na ně nemáme kapacitu, jednak proto, že chceme, aby nám druzí rozuměli. Právě jazyk je přitom takovou společnou měnou, na kterou převádíme naše zcela partikulární vjemy, dojmy a pocity. Tuto funkci může plnit proto, že stojí na slovech, která jsou obecná. Hegel tím nechce tvrdit, že svět sestává z obecnosti. Jen tvrdí, že jinak než skrze obecnost se ke světu vztahovat neumíme, případně nemáme jiný explicitní způsob, jak to učinit.

Třeba slovo „strom“ se jen omezeně vztahuje ke konkrétnímu stromu, který sázal můj děda a s nímž mám spjaté vzpomínky z dětství. Jazyk nese svůj vlastní význam a to, co se nám jeví jako zřejmé, dokud to je v našem vnímání nebo přemítání, se proměňuje, jakmile o tomtéž začneme mluvit nebo psát. Jednotliviny jinými slovy nejsme schopni v jazyce vyjádřit, což rozhodně neznamená, že by byly méně podstatné. S druhými se domluvíme jen za cenu určitého odcizení od nás samých a tímto prvotním odcizujícím médiem je jazyk.

Pravda se opila

Myšlení tak spočívá ve schopnosti skrze obecniny a odvozeně pak i skrze naše modely světa rozumět přítomnému konkrétnímu jevu. Právě o přítomnost a konkrétnost jde Hegelovi především. Jenže jak se to slučuje s formulací „pravda je celek“, kterou zná i ti, kdo na Hegela narazili jen prostřednictvím Poppera? Podívejme se na tento výrok nikoli z epistemologického, ale z historického hlediska, konkrétně z pozice jedné z takzvaných světodějných osob Hegelovy filosofie. Ostatně kategorie světodějných individuí, tedy těch individuí, která svým jednáním proměnila svět, již naznačuje, že to se škrtnutím individuality nebude tak horké. Hegel si věc ale nepředstavuje tak, že velcí vůdci válčují svět. Velcí jsou tito lidé ne proto, že by prosazovali výlučně sebe samé – to by je činilo nepřesvědčivými –, ale proto, že dokázali zformulovat lidské touhy, zájmy a potřeby často ještě dříve, než si je větší na lidi uvědomila, nebo přinejmenším než je byli schopni vyjádřit. Z této obecné podpory, nikoli primárně ze sebezprosazování pramení jejich moc.

Budme konkrétní a podívejme se třeba na Martina Luthera. Ten, jak známo, vystoupil proti odpustkům v církvi, tedy proti konkrétnímu problému, který však byl schopen zformulovat tak, že se odpustky staly symbolem nejen církevního, ale i společenského úpadku, a tato partikularita tudíž ztělesnila celek. Kdyby odpustky byly pouhý partikularita, Luther by nebyl schopen zmobilizovat podporu. Jinými slovy: tato individua jsou světodějná, protože nám z určité perspektivy a často nově odhalují celek, který byl dosud mnohým skryt. Přitom Hegel netvrdí, že máme jeden celek na věčné časy a že se tomuto jednomu celku jako jednotlivci máme podrobit. Říká: pravda je celek neboli pravdu formulujeme na pozadí širší znalosti. Abychom pronesli pravdu o něčem partikulárním, musíme toho už hodně vědět.

Hegel rovněž netvrdí, že část není pravda. Jen říká, že celek je pravda, neboť jen na jeho pozadí vidíme jednotlivce, a právě proto je celek pravda. Bez určité koncepce celku bychom jednotlivce jako jednotlivce vůbec nebyli schopni docenit. Dále není bez zájmovosti, že Hegel také poznamenává, že pravda je bakchantický rej. Když to přeložíme do přizemnějšího současného slovníku, říká něco ve smyslu: pravda je flám. Konkrétní činy a nově objevené difference proměňují celek, a tím umožňují, že nově formulujeme i individualitu, čímž dospíváme k nové koncepci celku.

1. část

20–25/7/2020

vystup z řady
stand out
tritt hervor

2. část

4–14/9/2020

festival

MEETING
BRNO

film
hudba
tanec
literatura
divadlo
výstavy
diskusní fóra
workshopy
setkání
procházky
pout' smíření

meetingbrno.cz

K Hegelově dialektice a vztahu obecnosti a jednotlivosti



Obecné kategorie – například „chcípnutí“ coby skon, jedná-li se o zvíře – mají vypovídající hodnotu jen v souvislosti s určitou situací. Foto Honza Šípek

Podstatné je, že pravda a skutečnost netkví ani v obecnosti, ani v jednotlivosti, a nakonec právě tohle činí Hegelovu filosofii přitažlivou: rázně odmítá dilema buď–anebo. Místo toho navrhuje, že skutečnost spadá v jedno se třetí kategorií, která je mimo či spíše mezi obecností a jednotlivostí. Potřebujeme obecnost, neboť jinak o skutečnosti zkrátka mluvit neumíme, ale bez jednotlivosti je obecnost bezcenná.

Konkrétnost je prostorem odhaleným dialektikou, prostorem mezi jednotlivostí a obecností. Aby tento prostor osvětlil, sepsal Hegel roku 1807 časopisecké pojednání *Kdože myslí abstraktně?* (česky 2013). V něm se zaměřil na tradiční problémy s myšlením, které se objevují všude tam, kde se člověk k sobě ani k druhým nechová dialekticky. Hned v úvodu rozptyluje předpoklad, že abstraktně myslí lidé vzdělání, zatímco prostí myslí konkrétně. Opak je pravda. Myslet abstraktně je znakem nevzdělanosti, avšak vzdělanost se v tomto kontextu nevztahuje k vlastnictví odborného vědění, nýbrž ke schopnosti správně myslet.

A co se míní termínem „abstraktní“? Abstraktní je taková aplikace obecnin na jednotliviny, jaká nezvažuje kontext, a tudíž nenechá jednotlivé a obecné vystoupit v jejich napětí. Abstraktně, tudíž v tomto smyslu nevzdělaně, mluví odborníci, kteří jsou přesvědčeni, že nastudovali ve svých knihách pravdu a že svět čeká na jejich přednášku, aby se dozvěděl, co se sebou. Ale abychom tu nekritizovali jen odborníky. Hegel se opírá i do takzvaného prostého lidu. Abstraktní myšlení jsou potom stereotypy všeho druhu, které samy o sobě nejsou špatné – vznikly v určitém kontextu, v kterém patrně měly smysl i nějakou funkci, ale jinde mnohdy nedávají smysl žádný. Takový lid se pak marně upíná k celkům, které jsou minulostí.

Vděčná jsou v tomto kontextu klišé o ženách a mužích. Ukázkovým příkladem abstraktního myšlení je v tomto žánru kniha *12 pravidel pro život. Protílátka proti chaosu* (2018, česky 2019) od psychologa Jordana Petersona. Ženy jsou zde vyobrazeny jako archetypálně chaotické, zatímco muži jsou spjati s vědomím, a tudíž s řádem. Peterson následně tyto

vhledy aplikuje na současné vztahy a současnou společnost, a přitom dochází k šokujícímu zjištění, že ženy ani muži nežijí podle těchto hlubinných vhledů, které vyčetl z mytologie starověkých společností, a proto se obě pohlaví velmi trápí.

Zjevný problém je, že mytologie, o níž se opírá Peterson, v daných kulturách vznikla proto, že nějak – a často velmi netriviálně – reflektovala tehdejší společnost. V situaci, kdy se společnost změnila, a ženy dnes tvoří vyšší podíl na univerzitách než muži, je obtížné dohlédnout, jak by lidé mohli navázat na Petersonovo tvrzení, že v důsledku svého archetypálního ustrojení jsou s vědomím spjati muži, zatímco ženy tíhnou k bordelů. Přitom odhlížíme od toho, že mix prastaré mytologie, který Peterson představuje, rozhodně neoperoval s moderním termínem „vědomí“. Autor tedy nejenže abstraktně vztahuje mytologické kategorie na naši společnost, ale navíc zpětně z naší společnosti přenášejí pojmy na danou mytologii.

Není v tom sám. Do genderové mytologie se zapletl i Hegel, když v devatenáctém století dokládal aristotelskou tezi o tom, že ženy jsou svou podstatou pasivní, zatímco muži aktivní. Tento náhled se z větší části odvozoval od funkce pohlavních orgánů – ženské působí statičtější než mužské. Hegel z toho sice v žádné části svého díla neodvodil, že ženy jsou méně duchovní, což by bylo v rozporu s jeho filosofií, ale snažil se doložit, že svůj plný duchovní potenciál rozvíjejí v péči o domácnost. Statičtější pohlavním orgánům se zkrátka daří lépe ve statičtějším prostředí domácnosti. Proti Hegelovi lze vznést strukturálně stejnou námitku, jakou v jiném kontextu vznášel sám: Skutečně chceme člověka hodnotit podle pohyblivosti jeho pohlavních orgánů? Není to abstraktní? A hodnotit současnou studentku podle prastarých mýtů – není to abstraktní?

Ne kvalita, ale kvantita

V jiném kontextu Hegel sám ukazuje, jak nebezpečný je abstraktní pohled na jednotlivce. Když špatně myslíte, špatně jednáte

a pravděpodobně to rovněž znamená, že žijete ve společnosti, v níž lze leccos vylepšit. Ilustruje to pohledem na řeckou demokracii. Navzdory tomu, co dnes spojujeme s demokracií, byli v té řecké svobodní jen majetní muži, zatímco ženy, děti a nemajetní neměli občanská práva. Hegel sice patřil k velkým obdivovatelům klasického Řecka, trvá však na tom, že takové rozložení svobody činí samu tuto společnost nestabilní. A že se společnost vyvíjí směrem k větší svobodě a svobodomyslnosti, je pro Hegela dokladem toho, že duch, což je v mnoha kontextech synonymum pro konkrétní společnosti, je dynamikou postupného osvobozování.

Stěžejním zájmem Hegelovy filosofie jsou proto dějiny: v jejich rámci se jednotlivé společnosti stávají působením světodějných individuí svobodnými, až nakonec v Hegelově koncepci vrcholí v pruském moderním státě. Zde jsou formulovány základy právního státu. Přinejmenším na teoretické rovině je právě nyní uznáno, že svobodní jsou teoreticky všichni lidé, a proto se zde začínají ustavovat instituce, které zabraňují maření těchto svobod. Moderní právní stát je pak pro Hegela prvním státním útvarem, který dokáže nabídnout společnost, v níž člověk nemusí být světodějný, aby byl svobodný. Svobodu mu přinejmenším na nějaké úrovni garantují instituce.

A tato svoboda má pro Hegela relativně konkrétní obrysy: společnost je tím svobodnější, čím více jedinců se může svobodně rozhodovat na třech základních úrovních jejich života. Občan má právo se svobodně rozhodnout, koho pojme za muže či ženu, dále má právo svobodně si vybrat zaměstnání a konečně má mít právo být veřejně činný. V tomto smyslu byl Hegel veskrze kvantitativní: čím více svobodných lidí, tím lepší svoboda. Známé klišé, že nezáleží na kvantitě, ale na kvalitě, je i v případě svobody mylné.

Člověk, který myslí, nemyslí primárně abstraktně, ale obecnost vztahuje k jednotlivosti, a dokonce jde jednotlivosti vstříc. V pojednání *Kdože myslí abstraktně?* je to třeba šlechtic, který si dobře rozumí se svým sluhou – nikoli snad proto, že by byl sám

kdovíjaký dobrák, ale jednoduše proto, že sluhové mají mnoho zkušeností, které jemu chybějí. Zkrátka: „Vznešený člověk ví, že sluha není jen sluhou; sluha ví, co se kde ve společnosti šustne, zná děvčata, v hlavě nosí dobré nápady.“ V tomtéž pojednání je ještě jeden významný motiv. Vraha vedou na popraviště. Lid je pohledem zločince zhnusen, v tu chvíli však dáma provolá: „Jaký krásný muž!“ A míní tím vraha.

Nechutnost? Úpadek mravů? Copak může být vrah krásný? Jakmile přece o někom víme, že je vrah, bude se v nás všechno bouřit proti tomu, abychom mu přiznali krásu. Že je to parchant, uvidíme mu už na očích, ti vnímají i na jeho příbuzných. Jenže v *Kdože myslí abstraktně?* vystupuje další postava: stařena, která si prohlíží uříznutou hlavu a v okamžiku, kdy na ni dopadne sluneční paprsek, zvolá: „To je přece krása!“ Podle Hegela jsou dámy pravými hrdinkami této scenerie. Stařena projevila svou duchapřítomnost tím, že neviděla jen popraveného vraha, ale konkrétního člověka, na kterého navzdory jeho zločinu dopadl paprsek slunce. To je podle Hegela vítězství myšlení – nad lidskými sklony, nad abstrakcí. Hrdinka myšlení prohlédne, že vrah není jen vrahem, ale zůstává člověkem, který je hoden slunečního paprsku.

Příběh z popraviště není náhodný. Otázkám viny, trestu a odpuštění se Hegel věnoval od raného díla po své pozdní spisy. Ostatně i tyto otázky souvisí se vztahem obecnosti a jednotlivosti. Nejenže špatně myslíme, když se zaklínáme obecností, třeba expertním vědáním, a přitom se povyšujeme nad jednotlivosti. Často se takový postoj ukazuje jako zlý. Zlo pak není především to, že někomu záměrně ublížíme a pak se z toho dábel-sky radujeme. Příznějme si, že pro takové zlo by měl Hegel slabost. Vždyť tvrdil, že zlo ví o dobru, zatímco dobro o zlu nikoli. Takové zlo bývá proklaté mazané a my od něho máme co okoukat – už proto, že četné naše sklony k moralizování a prohlásování někoho za zlého jsou odsouzenihodnější než domnělé zlo, které bylo napácháno.

Nejčastější je však zlo bezmyšlenkovitosti. Tehdy nejsme schopni se v našem automatickém duchovním vegetování zastavit a položit si otázku, zda způsob, jakým zrovna hodnotíme situaci, je situaci samé přiměřený. Zlo je pak záměnou abstraktního za jednotlivé. Nedbáme, že i tomu, kdo se provinil, náleží přiměřený soud a trest. My, kteří již nikoho na popraviště nevláčíme, jsme si vystavili naše soukromé lynče třeba na Facebooku. Přitom zapomínáme, že i ten, kdo řekl nebo udělal hloupost, případně se skutečně provinil, si zaslouží, abychom se zastavili a základní pud obecnosti potlačili a položili si otázku, zda naše odsuzování není samo projevem zla. Nejspíše nebudeme tak velkodušní jako Hegelova stařena, ale otázku „A nemá ten člověk náhodou docela pohlednou tvář?“ bychom si položit mohli. Třeba jen cvičně.

Autorka vyučuje filosofii a religionistiku.

Naše doba vidí vše vyhroceněji

Filosofa Milana Sobotky jsme se zeptali, jak se odrážely dějinné zvraty na půdě FF UK, jak probíhaly bytové filosofické semináře či vydávání základních oborových textů za normalizace. Mluvíli jsme i o tom, že režim sice uskutečňoval své cíle, ale stejně tak si lidé přizpůsobovali režim, aniž by to příliš dávali najevo.

**MATĚJ METELEC
LUKÁŠ RYCHETSKÝ**

Druhou světovou válku jste zažil už jako mladík. Jak jste ji prožíval?

Jako všichni septimáni jsem byl v roce 1944 místo nástupu do školy odveden do takzvané Technische Nothilfe. Byl jsem ve skupině, která byla přidělena do Prostějova na zaspávání kráterů po americkém bombardování letiště. Bydleli jsme v kasárnách s německými vojáky, a když jsme večer chodili do města, litovali, že oni nemohou. Žádné fanatické nacisty jsem mezi Němci vlastně nepotkal. V dubnu 1945 jsem utekl domů. Díky tomu, že jsem byl zvyklý mluvit s vojáky, jsem zažil následující příhodu. V naší vesnici bylo asi pět německých tanků. Oslovil jsem posádku jednoho z nich, říkal jsem jim, že situace je pro ně beznadějná, že Rusové mají strašnou převahu. Oni to ale odmítali a řekli mi, že ten den vyřídili pět ruských tanků. A skutečně, Rusové už byli tak bezstarostní, že jeli z vedlejší vesnice bez jakéhokoli krytí. V naší obci bylo na konci války dvacet vlasovců, kteří padli, a nevím, na kterou stranu stříleli. Dva přežili a Rusové je odvedli do polí, kde je samozřejmě zastřelili.

Pro válečnou generaci byla válka katalyzátorem politizace. Byl to i váš případ?

Samozřejmě. Ještě před válkou jsem zažil bídu vesnického proletariátu, která už je dnes nepochopitelná. Obec, odkud pocházím, se jmenovala Ivaň – to je na Hané časté jméno – a leží čtyři kilometry od Tovačova. Gymnázium jsem navštěvoval v Prostějově, což bylo patnáct kilometrů. Předtím jsem chodil půldruhého roku do vesnické dvojtřídky. Jeden můj spolužák byl z tak chudé rodiny, že neměli ani na chleba a jedli pouze brambory. Můj dědeček, u něhož jsem bydlel, nebyl nezámožný člověk, ale nenapadlo ho, že by mohl té rodině pomoci. Tehdy se považovalo za přirozené, že jsou chudí a bohatí. Situace vesnického proletariátu byla velice zlá, protože lidé byli odkázáni na sezónní práce a nestačili si ušetřit na zbytek roku. Dědeček měl děvečku, která pocházela ze Slovácka. V neděli chodila do kostela do Tovačova bosa a teprve v Tovačově si boty obula, aby je šetřila. Za války, v sextě, říkal náš učitel přírodopisu a sociální demokrat Zanáška: Přece nemůžeme dopustit, aby to po válce bylo stejné! Zajímavé bylo, že kantoři se nebáli, že je někdo udá, a mluvili s námi zcela otevřeně. V roce 1946 jsem pak vstoupil do komunistické strany z touhy po sociální spravedlnosti. Sympatizoval jsem sice s levicí, ale do KSČ bych asi nevstoupil, protože nemám nijak zvlášť rád organizace, nicméně můj kamarád Pavel Machonin, pozdější sociolog, mi dal přihlášku a naléhal, abych ji podepsal, a tak jsem se tam dostal.

Jak jste pak vnímal únor 1948?

Vnímal jsem to divadlo, které bylo předloženo veřejnosti, ale patřil jsem k těm dosti početným, kteří si mysleli, že se revoluce vytříbí, že jde o dětské nemoci, které budou překonány.

Věřili jsme, že socialismus nebude mít tvrdé represivní formy.

Kdy jste si uvědomil, že se chcete věnovat právě filosofii?

Já nevím, jestli takové „osvícení“ vůbec přišlo. Na filosofii v Olomouci jsem přišel bez zvláštní motivace kromě všeobecného kulturního zaměření – filosofii jsem považoval za rozšíření kulturního obzoru. Hodně jsem četl, můj otec byl učitel a z toho to víceméně vyplynulo. Ale vedoucí katedry filosofie Josef Ludvík Fischer byl velmi dobrý učitel, dodnes rád vzpomínám na jeho platónské semináře. A v roce 1950, tedy po čtvrtém ročníku, mu bylo dovoleno, aby si vzal dva asistenty. Ty poměry byly tak skromné, že ač rektor, neměl do té doby vůbec asistenta! Byli jsme vybráni dva: kolegyně Jarmila Kantorková, kterou si Fischer později vzal, a já. V Olomouci jsem setrval do roku 1954, kdy byla rušena katedra filosofie a měla být nahrazena ústavem marxismu-leninismu. Já ještě dojížděl v roce 1955 z Prahy, abych doučil poslední posluchače. Druhé štěstí mého života bylo, že Jiřina Otáhalová Popelová, která odešla z Olomouce rok přede mnou, měla v Praze katedru dějin filosofie. A díky ní jsem se tam dostal i já.

S jakými tématy jste v padesátých letech přešel učit na Univerzitu Karlovu?

Když jsem se dostal v roce 1954 na katedru dějin filosofie v Praze, byli tam mimo mne Milan Machovec, jeho mladší bratr Dušan, který se již tehdy zaměřoval na antickou filosofii, a docent Josef Beneš. Katedra byla ovšem v roce 1958 zrušena a následným spojením s katedrou dialektického historického materialismu vznikla katedra filosofie; ta pak byla někdy po roce 1970 přejmenována na katedru marxisticko-leninské filosofie. Zrušení samostatné katedry dějin filosofie nebylo ani tak výrazem expanze marxistické filosofie, jako spíš trestem Jiřině Otáhalové Popelové za to, že v politicko-filosofické diskusi vystoupila na obranu Ladislava Tondla, obviněného ze scientismu. Bývalá katedra dějin filosofie se stala jedním ze dvou oddělení katedry. Byl jsem tehdy oslněn Lukácsovým Mladým Hegelem, a to snad byla jediná moje kvalifikace, Hegela jsem autenticky neznal. Mimochodem, ještě před mým odchodem do Prahy přišli dva policisté kontrolovat, jestli knihovna na katedře vyřadila Lukácsovu knihu Existencialismus, či marxismus?. Byly to velice naivní způsoby. Později mě velmi oslovila kniha Rozum a revoluce od Herberta Marcuseho, což byla populární kniha mezi levicovými intelektuály, ráda se o ní se mnou bavila třeba Irena Dubská. Mé zaměření na německou filosofii vyplynulo více méně z toho, že tehdejší učitel Josef Beneš přednášel novověkou filosofii v tradici přednášek z první republiky. Pamatuji se, že jsem mu zanedbávání německé filosofie vytýkal a po několika letech jsem ji začal sám přednášet.

Jak jste na fakultě prožívali rok 1956 a následné období destalinizace?

Všechno jsme to sledovali s napětím, četli jsme třeba Erenburgovo Tání. Ale já byl svým založením člověk dost apolitický a krom pasivního členství ve straně jsem se do ničeho nezapojoval. K tomu přispívala i má tréma, bál jsem se hovořit před veřejností, i na přednášení jsem si jen pozvolna zvykal.

Říká se o vás ale, že jste dělal vědu už v době, kdy řada jiných ještě dělala hlavně ideologii.

To je nadnesené. Já v roce 1964, poté, co o rok dříve vyšla Kosíkova Dialektika konkrétního, vydal knihu Člověk a práce v německé klasické filosofii. Tam je snad zajímavá jakási sonda

do Fichta jako sociálního filosofa, tedy filosofa rousseauovské rovnosti lidí. Ale zpětně vidím, jak jsem byl velice pohodlný, jak jsem se nevzdělal, ač to bylo možné. Knihovny byly, byly i cizí časopisy, protože kvůli tomu, aby se nepřerušila kontinuita, se i za socialismu odebíraly základní filosofické časopisy. Snad jsem pozitivně působil jakýmsi bytostným liberalismem.

Co bylo předmětem hegelovských seminářů v šedesátých letech?

Na to si již nevzpomínám, ale pamatuji si, že jsem filosofickou „činnou stránku“ – podle Marxova výrazu – pojal širě, takže do ní patřil například Johann Gottlieb Fichte, pak také Friedrich Schiller. V otevírání německé filosofie ovšem úlohu nehrál ani tak Marx svým oceněním činné stránky, jako spíše všeobecně přijímaná teze o dvou fázích buržoazní filosofie a buržoazní kultury vůbec, pokrokové a reakční. Hegel se naštěstí vešel do první fáze. Zabývání se Hegelem – vedle Fenomenologie ducha jsem se podílel na vydání jeho Dějin filosofie a Malé logiky – mi umožnilo od roku 1960 účast na řadě kongresů, takzvaných Hegel-Gesellschaft.

Byl Hegel alternativou k Marxovi?

Spojoval se s recepcí raného Marxova díla, která značně ovlivnila české myšlení šedesátých let?

Hegel nebyl ani alternativou k Marxovi, ani se příliš nespojoval s Marxem mladým. Bylo to velké téma dějin filosofie. Ovšem silná byla antropologická interpretace, pojetí marxismu jako filosofický výraz uznání a obratu k autentické životní praxi, kterou kromě Karla Kosíka rozvíjel Karel Michňák. Rok 1963 s Kosíkovou Dialektikou konkrétního a Patočkovým Aristotelem se zdál ukazovat na lepší časy v české filosofii.

Kdy jste se seznámili s Janem Patočkou?

Jan Patočka je můj největší zisk i dluh z mého působení na fakultě. Blíže jsme se poznali v roce 1958, když mi dal na prázdniny svůj překlad Hegelovy Fenomenologie ducha, abych se poučil a předal mu připadné připomínky. Žádné připomínky jsem neměl, ale seznámení s textem mi umožnilo napsat předmluvu k českému vydání. Tehdy se překlady vydávaly s předmluvami nebo doslovy. Určitou pomocí mi při tom byla jeho zamítnutá předmluva. Ta nebyla zamítnuta ani tak z ideologických důvodů, jako spíše pro svou obtížnost. V sedmdesátých letech jsem s Patočkou chodil na dlouhé procházky, při nichž mi zpravidla reprodukoval text z posledního svazku Husserlian, které dostával z lovaňského Husserlova archivu. Já jsem ale z toho velmi málo pochopil a nepokoušel se tomu blíže porozumět.

Slučovalo se docházení na Patočkovy bytové semináře s působením na normalizační fakultě?

Docházení na Patočkovy bytové semináře, na nichž se četla Husserlova Krisis a především Heideggerova kniha Bytí a čas, se samozřejmě s normalizačním územ nesrovnávalo, ale dlouho to procházelo bez povšimnutí. Jednou si mě a docenta Jiřího Peška zavolal děkan Václav Ráb a řekl nám, že „ty návštěvy u Patočky musejí přestat“. My jsme tam nicméně chodili dál a nic se nestalo. Při posuzování těchto událostí je třeba uvážít, že autoritativní nebo totalitní režim potřebuje prováděče svých záměrů, ale ti mají také svou vůli a mohou ji do určité míry uplatnit. Abych uvedl příklad: kolegyně Irina Mesnjankina přednášela dějiny ruské filosofie, ale se zálibou probírala idealistické filosofie a četla je ve svých seminářích. Vedoucí katedry Josef Mužík ji napomínal a vytkl jí, že je „mystička“.

Ale Mesnjankina si ponechala sovětské občanství a Mužík se neodvážil proti ní vystoupit.

Objevily se v sedmdesátých letech na fakultě nějaké nové tlaky?

Sedmdesátá léta kupodivu nepřinesla žádné zostření, naopak to byla léta rozkvětu hegelovských seminářů, které byly přístupné všem zájemcům. Semináře jsem vedl já a docent Ladislav Major. Teprve po patnácti letech zasáhla státní policie a dala najevo, že semináře již nesmějí pokračovat. Vadilo jí, že tam přicházejí i nestudenti. Ale opět: dnes by toho využili vedoucí seminářů ke svému vzdělání, zatímco my jsme se spokojovali s povrchním čtením textu. Nekonečně dlouho se četla Fenomenologie ducha, protože jsme vždy přečetli asi tři stránky za seminář. Teoreticky to nebylo na úrovni, ale ten seminář budil sympatie tím, že tam mohl přijít každý. Vzpomínám si, že tam chodil třeba Pavel Barák, syn exministra Rudolfa Baráka, což byla rodina v nemilosti. Chodil tam známý katolík Kazimír Večerka a pozdější profesor Miloslav Bednář.

Jak probíhal ten zmiňovaný zásah státní policie?

Byli jsme předvoláni do Bartolomějské ulice, já i docent Major; každý zvlášť. Tam mně říkali, že se v těch seminářích mluví o politice a dovolují se tam nesprávné politické názory. Já jim oponoval, že se tam pouze probírá text. Ale oni trvali na tom, že se tam mluví o politice, a my asi po dvou takových rozhovorech pochopili, že od toho semináře musíme upustit.

Jak jste přečkal pražské jaro, následnou okupaci i to, co následovalo po ní včetně prověrek?

To víte, že rok 1968 byl obrovským zklamáním. Já byl tehdy požádán redaktorkou listu Život strany, kterou jsem blíže neznal, abych napsal článek ke 150. výročí narození Karla Marxe. To jsem nepovažoval za žádnou „zradu vzdělance“. Při prověrce se mě ptali, jak to, že jsem se neangažoval na správné straně v předešlém období, a já jsem tehdy řekl, že jsem přece napsal článek do Života strany, a to nakonec stačilo. Děkan Karel Gala ovšem upozornil prověřkovou komisi, že je žádoucí, abychom byli s docentem Peškem prověřeni.

Nebál jste se zaštiťovat závěrečné práce na nemarxistická témata, navíc u vás dokončili studia lidé jako Stanislav Sousedík nebo Zdeněk Neubauer; jejichž studium bylo spojeno s obtížemi. Jak to bylo vůbec možné?

K určité samostatnosti oboru dějin filosofie přispívalo, že součástí rigorózní zkoušky všech studentů fakulty byly právě i dějiny filosofie. Ty poměry ale zase nebyly tak tvrdé, aby byli studenti pronásledováni. Sousedík vystudoval dálkově filosofii a Neubauer měl řadu přátel a byl obdivován jako velmi úspěšný biolog, tam nebyl větší problém. Pozdější doba vidí vše vyhroceněji, než to bylo prožíváno.

Za normalizace jste organizoval vydávání základních filosofických textů v nakladatelství Svoboda, kde bylo třeba krýt pravé autory překladu, pokud jimi byly osoby nepřátelské tehdejšímu režimu. Jak taková praxe vypadala?

K vydávání českých překladů filosofických textů jsem se dostal jako člen redakční rady nakladatelství. Na její schůzi v roce 1969, kde redaktor Lubomír Holub, zakrátko poté vyhozený, oznámil, že nakladatelství již nesmí vydávat knižnici Filosofie a současnost, ale že bude vydávat knižnici Filosofie a minulost. A jejím vedením jsem byl neformálně pověřen já. Nakladatelství bylo ochotno vydat

S Milanem Sobotkou o Hegelovi a výuce filosofie



Milan Sobotka. Foto Wikimedia Commons / Ksokup

zhruba jeden svazek ročně; vydání bylo potřeba dotovat. Jako první svazek jsem připravil Descartovy Úvahy o první filosofii, které vyšly v roce 1970. Byl to první překlad tohoto díla po sto letech. Bylo sice nutné překonat určitý odpor ředitele nakladatelství Evžena Paloncyho, ale to se podařilo a knížka vyšla. Na jedné straně nakladatelství neuvádělo knížku v seznamu svých vydaných prací, na druhé straně ji ale představilo na mezinárodním knižním veletrhu jako doklad tolerantního postoje k západní kultuře.

Pokud jde o „pokrývání“ jmen skutečných autorů, byla to běžná praxe třeba v nakladatelství Odeon. „Pokryl“ jsem nejprve překlad Kantových Prolegomen Jaroslava Kohouta a Jiřího Navrátila a poté, v roce 1977, Patočkův překlad Výboru ze Schellinga. Přitom je třeba uvážit, že režim nejen uskutečňoval své cíle, ale lidé si také přizpůsobovali režim, aniž by to příliš dávali najevo. K vydání Patočkova překladu – Patočka se ho již nedočkal – jsem předmluvu napsal s Jindřichem Zeleným. Poté, co zůstala neotištěna má předmluva ke Kantovým Základům metafyziky mravů – kniha vyšla bez předmluvy –, jsem byl upozorněn redaktorem Pavlem Duričou, že kdybych napsal nějakou předmluvu spolu se Zeleným, tak bych se opět kvalifikoval mezi dovolené autory. Zelený mi dodal několik stránek s titulkem „K upřímné myšlence Schellingova mládí“, což je citace z Marxe, a ty jsem zapracoval do textu.

Jak vypadaly „vyhazovy“ po roce 1989? Stavěla se katedra znovu?
Po roce 1989 postihly vyhazovy oddělení marxistické filosofie, tedy druhou část katedry, nikoli oddělení dějin filosofie. Ústav marxismu-leninismu bezprostředně po listopadu přestal fungovat. Vedoucí ústavu, který se myslím jmenoval Němec, dostal infarkt a zemřel. Na novou katedru filosofie se

vrátilo několik kolegů, kteří nesměli v osmdesátých letech učit – Dušan Machovec, Olga Loužilová, Milan Machovec, Karel Michňák –, a nově přišli Karel Kosík a Ladislav Hejdlánek. V roce 1989 jsem se stal vedoucím katedry a považoval jsem jaksí za svůj úkol umožnit přechod do nových poměrů. Vedoucím katedry jsem byl pouze rok a pak jsem to předal Jarce Peškové. Byl jsem na oddělení dějin filosofie, které pokračovalo ve své práci.

Vzpomenete si, jak Karel Kosík prožíval návrat na filosofickou fakultu po roce 1989?
Kosík nastoupil hned po roce 1989 a od letního semestru už působil na fakultě. Nevím, zda byl spokojen se svým angažmá. Možná že od studentů očekával vstřícnější přístup. Škola má ale své zásady, na seminářích se musí číst filosofické texty a je možné, že to Kosíkovi zcela nevyhovovalo. Myslím si, že Kosík nebyl úplně šťastný jako učitel.

To mohlo souviset i s tím, že nebyl šťastný ani z následujícího vývoje.
I to je samozřejmě možné, také učil jen dva tři roky a poté z fakulty odešel.

Studenti na něj možná také útočili jako na levičáka, což v té době nemělo dobrý zvuk.
To je také možné, pamatuji se, že například Ivan Dubský byl obviněn, že byl marxistickým filosofem, ačkoli byl autorem krásných statí o Franzi Kafkovi a jiných osobnostech, které s marxismem nijak nesouvisely. Pamatuji si na článek, jenž vyšel snad v Literárních novinách, kde byl Dubský osočen z toho, že je představitelem marxistické filosofie u nás. To bylo nepochopení věci, protože nikdo nemohl tehdy psát „jsem antimarxista“. Dubský ale volbou svých témat, třeba zmíněným Kafkou, dával jasně najevo své smýšlení. Už brzy po listopadu se začalo rýsovat

neporozumění. V mé generaci bylo přirozené, že se něco zamlčuje, že se něco nereklamuje, že se něco říká nepřímo, a mladá generace to najednou viděla jako jakousi poplatnost dřívějšímu režimu.

Jaký byl vliv zakázaných a odstrčených filosofů pro formování výuky filosofie po roce 1989, například Miroslava Petříčka?
Pořád se mi zdá, že vaše generace to nutně vidí ostřeji, než tomu skutečně bylo. Například s Miroslavem Petříčkem jsem se stýkal a jeho překlad Schellingova spisu O svobodě jsme četli v posledním roce reálného socialismu v seminářích. Já jsem ho samozřejmě zval, aby tam chodil, ale Petříček byl zaměstnán v meteorologickém ústavu a nepřišel. Nicméně jeho překlad mám dodnes svázaný a probírali jsme ho ještě v době normalizace.

Jak se pro vás změnila situace po roce 1989? Co bylo podle vás hlavním úkolem po skončení komunistické diktatury a jak se z vašeho pohledu proměnilo studium filosofie?
Řekl bych, že hlavní bylo přizpůsobení typu práce běžnému na Západě. To znamená, že práce ve filosofii se odehrávala především v analýze velkých filosofických systémů, Heideggera, Hegela, Aristotela, Platóna. K tomu jsme spěli také, ale při mnohem nižší kvalitě práce.

Nepřišlo vám, že na dějiny filosofie bylo pohlíženo ze strany některých filosofů přezíravě, spíše jako na historickou vědu než na čistou filosofii?
Bylo to spíše tak, že všichni chápali, že dějiny filosofie substituuji filosofii. Na naši práci tedy pohlíželi naopak spíše se sympatiemi.

Kdy jste se myšlenkově vzdálil Hegelově filosofii?

Já jsem nikdy žádný velký hegelian nebyl. Bral jsem Hegela jako filosofa, který má důležité a pozoruhodné názory, ale nijak jsem se s nimi neztotožňoval. Hegel u nás za socialismu hrál spíše úlohu jakéhosi velkého horizontu zajímavých názorů, do něž se dalo schovat leccos, a daly se realizovat různé druhy interpretací.

Existuje nějaká filosofická pozice, kterou považujete z konkrétních důvodů za nejpřesvědčivější?
Ke konci života obdivuji nejvíce Kanta, který poté, co vykonal obrovskou práci na odstranění všech domnělých teoretických opor víry v osobního Boha, našel v mravním jednání princip, který nás vede k poznání sebe samých i k poznání inteligibilního základu všech věcí. A na druhé straně mi vadí na současném privilegování Heideggera, že u něho chybí morální reflexe. Pozdní Heidegger je filosof dějin bytí. Černé sešity psal zčásti v době, kdy už běžela válka s jejími hrůzami. Přesto posuzoval své současníky na základě toho, nakolik se angažují na té – podle něj správné – straně bytí. Jako by byl slepý a hluchý k tomu strašnému utrpení, k němuž tehdy docházelo. Heideggerovi se také vyčítalo, že v Černých sešitech zaznívají antisemitské tóny. Asi dvakrát nebo třikrát se tam kritické tóny na adresu židovství opravdu objeví, ale v té záplavě stran to je naprosto marginální. Zvláštní je ale to opomíjení osudů obyčejných lidí a prezíravost vůči nim.

Mohl byste nám přiblížit svůj vztah ke křesťanství?
Do svých devatenácti let jsem byl venkovský chlapec, jenž chodil do kostela spíše ze zvyku. Moje emancipace od katolické církve byla součástí obecné emancipace lidského mládeže. Pamatuji se, že když mi bylo devatenáct, hostili jsme doma faráře a kaplana, kteří sloužili za naši rodinu mši v naší kapli. Já jsem tehdy kaplanovi říkal, že je to proti mé vůli a že se s tím naprosto neidentifikuji. Po padesátce jsem se ale ke křesťanství začal zase vracet. Byl to ovšem skutečně niterný návrat. Do kostela chodím. Mám i pocit, jako by určité povinnosti k tomu niternému vztahu zkrátka patřily. Když to nedoplníte plněním povinností, tak to není úplné, povinnost je ostatně kantovská kategorie.

Jakou by dnes měla mít filosofie úlohu?
Já jsem vlastně nikdy nebyl filosofem, byl jsem spíše historikem idejí. I proto neprožívám žádné ideové drama v současnosti. Je mi nicméně líto, že lidé se odcizují křesťanství. Já už ale dnes například politiku takřka nesleduji, mám už před sebou jen jeden úkol.

Milan Sobotka (nar. 1927) je český filosof, emeritní profesor Karlovy univerzity. Zabývá se hlavně německým idealismem a fenomenologií. Studoval filosofii a psychologii na Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 1954 působil na Katedře dějin filosofie (od roku 1991 Ústav filosofie a religionistiky) Filosofické fakulty UK v Praze, kde spolupracoval s Janem Patočkou. Roku 1965 habilitoval a roku 1990 byl jmenován profesorem. Napsal řadu monografií a desítky článků (česky i německy), vesměs věnovaných novověké filosofii, zejména německé. Psal také předmluvy a doslovy k vydáním spisů Reného Descarta, Francise Bacona, Thomase Hobbesa, Gottfrieda Wilhelma Leibnize, George Berkeleye, Immanuela Kanta, G. W. F. Hegela, Friedricha Schillera a dalších.

Všechno se stane dneska / Barbora Müllerová

Básně Barbory Müllerové nás zavádějí do křovin periferií, kde se pohanské mýty prolínají s realitou našeho světa a kde se zjevují nová božstva. Hlubiny vesmíru střídá špinavé rumiště a zrození vykupuje smrt: „alchymistickéj tyglík/ ve kterým se taví vesmír“.

5-8-1-18
V nebi se choulí osudí
a dole
zimní tráva
parchantský keře podél silnic

Takhle je holt udělanej svět
starověký mágové
degradovali do podoby havranů
aspoň se za nima nemusíš vláčet
půl života
přes půl známýho světa
stačí zastavit tady na benzince

Zimní tráva
žlutá
a nachlístaná bahnem
parchantský keře podél cest
tenhle okamžik je
alchymistickéj tyglík
ve kterým se taví vesmír

25-2-20-11-54
Mrzkej únor.

Soukolí světa dobře promazaný bahnem
soukolí světa promazaný ropou
co je víc

Devět nad nulou
a v tý špíně za zahrádkářskou kolonií
rozkvetly talovíny
dík bohu za každý houští
za rumiště
a křáky kolem cest

Jenom ať je
kam se schovat

4-5-5-20
Vždycky tě to táhlo k benzínkám
lahváč na obrubníku
asfalt | kukuřičný pole
pocit míjení

Prvek statickýho a prvek
dynamickýho
v krajině
ufuněný rychlovky aut
prvek magickýho když
chladáky svítěj do noci jak oltáře
bohyně Algidy

Malý cigárko
už se šepí
a světla tvýho auta mířej až trochu moc
vysoko

13-7-20-20-05
Lehni si
a natáhni krk
chci vidět, jak ti tepny pulsujou
rozením a zanikáním galaxií
hroucením černých děr
rojením armád Urzeit božstev
se jmény
jako
Mitochondrie

Ted'
ted'
ted'
ted'

10-7-4-8-20-11-36
Zajímají tě místa
kudy se špatně chodí, kde se
prodírá
tělo v křoví
odřít tělo o těla
bezinek, hlohů, ostružin

Najít letní jabka za tratí
nic ti neuteče

A v boudě u nádraží
dědci nalezl jak brouci v květu pampelišky

Křoví tě pozře
jako Leviathan

3-4-8-20
Oslavuj
je další ráno
další zbrusu novej den
déšť steče do louží
a louže
vyschnou

Další nekonečný množství malých dějů
všechno se stane dneska
i umřít se dá

Faeton padá z ohnivýho vozu
do sežehlý trávy
řeky
vyschnou

A Jáchyma odnesla kometa, co se vrátí
za šest tisíc let

23-10-18-18
Vracíš se ze dne
do noci
a noc ti do zad zatne dráčky

Tvůj domov je tady
nezapomeň

Usínáš
a propadáš se
do sklepení svý mysli
a níž
bahnitý lůno světa
tady
se rodí vesmír
bezobryší
bezčasí
a ty
už nejsi

Každý ráno
je jako malý narození

0-1-10-21-11-16
Na holých větvích zimomřivě
žlutá jablka
na holých větvích
zimo

Je mlha
je zima a zalezjá
a Lenka mluví o Platónovi
a o odlescích v jeskyních
uvnitř
našich lebek
kdo
umře v listopadu, ten určitě
frčí na druhou stranu expres
tma se otvírá
jak
brána
A na holých větvích
zimomřivě žlutá jablka

Barbora Müllerová (nar. 1991) vydala svou první sbírku *Interno* v roce 2012 pod pseudonymem Barbora Zava, v roce 2019 byla oceněna zvláštní cenou poroty Literární soutěže Františka Halase. Pracuje jako ilustrátorka, grafická designérka a kurátorka Mezinárodního festivalu ilustrace *Lustr*; také vyučuje. V nakladatelství *Labyrint* vydala autorskou knihu *Atlas opravdovských zvířat – bestiář evoluce živočichů*, nominovanou v soutěžích *Zlatá stuha* a *Nejkrásnější česká kniha roku 2019*. Jako zpěvačka a textařka působí v kapele *Vlnobyti*.

Ilustrace Barbora Müllerová



Nebe „San Gabriela“ / Olena Sťažkina

Tísnnivá momentka z Donbasu od rusky píšící ukrajinské spisovatelky a historičky Oleny Sťažkiny popisuje dětství v chudém ukrajinském regionu, jehož obyvatelé žijí mezi bídou a válkou. A zbývají jim už jen sny a plachetnice na nebi.



Ilustrace Magda Chmielowska

On vypráví:

Před sedmi lety jsem byl malý. Ona mi vzala mobil a počítač. Řekla, že jsem závislák a že tohle je karanténa. Ležel jsem a čuměl do stropu. Myslel jsem na to, jak Ji opustím, až mi bude osmnáct. Na stropě jsem viděl pronajatý pokoj nebo postel na koleji. Představoval jsem si, jak ji opustím a jak bude plakat.

Před deseti lety, to jsem byl taky malý. Dostal jsem pětku za sopku z papírové hmoty. Sopku jsme dělali spolu s ní, použili jsme laciný toaletní papír a vařený kliš. Uřízli jsme hrdlo velké petky a nahnáčali na něj lepivou směs. Ona pak sušila sopku fénem. Pak jsme ji obarvovali: černou, hnědou, červenou. Červenou jsme natřeli kráter – jako kdyby v něm byl oheň a láva. Vyšla nám z toho pěkná sopka, ale křehká. Upustil jsem ji do velké louže, do velké louže podobné Tichému oceánu. Sopka se z více než poloviny rozpustila. Do školy jsem nedonesl nic. „To je pětku,“ řekla zeměpisářka. „Pětku?“ zeptala se mě Ona. „Jak to? Jak je to možné? Vždyť jsme ji sušili fénem...“

Sušili jsme ji fénem. Smála se. Vyprávěla mi o Vesuvu, říkala, že by byl pobouřen, kdyby ho někdo sušil fénem. Když došly barvy, domalovávala oheň svým lakem. Lakem na nehty. Ze všech možných zásob vhodných k výrobě nové sopky nám zůstal jen toaleták.

Myslel jsem, že mě opustí. Myslel jsem, že mě odvede k cizímu zápraží a bez ohlednutí odejde. A já se ztratím navěky. Myslel jsem na to, že by nebylo špatné mít mobil, abych se neztratil tak definitivně. Myslel jsem, že za nějaký čas bych Ji dokázal vysvětlit to s tou kaluží a s pětkou. Doufal jsem, že se nakonec pro mě vrátí k tomu cizímu zápraží a vezme mě domů. A já se i tak najdu. A tak jsem od Ní šel sám. K Pavlíkovi-zbohatlíkovi.

Nebudeš tomu věřit, ale i před patnácti lety jsem byl malý. Před domem, kde jsme žili, bylo dětské hřiště. Nebylo ničím. Bylo moje. Hrál jsem si tam sám a myslel jsem si, že každé dítě na světě má svoje hřiště. Jiné děti

v našem domě nebydly. Dům byl velký, patrový, dlouhý. Baba Káťa, teta Ira a my. A už nikdo další. Vila? Myslíš, že to byla vila? Ne, opuštěný barák.

Bývalá dělnická svobodárna. Ale jen si to představ, neodpojili tu elektrinu. A ještě tu byla taková ta komunistická nástěnka a hodně poloprázdných místností, postele, stoly, omláčené skříně. V každé místnosti bylo na čem spát a bylo na čem jíst. Ona... Ona říkala, že to je palác, zanedbaný, ale kouzelný. A baba Káťa strašila, že si na něj můžou vzpomenout. Pak nás najdou a vysídlí. A my budeme muset jít do světa. A Ona... Ona chtěla jít do světa a nosila mi mapy a knihy. Hlavní město Kanady – Ottawa, hlavní město Surinamu – Paramaribo, hlavní město Nigeru – Niamey. Znal jsem zeměpis líp než zeměpisářka. A mys Dobré naděje, kdyby tě to zajímalo, není nejjižnějším bodem Afriky. Střelkový mys, ten je jejím nejjižnějším místem. A veškerá dobrá naděje je jedná velká lež. Nejdřív jej totiž Bartolomeu Dias nazval mysem Bouří.

Před deseti lety, když jsem byl malý, ze všech cizích zápraží jsem znal pouze jedno – zápraží Pavlíka-zbohatlíka. Byl to strašně vzdálený svět, kde lidi žili v pěkných domech za vysokými ploty, kde byly květinové zahrady, sady, pařeniště, garáže a venkovní kuchyně. Pavlík-zbohatlík se učil na samé jedničky. Měl hezké brýle, mobilní telefon a sportovní kolo. Jezdával za mnou. Hráli jsme si – na mém hřišti a u mé louže. Baba Káťa říkala, že ho nesmím vodit k nám domů, protože by nás mohl udat. Ale to by nemohl. To je jisté.

Vyráběli jsme s ním lodě, z papíru, prkének, haluzí a kartonových krabic. Natírali jsme je na bílo. Barva byla z hašeného vápna, kterým baba Káťa natírala zdi. Barva dlouho schla. Vlajková loď Pavlíka-zbohatlíka se nazývala San Gabriel, zatímco moje se nazývala Santiago. Lodě v tom našem oceáně rychle tmavly a šly ke dnu, ale my jsme si zas a znova dělali nové. San Gabriel a Santiago.

„Jak to? Jak je to možné?“ ptala se Ona, když mě k sobě tiskla na zápraží Pavlíka-zbohatlíka. „Vždyť jsme ji sušili fénem...“

„Upadla a zahynula v našem oceáně,“ odpověděl Pavlík, protože jsem znehybněl od radosti a od hoře a nemohl jsem je rozeznat ani mluvit. „Už to není sopka. Je to škuner Sweepstakes.“

A ona, aniž by se podívala na Pavlíka, se zrakem upřeným na mě řekla: „Moje hloupé Prasátko...“

Před sedmi lety, když jsem byl malý a odehrála se moje herní karanténa, mi řekla: „Nezlob se. Tohle není trest. Nyní je vhodná doba a vhodné místo na přemýšlení o životě.“ Mlčel jsem a byl jsem naštváný. Už jsem věděl, že tohle není palác, že my jsme squatteři, nebo lépe řečeno – bezdomovci, že baba Káťa a teta Ira pracují v ilegálním dole, takzvané kopance, a že nás nehledají jenom proto, že za to nikomu nestojíme. Ale měli jsme elektrinu, za kterou jsme neplatili, počítač a disky, které mi dal Pavlík-zbohatlík, a internet, který občas pro sebe a pro mě kupovala.

Hrál jsem neustále. Chodil jsem světem a střílel, chodil jsem světem a stavěl domy a města, chodil jsem světem a dělal hloupé klipy, chodil jsem světem a blbě jsem se učil. Řekla mi: „Jen se zamysli, proč jsi tady.“ „A ty? Proč jsi tady ty?“ křičel jsem na ni.

„Já? Já – abys tady byl ty,“ řekla Ona. „Ale dřív jsem o tom nevěděla, že jsem tu já pro tebe.“

Doufal jsem, že zruší karanténu. Ale Ona nic. Dva týdny. Dva prázdné zlé týdny jsem myslel na to, jak ji opustím a jak moc pak bude brečet.

Pavlíka-zbohatlíka Rusové zastřelili při odchodu z Ilovajsku. Poskytli „koridor“ a povraždili skoro všechny. Udělali mu operaci očí a už nepotřeboval brýle, když ho Rusové zabili. A já jsem prošel. Zeptej se mě: „Proč jsi tady?“

Já mám odpověď.

Jsem tu, abych se díval na nebe. V přísně omezených souřadnicích. Sotva se v tom vyznáš, že? Zkusím zjednodušit: v souřadnicích přísně omezených krajními body. Máš-li mapu, podívej se. Na mapě to je všude mezi Forosem a Hremjačem, a ještě všude mezi obcemi Ranňa Zorja a Solomonovým – skoro jako by to byly Šalamounovy ostrovy, že... ..

... Abych pokaždé, když jen budu chtít, v jakýkoliv okamžik – tohle se taky pokus pochopit... Ten „jakýkoliv okamžik“... Je to těžké, ale zkus to. Nepospíchej. V jakýkoliv okamžik...

... Abych se díval na nebe. A abych v jasných bílých oblacích viděl vlajkovou loď „San Gabriel“, natřenou bílým vápnem, a v mracích zešedlých sněhem či deštěm, ale také v kterýkoliv okamžik – mohl vidět svého Pavlíka-zbohatlíka a mou sopku, ze které Pavlík udělal škuner Sweepstakes.

Jsem tu proto, abych se díval na nebe. A co ty? Proč jsi tu ty?

Z ukrajinského originálu **Nebo „San Habrielja“** přeložil **Alexej Sevruc**.

Olena Sťažkina (nar. 1968) je rusky píšící ukrajinská spisovatelka a historička pocházející z Doněcka. Zabývá se například rolí žen v ukrajinských kulturních dějinách, poslední dobou mapuje ženské osudy během okupace Donbasu, a to i v historické perspektivě. Sama ale tvrdí, že žádný Donbas neexistuje: zkoumá a sleduje celou východní Ukrajinu a zdůrazňuje, že jde o složitější region, než za jaký ho stereotypně považujeme. K jejím posledním knihám patří *V jazyce Boha* (vyšla zároveň rusky a ukrajinsky v roce 2016) a *Rozka* (2018).

A2 kulturní čtrnáctideník

slaví

15 let

19. září 2020

Underdogs a Eternia

Nádražní 3, Praha

od 14:00 autorské čtení,

divadlo, výstava

koncert 17:00

FVCK KVL
EDUV SYN
LIONEL DIXIT
I LOVE 69 POPGEJ
KURVY ČEŠI

DJS • LIVE SET MIDIRAMA
(CIRKUS ALIEN)
SSNURSSLA (AVA)
MARY C
JOE BAZOOKA (ALIEN
CIRKUS)

BraK⁷ Nový folklór

11.–13. 09. 2020
Nová Cvernovka

BRATISLAVSKÝ KNIŽNÝ FESTIVAL
BRATISLAVA BOOK FESTIVAL

PREDAJNÁ VÝSTAVA KNÍH, STRETNUTIA S AUTORMI

& AUTORKAMI, VÝSTAVY, KONCERTY, DETSKÝ PROGRAM, WORKSHOPY

Festival z verejných
zdrojov podporil
hlavný partner

u. fond
na podporu
umenia

lita
autorská spoločnosť

LITERÁRNE
INFORMAČNÉ
CENTRUM

Visegrad Fund

Bratislavský
samosprávny
kraj

BRATISLAVA



Pevnost běloruského šóguna

Blíží se konec vojenské diktatury Alexandra Lukašenka?

Masové protesty v Bělorusku, žádající odchod prezidenta Alexandra Lukašenka, stále pokračují. Události v ulicích běloruských měst naplno obnažují násilnou podstatu tamního režimu. Zatím se ovšem neobjevil nikdo, kdo by se stal politickou alternativou současného diktátora.

MAX ŠČUR

Intuice coby prognostický nástroj mě ve štychu nenechala a mé předpovědi z předvolebních měsíců se naplnily. Za prvé: Alexandr Lukašenko volby drtivě prohrál, ale nechtěl porážku uznat, takže mezi jeho mocí a běloruským lidem došlo k otevřenému střetu. Byl bohužel brutální a krvavý a stál několik životů. Za druhé: podstata běloruského státního zřízení coby vojenské diktatury se konečně projevila naplno. Po tom, co se odehrálo v minských ulicích během povolebního týdne, se Lukašenkova moc opírá už jen o loajalitu „lidí s nárameníky“ a sílu zbraní. Řečeno s mírnou nadšázkou, bývalý prezident a jeho ozbrojená klika se uzavřeli do pevnosti a momentálně okupují vlastní zemi, aniž by měli od lidu mandát k vykonávání moci. Jak dlouho může tato okupace ještě trvat?

Politika krve

Největší problém je, že mezi oběma aktéry politického soupeření, tj. mezi mocí a představiteli vítězícího lidu, stále chybí jakékoli prolínání. Lukašenko prohlásil, že země se nevzdá a že moc mu seberou jen v případě, že ho zabijí. Dává tím najevo nejen to, že coby vojenský vůdce (jakýsi warlord nebo

šógun) rozumí jen jazyku síly, ale že druhá strana tu sílu nemá: je na to příliš morální a příliš civilizovaná, chce věci řešit „v rukavičkách“, zatímco Lukašenko se nebojí ušpinit, a to ani krví. Krev, to je pro něho „ta pravá politika“. Nakonec i členové široce pojaté národní Koordinační rady Světlany Tichanovské (včetně nobelistky Světlany Alexijevičové) jsou v jeho očích jen vrazi, kteří mu jdou po krku, a obviňuje je z pokusu o uchvácení moci, zatímco oni jen usilují o zahájení procedury jejího předání.

To, že druhá strana zastupuje přes devadesát procent běloruských občanů, je Lukašenkovi srdečně jedno. Ostatně k vládnutí lid takřka po celou dobu nepotřeboval a cítil se zavázán jen svým spolupachatelům a spoluuchvatitelům moci ve státě. To znamená, že z jeho strany chybí jakákoli vůle k dialogu s „politickými začátečníky“ typu Tichanovské, kterými pohrdá stejně jako obyčejnými lidmi: jóják vždy pohrdá civilistou z toho důvodu, že to je prostě civilista. Aby Lukašenko někoho uznal za sobě rovného partnera v dialogu, na to je příliš velký egomaniak, který si za ta léta zvykl žít podle principu „stát, to jsem já“. Výsledky voleb uznává jen tehdy, když dopadají v jeho prospěch, tj. když si je namaluje sám. Neumí prohrávat a je v tom tak trochu jako dítě, které se své hračky nechce vzdát za žádnou cenu.

To by možná ani nevadilo, kdyby v nejvyšších patrech běloruského státu byl někdo, kdo by měl ambice situaci změnit a pomoci lidu Lukašenka odstranit. Jenže nikdo takový není – a důvodem je strach. Všichni vědí, jak dopadli bývalí Lukašenkovi přátelé, kteří se pokusili zbavit ho moci v roce 1999: byli jednoduše uneseni a zastřeleni speciálním komandem. Lukašenko neustále opakuje – aniž by věděl, že cituje Ceaușeskův výrok z roku 1989 –, že nejhorším zločinem je zrada. Kdo je zrádcem, určuje pochopitelně on

sám. A podezřelý je každý. Za léta vládnutí se mezi takové zrádce zařadila spousta politiků a podnikatelů, kteří mu byli kdysi věrní. Jakmile se ukázalo, že přátelskou lasku jen předstírají, okamžitě přišli o naklonenost vůdce a v některých případech putovali za mříže.

Klanová loajalita

Jen animální strach dokáže vysvětlit tu zarputilost, se kterou se ředitelé běloruských podniků na shromážděních stávkujících dělníků nebo místní funkcionáři na shromážděních občanů neustále doznavají k tomu, že hlasovali pro Lukašenka. Je jim jedno, že jsou osamocení: jsou to skuteční šógunovi služebníci a jejich loajalita vůči němu není politická, nýbrž klanová. Vděčí Lukašenkovi za všechno a život bez něj si nedokážou představit: to raději spáchají politické, případně i opravdické harakiri. Převálcovat několik tisíc podobných zombie-kamikaze není snadný úkol.

Chybí tedy aspoň nějaký ten „císař“, který by vyzval tuto po zuby ozbrojenou armádu ke kapitulaci a kterého by tato armáda uposlechla. Ten by mohl být Lukašenkovi nadřazen (mám na mysli samozřejmě Putina, který si zatím neví s běloruskou situací rady), nebo mu být aspoň rovný v politické „urozenosti“, dravosti či odvaze. Nikdo takový v Bělorusku momentálně není. Teoreticky by to mohl být někdo ze státních úředníků, ale z těch „liberálnějších“ zbyl už jen ministr zahraničí Makej, který se ovšem bojí stejně jako ostatní (odsud lidový pokřik „Makej, ně roběj“, tj. „Makeji, neboj se“). Z revoluční strany přichází v úvahu bývalý diplomat, bývalý ministr kultury a dnes už i bývalý ředitel Národní činohry Pavel Latuško, který je zároveň členem Koordinační rady Světlany Tichanovské. Nenechme se zmást jeho – na politika až zbytečnou – kultivovaností: to je figura, která je, pokud jde o politický talent, Lukašenkovi

přinejmenším rovná. A právě proto mu hrozí velké nebezpečí.

A to mluvím zatím jen o politicích – ti by měli mít odvahu jaksi v popisu práce. Co mám říct o soudcích nebo poslancích Lukašenkova loutkového parlamentu nebo o velitelích policejních či vojenských útvarů? V celém běloruském diplomatickém sboru se zatím našlo jen pár velvyslanců (mimo jiné na Slovensku a ve Španělsku), kteří si dovolili vystoupit s kritikou vládního postupu vůči protestujícím a zpochybnit legitimitu Lukašenkovy moci. A zatímco lékaři, umělci nebo novináři hromadně vypovídají režimu poslušnost, státní správa se uzavírá do sebe jako lastura a nechce nic slyšet o nějakých lidových protestech nebo neplatných volbách.

Před zdmi pevnosti jménem Diktatura nebo Autoritářský stát můžete demonstrovat či stávkovat kdovíjak dlouho. Ale chcete-li ji dobýt, musí se uvnitř pevnosti najít aspoň jeden „zrádce“, který vám otevře přinejmenším vikýř, když už ne celou bránu. Pokud k tomu nedojde, obležení dřív nebo později povolí a velení pevnosti podnikne protiútok. A ten bude teprve nelíostný a zoufalý, a dokonce může mít i úspěch, obzvlášť dorazí-li „bratrská pomoc“ zvenčí. To bychom běloruské revoluci určitě nepřáli.

Autor je básník a překladatel.

par avion

Z BĚLORUSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL MIROSLAV TOMEK

TUT.BY
БЕЛОРУССКИЙ ПОРТАЛ

V neděli 16. srpna vzbudila velkou pozornost zpráva, že ruský prezident Vladimir Putin přislíbil svému běloruskému protějšku Alexandru Lukašenkovi v případě potřeby vojenskou pomoc. Běloruský politický komentátor Arťom Šrajbman uveřejnil v reakci na obavy, které tato informace vyvolala, ještě téhož dne stručný text, v němž dokazuje, že ruská invaze do Běloruska nehrozí. Pro dnešní rozmýšlení hranic mezi médii a sociálními sítěmi je příznačné, že příspěvek se takřka současně objevil v jeho kanálu na sociální síti Telegram, na Facebooku i na nezávislém zpravodajském serveru Tut.by. Autor v první řadě píše, že „Rusko vojensky nezachraňuje hrouťící se režimy“. Dále argumentuje nedávným průzkumem, který dokládá, že sjednocení Běloruska s Ruskem nemá mezi Bělorusy podporu. Vstup Běloruska do Ruské federace si přeje jen sedm procent Bělorusů, těsnější spojení obou zemí pak čtvrtina obyvatel. **Vzhledem k dnešní vzrušené situaci by příchod ruských ozbrojených sil vyvolal odpor, který by mohl mít dokonce i podobu partyzánského boje.** To by se neobešlo bez obětí na straně intervenčních jednotek. „K čemu by

to všechno bylo?“ ptá se autor. „Aby Bělorusko náhodou nevstoupilo do EU? To nemá opozice v úmyslu.“ Provázanost běloruského a ruského hospodářství je prý příliš silná, a kdyby Bělorusko opustilo Eurasijský ekonomický svaz, znamenalo by to pro jeho ekonomiku konec. O protestujících Bělorusech se navíc v žádném případě nedá říct, že by byli protiruští nebo prozápadní. „Rusko akceptovalo výsledky revolucí v Kyrgyzstánu či Arménii, které také neovlivnily zahraničněpolitické směřování těchto zemí. Moskva se vždy orientuje na vítěze.“ V závěru píše, že běloruský prezident se v posledních dnech opakovaně vracel k tématu vnějšího ohrožení, které by mu případně umožnilo využít ustanovení Organizace Smlouvy o kolektivní bezpečnosti. O tom ale prý ruské elity jen tak nepřesvědčí, neboť Bělorusko ze zahraničí ohrožují nanejvýš tak opoziční kanály na Telegramu. Nakonec autor připomíná, že v zájmu dobrých vztahů s Ruskem by Bělorusko ani po případném Lukašenkově odchodu nemělo v žádném případě začít strhávat sovětské pomníky, měnit státní symboly či zrušit status ruštiny jako druhého oficiálního jazyka země.

БЕЛСАТ
BELSAT

Na stránkách běloruskojazyčné satelitní televize Belsat, financované polskou vládou a vysílající od roku 2007 z Varšavy, vyšel 18. srpna komentář politologa Alexandra Feduty, který reaguje na vyjádření běloruského prezidenta, že země potřebuje novou ústavu, po jejímž přijetí by případně mohly přijít i nové prezidentské volby. Autor tvrdí, že Lukašenko Bělorusku novou ústavu v žádném případě

dát nemůže. „Ústavu musí přijmout běloruský lid. Ale až poté, co tento člověk odejde.“ Prezident podle něj hraje o čas jen proto, že se ještě nestihl připravit k odchodu: **„Ještě na něj nepředvedli bankovní účty. Firmy v Africe ještě čekají na svého skutečného majitele. Hodí se mu každý další den.“** Během setkání se stávkujícími dělníky minského závodu MZKT, při němž prezident hovořil o nové ústavě, padla také slova, jež jsou podle autora komentáře mnohem důležitější: „Schovej ten telefon!“ křičí na jednom z videí Lukašenko, který prý dobře chápe, že brzy zůstane na internetu jen jako starý vyděšený muž, kterého vypískali dělníci. Dodejme, že sám Feduta se v roce 1994 podílel na Lukašenkově předvolební kampani a poté měl jako zaměstnanec prezidentské kanceláře na starosti jeho vztahy s médií. Už v dalším roce se ale s Lukašenkem rozešel.

ЗВЯЗДА
ЗВЕЗДА

Na rozdíl od strohého tónu oficiálního deníku SB. Bělarus Segodnja reagují běloruskojazyčné státní noviny **Zvjazda** na aktuální dění mnohem nuancovaněji. Přesto režim raději vyměnil jejich šéfredaktora. Kolektiv zaměstnanců chtěl vyhlásit stávku, ale nesehnali dost podpisů. V pondělí 17. srpna v novinách Zvjazda vyšel rozhovor s bývalým diplomatem a nyní poslancem dolní komory běloruského parlamentu Valerijem Voroněckým, který mimo jiné zdůraznil potřebu „zachovat občanský mír a soulad“. Podle něj by v nynější situaci bylo správné „vytvořit něco jako národní radu či kulatý stůl, kde by se projednávaly možnosti řešení krize a dalšího rozvoje země“. Kromě

představitelů vlády, občanské společnosti a církve by podle něj měli být k jednání přizváni prezidentští kandidáti, ale také představitelé dělnictva. **Běloruský poslanec poměrně nečekaně přiznal, že se na sociálních sítích objevil „dostatek důkazů, že během voleb došlo k různým falzifikacím. (...) To všechno ještě čeká na právní posouzení. Všichni si přejeme spravedlnost a čestné volby.“**

Рёбёнок.BY
Счастье в белорусской семье

Příběh s tragikomickým nádechem přinesly 17. srpna běloruské rodinné stránky **Rebenok.by**. Galina Žigilevič, důchodkyně z městečka Senica u Minsku, se ve svých 76 letech stala **pravděpodobně nejstarší zatčenou během nynějších protestů.** Večer 10. srpna trávila na běžeckém okruhu, kde si pravidelně upevňuje zdraví sportem, když vtom přijel policejní anton a muži v černém bez zřejmého důvodu zadrželi několik osob. Paní Galina nejprve nahlas protestovala, ale nakonec byla spolu s ostatními odvezena a v půl osmé večer se dostala na policejní stanici. Už v jedenáct sice důchodkyni oficiálně propustili, sepsali s ní však protokol, podle nějž se „v souvislosti s volbami prezidenta Běloruska účastnila nepovolené masové akce“. Na konci měsíce ji čeká soud. Jak se na stanici dozvěděla, jeden ze zatčených byl volebním pozorovatelem, kdežto další dva muže policie zadržela náhodou. Setkala se také s mužem, kterého policisté poranili gumovými projektily. Paní Galině, která má šest vnoučat a dvě pravnoučata, není lhostejné, jaký život je čeká. Běloruským policistům proto vzkazuje: „Děti, pomyslete na budoucnost, nejenom svou, ale i svých dětí.“

Přes Lenina k Hegelovi

Českoslovenští marxisté a nová forma socialistické modernity

V šedesátých letech se v Československu obnovil zájem o Hegelovu filosofii. Nešlo ale jen o historickou perspektivu. Hegel tuzemským marxistům pomáhal reformulovat marxistické pojmy, které měly sloužit k promýšlení socialistické skutečnosti.

JIŘÍ RŮŽIČKA

Druhá polovina padesátých a zvláště šedesátá léta znamenaly v rámci (nejen) československé intelektuální scény období vzruchu marxistické filosofie. Zní to možná trochu paradoxně, protože marxismus se stal neodlučitelnou ideologickou oporou socialistického státu a komunistické strany s jejím monopolem na výklad pravdy o společnosti a dějinách. Nicméně právě tehdy se začíná tento myšlenkový blok drolit. Marxismus ve své ortodoxní podobě začal být vystavován ostré kritice z jiných filosofických směrů (existencialismus, fenomenologie, pozitivismus). To samo o sobě nebylo nic nového. Nová byla skutečnost, že mladší generace českých a slovenských filosofů, narozených po roce 1920, jež byla vychována stalinistickým marxismem-leninismem, začala tuto kritiku brát vážně.

Filosofický Lenin

Příčina byla zjevná. Ekonomická a vůbec společenská krize ukazovala, že dosavadní model socialistické modernizace není udržitelný. Nastalo období hledání nových cest; a to se týkalo i marxistické filosofie. Marxisté zpočátku začali znovu vyzývat v prvé řadě Lenina. Nicméně to už nebyl Lenin *Materialismu a empiriokriticismu* (1908, česky 1975) ani Lenin jakožto tvůrce komunistické strany coby úzké skupiny profesionálních revolucionářů, ale především Lenin *Filosofických sešitů* (1933, česky 1954), které obsahují podrobné konspekty z Hegelovy *Logiky* (1812). A právě v této souvislosti se začíná

V československém marxismu návrat k Hegelovi nabral dvojí podobu. Na jedné straně byli humanističtí marxisté v čele s Karlem Kosíkem, na druhé pak dialektičtí deterministé v čele s Josefem Cibulkou. Oba vycházeli z Hegelova chápání lidské skutečnosti, která spočívala ve zpředměťujícím charakteru vlastní činnosti, tedy předpokladu, že o specificky lidské skutečnosti je možné mluvit tehdy, když dochází k vytvoření předmětu, jenž je od svého tvůrce oddělitelný a schopný „vlastního“ života. Právě v tomto bodě se cesty obou směrů rozcházejí.

Zatímco humanističtí marxisté se zaměřili na aktivitu zpředměťování (v marxistickém slovníku „praxi“), jejíž vnitřní momenty se snažili identifikovat a analyzovat, dialektičtí deterministé vyšli z druhé strany, z výsledku aktivity zpředměťování, který v marxistickém slovníku představovala zákonitost. Z toho plynul i zájem o odlišné Hegelovy texty. Humanisté se inspirovali *Fenomenologií ducha* (1807, česky 1960), která je zaměřena na interakci mezi subjektem a objektem (jednotlivcem a světem), deterministé zase na *Logiku*, s jejíž pomocí se snažili zformulovat dialektické pojetí determinace.

Tvorba a zákonitost

Humanisté našli ve *Fenomenologii ducha* opěrné body pro nové chápání ústředního marxistického pojmu praxe. Ta již neměla být vnímána jako instance, v níž se ověřuje správnost teorií, ale jako činnost, v níž je neredukovatelně obsažen subjektivní moment. Tím

soudobého pozitivismu a vědy vůbec. Kosík si na tomto typu rozumu sice cenil, že vytvořil racionální skutečnost moderní vědy a technologie, vytýkal mu ale, že spolu s ní stvořil také skutečnost iracionální. Celé oblasti lidské skutečnosti, jež nelze formalizovat a kvantifikovat (oblast hodnot, významů, krásy), racionální rozum vylučoval z oblasti svého zájmu a přenechával je mystice a náboženství. Proto chtěl Kosík rehabilitovat Hegelovo pojetí negativity, kterou dokáže reflektovat dialektika, ale nikoli již moderní věda.

Pokud humanisté využili Hegela k tomu, aby v marxismu oživil myšlenku předmětné subjektivní činnosti, deterministé se zaměřili na zcela opačný, objektivní pól dobového marxistického myšlení, jehož teoretickou působnost se humanisté snažili co nejvíce potlačit – kategorii zákonitosti. Důvod byl nasnadě: objektivní zákonitost podle humanistů potlačovala tvůrčí rozměr, který považovali za klíčový pro vytvoření svobodného socialistického společenství. Deterministy ovšem nezajímalo řešení přijetí či nepřijetí zákonitosti jako určujícího společenského činitele, ale v koncepci zákonitosti jako takové. Pojetí marxistické ortodoxie bylo z jejich perspektivy chybné především proto, že se zakládalo na mechanické koncepci zákona, kterou ortodoxie přejala z rané novověké filosofie.

V tom se deterministé mohli opřít o kritiku kauzality z Hegelovy *Logiky*, především však vzali naprosto vážně učení o kontradikci. Namísto zákona jako zobecněného vztahu působení dvou vnějších, navzájem nezávislých instancí uchopili zákon jako pohyb uvnitř věcí samých, který se skládá ze dvou navzájem protikladných tendencí. Věci tedy neměly být definovány skrze jednoznačně určenou podstatu, ale svou vnitřně kontradiktornou povahou. Tento náhled podle deterministů chyběl marx-leninskému učení o socialismu coby bezrozporné společenské soustavě. Veškeré krizové projevy se pak jevily jako sabotáž buržoazní reakce, a nikoli jako produkty rozporného vývoje socialismu samotného. Dialektická determinace měla diagnostikovat krizové jevy jako produkty rozporného pohybu socialistické společnosti a tím socialismu umožnit, aby stále revolucionizoval výchozí předpoklady vlastního fungování.

Dvě dialektiky

Znovuoživení zájmu o Hegela v šedesátých letech nebylo lokální československou záležitostí, ale součástí proměn marxismu východního bloku, který však v Československu získal specifickou podobu. Nezůstal omezen pouze na teoretickou či historickou rovinu, ale měl obsahovat i praktický dopad na vytváření nového modelu socialismu. Jakýmsi skrytým předpokladem výše načrtnutého myšlenkového kvasu nakonec byla otázka, o co konkrétně jde v materialisticky pojaté dialektice. Stalinský marxismus-leninismus její problematiku zredukoval na otázku vzájemného působení dvou proti sobě stojících, leč vnitřně konzistentních a objektivně existujících činitelů. Českoslovenští marxisté se prostřednictvím Hegela s takto interpretovanou dialektikou rozešli hned dvěma cestami.

Ta první, humanistická, se opřela o Hegelův pojem negativity. Dialektika pak spočívala především v konstantní reflexi toho, co dominantní racionalita vylučovala ze svého obzoru. Ta druhá, dialekticko-deterministická, oživila jeho pojem kontradikce, který umístila dovnitř věcí (procesů a systémů). Dialektikou bylo míněno sledování jejich samopohybu jakožto geneze různých vývojových alternativ. Byť nešlo o navzájem se vylučující projekty, oba případy zosobňují osobité snahy poskytnout socialismu nové formy myšlení.

Autor je filosof.



Na jedné straně byli humanističtí marxisté v čele s Karlem Kosíkem, na druhé pak dialektičtí deterministé v čele s Josefem Cibulkou. Kresba cultura collectiva

skloňovat i Hegelovo jméno, které bylo po dlouhou dobu v marxismu-leninismu tabu. Sám Marx se sice nepochybně v mnohém cítil být Hegelovým dědicem, ovšem Stalin, rozhodující autorita marxismu-leninismu, považoval Hegelovu filosofii pouze za konzervativní reakci na Francouzskou revoluci. Lenin v *Sešitech* umožnil rehabilitaci Hegelovy dialektiky a jeho slavný slogan o nutnosti soustavné organizace jejího materialistického zkoumání si vetkli do svého štítu i českoslovenští marxisté.

Návrat k Leninovi tak znamenal de facto návrat k Hegelovi. A nejen to. Nešlo pouze o znovuvzkříšení určitého filosofického postupu, ale především o nové konceptuální nástroje, které by filosofům (ale rovněž ekonomům a sociologům) umožnily promýšlet novou formu socialistické modernity, která by překonala tu starou, stalinistickou.

navazovali na Hegelův program, který skutečnost odmítal spatřovat jako pouhou „mrtvou“ objektivitu, ale viděl v ní spontánní a především tvůrčí aktivitu. Ono tvoření ovšem nechápali jako vzlet romantického génia, ale v Hegelových stopách jako proces, v němž se subjektivní záměr střetává se světem, který mu klade odpor. Výsledkem této dialektiky subjektivního a objektivního mělo být dílo, které proměňovalo jak původní subjektivní, tak objektivní (látkovou) stránku vztahu. Není překvapením, že paradigmatickou formou takového činnosti byly pro humanisty především umění a filosofie. Naopak práce, technologie a věda pro ně znamenaly činnosti, v nichž se skutečná kreativita realizovat nemůže: zaopatřovací či přímo manipulativní.

Na Hegela ale navazoval i Kosíkův projekt dialektického rozumu, který se vymezoval vůči takzvanému racionálnímu rozumu

Hegel a revoluce

Když byla německá filosofie na vrcholu

Může se zdát, že vztah k revoluci se u Hegela v průběhu života měnil: myšlenková a politická radikalita jako by slábla s přibývajícím věkem. Přesto německý filosof celý život s nadějí přijímal ideály Francouzské revoluce. Jeho raná radikalita pak nalezla pokračování u mladohegelovců, ale také u Karla Marxe.

MILAN ZNOJ

Hegelovým životním tématem byla souvztáznost filosofie a revoluce. Samozřejmě se jednalo o tehdejší německou filosofii, kterou považoval za vrchol dobové vzdělanosti, a Francouzskou revoluci, jež byla, jak říkal, světodéjná, neboť skoncovala s poddanstvím, despotismem a bezmyšlenkovitou nemožností starého režimu a prakticky rozšířila ideje svobody, rovnosti a vládu práva v moderní Evropě. Sama Velká francouzská revoluce tyto ideje poněkud zpotvořila, když je utopila v jakobínském teroru, přesto se nedá říct, že by v jeho očích selhala. Ještě ve svém pozdním svém díle *Přednášky o filosofii dějin* (1837, česky 2004) mluví o „nádherném východu slunce“ a na výročí pádu Bastily vždy otevíral nějaké dobré francouzské víno. Zdůrazňoval, že se tehdy „člověk postavil na hlavu“ a podle myšlenek práva a svobodné vůle předělával skutečnost.

Radikalita lidového náboženství

Ve zmíněných *Přednáškách* Hegel zároveň tvrdí, že „týž princip v Německu teoreticky nastolila Kantova filosofie“, a ptá se, proč na rozdíl od Němců „Francouzi hned přešli od teorie k praxi“. Německou zdrženlivost přičítá zejména vlivu protestantské reformace; pro Němce „Luther získal duchovní svobodu a konkrétní smíření“, takže osvícenství stálo více na straně náboženství a tehdejšího státu, než tomu bylo ve Francii. V mládí byl každopádně mnohem radikálnější. Toužil po tom, aby se také Němci revolučně postavili na hlavu, a v teorii k tomu vytyčoval cestu. Ke křesťanství a jeho možné politické inspiraci se tehdy stavěl docela odmítavě. Zřejmě pod vlivem Friedricha Hölderlina hledal inspiraci v Řecku. Jeho hrdinou nebyl Ježíš, ale Sokrates, který byl pro něj bytostně politickou postavou. Mluvil o občanském náboženství v republikánském smyslu a byl nadšen Rousseauem. Ale především zkoušel pokročit za Kanta, veden v tom mladým Friedrichem Schellingem, s nímž – a také s Hölderlinem – navštěvoval právě v oné revoluční době teologický seminář v Tübingenu.

Studenti měli svůj politický klub, četli francouzské noviny, psali si do deníku *Vive la Liberté!* a jednou se také vydali za město, kde na louce vysadili „Strom Svobody“. V teorii byli neméně radikální. Tehdejší tübingenská ortodoxie byla teologickou školou, která se pokusila Kantovu mravouku a jeho úvahy o náboženství v hranicích rozumu využít pro obhajobu křesťanství, jehož dogmata interpretovala jako postuláty rozumu. Mladý Hegel i Schelling tomu zásadně oponovali. Schelling směřoval ke spinozismu a Hegel odmítal formalismus Kantovy morální nauky a chtěl z ní učinit živé přesvědčení lidu v konceptu lidového náboženství. Od toho právě očekával revoluci v Německu.

Koncept lidového náboženství stál na začátku Hegelových politických úvah. Na jejich konci pak výrazně vystupují do popředí jeho *Základů filosofie práva* (1821, česky 1992). Tehdy již ovšem Hegel více oceňoval

„rozumnou architektoniku státu“, který dokáže náležitě zvládat pluralitu, ba protikladnost individuálních i skupinových zájmů ve společnosti, což vykládá ve své teorii o vztahu státu a občanské společnosti. Nepochybně to byl významný teoretický posun, nakolik však radikální, o tom se vedou interpretační spory. Nám zde stačí jenom připomenout, že to psal v postrevoluční době, dokonce spíše už v kontrarevoluční době, kdy platila takzvaná Karlovarská usnesení (1819). Hegel pochopitelně poukazoval na nové nepřátele politické svobody, když *ancien régime* byl už minulostí. Nyní brojil spíše proti nacionálnímu romantismu a utilitaristickému liberalismu.

Revoluce v hlavě filosofa

Není od věci připomenout, že k hegelovskému dědictví vždy patřila snaha postavit se

tedy pozitivitou (kupodivu vliv pozdního Schellinga), což pro něj byla právě materialita a tělesnost.

Marx se vskutku k tomuto materiálnímu obratu v německé filosofii hlásí, ale k tezi o převrácení Hegela z hlavy na nohy musíme přistupovat obezřetně. V *Úvodu ke kritice Hegelovy filosofie práva* (1844, česky 1933) začíná tvrzením, že „v Německu v roce 1843 jsme sotva v situaci Francie roku 1789“. Soudí, že poměry v Německu jsou pod úrovní dějin. Jedině německá filosofie státu a práva, která má svůj vrchol v Hegelovi, nabízí teoretické nástroje kritiky, jak německou zaostalost překonat. Uznává Hegelův argument, že „Německo mělo svou teoretickou revoluční minulost v protestantství“, ale tvrdí, že zatímco „tehdy revoluce začala v hlavě mnicha, tak nyní začíná v hlavě filosofa“.



K hegelovskému dědictví vždy patřila snaha postavit se na hlavu a měnit praxi. Ilustrace Lucie Lučanská

na hlavu a měnit praxi. Tato metafora udělala ve filosofii podivuhodnou kariéru. Rovněž Karl Marx ji užívá, když říká, že „postavil Hegela z hlavy na nohy“. Nicméně ve vztahu Marxe a Hegela je v sázce hodně z teorie a také něco z praxe, takže pokud si někdo myslí, že to vše vystihne uvedeným obratem, je hodně vedle. Marx vlastně opakuje Ludwiga Feuerbacha, který takto chtěl skoncovat s Hegelem, neboť považoval jeho filosofii za bytostně negativní. Viděl v ní jen šroubovitý pohyb rozumových pojmů v jakési dialektice, která jde mimo život, přírodu a člověka jako tělesnou bytost. Požadoval naopak, aby filosofie začínala tím, co je samo od sebe,

Až poté začne Hegela stavět na nohy, když říká, že to, co je třeba změnit, je materiální báze a že „zbraň kritiky nemůže nahradit kritiku zbraní“. Čteme zde známá slova, že „materiální síla může být svržena materiální silou“ a že „teorie se může stát materiální silou, když se jí chopí masy“. Zápas o modernizaci Německa mladý Marx přenesl do reálné občanské společnosti a hledal zde materiální sílu, která bude usilovat o praktickou změnu poměrů. Jak známo, našel ji v proletariátu, jež chápal jako „všeobecného reprezentanta“ společnosti, který je schopen formulovat a prosazovat obecný zájem jakožto společnou politickou vůli. Není pochyb, že

přes všechny změny zde mladý Marx argumentuje jako hegelovec, který chce, aby filosofie svět prakticky měnila podobně, jak se to dělo za Francouzské revoluce.

Doba v myšlenkách

Ostatně mladohegelovci se myšlenky, že revolucionáři se musí postavit na hlavu, když chtějí měnit poměry, drželi vůbec docela věrně. Dokonce tuto myšlenku obrátili proti Hegelovi samotnému. Tehdejší německé, respektive pruské poměry prohlásili ovšem za odpudivé. Shledávali, že jsou zaostalé a nesvobodné, takže je třeba revoluční změny. A jak to bylo v této škole zvykem, soudili, že změna musí být probojována primárně ve filosofii. Nicméně pozdní Hegel se najednou začal zdát být obhájcem starého systému. V předmluvě k *Základům filosofie práva* psal ostře proti liberálním stoupencům německého romantismu. Mluvil o nich jako o nepřátelích státu, filosofii přirovnal ke státní službě a prohlásil, že „pruský stát se zakládá na inteligenci“ (myslel ale úřednictvo jako ztělesnění obecného zájmu). Takové poklonkování režimu bylo ovšem příliš pro mladohegelovské kritiky německé zaostalosti. Rudolf Haym později v atmosféře zklamaných nadějí roku 1848 napsal spis, ve kterém se zaměřil na tyto změny názorů a vydal jej pod názvem *Hegel und seine Zeit* (Hegel a jeho doba, 1857). Přišel s takzvanou akomodační tezí, podle níž se Hegel ve vydání *Základů filosofie práva* vzdal revolučního potenciálu svých myšlenek a přizpůsobil se pruské politické moci.

Některé interpretace však věci spíše zamotají, než že by je umožnily pochopit. Viděli jsme ostatně, že ani mladý Marx neodsuzoval pozdního Hegela takto sverepě. Ať už Hegel ve svých pozdějších dílech lakoval německou realitu na růžovo nebo ne, nikdy se nestal ideologem německého nacionalismu ani teoretikem německé zvláštní cesty k modernitě. Patřil do epochy ovlivněné Francouzskou revolucí a vždy s nadějí přijímal její ideály. Přinejmenším mladý Hegel kritizoval tehdejší německou realitu neméně nesmlouvavě než později mladohegelovci. Svě rozčarování z německé situace shrnul již v první větě jednoho ze svých prvních teoreticko-politických pojednání *O německé ústavě* (1801), jež zůstalo v rukopise. Čteme zde rozhořčené: „Německo už není žádný stát.“ Tomuto spisu se někteří interpreti snaží dát nacionálně konzervativní výklad, ale mladý Hegel zcela nepokrytě očekával změny v Německu právě od praktické působivosti Francouzské revoluce. Její intelektuální dědictví bylo nicméně třeba v Německu důkladněji promyslet, na čemž stále systematictější pracoval, až se revoluci poněkud vzdálil. Uvedené spojitosti se ale nikdy nevzdal a pokroky německého idealismu dával vždy do této historické souvislosti.

Hegel vždy zdůrazňoval souvztáznost filosofie a doby. Právě ve zmiňované předmluvě k *Základům filosofie práva* čteme jeho slavnou tezi, že „filosofie je její doba pojatá v myšlenkách“. Hegel vždy viděl úlohu filosofie v intelektuálním úsilí pochopit a konceptuálně vyjádřit směřování doby. Rozumové pojmy pro něj byly také určitou praxí a bez filosofie se praxe změnit nedala. Jeho poslední argument však zněl docela metafyzicky. Je tomu tak proto, že doba sama se chce nechat poznat, jinak zůstane inertní, a orgánem tohoto sebepoznání je právě filosofie. Nejspíše je to namyšlenost filosofie a projev jejího historického mandarínství, ale sotva lze popřít, že německá filosofie byla tehdy na vrcholu, že tehdejší moderní doba žila v odlesku Francouzské revoluce a že se o tom všem můžeme docela důkladně poučit právě u Hegela.

Autor je filosof a politolog.

Žižekův Hegel a Hegelův Žižek

O jedné radikální filosofické rekonstrukci

Nevkusné vtipy, boj proti metafyzickému fetišismu, ale i originální vhled charakterizují způsob, jakým s Hegelovým dílem zachází excentrický slovinský myslitel Slavoj Žižek. Příliš uznání mezi filozofy si tím rozhodně nezískal, přesto jeho aplikaci myšlenek díla velkého německého filozofa nelze považovat za nepoctivou nebo banální.

VOJTĚCH ONDRÁČEK

Tři přátelé společně popíjejí na baru a první říká: „Stala se mi strašlivá věc. Když jsem kupoval lístek v cestovní kanceláři, místo „Jízdenku do Pittsburghu! [anglicky Ticket to Pittsburgh]“ jsem řekl: „Špičaté do Prsova [anglicky Pickets to Titsburgh]!“ Druhý odpoví: „To nic není. Při snídani jsem chtěl říct své ženě: „Mohla bys mi podat cukr, zlato?“ Ale řekl jsem: „Ty špinavá děvko, zničila jsi mi celý život!“ A přidává se i třetí. „Počkejte, až uslyšíte, co se stalo mně. Poté, co jsem celou noc sbíral odvahu, abych své ženě u snídaně řekl přesně to, co jsi řekl té svojí, tak ze mě nakonec vypadlo: „Mohla bys mi podat cukr, zlato?“

Tento vtip nejenže ilustruje druh humoru, na který nedá filozof Slavoj Žižek ve svém díle dopustit, ale především podle něho dokonale vykresluje logiku Hegelovy triády. Na základě podobně obscénních vtípků se snaží ukázat, jak funguje klasická posloupnost Hegelovy dialektiky, v níž jedna negace otáčí prvotní tezi v její opak, aby následně druhá negace proměnila antitezi ve výslednou syntézu. Jenže podle Žižeka někdejší superstar německé idealistické filosofie odhalila něco mnohem hlubšího, než jak se tento dialektický pohyb obvykle chápe; nejde jen o cestu tam a zase zpátky.

Abychom mohli pochopit excesivní moment radikální negativity, který vězí v druhé negaci, v onom konečném a překvapivém požádání nesnesitelné manželky o cukřenku, musíme přistoupit na Žižekovo až nebetyčné prosté umění filosofické zkratky. Znáte vtipy o doktorech a jejich sdělování dobrých a špatných zpráv pacientovi? Vezměte ten nejkratší z možných, v němž lékař oznamuje pacientovi napřed dobrou zprávu: „Konečně víme, že nejste hypochondr“, a tento zdánlivě nedialektický kruh podle Žižeka přesně odpovídá začátku Hegelovy logiky.

Hegelovo století

Mohlo by se zdát, že Žižek se pohybuje v jakém si metavtipu a dělá si tímto způsobem legraci ze čtenáře i Hegela samotného. Je to ale naopak: Žižek bere Hegelovo dílo zcela vážně, a právě proto se ho stále snaží – už více než třicet let – ve svých knihách uvádět k životu. Nevkusné vtipy mu neslouží jako marináda, která dokáže oživit již notně vyschlé maso zdánlivě anachronického myšlení, ale naopak dokazují, že je Hegel aplikovatelný na jakoukoli banalitu naší současnosti.

Za vše mluví i jeho nejnovější kniha, která není ničím jiným než příspěvkem k letošnímu dvěstěpadesátému výročí Hegelova narození. Hned v úvodu díla nazvaného *Hegel in a Wired Brain* (Hegel v zapojeném mozku, 2020) si pokládá otázku, zda dnes máme německého filozofa považovat jen za pouhou historickou kuriozitu, nebo nám má pořád ještě co říci. A lakonicky si odpovídá nejen kladně, ale navíc prorokuje, že po marxistickém dvacátém století bude to jednadvacaté právě hegelíánské: „Být dnes hegelíán neznamená vytvořit nový ideál (úplného uznání, racionálního státu, vědeckého poznání) a poté analyzovat, jak a proč jsme ho ještě nedosáhli. Co ale znamená jednat jako skutečný posthegelíán: vzít Hegela nikoli jako závěr, ale jako výchozí bod a zeptat se, jak by se náš současný stav věcí jevil z tohoto výchozího bodu.“

Za tento bod nepovažuje nic menšího než onen „zapojený mozek“, který odkazuje k propojení lidského myšlení s digitálním strojem. Digitalizace myšlení a problematika technologické singularity – umělá inteligence již předčí schopnosti samotného lidstva – se totiž dotýkají samotné autonomie karteziánského subjektu. Co se stane s lidským duchem, pokud vznikne digitální mozek lidstva? Rozvine snad člověk veškerý svůj potenciál v nové éře posthumanity, nebo naopak takové spojení

způsobí ohrožení samotné esenciální podstaty člověka a jeho zánik? To jsou otázky, které Žižek označuje za posthegelíánské. A věrný svému způsobu psaní nabízí namísto studie o německém velikanovi aplikaci jeho dialektické logiky.

Filozof nedůvěry a trhlín

Žižekův zájem o Hegela lze vnímat i jako určitý druh obsese. Nikdy se s ním definitivně nevypořádal v jedné či dvou knihách, ale on ho naopak jako duch provází celým jeho dílem. Není divu. Žižek totiž vede nelítostný boj proti obecně tradované představě, že

v sobě nezapře druhý nevyčerpatelný zdroj slovinského filozofa – francouzského psychoanalytika Jacquese Lacana. Slouží mu jako privilegiovaný intelektuální nástroj v rámci reaktualizace německé idealistické filosofie a Hegela zvláště. Hegelova dialektická metoda nesměřuje ke smíření původního rozporu, protože nakonec postuluje právě rozpor jako vnitřní podmínku každé identity, což má blízko k Lacanovu pojetí subjektu jako meze-ry. Výjimka potvrzující pravidlo jako základní princip identity znamená zásah do srdce liberálního pluralismu dožadováním se třetí cesty. Ona šalba zdravého rozumu, která har-



Žižekův zájem o Hegela lze vnímat i jako určitý druh obsese. Ilustrace Lucie Lučanská

německý filozof vytvořil jakési monstrum panlogismu, kdy neustálé dialektické negace negace nakonec vedou k absolutnímu rozpuštění reality v sebepohybu Ideje. Proti tomu staví jiného Hegela. Místo věrozvěsta idealistického racionalismu, v němž má vše nějaký hluboký význam navzdory všem katastrofám, přichází myslitel Ducha nedůvěry. Už jen legendární *Fenomenologii ducha* (1807, česky 1960) Žižek redefinuje jako knihu o tom, jak i ten nejlépe naplánovaný projekt vždy nakonec nevyhnutelně zkrachuje.

Žižekův Hegel není arcimetafyzik totalitní logiky, v níž celek vládne nad částmi, ale naopak totalita je sama v sobě rozštěpená a rozdělená. Nekonzistence a antagonismy nepodléhají nějaké vyšší jednotě, ale právě sama jednota je trhlinou. Hegel se v takové perspektivě staví proti projektu osvícenství. Jeho subjekt není světlem rozumu – racionální autonomní entitou stojící proti neproniknutelné přírodě či tradici –, ale namísto toho ztělesňuje absolutní negativitu. Subjektu nehrozí pád do hlubin šilenství, on se naopak ze šilenství rodí. Jen ztrátu bezprostředního nerozlišitelného bytí z nouze látá náhražkou symbolického univerza, v němž dospívá k normalitě.

Šarlatánství jako symptom

Není náhoda, že představa útěku z presymbolické domény pudů do bezpečí každodenního světa rozumu kopíruje základní myšlenku psychoanalýzy. Žižekova interpretace Hegela

monicky smiřuje dvě rozdílnosti v určitý druh přijatelného kompromisu, nemá u Žižekova Hegela šanci na přežití. Proto se ona blairovská třetí cesta mezi socialismem a kapitalismem nakonec ukazuje jako politická iluze zastírající skutečnost, že zůstává na straně kapitalismu, nikoli mimo něj.

Není třeba dodávat, že trojice Hegel–Lacan–Žižek vzbuzuje v řadách odborníků nemalý odpor. Například lingvista a politický myslitel Noam Chomsky neváhá Lacana označovat za šarlatána, Žižekovi dokonce ani nepřiznává, že by jeho slova mohla cokoli sdělovat. Ostatně jako šarlatán se jevil i Hegel svému někdejšímu kolegovi na Berlínské univerzitě Arthuru Schopenhauerovi, který mu vyčítal, že našmin- kovanými nesmysly omračuje čtenáře. Žižek na rozdíl od něho však nepovažuje německou idealistickou filosofii za „doupě plné gaunerů“, ale za neutuchající zdroj filosofického myšlení platného právě pro dnešní dobu.

Paradoxně právě ladnost, s níž dokáže Žižek naroubovat vtip o kanibalovi, který snědl posledního kanibala ve svém kmeni, k sebe-reflexivní podstatě hegelovského subjektu, neustále vzbuzuje ve čtenáři pochyby, že by mu předkládané myšlenky měly zjevovat neomylné pravdy o skutečnosti. V každém případě nelze Žižekovi upřít, že se mu z pozice samozvaného promotéra mistra těžké váhy filosofie povedl neuvěřitelný kousek: prezentovat (nejen) Hegela prostřednictvím vtípů o krachujících manželstvích.

Autor je sociolog.

AC

Sledujte novou reportážní sérii

GF

ROK NULA AŽLARM.CZ

Konec monarchie?

Král na útěku, republika v nedohlednu

V roce 2014 abdikoval na funkci španělského krále Juan Carlos I. Finanční aféry jej ale pronásledují nadále, což ho na začátku srpna přivedlo až k rozhodnutí potupně opustit stát, v jehož čele dříve stál. Otazníky nad bývalým monarchou navíc ve společnosti spustily veřejnou debatu o možném konci španělské monarchie.

JAKUB HORŇÁČEK

Na začátku srpna oznámil emeritní král Juan Carlos I. své rozhodnutí opustit Španělsko. V listu adresovaném svému synovi a nástupci na španělském trůnu, králi Felipovi VI., bývalý monarcha tvrdí, že tak činí pro dobro Španělska a vládnoucí dynastie. Pro Juana Carlose je však stále těžší zvládat stíny své vlastní minulosti.

Na úprku před justicí

Ačkoli monarchistické kruhy začaly hned mluvit o exilu, odchod Juana Carlose se podobá

ve Spojených arabských emirátech. Právě odkrytí zmíněných praktik, jejichž negativní vyznění bylo ještě podtrženo nuznou ekonomickou situací Španělska po velké recesi v roce 2008, vedlo roku 2014 Juana Carlose k abdikaci ve prospěch syna Felipa.

I když se řadu ze sporných vztahů bývalého panovníka již nepodaří objasnit, protože po dobu vládnutí kryla Juana Carlose kompletní imunita, poslední z kauz může mít hodně hořký konec. Aféra začala jako v nejlacinějším ze špionážních románů: hádkou s milenkou. Juan Carlos totiž v roce 2012 daroval své milence, urozené německé podnikatelce Corinně zu Sayn-Wittgenstein, prostřednictvím své panamské nadace zhruba 65 milionů eur. Ty podle dosavadních poznatků, které prošetřuje švýcarská prokuratura, pocházely ze všimného, jež monarcha dostal ze Saúdské Arábie poté, co konsorcium španělských firem získalo obří zakázku na stavbu vysokorychlostní železnice mezi Medínou a Mekou. Jenže králova milanka roli bílého koně hrát nechtěla a odmítala vydat peníze zpět. Jak vyšlo najevo z tajně pořízených nahrávek, Juan Carlos použil na zastrašení své bývalé metresy zřejmě i důstojníky španělské tajné služby.

Není překvapení, že nejostřejší reakce v republikánském duchu přišly z nekastilských regionů a v první řadě z Katalánska, kde je republikánství součástí regionální identity. Jedna z nejhlasitějších kritik zazněla od barcelonské primátorky Ady Colau, která opatrně podpořila i referendum o monarchii. Colau zkritizovala nejen chování Juana Carlose, ale také pozici současné hlavy státu. „Felipe VI. nám dluží řadu vysvětlení a královský dům se velice mylí, pokud si myslí, že se vyhne otázkám tím, že pošle emeritního krále pryč,“ napsala na Twitteru. Obdobné úvahy se ozývají i z Baskicka a dalších regionů, kde jsou silná hnutí za větší autonomii. Monarchistické kruhy se přitom snažily nejkritičtější hlasy zastrašit podáváním trestních oznámení za urážku krále.

Referendum, nebo abdikace?

Současný španělský republikanismus se tak silně protíná s otázkou ústavního nastavení státu. Monarchie je čím dál více vnímána jako symbol jednotného Španělska, čemuž výrazně napomohl sám Felipe VI., když se během katalánské krize z října 2018 přímo postavil za pravicovou vládu a její brutální potlačení samosprávného referenda v Katalánsku. Toto vnímání je posíleno historickou rolí, kterou monarchie sehrála při návratu Španělska k demokratickému zřízení. Návrat krále si prosadil diktátor Franco, aby zamezil vzniku demokratické republiky, proti níž vedl občanskou válku, a symbolicky posílil jednotnost státu, aby při přechodu k demokracii nedostaly nekastilské regiony příliš velký prostor. Diskuse o monarchii je diskusí o mnohonárodnostním Španělsku, jak často zdůrazňují aktivisté pro republiku, kteří ale sami nedošli ke shodě, jak přesně monarchii odstranit. Někteří žádají referendum, jiní dokonce masovou abdikaci vládnoucího rodu Bourbonů, což je ovšem nepravděpodobný scénář. Vládnoucí strany, které by měly papírově spíše tihnout k republikánskému táboru, se však do střetu s monarchií příliš nehrnou, což platí i o katalánské republikánské levici.

Samotná monarchie má velký zájem na tom, aby ztotožnění monarchie a jednoty státu dál fungovalo. I přes jisté snahy současného panovníka trestat finanční a korupční prohřešky svých rodinných příslušníků, a to zdaleka nejen svého otce, se popularita královského rodu od kritického roku 2014 prakticky nikdy trvale nezvýšila. Důvěryhodnost dvora zůstává nízká a výzkumy uvádějí, že počet příznivců republiky soustavně roste, a to hlavně mezi mladšími ročníky. Pokud by na referendum opravdu došlo, monarchie by s velkou pravděpodobností prohrála. Královský systém tak nedrží na nohou popularita či politická neviditelnost jako ve Skandinávii a Benelu, ale podpora největších stran od Partido Popular přes PSOE až po Ciudadanos a samozřejmě neofrankisty z Voxu, kteří věří, že zrušení monarchie by otevřelo Pandořinu skříňku ústavního reformu a ve výsledku by vedlo ke konfederaci.

Španělská monarchie je dnes jedním z příkladů zombie institucí, přetrvávajících navzdory tomu, že jejich funkce vyprchala. I ona úvaha, že monarchie – či lépe král – garantuje státní jednotu Španělska, je v mnohém přehnaná. V posledních desetiletích se totiž persvazivní schopnost krále výrazně snížila. A figura monarchy rozděluje španělskou společnost na dvě poloviny s mírnou převahou odpůrců. Přesně jak je to běžné u přímo volených prezidentů v republikách.

Autor je spolupracovník deníku IL Manifesto.

ULTIMÁTUM

Normalizačními postupy proti ochráncům klimatu

ŠARLOTA PODHORSKÁ

Letos stejně jako v minulých letech navštívili muži v uniformách starostky a starosty i vlastníky pozemků na Mostecku. Hrozí totiž, že by na některém z nich mohlo vzniknout zázemí pro Akční víkend proti uhlí, pořádaný na konci prvního zářijového týdne hnutím Limity jsme my. Policie se zjevně neštítí lhaní, a tak se jí argumentací normalizačních oficirů podařilo přesvědčit zastupitelstvo obce Staňkovice, aby hnutí pronájem pozemku nakonec zamítlo.

Policisté za zastupitele přicházeli osobně a snažili se je různými zkazkami vyděsit, aby aktivistům jako „nežádoucím osobám“ nevyhověli. O čem mluvili konkrétně, můžeme jen spekulovat. Ze zápisu z jednání zastupitelstva však můžeme vyčíst, že návštěvy vyvolaly v zastupitelích obavy z „fetáků, kteří se přivazují ke strojům“, rušení nočního klidu a nepořádku.

Jde přitom o pomluvy. Minulé klimatické kempy proběhly s důrazem na maximální ohleduplnost a místní si na ně nemohli stěžovat. Starosta Staňkovic Vladimír Libich, který s ekology sdílí odpor k blízké elektrárně Počerady, to věděl. Jeho zastupitelé ale „byli tak vystrašení, že nezvedli ruku pro“. Jeho samotného policie neoslovila: „Asi věděli, že bych je vypoklonkoval, tak na to šli oklikou.“

Jiří Hůla, starosta obce Veltruby, kde se konal loňský tábor, v reportáži pro Český rozhlas říká: „Když je tady nepořádek, tak si musíme s problémovými lidmi poradit sami, policie skoro nepřijede. A když se chystala tahle ake, byla tady kriminálka z Pardubic, pak tu byli z Prahy, a dokonce i z Kolína.“ Podobnou zkušenost má i starosta Horního Jiřetína Vladimír Buřt či řada soukromých zemědělců.

V demokratické společnosti je přitom nepřipustné (a nezákonné), aby se policie sílově vměšovala do rozhodování samospráv. Zřejmě tak překračuje své pravomoci, je jí to ale jedno. Mandát k agresivnímu postupu bere z vágní nálepky „extremismu“. Tu zkoušelo aktivistům ministerstvo vnitra přišit už v roce 2017. Když se proti tomu ohradily ekologické organizace i ochránci lidských práv, nechalo toho.

Začalo ale represivní postupy ve svých zprávách ospravedlňovat tím, že se akcí ekologů „účastní anarchisté“. To pak může ústecký policejní ředitel Jaromír Kníže, známý již brutálními zásahy na Czech-Teku v roce 2005 či proti účastníkům blokad nelegálního kácení stromů na Šumavě, používat jako záminku, aby utrácel desítky milionů korun za megalomanské policejní manévry a ochotně dělal ochranu uhlobaronům.

Represe zakrývá, že společnost neohrožují mytičtí „extremisté“, ale především scestná politika státu, který jde na ruku oligarchům blokujícím řešení klimatické krize. Česká republika tak nedbá ani o práva, která svým občanům zaručuje ve vlastní ústavě – na život, bezpečí nebo příznivé životní prostředí.

Místo toho vysílá ozbrojenou milici, aby násilím bránila systém fosilního kapitalismu, který ničí přírodu, zvířata i lidi, a potlačovala sociální hnutí bojující proti jeho nespravedlnosti.



Diskuse o monarchii je diskusí o mnohonárodnostním Španělsku. Foto Juan Redo

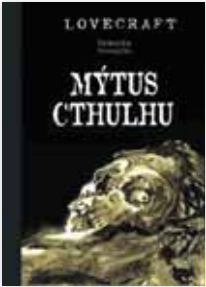
spíše útěku zločince, kterému teče do bot, před justiční spravedlností. Jeho advokát sice tvrdí, že bývalý monarcha bude s justičními orgány spolupracovat, tajnosti ohledně pobytu emeritního krále a spekulace o tom, že našel útočiště na některém z karibských ostrovů, spíše posilují opačný dojem. Juan Carlos zkrátka nestihá řešit aféry, které se na něj valí. Již při svém panování byl bourbonský monarcha známý svou náklonností k bohatým podnikatelům, ochotným platit mu luxusní dovolené či financovat jeho skryté nadace. Juan Carlos měl, a stále pravděpodobně má, velice dobré vztahy s arabskými petromonarchiemi, jejichž vládci v minulosti neváhali pomáhat svému španělskému kolegovi dary v hodnotě desítek milionů dolarů. Není tedy náhoda, že bývalý král našel útočiště podle všeho

Útěk emeritního krále samozřejmě vyvolal na španělské politické scéně poprask, a to navzdory horku a koronaviru. Pravice se ihned chopila příležitosti, aby kritizovala vládu socialistů a Unidos Podemos, že bývalou hlavu státu nedokázala ochránit. Uvnitř exekutivy ale útěk taktéž vyvolal malou bouři, jelikož Unidos Podemos vytkli premiérovi Pedru Sánchezovi, že o zaječích úmyslech Juana Carlose věděl s předstihem od současného panovníka. Premiér se ale upřesnění své role vyhnul s odvoláním na důvěrný charakter rozhovorů s králem. Unidos Podemos se nakonec v polemice příliš neangažovali. Uskupení zůstává silně republikánské, jeho vedení ale rozhodlo nechat stranou otázku povahy hlavy státu kvůli koalici se socialistickou PSOE, která monarchii fakticky podporuje.

A2LARM

čtete online komentářový deník

a2larm.cz



Alberto Breccia, Norberto Buscaglia
Mýtus Cthulhu
 Přeložil Ondřej Hrách
 Argo 2020, 120 s.

Argentinský výtvarník Alberto Breccia patří k zásadním osobnostem uměleckého komiksu. Z jeho bohaté tvorby, zahrnující životopis Che Guevary nebo politickou alegorii maskovanou za dobrodružnou sci-fi Eternaut, jako první v češtině vyšel soubor adaptací nejslavnějších povídek H. P. Lovecrafta Mýtus Cthulhu. Scénář Norberta Buscaglii sestává v podstatě jen ze zestručnělého převyprávění původních textů, kde téměř úplně chybějí dialogové bubliny, takže komiks by se dal chápat i jako soubor ilustrací. Brecciův modernistický, kolážovitý styl se k atmosféře Lovecraftových hororů hodí přímo skvěle. Povídky plné kusých líčení nepopsatelných hrůz totiž stavějí na náznakových popisech výjevů, které přehlcoují smysly svých lidských pozorovatelů. Lovecraftovská monstra tak v Brecciově podání mají podobu shluků abstraktních tvarů, které jako by přesahovaly měřítka daná ostatními objekty v obraze. Autor ve své černobílé kresbě používá různé techniky. Ulice Innsmouthu mají neurčité tekuté linie vyryté do černého pozadí, tváře lidí i příšer, jež od sebe často nelze rozeznat, vypadají jako deformované fotografie a krajiny mají podobu koláží slepených z kusů, jež do sebe tak docela nezapadají. I realističtější kreslené povídky, jako Hrůza v Dunwichi, vyvolávají dojem skutečnosti, která jen taktak drží pohromadě. Breccia se suverénně řadí po bok nejtalentovanějších komiksových adaptátorů Lovecrafta, jako jsou Gó Tanabe nebo Richard Corben.

Antonín Tesař



Robert E. Howard
Conan z Cimmerie. Svazek 2
 Přeložil Richard Podaný
 Argo 2020, 195 s.

Barbaru Conanovi se u nás daří již od začátku devadesátých let. Zatímco tehdy se doháněl dluh, který jsme vůči kultovní sérii měli již od třicátých let, nyní se vyvíjily její komiksové adaptace. A zatímco Comics Centrum se zaměřilo na americkou řadu z nakladatelství Dark Horse, Argo publikuje evropská vydání z nakladatelství Glénat. To dalo různým scenáristům a výtvarníkům za úkol adaptovat původní Howardovy povídky a přiblížit je dnešním čtenářům. Zatímco první svazek byl s povídkami Černý kolos, Královna Černého pobřeží a Za Černou řekou ve znamení černé, v tom druhém najdeme povídky Dcera pána mrazu, Stíny měsíční záře a Šarlatovou citadelu, tedy tři příběhy o tom, jak se Conan vypořádává s početnými nepřáteli a s neznámým prostředím. Lehce psychedelickou Dceru pána mrazu zpracoval Robin Recht, který používá abstraktní velkoformátové obrázky, působící především na emocionální úrovni. Stíny měsíční záře zadaptovala Virginie Augustinová, která Conana a jím zachráněnou dívku zavádí do místa, jež ožívá tajuplnou energií a upomíná na kult Cthulhu. Na Šarlatové citadele spolupracovali scenárista Luc Brunschwig a výtvarník Étienne Le Roux. V povídce se po léčce maskované jako žádost o pomoc Conan dostává coby vězeň do podzemního labyrintu s Mínotaurem. Publikace, která pro sběratele vyšla hned v několika vazbách, je doplněna edičními poznámkami k původním vydáním povídek, galerií obálek francouzských verzí a několika celostránkovými ilustracemi.

Jiří G. Růžička



Petra Dvořáková
Vrány
 Host 2020, 184 s.

Novela Vrány vyšla brzy po předchozím románu Chirurg (2019) a Petra Dvořáková v ní opět nahlíží do osudů obyčejných lidí. Hlavní hrdinkou je dvanáctiletá Bára – otloukánek rodiny, která je pod neustálým tlakem spořádané matky a cholerického otce. Oba rodiče v dívce na prahu dospívání dusí jakýkoli potenciál. Zvenčí ale rodina působí zcela běžným dojmem, takže dítě zůstává bez pomoci. Téma je to jistě důležité a stojí za to o něm mluvit – Dvořáková ho ale otevírá tak povrchním způsobem, že se čtenář snaží knihu rychle dočíst a na divný pocit laciného voyeurství zase rychle zapomenout. Zásadním nedostatkem je podobně jako u Chirurga totální plochost postav. Žena je hysterka posedlá úklidem, muž zase zpruzelý pivař, který pro ránu nejde daleko. Druhá (a oblíbenější) dcera je škodolibá premiantka, učitel je dobrák (více než toto se o něm opravdu říct nedá) a jeho matka hodná víla z umělecké školy. Nic víc. Dvořáková zkrátka nastolí problém a všechny postavy uzpůsobí tak, že do něj perfektně zapadají. A to i se všemi stereotypy, které vás napadnou ještě před přečtením první stránky. Ale co dál? Kdyby autorka opravdu chtěla jen hodit téma na stůl a nechat čtenáře, ať si s ním poradí, mohla sáhnout po silnějších metaforách a riskantnějším jazykovém výrazu. Dvořáková prohlašuje Vrány za své životní dílo a pracovala na něm prý dlouhé měsíce – u zkratkovitě novely, která připomíná spíš první verzi rukopisu zasláného do redakce, zní taková tvrzení až neuvěřitelně.

Valentýna Šatrová



Palm Springs
 Režie Max Barbakow, USA 2020, 87 min.
 Premiéra v ČR 13. 8. 2020

Zatímco mnoho „velkých“ filmů v současné situaci míří na streamovací služby, komorní komedie Palm Springs u nás opsala opačnou trajektorii. V USA, kde je většina kin pořád zavřená, ji uvedl VOD kanál Hulu, který u nás není dostupný. My naopak můžeme snímek vidět v kinech, která v důsledku vážnoucí globální distribuce nemají příliš co hrát. Přestože jde o film určený spíš pro malé obrazovky než pro velké plátno, prominentní uvedení si jistě zaslouží. Letní variace na téma hrdinů uvězněných v časové smyčce se svého námětu chopila sebejistě a nápaditě. Začíná v podstatě tam, kde končí klasická komedie Na Hromnice o den více – u hrdiny, který ohromuje dívku svého srdce tím, jak dokonale dokáže předvádět události. Jenže pro hlavní postavu Palm Springs je tohle dokonale secvičené číslo jen další epizodou donekonečna se opakujícího svatebního dne v odlehlém kalifornském hotelu. Hlavní kouzlo spočívá v tom, že si tvůrci dělají legraci ze samotného principu časové smyčky a z toho, jaká očekávání v divákých vyvolává. I závěrečná pointa je vlastně vtipná glosa k tomu, jakým způsobem si problémy svého života vykládáme a kde bychom mohli hledat řešení. Konverzační komedie, která výrazně spoléhá na herecké výkony dvou hlavních představitelů, se sice občas zbytečně zasekne na vysvětlujících dialozích, i tak ale patří k tomu nejlepšímu, co v letošním roce můžeme vidět – a nejen v kinech.

Antonín Tesař



Ekobuňka AVU
Vlastenecká klimaagitka
 Galerie Artwall, Praha, 3. 8. – 7. 10. 2020

V době, kdy jsme ještě všichni byli vyděšeni pandemií koronaviru, galerie byly uzavřeny a kulturní akce přerušeny, vyhlásila venkovní galerie Artwall otevřenou výzvu na výstavní projekty na téma There Is No Back to Normal – tedy „návrat k normálu není možný“. O cestě zpět k normálnímu stavu – do starých, zajetých kolejí nebo alespoň do časů bez všudypřítomných roušek a společenského odstupu – snil snad každý. Mnohým tehdy ale bylo jasné, že naše stará normalita je nešetrná a globální systém vede k jedné krizi za druhou. První z výherců otevřené výzvy, kolektiv fungující na Akademii výtvarných umění v Praze pod názvem Ekobuňka AVU, svůj projekt pojal právě jako kritiku přístupu naší země k otázce životního prostředí. Galerie tak pokračovala v jedné z výrazných linek svého programu: navázala například na výstavu Katastrofa Jaapa Scheerena či výběr z fotodokumentace protestů Petra Zewlakka Vrabce s názvem Klima Revoluce. Vlastenecká klimaagitka Ekobuňky AVU sarkasticky propojuje text české národní hymny s vyobrazeními vyprahlé, zdevastované a znečištěné země a žádá: „Změňme hymnu, nebo zastavme změnu klimatu.“ A protože se česká vláda k zásadním krokům nutným pro zmírnění klimatické krize nemá, kolektiv se tedy rozhodl alespoň aktualizovat národní hymnu, kterou na vernisáži představil v plném znění. Vody nehučí, nýbrž hučely, bory nešumí, nýbrž šuměly, a „jestli uhlí necháme v zemi, tak můžeme zpívat dál“.

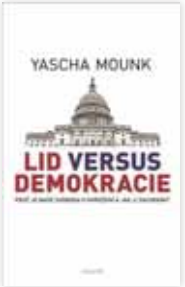
Natálie Drtinová



Daniel Špinar a kol.
Homo 40
 Víla na Štvanici, Praha, psáno z představení 4. 8. 2020

Daniel Špinar se rozhodl v Homo 40 střítet do vlastních řad. Po zhlédnutí představení mi nezbyvá nic jiného než palbu opětovat. Současný ředitel činohry Národního divadla tvrdí, že se v něm zaobíral tématem gayů po čtyřicítce. Pro tento účel se rozhodl na tři měsíce stát uživatelem seznamovací aplikace pro gaye Grindr. A na jeho osobní výpovědi o tom, co si z tohoto období odnesl, stojí celá inscenace. Kromě samotného názvu a anotace v představení však jen těžko hledáme něco, co by předeslanému tématu skutečně odpovídalo. Dílo se primárně zaměřuje na sexuální konverzace a na většinou nenaplněná očekávání, která Grindr přináší. To, že má tato aplikace i jiný účel než sexuální, není v inscenaci zmíněno, a proč taky – člověk, kterému jde o něco jiného než o sex, je hned ironicky shozen jako romantický snílek. Celá inscenace je postavena na co nejbizarnějších momentech, a svým charakterem tak připomíná Babovřesky pro pražské homosexuály. Jednotlivé výstupy mají kvalitativně sestupnou tendenci a vrcholem je pak sex s hluchoněmým, uzavřený konstatováním, že navzdory právům, jichž se homosexuální komunitě podařilo dosáhnout, se gayové chovají stále stejně – nedůstojně. Závěr představení tedy podtrhává stigmatizující účinek celého díla, které vytahuje to nejhorší z komunity a podává to jako její hlavní charakteristiku. A co víc, hra nenabízí žádné východisko, ba právě naopak – nutí nás celou situaci přijmout a pouze se jí zasmát.

Nicolas Kourek



Yascha Mounk
Lid versus demokracie
 Přeložil Martin Pokorný
 Prostor 2019, 383 s.

Kniha Lid versus demokracie přináší liberální recepci faktu, o němž autoři patřící k socialistické tradici nikdy nepochybovali – totiž že spojení liberalismu a demokracie je nejen nesamozřejmé, ale dokonce mezi oběma složkami existuje trvalé napětí. Současná krize nás podle Mounka dovedla do situace, kdy je liberální demokracie sevřena z jedné strany „kompetitivní oligarchií“ a z druhé „kompetitivním autoritářstvím“. Yascha Mounk, který působí v USA, ale pochází z Německa, se dokáže vyhnout jednostrannému pohledu většiny amerických textů na podobné téma a díky zohlednění odlišné evropské zkušenosti dospívá i k zajímavějším závěrům, třebaže jeho snaha o nastínění politických řešení odpovídá spíš tradici americké než evropské publicistiky. Mounkovy návrhy vycházejí z diagnózy rozkladu dřívějších zdrojů stability – růstu životní úrovně, regulace informačních kanálů a homogenity demokratických společností. Příčiny krize liberální demokracie tedy nevysvětluje jako nějakou těžko pochopitelnou hybris ve stylu „lidi jsou blbí“, ale jako objektivní problémy. Například z kapitoly nazvané Náprava ekonomiky vyplývá, že krizi bydlení je třeba chápat jako přímou hrozbu demokracii. Mounk volá i po progresivním zdanění a ukončení výjimek, které umožňují nejbohatšími „platit menší daně než jejich sekretářky“ – inteligentnější liberálové si evidentně uvědomují, že pro záchranu lodě liberální demokracie bude nutné spoustu manter ekonomického liberalismu rychle hodit přes palubu.

Matěj Metelec



Phoebe Bridgers
Punisher
 CD, Dead Oceans 2020

Od let 2014 a 2015, kdy debutovaly Aldous Harding a Julien Baker, se s každým dalším rokem objevují nové písničkářky, jejichž produkce jako by se pohybovala v emocionálním intervalu vymezeném tvorbou zmíněných hudebnic. Phoebe Bridgers se svým prvním albem Stranger in the Alps z roku 2017 strefila přímo do středu – mezi naléhavost Julien Baker (s níž spolupracovala v rámci projektu Boygenius) a pocitovou zdrženlivost Aldous Harding. Druhá deska ovšem vždycky představuje výzvu. V případě indiefolkových debutantek jde zpravidla o to, jak oživit subtilní zvuk, a zároveň se nevzdátit folkovému minimalismu. Možná, že právě Punisher je klíčovým příspěvkem k tomuto tématu. Není přitom důležité, zda je to lepší nahrávka než Party od Aldous Harding nebo Turn out the Lights od Julien Baker. Nové album Phoebe Bridgers je provokativní tím, že zrcadlí podstatu celého problému: možnost či nemožnost vzdátit se svým východiskům. Je to stále křehký, nekomplikovaný emo folk, ovšem plný neklidu a drobných žánrových posunů, které se nejzřetelněji projeví při náhlých přechodech do indierockové polohy s bohatými aranžemi. Tyto momenty naznačují nejen potenciál, ale také riziko: Bridgers by se patrně mohla stát úspěšnou zpěvačkou amerického country folku, pokud by se jí ale opravdu stala, hudební scéna by přišla o písničkářku s mimořádnou schopností expozice svého křehkého nitra. Prozatím se zastavila přesně na prahu, aniž by ho překročila či udělala krok zpátky.

Benjamin Slavík

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLDA 2020

A2 15 LET
kulturní čtrnáctideník

Slavíme 15 let! Pořídte si narozeninové předplatné A2 za 799 Kč a buďte celý rok v obraze.

Získáte 26 tištěných čísel a přístup do online archivu + A2 mystery box! 100 tajemných cen k narozeninovému předplatnému!

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

Další možnosti předplatného:

Mecenáš 5000 Kč a více
Elektro 499 Kč
Student 690 Kč

eskalátor

Steve Bannon se čtyři roky po vítězné kampani Donalda Trumpa, již byl strůjcem, válí svržen v prachu. Na konci srpna přišla zpráva, že byl společně s dalšími zatčen a obviněn, že zpronevěřil peníze ze sbírky na podporu postavení slavné zdi na hranicích mezi USA a Mexikem. Hvězda nejznámějšího intelektuála hájícího americkou výlučnost ale již delší dobu pohasínala. Po roztržce s Trumpem, kvůli které musel v srpnu 2017 opustit Bílý dům, Bannon přesídlil do Bruselu, kde nabízel své služby evropským nacionalistům. A to bez valného úspěchu. Jedinou výjimku tvoří Dignitatis Humanae Institute, který díky protekcím ve Vatikánu získal do správy od italského ministerstva kultury klášter v Trisulti za účelem vytvořit tam „učiliště“ aktivistů za tradiční hodnoty. I pod tlakem místního obyvatelstva ministerstvo koncesi odebralo a dosud se o ni s institutem soudí. Kartouzu obývá jako osamělý kastelán Bannonnův vyslanec, bývalý asistent europoslanců britské strany UKIP Benjamin Harnwell. Ten si v rozsáhlém objektu uprostřed lesů musí připadat jako pověstný poslední japonský voják, který pokračoval v boji i mnoho desítek let po kapitulaci.

J. Horňáček

O tom, že zlo může mít banální tvář nenápadného úředníka, psala Hannah Arendtová v knize Eichmann v Jeruzalémě. Podobně banální

podobu má zlo pravděpodobně i v případě červencové havárie japonského tankeru MV Wakashio, který ztroskotal na korálových útesech blízko ostrova Mauricius. Důvodem, proč loď zamířila tak blízko k pobřeží a následně způsobila obrovskou ekologickou škodu, prý byla snaha indického kapitána o připojení k internetu přes otevřenou wi-fi hotelů na pobřeží. Za tuhle moderní závislost na datech zaplatí především místní korálové útesy, jakési pralesy oceánů, které jsou už tak v blízké budoucnosti odsouzeny k zániku. Ničí je totiž zvyšující se kyselost oceánů, které významně odčerpávají CO₂ z atmosféry. Do moře po havárii uniklo tisíc tun ropy, velká část rozlomeného tankeru bude zřejmě potopena, protože se prý nedá odtáhnout. Daleko větší ekologické katastrofy nás patrně čekají, až Rusko s Čínou začnou těžit fosilní paliva v roztávajícím Severním ledovém oceánu. Snad se v té době minimálně Evropa od spoluúčasti na devastaci Země odstříhne a místo energie uložené desítky milionů let pod zemí začne efektivně využívat tu, kterou nám Slunce poskytuje každý den.

J. G. Růžička

Soukromé subjekty žádají veřejné finance na vlastní přežití. Nechutné! Zhyň, kulturo, která si na sebe nevyděláš, rádi se holedbají příznivci sportu v boji proti nepříteli, který nemá v kapitalistickém darwinismu místo. Nechme stranou, že černotu hamletovského úboru těžko ozdoby logo německého supermarketu a že divadelní kapacita nezačíná od pěti tisíc míst k sezení. Důležité je, že sportovní

Pandrhola chudšího kulturního Dařbujána hání jako parazita státních dotací neprávem. Jen fotbalový a hokejový svaz společnými silami spočítaly ztráty z koronakrizy na sedm set milionů korun. Účet již byl zaslán nejvěrnějšímu a nejštědřejšímu sponzorovi, jehož podílíky jsou všichni daňoví poplatníci. A národní sportovní agentura si navíc bude moct příští rok rozdělit příspěvek ze státního rozpočtu ve výši téměř dvanáct miliard.

V. Ondráček

Letošní ročník Secret Rave, pořádaný kolektivem Wrong na vápence v pražských Řeporyjích, se pro tentokrát poprvé obešel bez své zakladatelské formace RAW Rave. Původní idea, sledující mengelovský záměr křížit politické freetekno s dekadencí temné elektroniky, se ukázala být slepou uličkou. Přirozený výběr nakonec učinila sociokulturně naprosto vzdálená publika. Umělec je postaven před volbu mezi hudbou sloužící účelům politické propagandy a hudbou, jež se může nezávisle vyjadřovat ke světu vlastními výrazovými prostředky. Výsledkem byla atmosféra snoubení nebe a pekla, utvářená publikem spolu s členy kolektivu BCAA system a dalšími Dji – vesměs kulturně výlučné prostředí, kde umělci účinkují pro jiné umělce. Subkultura vymírajících teknoještěřů nechť si sama pochová své mrtvé.

T. Schejbal

Uprostřed nekončících bojů o výklad komunistického režimu se mi dostal do ruky výstisk Démona sůhlasu od Dominika Tatarky,

vyřazený ze Zemplínského muzea v Michalovicích. „Bol som pri tom, ako rolníka naháňali do družstva,“ píše tehdy ještě člen komunistické strany v textu oficiálně vydaném už roku 1956. „Ak nevstúpi do družstva, znemožnia ho. Bol som pri tom, no nezval som sa vtedy ani potom verejne na jeho obranu, na obranu proti zjavnému násiliu. Prečo? Stratil som súdnosť alebo ľudský cit? (...) Klamal som? Klamal – tak treba povedať.“ V šedesátých letech byl Démon sůhlasu vydán ještě několikrát, v roce 1969 však Tatarka vystoupil ze strany a dostal se na index. Pěkná ilustrace komplikovaného vývoje minulého režimu, nemyslíte? Než jsem knihu dočetl, začalo v Praze nové dějství: bijec revizionistů Michal Klíma nařkl Ústav pro studium totalitních režimů z cenzury. Po standardním recenzním řízení si totiž ústav dovolil nezahrnout do vědecké publikace snůšku rozčarováných odstavců Františka Čuňase Stárka a Ladislava Kudrny. A protože v nich šlo opět o revizionismus, neváhal Klíma ve svém svatém boji mluvit o porušení Listiny základních práv a svobod (a vše potom náležitě rozmazat na Twitteru). Vida, standardy vědeckého provozu pošlapávají ústavní práva! A tehdy jsem u Tatarky došel k pasáži, kde se svléká jistý soudruh Mataj: „Vyzliekol sa až do spodkov, ale neprestal ideologizovať.“ Soudruha Mataje ale nepřipomínají revizionisté; to spíš strážci jediného výkladu se obnažují ve své zatfátosti. Leč nezoufejme – dokud mají lidé jako Michal Klíma na sobě aspoň spodky, nic není ztraceno.

M. Špína