

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

19. 2. 2021 ROČNÍK XVII

ADVOJKA.CZ

CENA 49 Kč

18

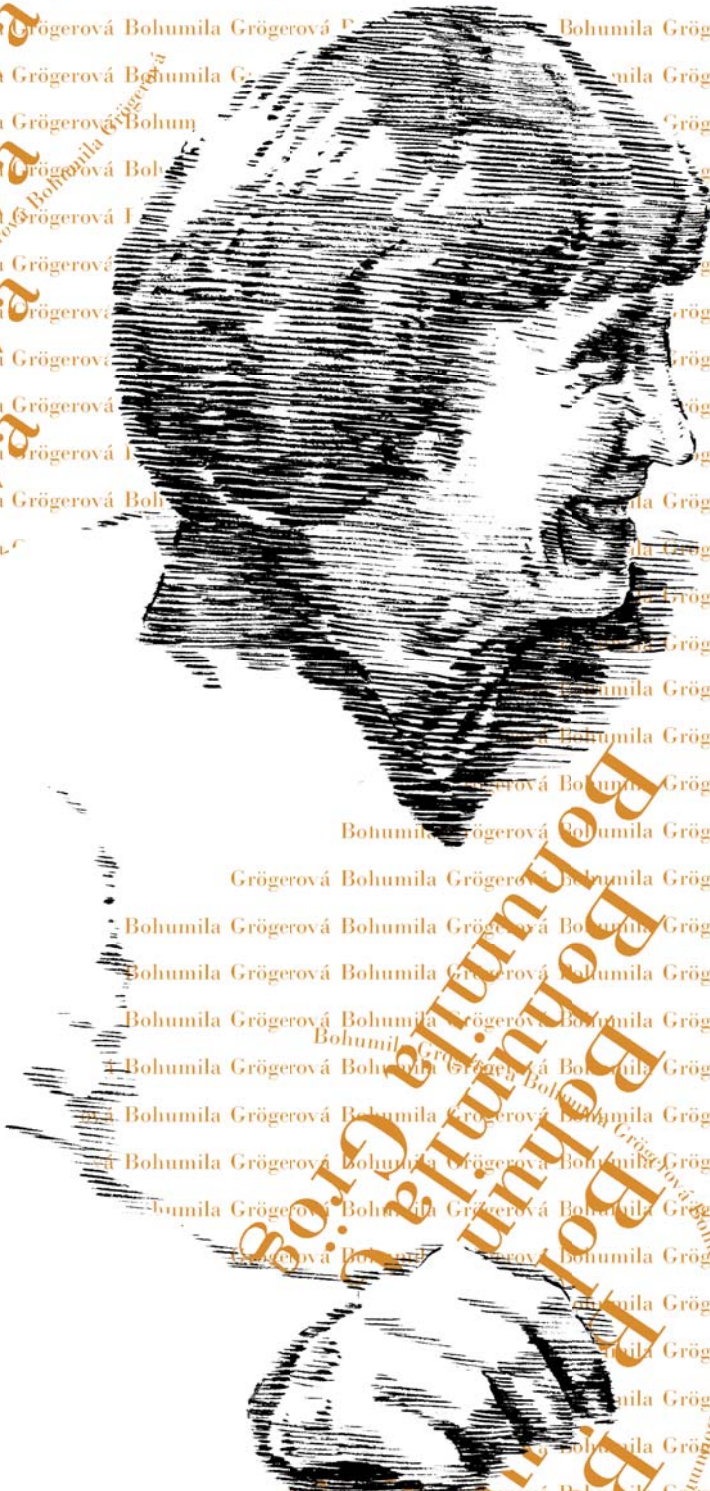


Ilustrace Václav Maříd, 2021
ISSN 1803-6635



1 8 >

9 771803 663006



rozhovor s laureátkou Pulitzerovy ceny Alison Killing
reptající verše Svatavy Antošové
nesnesitelný svět bohatých v seriálu Bílý lotos
fotbal a rap, kundy a swag?
stoletý Edgar Morin
feministické vědomí československých umělekyně

Cizinci zrcadla

PETR FISCHER

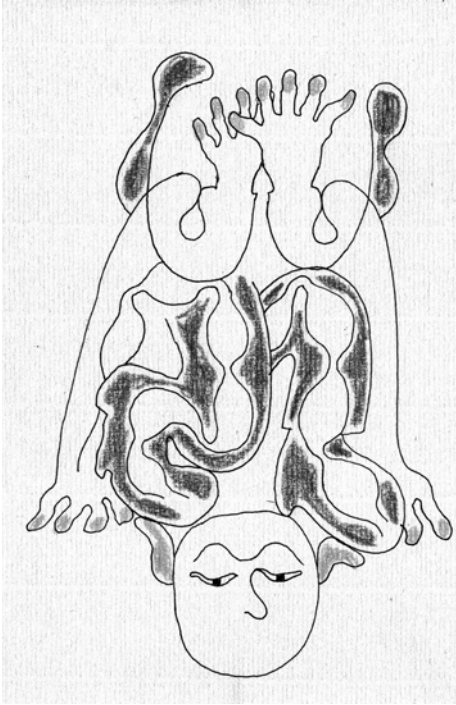
Hledá se téma voleb? Nevíte o nějakém? Dejte mi téma a otočím českou politikou! Je to trochu směšné, co se ve veřejném prostoru v době předvolební děje, když si člověk uvědomí, že jen opatrně zatím vystupujeme z covidového stínu, v němž celý svět strávil poslední rok a půl. Co jiného by mělo být tématem voleb než to, jak vláda (ne)zvládala covidovou smrtšť, jak moc se odhalila slabina politiky ve starosti o kvalitu veřejné správy, jak moc (ne)obstáli ti nejvyšší politici jako krizoví manažeři. Jenže covid, zdá se, už nikoho nezajímá. Je pryč – jsme víceméně proočkování či plní ochranných látek z přímého kontaktu s nemocí, je konec, někteří pacienti zemřeli, my ale žijeme – zapomeňte!

Je v tom obsažena jistá typická stránka českého politického prostředí, která se projevuje již dlouhou dobu. Jen málo dokáže politikům vytvářet zpětnou vazbu, a tedy efektivně dělat to, co dělat má. Politické společenství postihuje hluboká dysfunkce přímo v jeho centru a tato táhnoucí se patologie má osudové následky při sčítání volebních lístků. Nejvíce jich mají (a to i v současných průzkumech, po všech těch covidových peripetiích) nakonec zase ti, kteří selhávali a propadali, kteří jednou říkali to a hned vzápětí něco úplně jiného, protože nálada byla prostě odlišná. Přesto si dál udržují velkou důvěru, protože politický národ, který možná neexistuje – přinejmenším se permanentně rozpadá –, není schopen reflektovat, odrážet ve větší měřítku to, co se skutečně děje, a naopak přebírá radostné obrazy, vytvářené marketingovou propagandou. Ukolébaný a ospalý pak hledá volební téma, k němuž by se přimkl.

Rozum by sice velel složit u voleb účet za covidové „rozpadání republiky“ – přišlo na více než bilion korun, často vyhozených oknem, protože nikdo pořádně nevěděl, k čemu jsou určeny, do čeho se investuje –, ale srdce voličská, okouzlená politickým brainwashingem, velí jinak. Je potřeba se pověnovat podstatným problémům, jako je například migrace, která teď hrozí nově i ze zhroutěného Afghánistánu, trestuhodně opuštěného chřadnoucími západními

mocnostmi. Otázky srdce – koho sem pustíme, koho ne; kdo jsou cizinci, a kdo nikoli – mají přednost před politickým rozumem. A když média, soukromá i veřejnoprávní, dokola opakují, že migrace se zřejmě, s největší pravděpodobností, možná stane hlavním tématem voleb, není zbytí a tak mocné očekávání musí být naplněno.

Vytvořit z migrace hlavní téma v zemi, která migranty prakticky nepřijímá, nezajímá se o jejich osud a při všech mezinárodních jednáních jen čeká, jak s věcí vyvinou, a když se vyvinou, řekne ne, je vskutku



Kresba Juliána Chomová

politicko-mediální majstrštyk. Volby se budou věnovat něčemu, co běžný život Česka vůbec neovlivňuje, na rozdíl od rostoucích platových a vzdělanostních rozdílů a dalších složitých sociálních témat. Že se český politický národ, když už zažíváme revival toho báječného slova z 19. století a zpevněného ve století dvacátém, nechá tak snadno svést z rozumné cesty, překvapivé není. Politika se znovu rýsuje ve snadném vymezení přítel vs. nepřítel, jak kdysi

definoval pojem politična německý konzervativní právník Carl Schmitt, směřuje vždy nějak k možné válce, v tomto případě k válce občanské. A boj přítele s nepřítelem vyžaduje kategorické vymezování hodnotové, nikoli jemnou práci analytického mozku. S kým jsi a koho budeš volit, Losnu, nebo Mažňáka? Jsi s námi Čechy, nebo si přeješ, abychom se jako krásný malý národ uprostřed Evropy rozplynuli v lavině migrantů, už už klepajících na naše hranice a dožadujících se vstupu do českého ráje?

Zdá se, že se podařilo zcela převést politiku na pocitovou rovinu, do pudové úrovně podbřišku, jež míří přímočaře na ukojení prostých slastí, v tomto případě na ukojení potřeby bezpečí před všemi strašlivými nebezpečími světa, zejména před těmi, která jsou nejdál odtud. Ta totiž vždy hrozí nejvíce. Nikoli roztržitá země doma, nýbrž horda cizáků za humny. Volby dnes rozhodují podstatné morální otázky velkého světa, vědí moderní pomocníci dobrého machiavelistického vladaře, poučení čtením Davida Humea, který už před více než dvěma a půl stoletími naznačil, jak ze hry vyloučit politický rozum: „Naše mravní přesvědčení se nezakládají na rozumu, nýbrž na pocitech,“ napsal Hume, což je dnes linie, kterou se ubírá celá politika, českou nevyjímaje, ani tu opoziční, která je hodnotami a morálkou přeplněna, takže na praktické politiky už mnoho místa nezbyvá.

Krásně toto napětí českého politického národa zachytil aktuální kreslený vtíp Jiřího Slívy, v němž si česká matička, stojící v šátku na své zahrádce, stěžuje Honzovi, který přišel ze světa s plnými nákupními taškami: „Utekla nám kočka, kroupy poničily záhon, a teď eště ten Kábul!“ Česká realita v kostce.

Téma voleb tedy bylo nakonec nalezeno. Ne, nemylte se, není to migrace, jak snad mohlo být výše někde mezi řádky naznačeno. Volby budou ze všeho nejvíc zkouškou míry sebereflexe české společnosti, která výtečně dokáže zhodnotit ostatní kolem, jen na sebe se bojí podívat. Morální cit pozdvihuje, ale potřebuje přísný praktický rozum, aby rychle nespadl na zem a nerozbil si nos. Volební téma jako Brno...

Autor je publicista.

editorial

Když jsem před rokem vyslechla nápad své kamarádky, dokumentaristky Hany Novákové, uspořádat výstavu ke stému výročí narození spisovatelky a překladatelky Bohumily Grögerové, netušila jsem, v jak velkolepou oslavu se vše vyvine – zpětně si ale nedokážu představit, že by se odehrávala jinde než v pražském letohrádku Hvězda, výjimečném prostoru nabitém geomantickými významy. Grögerová patřila k umělecké generaci, v níž se považovalo za normální, že žena tvoří ve stínu muže, a paradoxně se tak až po smrti milovaného partnera Josefa Hiršala doopravdy vyjevila její umělecká síla, byť už tou dobou bojovala s podlomeným zdravím, především s prohlubující se slepotou. „Pokud meandry z experimentálního období označovaly zákruty kvazilogického myšlení, odkazují klikyháky a labyrint k nepřehlednému putování vnitřním světem, k nejistému bloudění mezi klíčovými okamžiky vlastní existence,“ píše o jejím díle portugalistka Šárka Grauová. V letohrádku Hvězda se o platnosti jejích slov můžete přesvědčit až do konce října, ideální možnost k návštěvě se však nabízí hned 3. září, kdy na místě pořádáme site-specific koncert s uvedením čísla, které právě držíte v ruce. O týden později, 10. září, na lodi Altenburg v Holešovicích oslaví Ádvojka šestnáct let existence. Přejme si, ať v souladu s tím, co Grögerová psala v knize Trojcestí, zvládne „stavět staré do nových souvislostí, souvislostí nově pojmenovávat a vytvářet tak nové, nově pojmenované skutečnosti a vztahy“ minimálně jednou tolik let. A proč troškařit, třeba se dočká i svojí stovky. Marta Martinová

z obsahu

- 9 Dnes je dnešní den už včerejší / sloupek psaný na vodu Petra Borkovce
- 10 Slow cinema z pohledu prasete. Dokumentární film Gunda Viktora Kosakovského / Janis Prášil
- 15 Všichni na jedné lodi? Zvláštní výzkum českého bezdomovectví / Filip Pospíšil
- 18 Poslední socialistický utopista. O vztahu Raymonda Williamse k utopické a sci-fi literatuře / Jaroslav Michl
- 20 Stát byl homofob číslo jedna. S Jevgenijem Fiksem o sovětských pleškách a Židech / Olga Pavlova
- 29 Směřovat k novému světu. Dějiny družstva Interhelpo / Jan Mervart

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
15. ZÁŘÍ 2021

Stanisław Dróżdż

nad pod

nad	nad	nad	nad
nad	nad	pod	pod
nad	pod	pod	nad
pod	pod	pod	pod
pod	pod	nad	nad
pod	nad	nad	pod

Báseň vybral a nepřeložil Michal Špína

Politická filosofka a vědecký kabalista

Korespondence Hannah Arendtové a Gershoma Scholema

Dopisy, které si mezi lety 1939 a 1964 vyměňovali soliterní politická filosofka a věhlasný odborník na židovskou mystiku, jsou svědectvím průběhu a konce jednoho přátelství. Dva židovské exulanty nakonec rozdělil právě názor na to, jak mluvit o židovském osudu.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Nepravděpodobné přátelství Hannah Arendtové a Gershoma Scholema krom vzájemné úcty a respektu provázely také hluboké myšlenkové neshody, které podle všeho nakonec vedly k jeho konci. Vzájemná korespondence politické teoretičky s badatelem, jenž se celoživotně soustředil na oblast židovské mystiky, dokládá, že šlo sice o vztah přátelský, ale také oboustranně kritický. A není překvapivé, že jeho hlavním kamenem úrazu byla politika – obzvláště ta, jež souvisela s Palestinou a Izraelem.

Benjamin spojující

Žádné přátelství nicméně nemůže existovat bez spojujících styčných bodů. Tim nejdůležitějším byla náklonnost k filosofovi Walteru Benjaminovi, jehož předčasná smrt oba zasáhla, a starost o jeho odkaz a dílo prolíná v podstatě celou knihou. Zatímco Scholem patřil k Benjaminovým přátelům od mládí a byl to on, kdo u něj vzbudil zájem o kabal, Arendtová se s ním sice sblížila už v Německu, ale nejvíce se s ním stýkala až v Paříži před jeho osudovým útekem do Španělska, při němž nakonec v panice spáchal sebevraždu. Oba jej považovali za jedinečného, i když těžko srozumitelného myslitele, Scholem jej měl dokonce za největšího filosofa vůbec a Arendtová zase dovozovala, že zemřel bohužel zrovna v době, kdy „se teprve dostává k věcem, které jsou pro něj rozhodující“.

Otázka budoucnosti Benjaminovy písemné pozůstalosti se v dopisech vynořuje opakovaně, často přitom společně s nevybíravou kritikou zástupců frankfurtské školy Maxe Horkheimera a Theodora Adorna. V obavách o Benjaminovu pozůstalost, jejíž značnou část vlastnil Institut pro sociální výzkum (ale také Scholem), padají slova jako „banda“, „Porkheimer“, ba dokonce tvrzení, že slovo „lidé“ je pro oba výše jmenované eufemismem. Ve světle těchto výroků se Adornovo označení Scholema za „divého kabalistu“ jeví skoro neškodně. Celkově se zdá, že Arendtová, která měla v Americe – na rozdíl od Scholema, žijícího od roku 1923 v Izraeli – oba filosofy na dohled, je ve svých soudech nesmířitelnější, kdežto její partner je schopen Adornovi přiznat pronikavou mysl (kterou ovšem u Horkheimera zcela postrádá). Jejich kritika se nicméně v leccems potkává s těmi, kteří tak jako György Lukács stěžejní zástupce kritické teorie vinili z toho, že v Americe podlehli vlastnímu velikášství a svodům komfortu, pro nějž byli ochotni obětovat třeba i vlastní terminologii. Dodejme, že Adorno Benjaminovy spisy i korespondenci k vydání nakonec připravil a Scholem se na edici podílel.

Sám Benjamin na obou přátelích obdivoval jejich nonkonformní myšlení, i když se každé ubíralo odjinud a jinými směry. „Scholem rozpoznal v mystice ‚neviditelný proud‘ a Arendtová v páriovském vědomí ‚skrytou tradici‘ prožité židovské otázky,“ píše Marie Luise Knottová v přiložené studii. Oběma byl společný rozchod s tradiční interpretací židovské minulosti a údělu, myšlenková radikalita, ale také provokativní bojovnost, odmítající pozici obětí vlečených krutou historií. Zatímco Scholem se zaměřil na mesianistické a sektářské

proudy uvnitř judaismu v podobě sabbatianismu, frankismu a chasidismu, jež vřadil do mystické tradice (a neváhal přitom kritizovat nevědeckého a lyrizujícího Martina Bubera), Arendtová rozporovala tradiční vysvětlení antisemitismu coby teorie obětního beránka, který za svůj osud nenese odpovědnost.

Zachraňme židovskou kulturu

Brzy po válce začíná být z dopisů zřejmé, že psaní o politice povede k rozepřím. Přesto se tomuto tématu nebylo možné vyhnout. „Také jinak na Vás myslíme, ačkoliv by Vás vlastně měl vztít čert – jak také jistě víte,“ zakončuje Arendtová v roce 1946 jeden z dopisů a v jiném dozrává, že kdyby měla na stole kalamář, tak s ním mrskuje o zeď. Scholem pro změnu píše o tom, že její veřejně publikované texty jsou „antisionistické“. Celkově se zdá, že sice každý vidí jiný svět, shodnou se ale aspoň na tom, že v něm nejsou schopni najít mnoho dobrého. Do úvah o Palestině, potažmo budoucím Izraeli, se výrazně promítají odlišné perspektivy obyvatele Jeruzaléma a pozorovatelky zvenčí, což ve sporech

které je třeba dostat z Evropy. To koresponduje se změnou stylu: dopisy jsou delší, ale pracovního rázu, formálnější a pro čtenáře méně záživné. Za tahanicemi o to, kolik knih si zaslouží Izrael, kolik z nich by mělo skončit u amerických Židů a které by naopak měly zůstat ve zdecimovaných evropských obcích, se skrývá dobrodružství, jež vypovídá o nasažení obou zúčastněných. Oba se přitom shodují na tom, že největší část zachráněných sbírek by měla putovat do Izraele, kde je židovstvo stále živoucí, Arendtová je nicméně citlivější k požadavkům evropských obcí i zájmům amerických Židů. U Scholema se naopak místy může zdát, že existenci trosek evropských židovských obcí nepřikládá valný význam, jako by všichni Židé odešli do Izraele (což pro většinu z nich opravdu platilo).

Banalita, nebo bagatelizace?

Po roce 1952 se proluky mezi dopisy stále zvětšují, oba přátelé však volí smířlivější tón a navzájem se zahrnují chválou svých děl. Pomalu začínají také vycházet první Benjaminovy práce. Blíží se ale také rozkol, který

následně spolu s její odpovědí i vychází. „Antisemita je antisemita, ne Žid, který se občas také vyjadřuje kriticky o židovských záležitostech, a vůbec nesejde na tom, jestli má pravdu nebo ne,“ snaží se mu neúspěšně Arendtová vysvětlit v jednom z posledních dopisů a my můžeme dodat, že dnes by takový Žid byl zřejmě označen za sebenenávistného.

V *Eichmannovi v Jeruzalémě* se dočteme, že obžaloba nacistického zločince nevycházela z toho, „co Eichmann skutečně učinil, ale z toho, co Židé vytrpěli“. Právě hledání odpovědnosti na straně obětí a děsivé normality u jejich katů vyvolalo celosvětový povyk, který přehlížel, že Arendtová se ve své knize nikdy neuchyluje k uplatňování kolektivní viny, ale odmítá zamlčovat spolupráci některých členů tzv. židovských rad na genocidě. Přístup, jenž se snaží oprostít od veškerých emocí, ale těžko mohl uspět v době, kdy hrůzy šoa byly ještě příliš živé, a očekávat, že přeživší budou reagovat bez emocí, v jejich očích znamenalo prostě bezcitnost. Scholem na jedné straně uznává smysl pátrání po slabostech samotných Židů, přístup Arendtové však považuje za příliš jed-



Gershom Scholem i Hannah Arendtová se – každý jiným způsobem – vzpírali tradičním interpretacím židovského údělu. Foto z knihy Korespondence

o izraelsko-palestinský konflikt lze sledovat až do dnešních dnů. „Nechcete mi přece jen napsat, co si vlastně myslíte?“ snaží se Arendtová zjistit v době, kdy v Palestině probíhají teroristické útoky židovských skupin Irgun a Stern. Politika se nicméně z dopisů postupně vytrácí, přičemž odpovědi na vyřčené otázky zůstávají dlužni oba pisatelé. O vzniku Státu Izrael v roce 1948 a bezprostřední válce se nedozvíme téměř nic, protože pro oba zúčastněné jde o příliš bolavé téma.

Staré přátele ale kupodivu svedla dohromady ještě jedna okolnost: Arendtová v roce 1949 začala pracovat jako výkonná tajemnice v Jewish Cultural Reconstruction (JCR), což byla organizace, která se snažila zachránit zbytky kulturního dědictví židovstva, jež bylo Němci roznesené po celé Evropě. Scholem byl přitom jedním z emisarů institutu a zároveň zástupce Hebrejské univerzity v Jeruzalémě, kam měla většina knih a artefaktů směřovat. Frekvence dopisů tedy v letech 1949–1951 prudce roste a v podstatě všechny se točí kolem knižních sbírek judaik a hebraik,

podle dostupných informací znamenal konec přátelství i dopisování. Arendtová se účastní procesu s Adolfem Eichmannem a po novinových reportážích pracuje na knize *Eichmann v Jeruzalémě* s podtitulem *Zpráva o banalitě zla* (1963, česky 1995), která se stane nejdiskutovanější knihou jejího života a postaví proti ní většinu světového židovstva.

„Židovská komunita se chopila zbraně,“ píše Hans Morgenthau Arendtové krátce po vydání kontroverzní knihy a nijak přitom nepřehání. Do boje proti knižní reportáži se pustí Liga proti hanobení, Rada německých Židů, B'nai B'rith, Světový židovský kongres a nespočet dalších jednotlivců i institucí. Stranou útoků, které vykazují prvky propagandistické kampaně, nezůstane ani Scholem, jenž Arendtové pošle zřejmě nejdelší dopis vůbec. Vyčítá jí v něm, že postrádá „lásku k Židům“, a konstatuje, že v něm čtení *Eichmanna v Jeruzalémě* vzbuzuje „pocit hořkosti a studu“. Spontaneitu osobního dopisu poněkud kalí zjištění, že je sice adresován Arendtové, ale koncipován je jako dopis určený pro média, kde

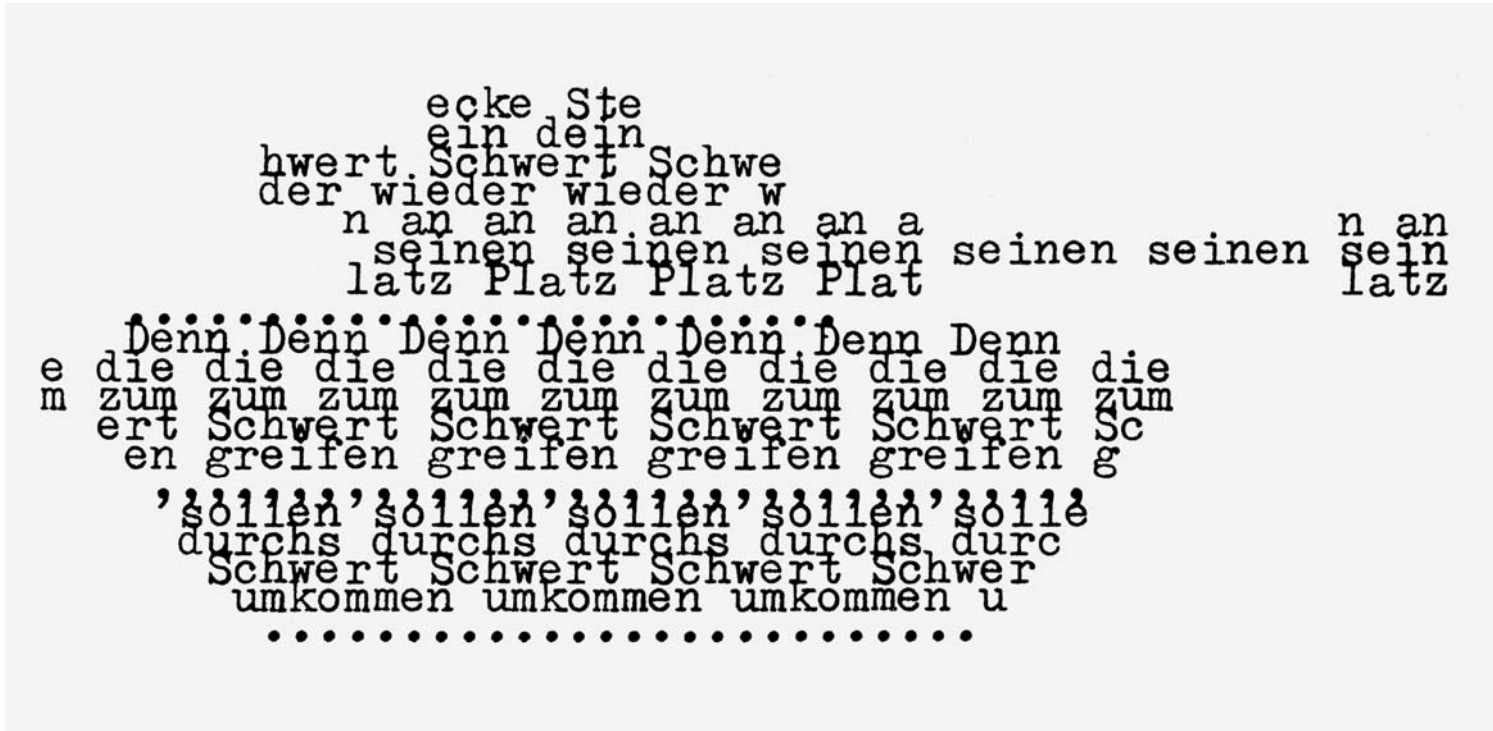
nostranný, účelový a v době trvajícího ohrožení židovského národa vlastně za zradu, která poslouží nepřítelům Izraele a sionismu.

Arendtová kvůli reportáži z Jeruzaléma ztratila řadu přátel a Scholem byl jen jedním z nich. „Udeřila jsi přímo na nejcitlivější nervové zakončení příliš mnoha lidí – na lež v samé podstatě jejich existence – a oni Tě nenávidí...“ napsal jí Karl Jaspers, u něhož vždy nacházela zastání. Arendtová nezůstala osamocena, stejná protivenství zažíval i historik holocaustu Raul Hilberg a Bertolt Brecht dávno před ní poukazoval na to, že i vrah milionů lidí může zůstat klaunem. Zlo může být banální ve své normalitě, ale reflexe této povrchnosti nevede nutně k jeho bagatelizaci. Na pohřbu Hannah Arendtové její celoživotní přítel Hans Jonas pronesl, že měla „zvláštní nadání pro přátelství“. Po přečtení její korespondence se Scholemem je zřejmé, že to ne vždy stačilo.

Hannah Arendtová, Gershom Scholem: Korespondence. Přeložili Alice Marxová a Ondřej Sekal. OIKOYMENH, Praha 2020, 528 stran.

Poezie v bodě nula

... a druhý život experimentu



Claus Bremer: Zastrč meč, 1968

Experimentální tvorba Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala byla součástí mezinárodní poválečné vlny, která hlásala rozchod s tradičními formami poezie. I když se Grögerová později uchýlila k autobiografickému psaní, její pozdní texty by bez této zkušenosti nutně vypadaly jinak.

JOSEF HRDLÍČKA

Padesátá léta minulého století byla pro evropskou poezii dobou napětí a změn. Platí to i pro české prostředí, včetně projevů stalin-ské poezie, která představuje v zásadě velmi konzervativní krajnost. I po válce se stále drží zavedená představa promlouvajícího básníka, jak ji formuloval například T. S. Eliot v eseji *Tři hlasy poezie* (1953; česky v knize *Křesťan – kritik – básník*, 2019): „První hlas je hlasem básníka, který mluví k sobě samému – anebo k nikomu. Druhý je hlas básníka, který oslovuje publikum, ať již malé nebo velké. Třetí je hlas básníka, který se pokouší vytvořit dramatickou postavu vyjadřující se veršem.“ Pasáž v sobě skrývá implikace odkazující k orálnímu prvku, který v proměněné formě přetrvává do moderní doby, a stejně samozřejmě pak přijímá východisko, jež ve specifické podobě ožilo v romantismu, totiž že v určitém typu básní je mluvčím básník. Eliot, který mimochodem cituje podobně znějící dobové úvahy Gottfrieda Benna, vůbec nebere v úvahu zpochybnění instituce poezie, jak jej formuloval Theodor W. Adorno, ani skeptičtější postoje mnoha básníků. Nemluvě o jeho vlastní skladbě *Pustina* (1922, česky 1947), která vývoj poezie podstatně ovlivnila.

Přirozené a umělé

Subtilně vystihl situaci krize Paul Celan v roce 1958, když se vyjádřil ke stavu básnické řeči: „Této řeči, při vši nevyhnutelné mnohomístnosti výrazu, jde o přesnost. Nevyjasňuje, ‚nepoetizuje‘, ona jmenuje a klade, snaží se vyměřit okrsek daného a možného. Ovšemže tu nikdy není řeč sama, plně pracující řeč, nýbrž vždy jen nějaké Já hovořící pod zvláštním úhlem sklonu své existence, jemuž jde o obrys a orientaci.“ Poslední věta vyznívá jako polemická narážka na Heideggerovu přednášku *Řeč* z roku 1950, v níž německý filosof zdůrazňuje roli samotné řeči („řeč mluví“), jejímž ryzím projevem je podle něj poezie, na úkor řeči jako lidského výrazu a aktivity. Celan Heideggera koriguje, ale zároveň nestaví lidský subjekt do středu; odsouvá člověka do nejisté pozice, jako by byl spíše nástrojem řeči než naopak.

Do této konstelace, kdy i mnozí další básníci poválečné Evropy pochybují o tradiční podobě lyrické poezie, razantně vstupuje tendence, která bývá označována jako experimentální poezie a která vyhlašuje radikální rozlukou s dosavadní podobou poezie – v programových prohlášeních nejde jejím aktérům o uchování, změnu nebo překonání, ale zásadní odmítnutí. Jiří Kolář, který v tomto poli

vyznačil svou vlastní cestu, popsal rozchod s verbální poezií v manifestu *Snad nic, snad něco* (1962), kde uvádí především neschopnost poezie vyjádřit realitu světa poznamenaného válkou. Kolář přitom často zachovává výrazovou stránku poezie – tam, kde písmo nahrazuje jiným materiálem a vytváří třeba žiletkové básně, vyjádření zůstává, umlčené a zarývající se současně. Německý teoretik Max Bense, na nějž navázali Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, zformuloval opozici přirozené a umělé poezie, v níž na jedné straně stojí subjektivní lyrika založená na osobním vědomí a výrazu a proti ní programově a metodicky produkované texty, v nichž nejde o výraz, nýbrž o materiál. Grögerová s Hiršalem na tento spor nového se starým ironicky narážejí v jednom z textů své programové sbírky *JOB – BOJ* (1968): „Estetika starého/nového uměleckého díla je určena především námětem/materiálem. Nejedná se tudíž o tvorbu v novém/starém slova smyslu, nepodmíněnou/podmíněnou konečnou představou hotového díla, nýbrž o řadu na sebe navazujících postupů/impulsů.“

Rozložit proces čtení

Jako jeden z určujících znaků experimentální či konkrétní poezie bývá uváděno sblížení s výtvarným uměním. Něco podobného ovšem najdeme i ve starších vizuálních básních, vznikajících už v antice, středověku, baroku i v předválečných avantgardách. Gerhard Rühm zdůrazňuje, že u konkrétní poezie „vizualizace přináší dodatečnou informaci, kterou text sám o sobě neobsahuje, tedy není tautologický. tím se například zásadně liší apollinairovy calligrammes – a stejně tak už figurální básně baroka – od ideogramu konkrétní poezie“. Základem této informace, má-li být něčím novým, je neshoda mezi textovou a vizuální složkou básně, spor médií, který odhaluje něco nového.

Vrátíme-li se k Eliotovu eseji, jeho sugestivnost spočívá mimo jiné v tom, že vystihuje základní rys lyriky – spojení zvuku a významu, které se na jedné straně opírá o zvukové vlastnosti verše a na druhé straně vytváří iluzi promlouvajícího hlasu. Při čtení lyriky se většinou nevyhneme subvokalizaci, „vnitřní řeči“, která tento dojem podporuje. K narušení „přirozeného“ spojení zvukové a významové stránky básně je nutný vědomý akt nebo signál vycházející z básně. To se zdařilo poválečné „umělé“ poezii. Konstelace různých složek v ní neměla primárně povahu spojení, natož souladu, ale spíše střetu a kontrastu, který

v řadě textů dospěl k pozoruhodné analytické čistotě. Dobře to ilustruje známá báseň Eugena Gomringera z roku 1953:

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

Na první pohled básně vyjadřuje ticho nepřítomností slova ve svém středu, tedy prázdným prostorem; poté ale vyvstává další rovina a dochází mi, že slovo „ticho“ nevnímám jako zvuk, ale jen vizuálně, tedy opravdu tiše. Podobně, byť s menším efektem působí například Havlův text slova/slovo (*Antikódy*, 1964) nebo obraz-báseň polského autora Stanisława Drózdze *nie czytać (nečíst, 1972)*. Tyto básně názorně rozkládají proces čtení na složky, které obvykle neoddělujeme – vidět a identifikovat písmo, chápat význam a vybavit si zvukovou podobu slova. Dalo by se říci, že tady poezie dospívá k nulovému bodu, v němž se ukazují její základy.

Odstup od systému

Experimentální básníci skutečně vyloučili z poezie subjektivní výraz, konvenční rekvizity lyriky se pro ně staly materiálem, s nímž manipulují z odstupu. Tvůrčí moment se ovšem nevytratil, jen se přesunul do roviny metody. Experimentální báseň opustila formu výpovědi a osvojila si různé podoby manipulace jazyka jakožto systému. Vrátíme-li se k Celanově formulaci, nejde již o já vypovídající z perspektivy své existence, nýbrž o pohled na systém, při němž se osobní perspektiva neprojevuje jako subjektivní zkušenost, ale jako specifické narušení v určitém bodě systému, který je tím zároveň zviditelnován.

V pozdějších rozhovorech Bohumila Grögerová i Josef Hiršal vyjádřili určitý odstup od experimentální poezie šedesátých let, a sice v tom smyslu, že něco z ní je neopakovatelné, případně to lze zopakovat jen mechanicky, a nikoli jako skutečný objev. Jestliže experiment v tomto bodě otevřel nové obzory poezie, jeho další rozvíjení se nemohlo ubírat jednoduchými cestami reprodukce původních objevů. Texty ze sedmdesátých let, které Hiršal s Grögerovou vydali pod shrnujícím názvem *Trojcestí* (1991), tento posun od systémové sbírky *JOB – BOJ* ilustrují. Do textů začíná výrazně pronikat individuální výpověď, třebaže i nadále upozorňují na kód výpovědi. Něco podobného platí o jejich společných memoárech *Let let* (1993–94), jejichž název k první experimentální sbírce přímo odkazuje. Poezie, kterou vyhrocené formulace z počátků experimentální vlny chtěly rozdělit na dva neslučitelné proudy, se tu opět slučuje a přijímá zisky experimentu. A je jiná než před ním.

Antologie *Vrh kostek*, kterou Grögerová s Hiršalem připravili a opožděně publikovali v devadesátých letech, zahrnuje dílo dvanácti českých „konkretistů“. S odstupem času je zajímavé sledovat různorodé trajektorie jejich pozdějšího díla, odvíjející se ze společných východisek. Jedno z pozoruhodných završení představují pozdní texty Bohumily Grögerové. V *Brance z pantů* (1998), *Dvou zelených tónech* (2012) nebo *Mém labyrintu* (2014) se Grögerová pohybuje v prostoru autobiografického psaní, avšak zcela vzdálená konvenční žánrové poloze, v níž jde především o vytváření vlastního obrazu. V lecčem její psaní naopak připomene Miladu Součkovou, která do literatury vstoupila experimentálním textem *par excellence*, *Prvními písmeny* (1934). V pohledu Bohumily Grögerové se život ukazuje jako otevřené a neprůzračné pole, v němž racionální principy kompozice zděděné z experimentu pomáhají odhalovat nové, jinak nepřístupné vrstvy.

Autor je komparatista.

Reptající verše

Nad sbírkou Diktátor píše báseň Svatavy Antošové

Většině aktuální společenskokritické poezie chybí zkušenost, humor a odvaha. Poslední knize Svatavy Antošové jsou všechny tři charakteristiky vlastní. Autorka komentuje vychýlenost a absurditu světa 21. století a současné básnické produkci vytýká přílišnou ctižádostivost a „mainstreamovou kázeň“.

MARTIN LUKÁŠ

Bylo by s podivem, kdyby si autorka kritických referátů o knihách současných světových myslitelů, publikovaných pravidelně na stránkách Tvaru v rubrice Nad knihou, nemyslela o světě a jeho směřování taky něco svého a kdyby dříve či později nepřišla s vlastní „analýzou“ (nejen) české společnosti, jakkoli básnickou, satirickou a při vši nadsázce výstižnou. A stalo se. Nejnovější knihu Svatavy Antošové *Diktátor píše báseň* je užitečné chápat jako soubor vždy nových, neotřelých pokusů o totéž vyznání hlubokých pochybností, palčivých vzpomínek a sotva slyšitelných nadějí. Takto totiž rafinované rýmy a divoké metafory nezastíní ideu permanentního vzdoru, k němuž nás dnes a denně postrkuje sebezáchovná nedůvěra vůči ekonomicko-politické stavbě současnosti, hladce a sladce kolébající naši bezbrannou existenci. Je dnes mnoho podob reptajících básní v české poezii. Autorky a autoři valné většiny z nich postrádají zkušenost v širokém slova smyslu, humor a odvahu domýšlet své pracně vynacházené obrazy do důsledků. Antošová to má všechno.

Neveselá cesta po periferiích

Knih *Diktátor píše báseň* je vlastně „jen“ souborem devíti chronologicky seřazených skladeb z let 2012 až 2020, které byly, s výjimkou poslední z nich, dosud publikovány časopisecky nebo elektronicky (především na webu Skupiny XXVI). Soubor otvírá cyklus Performance, věnovaný Milanu Kozelkovi, jehož předpokladu hořké zábavy zůstává autorka od prvních veršů věrná. Básně plynou v rytmickém monologu, beatnický obráceném k nepřítomnému, ale nezbytnému „ty“, jímž jsme tu my všichni, kteří čteme, a někdy přímo Kozelka, někdy sama autorka, povzbuzující se na neveselé cestě po teplických periferiích.

Názorový půdorys celé knihy je úvodním cyklem v podstatě narýsován, další čísla pak autorčino svědectví o „mizéri[i]“ posledních třiceti let“ více či méně přesvědčivě zpřesňují. Záleží tu především na schopnostech čtenáře pravidelně rozpoznávat povětšinou groteskní narážky na domácí i světové reálie 21. století a vnímat jejich zvrácený smysl, generující



Kresba Monika Doležalová

bezútesné podmínky, které autorce kolikrát stačilo jen opravdu málo hyperbolizovat, aby odkryla náš vpravdě absurdní postup životem. Zde názorně předvedeno při vstupu do Pražského hradu: „Nikdo nevstoupí jsa neprošacován/ neoskenován a nezrentgenován/ Nestažen z kůže/ – a přesto tam všichni lezou“.

Jaksi pro lepší orientaci připojila autorka na závěr knihy několik podle všeho náhodně – a vzhledem k jejich zanedbatelnému množství ironicky – vybraných vysvětlivek (např. L. P. = Léta Páně). Beru to jako další hořký vtip. Protože kdo tu vlastně zvládá každodennímu

průniku dění, vůlí, těl a informací ještě nějak rozumět?

Jak moc si lžeme do kapsy

Vedle osobně laděných skladeb, připsaných přátelům a „odehrávajících se“ v konkrétních kulisách severních Čech, objevují se v knize skladby tematizující, slušně řečeno, všeobecnou vychýlenost dějin. V parafrázi Přelet nad Čapím hnízdem tak Elfriede Jelineková a Michel Houellebecq zplodí mutanta jménem 21. století; v bizarní litanické pseudoindiánce Modlitba ke sv. Cyklistovi, která je vyprávěna horským kolem, figuruje „peloton světových levicovejch myslitelů“ v sestavě Noam Chomsky, Alain Badiou, David Graeber, Jean-Claude Michéa a Slavoj Žižek; Šumavu pustoší švejkonosi…

Pro poněkud vážnější báseň-poctu s názvem Aby ti uvnitř slyšeli!, věnovanou Mirku Kovářikovi, se Antošová inspirovala verši šesti českých básníků (Václava Hraběte, Jana Zahradníčka, Josefa Kainara, Ivana Diviše, Ivana Blatného a Jiřího Ortena), které Kovářík recitoval mimo jiné také ve Viole, někdejší poetické vinárně, nynějším divadle, „kde se už třicet let počítá jen tržba“. Otisk obchodnické současnosti nachází Antošová prakticky všude, dokonce i tam, kde se jí obvykle, často naoko zpěčují: „A Poezie/ víc než kdy jindy drží za ruku pýchu/ a ctižádost jí brousí metafory/ do výherní podoby/ Víc než kdy jindy ze zloby tká si usměvavý šat/ a hlad po úspěchu sytí mainstreamovou kázní/ Víc než kdy jindy netrpělivě čeká/ až odněkud zazní že je nesmrtelná“.

Básně Antošové mají antianestetický účinek. Reprodukují naši dennodenní evidenci zběsile svištící skutečnosti, která nás svou rychlostí i faktickou existencí nutí, abychom pokrývali naše čím dál specifitější, protože – na útěku před časem a účastí – provinilejší potřeby, až na hranici spokojené, prázdné mysli; nebo abychom si vždycky nanovo, každý pro sebe, ujasnili, nakolik si zase lžeme do kapsy.

Autor je kritik.

Svatava Antošová: Diktátor píše báseň. Paper Jam, Praha 2020, 78 stran.

literární zápisník

Jazyk se má vždy objevit znova

KRISTINA LÁNÍKOVÁ

V jednom z rozhovorů, které v roce 2000 s Bohumilou Grögerovou a Josefem Hiršalem vedl Lukáš Jiříčka (viz Souvislosti č. 4/2020), na otázku, zda její tvorba začala překlady, Grögerová odpověděla, že má mnoho textových prací, které jsou intimní, ale považuje je za literaturu. Tato charakteristika mě zaujala, proto cituji celou odpověď: „Ano, ale také jsem předtím, než jsem se seznámila s Jaskou, dělala prokládané, rolážované texty, které jsem nikdy neuveřejnila. Mám je stále doma: jsou to tlusté svazky, s kterými nikdy nikam nepůjdu, protože jsou intimní a týkají se jen mé osoby. Ale byla to už literatura.“

Ptala jsem se na uvedené svazky pracovníků Památníku národního písemnictví, v jehož sbírkách je fond Hiršal–Grögerová uložený. Ačkoli mě zprvu upoutal právě příběh autorčina života, nechtěla jsem nahlížet do jejího soukromí, nešlo mi o autobiografické čtení. Zaujalo mě, že Grögerová texty označila

za intimní, zároveň je však považovala za literaturu. Použitím slova „ale“ jako by naznačila, že na jedné straně stojí intimní texty, na straně druhé literatura, jejich protiklad. Zároveň však autobiografické prvky obsahuje i velká část publikovaného díla Grögerové. Fond je obsáhlý a šlo o široké vymezení – mohlo se tedy jednat například o připravné texty. Díky vstřícnosti Naděždy Macurové, kurátorky fondu, a autorčiny dcery, překladatelky Michaely Jacobsenové, jsem nicméně zjistila, že Grögerová svou pozůstalost pro PNP sama připravila a zmíněné intimní práce do své pozůstalosti nezařadila. Rolážované texty se nedochovaly, autorka je zničila. Jejich zničení se stalo součástí dohledu nad vlastním dílem. Vztah jeho jednotlivých částí k celku Grögerová budovala prostřednictvím literárních experimentů, zpřesňování jazyka a práce se záznamy evokující deníkové zápisy. Osobní zaměření textů, případně jejich emocionalita, přitom nemusí nutně souviset s intimitou.

Jaký je tedy vztah mezi osobním a literárním, jak se projevují různé podoby intimity ve vztahu k literárnosti? I intimita má různé generační podoby; exponované osobní bývá konstruované. Grögerová zacházela s osobními záznamy jako s konstrukčními pomůckami. Je proto snadné ptát se po literárnosti a jejím vztahu k autobiografickým pasážím. Zdá se mi, že deníkové záznamy autorce sloužily jako materiál k pozorování

jazyka. Metodou přitom byla autokorekce a také časový odstup. Životy nejsou lineární. Grögerová třídí, přeskupuje, komponuje, manipuluje s linearitou textu a spolu s ní i s linearitou času. Jazykem tak buduje intimní situaci, literatura se zde proměňuje v osobní – a ne naopak.

Současný filosof Byung-Chul Han popisuje temnou stranu intimity spočívající v sebeodhalování a sebevystavování. Tato temná intimita likviduje veřejný prostor, v němž je nabízena, prodávána a konzumována. „Ztráta veřejného prostoru po sobě zanechává prázdno, které zaplavují důvěrnosti a soukromé záležitosti. Místo veřejného prostoru usurpuje zveřejnění osoby. Z veřejného prostoru se tak stává prostor výstavní,“ píše Han. Přidává se únava, s ní izolace, a společné jednání se stává nemožným. V takové situaci je téma intimity sdělování a sdílení přirozeně obzvláště zajímavé. A literární tvorba Grögerové se nachází právě na poli politiky intimity.

Grögerová své dílo pečlivě korigovala, redigovala, odstraňovala z něj přebytky soukromého, a zpřesňovala tak nejen autorský postoj, ale i svou pozici uvnitř společnosti. Všechny knihy po *Rukopisu* (2008) přitom tvořila v téměř úplné nevidomosti a tento fyzický limit nutně katalyzoval proměny v jejím vztahu k psaní a jazyku. Grögerová ve stáří popisovala vize, v nichž je jazyk výrazně vizualizován. Jako by se slepnoucí autorce viditelný svět zhmotňoval v podobě jazyka.

Strukturu svých pozdních knih přibližovala pomocí geometrických přirovnání: kruhů, úseček. Škoda, že v katalogu k letošní výstavě *Setiny* zůstalo právě literární dílo autorky v podstatě na okraji, ač by se zdálo, že právě její práce s jazykem by měla být v centru pozornosti.

Texty Grögerové nebyly primárně odrazem života. Reflexe u ní vycházela z jazyka, kterým pozorovala. Sama toto oddělení vyjádřila jasně: „Mám dva životy, napřed žiji a pak o tom píši.“ Vedle toho byla uvyklá vést si deníky, o jejichž psaní se zmiňuje jako o zátěži, zatímco literární dílo pro ni bylo spontánní potřebou. I v pozdním věku se přitom cítila být ve „fázi přípravy“. Dodejme, že v generaci Grögerové stále přetrvávaly předsudky vůči tvorbě žen. Ona sama ostatně vzpomínala, jak se v dospívání styděla za to, že píše, a své texty proto otiskovala pod mužským pseudonymem, a jak později u „Kolářova stolku“ ve Slavii jako jediná žena bývala velmi často zticha. „Muž byl vždy na prvním místě,“ uvedla v jednom rozhovoru. A ačkoli desítky let pracovala společně s Josefem Hiršalem, vztah svého životního partnera ke svému psaní popsala slovy: „On mi do toho nemluvil. Já mu to téměř neukazovala. Psala jsem jakoby vedle něj.“ Takový popis jistě leccos vypovídá o pozici ženy v literatuře. Ta se ale propisuje hlouběji. Jakým jazykem může psát partnerka úspěšného spisovatele?

Autorka je básnířka a vizuální umělkyně.

Vážné hry

„Nechci, aby stáří bylo všecko, co nám zbylo,“ prohlásila v pozdním věku Bohumila Grögerová. Když potom přišla o většinu zraku, začala psát tlustou černou fixou. Následující esej, jehož součástí je i několik osobních vzpomínek, dokládá, že z jejího života a díla nikdy nevyrchala hra, fantazie ani láska.

ŠÁRKA GRAUOVÁ

Literární dílo Bohumily Grögerové jako by se na první pohled rozpadalo do dvou nespojitých období: období experimentálních krea- cí a období osobně laděné tvorby závěru autorčina života. Zatímco to první bývá dnes komentováno spíš jen odborně, to druhé z ní udělalo osobnost, jejíž význam dalece přesáhl rámec, který bývá u nás vymezen literatuře, a tím spíše poezii.

Když roku 2009 Grögerová obdržela cenu PEN klubu za celoživotní dílo a sbírka *Rukopis* jí vynesla cenu Magnesia Litera nejen za poezii, ale i v kategorii kniha roku, tato ocenění nejspíš patřila také tomu, co tehdy osmaosmdesátiletá spisovatelka ztělesňovala: myšlenku, že se literatura, je-li brána vážně, stává účinným nástrojem k tvůrčímu uchopení života a světa.

Malý vinohradský byt, kam se nedlouho po úrazu svého životního soupevníka Josefa Hiršala roku 1999 přestěhovala, proměnila paní Grögerová v laskavý salon, kam se hrnuly návštěvy všeho věku. O kouzlu staré ženy, již nezlomilo chátrání těla, ztráta partnera ani postupující slepota, svědčí množství obsáhlých knižních i filmových rozhovorů, které v závěrečných letech života poskytla. Poslední z nich, iniciovaný grafickou designérkou Barborou Toman Tylovou, nese trefný titul *Za slovem* (2015) a tazatelka jím neodkazuje jen k textovým fotogramům, k nimž ji podnítil *Rukopis*, ale vyjadřuje také to, oč v rozhovorech obvykle šlo: proniknout za slova knih k vnitřnímu světlu, které z Bohumily Grögerové v pozdním věku vyzařovalo. Všichni se však nakonec museli spokojit s opakovanou cestou po spirále, po níž spisovatelka metodou „dolování“ sestupovala do stále větší hlubiny vlastního života a času – a vždycy v sobě znovu stvořila totéž. Ono hledané tajemství totiž slova hovoru nemohla postihnout. Sama Grögerová ostatně při jedné příležitosti řekla, že v každém životě zůstávají „některá místa bílá, nepřístupná“.

Dotknout se tajemství hlubin času, v nichž spisovatelka zas a znovu sahala po čemsi obecně platném, můžeme jen tak, že budeme soustředěněji číst to, co napsala ve svých „textech“ – jak své psaní sama souhrnně označovala. Tím spíš, že jedním z jejích velkých, prakticky celoživotních témat byla každodennost.

MLÁDÍ POČÍTAČOVÉHO VĚKU

Experimentální poezie, která se zrodila v padesátých letech jako dědička předválečných avantgard, může dnes ve čtenáři navozovat melancholický pocit podobný tomu, jaký se zmocňoval Clauda Léviho-Strausse při pohledu na rychlost, s níž vycházejí z módy americké novostavby navržené podle nejmodernějších architektonických principů. Ve *Smutných tropech* na něj vzpomíná jako na „skrovnou příležitost dojmout se nad pomíjivým mládím“. V době, kdy se počítače fungující na principu umělé neuronové sítě učí psát „přirozenou“ poezii, vycházející už nikoli ze slov, nýbrž z písmen a hlásek či slovních kmenů, působí někdejší pokusy napodobovat kombinatorickou a permutační strojovou logiku trochu jako dětská řeč kybernetického věku. V českém kontextu k tomu nepochybně přispívá i to, že tehdejší tvůrci neměli k dispozici stroj počítací, nýbrž jen psací.

Ambivalentní nostalgie po čase nevinnosti ve vztahu k minulosti literárního experimentu ale neplyne jen z překotného vývoje techniky. Týká se i souběžné optimistické víry v lineární pokrok, a to dokonce i v literatuře. Možná právě představa světového pokroku a českého zaostávání byla jedním z motivů, které vedly Hiršala s Grögerovou k intenzivní činnosti, jíž prostředkovali domácí čtenářům cizí literární výboje a kterou bychom mohli docela dobře označit za osvětovou.



Bohumila Grögerová. Foto Hana Hamplová

Žijeme dnes v době, která nás stále znovu konfrontuje s individuální i společenskou iracionalitou, a při představě objektivní poezie, která – jak to tehdy formulovali ti nejradikálnější – skoncuje se symbolem, mýtem a tajemstvím, se můžeme snad i s trochou hořkosti pousmát. Totéž platí o představě budoucnosti, v níž se setře rozdíl „mezi vědeckou a uměleckou produkcí“. A to ještě neblahý společenský vývoj v socialistickém zřízení českou vizuální poezii, vedoucí báseň k přesahu do oblasti výtvarného umění, ušetřil pokuseni opustit původní ideály a obrátit se ke komerčnímu designu, který podobně jako ona spojuje obraz se slovem.

Česká experimentální poezie šedesátých let měla nicméně vlastní hlas. Když Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou v říjnu 1959 na výstavě rakouské knihy v pražském paláci Dunaj otevřeli knihu s titulem *hosn rosn baa* a nad texty tří členů neoavantgardní Wiener Gruppe vydechli, „tedy taky takhle se píše ve světě poezie“, byl to jistě zásadní impuls pro jejich další směřování. Neznamenalo to však, že by ve své tvorbě nadále jen přebírali cizí vlivy. Jak Hiršal konstatuje v záznamu zmíněné chvíle v *Letu let*, nové informace o zahraniční literární tvorbě jim přinesly především vědomí „rozšířených hranic poezie“ a svobodu k hledání nového básnického kódu.

Vačnatec má vak

Plynulo to trochu i z jejich tandemové práce, v níž – jak údajně prohlásil rakouský básník Ernst Jandl – Grögerová dodávala grunt a Hiršal glanc. V praxi to znamenalo, že cizí prameny sháněla a studovala výborně jazykově vybavená Grögerová, která měla po celý život zálibu v utřidování informací a sestavování seznamů, výčtů a rejstříků (viz posmrtně vydané *Lístky*, 2017; viz A2 č. 15/2018). Obrácení standardního pořadí „Hiršal–Grögerová“

na „Grögerová–Hiršal“ v tiráži překladu akademicky náročné Benseho *Teorie textů* (1962, česky 1967) svědčí o její zásadní úloze v tomto typu práce. Naproti tomu Hiršal, vybavený fenomenální pamětí a schopný hodiny z hlavy recitovat nejrůznější literární texty, svým spontánním talentem a zálibou v ironii a grotesknosti snášel učené teorie na zem a ukotvoval je v české literární tradici.

V obsahu slavné sbírky *JOB – BOJ*, která vznikla v letech 1960–61 a tiskem vyšla v roce 1968 (reprint péčí Památníku národního písemnictví 2021), jsou jednotlivé texty uskupeny pod sofistikovaná záhlaví, jako „syngamické texty“ nebo „koacerváty“, jejichž význam někdy spíš uhadujeme, nežli bezpečně známe. Útlá knížka *JOsefa a Bohunky, BOhumky a Josefa* však přese všechno, co bylo řečeno, zůstává překvapivě živá, a to nejen po stránce estetické. Soustředěním na jazyk jako materiál poezie a snahou o návrat k čisté podobě řeči demaskuje atrofování zdeuředního jazyka, tlínutí řeči k blábolu stejně jako osidlost deduktivních významových operací a sylogismů.

Rozkládání zatuhlých, zmechanizovaných struktur všeho druhu má v českém podání dva výrazné rysy. Prvním z nich je smysl pro humor, který čeští experimentátoři sdílejí – snad v jakési sounáležitosti rakouskouherského „areálu jablkového štrúdlu“ – s Wiener Gruppe. Určitou arbitrárnost, s níž se v jazyce ustavují taková pravidla, jako je připojování konkrétních koncovek ke konkrétním slovům, lze jistě s komickým efektem demonstrovat na řadě příkladů. Hiršal s Grögerovou ovšem v textu s názvem „koncovka“ volí za východisko experimentu slovo spojené s konečnickem a ke směšnosti tvarů jako *prdíř*, *prdířel* či *prdířek* se tak přidává další dimenze, odhalující rejstřík významových možností, které díky slovo- a tvarovým příponám může získat základ „konec“. Nepochybně jen skutečnost,

Na okraj života a díla Bohumily Grögerové

že všechna odvozená slova jsou mužského rodu, zabránila autorům uvést jako variaci na koncovku neologismus *prdovka*.

Druhý významný rys plyne z vědomí toho, že jakoukoli informaci lze překroutit a zdánlivě drobnými významovými posuny zneužít k odlišnému cíli. Toto nebezpečí je stejně živé v době fake news, jako bylo aktuální v době reálného socialismu. Jak zejména Grögerová často zdůrazňovala, očišťování řeči má proto také rozměr etický. Připomeňme, že ze šedesátých let pochází i ptydepe, nesrozumitelný úřední jazyk, který sice proslavil Václav Havel, ale jehož myšlenkovým tvůrcem byl jeho bratr kybernetik. I zde ovšem u Grögerové s Hiršalem v podloží pracuje humor, tak jako například v brilantním „má-li, nemá-li“, kde se z tvrzení, že vačnatec má vak, vyvozuje řadou zdánlivě logických kroků se vši vážností závěr, že není-li listonoš ve službě, není vačnatec.

Blíž k hradu nitra

Bohumila Grögerová byla dlouho vnímána jako jakýsi pandán Josefa Hiršala – a sama přidělenou pozici druhých houslí ochotně přijímala. V době, kdy vyšel *JOB – BOJ*, už ale měla za sebou řadu samostatných prozaických a dramatických děl, namnoze spojených autobiografickým základem, literárně přetvořeným v novou realitu. Některé z tehdy napsaných textů vyšly později tiskem, jako například *Zajícův den* (1958, obsaženo v *Klikyháčích paměti*, 2005), napsaný z popudu Jiřího Koláře, s jinými se čtenář může alespoň zlomkovitě seznámit v monumentálních „kolážovaných memoárech“ *Let let* (psány 1979–88), zachycujících život obou autorů v letech 1952 až 1968.

V šedesátých letech Grögerová samostatně napsala sbírku *Meandry* (německy 1970, česky 1996), kde jako žena, která se původně chtěla stát lékařkou a celý život se zajímala o přírodní vědy, vycházela z fyzikálních a biologických zákonů či teorie makrosvěta a mikrosvěta a falešnou logikou je stavěla na hlavu a dováděla k absurditě. Vědomí absurdity života a světa, pro niž byla padesátá a šedesátá léta mimořádně vnímavá, ji ostatně provázelo celý život. Prvním překladem, který pro sebe a pro Josefa Hiršala pořídila, bylo sedm povídek Franze Kafky a prvním autorem, jehož s Hiršalem překládala, ač v tiráži *Šibeničních písní* z roku 1958 nefiguruje, byl milovník slepých uliček myšlení Christian Morgenstern.

Vedle této linie však v jejím díle od počátku existovala linie odlišná, v leccem protichůdná té, která v literatuře hodlala skoncovat se vším subjektivním. Grögerová si totiž s gruntností sobě vlastní vedla od dětství deník a v době, kdy byli s Hiršalem vyřazení z veřejného života a zbaveni možnosti publikovat, vtiskla (pseudo)deníkový či memoárový podklad i části jejich společného psaní – a platí to třeba i o Hiršalově *Písni mládí*, napsané roku 1980. Deníkovou formu má experimentální *Preludium* s podtitulem *Padesát záznamů z pětasedmdesátého* a v bezprostředně následujícím *Mlýnu* (1976; tiskem v *Trojcestí*, 1991) čteme přímo programové prohlášení toho, co bude následovat: „útočiště v minulosti? spočinutí v návratech? ne! hledání čehosi nejvlastnějšího, nezaměnitelného; pátrání po zdrojích lásky; zdrojích úzkosti... krok za krokem blíží; blíží k hradu nitra“. Symbióza sebezpytování s formálním experimentem, kterou se vyznačuje samostatné psaní Bohumily Grögerové počínaje *Brankou* z *pantů* (1998), je proto při znalosti předchozího autorčina díla méně překvapivá, než se původně zdálo.

Napřed žiju a pak o tom píšu

Něco se ale přece změnilo. Zatímco dříve léta letěla kupředu, nyní čas jako by se zastavil, snad omezován francouzskými holemi, na něž

byla paní Grögerová odkázána od roku 1989 a s nimiž byla chůze čím dál namáhavější. Nastal „kruhový pohyb hledání a nalézání“, jak půdorys *Branky*, v níž se konec jakousi smýčkou propojuje s počátkem, autorka popsala v rozhovoru s Radimem Kopáčem, nazvaném *Klikyháky paměti*.

Fragmentární próza *Branky* z *pantů* připomíná síť přehozenou přes uplynulý život, který s celou svou chronologií někdy reálně byl, nyní však pomalu ztrácí minulý rozměr. Tak jako ve slavné objektáži „bylo je bude“ se minulost s budoucností postupně sbíhají a přibližují, až se protnou v jediné přítomnosti, aby se nakonec začaly rozbíhat opačnými směry, takže se z minulosti stává budoucnost a z budoucnosti zase minulost. Když ve studentském filmu Hany Novákové *Vidím tě ve slovech, která nevidím* (2013) Bohumila Grögerová nakreslí tlustou černou fixou schéma domu a rozhodne se, že bude svůj příběh vyprávět od konce, není to z laciné touhy po originalitě. Počínaje citacemi tatínkových dopisů v *Brance* se v jejím přemýšlení systematicky objevuje touha „račím pohybem“ dohledat svůj vlastní zrod a původ, a ukotvit tak celý běh čím dál vratšího života. V případě paní Grögerové byl tento motiv o to silnější, že současně s pátráním po okamžiku vlastního zrodu pátrala i po okamžiku zrodu vesmíru. „Jsem u vodíku,“ řekla mi se smíchem během jedné návštěvy.

Z jiného pohledu se dá říct, že to, co bývalo časem, proměnilo stáří v prostor. Velevslavinský domek se svým sklepem a půdou získává takřka abstraktní půdorys, do něhož se vpisuje individuální i rodinný život, život představovaný i uložený v paměti. Pokud *meandry* z experimentálního období označovaly zákruty kvazilogického myšlení, odkazují *klikyháky* a *labyrint* k nepřehlednému putování vnitřním světem, k nejistému bloudění mezi klíčovými okamžiky vlastní existence. Středem pomyslné literární sítě může být každý její uzlík: gesto, které připomene jiné gesto zasuté v paměti, povědomý stín, který vyvolá vzpomínku, či použité slovo, jež někdo někdy vyřkl a ono nyní náhle z limbu přivolalo minulou situaci. Sestup do hlubin minulého času lze podniknout odkudkoli.

Svou paměť má ovšem i dům. Na rozdíl od paměti vypravěčky je to ale paměť neusmířená, takže oběšený mladík na půdě jen pomalu ustupuje „skladišti možností v nerozlišeném prostoru a zárodečném stavu“ a posléze i rozvěšenému prádlu a smutek jeho matky, utrpené ženy v mužských šněrovacích botách, která měla za manžela agresivního opilce, se jen pomalu přestává vtírat do života nových obyvatel.

Vypravěčka ovšem není vzhledem k prožívanému prostoru pouze ve vleku minulosti. Je tu stále ještě mohutnost fantazie. Tentokrát ovšem – na rozdíl od *Trojcestí* (1991) – nejde o to experimentálně převést realitu až na stopy, tak aby z nich četl „novou skutečnost“ čtenář. Nyní si v postupu, který jako autorka objevila, bude každodenní realitu čím dál častěji přetvářet pro vlastní potřebu. „Zvolila jsem jinou skutečnost,“ poznamenává vypravěčka *Branky* z *pantů* lakonicky. „Fantazie/ má denní strava,“ stojí ještě lakoničtěji v *Rukopise*.

Píšu proti ztrátě paměti

Přestože Viktor Šlajchrt opatřil svou recenzi na *Branku* z *pantů* podtitulem „experimentální happy end“, tehdy pětasedmdesátiletá Grögerová měla vrchol své pozdní literární slávy ještě před sebou. Jen život zatím odložil labyrinty a klikyháky na neurčito a „čas se zas poslušně rozjel tím jediným možným směrem“. Knížka vydaná pod titulem *Čas mezi tehdy a teď* (2004) a vymezená dvěma srážkami Josefa Hiršala s tramvají v březnu 1999 a květnu 2003 je jedním z nejjímavějších vyznání lásky v české literatuře.

Zpočátku autorčiny zápisy zabírají jen levou polovinu stránky v naději, že časem bude doplněn pravý, Hiršalův sloupec a její partner s ní zase povede dialog. Jenže Hiršal sice svůj první střet s tramvají přežil, ale jeho tvůrčí hlas definitivně oněměl. Jeho účast se omezuje na pronášené výroky, které do textu vkládá vypravěčka. Její hlas se teď rozšiřuje na celou stránku knihy, a zatímco partner, o něhož oddaně pečuje, i kvůli pokračující ztrátě sluchu odpovídá bez dřívějšího vtipu a pohotovosti, papír jako by se stal zrcadlem, v němž se zračí autorčiny starosti a pochybnosti, či vrbou, jíž lze svěřit vlastní bezradnost. „Čas ztlumil tolik potěšení a radostí, co nám dal náhradou?“

V životě Bohumily Grögerové se však i v tuto chvíli projevuje její nezdolná povaha a vůle vtisknout smysl i neblahým dějům. „Nechci, aby stáří bylo všechno, co nám zbylo,“ prohlašuje a je v tom všechna rozhodnost, jíž je schopna. Denně píše, ale neznamená to, že pouze „hromadí materiál“ a popisuje papír. Psaní se pro ni stává zápasem se skličujícími slabostmi dvou zralých těl. Tělo se svými biologickými pochody je sice z řádu přírody, silou ducha však lze tuto přírodu vtáhnout do oblasti lidského konání zakládajícího historie. Tělo lze vyložit, interpretovat a získat tak odstup od jeho zdánlivě absolutní moci nad člověkem. Nemluvě o tom, že i všelijak zkomoučená těla mohou být prostoupena láskou. „Co opravdu miluješ,/ o to tě nikdo nepřipraví,“ napsala ve *Dvou zelených tónech* (2012). V jejím případě to platilo bez výhrady.

Srdce a jazyk mají moc nad všemi údy

V původně Hiršalově bytě v Horní Stromce 6 se vystupovalo z běhu času. Spěch sem nepatřil. Perfektně připravená a přichozím otevřená hostitelka proměnila každou návštěvu ve svátek. Bohumila Grögerová sice v té době psala tlustou fixou obrovskými písmeny maximálně úsporný, mnohokrát překápaný *Rukopis*, své nejslavnější dílo, ale uměním byl tehdy především její život. Od mládí vynakládala obrovské úsilí na tvorbu textů, které psala z vnitřní potřeby pro sebe, pro malý okruh přátel a později pro samizdatové edice. Na otázku, zda jí nevádí, že po většinu života stála v Hiršalově stínu, odpovédla Radimu Kopáčovi: „Má ctižádost je totiž obrácená dovnitř, ke mně samotné.“ V jejím pojetí světa tvorba nebyla jen psaní, ale zahrnovala celý život.

Pokud z *Času mezi tehdy a teď* a konečkonců i z *Rukopisu* vysvítá objektivní tíha závěru jejího života, paní Grögerová ho uchopila se vším svým tvůrčím potenciálem a mnohému se dokázala vysmát. Bylo-li stáří se všemi výpadky fyzického fungování nonsens, nasadila humor, jenž je výsadou fantazie, a tak jako Morgenstern, který svými groteskními *Šibeničními písněmi* čelil postupující tuberkulóze, kontrovala nonsensem, který jí pomohl se s nonsensem životní etapy vyrovnat. I jako téměř nevidomá se ráda dívala z okna do ulice a svým pokusům uhodnout, co se tam odehrává, říkala „hra slepé báby“: slepá bába neviděla to, co ostatní, ale viděla něco jiného – a kdo dokáže, co bylo správně? Stejným nonsensem je i fotografie pořízená Martinem Langerem a otištěná na předsádce *Mého labyrintu* (2014), který vyšel v den její smrti: slepá bába se na ní se zaujetím dívá do krasohledu – a možná jí fantazie, díky níž se cokoli může proměnit v cokoli jiného, vyvolává nikoli před, ale za očima obraz mnohem zajímavější, než vidí vidoucí, kteří nevědí, že vidí.

„Bloudím a vím, že si hraju, ale hraju vážnou hru,“ napsala Bohumila Grögerová v *Brance* z *pantů*. Možná tehdy ještě netušila, jak vážná ta hra nakonec bude a jak příkladně se jí zhostí.

Autorka je portugalistka a překladatelka.





SETINY

BOHUMILA GRÖGEROVÁ

3. 9. od 18.00
Letohrádek Hvězda
Obora Hvězda
Praha 6 – Liboc

„Stávám se sluncem“
Uvedení tematického
čísla kulturního
čtrnáctideníku A2
a koncert A2+

Výstavu a doprovodné programy
pořádají Památník národního písemnictví
a A2 kulturní čtrnáctideník za podpory
Ministerstva kultury České republiky
a hlavního města Prahy.

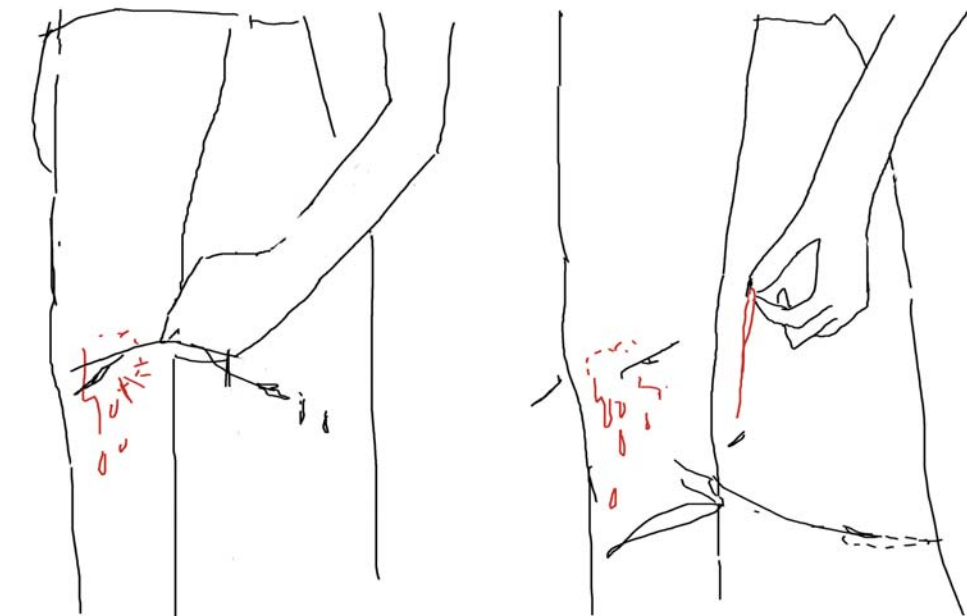
setiny.cz

Trýzeň, co dozrála v něhu

Grögerové psaní proti smutku

V autobiografických textech svého závěrečného tvůrčího období si básnířka, prozaička a překladatelka Bohumila Grögerová často klade otázku, jaká je mez toho, co člověk unese. Lze se psaním ubránit smutku?

BLANKA ČINÁTLOVÁ



Kresba Silvie Vavřínové

„Vidím ho zemřelého, jsem vydaná všanc./ zpuchřelý trám/ mé tělo –/ *cíp a cípek ono-ho světa:/ nikdy víc nikdy už tě neuvidím,*“ čteme v Mayröckerové *Rekviem za Ernsta Jandla* (2001), které v roce 2006 přeložila Bohumila Grögerová. S partnerskou i autorskou dvojicí, experimentálním básníkem Ernstem Jandlem a básnířkou Friederike Mayröckerovou, ji i Josefa Hiršala pojilo dlouholeté přátelství. Podobná situace – smrt životního i tvůrčího partnera, svědectví o jeho odcházení, zkušenost absolutního prahu tělesného světa, „puchření“ milovaného i vlastního těla, hledání způsobů, jak akceptovat totalitu onoho „nikdy víc“ – provází i poslední texty Bohumily Grögerové.

Cípek světa

Mayröckerové patření na milencovu smrt nelze spojit s elementární básnickou iniciací, jak ji známe ze zkušenosti orfeovské. Orfeus dvakrát hledí na Eurydichinu smrt, díky čemuž jeho písně získají „lehčí tón“: sebelítostivý zpěv – kterým dojal vládce řeckého podsvětí natolik, že byli ochotni Eurydiku propustit, a i Sisufos přestal valit kámen a Tantalos nabírat vodu – se proměnil ve zpěv, jenž tiší žal druhých. Právě tuto lehkost zrodí se z pohledu na smrt a temnotu považuje řada básníků za metu, jíž touží dosáhnout. Je to konstitutivní příběh proměny plačky v básníka – Eurydika musí zemřít, aby o ní mohl Orfeus zpívat, píše například literární kritik Maurice Blanchot. U básnířek Mayröckerové i Grögerové má lehkost zcela jinou podobu. Mayröckerové *Rekviem* neplyne jako útěšná litanie, její plynnost narušují časově diskontinuální vzpomínky, útržky básní, rozhovorů, slov. Ernst Jandl jako by neustále vstával z mrtvých a znovu umíral. Charakter Mayröckerové oplakávání vystihují například i četné zdobnělny („*cíp a cípek světa*“, „*ten zoubek zoubček, jen tak bez života ležel pod plachtou, ten zoubek zoubček horní ret malounko zapadlý*“), jež na jedné straně vyjadřují neutuchající něhu, ale současně vědomí rozpadání a ubývání. Dočasně uklidnění narušuje opět hrůza – „*nikdy víc nikdy už*“.

Prozaička a literární teoretička Daniela Hrdlová, jedna z přítelkyň a průvodkyň Bohumily Grögerové – jako redaktorka, přepisovatelka i postava vstupuje do autorčinných textů a současně Grögerovou učiní hrdinkou svých posledních románů (*Točité věty*, 2015; *Ta blízkost*, 2019) –, spojuje ženský nářek s nedopověděností, krajní úsporností vyjádření, absolutní rezignací na tradiční topoi a loci communes; s řečí přerývanou, výkřikovitou, těkáním, jež připouští nesouvislost a absenci smyslu. Ponechme nyní stranou, zda patří arytmičnost, těkání či každodennost spíše k genderovým charakteristikám poetických žánrů truchlení, nebo lépe postihují moderní transformaci tradičních rituálních forem.

Připomeňme například *Deník se Sl. Inivkou* prozaika Pétera Esterházyho (viz A2 č.4/2020), pro nějž by řada Hodrové charakteristik mohla také platit. Ptejme se spíš, zda traktovaná nemožnost dobrat se smyslu, smířit se se ztrátou či uchovat vzpomínku, kterou provází i verbální a rytmiická disharmonie, umožňuje kýženou katarzi – úlevu, útěchu, smíření.

Špitálský deník, co nebude čten

Neklidný tón *Rekviem za Ernsta Jandla* více než křik a štkání připomíná rytmus plivání, jež nahrazuje pláč: „*pak nechť mi sliny kanou do spisů i poznámek, je to tím, že mám potřebu všecko vyplivnout, sebe samu i všecko ostatní, křičím, plivanec do odpadkového koše*“. Básnířka píše ve stavu totálního zdrcení: „*ztráta tak blízkého člověka, PARTNERA a MILENCE je cosi naprosto zdrcujícího, ale snad člověk může s tím MILENCEM a MILÁČKEM hovořit dál, totiž vést rozhovor a snad smí i čekat odpověď (...) teď se kóktá, zaklínají se nebesa (...)*“ Coby stěžejní funkce truchlení se zde vyjevuje nikoli jeho litanická monotónnost, ale jeho performativita – to, že chrlení řeči a dialog neustávají. Koktání je vystřídáno zaklínáním, rytmizované celky zadržáváním a nenadálými důrazy (zvýrazněné třeba i kapitálkami). V zdánlivě podobném rozpoložení píše Bohumila Grögerová svůj palimpsestový text *Čas mezi tehdy a teď* (2004). Prorůstají jím deníky, útržky dialogů, telefonické rozhovory, básně. Do deníkové pisatelčiny samomluvy vstupují ustarané hlasy přátel a rodiny i halucinogenní vize Josky (Hiršala), jehož úraz a následná hospitalizace iniciují autorčino „špitálské“ psaní. „*Tenhle špitálský deník, zpočátku šok, pak údržba zdravého rozumu, píšu pro tebe: až se uzdravíš, aby sis mohl přečíst něco o světě, z něhož jsi byl drsně vymrštěn*.“ Záhy ovšem poznává opuštěnost svého hlasu. Zdecimovaný Joska nemá zájem o knihy, ani nechce číst, co Bohumila žije bez něj. Deník se stává „*chabou náhradou za naše rozhovory na procházkách, na odpoledních povídaních u kafe, za večerního rozjímání u vína*. Je to teď pro mne něco velice živého, jakýsi druh léčby. (...) Místo rozhovorů s tebou píšu sama pro sebe, píšu proti ztrátě paměti, proti smutku.“

Pisatelka vyslovuje přání „*Kéž se nic – alespoň pár dní, pár týdnů – neděje, jsem vděčná za to, co se nemění*.“ Opakování týchž každodenních událostí – popis návštěv v nemocnici, Joskovy nerudnosti nebo umytého těla, parafráze telefonátů, hořekování nad bolavými zády, únik ke vzpomínkám na dětství a mládí – lze jen stěží nazvat denní rutinou. I tak banální činnost jako nákup, vydávání jater z mrazáku či vaření jídla má zcela zásadní význam v boji se smutkem a uchování vzpomínky. Fotografie z rodinného alba ale působí „*jako průhledy do události, o jejichž podstatě už nic nevím*“, oko přes lupu

zkoumá jen detaily maminčiných šatů, hebkost látky, skutečné děje však nelze přivolat, pouze „*voňavou hloubku*“. Joska se s větami, starostmi, představami, Bohumilínými otázkami setkává pouze v izolovaných sloupcích písma na stránkách papíru, nikoli v řeči, v tady a teď. Čas obou partnerů se totiž neustále tříští na „*tehdy*“ a „*teď*“, jež se ovšem nemohou protnout. Básniřčina pozornost se vrací k nemocničnímu lůžku i k bolestem vlastního těla.

Roztrhané znaky

Po Joskově propuštění z nemocnice se najednou přesná časová posloupnost zápisků rozpustí, snad proto, že alespoň na chvíli není nutné nemoc zaklínat, a následují kapitoly, v nichž je „*let let*“ krátčího se soužitího času partnerů kondenzován do kaleidoskopu příchodů a odchodů, návštěv, vzkazů, rodinných setkání, úmrtí přátel, pohledů z okna, útržků rozhovorů a vzpomínek.

„*Ach ty roztrhané znaky, teď hrozí, že se ze všeho stane fetiš*“, na okraji mé sklenice masáže, manický jazykový materiál,“ konstatuje v *Rekviem* Mayröckerová. Manická obraznost se objevuje i u Grögerové. Jakýkoli vjem se může transformovat v ornamentální obraz vanitas – nespavost a bolest hlavy se zhmotňuje ve „*vzteklé chuchvalce*“, skrze něž se podrážděná mysl a bolavé tělo rozpustí do místopisu Prahy – z překocených popelnic „*vyhřežla střeva odpadu*“, kolem Klementina jsou krvavé mrtvolky holubů, „*na zetlelém slamníku leží polámané sáňky*“, cáry a svinstvo. Na rozdíl od Mayröckerové nehledá Grögerová možnosti, jak mluvit s někým, kdo tu už není, jak uchovat vzpomínku, jazyk, jímž lze vyslovit žal. *Čas mezi tehdy a teď* podává svědectví o procesu postupného, ale i tak nenadálého mizení a ztráty – milovaného člověka, ale i paměti a jazyka: „*Kdybych byla důsledná, mlčela bych a vlastnila pár nenapsaných knih*.“ V podobě současného města nenalézá básniřka svědky vlastního světa a vytrácí se i společný jazyk partnerů. V lechce groteskním tempu se skrývá tušení onoho krutého „*nikdy víc nikdy už*“ – při společné procházce na hřbitov se kvůli Bohunčiným berlím nemůžou držet za ruce a vinou Joskova vypnutého sluchadla se ani neslyší. Ztížená možnost vzájemné komunikace není pro ty, jejichž život byl v zásadě osmyslněn výjimečnou schopností zacházet s jazykem („*Práce se slovem utvářela náš vztah*“, bude se k témuž období vracet Grögerová ještě v *Mém labyrintu* v roce 2014), pouhou stařeckou lamentací: „*Ne šeptat, jen tak trousit poznámky, postesknout si, letmo upozornit na něco, co rychle mine. A nemůžu se ani bez upozornění ptát. Škoda přeškoda, mnoho detailů, rychlých postřehů a nálad mizí beze stop. Na ně je každá řeč krátká, chtějí jen povzdech, pár slabik, jen výkřik, jinak zanikají*.“ Když Josku srazí tramvaj podruhé, vše ustrne v „*tehdy*“: „*Odložila jsem sluchátko a jak smrt mne oslnil jas uplynulého štěstí* –“.

Konečná něha

V *Rukopisu* (2008), který Grögerová píše už po Hiršalově smrti, obrůstá mlhou ze všech stran, mizení se (nejen kvůli jejímu postupujícímu šedému zákalu) netýká jen jazyka, ale i obrazů. „*Vybledly barvy/linie zmalátněly/ jak vzpomínat na milované obrazy?*“ ptá se Grögerová. Portrét bledne, milý se vytrácí už i ze snů a „*vzdaluje do světla*“, vlajka jeho lodi mizí za obzorem. Když se rozplynou už i vzpomínky na tvář milovaného a trýzeň zjihne v lítost, zůstává jen prostý *rukopis*, prsty slepé hlady brýle milovaného, neboť dosáhly „*konečné něhy*“: „*nikdo už mi nezašeptá/ nezazpívá nezahraje/ nikdo už mě neomámí neokouzlí/ nesvede/ oběd nepochválí omáčky si nepřidá/ knoflíky mu nepřisiju puky nevyžehlím/ nikdo už mi obě ruce nepodá/ nikomu už obě ruce nepodám/ stojím na balkoně sama/ objímám svá vlastní ramena*.“

GASK
GALERIE STŘEDOČESKÉHO KRAJE

A DAY OF SOUND
2021

Festival for experimental
music & sound art in GASK
17. 9. 2021, 16.00



BJ Nilsen ^{SWE}
Marta de Pascalis ^{IT}
Julia Reidy ^{AUS}

Vojtěch a Irena Havlovi Pátí na světě
Fero Király plays Alvin Lucier ^{SK}
Tomáš Šenkyřík Milan Guštar

Vstup volný

Středočeský kraj

Akce se koná za finanční podpory Středočeského kraje

Smysl jako struktura

Nad významy a sítěmi v psaní Bohumily Grögerové

Čtenář, který se s dílem spisovatelky a překladatelky Bohumily Grögerové seznámí v jeho úplnosti, může být zaražen disproporcí mezi riskantní experimentálností autorčiny ranější tvorby a pozdními vzpomínkovými texty. Není však jejich protikladnost pouze optickým klamem?

MARTA MARTINOVÁ

„Psaní je pro mne především činností, jejíž výsledek mne sice málokdy uspokojí, ale jejíž proces mi poskytuje čistou radost,“ svěřuje čtenářům Bohumila Grögerová v *Trojcestí* (1991) – předposlední knize, na níž autorsky spolupracovala se svým životním i tvůrčím partnerem, básníkem a překladatelem Josefem Híršalem. „Chystám se psát. Víc než týden, víc než měsíc, víc než čtvrt roku. Chystám se psát právě teď, v tomto okamžiku,“ začíná *Branka z pantů* (1998), první ze série vzpomínkových knih, které psala sama. V *Rukopisu* (2008), oceněném v roce 2009 Magnesii Literou za poezii, je nemožnost číst a psát jedním z nejbolestnější vnímaných dopadů diagnózy oboustranné slepoty: „potřebuji knihu a čist/ papír tužku a psát“. Ve *Dvou zelených tónech* (2012) jí psaní nahrazuje i dialog se zesnulým partnerem, přičemž možná až překvapivě důvěřuje jazyku: „K tvorbě nestačí rozhodnutí, pevná vůle či dokonce pocit povinnosti. Psaní není svou podstatou výlučně osobní věcí, vždyť píšeme prostřednictvím jazyka, v němž je zabudována jakási pradávna a věčně platná moudrost skrytá v jeho struktuře, ve vazbách a rčeních.“ Tematizace a reflexe procesu psaní je v tvorbě Bohumily Grögerové setrvalým motivem, byť nabývá radikálně odlišných podob – od dekonstrukce jazyka na hranu pouhé hry až po zdůraznění funkce příběhu jako zprávy o tom, co se opravdu stalo.

Cesty a konstelace

Letohrádek Hvězda, v němž do října letošního roku probíhá u příležitosti stého výročí autorčina narození výstava *Setiny*, je obklopen lesoparkem. Široké a dlouhé prašné „bulváry“ lipových alejí – každý z těch mohutných stromů může být bájným Yggdrasilem zmiňovaným i v posmrtné vyšlém *Mém labyrintu* (2014) – kontrastují se zarostlou polodivocinou, kde je vše dovoleno a která začíná hned za okrajem cesty. Kontrast mezi geometrickou, číslu konstruovanou kostrou a chaosem, který je s ní v překvapivé symbióze, dobře ilustruje dvě podstatné linie autorčiny tvorby, které požírají své vzájemně propletené ocas. Na jedné straně syrovost každodennosti pozdní samostatné tvorby, jejíž civilní tvary jako by tajily samotnou existenci jakékoli literární formy, na druhé straně prebiotická polévka experimentu šedesátých let, v níž z jednoduchých prvků vznikají složité základy života a literatury.

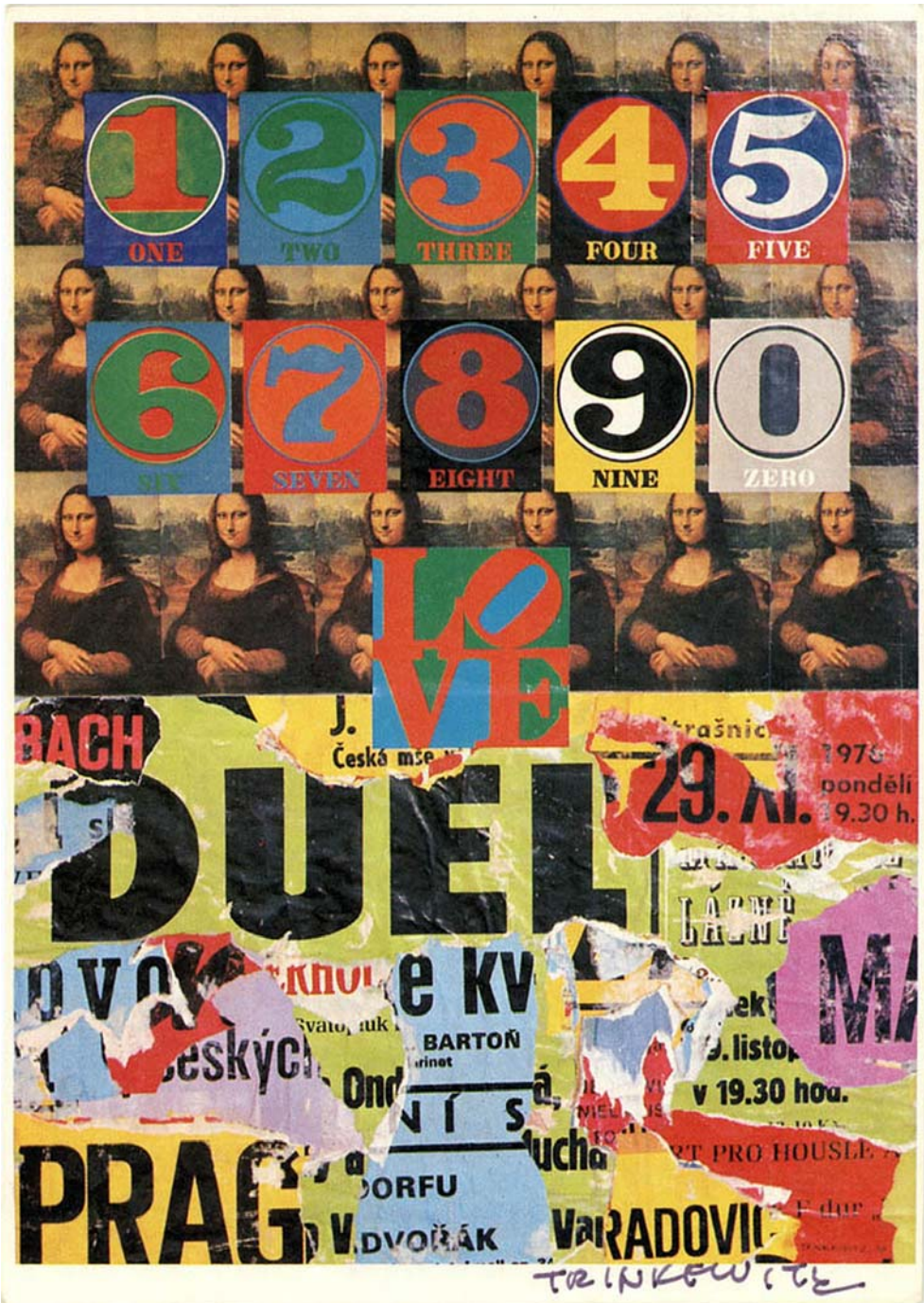
Rozdíl mezi organickou a neorganickou přírodou je v konečném důsledku pouze ve struktuře, „konstrukci“, „konstelaci“, uspořádání hmoty (text tří v ikonické knize z roku 1968 *JOB – BOJ* přeskupuje i větu „Organismy se liší tím jak si dokážou samy vytvořit základní uhlíkovou kostru svých dusíkatých sloučenin“). I konečný výsledek daného permutačního procesu poháněného sluneční energií (fascinace sluncem, stávání se jím, je jedním z výrazných motivů Grögerové – především v pozoruhodných „slunečních snech“) je dílem okouzlené pravděpodobnosti, vrhem kostek, kdy se možnost mění v nutnost, úsilím pozorovatele

o dialog s náhodou, jehož prvním důsledkem je od základu obrodit realitou zneužitý jazyk (slovy eseisty Jeana-Clarence Lambertha), ozřejmit vlastní – autorovou i čtenářovou – vůli smysl díla, znovu vynalézt lásku k jazyku. Metoda, technologický postup básně, byť v případě experimentální poezie přiznaný a předvedený, není vyčerpávajícím údajem – je prostorem poskytnutým náhodě tak, aby se nevyloučila přesnost, aby zůstala zachována provázaná rozmanitost.

Zachytit, co se ztrácí?

Hledání estetické kvality i samotného rázu a vývoje světa právě v tom, co je každodenností a formalizací nejvíce poničeno, je klíčovým rysem literárního experimentu. Texty Grögerové ale charakterizuje i implicitně

svět a jeden vesmír, v síti informací, tvarů, prvků, které sice přeskupováním mění hodnotu – významnost – ale nikdy o ni nemohou přijít. Každá zaslechnutá banalita v sobě ukrývá jádro básně a může o tom, kým jsme a zda je to vůbec podstatné, poskytnout stejně platné indicie jako vědecká studie, epos nebo protokol. Jako by báseň sama byla jen plodnicí vyrůstající z podhoubí světa – v rámci celku prvkem nejviditelnějším, ale nikoli nejpodstatnějším. Ne člověk se ukazuje člověku, to „vesmír prostřednictvím mozku a majetkem všeho a všech se ukazuje vesmíru“, tlumočí tuto charakteristiku práce s textem básník Pierre Garnier ve sborníku *Slovo, písmo, akce, hlas* (1967). Premítání o kvantové pravděpodobnosti patří do stejné básně jako míchání cibulky v kastrůlku.



Koláž Karla Trinkevitz zaslaná coby pohlednice Bohumile Grögerové

dialogický ráz – i to, co se tváří jako osobní záznam, má podobu vyprávění druhému a v osamělém *Rukopisu* dialog se zesnulým partnerem přechází i ve zdvojení/zrcadlení sebe samé. Jindy jde o dopis, v němž se mísí banality s tím, co je nejpodstatnější – materiál halenky s příběhem invalidy, který má na kahaníku, ploché nohy se žárlivostí osudové lásky, nebo o telefonát, při němž nemusí jít o nic, ale klidně o vše. V textu tak, jak ho pojímá Grögerová, jsou slova, symboly, metafory ze stejného těsta, potenciálně poskytují materiál, stříh i výsledek stejné hodnoty – jsou ale součástí minimálního společenství, to v něm nabývají naléhavosti.

Takto chápaný jazyk je otiskem i rámem pavučiny, která propojuje vše se vším v jeden

Možná je zapisování jmen a vybavování si latinských deklinací jen osvěžováním slabnoucí paměti, pramenícím z potřeby zachytit, co se ztrácí, zároveň jde ale o pokus třídním svět znovu uspořádat: „zvířata běžící, létající, plazící se, cestující po zemi, cestující po nebi, cestující po vodě, cestující za dne, cestující v noci“ (*Lístky*, 2017).

Je banálnější končit otázkami, nebo pointou? Kdy se začne vzor opakovat? Co zůstane z tvorby, není-li potřeba já? Spočívá nadčasovost zkrátka v upřímnosti? Jaký smysl ve světě má psaní – jak psaní mění smysl světa? A je snad náhoda, že jednou hlavních zpráv dnešního dne je varování, že největším nebezpečím pro internetovou síť je sluneční bouře, výron koronální hmoty?

SLOUPKY
PSANÉ
NA VODU

Dnes je dnešní den už včerejší

PETR BORKOVEC

Po zlatých kamenech jsem vlezl do rybníka a plaval. Nejsem dobrý plavec.

Od prvních temp jsem sledoval jedno místo před břehem po pravé ruce, kde z hladiny, na které ležel stín, trčely stonky a listy orobince s několika doutníky a mezi nimi huňatý klas nějaké vodní rostliny. Ihned po začátku plavání jsem k němu, aniž bych si o něm cokoli pomyslel, směřoval. Ale teď, když se k tomu místu a chvíli vracím, už přemýšlím a už nedokážu, ačkoli bych tolik chtěl, zachovat správné pořadí té nečekané přitažlivosti.

Co dělat? Pokračovat v nesprávném pořadí.

Zastíněné místo na hladině rybníka, ke kterému jsem s hlavou nad vodou plaval, odráželo celý Býkovický rybník, jak mi ho v dětství představila matka, zatímco babička seděla vedle: nikdy se v něm nesmíš, nesmíš, nesmíš koupat, protože to je nebezpečný rybník, v němž se utopil řezníkův syn! Představil jsem si tehdy, že řezníkovu synovi – kterého jsem neznal, neviděl, ani jeho rodiče, nikoho z jeho rodiny – bylo patnáct, měl černé mastné vlasy a široké nosní dírky, utonul večer, a když ho na loďce hledali, ze všeho nejdřív vylovili jeho řeznickou čepici, kostičkovaný fez, pohupující se po hladině. Vyděsilo mě to a ani nenapadlo přestoupit zákaz. Ale teď jsem plaval, táhlo mě to k širokému stínu s doutníky proto, že jsem v něm ucítil hloubku s utopeným tělem chlapce, a taky proto, že starý obraz se přede mnou černal obklopený vodní plochou rozblýštěnou sluncem. Teď jsem plaval a díval se, jak z vody, na níž spočíval skelný stín, trčí černé doutníky a černý klas. Plaval jsem, a když jsem se ocitl na okraji skvrny, nepatrně jsem uhnul po jejím obvodu, jako by se mi nechtělo dovnitř nebo jako bych zadržoval okamžik na hranici. Nevím. Možná se ke mně prostě donesl hlas od břehu a já se podvědomě obrátil opačným směrem. Ale malý pohyb způsobil, že klas uprostřed zastíněné hladiny prudce zfaloval a ten fialový zásvit jako by ho zároveň mírně rozechvěl. Všechno ostatní zůstalo bez proměny. V tu chvíli jsem neviděl nic jiného než ten fialový stvol, který se rázem stal neskutečným i plným nových detailů: měl jsem před očima každé vlákno odkvetlého květu, jehož vrchol se kýval a vláčně vytrácel, články stonku a jejich spoje bych, zdálo se mi, mohl osahat. Světlo klas obklopovalo tak, jako by se ocitl v nějakém dlouhém a štíhlém fialovém jantaru, jehož průzračný povrch jsem pozoroval, jako bych ho držel v ruce. Ale věděl jsem ihned také to, že ke klasu ve fialovém plameni nepoplavu, že se k němu nedostanu, že to ani není možné – a stejně: přešla mě chuť.

Plaval jsem jinam.

U vstupu, upraveného na malou štěrkovou pláž, kam jsem po chvíli dorazil, seděla na dece stará žena s vnučkou.

„Jeden nemusí ani k moři,“ přivítala mě. „To máte pravdu. Dobrý den,“ řekl jsem a nerad se k nim blížil po příliš ostrých kamíncích.

„Je to tady úplně jako v osmašedesátém,“ řekla.

„Proč myslíte?“ zeptal jsem se překvapeně. „Tenkrát byl rybník přesně takhle čistý a krásný,“ řekla.

„Jo aha,“ usmál jsem se.

„Jenom tady,“ zešířila mávla rukou za sebe, kde se svažovala pokosená louka, „bylo všude úplně bílo.“

„Bílo?“

„Husy,“ řekla.

Omlouvám se

Slow cinema z pohledu prasete

Dokumentární film Gunda se stal jednou z hojně diskutovaných událostí loňského roku i díky podpoře vlivných osobností Hollywoodu. Pomalý observační snímek o prasnici a jejích selatech si ovšem zvýšenou pozornost rozhodně zaslouží.

JANIS PRÁŠIL

Ruský režisér a aktivista Viktor Kosakovskij přes dvacet let přesvědčoval distributory, aby financovali realizaci jeho filmu o praseti. Změna přišla s producentkou Anitou Rehoff Larsenovou, k níž se posléze přidal i norský a holandský filmový institut. Vznikl tak černobílý observační dokument *Gunda*, který svým poselstvím natolik zaujal Joaquina Phoenixe, že přijal roli výkonného producenta. V superlativech se o snímku vyjadřoval například i režisér Paul Thomas Anderson. Slavná jména dopomohla tomu, aby film, který měl premiéru na Berlinale a dostal se do užšího výběru nominací na Oscary v kategorii nejlepší dokument, vidělo co nejvíce diváků. Otázkou zůstává, číma očima se vlastně díváme a o kom snímek pojednává.

(Ne)lidský pohled

Gunda je unikátní v tom, že se vymezuje vůči stereotypnímu zobrazování zvířat. Brání se antropocentrismu populárně-naučných dokumentů i hraných filmů, které zástupce zvířecí říše polidšťují, nebo je naopak voyeur-sky prozkoumávají jako objekt stojící evolučně daleko za člověkem. Kritické dokumenty z jatek zase vyobrazují nelidský rozměr potravinářského průmyslu, jenž proměňuje živé bytosti na předmět spotřeby. Kosakovskij si uvědomuje, že polidšťování ani „léčba šokem“ příliš nefungují a myšlení diváků zůstává až na pár výjimek stejné i po jejich odchodu z kina. Proto přichází se specifickým vizuálním jazykem, který oslovuje publikum na zcela jiné úrovni.

Distancuje se od antropocentrismu a přibližuje nikoli zvíře k divákovi, nýbrž diváka ke zvířeti. Nepracuje s vypjatou dramatickostí, vysvětlujícími komentáři ani emocionální hudbou. Místo toho sází na autenticitu, intimní detail a schopnost empatie. V tomto stylu vyobrazuje život prasnice Gundy od okamžiku, kdy porodí selata, až do momentu, kdy jsou jí mláďata odebrána. Dokumentarista volí černobílý obraz, který snižuje



Svět vypadá nepřírodně, máme pocit, že se díváme optikou nelidské entity. Foto Sant & Usant

senzorickou zátěž a tím i nebezpečí sentimentálnosti „roztomilých obrázků“. Práce se světlem, kompozicí a monochromatickostí přenáší pozornost na výraz tváře, jednání, pohyb, zkrátka na každodenní bytí zvířete. Díky citlivému přístupu k hlavní postavě se před námi otevírá nový vesmír, v němž sledujeme, jak se nová bytost seznamuje se světem, vytváří si s ním vztah a otiskuje jej do své mysli.

Klíč k bráně do tohoto vesmíru vidí Kosakovskij též ve volbě správné vzdálenosti mezi objektem a kamerou. Vztah mezi filmařem a protagonistou přirovnává k milostnému poměru. Pokud se přiblížíme málo, nic se nedozvíme, pokud se přiblížíme moc, dotýká se bude cítit ohrožen a zvolí obranný postoj. Spolu s norským kameramanem Egilem Håskjoldem Larsenem tak volí takovou vzdálenost, která nutí diváka vyjít snímku napůl cesty vstříc. Pokud je divák ochotný udělat první krok, skutečně se napojí na svět sledované postavy a může se nechat unášet černobílým proudem obrazů jejího bytí.

Film pravé hemisféry

Gunda stojí na čisté empatii. Kosakovskij umísťuje kameru na úroveň očí zvířete, abychom vnímali svět z perspektivy hlavní postavy. Zcela se vyhnul dialogům, aby u diváků aktivoval především pravou hemisféru, která má na starosti intuici, představivost a denní snění. Sklon levé hemisféry k racionalizaci a interpretaci by totiž diváka odváděl od čisté imerze do smyslového a emočního světa zvířete. Film není pro Kosakovského jen

mimetický prostředek, ale i poezie, která dokáže vyjádřit to, co racionalitou a popisem vyobrazit nelze. K takovým pocitům patří Gundina bolest a utrpení. Zatímco do osudného okamžiku ji obklopoval neustálý pohyb, rušivé elementy, hemžení a zvuk mláďat, po příchodu jakéhosi železného monstra, které selata naloží a odveze pryč, se rozhostí zlověstné a zoufalstvím nabitě ticho. Stěží si lze představit účinnější prostředky vyjadřující stav samice poté, co přijde o mláďata.

Prostředky imerze mohou působit i jako zcizovací element. Právě kamera umístěná v neobvyklé výšce může na diváky vychovaně silně antropocentrickými normami hollywoodských filmů působit nezvykle, rušivě nebo cize, ostatně jako vše, co se vymyká zažitým standardům. Na diváka, přivyklého snímekům vyobrazujícím svět z pozice člověka pak může slepice, která zabírá celé plátno, působit monstrózně jako Godzilla. Podobně jsou na tom monumentální obrazy stáda krav. Zpomalené záběry neukazují jen zvířata v běhu, ale i nahuštěnou energii běžících kolosů, rytmus, tempo a dynamiku rozpohybovaných těles zachycených v prostoru a čase.

Tělesnost je *Gundě* všudypřítomná, v záběrech zachycujících narození selat, sání či vyměšování, v pohybu masy nebo v počasí. Fyzické jevy jako déšť, slunce, sucho, mokrý, zima, teplo, které určují smyslovou realitu zvířat, se proměňují ve fyzikální. Hmotné se stává abstraktním, krajina představuje interakci hmoty, rychlosti, rytmu, vzdálenosti, váhy a velikosti.

Angažované slow cinema

Stejně jako jiná díla žánru slow cinema i Kosakovského snímek pracuje s transgresí. Realita ve filmu *Gunda* má dvojí rozměr podobně jako v *Post tenebras lux* (2012) Carlose Reygadase, kde sledujeme optikou extrémně nízko položené kamery malou holčičku, jak běhá na louce mezi kravami a psy. Svět tu vypadá stejně nepřírodně jako v Kosakovského scéně se slepicí a vede k domněnce, že se díváme z nelidské perspektivy. Přítomnost mysteriózní síly lze vnímat i v hutné atmosférickosti úvodní scény *Turínského koně* (A torinói Ió, 2011) Bély Tarra a Ágnes Hranitzky. Jako by těžkou fyzickou světla, v němž kůň namáhavě vleče povoz, řídily živly, jež se zcela vymykají jakékoli lidské kontrole. V *Sarajevských písních zármutku* (Sarajevo Songs of Woe, 2016) v režii kameramana *Turínského koně* Freda Kelemena zase čas a prostor opatují vlci, potulující se městskými ulicemi.

Všechna tato díla se dívají na předkamerovou realitu s pokorou, protože je ovládnuta silami, které stojí mimo lidskou kontrolu. Nejinak je tomu u Kosakovského dokumentu o klimatické krizi *Aquarela* (2018), který zachycuje ničivost vodní masy, proti níž nemá lidská civilizace šanci. Zbývá otázka, co skutečně vidíme optikou slow cinema. Zda je to zúžený výsek zastaveného času, nebo rozšířená realita vyobrazující esenci bytí. Kosakovskij na rozdíl od zmíněných tvůrců nejenže zachytil esenci bytí v časoprostoru, ale přišel i s angažovaným poselstvím. Spojení „angažované slow cinema“ se na první pohled jeví jako paradox. Vyvolává otázku, jak jde dohromady nezaujatá observace s ideologicky zabarveným obsahem. *Gunda* je dokladem toho, že tyto dvě skutečnosti mohou existovat vedle sebe.

Kosakovskij chtěl původně svůj snímek pojmenovat „My Apology“ (Moje omluva). Distributorům se však nelíbilo, že by si divák z kinosálu odnášel pocitu viny. Angažovanost dokumentu *Gunda* se projevuje právě v jeho radikální formě. Tím, že nahlíží svět ze zvířecí perspektivy, poukazuje na falešnost antropocentrismu. Na to, že jsme si schopnost cítit a myslet uzurpovali sami pro sebe a udělali z nich atribut lidství. *Gunda* není o zvířatech, ale o lidech. Když je zabíjíme, zabíjíme i část sebe.

Autor je filmový kritik.

Gunda. Norsko, USA 2020, 93 minut. Režie a střih Viktor Kosakovskij, scénář Viktor Kosakovskij, Ainaara Veraová, kamera Viktor Kosakovskij, Egil Håskjold Larsen. Premiéra v ČR 12. 8. 2021.



Obr

Tereza Šiklová

O životě lemurů

Andrae Antinori

obr. knihy

Rýmovačky opičí

Míková & Valoušek

baobab-books.net

Havajský kmen

Televizní série Bílý lotos

Šestidílná první sezóna seriálu *Bílý lotos* vypráví o skupině nesnesitelných bohatých Američanů, kteří dovolenkují na Havaji. Seriál zaujal diváky i kritiky směsí sarkasmu, empatie a seriózního zkoumání problému privilegií.

ANTONÍN TESÁŘ



Resort připomíná spíš potápěčící se loď než pozemský ráj. Foto HBO

Stanice HBO v posledních letech natáčí seriály, které chytře spojují klasické televizní žánry se sarkastickými pohledy do životů bohatých a privilegovaných Američanů. *Sedmilhářky* (Big Little Lies, 2017–19) byly noirové melodrama s neustále přítomným očekáváním zločinu, který byl ohlášen na začátku první epizody, *Boj o moc* (Succession, od roku 2018) je zase velkolepá parodie na prestižní prime time soap opery typu *Dallasu* (1978–1991), v níž se příběhy vztahů a intrik uvnitř jednoho mocného rodu neustále zvrhávají do vyložené groteskních poloh. Novinka showrunnera Mikea Whitea *Bílý lotos* má nejbliž ke zvrácenému sitcomu, ve kterém se stejné postavy potkávají na stejném místě a řeší víceméně stejné pseudoproblémy.

Mocenské hry

Seriál bývá občas mylně popisován jako „mikrokosmos současné Ameriky“. Vyprávění o jednom týdnu v luxusním turistickém středisku na Havaji se však ve skutečnosti netočí kolem konkrétního národa, ale určité společenské vrstvy. U hostů hotelu není ani tak důležité, že jsou to Američané, jako že jsou bohatí, a tím pádem privilegovaní. Když ředitel hotelu Armond hned v prvním díle o svých hostech výstižně říká, že chtějí, aby se k nim personál choval jako k jejich nejoblíbenějšímu dítětku, pojmenovává jedno z hlavních témat seriálu. Tím jsou právě společenská privilegia, od nichž se odvíjí už základní rozdělení postav na hosty a personál. Toto téma se vynoří i v mnoha dialozích mezi postavami a také přímo v několika dílčích zápletkách.

Základní výsada, která vytváří skutečné rozdíly mezi lidmi, přitom podle seriálu spočívá právě v majetku. V *Bílém lotosu* vystupuje jen velmi málo vyložené chudých postav, ale tím spíš se Whiteovi daří ukázat, jak zásadní pro mezilidské vztahy jsou i drobné majetkové difference mezi dobře zaopatřenými postavami. Na několika příkladech ukazuje, jak dynamiku vzájemného soužití ovlivňuje skutečnost, že je jeden z manželů nebo jedna z dvojice pubertálních kamarádek znatelně bohatší než druhý/á. Mocenské hry, které postavy hostů hrají, jsou o to absurdnější, že se odehrávají výhradně na různých úrovních luxusu, o jakém si většina diváků seriálu může nechat jen zdát.

Sympatická monstra

Přesto seriál své postavy neukazuje jako lidská monstra, od kterých se můžeme snadno

distancovat, což je optika *Boje o moc*, ani jako ambivalentní antihrdiny směřující k očistné tragédii jako v *Sedmilhářkách*. Bohatí hosté hotelu Bílý lotos naopak řeší velmi obecné problémy související většinou s rodinnými vztahy, kariérou či vlastní důstojností – otázku, jaký obraz by měl rodič o sobě budovat ve svých dětech, do jaké míry se v manželském životě podřídit svému partnerovi nebo zda porušit zákon ve chvíli, kdy přihlížíme očividnému bezpráví. Hosté hotelu většinou chtějí naplňovat svou představu o společenských rolích, které by měli sehrávat – být dobrými otci, manželi, truchlícími osiřelými dětmi, uvědomělými bojovnicemi za sociální spravedlnost. A neomylně přitom selhávají, buď komicky, nebo tragicky, ale nikdy fatálně. Podle klasické poučky, že „síla se nejlépe projeví na odporu“, nechávají tvůrci své postavy hroutit se pod komicky nicotnými výzvami, fanaticky se upínat na nejubožejší prkotiny a skutečné tragédie neomylně zvrhávat do frašky. Bohatí hoteloví hosté se podobají i nepodobají „obyčejným lidem“ – podobají se jim v tom, jaké řeší problémy a jak se jim to nedaří, ale odlišují se od nich použitými prostředky i tím, že nemusejí čelit důsledkům svých činů.

Bílý lotos navíc není mikrokosmos, ale spíš laboratoř. Nejde v něm o pozorování, nýbrž o konfrontace. Děj se skládá v podstatě ze série interakcí mezi postavami, ze kterých vyrůstají všechny dílčí zápletky. Jádrem série jsou brilantně napsané dialogy, v nichž probleskuje nejen bohorovná arogance hotelových hostů, ale také jejich čím dál obtížnější skrývaná nejistota. Hovory se občas stočí na témata, kterým by bohatí hrdinové rádi rozuměli, ale nedokážou to. Politická korektnost a sociální nespravedlnost se v podání dvou teenagerek stává jen další zbraní v rétorických manipulacích, téma ekologických katastrof utne rodinnou konverzaci, protože k ní nikdo nemá co říct. Scénář občas zabrousí až na rovinu tribálních nebo živočišných společenství – dospívající dívka říká své kamarádce, že její bohatá rodina, kterou obě pohrdají, je ve skutečnosti její domovský kmen, do nějž patří a vždycky bude patřit, otec poučuje svého syna, že v životě jde stejně hlavně o to čelit vlastním živočišným pudům. Tyhle poznámky tu nejsou proto, že by tvůrci chtěli své protagonisty soudit nebo předvést divákům svůj vlastní světonázor. Spíše nám ukazují, že

téma společenských tříd je mnohem komplexnější a neprůhlednější, než bychom si všichni přáli. Že je pořád hodně velký rozdíl mezi tím, jak sami sebe prezentujeme, a tím, jak nám náš společenský status umožňuje se reálně chovat.

Kapitán potápěčící se lodi

Bílý lotos nám zároveň na mnoha úrovních naznačuje, jak abnormální je fenomén luxurní turistiky, který celý děj rámuje. Skvěle tento rozpor odráží ústřední hudební motiv Cristobala Tapiie de Veera, který využívá prvky typické pro pseudoexotickou relaxační, dovolenkovou hudbu, ale deformuje je do agresivních, neurotických a disharmonických zvukových ploch. Téměř každá epizoda kulminuje v sérii paralelně probíhajících konfrontačních scén s různými postavami a rychlý střih doprovází právě de Veerovy nervní melodie.

Resort skutečně připomíná spíš potápěčící se loď než pozemský ráj. Atrakce jako exotické domorodé tance už málokdo z hostů bere vážně, idylická krajina zajímá nanejvýš nejnevinnějšího z hrdinů, teenagera Quinna. Ryzím vtělením chaosu je nejpозoruhodnější postava celého seriálu, hoteliér Armond. Na jedné straně se ukazuje jako prospěchář, který bez nejmenších skrupulí manipuluje s hosty a podvádí je, na druhé působí jako vyhořelý, rezignovaný outsider, jenž si je bolestně vědom své role v panoptikálním prostředí střediska.

Úvod první epizody seriálu nám podobně jako první díl *Sedmilhářek* slibuje smrt jedné z postav. Velmi brzy je ale jasné, že *Bílý lotos* nesměřuje k žádné očistné katarzi. Seriál, ve kterém se všichni od začátku brodí ve vlastní bezradnosti a zároveň navztekane kopou do ostatních, opravdu žádné rozřešení nenabídne. Všichni se nakonec o sobě dozvědí jen to, co už od začátku tušili, případně mohou dál klidně ignorovat věci, které o sobě netušili. Ti, kteří se pokusili něco změnit, zjistili, že to není možné. Občasné snahy vyříkat si mezi sebou své problémy se ukázaly jako plané žvanění, protože mluvit o problémech někdy prostě nestačí. A potápěčící se loď dostala nového kapitána, který vítá nové hosty stejně zářivým, neprůhledným úsměvem jako ten starý.

Bílý lotos (The White Lotus). USA 2021, HBO.

Vytvořil Mike White.

Konec a nový začátek

Jinakost, koncentrace a aktuálnost Regionů v Hradci Králové

Restart hradeckého divadelního festivalu představuje naději, že nostalgie po estetice devadesátých let snad definitivně skončila. Příslibem aktuálnější dramaturgie se staly dvě zahraniční inscenace, slovinská *Médea* v režii Olivera Frlije a litevská konceptuální inscenace Büchnerova *Vojcka*.

MARCELA MAGDOVÁ

Mezinárodní festival Divadlo evropských regionů a jeho mladší část Open Air je minulostí. Akce, jež spolu s dalšími stálíci domácí festivalové scény vyrostla z entuziasmu a opojení devadesátých let, změnila svůj název a soude podle letošního zahraničního programu i dramaturgickou identitu. Původní koncept, v mnohém podmíněný situací, v níž se české divadlo po revoluci ve vztahu k západoevropským zemím ocitlo, se ukázal jako vyčpělý.

Už řadu sezon se totiž hradecké zahraniční festivalové portfolio potácelo mezi někdejší orientací na visegrádský prostor, vyzobávalo inscenace německy mluvících zemí, které propadly dramaturgickým sítem Pražského divadelního festivalu německého jazyka, a s nadějí, že představí exotiku (například inscenace příštinského souboru Qendra Multimedia s nádechem queer estetiky v roce 2014), střílelo do tmy. Festival, či přinejmenším jeho hlavní program, se tak pro pamětníky stal více méně nostalgickým připomenutím, jak opojná byla poslední dekáda minulého století, pro později narozené

a vykořenění, přičemž je lhostejné, zdali příčinou tohoto stavu je genderová nerovnost či systémové principy. Podobnost děl spočívala i ve formální výstavbě. Obě inscenace jako by simulovaly přípravu na velké finále, na skutečné divadlo. Jako by režiséři budovali celé aranžmá jen kvůli posledním pár minutám. A to je koncept v mnohém odvážný.

Dekonstruktér tradičního narativu

Mariborská *Médea* měla ve festivalovém programu plnit úlohu hypnotizující položky. Režisér Oliver Frlić, který je pod ní podepsán, má u nás už pár let pověst levicového rebela a skandalisty. Nepamatuji se na scénické dílo, které by vyvolalo v české společnosti, k divadlu jinak apatické, takovou diskusi jako jeho *Naše násilí a vaše násilí*, uvedené před třemi lety na brněnském Divadelním světě. Frlić se u nás díky svým zahraničním pracím, které se v České republice (byly celkem čtyři) podařilo představit, také profiluje coby dekonstruktér tradičního narativu a tvůrce, jenž dokáže do sebeapolitičtějšího díla zakomponovat zájem

v mnohém vynahradí její předchozí režijní zdrženlivost.

Scénická meditace

S nedokončenou hrou Georga Büchnera *Vojcek* odnepaměti chtějí poměřit své autorské síly ambiciózní tvůrci. Vzniklo nepřeborné množství různě motivovaných variant, vycházejících z konkrétních společenských paralyz a historických mindráků. Vojcek litevského režiséra Antanase Obcarskase má předobraz v německém civilním pilotovi firmy Germanwings Andreasu Lubitzovi – muži, který navedl v březnu 2015 airbus se sto padesáti lidmi na palubě na úpatí francouzských Alp. Režisér ho však nezobrazuje jako psychicky narušeného či jinak viditelně poznamenaného jedince, naopak – jeho Vojcek je velice strýzlivý a usebraný. V kokpitu a dalších naznačených částech letadla porůznu rozmístěných na scéně, tedy simulujících neodvratný rozpad stroje, se pohybuje nenápadně a jakoby mimochodem. Obdobný je i jevištní přezens zbytku *Vojckovy* osádky, Marie, kapitána, doktora a dalších.



Vojcek z Litevského národního divadla uvedený na letošních Regionech se lišil od toho, co jsme zvyklí na jevištích vídat. Foto Martin Sedláček

obstarožitným přívěskem Open Airu v Žižkových sadech, z jehož přebujelosti se točila hlava. Nakonec bylo snazší se jít opít než jít takzvaně na divadlo.

Vzpurň antihrdinové

Pod novou značkou Regiony – Mezinárodní divadelní festival Hradec Králové (sdružuje obě původní festivalové části) a novou zdařilou vizuální identitou, která pohrbila původní anachronickou grafiku, se letos vyjma lokální regionální scény – poprvé se objevilo například jihlavské Horácké divadlo – představily inscenace ze dvou evropských regionů, jejichž existenci až na výjimky čeští festivaloví dramaturgové neberou moc v potaz. Ze slovinského Mariboru organizátoři přivezli Euripidovu *Médeu* v režii Olivera Frlije a z Litevského národního divadla neotřelou realizaci Büchnerova fragmentu *Vojcek*. Přestože se díla především v herecké stylizaci různila (*Médea* pracovala s expresivitou, kdežto *Vojcek* s až umanutým purismem), nesla určité shodné rysy.

Ústřední postavy obou inscenací jsou antihrdinové, kteří se ze všech sil snaží vzepřít normalitě dneška, a to za cenu vlastních i cizích obětí. Jejich tichá a skrytá revolta bublá pod povrchem plynoucích dialogů a v závěru eskaluje v ničivou, spektakulární katastrofu. *Médea* a *Vojcek* se mijejí s okolními postavami, jejich řádem a morálkou. Jsou osamělí

o věci veřejné. Inscenací antického textu se domácímu publiku představil v nezvyklé, pro mnohé vstřícnější poloze. Dokázal, že umí soustředěně a seriózně přistoupit ke kanonickému titulu, nijak zásadně neuhýbat z jeho původního znění, a přesto do něho vetknout aktuální téma a silnou vizualitu.

Frlićova *Médea* klame tělem. Takřka celá stopáž inscenace připomíná, ať to zní jakkoli hříšně, slušnou, trochu makabrozní konverzačku, při níž *Médea* obhájí své pozice. Ze svatebních šatů, které mají připomínat důvod jejího neštěstí – Iason, muž, kterému se obětovala, nyní připravuje svatbu s jinou –, vyčuhují emancipaci prozrazující černé kalhoty. Promenuje se po téměř holé scéně s pár kusy nábytku zabaleného do igelitu. Jednoduše scénografie tak na první pohled prozrazuje ústřední situaci: *Médea* balí, byla vypovězena z Korintu, hrozí jí osud věčné uprchlice. Její představitelka Nataša Matjašec Rošker ji modeluje s až uhrančivou přesností, od civilních poloh k extatickým stavům vzrušení. Vždyť Euripidova *Médea* byla kdysi kromě manželky a matky také kouzelnice. Tento fakt zpřítomňuje závěrečný strhující obraz vraždy potomků. Po igelitové oponě s obrovským rudým nápisem *Médea* pozvolna stékají čůrky krve, aby se po jejím stržení do té doby osiřelé zjeviště zaplnilo beranými rohy a kůžemi zpodobňujícími hyperbolizované zlaté rouno. Monumentální tečka Frlićovy *Médey* tak

Jejich znepokojivě tlumené herectví působí ve středoevropské divadelní tradici jako z jiného světa. Hovoří polohlasně, a pozornější divák pochopí, že jde o záměr, nikoli technický handicap. Jednají minimálně, a pokud ano, vyhýbají se interakcím. Je to zvláštní forma scénické meditace, která však namísto uklidnění permanentně rozrušuje a snad i irituje.

Na scéně se odlívá vosk a pracuje s kusy ledu – ledová deska reprezentuje i Vojckovo nemanželské novorozeně, které Marie chová v náručí. Nebytí finálního kolapsu, směřuje dál subtilní a zvláště vykloubené jevištní dění kamsi do ztracena. Jenže na konci musí nutně přijít náraz. Zvuková stopa kontinuálně doprovázející celou inscenaci se rozezní do nesnesitelných decibelů, které letadlo vydává při startu, uprostřed scény stojí bez hnutí představitel Vojcka Giedrius Savickas a objímá ohromnou vrtuli, jako by snad v ní spočívala poslední podstata existence. *Vojcek* z Litevského národního divadla měl množství kvalit, především se však lišil od toho, co jsme zvyklí vídat.

Obě inscenace z letošní zahraniční programové nabídky staronového hradeckého festivalu jsou příslibem aktuálních soustředěných a hlavně netradičních produkcí v budoucích ročnících. A mohly by se stát také inspirací sprádelným akcím, které nadále zaslepně hají dávno omšelé dramaturgické pozice. Autorka je divadelní teoretička a kritička.

Fotbal a rap, kundy a swag?

Nové desky Ca\$hanovy Bulhara a 58G

Ženy jsou v textech českých rapperů často jen bezejmennými položkami ve výčtu majetku, který se dává na odiv. Letošní alba jihlavských 58G a Ca\$hanovy Bulhara z pražské crew DVOJLITRBOZZ ale otvírají i jinou perspektivu. Zdá se, že změna obecně přijímaných žánrových pravidel je možná.

NORA TŘÍSKOVÁ

Hoe, čůza, půča, dűvka, čubka, kurva, bitch, kunda... Při pohledu na současný český rap můžeme v klidu prohlásit, že je to hudba často misogynní a sexistická. Pobouření nebo přinejmenším shovívavé pohledy ale přicházejí až ve chvíli, kdy se nad slovníkem rapperů někdo pozastaví, popřipadě ho dokonce odsoudí. Pro většinu posluchačů jako by vysvětlení, že „to patří“ k žánru (který mimochodem ovládá žebříčky streamovacích služeb), plně ospravedlňovalo a vysvětlovalo jazyk, který skoro výhradně mužští interpreti používají. Na rozdílích i podobnostech mezi letošními alby Ca\$hanovy Bulhara a 58G se ovšem ukazuje, že komerčně úspěšný rap se dá dělat i bez degradace posluchaček a žen obecně, jakkoli se jedná o stylizaci a verbální pózu.

Dva obrazy

Video pražského rappera Ca\$hanovy Bulhara a jihlavské crew 58G sice nemají miliony zhlédnutí (na rozdíl od nejúspěšnějších českých rapových interpretů, jako jsou Yzomandias nebo Viktor Sheen), jejich strmě rostoucí popularita je ale i tak jasným důkazem, že oslovují čím dál početnější publikum. Produkcí Ca\$hanovy Bulhara a 58G na první poslech nespojuje víc než „fotbal a rap“. Díky tomuto průsečíku se v roce 2018 objevil v Bulharově tracku Off Season fotbalista Tomáš Kučera, pozdější člen 58G. Za sloku, ve které se kriticky a vulgárně vyjádřil na adresu pražské Sparty a bývalého místopředsedy České fotbalové asociace, tehdy dokonce dostal šedesátitisícovou pokutu. Namísto konce to byl ovšem začátek jeho rapové kariéry. Když o dva roky později vydal pod pseudonymem TK27 společně s Doktorem 601 a producentem Humlou nahrávku *58 tape vol. 1* (2020), dostavil se nečekaný úspěch i kritické uznání. Stejně jako na svém debutu i na letošním albu *58 tape vol. 2* se jihlavští 58G pohybují mezi trapem, grimem a drilem a vyprávějí nepříkrášené příběhy o životě v krajském městě Vysočiny.

Oproti tomu Cašhanova Bulhar bere své posluchače do fotbalových kabin, na divoké pražské večírky a nekonečné afterparty, po kterých přicházejí prázdná a monotónní rána. Od zmiňovaného tracku Off Season vydal už čtyři sólová alba a spolu s rapperem Labellem i svou nejúspěšnější skladbu Fotbal a rap. Svou poslední deska *Romeo* mu vyšla letos v červnu.

Alba *Romeo a 58 tape vol. 2* vykresluje dva obrazy české rapové scény – nejen toho, jak dnes zní tuzemský trap, ale především, o čem a jakým jazykem jeho představitelé vypovídají. V rapu tradičně přítomný machismus, oddanost vlastní crew nebo důraz na úspěch, reprezentovaný luxusními značkami a materiálním bohatstvím, se v různé míře objevují v tvorbě Ca\$hanovy Bulhara i 58G. U druhého projektu ale nenajdeme další z typických aspektů obvykle spojených s rapem – slovní degradaci žen.

Bitches a královny

Na debutovém albu 58G mluví Tomáš Kučera alias TK27 v první skladbě o tom, že „nikdo z nás není ten snitch/ a kolem nás není žádná bitch/ jsou to jenom královny/ asi jako Jorja Smith“. Namísto konvenčního rapperského sexismu se tu objevuje v rámci českých žánrových poměrů nevídané přirovnání blízkých žen k úspěšné anglické hudebnici. *58 tape vol. 1* i nová deska *58 tape vol. 2* se jinak ženám věnují jen okrajově (lépe řečeno o nich nemluví v podstatě vůbec) a obejdou se i bez obligátních vulgárních označení jejich reprodukčních orgánů, které bývají porůznu roztroušené v rapových textech. Syrové a nepřibarvené zachycení jihlavských ulic, sociálních problémů i běžného života pracuje s kulturními i fotbalovými odkazy. Zdá se přitom, že si 58G vystačí s úspěchem, kterého společně dosáhli: Nový money, nová flow/ Nová bunda, žádná



„Playboy Romeo“ rapuje o únavě z nekonečných večírků. Foto Twitter / Ca\$hanova Bulhar

hoe/ Nový boty, řízlej blow/ Stejne swag
v první show," shrnuje Kučera přístup jihlav-
ského uskupení v tracku Grt gang.

Cašhanova Bulhar oproti tomu na desce *Romeo* předestírá obraz žen jako bezejmenných a povrchních holek na jednu noc. Tím souzní s hlavním proudem české rapové produkce; ostatně i v jeho klipech nejednou pózuje špoře oděná ženská těla. V jeho tvorbě je ale přítomný také určitý odstup, schopnost sebe-reflexe a ochota alespoň na chvíli vystoupit z chlapácké pózy, což mu umožňuje kromě obvyklé přehlídky sexismu zaujmout i trochu jiný pohled. „Playboy Romeo“ tak rapuje o únavě z nekonečných večírků: „Všechno je fádni/ A v pět ráno zprávy/ A chlastám už pár dní/ Už se mi to krátí“, nebo se vyznává ze svých slabin (i kdyz na nich nehodlá nic měnit): „Věř tomu, že fakt nechci dceru/ Co když přijde zmrd jako já?/ Vysvětlovat jí, že to nemá cenu/ To bych potom nebyl já.“ Zranitelně a nečekaně otevřeně působí ve skladbě Luna, kde rapuje o své matce: „Deset let říkáš, že ti dlužím/ Tak pošli číslo účtu/ Pošlu ti všechno, co si myslíš/ Ty mi furt dlužíš lásku.“ Vyjádřit city spojené s vlastní rodinou sice patří v hip hopu k „povoleným emocím“, způsob, jakým to dělá Cašhanova Bulhar, když se omlouvá mámě, že nezavolał, je ale i tak nečekaně upřímný.

Občasné narušování zaběhlých způsobů a tematických klišé v textech 58G i Ca\$hany Bulhara působí jako příjemná změna, která otevírá prostor pro jiné, méně rigidní pojetí rapu. Texty jihlavské crew – ale třeba i slovenského rappera Gleba – se sexismu nenuceně vyhýbají a jejich působivost tím rozhodně nijak netrpí. Pražský „Romeo“ dokáže udělat alespoň občas úrok stranou a otevřeně přiznat, že jeho přehléžlivý přístup může druhé zraňovat.

Postoj, nebo póza?

Sexismus a misogynie se v textech českých rapperů neobjevily zničehonic. Kromě toho, že jsou tyto jevy s dominantně mužským hip hopem často spojovány a patří mezi žánrové

konstanty rapperské stylizace, vypovídají ovšem také o společenském kontextu a osobních postojích interpretů. Ztotožňovat bezmyšlenkovitě umělce s jejich pódiovými alter egy by jistě bylo zavádějící a nepřesné, přesto není možné čtenost násilných a dehonestujících komentářů na adresu žen donekonečna ospravedlňovat žánrovými pravidly.

Předním příčkám českých streamovacích platform dominuje poměrně stejnorodá skupina mužských heterosexuálních umělců, kteří samozřejmě mají právo rapovat, o čem a jak chtějí. Absence jiných postojů a úhlů pohledu ale vytváří prostředí, ve kterém se zdá, že dívat se na svět jinak, než jak to dělají oni, je nepatřícné, ne-li nemožné. Když si na situaci někdo stěžuje (nedávno například zpěvačka Katarzia, která odsoudila nový Smackův song s refrénem „je to v pytlí/ kráska na mym pytlí“), dostaví se často pobouřené až ublížené reakce (Smack na kritiku reagoval úryvkem z Nik Tendova textu ze stejného tracku: „Když kun- da moc mluví/ potřebuje dick“). Jenže tak jako není zarážející, že je rap misogynní, by mohl přestat být překvapivé, že to někomu vadí a rozhodne se ozvat.

Rapovat bez sexismu se totiž dá. A stejně tak je možné nabídnout něco víc než prvoplánové rýmy a polonahé ženy v klipech. Latka je koneckonců poměrně nízká, takže i občasné záchvěvy sebereflexe nebo úplné vynechání ženského tématu působí v kontextu současného českého rapu originálně. Obecně by celé scéně samozřejmě prospěla pestřejší škála mluvčích, a tím i více různých příběhů a zkušeností. Kdyby zněl z předních míst českých žebříčků například také hlas rapperek, sexistický a misogynní pohled jejich mužských protějšků by už možná nepůsobil tak samozřejmě. Momentálně se zdá, že pole vytyčené českými rappery má jasné hranice a zažitá pravidla. Ale ta se dají měnit.

Autorka je publicistka.

58G: 58 tape vol. 2. Self-released 2021.
Ca\$hanova Bulhar: Romeo. Self-released 2021.



Hledání místní zkušenosti

Vznik feministického vědomí československých umělkyní

Feministická hnutí dnes často hledají inspiraci u svých předchůdců vzešlých z vlny občanské angažovanosti šedesátých let. Na Západě se proto v debatě o feminizmu uplatňuje také silné generační hledisko. V Československu ale druhá vlna feminizmu neproběhla. Jak se tedy lze dívat na feministické vědomí místních žen a umělkyní v šedesátých letech?

MARIANNA PLACÁKOVÁ



Na výtvarné scéně se k emancipaci žen vyjadřovala například grafička Naděžda Plíšková. Foto neznámý autor

Otázka určení feministické pozice umělkyní je náročný interpretační problém. V případě dějin umění se dnes díky zvýšenému zájmu o větší zastoupení žen a feministickou problematiku vykládají mnohá umělecká díla feministicky bez ohledu na jejich původní souvislosti. Jde o legitimní strategii, která však spíše promlouvá k dnešku, než že by říkala něco o minulosti. Dnešní historiografie se zase snaží nově interpretovat státní organizace žen v socialistických zemích. Ty už nejsou vnímány jako převodové páky a vykonavatelé moci určované státním aparátem, ale coby platforma, z níž mohly funkcionářky do určité míry zastupovat zájmy žen. Tento pohled se ale ovšem zase soustředí pouze na omezenou skupinu žen ve státních orgánech. Lze tedy mluvit v místním kontextu o společenské angažovanosti v otázce ženské emancipace?

Emancipační šedesátá

Zrod feministických hnutí v šedesátých letech na Západě je často interpretován dvěma pohledy, které se ale navzájem nevylučují. V prvním z nich se jedná o výsledek pozitivního vlivu hnutí občanských, která naučila ženy sebeorganizaci a společně se združňováním participační demokracie a probíhající sexuální revolucí nabídl kritické promyšlení jejich pozice ve společnosti. Druhý pohled zdůrazňuje negativní zkušenost žen v těchto hnutích – zažívaly tu ve velké míře sexismus a genderovou nerovnost. Podobně jako v západních novolevicových hnutích byli hlavními viditelnými aktéry politicko-spoločenských reforem v Československu šedesátých let muži. Ať už šlo o politiky, experty nebo vůdce studentského hnutí, žen se mezi nejznámějšími reprezentanty společenského dění nacházelo pomálu.

Tato situace se stávala terčem časté kritiky, mnohdy od žen politicky aktivních po roce 1948. Během pražského jara si tak například v časopise Vlasta čtenářky stěžovaly na to, že ženy na demonstracích studentů hrají pouze úlohu estetické stafáže, aniž by kdy byly puštěny ke slovu. Jako příklad větší participace žen na politickém dění uváděly mládežnické organizace a spolky posluchačů, v nichž byly samy aktivní na začátku padesátých let. Zároveň ale dodávaly, že genderové rovnosti, o níž si po převratu myslely, že je na dosah, se jim dosáhnout nepodařilo. Řada je proto nyní na mladších.

Postoj poválečné generace žen vycházel z jejich specifické zkušenosti: podílely se

politicky na veřejném dění, ale otázka ženské emancipace pro ně nebyla prvořadým problémem. „Rovnoprávnost se nám zdála jako na talíři,“ psala jedna ze zmiňovaných čtenářek Vlasty o změně v postavení žen po roce 1948, ať již jde o sféru práce, vzdělání či legislativy. Přes tyto modernizační kroky však kritická debata začala probíhat až s počátkem šedesátých let. Údernické články a zprávy o úspěších modernizace v oblasti ženské otázky byly tehdy v tisku vystřídány texty, které se kritičtěji vyjadřovaly k tehdejší genderové politice. O ženách se v expertních kruzích začalo nově uvažovat jako o sociální skupině se specifickými potřebami. Zároveň se ale upozorňovalo i na protichůdné společenské zájmy, dříve negativně chápané jako projev třídních konfliktů. Novým fenoménem bylo to, že se do debaty o postavení žen mohli kromě politiků a expertů zapojit i občané a občanky. Tyto debaty, které se odehrávaly na stránkách mnoha časopisů (v Kulturní tvorbě, Literárních novinách, Hostu do domu ad.), se tak staly jedním z hlavních společenských reformních témat šedesátých let.

Milena Lamarová a individualismus

Pokud se podíváme, jak se všudypřítomné debaty o ženské emancipaci v šedesátých letech promítly do výtvarné scény, budeme poněkud zklamáni. Ve výtvarných časopisech se tato otázka neřešila vůbec. Nejsem si jistá, zda to bylo způsobeno jen ignorancí výtvarných umělců a historiků, nebo i tím, že se sféra společenská od umělecké záměrně oddělovaly. Například historička umění Milena Lamarová, pozdější odbornice na design, se navzdory svému angažmá v několika výtvarných periodikách vyjadřovala k otázce emancipace žen výhradně na stránkách kulturně-politického týdeníku Kulturní tvorba. Bez ohledu na tento fakt patřily její texty k příkladem nového reformního pohledu na postavení žen v socialistické společnosti.

Lamarová kritizovala v té době běžný přístup, který emancipaci žen do velké míry chápal pouze jako ekonomicko-spoločenský problém československého státu. Ženy zde žily v systému zkolektivizovaných dějů, k nimž každá z nich přistupovala s individuálními pocity, na ty však nebyl brán ohled. Nacházely se tak v paradoxní situaci: československý poválečný ekonomicko-spoločenský vývoj přispěl k tomu, že se mohly stát sebevědomějšími, vzdělanějšími a výkonnějšími než generace jejich matek a babiček, zároveň jim

ale jejich seberealizaci také kvůli rozšířenému „trojímu břemenu“ znemožňoval. Oficiální rétorika o této situaci hlavně v padesátých letech zpravovala jako o „hrdinství“, nikoli jako o neudržitelném jevu, který produkoval „uspěchané, nevyspalé a nervózní ženy, zapřažené v bludném kruhu školka – zaměstnání – školka – večere – domácnost“.

Texty Lamarové se proto týkaly hlavně otázky seberealizace žen a možností, jak rozhodovat o vlastním životě – ať již šlo o potraty, mateřství nebo vlastní image. Přesto však bylo její myšlení nadále ukotveno v marxistickém rámci. Důraz na individualismus u ní nevycházel ze snahy po následování společenské praxe v západních liberálních demokraciích, ale z dobového socialistického kontextu. V něm se revidoval pohled na aktivitu i budoucnost jednotlivce, o kterém se nadále mělo uvažovat především v souvislostech jeho společenských vazeb a pospolitých lidských vztahů.

A co umělkyně?

Emancipační debaty o postavení žen ve společnosti bezpochyby pronikly díky svému rozsahu i k tehdejšímu umělkyním. Kromě Mileny Lamarové se k němu v tisku vyjadřovaly například socioložka Irena Dubská či novinářky Anna Tučková a Helena Klímová. Velkou událostí bylo v roce 1966 vydání překladu knihy *Druhé pohlaví* (1949) Simone de Beauvoir, jejíž četba tak už nebyla jen znakem místní smetánky (jak to v novele *Experiment s nevěrou*, vydané v následujícím roce, popsala prozaička a výtvarná teoretička Marie Prušáková). Díky nákladu 120 tisíc kusů se dostala k širší veřejnosti a stala se bestsellerem roku.

To, jakým způsobem tehdejší debaty ovlivnily tvorbu nebo životní pozici jednotlivých umělkyní, lze ukazovat hlavně na konkrétních příkladech (na výtvarné scéně patřily k nejvýraznějším osobnostem, které se vyjadřovaly k emancipaci žen, Naděžda Plíšková a Eva Švankmajerová). Ve srovnání s padesátými léty se ale dá říct, že feministické vědomí u většího počtu umělkyní vzniklo právě až v šedesátých letech pod vlivem debat prezentujících různé pohledy na emancipaci žen. To, že se problémy ohledně sexuality, mateřství a práce žen artikulovaly a kladl se důraz na subjektivní vztah ženy k sobě samé, nepochybně přispívalo k reflexi jejich vlastní pozice ve společnosti.

Díky větší názorové pluralitě a zaměření na individuální směřování žen navíc debaty oslovovaly i ty ženy, které považovaly prosazování ženské emancipace státními organizacemi za omezování osobní svobody. Scénografka Ester Krumbachová například na konci šedesátých let v rozhovoru pro svazový časopis Mona kritizovala ženy, které měly potřebu vstoupit do ženských organizací. To vnímala jako ctižádostivý, mocenský krok, jehož cílem je ze své politické pozice ovlivňovat a určovat životy ostatních bez ohledu na jejich individuální zájmy. V případě Československa šedesátých let se proto dá – navzdory neexistenci místního feministického hnutí – hovořit o růstu feministického vědomí ve společnosti právě díky debatám o budoucím vývoji ženské emancipace, vycházejícím z reformního marxismu a ze zkušeností žen s výsledky politiky padesátých let.

Všichni na jedné lodi?

Zvláštní výzkum českého bezdomovectví

Publikace Petra Vašáta *Na jedné lodi se dotýká dvou velkých společenských otázek. Jde v ní v první řadě o bezdomovectví, které je hlavním předmětem autorova bádání. V druhém, spíše nezáměrném plánu pak podněcuje k diskusi o tom, jaká kritéria musí splňovat vědecká studie a k čemu jsou vlastně společenské vědy dobré.*

FILIP POSPÍŠIL

V úvodu deklarovaným cílem knihy *Na jedné lodi. Globalizace a bezdomovectví v českém městě* antropologa Petra Vašáta je „odkryt způsoby, jakými samotná česká společnost bezdomovectví každodenně spoluvytváří“. Této snaze o odhalení kořenů palčivého společenského problému podle vlastních slov věnoval téměř třetinu svého života, podnikl řadu terénních studií v České republice i studijních cest do významných zahraničních vědeckých institucí. Tématu se věnoval v Sociologickém ústavu AV ČR, na Katedře sociologie Univerzity Hradec Králové a na Západočeské univerzitě v Plzni. Pro svou práci získal stipendia prestižních nadací i ocenění Akademie věd pro mladé vědce – Premii Otto Wichterleho. Takový úvod vzbuzuje vysoká očekávání nejen u odborníka se zájmy v oblasti společenských věd, ale i u prostého čtenáře, který se chce dozvědět více o závažném politickém a společenském problému. Vysoká očekávání je ovšem těžké neklamnat.

Běžný čtenář si brzy všimne, že se mu autor nesnaží příliš vycházet vstříc. Nejde jen o to, že Vašát hojně využívá odborné pojmy či formulace přejaté ze zahraniční literatury. Svá vlastní tvrzení často formuluje do dlouhých, nekonkrétních a málo srozumitelných frází („v jistém smyslu tak lze legitimně pochybovat o rozšířené představě...“, „Tato konceptualizace ovšem pro své veskrze univerzalistické a statické pojetí prodělala v průběhu času řadu kritik...“), navíc mnohdy doplněných zbytnými latinskými floskulemi (ipso facto, de facto, sui generis, ad absurdum). Využíváním pojmů typu autorita (místo úřad), urbání (místo městský), habitualizovaný (místo zažitý), punitivní (místo trestající) a tak podobně autor nepřispívá vždy k větší přesnosti vyjádření a vzbuzuje spíš dojem vědecké nepřístupnosti. Nekvalifikovaný čtenář tak může s používaným jazykem ve slabších

chvilkách ztratit trpělivost a knihu prostě odložit. Zanícený či odborný čtenář se ovšem nutně musí ptát, zda zdání vysoké odbornosti, které tento styl vyvolává, skutečně odpovídá obsahu. Odpověď závisí na tom, co kdo za vědu považuje a jaké nároky na ni uplatňuje.

Výběr bez kritérií

Jedním ze znaků kvality vědecké práce obvykle bývá, jak odkazuje k dosavadnímu stavu bádání. Zde je třeba ocenit, že již úvodní kapitoly poskytují přehled vybrané, zejména anglosaské literatury, která se dotýká teoretických východisek zkoumaných problémů. Kritéria výběru těchto východisek a důvody, proč jsou reflektovány například některé studie týkající se bezdomovectví či překerního bydlení v latinskoamerických favelách, zatímco práce zabývající se jejich indickými, africkými či blízkovýchodními obdobami jsou opomenuty, ale autor nikde nevysvětluje. Málo je zpracována i literatura týkající se bezdomovectví v samotné Evropě. Zvlášť zarážející je skutečnost, že Vašát prakticky ignoruje odborné či aktivistické publikace Evropské federace organizací pracujících s bezdomovci (FEANTSA), vědecké či politické dokumenty Organizace pro hospodářskou spolupráci a rozvoj (OECD) i samotné EU.

Svérazný je Vašátův přístup zejména k českým studiím a jiným publikacím, jež se k této problematice vztahují. S posledními a nejrozsáhlejšími výzkumy a dokumenty, jako jsou například Sčítání osob bez domova v České republice 2019 provedené Výzkumným ústavem práce a sociálních věcí nebo Zpráva o vyloučení z bydlení za rok 2018, se vypořádává v poznámce pod čarou a odsouzením, že zjištěná data stavějí na kritériu bydlení (nikoli bezdomovství), čímž „problematiku spíše zjednodušují a zužují“. Jiné české studie, stejně jako politické dokumenty či metodické materiály, zcela ignoruje (příkladem za mnohé může být třeba zpráva Výzkumného ústavu práce a sociálních věcí z roku 2016 s názvem Riziko ztráty bydlení a jeho prevence či různé vládní dokumenty týkající se bytové politiky).

Technika asambláže

Kvalita dat a způsob jejich zpracování bývají považovány za další kritéria hodnocení vědecké práce. Jestliže Vašát neanalyzuje základní dokumenty a data českého původu, které se týkají bezdomovectví či bytové nouze, na čem se vlastně jeho výzkum a závěry zakládají? Autor tvrdí, že podnikl vlastní takzvaný smíšený výzkum: vychází především ze

zúčastněného pozorování realizovaného od roku 2010 zejména v Plzni, dále 25 polostrukturovaných rozhovorů (tamtéž), dat získaných fotografováním samotnými osobami bez domova – photovoice (v Plzni a v Praze), dotazníkového šetření z projektu Hobohemia 2016 s bezdomovci v Praze a Plzni (celkem 450 respondentů) a sledování pohybu lidí bez domova prostřednictvím systému GPS (v Praze a Plzni v roce 2019).

Uvedené výzkumy, které Vašát provedl či se na nich podílel, nepochybně přinesly celou řadu dat. Ovšem vzhledem k různosti jejich metodologií, teoretických východisek a zaměření, času realizace i lokální orientaci je namísto položit si otázku, do jaké

tří příčiny nového bezdomovectví – deindustrializaci, neoliberální reformy a gentrifikaci. Vymezuje se přitom proti českému hnutí za sociální bydlení s tím, že se pouhou snahou o zajištění obecního bydlení nepokouší ukončit expulzi osob bez domova a zcela je vytrhnout z prekarizovaných životních podmínek. Doporučuje proto mimo jiné zvýšení mezd nejchudších, úpravy daňových politik, odpuštění dluhů a podobně. Z blíže nevysvětlených důvodů přitom vynechává z doporučených opatření celou řadu dalších nástrojů, včetně například regulace bytového trhu či úpravy dávkových systémů. Na jiných místech knihy ale Vašát v reformním zápalu spíše polevuje a navrhuje, že by měly být alespoň



Kresba Barbora Müllerová

míry je lze zobecňovat. Vašát tvrdí, že je zobecňovat lze a že je také možné na jejich základě zavádět nové teoretické kategorie a interpretační rámce. Prohlašuje přitom, že se vydává analytickou cestou asambláže a osciluje mezi deskriptivním a analytickým přístupem. Kritici by mohli naopak namítat, že míchá jablka s hruškami, kvantitativní data s kvalitativními, dojmy a hypotézy s prokázanými fakty.

Praktické dopady?

Posledním možným hlediskem hodnocení vědecké práce, které tu nyní v souvislosti s knihou *Na jedné lodi* zmíním, je využitelnost v praxi. Autor zdůrazňuje v souladu s právníkem a urbanistou Peterem Marcusem

„demokratizovány“ existující bezdomovecká nocležiště a squaty a umožněna jejich samospráva. Dokonce tvrdí, že „v některých formách bezdomovectví dokáže být horší bydlení naopak pozitivní aspekt jejich života, tedy aspekt, který lidem bez domova výrazně zlepšuje každodenní život“. Aplikace této teze do praxe by se jistě rády ujaly všechny režimy, které prosazují bytové politiky, jež bychom spolu s Marcusem mohli označit za „kruté a destruktivní“.

Autor je antropolog.

Petr Vašát: *Na jedné lodi. Globalizace a bezdomovectví v českém městě*. Nakladatelství Academia, Sociologický ústav AV ČR, Praha 2021, 356 stran.

PRAHA--BRNO--PLZEŇ--KUTNÁ HORA
OLOMOUC--JESENÍK

AUTORSKÁ ČTENÍ--BESEDY--HRY
VÝTVARNÉ DÍLNY

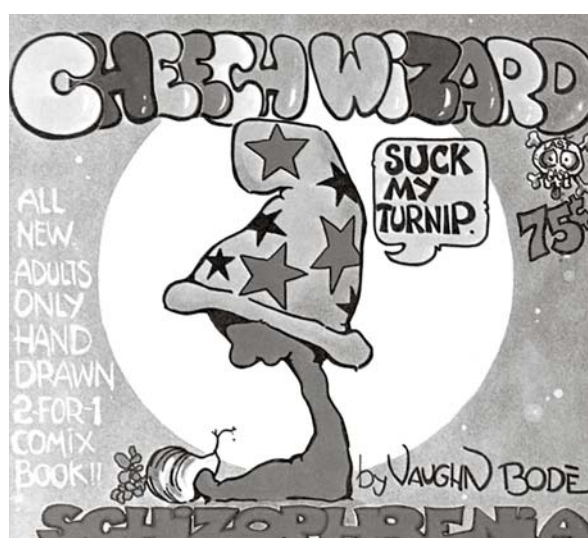
děti!
čtete?

DĚT: ČTĚTE!!!

FEST:VA

SLEDUJTE FB/INSTAGRAM
@DETICTETE

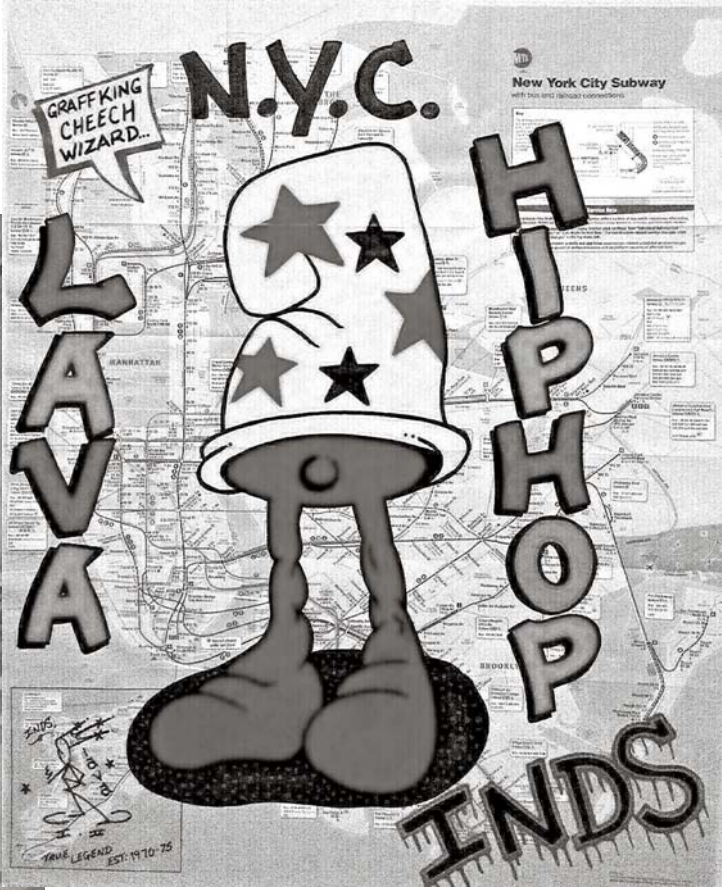
PROGRAM FESTIVALU ČTĚTE NA
WWW.DETICTETE.CZ



Cheech Wizard je kultovní komiksová postava, kterou v roce 1957 vytvořil americký ilustrátor a karikaturista Vaughn Bodé (1941–1975).

Je to čaroděj pochybných magických sil, který se zajímá pouze o vlastní potěšení. Potuluje se krajinou ve společnosti svého ještěřihó kamaráda Razzberryho, nahé ženy a několika dalších postav. Jejich často vulgární, veselé, sexy, ale někdy i překvapivě citlivé kreslené zápletky se objevovaly na stránkách amerických lechtivých časopisů a humoristických plátků.

Bodého stripy měly velký vliv na vývoj tvarosloví a stylizace vznikající graffiti scény v New Yorku sedmdesátých let. Jeho hrdinové v čele s Cheech Wizardem se stali nejreplikovanějšími postavkami v graffiti a dodnes se objevují na zdech a vlacích po celém světě. V současnosti ale existují již jako naprosto autonomní graffiti symboly bez návaznosti na kontext původního kresleného komiksu.



Poslední socialistický utopista

Zakladatel kulturních studií Raymond Williams namísto posuzování hodnoty literárních děl postavil do středu své teorie jejich deskripci a explanaci. A především učinil předmětem vědeckého bádání kulturu pracující třídy. Zabýval se i žánrem sci-fi, který dobová literární kritika nebyla schopna brát vážně.

JAROSLAV MICHL

Americký filosof a aktivista Cornel West jej označil za posledního velkého evropského revolučně socialistického intelektuála. Stál u zrodu kulturních studií a nové levice a ovlivnil celou generaci kulturních teoretiků a teoretiček po celém světě. Raymond Williams zanechal ve světě literární a kulturní teorie nesmazatelnou stopu. Poslední srpnový den jsme si připomněli sto let od jeho narození. V teoretikově rodném Walesu vyšlo k tomuto výročí nové vydání politických esejů *Who Speaks for Wales?* (Kdo je hlasem Walesu?), tamní nakladatelství Parthian připravilo rovněž nové vydání Williamsova životopisu z pera historika Daie Smitha a výbor z díla a londýnské nakladatelství Verso chystá na příští rok knihu jeho dosud nepublikovaných či těžce dostupných textů. V českém prostředí však toto jubileum zůstává, zdá se, bez většího povšimnutí.

Williamsovo dílo obecně u nás neprošlo příliš hlubokou reflexí. Výjimku představuje monografie komparatisty Josefa Šebka *Literatura a sociálně* z roku 2019, která seznamuje čtenáře s autorovou teorií kulturního materialismu a především pak s Jonathanem Dollimorem a Alanem Sinfieldem, kteří Williamsův koncept dále rozpracovali. Williamsovo dílo samotné máme v českém překladu dostupné pouze v podobě výboru z jeho hlavní teoretické práce *Marxismus a literatura* (1977) v knize *Texty v oběhu* (2014) v překladu již výše zmíněného Josefa Šebka a rovněž ve zkrácené verzi článku Devatenáct set osmdesát čtyři, v roce 1984 vydaném v časopise *Světová literatura* (1992) v překladu Kateřiny Hilské. Zde však Williamsova česká stopa – až na několik drobných zmínek ve vybraných článcích či překladových monografiích věnovaných především kulturním studiím – končí. O to méně je pak znám autorův přínos v oblasti tzv. science fiction studies, do nichž vnesl ve své době originální pohled na vztah utopické a sci-fi literatury.

Britská kulturní studia

Sociolog Stuart Hall, dnes pravděpodobně nejznámější představitel britských kulturních studií, napsal, že Williams musel prožít jistý druh šoku, když se přesunul z velšského venkova do univerzitního prostředí Cambridge, z periferie do centra intelektuálního dění, z vesnice do města, napříč společenskými třídami – tato zkušenost se později promítla do jeho autobiograficky laděného románu *Border Country* (Pomezí, 1960).

Williamsův akademický život byl sice na čtyři roky přerušen během druhé světové války, kdy sloužil u protitankové jednotky a mimo jiné se účastnil bitvy o Normandii, v roce 1946 se však do Cambridge vrátil a pokračoval ve studiích. Mezi lety 1946 a 1961 pak působil na Oxfordské univerzitě jako lektor večerních doškolujících kursů pro pracující. Jak uvádí socioložka Irena Reifová, tyto kursy „přivedly na univerzitní půdu zcela nový typ studentů, kteří zásadně narušili dosavadní homogenitu světa intelektuálních elit“. A právě zkušenost setkání s dospělými studenty (mezi lektory patřili například Richard Hoggart, literární teoretik a první ředitel birminghamského Centra pro současná kulturní studia, nebo historik E. P. Thompson) z řad dělnické třídy připoutala pozornost lektorů k populární kultuře, a dala tak vzniknout kulturním studiím. Dle sociologa Chrise Rojeka to byl právě Raymond Williams (společně s Hoggartem a Thompsonem), kdo učinil z kultury pracující třídy pro akademický svět předmět zkoumání.

Od kulturalismu k (anti)postmodernismu Britsko-australský sociolog Andrew Milner dělí vývoj Williamsova myšlení do tří fází, přičemž tyto fáze považuje za přímo provázané

s vývojem nové levice (periodizaci nové levice Milner přejímá od marxistického politického teoretika Petera Sedgwicka, který rozlišuje mezi starou novou levicí a novou novou levicí, k nimž Milner dodává ještě třetí stupeň – postmoderní novou levicí).

První fázi – spjatou se starou novou levicí, počínající rokem 1956, kdy vypukla suezská krize a bylo potlačeno maďarské povstání – označil Milner jako *levicový kulturalismus*. Nutno dodat, že již od počátku svých studií byl Williams rozkročen mezi několika myšlenkovými proudy. Na jedné straně britským kulturalismem – pro nějž byl typický kulturní konzervatismus a odpor k populární kultuře –, ztělesněným v osobě literárního kritika a Williamsova učitele Franka Raymonda Leavise. Na straně druhé nedogmatickým marxismem, reprezentovaným teoretiky frankfurtské školy, maďarským filosofem Györgyem Lukácsem nebo francouzským sociologem Lucienem Goldmannem. V tomto období Williams napsal své úspěšné knihy *Culture and Society* (Kultura a společnost, 1958) a *The Long Revolution* (Dlouhá revoluce, 1961). Právě v *Culture and Society* se rozešel s Leavise, když odmítl jeho představu objektivní kulturní tradice (literárního kánonu), neboť ta je podle Williamsa vždy tradicí selektivní, utvářenou na základě zájmů dominantní společenské třídy. Zároveň ve své knize vedl Williams polemiku i s dobovým britským literárněvědným marxismem. Vůči němu se rovněž velmi ostře vymezil, neboť jej považoval za pouhou mechanickou aplikaci modelu základny a nadstavby na literární dílo. Takováto podoba marxismu – držící se linie britské komunistické strany, kterou politicky opustil ještě během druhé světové války – byla Williamsovi zcela cizí. Zároveň jej však dovedla k novému promyšlení modelu základny a nadstavby, klíčového pro další rozvoj jeho vlastního teoretického přístupu, který později pojmenoval jako kulturní materialismus.

Právě v druhé fázi vývoje jeho myšlení, Milnerem označené *kulturní materialismus*, Williams vytváří ucelenou podobu své metody. Toto období Milner spojuje s novou novou levicí, jejíž vznik koresponduje s protestními událostmi roku 1968 a následnou invází vojsk Varšavské smlouvy do Československa. Tehdy Williams publikoval především svou klíčovou teoretickou práci *Marxismus a literatura*. Leavisovské pojetí kultury a ortodoxně marxistickou představu ideologie zde nahradil Gramsciho teorií hegemonie. Co je však podstatnější, namísto soudu a kanonizace literárních děl postavil do středu své teorie deskripci a explanaci. Právě toto, dle Milnera, dnes nazýváme kulturními studií. Posun od literárních ke kulturním studiím je následkem Williamsovy averze k Leavisovu preskriptivnímu kriticismu. Williams se spíše než abstrakcí kritické klasifikace dožadoval komplexní analýzy.

Kulturní materialismus jakožto metoda, jak ji popsal, „je teorií kultury (společenského a materiálního) produktivního procesu a specifických praktik „umění“ jakožto společenského užití materiálních výrobních prostředků“. Williams zde kritizoval tradiční marxistickou teorii základny a nadstavby. Šel proti jádru dvou tradic: idealistické, která podle něho přisuzovala až spiritualistický význam kulturní produkci, a materialistické, která kulturní produkci považovala za druhotnou. Navrhl tedy přehodnocení tří klíčových termínů celé koncepce. Nejprve pojmu *základna*. Ten by měl označovat primární produkci společnosti a samotných lidí, spíše než pouhou ekonomickou dimenzi této produkce. *Nadstavba* by měla označovat široké spektrum kulturních praktik, spíše než pouhý sekundární a (základnou) podmíněný obsah. Nakonec pojem *determinace* by měl

označovat nastavení limitů a vyvíjení tlaku, spíše než předurčené příčiny. Nadstavba a další spřízněné termíny v marxistické ideologii či sféra umění a ideji dle Williamse mylně prezentují ve skutečnosti reálné a materiální aktivity jako jaksi nereálné a nemateriální. Díky tomu žádnou z těchto aktivit nelze uchopit takovou, jaká skutečně je, jako reálnou praxi – součást celého materiálního společenského procesu.

Závěrečné období autorovy tvorby – spojené s postmoderní novou levicí – nazval Milner (*anti*)*postmodernismem*. V osmdesátých letech Williams vyjádřil svou podporu a sympatie nově vznikajícím sociálním hnutím, především ekologickému a feministickému. Z této doby pochází například esej *Socialism and ecology* (Socialismus a ekologie, 1983), v němž usiloval o dialog mezi ekologickým a dělnickým hnutím. V tomto ohledu byl silně ovlivněn například myšlenkami východoněmeckého disidenta Rudolfa Bahra, později jednoho ze zakladatelů německých Zelených. V roce 1988, v pouhých šedesáti šesti letech, prodělal Williams infarkt, který se mu stal osudným, a zanechal tak po sobě nedokončený historický román *People of the Black Mountains* (Lidé Černých hor, 1989–1990), vydaný ve dvou svazcích rok po jeho předčasném úmrtí.

Williams a science fiction

Když Williams v roce 1983 v knize *Towards 2000* (Vstříc miléniu) identifikoval jako své „zdroje pro cestu naděje“ nová sociální hnutí (mírové, ekologické a feministické) a hnutí opoziční kultury, hovořil obecněji o nové divadelní, filmové a literární produkci. Andrew Milner nicméně předpokládá, že významnou součástí této opoziční kultury byla utopická a sci-fi literatura. Williamsův zájem o sci-fi dělí Milner do tří dimenzí: v první řadě dva eseje specificky věnované tomuto žánru, oba publikované v časopise Science Fiction Studies, dále je zde řada menších odkazů v jeho obecnějších, ovšem známějších pracích, jako jsou *Culture and Society* nebo *The Country and the City* (Venkov a město, 1973), a nakonec dva romány odehrávající se v budoucnosti, *The Volunteers* (Dobrovolníci, 1978) a *The Fight for Manod* (Boj o Manod, 1979), přičemž první z nich má určité charakteristické sci-fi a oba lze do jisté míry označit za utopické.

Pro exkomunistické intelektuály v Británii padesátých let byla klíčovým teoretickým problémem otázka dědictví stalinistického marxismu (například E. P. Thompson svou první velkou práci věnoval britskému spisovateli, umělci a utopickému socialistovi Williamu Morrisovi). Někteří nalezli odpověď ve starší tradici utopického socialismu. Pro mladší radikály, fascinované populární kulturou a vnímající hrozbu studené války a možného jaderného konfliktu, představoval jednu z alternativ ke stalinismu George Orwell a jeho dystopický román *1984* (1949, česky 1984). Williams však tehdy ve svém esej *Science Fiction* z roku 1956 vůči ani jednomu z těchto typů utopické literatury neprojevil příliš velké sympatie. Nutno zmínit, že dobová literární kritika (především ta akademická) nebyla sci-fi literatuře příliš nakloněna. Williamsův esej, byť v určitém ohledu silně kritický, tedy znamenal jistý zlom, neboť přistupoval ke sci-fi se vši vážností.

„Fikce je jistým druhem skutečnosti, ačkoli některým lidem trvá staletí, než si na to zvyknou,“ začíná Williams svůj esej. Musíme dávat pozor, abychom současný fenomén, kterým je sci-fi, nezavrhl kvůli jeho extravaganci či nereálnosti. Podobně bychom totiž, míní Williams, mohli zavrhnout i velká literární díla jako Homérovu *Odysseu*, Swiftovy *Gulliverovy cesty* či Shakespearovu

O vztahu Raymonda Williamse k utopické a sci-fi literatuře

Bouři. „Skutečnosti science fiction jsou fiktivní a můžeme k nim přistupovat pouze z literárního hlediska.“

V tehdejší vědecko-fantastické literární produkci Williams detekoval tři převládající typy, které pojmenoval *negativní utopie*, *soudný den* a *vesmírná antropologie*. Ačkoli dává najevo svou nelibost vůči prvním dvěma typům, společně s vesmírnou antropologií budí jeho zájem, neboť „náleží přímo do současné struktury zakoušení“, zatímco ostatní sci-fi považoval z velké části za čistě komerční záležitost, založenou na tom, že se tradiční, nijak inovativní brakové příběhy převlečou do futuristického hávu (kovboje, indiány a pušky nahradili astronauti, mimozemšťané a laserové zbraně).

Negativní utopii Williams chápe jako korupci utopických románů, charakteristickou pro 20. století. Jedná se o příběhy sekulárního ráje budoucnosti – ty podle něj dosáh-

sluneční soustavu. Řadu sci-fi příběhů považuje Williams za antis-ci-fi, neboť ve spoustě z nich se lidské organizované úsilí poznávat a ovládat stane osudným, a je tak jakýmsi abstraktním hlavním padouchem celého příběhu.

Byť je koncept vesmírné antropologie oproti dvěma předchozím mnohem méně zpracovaný (v eseji je mu věnován pouze krátký závěrečný odstavec), Williams považoval sci-fi tohoto typu za příklad „ryzí imaginace a skutečné inteligence“. Namísto odrazu společenského pesimismu, který spatřoval v negativní utopii a soudném dni, našel v románech vesmírné antropologie jistý příslib naděje při uvažování o možné budoucnosti. V těchto příbězích je tradiční vzorec sci-fi využit k objevování nových civilizací a způsobů života. Williams byl v tomto ohledu uchváten především románem *A Case of Conscience* (Otázka svědomí, 1958), v němž James Blish vykreslil rasu Lithianů, dva a půl

mimo náš běžný svět. Jen zřídka jsou ráj či peklo utopické. Většinou se jedná o projekce magického či náboženského myšlení. Planety a kultury s touto charakteristikou jsou ve sci-fi většinou výplodem kouzel či fantazie. V některých případech však mohou být latentně utopické nebo latentně dystopické, a to v závislosti na míře jejich propojení s nějakým lidským a společenským prvkem.

Ve světě změněném z vnějšku byl nový způsob života umožněn pomocí nečekaného přírodního jevu. Williams se domnívá, že tento typ sahá za hranice utopie a dystopie. Nezáleží na tom, zda je tento jev možné vysvětlit vědou nebo magií. Podstatný je zde faktor lidské bezmocnosti. Tento „jev nás buď spasí, nebo zničí a my jsme jeho objekty“. Řada románů tohoto typu je však dle Williamse latentně dystopická. Přírodní svět se vymyká lidské kontrole. Omezuje tak – či přímo eliminuje – možnosti lidského úsilí.

nebo poučující. Úmyslně heuristické hypotézy unikají té či oné straně marxismu. „Tyto hypotézy jsou zkrátka odlišné a dávají vzniknout novým vztahům mezi utopickou subverzí a marxistickou revolucí.“

Systematický model v rámci utopické literatury většinou reprezentují dvě společenské situace. Buď zde máme společensky sebevědomou novou nastupující třídu, která si je jistá, že může porazit třídu vládnoucí a nastolit nový pořádek. Nebo zde máme zoufalství utlačované třídy, která musí vytvořit nový ráj, protože život na zemi je pro ni peklo. Systematický model je tedy vždy reakcí na tyranii nebo rozklad. Vedle toho heuristický model je často reakcí na omezený reformismus.

V heuristické utopii Williams nachází silnou vizi proti převládajícímu směru uvažování, zatímco systematická utopie nabízí sílu přesvědčení, že svět skutečně může být lepším místem. Slabost heuristického modelu spočívá v tom, že se může stát izolovaným a následně upadnout v sentimentální touhu. Slabost systematického modelu pak spočívá v nedostatku prostoru pro život, jak je skutečně organizován. Kombinace těchto modelů má dle Williamse co do činění s charakterem dystopií 20. století. V kontextu utopických modelů považuje za klíčovou otázku, proč v jejich strukturách došlo ke změně v jejich pravý opak – například u Zamjatina, Huxleyho a Orwella a celé další generace spisovatelů science fiction.

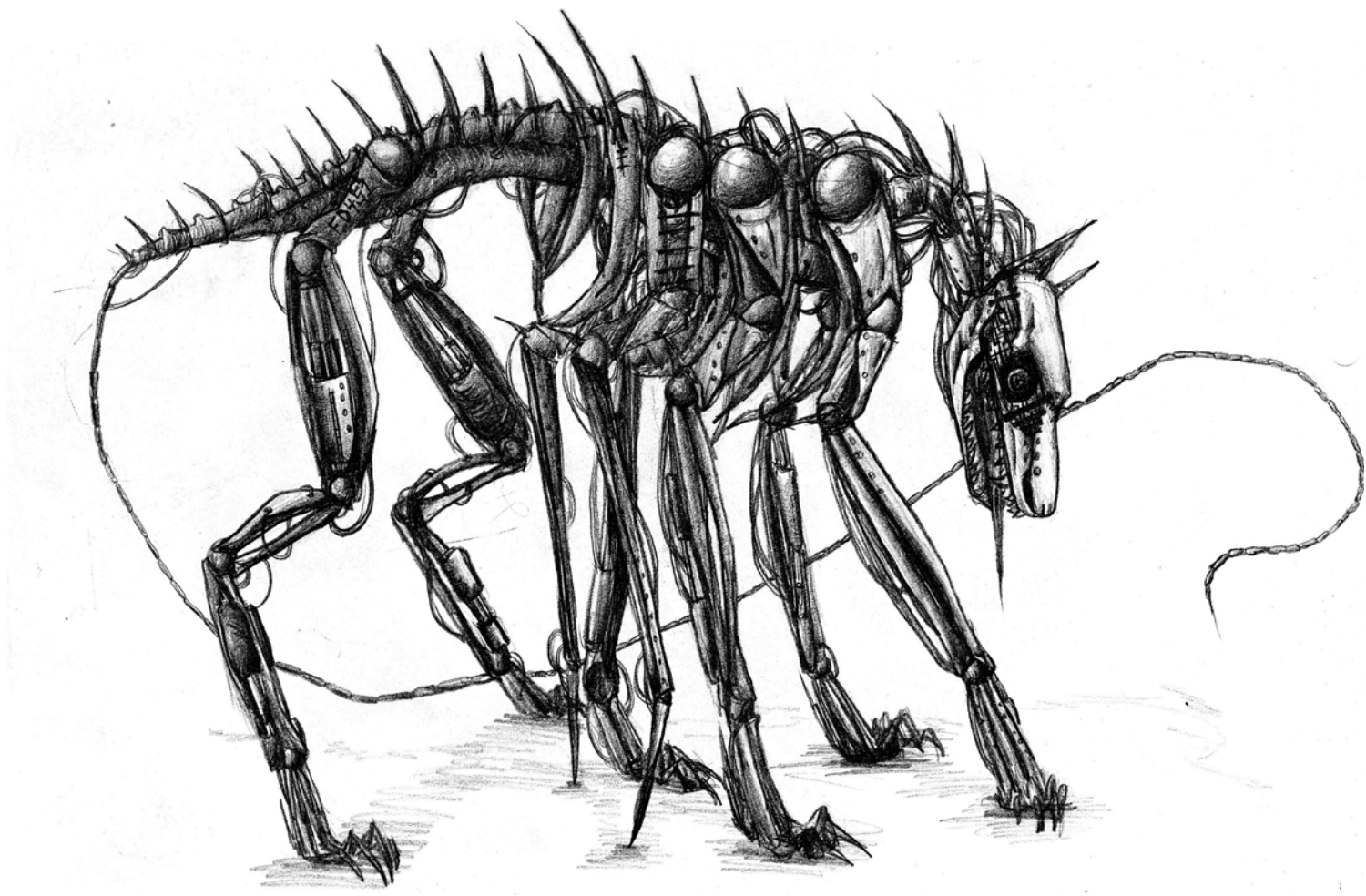
Nový utopický impuls

Williams tvrdí, že současná sci-fi se posunula za hranice utopického. Zatímco utopická transformace je společenské a morální povahy, vědecko-fantastická transformace je povahy přírodní. Nejde v ní o nový způsob života, ale o nové druhy a novou přírodu.

V kontextu tohoto nového převládajícího modelu Williams uvítal návrat utopického modelu, který spatřoval především v románu Ursuly K. Le Guin *Vyděděnec* (1974, česky 1995). Ten podle něho nese jisté znaky doby svého vzniku, především „ostrážité zpochybňování utopického impulsu, navzdory jeho základnímu přijetí“. A podstatné je, že Anarres (měsíc planety Urras, jedno z hlavních dějišť *Vyděděnce*), který má být utopií, je pustý a vyprahlý. Nedisponuje prosperující vitalitou, jak tomu bylo u klasických utopických světů zvykem. Jedná se o technicky pokročilou budoucnost, ovšem takovou, jaká je možná v podmínkách pustiny. Williams přirovnává obyvatele Annares k Morrisovým družstevníkům. Stejně jako oni žijí ze vzájemné pomoci, jelikož podmínky jejich domovní jim nedávají příliž na výběr. „Společenské a etické normy jsou zde nejvyšším bodem utopické imaginace.“ Utopie v podání Ursuly K. Le Guin není tradičním „věkem pokoje“, je stále trvajícím neukončeným procesem, což Williams velmi vítá jako nový utopický impuls.

Raymond Williams správně upozoroval, že počátkem 20. století došlo k přesunu od utopické sci-fi k dystopické. Tento posun dával za vinu dobovému společensko-politickému kontextu. Stejně tak trefně identifikoval i návrat utopické sci-fi, k němuž došlo spolu s oživením utopického impulsu v šedesátých letech. Oproti teoretikům science fiction studies – jako je například Darko Suvin (jeden ze zakladatelů oboru, zároveň první editor stejnojmenného odborného časopisu), pro kterého je utopie pouhým politickým subžánrem, který science fiction zpětně absorbovala – Williams trval na rozlišení sci-fi, utopické a dystopické literatury, a přestože se mnohdy vzájemně překrývají, považoval je za svébytné literární žánry s vlastní historií a charakteristikami.

Autor je překladatel.



Raymond Williams považuje za ukázkový příklad sekulárního pekla budoucnosti a negativní utopie Bradburyho *451° Fahrenheita*. Ilustrace Annabellepopa.com

ly svého vrcholu v Morrisových *Novinkách z Utopie* (1890, česky 1926) –, jež se zvrhnou ve svůj pravý opak, příběhy sekulárního pekla budoucnosti, a jako ukázkový příklad negativní utopie uvádí Bradburyho *451° Fahrenheita* (1953, česky 1957). Negativní utopie tedy nejsou varováním ani tak před budoucností, jako spíše před „adekvátností jistých typů zakoušení, jež se rychle stávají ortodoxními“. A věří, že bude-li se o lidech hovořit jako o masách, skutečně se můžeme v budoucnosti dočkat pálení knih a ničení měst.

V románech typu soudného dne často dojde k likvidaci veškerého života. Jsou však případy, kdy dopad katastrofy nepřekročí tuto hranici a příběh se přepne do režimu negativní utopie, jako například u Wyndhamova *Dne Trifidu* (1951, česky 1972). Williams dodává, že roli, kterou Bůh plnil v biblickém posledním soudu, dnes v science fiction soudného dne může plnit například atomová bomba. V povídce *To, co zatím spal* (1948, česky 1994) Alfreda Eltona van Vogta naráží atomová bomba do záhadného kamene, jenž je ve skutečnosti stejným zařízením v celoplanetárním měřítku, které spálí celou

metru vysokých bytostí připomínajících plazy. Za jistou formu vesmírné antropologie by se dal považovat například i seriál *Star Trek* (nikoli náhodou je James Blish autorem několika jeho knižních zpracování).

Science fiction, utopie a dystopie

Hlavní Williamsovou prací věnovanou sci-fi a utopii je jeho pozdní esej *Utopia and Science Fiction* (Utopie a science fiction) z roku 1978. Vymezuje zde čtyři základní typy alternativní reality přítomné ve sci-fi literatuře: ráj nebo peklo, pozitivně či negativně z vnějšku změněné světy, pozitivní nebo negativní úmyslné transformace a pozitivní nebo negativní technologické transformace. Tím, co pojí utopickou, dystopickou a sci-fi literaturu, je pro Williamse „prezentace odlišného“, což je činí závislými na diskontinuitě s realismem. Jak dodává Andrew Milner, tato diskontinuita je zřetelnější v neutopické a nedystopické sci-fi, jelikož utopie a dystopie vyžadují pro svou politickou efektivitu implicitně napojení na realitu.

V případě ráje (či pekla) existuje lepší (nebo horší) způsob života zkrátka někde jinde,

V případě úmyslné transformace je nový způsob života, ať už šťastnější nebo bídnější, umožněn lidským úsilím. Změny může být dosaženo za pomoci aplikované vědy, ovšem klíčový je prvek lidského jednání a společenské nebo politické transformace (což tento typ odlišuje od následujícího). Tento typ je vždy striktně utopický nebo dystopický.

V technologické transformaci, jak už název napovídá, byl nový způsob života umožněn pomocí vývoje nového vynálezu. Tento typ se může stát striktně utopickým nebo dystopickým, pouze pokud bude vyobrazení následků transformace fungovat společensky jako vědomá touha nebo vědomé varování.

Williams se odvolává na periodizaci utopického myšlení francouzského filosofa Miguela Abensoura, podle něhož nastává zlom v roce 1850, kdy „dochází k přechodu od systematického budování alternativních systémů organizace společenského života k otevřenějšímu a heuristickému diskursu o alternativních hodnotách“. Abensour hovoří o zpeřtrhání vazeb se systémy – se všemi modely původní utopické praxe – poskytujícími řešení sociální otázky způsobem, který je buď nevědecký,

Stát byl homofob číslo jedna

S Jevgenijem Fiksem o sovětských pleškách a Židech

V pražské galerii Artivist Lab končí výstava Pleška-Birobidžan. S jejím autorem jsme mluvili o osudu některých sovětských a současných ruských homosexuálů, politickém aktivismu a utopické Židovské queer autonomní oblasti.

OLGA PAVLOVA

V jednom ze svých článků mluvíte o odpovědnosti postsovětských umělců. V čem ta odpovědnost – a také nezodpovědnost – spočívá?

Současné umění se v podobě, ve které vzniklo v devadesátých letech, stavělo proti společnosti, případně se na ni dívalo s pohrdáním. Pozdní sovětská a poté postsovětská umění se orientovali hlavně na Západ, chtěli zapadnout do velkého světa a často opovrhovali místní komunitou. Bylo to nezodpovědné. Mezi oběma skupinami vznikla jistá mezera, její příčinou byl mimo jiné narcismus. Odpovědnost v postsovětském moderním umění se začala vracet až na začátku nultých let, kdy postupně vznikaly umělecké projekty reflektující sociální problémy, historii a nerovnost – včetně té, kterou zplodila devadesátá léta. Moderní umělec se podle mne musí věnovat sociální realitě, problémům společnosti, příběhům konkrétních lidí nebo komunit. Má vytvářet dokumentární dílo nebo se zabývat projektováním „realit“, které vycházejí z jeho tvůrčí imaginace. V centru takové práce musí být konkrétní komunity a lidé.

Jak se ruské konceptuální umění změnilo během Putinovy éry?

To úplně nedokážu posoudit, protože už v Rusku nežiji, ale na jejím začátku, v nultých letech, byl pociťován jistý optimismus a také příliv financí. Zároveň probíhal proces industrializace a normalizace umění, včetně toho konceptuálního. Umělci si pořídili sívička a portfolio, objevily se patřičné instituce, galerijní sektor. Vytvořil se dojem, že současné umění v nějaké míře dospělo a zklidnilo se. Zdá se, že to umožnilo ruským umělcům přirozenější fungování na mezinárodní scéně. Osobně však pociťuji nostalgii po romantičtějších pozdně sovětském a perestrojkovém uměleckém světě na konci osmdesátých a počátku devadesátých let, kdy umělci ještě netušili, co to sívička nebo portfolio jsou. V posledních deseti letech se propast mezi normalizovanými umělci, kteří hrají podle zavedených pravidel, a těmi politickými, kteří v současném Rusku mají stále méně prostoru, ještě více prohloubila.

Jste autorem několika projektů o postsovětském dialogu na Západě. Co vás na tomto tématu nejvíce přitahuje?

Je to pro mě jednak historické, jednak osobní téma. Před sebou uniknout není možné, cítím se jako postsovětský umělec v New Yorku a snažím se poslouchat svou vnitřní logiku, žiji svůj lidský nebo umělecký osud. Ve středu mého uměleckého světa se nachází historie, nejčastěji se jedná o mikronarativy. Příběhy konkrétních jedinců nebo společenských skupin, které nezapadají do standardního chápání, do škatulek o tom, co se stalo v minulosti a co by se mělo stát v budoucnu.

V roce 1934 byla homosexualita v SSSR kriminalizována. Kam tehdy všichni homosexuálové „zmizeli“?

Lidé se přirozeně i nadále seznamovali a měli svůj vlastní soukromý život, ale odehrávalo se to potají. Někdo se dostal do hledáčku milicí nebo KGB a mohl být odsouzen k odnětí svobody, někomu byla zničena kariéra a tak dále – jsou to velmi depresivní příběhy tisíců zmařených životů. Například takové osobnosti sovětské kultury, jako jsou zpěvák Vadim Kozin a režisér Sergej Paradžanov, šly sedět na základě článku 121 sovětského trestního zákoníku, kriminalizujícího mužskou homosexualitu, a jejich tvůrčí dráhy byly zastaveny. Po propuštění z vězení se tito lidé již nemohli vrátit k plnohodnotnému profesionálnímu životu v umělecké sféře. Jinak se sovětská queer estetika v sublimované formě objevuje i v uměleckých dílech, například ve filmech

Ivan Hrozný Sergeje Ejzenštejna, Barva granátového jablka Sergeje Paradžanova a také v divadle nebo v malbě.

V Rusku se poté, co prezident Vladimir Putin podepsal v roce 2013 zákon „o propagandě netradičních sexuálních vztahů“, situace trochu přiblížila té ve třicátých letech 20. století. Jaké jsou mezi nimi hlavní rozdíly?

Zásadní rozdíl je v tom, že moderní represe v Rusku jsou v rozporu se současným směřováním v západních zemích, kde se naopak podporují práva LGBT komunity. Když byla homosexualita v SSSR postavena v roce 1934 mimo zákon, na Západě se tento krok vnímal jako něco normálního, protože se to dělo skoro všude, stačí si připomenout situaci ve Velké Británii. Sovětský svaz tehdy pouze kráčel společně s celým světem po cestě mezinárodní státní homofobie. Naopak současný zákon „o propagandě netradičních sexuálních vztahů“

„gay cruising sites“ fungovaly sovětské plešky nejen pro seznamování kvůli sexu, připomínaly spíše „gay bary“ pod širým nebem, nabízejely prostor pro komunikaci. V sovětské době nemohly existovat žádné normální gay kluby, neboť všechny podobné podniky patřily státu a stát byl homofob číslo jedna.

Proč jsou města a ulice ve vaší utopické autonomní oblasti pojmenovány výhradně podle levicových gay aktivistů?

Američan Harry Hay ve svých pamětech poukazuje na to, že počátky gay aktivismu paradoxně vycházely ze socialistických a komunistických politických hnutí. Podle něj jsem také pojmenoval jednu ze tříd v utopické Židovské queer autonomní oblasti. Byl to průkopník amerického gay hnutí a také člen Komunistické strany Spojených států amerických. Jeho první gay organizace, Mattachine Society v Los Angeles, fungovala v padesátých letech na bázi komunistické buňky. Lekce



Jevgenij Fiks na své výstavě v Artivist Lab. Foto Adriána Vančová

hů“ se na západ od Ruska považuje za nonsens, protože se společenská norma radikálně změnila. V Rusku zatím úroveň represí vůči LGBT komunitě, alespoň k dnešku, nedosáhla úrovně z roku 1934. Naopak od roku 2013 se navzdory tomuto zákonu tamní LGBT aktivismus a kultura rychle rozvíjejí. Jedná se o historický rozpor, který nedokážu vysvětlit.

Vaše pražská výstava se jmenuje Pleška-Birobidžan. Mohl byste tento název vysvětlit?

Pleška-Birobidžan je utopický projekt o smyšlené sovětské „autonomní oblasti“, která je přátelská jak k Židům, tak i k LGBT komunitě. Birobidžan je skutečné hlavní město Židovské autonomní oblasti v Rusku, která existuje od roku 1934. Ale ani tehdy, ani nyní se nemůže objevit žádná LGBT autonomní oblast. Vymyslel jsem však takový utopický queer Birobidžan jako antipomník roku 1934, představil jsem si, „co by se stalo, kdyby se dějiny vyvíjely jinak“. Plešky, místa setkávání sovětských teploušů, existovaly skoro v každém městě Sovětského svazu. Ve velkých městech, jako je Moskva, se jich daly najít desítky. Spontánně vznikaly a zanikaly. Na rozdíl od západních

z amerického komunistického podzemí mu zásadně pomohly, právě tam získal dovednost pro svou budoucí aktivistickou činnost. To je paradox, ale také historická pravda.

Na výstavě se dá pořídit Sovětský moskevský jidiš-gay slovník. V čem spočívá jeho specifikum?

Je to slovník smyšlené a vytoužené solidarity mezi sovětskou gay komunitou a sovětskou židovskou komunitou. Všechna slova v něm patří do uplynulé epochy. Tento projekt mluví o promarněných příležitostech, o tom, co by se mohlo stát, ale nikdy se neuskutečnilo. Drobná knížka Sovětský moskevský jidiš-gay slovník [Soviet Moscow's Yiddish-Gay Dictionary] je však zároveň velmi zábavná a může zaujmout i současného čtenáře.

Jevgenij Fiks (nar. 1972) je multidisciplinární postsovětský konceptuální umělec. Narodil se v Moskvě, od roku 1994 žije a pracuje v New Yorku. Věnuje se malbě, kresbě, performanci a je také autorem několika knih.

„Jak
být
spolu?“

Ha
Divadlo

Sezona 47:
Nerůst
2021/22

Alfa pasáž
Brno
www.hadivadlo.cz

B | R | N | O | I

MINISTERSTVO
KULTURY

jiho-moravský kraj

Nedokážeme nečinně přihlížet

S Alison Killing o hledání čínských detenčních táborů

Letošní Pulitzerovu cenu v kategorii mezinárodní reportáže získala Alison Killing spolu s novinářkou Meghou Rajagopalan a programátorem Christem Buschekem za reportáže o tajných čínských detenčních táborech pro Ujgury. Jaký postup při pátrání zvolili?

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

Jak investigativní projekt mapující detenční tábory pro čínské Ujgury vůbec vznikl?

V roce 2018 jsem na jednom workshopu potkala Meghu Rajagopalan. Působila v Číně asi šest let jako politická korespondentka pro Reuters a poté i pro BuzzFeed News. Tomu to tématu se věnovala už dříve – byla první novinářkou, které se podařilo do jednoho z táborů dostat. Na základě toho jí nebylo prodlouženo vízum a musela Čínu opustit. Na workshopu jsme probíraly možnosti pátrání po táborech pomocí satelitních map. Došlo nám, že pokud spojíme síly a dovednosti, mohlo by se nám podařit utajené věznice najít. Tehdy se předpokládalo, že podobných táborů je asi dvanáct set, jistě se ale vědělo jen o několika. Podle tehdejších odhadů v nich měl být vězněn zhruba milion lidí.

Jak vaše pátrání na dálku přesně probíhalo?

Zkoušely jsme různé investigativní metody a pak jsem si vzpomněla na jeden článek o Baidu Total View, čínské obdobě Google Street View, který popisoval, jak jsou na Baidu cenzurovány snímky industriálních a dalších objektů. Prostě jsou ve Photoshopu pomoci štětce vymazané třeba komíny na továrnách. Je to až směšné – všechny zásahy jsou snadno rozpoznatelné. Napadlo mě, že když vymazávají průmyslové zóny ve východní Číně, pravděpodobně takhle cenzurují i fotografie táborů. Několik lokací táborů jsme znaly, protože se k nim třeba dostali novináři. Tato místa jsem pak hledala na satelitních mapách. Když jsem na místa známých táborů zazoomovala, objevovaly se jen světlešedé čtverce, a když jsem se přiblížila ještě víc, satelitní mapa prostě zmizela. Vypadalo to, jako když se vůbec nechce načíst. A to se opakovalo se souřadnicemi všech známých věznic, zatímco na jiných místech mapy se nic takového nedělo, takže to těžko mohla být náhoda. Spojily jsme se ještě s programátorem a bezpečnostním expertem Christem Buschekem, který spolupracoval na řadě lidskoprávních projektů a dokáže velmi dobře analyzovat big data, a začali jsme mapy a další materiály intenzivně zkoumat.

Co všechno se vám nakonec podařilo objevit?

Christo projížděl Baidu a vytvořil mapu všech lokací v Sin-ťiang, které byly podobně „maskované“, a pak jsme ji porovnávali s necenzurovanými mapami, nejčastěji s Google Earth. Na území Sin-ťiang jsme objevili pět milionů takových slepých skvrn! Ukázalo se, že Baidu cenzuruje všechny možné strategické cíle – průmyslové zóny, elektrárny, elektrické vedení a podobně. Potřebovali jsme tedy z toho obrovského množství vytřídit jen místa, kde by mohly být tábory. Věděli jsme, že tam musí být infrastruktura, aby se do tábora měl jak dostat materiál i dělníci, respektive vězni, dále elektřina, plyn a voda, že budou stát spíše nedaleko sídel i proto, že je třeba někde ubytovávat stráže, policii a další zaměstnance. Tímto výběrem se nám počet možných míst zúžil asi na patnáct tisíc.

Nakonec jsme došli k číslu dvě stě šedesát osm, přičemž u devadesáti dvou víme i díky jiným zdrojům, že jde o tábory, ostatní jsme identifikovali jen pomocí naší analýzy satelitních snímků. Počet vězňů se dá odhadovat minimálně na stovky tisíc, některé z táborů mají kapacitu až několik desítek tisíc osob.

Jak tábory vypadají? Máme si je představit třeba jako evropské koncentrační tábory z druhé světové války?

Podle našich informací můžeme čínský program pro ujgurskou menšinu rozdělit do dvou fází. Na přelomu let 2016 a 2017 se většina táborů ještě nacházela v běžných státních budovách, v bývalých školách, nemocnicích nebo bytových domech, které byly upraveny pro vězeňské účely. Přistavěly se k nim pracovní budovy, byly oploceny, objevily se brány, rozlehlá parkoviště, shromaždiště a koridory pro vězně. To vyplývá z porovnávání různých dostupných map. Od roku 2017 pozorujeme posun k trvalejší táborové infrastruktuře, tedy k objektům stavěným už přímo jako vězeňské tábory. Vypadají už mnohem více jako ostře strážené vězeňské budovy, obklopené vysokými zdmi se strážními věžemi a řadou plotů.

Říkáte, že jako architektka dokážete na mapách identifikovat věznice a tábory i díky tomu, že jste zvyklá dívat se na svět shora a představit si, jak bude dvojrozměrný snímek vypadat v trojrozměrném světě. Uvažovala jste jako členka novinářského týmu i o tom, jak vyprávět příběh pomocí jazyka?

Pomáhala jsem sice i s psaním textů, ale většina žurnalistické práce byla na Meghe, která dělala rešerše a všechny rozhovory s bývalými vězni. Megha se díky dlouholetému pobytu v Číně orientuje v tamním prostředí, dorozumí se čínsky, ale především dokáže velmi dobře psát, takže o tom, jak budou články nakonec vypadat, rozhodovala hlavně ona, na mně byla spíš technická stránka projektu. Megha obvykle napsala draft a já do něj doplnila pár odstavců o tom, jak konkrétně jsme tábory hledali nebo jak vypadají.

Čínští představitelé označili všechna vaše zjištění za lživá. Architekti se na rozdíl od novinářů obvykle nepotýkají s frustrací z toho, že jejich sebelepší práce nemusí lidem, včetně jejich respondentů, skutečně pomoci, ba někdy jim může dokonce uškodit. Řešila jste podobné otázky?

Nedokážeme jen tak nečinně přihlížet takovému porušování lidských práv a všichni v týmu chceme, aby to, co děláme, k něčemu bylo. Čína samozřejmě vše popřela, ale naše práce má přesto velký dopad. Navazuje na ni řada dalších novinářů, Australský institut pro strategická studia (ASPI) vydal celou velkou zprávu mapující čínské tábory. Krátce poté, co byly publikovány naše články, otiskl Washington Post editorial vycházející z našich textů a vyzývající k bojkotu olympiády v Číně v roce 2022. Z naší práce vycházeli i američtí zákonodárci, když připravovali zákon, který uvaluje restrikce na všechny produkty ze Sin-ťiang. Spojené státy, Velká Británie, Nizozemí a Kanada označily chování Číny vůči Ujgurům za genocidu a mnoho dalších států nyní začíná uvažovat o bojkotu olympiády, diplomatickém bojkotu či sankcionování čínských představitelů, kteří se podílejí na antimuslimské kampani v Sin-ťiang. Díky naší práci se něco mění, ačkoli na konkrétní osudy lidí v samotné Číně to pravděpodobně zatím nemá vliv. Projekt stále pokračuje a brzy vyjde další článek.

S BuzzFeed News jste spolupracovala i na projektu, který se věnoval



Alison Killing. Foto The Space

sledování občanů pomocí sociálních sítí. V čem spočíval?

Ten nápad vznikl na workshopu v Medialabu-Prado v Madridu. Věnovali jsme se tématu sledování ve městech a došlo nám, že bychom se neměli soustředit jen na kamerové systémy, ale také na sociální média, protože skrze ně dnes lidé o sobě nejčastěji zveřejňují informace. Video, fotky nebo story mohou být jednoduše spárovány s daty z pouličních kamer. Zaměřili jsme se na online streamovací kamery, které jsou všude po světě a přenášejí živě dění z veřejných prostorů, třeba z Times Square v New Yorku. Zároveň jsou to místa, kde si lidé často pořizují fotky a natáčejí videa a nahrávají je na internet. Napadlo nás spojit tyto zdroje dohromady. Vybrali jsme si náhodné story z Instagramu pořizené právě na Times Square. Od začátku jsme věděli, kdo ho natočil, protože video náleželo ke konkrétnímu profilu. Podle nejbližšího okolí, budov, úhlu, pod jakým bylo video natočeno, podle pohybu dopravních prostředků a lidí a také podle reklamních obrazovek jsme byli schopni určit velmi přesně konkrétní místo a čas pořízení videa. Pak jsme ho srovnali s volně dostupnými záběry z pouličních kamer a identifikovali jeho autora. A pak už bylo velmi jednoduché detailně sledovat pohyb toho člověka po městě, protože kamer je všude spousta. Je šokující, jak snadné to je, a že všechny tyto informace jsou veřejně dostupné naprosto každému. Ráda bych ovšem dodala, že pro účel článku jsme pak tentýž experiment zopakovali s naším kolegou, který chodil po městě a natáčel story, abychom neporušili právo na soukromí.

Kdy a proč jste se rozhodla, že budete místo navrhování domů

vyprávět příběhy pomocí dat a architektonických dovedností?

V roce 2010 vrcholila ekonomická krize, takže se moc nestavělo, nebylo moc příležitostí a už vůbec ne pro někoho, kdo zrovna začíná s kariérou. Podílela jsem se tak na výzkumných i uměleckých projektech včetně výstav nebo na přípravě a stavbě komunitního bydlení. Když jsem pak pracovala na multimediálním projektu o migraci, v němž jsme sledovali dva fiktivní migranty putující Evropou a vytvářeli mapy a audiovizuální obsah nejen pro sociální síť, došlo mi, že tohle je práce, které se chci věnovat. Zjistila jsem, že už asi nechci být „klasickou“ architektkou a jen navrhovat a stavět. Architektura a městské plánování jsou sice nesmírně důležité a mají obrovský vliv na lidské životy, ale jejich dopad můžete často pozorovat až za pět, deset nebo dvacet let. Je přitom spousta problémů, které jsou naléhavé a je třeba je řešit okamžitě. A já se na těch řešeních díky svým schopnostem mohu podílet.

Alison Killing (nar. 1979) vystudovala architekturu v Cambridge a Oxfordu.

V roce 2010 založila studio Killing Architects, kde se věnuje propojení architektury, datové žurnalistiky a digitálních médií. Podílela se na řadě sociálních a lidskoprávních investigativních projektů, v nichž využívá i metody převzaté z architektury a městského plánování. V roce 2021 byla jako první architekt v historii oceněna Pulitzerovou cenou za sérii článků o čínských koncentračních táborech pro Ujgury a další menšiny.

My oba zdravíme Vás oba

Dopisy mezi dvěma dvojicemi, Bohumilou Grögerovou a Josefem Hiršalem (který ovšem nikdy neopustil svou ženu Anitu) a Jiřím a Bělou Kolářovými, jsou překvapivě civilní zprávy blízkým o tom, co se důležitého událo mezi Prahou a Západem. Objevují se v nich reflexe aktuálního, zejména kulturního dění, vlastní tvůrčí práce a jejích podmínek, ale i každodenních strastí.

Berlín, 25. 5. 1979

Milý Josko, dostal jsem od Vladislava dopis, když neřeknu, že nostalgický, tak určitě prosáklý hořkostí, která je spojena, alespoň u něho, s hořkostí srdce. Mám ho rád a trochu mne to znepokojilo, ale taky chápu jeho stav. Kdyby to byla jen desetiletá odloučenost od dětí, je to dost, aby člověku nakysla krev.

Psal jsem Vladislavovi o mém courání po Francii. Nancy jako město je rokokový, pozlátkový, ale z mnoha stran okousaný dort, oschlý a bez vůně. Galerie umění jako každá oblastní galerie má silnou tuberu nedostatku dobrých věcí. Ale zastihli jsme tam výstavu Daumovy sklářské hutě a to mně trochu vynahradilo zklamání. Callot je v muzeu Lorraine. Je to skutečně obdivuhodné dílo. Samozřejmě že jsem za ten jeden den volna v Nancy mnoho nestihl, ale přeci jenom jsme zapadli do největšího knihkupectví, které je otevřeno dlouho do noci, a padli na výstavu fotografií se souborným titulem „Sůl a země“. Jsou to vlastně letecké snímky krajín z celého světa, ale koncipované tak, aby tvořily výtvarný land art. Škoda že publikace stála tak ohromnou sumu – 360 frs. Fantastická barevnost a dokonalá kompozice snímků mě trochu znepokojila, zda tyto fotografie nebudu muset napříště měřit s mnoha výtvarnými díly. Říkal jsem si, jak se na toto znepokojení budu dívat v Paříži.

V Paříži je stálou atrakcí Centre Pompidou. Je to barák stažený z kůže, s obnaženými vnitřnostmi, jak se dalo. Mělo to stát někde v parku. Uprostřed města se po tom budou neustále šplhat lidé, kteří tuto anatomii budou omývat. Samo muzeum trpí stejnou nemocí jako většina evropských muzeí moderního umění – že podléhá vkusu nákupčích – neříkám to proto, že to snad nejsou znalci nebo lidé s nějakým patřičně hlubokým názorem, ale řídí se momentálním obecným míněním. Invazi Ameriky tedy podléhá i Paříž. Bohužel. Udělal jsem si poznámku, že bych měl něco napsat o spotřebním umění, jímž se mi tam v Paříži jevilo mnohé z neodadaistů, popartistů a abstraktivistů, no, nevím koho ještě bych jmenoval, ale je to většina děl. V muzeu, jako je Centre Pompidou, to lze nahradit nebo napravit instalací. Ale jako nelze bez následků sníst zkažené jídlo, nelze ani předkládat divákům k snědku nestravitelné umění. To je možná příliš ostře řečeno. Ale tento pocit jsem měl. Musel bys všechny ty věci vidět a udělat si svůj názor. Máš stejně jako já dost zkušeností a víš, co to je nedovařené umění nebo umění ze špatných pochutin.

Kolem tohoto Pompidáku, po pražsku řečeno, se odbývá od rána do noci jarmark spářený s matějskou poutí: mimo různé stánky s všemožnými památkami a nepamátkami, jsou tu produkce polykačů ohňů, tanečníků, akrobatů atd. a vždycky tady vyhrává nějaká kapela, obyčejně jirousovská. Najdeš tady bodyartisty, conceptualisty, vše na ostré, kostkové dlažbě.

Ve sbírce pařížské školy pochopitelně chybí Šíma. Ale je přecpána Delaunayem, který tak vypadá jako hrozně přeceněný. To přecenění číší i z Dubuffeta. Současná produkce, samozřejmě na výjimky, ani zde nevypadá jinak než jako velký trh marnosti.

Co stále dělá Paříž hlavním městem světa, je život a nenahraditelná atmosféra, která člověka obklopuje, kamkoliv přijde. Tady je opravdu lepší se rok flákat než doma dít v ateliéru při sebelepší pohodě. Kéž by mně ten rok Bůh ještě ke stáří nechal okusit.

No zatím: Ahoj. Pozdravuj Anitu. O Vídni příště.

Tvůj J. K.

Zdravím vás oba. Až ten dopis dostanete, tak už se Anita bude chystat do Vídně a tam se

všechno doví od Kristýny. A my se taky opět vydáme na další cestu – opět do Francie, tentokrát na jih. Musíme využít té krásné příležitosti – moci cestovat. Už se na to těším, ale zároveň se těším na klidné léto, kdy budeme stále jenom v Berlíně. Člověka ty cesty přece jenom utahají. Mělo by nám být tak o dvacet méně.

Mějte se oba hezky,

Běla

Praha, 29. 1. 1980

Milí přátelé,

dnes se zase pro změnu ozývám já. Joska si léčí svou chřipku a samozřejmě Vás z kanafasu oba srdečně pozdravuje.

Minulý týden došel v pořádku balík, tentokrát na Joskovu adresu spolu s Tvými krásnými kolážemi, Jirko. Snad nejvíc se nám líbily ty abstraktní: jsou lehké jako dech, jako by pozbyly veškeré hmotnosti!

Minulý týden jsme opět zakoupili desky. Vyšly jen samé maďarské nahrávky, ale krásné: Mozart, Haydn, Liszt, Händel, Bach, Scarlatti a další, jedna krásnější než druhá.

V Odeonu teď právě vyšel první český překlad z díla amerického básníka Kennetha Patchena (co si ho Henry Miller tak vážil a co ho osobně naprosto nesnášela Anaïs Nin). Zajímá mě, ale přirozeně ho nelze sehnat, protože náklad pokryje potřeby knihoven a ten nepatrný zbytek zmizí pod pultem.

Fritzi Mayröckerová nám poslala zásilku svých nových knih a píše, že po skoro dvouleté práci právě dokončila další rukopis. Je ohromná. Zato Ernst Jandl prožívá zřejmě silnou depresi, k níž se docela otevřeně přiznává i ve své nové hře „Aus der Fremde“, kterou nám poslal. Je otištěna v jednom z posledních čísel Manuskripte.

Já jsem s nesmírným zaujetím a požitkem dočetla všechny tři deníky Anaïs Nin i Millera. Jako by se mi otevřelo nové okno, nový, dosud dosti cizí svět (a s tím přichází potřeba poznat další knihy jejich a jejich přátel). Jako už tolikrát, byl jsi Ty v pozadí, Jiří, jsou to Tvoje knihy, Tvoje katalogy, výtvarné publikace, které i nás a mě tak obohacují. Nikdy Ti za to nepřestanu být vděčná.

Možná, že už Ti Joska psal, že jsme teď v úmorném stadiu dokumentace: zpracováváme celou svou zahraniční korespondenci, pak přijde na řadu česká; stejně chceme zpracovat další oblasti, a tak si utkat jakousi kanavu, na níž teprve budeme vyšívat ten náš další verk.

Jinak o žádných dalších novinkách, které by vás mohly zaujmout, nevím. A co se pobavy týče, tu zase obstará ve mém příštím dopise Joska.

Buďte oba zdraví!

[nepodepsáno]

Paříž, 2. 7. 1980

Milá Bohunko,

v neděli jsem konečně připravila k odeslání tři koláže, které jsem taky já udělala Joskovi k šedesátinám, ač nepozvána. Neděli před tím jsme volali nejdřív Joskovi, potom tobě, když to u něj nikdo nebral, a u vás jsme se dozvěděli, že jste venku. Tak doufám, že už jste zpět, a možná, že už jsi dostala zásilku s Jirkovými kolážemi, které jsem posílala 20. 5.

Děkuji za dopis. Jsem ráda, že se módy líbily. Příležitostně pošlu další, a kdybyste chtěly nějaký střih nebo nějakou jinou módní maličkost, klidně napište. Víím, jaká je to u nás šedá a nouze, vždy a vždy znova se mi svírá srdce, když tady vidím ty hromady všeho a vzpomenu si na domov.

Píšeš, jak jsi si denně zvykla poslouchat muziku, a já přitom vzpomínám na náš gramofon, který tady zahálí. My tady denně posloucháme chtíc nechtíc muziku nejrůznějšího druhu,

podle toho, co se na Piazza Pompidou sejde, a je to hodně různé, od černošských kapel přes dudy a někdy i klasická hudba, to myslím, když si nějaký studující konzervatoře nebo skupina hudebníků chce přivydělat buď na živobytí, nebo na cestování. A do toho neustále výkřiky polykačů ohňů, mimů a potulných herců, což je mnohem nepříjemnější nežli hudba, a tu potom Jirka pouští radio, aby to trochu přehlušil, a musíme přijmout to, co je právě na programu. Jinak večer televize, která je nevalná, kromě denních žurnálů s přímými reportážemi ze zemí celého světa. Ale to jsou zase tak málo povzbuzující scény, revoluce, násilí, bída, uprchlíci. Člověk si teprve před tou obrazovkou uvědomuje, co hrůzy se denně ve světě zažije.

Bohunko, já už jsem ti chtěla z Německa napsat, jestli máte od Heissenbüttela tyto dvě knihy, které jsme s Jirkou viděli za výlohou: Eichendorffs Untergang und andere Märchen a Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte. My pojedeme v létě do Německa, napiš, kdybyste je chtěli. Ještě k těm mým kolážím. Ten vzorník rougí možná ještě nebude suchý, potřebuje to dlouhý čas, přelepila jsem přes to igelit, a kdybys ho sundala, nedávej tam tentýž znovu, ale nový.

Mějte se oba hezky, těšíme se na vaše dopisy, Běla

P.S.: Doufám, že už jsi se z toho lázeňského léčení zotavila.

Praha, 9. 7. 1980

Milá Bělo,

díky za dopis a za obě zásilky koláží. Joska bude mít velkou radost. (Tvoje došly až včera, růže jsou už suché.) Tvoje koláže budou pro Josku překvapením (stejně jako pro mě; nevěděla jsem, že stále pracuješ, a tak se omlouvám, že jsem Tě jmenovitě nepozvala k účasti).

Josku teď čeká velká útrata: před léty se neprozřetelně s přáteli vsadil, že se své šedesátky nedožije; dožije-li se, bude platit pár tisíc, a nedožije-li, uspořádají ostatní na jeho památku pohřební kvas. Jelikož, jak pevně doufám, se přece jen dožije, bude muset solit, a tak mu přitom může být útěchou Tvůj „Milostný rébus“, protože kterýpak šedesátník se ještě může takovým dárkem pochlubit?

Z Čerenic jsme předčasně prchli jednak pro strašlivé počasí a jednak proto, že Tomáš vypustil do světa mylnou zprávu (jsa zmaten Tvým telefonátem, o němž se domníval, že je z Prahy, tak výtečně bylo slyšet), že jste v Praze. Vykonstruovali jsme si s Joskou, že jste přijeli na spartakiádu (v rámci všeobecných zájezdů, výhod a slev), a jali jsme se Vás v Praze hledat, ale po Vás nikde ani stopy. Takže se bohužel ukázalo, že to byla mylná chýra. Nu, a teď jsme už zase v pražském normálu a těšíme se, že ho po pár týdnech zase opustíme a že se v čerenických lesích budeme věnovat sběru hub. Můj zánět nervů se už uklidnil a jsem i pohyblivější, především zásluhou denního rehabilitačního cvičení. Ještě jednou Vám oběma za Josku děkuju a zdravím Vás srdečně,

Bohunka

P.S.: Kdybyste mohli získat Heissenbüttelovu knihu Eichendorffs Untergang und andere Märchen, bylo by to prima. Z té druhé, kterou máme, nejsme zatím vůbec moudří, třeba by se nám leccos objasnilo.

Praha, 15. 5. 1981

Milí přátelé,

tentokrát se ozývám zas já: obě zásilky v pořádku došly, moc jsme se potěšili. Joska si pochvaluje, že konečně uviděl na vlastní

Z archivu korespondence Bohumily Grögerové

oči výtvořy toho slavného francouzského lis-tonoše, já zas žasnu nad pohotovostí vydavatele koláží-polotovarů.

V posledním týdnu jsme měli příležitost vidět díla čtyř zdejších výtvarníků-malířů: každý jiný, jeden matematik-konkrétista, druhý malíř-keramik (bratři Zdeněk a Jiří Hůloví); pak veliké stříkané obrazy Rudolfa Němce a včera ještě senzibilní a jemnou grafiku a oleje Jiřího Schmidta jako obsáhlé celoživotní dílo. A tak se pořád člověk s uspokojením přesvědčuje, že tu žijí umělci vysoké úrovně.

Jinak jsme teď oba přečetli celého Reynka a velice zajímavé paměti Josefa Susty. Mimo svého se zrovna zabýváme poezií Friederike Mayröckerové, která u Suhrkampy vydala vynikající knihu lyrické prózy „Die Abschiede“.

A teď zas z jiného konce: zítra u nás budou křtiny. Kristinka má dnes tři měsíce a z drobného ptáčka utěšeně roste do pěkného batolete. Máme z ní všichni velkou radost a pořád se kolem ní motáme, něco pleteme, šijeme a tak podobně.

Těšíme se už na léto, zase vyjedeme do Čere-nic, žádnou jinou možnost nemáme, ale jsme tak šťastní, dobře se nám tam pracuje, takže nám to naprosto vyhovuje.

Nevím, jestli můžete číst naše noviny, ale snad Vás může zajímat, co všechno se děje v Praze: Znovu se začal opravovat most K. Gottwalda, takže po severojižní magistrále se člověk z města na dálnici už nedostane a všechna doprava se sune krok co krok nuselským údolím. Holešovice jsou k nepoznání; pracuje se na předměstí Hlávkova mostu, na pokračování severojižní magistrály, na stanicích metra, které má tudy vést, a na celé trojské straně se buduje velké přemostění a nadúrovňové křižovatky. Městská doprava kromě metra v tom zmatku velice pokulhává, říká se, že prý budou asi znovu jezdit trolejbusy. Ten velký palác u Gottwaldova mostu už stojí a vedle Národního divadla se zvedá rozlehlá pomocná budova. Uvnitř divadla se zřejmě provádějí rekonstrukční práce, z vnějška nic zvláštního patrné není. Prostě, jsme ve výstavbě, je tu rušno a mnohdy i krušno.

Joska je zdrav a v dobrém rozpoložení, občas ho jen trápí palec, který si loni přibouchl dvířky taxíku, když se v podroušeném stavu vracel domů z oslavy šedesátin. Pohmoždil si přitom nehtové lůžko, nehet mu slezl, na Bulovce už mu dvakrát prováděli menší chirurgický zákrok, ale palec si nechce dát říct.

Často na vás vzpomínáme, ať už posloucháme muziku nebo si prohlížíme knihy, což se děje sedmkrát v týdnu a vždycky skončíme na tom, jak bychom si s vámi rádi popovídali, copak je to za zábavu jenom si dopisovat! Však se na to už těšíme a oba vás zatím srdečně pozdravujeme

[nepodepsáno]

Praha, 19. 2. 1982

Milý Jirko, musím Ti napsat, že jsem už dlouho neměla v ruce tak šťastně vydařenou knihu jako Kleista s Tvými kolážemi a rolážemi. Mar-ná sláva, Francouzi mají vkus a tahle knížka je toho dokladem. Navíc je i po technické stránce dokonalá. Ale o tom samotném bych ti psát nemusela, to dobře víš sám! Co mě vysloveně nadchlo, bylo spojení především Tvých roláží s podstatou Kleistova textu. Rozvažuje se v něm o technické podstatě pohybu loutek (je na tom vidět, že Kleist byl vzděláním technik), o těžišti, posunujícím se buď po přímce, či elipse, a na tom závislých křivkách i rytmu pohybu údů loutky, které připomínají tanec atd. Co může být téměř úvahám v oblasti malířství bližší než matissovská linie? A nadto zmocněná tvými rolážemi, fázujícími pohyb a zdůrazňujícími

harmonii a vláčnost původní Matissovy linky? A potom Kleist tu linii těžiště loutky srovnává s „cestou duše“ živého tanečníka. Objevuje se tajemství. A to tajemství je v Tvých dílčích rolážích – mysteriózní rolážovaný detail. Detail detailu. Jakého asi celku? Je to opravdu celé jediná báseň! Gratuluju Ti.

A včera mi půjčila Běla Tvůj katalog z výstavy v galerii Maeght. Paráda nad parády – včetně studie ředitele Messera!

A tak jsem Ti zas jednou moc vděčna za ten zážitek.

Díky a buď zdrav

[nepodepsáno]

Praha, 26. 1. 1991

Drazí Jirko a Bělo, mám v srdci trn. Trn výčitky, že jsem dlouho nepsal. A ten trn je už pěkně podebraný, nicméně ve svých bezesných nocích jsem

Úpravu dělal náš mladý dvacetiletý typografický eféb Jiří Sušanka (Artmann, Nonsense) a už jsou tu nátisky, zatím to vypadá skvěle. Nádherně vyšly Tvé koláže i Běliny fotografie a jsou tam všechny. Ale vydání je bohužel nejisté, banka vypověděla Odeonu úvěr. A tak i na Tvou monografii, jak mi řekl minulý týden šéfredaktor dr. Pelán, by mělo dopláct nakladatelství milion korun, na Vrh kostek 350 000 (byla by to také nádherná kniha), o Tvé monografii nemluvě – a Odeon prachy nemá. K 1. lednu odešlo do důchodu asi 16 redaktorů a nové nepřijali. Ministr financí odmítl dotaci, stejně jako ministr kultury, a tak hledají sponzora nebo klášter, kam by se všichni jako mniši uchýlili. To, co nevydají, tak schraňuje propuštěný Čermák, prý to dají na film a budou čekat lepší časy, nebo to prý vydraží soukromí nakladatelé, pokud budou ochotni hrábnout do kešeně. Tak nevím, komunismus nás držel za krk a teď ti demokrati za prdel.

není koreně, jak prý bylo napsáno na jednom domě při Gottwaldově funuse. Pepiš Schwarz tvrdí, že to viděl. O Klémovi teď tu vycházejí uštěpačné články, a my ho přesto ze srdcí vygumovat nemůžeme! Neboť, jak píše v jedné ze svých básní o prezidentském manželském páru Vítězslav Nezval, „nezapomenutelný muž, nezapomenutelná žena“. V pondělí 4. února máme autorský večer ve Viole a chystáme se tam s Pepíkem Schwarzem a Hanou Kofránkovou číst ze svých fascinujících překladů i původních opusů. Lístků jsme rozdali asi dvacet. Škoda, že na té produkci nebudete, přijdete o moc a bylo by tam o dva slavné lidi víc. Ale co je dělat! Už je tři čtvrtě na šest a já čekal, že se Bohunka bude tím psaním bavit, ale jak vidím, neděje se tak. A proto končím s mnoha pozdravy a objetími, abych se opět jako morgensternovský kulich UHU ozval.

Váš

Joska



Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. Foto Hana Hamplová

s Vámi v mé šeré jizbě víc než často. Ale i když usnu. Tuhle se mi zrovna zdálo, už nevím dost dobře co, ale byli jste v tom snu oba mladí a milí. „Ach, kdeže loňské sněhy...“,“ tak to přece jen přikrošením špetkou banality. Teď to všechno diktuju Bohunce a ta pokaš-lává, ale k tubeře má ještě daleko. Těšíme se oba na pondělí, kdy k nám přijde Zuza-na Rothová a uděláme poslední úpravy na německém překladu „Mlýna“, který vyjde v Residenz-Verlagu v Salzburku. Řekl jsem, že kdybys měl chuť, mohl bys k tomu něco vylepit. Ale to je jen na Tobě a taky na Zuza-ně. Mimochodem: před dvěma lety vyšel článek o únosu Jiřího Koláře. Jednalo se o Tvé koláže v Šimonově sbírce veršů. Je tu z toho poprask. O Šimonovi se zmínil jednou větou Tomáš Kafka, zato v Knižních novinkách vyšel na tu sbírku paján. Lámeme si hlavu, jak to vlastně bylo. Sbírkou taky nemáme, ale byl to myslím ten Šimon, který dal do proudu vydání tvé monografie v Odeonu. Taky zařadil „Vrh kostek“, který má vyjít příští rok.

Měli jsme se narodit za Franze Josefa nebo za třetího prezidenta po Havlovi.

Já tady takhle pábím, Bohunka nad tím krou-tí hlavou, přesto však to píše, a už je půl šesté navečer. V pět jsme zapomněli poslouchat zprávy. Ty informace nás taky ničí, protože denně musíme přechíst k televizi a rozhlaso-vým zprávám ještě Lidovky a ve čtvrtek Lite-rárky. A to nemluví o Lettre, na který jsme, jak jste si asi všimli, napsali upřímný paján. Jo, ještě něco: Jak mi psala Erika Abrams, Píseň mládí chce vydat ještě tenhle rok nakladatelství Albin Michel, a jak mi říkal Pechar, tele-fonovala mu odtud jakási Francouzka, jeho známá, a ptala se ho, jestli bych na podzim nepřijel do Paříže. Řekl prý, že jsem už stará kůže, rozeschlá a částečně i děravá, ale že vlakem bych přijel, neboť v letadle bych už ztra-til poslední špetku sluchu. Ale já doufám, že do té doby přijedete do Prahy i Vy oba, a tak se uvidíme dřív než třeba na podzim v Paří-ži. Jo, kdyby to tak bylo aspoň o deset let dřív, protože proti věku není léku a proti Moreně

Milí, drazí, tak Joska mě tu sdostatek zvostudil, ten nevďěčník, kterej je línej sám psát na stro-ji. Protože nejsem s to sledovat Joskovy bás-nické výšiny, vracím se na zem a oběma Vám přeju všechno dobré: zdraví, spokojenost a vese-lou mysl. Buďte zdraví a nezapomeňte na nás!
Vaše Bohunka

Vybráno z Literárního archivu Památníku národního písenictví, fondu Hiršal Josef – Grögerová Bohumila. Otištěné dopisy jsou součástí výstavy Setiny v Letohrádku Hvězda, která probíhá do 31. 10. 2021. Dopisy doplněné poznámkou [nepodepsáno] psala Bohumila Grögerová. Redakčně upraveno.

banda Sote research & development
VZPOMÍNKY NA TOGOLAND



Připravili & spolupracovali — Havlová, Housková, Nwagbo, Šváblová, Brejcha, Bůřil, Dörner, Hybler, Chmelař, Jedinák, Jiříčka, Jakeš, Ježek, Kopřiva, Krupanský, Kyšperský, Mennsdorf-Pouilly, Mikyska, Nyass, Poláková, Procházka, Svatoš, Švejda, Tarnovski, Vitvar, Wajsar, Zíka
 Produkce — Jedefrau.org™ & Maria Cavina

MOTUS ALFREDVEDVOŘE



MINISTERSTVO
KULTURY



STÁTNÍ HOUDBOVÝ ÚSTAV

PRAHA



Premiéra: 6. 9. 2021, první reprízy: 7. & 8. 9. 2021

18. 9. 2021

10—19 h

Kasárna Karlín



Setkání malých nakladatelů a čtenářů pod širým nebem

www.knihex.cz

12 Comic Pilgrims

From Wambierzyce to Broumov



**výstava & kniha
 na Tabooku
 2. — 4. 9. 2021**

**Barbora Satranská
 Bim Eriksson
 Clara Chotil
 Elena Pagliani
 Katarzyna Miechowicz
 Léopold Prudon
 Lisa Ottenburgh
 Lode Herregods
 Lucie Lučanská
 Marco Quadri
 Mia Oberländer
 Omar Cheikh**

INVISIBLE LINES

Co-funded by the
 Creative Europe Programme
 of the European Union

Bitva mobilních telefonů

O návratu Tálibánu a budoucnosti Afghánistánu

S odborníkem na povstalectví, asymetrické konflikty a Blízký východ Jakubem Ježkem jsme bilancovali působení spojeneckých vojsk v Afghánistánu a probrali fenomén tamního warlordismu. Došlo i na současnou identitu Tálibánu.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Jak při pohledu na konec americké vojenské přítomnosti v Afghánistánu a návrat Tálibánu hodnotit operaci Trvalá svoboda, která začala před dvaceti lety? Intervence určitě splnila cíl odstranit zázemí al-Káidy generace Usámy bin Ládina, v němž tato globální džihádistická síť mohla v zásadě volně operovat. Otázky, zda toho nešlo dosáhnout jinak, například prostřednictvím vyjednávání s Tálibánem, jsou sice atraktivní pro akademiky, novináře i milovníky alternativní historie, ale nesou se ve stylu „co by – kdyby“. Intervence také zlikvidovala vládnoucí režim Tálibánu. Ačkoli to nebyl jediný odpudivý režim své doby a najdeme i takové, vůči kterým Západ byl – a stále je – vstřícný, není důvod pro něj truchlit. Podařilo se vytvořit sice úzkou, ale reálně existující převážně městskou vrstvu lidí, kteří uvěřili velkému vyprávění o takzvaných západních hodnotách. A ti se dnes, nikoli neprávem, cítí zrazeni.

Naopak se vůbec nepodařilo vytvořit standardní mocenské struktury založené na demokratických volbách. Vědělo se, že volby jsou doprovázeny rozsáhlými podvody. Vlivné posty ve státní správě, silových složkách a podobně byly přidělovány podle etnických a klanových klíčů, a ne na základě kompetence. Intervenující koalice měla sklony přehlížet jak ryze kriminální zločiny, tak i zločiny proti lidskosti ze strany lokálních elit i kontraktorů – výměnou za jejich spojenectví. To vedlo až k situaci, kdy důstojníci předstírali, že velí vojákům, z nichž třeba polovina fyzicky ani neexistovala. Vedle toho tu působily jednotky mimo oficiální hierarchii, podobající se privátním nájemným armádám, u nichž se tolerovalo, že se někdy chovají spíše jako eskadry smrti. To vše se bez pojiwa spojeneckých vojenských základen, civilní části okupačních sil a s postupně slábnoucím přítokem peněz během několika měsíců zhroutilo. I samotná koalice byla zjevně obětí vlastní hierarchicky distribuované nezodpovědnosti a selhání nižších pater kryly všechny nadřazené složky.

V posledních týdnech se mluví o proměně Tálibánu, což potvrzují i slova jeho mluvčího o „otevřené inkluzivní islámské vládě“. Je současný Tálibán jiný než ten dřívější?

Tálibán je určitě jiný v tom, jakým způsobem – a hlavně, že vůbec nějakým způsobem – intenzivně pečuje o své PR. V době, kdy kábulská vláda prohrávala válku, mluvčí ministra obrany publikoval fotky těl bojovníků Tálibánu roztrhaných bombami při náletech a videa elitních oddílů armády, které si na kapoty aut upevnily těla zabitých protivníků. Tálibán naproti tomu publikoval videa, jak ošetřuje zraněné zajatce, usmíruje se s kdekým a bývalé vojáky armády posílá domů se žoldem, který jim dlužila vláda. Bylo by pošetilé vidět Tálibán jako partu humanistů, ale v boji o „hearts and minds“ prohrála armáda na celé čáře. Po vítězství přišla ještě mohutnější PR ofenziva, členové Tálibánu se za asistence kamer setkávají se zástupci etnických i náboženských menšin, ženských částí personálů nemocnic, s hráči kriketových a volejbalových týmů, zástupci univerzit a tak dále. V těchto otázkách je samozřejmě dobré mít se na pozoru, každopádně jde o procesy, jejichž podhoubí bylo možné sledovat po řadu let. Liberálnější přístup ke vzdělání žen se objevoval v oblastech, které měl Tálibán fakticky pod kontrolou už dříve. Na jakékoli kritické zhodnocení praxe a zejména její udržitelnosti je ovšem ještě příliš brzy. I kdyby se navíc jednalo o upřímné snahy, stejně mohou být zvalcovány konzervativci nebo padnout v chaosu pokračující občanské války.

Jaký vliv měli v Afghánistánu v posledních dvaceti letech takzvaní warlordi a jak velká území ovládali? Za vlády Hámída Karzaje (2004–2014) zastávala řada přeživších warlordů, kteří svůj vliv získali za bojů se sovětskou armádou a během války v letech 1992–1996, řadu politicky exponovaných pozic ministrů, generálů nebo guvernérů provincií. Na sklonku Karzájovy vlády a s nástupem Ašrafa Ghaního v roce 2014 byl tento trend utlumován. Karzaj i Ghaní byli příslušníky významných pašunských rodů, takže docházelo ke zpětné „paštunizaci“ státu i ke generační obměně. Na scéně se objevili noví hráči, koncentrující vojenskou, politickou, klanovou a ekonomickou moc. Vojenská moc odvozená od loajálních ozbrojenců klesala, naopak se soustředili na svou roli neformálních autorit a na podnikání v legální a patrně i černé ekonomice. Nelze mluvit o jasné

vymezené územní kontrole vyznačené v mapě. Ti, kteří koketovali s Tálibánem, jako byl Gulbuddín Hekmatjár, Yunus Khalis nebo Džaláluddín Hakkání, buď působili v ústraní, nebo v ilegality. Warlordi z etnika Hazarů zase spíše inklinovali k autonomismu.

Co bude s fenoménem warlordů nyní, když se Tálibán vrátil? Krátce před koncem Ghaního vlády hledal režim u warlordů oporu. U většiny ji našel, patrně za příslib peněz a moci, ale už to nemohlo na jeho pádu nic změnit. Jejich vojenská moc byla malá, nebyl čas ji znovu budovat, státní armáda v místě jejich teritorií se hroutila, masivně kapitulovala nebo dezertovala. Ismáíla Chána Tálibán zaja, on mu pak vyjádřil podporu a nyní je v exilu v íránském Mašhadu, s nímž byl dlouhodobě svázán. Atta Nur a generál Rašíd Dóstum uprchli do Uzbekistánu. Ahmad Masúd vzdoruje v provincii Pandžšír, ale v tuto chvíli není jisté, zda se jeho budoucnost bude odvíjet od války nebo zaku-lisní diplomacie. Flexibilnější osoby – a také ti, kteří mají na rukou nejvíce krve –, jako Gulbuddín Hekmatjár nebo Gul Agha Šerzaj, okamžitě přeběhly a nyní je můžeme vidět ve společnosti tálibánských autorit. Potomci Džaláluddína Hakkáního patří mezi nejvyšší představitele nové moci.

Tálibán vyhrál válku, aniž by svedl velké boje. O čem to svědčí? Pokud se obsazení prakticky celého území Afghánistánu během několika týdnů považuje za vojenské vítězství, není to úplně přesné. Tálibán zvítězil především v bitvě, která se vedla prostřednictvím mobilních telefonů: například po rozšíření fotografií jeho bojovníků u bran půlmilionového Mazáre Šerif následovalo bezprostřední zhroucení obrany města. Vedle toho probíhala sice skrytá, ale o to důležitější fronta, která spočívala v navazování vztahů a získávání loajality mezi formálními i neformálními autoritami, které v kritických fázích vedly ke kapitulaci celých vojenských posádek a okresních i provinčních center. Pokud by se něco mělo říct k vojenskému aspektu věci, tak především to, že Tálibán v konečných fázích střetu disponoval mnohem větším počtem bojovníků připravených položit za svou věc život.

par avion

Z POLSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL MICHAL ŠPÍNA



V sobotu 15. srpna byla titulní stránka novin *Gazeta Wyborcza*, největšího polského deníku nepodléhajícího vládě, pokryta podpisy, které zaplnily i dvě další strany. Celkem 1025 novinářů z různých médií se tak přihlásilo k otštěné solidární výzvě na obranu TVN, poslední velké nezávislé televizi v zemi, jíž vláda Práva a spravedlnosti (PiS) neprodloužila licenci, aby se zbavila kritického zpravodajského kanálu TVN24. „Po šest let vládnutí tato moc ničí demokratické standardy, ovládla veřejnoprávní média, uplatila nebo rovnou koupila část soukromých médií a novinářům vyhrožuje soudními procesy,“ píše se v prohlášení; „neutralizace TVN a její podřízení státu má být jednou ze závěrečných etap převzetí kontroly nad zbylými institucemi, které se dívají vládnoucí moci pod ruku a brání

demokratické hodnoty, jako je otevřenost, tolerance a rovnost před zákonem.“ O čtyři dny dříve schválil polský Sejm zákon známý jako lex TVN – přestože byl zdánlivě obecné povahy a měl zakazovat většinové vlastnictví médií subjektům mimo Evropský hospodářský prostor, je ušitý na míru právě TVN. Zákon prošel navzdory mnoha protestům, mezinárodní negativní publicitě i souběžnému rozpadu vládní koalice, z níž vypadla menší pravicevá strana Porozumienie (Dohoda) odvolaného vicepremiéra Jarosława Gowina. Podle posledních zpráv zákon nejspíš neprojde Senátem nebo jej bude vetovat prezident Andrzej Duda, zřejmě ve snaze alespoň trochu zmírnit roztržku se Spojenými státy – TVN totiž patří pod concern Discovery a představuje jednu z největších amerických investic v Polsku.



Jarosław Kaczyński, neoficiální hlava polské vlády, sverpým protlačení lex TVN mimo jiné „prolomil zásadu akceptovanou všemi vládami třetí republiky [zřízení po roce 1989 – pozn. red.], podle níž jsou Spojené státy považovány za speciálního garanta naší bezpečnosti a nejdůležitějšího spojení,“ píše publicista Marek Kęskrawiec v textu Ve válce s celým světem, hlavním článku krakovského

liberálně-katolického časopisu *Tygodnik Powszechny* z 22. srpna. „Frontální útok na TVN“ by podle něj nepřišel, kdyby v amerických volbách opět zvítězil Donald Trump. Jeho porážku Kaczyński vnímá jako „civilizační prohru s liberální levicí“ a vidina umlčení kritického televizního kanálu, jež považuje za hlavní překážku úspěchu v příštích volbách, mu stála za to dostat se do poměrně vážného sporu i s USA. „Takovou fundamentální změnu si ale mohou dovolit jen silné státy, a i tak riskují příliš,“ píše Kęskrawiec. Válku nicméně Kaczyński vede dokonce i uvnitř polské pravice, což se prý projevilo mimo jiné odvoláním vicepremiéra Gowina: „Dřív PiS jeho Dohodu potřebovala jako platformu, na níž se odehrávaly zbytky konzultací hospodářských projektů s majiteli soukromých firem. (...) Když ale vyšlo najevo, jakou zátěž ponesou v souvislosti s daňovou reformou malé a střední firmy, dny probyznysové frakce v koalici Sjdnocené pravice byly sečteny.“



Stažení vojsk NATO z Afghánistánu, vítězné tažení Tálibánu a především projevy další migrační vlny vzbudily rozruch v zemi, kde by to možná čekal málokdo – v Polsku. Nejde ani tak o diskuse na téma spoluodpovědnosti

za stav v zemi, kde mělo Polsko až 2600 vojáků, byť i ty se v médiích objevují; větší pozornost vyvolaly skupiny běženců na bělorusko-polském pomezí. „Jen za první polovinu srpna se pokusilo překročit polskou hranici mimo přechod 1935 osob, z toho 760 bylo zadrženo a zavřeno v detenčních zařízeních,“ upřesňuje Katarzyna Ślubik, expertka z nevládní organizace Stowaryszenie Interwencji Prawnej, v rozhovoru pro portál Noizz (19. srpna), který se zaměřuje na mladou generaci. Vše nasvědčuje tomu, že Lukašenkův režim nechal běžence dopravit letadlem z Iráku a dalších zemí do Běloruska, dovezl je k polské hranici a pod hrozbou násilí je nutil k jejímu překročení. Také podle Ślubik jde Lukašenkovi o tlak na Polsko, Litvu a Lotyšsko, na nichž si chce vynutit zmírnění sankcí. Běženci z Afghánistánu, ale i Sýrie a Íránu se tak stávají rukojmími cynické hry. Většina ze zadržených navíc nemá dokumenty – údajně dostali informaci, že bez nich snáz získají status uprchlíka a budou moci požádat o azyl, v Polsku nicméně platí opak. V dalších dnech přinesla i zahraniční média zprávy o situaci dvaatřiceti Afghánců a Afghánek uvízlých v nelidských podmínkách na hranici u vesnice Usnarz mezi kordony polských a běloruských silových složek. Polsko zároveň mezitím stačilo podél části hranic s Běloruskem napnout plot z ostnatého drátu.



Silné ženské hlasy

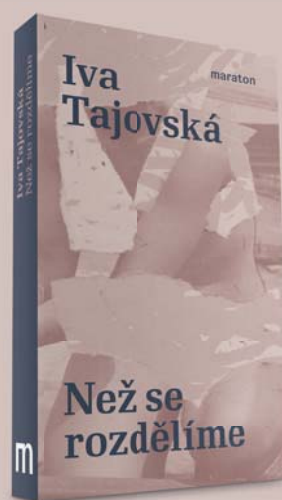


Působivá novela je intimní zpověď o dětství, dospívání a zrání mladé ženy. Nároky a měřítka, které kladou rodiče na děti, bývají často v nesouladu s těmi, které uplatňují na sebe; to ovšem platí i pro děti. Drama jednoho života ústí v katarzi, kterou je pochopení, odpuštění a nalezení cesty k sobě i k druhým.

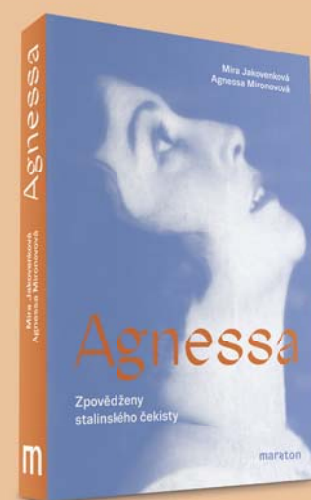
maraton



Londýn těsně po druhé světové válce. Dívky z dobročinného penzionu se nadechují svobody a brzy zjišťují, že zlu se daří i v dobách míru. Autorka pojednává závažná témata morálky, náboženství a poezie formou společenské komedie a prokazuje při tom svěbytnou formulační úspornost a umění diskrétního náznaku.



Proza ztvárňuje vzájemně propojené osudy několika rodin v Československu a na Balkáně během devadesátých let, která přinesla nejen pád komunismu, ale také rozpad států i rodin a nové války. Naděje se ukrývá především v dětech, které, pokud budou dostatečně milovány, mohou najít cestu, jak otevřené rány scelit.



Mimořádné svědectví ženy vysokého důstojníka NKVD, jednoho ze Stalinových katů. Agnessa ve třicátých letech patřila ke smetánce stalinského režimu a po manželově popravě sama musela bojovat o život v gulagu. S krajní upřímností líčí život v přepychu v době, kdy na hladomoru a v lágrech umíraly miliony lidí.

emaraton.cz

Stoletý Edgar Morin

Komplexní myšlení a potřeba transformace globální společnosti

Filosof, sociolog a veřejný intelektuál Edgar Morin se před nedávnem dožil sta let. V českém jazykovém prostředí není příliš znám. Pro jeho život i dílo je charakteristická snaha o vytvoření nového, nereduktivního myšlenkového paradigmatu. Vždy mu šlo o vědění, které je reflektující, ale současně kritické a sociálně transformační.

OTAKAR BUREŠ

Edgar Morin (původně Nahoum) se narodil 8. července 1921 v Paříži v sekularizované sefardské rodině, která do Francie dorazila ze Soluně. Vystudoval historii, geografii a práva. K novému příjmení přišel v protinacistickém odboji a toto krycí jméno si následně ponechal. Právě zkušenost a nestálá identita obyvatele Středomoří tvoří podstatný kontext pro porozumění jeho kosmopolitnímu a komplexnímu myšlení.

Nepřehlédnutelné stopy

Obdivuhodný přitom není jen Morinův věk, ale i množství oborů, do kterých pronikl a jež stále aktivně ovlivňuje. Jeho stopu můžeme sledovat ve filosofii, sociologii, politice, mediálních studiích, teorii systémů, ekologii, vzdělávání či molekulární biologii. Ve svých textech se věnoval problému smrti, otázkám filmu, vědecké metody či povahy Evropy, politice studentského hnutí nebo pádu SSSR, ale psal i o své cestě do Číny či o lásce k manželce a žalu po její smrti.

Pro demonstraci šíře Morinových zájmů a aktivit stojí za zmínku, že jako většina intelektuálů své doby byl v mládí členem komunistické strany a roku 1951 z ní byl vyloučen. V padesátých letech aktivně vystupoval proti válce v Alžíru, sympatizoval se „studentskou komunou“ májových dní roku 1968. V osmdesátých letech analyzoval povahu sovětského režimu a předjímal Gorbačovovu perestrojku.



Edgar Morin volá po planetárním vědomí a civilizační politice. Foto Wikimedia Commons (CC BY-SA 4.0)

Jeho vliv na kulturní, sociální a politické dění je pozorovatelný v nejnižších i nejvyšších patrech francouzské politiky posledních dekád stejně jako ve vědě a kultuře.

V roce 1961 natočil s Jeanem Rouchem dokumentární film *Kronika jednoho léta* (Chronique d'un été), jeden z prvních příkladů cinema vérité. Snímek je úvahou o lidské každodennosti a lidských odpovědích na otázku, co je štěstí. V závěru ovšem jako by reflektoval sám sebe, když nás vede k pochybnostem nad schopností kinematografie uchopit realitu (respektive pravdu) a myšlence, že novou realitu spíše konstruuje. Zájem o film se promítl už do Morinovy knihy *Les Stars* (Hvězdy, 1957), v níž už na konci padesátých let postuloval, že kult celebrit má silnou náboženskou složku a film sám je zdrojem moderních mýtů. Morin byl vůbec jedním z prvních akademiků, kteří brali vážně význam populární kultury.

Reflexe sociální i výzkumné role zkoumajícího a odmítnutí redukcionismu, který chápe celek jako souhrn částí, z nichž se skládá, vedly autora k požadavku transdisciplinární

perspektivy s ambicí smířit přírodní a společenské vědy. Významné podněty pro tento postoj vyšly z debat Skupiny deseti (Groupe des Dix), jejímiž členy byli vedle Morina například biofyzik Henri Atlan, neurobiolog Henri Laborit či filosof Michel Serres. Toto myšlenkové úsilí vyvrcholilo Morinovým opus magnum s názvem *La Méthode* (Metoda), které zahrnuje šest svazků vydaných mezi lety 1977 a 2004, celkem na zhruba 2500 stranách.

Živoucí tapiserie

Morin se ve svém ústředním díle snaží vyhnout zjednodušování a polarizaci a dosáhnout nereduktivního paradigmatu a nové koncepce vědy, která chápe svět jako vzájemně propojený a proměnlivý systém. K tomu je potřeba metody, která „neznásilňuje“ zkoumané, nýbrž je reflektující a dbá o vztahy mezi jednotlivými částmi celku. Skutečnost lze v tomto duchu vidět jako živoucí tapiserii, složenou z mnoha prvků a vrstev, které jsou provázány a různými způsoby spolu „komunikují“.

Adekvátní poznání skutečnosti vyžaduje radikálně nový způsob přemýšlení a musí se vyznačovat kritičností, kreativitou a odpovědností (a tedy dialogičností a otevřeností ke změně). Takové myšlení nesmí být disjunktivní (buď–anebo) a musí si být vědomo dialektické dynamiky vedoucí vždy k nové syntéze. Proto bychom měli překročit úzký rámec formální logiky, která nám brání mys-

poezie a lásky, jakož i jejich konceptuálních protipólů je pro člověka konstitutivní a jde o to, abychom mezi nimi našli harmonii, které se nám zatím zoufale nedostává. Ostatně Morinovo krédo je inspirováno Pascalem tvrzením, že je nemožné porozumět celku bez pochopení části a pochopit části bez porozumění celku. Permanentní reflexe předsudků a omezenosti poznávacích možností, skrze něž konstruujeme obraz světa, je předpokladem komplexního myšlení a „poznáním poznání“.

Zkoumání povahy poznání přivedlo Morina ke studiu teorie systémů, kybernetiky či biologie. Spolu s Henrim Atlanem významně přispěl k přechodu od redukcionismu k paradigmatu komplexity v biologii. Poukázal na to, že informace „existují pouze tehdy, jsou-li interpretovány živými bytostmi, a jsou tímto způsobem neoddělitelné od života“. Myšlenka zpětnovazební povahy (nejen) živých organismů i představa emergence jevů a vlastností, které nevznikají na základě lineárních a mechanických interakcí mezi složkami systému, byly ve své době novum. Tento „biologický obrat“ zároveň otevřel možnost překročit dosavadní striktní ontickou hranici mezi přírodou a kulturou.

Planetární vědomí a civilizační politika

Pozoruhodná je také Morinova role trvale angažovaného veřejného intelektuála a s tím spojené úsilí o překonávání hranic blokuji- cích poznání a komunikaci, jak to dokazuje řada jeho vystoupení i děl. Z nich zmiňme třeba knihu *Le Chemin de l'espérance* (Cesta k naději, 2011), kterou napsal spolu se Stéphanem Hesselem a jež svou kritikou finančního kapitalismu a ekonomizace života a především svou výzvou k emancipaci a sounáležitosti inspirovala španělské hnutí Indignados a evropské výhonky hnutí Occupy. Morin dlouhodobě věnuje velkou pozornost také ekologické problematice.

Roku 2012 se po svých devadesátinách počtvrté oženil – se socioložkou Sabah Abou-essalam. Oba manželé intenzivně spolupracují, příkladem budiž kniha *Changeons de voie. Les leçons du coronavirus* (Změňme cestu. Lekce z koronaviru, 2020), v níž tematizují souvislosti ochrany planety a potřeby humanizace společnosti v situaci koronavirové pandemie. I ve stu letech tak Edgar Morin stále tvoří. Loni vydal kromě zmíněného titulu ještě díla *L'entrée dans l'ère écologique* (Vstup do ekologické éry), manifest požadující změnu způsobu života a ekologickou politiku, a *Sur la crise* (O krizi), kde se věnuje potřebě transformace školství v podmínkách ekologicko-ekonomicko-politické krize. Pro dokreslení zmiňme, že 10. července 2021 publikoval tweet, který ukazuje jak nadhled a vtip, tak přesvědčení, že skutečná civilizace musí být kosmopolitní: „Francouzština je původní jazyk, který vznikl křížením keltštiny, latiny a němčiny.“

Rozvoj současného globálního světa je podle Morina dramaticky nerovný a nespravedlivý a jeho dynamiku určuje hlavně doména kapitalistické ekonomiky, vědy a technologií. Proto volá po planetárním vědomí a civilizační politice, v níž by ekonomika měla být ve službě životu, a nikoli naopak. Obrovský význam pro takovou transformaci shledává Morin ve vzdělávání, které je však v duchu výše zmíněného étosu nejdříve potřeba transformovat. Přitom je nutné uvažovat také o alternativních formách organizace moderní společnosti, a to například včetně celosvětové konfederace. Zapotřebí jsou zkrátka nové nápady a přístupy, které poslouží k překonávání překážek směrem k mírovému, ekologickému, sociálně spravedlivému a ekonomicky udržitelnému světu.

Autor je filosof.



Benefiční koncert
pro A2 kulturní čtrnáctideník

10. 9. 2021 Altenburg 1964
od 18:00 autorské čtení
Karolina Válová, Klára Vlasáková,
Kristina Láníková, Elsa Aids
od 19:30 koncert
V0nt, Miss Petty, Jemah & Chanov
Brooo & Mary C, Poprvé a za peníze
& DJ Zvěrokvark, DJ Bazooka Joe
a půlnoční překvapení
Vstupné 200 Kč a výš

Směřovat k novému světu

Dějiny družstva Interhelpo



Družstvo Interhelpo fungovalo v Kyrgyzstánu dvacet let. Foto neznámý autor

Step sovětského Kyrgyzstánu se v polovině dvacátých let stala na dvě dekády domovem českých a slovenských dělníků, kteří tu chtěli změnit starý svět v nový. Osudům československého družstva Interhelpo se ve stejnojmenné knize věnuje historik Jaromír Marek.

JAN MERVART

Masová nezaměstnanost provázená hlubokou chudobou, hladem a beznadějí přiměla na počátku třicátých let tisíce amerických občanů, aby se vydali do Sovětského svazu. Symbol amerického snu viděli tito odchozí v obráceném gardu, než jak jej známe z popkulturních obrazů. Vyploovali vstříc novým zítřkům a socha Svobody se jim postupně vzdalovala, až ji nechali za zády. Tak líčí britský novinář Tim Tzouliadis v knize *Opuštění* (2008, česky 2010) příběh těch, kteří v Leningradě naučili místní dělníky hrát baseball a kteří byli později ponecháni napospas sovětské realitě hromadných perzekucí. Takřka identickou historií, jen s jinými aktéry a v obměněných kulisách, nabízí Jaromír Marek v knize *Interhelpo*, zaměřené na stejnojmenné družstvo československé mezinárodní pomoci.

Budovatelský řád

Družstvo založené roku 1923 v Žilině a realizované od roku 1925 nedaleko Biškeku (původně Pišpek, v sovětské éře Frunze), hlavního města sovětského Kyrgyzstánu, fungovalo dvacet let. Sedm tisíc kilometrů od domova jej uprostřed stepi vybudovali čeští a slovenští dělníci, kteří sem v několika transportech přijeli v druhé polovině dvacátých let. Podobných vystěhovaleckých projektů sice na území Sovětského svazu existovalo několik, připomeňme Slováckou komunu nebo kladenský Reflektor, Interhelpo však bylo největší a nakonec nejúspěšnější i nejslavnější československé družstvo. Dvakrát jej navštívila hvězda komunistické publicistiky Julius Fučík, pobývali zde spisovatelé Peter Jilemnický, Jiří Weil a vyrostl tu přední politik roku 1968 Alexander Dubček.

V meziválečné éře bylo Interhelpo domácími komunisty používáno coby příklad úspěšného budovatelského úsilí potvrzující pozitiva sovětského systému. Vznikl podmanivý obraz, v němž byl oproti kapitalistickému chaosu vyzdvihován budovatelský řád směřující k novému světu. Po únoru 1948 bylo téma mezinárodní pomoci Sovětskému svazu prakticky tabu, hovořit se o něm začalo v šedesátých letech a dílem na něj bylo vzpomínáno v letech sedmdesátých, u příležitosti padesátého výročí založení družstva. V devadesátých letech příběh českých a slovenských interhelpovců nikoho nezajímal.

V poslední době se ovšem jméno tohoto družstva objevuje ve studiích a antologiích věnovaných cestám intelektuálů do Sovětského svazu.

Snaha vyprávět

Kromě příležitostně publikovaných vzpomínek vydal jedinou monografii věnovanou tématu slovenský historik Pavel Pollák roku 1961. Kniha Jaromíra Marka na ni v mnohém navazuje, v mnohém ji doplňuje a hlavně po šedesáti letech přináší první ucelenou výpověď o vzniku a osudech Interhelpa. Autorovi jde především o vylíčení příběhu družstva od začátku do konce. V rámci takového počínání zachycuje i tu důležitou část historie, kterou mohl Pollák na počátku šedesátých let pouze naznačit. Stalinské represe provázející druhou polovinu třicátých let totiž tvrdě dopadly i na Interhelpo, řada jeho členů byla popravena, vězněna či perzekvována. Nemalá část mužů potom byla v rámci válečné mobilizace povolána do sborů „pracovní armády“, spravované v nutných podmínkách Lidovým komisariátem vnitřních záležitostí (NKVD). Marek může rovněž popsat sovětizaci původně demokraticky spravovaného družstva, která začala v roce 1928 vstupem do Všesvazového svazu výrobních družstev a skončila v první polovině třicátých let ustavením pevných rozhodovacích mechanismů shora. Velkou předností Markova přístupu je přitom skutečnost, že příběh Interhelpa záměrně ani neromantizuje, ani neprovází hodnotícími soudy o naivitě, ideologické zaslepenosti a podobně. Jeho výhradním cílem je rekonstrukce osudů družstva na základě dostupných pramenů a rozhovorů s posledními žijícími pamětníky.

Publicistická snaha vyprávět je na jedné straně účinná, na straně druhé autorovi nedovoluje klást otázky, jež by šly za souslednost předkládaného příběhu. Seznamujeme se tak například s agitačními schůzemi, na nichž jsou lidé pro projekt Interhelpa získáváni, kontext válečného společenského rozvratu a poválečného příklonu k vizím nového světa však zůstává upozaděn, respektive je v rámci vyprávěný podřízen příčině (agitace) a následku (odjezd). Bez patřičně nastíněného kontextu lze motivace půldruhého tisíce

lidí k odjezdu do neznámého a vzdáleného Kyrgyzstánu pochopit jen těžko.

Civilizační mise

Důsledné podřízení výkladu příběhové lince nejen že ponechává některé aspekty nevysvětleny, ale také zakrývá Markovi některá interpretační úskalí. Při líčení atmosféry v družstvu a počátečních útrap českých a slovenských osadníků často využívá literárních svědectví Petra Jilemnického a Jiřího Weila, kteří Interhelpu věnovali poměrně rozsáhlé texty. Fučíkův plánovaný román nebyl sice nikdy napsán, Marek se však o komunistickém novináři a jeho návštěvách družstva na několika místech zmiňuje. V tomto případě se ovšem chytá do pastí pozdějšího Fučíkova kultu. Zatímco Fučíka považuje za komunistického propagandistu příkrášlujícího realitu, Jilemnického a Weilovy popisy hojně využívá jako odraz skutečnosti. Literatura může být skvělý historický pramen a Marek na několika místech přesvědčivě ukazuje, nakolik se například Jilemnického popis překrývá s dostupnými dokumenty či svědectvími.

Neereflektováno však zůstává, že všichni tři zmínění spisovatelé byli především komunističtí autoři, kteří v druhé polovině třicátých let hledali vhodný umělecký jazyk, jenž by se blížil nárokům na realistickou socialistickou literaturu. Ať už se jednalo o Weilův reportážní modernismus, Jilemnického narativní realismus či Fučíkovo barvitě entuziastické psaní o sovětské přítomnosti, základní vzorec zůstával stejný: vždy a nutně vítězil a byl vyzvednut obraz Sovětského svazu jako tavicího kotle, v němž je starý svět měněn v nový, pokrokový a moderní. Bez ohledu na formu tak všichni popisují původní zmar, deziluzi a smrt (takřka všechny děti do tří let v prvních měsících po příjezdu zemřely) nikoli proto, že by chtěli o nastoupené „cestě“ pochybovat (ve Weilově případě alespoň prozatím), ale aby ji ve finále mohli vyzvednout a ukázat budovatelské úspěchy. Není důvodu se domnívat, že by Fučíkův zamýšlený román byl v tomto ohledu jiný a že by například o umírajících chlapcích a dívkách nereféroval. Útrapy a jejich překonávání jednoduše patřily k žánru dobového socialistického realismu, stejně jako k němu patřil výsledný obraz sovětského, v tomto případě interhelpovského úspěchu. A právě zde se autor chytá do pastí podruhé, když při tažlivý obraz budovatelského úspěchu nevědomky přebírá.

O Interhelpu tak vposledku hovoří jako o civilizační misi, která kočovnému obyvatelstvu zaostalého Kyrgyzstánu přinesla industriální modernitu. Spolu s Weilem a Jilemnickým, ale pomyslně i s Fučíkem, tak Marek bez další interpretace popisuje, jak českoslovenští družstevníci poprvé uprostřed kyrgyzské stepi rozsvítili žárovku, nastartovali motor, spustili sirénu textilní továrny... Není to pro něj samozřejmě úspěch socialismu, obraz importované evropské modernity ovšem nechává vyznít jednoznačně pozitivně, jakkoli v českých dějinách dvacátého století není téměř lepšího případu k jeho kritickému uchopení. Přestože (de)kolonizační potenciál tématu Jaromír Marek nevyužil, je nutné zdůraznit, že odvedl skvělou práci a že jeho kniha rozhodně stojí za přečtení, třeba i v kombinaci s jím režirovaným dokumentárním snímkem *Interhelpo – Historie jedné iluze* (2008). Nakonec příběh Interhelpa je dobré znát už jen proto, že provokuje k dalším úvahám a otázkám.

Autor je historik.

Jaromír Marek: Interhelpo. Tragický příběh československých osadníků v Sovětském svazu. Host, Brno 2020, 325 stran.

Revoluce '68

Pražské a pařížské jaro v jednom sborníku



Pražské jaro představuje už jen mrtvou historickou událost. Foto CIA

Srovnávání revolučních událostí v Praze a Paříži v roce 1968 zpravidla vede k závěrům, že jde o dvě linie emancipačního vzednutí, které ve stejný čas konfrontovalo různé politické systémy. Sborník Květen 68 a pražské jaro se nesnaží tyto zkušenosti vzájemně přiblížit a některé příspěvky spojuje spíše přiznaný badiouovský akcent.

MARTIN VRBA

Má pražské a pařížské jaro něco společného – kromě toho, že proběhly ve stejném roce 1968? Na první pohled nikoli: zatímco pařížské barikády vzešly ze studentských a dělnických protestů (s účastí hrstky tehdejší levicové inteligence), kterým bylo vlastní revoluční naladění, za železnou oponou se odehrával pokus o ekonomickou reformu nefunkčního centrálně plánovaného hospodářství společně se snahou o pluralizaci stejně tak centralistického státostraničského aparátu stalinské éry.

Bez vzájemné komunikace

Ačkoli obě události dělila zmíněná železná opona a odlišná ideologická i společenská východiska, společné měly minimálně to, že skončily nezdařením – sovětskou intervencí a normalizací v Československu a následným volebním vítězstvím Charlese de Gaulla ve Francii.

Sborník *Revolutions for the Future: May '68 and the Prague Spring* (Revoluce pro budoucnost. Květen 68 a pražské jaro, 2021), který nedávno vyšel v nakladatelství Suture Press, se nicméně snaží postavit zmíněné události alespoň vedle sebe tak, aby vynikly jak jejich společné body, tak i místa, kde se nijak neprotínají. Samotné uspořádání sborníku ostatně sestává ze dvou pečlivě oddělených bloků – jeden je o Paříži, druhý o Praze – a žádnou železnou oponu už ani nepotřebují, protože spolu ani nezkoušejí nijak komunikovat, prolínat se nebo na sebe vzájemně reagovat. Několik frankofonních autorů se tedy

v první půli rozepisuje ve svých příspěvcích o „květnu 1968“, stejně jako se několik převážně českých autorů v druhé části vyjadřuje k historickým událostem osmašedesátinického reformismu.

Za jedinou výjimku z tohoto pravidla snad lze považovat text Michaela Hausera, který pro výklad „emancipační transfigurace státu“ během pražského jara využívá pojmy rancièrovské politické teorie. Jinak ale sborník sestává z víceméně koherentního bloku textů pojednávajících o reformním procesu v tehdejší Československu a z poněkud rozevlátého bloku textů o pařížském dění osmašedesátého roku a jeho odrazech v politické filosofii. Kromě Rancièrova textu se ale čtenář o samotném pařížském jaru příliš nedozví a spíše je mu předložena možnost seznámit se s některými filosofickými koncepcemi, které z tehdejších událostí (ne)přímo vzešly, a to se zřejmým zaměřením na ontologický systém Alaina Badioua, jednoho z nejvýznamnějších jmen současné frankofonní filosofie.

Zaměřeno na Badioua

Tak je tomu alespoň v textech Jany Ndiyaie Beránkové, Rezy Naderiho nebo Nicka Nesbitta. Ani jeden z nich ale zároveň nelze považovat za nějaké „uvedení do Badioua“. Jsou to spíše studie, které s chirurgickou pečlivostí pitvají zvolená témata Badiouova systému, nebo přesněji to, jak se jeho filosofické výdobytky vztahují k výdobytkům jiných filosofů, jmenovitě Jacquese-Alaina Millera, Sylvaina Lazaruse nebo Karla Marxe. Tvoří dohromady nějakých sedmdesát stránek příspěvků k „badiouovským studiím“ a nechávají také nahlédnout do kuchyně francouzské politické filosofie radikálně levicové afiliace. Nicméně pařížského jara v nich zkrátka tolik není, leda zasutého jako onoho prvního hybatele, který dal vzniknout význačným filosofickým dílům a debatám, jež si našly cestu až na stránky sborníku *Revolutions for the Future*.

Poněkud odlišně se to má s textem Vincenta Jacquese, v němž autor docela podnětně shrnuje filosofické myšlení dvojice Gilles Deleuze – Félix Guattari, a to právě ve světle pařížského května. Jacquesův příspěvek čtenáři předkládá způsob, jakým zmíněná dvojice ve své

době konceptuálně uchopila květen 68 a jak se toto revoluční dění odrazilo v jejich filosofickém vývoji. Text Étienna Balibara ale už explicitní zmínky o pařížském jaru příliš nepotřebuje a věnuje se hlavně vysvětlení Lacanovy teorie čtyř diskursů a může alespoň sloužit jako přivětivý úvod do této složité problematiky.

Ona československá část sborníku oproti tomu sestává z příspěvků, které se svého určeného tématu drží o poznání důsledněji, a některé z nich zároveň slouží i jako historické sondy do teorie i praxe v pozadí pražského jara. Je tomu tak ale možná i proto, že pražské jaro bylo potlačeno s takovou důsledností, že jeho další rozvíjení – ať už na poli filosofie nebo jinde – bylo dokonale znemožněno vládnoucí normalizační mocí. Zatímco tedy pařížský květen dostal šanci na přežití alespoň v akademických institucích a intelektuálních a aktivistických kruzích, československé jaro představuje už jen mrtvou historickou událost, po níž už se lze leda ohlédnout optikou politické archeologie.

Globální revoluční událost

Tak je tomu například ve studii Petra Kužela o dělnických radách a jejich místu v programu samosprávného socialismu, který byl obecným cílem někdejších reformních komunistů. Dobře se tak doplňuje s textem Jana Mervarta, jenž reflektuje utopickou dimenzi demokratického socialistického programu v alternativních radikálně levicových kruzích tehdejší doby a snaží se tím nalomit přesvědčení, že tehdejší snahy o jiný socialismus netvořily tak homogenní blok, jak by se z dnešního pohledu mohlo zdát, ale byly přece jen o něco pestřejší směsicí úvah nad tím, co vlastně znamená socialistická společnost a jakými cestami se k ní vydat.

S podobným záměrem se tématu chápě i Ivan Landa, když staví radikálně demokratické socialisty do opozice vůči oficiální reformistické garnituře, kterou interpretuje jako technokratickou a technodeterministickou.

Knihu nakonec uzavírá studie Josepha Grima Feinberga, stavějící se spíše kriticky k badiouovskému naladění části příspěvků a reflektující smysl události sametového roku 1989 a polistopadového dění, a to i ve vztahu k pražskému jaru.

Soudě podle úvodních slov mělo být smyslem sborníku nahlédnout revoluční rok 1968 v duchu badiouovského univerzalizmu a pojmout ho jako skutečnou globální revoluční událost, která rezonuje dodnes. Podařilo se ale takovou nemalou ambici naplnit? Může nakonec znít vlastně překvapivě, když odpovíme, že svým způsobem ano, alespoň pokud akceptujeme, že událost (politické) pravdy v pojetí Alaina Badioua představuje hlavně průlom v zavedeném řádu věcí, z jehož slepé skvrny se vynořuje netušená možnost nového politického uspořádání a invence. Jak pražské, tak i pařížské jaro bylo časovým úsekem, během něhož docházelo k nevídané politické invenci s potenciálně dalekosáhlými důsledky. Ostatně právě proto bylo nutné obě události co nejrázněji utnout a potlačit. Zároveň je ale předložený sborník také bezděčným dokladem toho, že osmašedesátý rok je už vyčerpanou sekvencí, která namísto skutečné invence přináší už jen historická ohlédnutí. Autor je filosof.

Jana Ndiaye Beránková, Michael Hauser, and Nick Nesbitt (eds.): *Revolutions for the Future: May '68 and the Prague Spring*. Suture Press, Lyon 2020, 324 stran.

ULTIMÁTUM

Neudržitelnost fosilní doby

MIROSLAV PATRIK

Na konci června Děti Země zveřejnily výsledky ankety Ropák a Zelené perly za rok 2020, které opět prokázaly, že český stát postrádá jasnou vizi toho, jak by měl řešit probíhající změny klimatu. Ropákem se podle očekávání stal ministr dopravy a průmyslu a obchodu Karel Havlíček, který loni prosadil výstavbu oderské větve kanálu Dunaj–Odra–Labe a nového jaderného bloku v jaderné elektrárně Dukovany, dále podpořil novelu liniového zákona a také zajistil, aby vládní uhelná komise doporučila ukončit těžbu a spalování hnědého uhlí až do roku 2038.

Pokud jsou ministru Havlíčkovi rizika změn klimatu už z principu jeho funkce vzdálená, pak je překvapující, že Zelenou perlu získal ministr životního prostředí Richard Brabec, který loni k úsilí občanských aktivistů rychle prosadit opatření na ochranu klimatu sdělil následující: „Přehnaný aktivismus vráží do společnosti velký klín a je v té morální rovině téměř stejně tak nebezpečný jako samotná klimatická změna.“

Tento „ujetý“ názor ovšem není nijak ojedinelý, jako příklad mohou posloužit čtyři další vybrané výroky z minulosti této ankety. Bývalý ministr životního prostředí Pavel Drobil (2010): „Unie by měla přehodnotit svůj vztah k jádru. Bez toho, že jadernou energii prohlásíme za čistou, obnovitelný zdroj, nemáme šanci splnit dvacetiprocentní cíl podílu těchto zdrojů na výrobě elektrické energie, který si Evropa vytyčila.“ Podnikatel a bývalý náměstek ministra průmyslu a obchodu Martin Pecina (2013): „Klimatické změny jsou otázkou víry, a nikoli vědy.“ Poslanec Evropského parlamentu Jan Zahradil (2014): „V Evropském parlamentu je třeba zastavit takovou tu vlnu zeleného šílení, kdy si Evropský parlament klade různé závazky jako snížení emisí do roku 2030, 2040 nebo 2050 o deset, dvacet, třicet a více procent, protože to právě zdrazí energii způsobem, jaký pocítí i naši občané.“ Andrej Babiš (2020): „Dál budeme chtít snižovat emise, podporovat výměnu kotlů i jadernou energetiku jako čistý zdroj energie, ale masově investovat do elektroautomobilů a obnovitelných zdrojů je nesmysl.“

V takové atmosféře je sice jakákoli seriózní diskuse o způsobech, jak ihned začít snižovat naši závislost na fosilních palivech, obtížná, ale ještě horší je takzvané české ticho. Mezivládní panel pro změnu klimatu totiž v polovině srpna zveřejnil šestou hodnotící zprávu, která upřesnila, že do konce roku 2100 se průměrná teplota Země může zvýšit až o tři stupně Celsia, což je teplota, která tu naposledy byla asi před třemi miliony let. Lidsstvo tedy musí skutečně urychleně ukončit svou závislost na fosilních zdrojích, a to nejlépe do roku 2050.

Ovšem v českém předvolebním boji je toto téma stále tabu. Ostré diskuse ani mediální přestřelky politiků, jež by mohly vést k nějakému řešení, vůbec neprobíhají. Přitom výzkumy veřejného mínění dokazují, že většina veřejnosti se klimatických změn obává, takže od politiků očekává jasné a hlavně funkční plány. Ty ale nepřicházejí.

A vzhledem k tomu, že na svět pohlížíme prizmatem ekonomického výkonu, nikoli ochrany klimatu, se ani není čemu divit. Pokud se to nezmění, fosilní doba bude mít navrch. Ale třeba k tomu nedojde – civilizace totiž našťáště občas procházejí ozdravnými kolapsy.



Jean Giono
Kéz tonu v radosti
Přeložil Jaroslav Zaorálek
Malvern 2020, 398 s.

Kniha Kéz tonu v radosti francouzského spisovatele Jeana Giona vyšla v roce 1936 a ve stejném roce byla přeložena i do češtiny. Druhé vydání této románové básně promlouvá nezmenšenou silou o prostém žití, opojení přírodou a existenci spjaté s přirozeným cyklem počasí, ročních období i života a smrti. Autor, který svou tvorbu zasvětil venkovu, přírodě a pacifismu, v knize zachycuje, jak se do životů obyvatel náhorní plošiny („nešťastného kraje“) navrácí smysl. Změnu zosobňuje potulný akrobat Bobi, který přišel během hvězdné noci a začal léčit „malomocnost“ upracovaných vesničanů, z jejichž každodenního stereotypu se vytratila radost. Hlavní hrdina je učí svobodě, přirozenosti a autentickému bytí, které lze vyvolat snadno – rozhovorem, činem vytrhujícím ze všednosti, pozastavením a „jiným“ pohledem na svět kolem. Na základě maličkostí a zdánlivých zbytečností, jako je rozhození nadbytečných zásob obilí ptákům, vysazení narcisů na louku nebo utracení ušetřených peněz za ochočeného jelena, vyvstává nová komunita. Ta získává jakousi archaickou senzitivitu ke světu, přestává hromadit majetek a všímá si, co se děje tady a teď. Ovšem v okamžiku, kdy se objeví radost a láska, začíná být jasné, že na sebe dlouho nenechají čekat ani tragédie a smrt. A nakonec se v závěrečném pochybovačném monologu dozvíme, že „nic netrvá. Jakmile je nějaká věc sebedméně hotova, umírá a naráz se noří v místo, na němž je nehybná, jako žhavé železo do sněhu. Není radosti.“
Karel Kouba



Eva Meijerová
Ptačí domek
Přeložila Veronika ter Harmsel Havlíková
Host 2021, 228 s.

Biografický román Ptačí domek nizozemské výtvarnice, spisovatelky, filosofky a písničkářky Evy Meijerové zachycuje život a dílo úspěšné britské houslistky Gwendolen Howardové, která byla zároveň amatérskou ornitoložkou. Ta sice svými ornitologickými knihami a studiemi, publikovanými pod jménem Len Howard, nikdy nenadchla odborníky, ale zato si získala nečekanou oblibu u laické veřejnosti a milovníků ptáků po celém světě. Meijerová se s knihami Birds as Individuals (Ptáci jako jedinci, 1952) a Life with Birds (Život s ptáky, 1956) setkala při psaní diplomové práce a usoudila, že Howardová svým výzkumem předběhla dobu a že oba tituly jsou i dnes čtenářsky zajímavé, ačkoli byly téměř zapomenuty. Proto začala pracovat na románu, v němž celkem povedeně smísila sporá biografická fakta s příběhy ptáků z autorčiných děl, svědectvími obyvatel Ditchlingu, kde Howardová velkou část svého života pobývala, a fikcí. Třebaže Meijerová neskrývá svou náklonnost k Howardové, vypodobnila ji bez přehnaného přikrašlování jako ženu, z níž se v závěrečné životní etapě stala nerudná paní, která dává před lidmi přednost ptačí společnosti. Lásku k přírodě a fascinaci světem ptáků nejspíše opravdu stavěla nade vše ostatní, což kniha velmi dobře demonstruje: „Ptáci mi ukazují, že čas není přímkou, kterou z něj dělají lidé. Věci nekončí, jenom mění tvar.“

Zdeňka Beranová



Luboš Bendzák
Práce a dni
Modrý Peter 2021, 155 s.

Aj keď sa Luboš Bendzák (nar. 1966) etabloval na slovenskej literárnej scéne predovšetkým ako svojský a postupom času neprehliadnuteľný básnik, v apríli tohto roku vyšla v levočskom vydavateľstve Modrý Peter jeho druhá prozaická kniha. Práce a dni sú súborom krátkych denníkových záznamov, mikropříbehov a úvah s neskrývanými aforistickými ambíciami. Komika je ostatne to najzaujímavejšie, s čím Bendzák v novom súbore prichádza. Outsiderská póza úsečného komentátora s otvorene autobiografickými rysmi je uveriteľná práve vďaka tomu, že sa nám autor nesnaží zvestovať exkluzivity a veľké pravdy pomocou exaltovaného gesta a stokrát vylúhovaného frázovania. Bendzák toto všetko úspešne ignoruje a vystačí si s pozorovaním a lakonickým komentovaním bizarností a absurdít bežnej životnej prevádzky, ktorá sa môže javiť banálne a súčasne veľkolepo („Prdím a vetrám. Vlastne nič iné celý deň nerobím.“). Toto nastavenie vynikne o to viac, ak ho porovnáme s vážnym tónom Bendzákovej predchádzajúcej knihy Samota je moja staršia sestra (2017). Práce a dni sú aj napriek niekoľkým slabším miestam, ktoré zostali len na úrovni nápadu a dali sa vypustiť či prepísať, rovnako osobným a otvoreným dielom ako jeho prozaický debut. Cenná je tu predovšetkým nastolená optika, ktorá vzdialene pripomína Charmsa a ukazuje, že Bendzák by sa v prípadе vhodnej kombinácie autorských taktík, ktoré zatiaľ predviedol, mohol na poli slovenskej prózy rozvinúť do netušených sfér.
Igor Mikušiak



Liana Rosinová
Čistá biela (je mýtus)
Brak 2020, 308 s.

Pětídílný esej Liany Rosinové je čtivou dekonstrukcí vnímání barvy, která je již od antiky synonymem čistoty a pravdy. Jak ale text mnohokrát dokáže, tato symbolika slepě přehlíží temné pozadí, jímž je snaha o dosažení čisté bílé většinou doprovázena. Formou i obsahem Rosinová vychází z kontextu světové i československé architektonické moderny. V jednotlivých částech, odvozených od corbusierovského přirovnání bílé k chlebu, mléku a vodě (doplněných autorkou o vlastní kategorii kosti), a v závěrečné syntéze postupně rozebírá různé oblasti představ, s nimiž je bílá barva spojována: od problematiky hygieny a čistoty přes téma bílé pleti, eugeniky a potlačené sexuality, otázky kolonialismu či snahy o zvědečtění lidského až k purismu a potlačení estetiky ve jménu funkčnosti a efektivity. Esej problematizuje jednoduchá východiska moderny a poukazuje na „špinavý“ a často i krvavý kontext, v němž mohla být realizována. V závěrečném shrnutí modernu znečiští postmoderna, modernistickou jednoduchost nahradí postmoderní komplexita a nebezpečnou banálností významů chaos. Kniha tak – alespoň teoreticky – končí dobře. Při odhlédnutí od bílých stránek působivého grafického zpracování graficky Aurélie Garové se ale znepokojivý pocit vrací. Touha po čistotě je v českých a slovenských městech a domech, stejně jako v politických projevech, stále ještě většinouvě přítomná; vědomí odvrácené stránky této touhy ale bohužel většinouvě dosud není.
Eliška Málková



Pray Away: Očista modlitbou (Pray Away)
Režie Kristine Stokalisová, USA 2021, 101 min.
Premiéra v ČR 3. 8. 2021 (Netflix)

Showrunner a producent Ryan Murphy se v posledních letech věnuje rozporuplně přijímaným seriálům, jako Ratchedová nebo Halston. Zajímavější než většina z nich byla dvojice dokumentů odhalujících skryté queer dějiny Ameriky dvacátého století – profil obchodu s pornografií Circus of Books a příběh utajovaného lesbického vztahu Tajná láska. Letos k nim přibyl třetí titul, Pray Away: Očista modlitbou, který se zaměřuje na křesťanskou organizaci, jež se v USA věnovala konverzní terapii, to znamená „lčbě“ homosexuality. Všechny tři filmy se soustředí hlavně na osobní výpovědi postav a jsou spíš empatické než věcné. První dva ale zároveň dokázaly propojit osobní historii s velkými dějinami. Nezabývaly se významnými osobnostmi, ale běžnými lidmi a institucemi, jejichž prostřednictvím se queer komunity setkávaly s širší veřejností. Právě přemostění individuální zkušenosti k širším souvislostem se Pray Away daří z trojice filmů nejhůře. Snímek patří mezi „terapeutické“ dokumenty, jež mají poslední dobou úspěch na Netflixu a v nichž jde hlavně o protagonisty, kteří se zpovídají ze svých traumat. Tvůrcům se povedlo dostat před kameru několik mluvčích konverzní terapie, kteří zpětně svých činů litují, avšak dozvídáme se od nich spíš to, jaké emoce v nich celá zkušenost zanechala, než souvislosti a širší kontext. Série svědectví je sice zdrcující, ale vlastně nic víc. Tak pozoruhodné téma jako vztah křesťanství a homosexuality by si zasloužilo důkladnější a občas i věcnější přístup.

Antonín Tesař



Architecture Uncomfortable Workshop: Planning and Building Methods
Galerie VI PER, Praha, 21. 7. – 11. 9. 2021

Architekt je se svou prací hotov, když předá staviteli plány k výstavbě. Stavební práce však často probíhají jinak, než architekt zamýšlel. Mění se přání klienta, kvůli rostoucím cenám se používají jiné materiály, projekt pozměňuje i stavitel, který chce stavět svými ověřenými postupy. Co kdyby však architekt vzal tuto nejistotu od počátku za svou a podle toho dům rovnou navrhoval? Takový přístup představuje výstava budapeštského studia AUW – Architecture Uncomfortable Workshop v pražské galerii VI PER. Architekti z AUW se zajímají o lidovou tvořivost a na výstavě prezentují ručně vyráběné sochy a nábytek. Téma řemeslnosti je prezentováno i pohledem samotných řemeslníků. Ve videosejích vedou architekti rozhovory s tesařem, obkladačem a zedníkem, kteří popisují svůj náhled na proces stavby. V expozici dále najdeme skici, modely a plány budov, jejichž pomocí AUW nabízí řešení, jak postupovat při navrhování a stavbě. Pomocí abstrahovaných modelů a jednoduchých skic architekti vysvětlí základní principy domu klientovi a staviteli. V dalším kroku vytvářejí taktické stavební výkresy, ve kterých stanovují základní hranice a principy pro to, aby koncept stavby zůstal zachován, rozhodnutí o materiálech a detailech ale už dělá stavitel podle svých zkušeností. Podle AUW nespočívá role architekta v navrhování domů jako dokonalých strojů nebo uměleckých děl, ale spíše ve vytváření prostorů pro skutečný život, který je nepředvídatelný a nedokonalý.
Matěj Čunát



Vojtěch Báta, Ondřej Novotný
Gomora ekocida
Psáno z reprízy 4. 8. 2021 na festivalu Zlatá x chemie x

Dokumentárnost románu Gomora Roberta Saviana rozčílila neapolskou mafii natolik, že musí autor od roku 2006 žít pod trvalou policejní ochranou. Knihou inspirovaná inscenace Gomora ekocida byla hlavní dramaturgickou linkou letního divadelně-aktivistického festivalu Zlatá x chemie x v „nejmafianštější“ části Prahy. Přesazení z libeňské Invalidovny na Staré Město, do uličky táhnoucí se podél bývalého kláštera svaté Anny, site-specific projektu jednoznačně prospělo. Chvilí trvalo, než mi došlo, že přeplněné černé pytle nejsou součástí pražské reality, ale tvoří scénu. Ani mobilní toalety nebyly logickým zázemím pouličního festivalu – představovaly izolovaná stanoviště „pohádkového lesa“, která nabídlu publiku přesouvajícímu se pod režisérovým dohledem vždy jeden koncentrovaný výjev. Jednou šlo o kontejner, v němž se dá přes půl světa převážet cokoli od zmražených mrtvol po zdravotně závadný průmyslový odpad; jindy o svatostánek obývaný oflitrovanou madonou, která lacinou voňavkou přebíjela komentovaný smrad mafií ovládaného velkoměsta plného odpadků a obklopeného hořícími skládkami (inscenátoři byli milosrdní a pach exkrementů a skládek nebyl přítomen reálně). A ve finále se přenosný záchod stal pódium zfetovaného politika, který lže davu, a ten mu za to tleská, přestože je jasné, jak se věci mají. Co všichni víme, bylo podáno jako zakoušený, esteticky propracovaný obraz. „A – anti – anticapitalista!“ by si člověk po představení zaskandoval s daleko větší razancí než před ním.
Marta Martinová



Julien Baker
Little Oblivions
CD, Matador 2021

První dvě alba americké písničkářky Julien Baker postavila posluchače před výzvu pokusit se absorbovat silný emocionální proud. A zdá se, že publikum tuto výzvu rádo přijalo. Desky Sprained Ankle (2015) a Turn Out the Lights (2017) jako by byly především vehikulem pro zprostředkování nálehavých prožitků hudebnice, a možná i proto zněly až minimalisticky. Velmi podobným dojmem ostatně působily i první desky spřízněných písničkářek Phoebe Bridgers a Lucy Dacus, s nimiž Baker vytvořila indie „superskupinu“ Boygenius. Eponymní EP z roku 2018 bylo překvapivě hlučné a instrumentálně propracované. Rozhodně se nejednalo o pouhý pokus zúčastněných hudebnic otestovat fungování jejich v jádru intimních písní na hrubším zvukovém pozadí. Založení skupiny v kariérách jejich členek vytvořilo celkem výrazný zlom – a aktuální nahrávka Julien Baker to jen stvrzuje. Zvukový design alba Little Oblivions je opět koncipován pro snadný přenos emocí, tentokrát však zcela jinak než na předchozí dvojici desek. Mezi zpěvačkou a posluchačem totiž stojí masivní zvuková stěna, která vybízí k aktivitě: jen ten, kdo dokáže tuto stěnu „prorazit“, pronikne do soukromých, osobních krajin umělkyně. Anebo je to ještě jinak? Nereflektuje Baker nakonec pozici žen v současné popkultuře – tedy jejich přílišnou odhalenost před zraky publika – tím, že se ukrývá do neprostupného sonického krunýře? Jistě je, že se s touto umělkyní lesbické orientace ztotožňuje početná komunita mladých posluchaček.
Benjamin Slavík

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUNDA2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 999 Kč / 26 čísel

zvýhodněné roční předplatné pro studenty,
seniory, ZTP nebo rodiče na mateřské
či rodičovské dovolené – 890 Kč / 26 čísel

roční předplatné pro knihovny – 699 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 499 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 249 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 1471 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

Předplatné objednávejte na adrese distribuce@advojka.czVíce informací najdete na www.advojka.cz

eskalátor

Evropský knižní trh zaplavil v posledních týdnech zajímavý fenomén: vícero zahraničních korespondentů v Berlíně vydalo svou knihu o kancléřce Angele Merkelové, která v září již nebude kandidovat ve volbách. Kancléřka odchází, aniž by k tomu – na rozdíl od svých mužských předchůdců – byla donucena skandály. Průzkumy v Německu ukazují, že silné naladění jsou proti ní jen příznivci Alternative für Deutschland, dokonce i mezi voliči Die Linke má nemálo fanoušků. Evropský pohled na Merkelovou však není tak jednoznačně pozitivní. I důsledkem její politiky v proevropsky naladěných státech jižní Evropy vzrostly protiunijní a xenofobní nálad. Německo nedokázalo za její vlády vytvořit tým zemí, který by byl schopen dále rozvíjet evropskou integraci. A přes silnou osobnost Merkelové zůstalo Německo a Evropa ve světovém měřítku musí váhou. Při tom všem si státy Visegrádu včetně Česka vybraly snad nejhorší důvod, proč proti Merkelové něco mít: přijetí uprchlíků v roce 2015.

O. Sojka

Poněkud ve stínu nedávných pompézních oslav třicátého výročí vyhlášení ukrajinské nezávislosti zůstala zpráva o tom, že tamní úřady nechaly 20. srpna na základě rozhodnutí Národní bezpečnostní rady zablokovat zpravodajský portál Strana.ua, který patří

k nejnavštěvovanějším v zemi. Stačilo tvrzení, že „šíří proruskou propagandu“. Mírně bulvární a silně názorový web ukrajinské úřady provokuje od roku 2016, dosud se ale nepodařilo prokázat, že by skutečně byl nástrojem ruské strany. Ukrajinský prezident Volodymyr Zelenskij tak pokračuje v systematickém omezování médií, která se netají svým skeptickým postojem k evropské budoucnosti Ukrajiny. Už na začátku letošního února úřady uvalily sankce na televizní stanice 112, NewsOne a ZiK, teď problémy nejspíš čekají kanál Naš. Přestože k úrovni novinářské práce těchto médií lze mít výhrady, poskytovala důležitý prostor pro názory nezanedbatelné části ukrajinské veřejnosti. To, jak důsledně Strana.ua kritizovala každý sebemenší nezdar ukrajinské vlády, z ní dělalo vhodný korektiv podstatně méně konfliktních prozápadních médií. Problematické je však hlavně to, jakým způsobem k zákazu došlo – bez soudu, bez důkazů, vlastně bez jakéhokoli konkrétního obvinění. Podobná praxe nevěští pro ukrajinskou mediální ani politickou scénu do budoucna nic dobrého.

M. Tomek

Zatímco moje domácí strava nemá daleko k makrobiotické dietě, o dovolené se často změním v konzumenta typické české kuchyně. Ne že bych si chtěla volné dny zpestřit segedínem nebo svičkovou, je to z čistě zdravotních důvodů. Mnozí provozovatelé restaurací totiž ani po několika letech nepochopili, že zákon o povinnosti uvádět u jídel soupis

alergenů není jen nějakou buzerací, které se všichni společně rádi vysmějeme, ale informací, jejíž nepřítomnost může někoho stát život. Poznámka „alergeny na požádání“ nic neřeší. Obsluha totiž mnohdy neví, co vlastně nabízí za pokrmy (věta „tam nejsou ryby, jenom sardelová pasta“ je obdobou vegetariánského hitu „tam není maso, jenom šunka“), tvůrci jídelníčku zase zpravidla neexcelují v aplikaci dané legislativy. A tak své zdraví raději pokouším knedlíky, abych nemusela riskovat, že kuchař posypal jídlo sezamovým semínkem, aniž by jej považoval za součást pokrmu.

E. Marková

Zpráva o tom, jak regionální běžecký závod na Slovensku vyhrála romská dívka Annamária Horváthová v balerínách bez ponožek, obletěla před třemi lety celý sportovní svět. Když později, již pod profesionálním trenérským vedením, dokonce dosáhla na republikový dorostenecký titul, nadšení z chudé dívky žijící s matkou a sourozenci v jedné místnosti v romské osadě propadli už úplně všichni milovníci hlubokých lidských příběhů. Letos však šestnáctiletá běžkyně otěhotněla a sen o slovenské sportovní naději už už doháněla trudná sociální realita. Fandové si ale nakonec přece jen mohou oddychnout: Isabela, matka Annamárie, chce dívce zaplatit potrat. Není vážně načase přestat lidské osudy sledovat jako sportovní přenosy a skutečně si uvědomit, v čem méně šťastní z nás musejí žít?

V. Ondráček

Je absurdní vyhlásit soutěž na podobu veřejných prostor, když jejich úprava už proběhla či je dokonávána? Aktuální případ holešovické tržnice. Tedy jestli půjde ještě o tržnici – závažné úpravy usilují o obnovení vzhledu jatek z roku 1895 a jakýkoli pozdější historický charakter likvidují. Proč nevrátit i odpovídající jméno? Co takhle „Pražská jatka“ či rovnou „Pražský masakr“? Jateční provoz, barvitě popsany v článku z roku 1936 a přetištěný v „masterplanu rozvoje areálu“, dnes už ovšem nefrčí: „Zatím co jeden jen morduje, druhý pouští krev, další dva vhodí zvíře do necek, je-li to pořádné prase, tedy s pomocí provazů. Ubohý čuník se paří, je to jeho jediná koupel. Však ho ale hoši také vydrhnou. Když je ve pěř zbaven štětin, je bílý jak panenka, radost se na něj podívat. Potom se vykuchá a řeznický dělník, který má úžasnou sílu, jej odnese do obrovské haly. Zde visí nebožtíci druh vedle druhu, v dlouhých liniích. Přijede si pro ně řezník a uzenář. Cestou v nákladním automobilu končí všechno. Prase se objeví v plné kráse na jídelním lístku.“ V areálu teď půjde jen o tu úhlednou fázi: signifikantní aktivitou má být foodeventový gastroutainment. Jedna věc je, že se tu bez veřejné diskuse zavádějí architektonicko-urbanistické postupy v zahraničí vyčpělé, nemělo by se ale zapomínat ani na to, že se maže místní historie osmdesátých a devadesátých let a spolu s ní mizí třeba i živý vietnamský element. Hlavní je s posvěcením hl. m. Prahy umést cestičku gentrifikaci. Když Pražané před několika lety volili změnu, hlasovali opravdu pro tohle?

M. Tomášek