

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

27. 8. 2025 ROČNÍK XXI

ADVOJKA.CZ

CENA 59 Kč

NECHTĚNÉ MONUMENTY

18

Illustrace Alexey Klyuykov, 2025

ISSN 1803-6635



18 >

9 1771803 663006



- Rok s ostatními sirotky Václava Jamka ● film Sorry, Baby
- dekoloniální feminismus ● divadlo jako rukojmí politiky
- rozhovor s OBJECT:PARADISE
- básně Ondřeje Hanuse a Aleše Kauera

editorial

„Na pomnících je nejnápadnější, že je nevidíme. Stavějí se nepochybně proto, aby je všichni viděli, dokonce aby budily pozornost, ale zároveň jsou proti pozornosti něčím impregnovány, a ta po nich poslušně stéká jako kapky vody po olejovém povlaku,“ napsal v roce 1936 rakouský spisovatel Robert Musil, kterého dnes v ulicích evropských měst připomíná několik pomníků a řada pamětních desek, včetně té brněnské, z bílého mramoru.

Musilovo účtování s pomníkovou mánií, zuřící od konce 19. století, má dvojí půvab. Jednak předjímá ironickou spravedlnost (nebo prostě jen zapomnětlivost) dějin, které se časem odvracejí od svých „velikánů“; jednak je snadné s ním polemizovat: už proto, že ve znamení horečného vztyčování pomníků bylo i následující půlstoletí a teprve tehdy dosáhly manifestace moci ve veřejném prostoru svého vrcholu.

V čísle věnovaném monumentům budovaným v socialistických zemích během druhé poloviny minulého století se spíše než na jejich neviditelnost zaměříme na kontroverze či rozpaky, které dnes vyvolávají. Olejovým povlakem, po němž klouže naše pozornost, přitom nemusí být impregnovány jen umělecké kolosy reprezentující dobovou ideologii, ale i ideologické koncepty, skrze něž se k nim vztahujeme, včetně nejrůznějších nacionalismů.

Tematická reportáž srovnává situaci ukrajinských „monumentalistů“ šedesátých let, spojujících avantgardní impulsy s národními motivy huculských výšivek či malovaných kraslic, s podmínkami, v nichž vznikají současné murály. Do sovětského období se vrací i členka spolku za záchranu monumentálního umění v Černihivu, která si ve svém příspěvku pokládá musilovskou otázku: „Jak si lze nevšímat něčeho tak obrovského?“

Dojde pochopitelně i na „stalinský klasicismus“ a jeho vývoz do zemí východního bloku



Ilustrace Tereza Frindová

včetně Československa. A hned několik textů se věnuje „pomníkové politice“ bývalé Jugoslávie, kde vznikl unikátní soubor „spomeniků“, jejichž smyslem bylo udržovat zakladatelský mýtus titovského režimu. Podle teoreticky umění Beti Žerovc selhaly, jelikož reprodukovaly estetické normy kapitalistického umění.

Ať už s tímto striktním hodnocením budeme souhlasit, nebo ne, připomíná nám, že síla, kterou „nechtěné monumenty“ dodnes působí, neplyne jen z jejich proporcí a designu, ale i z politických střetů, jež označují. Je tu však ještě jedna síla: zvědavost. Anebo nostalgie. Pokus vkročit alespoň na chvíli do časoprostoru, jehož podmínky určovaly jiné ideologie, ale žili v něm velmi podobní lidé. A právě takovou zvědavost bychom rádi vyvolali.

Ondřej Klimeš

Nela Bártová



panoráma
mezinárodních problémů
v krajině
kde svítá
na západě
dobře je všude
kde zrovna nejsme

Úryvek z básně použitý v autorčině
multimediální instalaci vybral Elsa Aids

z obsahu

- 4 Přípravy na nic. Román Fantómové komando Rolanda Orcsika / Pavel Pilch
- 4 Zprcat to na jednu hromadu. Nová kniha Josefa Pánka / Karel Kouba
- 5 Jeho boj. Rok s ostatními sirotky Václava Jamka / Michal Jareš
- 5 Velbloud uchem haute couture / literární zápisník Jiřího Zizlera
- 6 Sesadme básníka z trůnu. Rozhovor s kurátory kolektivu O:P Sandrou Paławskou a Tyko Sayem / Joe Grim Feinberg
- 8 Dům, kde se stala špatná věc. Film Sorry, Baby a hovory kolem traumatu / Antonín Tesař
- 9 Hledání syrové pravdy. Rakouský režisér Ulrich Seidl o hranicích etiky a umění / Martin Pleštil
- 11 Divadlo jako rukojmí politiky. O jedné letní kulturně-politické kauze / Štěpán Truhlařík
- 12 Černá je osmá barva duhy. Black metal pro všechny bez rozdílu / Jan Sůsa
- 13 Neladně se rozplývat. Dub, melancholie a reverb v melbournském undergroundu / Jan Starý
- 15 Obrovské, a přesto neviditelné. Jak se na Ukrajině ničí i zachraňuje monumentální umění / Olena Zahrebina
- 18 Betonoví spáči. Z cesty za jugoslávskými spomeniky / Ondřej Klimeš
- 20 Pomníky revoluce? S historičkou umění Beti Žerovc o vrcholném modernismu jugoslávských pomníků / Anna Remešová
- 22 Anarchoznělky / básně Ondřeje Hanuse
- 23 Kapitola o Kapitole / básně Aleše Kauera
- 24 Reliéf na „věčné časy“. Kdo má rozhodovat o umění ve veřejném prostoru? / Barbora Havrlová
- 25 Nesnadné vzpomínání na antifašismus. Reportáž z Historického muzea v Sarajevu / Martin Pffann
- 26 Pouliční umění pod dohledem. Zkušenosti ukrajinských monumentalistů včera a dnes / Olena Solodovnikova
- 29 Architektura a stát. Monumenty Sovětského svazu / Olga Pavlova
- 30 Kdo po nás uklízí? Dekoloniální feminismus Françoise Vergès / Míla Janišová
- 30 Motoristé chtějí resort ekologie / sloupek Miroslava Patrika

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
10. ZÁŘÍ 2025

Zmysel pre skutočnosť

LUBICA KOBOVÁ

Jeden letný večer som v Bratislave na detskom ihrisku, ktoré nebolo od okolia ako zvyčajne oddelené plotom, ale vyrástlo uprostred spojnice chodníkov, medzi staršími a novými vežiakmi, pozorovala hrajúce sa dievčatá. Unavené po vešaní sa na preliezačky zamierili do zeleného úložiska, nie nepodobného lodnému kufru, v ktorom hračky na ihrisku prečkávali noc. Všetky hračky boli porozhadzované okolo a kufor – úložisko sa tak stal miestom krátkeho úniku dievčat pred svetom. Zanedlho k nim pribudla ďalšia kamarátka a zdalo sa, že úložisko, z ktorého by sa bežne mali vyberať hračky a nástroje, pomocou ktorých deti objavujú svet a seba v ňom, sa stalo skrýšou.

Pomyslela som si, že aj ja, my takto zaliezame a skrývame sa pred svetom. Už nejakú dobu tušíme, že „to staré zomiera a to nové sa ešte nezrodilo“, a tak ukryté pred zmätkom sveta čakáme na jeho zjavenie sa v nejakej novej podobe. Sme ochotné pripustiť si, že by to mohol byť svet, aký sme si neželali?

Zavrhnúť tézu o kontinuálnom pokroku ľudskej civilizácie je možno ľahšie filozoficky než si jej koniec predstaviť v žitom svete. Radšej by sme spolu s Mary Wollstonecraft tvrdili, že „Rousseau dokazuje, že všetko bolo správne na počiatku, veľa autorov tvrdí, že všetko je správne dnes, a ja tvrdím, že všetko správne len bude“. Skutočnosť však tento druh analýzy nedovoľuje.

Ako rozpoznávať tento nový, vynárajúci sa svet, ak je taký odlišný od toho, v ktorý sme dúfali? Derealizácia, silný pocit, že to, čo zažívame a vidíme, „nemôže byť pravda“, nás môže premknúť a dlho neopustiť. Vo svete, ktorý bol aj náš, sa cítime cudzo a nepatrične. A pritom práve teraz treba čeliť skutočnosti, pomenovávať to, čo je nové, a skladať svet a premýšľať o svojom mieste v ňom zas a znova.

Jean-Pierre Filiu, profesor histórie na Sciences Po, ktorý dlhodobo skúma spoločnosti vo vojne, po svojej návšteve v Gaze začiatkom tohto roku napísal, že podobnú deštrukciu doposiaľ nevidel. Na jednej strane poukazuje na to, že palestínska spoločnosť v Gaze sa nerozpadá, držia ju silné rodinné a komunitné väzby. Na strane druhej konštatuje, že v predstavách izraelského štátu je už palestínska spoločnosť vymazaná. Vymazáva ju prevrátený newspeak politikov, zákaz vstupu zahraničných novinárov a výskumníčov do oblasti

a vojenskej ničenie. Ako pre túto skutočnosť hľadať slová?

Hannah Arendt v texte *Pravda a politika* (1967, česky 2019) tvrdí, že opakom faktickej pravdy je úmyselná nepravda. Cieľ, zamýšľaný vnucovaním takejto nepravdy, môže byť prípadne dosiahnutý tak, že sa nepravda halí do podoby názoru.

Snahy popísať dianie v Gaze sa dnes často pohybujú práve vo sfére úmyselných nepravd či zavádzania. Niekedy sa aj vedecké konštatovanie faktov chápe výsostne ako vec interpretácie neúplných dát – a preto stranného názoru. Polemická diskusia slovenských a českých novinárov o tom, či úroveň nedostatku jedla a podvýživy už dosiahla 5. stupeň Integrovanej klasifikácie fáz potravinovej bezpečnosti (IPC), a v Gaze teda panuje hladomor alebo nie, sa javí ako cynické rozumovanie nad technickou otázkou, o ktorej si však napokon nemožno urobiť predstavu, lebo vraj nemáme spoľahlivé dáta. Rovnako tak si nemôžeme urobiť predstavu o dianí v Gaze, lebo v nej nie sú žiadni zahraniční, rozumej západní, novinári a miestne reportérstvo je podľa slov niektorých slovenských a českých novinárov vždy už nejakou poškvvrnené spojením s Hamasom.

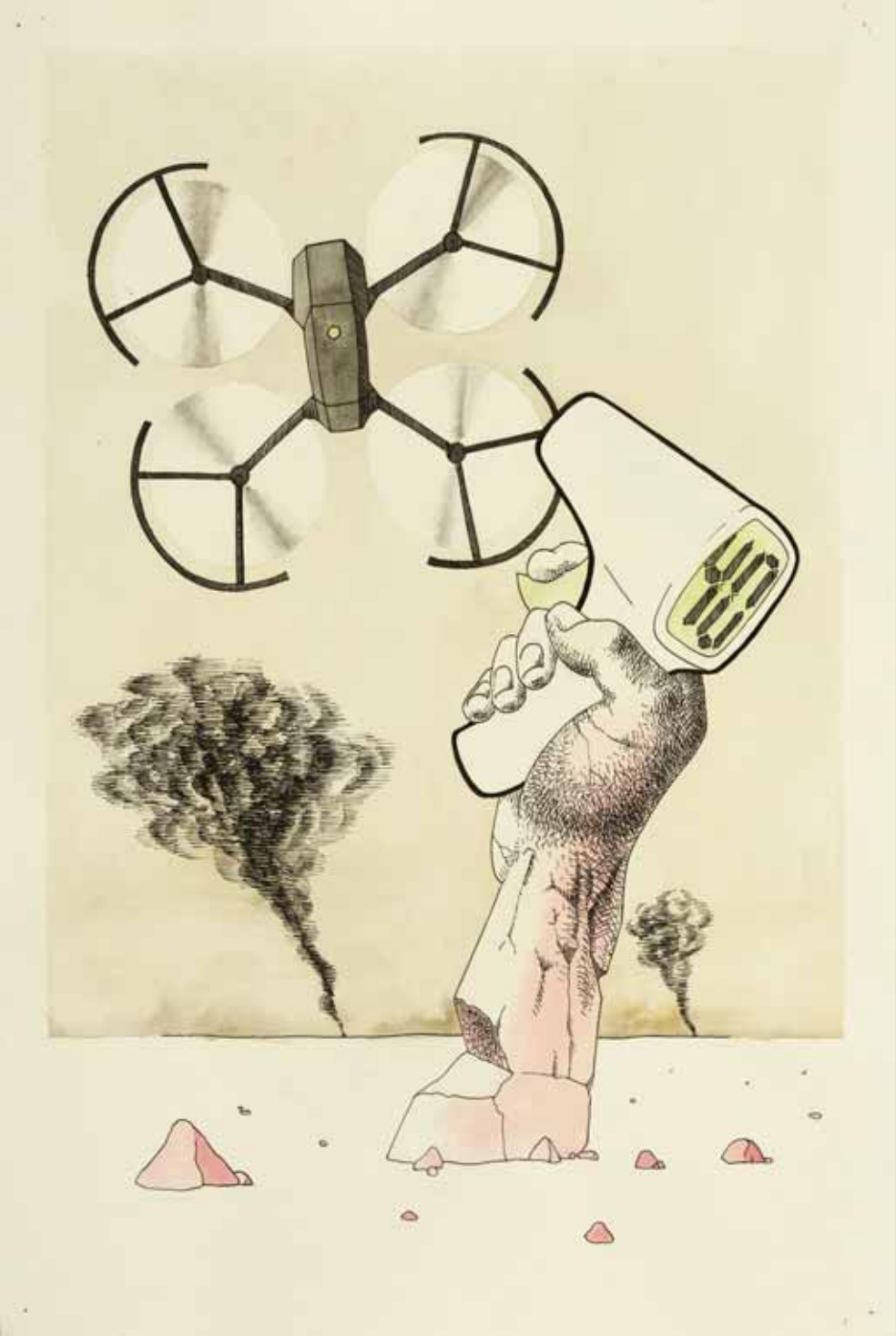
Táto verejná diskusia, v ktorej ide o nebanálne vyjasnenie si toho, čo sa práve deje, preto aby sa ozrejnilo, ako konať, nie je výnimočná. Podobne ako mnohé iné celkom nasiakla zámernou politickou lžou a nabrala podobu nerozhodnuteľného sporu o komplexnej otázke, v ktorej vraj vždy bude existovať strana „pre“ aj strana „proti“.

Ako píše Arendt, o tom, čo je minulosťou, nemožno uvažovať v kategóriách nerozhodnuteľnosti, ktoré sú priliehavé pre predstavovanie si budúcnosti. Ak si neozrejníme, čo sme videli a čoho sme boli svedkami, stratíme orientáciu a zmysel pre skutočnosť. Ale pokusy ustanoviť realitu na pôde lži a stretu názorov vyústia opäť len v pocit derealizácie.

Zoči-voči tomu, čo sa predkladá nášmu zraku, sa nám môže zatočiť hlava a môžeme stratiť pojem o svete a o tom, kde v ňom sme. Namiesto lepšieho sveta, v aký sme dúfali, pred našimi očami defilujú nové hrozné svety.

Neskôr možno bude prácou političiek a politikov prerámcovať tieto hrôzy tak, aby sme si na ich budúcich ruinách vedeli predstaviť niečo nové a lepšie. Teraz, zdá sa, je našou úlohou neodvracať zrak.

Autorka vyučuje feministickou teórii na FHS UK.



Ilustrace Pavel Karous

Přichází svět

MATOUŠ JALUŠKA

Pořád splétáme příběhy, abychom si jimi k něčemu pomohli, aby něco, co bychom si přáli, povstalo k bytí. Závěr předvolebního léta je pro takové úvahy stejně dobrý jako jiné časy.

Za příklad epického splétání věcí bývají dávány „rukopisy“ *Zelenohorský* a *Královédvorský*. Díla mystifikační, místy geniální, místy geniálně pitomá, a zároveň narativy, které uspěly v tom vyvolávání věcí do existence, o které tu jde. Vyvolává se tu národ. To naše, to domácí. To, co má nárok na epické dějiny, k nimž bychom se s vlastními příběhy bez konců a začátků mohli přimknout.

Nejdelší epickou skladbou *Rukopisu královédvorského* je báseň o třech stovkách veršů, nazývaná obvykle „Jaroslav“ podle Jaroslava ze Šternberka, hrdiny, který na konci vpadne do děje a zachrání situaci tím, že zabije tatarského prince. Vojsko Tatarů, které předtím vpadlo na Moravu a plenilo okolí Olomouce, se obrací na útek. Jediný násilný akt stačí k eliminaci orientálního nebezpečí, jemuž ostatní akteři básně – jiní čeští šlechtici, ale také Poláci či Uhři – dokázali vzdorovat vždy jen přechodně.

Báseň patří mezi základní stavební kameny mýtu „svatého Hostýna“, hory, na které „Máti boží divy tvoří“ a kde českomoravské vojsko nachází útočiště před pohanskou invází. Zde se děje zázrak, při kterém Panna Marie v odpovědi na modlitby žíznicích křesťanů sesílá nečekaný přívál deště, tak oživuje vyschlý pramen na úbočí kopce a zároveň ničí tábor nepřátel. Očekávaná narativní struktura miráklů s ekologickým potenciálem však do konce básně nevydrží, Linda s Hankou vyprávějí jinak, chtějí jinou epiku. Osvěžení křesťané po prvotním vzmachu opět umdlévají a byli by bitvu prohráli, kdyby těsně před koncem Jaroslav nevykonal svůj čin.

Češi se tu jeví být národem holubičích válečníků. Střet s Tatary nevyprovokovali oni. Všechno je vina „Němců“, kteří zabili dceru chána Kublaje, když se ze zvědavosti vydala ohlídnout západní země. Básní se tu o konfliktu Orientu a Okcidentu, na vrchu Hostýně stojí varta Západu, který si nedovede poradit sám (přesvědčivě čtení „Jaroslava“ z tohoto hlediska nabídl ve druhém svazku diptychu *Rukopisy královédvorský* a *v kultuře a umění* z roku 2019 Reinhard

Ibler). Svět Čechy zrazuje a útočí na ně, nutí je bojovat, a oni vítězí.

„Jaroslav“ se vnořil do podvědomí, kvasí tam všelijak a občas se vynořuje, nejen během „národních poutí rodin“ či při invokacích Čechů jako bojovníků s cizím nebezpečím, ale třeba i v Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka*. Nedaleko před místem, k němuž umírající spisovatel prózu dodiktoval, čteme, jak si Švejk v Haliči zkusmo oblékl ruskou uniformu, jako domnělý uprchlík byl následně zadržen rakousko-uherskou hlídkou a zařazen do transportu válečných zajatců. Protagonista, který prakticky neustále hovoří, je tak zbaven své řeči jakožto hlavního nástroje k přežívání. Nerozumí mu ani maďarská eskorta, ani ostatní zajatci, příslušníci různých národů Ruské říše, Gruzíni, Čerkesové – a Tataři.

„Tak ty seš tedy Tatar; soustrastně řekl Švejk, ty jsi se vydařil. Pak mně máš rozumět a já tobě, když seš Tatar. Hm – znáš Jaroslava ze Šternberka? To jméno neznáš, ty kluku tatarská? Ten vám natřel prdel pod Hostýnem. To ste vod nás jeli, vy kluci tatarský, z Moravy svinským krokem. Patrně vás ve vašich čítankách

neučejí, jako nás to učivali. Znáš hostýnskou Panenku Marii? To se ví, že neznáš – ta byla taky při tom, však voni vás, kluky tatarský, tady v zajetí pokřtějí.“

Znejistěný Švejk se od obvyklých moritátů regresivně vrací k základní školní četbě, ale jeho promluvě nemůže být rozuměno. Epos o vojenském a morálním vítězství Čechů nad světem je užitečný jen pro domácí spotřebu.

„Kam bys chodil, celej svět sem přijde za tebou,“ říkali na přelomu milénia archetypální strejci v hospodě mladíkovi známému Orientu („hodně jsem cestoval, Indie a tak“) v reklamě na pivo. „Ta pěna, to jsou alpský ledovce...“

Sleduji očima erozní rýhy hloubené do pís-kovce nekončícím pelotonem elektrokol. Do křoví zaznívají útržky hovorů o kvalitě různých all-inclusive pobytů. Šnek leze po okraji plechovky jako po žiletce. Jaké by to bylo pěkné, kdyby ti lidé seděli doma a popíjeli lahváče!

Scházím do údolí, kde lidé činí právě to, a k tomu hodně mluví. Okny dovnitř začíná vcházet ten svět. Dým, prach a voda z roztátého ledu.

Autor je komparatista.



Ilustrace Tereza Lochmannová

Přípravy na nic

Fantómové komando, debutový román vojvodinsko-maďarského autora Rolanda Orcsika, vyšel letos ve slovenském překladu. Text se v groteskní nadsázce vrací k jugoslávské válce devadesátých let, ale jeho vyznění je i díky teenagerské perspektivě v podstatě univerzální.

PAVEL PILCH

Umístit Rolanda Orcsika na literární mapu Evropy není snadné. Píše maďarsky, ovšem pochází ze Srbska a jeho „jugoslávská“ zkušenost je jedním ze stavebních kamenů jeho (nejen) literární tvorby. Představuje skvělý příklad nesmyslnosti nacionálních hranic v literatuře a nebál bych se jej označit v komparatistické praxi zaužívaným přídomek „vícedomý“. Takový je ostatně i jeho debutový román *Fantomkomandó* (2017), jenž vyšel letos na jaře pod názvem *Fantómové komando* v knižní edici slovenského časopisu Vlna a nakladatelství drewo a srd v překladu Lenky Nagyové.

Město v ulitě

Příběh Orcsik situoval do Vojvodiny, anonymního města, které může mít předobraz stejně tak dobře v jeho rodném Bečeji jako v kterémkoliv jiném vojvodinském městě, kde se mísí maďarské, srbské, rusínské, slovenské či rumunské živly. Text přitom, byť možná neintencionálně, komunikuje například s románem *V podpalubí* (1994, česky 1996) srbského spisovatele Vladimíra Arsenijeviče, zejména při pohledech na život ve městě, které očekává příchod války, což způsobuje jeho obyvatelům nemalé psychické útrapy (o těch ekonomických nemluvě). Některé postavy, například „poslední nácek“, jako by však vypadly z povídek vojvodinského Rusína Ivana Medešiho (viz A2 č. 14/2018; česky mu vyšla sbírka povídek *Jezení*, 2022), ovšem zatímco Medeši pracuje s jakýmsi úchylným nadpřirozenem, postavy Orcsikova románu mají blíž třeba k Fuksovu Theodoru Mundstockovi – i ony se připravují na válku a promýšlejí ty nejdivočejší eventuality. Je ostatně známo, že válka nutí lidi dělat nejružnější věci, které by v době míru nikoho ani nenapadly. A právě groteska, v níž se lidská každodennost ve válečném období proměňuje, je hnací silou *Fantómového komanda*.

Hlavní hrdina, teenager Špenát, jenž nese četné autobiografické rysy autora (například

lásku k industriální hudbě), se ocitá ve městě, které se ze dne na den doslova zatáhne do ulity – poté, co vláda oznámí, že je země ve válce, zabední obyvatelstvo okna a přestane navzájem komunikovat. Život běží dál za zavřenými dveřmi, lidé umírají na rakovinu, blázní, hladovějí, opíjejí se, rodí děti, ale náhle už jen na vlastní pěst. Pospolitost, a v případě Vojvodiny i ta mezietnická, vymizí během jediného dne. Jenže válka pořád nikde a je potřeba žít.

Špenát proto začne podnikat výpravy do osiřelých ulic, kde se setkává například s dívkou, jež se stará o zvířata uprchlá ze zoo, svým spoluhráčem z kapely, který žije v domě se svou mrtvou matkou, vyžilým dýdžejem, který vlastní největší sbírku gramodesek ve Vojvodině, ovšem kvůli blackoutu si je nemá jak přehrát, nebo s již zmíněným posledním náckem, jehož snem je rozšířit své semeno mezi samice všech živočišných druhů (zejména hospodářských zvířat), aby nastolil vládu nové, konečně dokonalé rasy. Postupně začne pronikat k lidem, které dříve znával, a pokusí se s rodiči a několika přáteli provést revoluci spočívající v tom, že s tímhle nesmyslem ohledně války, která není, skoncuje.

Když je zemi nejhůř

Špenátovo vyprávění občas narušují krátké vstupy ostatních postav, které dokreslují jejich psychologické profily. Z despotického otce se tak nakonec vyvrbí milující muž, kterému život utekl mezi prsty, těhotná matka zatouží po lásce ztělesněné v dospívajícím chlapci, jehož se rodina ujala, a samotný Špenát začne zjišťovat, že mu v životě rovněž chybí milostné uspokojení. K tradičnímu klišé v podobě první sexuální zkušenosti a popisu úvah o ní však Orcsik nesklouzává. Spoustu věcí nechává nedořečených, ostatně román nemá ani nijak uzavřený konec a rozplývá se v mlze, jež jednoho dne město zcela spolkně.

Orcsikův text patří k románům o jugoslávské válce devadesátých let, jejichž vyznění je de facto univerzální, a to právě proto, že konkrétní válečné události a skutečnosti existují kdesi za hranicemi vyprávění. Jedinou střelnou zbraň v příběhu vlastní právě poslední nácek – archetyp poblouzněného nacionalisty, jací se objeví vždy, když je zemi nejhůř, aby ji zatáhli do ještě hlubšího bahna. Jako kdyby se otevřel Blaník a z něj namísto rytířů v blyštivé zbroji vyjela banda zdegenerovaných negramotů s mandátem k osvobození trpící vlasti. Není to ani román, který by čtenáři předkládal jakousi naději na lepší časy. Útěk, ať už faktický, nebo symbolický (do hájemství hudby), je zcela legitimní reakcí na hloupost války. Vyšším principem je zachování zdravého rozumu a vnitřní svobody. Postavy *Fantómového*

komanda vesměs dospívají k cestě směřující ke katarzi, byť nám ji vyprávění nepředkládá, avšak právě v jejich individuálních, drobných vítězstvích leží jakási „naděje“ pro nás ostatní. Nutno však dodat: bohužel je to jen literatura. Ale díky aspoň za ni.

Autor je slavista a překladatel.

Roland Orcsik: Fantómové komando. Přeložila Lenka Nagyová. Vlna / Drewo a srd, Bratislava 2025, 168 stran.

Zprcat to na jednu hromadu

V nové knize Josefa Pánka, nazvané Portrét vědce v systému postindustriální společnosti, se dostáváme na astrofyzikální konferenci do Dublinu. Děj se ovšem odehrává spíše na špinavé periferii a v nitru našťvaného hrdiny, který účtuje nejen s vědeckou komunitou, ale i s lidskou společností, systémem a světem.

KAREL KOUBA

„Nasrat na to všechno, jakěj jiné bych asi měl být a co asi tak jinýho bych měl dělat?“ ptá se hlavní hrdina čtvrté knihy spisovatele a vědce Josefa Pánka *Portrét vědce v systému postindustriální společnosti*. A pokračuje: „Být manažer v korporátu nebo zasranej, prodejnej, prolhanej právník anebo pitomej fízl, anebo úplně nejhůř, příslušník úplný spodiny všeho, lidský, společenský a kulturní, tj. politik, vydělat prachy, pořídit si velký auta, děvky, blbou manželku a rozmazlený parchanty (...).“ V tomto litanickém a konfrontačním duchu se nese většina knihy. Hlavní postava prochází celkem nepodstatným dějem s relativně banální zápletkou a se stupňující se urputností analyzuje dnešní svět. Bolestivě ho rozebírá na prvočinitele, vzápětí jej zase šmahem propojuje do gigantických konstrukcí a chytrými argumenty poukazuje na zvrácenou podstatu těch, co ho tvoří – tedy lidí.

Tohle už samozřejmě od Pánka důvěrně známe z předchozích knih a jeho *Láska v době globálních klimatických změn* (2017; viz A2 č. 11/2017) dokonce získala Magnesii Literu jako literární zjevení právě i díky bezprostřednímu, hektickému stylu a v té době málo vídané snaze pojmenovávat globální problémy. Je

nám to všechno nějaké povědomé, jenže ono to pořád funguje; pěkně se to čte a zároveň je opojné spoluprožívat rozhořčení nad prohnitostí naší civilizace, nad tupostí konzumerismu a slepou honbou za mocí. *Portrét vědce* jde na dřev a sílu čerpá z hlubin spravedlivé nasranosti, přičemž si lze jen těžko odmyslet rovnítko mezi autorem a hlavní postavou. Třeba už jen proto, že hlavní postava je opět vědec, jenž tentokrát své mentální síly a nadání upíná do vesmíru, k něčemu tak nezměrnému, jako je astrofyzika.

Neužitečná, fundamentální krása

Děj se odehrává na nejprestižnější vědecké konferenci o astrofyzice v Dublinu. Jenže protagonista Jakub Novotný se dozvěděl, že mu oponenti „zabili“ publikaci a odmítli výsledek jeho dlouhodobého výzkumu, objev intergalaktického oblaku, který ovlivňuje chování naší galaxie. Objev je samozřejmě převratný jen v kontextu jeho oboru, nedá se nijak zpeněžit a jediný jeho potenciál je v narušení stávajících vědomostí o historii a budoucnosti sousedního vesmíru. Jakýmsi refrénem vyprávění je formulování rozdílů mezi základní a aplikovanou vědou, která už pracuje s hotovými objevy a z abstraktních výzkumů vytváří produkty, s čímž je spojené pronikání tržních principů a byznysových praktik do vědy, v níž se pak pořád musí něco prezentovat, za něco lobbovat, budovat kariéru, navazovat kontakty a upevňovat moc. Výzkumy ale mají mít „tu moc zachránit lidstvo, díky tý jejich neužitečnosti, empirický, fundamentální krása a tomu, že nikdy k ničemu nemusejí být a nedají se zpeněžit“.

Pánkův hrdina krouží kolem oné slavné konference s flaškou whisky v ruce, místo poslouchání příspěvků se opíjí a potuluje špinavým přístavem mezi všudypřítomnými ploty s žiletkovým drátem. Spílá světu, noří se do sebe, vzpomíná na školu a vojnu (obě pasáže jsou vrcholy knihy), potkává nahodilě lidi, kteří mu sice oponují, ale ve skutečnosti slouží jen jako projekční plocha jeho monologu. Je čím dál sešlejší a spíše než vědce připomíná bezdomovce (ostatně vědci jsou stále častěji „jen sebestředný a ambiciózní kokoti“). A ve finále se dočkáme i jeho střetu s akademickou obcí v konferenčním centru.

Pořádně se v tom vymáchat

Metodu „člověk s běžným prahem bolesti by to přešel mávnutím ruky, ale já se v tom pořádně vymáčám a napíšu o tom přinejmenším povídku“ aplikuje v současné české literatuře soustavněji také S.d.Ch. Jenže ten si většinou udržuje jakýs takýs pobavený nadhled a s rozvahou režiséra rozehrává nastalé situace ad absurdum, kdežto Pánkovy postavy to rve zevnitř a nechávají se drtit vypjatými konflikty s okolím. Dobře to ostatně definuje Novotného přítelkyně: „Mněs připomněl Dead Kennedyys a Biafru, zkrátka všechno a všechny zprcat jak v punkovém rytmu na jednu hromadu hlava nehlava.“

Oproti strastem recepční z vědcova laciného ubytování jsou nicméně jeho problémy k smíchu, protože mladá žena se základním vzděláním prochází levnými hotely, bere mrzkou mzdu a je zneužívána svými šéfy. Z tohoto pohledu je „zabitá“ publikace opravdu jen značně nafouklou starostí a je cenné, že Pánek tento kontext do svých próz vnáší. V knize několikrát vysvitne naděje, již astrofyzik vidí ve vzdělání, které by mohlo prolomit nekonečný řetězec spotřeby, na níž bohatnou nadnárodní korporace a která vyživuje lidskou konformnost, zmanipulovatelnost a všeobecnou blbost. Avšak v telefonátu s partnerkou, v němž jsou mimo jiné tematizovány psychosociální experimenty Stanleyho Milgrama, se tato utopie opět rozpadá na prach.

Portrét vědce je antiautoritářský, anarchistický a preapokalyptický, jeho konec je ale příjemně smířlivý, navzdory vši vypjatosti a sebezpytování. Toho si je vědom i autor, který to trefně shrnuje ústy hlavního hrdiny: „To byly mé myšlenky; jsou tady sdělený koncentrovaně, hystericky, afektovaně, pateticky, analogicky době: co s kultivovaností, střízlivostí, přirozeností atp.? Jsou už dávno mrtvy!“

Josef Pánek: Portrét vědce v systému postindustriální společnosti. Argo, Praha 2025, 190 stran.

Jeho boj

Rok s ostatními sirotky Václava Jamka

Spisovatel, básník, esejista a překladatel Václav Jámek ve své knize Rok s ostatními sirotky účtuje s hraničním zážitkem svého mládí, kdy se ve dvanácti letech dostal do dětského domova. Text na pomezí beletrie a eseje zprostředkovává motivy morálky, sexuality, dětství, ale i podiv nad necitlivou a poněkud zrůdnou povahou člověka.

MICHAL JAREŠ

V průběhu covidové pandemie se prozaik, překladatel a esejista Václav Jámek vrátil k fragmentu vlastního textu, který vznikl těsně před rokem 1977 souběžně s později dokončenou a vydanou knihou *Krkavčí múza* (1992) a v němž se snažil pojmenovat zkušenosti z ročního pobytu v dětském domově na počátku šedesátých let. Setkání dvanáctiletého, sedmadvacetiletého a dnes pětasedmdesátiletého Jamka v knize *Rok s ostatními sirotky* je analýzou mnohých bolestí – a to nejen autorových.

Velké zapomnění je na dosah

Přibližme si základní rámce: Václav Jámek byl ve školním roce 1961/1962 (spolu se svou sestrou a bratrem) poslán do dětského domova v Horních Počernicích. Jednalo se o „sociální důvody“ vzniklé po smrti jeho matky v roce 1958, kdy se ovdovělý otec podle všeho nacházel v situaci, kterou nebyl schopen se třemi dětmi zvládat. Nebylo to naposledy – v roce 1959 byli sourozenci Jamkovi umístěni na několik měsíců do dětského domova v Kostelci nad Černými lesy, respektive do předškolního ústavu v Racku, dnes části Chlístova u Benešova – ovšem pobyt v dětském domově v Horních Počernicích byl delší, intenzivnější a pro formování Václava Jamka podstatnější.

Potřeba po letech pojmenovat a uchopit takový náraz do života vyvstala u tehdy sedmadvacetiletého muže, který měl za sebou pobyt ve francouzském Dijonu i vysokoškolská studia psychologie a zároveň prožíval své „básnické“ období (sbírka byla vydána později pod názvem *Surový stav*). Fragment „předautora“, jak sám sebe současný „poautor“ nazývá, byl nyní oprášen, okomentován, a vznikl tak typicky „jamkovský“ text na pomezí beletrie a eseje, ve kterém se kromě hlavního tématu „děcáku“ zjevují návratné motivy morálky, sexuality, dětství, dospění, stejně jako sociální témata a obviňování společnosti (zejména té druhé poloviny sedmdesátých let z hlediska selhání a nespravedlnosti) i jistého sebeobviňování různého typu a intenzity. Jámek je analytik na první pohled bez zábran, nebojí se říci vše od „Pomyšlení na sebevraždu mě v Dijonu pronásledovalo neustále“ až po „pár let po třicítce (...) se ke mně občas chodil pomilovat kluk s lupénkou“. Zároveň díky zkušenosti řekneme redaktorsko-časové umí sám sebe coby „předautora“ okomentovat a trochu brzdit ve svatém rozhořčení: „Sedmdesátník zato nahlíží původní situaci s menším rozhořčením, ale sotva se dá říci, že objektivněji, když se mu prvotní ostré obrysy tak trochu setřely a vzhledem k malé

budoucnosti, kterou u sebe předpokládá, už na tom všem ani tolik nesejde, protože Velké zapomnění je na dosah...“

Intelektuál v plné práci

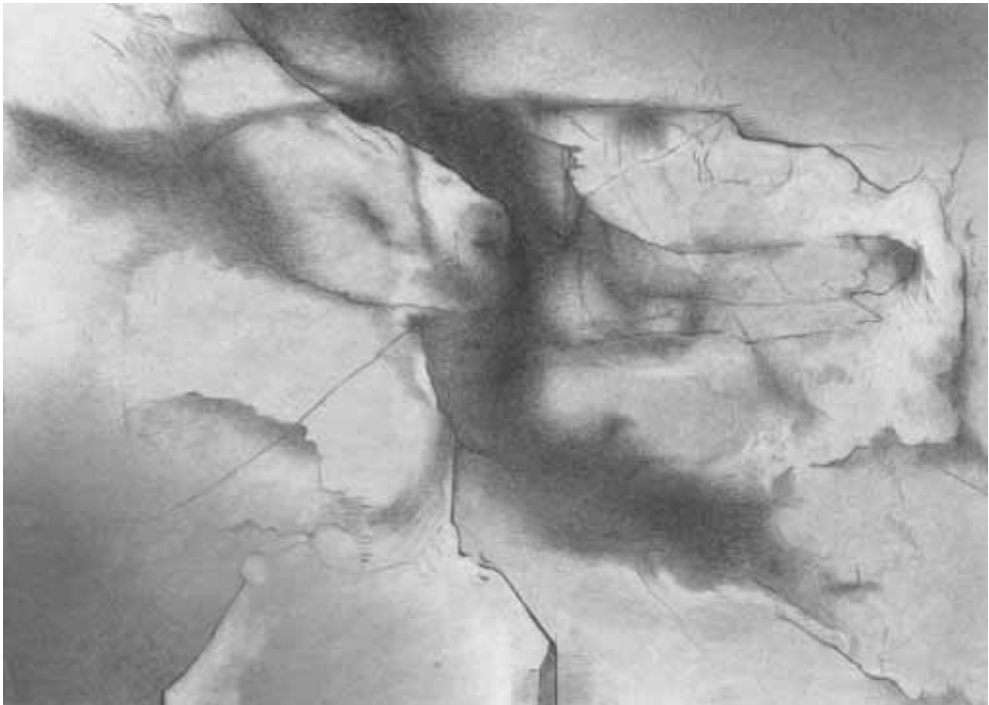
Zápisky o dětském domově nejsou ani tak záznamy historek a historií, ačkoli dovede jenně ukápnout cosi jako čtení s tajemstvím, které dnes už nikdo nevyřeší. Čteme spíš zpětné podivení nad mnohdy hovadským jednáním dospělých, a zároveň nad někdy necitlivou a poněkud zrůdnou povahou člověka, u něhož je leckdy jedno, jestli je mu dvanáct, nebo padesát. Ono svědectví o době a lidech je autorem přiznané „vyřizování si účtů“: nikoli však spíláním, spíše snahou pojmenovat to a zařadit do toho sám sebe. Není to beletrizované „vypsání se“ jako v případě knihy Edgara Dutky *U útulku 5* (2003), spíš důležité nalezení chvíle, kdy se probouzí autorovo „já“ do osobnosti, která si uvědomuje svou situaci. Jámek má obrovský dar skrytého a velejemného intelektuálního humoru, mnohdy slovního charakteru. Když se opře do možností jazyka a začne hledat asonance, kalambúry a přicházet na chuť znovu objevovaným slovům, je to skvělá mozaika plná radosti – například koláž říkanek a kolektivních promluv paměti na stranách 103 až 105 je mimořádná. V mnoha případech je až mrazivě upřímný – popíše své první sexuální zkušenosti, pojmenuje vlastní komplikovaný vztah k asi

dosti problematickému otci, na druhé straně však nepřibarvuje dobu a ze sebe nedělá hrdinu. Přiznává si svou lehkou dětskou obezitu i jistou intelektuální nadřazenost šprta, který je dnešním „poautorem“ nahlížen jako mírný autista. Zajímavější je možná spíš to, co autor neříká, než to, co si na mnoha stranách myslí nahlas o onanii.

Z autorského vkladu současného sedmdesátníka vyplývá stálá přítomnost blížící se smrti, dlouhodobě vleklá přítomnost samoty a někdy až přílišná snaha poučit a dovysvětlit. Intelektuál v plné práci si neodpustí poněkud zbytnou odbočku k vysvětlení toho, jak to mají s Mikulášem ve Francii, stejně jako ke konci knihy najednou cituje z bakalářky o chvalském sirotčinci. Z celkového obrazu trojboje – dvanáctiletý pohledem sedmadvacetiletého, sedmadvacetiletý pohledem pětasedmdesátníka – pak tu a tam probleskuje i nějaká zvláště zatatá tvrdost, chlad, hněv a neschopnost lítosti. Nikoliv nad sebou, tam funguje pokaždé schopnost mírné ironie, ale spíš nad tím, že někdy může člověk popsany-mi věcmi jinému ublížit (třeba v případě trochu chlubitvé nevěry). Intellektem je pak něco takového vlastně jednoduché přejít a rozanalyzovat, ale jak víme, rozum a cit jsou spojené nádoby.

Autor je literární historik, editor a básník.

Václav Jámek: Rok s ostatními sirotky. Galén, Praha 2025, 244 stran.



Ilustrace Nikola Čulík

literární zápisník

Velbloud uchem haute couture

JIŘÍ ZIZLER

Před delším časem jsem na Smíchovském nádraží kupoval Nový prostor od pěkně oblečeného sympatického pána v brýlích. Vždy jsme spolu prohodili pár nezávazných přátelských a příjemných slov. Někoho mi připomínal, ale nemohl jsem si vybavit koho. Pak jednoho dne zmizel a nahradil ho vysoký zachmuřený vousáč poněkud horšího zevnějšku. Když jsem mu poprvé podával hrst mincí, důkladně si mě měřil od hlavy až k patě a patrně hodnotil stav mého oděvu i obuvi. „My dva

jsme na tom asi tak stejně,“ odušil soucitně. Člověče, já mám sociální kapitál, pomyslel jsem si. Pod vlivem jeho intervence jsem si však o nejbližším víkendu koupil bundu a boty bratru skoro za deset tisíc. Mě nikdo s bezdomovci srovnávat nebude, zatvrdil jsem se.

Teď mi po letech náhle došlo, komu se ten první prodejce podobal. Byl to katolický kněz a biolog Marek Orko Vácha! Sepnulo mi to, když jsem si prohlížel fotografie, které tuto intelektuální i duchovní celebritu zobrazují v úloze manekýna pro obchod se značkovým oblečením. Spirituální ikona zde pózuje v elegantním klobouku, má na sobě dále legendární volnější voskovanou bundu, klasické pánské džíny, rebelsky modré rámové kožené mokasíny Berwick Skipton, tradiční italskou grenadinovou kravatu, bytelný skládací deštník z dílny Fox Umbrellas. Rozsáhlý doprovodný rozhovor s farářem nese titul „Když máte rádi dobré jídlo a hezké oblečení, jste velmi blízko Bohu“. Vácha zde hlásá zdravé postoje k všednímu životu: „Chlap se

má umět hezky obléct. Umět uvařit jídlo. Dát si s tím práci. A načančat to na talíř.“ Cituje i další názory v tomto duchu, například „Kupte si oblečení o jednu úroveň vyšší, než si můžete dovolit“ (právě to jsem udělal, vis maior) nebo „Používejte svůj oblíbený parfém. Používejte ho často.“ (To prý řekl papež František. Ale možná i on někoho cituje. Že by... Ježíše? Nejspíš z nějakého apokryfu, kdoví, co všechno před námi tají.)

Jen si dělej blázný z pozoruhodné a skromné osobnosti, tak osvěcené, že pořádá i mše v hospodě, jen proto, že se jednou nechal vystrojit! (Ostatně ty šaty mu asi potom zase sebrali, to by se duchovní prohnul. I když ani reklama se nedělá zadarmo.) Jenže co by tomu řekli naši velcí katoličtí literáti? Jako bych to viděl a slyšel. Jan Zahradníček cuďně odvrací zrak, Jaroslav Durych syčí nevolí jako kobra a zorničky má zúžené na milimetr, Josef Florian bere do jedné ruky bič a do druhé browning, Jakub Deml si jde pro sekyru, se kterou seká hlavy slepicím, Bohuslav Reynek nevěřicně

mžourá zpoza brejliček a tiše káže: „Vyválej se v hnoji, aby ses očistil!“ A jako vrchol všeho Šimon Stylita, který žil třicet let na sloupu, udiveně vytahuje na provázku deodorant, který mu posílá Vácha z budoucích časů. Ne, nevzbudil by dříve příliš pochopení pokrokový kněz. Leč doby se mění.

Třeba je to první vlaštovka. Ti faráři, co vypadají k světu, vezmou na půl úvazku práci modelů. Vždyť ty platy jsou žebrácké. Jen aby si pak nepletli molo s kazatelnou a naopak. Církev bude trochu pop. Nemůže to uškodit. Otevrou se nové obzory. Duchovno se ohákne a navoní. Neptejme se pouze, zda měl Kristus měšec, ale také jestli měl stylistu a vizážistu.

A já si nakonec myslím, že ten bezdomovec ze Smíchova možná i Marek Vácha byl. Snad to měl jako exercicie a něco si z toho odnesl. Třeba že ten, kdo nic nemá, je velice daleko Bohu a že, když se to vezme za správný konec, vždycky se můžeme dostat do těch nejlepších šatů.

Autor je literární historik a kritik.

Sesad'me básníka z trůnu

S kurátorským týmem OBJECT:PARADISE (O:P) jsme mluvili o tom, co dělá z poezie událost, a proč je v umění nutné vyloučení. Dozvěděli jsme se také, k čemu je dobré loupání pomeranče nebo kde hledat opravdový ráj.

JOE GRIM FEINBERG

Jak vznikl O:P?

Tyko Say (TS): Když jsem se přestěhoval do Prahy, potkal jsem jednoho svého amerického krajana jménem Jeff Milton, se kterým jsme chodili na čtení anglofonní poezie. V San Francisku pořádali akce spojující rokenrol a poezii, inspirované Patti Smith a spol. Navrhl mi, abychom zkusili něco podobného a pokusili se udělat čtení poezie trochu poutavější.

Začalo to tedy otázkou žánru, snahou udělat z poezie něco víc než jen čtení, víc než pouhá slova?

TS: Ano. Na veřejných čteních poezie je řečník a publikum, ten, kdo poezii přednáší, a ten, kdo ji poslouchá. A pokud publikum nerozumí tomu, co se přednášející, tedy básník, snaží sdělit, cítí se buď hloupě, nebo si myslí, že je ten básník naivní. Je to proto, že se poezie bere jako produkt: hotové jazykové dílo naservírované posluchači. A tento model odrazuje publikum od interpretace, protože od něj očekává určitou pasivitu. Ignoruje fakt, že jazyk vždy existuje v nějakém kontextu. Co kdybychom se místo toho soustředili na samotný proces komunikace, výměny informací?

Kdysi jsem byl na čtení v jednom baru a barman začal v jeho průběhu připravovat cappuccino nebo něco podobného, načež se básník zastavil a zakřičel na něj: „Hele, teď je tady čtení!“ Atmosféra byla najednou napjatá a všichni jsme jenom tiše čekali, až barman přestane dělat hluk, aby básník mohl pokračovat.

Sandra Paslawska (SP): Jaký je rozdíl mezi tím, když sedíte doma a čtete, a tím, když s básněmi vystupujete před publikem? Pokud vystupujete, udělejte z toho performanci. Zapojte barmana. Performance by se měly dít, ne? Tak jim to umožněte. Vašemu textu to jenom prospěje.

TS: U poezie může být těžké pochopit, co má autor na mysli. Poezie je už tak dost vágní a komplexní, takže když se čte naživo, vzniká pro báseň příležitost existovat novým způsobem v daném prostoru – třeba právě tam, kde prská přístroj na cappuccino. Tak jsme si i představovali první akci O:P. Hrála tam improvizovaná hudba, Jeff vytvořil videoinstalaci a probíhala čtení. Lidé se začali bavit a improvizovat. Nedávno zesnulý Ásgeir H. Ingólfsson, čest jeho památce, nastoupil na pódium a začal bušit do psacího stroje, zatímco ostatní četli.

To bylo v roce 2018?

TS: 2018. „Poetry of Sound“ v Czech Innu. Ásgeira jsme o nic takového nežádali. Řekli jsme mu jen, že až dočte, může zůstat na pódiu a dělat, co chce, zatímco budou číst ostatní. Neplánovali jsme to, ale pak jsme si řekli: „To byla vlastně ta nejlepší část.“ Nikdo si nepamatoval čtení, nikdo si nepamatoval hudbu, ale všichni si pamatovali pocit, který to všechno společně vyvolalo – právě to byla ta báseň.

SP: Tuto myšlenku jsme dále rozvinuli, když jsem se sem v roce 2020 přestěhovala z Krakova. Do O:P jsem vnesla důraz na performativní prvek. Chtěli jsme být více interdisciplinární, už to nemělo být jen o čtení. Máme různé druhy umělců z různých oborů a všichni pobízejí čtenáře k interakci. Jedním z našich klíčových cílů bylo přesunout se z kulturních sálů do veřejného prostoru, aby se k poezii dostala široká veřejnost. Lidé si často myslí, že poezie je jen pro básníky, kteří umějí psát. Básníkem ale může být každý. Chceme, aby se všichni aktivně zapojili do dění v kulturním prostoru, ale nejprve musí přijít na to, že tu možnost mají. Proto jsme organizovali akce v ulicích Žižkova, aby je mohli vidět kolemjdoucí a přidat se.

O:P opakovaně klade otázku: „Kdo je básník?“ Například na Prague Microfestivalu (PMF) 2024 v Kampusu

Hybernská jste nainstalovali televizní obrazovku, na které se živě promítaly záběry lidí scházejících po schodech směrem k festivalovému prostoru, s titulkem „BÁSNÍK“. Každý účastník, který prošel kolem, tak byl okamžitě označen za básníka. Jakými dalšími způsoby děláte z básnické akce událost, která je stejnou měrou o básnících jako o poezii?

SP: Možná bychom mohli tuto otázku obrátit a zeptat se: „Kdo není básník?“ To je hlavní myšlenka O:P – básníkem může být každý. Na našich akcích necháváme hodně prostoru pro improvizaci. Divák se ocitá na jevišti, protože tam žádné jeviště není, nebo je jevištěm celý prostor. Cokoli řeknete, může někdo zachytit a říct: „Toto je poezie.“ Proto jste na obrazovce a všichni vás mohou vidět jako básníka. Každý je básník, ale ne každý má jeviště.

TS: Zároveň se mi ale líbí myšlenka, že označení „básník“ je dočasná věc, dynamický titul, který závisí na konkrétním kontextu. Například přijdete na PMF jako divák, nikoli jako vystupující, a najednou zjistíte, že vám byla přidělena hodnost „básník“ – aniž byste o to žádali nebo o tom věděli.

U toho vás zřejmě zajímá ta sociální dynamika, že? Nejde o to, že někdo řekne „jsem básník“, ale o to, že vám někdo tuto roli přidělí.

TS: To je vlastně podstatná část našeho manifestu: odstranit jakékoli nároky na to, co je poezie, umění nebo titul. Myslím, že kvalita děl je subjektivní a závisí na příjemci: divákov, posluchači, kolemjdoucím.

SP: Zjistili jsme, že umělecké tituly jsou velmi omezující. V Praze setkáváme spoustu lidí, kteří studují na uměleckých školách, absolvují je a stávají se uznávanými umělci. Tyto instituce velmi často omezují náš pohled na to, co je a co není umění, a lidé pak mají potíže rozpoznat něco jako hodnotné dílo, pokud ho tak již předtím neoznačil někdo jiný. Proč? Myslím, že každý by měl mít možnost utvářet estetickou hodnotu.

S touto myšlenkou si hrajete ve svém nejnovějším projektu „Momentument“.

TS: Název je složen ze slov „moment“ a „monument“, tedy momentální monument. Znamená to přemýšlet nejen o kvalitě vytvořeného produktu, ale také o procesu, kterým komunita společně dílo vytváří. Uspořádali jsme tři akce, na kterých jsme kladli důraz na tři aspekty: společné tvoření, společné kurátorství a společné vystavování. Na první akci jsme pokryli dvě stěny o velikosti 3 × 3 metry velkými plátny a přinesli jsme spoustu různých nástrojů. Požádali jsme lidi, aby přišli a tři nebo čtyři hodiny si v tomto galerijním prostoru dělali, co chtějí. Lidé přišli a vyzdobili stěny. Přišli studenti umění. Přišli takzvaní umělci. Přišli takzvaní básníci. A tak dále. Všichni na stěně něco vytvořili.

A šlo o to, že to byla párty. Byl tam DJ. Bylo tam pivo. Bylo to chaotické a nazvali jsme to „bláznivá místnost“, protože jsme chtěli, aby se tam lidé odvázali. Kromě samotných výtvorů, rušného dění a párty jako takové bylo obzvláště skvělé vidět, jak se lidé v tom prostoru cítí pohodlně a tvoří, jak se jim zlíbí. Nikdo nebyl malíř a zároveň byli malíři všichni. Pro mě bylo vrcholem akce právě to, že jsem mohl vidět, jak se něco takového odehrává – víc než to, co pak zůstalo na plátnech. Ale to všechno dohromady vytvořilo plátna, která byla jedinečná pro lidi, kteří tam byli, a jedinečná v čase, který tam strávili. Lidé komunikovali prostřednictvím motivů. Fráze se opakovaly na obou plátnech; viděli jste, jak si lidé navzájem naslouchají, píšou si, aniž by spolu mluvili. Kdybychom to zopakovali o týden později, bylo by to úplně jiné dílo. Odpověď na otázku „Kdo je umělec?“ je tedy: kontext, čas, prostor a příležitost.

Na druhé akci jsme požádali účastníky, aby přinesli prázdné rámečky na obrázky a zarámovali do nich to, co jim přijde podstatné. Rámečky pak rozmístili kolem plátna a rozhodli se, co by z jejich pohledu mělo být vidět. Potom jsme plátno rozstříhali podle těchto rámečků a takto vzniklé pohledy jsme vystavili na třetí akci, což byla vernisáž se čtením a hudbou. Pak si všichni účastníci odnesli své rámečky domů. Podobně jako když si po nějaké akci odnášíte domů vzpomínky; naše vzpomínky patří k jednomu konkrétnímu většímu plátnu a už nikdy nebudou jeho součástí. A na této subjektivní dočasnosti je něco krásného.

SP: Snažíme se nechat ego odpočinout. Na díla nepíšeme svá jména. Chceme, aby veškerá práce byla komunitní. V tom smyslu jsme možná trochu komunističtí. Chceme, aby lidé spolupracovali, ne aby byli uzavřeni v hranicích ega, které rozhoduje o tom, co je dobré a co špatné. Prostě to sebe samé nechte udělat a uvědomte si, že jsme v tom všichni společně.

A uvedli jste nakonec jména samotných umělců?

TS: Pod každou kompozici jsme nalepili nálepky s názvem „Momentument číslo jedna“, „Momentument číslo dva“, „Momentument číslo tři“ a tak dále. Chtěli jsme tím říct, že autorem děl je samotný moment. Ale chtěl bych přidat jednu věc k té poznámce o komunismu. Jsme komunisté v rámci procesu, ale tento komunismus také vyžaduje určitý druh vyloučení. Pokud lidé, kteří se akce nezúčastnili, uvidí zarámovaná díla, nebudou pro ně mít žádný význam. V umění je vyloučení nutné. Proč ale vylučovat na základě konvencí, jako je kvalita tahů štětcem, když je místo toho možné vylučovat na základě kontextu?

Co se stane, když se o tomto projektu dozví sběratel, zalíbí se mu to a bude chtít některý ze zarámovaných obrazů koupit?

SP: Může si ho vzít zadarmo.

To nebudu publikovat.

TS: Naopak, bylo by dobré to udělat. Přesně takhle funguje svět umění, ne? Často přemýšlíme o tom, jak byla zobrazována newyorská scéna v devadesátých letech. Bylo pár lidí, kteří ji zdokumentovali a dali dílům kontext. Prodávali kontext. Prodávali myšlenku a daný moment.

Ve vašem kontextu je důležitý jazyk.

Jaký máte vztah k jazykům současné Prahy, zejména k češtině a angličtině?

TS: V naší komunitě funguje angličtina jako jakási lingua franca, což přináší jak výzvy, tak příležitosti. Na našich akcích uslyšíte celou škálu „angličtin“ a „čengličtin“ – různé přízvuky, slovní zásoby a plynulosti –, což zmírňuje tlak na to, aby se poezie řídila klasickými představami o tom, jak má znít, jako například ideou „nejlepší slova v nejlepším pořadí“. Téměř nikdo v našem prostoru není rodilým mluvčím, a to otevírá něco opravdu důležitého: menší důraz se klade na předvádění vybroušeného jazyka nebo jedinečného záměru básníka a více nás zajímá, jak se jazyk chová ve vztahu k jiným prvkům – pohybu, zvuku, kontextu a přítomnosti. Místo toho, abychom se soustředili na básníka a jeho jazykové mistrovství, považujeme jazyk za pouhou jednu část širší kompozice. Nejde pak tolik o formu, ale spíše o proces – cosi nestálého, v pohybu, co se deformuje a přetváří v reálném čase.

Poezie je pro vás spíše nástrojem pro budování komunity než prostředkem komunikace. Ale zdá se mi, že je také předmětem zkoumání.

TS: Poezie je objekt, který vyžaduje subjekt, subjekt, který tomuto objektu dá význam. Protože poezie je subjektivní. Což je jiný způsob, jak říci, že poezie je relativní. Je relativní

S kurátory kolektivu O:P Sandrou Pasławskou a Tyko Sayem



Sandra Pasławska a Tyko Say. Foto z osobního archivu

vzhledem k lidem. Pokud lidé myslí, že něco je poezie, pak to poezie je, a pokud si myslí, že něco není poezie, pak to poezie není. Nicméně si myslím – a teď se do toho opřu –, že v nejširším smyslu lze poezii chápat jako reakci, která rozpoznává přejímání dřívějších konvencí vycházejících ze sdílených zkušeností a zasazuje je do jiného kontextu, aby sloužily novému účelu. Nejlepším příkladem je vtip pro zasvěcené. Pokud dokážete vytvořit takový kontext – sdílený čas a prostor – na nějaké akci nebo při nějaké události a zrecyklujete specifická slova, můžete vytvořit komunitní motivy odvozené z tohoto kontextu a sdílet je s lidmi, kteří je vytvořili.

SP: Ale protože poezie je subjektivní, v tomto bodě nesouhlasím. Pro mě může poezie vzniknout bez kontextu události. Poezie může vzniknout přirozeně. Momenty mohou být poetické. A nemusí to být nutně jazyk. Může to být scéna. Může to být pohyb, můžu být třeba i sama. Nemusím si dávat titul básnířka, ale můžu ve svém životě najít něco poetického.

Již dlouho existuje myšlenka, že poezie by měla být osvobozena od konvencí. Vy ale říkáte, že poezie konvence potřebuje, byť nově vytvořené, aby vás podnítily k tvorbě poezie v neočekávaných časech a na neobvyklých místech?

TS: Jiným výrazem pro „konvence“ je „věci, které se dělaly dříve“. Jde o vytváření očekávání. Nevím, zda vytváříme konvence ve smyslu očekávání toho, co se stane, ale rozhodně inscenujeme situaci, ve které se něco stane.

V rámci našich kurátorských aktivit můžeme předem naplánovat pár věcí tak, aby ty další, které nejsou součástí scénáře, působily přirozeně.

Místo toho, abyste předpokládali, že básník je zcela svobodný nebo zcela svázán konvencemi, hledáte způsoby, jak konvence narušit tím, že předkládáte nečekané výzvy nebo stanovujete zvláštní pravidla.

TS: Jednou jsme například uspořádali panelovou diskusi, kde jsme se ptali: „Co je to poezie?“ Stanovili jsme pravidlo, že každý, kdo promluví, musí během svého vystoupení oloupat a sníst pomeranč.

SP: Chtěli jsme zachovat formát panelové diskuse, ale zároveň narušit její tradiční konvence. Rozhodli jsme se dát panelistům pomeranče, aby nemluvili příliš, protože někdy se na takových akcích stává, že nedokážou přestat. Cílem bylo omezit ego a dokazování si vlastní důležitosti, ke kterému na panelových diskusích často dochází. Mluvíci chtějí vypadat erudovaně, seriózně a tak podobně. Museli to ale zvládnout při loupání a pojídání pomeranče.

Každý, kdo byl na vašich akcích, si všimne ještě jedné věci: co mají znamenat všechny ty staré televize, VHS kamery a další stará technika? Staly se ústředním prvkem vaší činnosti. Jak to souvisí s vaší snahou zdůraznit kontext nad obsahem?

TS: Používání staré techniky upozorňuje na proces. Při natáčení VHS kamerou máte omezený prostor. Máte baterii, která vydrží třicet minut.

Všechno se může pokazit a obvykle se to také stane. Jste si více vědomi toho, co natáčíte. Na telefonu můžete natáčet všechno, ale nakonec nenatočíte nic.

Kromě toho, pokud je záznam fyzický objekt, je zničitelný. Náš zine KROTCH je například k dostání pouze v tištěné podobě. Polijete ho pivem, tak je na něm pivo. Není digitální, takže ho nemůžete smazat. I naše videa máme na klasických videokazetách. Moje se rozpadájí, plesniví a jejich digitalizace bude trvat věčně. Ale je to něco, čeho se můžete dotknout. Už skoro nemáme věci, kterých se můžeme dotknout. Věci, které jsou zničitelné, o kterých víte, že nevydrží věčně. Tato zničitelnost vám pomáhá žít v daném okamžiku. Dává mu větší význam.

SP: Jako KROTCH. Můžeme ho rozdávat na večírcích. Podněcuje konverzaci. Jeho rozdávání je nějaká událost. Něco jiného než sdílení odkazu online. Když je něco online, člověk se na to podívá a hotovo. Fyzická kopie kolem sebe vytváří nějaké dění. A pak dál existuje někde na polici. Když je něco online, je těžké se k tomu vrátit. Pozornost tam odvádějí jiné věci.

Musím se ještě zeptat: Co je to ráj („Paradise“) a kde se nachází?

SP: Praha je ráj.

TS: Souhlasím, ale přidám ještě něco: Žižkov je ráj. Mám kamaráda v New Yorku, který je našim fanouškem a nevěří, že Žižkov skutečně existuje. Má za to, že Žižkov je stav mysli. Líbí se mi představa Žižkova jako stavu mysli. Jako ráje.

Z angličtiny přeložil **Lubomír Rezek**.

OBJECT:PARADISE je kurátorský tým, který působí v Praze. Od roku 2018 se snaží přenášet zaměření pozornosti od uměleckých děl na diváky a události, od poetických textů na kontexty a procesy interakce. Jejich nejnovější projekt *Monumentum* se na konci srpna promítal v pražském Kině Pilotů.

Sandra Pasławska (nar. 1997) je performerka, kurátorka, členka kapely *David's Sister*; režisérka performancí v **OBJECT:PARADISE** a přispívající redaktorka časopisu *KROTCH*. Její performance spojují intuici, interdisciplinaritu a transgresi s výraznou dávkou punku a feminismu. Pochází ze severního Polska, v současné době žije v Praze.

Tyko Say (nar. 1994) je spisovatel a kurátor, který se zajímá o poezii jako dialog. Jeho práce se snaží prozkoumat, co tento dialog je a čím může být, jakož i důsledky a příležitosti, které vznikají, když se poetika a umění stávají konvenčními. Pochází ze Seattlu ve státě Washington, v současné době žije v Praze, je předsedou **OBJECT:PARADISE**, redaktorem časopisu *KROTCH* a členem kapely *David's Sister* spolu se Sandrou Pasławskou.

Dům, kde se stala špatná věc

Sorry, Baby a hovory kolem traumatu

Debut komičky Evy Victor zpracovává nelehké téma sexuálního napadení pozoruhodným způsobem. Ironii mísí s věcností a sebereflexí a soustředí se především na to, jak lze o těžkém prožitku mluvit. A kdy je v pořádku mlčet.

ANTONÍN TESAR



Snímek *Sorry, Baby*, který originálně zpracovává téma sexuálního napadení, umí být skličující, sebereflexivní i ironicky pichlavý. Foto Aerofilms

Americký film *Sorry, Baby* bývá někdy označován za dramedii, což může znít trochu zvláště, ně vzhledem k tomu, že vypráví o mladé ženě, která se vyrovnává s psychickými následky sexuálního útoku. Toto zařazení však o snímku mnoho neříká – nanejvýš nás může vést k úvaze, zda se dá za komedii považovat film, který je svým vyzněním skličující, ale jeho hlavní postava má smysl pro lakonickou ironii. *Sorry, Baby* totiž rozhodně není žádný „žánrový hybrid“, naopak je svým způsobem vyprávění, dialogy, hereckou akcí i prací s mizanscénou a střihem velmi kompaktní. Všechny jeho aspekty se odvíjejí od osobnosti protagonistky Agnes, mladé studentky a později profesorky literatury z Nové Anglie, která prožila útok a od té doby žije osaměle v odlehlé chatě, kam ji chodí navštěvovat jen její soused a „kamarád s výhodami“ Gavin a nejlepší přítelkyně ze studií Lydie.

Když slova nestačí

Autorkou *Sorry, Baby* je Eva Victor (nebinární osoba, která nicméně akceptuje označování v ženském rodě, jehož se díky absenci genderově neutrálního ekvivalentu zájmen they/them v češtině budeme držet i zde). Jméno si vybudovala zejména jako internetová komička, která na sociálních sítích publikovala krátké skeče typu „me explaining to my boyfriend why we're going to straight pride“ („vysvětluju svému klukovi, proč jdeme na straight pride“) nebo „the girl from the movie who doesn't believe in love“ („ta holka z filmu, která nevěří na lásku“) a později například pro stanici Comedy Central natáčela podobně laděnou sérii scének *Eva vs. Anxieté* (Eva vs. úzkost, 2019–2020). Victor sama v těchto videích vystupuje jako herečka ztvárňující role dívky, která přemlouvá svého kluka, že je skvělý nápad jít oslavovat vlastní heterosexuální privilegia na straight pride, případně bojuje s nutkáním a zároveň strachem z toho, co se stane, když si za hlasitého zasyčení otevře plechovku uprostřed firemní schůzky. Její postavy se velmi podobají hrdince *Sorry, Baby* – jsou racionální, ironické, společensky mírně neobratné a neagresivně, ale neústupně obhajují určitá základní etická přesvědčení (i když některé

z nich jsou naopak parodiemi žen zastávajících opačné názory než autorka).

Sorry, Baby vypráví v zásadě o tom, jak se obdobný typ postavy vyrovnává s traumatizujícím zážitkem. Herectví Evy Victor, která protagonistku sama ztvárnila, je záměrně tlumené a expresivním se stává jen ve vzácných chvílích, kdy hrdinka ztrácí kontrolu sama nad sebou. Většinou je ale stoická a sebereflexivní – o svých pocitech spíš mluví, než že by je vyjadřovala, případně rezignuje i na mluvení, když zjistí, že je nedokáže vyjádřit nebo že je s daným člověkem nemá smysl sdílet. Velké množství situací, které film zachycuje, je přitom zkonstruováno právě kolem otázky, zda a jak je v nich možné vyjádřit to, co je třeba vyjádřit. Nejtypičtější příkladem je pasáž, kde se Agnes uchází o pozici členky soudní poroty a je prokurátorkou zpovídána ohledně své způsobilosti. Podobně jsou však vystavěny i scény s její spolužačkou a rivalkou Natasou a rovněž pasáže, kdy ji panická ataka svede dohromady s majitelem rychlého občerstvení u silnice či když právě hovoří se svým sousedem Gavinem, anebo dokonce ve chvíli, kdy komunikuje se dvěma němými partnery – svou kočkou a Lydiinou malou dcerkou. Vždy tu jde o to, o čem a jak s nimi lze mluvit, případně co dalšího s nimi lze dělat a jak komfortně je možné se u toho cítit.

Právo mlčet

Podobně fungují i vnitřní rytmy a kontrasty celého filmu. Scény, kde se Agnes baví se svou nejlepší kamarádkou Lydií, z nichž jedna celý film i otevírá, jsou zdaleka nejsdílnější, nejoptimističtější a nejvtipnější z celého filmu. Naopak nejzadumčivějšími a nejméně komunikativními pasážemi jsou němé scény, v nichž obvykle hlavní roli hraje nějaký dům. Domy a okna jsou ústředními vizuálními metaforami filmu. Sexuální útok přímo nevidíme, snímek nám ukazuje pouze exteriér domu, v němž k němu dochází. Co se děje uvnitř, si můžeme domýšlet jen z toho, zda a jak se svítí v oknech. Obrazy postav, které zírají z oken nebo skrz okna, se pak ve filmu vracejí a připomínají také to, že i Agnesina zkušenost zůstává zavřená kdesi

v nedostupném interiéru, do něž nemáme přístup. Není to ale zcela zavřená kniha jako v případě jiného filmu na podobné téma – *Julie mlčí* (Julie zwijgt, 2024), kde jsme museli pobývat ve společnosti postavy, která nedokázala komunikovat takřka vůbec. Agnes je schopná mluvit o tom, co s ní tato zkušenost dělá, jak smýšlí o jejím pachateli a jak se s ní vyrovnává, ale není schopná ji popsat slovy a dokonce ani pojmenovat. A film nám ukazuje, že na to má plné právo.

Špatné věci se dějí

Výmluvný je však i samotný tok vyprávění. Ten není chronologický, ale téká napříč několika různými roky, které jsou předělovými titulky popsány jen jako „Rok, kdy se stala ta špatná věc“, „Rok otázek“ nebo „Rok dobrého sendviče“. Tímhle obkružováním události, která ve filmu nakonec není nikde přesně pojmenovaná, natož zobrazená, se ze samotného útoku stává unikavý středobod celého vyprávění (zmíněná pasáž exteriéru domu, kde se útok odehrává, je přibližně ve třetině stopáže). Zároveň ale ukazuje, že nepůjde o lineární líčení, v němž by se hrdinka s traumatem postupně vyrovnávala a překonávala jej. Její závěrečný monolog je sice rozhodně katarzní, ale neslibuje žádnou naději na zlepšení situace. Film jako by se spíš upínal k jakési nedosažitelné utopii, jako v dialogu, kde Agnes se svými studentkami a studenty čte *Lolitu* a poznamená, jak úlevné je slyšet od jednoho z posluchačů, že jde o opravdu odpudivé dílo. Stejně vyznění má ale i zmíněný závěrečný monolog, který hrdinka vede s nemluvnětem a kde mu přeje život ve světě, kde se žádné „špatné věci“ nedějí.

Agnes, stejně jako celé *Sorry, Baby*, si však stojí za tím, že podobné věci se dějí a budou dít. Klíčové je být připraven lidem, jimž se stane, naslouchat, i když někdy tonou v záměrech, oklikách a nepřímých vyjádřeních.

Autor je filmový publicista.

Sorry, Baby. USA, 2025, 103 minut. Scénář a režie Eva Victor, kamera Mia Cioffi Henry, hudba Robert Ouyang Rusli, hrají Eva Victor, Naomi Ackie, Louis Cancelmi, Kelly McCormack, Lucas Hedges a další. Premiéra v kinech 7. 8. 2025.

Hledání syrové pravdy

O hranicích etiky a umění s Ulrichem Seidlem

Letošní ročník Letní filmové školy navštívil dvaasedmdesátiletý rakouský režisér Ulrich Seidl, který už od osmdesátých let točí dokumentární i hrané snímky, jež jsou nekompromisními analýzami křehkosti lidské duše, ale také citlivou kritikou společenských nešvarů.

MARTIN PLEŠTIL

Ulrich Seidl převzal na Letní filmové škole cenu Asociace českých filmových klubů a uvedl některé ze svých filmů, mimo jiné pod názvem *Zlé hry* (Böse Spiele, 2023) nově sestříhanou verzi svého diptychu *Sparta* (2022) a *Rimini* (2022), v níž dva původně samostatně uve- dené, avšak souběžně natáčené snímky propo- jil. První vypráví o pedofilovi, druhý o vyhaslém zpěvákovi, který si vydělává jako gigolo se zaměřením na starší dámy. Seidlovy náměty se často odvíjejí od dvojího života a dotýka- jí se nekonvenčních témat, ale přesto je jeho tvorba nesmírně citlivá, jakkoli se tato citlivost skrývá pod cynickou a dosti syrovou slupkou.

S humorem, leč bez posměchu

Seidl při realizaci svým aktérům nepíše dialo- gy, před kamerou jim záměrně nechává vol- nost. „Ve svých filmech hledám pravdu. Pravda je pro mě pořád to samé. Ale těch pravd může být zároveň víc. Protože když něco dělám nebo vidím, jde o mou perspektivu, odráží se v tom moje zkušenost, moje vnímání společnosti,“ říká a dodává, že roli tu hraje též duch doby. „Zeitgeist je něco, co určuje pravdu, ale záro- veň je ta pravda ideologizovaná. A to mnohdy vede k tomu, že filmy se pak snaží představo- vat nějaký lepší svět, ale to je vlastně zkrесе- ní a v tom smyslu zároveň i obelhávání diváků.“

Seidlovy filmy pojednávají o těžkých a smut- ných věcech, ale vždy jsou zároveň vtipné, byt se nikdy nevysmívají protagonistům brodí- cím se bahnem mizérie, naopak se smějí spí- še s nimi. „Bez humoru by to, co dělám, dělat nešlo. Nicméně humor v mých filmech, to není nic napsaného, připraveného. Vzniká samovol- ně, a když už organicky vznikne, samozřejmě ho tam nechám,“ popisuje svou tvůrčí metodu. I když spoléhá na syrovost a netradiční, spon- tánní herectví, zároveň jde o precizního analy- tického tvůrce. Inscenuje v pečlivě statických kompozicích, jeho filmy mají jasně daný ryt- mus. Při tvorbě je na sebe přísný: „Třeba psa- ní pro mě není snadné, nejsem spisovatel. Sna- žím se psát hlavně ráno a vyžaduje to silnou disciplínu. Další fáze procesu už jsou radost- nější.“ Sám o sobě často říká, že je perfekcio- nista. „To ale neznamená, že se uzavřu sám do sebe. Neustále pracuji s lidmi. Jsem spokojený až ve chvíli, kdy výsledek odpovídá mé před- stavě. Je třeba být důsledný a neustále vše re- vi- dovat,“ upřesňuje.

Zahořklost

Seidlovo vyprávění se odvíjí od vrstvení kon- fliktů, snad vůbec nejdůležitějším prvkem je pro něj konfrontace. Nikoli však laciná, se sna- hou šokovat. Díky tomu, že nahlíží do intim- ního prostoru aktérů a postav, se dostává k podstatě i širším souvislostem. Opakovaně se navrácí k motivům stáří, turistiky, mísení kultur, identity, případně sleduje bizarní lidské koníčky. Tam, kde by se dalo velmi jednoduše sklouznout k exploataci, umí být Seidl kritický, jít do hloubky. Neustále kritizuje západní civi- lizaci a konfrontuje ji s jejími vlastními hod- notami. Pracuje s několika paralelními liniemi, mnohdy rozdělenými do více filmů, jež spolu vzájemně komunikují. Obecně je jeho portfo- lio podnětné vnímat ve vzájemném a navzá- jem se rozvíjejícím kontextu.

Filmů Ulricha Seidla si velké festivaly zača- ly všimnout až s přelomem milénia, kdy tvůr- ce přešel k hranému filmu a mezinárodně se prosadil svou druhotinou *Psí dny* (Hunds- tage, 2001). Od té doby je jeho tvorba pravidelnou součástí Berlinale, Cannes i Benátek. Na své snímky se však zpětně dívá, jenom když opravdu musí. Stejně tak ho moc nezají- má sledování nových titulů jiných autorů. „Za poslední dobu jsem nic neviděl. Čím je člověk starší, tím méně se dívá na filmy. Na rozdíl od toho, když je mladý a neustále něco sle- duje. S postupem času jsem se stal vybíravěj- ším a vybíravějším,“ přiznává.

Přitom však kromě své autorské činnosti také produkuje díla mladších filmařů. Zmínit mů- žeme například němý groteskní horor nasníma- ný na 8mm kameru *Děti mrtvých* (Die Kin- der der Toten, 2019), drama o dívce putující pěšky napříč kontinenty směrem k domo- vu *Lilian* (2019) nebo šířavou satiru o bohá- čích *Veni Vidi Vici* (2024). „Producentem jsem hlavně proto, abych podporoval mladší kole- gy. Nabízím jim pomoc zejména při psaní scé- náře. Jinak se ale do jejich vize snažím neza- sahovat,“ objasňuje Seidl svůj vklad. V Berlíně a ve Vídni také přednášel, jako pedagoga si však sám sebe dlouhodobě neumí představit. „Je ale samozřejmě velmi uspokojivé, když se nová generace inspiruje vaším tvůrčím přístu- pem a smýšlením,“ podotýká.

Na současné festivalové pole se ovšem dívá značně hořce. „Doba se velmi změnila. Na důle- žitých velkých festivalech už umělecká kvali- ta není jediným kritériem. Hledí se na politic- ké aspekty a korektnost. Často se v soutěži najdou filmy vybrané především kvůli téma- tu, ne pro svou kvalitu,“ konstatuje. „Při žádos- ti u fondů nezáleží na umění, ale na tom, co si doba žádá. Když budete mít film o migraci nebo jej natočila žena, podporu od fondů prav- děpodobně dostane snáze. Dříve byla měřít- kem pouze kvalita,“ domnívá se. Seidl v tom- to ohledu zastává konzervativní a v mnohém zavádějící názor, jež je těžké fakticky podpořit. Zakládá jej na osobních zkušenostech. Politika navíc byla součástí dění na festivalovém okru- hu prakticky odjakživa. Ale rozhodně to není zahořklost člověka, jehož dílo by už nemělo co říci. Naopak, jeho snímky jsou opakem jakéko- li usedlosti, nehledí na trendy, a přitom pro- mlouvají o aktuálních tématech se směsí citli- vosti a přesnosti, která ho stále řadí k předním evropským tvůrcům.

Při otázce, zda se tyto údajné změny nějak dotýkají jeho tvorby, odpovídá: „Já se tím ovlivnit nenechám. Mladší generace na to ale hodně hledí. Mají strach, že budou snadno napadnutelní, když něco nevyobrazí takzva- ně správně.“ I přes toto zkreslující a značně selektivní tvrzení je ze Seidla cítit, že nena- skakuje na tendenční a bezmyšlenkovitou vlnu

nadávání na potřebu diverzity, ať už etnické, nebo tematické, kterou bychom našli snad pod každým příspěvkem na sociálních sítích. Jeho přemýšlení nad problematikou má hlub- ší a nosné kořeny, byt zatěžkané zbytečným lamentováním. „Jestli je něco korektní, může- me snadno zpochybnit. Umění má říct něco o světě, o tom, jaký je. Ne o tom, jak bychom si přáli, aby vypadal,“ říká.

Přímo k věci

Seidlovy filmy se dlouhodobě dotýkají slo- žitých etických otázek a rýpou do společen- ských bolístek. I proto byly vždy přijímané roz- poruplně. „Dlouhou dobu jsem byl v Rakousku silně kritizován. Nikdy jsem se však kritice nebránil, musel jsem ji přijmout. Až v posled- ních letech se to změnilo,“ reaguje Seidl na některé mediální skandály, jež však většinou poukazovaly spíše na nepochopení tabuizo- vaných témat samotných filmů. Výjimkou je nejčastěji skloňovaná kauza z natáčení *Sparty*, kterou poprvé reflektoval Der Spiegel. Němec- ký týdeník napsal, že během natáčení filmu v Rumunsku docházelo k necitlivému zachá- zení s dětskými herci, přičemž rodiče dětí prý nevěděli, že ve filmu vystupuje postava pedo- fila. Seidl obvinění popřel. Pouze připustil, že při rozhovorech s rodiči se vyhýbal slovu pedo- filie kvůli obavě, že by rodiče získali dojem, že Seidl chce přímo s dětmi točit sexuální zaba- vené scény. Takové záběry ve filmu skutečně nejsou. Následně došlo k několika vyšetřová- ním. První zahájilo Sdružení rakouských reži- sérů, druhé Rakouský filmový institut, kte- rý *Spartu* spolufinancoval. Dále se zapojila i rumunská policie. Žádná obvinění se nepo- tvrdila, jakkoli tato debata o etice v umění je stále relevantní a takzvaně na stole.

Seidlovo dílo je bytostně nekonformní, učí nás skrze nepřijemné věci poznávat svět. Jde proti normám a konvencím, avšak přímo k věci. Narušuje stereotypy a vždy de facto implicitně klade otázku, jaké hranice umě- ní může a má překračovat. Je potřeba, aby podobné pochybnosti zůstaly nadále před- mětem diskuse.

Autor je filmový publicista.



Ulrich Seidl. Foto Marek Malůšek, LFŠ

Festival of Memory

konceptuální
multidisciplinární
setkání
věnované
fenoménu
paměti

11-14
září

Fara
Hoprich
Martínkovice

MINISTERSTVO KULTURY

Královéhradecký kraj

Hoprich

Broumov 2028+

12.-14.9.2025

FOLKOVÁ LIPNICE

**Avokaduo | Bratři Orffové
Černý tesák | Člověk krve
Dagmar Voňková | DVA
Kalle | Jan Váňa | Žamboši
Jiří Smrž s Dobrovodem
Metoděj Klokočka | Samoty
Severní nástupiště | Sýček**

after party: Bíták Aleš a Folkáč Johy | workshopy: Schwestern, Ostropestření |
tvůrčí kolektiv Třetí hřiště | Divadélko Pod širákem | ping pong |
architektonicko-urbanistická procházka s Janou (8smička) a Annou | sekáč |
autorská čtení Kláry Krásenské, Ondřeje Hložka a Terezy Bínové |
výstava Jakuba Hrdličky, Lucie Lučanské, Barbory Müllerové, Jakuba Tulingeru |
komentovaná prohlídka výstavou s kurátorkou Viktorií Vítů | táborák |
projekce studentských filmů FMK UTB ve Zlíně | snídaně v trávě

volně navazuje na festival Písní za mír 1984-1988

49.6146392N, 15.4120686E

TRH A JATKA

ADAM TRBUŠEK ARTUR MAGROT

Vernisáž 11. září 2025 od 18 hod.
Holešovická tržnice

PRAHA
PRAGA
PRAG

G HMP

Umění
pro město

HOLEŠOVICKÁ TRŽNICE

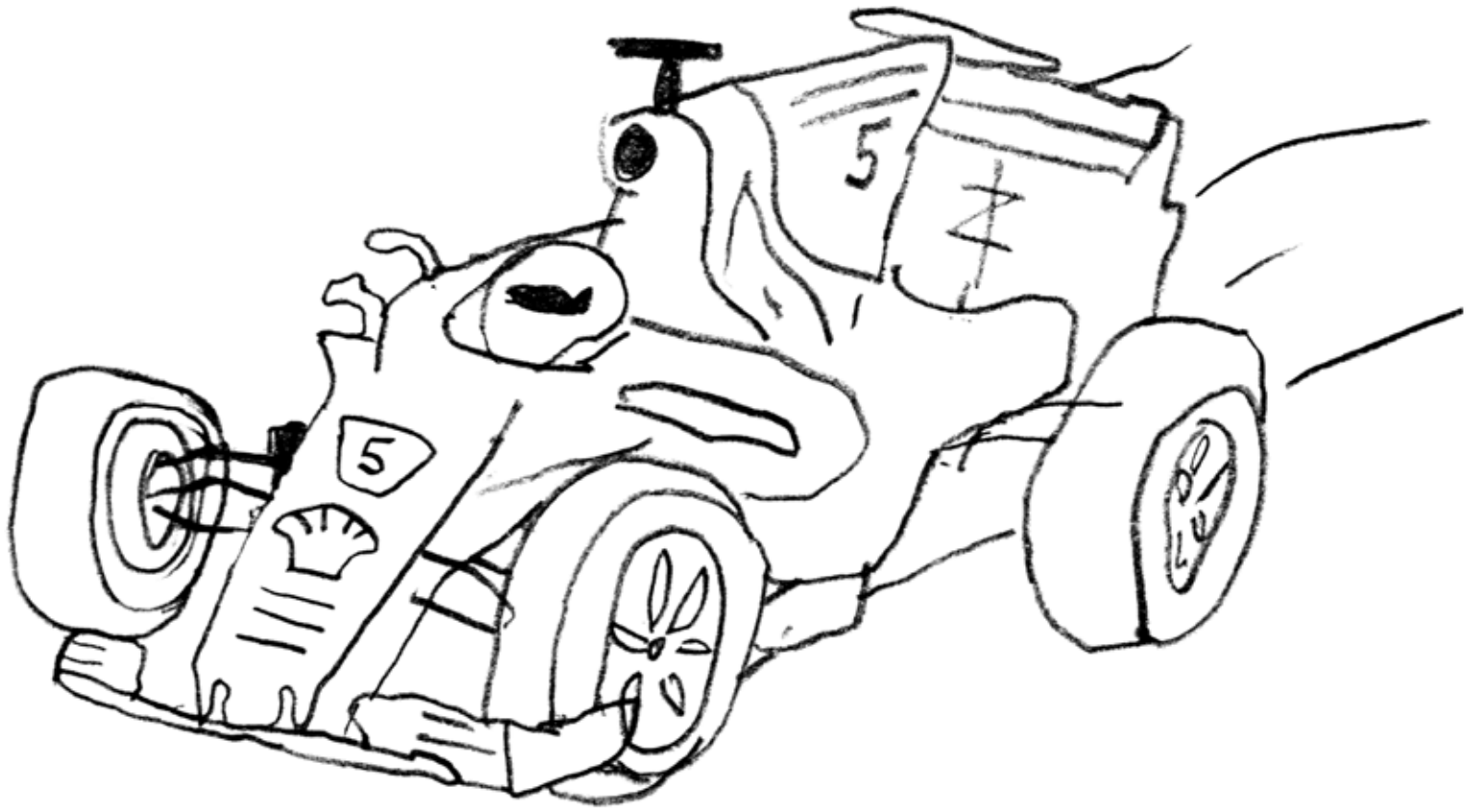
avu

Divadlo jako rukojmí politiky

O jedné letní kulturně-politické kauze

V období, kdy se mediální prostor vyprázdní, může i menší incident přerůst v kauzu. Této situace využilo hnutí Motoristé sobě, které představilo část svého kulturně-politického programu – a k nechtěné spolupráci přimělo i ředitele jednoho z pražských divadel.

ŠTĚPÁN TRUHLAŘÍK



Motoristé sobě ve svém programu navrhuje podporu „mobilního divadla“. Ilustrace Eva Volfová

Zatímco v Polsku, na Slovensku nebo v Maďarsku se politické zásahy nejen do divadla, ale do kultury obecně staly realitou – od systematického omezování financí až po personální čistky –, v Česku zůstává toto téma obvykle v pozadí. Výjimkou byly jen jednotlivé spory, například kolem Městského divadla Kladno (viz A2 č. 20/2024) či rovněž kladenského Divadla Lampion. V polovině letošního srpna se však o pozornost postarali Motoristé sobě, uskupení, od něhož by zájem o divadlo čekal málokdo.

Zatloukat, zatloukat

Gabriela Sedláčková, lídryně hnutí v Olomouckém kraji a zároveň častá účastnice diskusních pořadů spřízněné televize Vox TV, na svém facebookovém účtu napsala: „Umělecké dotace dnes dostává ten, kdo politicky stojí na té správné straně. Vládní roztleskávač Jan Hrušínský dostal na své divadlo už desítky milionů, Bolek Polívka po nedávné podpoře Petra Fialy ve vládní kampani obdržel rekordních 24 milionů.“

Ve druhé části výroku je těžké nesouhlasit s tvrzením, že Občanská demokratická strana sama sobě škodí klientelismem, který vyvolává podezření z účelového rozdělování prostředků. V té první však Sedláčková neříká pravdu. Podle zjištění Českého rozhlasu Divadlo Na Jezerce v minulosti dotace dostávalo, ale nikoli již za vlády Petra Fialy. Ostatně, po podání Hrušínského předžalobní výzvy a žádosti o omluvu a finanční satisfakci ve výši deseti tisíc korun byl příspěvek z Facebooku okamžitě stažen. K údajnému „dotačnímu byznysu“ ředitele Divadla Na Jezerce se vyjádřil také předseda hnutí. Petr Macinka se ve svém příspěvku na sociálních sítích kolegyně zastal a odmítl se hrozící žalobou dále zabývat.

Zdá se, že cílem celé akce bylo především upozornit na část volebního programu Motoristů, která se věnuje kultuře, a zároveň se vymezit vůči údajným vládě loajálním elitám. A protože se Hrušínský skutečně ozval, mohlo hnutí okamžitě rozjet kampaň

se sloganem „Dotace jen pro kulturu, ne politické šaškování“.

Za kulturu lidovou a národní

Program Motoristů, jak je patrné při jeho bližším čtení, nestojí na ucelené představě kulturní politiky, ale na souboru odmítání. Kapitola s názvem Bohatá kultura bez politických filtrů útočí na dvě oblasti považované za největší nešvary: veřejnoprávní média a status umělce. Strana, která se dle dostupných průzkumů pohybuje kolem pětiprocentní hranice pro vstup do poslanecké sněmovny, po České televizi a Českém rozhlasu žádá „vyvážené a profesionální zpravodajství“, a nikoliv „šířit úzký názorový proud“. O jaký názorový proud se má jednat, už nespecifikuje. Kromě toho navrhuje zrušení nového zákona o koncesionářských poplatcích. Status umělce označuje za „pozůstatek doby před rokem 1989“ a vidí v něm prvek „odměňování za politickou angažovanost“.

Divadlo se v programu objevuje jen okrajově – skrze podporu „mobilního divadla“. Co si pod tímto pojmem představit, není jasné, ale v kontextu důrazu na národní historii lze odhadovat, že půjde o novodobou, motorizovanou variantu kočovných souborů, s nimiž v 19. století jezdil Josef Kajetán Tyl nebo Matěj Kopecký. Přestože nelze podceňovat význam dostupnosti kultury mimo velká centra, návrhy Motoristů působí spíše jako snaha vytvořit dojem, že umění dnes slouží jen „elitám“, zatímco lidovým vrstvám je upíráno.

Citace z programu jako „Umění nemá moralizovat, ale kultivovat, vzdělávat, bavit a uchovávat paměť i tradice národa“ nebo „Kultura je prostorem svobody, krásy, tvořivosti a národní hrdosti“ působí spíše jako texty ze slavného spisu Zdeňka Nejedlého než jako realistický program 21. století. Pokud lze od někoho očekávat tlak na ideologickou konformitu, pak právě od Motoristů. S ohledem na jejich vymezování se vůči inkluzivnímu pojetí kultury je pravděpodobné, že by podporovali jen projekty splňující „národně

definované“ hranice. Jejich inspirace politikou Viktora Orbána či Roberta Fica tuto obavu jen potvrzuje.

Dotace jako politické zaklínadlo

Jan Hrušínský, který se po svém nešťastném výroku o covidu ocitl mimo hlavní veřejnou debatu, se touto kauzou znovu dostal do popředí. Ačkoli by se z přestřelky mohlo zdát, že Motoristé a Hrušínský stojí na opačných stranách politického spektra, mají k sobě ve skutečnosti velice blízko. Podobně jako jeho protivníci divadelník rád využívá antikomunistickou rétoriku v tažení proti Andreji Babišovi, jemuž vyčítá zejména jeho spolupráci se Státní bezpečností. V kritice ANO je Macinka zatím velmi zdrženlivý, zato však Hrušínskému s chutí připomněl jeho předrevoluční minulost a účinkování v normalizačním seriálu *Plechová kavalérie*. Také v ekonomických otázkách nacházejí společnou řeč. V rozhovoru pro novináře Marka Wollnera na webu FORUM 24 Hrušínský uvedl, že by dotační systém nejraději zrušil úplně – tedy by šel ještě dál než samotní Motoristé.

Důležitější než samotná roztržka je ale skutečnost, že téma kulturních dotací se stalo snadno využitelným politickým nástrojem. Z kultury, která by si podle této logiky měla „vydělat sama na sebe“, se stává zaklínadlo oslovující voliče napříč spektrem. Přímé navýšení prostředků na kulturu si do programu troufne napsat jen málokterá strana; místo toho se objevují obecné fráze typu „Kultura si zaslouží pevné místo mezi prioritami každého správce věcí veřejných“, jak je tomu i ve zmíněném volebním programu. Jak toto „pevné místo“ konkrétně zajistit, však Motoristé nespecifikují.

Podobné kauzy tak fungují jako vítaná volební munice. Hnutí bez propracovaného programu mohou prostřednictvím kultury snadno útočit na své protivníky – a zároveň se vymezovat vůči abstraktním „elitám“. Namísto diskuse o smyslu kultury, jejím financování či roli ve společnosti se kultura proměňuje ve zbraň, symbol a rukojmí politických střetů.

Černá je osmá barva duhy

Black metal pro všechny bez rozdílu

Může být hudba, jejíž minulost je spojená s násilím a diskriminací na mnoha úrovních, queer? Publikace **Black Metal Rainbows** přistupuje k ideově problematickému žánru z radikálně rovnostářských pozic: akcentuje svobodný přístup k tvorbě a hrdé amatérství. Knihu doprovází pozoruhodná digitální kompilace.

JAN ŠŮSA



Detail obálky knihy *Black Metal Rainbows* (design Jaci Raia)

Black metal zastává mezi hudebními žánry zvláštní místo a kvůli svému kontroverznímu dědictví má dost pochybnou pověst i u mnoha vyznavačů hudebních experimentů. Jak poslouchat například formativní nahrávky norských blackmetalových skupin a nepocítovat znepokojení nad explicitně šovinistickými projevy velké části zúčastněných hudebníků? Lze se vůbec se ctí vypořádat s odkazem žánru, který zahrnuje misogynii, bělošskou nadřazenost a rasismus či inklinaci k nejextrémnější pravici?

Kromě toho se může zdát, že ani hudebně nemá tento žánr příliš co nabídnout, neboť jej předchází pověst ospalého monstra, které se už dávno nikam nevyvíjí. Od dob své největší slávy v osmdesátých a devadesátých letech se black metal stáhl zpět do undergroundu a orientoval se převážně na úzkou komunitu specializovaných fanoušků. V jistém smyslu se skutečně uzavřel v jasné vymezených hranicích – po počátečním vzplanutí následovalo období úpadku a stagnace, okořeněné občasnými úkroky k elektronice či folku, nebo naopak návraty ke kořenům, nicméně stále v celkem očekávatelných podobách. Vznikl tak jasně ohraničený prostor, který lze poměrně spokojeně obývat, ale zároveň se dříve nebo později musel stát sebareparodií.

Nalíčení kluci v upnutých džínách

Temné síly, které se povedlo vyvolat, se ale vymkly kontrole hudebníků v dobrém i zlém, a proto mohl black metal ožít vlastním životem, osvobodit se od nadvlády temného dědictví a oslovit i ty, kteří zastávají antifašistická stanoviska a používají hudební žánry jako odrazový můstek pro další experimenty. Tuto trajektorii velmi výstižně shrnul Adam Tomáš v článku o slovenské skupině Besna (viz A2 č. 21/2023), která se hlásí k black metalu a zároveň naplňuje výše zmíněné charakteristiky. Analogickým směrem míří i kniha *Black Metal Rainbows* (Blackmetalové duhy, 2023), která se pokouší tuto pověst zpochybnit a ukazuje ponurou scénu v mnohem pestřejších barvách, než jak se obvykle jeví. Stanimir Panayotov a Daniel Lukes ji sestavili z množství různorodých textů, jež doplňuje eponymní,

více než jedenáctihodinová hudební kompilace. Ke queer tématům má black metal blízko už od svých počátků – tvořili ho, jak píše Drew Daniel z elektronického dua Matmos, „nalíčení dlouhovlasí vyhublí kluci v upnutých džínách, zpívající o tom, jak pláčou v lese“. Zdánlivě paradoxní spojení extrémní stylizace a důrazu na autentičnost vzbuzuje často posměšky, podobně jako v případě queer identit, nicméně právě v tomto pohybu se odhaluje parodický a melancholický charakter každé lidské identity, jak ukázala filosofka Judith Butler. Stejně jako některé formy queer politiky se i hudba až překvapivě snadno překlápí do identitářství, které jinou než vlastní odlišnost odmítá a fetišisticky lpí na svých – žánrových či politických – dogmatech. To se výstižně ukazuje hned v jednom z prvních příspěvků, v němž Drew Daniel zachycuje peripetie svého sólového projektu *The Soft Pink Truth* po vydání alba *Why Do the Heathen Rage?* (2014). Po množství nenávisných reakcí, které se na něj snesly, by se mohl zdát, že metalová komunita o žádné žánrové transgrese nestojí, a to navzdory všem extrémním formulacím o individualismu a překračování pravidel.

Kniha se však proti takové představě ostře staví a ukazuje black metal v radikálně rovnostářské podobě, která je otevřená pro všechny bez rozdílu. V jistém ohledu jde o nejdemokratičtější hudební žánr vůbec, ať už díky převaze jednočlenných projektů, lo-fi produkci, často využívající primitivní nahrávací technologie, nebo hrdému a láskyplnému amatérství. Příspěvky také úspěšně vyvracejí falešnou představu o maskulinním, či rovnou misogynním žánru, v němž není místo pro queer identity a radikální feminismus, mimo jiné tím, že je v nich zmíněno množství sólových projektů nebo skupin, které tvoří ženy: za všechny například Liturgy, Murkrat, Myrkur, Chaos Rising, Feminaz-gül či Denigrata.

Transcendentální špinavost

Texty v knize se dají rozdělit do tří okruhů, jež se často navzájem propojují: první tvoří teoretické eseje, druhý hudební publicistika a poslední autorská reflexe hudební tvorby

či vizuálního umění. Příspěvky mají různé formy a překvapí svou odlišností – prostor dostávají akademické studie, osobní konfese i radikální literární experimenty. Je pochopitelně obtížné z mnoha příspěvků vybrat ty reprezentativní. Všechny tři přístupy se například spojují v textu filosofa Stevena Shakespeara, který black metal zkoumá skrze fenomén špinavosti a analyzuje konkrétní nahrávky na pozadí koncepcí hudby u Kierkegaarda, Schopenhauera a Hegela. Výsledkem je koncepce „transcendentální špinavosti“: podstatou žánru je nečistota, rozklad a pomíjivost.

Filosof Stanimir Panayotov zkoumá black metal z širších filosofických perspektiv a rozvíjí protiklad duhové rozmanitosti v kontrastu s fascinací černou barvou a temným prostředím lesa. Black metal je mezi hudebními žánry v podobné pozici jako černá v paletě barev – může jít o absenci barevnosti, anebo o všechny barvy smíchané dohromady. Nad rolí algoritmizace, digitální kultury a nástupu AI modelů se zamýšlí mediální teoretička Bogna Konior v osobně laděném eseji, v němž zároveň popisuje svou cestu k black metalu v prostředí katolického Polska. V kontextu politického vývoje posledních let zaujme text filosofky Niny Power, který spojuje blackmetalový žánr s nárůstem depresí u mužů v posledních desetiletích. Text vychází z autorčiny kontroverzní knihy *What Do Men Want?* (Co muži chtějí, 2022) a z jejího obratu od marxistického feminismu ke konzervatismu. Ze sevřenějších teoretických příspěvků stojí za pozornost také studie umělkyně Alizy Shvarts, analyzující tvorbu kytaristy Micka Barra a roli rituálního zabítí osla v textu *Jak něco udělat pomocí slov* (1962, česky 2022) Johna L. Austina. V souvislosti s prózou *Kov* (2022) Karla Veselého (viz A2 č. 14–15/2023) zaujme příspěvek hudebnice Catherine Fearn, který pojednává o literárním uchopení fiktivní metalové kapely Vox Inferi a o typických žánrových stereotypech.

Překračování žánrového dědictví

Knihu doprovází stejnojmenná hudební kompilace, která je podobně široce rozkročená a směřuje od přímočařejšího výrazu, v němž má black metal pořád blízko k rockové hudbě, k experimentálnějšímu postupům, elektronice či noise, ale i k akustickému ztišení. Pokud jde o extrémnější polohy, za zmínku stojí například skupina Bull of Apis Bull of Bronze, která rituální ambient propojuje se syrovým metallem, nebo disco remix skladby *Take Me Away from All This Death* experimentálního projektu Caína. Objeví se ale i klidnější akustické polohy, například půvabná píseň *Like a Drunkard Reels* od Esben and the Witch.

Kniha i kompilace jsou nejcnější právě tehdy, když ukazují potenciál black metalu v překračování dědictví, jehož konkrétní rysy jsou však velice nejasné. Z jistého úhlu pohledu totiž tento žánr skončil dříve, než vůbec dospěl, a navíc toho po něm příliš nezůstalo – jeho zřejmě nejvýraznější vlastností je silná tendence k rozkladu, ba přímo k „sebeanihilující negaci“. Jeho síla spočívá v tom, že balancuje na tenké hranici mezi hravou autostylizací a naprostou oddaností věci. Koncept hudebního žánru se tak rozkládá na sadu nástrojů, které lze využít pro vlastní tvorbu. Ty mohou být hudebně limitující, ale zároveň jsou k dispozici naprosto všem – právě v tom tkví přednost „duhového“ pojetí black metalu. Přes všechnu fascinaci temnotou jde v první řadě o svobodu tvořit – v anonymitě, bez kultu osobnosti – a zejména se co nejvíce soustředit na hudbu samotnou. Právě tím se black metal dostává z omezení úzce specializovaného žánru a stává se unikátním – jako veškerá skutečně experimentální hudba. Autor je hudební publicista.

Daniel Lukes, Stanimir Panayotov, Jaci Raia: Black Metal Rainbows. PM Press, Oakland 2023, 448 stran.

Neladně se rozplývat

Dub, melancholie a reverb v melbournském undergroundu

Zvuk dubu v sobě přes svou potemnělost nese atmosféru sluncem vyhřáté země, ať už jde o pláž, nebo o beton. V pojetí HTRK či YL Hooi však tento žánr prošel prudkým ochlazením. Melancholická vize večírku osamělých tanečníků s těly pokrytými studeným potem se mívá s adrenalinovou elektronikou i intimním klubovým safe spacem.

JAN STARÝ

„Melbournská darkdubová scéna? Myslíš těch pět lidí, co to všechno dělají?“ Nejsem si už jistý, jestli to byla Laila Sakini, nebo Jonnine Standish, kdo takto pobaveně reagoval na moji opatrnou otázku. Sakini vystupovala v Praze před rokem jako Princess Diana of Wales, Standish přijela den po ní. Její HTRK hráli pro desetinásobné publikum, ale oba koncerty spojovala melancholie, jejíž intenzita jako by člověku vytlačovala vzduch z plic. Emoce nesené křehkými instrumentálními i elektronickými hudebními motivy na posluchače doléhaly jako ozvěna v prázdnotě.

Pokud se dá mluvit o nějaké scéně, spojuje ji jednak nálada, zvukové prostředky a inspirace dubovými postupy, jednak osobní vazby. Nejenže většina zúčastněných pochází z Melbourne, byť několik nejvýraznějších nahrávek, které od roku 2011 do současnosti vyšly, vzniklo v Londýně nebo Berlíně. Existuje tu celá síť vazeb. Laila Sakini dávala k dobru, že její matka je nejlepší kamarádkou Jonnine Standish; sama přitom sdílela vydavatele s CS + Kreme, tedy duem Conrada Standishe (manžela Jonnine) a Sama Karmela, kteří se seznámili na jedné z akcí, jež pořádala. Karmel zase působil v projektu F Ingers s Carlou dal Forno, vedle HTRK nejznámější tváří této mikroscény, a s Tarquinem Manekem, jenž je jakousi její šedou eminencí. Manek a Carla dal Forno spolupracovali v rámci projektu Tarcar a poloanonymní uskupení Kallista Kult podle všeho tvořili Karmel, Manek a YL Hooi, hudebnice, které Manek pomáhal s produkcí alba i na koncertech.

Touha a samota

HTRK nebo YL Hooi se pohybují v nočním světě siluet a stínů. Zejména v textech Jonnine Standish jsou motivy cool městského života – večírků, drog, sexu – neoddělitelné od obrazů odcizení, odlidštěnosti, umělosti, manipulace. „Tvoje láska je tak úspěšná / je perfektní / je syntetická,“ zpívá například ve skladbě Synthetik z alba *Work (Work, Work)* z roku 2011. Dokonalá těla provází chlad, nebo dokonce určitá slizkost, nazíraná ovšem bez morálního pohoršení. U YL Hooi jsou motivy průzračnější, odpovídající dualitě touha versus

odcizení. „Zdá se mi, že spolu nemluvíme / Když se bavíme, je to vždycky ve vtipch,“ slyšíme v písni Always in Jokes z bezejmenné desky z roku 2021.

F Ingers na albu *Awkwardly Blissing Out* (2017) rovnou předkládají stručný manifest samoty a outsiderství. Vokály zůstávají nesrozumitelné, to podstatné říkají názvy tracků. V překladu: Celá schoulená, Jsi zmatený, Čas ubíhá, Tiše pryč (tato skladba album samozřejmě uzavírá). Samotný název desky by se dal tlumočit jako „neladné rozplývání“, což celkem vystihuje požitek spojený s poslechem téhle zasmušilé, ale podmanivé hudby. Ne všechny projekty však předestírají svá témata takto přímočaře. Tarquin Manek má v oblíbě bizarní humor i psychedelii a CS + Kreme zůstávají u abstraktních motivů a črt, ke kterým se těžko přiřazují emoce, ačkoli melancholii jim přisoudit můžeme.

Zastřené ozvěny

Pro vyznění textů je zásadní jejich zasazení do hudby. I na *You Know What It's Like* (2016), sólovém debutu Carly dal Forno, která má z celé téhle mikroscény nejbližší k popovým písničkám, zní reverbovým efektem zastřený hlas, který jako by vycházel zpod vodní hladiny, schovaný ve druhém či třetím plánu za basy a beaty. Sakini, Standish, dal Forno i Ying-Li Hooi zpívají monotónně až apaticky, jako by se navzdory intimnímu obsahu textů nechtěly odhalovat a spokojily se s náznaky a fragmentárními obrazy ve zvukové mlze.

Charakteristický je pohyb mezi strukturou a volnými formami. Pro F Ingers jsou typické táhlé jamové meditace nesené basovou linkou; Tarcar a Kallista Kult jsou jen o něco členitější a sevřenější. V HTRK klade Nigel Yang emotivní kytarové i syntetické melodie proti nelidskému tepu klasických syntezátorů Roland TB-303 a Roland TR-808. Princess Diana of Wales a YL Hooi tvoří zvukový deník, který přechází od subtilních písniček do koláží a ambientních vln.

Poněkud stranou stojí CS + Kreme. Své starší nahrávky stavěli podobně jako ostatní projekty na hutných basových linkách a reverbovém

oparu, jejich zvuk se však postupně pročišťoval a zaostřoval, takže stále více vychází najevo, jak originální je přístup dua ke kompozici. Jednotlivé prvky (kytarové motivy, elektronické beaty, příležitostné hlasové linky, smyčcové melodie, ruchy) často znějí obyčejně až banálně, dochází ovšem k těžko postihnutelné transformaci. Nesourodé zvuky vedle sebe působí zcela přirozeně, zdánlivě statické kompozice nabývají fascinující lehkosti. Je to hravé rukodělné skládání nesourodých zvuků, při němž vzniká něco uhrančivého, co ovšem nijak nenaléhá.

Studio jako nástroj

Dub sice všechny zmíněné projekty spojuje, není ale jedinou inspirací. Zásadní je také vliv postpunku a odvozených žánrů, temné gotiky i elegantního minimal wavu – Suicide, Rolanda S. Howarda i A. C. Marias. HTRK v začátcích odkazovali k no wavu i raným Swans, v době vrcholícího postpunkového revivalu se ale obrátili k elektronice a minimalistickému popu. Tarquin Manek a Carla dal Forno vydávali na Blackest Ever Black, labelu klíčovém pro ambiciózní temnou elektroniku desátých let, který měl blízko i k postpunku. Nepolapitelní CS + Kreme postupně pracovali s proslulým baleánským zvukem, prvky komorní hudby i tříštivým soundem trapových hi-hatů.

Přetrvává nicméně dubový přístup k produkci. Formulka o využití studia jako nástroje už sice v době softwarových nástrojů DAW působí zastarale, právě CS + Kreme ale nabízejí její možná nejzajímavější aktualizaci. A síla hutných basů ani propastných ozvěn nemizí. Budoucnost přitom může přinést ještě mnohé: YL Hooi za sebou má jen debut, Laila Sakini vydala pod hlavičkou Princess Diana of Wales také jen jedno album. Zatím poslední deska *Rhinestones* (2021; viz minirecenze v A2 č. 4/2022) téměř o generaci starších HTRK nabídla zajímavé přesahy do gothic folku a byla jejich nejsilnějším počinem za celou dekádu; produkce CS + Kreme je nahrávku od nahrávky zajímavější... A koncerty všech aktérů této mikroscény jsou mimořádné. Čím intimnější, tím lepší.

Autor je hudební publicista.



V písni HTRK dokonalá těla provází chlad, nebo dokonce určitá slizkost. Foto mistletone.net

literární procházky A2 **5#**

Liberec

Kotlina pamětí

s Pavlem Novotným

a Michalem Špínou

7. září 2025 / Liberec

za podpory:

PRAHA PRAHA PRAHA

Státní fond kultury ČR

více informací a vstupenky na: eshop.advojka.cz



Kayo Dot

9. 9. 2025 Subzero, Praha

vstupenky na boomevents.org

Upiš duši Jednotě

Exkluzivní sondy do hlubin uměleckých duší a info o koncertech, které nás čekají. Bez algoritmů, zato s vytříbeným vkusem!

odebírejte na jednota.space



Koncertní série Jednota vzniká za podpory Ministerstva kultury ČR a Magistrátu hl. m. Prahy

● ● ● ALTA

QUEER JOY

4.–7. 9. 2025

Eduard Adam Orszulik,
Helena Araújo, Leire de Meer,
PerVision Kollektiv, PiNKBUS platform,
Queer Joy Mini Ball

U Českých loděnic 2158/4
Praha 8-Libeň
Více informací na www.studioalta.cz



Hlavní město Praha podporuje celoroční činnost Studia ALTA v roce 2025 grantem ve výši 4 500 000 Kč. Akce jsou pořádány ve spolupráci s Městskou částí Praha 8.



3. – 10. Září 2025

ASEAN+3 Film Festival 2025

Mezinárodní festival asijských filmů

3. 9. v 18.30 Zahájení festivalu - pásmo krátkých filmů
4. 9. v 18.30 Osudové pouto
5. 9. v 18.30 Jaro v Praze
6. 9. v 15.00 Broskvový květ, Pho a klavír
19.00 Letní škola, 2001
7. 9. v 18.30 Tun-chuang, moje láska
8. 9. v 18.30 Mechamoto movie
9. 9. v 18.30 Ženy z ostrova Rote
10. 9. v 18.30 Čas létat

mlp.cz/kino

Vstup zdarma

 Městská knihovna v Praze

PRAHA PRAHA PRAHA



Obrovské, a přesto neviditelné

Jak se na Ukrajině ničí i zachraňuje monumentální umění

Historička umění Olena Zahrebina se jako zakladatelka spolku Chernihiv Monumentalism dlouhodobě věnuje záchraně monumentálních mozaik a nástěnných maleb ukrajinských umělců a umělkyní. V eseji popisuje, jak se velká část těchto děl z 20. století ocitla na pokraji zániku a jak se je daří i nedaří uchovávat.

OLENA ZAHREBINA

Na podzim 2019, během cesty Gurtobusu, projektu fondu Izoljacija, zachytil fotograf Ruslan Sinhajeckij ve městě Mena v Černihivské oblasti nástěnnou malbu Jevhena Kripa *Ukrajina – naša maty* (Ukrajina – naše matka, 1992). Byl to jeden z posledních snímků díla, které se zanedlouho stalo obětí renovace budovy Kina Bohdana Chmelnyckého.

Přímo na nástěnné malbě už tehdy visela deska cti s portréty studentů a studentek, barbarsky připevněná sešivačkou. Byl to výmluvný symbol toho, jak jsme se dosud nenaučili vážit si umění kolem nás, zejména pokud je „sovětské“, „nesrozumitelné“ nebo „zastaralé“. Ironií v případě tohoto díla je, že jeho obsahem nebyla sovětská ideologie, ale ukrajinská identita: kobzáři, lyrníci a dívky v lidových krojích. Ani to ho ale nezachránilo.

Neviditelné, ideologické a cizí

Většina monumentálního umění sovětské éry – mozaiky, vitráže, reliéfy a panó – byla na Ukrajině dlouho považována za cosi všedního, nezajímavého a uměleckou hodnotu postrádajícího. Přitom je to paradoxní: jak si lze nevšimnout něčeho tak obrovského?

Jednou z příčin tohoto opomíjení je určitě pachutí předchozího režimu. Dokonce i nepříliš propagandistická díla jsou chápána jako dědictví „systému“. Ztělesňují vnucenou „překráslenou podobu“ reality, která byla pracujícím nabízena výměnou za jejich poslušnost. Když přišla nezávislost, chtěli jsme na všechno koloniální co nejrychleji zapomenout, a umění nebylo výjimkou.

Přitom samotné monumentální umění se často stávalo alternativou socialistického realismu, fungovalo jako oficiálně povolené „okno“ pro odvážnější myšlenky. Umělci z generace šedesátníků – Alla Horska, Opanas Zalyvacha, Halyna Sevruck, Ljudmyla Semykina – vkládali do mozaik a panó své představy o národní i místní identitě. Za to je režim pronásledoval a jejich díla ničil.

Soudobá „dekomunizace“ těchto děl pak často probíhala barbarským způsobem, ačkoli zdaleka ne všechna díla byla ideologická či „sovětská“, nikdo se v tom ale nechtěl vyznat.

Umělecké iniciativy za záchranu děl

Jedinou cestou je tedy přehodnocení a práce s pamětí, někdy i nepříjemné otázky a ostré diskuse. Za celé období nezávislosti Ukrajiny nebyla vyvinuta žádná institucionální

struktura, která by chránila nebo přehodnocovala díla sovětského období. Lze tedy říci, že zachování monumentálních děl druhé poloviny 20. století se stalo záležitostí aktivistů a uměleckých iniciativ.

Mezinárodní fond Izoljacija začal v roce 2013 jako první v Doněcké oblasti nově nahlížet toto „neviditelné“ dědictví vytvořením archivu „Soviet mosaic in Ukraine“, který pomohl mnoha aktivistům a aktivistkám začít studovat monumentální umění svého regionu. Později také přispěla fotokniha Evgena Nikiforova *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics* (2017), která se stala první abecedou pro ty, jež zajímá ukrajinské monumentální umění sovětského období. Příkladem přehodnocení sovětského monumentálního umění se stala také samoorganizovaná iniciativa DE NE DE, která zkoumá způsoby reprezentace historie ve veřejném prostoru.

V rámci spolku Chernihiv Monumentalism, který jsme založili v roce 2019, se nám již podařilo několik zásadních monumentálních děl z druhé poloviny 20. století zachránit. Patří mezi ně mozaika Jevhena Pavlova *Materynstvo* (Mateřství, 1990) nebo panó Halyny Sevruck *Davnij Černihiv* (Starý Černihiv, 1981–1983). Před čtyřmi lety jsme pak k tématu uspořádali festival RESTART, který usiloval o aktualizaci tématu monumentálního umění na celostátní úrovni. Důležitá pro nás byla i spolupráce s Galagan Art Museum, jež se stala svého druhu precedentem: muzeum do svých sbírek zařadilo umění, které dříve nebylo považováno za „muzejní“.

Co nezničí válka, zničí úřady

Vpád Ruska přinesl nové ztráty. V roce 2022 padla válce za oběť modernistická letištní budova v Šestovici v Černihivské oblasti. Zkáze neunikly ani mozaiky Volodymyra Zinčenko a keramická panó Boryse Dědova a Vasyla Judina.

Někdy však o umělecká díla nepřicházíme v důsledku války, ale kvůli vědomé ignoranci hodnoty monumentálního umění. Na jaře 2025 nechaly úřady v Černihivu v rámci rekonstrukce překrýt izolací mozaiku na fasádě Městského domu kultury Chimik (Chemik), ačkoli byla památkově chráněná už od roku 2020. Aktivisté a aktivistky navrhovali alternativní podoby zateplení fasády, ale odbor kultury trval na svém: „musíme ji překrýt – a tečka“.

Mozaika, která nese rysy bojčukistického stylu, pravděpodobně souvisí s Hryhorijem Dovženkem, známým monumentalistou a žákem Mychajla Bojčuka. Její technické provedení je unikátní – tvoří ji keramika s vystupujícími postavami a fragmenty růžic na dlaždicích. Ale dokonce ani taková umělecká vzácnost se nedočkala ochrany.

Masové umění, které není pro každého

Spolek Chernihiv Monumentalism ve své činnosti pokračuje i během rusko-ukrajinské války. Nyní připravujeme investigativní výstavu *Deska cti*, věnovanou dílům monumentalisty Jevhena Kripa, která se dochovala v Černihivu. Ta, která na výstavě představíme, se dříve nacházela v budově šicí dílny, která zanikla už před válkou. Teprve nedávno se však díky úsilí našeho týmu podařilo tato díla odvézt a restaurovat tak, aby mohla být vystavena v muzejních sálech. Dochovanou monumentální nástěnnou malbu *U lukach* (V lukách) chceme vystavit uprostřed sálu, abychom podtrhli jak rozměr díla, tak i skutečnost, že je v tomto prostoru poněkud „cizorodé“. Monumentální díla vznikají přímo pro konkrétní architektonické prostory, a pokud je z nich vytrhneme, ztratí svou jednotu a kontext. Tento fakt záměrně zdůrazňujeme, abychom poukázali na problematičnost jejich ochrany.

Na Ukrajině se dochovaly tisíce objektů monumentálního umění a nejsou to pouhé artefakty minulosti. Je to kus ukrajinské historie, zašifrované v barvě, formě a námětech. Přehodnocení a ochranu si nezaslouží o nic méně než historické památky ze starších období. Abychom tato díla vrátili do kulturního kontextu, neobejdeme se bez systematické archivní a badatelské práce, lokálních iniciativ, otevřených databází, popularizace prostřednictvím osobních příběhů a zkoumání autorství.

Určitou nadějí je zapojení nové generace, která se čím dál častěji staví na obranu uměleckých děl předchozích pokolení – to znamená, že máme šanci pohlédnout na „masové umění, které není pro každého“ novými očima, že proces přehodnocení ukrajinského monumentálního umění sovětské éry se může stát podstatnou částí připomínání a chránění kulturního dědictví Ukrajiny.

Autorka je umělkyní, výzkumnice a zakladatelka spolku Chernihiv Monumentalism.

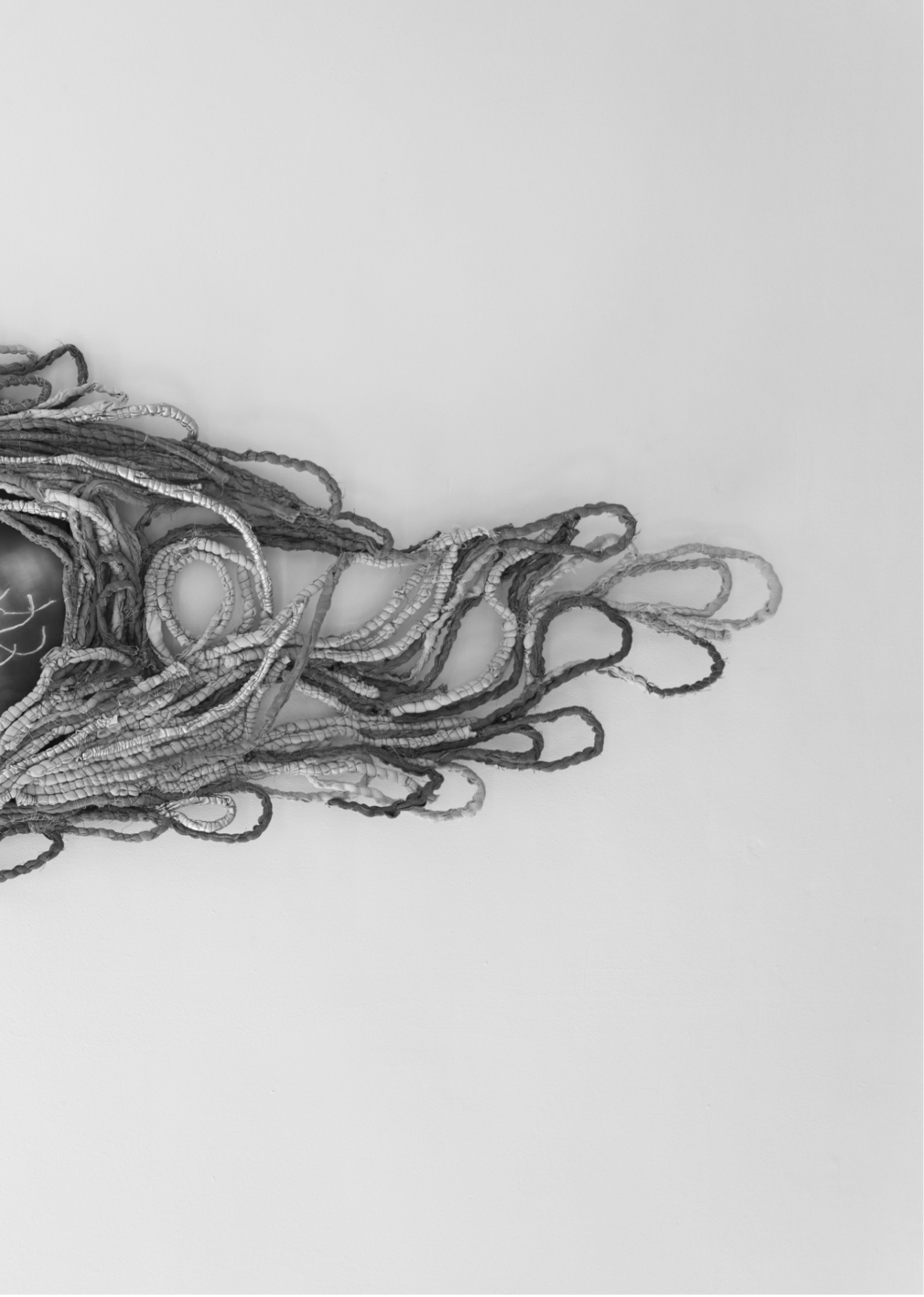
Z ukrajinštiny přeložil Miroslav Tomek.



Jevhen Kripa: Ukrajina – naša matka, 1992

Tereza Sýkorová je intermediální textilní umělkyně. Studovala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Od roku 2022 tvoří na Madeiře a ve Vídni, kde se podílí na transdisciplinárním projektu Arts of Change, který se zabývá tématem udržitelnosti. Ve své práci rozvíjí ideu světa jako nehierarchické sítě. Vztah mezi civilizací a planetou vizuálně reflektuje pomocí recyklovaných textilních materiálů, z nichž vytváří objekty nezářka propojené s dalšími médii, jako je zvuk, text či fotografie. Její díla mívají monumentální měřítko a abstraktní tvary a často interagují s přírodním prostředím. Umění je pro ni formou komunikace, která nastoluje nové otázky a poskytuje vhled do subjektivních světů. V českém prostředí vystavovala například v galeriích Futura a Entrance nebo ve spolupráci s projektem Artbiom v pražském divadle Archa.





Tereza Sýkorová: When We Reach the After Life, pletený textil a tištěná fotografie, 2025. Foto Anne Lakeman

Betonoví spáči

Srbochorvatské slovo spomenik znamená pomník. Povahu stovek monumentálních železobetonových abstrakcí a kamenných monolitů, které vznikaly v socialistické Jugoslávii šedesátých až osmdesátých let, ale tento překlad zprostředkovat nedokáže. Následující text na pomezí eseje a cestovních zápisků je pokusem dostat se blíž.

ONDŘEJ KLIMEŠ

„Was sucht ihr?“ obrací se na nás jeden z mužů postávajících před restaurací, která večer funguje jako café bar pro místní. Mluví zvolna, se silným přízvukem, podobně jako já.

„Ein Denkmal,“ odpovídám.

„Was ist Denkmal?“

„Spomenik.“

Podle mapy tudy má vést silnice; ve skutečnosti jsme vjeli na malé prostranství, co slouží jako zahrádka a parkoviště pro hosty. Muži se chvíli překřikují, pak jeden z nich ukáže do tmy za auty, kde mezi křovím začíná štěrková cesta.

Ostatky

Nacházíme se mezi někdejší bosenskou metropolí Travnik a nedalekým Novým Travnikem, svého času Pucarevem, vybudovaným po druhé světové válce pro zaměstnance zbrojovky s pěkným socialistickým názvem Bratstvo. Do zemí bývalé Jugoslávie jsme se vypravili za spomeniky – souborem antifašistických pomníků z šedesátých až osmdesátých let, jejichž pojetí kolísá mezi expresivní abstrakcí a konstruktivistickou přisností, geometričností a organickým tvaroslovím, futurismem a starověkými evokacemi a které svým designem, měřítkem i množstvím tvoří zcela unikátní soubor.

K pahorku Čamića brdo, kde od roku 1975 stojí *Nekropole obětí fašismu* navržená Bogdanem Bogdanovićem, nás ovšem nevede jen to, že právě tehle spomenik prý měl srbský architekt nejradši, ale také snaha najít místo, kde bychom nerušeně přespali v autě. Okolní krajina je těžko přístupná a brownfield podél hlavní silnice se ukázal nepoužitelný. Po bezvýsledném průzkumu několika nevábnych zákoutí jsme já i moje spolucestovatelka z vlhkého plácku uprostřed polí nadšení. Dáme si plechovku sarajevska, a když se rozprší, brzy usneme. Spí se nám tu dobře. O necelých sto metrů dál leží ostatky sedmi set travnických Srbů, Židů a Romů, které tu během léta 1941 povraždili příslušníci Ustašovské milice.

Bratrství a jednota

Spomenik tvoří skupina dvanácti pískovcových skulptur vysokých necelé tři metry. Oblé, deštěm ohlazené monolity se na plochem návrší vyjímají jako stádo slonů – majestátní, ale také uklidňující až radostná atmosféra je pro Bogdanovićovu pietní architekturu charakteristická. Na dobové fotografii, pořízené možná samotným architektem, je zachycena skupinka dětí, jak se drží za ruce a vesele skotačí mezi kamennými bloky. Vzhledem k masovému hrobu pod jejich nohama to může působit překvapivě, není však pochyb, že svým tanečkem ilustrují „bratrství a jednotu“ – ideál Titova socialistického režimu, jehož étos čerpal z partyzánského odboje s důrazem na jeho multietnický rozměr.

Bogdanović se s oblibou inspiroval primitivním uměním a starověkou sakrální architekturou, respektive jejími pozůstatky v podobě vykopávek a torz. Pojetím památníku jako poselství z „jiné doby“ se mu dařilo nahlížet ještě živé historické události – a s nimi spojená traumata – mytickou perspektivou. Podle anekdoty, kterou rozšířil sám architekt, se ho skupinka italských výletníků při pohledu na travnickou nekropoli naivně zeptala, jestli se jedná o etruskou památku. Toto zmatení (o dva a půl tisíce let) prý Bogdanovićovi zalichotilo jako jedno z největších uznání. Odpověděl jim, že ano, samozřejmě.

Konec času

Na stovkách monumentálních památníků, občas kamenných, častěji železobetonových, které vyrůstaly po celé Jugoslávii, návštěvníka ze země někdejšího východního bloku překvapí především volnost formy. Důvodem, proč

si Titův režim připomínal národněosvobozenécké hnutí a oběti fašismu nikoli prostředky socialistického realismu, ale skrze abstraktní, významově vágní modernistická díla, mohla být nejen snaha odlišit se od oficiálního umění sovětského typu, ale také ambice působit terapeuticky: vzdalovat návštěvnictvo etnacionalistickým výkladům minulosti, které ožívaly od chorvatského jara na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.

Podobně jako mramorové „kuželky“ v madeonském Prilepu, granitové „oltáře“ v srbské vesnici Bela Crkva nebo „věže z kostek“ ve spomen-parku nad bosenským Bihačem, jejichž silueta připomíná Velikonoční ostrov, také symbolika travnického spomeniku směřuje od historie k nelineárnímu pojetí času. Když si ráno prohlédneme reliéfy spirálovitě zavinutých hadích těl s dvojicemi široce rozvřených očí, údolí je ještě v mlze, a tak se nás snadno zmocňuje prožitek slavnostního vytržení z kontextu. Později si v online encyklopedii Spomenik Database, kterou vytvořil americký badatel Donald Niebyl, dohledám následující Bogdanovićův komentář: „Když jsem to stavěl, už jsem byl slavný, takže jsem nemusel nic vysvětlovat. Je za tím příběh mytického tvora. Amphibaena je dvouhlavý had, který přes den leze jedním směrem a v noci druhým. Symbolizuje konec času.“

Kulturní památka

Rozpad Jugoslávie v roce 1991 a následující etnické války ukázaly, že nelitostný čas dějin jen tak neskončí. Příklady toho, že se historie chvíli ubírá jedním směrem a hned zase opačným, najdeme v zemích bývalé jugoslávské federace spoustu. K těm hmatatelným patří právě spomeniky spojené s komunistickým odbojem. Jejich stav je různý, od naprosté destrukce přes chátrání a zarůstání vegetací až po relativní udržovanost a zapojení do oficiálních ceremonií. Travnický spomenik se v devadesátých letech ocitl na frontové linii mezi chorvatskými a bosenskými jednotkami a dnes působí opuštěně. Nicméně ze srovnání s deset let starými fotkami zachycujícími střelbou poškozený památník v ostružině uprostřed rozoraného pole je patrné, že vidíme stav po revitalizaci.

Tentýž den odpoledne obcházíme v plném slunci trosky železobetonové kostry pomníku na hoře Makljen, severně od Prozoru, plašíme ještěrky a luštíme nápisy nastříkané na rozvalinách někdejšího betonového pláště. Jeden je stejně lakonický jako výstižný: „KULTURA“. Kdysi zářivě bílý kubisticky modelovaný korpus o proporcích čtyřpodlažní budovy, jehož tvar údajně vznikl jako abstrakce květu, přežil bosenskou válku (koncem devadesátých let u něj hlídkovaly britské mírové jednotky) a stál zde až do listopadu 2000, kdy byl v den výročí svého otevření – symbolicky – vyhozen do vzduchu. O deset let později byl prohlášen za kulturní památku.

Květ a pěst

Bosensko-chorvatský umělec Boško Kučanski dal svému výtvoru poetický název *Pjesnik*, neboli *Básník*, ale mnozí v jeho tvaru viděli pěst či přesněji *Titovu pěst*. Památník, který jugoslávský prezident roku 1978 na Makljenu osobně otevřel, koneckonců připomínal „bitvu o zraněné“, jež mu vynesla pověst vojenského стратега – viz epický snímek *Bitka na Neretvi* z roku 1969 (k němuž vytvořil plakát samotný Picasso). Na jedné z fotografií zachycujících slavnostní odhalení zbrusu nového *Básníka* vidíme zestárlého maršála v uniformě a s tmavými brýlemi na očích, jak s výrazem spokojeného dinosaura kráčí ke své limuzíně. Monument se za ním tyčí jako obří meteorit, nepravděpodobně extraterestriální těleso, jehož gravitační pole přítomně vtahuje přímo do utopie.

Uchování artefaktů partyzánského boje slouží Muzeum bitvy o zraněné na Neretvě, otevřené v Jablanici ve stejný den jako makljenský spomenik. Ten je vzdálený pouhých třicet kilometrů, muzeum však na rozdíl od památníku přežilo v relativně dobrém stavu, včetně okrasných bazénků, přes něž vede lávka k hlavnímu vchodu. Když tímto způsobem pomyslně překročíme Neretvu a přitiskneme čela k jedné z prosklených stěn, spatříme veliký Titův portrét a pod ním ve vitrínkách vojenské helmy, čepice, zbraně, dalekohledy, plechovky, všechno nejspíš z roku 1943; v pozadí sálu vidíme figuríny partyzánů s figurínou koně nesoucího figuríny zraněných. Poselství je jasné: „Raněné nesmíme opustit.“

Ozubené kolo

Oproti tomu spojnice mezi abstrahujícím tvaroslovím spomeníků a historickým obsahem, který měly v rámci oficiální politiky paměti připomínat, provokují svou mnohoznačnost. Výše zmíněné tvarové a interpretační prolnutí symbolů květu a pěstí je pro tuto významovou ambivalenci, prodchnutou nicméně revolučním poselstvím, typické a netýká se jen Makljenu. S podobným prolnutím dvou významových sfér se setkáme u kruhových motivů, využitých například v Bogdanovićově mostarském pamětním areálu z roku 1965 a asi nejvýrazněji v *Památníku padlým vojákům*, který vznikl v roce 1987 v černohorském Nikšići podle návrhu místního sochaře Ljuba Vojvodiće.

Centrálním prvkem dvacetimetrového monumentu na periferii města, kde se mezi hřbitovem a myčkou aut pase stádo ovcí, je reliéf ozubeného kola, který stejně tak může představovat květ, ale i slunce, vesmír, případně jiné kosmogonické prvky. Florální a industriální motivy se v designu tohoto pozdního spomeníku prostupují. Zřetelná je stylizovaná pěticipá hvězda uprostřed, ale kruh, jenž ji obklopuje, lze vnímat jako znázornění koloběhu života i pohybu stroje, ne-li přímo „válečné mašinerie“. Pamětní plakety se jmény popravených partyzánů jsou ostatně umístěny na podstavci, který má opět tvar ozubeného, převodního kola: oběti tvoří dvaatřicet zubů, díky nimž se pohnulo jedno z koleček dějin komunismu.

Patos betonu

Zajímavá dialektika probíhá také mezi dvěma hlavními materiály spomeníků, tj. kamenem a betonem (méně časté byly pláště tvořené nerezovými či hliníkovými plechy). Základní rozvržení je jasné: kámen představuje „odvěkost“ a zároveň základní složku místní hornaté krajiny; beton jakožto arteficiální, průmyslová alternativa kamene reprezentuje váhu „kolektivního osudu“ v epoše, kdy se lidská činnost – jak destruktivní, tak budovatelská – vymanila z limitů přírodního prostředí.

Současný zájem části západní veřejnosti o jugoslávské památníky, který povzbudila výstava *Toward a Concrete Utopia*, konaná v newyorské galerii MoMA v roce 2018, zapadá do širšího trendu rehabilitace a revalidace architektonického brutalismu. Stavby jako nikšičský *Dům revoluce* nebo kolašinský *Spomen-dom* od slovinského architekta Marka Mušiče brutalistní bezesporu jsou. U většiny spomeníků by se ale spíše dalo mluvit o „patosu betonu“ coby základního stavebního materiálu nové, socialistické infrastruktury, jejímž jádrem byly smělé železobetonové konstrukce mostů, továren, přehrad a vodních elektráren, ale také velkorysých rekreačních zařízení, jež často vznikala právě v blízkosti spomeníků: potřeba oddechu měla pracující lid nenásilně motivovat k návštěvě novodobých poutních míst sjednocené republiky. Chorvatsko-makedonský umělec Dušan Đžamonja, autor *Památníku revoluce* vybudovaného roku 1972 na hřebeni pohoří Kozara, v dokumentu *Circles of Memory* (2007) hrdě prohlašuje: „V Jugoslávii

Z cesty za jugoslávskými spomeniky



Památník v bosenské Grmeči, vybudovaný roku 1979 na místě někdejší partyzánské nemocnice, tvoří dvojice patnáctimetrových železobetonových skořepin. Foto Ondřej Klimeš

žili lidé, kteří cestovali do Říma, lidé, co putovali do Mekky, a potom ti, co jezdili na Koza-ru.“ Prý jich bylo milion ročně.

Umění tíhy

V množství spomeniků existuje početná skupina projektů ohromujících diváka tím, jak se „vzpírají gravitaci“. Džamonjův *Památník povstání moslavinského lidu* z roku 1967 je koncipovaný jako pár hrubě tvarovaných křídel s rozpětím přes dvacet metrů, balančujících nad vesničkou Podgarić. Heroismus tohoto výjevu, rámovaného skoseným portálem z betonového žebroví, očividně doléhá i na motorkáře, kteří na místo dorazili krátce po nás a teď tu pietně postávají s helmami v ruce a s pochmurnými výrazy při pohledu na naše obcerstvení rozložené u pamětní desky. Stylizovaná „křídla vítězství“ se slunečním reliéfem v centrální části konstrukce jim možná připomínají řídítká a světlomet motorky.

Podobně drtivým dojmem působí spomeník ve Vogošci, který v roce 1969 vytvořili sochař Petar Krstić a architekt Zlatko Ugljen. Surrealisticky zjizvený betonový elipsoid spočívá na subtilním soklu, který se v úrovni terénu vět- ví do tří tenkých paprsků. I toto memento se v devadesátých letech ocitlo uprostřed bojů, když armáda Republiky srbské obléhala neda- leké Sarajevo. Množství zabitých z řad míst- ních obyvatel tehdy mnohonásobně přesáh- lo počet padlých partyzánů, jimž je pomník věnován. Zatímco péče o relikv jugoslávské éry, nesoucí citát černohorského romantika Njegoše, se podle všeho omezuje na občasné posekání trávníku, chlouba dnešních Vogoš- canů se tyčí hned vedle: futuristická mešita s proskleným tubusem minaretu. Také žele- zobetonová konstrukce.

Strnulý pohyb

Tvůrcem výrazně dynamických, dramaticky balančujících monumentů byl Miodrag Živ- ković. Jeho nejslavnějším dílem je spomeník

zbudovaný mezi lety 1964 a 1971 jako domi- nanta „Údolí hrdinů“ poblíž Tjentište a připo- mínající vrcholný zápas partyzánského odboje pod Titovým vedením: bitvu o Sutjesku v kvě- tnu a červnu 1943, zvěčněnou stejnojmenným velkofilmem z roku 1973, v němž postavu Josi- pa Broze hraje Richard Burton. Dvojice ostře vykloněných betonových masivů, stylizova- ných jako zástupy bojovníků a zároveň při- pomínajících skalnaté vrcholky okolních hor, má sugerovat nezadržitelný pohyb vpřed, ze sevření nepřátel. V místě, odkud tento strnulý pohyb vychází, se – podobně jako u jiných pomníků odolávajících vlastní tíze – nachá- zí krypta. Tato obsahuje pozůstatky necelé poloviny z 6 508 padlých, jejichž jména jsou zapsána na zdech nedalekého brutalistního spomen-domu vyzdobeného expresivními freskami Krsta Hegedušice.

K zachování paměti – nebo spíš k tvorbě mýtu – nesloužil jen monument, ale celá okolní krajina, uměle zformovaná pro potře- by piety i rekreace. „Jen z ‚Plošiny brigád‘, jak se tomu říkalo, jsme odebrali sto tisíc kubi- ků zeminy,“ vzpomínal v jednom rozhovo- ru Živković. Později nám kamarádka vypráví o letních táborech v údolí Sutjesky, kde na konci osmdesátých let trávila prázdniny. Táborové družiny namíchané z dětí z různých regionů nesly názvy partyzánských oddílů, jež jsou vytesané na stupních amfiteátru za spomeníkem – tedy na zmíněné „Plošině bri- gád“. A výlety po okolních horách zase mířily k některým ze sedmi desítek menších pomní- ků označujících jednotlivé události legendár- ní bitvy. Mytický prostor pojatý jako pohřebi- ště a dětské hřiště v jednom.

Mapa 1 : 1

Spomeniků, jejichž okolí bylo přetvořeno v kra- jinu symbolů, je řada. Snovým zážitkem byla návštěva památníku v horské oblasti Grmeč na severovýchodě Bosny. Při pohledu na dvo- jici patnáctimetrových železobetonových

skořepin, jejichž tvar se odráží v nádrži obklo- pené temným smrkovým lesem, si uvědomím, jak výstižný je název dokumentu *Betonski spavači* (Betonoví spáči, 2019). Dva semisfé- rické útvary údajně představují poupě v roz- puku, dnes ale působí jako výjev z postapoka- lyptického filmu. Ne náhodou dílo srbského sochaře Ljubomira Denkoviće, vybudované roku 1979 na místě partyzánské nemocnice, inspirovalo kulisy sci-fi hororu *Alien: Cove- nant* (Vetřelec: Covenant, 2017). Když za bzu- kotu všudypřítomných včel projdeme „pou- pěttem“ a po zarostlém chodníku vstoupíme mezi stromy, objevíme mechem porostlá ozu- bená kola a pod popadanými kmeny kamenné bloky tvarované jako krystaly. Jeden označ- je místo operačního sálu, další polohu pol- ní kuchyně.

Jiným příkladem takto pojatého spomen- parku je pietní areál na místě ustašovské- ho koncentračního tábora Jasenovac, kde v letech 1941 až 1945 zahynulo kolem sta- tisíce lidí, převážně Srbů, a v roce 1966 tu byl odhalen Bogdanovićův monumentální *Kamenný květ*. Rané skici ukazují, že se archi- tekt zprvu zaobíral ideou vytvořit pod pamá- níkem rozsáhlé podzemní muzeum, jakési podsvětí. Nakonec místo toho okolní terén strukturoval jemně modelovanými pahorky a prohlubněmi, které označují polohu růz- ných částí tábora, respektive míst utrpení. Vznikla tak symbolická mapa v měřítku 1 : 1, překrývající dějiště zločinů jako trávník, pod nímž začíná svět mrtvých.

Dávná minulost

K pojetí minulosti jako podzemního světa se Bogdanović vrátil v roce 1980 památní- kem postaveným na místě masových hrobů v morušovníkovém háji na okraji Vukovaru. Na zpáteční cestě ve stínu jednoho z moru- šovníků odpočíváme. Jíme bramborový burek z místní pekárny a zíráme na pět osmná- ctimetrových kuželů obložených dioritem

a zakončených špicemi z měděného plechu. Moje dojmy víceméně odpovídají Bogdano- vícovu autorskému záměru: připadám si „tak trochu jako dobrodružný cestovatel, který se vrací do dávné minulosti a ke svému překva- pení narazí na mauzoleum etruského krále Larse Porsenny“.

Bogdanović, který měl cit pro architek- tonické kvality ruin a starověkých vykopá- vek, si přál, aby pohled na pětici kónických pyramid sugeroval „město pohřbené pod zemským povrchem“. Během tříměsíčních bojů o Vukovar v roce 1991 se ovšem změ- nil v ruinu i samotný spomeník, což srbský umělec (tehdy už v exilu) chápal jako pomstu bělehradského armádního vedení za kritiku nacionalistické politiky Slobodana Miloševiče. V roce 2014 byl sice památník částečně opra- ven, ale místní připomínkou války za nezávis- lost se stalo torzo vukovarského vodojemu. Bogdanovićův „etruský“ památník, shovíva- vě rámuje genocidní politiku fašistického satelitu jménem Nezávislý stát Chorvatsko jako „dávnou minulost“, je dnes schovaný za fotbalovým hřištěm, shodou okolností hned vedle ulice Chorvatské nezávislosti.

Fašismus

Abstrahované formy jugoslávských spome- niků měly svůj politický smysl: překreslova- ly kontury historických událostí ve prospěch univerzalistického mýtu a utvářely perspek- tivu tak, aby od rozporů a násilných střetů směřovala k „mírové vizi“ komunismu. Zna- mená to, že se s dějinami nakonec minu- ly? Jejich tvůrci by s tím patrně nesouhlasili. V rozhovoru pořizeném krátce před svou smrtí Bogdanović vzpomínal, jak při přípra- vě jednoho z památníků vyvolal paniku mezi členy komise i zástupci strany, když jim před- ložil kresby několika set monstrózních hlav: „Co to má být?“ ptali se mě. „To je fašismus, který se vrací zpátky.“ A vidíte, nakonec se opravdu vrátil.“

Pomníky revoluce?

Rozhovor s historičkou a teoretičkou umění Beti Žerovc vychází z tématu knihy Shaping Revolutionary Memory, kterou editorsky připravila a částečně i napsala společně se Sanjou Horvatinčić. Za jakých sociopolitických podmínek v Jugoslávii vznikaly vrcholně modernistické pomníky a čím je dána jejich lokální (ne)účinnost ve vztahu k paměťové kultuře?

ANNA REMEŠOVÁ

Kniha Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia, o které budeme hovořit, vyšla před dvěma lety. Čím se nyní zabýváte? Pokračujete ve výzkumu pomníků, nebo se věnujete něčemu dalšímu?
Se skupinou, kterou vedu, dokončujeme výzkum výstav a výstavních prostorů v socialistickém Slovinsku. Snažíme se mimo jiné odpovědět na otázku, jaké druhy umění podporovaly či nepodporovaly socialistický systém a proč. Do budoucna mám v plánu zaměřit se na médium výstavy a pomníku v kontextu současného umění. Tato dvě média mají mnohem více společného, než si obvykle uvědomujeme.

Jednou z motivací pro vznik vaší knihy byl zájem vašich studentek a studentů na Univerzitě v Lublani. Původní otázka zněla, proč se jugoslávské socialistické pomníky ze šedesátých a sedmdesátých let těší v současné době takové globální pozornosti. Jak studující na tuto situaci reagovali?
Když jsem zhruba před deseti lety nastoupila jako vyučující dějin umění, začaly se po celém světě hromadně vynořovat ty nejmonumentálnější a nejabstraktnější pomníky na sociálních sítích, v hudebních videoklipech, časopisech a reklamách a brzy také v prestižních uměleckých institucích. Studující nemohli přijít na to, proč se najednou objevilo takové nadšení pro jugoslávské dědictví, které obvykle nestojí v centru mezinárodního zájmu, a ještě méně chápali, proč se toto nadšení týká právě těchto pomníků. Ty do té doby nebyly důležitou součástí slovinských dějin umění, takže ani nevěděli, jak a proč k takové kombinaci modernismu a pomníků vůbec došlo. Také se jim zdálo, že země, kterou její nástupnické státy dnes často popisují jako šedou, totalitní a neschopnou, nemohla z uměleckého hlediska vytvořit něco tak současného a kvalitního.

Další fází bylo obvykle překvapení, že v globálním kapitalismu jsme nadšení něčím, co má v podstatě reprodukovat antikapitalistickou ideologii a podněcovat revolučního ducha. Brzy se však ukázalo, že toto nadšení souvisí hlavně s formální stránkou pomníků, zatímco jejich obsahová rovina nebyla téměř vůbec vnímána.

Nakonec jsme narazili na otázku, která dříve či později napadne každého, kdo se nad tímto dědictvím hlouběji zamyslí: proč socialistický systém se záměrem uctít oběti ze všech společenských vrstev stavěl místo všeobecně přístupných pomníků abstraktní nebo téměř abstraktní sochařská díla, která mnoho lidí nedokáže uchopit ani ocenit z estetického hlediska, protože to vyžaduje specifické vzdělání? Vyjevil se před námi pozoruhodný rozpor: právě pomník jako ideologický mechanismus, který měl obyvatele Jugoslávie přesvědčit, že žijí v rovnostářské společnosti, jim mohl pomoci uvědomit si, že tomu tak ve skutečnosti není.

Na konci kapitoly, jež pojednává o vývoji veřejných pomníků padlým na území Jugoslávie od konce devatenáctého do poloviny dvacátého století, se ptáte, jakou roli sehrál zvolený umělecký jazyk v účinnosti těchto vrcholně modernistických monumentů. Co přesně máte na mysli tou účinností? A jak místní komunity tyto abstraktní pomníky chápaly?
Již v době svého vzniku byly pomníky mnohými vnímány jako viditelný projev neefektivnosti jugoslávské politiky, která místo řešení skutečných problémů posilovala ideologické aparáty, a to navíc velmi chabě,

až kontraproduktivně. Byly dokonce považovány za metaforu společnosti, která byla, navzdory postulátům rovnosti a beztrídnosti, jež byly klíčovými prioritami, stále více stratifikovaná.
To se opakovaně ozývalo i v mých rozhovorech s lidmi, kteří s pomníky žili v době jejich vzniku. Zatímco dřívější partyzánské monumenty byly jednoduché a většinou figurativní, a to nejen proto, aby byly přístupné všem, ale také proto, aby se právě tato přístupnost zdůraznila, hermetická povaha extravagantních modernistických děl vyvolávala u mnoha lidí pocit vyloučení a druhořadosti. Moji respondenti a respondentky proto poukazovali nejen na to, že tyto pomníky pro ně byly nepochopitelné, a tudíž nevhodné pro účinnou reprodukci socialistických hodnot, ale také na to, že na ně působily zcela elitářsky. Byly vytvořeny především jako umělecká díla v souladu s tvůrčími touhami jejich autorů nebo v návaznosti na trendy a požadavky západního uměleckého systému.
Západní umělecký systém sloužil a slouží kapitalistické ideologii, v níž má hermetičnost uměleckých děl a elitářství utilitární funkci. To znamená, že paradoxním způsobem, tj. prostřednictvím pomníků věnovaných antikapitalistické revoluci, pronikly do jugoslávského prostoru ideologické předpoklady kapitalismu, které jsou se socialistickou doktrínou nejen neslučitelné, ale dokonce jsou s ní často v přímém rozporu.

Jak jste se studujícími metodologicky přistupovala k těmto složitým otázkám?
Zavedla jsem pracovní metodu, v níž jsme se snažili pochopit socialistickou Jugoslávii prostřednictvím jejích četných rozporů. Jedním z nich je, že stát a jeho umělecká scéna byly často v nesouladu, což vedlo jugoslávský režim k budování pomníků, které jsou dnes globálně fascinujícími uměleckými díly, ale ve své době nefungovaly jako účinné nástroje k reprodukci socialistické ideologie.
Nejprve jsme se ale museli zabývat podstatou tohoto jevu: proč a jak se mýty o univerzálnosti modernismu a umělecké autonomii staly ve výtvarném umění socialistické Jugoslávie tak úspěšnými, i když chyběly faktory, jako je trh s uměním a bohatí sběratelé, kterým tato mytologie primárně slouží? Kdo tedy zastal jejich roli?

Po pouhých několika letech snah o následování sovětského kulturního modelu se Jugoslávie v padesátých letech pokusila vytvořit vlastní „třetí cestu“ v oblasti umění. Ani ta se však neosvědčila. Přinejmenším oblast výtvarného umění, nebo spíše její hlavní proud, zůstala orientována na Západ a více či méně na koncepty a vzorce buržoazního umění, které v souladu s kapitalistickými hodnotami a prioritami podporuje posedlost novostí, individualismus, konkurenceschopnost, nejúspěšnější jedince a jejich autonomii.

Západní umění a jeho kánon byly v tomto kontextu vnímány jako absolutní, univerzální kategorie, podobně jako tomu je dnes. Buržoazní umělecká mytologie se opět poměrně hladce etablovala, včetně mýtu, že modernistické, abstraktní umění může „revolucionalizovat“ své pozorovatele. I v případě pomníků byly jejich stále abstraktnější formy často ospravedlňovány tím, že dokážou zprostředkovat revolučního ducha. V socialistické Jugoslávii to byl právě diskurs pokroku a modernity, který často zajišťoval reprodukci kapitalistických výrobních vztahů a idejí. Soudě podle oblasti umění se zdá, že rostoucí intelektuálně-kulturní střední vrstva neměla dostatek nápadů ani touhy vytvořit kulturu a umění, které by lépe vyhovovaly socialismu, a místo toho se spíše snažila napodobovat podobné sociální

vrstvy na Západě, kterým se dostávalo větších nebo jiných privilegií.

Když mluvíme o vlivech ze západní umělecké scény, jaké byly konkrétní mezinárodní vztahy mezi umělci a uměleckými institucemi v Jugoslávii?
Jugoslávské výtvarné umění bylo v socialistickém období okrajovým západním uměním a nic víc. Až do druhé světové války čerpala celá západní část Jugoslávie na poli umění a architektury hlavně ze západní a středoevropské kulturní tradice. Nemohlo tomu být jinak, protože část země měla nepřetržitou tradici příslušnosti právě k tomuto okruhu – většina dnešního Slovinska byla více než šest set let pod habsburskou nadvládou – a nic jiného neznala. Dalo by se říct, že existovala silná podobnost s českou situací, navíc probíhala neustálá výměna umělců a architektů, mnoho Slovinců také studovalo v Praze. Avšak po druhé světové válce, kdy byla Jugoslávie kvůli politickým neshodám se Sověty po roce 1948 prakticky odříznuta od jakékoliv kulturní výměny s východním blokem až do konce padesátých let, byla zároveň, alespoň pokud jde o hlavní proud výtvarného umění, opět zcela vtažena do ideového proudu Západu.

Byly navázány dosud prakticky neexistující kulturní vazby, například s USA, odkud jsme dostávali nejen půjčky a pšenici, ale také každých několik let velké reprezentativní výstavy amerického současného umění. Podle výzkumu zmíněného na začátku jsme měli každý rok ve Slovinsku několik výstav amerického umění, designu nebo architektury, a to nejen v Lublani, ale i v menších městech. Lublaňské grafické bienále také pěstovalo vynikající vztahy s Američany, pravidelně udělovalo ceny americkým umělcům a již v roce 1963 – dalo by se říct, že předběhlo svou dobu – udělilo hlavní cenu popartovému umělci Robertu Rauschenbergovi. Dokonce i klíčové muzeum moderního a současného umění v zemi, Muzeum současného umění v Bělehradě, bylo vytvořeno ve spolupráci s americkou uměleckou scénou. Jeho budoucí ředitel Miodrag B. Protić strávil během vzniku muzea na začátku šedesátých let několik měsíců v New Yorku a byl v úzkém kontaktu s lidmi, jako byli tehdejší ředitelé MoMA Alfred J. Barr a Rene d’Harnoncourt.

Jak si tyto vazby vysvětlujete?
Západ se do této kulturní výměny nezapo-
jil nezištně, bez postranních úmyslů. Úspěšně propagoval modernistickou tvorbu jako univerzální umění svobodného, demokratického světa, i když dnes víme, že do této politiky „mákké síly“ během studené války byly zapojeny i politické složky, jako například CIA. Cílem této politiky bylo exportovat kapitalistickou ideologii a zároveň diskreditovat jakékoli antikapitalistické, kolektivistické struktury a myšlenky, které byly na jedné straně prezentovány jako omezení svobody a na druhé straně jako překážky na cestě k významným úspěchům.
Modernistické abstraktní umění bylo prezentováno jako lakmusový papírek, který dokázal ukázat úroveň demokracie a svobody v dané zemi. A přestože takové umění na Východě existovalo – a v „jugoslávské třetí cestě“ dokonce ještě ve větší míře –, v „univerzálních“ uměleckých strukturách vedených takovými cíli nemohla být tvorba vzniklá v nekapitalistických státech mimo západní svět uznána jako velké umění.

Jak vypadalo vnímání a reflexe těchto pomníků na mezinárodní umělecké scéně v době jejich vzniku?
Tyto pomníky byly do jisté míry známé, ale nebyly vnímány jako tak významná umělecká

S Beti Žerovc o vrcholném modernismu jugoslávských pomníků



Beti Žerovc. Foto Jaka Babnik

díla, jak je tomu dnes. Je zajímavé, že francouzský časopis L'Architecture d'Aujourd'hui je již v roce 1963 podrobně představil v čísle věnovaném současné sakrální architektuře, a to mezi kostely a kaplemi z celého světa. Redaktoři tohoto čísla si zjevně uvědomili, nejen že tato pamětní tvorba byla velkým uměleckým úspěchem, ale také že v ní došlo k posunu od pouhého připomínání mrtvých a událostí války k něčemu, co je spíše nástrojem ideologické sakralizace. Velmi podobně jako na výstavě Toward a Concrete Utopia v MoMA v roce 2018, věnované jugoslávské socialistické architektuře a umění, byly tyto stavby prezentovány již v jugoslávském pavilonu na Benátském bienále v roce 1980, ale nikdo si jich příliš nevšímal.

Jaká byla socioekonomická situace umělců, kteří po druhé světové válce vytvářeli jugoslávské pomníky?

Umělci měli jiné možnosti obživy než na Západě; museli se více spoléhat na veřejné zakázky, prodej a komise – těchto příležitostí však bylo poměrně dost. Klasický západní typ uměleckého trhu se šilennými cenami samozřejmě v socialistické Jugoslávii neexistoval a umělcům také chyběla mediální prezentace, sakralizace a okázalost, tedy rozměr uměleckého provozu, který na Západě zajišťovaly soukromé galerie. Za hranicemi země, na mezinárodní scéně,

to pro ambicióznější umělce znamenalo velmi frustrující skutečnost, že měli jen velmi malou šanci dosáhnout významnějšího úspěchu a stát se součástí „univerzálního“ – to jest západního – uměleckého kánonu, který byl a stále je ovládán uměleckým trhem.

V Jugoslávii se vrcholně modernistické tendence tak dobře rozvinuly i v méně očekávaných oblastech, jako je tvorba pomníků, pravděpodobně i proto, že významní umělci, jimž byl odepřen reálný přístup na klasický umělecký trh, byli ochotnější přijímat veřejné zakázky. Na pomezí výtvarného umění a architektury byla oblast tvorby pomníků díky svému velkému ideologickému a politickému významu prestižní a dobře financovaná a její výrobní kapacity byly mimořádně vysoké – není tedy divu, že přitahovala přední umělce a architektky země. A díky rostoucí moci technicko-manážerské buržoazie, k níž patřila určitá část těchto umělců a architektů, se jim postupně podařilo v této oblasti zorganizovat značnou míru tvůrčí autonomie.

I tímto způsobem se kvalita pomníků podle západních uměleckých standardů viditelně zlepšila, i když se rovnostářství v rámci výběrových řízení výrazně snížilo: stále méně byly zastoupeny dokonce i hlasy a vkus politiků, natožpak obyčejných lidí, starých partyzánů a partyzánek a veteránských organizací. Umělci a architekti spolu s historiky umění

často hlasitě protestovali proti zohledňování nepoučeného vkusu při výběru návrhů pomníků, a dokonce i proti prosté touze po srozumitelné ikonografii. V těchto záležitostech dokázali být někdy vůči lidem, kteří pomníky zadávali, velmi hrubí, až pohrdaví.

Ve srovnání s dnešní situací měli umělci a architekti v socialistické Jugoslávii velmi významné postavení. Země do nich vkládala velkou důvěru.

To mohlo souviset mimo jiné s tím, že mnozí z nich se účastnili partyzánského odboje, a – když už je řeč o pomnících – pravděpodobně ještě více s historickou situací, kdy monumenty byly důležitým nástrojem v národnostních bojích před první světovou válkou a velmi úspěšně vyjadřovaly protirakouské nálady. Trend využívání pomníkového sochařství k politickým účelům povzněl v nově vznikajícím jugoslávském prostoru na zcela novou úroveň Ivan Meštrović, jenž v letech těsně před první světovou válkou pomocí svých soch vytvořil vizuální obraz země, která ještě neexistovala.

To vše nám může pomoci pochopit velkou důvěru, kterou Jugoslávci vkládali do tvůrců pomníků i po druhé světové válce. Nicméně to, že tito tvůrci byli schopni a ochotni podporovat národnostní proudy, ještě neznamenalo, že budou schopni a ochotni podporovat také bratrství a jednotu a především socialismus orientovaný na rovnost a beztřídní společnost.

Jaký je dnes osud jugoslávských poválečných monumentů? Některé z největších abstraktních soch byly zničeny, jiné chátrají...

Přístup k pomníkům je do značné míry spjat s konkrétní historií a etnickým složením oblastí, v nichž se nacházejí, a může se značně lišit i v rámci jedné země. V Chorvatsku se o tyto pomníky mnohem lépe starají v oblasti, která byla před druhou světovou válkou pod fašistickou Itálií, než v kontinentální části, která má smíšené srbské a chorvatské obyvatelstvo a zcela odlišnou minulost.

V rámci těchto procesů nejsou monumenty pouze odstraňovány, ale dochází také k proměně jejich významu, případně jsou „modernizovány“ takovým způsobem, že se stále méně podobají samy sobě. V některých bývalých republikách se na tom dnes paradoxně podílí církve. Občas se objevují nápady a projekty na opětovné instalace odstraněných objektů, pravděpodobně s ohledem na jejich komodifikaci a turismus. Nejznámějším příkladem z poslední doby je obnovení velmi rozměrného abstraktního pomníku v chorvatské vesnici Kamenska, který však působí spíše jako výjimečné umělecké dílo Vojina Bakiće než jako památník revoluce, tedy antikapitalistického boje.

Můžeme se na tyto pomníky dívat a vnímat je jako umělecká díla, a zapomenout tak na účel, pro který byly postaveny?

Můžeme, ale pak je nelze opravdu pochopit, protože ideologická složka je jejich klíčovou součástí. Nesmíme přehlížet fakt, že samotná touha vnímat je výlučně jako umělecká díla je ideologicky podmíněná a slouží kapitalistické ideologii. V našem případě to mimo jiné vede k tomu, že opomíjíme procesy popsané v tomto rozhovoru a nepřemýšlíme o tom, jak jugoslávská střední vrstva, umění a kultura přispěly k oslabení státu i socialistického systému.

Pokud si tyto mechanismy uvědomíme, je mnohem snazší udržet při životě myšlenku jugoslávského socialismu jako sociálně-politického modelu hodného pozornosti a jako alternativy ke kapitalismu. Je zřejmé,

že jugoslávský socialismus se nezhroutil v důsledku nějaké vrozené nezpůsobivosti k existenci nebo pouze proto, že neustále prohluboval své vnitřní rozpory, místo aby je řešil – například demokratizační procesy se těžko slučují se zachováním kultu velkého vůdce –, ale také díky značné vnější pomoci, která se pravidelně spojovala s vnitřními silami a působila skrze ně.

Jugoslávský socialismus díky myšlence rovnosti občanů a prosperitě, kterou přinesl dříve velmi opomíjeným nižším vrstvám a zranitelným skupinám, byl a stále zůstává pro kapitalismus velmi znepokojivý. O tom se hovoří příliš málo.

Z angličtiny přeložil **Lubomír Rezek**.

Beti Žerovc (nar. 1971) je historička a teoretička umění. Na Filozofické fakultě Univerzity v Lublani vyučuje dějiny umění a uměleckého systému od poloviny 19. století se zaměřením na jejich roli ve společnosti. Je autorkou knihy *When Attitudes Become the Norm: The Contemporary Curator and Institutional Art* (Když se z postojů stává norma. Současné kurátorství a institucionální umění, 2015). Editoricky i autorsky se podílela na publikaci *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia* (Formování revoluční paměti. Produkce pomníků v socialistické Jugoslávii, 2023).

Anarchoznělky / Ondřej Hanus

Co všechno unese sonet?
V „anarchoznělkách“ se autor
po letech vrací ke své oblíbené
formě, která v jeho podání dští
síru, aby hned nato stanula před
transcendentnem, zastává se práv
trans lidí, a přitom si neustále
utahuje sama ze sebe: „políbí,
nasere / a táhne někam k čertu“.

CHOREOGRAFIE

jazyk je nejsilnější ideologie
v nejtenčí masce odhozené do veteše
scénický tanec fonémů, skrz který ametricky vyje
hniјící kojot vázaného verše

bubliny v bublinách a zvěrstva zamršených vrstev
pořádná báseň nikdy přesně neukáže prstem
leda vystrčí prostředníček nesamozřejmosti
odkudsi zpod kojotích kostí

vždycky se přiblíží co nejtěsněji ke rtům
políbí, nasere
a táhne někam k čertu

tam, kde se hromadí, co nenapsals, co všechno neřek si
kde animální vytí návykově vyvolává
dávící reflexi

DEŠTĚNÍ CYPŘIŠOVÉ

zbytek
ran a rán a nitek rachitických lýtek
kořenů prodravších se přes Vznešeno snové
trámoví z cedrů, deštění cypřišové

vydrásávat spásná pásma spasmů z fasád
mlčet vás, hrušně — nasát, zdechnout, jásat
když oči Vznešena se k nespatření klíží —
a kdo je ta, jež jak Jitřenka shlíží?

„než tam hodim první ranní doušek, fest se třesu...
jenže ty víš hovno, co je punk, tak kurva nesud!“
z flašky střep je *meč proti nočnímu děsu*

lištičky malé — neulpěte u kočičích zlat!
lijavce přešly, Pane! nedovol jim ustrnout a stát
a za cypřiši s nimi *vyjdi po šlépějích stád*

SLAMMING BRUTAL DEATH SONNETS

tence těká transcendence pohřebního věnce
nasrat z vejšky na Dasein, jsou jenom Totentänze
venku někdo slamuje a dochází mu dech
slam poetry? poetry slam? SLAMMING BRUTAL DEATH

neznáme dna ani rodiny
nevyřčené nikdy nezmizí
na starém došku zapřáhnu kočku
a hyjé přes mrtvoly! za Známým přes Cizí!

buzzing blooming confusion
inkoustem pod kůži UŽ NEMŮŽU
vy-ku-pu-ju krá-li-čí kož-kyyy!

pohladit čerstvě vypražené kočky
utišit neklid hodinových strojků
a vyčarovat jamb skrz předraženou spojku

LÁPISEM

písni Perseid polichocena
srpnová noc žhne v polích o senách
za jedné z nich sám k sobě spálím cesty
a zbydou jenom palimpsesty

a láska vyžíhaná lápisem
přes *ohně na obzoru* slétlé zdáli sem
do nesmazatelných míst za písmem —
co plamen přiblíží, to neoddálí sen

smrt
začíná
vždy nadpisem

život
si radši nevzpomíná
kdo, kde – a vůbec zdali – jsem

METRO C

metro C budiž vyhrazeno pro duševní zdraví
pro všechny oslnivé neurodivergence
neboj se, duše, metro C ti hlavu spraví
jen předem sepiš závěť, vyber věnce

víš, hroby bláznů nejsou časté cíle pláčů
páč lidé slzí jenom pro ty neslzící
i když to nakrásně jsou sráči sráčů
co podávaj jim hovno na stříbrný lžíci

rodová koncovka je nepovinná nutnost
a běda těm, kdo chtěl x by ji utnout!
ó polibte mi prdel, pánidámy

dětičky drahé, paní Bůh buď s vámi
PROTECT TRANS KIDS načmárám přes červený metro
barvou tak černou, že sufix by si netrouf

OPRAVDOVÝ HOLAN

kdyby byl býval Vladimír byl opravdový Holan
ne pouhý holanogram z fikčních světů literární historie
býval by mohl — povinností existence neudolán —
bez gramatických rýmů zpívat pravdu o tom, co je *poézie*

takhle to musím napsat já, tak zhola nemravně
a ještě navíc do sonetu
s metrickou anxiétou jako s flintou bez hlavně
vystrčenou jak holou prdel vůči světu:

nikdo se nikdy doopravdy neptal
co je to poézie, ale kdyby ano
nikdy bych býval nezpíval, snad opatrně šeptal

že je to hodné dvojče ustrnutí, důvod anti piet
úplně první konec nekončících nocí, nulté ráno
naděje, že ta tázající bytost — vážně někde žije

CÁRY MARIONET aneb ANARCHOZNĚLKA PRVOMÁJOVÁ

Anně

mám v hlavě *Slovník cizích slov*, co jsou mi hovno platný
tu ze mě vola dělá Holan, onde Blatný
ach, vy lyričtí slavící slavící slova slovy
stejně mě nejvíc sejme smutná strofa od Geisslový

meine kleine Ohrensteine
zrýmujte za mě tajně líp než Heine v další lajně:
ušní nosní krční – rušný noční krčmy
za trochej lásky profrčel bych skrz Krč skokem skrčným!

jak voní pozdní večer svátku práce pozdě k ránu
když prdel máš jak tele májový svou lýrou podestlánu...?
svůj první máj jsem nalaдил kulturním kapitálem

a teď si zhanben jambem málem nevystačím s málem
z lyrickejš subjektů mi zbyly jenom cáry marionet
a z těch ti, láske, vyčaruju *cáry máry* sonet

Ondřej Hanus (nar. 1987) je básník a překladatel. Pochází z jihočeských Nemějc, žije v Praze. Působil jako redaktor časopisu Tvar, šéfredaktor tehdy ještě tištěného časopisu Psí víno a jako nakladatelský redaktor, nyní pracuje v překladatelské agentuře. Dosud vydal tři básnické sbírky: Stínohrad (2008), Výjevy (2013; Cena Jiřího Ortena) a Volné verše (2017; nominace na cenu Magnesia Litera). Čtvrtou sbírku Účarí připravuje k vydání nakladatelství Argo.

Kapitola o Kapitole / Aleš Kauer

Ve slovensky psaném cyklu ze sbírky *Lebka hoří* neonovým snem se Aleš Kauer obrací k trumpovské Americe a obecně k virtualizované realitě, v níž „algoritmy propadají úzkosti“, zatímco armáda v teplákách obsazuje Kapitol. Elon a Donald zde vystupují jako kabaretní postavy, text přechází v chybová hlášení a čtenářstvo zjišťuje, jak radostná a nepatetická může být angažovaná poezie.



Ilustrace David Böhm

I.

Posielam bozky cez emoji,
čakám deliverované bozky naspäť
s dvoma modrými fajočkami
ako dôkazom existencie.

Táto báseň
nie je clickbait,
iba spoveď s ring lightom
a slabou batériou vo svedomí.
Odpustite mi, followeri,
mám umastené ústa
od jazyka
ako český básnik
po päťdesiatke.

Áno,
zakúsil som telá
influencerov pred svadbou
a tiež ich managerov,
hrali sme hru I wanna be your dog,
a keď ma hejtovali,
nenastavil som druhé líce,
ale kameru.

Prosím ťa, pane YouTube,
nezabudni monetizovať
túto moju slabosť,
lebo je úprimná ako všetko,
čo je dobre nasvietené.

A potom sa obraz rozmazal,
ako keby algoritmus dostal úzkosť.
Trendoval som sám seba,
#nofilter,
#nobody,
a keď som stál na streche obchodného domu
a urobil som krok,
nevedel som,
či letím,
alebo padám.

Svetlá blikajú ako svedomie –
v tom čase sa už všetko
vysielalo naživo.

II.

Ústav sústavnej absurdity.
This is America, bitch –
sitcom bez pointy
s bielym smiechom zubatej

škrtajúcej dlhy
cez pôžičky na sny,
ktoré si nikto nepamätá.

Krúti sa pred kamerou,
ktorá už nenatáča –
iba loopuje svoju hanbu:
re-run,
re-run,
re-run.

Twerkuj, baby, twerkuj!
Zadok ako diplomacia.
Vibrácia ako mierová misia.
Inaugurácia ako halftime show.

III.

Biely dom umelej empatie a botoxu.
Komici sa sťažujú,
že publikum má kamenné tváre.
Amerika strhla masku.
V januári pred zrkadlom dejín
odlepila riasy,
nalepila rohy
a poslala armádu v teplákoch
cez plot demokracie
na Capitol Hill.

Kapitola o Kapitole?
Nie, fraška. Kabaret.
Donald ako drag queen
v slípoch s orlom.
Odvalu čerpá zo Spotify playlistu
Make Hits Great Again
s remixami Ave Maria
a trap beatom,
recyklované výkriky Jeana-Paula
Sarra v autotune
(on bol vlastne tiež bottom).

Drill, baby, drill!
Nech to hučí! Nech to ťaží!
Nech sa klíma smaží ako kurča v Kentucky!

Whitman spieval telo elektrické.
Ty predávaš telo nabíjacie.
A prepáč, že ti tykám.
Sme predsa len
v tom istom reťazci
fastfoodovej existencie,
kde si pravda pýta obal
a duša pripláca za veľké menu.

IV.

Elon sa kalifornsky usmieva,
zuby ako klávesy
a na USB-čku ti dá všetko:
myšlienky, vojny, memy, fake news
a posledný tweet:
Going live from apocalypse, lol.
Let's make it viral.

Boh mlčí,
alebo sa načítava,
alebo zasa spadol server?

Elon píše nový príkaz:
/terraform_heaven
/upload_soul.exe
/set_believers_to_0

Nič sa nedeje –
prvýkrát v histórii
svet naozaj počúva.

Čas pípa v rytme spätného odpočtu.
Elon nastaví kameru
a stlačí veľké červené tlačidlo:
Tweet or Delete.

A tak sa zrodí nový svet
v beta verzii,
všetci majú účet,
nikto nemá heslo
a Amerika –
je offline.

V.

Anjeli majú p i n g 4 0 4,
v očiach im zamrzol livestream.
Nebeské brány updateujú firmware,
smrť má nové
U S E R I N T E R F A C E,
tmavý režim
a minimalistické ikony.

```
>>> SYSTEM FAILURE
>>> [god.exe] not found
>>> Rebooting FAITH...
🌀 loading... loading... loading...
MEME_🌀_INJECTED
[?] [?] [?] [?] [?] [?] [?] [?] [?] [?]
#blessed
#deadinside
🌵🌵🌵🌵🌵🌵🌵🌵
~všetko je simulácia~
[všetko je simulácia]
```

CTRL + Z: spása sa nedá vrátiť.

Aleš Kauer (nar. 1974) je český básnik, výtvarník, performer, zakladateľ nakladateľství Adolescent, člen niekoľkých experimentálnych hudobných projektů a organizátor kultúrnych akcií (mimo jiné literárně-hudebního festivalu *Kvílení*). Spolu s Atrinem Matušíkem uspořádal antologii *queer poezie Toto je můj coming out* (2022). Je autorem řady knih (často bibliofilů). V roce 2011 sestavil výběr ze svého dosavadního díla, nazvaný *Dynamika s harmonickou opojností*. Knihy *VNĚ/MNĚ* (2014), *Happyend* (2020) a *Imagine Peace* (2023) vyšly v nakladatelství Adolescent. *Tamtéž* vychází soubor *Lebka hoří* neonovým snem, ze kterého pocházejí zde otištěné texty.

Reliéf na „věčné časy“

Kdo má rozhodovat o umění ve veřejném prostoru?



Symbol minulosti byl odstraněn, jizvy ve veřejném prostoru zůstaly. Foto VitVit (CC BY-SA 4.0)

Na bývalém Krajském výboru KSČ v Ústí nad Labem se léta nacházel rozměrný reliéf srpu a kladiva. Po letech překrývání byl v roce 2021 bez diskusí s odbornou i širokou veřejností odstraněn. Umění a architektura minulého režimu ale může být zachována, aniž by byla glorifikována.

BARBORA HAVRLOVÁ

Ústí nad Labem si z války odneslo nejen historická traumata, ale i konkrétní fyzická poškození. Bombardováním zničený střed města ovšem nabídl výjimečnou příležitost zapsat se do urbanistické struktury výrazným autorským rukopisem. V poválečné atmosféře napětí a proměny začalo vyrůstat nové centrum. Architektura tehdejší doby se tu zhmotnila s takovou silou, že dodnes určuje identitu města. Do Ústí přicházeli architekti, kteří chtěli víc než jen stavět, toužili vytvářet obraz budoucnosti. Mnozí byli ovlivněni světovou modernou a ideály bruselského Expa 58, které rezonovaly i v jejich tvorbě. Architektura a umění se spojily v jednotný celek, veřejný prostor byl nositelem významu i ideologie.

Kouzlo vany

Nedílnou součástí architektury jedné z nejvýraznějších brutalistních staveb v centru města, bývalého sídla Krajského výboru Komunistické strany Československa, byl od osmdesátých let 20. století kamenný reliéf srpu a kladiva od akademického sochaře Antonína Procházky. Výtvarník motiv nejprve otiskl do čerstvého betonového monolitu a následně ho precizně překryl stejnými travertinovými deskami, jaké tvoří zbytek fasády. Reliéf tak nebyl na budovu dodatečně osazen, ale od počátku s ní vyrůstal – technicky, výtvarně i významově. Budova Krajského výboru nevznikla jako odtažitý mocenský blok, ale jako promyšlený zásah do struktury města. Vznikl komplex, který nevytváří bariéru, ale zapracovává do sebe komunikační osy a budovy zprůchodňuje. Objekt kombinuje výškovou dominantu s nízkou podnoží – princip známý z návrhů Miese van der Rohe. Vnější rytimizace fasády střídá horizontální pásy oken a parapetů, čímž navazuje na okolní historickou zástavbu a opticky celek snižuje. Vertikalitu naopak akcentují komunikační jádra vystupující před rovinu fasády. Hlavním prvkem je oblý objem hlavního sálu, který jako mohutná sochařská forma vystupuje směrem k Mírovému náměstí a dává celému komplexu lidové jméno: Vana. Její zaoblená monumentální hmota, vynesená na pilířích, se stává ústřední prostorovou dominantou objektu i jeho kontaktu s městským prostorem. Zásadní je i materiálové řešení stavby: většinu plochy pokrývá světlý travertin, zatímco reprezentativní části, například vana, jsou z pohledového betonu. Tento kontrast tvoří základní kompoziční princip celé budovy: juxtapozice hladké a hrubé struktury, kruhu a osy, emocionality a racionality.

Ukrytý symbol

Právě v této logice vzniká i čtvercové pole v průčelí, výtvarně a prostorově předurčené

pro plastický motiv, do něhož byl otisknut právě reliéf srpu a kladiva – plánovaný ideologický akcent, značka domu, logo vládnoucí strany. Přestože byl pevnou součástí stavby, jeho odstranění v roce 2021 proběhlo bez odborné debaty a veřejné diskuse. Rozhodnutí přišlo jakoby mimochodem v rámci větší zakázky na rekonstrukci části budovy, kterou zadalo tehdejší vedení kraje (paradoxně z KSČM). Během prací se na kraji vyměnilo vedení, které ale rozhodnutí předchůdců vítalo, neb „to, o co se začalo usilovat, už běží“. Zpočátku snad i existovala myšlenka reliéf nerozbíjet a uložit do depozitáře. Pokud by se ale někdo zabýval historií jeho vzniku, muselo by mu být jasné, že odejmutí díla bez úplné destrukce zkrátka není možné. Po sejmutí kamenného obkladu tak zůstala odhalena surová plastika v betonu s hlubokými výstupky – jizva, která se jen tak nezahojí. Zmizel symbol, ale ne otázky, které se k němu vztahují.

Srp a kladivo přitom z fasády vizuálně zmizely už krátce po revoluci. Zakryla je reklamní plachta, která se během let několikrát obměnila – v jednu dobu zde visel heraldický lev, jindy loga či výzvy. Plocha se proměnila v nosič aktuální identity, zatímco původní ideologický motiv zůstával neviditelný, ale přítomný. Dočkal se návratů, jen když plachtu shodil vítr a reliéf na chvíli odhalil. Tyto momenty, společlivě plnící titulní stránky místních novin, připomněly, že minulost se nedá jen tak zakrýt a doufat, že nebude foukat. Když byl reliéf definitivně odstraněn, občasný návštěvník si změny ani nevšiml. Plachta na místě zůstala, jen už pod ní není travertin s plastikou, ale cementotřískové desky. Monument zmizel stejně tiše, jako roky existoval.

Až po odstranění reliéfu se objevila snaha celý zásah zpětně reflektovat. Krajský architekt Ondřej Beneš inicioval odbornou debatu jako formu nápravy procesu, který proběhl bez diskuse a zapojení odborné veřejnosti. Odstranění symbolu, který byl výtvarně, konstrukčně i významově nedílnou součástí architektury, mělo být alespoň zpětně interdisciplinárně diskutováno. Na iniciativu navázala soutěž Místo srpu a kladiva, vyhlášená Ústecským krajem ve spolupráci s Fakultou umění a designu UJEP. Soutěž byla zadána jako studentská a ideová bez ambice na přímou realizaci. Cílem bylo symbolicky zpracovat prázdné místo ve fasádě a vyjádřit se k tomu, jak se dnes vztahovat k vrstvám minulosti v prostoru, který je stále živý a veřejný.

První cena nebyla udělena. Soutěž možná přinesla zajímavé koncepty, ale její podstata spíše vzbudila další otázky. Proč přichází, až když fyzická stopa zmizela? Proč nebyla

vyhlášena dříve jako součást rozhodování, ne jako jeho epilog? Někteří účastníci i pozorovatelé tak vnímali celý akt spíš jako gesto napravování reputace, jako symbolickou záplatu na nepříznanou ránu nebo jako demonstraci kulturní spolupráce kraje s akademickou sférou.

Porozumět minulosti

Odstranění symbolu, který byl pevně svázan s architekturou i s dějinami města, ve mně ale vyvolává zásadnější otázky: kdo má rozhodovat o podobě veřejného prostoru? Kdo má umisťovat umění a kdo ho může bez diskuse odstranit? Veřejný prostor není neutrální jeviště. Každé dílo a gesto v něm zanechává stopu – fyzickou i významovou. Dříve byla moc zadávat a umisťovat monumentální umění v rukou státu, ideologie a stranického aparátu. Symboly jako srp a kladivo se na fasády nelepily potají, byly výslovně objednány, schváleny, kontrolovány. A stejně mocensky byly po roce 1989 často impulzivně a euforicky odstraňovány.

Dnešní veřejný prostor je často formován neviditelnějšími, ale neméně silnými mechanismy: administrativním rozhodnutím, zjednodušenou zakázkou, názorovou bublinou. Nejde jen o to, co má a nemá být vidět, ale o to, kdo rozhoduje: politik, úředník, městský architekt, uznávaný umělec, vybraný historik, známý kurátor, nebo veřejnost? A co vlastně chráníme – umění, identitu, paměť, architekturu, nebo jen fasádu, na kterou cosi promítáme? Má být interpretace minulosti součástí budoucnosti města, nebo ji nahradíme tichým překrytím, plachtou, která se mění podle potřeby?

Srp a kladivo na KV KSČ nebyly jen ikonou totalitní ideologie, ale i symbolem zhmotněným v materiálu „na věčné časy“. Reliéf není grafika, je to beton a kámen, hmota a tíha. Dnes se politické symboly obvykle zjevují jinak: vznikají jako digitální loga vytištěná na bannery, které se dají kdykoli strhnout a vyměnit, beze stopy, bez závazku, bez trvalosti. Tento posun od materiální paměti k pomíjivé vizualitě má hlubší význam. Odráží jiný vztah ke světu, ke krajině, společnosti i k času. A přináší jinou zodpovědnost. Zatímco v minulosti bývala rozhodnutí vtisknuta do kamene, v současnosti se proměňují téměř beze svědků.

V tomto světle působí někdejší srp a kladivo téměř paradoxně: jako symbol nesvobody, který svou pevností v materiálu připomíná, že veřejný prostor může být i místem paměti – ne přepisované, ale vrstvené. Veřejný prostor nemá být svědkem tichých mizení, paměť města nemá být závislá na momentálním složení zastupitelstva, na obsahu zakázky nebo na velikosti plachty. Pokud přijímáme, že architektura a umění jsou součástí naší identity, musíme také přijmout odpovědnost za způsob, jak s nimi nakládáme – i když je chceme zpochybnit, změnit nebo odstranit.

Je důležité hledat cestu, která není ani popřením, ani glorifikací. Krásným příkladem je zásah do monumentální mozaiky Miroslava Houry, jedné z největších mozaikových realizací v Československu, jež se nachází jen pár metrů od ústeckého krajského úřadu. I ona nesla ideologický symbol a vznikala v době stranických zakázek. Na rozdíl od reliéfu však její osud neskončil kompletním zničením – sám autor navrhl úpravu problematické části. Neexistuje jednoduchý recept, ale existuje minimální rámec: odborná diskuse, transparentní rozhodování, respekt k historickému i výtvarnému kontextu. Každý takový zásah, ať už tvůrčí, nebo destruktivní, by měl být promyšlený, srozumitelný a veřejně obhájitelný. Vždy by měla být možnost interpretace namísto amputace. Nikoli proto, že bychom chtěli minulost oslavovat, ale protože jí potřebujeme rozumět a dále ji vysvětlovat.

Autorka je architektka a urbanistka.

Nesnadné vzpomínání na antifašismus

Reportáž z Historického muzea v Sarajevu

Jak se vyrovnat s dědictvím socialismu a antifašistického odboje během druhé světové války? Historické muzeum Bosny a Hercegoviny v Sarajevu se o to pokouší navzdory ztíženým podmínkám a stále přetrvávajícím konfliktům o politiku paměti.

MARTIN PFANN

Po práci v Historickém muzeu Bosny a Hercegoviny (HMBIH) vyjždím na kole do vzpomínkového parku Vraca kousek nad údolím města. Je to sice blízko, ale převýšení sarajevských kopců je extrémní. Místo jsem vyhledal přes web Spomenik Database, ale když k němu dorazím, nemůžu nic moc najít. Celý park s koncepcí podobnou třeba pražské Letné je totiž zarostlý křovím a stromy. Vidím pomalu sestupující schody a postupně rozpoznávám žulové římsy pod bující zelení. Při bližším ohledání zjišťuji, že jde o rozsáhlou strukturu chodníků a stěn, do nichž jsou vysekána jména, citáty a data dedikovaná antifašistickému odboji. Procházím žulovo-betonovým labyrintem plastik a historických poznámek, prolézám další rozpadlou stavbu a potkávám bronzovou sochu ženy spílající nebesům. Když sjíždím z tohoto záhadného vrchu zpět do „evropského Jeruzaléma“, při zapadajícím slunci sleduji, jak se rozsvěcejí minarety mešit a zpěvy muezzinů se jeden po druhém nesou městem.

Válka o paměť

Později si dohledávám historické fotografie parku Vraca a dochází mi, že stromy a keře mi ve skutečnosti bránily ve výhledu. Nepatřily tam. Vyrostly jen proto, že od konce obléhání Sarajeva není nikdo, kdo by se o památník staral. Podle Donalda Niebyla, administrátora webu Spomenik Database, mohlo vzniknout v Jugoslávii až dvacet tisíc různých památníků. Kolik železobetonových abstraktních monumentů, leckdy ukrytých uprostřed hor, ve skutečnosti bylo, se ale již nikdo nedozví. Mnoho z nich totiž zničila další válka.

Niebyl má samozřejmě na mysli veškeré typy paměťových míst: DIY vzpomínkové desky, pomníčky, ale i státem řízené stavby a paměťové instituce po celé Jugoslávii – muzea a areály sloužící ke vzdělávání dalších generací socialistické Jugoslávie. Konstitutivním momentem byl v jejich případě právě „národněosvoboze-

Jak se pozitivně vypořádat s dědictvím socialistické paměti na partyzánské hnutí a současně s čerstvým celospolečenským traumatem, které multikulturní bosenskou společnost rozděljuje na čím dál separovanější části? S tímto nesnadným úkolem se už třicet let navzdory nevídané finanční a legislativní nejistotě vypořádává právě Historické muzeum v Sarajevu.

Je konec května 2024, do Sarajeva přicházejí vedra. Sedíme ve stínu venkovní části budovy muzea. Kolem nás se válejí zbytky válečné techniky. Některá z oprýskaných děl se prý vytáhla během obléhání Sarajeva, ale ve skutečnosti jsou součástí expozice o partyzánských bojích. Pracovnice muzea Ševala Mrndžić přichází s džezvou a hrnky. Scházíme se všichni u odpoledního kafe. Každodenní rituál, o kterém si už prý nikdo nepamatuje, kdy začal. Ptám se, zda má v pondělí muzeum zavřeno jako jiné výstavní instituce. Kolega Nikola Motika prohlásí: „Máme otevřeno každý den. Není důvod, proč mít zavřeno.“ Hasimbegović přikývne. Když pak během následujících měsíců poznávám muzeum zevnitř, zjišťuji, že tady se opravdu pracuje pořád.

Popsat atmosféru „muzea“ není úplně jednoduché. Na první pohled oprýskaná, zarostlá a pomalovaná budova působí spíš jako squat středoevropského formátu. Vybledlé plakáty s dávno proběhlými výstavami, rozpadající se fasáda, náhodná seskupení věcí uskladená v rozích. Člověk by čekal, že narazí na free-shop a hardcoreový koncert, když vstupuje po rozpadlých schodech do areálu. Namísto squatterské odměřenosti vás ale vítá nečekaná srdečnost místního pracovníctva. Za omšelou fasádou muzeum ve skutečnosti nabízí bohatý vzdělávací program. A za určitou rozvolněností hranic toho, co je a co není součástí expozice, se skrývá velmi specifická historie muzea, která zahrnuje skutečnost, že v něm po válce zaměstnanci zůstali a několik let zde pracovali bez nároku na mzdu.

Socialisticky orientovaná koncepce Muzea Revoluce se rozpadla spolu s rozpadem Jugoslávie. „I během obléhání docházeli pracovníci muzea do práce každý den. A snažili se sbírky uchránit před zkázou,“ pokračuje Karapuš. Když po třech letech skončilo obléhání Sarajeva, budova byla v dezolátním stavu, protože stála na hlavní ulici, která byla ostřelována srbskou armádou. „Ve střechě byly obrovské díry, okna byla vysklená, a zároveň muzeum přišlo o veškeré státní dotace, takže ho zaměstnanci začali po válce opravovat sami, i když to neuměli,“ vypráví Hasimbegović o situaci těsně po válce. „Válka skončila a politický systém se úplně změnil. Muzeum se po rozpadu Jugoslávie legislativně dostalo na území nikoho. Přestalo patřit státu.“ Poválečné trauma a nový režim antifašistický mýtus nezajímá. „Celá instituce začala být naprosto nechtěná a nesmyslná. Systém přestal potřebovat příběh socialismu,“ popisuje Hasimbegović situaci paměťové instituce, která připomíná i transformaci v České republice. Jen s tím rozdílem, že zde nebyl nikdo, kdo by muzeum chtěl. Někdo, kdo by stávající zaměstnance vyhodil a nahradil je novými. A tak ti původní udržovali muzeum dál.

Malý tým muzea začal postupně budovu s „vyprázdněným narativem“ naplňovat novým obsahem – expozicí o schopnosti přežítí sarajevského lidu během tříletého obléhání.

Ta je v muzeu dodnes a představuje nápadité kutilství městského člověka, který je odštěpen od základních potřeb, jako je elektrina, voda i zdravotnické vybavení. „Věci jsme posbírali od obyvatel Sarajeva, když jsme v roce 2003 výstavu otevírali. Tehdy to byla první expozice ve městě, která se obléhání Sarajeva věnovala,“ vypráví Hasimbegović. Schopnost přežití a historie obléhání je součástí muzea také proto, že samotní pracovníci jsou svědky těchto dějin. V tomto smyslu jde o extrémně citlivé téma, i přesto tým dlouhodobě hledá cestu, jak o této historii nemluvit jen jako o strašné hrůze. „Časem se kolem nás vytvořila velká komunita lidí, která nám pomáhala, ale udržet v pár lidech takovou instituci bylo velmi náročné. Dosud zde nemáme topení. V zimě pracujeme v kabátech. Tak jsme se v roce 2012 rozhodli zveřejnit, v jakých podmínkách se muzeum a jeho pracovníci nacházejí, a spustit veřejnou kampaň,“ líčí ředitelka muzea. Kampaň pak popisuje jako jeden z bodů obratu vedoucího k nové koncepci muzea: „Nadále jsme chtěli pracovat se sbírkami dnes ideologicky nevhodného, ale kvalitního umění. Chtěli jsme vytvořit z muzea prostor pro kritickou diskusi, a to se nám myslím stále daří.“

Partyzánský odkaz

Na konci června je atmosféra v muzeu napjatá. Dokončují se práce na zatím největší expozici. Tisknou se poslední panely, zasychá beton a restaurovaná partyzánská mlátice na obli se přesouvá na své místo. Jsem svědkem nejambicióznějšího projektu muzea, venkovní výstava o partyzánském boji za druhé světové války volně navazuje na původní expozici z šedesátých let. Ta je doplněna mezinárodní reflexí tématu díky projektu Wer Ist Walter, který muzeum zaštiťuje. Právě mezinárodní spolupráce je zřejmě jedna ze strategií, jak udržet instituci bez státních dotací v chodu. „Expozici o antifašistických bojích děláme i proto, že se snažíme najít nějaký moment, kolem kterého bychom mohli smelit rozdělenou bosenskou společnost. A ten vidíme v odkazu partyzánského hnutí druhé světové války,“ uzavírá Hasimbegović. Muzeu se tak daří udržet kontinuitu vyprávění příběhů o lidské solidaritě i společenském odporu. Příběhy nevypráví jen vlastním programem, ale i vlastní existencí, která může být do budoucna inspirativní i pro tuzemské paměťové instituce. Autor byl v Historickém muzeu Bosny a Hercegoviny na studijní stáži v létě 2024.



Za omšelou fasádou muzeum nabízí bohatý vzdělávací program. Foto Paweł Pomykalscy

necký boj“ vedený komunistickou partyzánskou armádou v horách Jugoslávie.

O čtyřicet let později na stejném území začali místní bojovat proti sobě. Jugoslávie se rozpadala a politickou transformaci do národních států doprovázelo několik let kruté války. Kopce nad Sarajevem obsadila srbská armáda a památník Vraca se stal strategickým místem pro ostřelování Sarajeva snipery.

Ředitelka HMBIH Elma Hasimbegović říká, že válka v Bosně neskončila rokem 1995 a ozbrojeným střetem. „Válečnou zónou“ je dnes kultura vzpomínání. Ta je v Bosně a Hercegovině dodnes konfliktem národních narativů, projevujícím se znovubudováním (ale i ničěním) pomníků a památných míst obětí poslední války.

Území nikoho

Ve zlaté éře Jugoslávie sloužilo tehdy nazývané Muzeum Revoluce budování narativu o vítězství jugoslávských partyzánů nad fašismem. Od šedesátých do osmdesátých let zde byla trvalá expozice, archiv a sbírka zhruba čtyř set tisíc artefaktů.

„Architektura budovy byla navržena na míru vyprávění o antifašistickém osvobození. Slavní malíři, sochaři a designéři Jugoslávie byli osloveni, aby vytvořili díla ilustrující národněosvobozenecý boj. Pro Tita muselo umění splňovat dvojí funkci, mělo být nejen krásné, ale mít i vzdělávací rozměr,“ přednáší muzejník Amar Karapuš zahraničnímu studentstvu před malbou Ismeta Mujezinoviče, jež je jugoslávskou aluzí na Delacroixovu *Svobodu vedoucí lid*.

Pouliční umění pod dohledem

Tvůrci a tvůrkyně ukrajinského monumentálního umění čelili v šedesátých letech řadě problémů. V čem se jejich boj se státním aparátem a byrokracií podobá situaci současných umělců a umělekyn, kteří si pro své vyjádření zvolili ulici? Společensko-politické podmínky se proměnily, ale neochota hrát podle pravidel moci funguje jako silné mezigenerační pojitko.

OLENA SOLODOVNIKOVA

S Olenou Zareckou se setkávám vedle velkého dekorativního obrazu *Vítr*, který její babička Alla Horska vytvořila před šedesáti lety. Několikametrová mozaika z kousků skla a smaltu tehdy zdobila fasádu oblíbené restaurace Vitrjak (Větrný mlýn). Nyní je podnik zavřený a samotná budova je utopená mezi mrakodrapy. Panó, které spojilo motivy ukrajinského lidového umění a avantgardy, se odlupuje a je očividně zanedbané. Zarecka říká, že se podílela na petici požadující jeho opravu, protože *Vítr* je jediná babiččina monumentální práce, která v Kyjevě zůstala. Horska se svou skupinou, do které patřil Viktor Zareckij, Borys Plaksij, Hryhorij Synycja, Anatolij Lymarjev a Borys Smyrnov, vytvořili většinu svých prací na východní Ukrajině. Tehdy totiž ideologičtí dozorcí v hlavním městě utahovali uzdu, kdežto Donbas byl monumentálnímu umění otevřený – přijďte a pracujte. A oni tuto možnost využili.

„Současníci Allu Horskou vnímali jako člověka, který vnáší do umění svěží vítr. Moc dobře věděla, že monumentální umění je prostředkem propagandy a že skrze něj může podávat zakázané myšlenky. Proto se ve svých dílech soustředila na monumentalismus, jako by cítila, že je potřeba zanechat toho po sobě co nejvíc,“ říká mi autorčina vnučka.

Tým Horské vytvořil mozaiky s hornickou tematikou – *Uhelný květ* nebo *Prométheus* –, do nichž umělci tajně zakomponovali národní kolorit, například prostřednictvím ozdobných obrázků slunečnic anebo využitím modré a žluté barvy. Proces předkládání a schvalování skic byl náročný: existovaly umělecké komise, které jako stalinské trojky rozhodovaly o tom, zda tyto práce přijmout a poskytnout peníze na jejich realizaci. Kupříkladu k mozaice *Strom života* měli výhrady: rostlina je zobrazena s kořeny, což naznačuje její ukrajinský původ, a to odporovalo socialistickému vidění, jehož předpokladem bylo vytváření univerzálních sovětských obrazů bez zdůrazňování národní identity. Umělci z toho museli nějak vybruslit, a tak si honem vymysleli, že strom s kořeny připomíná uhelnou šachtu a těžní věž.

„Obstát před takovou uměleckou komisí bylo náročné. Známý je případ vitráže s vyobrazením básníka Ševčenko, která neprošla z toho důvodu, že neodpovídala obrazu ‚sovětského člověka‘. On ale nikdy sovětským člověkem nebyl! Horska během diskusí nad jednotlivými díly mnohdy ztrácela trpělivost, nechala se ovládat emocemi a svůj nesouhlas vyjadřovala hlasitě a impulzivně. Přitom by stačilo, kdyby zvolila umírněnější přístup, méně

excentrický a diplomatictější. Na jednání proto obvykle posílali jiné členy týmu, kterým se dařilo dohodnout kompromis. Když se podíváte pozorně, mozaika *Vlajka Vítězství* není ozdobena žádným sovětským symbolem – žádné srpy a kladiva,“ uvažuje Olena Zarecka.

Na stěnách donbaských škol se díky kompromisům objevovala pestrobarevná panó s prvky huculské výšivky nebo malovaných kraslic, které byly pro původní ukrajinské obyvatelstvo a návštěvníky z jiných zemí připomínkou ukrajinské identity tohoto regionu. Byly to barevné ostrůvky v šedi hornické každodennosti. Souběžně s tím byli umělci generace „šedesátníků“ zastrahováni, snažili se je zlomit, jejich blízcí přátelé končili v pracovních táborech. Moc důsledně ničila jakékoliv zárodky jiného myšlení. Požadavky týkající se občanských, náboženských a národních práv, byt pocházely jen od malého okruhu lidí, byly považovány za protistátní činnost, neboť jednotliví nespokojení občané mohli rozsévat pochybnosti vůči vládnoucí moci mezi širšími vrstvami obyvatel. Disidenty izolovali od společnosti, posílali je do vězení nebo do psychiatrických léčeben. Ale ani to odpor umělců nezastavilo, naopak jej posilovalo.

Horska zdůrazňovala, že v monumentálním umění se jako v moři rozpouštějí jednotlivá „já“ – může se tedy zdát, že umělci byli zbaveni své individuality, přesto však po sobě určitou stopu zanechali. Že by to byl následek kolektivního myšlení, prosazovaného sovětskou mocí? Když ale v roce 1968 Horska podepsala „Dopis sto třiceti devíti“ – otevřenou výzvu proti represím vůči ukrajinským umělcům –, její jméno bylo za trest vyškrtáno ze seznamu dekoratérů muzea Mladá garda, což se jí znatelně dotklo. „Zbavili mě autorství, vzali mi jméno,“ stěžuje si ve svém dopise příteli Stefanu Zalyvachovi, žijícímu v exilu.

Brzy nato zbaví Horskou i života – zorganizují její vraždu, kterou zamaskují jako rodinný konflikt. Odkaz disidentské umělkyně, které bylo pouhých čtyřicet let, se snažili zamést pod koberec. Pod záminkou oprav začali donbaské mozaiky překrývat. Takový osud čekal i fantasmagorická díla *Poštolka* a *Strom života* v Mariupolu. Panó se jako zázrakem při rekonstrukci budovy našla a dočkala se obnovy. Na začátku plnohodnotné invaze ruských vojsk na Ukrajinu však byly nalezené mozaiky zasaženy granátem a teď v nich zeje velká díra. Mariupol je obsazen a osudy uměleckých děl nikoho nezajímají.

„Bojím se, že okupanti všechno opraví a pokusí se Horskou ukrást, aby z ní udělali

typickou sovětskou umělkyni. Je hrozné si představit, že mohou všechno překroutit, protože ona byla naopak proti režimu,“ obává se Olena Zarecka.

Bála jsem se totalitárního systému

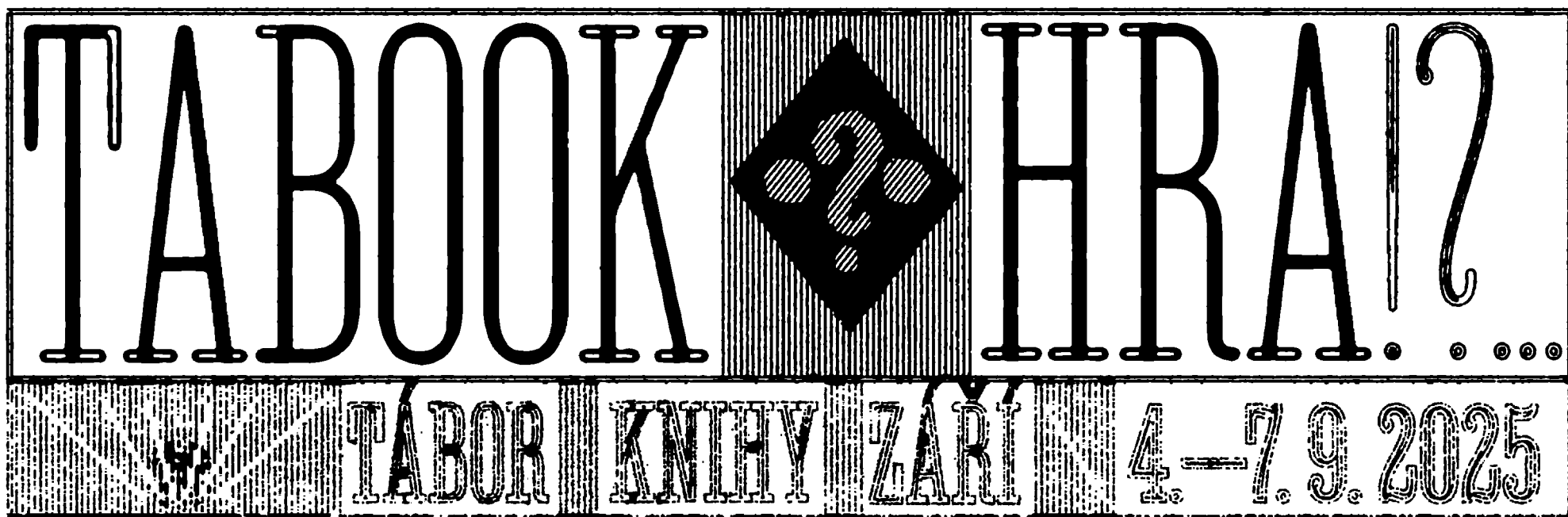
Kyjevanka Jevhenija Fullen vede umělcemuralisty a opakovaně se dostává do víru pomluv. Je obviňována z ničení historických budov, a dokonce byl vydán příkaz k odstranění její nástěnné malby. Jde o murál – tedy velkoplošnou malbu na zdi – věnovaný Francii jako projev vděčnosti za vojenskou podporu Ukrajině. Na budově měly být ztvárněny postavy ze slavného románu Victora Huga *Chrám Matky Boží v Paříži* (1831, česky 1921): Quasimodo, který drží Esmeraldu v náručí nad propastí, a vedle nich chiméra.

„Měli jsme povolení a souhlas sousedů, ale některým obyvatelům se nelíbila podoba chiméry. Jsou pověrčiví, berou to jako špatné znamení: dům prý zasáhne raketa. Lidem nedochází, že chiméry zdobí katolické katedrály v Evropě. Není na tom nic špatného,“ vysvětluje Jevhenija.

Nakonec si městská správa vzpomněla, že je budova historickou památkou, a donutila autory přenést mural na jiné místo. Nanesený náčrt byl přetřen barvou.

Právě tento „případ s chimérami“ se v Kyjevě stal podnětem ke zřízení komise, která se o murály stará. Podle jejích iniciátorů je hlavní město vizuálně znečištěno nekvalitními díly umělců-monumentalistů. Bez oficiálního povolení teď není možné na veřejnosti podobná díla vytvářet. Fullen se domnívá, že komise bude schvalovat pouze ty práce, které souzní s nepsaným oficiálním trendem – malovat něco patriotického, ale spíš abstraktním než hyperrealistickým způsobem.

Jevhenija Fullen k tomu říká: „Namísto abychom dávali umělcům možnost se prosadit, abychom je podporovali, zaznamenáváme spíš úpadek. Vždycky jsem se bála totalitárního systému, represí, ale teď mám pocit, že se ubíráme podobným směrem. Začíná mocenská kontrola nad tvůrci, a to mě děsí. Co se týče komise, je tam osm nebo devět lidí, jsou mezi nimi i muralisté, což samozřejmě vede ke střetu zájmů. Existuje celý seznam dokumentů, které musí člověk dát dohromady, pak se dostavit na obhajobu návrhu, předložit vizualizaci, jak práce vypadá, zleva, zprava, z boku, zespodu. A potom to možná schválí. Nevylučuji, že budou potřeba úplatky. Ale my jen chceme, aby ve městě bylo alespoň o jednu oprýskanou zeď méně, bez zbytečné byrokracie.“



TABOOK CROSSOVER BOOK FESTIVAL

SPISOVATELÉ, ILUSTRÁTORI, PŘEKLADATELÉ, REDAKTORI, NAKLADATELÉ A JEJICH ČTENÁŘI V JEDNOM MĚSTĚ

Zkušenosti ukrajinských monumentalistů včera a dnes



Hamlet Ziňkivskij: Nedostatek vzpomínek nám nehrozí, 2022. Foto Pavlo Babeško

Umělkyně a její tým vytvářejí díla se sociálním podtextem – bojují proti domácímu násilí a vyzývají k propuštění zajatců. Nedávno oživil plot na pozemku dětského domova a teď se pustili do úpravy útulku pro zvířata. Nevynechávají ani portrétní práce – vytvořili murál na počest padlého vojáka a hokejového šampiona Ukrajiny Oleksandra Chmily. Projekt sponzorovala jeho manželka. Avšak kolem murálu, na němž byl zobrazen bývalý vrchní velitel Ozbrojených sil Ukrajiny Valerij Zalužnyj, vznikly kontroverze a musel být přesunut. Dílo se nacházelo na zdi internátu pro děti se speciálními mentálními potřebami a údajně na ně mělo špatný vliv, protože se přes plot hrnuli zájemci, kteří si ho chtěli vyfotit. Fullen má však podezření, že skutečný důvod je jiný. „To už jsou politické hry, z murálu dělají politický nástroj, agitku. Pro mě je umění o sebe-realizaci, obzvlášť když teď mluvíme o svobodné zemi, kde máme být svobodnými lidmi. A nás se snaží vtlačit do standardů. Buď spolupracuješ, anebo jsme proti tobě. Chceš zobrazení člověka, který zachránil zemi, zabránil postupu ruské armády, ale nemáš na to právo. Historické postavy mají zelenou, zato pro současníky zřejmě ještě nenastal správný čas.“

Daň za nesouhlas

„Otec byl zásadový člověk, s mocí nikdy nedělal kompromisy, ani když to mělo katastrofální následky,“ konstatuje syn známého umělce z řad šedesátníků Boryse Plaksije. Setkáváme se v obyčejném bytě panelového domu, který připomíná spíše muzeum. Místnosti a předstíh jsou plné obrazů a zdobené dřevěným vyřezávaným nábytkem s podivnými vzory.

Sedíme v kuchyni za barem a syn, který se stejně jako jeho otec jmenuje Borys Plaksij, začíná vzpomínat:

„Není to obyčejný byt, ale ateliér, kde otec pracoval až do svých posledních dnů. Zatímco s Allou Horskou vytvářeli mozaiky ze skla a keramiky, sám začal pracovat se dřevem. Otec dokázal na ulici najít nějakou větev a proměnit ji v umělecké dílo. Jako malého mě také zapojoval do práce, dovozoval mi něco vyřezávat. Jednou mě dokonce vzal na výpravu do Čerkas, kde vyzdobil park gigantickými dřevěnými sochami se ševčenkovskou tematikou.“

To vše se ale odehrálo až těsně před rozpadem Sovětského svazu. Do té doby si musel Borys Plaksij prožít čistky KGB. Pronásledování začalo poté, co společně s dalšími disidenty podepsal „Dopis sto třiceti devíti“. Následky na sebe nenechaly dlouho čekat. Plaksij byl nucen předělat své malby v restauraci Chreščatyj Jar v centru Kyjeva, kde bylo zobrazeno několik desítek progresivních dobových básníků. Umělec to kategoricky odmítl, a tak malby ze stěn seškrábali dělníci. Posléze byl vyhozen z oddělení monumentálního umění Kyjevského výtvarného kombinátu.

„Znamenalo to naprosté vyobcování, protože bez státních zakázek člověk zůstal bez výdělku. Přátelé se snažili otci pomoci, dávali mu své zakázky na Leninovy portréty, na které jim už nestačily síly. Byl donucen je vyrábět. Nakonec odjel na Sibiř, kde pracoval jako portrétista – bylo to jakési nucené sebevyhnání,“ vypráví Plaksijův syn. Umělec se mohl do Kyjeva vrátit až téměř po deseti letech. Disidentské hnutí bylo v té době prakticky

potlačeno, i když s některými přáteli Plaksij udržoval kontakty.

Jsem vandal, ale lidem se to líbí

Umělec Hamlet Ziňkivskij vytváří černobílé streetartové plakáty. Dlouhá léta považovaly charkovské úřady jeho díla za formu vandalismu, a proto je pracovníci komunálních služeb ničili. Přesto od začátku plnohodnotné invaze zdobí Hamletova nástěnná malba hlavní vchod polorozpadlé budovy magistrátu. Tohoto murálu se symbolickými Molotovovými koktejly se nikdo nedotkl, stejně jako dalších jeho prací.

„Charkov je moje pouliční galerie. Všichni obyvatelé města znají autora těchto děl a jsou ochotni je bránit. Velice mě to těší! Je to hájení společného prostoru. Když byla situace nepřehledná, udělal jsem na ulicích spoustu prací ‚barbarsky‘, bez ohledu na pravidla. Kdybych za každou z nich dostal pokutu, byla by to nepředstavitelná suma. Jsem vandal, ale moje nápady se lidem líbí. Mimo jiné připravuji Charkov na návrat jeho obyvatel, až válka skončí,“ prozrazuje umělec.

Hamletovy murály jsou nepřehlédnutelné, člověk se s nimi setkává na každém kroku. Kromě obyčejných plotů a zdí využívá autor i zajímavější lokace, například trafostanice, kovové dveře nebo garáže. Každý Hamletův obraz je vždycky doprovázen charakteristickými nápisy: „Čas nás slyší“, „Klíče čekají na své majitele“ a podobně.

„S městskou správou se nestýkám, nevšímám si ji. Nemám zájem s nimi spolupracovat, přestože mi od nich přišly nabídky. Jsem soběstačný. Policisté mi nebrání, a pokud mě

zastaví, chtějí si se mnou udělat selfie. Samozřejmě to tak nebylo vždycky, kdysi mě odváželi na stanici, ale časem mi moje jméno začalo pomáhat a teď mi dává jakousi povolenku volně tvořit.“

Jestliže ukrajinští monumentalisté šedesátých let doufali, že jejich díla budou existovat po staletí, současní umělci nepočítají s tím, že by jejich nástěnné malby vydržely déle než deset let. Říkají, že se čas zrychlil. Nonkonformismus však nezmizel. Neochota hrát podle pravidel moci nadále spojuje různé generace ukrajinských umělců, kteří si pro své vyjádření zvolili ulici. Je však rozhodně nutné rozlišovat: v minulosti šlo o boj za svobodu projevu v uzavřeném totalitárním systému, kdežto nyní se jedná o nové výzvy v mladé demokratické zemi ve válečném stavu, kde mají umělci přece jen možnost otevřeně vést dialog s veřejností i s byrokracií. Pro současné muralisty sice bývá úsilí o „právo na malbu“ nervově vyčerpávající, ale jejich předchůdce často stálo i život.

Autorka je novinářka a dokumentaristka.

Z ukrajinštiny přeložila **Romana Stasiv**.

Text vznikl v rámci stipendia Rozstaje. Projekt je spolufinancován vládami České republiky, Maďarska, Polska a Slovenské republiky prostřednictvím visegrádských grantů z Mezinárodního visegrádského fondu. Posláním fondu je prosazovat myšlenky udržitelné regionální spolupráce ve střední Evropě. Těší se podpoře těchto partnerů: Stichting Global Voices, Bázis – Maďarský literární a umělecký spolok na Slovensku, Fiala Irók Szövetsége, Česká asociace ukrajinistů, Kolegium Europy Wschodniej a Sensor.ua.

VŽ 20 LET HOŘÍME

13.9.2025
BIKEJESUS
START 18:00

KLARA WODEHN VIKTOR ORI
MIDIRAMA POLYESTER
THC LUNA G KARLO
FRAU ZWEI
DIVADLO JOŽKALIPNIK JE BOŽÍČLOVĚKANEUMÍLHÁT

Architektura a stát

Monumenty Sovětského svazu

Sovětský svaz za Stalina potřeboval ukázat světu, kdo udává tempo dějin. Nejen prostřednictvím tanků a ideologie, ale také skrze architekturu. Gigantické budovy nebyly pouhou hmotou z betonu a kamene, ale také mocenskými manifesty a viditelnými symboly síly, stability a věčnosti.

OLGA PAVLOVA

Stalinův generální plán rekonstrukce Moskvy z roku 1935 počítal s tím, že staré čtvrti padnou za oběť „modernizaci“. Začaly mizet stavby z předchozích století, ulice se narovnávaly a rozšiřovaly tak, aby vznikl symetrický, téměř hvězdicový půdorys (později opředený pověstí, že je rozeznatelný i z kosmu). Praktické změny infrastruktury představovaly velkolepou kulisu; skutečným cílem bylo vytvořit monumentální scénu, zosobnění moci Sovětského svazu. Komplex Sedmi sester, mrakodrapů rozesetých po širším centru Moskvy, měl představovat paláce pro dělníky a sovětskou inteligenci. Zároveň ale tyto budovy (v ruštině nazývané „vysotky“) sloužily jako memento vítězství nad chaosem občanské války a symbol nové imperiální identity. Našly své místo i ve vizuální kultuře. Monumentální architektura se pravidelně objevovala na poštovních známkách, plakátech nebo v sovětských filmech, často ve zcela prázdných kompozicích – bez lidí, bez zasazení do provozu, bez života. Šlo o obraz ideálního světa, kde vládne geometrie a řád. Například v sérii sovětských známek z padesátých let zachycujících Sedm sester je Moskva zobrazena jako prázdná metropole, kde se obrovské budovy tyčí do nebe, ale ulice pod nimi zejí prázdnotou – jen monument a stát.

Spojení i utrpení

Po druhé světové válce se stal monumentální styl exportním artiklem sovětské moci a rozšířil se do dalších metropolí socialistického bloku. V Polsku, Maďarsku, Československu, Bulharsku, Lotyšsku a jinde začaly vyrůstat mohutné administrativní komplexy, kulturní paláce, stadiony i sochařské dominanty, které kopírovaly estetiku stalinského klasicismu. Varšava získala v letech 1952–1955 svůj Palác kultury a vědy, oficiálně prezentovaný jako „dar“ Sovětského svazu, za jehož návrhem stál Lev Rudněv, architekt, který předtím pracoval na moskevských sestrách. Praha jeho obdobu obdržela roku 1956 v podobě hotelu International (dříve Družba) v Dejvicích. V Rize se stal symbolem sovětské éry Dům kolektivních farmářů, přetvořený na Lotyšskou akademii věd, dokončenou v roce 1958.

Tyto stavby měly nejen reprezentativní význam, ale fungovaly jako materiální důkaz nové „lidové moci“ a ideového spojení mezi

národy východního bloku. Architektura tak zrcadlila jiné nástroje politické komunikace. Za výstavbou se však skrývalo obrovské lidské utrpení. Na moskevských sestrách, včetně hlavní budovy Moskevské státní univerzity, pracovalo přes deset tisíc dělníků, z nichž mnozí byli vězni gulagů či váleční zajatci. Při budování Paláce kultury a vědy ve Varšavě byli nasazeni političtí vězni a nuceně pracující, a ani lotyšský případ se neobešel bez pracovních táborů. Za monumentálnost se tak platilo nucenou prací a systematickým porušováním lidských práv.

Paměť překrytá betonem

Kromě „vysotek“ se z ruské metropole do socialistického bloku šířily i další trendy. Ve Varšavě kolem Paláce kultury a vědy nebo v Praze při stavbě hotelu International široké osy a otevřené prostory zdůrazňovaly monumentálnost staveb. Později, v sedmdesátých letech, přišla z Moskvy direktiva týkající se výstavby sportovišť s vysokou kapacitou ve všech hlavních městech svazových republik. Každá metropole nad 400 tisíc obyvatel podle ní měla disponovat objektem pro nejméně deset tisíc diváků. Nešlo sice o formální zákon, ale o součást ideového rámce, který se promítal do státní výstavby. V Praze tuto roli mohl plnit Strahovský stadion – původně sokolský, ale ve své poválečné podobě už určený hlavně pro spartakiády. V Tallinnu vznikl koncem sedmdesátých let Linnahall, sportovně-kulturní komplex postavený u příležitosti olympijských her v Moskvě. Ačkoliv výstavba nebyla přímo součástí olympiády, proběhla s podporou centrální vlády v době, kdy město překročilo hranici 400 tisíc obyvatel a mělo na stadion „nárok“. Podobné stavby nesly estetické i politické znaky své doby: otevřenost, monumentalitu, ideologickou loajalitu.

Z urbanistického hlediska často docházelo k radikálním zásahům. Celé čtvrti byly zbourány, aby vznikl dostatečný prostor pro plánovanou dominantu. V některých městech zmizela stará centra úplně, jako by jejich existence narušovala ideál nového člověka. V řadě případů byla historická paměť doslova překryta betonem. V Tallinnu například ustoupila výstavbě Linnahallu celá rybářská čtvrť, která dříve tvořila organické pobřeží města. Rybářské lodi a dřevěné

domky vystřídalá monumentální brutalistní geometrie.

Vítězství nad minulostí?

V Rusku tyto urbanistické zásahy zůstávají dodnes zvláštním zdrojem hrdosti a sentimentu starší generace. I když mnozí z jejích příslušníků v těchto prostorech nikdy nežili ani je prakticky nevyužívali, vnímají je jako symboly síly, pořádku a nové identity. Citlivost k monumentálním stavbám tak přežívá a stále ovlivňuje pohled na městský prostor. Například stanice moskevského metra, často přezdívané „podzemní paláce“, nejsou pouhými dopravními uzly. Mramor, zlacené lustry a sochy připomínají královské síně a vytvářejí iluzi, že vstupujete do svatyně socialistické budoucnosti. Mezi nejznámější stanice patří Komsomolskaja se svými mozaikami a Majakovskaja, kde futuristické stropy evokují propagandistické představy vítězství nad minulostí.

Monumentální sochy tvořily další vrstvu architektury moci. Většinou šlo o anonymní figury vojáků, hrdinných matek či partyzánů, jejichž těla neměla žádný individuální příběh. Nejvýraznější z nich, *Rodina-mať zovet!* (Matka Vlast volá!) ve Volgogradu, dokončená v roce 1967, se stala ikonou sovětského heroismu a dodnes funguje jako nástroj státní paměťové politiky v podobě přehlídek, pietních aktů a oficiálních návštěv. Podobné figury vznikaly po celém východním bloku: série *Aljošů*, betonových vojáků shlížejících z výšin na města v Bulharsku, Estonsku nebo v bývalém Československu, měla být trvalým připomenutím „osvobození“. Po roce 1989 jsou tyto monumenty nežádoucí. V Maďarsku vznikl Memento park, kde jsou sochy socialistické éry shromážděny a vystaveny jako materiální pozůstatky minulého režimu. Estonsko přesunulo svého bronzového vojáka z centra Tallinnu na vojenský hřbitov, což v roce 2007 vyvolalo diplomatickou krizi i kybernetický útok z Ruska. V Česku mnoho soch zmizelo bez větší pozornosti. V Litoměřicích byl pomník *Čest a sláva Sovětské armádě*, který stál v centru města, až v roce 2025 přesunut do depozitáře a rozložen na díly, což znovu vyvolalo diskusi o zachování takových památek (jiné zůstaly v parcích nebo u hřbitovů jako tichý kompromis). Ideologické symboly se tak proměnily ve vizuální šum ztracený v krajině, který na sebe znovu upozornil až po plošné invazi Ruska na Ukrajinu.

I přes nejistotu a chudobu jsou monumenty zdrojem hrdosti mnoha Rusů. Vnímají je jako symbol národní identity a nostalgie po „velkém“ Rusku, i když ono „velké“ bylo často spíše propagandistickým a architektonickým konceptem režimu.

Tento paradox odráží složitý vztah Rusů k vlastní historii, moci a utrpení. Monumentální architektura není jen památníkem minulosti, ale i symbolem emocí, nadějí a konfliktů, které dodnes v ruské společnosti rezonují. Sociologické studie ukazují, že vztah k těmto stavbám se liší podle generací a regionů. Starší lidé vnímají tyto monumenty jako symboly stability, zatímco mladší generace a obyvatelé vzdálenějších regionů země si je často spojují s represí a ztrátou kulturní identity.

Osudy soch a zmíněných budov dokládají, že jejich význam nekončí odstraněním z veřejného prostoru či tichou ignorancí. Přestože ztratily svou ideologickou moc, nadále rezonují v kolektivní paměti a politických konfliktech. Zvlášť v kontextu současné války. Sochy stejně jako architektura odrážejí „velké ideje“ ruského státu a jeho ideologii v průběhu 20. století a jejich šíření napříč východním blokem. Obyvatelé nově okupovaných zemí k nim často neměli žádný vztah, což u současníků platí ještě víc – na rozdíl od Rusů, kteří si těchto symbolů mnohdy stále váží.

Autorka je komparatistka.



V Tallinnu vystřídal dřevěné domky monumentální sportovní komplex Linnahall. Foto Olga Pavlova

Kdo po nás uklízí?

Dekoloniální feminismus Françoise Vergès

Rozsahem nevelká kniha francouzské badatelky a aktivistky přináší kritický pohled na feminismus, doplněný, jak název napovídá, o dekoloniální – anebo postkoloniální – perspektivu. Ukazuje mimo jiné, že ani feminismus není rezistentní vůči nacionalismu či imperialismu.

MÍLA JANIŠOVÁ

Poslední rok a půl jezdím často vlakem do Brna. Někdy to jde, jindy, zvláště ve vlacích směřujících do nebo z Budapešti, na jednom konkrétním místě obvykle jen těžko ovládám zhnusení. Podobné pocity mívám občas také na toaletách poliklinik, a dokonce i na svém domovském pracovišti – Filozofické fakultě. Sakra, to tu nemůže někdo uklidit? Ano, i s mrzkým platem vysokoškolské pedagogy patřím mezi privilegované ženy – také můj pohodlný život je možný „díky milionům rasizovaných, vykořisťovaných žen“, které moje „pohodlí zajišťují tím, že šijí oblečení, uklízí domy a kanceláře“. V mém případě spíš umolusanou pracovnu a o úklidu domu si můžu nechat jen zdát, ale i tak.

Falešná nevinost

Svou knihu *Dekoloniální feminismus* (Un féminisme décolonial, 2019) badatelka a dekoloniální feministická aktivistka Françoise Vergès uvádí připomínkou stávky pracovníků úklidové firmy, které v roce 2017 na pařížském nádraží Gare du Nord čtyřicet pět dní nepřetržitě bojovaly se svým zaměstnavatelem. Jejich vítězství bylo nakonec v médiích zastíněno prohlášením stovky žen-celebrit odsuzujících feministickou „nenávist k mužům“. Téměř současně zveřejnění těchto dvou událostí se jeví jako výmluvné: zatímco některé ženy, neviditelné a odsunuté na okraj, bojovaly o přežití a důstojné pracovní podmínky, jiné měly čas veřejně bránit „francouzskou galantnost“ v médiích.

V následujících kapitolách Françoise Vergès rozvíjí kritický pohled na feminismus, aby znovu promýšlela jeho historii, možnosti i cíle. Nesnaží se popřít relevanci a nutnost feministického myšlení a politiky, ale nabízí novou dynamiku a nová spojení, aby se hnutí, o nichž je nutné mluvit v množném čísle, vyhnula opakovaným uvážnutím ve slepých uličkách.

Autorka proti sobě staví dva klíčové koncepty. Na jedné straně koncept dekoloniálního feminismu, jehož aktivistky „odsuzují sexuální násilí a genderově podmíněné vraždy a připojují se k bojům proti politice vyvlastňování, kolonizaci, extraktivismu a systematického ničení všeho živého“. Tento koncept považuje za novou fázi dekolonizace a odvozuje ho z dlouhých dějin bojů původních obyvatel během kolonizace. Proti němu pak klade „civilizační feminismus“, ilustrovaný příkladem uvedeným v úvodu. Odhaluje jeho těžiště a historicky jej ukotvuje. Podle Vergès tento feminismus udržuje formy nadvlády – zejména třídní a rasové – a usiluje pouze o rovnost pohlaví, aniž by reflektoval nerovnosti v jejich mnoha dimenzích. Tím se podle ní fakticky stává komplikem kapitalistického absolutismu a postkoloniální organizace světa, zejména světa práce. Vergès odsuzuje „falešnou nevinost bělošského feminismu“, o „civilizačním feminismu“ mluví jako o ideologii zrozené na troskách otrokářských plantáží a koloniálních říší, která univerzalizuje zkušenost bílé ženy a dělá z ní měřítko emancipace, jako by evropský model osvobození – právo na vzdělání, zaměstnání, volný



Marion Post Wolcott: Černá služebná, Atlanta, Georgia, 1939

pohyb – byl cestou pro všechny. A ukazuje, že jde o projekt hluboce rasizovaný a třídně podmíněný: práva evropských žen byla často vykupována neviditelnou prací žen z globálního Jihu, jejichž úklid, péče a vykořisťovaná těla udržují evropský komfort.

Sekulární fundamentalismus

Dějiny žen a dějiny feminismu nejsou dějinami homogenního pokroku, ale souborem silových vztahů, křížení a odboček, dohod s mocí i jejích zpochybnění. Jsou spíše vrstvené než lineární, spíše množné než jednotné. Co platí pro dějiny, platí také pro teorie a reprezentace, které jsou výsledkem epistemologických i politických voleb. Voleb, jež nelze redukovat na jednotu, ani je chápat podle prosté logiky pokroku.

Silnou stránku díla Françoise Vergès představuje pečlivé vymezení pojmů, ať už se jedná o samotný dekoloniální feminismus, nebo například o kolonialitu. Jedním z nejsilnějších analyzovaných termínů je femonacionalismus, tedy situace, kdy se ženská práva stávají zámkou pro xenofobní a islamofobní politiku – například když státy zakazují hidžáb ve jménu emancipace nebo když se argumentuje „ochranou žen“ proti migrantům. Feminismus se tak stává součástí nacionalistického a civilizačního aparátu a vede k legitimizaci koloniality moci. Ženská práva se dobře třímají coby kladivo na islám a poskytují alibi pro xenofobii a rasismus...

Snahu odhalit muslimské ženy nazývá Vergès „sekulárním fundamentalismem s nádechem orientalismu“. Civilizační feminismus 21. století se sekularismem úzce souvisí. Pro femonacionalistky či femoimperialistky muslimové představovali zásadní hrozbu. Autorka ale připomíná, že to „nebyli muslimové, kdo ohrozil zákony o interrupci a antikoncepci, kdo umožnil vykořisťování migrantek a rasizovaných žen, kdo ženy v Evropě vydal na pospas systému špatně placené a nekvalifikované práce na částečný úvazek“. Soustředěnost na změnu mentálního nastavení, i třeba v souvislosti s rozdělením na mužský a ženský gender, navíc odvádí pozornost od skutečného problému – strukturálních mechanismů útlaču v naší společnosti, od systémového násilí, proti němuž lidé bojují už po staletí.

Přístup Françoise Vergès je průřezový a multidimenzionální. Feminismus totiž stejně jako sexismus historicky zahrnuje

průřezové vztahy mezi různými dimenzemi. Sexismus, rasismus, kolonialismus a kapitalismus nejsou oddělené reality, ale propojují se a vytvářejí specifické politiky a diskursy. Propojení pokračuje i dnes a produkuje konkrétní dopady na situaci pracovníků, rasizovaných žen, na národní i mezinárodní politiku.

Logika „životů k likvidaci“

Obloukem se vrátíme k úvodnímu odstavci. V poslední části knihy totiž Vergès ukazuje, že k hluboce politickým a politizovaným oblastem patří péče, úklid, ošetřování, výchova. Pojmenovává nutnost přestat ji vnímat jako přirozenou ženskou povinnost, je třeba ji naopak chápat jako místo vykořisťování, které se překrývá s rasizací a třídní stratifikací. Péče není neutrální. Kdo uklízí, kdo opečovává a za jakých podmínek, odhaluje globální nerovnosti. Kapitalismus stojí na opotřebování těl rasizovaných pracujících – ve Francii pocházejí z Afriky či z Maghrebu, u nás z Ukrajiny, Filipín nebo jsou to Romky. Jejich těla jsou záměrně pojímána jako levná, nahraditelná a nadměrně vyčerpatelná – v úklidovém průmyslu, v pečovatelských profesích, v továrnách. Toto opotřebování je nejen ekonomické, ale i psychické a kulturní: neviditelnost, sexualizace, stigmatizace. Vergès tím odhaluje logiku „životů k likvidaci“, tedy koncept, který se dotýká jak ekologie, tak migrace či zdravotní politiky.

V českém kontextu je obzvláště inspirující pasáž o epistemicidě a kritické dekoloniální pedagogice. Když na podzim roku 2020 skupina vysokoškolských studentů a pedagogů představila *Manifest dekolonizace* s cílem otevřít debaty o dekolonizaci českých institucí, nesetkala se zrovna s úspěchem. Takzvaný koloniální exceptionalismus, tedy přesvědčení, že kolonialismus a potřeba dekolonialismu se nás netýkají, zůstává i v akademické obci poměrně silně zakořeněn. *Dekoloniální feminismus* našťáště doplňuje skvělý doslov Zuzany Uhde a Vojtěcha Šaršeho. Odpovídají na otázku, proč knihu číst i u nás. A do konce roku by měl akademickou knihovnu rozšířit také sborník překladů zásadních textů *Hlasy dekoloniálního feminismu*.

Autorka je romanistka.

Françoise Vergès: Dekoloniální feminismus.

Přeložila Markéta Jakešová. Karolinum, Praha 2024, 105 stran.

ULTIMÁTUM

Motoristé chtějí resort ekologie

MIROSLAV PATRIK

Děti Země na konci června zveřejnily výsledky 30. ročníku ankety Zelená perla o antiekologický výrok. Letos v ní hlasovalo osmdesát z celkových devadesáti dvou členek a členů komise. Veřejnost zaslala třicet pět výroků od devatenácti osob a komise pak bodováním rozhodla o pořadí finálové osmnáctky. Zelenou perlu 2024 obdržel předseda strany Motoristé sobě Petr Macinka, který dokonce obsadil i druhé místo. Největší šanci získat výhru měl sice se třemi výroky senátor za ODS Tomáš Jirsa, ten však byl nakonec čtvrtý.

Připomeňme, že v roce 2022 skončila po třiceti letech anketa Ropák, jejíž první udílený titul získal ředitel bratislavského podniku Vodohospodářská výstavba Július Binder (1992) a poslední ministr životního prostředí za hnutí ANO Richard Brabec (2021). Anketa za roky 1992 až 2021 nashromáždila celkem sedm set osmdesát osob, které prosazovaly, podporovaly či propagovaly nějaký antiekologický čin.

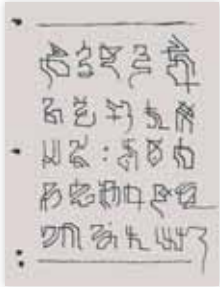
Letošní „výherce“ perly Petr Macinka v prosinci 2024 takto uvedl, jaké ministertvo by si jeho strana po případných úspěšných sněmovních volbách letos v říjnu vybrala a co by v něm jako první učinila: „Odideologizovat MŽP by pro nás určitě bylo zajímavým projektem. Kdyby jej získali Motoristé, asi by chvíli tekla zelená krev, ale pak by skončila doba všemožných blokád a obstrukcí, nejenom při stavbách silnic a dálnic.“ Druhé místo si pak „vybojoval“ svéráznou úvahou o klimatu, kterou přednesl v tomtéž rozhovoru: „Představa, že je možné klima na Zemi ovlivňovat nebo stabilizovat, je naivní, falešná a nevědecká.“

Na třetí místo se dostal předseda hnutí ANO Andrej Babiš, který loni v únoru před volbami do Evropského parlamentu takto kritizoval Zelenou dohodu: „Nemůžeme jen jít na ruku pošahaným klimatickým aktivistům, kteří by nás všechny nejraději nahnali do jeskyní, zakázali nám jezdit autem, létat na dovolenou, topit dřevem a diktovali nám, co máme jíst.“

Na dosud nejúspěšnějšího účastníka ankety, kterým je bývalý prezident, Ropák 1993 a trojnásobný držitel Zelené perly Václav Klaus, zbylo za následující výrok až deváté místo: „Green Deal je jedním z největších omylů současné politiky. Je to zcela protitřzní iniciativa, která poškozuje nejen ekonomiku, ale i svobodu trhu.“

Z hlediska obsahu výroků letos, stejně jako asi poslední tři roky, převažovala kritika Zelené dohody a samozřejmě odpor řady politiků vůči činnosti ekologických spolků, které se legálními prostředky snaží aktivně a důrazně chránit přírodu a krajinu. Někteří to nemohou „vydýchat“ ani třicet pět let od revoluce.

Cílem ankety je upozorňovat na osoby, které svými názory odmítají či zlehčují ochranu životního prostředí i samotné ochránce přírody, přičemž za roky 1995 až 2024 se podařilo nasbírat neuvěřitelných tisíc tři sta šedesát osm antiekologických výroků. Zelená perla se zkrátka stala kronikou proměny názorů české společnosti na ochranu životního prostředí a na jeho ochránkyně a ochránce a přináší svědectví o postojích významných hybateľů mediálního prostoru k tomuto tématu.



Bára Bažantová
Dobrého po málu
 Divus 2024, 116 s.

Bára Bažantová se ve své třetí knize opět vrací tam, kam se jiným autorům příliš nechce: na špinavou periferii, do míst a životů drčených všedností, zoufalstvím, bídou a vyloučením většinou společností. Jak to tak bývá, tyto okraje současně tepou divokým a vzrušujícím neklidem, který sice stravuje tělo i ducha, zároveň však dává zakusit pocit skutečného života. Kniha krátkých povídek je rozdělena do tří částí. V první autorka nejvíce pracuje s příběhem a literárností. Texty se odehrávají často v až mytologickém bezčase, někdy v nich vládne téměř magickorealistická příběhová logika a hrdinové či antihrdinové jsou sympaticky nonkonformní. Druhý oddíl, nazvaný Včera v noci se mi zdálo, jsou spíše fragmenty, črty a nárysy, v nichž se snové pasáže mísí se zápisky niterných stavů, uvažování o životě, lásce a svobodě. Bažantová je ale nejsilnější v syrových momentkách ze života na okraji, které shromažďuje třetí oddíl Jestli je ti z toho smutno, tak přijď k nám. Texty jsou to nepříkrášené, s empatickým vhlédem. Síla jejich autenticity je značná, čemuž pomáhá i autorčin pozorovací talent a schopnost vystavět dialogy. Výborná je krátká povídka Rodinná fotografie, která nechává zevnitř nahlédnout do života romské rodiny, se všemi strachy, smutkem a bídou. Dále nám zprostředkovává třeba náhodné setkání v opuštěné trojské vile plné bordelu nebo rychle a jistě načrtne smutný osud dvacetiletého recidivisty. Důležitým rysem této literatury je fakt, že se nejedná o plod konjunkturální angažovanosti: ačkoli ve všeho číší dočasnost, zmar a nemožnost vyvázání se z prokletí, realita je viděná zdola a pociťovaná na vlastní kůži.

Karel Kouba



Michal Sirotek
Zelený muž
 Kalibr 2024, 400 s.

Po žánrovém průzkumu sci-fi, mysteriózního fantasy a detektivky z budoucnosti nyní Michal Sirotek v Zeleném muži experimentuje s folk hororem, jež propojuje s detektivní zápletkou. A přiznám se, že tato kombinace v mém případě zafungovala: od vyprávění jsem se nemohl odtrhnout a hlta jsem stránku po stránce, jen abych se už dozvěděl, jak to celé dopadne. Děj se odehrává na Šumavě, kam se hlavní hrdinka příběhu Nikol uchýlí poté, co během tragédie přišla o matku. Zde se ale rychle ukáže, že podivným událostem stále není konec, neb, aniž to sama tuší, nad jejím rodem se vznáší dávné prokletí. Je to málo předvídatelný příběh, v jehož pozadí zlověstně číhá prastará šumavská legenda o Zeleném muži. Protagonistka postupně odkrývá rodinnou historii, která je klíčem k současným tragédiím, k nimž dochází v jejím okolí. Na knize oceňuji, že se její děj často odehrává na pomezí snu a reality, ovšem hrdinka se nepotýká ani tak s nadpřirozenými bytostmi či titulním prastarým lesním démonem, jako spíš s monstry z masa a kostí. Čtenářský zážitek nicméně kalí poněkud zdlouhavý závěr příběhu s přílišnou koncentrací běčkových akčních scén. Navíc mi unikala role některých postav; například Nikolin bratr, zmiňovaný na začátku knihy, vůbec nezasáhne do děje a objeví se trochu bezúčelně až na úplném konci. Nicméně i navzdory kosmetickým vadám kniha splňuje to, co i náročnější žánrový čtenář očekává: je nesmírně čtivá, napínavá a plná překvapivých zvratů.

Eduard Štěpař



Sofi Oksanen
Do stejné řeky. Putinova válka proti ženám
 Přeložil Petr Kujal
 Odeon 2024, 253 s.

Sofi Oksanen, autorka několika románů, které měly úspěch i v českém překladu, píše finsky a žije v Helsinkách, nicméně po matce je poloviční Estonka a na prázdniny jezdila do tehdy ještě sovětského Estonska. Tak jako téměř každá tamní rodina byla i ta její poznamenána násilím sovětské okupace. Oksanen tak má vhodnou pozici k tomu, aby svému převážně západnímu publiku tlumočila východoevropskou zkušenost s kremelským imperialismem. Ve svém knižním esejí Do stejné řeky autorka výslovně mluví o ruském kolonialismu – vyvstává tu sice otázka definice, ale pragmaticky vzato, je to tak pro Západ srozumitelnější. Represivní, někdy až genocidní praktiky Sovětského svazu a Ruska – především stalinismu a putinismu – Oksanen propojuje s tématem institucionalizované misogynie a genderově podmíněného násilí. Beztrestné sexuální zločiny, které páchají okupantská vojska na Ukrajině, chápe jako systémový jev a jeden z nástrojů podlomení nepřítele. Druhou stranou téže mince je pak státní tažení proti feminismu a prosazování takzvaných tradičních (šovinistických) hodnot. I když Oksanen občas sklouzne k zjednodušujícím vyjádřením, nepatří k těm, kdo naznačují, že Rusko takové bylo a bude vždycky. Svá tvrzení podkládá desítkami zdrojů, a zároveň neopouští osobní perspektivu. Její estonská prateta po celonočním sovětském výsledku ve čtyřicátých letech oněměla a nedokázala říct, co se jí stalo. Válka proti Ukrajině se tak pro autorku stala příležitostí, jak jí vrátit hlas.

Michal Špína



Michael Moorcock
Elrik z Melniboné
 Přeložil Roman Tilcer
 Mystery Press 2024, 736 s.

Stereotypní představa o fantasy plné elfů, trpaslíků a fireballů, vycházející do značné míry z popularizovaného obrazu stolní hry Dungeons & Dragons, stírá nejen mnohost subžánrových faset, ale také subtilnější členění. Vedle rozlišování na sword & sorcery, epickou fantasy, steampunk a podobně existuje také rozlišení, které je možná hlubší, rozhodně však stylovornější. Vychází z toho, zda fantasy próza ve svých prostředcích navazuje na fantastično realistické prózy 19. století, jak je představovala některá díla Roberta Louise Stevensona, nebo má blíže ke snovým světům dekadentních próz Jorise Karla Huysmanse. Právě Moorcockův Elrik připomene spíš Huysmansův román Naruby nebo díla surrealisty druhé generace Andrého Pieyra de Mandiargues – nejde v něm ani tak o strhující zápletky nebo velkolepou fresku fikčního světa, jako o monstrózně zbytnělé detaily, makabrozní nápady a záměrně fragmentarizovanou pouť snovou krajinou. Už proto albínskému antihrdinovi Elrikovi, panovníku nelidského království Melniboné, který se potlouká světem se svým duše požírajícím mečem, sedí spíš rozsah povídky. Romány tvořící první svazek elrikovského omnibusu jsou v něčem poněkud přetažené, zpravidla totiž stavějí spíš na bizarním nápadu, který je prebit tím následujícím, než na epickém vyprávění, budování zápletky a dramatickém oblouku. V této, pro některé možná těžko stravitelné poloze, jež se přibližuje žánru „tradiční“ fantastické literatury, je však Elrik z Melniboné mistrovským dílem.

Matěj Metelec



Dokonalá shoda (Materialists)
 Režie Celine Song, USA 2025, 107 min.
 Premiéra v kinech 14. 8. 2025

Ve svém druhém filmu se americká režisérka Celine Song pokouší dekonstruovat žánr romantické komedie. Hrdinkou je žena, která pracuje coby dohazovačka a vztahy už z povahy své profese vnímá jako transakce. Naplno to říká sám originální název filmu, se stejnou doslovností to ukazují prolog odehrávající se kdesi v pravěku, kdy podobná první směna mezi mužem a ženou proběhla. A s podobnou razancí se to publikum dozvídá znovu a znovu v průběhu celého díla. Snímek se odehrává v prostředí movitějších newyorských vrstev, ale po většinu děje příliš neposkytuje náповědu, o jaké postavy se má jednat. Četní klienti firmy působí jako karikatury, a podobně působí také protagonistka. Má to být satira na povrchnost bohatých lidí? Pokud ano, jde o dosti chabý příspěvek do tohoto dnes velmi oblíbeného žánru. Máme mít k některým postavám empatii, když se film pozvolna – a poněkud odlišnými cestami – prodírá ke klasickým vypravěčským obloukům romantických komedií? To je opravdu dost obtížné. Celine Song se snaží tematizovat, co je to láska, dotýkat se témat jako sexuální násilí, citové vyhoření, role finančního zajištění ve vztahu, ale zároveň ukazuje většinu svých postav jako dost nesnesitelné lidi, jejichž problémy nás nedovedou zajímat. Formálně zručné, dobře sestříhané dílo postrádá adekvátně nuancovaný scénář a navzdory různým metarovinám končí u klasického „romcomového“ milostného trojúhelníku. Tam paradoxně toto ambiciózní dílo funguje nejlépe.

Tomáš Stejskal



Rafani
Všichni mají nárok na všechno
 8smička, Humpolec, 14. 6. – 19. 10. 2025

Želvuška nás všechny přežije, peníze budou, my nebudem. V humpolecké 8smičce představují Rafani dystopické vize budoucnosti, která mezitím za zdmi galerie pomalu nastává už během naší návštěvy. Ve spolupráci s umělou inteligencí a řadou dalších subjektů tato umělecká skupina vyhlíží svět, kde jsou hranice mezi reálným a virtuálním i přirozeným a umělým ještě rozostřenější než dnes. Tři velkolepé scénografie s několika méně výpravnými momenty nám nabízejí podmanivou dramaturgickou linku, ve které se od zneklidňujících futuristických scénářů přes komentář k šíření informací na platformách sociálních sítí dostáváme k vrcholu výstavy: ke zhmotnění takové budoucnosti, kterou jsme si nevybrali, ale denně na ní pracujeme. Každý máme právo na všechno, i na to v pohodlí svých echo chambers nerušeně kontempletovat rozpad ekosystémů. S ironií sobě vlastní Rafani glosují současnost a její důsledky, které na sebe podle všeho nenechají dlouho čekat. A činí tak velmi imerzivním způsobem, od kterého se mi podaří poodstoupit až při cestě výstavou zpátky na začátek. Jistě, žijeme v době velkých krizí, kterým nedokážeme čelit, protože korporace upřednostňují vlastní zisk před environmentálními či sociálními ohledy. Ale to jsem věděla už před návštěvou výstavy. Dostává se mi tak hlavně utvrzení ve vlastních názorech podané dobře stravitelným a nikterak šokujícím způsobem. Viděno pozitivně: Rafani směřují své gesto k širší veřejnosti a provokaci vyměňují za vstřícnost. Snad do 8smičky kromě již přesvědčených zavítá i někdo, kdo se přesvědčit teprve nechá.

Viktorie Vítů



Česká satira
 ČRo Plus, premiéra 16. 6. 2025

Otázka, zda by dnes vůbec mohla vzniknout Česká soda, se stala natolik klišé, že se bez ní neobejde téměř žádná debata o současném humoru. Nostalgický povzdech – leckdy i ironický – zaznívá také v nové podcastové sérii Česká satira z dílny Českého rozhlasu Plus. Slovním humorem sráčí trojice divadelního spolku Vosto5 – Ondřej Cihlář, Jiří Havelka a Petr Prokop – v sedmi dílech zpovídá různé tvůrce, teoretiky i badatele, aby zjistila, jak vytvořit ideální satirický pořad. Kvalita jednotlivých epizod kolísá podle zvolených hostů: někteří, jako Jakub Felcman, dokážou téma uchopit s nadhledem, jiní, například Ester Kočíčková, sklouzávají k oťřepaným frázím. Série vrcholí diskusí, v níž autoři dospívají k závěru, že humor nelze dělat tak, aby vyhověl všem. Výrok je sice nadsazený, ale působí rozpačitě a nepřehledně. Za pokračovatele české satirické tradice autoři považují bezesporu talentovaného Jana Špačka, který vzešel z nového mediálního prostředí internetu. Jednotlivé podoby satiry však zkoumají především v tradičních žánrech, jako je stand-up, televizní pořad či umělecký happening. Tato volba je vzhledem k veřejnoprávnímu zadavateli, cílicímu na širokou veřejnost, pochopitelná, zároveň však opomíjí snad nejživější prostředí současného humoru, internetová fóra a sociální sítě. Memy či umělou inteligencí upravená videa, například ta, v nichž slovenský premiér Robert Fico před Michalem Šimečkou obhajuje kulturní album E. R. A. od Kontrafaktu, se do zaběhlých kategorií prostě nevejdou. Přesto mají právě ony k absurdnímu humoru a kouzlu filmové editace, jimiž prosluša Česká soda, paradoxně nejlépe.

Štěpán Truhlařík



Draugveil
Cruel World of Dreams and Fears
 Digitální album 2025

Debutové album pražského blackmetalového one-man projektu Draugveil vzbudilo pozornost už jen svým podezřele přestylizovaným cover artem. Fotografie zachycující hudebníka coby rytíře ve zbroji, jak leží v úhledném záhonu červených růží, rozpoutala nejen vlnu internetových memů, ale také seriózní diskuse o využití AI v hudbě, a to v žánru, který si někdy až přehnaně zakládá na autenticitě či ruční práci a obecně bývá na jakékoli novoty velice přecitlivělý. Byl umělou inteligencí vygenerován pouze obal, anebo veškerá hudba kromě vokálů? Nebo snad bylo strojově vytvořeno úplně všechno? Odpověď lze samozřejmě hledat u dalších AI modelů, ale jejich závěry nás mohou z podstaty věci jen stěží uspokojit, zvlášť když se jedná o hudebníka, který svou tvorbu popisuje citátem z díla Gillesse Deleuze a Félixě Guattariho. I mnoho značně skeptických recenzentů nicméně muselo nakonec uznat, že jde o skutečně podmanivou hudbu. Album má specifický, digitálně komprimovaný zvuk a spojuje postpunkové melodie s procitěnými vokály a tím nejlepším z tradic black metalu a dungeon synthu. Máme zkrátka co do činění s velmi zdařilou nahrávkou, která se nejen dobře poslouchá, ale také staví posluchače před zásadní otázky týkající se autentičnosti hudební tvorby. Ať už album Cruel World of Dreams and Fears vytvořil člověk, nebo stroj, jeho relevanci v diskusi pod článkem na jednom metalovém serveru dobře vystihl(a) uživatel(ka) s přezdívkou Brambora: „Když o tom tolik přemýšlíte, tak je to umění.“

Jan Sůsa

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABÄRET FREDA BRUNOLDA 2025

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 1250 Kč / 26 čísel

zvýhodněné roční předplatné pro studenty,
seniory, ZTP nebo rodiče na mateřské
či rodičovské dovolené – 1049 Kč / 26 čísel

roční předplatné pro knihovny – 899 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 699 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 329 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 2124 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

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

eskalátor

Když jedete na třítydenní pracovní cestu do Paříže, je potřeba vyřešit, co s volným časem. Jako průvodce mi posloužila současná francouzská literární superstar Constance Debré, která dle svých vlastních slov jen píše knihy, šuká holky a hodně plave. Vzal jsem ji tedy – z jedné třetiny – za slovo a náruživě se vrhl na plavání. K bazénu jsem to měl z ubytování asi jen tři sta metrů – šlo o jeden z plaveckých stadionů, v nichž loni probíhaly olympijské závody. A jakkoli patřím k zarytým kritikům tohoto sportovního megazvěrstva, plavání jsem si na tomto místě náramně užíval.

Problémy s plaveckou čepicí (od bizarní záplůčky erární růžové až po opakovaně nákup větší a větší velikosti, než se mi do té poslední podařilo narvat mé „cheveux longs“) lze vnímat jako nevýznamnou peripetii na cestě ke konečnému uspokojení. A co víc, bylo to skoro zadarmo! V tomto bodě se však idylka bohužel kazí. Přestože jednorázový vstup činil jen tři a půl eura, v bazénu zalitým slunečními paprsky se blyštěla takřka výhradně bílá těla, což ostře kontrastovalo s tím, jak vypadají ulice okolní čtvrti s početnou přistěhovaleckou komunitou. Třídní rozdíly francouzské společnosti se tak pod pěti kruhy vyjevily ve své monstrozitě.

Ale přece jen jsem lidi tmavé pleti na svých plaveckých misích potkal: v útrokách stadionu drhli sprchy a vytírali podlahy, případně plnili

funkci sekuritáků. Constance Debré má pravdu, že ve Francii si i chudí mohou dovolit pravidelně chodit do bazénu. Jen bych k tomu na základě vlastní zkušenosti dodal, že mít plavky, plaveckou čepici a brýle tak úplně nestačí.

Vojtěch Ondráček

Obecně si cením lidí, spolků či kolektivů snažících se ve společnosti a ve veřejném i digitálním prostoru akcentovat témata, jako jsou lidská práva, rovné příležitosti, environmentalismus, udržitelný rozvoj a podobně. A v době, kdy jsem bydlel v širším centru Prahy, jsem se také poměrně často účastnil nejružnějších demonstrací. Nechat se aktivizovat, zaklapnout knihu, opustit kavárnu a za deset patnáct minut dojet tramvají na místo konání bylo velmi snadné.

Má paměť nepatří k nejspolehlivějším, ale když zpětně přemyslím o akcích, jež jsem během svého pražského pobytu navštěvoval, musím podotknout, že poměrně velká část z nich byla (a stále je) koncipována jako demonstrace, které se proti něčemu (nějakému tématu, ideologii, jiné akci apod.) ohrazují. V žádném případě však nechci tvrdit, že by akce vyjadřující nesouhlas či odpor nebyly užitečné. Třeba zablokování pochodu Hnutí pro život přineslo zúčastněným, s nimiž jsem měl možnost hovořit, celou sadu pozitivních pocitů, a o dopadech akce jsme se mohli dozvědět i z mainstreamových médií.

Přestože v současné době dojiždím do Prahy za prací minimálně jednou týdně a cesta mi z mého mimopražského bydliště nezabere zas

tolik času, účastnit se podobných akcí už není tak jednoduché. Zvlášť když je člověku přes třicet, splácí hypoteční úvěr, má několik pracovních úvazků a konečně si připustí, že i odpocinek je součástí lidského života. S distancí přichází ale i užitek – mé FOMO se pohybuje v únosných mezích a člověk má možnost celé dění nahlédnout z odstupu. Když se mi ale před nedávnem v instagramovém feedu zobrazil příspěvek iniciativy Praha je feministická!, z nějž jsem se dozvěděl, že 11. října se uskuteční velká feministická demonstrace s názvem Pochod pro život, okamžitě jsem sáhl po diáře. Konečně událost, která je vymezená pozitivně! Cílem je projít svorně Prahou za práva žen a queer lidí, aniž by se jednalo o protiakci. Tak na viděnou na Hradě!

Ondřej Nešetřil

„Kaufland koupil Zdeno z Popradu“ – tahle slova kdosi před čtrnácti lety zaslechl v refrénu písně Survive, kde britský hudebník Andrew Roachford nedbalou výslovností zpívá „Got to find a good way to stand up for brother“. Na Slovensku se z toho tehdy stal mem a pod klipem, který by jinak nejspíš zapadl, dodnes převažují komentáře typu „thumbs up if you are Slovak!“ nebo „náš slávný Zdeno“.

Na začátku letošního léta tuto slávu zúročil samotný Kaufland, který letos na Slovensku slaví dvacet pět let. U sousedů má řetězec už delší dobu velmi plodný marketingový tým a některé jeho příspěvky na TikTok vidělo přes půl milionu lidí – a i já jsem se nad nimi občas docela bavil. Tentokrát jde

o minutové video, které ukazuje, jak jistý Zdeno v roce 2000 přijde z nákupu, jeho žena si špatně vyloží, co že to vlastně koupil, a fáma se začne bleskově šířit, až se dostane i do písničky: Kaufland koupil Zdeno z Popradu. Smutné na tom je, proč je to vlastně vtipné: Kaufland si samozřejmě koupit nemůžete, to už si spíš Kaufland koupí vás.

Mně se to takhle stalo s Lidlem. Ten ostatně stejně jako Kaufland patří do skupiny Schwarz-Gruppe, kterou vlastní druhý nejbohatší Němec Dieter Schwarz. Před třemi lety jsem patřil k posledním nájemníkům, kteří se museli vystěhovat z domu na Papírenské 7 v pražské Bubenči, protože si naše domovy koupil Lidl. Od té doby firma nechává dům prázdný – a tím, že několik bytů odebrala z trhu, mimo jiné přispěla ke krizi bydlení. Letos na jaře začal dům zabydlovat squatterský kolektiv, ale tyto „squatterské týdny v Lidlu“ skončily policejním vyklizením, progresivnímu PR řetězce navzdory.

Kdyby se sečetly plochy všech českých prodejen Kauflandu a Lidlu včetně parkovišť a skladů, měly by rozlohu okresního města. Můžeme si ho představit jako soukromé město, kde vládne především zákon zisku. A protože jsme dlouhodobě ochotní nakupovat předražené zboží, jsou pro Schwarz-Gruppe české i slovenské supermarkety mnohem ziskovější než ty německé. Letošní bojkot supermarketů v balkánských zemích jsme v Česku sotva zaznamenali a raději dál svým řetězcům sypeme tolik peněz, o kolik si řeknou. Koho si asi koupí příště?

Michal Špína