

A2 A2 A2 A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

9. 9. 2020 ROČNÍK XVI

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

19

A2 A 2 A 2

BIOGRAFICKÁ

A2 A2 A2 A2 A2

LITERATURA

A2 A2 A2 A2 A2

A2 A2 A2 A2 A2
A2 A2 A2 A2 A2

Knížka chovance Jeana Geneta / Pop Smoke a jeho posmrtný debut
dokumentární série Univerzita poslední šance a Cheerleading
reportáž z hostelu pro lidi bez domova / klimajízda po severních Čechách
environmentální uvažování v uměleckých institucích

Ilustrace Martin Kubát, 2020
ISSN 1803-6635



Životy těch druhých

MILENA BARTLOVÁ

„Většina životů umělců je nezajímavá. Dělí se rutinně: učení, rané práce, sňatek, rodina, zralé dílo, žáci, následovníci.“ To napsal americký historik umění George Kubler v roce 1962, když chtěl zaměřit pozornost kunsthistorie ke smyslu samotných děl. Biografie umělce je ovšem již od Vasariho spisu *Životy malířů, sochařů a architektů* z poloviny 16. století základním a velmi úspěšným modelem psaní o výtvarném umění. Umělcům se dodnes líbí mít své poněkud hagiograficky stylizované životopisy, a hlavně být zařazeni do dějin umění jako vyústění nějaké legitimizační linie.

A nejde jen o výtvarníky. U širokých čtenářských vrstev je mimořádně oblíbený celý biografický žánr: Pohybuje se až na výjimky na škále od více či méně voyeuristického nahlížení do intimity úspěšných a význačných osob až po náročné pokusy o rekonstrukci vztahů mezi jedinečnou osobností a dobou, v níž žila a již spoluutvářela. Základem zůstává představa, že velcí a jedineční lidé – v naprosté převaze muži – dokázali něco víc než lidé obyčejní, a že právě proto jsou legitimními „tvůrci doby“ a subjekty dějin. Lidé obyčejní, neelitní, často ženy – například letos v létě již příslovečná „uklízečka ze Žďáru nad Sázavou“ – v tomto pojetí žádnou dějnotvornou roli nemají. Jejich životy jsou stejně nezajímavé jako osudy čtenářstva a všichni společně jsme bezmocnými objekty dějin. Vzácné výjimky představuje například reportážní biografie legionáře Jana Kouby *Transsibiřská odysea* (2018) od Iny Pišové nebo chystaná kniha Beránka *Pátrání po Silvestrovi*. Dějiny psané z perspektivy *lidu* mají u nás špatné jméno z doby diktatury komunistické strany; pamětníkům je znechutíly školní učebnice, kde namísto výzkumu životů obyčejných lidí figurovala schematická abstrakce tříd. Český překlad významné knihy Howarda Zinna *A People's History of the United States* (Dějiny lidu Spojených států amerických, 1980) tudíž pro jistotu skončil v 18. století – tedy někde ve třetí, ně původního textu.

Existuje v tak bytostně populárním žánru nějaké jiné kritérium než ohlas a čtenost? Řekla bych, že by nějaké být mělo, už proto, že biografie patří k morálně náročným

tématům vyprávění. Odkrýt a zveřejnit pohled na něco tak z principu nepochopitelného a těžko přístupného, jako je život jiného člověka, není totiž malá věc. Je vůbec možné skutečně a doopravdy zjistit a evokovat, jak a hlavně proč se druhý rozhodoval a jednal? Existencialismem a postmodernou formované myšlení, jež je osudem naší generace, bude trvat na tom, že to možné není ani u blízkých bližních a sebe sama, natož u postav vzdálených v čase, prostoru a zkušenostech. Přesto je zřejmě



Kresba Silva Vavřinová

podstatný rozdíl mezi autobiografií a psaním o druhých: z etického hlediska není jedno, zda zveřejňuji svou představu o sobě či o někom druhém, jestli píšu se souhlasem či ve spolupráci s objektem biografie a pojednávám-li o ještě žijících lidech, o nedávno zesnulých, anebo o dávnější minulosti. Snad se shodneme, že pokud písíci má vyšší ambice než výnosnou bulvární senzacechtivost, měl by se raději vyhnout například zveřejnění homosexuálních kontaktů objektu své biografie, byť je zjistil v pramenech: i když je dotyčný již po smrti, je třeba velmi důkladně zvažovat, zda by bylo zodpovědné bez souhlasu žijících členů rodiny zasahovat do intimní sféry jejich

životů. A to tím spíše, pokud autor životopisu vychází z informačních zdrojů, které voyeurismus povyšovaly na mocenský nástroj, totiž ze spisů StB. Jejich nekritická, nepoučená exploatace se pak stává prostým (nebo spíš sprostým) pokračováním hyenismu těch, kdo je vytvořili.

Myslím, že by tu tedy aspoň neformální kritérium být mělo, i když je nelze stanovit předpisem. Jedna možnost je aplikace měřítek správnosti a přiměřenosti při zacházení s informačními zdroji. Právě taková kritéria má nastavená historiografie jako moderní vědecký obor. Od hranic vědeckého dějepisu se však začíná odvíjet řada žánrů, jež vede přes dokumentaristiku až k beletristické fikci, zpravidla ve formě románu. Ty se krok za krokem vzdalují od nestrannosti zjištělých a ověřitelných „faktů“ a přibývá v nich autorské subjektivity. Tu zpravidla ospravedlňuje mínění, že autorské vcítění umožňuje empatii, která zůstává vědě nedostupná, a tedy i vnitřně pravdivější poznání druhého. Tam, kde se věda musí zastavit a může už jen mlčet, protože není schopna proniknout neprůhlednost druhé osoby, má spisovatelka odvahu imaginovat a performovat v procesu psaní hlubinné soucítění, a tedy oprávněně odhalovat, ukazovat a zpravidla i hodnotit, ba dokonce soudit. Zda ale dosahuje nějaké jiné pravdy, než je pravda uměleckého díla, je krajně pochybné.

Zatímco historiografie musí už několik desetiletí procházet oprávněnou kritikou za svůdnost a rizika vyprávění jako svého literárního modu, biografický román se zbavuje odpovědnosti krokem stranou na pozici umělecké svobody. Neměla by ale platit pouze pro kvalitní umělecká díla, která si sama ukládají zodpovědnost a citlivost vůči druhému? Nechci zde uzurpovat pravdivost výlučně pro vědu, ostatně i vědecká práce může být nekvalitní a dobrý historiografický životopis vypovídá víc o kontextech, strukturách a modelech než o jedinečné subjektivitě individua. Jde mi spíš o zodpovědnost těch, kdo podobně jako ten odposlouchávající politický policajt ve známém německém filmu nejprve jen dokumentují „životy těch druhých“, ale nakonec se nemohou vyhnout tomu, aby je ovlivnili.

Autorka přednáší dějiny umění na UMPRUM.

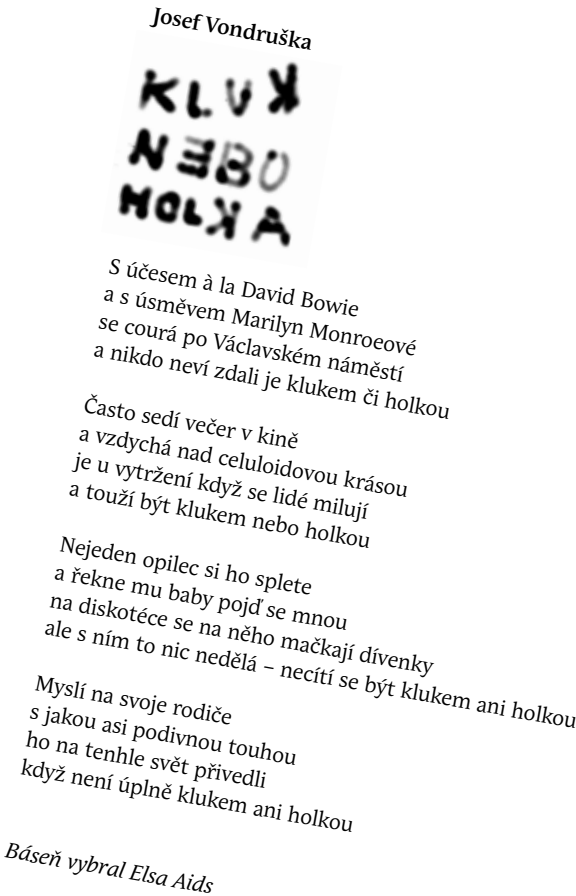
editorial

V letošní okurkové sezóně se stala věc nevídaná – narušily ji totiž dvě literární události, které zarezonovaly i mimo literární kruhy. Nepřekvapivě to byly biografie: vzpomínky na režiséra Pavla Juráčka od Dani Horákové a kunderovská monografie od Jana Nováka. První kniha, v níž se partnerka ohlíží za životem a deníky svého někdejšího muže, byla přijata s nadšením, druhá, v níž se známý bijec komunistů ohlíží za životem Milana Kundery, byla opakovaně odsuzována pro svou nevkusnost. K oběma dílům se ve svém eseji vztahuje Blanka Čínátlová, která životopisné téma tohoto čísla připravila. Mimo jiné se od ní dozvíme, proč „jsou oba texty podobně úmorné a nesnesitelné“. O literární teorii zatracované recepci díla na základě osudů autora píše Anna Martinovská. Jan Kolář se zamýšlí nad podstatou autobiografického psaní na základě četby Vaculíkova Českého snáře a Hrabalových vzpomínkových próz a konstatuje, že slova „síce selhávají jako pravdivé a přesné referující znaky, ale dávají smysl jako nutková gesta, jež naši pozornost obracejí k osobám, na něž se nesmí zapomenout“. O Kunderovi, Hrabalovi, ale i Rolandu Barthesovi se dočteme v rozhovoru s literárním teoretikem Jakubem Českou, který o čerstvě vydané Kunderově Slavnosti bezvýznamnosti říká: „Podle mne je to první Kunderův román, u nějž lze obtížně říci, o čem vlastně je. Může být vyložen i jako slavnost života, který se vzpouzí jakémukoliv sémantickému zakotvení, jakémukoliv smyslu.“ Nakonec bych vás rád pozval na oslavu patnáctého výročí existence A2, která se koná 19. září v pražském klubu Underdogs. Karel Kouba

z obsahu

- 6 Oplakávání nepochopitelných bytostí. K čemu je na světě biografické psaní / Jan Kolář
- 11 Americké sportovní blues. Dokumentární série Univerzita poslední šance a Cheerleading / Šárka Gmíterková
- 13 Rapová nekrofilie. Pop Smoke a jeho posmrtný debut / Karel Veselý
- 18 Potřeba duše být vnější. Zápas o pravdu v životopisných odrhovačkách / Blanka Čínátlová
- 20 Život jako nápodoba literatury. S Jakubem Českou o pupíku a úskalích biografického čtení / Jakub Hornáček, Marta Martinová
- 29 Už je to jen na nás. Ažyl v hostelech pokračuje / Martin Páv
- 30 Na kole do regionu. Klimajízda po severních Čechách / Arnošt Novák

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
23. ZÁŘÍ 2020

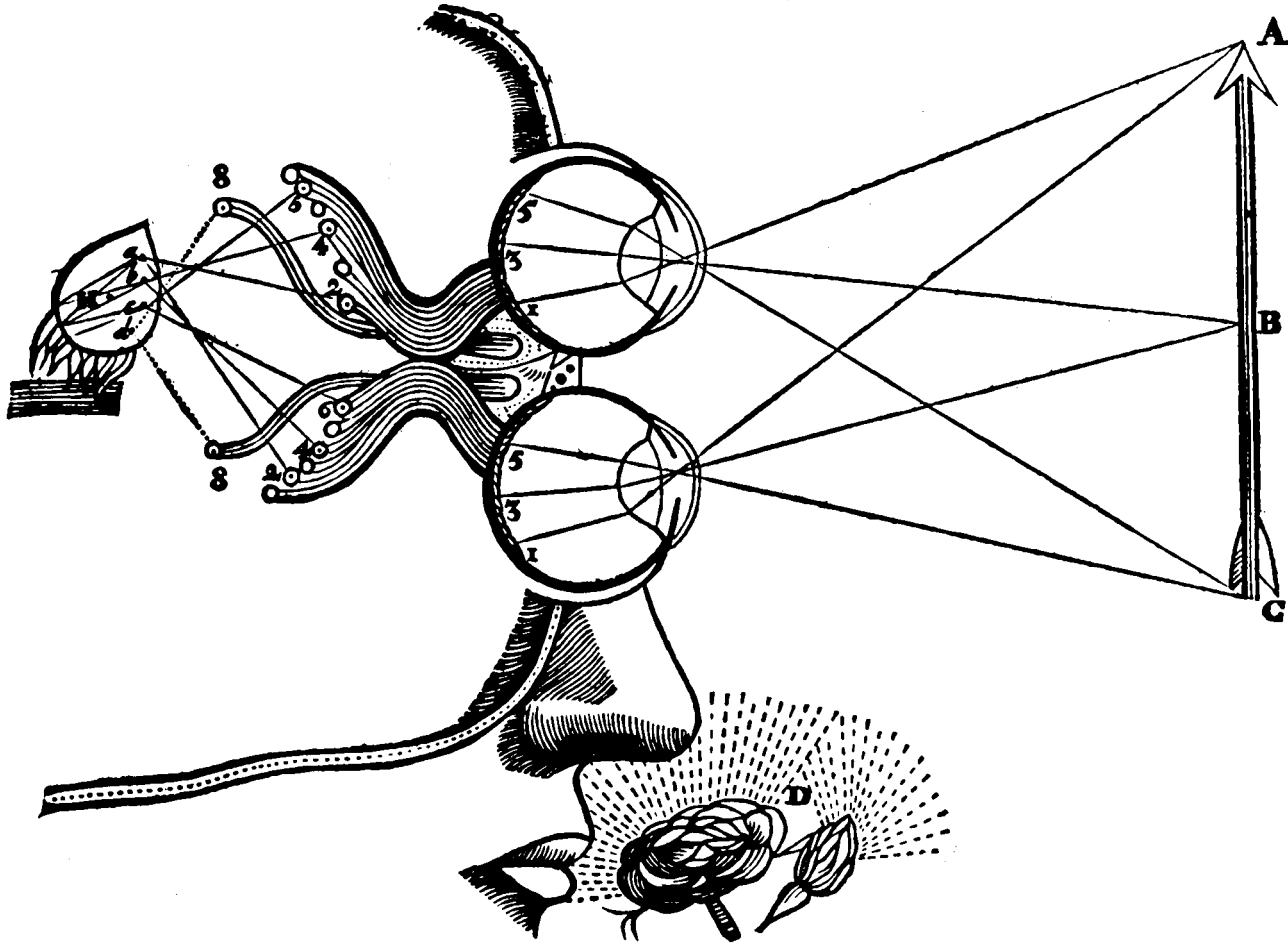


Motýl v jantaru

Vášeň duše Raffaela Simoneho

Román italského lingvisty, esejisty a filosofa Raffaela Simoneho se věnuje několika měsícům ze sklonku života Reného Descarta. Činí tak prostřednictvím jeho autentické i fiktivní korespondence, mimo jiné s princeznou Alžbětou Falckou.

MARIANA PROUZOVÁ



Rafinovanost a hravost kompozice se ukazují v mnohosti perspektiv. Kresba René Descartes

Historický román ustavuje bezpochyby jiná pravdivostní očekávání než životopis. Jedná se přece o fikci, iluzivní hru, pel-mel historických faktů a autorových výmyslů. Žánr životopisný, spojovaný s literaturou faktu, naopak sugeruje představu, že pravdy života reálné osoby se lze – s pomocí životních dat, dokumentů a svědectví, zprostředkováním kontextu či nalezením kauzalit – zmocnit. V biografii má zkrátka být odhalen životní příběh tak, jak se udál. Tento žánr tedy příliš neholduje epistemologickým pochybnostem, postmoderní hravost je mu větší cizí a k předmětu svého zájmu přistupuje často bez ostychu, zato ale s poněkud přehnanou vážností.

Možná se vám srovnání historického románu a biografie zdá nemístné. Uznáme-li však, že oba žánry vycházejí z historického materiálu a zároveň se snaží o vykreslení jistého obrazu z minulosti (jakkoli životopis chce podat obraz „pravdivý“, zatímco historický román spíše „plastický“), nepatřičnost srovnání se vytrácí. Na příkladu románu Raffaela Simoneho *Vášeň duše* (Le passioni dell'anima, 2011), který letos vyšel v českém překladu, se ukazuje, že právě historický román může navzdory své fikčnosti zpřítomnit konkrétní lidský osud pokud ne pravdivěji, pak přinejmenším živěji než mnohý životopis.

Fiktivní autenticita

Námětem románu italského lingvisty je filosof René Descartes, respektive poslední etapa jeho života, již strávil na dvoře švédské královny Kristíny v letech 1649 až 1650. Fakt, že román postihuje pouze několik měsíců, by mohl vyvolat otázku, zda odhaluje více než epizodu z celku Descartovy pozoruhodné životní pouti. Představa, že pravda lidského osudu tkví v kontinuitě jeho odvíjení, a že tedy k jejímu odhalení nedojdeme než sledováním tohoto postupu od dětství přes zralost až ke smrti, je však jedním z mnoha přístupů. Jiným je snaha spatřit v jediném dni života jakýsi krystal, monádu, dokonalý odraz celku. Z tohoto pohledu kontinuita odpovídá spíše potřebám vyprávění než lidskému prožívání. Raffaele Simone ovšem ani vybraný úsek ze života hlavního hrdiny nevypráví tak, jak se v biografii sluší a patří. Předkládá nám ho totiž prostřednictvím dopisů a deníkových záznamů, navíc zčásti skutečných a zčásti

fiktivních. Vyprávěné události jsou tudíž zpřítomněny v pluralitě perspektiv, nikoli jako souvislé vyprávění.

Předpoklad, že nám deník coby „nejméně stylizovaný“ žánr zjednává bezprostřední přístup k myšlení a životu autora, a tudíž že právě zde se odhaluje autentický Descartes, se však bortí poté, co si v závěrečné poznámce přečteme, že právě deníkové pasáže jsou dílem romanopiscovým. Pokud jde o Descartovy dopisy, autor mnohé z nich ponechává tak, jak byly napsány, některé ovšem vytrhává z původního kontextu a mnohé jsou vymyšlené. Simoneho *Vášeň duše* tak stojí na pomezí klasického a postmoderního historického románu. Autor nepostupuje vyložené kontrakticky – zaplňuje pouze prázdná místa, přičemž respektuje realie i „ducha doby“, čímž se blíží pojetí klasickému, zároveň však ludickým charakterem kompozice, metakritikou a důrazem na intertextualitu míří k postmoderně.

Nedotknutelná průhlednost

Rafinovanost a hravost kompozice se ukazují vedle zmíněné mnohosti perspektiv také ve volbě názvu totožného s Descartovým posledním spisem z roku 1649. Rozličné pasáže z této knihy, v níž filosof kombinuje pohled fyziologa, psychologa a moralisty a snaží se dokázat, že všechny vášně jsou veskrze dobré, navíc uvozují jednotlivé části románové mozaiky. Nikoli však kvůli autentifikaci, coby doklady zrcadlení života a díla, ale spíše za účelem zkomplikování, juxtapozice či otevření ironické dimenze. Metakritická rovina se ustavuje opakovanou tematizací portrétní a otázky poznatelnosti lidské povahy a dichotomie touhy po vlastnění a touhy po poznání. Příznačná je v tomto ohledu situace, kdy královnin knihovník provází Descarta sbírkou kuriozit (jež většinou pocházejí z rudolfinské Prahy), mezi nimiž filosof ke svému překvapení nalezne i vlastní portrét. Také další momenty ukazují, že Descartes není pro královnu Kristýnu než raritou, kořistí, pokladem – jako člověk a myslitel je jí zcela lhostejný. Oproti tomu filosofovo přátelství s princeznou Alžbětou je naplněné vzájemnou úctou a sdílenou touhou po poznání.

Descartes, obklopený falší a spiklenectvím, pochybuje o čitelnosti lidské povahy a vposled i veškerého jevení. Vše se pokrývá lazurou zdání. Z nitra této poslední pochybnosti

vyslovuje přání, aby byl jako motýl uvězněný v jantaru: „Uchýlit se do nedotknutelné průhlednosti, ve které tě svět může celého vidět, ale kam se za tebou nikdo nemůže dostat.“ Simone přitom buduje „vysvětlení“ Descartovy překerní situace nikoli skrze psychologii či sociální determinaci, jak je pro mnohé biografie typické, ale prostřednictvím intertextuality: myslitel je přirovnán jednak k donu Quijotovi (pro tragiku osudu), jednak ke svatému Jeronýmovi (motiv osamělosti).

Příběh psaný protagonistou

Setkáváme se v této románové fresce s opravdovým Descartem, či jen s jakýmsi vysněným, autorským, fikcí kontaminovaným obrazem slavného myslitele? A dozvídáme se něco o životě na švédském dvoře krátce po třicetileté válce? Přitakáme-li Walteru Benjamínovi, který tvrdí, že pravda se dá spíše znázornit než uchopit či vydobýt, že se dává spíše jako záblesk v konstelaci fragmentů než jako výsledek kauzálního pojmového řetězce, můžeme odpovědět, že ano. V autorově závěrečné poznámce čteme: „Jen málokdy má ten, kdo pracuje na nějakém románu, takové štěstí, aby přišel na to, že příběh už napsal někdo jiný, možná sám protagonista nebo hlavní postavy. Autor se díky tomu vyhne výmyslu, který se vyčerpal už s Manzoniem a jeho nalezeným rukopisem, a nabývá pocitu jistoty, že jediné, co má udělat, je spojit texty, aniž musí cokoliv „vymýšlet“.“

Simone sice autentické dokumenty doplnil fiktivními, čímž se možná zpronevěřil pravdě, jak ji chápe klasická literatura faktu, zároveň ale tím, že zmnožil místa nedourčenosti, vytvořil síť, kterou probleskuje „pravda umění“ a která čtenáři umožňuje pociťovat rozkoš z textu a svobodu myšlení. Příchodu pravdy totiž – dle mého názoru – nezabraňuje ani tak fikce, jako přílišná touha ji ovládat, a právě tomto riziku se Simone obdivuhodně vyhýbá. Člověk a jeho doba nejsou v jeho zatím jediném románu obsaženy a vystaveny na odív coby výdobytek drancování historického materiálu, ale spíše jím prosvítají, jasné a zřetelné, ale přesto nedotknutelné, jako onen motýl v jantaru.

Autorka je komparatistka.

Raffaele Simone: *Vášeň duše*. Přeložila Eva Klímová. Dauphin, Praha 2020, 312 stran.

Mlýnská kola minulosti

Po rozsáhlém souboru esejů vydává nakladatelství Torst další knihu básníka a překladatele Jana Vladislava. Tentokrát se jedná o útlý soubor autobiografických povídek s názvem Lidský los. I když v nich nechybí nostalgie, nejde jen o ohlédnutí za ztraceným mládím.

KLÁRA SOUKUPOVÁ

Jan Vladislav (1923–2009) své texty opakovaně upravoval, vracel se k už hotovým článkům, přepracovával je, vsazoval pasáže do nového kontextu, a v jeho pozůstalosti se tak dochovalo množství variant a pracovních verzí. Takovým záměrně nezavršeným dílem je *Otevřený deník* (2012), v němž autor popřel časovost diaristických zápisků tím, že se k záznamům navracel a obohacoval je o úvahové a esejistické pasáže, aby dosáhl vybroušeného a sevřeného tvaru. Nově vydaná kniha v tomto ohledu tvoří k *Otevřenému deníku* jistou protiváhu, protože se v autorově pozůstalosti našla ve tvaru definitivním a uzavřeném.

Ve svých esejích Vladislav na několika místech zmiňuje, že veškeré psaní je do jisté míry autobiografické. Nemalá část textů *Lidského losu* nese jasné odkazy na místa, kde autor žil (rodný Hlohovec na Slovensku, později Polička), či na osoby, s nimiž se setkával a jež mu byly blízké. Přesto kniha nevyznívá jako osobní zpověď či solipsistické vzpomínání. Je tomu tak díky kompozici a celkovému tvaru povídkové sbírky.

Samota a zapomnění

Titulním „lidským losem“ je – jak je zřejmé ze stejnojmenné první povídky – osud, který čeká na každého, a sice samota. V blízké či vzdálenější budoucnosti nás navždy opustí ti, kdo nás obklopovali a milovali, a budou nás zvát na cestu, kterou se už sami vydali. Toto zdrcující i smířené poselství lze nalézt ve všech devíti textech Vladislavovy sbírky. Je obsažené nejen v hojně zastoupených explicitních zmínkách o úmrtí a umírání, ale také v návratném motivu zapomnění: „Nikdy jsme se nesešli. Nikdy jsme si nenapsali. A nakonec

jsem zapomněl i jejich jména.“, „Čas měl tenkrát příchutí věčnosti.“, „Paměť je nevděčná; na všechny ty věci se pamatuju, jako by se staly včera nebo předečtírem. Ale na jméno a tvář kamaráda, co jsme s ním tenkrát šli za školu na tu věž, jsem nadobro zapomněl.“

Lidské osudy se ztrácejí v minulosti a jsou překrývány rychle ubíhajícím životem („Měl jsem tenkrát pořád moc práce a málo času pro druhé.“), a záchytnými body se tak stávají předměty a věci. Výčty oněch stop uplynulých dob vnášejí do povídek nostalgii, přestože v jádru nejde o stařecké ohlédnutí za ztraceným mládím. V tom *Lidský los* připomíná podobně vyprávěnou i komponovanou knihu Petra Kratochvíla *Dříve než do snů* (2018). Vše je viděno přes zněžňující a tlumící sklo zmizelého času.

Péče o kořeny

Vyprávění se stává bojem proti nicotě (vyjádřené v Řeči pro krematorium návratným motivem fičíciho větru), pátrání v osobních i rodinných dějinách je výrazem touhy vyprávěče popsat, co ho formovalo, neboť přiznává, že mu chyběly podobné příběhy od vlastních rodičů. Josef Jedlička na začátku své rodinné kroniky *Krev není voda* (1991) poznamenává, že funkcí takových textů je udržování odkazu a že individuální lidský příběh je součástí širších rodinných historií; Jan Vladislav shodně zmiňuje onu „potřebu vědět“ a sdílet vyprávění o tom, jak se narodil, kdy dostal nasekání, proč lezl do zvonice a jaké iniciační prožitky tam zakusil. V tom je patrná snaha být si vědom svých kořenů a pečovat o ně. V případě Jana Vladislava, který v roce 1981 emigroval, jsou těmito kořeny osudy předků a smyslové obrazy z české vesnice, která je jiná na Moravě a jiná v jižních Čechách, a přesto stále specificky česká. Autor si při psaní vybavuje a připomíná čichové, sluchové i chuťové prožitky a vyjadřuje je v hutném a sytém jazyce („zastihl jsem za okny už jen kotouče teple páchnoucího prachu, jimiž plula poslední dobytčata“, „myslel jsem na vrbové haluze zápolící s řekou“).

Většina povídek se týká rodinných pout (vztahy rodičů a dětí, domov, dětství, porod). Ne náhodou nese nejdelší text souboru titul Rodokmen, i jiné názvy však toto téma otevřeně přiznávají. Přesto nemáme pocit, že nahlížíme do intimity soukromých pocitů – Vladislav původně subjektivní cesty do minulosti podává jako něco obecně platného a jeho evokace zvědavého dětství, úzkosti z prázdnoty či rodičovské výbušnosti mohou rezonovat u každého.

Vlastním závěrem sbírky je text Cesta domů, dotýkající se – tak jako první povídka Lidský los – tématu vlastní smrti. Poté ale následuje ještě Čekání, jež je vyprávěno ženskou protagonistkou a je vlastně dlouhým rytmi-zovaným monologem, jakým byla i Řeč pro krematorium, která pozoruhodně balancuje mezi ironickou a básnivou jazykovou rovínou. Autobiografické rodinné vzpomínky se tak v knize kombinují s poetickými vizemi a vše je v souboru spjata motivy života, smrti a různorodých faset lidské existence. V tomto všelidském tématu jsou Vladislavovy povídky naléhavé a zanechávají po sobě nejen memen-to mori, ale také prožitek jazyka s rozpoznatelnou chutí a vůní.

Autorka je komparatistka.

Jan Vladislav: Lidský los. Torst, Praha 2020, 80 stran.

Moskvič u moře

Povídková sbírka Marketér ukrajinského filmaře a aktivisty Olega Sencova, která letos vyšla ve slovenském překladu, vznikala během autorova věznění v Rusku. Na pozadí postsovětských reálií devadesátých let a posedlosti byznysem vypráví především o mládí a nesplnitelných snech.

MICHAL ŠPÍNA

Slovenština je po ukrajinštině první jazyk, do něhož byla Sencovova sbírka povídek *Marketér* (Marketěr, 2019) přeložena, a to necelý rok poté, co ve lvovském nakladatelství Vydav-nystvo Staroho Leva vyšel ruskojazyčný originál. Řada čtenářů nejspíš po knize sáhne kvůli autorovu životnímu příběhu – ukrajinský filmař z Krymu, aktivista Majdanu a kritik Putinova režimu Oleg Sencov totiž naspal *Marketéra* v ruském vězení, kde se ocitl po obvinění z údajné přípravy teroristických útoků v roce 2014. Povídky nicméně nemají obsahově nic společného ani s autorovým politickým aktivismem, ani s jeho pětiletým pobytem za mřížemi (a možná tedy nebylo úplně namístě uvést knihu předmluvou reportéra Denníku N, který se věnuje současnému dění na Ukrajině). *Marketěr* sice obsahuje

zřejmé autobiografické stopy, ale vrací se hluboko před Majdan – do devadesátých let.

Přičichnout k byznysu

Sencovovy povídky jsou zcela zbavené dialogů a jejich četba trochu připomíná promítání diapozitivů z provinčního města zanikající sovětské říše. Autor sice neříká, že jde o krymský Simferopol, ale z několika náznaků je to evidentní – nejen proto, že nikde jinde se nejezdí k moři trolejbusem přes hory a lesy. Zároveň není těžké si na internetu ověřit, kterou školu budoucí aktivista počátkem devadesátých let studoval. Kyjevská státní ekonomická univerzita tehdy otevřela filiálku v Simferopolu, a právě na tuto pobočku se v první povídce hlásí bezejmenný hrdina, v té době sedmnáctiletý nerd posedlý představami o volnotržním hospodářství, které teprve začínalo rozleptávat systém, na nějž byli všichni zvyklí, a slibovat pohádkové šance všem, ale reálně je dávat jen těm dravějším.

Máloco symbolizuje postsocialistická devadesátá léta tak pregnantně jako nově založená a „neuveritelně módná“ ekonomická škola v nepříliš významném městě, od níž si tolik mladých lidí slibuje rychlou cestu k penězům. Sencov nicméně věnuje desítky ne zrovna objevených stránek studentským radostem a strastem, které se chodem dějin nechají ovlivnit jen málo či vůbec – místo přednášek se popíjí, na jiných přednáškách se dospává, shánějí se brigády, sem tam se někdo zamiluje nebo spustí. Zajímavější jsou momenty, kdy se z kolektivu začnou vydělovat ti, kteří přičichnou k opravdovému byznysu (často díky tomu, že jim ke vstupnímu kapitálu dopomohli rodiče), anebo poměrně řídké pasáže, v nichž je o způsobech bohatnutí řečeno něco konkrétního – třeba jak se dá vydělat na ředění stoprocentního lihu a jeho následné distribuci do lékáren. Občas se tu objeví trefné obraty („obchodno-pohlavný vztah“), ale mnohem častější jsou všelijaké banální průpovídky: „S talentami to tak často bývá: potenciál mají obrovský, no podaří sa im všetko rozbiť skôr, ako dotiahnu svoju vec do konca.“

Defekty se množí

Teprve dvě závěrečné povídky jsou o něco výraznější. V první z nich se protagonista v zoufalé snaze o získání peněz účastní blíže neurčeného „byznysu“, při němž podomně nabízí tajuplný „produkt“ – tomu, že tento produkt vrátí zákazníkům zdraví, ovšem nakonec nevěří ani prodejce, ani jeho nebohá klientka. Tržní žargon se tak vyprazdňuje, ještě než se stačil ustálit. V poslední povídce s názvem Moskvič se pak hrdinou i vyprávěčem stává sovětský automobil, který stejně jako Sencov přišel na svět v roce 1976 a od budoucnosti měl velká očekávání. Jednoduchý příběh, kde si auta mezi sebou povídají, je v leccem až infantilní, ale snad právě proto nepostrádá jistý půvab: „Stál tam staručký ZIL a ten ma upokojil (...) Ešte mi vysvetlil, že to, na čom nás viezli, nie je nákladiak, ale vlak. Keď som sa dozvedel, že tá železná húsenica nie je automobil, zmocnil sa ma rovnaký pocit pohŕdania a nadradenosti, aký pociťuje mladý gróf, keď sa prvý raz ako pätročný dozvie, že jeho milovaná dojka je iba slúžka.“ Zároveň tento text zpětně osvětluje celou sbírku: nakonec v ní totiž nejde ani tak o devadesátá léta a postsovětské reálie, ale o mladické sny a postupné pochopení, že se splní přinejlepším zčásti. Vytoužené moře sice Moskvič spatřil, ale společenský vzestup se rozplynul, kamarádi se rozjeli do různých stran a defekty se neúprosně množí.

Spíš než literární objev je Oleg Sencov zkrátka činorodý člověk, který ve vězení neztrácel čas – kromě řady scénářů prý stačil napsat hned několik prozaických knih. Pokud se některá z nich objeví i v českém překladu, bude to nejspíš hlavně díky autorovu renomé získanému občanskou statečností. Na jeho prostých povídkách z *Marketéra* je ale vlastně sympatické, že z nich nečiší ani literární ambice, ani principiální stanoviska, což u politického aktivisty není samozřejmé. Postsovětské poměry se tu nepředvádějí proto, aby se nekompromisně zavrhovaly, ale aby mohl zaznít příběh, třebaže často triviální.

Oleg Sencov: Marketér. Přeložil Ján Štrasser. Artforum, Bratislava 2020, 136 stran.



Volnotržní hospodářství teprve začínalo rozleptávat systém, na nějž byli všichni zvyklí. Foto novayagazeta.ru

Zničit lidstvo, zničit planetu

Antihrdina Alexandry Salmely

V druhém románu finsko-slovenské spisovatelky Alexandry Salmely se střetávají dva světy: ekologická diktatura s bezohledným developerským kapitalismem. Dystopický příběh se zabývá svobodou, propagandou, silou jazyka a nejrůznějšími mytologiemi. V mnoha ohledech je to kniha o tom, co žijeme.

KAREL KOUBA

Původem slovenské spisovatelce žijící ve Finsku vyšel po knize *27 aneb Smrt vás proslaví* (2010, česky 2012) druhý román. Oproti zčásti autobiografické prvotině nás Alexandra Salmela v *Antihrdinovi* (Antisankari, 2015) vrhá do vyhroceného světa ekopolitické dystopie, v níž se konfrontuje Utopie, což je izolacionistický ráj ekosocialismu (či ekofašismu a ekobolševismu, jak se z různých promluv v knize dozvíme) na dalekém severu, se sousední rozvinutou JihUnii. Ta funguje podle pravidel oligarchického kapitalismu a přes jistou futurističnost se v ní nesetkáváme s ničím příliš odlišným od toho, co důvěrně známe z žitého světa. Ale i když obě země odděluje „zeleňá opona“, jsou si mnohem blíže, než by se na první pohled mohlo zdát.

Muž bez vlastností

Antihrdina je román o ekologii, ideologii, propagandě, konzumu, nemožnosti svobody a vsudypřítomném blábolu – a také o současnosti. Navzdory vážnému tématu je to ovšem příběh místy velmi groteskní. Titulní postava Antti Hrdiny, utopijského povaleče a muže bez vlastností, který po pobytu v pracovním táboře prožil většinu svého života ve stokách, na více než čtyřech stech stranách řekne jen pár vět. Jinak o něm nic nevíme – jen kouří, a jakmile se schyluje k dějovému zvratu, zmizí



Kresba Kryštof Netolický

z děje. Příběh jeho nahánění začíná v okamžiku, kdy ho jako zástupce deníku Fakta pozvou na fórum EkoRůst do jihunijního města KoroNova. Na přednášku o fotografování starodávnou kamerou obscurou, což je kromě kouření jeho jediná záliba, s ním jede jeho nadřízená Lia a její čtrnáctiletá dcera Meteora. Vedle spousty karikovaných lidských typů – od anarchistů a veganů po alt-right rasisty – autorka čtenáře konfrontuje s mnoha komickými situacemi, plynoucími z kontrastu mezi ošuntělými idealistickými prostáčky a protřelými Novokoroňany v cynickém světě plném bohatství a technologií. Pozvolna se dozvídáme o jakémsi údelu či tajemství, které stojí za neustálou snahou dostat Hrdinu na neznámé místo. On však pomocí své podstaty obyvatele stoky neustále uniká nejen záhadným mocným, ale ztrácí se i z fokusu příběhu. Vyprávění nicméně tímto oddalováním příliš netrpí – jednak díky paralelním příběhům protagonistova ženského doprovodu, jednak zásluhou netradiční povahy textu.

Knihla zaujme typografickou extravagancí, která text rozbíjí s mnohdy až experimentální zarputilostí: střídá se zde mnoho druhů

a velikostí písem i způsoby sazby, narazíme na nestandardně použité znaky a podobně. Ačkoliv je román na první pohled nespoutanou koláží písem, forem i stylů, brzy zjistíme, že jsou tyto prostředky využity celkem vynalézávě. Dovolují nám snadno odlišit hagiografické příběhy z doby vzniku Utopie, deník ideologií indoktrinované Meteory nebo záhadné dopisy Anttimu, listovat novinami a reklamními letáky. Autorka zároveň zprostředkovává vnitřní monology i přerývané dialogy davu, simuluje digitální četbu narušovanou neustálými reklamami nebo procházku po slumu se zaslechnutými hovory a načmáranými nápisy na zdech. Kapitoly proudí zdánlivě nesourodé informace, z fragmentů si skládáme různé verze příběhu, soupeří tu protichůdné názory i vidění reality. I kvůli tomu se příběh místy rozpíjí, míší se tu různé oficiální i neoficiální verze historie, pravdu nelze rozeznat od lži a mizí i hranice mezi životem a smrtí.

Ekodiktatura versus greenwashing

Salmela na příkladu vývoje ekodiktatury Utopie ukazuje mechanismus revoluce, jež požírá kromě svých dětí i původní ideály. Ekologie

je v oficiální ideologii povznesena na univerzální hodnotu, před kterou jde vše stranou. S mocenskou propagandou se ale setkáme i v „demokratické“ JihUnii, kde vládnou korporace a developerská mafie, její obyvatelé jsou pod neustálou kontrolou a o všem rozhodují peníze. Neustálé zaklínání se ekologií je tu pokrytectvím ekowashingu a spotřební módy. Nad ideologii obou systémů je povznesena pouze záhadná vypravěčka, jakási „dea ex machina“, jejíž vševidoucí identita i cynismus se vyjevují postupně a velmi pomalu – někde její přítomnost ani nepostřehneme, jindy se zamýšlí nad nemožností lidské svobody a navíťou idealismu, případně se projevuje misantropickými výpady vůči lidstvu. Antihrdinou totiž není pouze Antti, ale všechny postavy, s nimiž se v knize setkáme.

Místy je sice vyprávění trochu zdlouhavé, ale text navzdory svému kolážovitému charakteru dokáže držet pozornost a mnohdy i vyložené bavit – třeba v momentě, kdy je otevření „konceptuálního lifestylového centra“ Stairway to Heaven narušeno samozvanou show nazvanou EATSHIT, která se zvrhne ve fekální útok anarchistů na konzumuchtivé návštěvníky.

Výsledné sdělení *Antihrdiny* je jasné: člověk pozdního kapitalismu nenajde štěstí nikde – ani v angažovanosti a ideologii, ani v pochybné svobodě konzumu a hédonismu. Pokud tedy nechce být součástí nemyslicí masy, která – podobně jako v akci EATSHIT – se místo žití krmí výkaly. Kniha kombinuje výsostně aktuální téma se snahou ohledat formální možnosti románu (které nejsou nijak nové, ale v tomto případě jsou překvapivě funkční) a angažovaností, jež nestraní nikomu a ničemu. Vyznění příběhu není nijak optimistické: „Lidstvo nelze porazit, dokud má planetu, na níž může žít, a planetu nelze zachránit, dokud se jí lidstvo líhne na hřbetě. Takže jediná možnost, jak zničit lidstvo, je zničit planetu.“

Alexandra Salmela: Antihrdina. Přeložil Michal Švec. Větrné mlýny, Brno 2019, 444 stran.

literární zápisník

Mentor na ostří nože

JAN ŠTOLBA

Když nedávno zemřel lingvista Dušan Šlosar, hned se objevila vděčná vyznání žáků svého mentorovi. Opět jsem si uvědomil, že mě v životě setkání s podobným mentorem nepotkalo. Normalizační pedagogickou fakultu jsem opustil záhy, snad právě proto, že to tam na žádné takové střetnutí nevypadalo. Spíš na ideologické mentorování. Jednoho literárního mentora jsem však přece jen potkal. Mentora? Hlavně to byl drahý přítel a doslova souvěrec, spojovalo nás neuvěřitelně mnoho.

Nechci mystifikovat bohemisty, ale mám dojem, že na básně Petra Krále jsem narazil už jako dospívající kluk v časopise Plamen z konce šedesátých let. Zdály se mi zvláště neprostopupné, ale o to víc přitahovaly, i když jsem tehdy měl malou šanci jimi proniknout. Pak nás na dálku spojila pařížská Edice K Jiřího Koláře, kde nám oběma v druhé půli osmdesátých let vyšly knížky. Vybaví se mi i útlý exilový svazek Petrových básní *P. S. čili Cesty do ráje*, plný hutných veršových „sloupců“, tentokrát propustných o poznání líp.

A pak už tu byla éra obnovených Literárek, šťastně naivní doby mých rozsáhlých opusů,

v nichž jsem psal třeba o násilí či erotice ve filmu, a do toho dopis, zanechaný v redakci, a v něm: Konečně bychom se měli sejít! Petr tehdy dojížděl do Prahy z Paříže. Poprvé jsme se viděli v holešovicko-americkém podniku Ouky Douky, jednom z nových bohémských center znovu se probouzející Prahy. Rychle jsme zjistili, co všechno nás spojuje. Kdyby jen poezie! Také film, Tarkovskij, jazz, nemá groteska, vášeň pro metropole, chůze a městské toulky. Nedávno jsem si řekl, že „si“ konečně zkusím napsat „svého“ Tarkovského, počtu svému životnímu filmovému uhranutí. Zvědavě jsem znovu vyhledal Petrův esej o režisérovi – a nejen že tam už bylo všechno, ale ještě mnohem víc, než v co jsem doufal. Ideu „svého“ Tarkovského jsem rychle odložil. Anebo jazz: shodli jsme se nejen na Monkovi či Lesteru Youngovi, ale i na nuancích: Sonny Rollins byl opravdu jazzový „chodec“ a oproti Coltraneovi – pánbůh mi odpusť tohle rouhání! – měl Rollins, nic naplat, ještě smysl pro humor. Petr pro mě objevil Rollinsovo svištivé divošské album *East Broadway Run Down*, které jsem si pak jednou v New Yorku prošel po svých. Spolu jsme uslyšeli i prvotní lidský křik v saxofonu Wardella Graye, a že příjmení Gray je nomen omen, brali jsme za hotovou věc. Petrovu mnohasetstránkovou studii o něm grotesce jsem četl jako román. A pak tu byla sbírka *Právo na šedivou* se svými existenciálními skvrnami na zdech, civilní i obrazivá, vášnivá i noblesně uměřená, v mém osobním kánonu kladená hned ke Kabešovi.

Petr dlouho zůstával v Paříži a já jsem se trochu cítil být jeho pražskou spojkou, jistě

ne jedinou. A taky spojkou s českou normalizační realitou, již Petr nezažil. „Tak málo jsme spolu mluvili/ pár vteřin před bouřkou“ – napsal jsem v jedné básni věnované Petrovi už někdy v roce 1997. Pocit, že něco podstatného nestihnáme, trval, i když jsme spolu později proseděli ještě mnoho chvil. Kde jsou bezstarostné časy, kdy jsem u něj bydlel ve slepé uličce za Pigalle. Vlastně jsme toho spolu ani moc neprochodili. Jednou jsem si na stolku u Petra pro toulku městem „vypůjčil“ miniaturní útlou tužičku, a Petr si večer jemně, ale pedanticky vyžádal její navrácení... A žil tehdy s Dankou! S touž bájnou Danou, kterou jsem znal ještě z pražské scény kolem Synkopického orchestru jako magicky křehkou zpěvačku jediného éterického blues zvaného Horizontál. Díky Petrovi jsem se octl i ve snovém zámečku Casa Mateus na severu Portugalska na semináři, kde se „na fleku“ překládaly naše básně a večer se popíjelo a debatovalo nahoře v salonu. Petr byl ve svém živlu, já ne, ovšem měl jsem s sebou saxofon, neb jsem musel cvičit, a jedné noci jsem skončil dole u kašny v zámecké zahradě, a když jsem na přání preludoval siluetám básníků a překladatelů nahoře v okně, kalnou vodou připlula ke mně zlatá ryba s poselstvím... V noci se Petr v noční košili na „ubytovně“ s neodbytnou vervou čítil kvůli hluku...

Mentorem mi byl v tom smyslu, že jsem mu mohl být blízko, odezírat, naslouchat, nasávat, nakonec i nesouhlasit. Časem jsme proti sobě vytáhli v polemice o „citovou otevřenost“ v poezii, váhal jsem i nad jeho vizí poezie coby „objevu“. Přesto jsme oba neomylně a nezávisle na sobě z Whitmanových

Stébel trávy vyhmátli báseň Jiskry od brusů, báseň-obraz-magický pouliční výjev... Petr se přesunul do Prahy. „Třicet let v Paříži se stáhlo do jediného pohledu chodbou k dopisnímu kastlíku,“ napsal pak někde – jak jsem ho chápal! Přitom odboj proti mému drahému mentorovi se snad ještě stupňoval, stáčili jsme se v tomhle krátkém životě zhádat třeba i o to, zda lze u pokladny říct: „Prosím jízdenku do Štrbského Plesa“, či je nutno dodržet vybrané „na Štrbské Pleso“. Petr začal být vyhlášený svou zatvrzelostí, jenže jeho kouzlo bylo v tom, že zkrížené kordy se zároveň nijak nedotkly přátelství a velkorysé blízkosti.

Takže přece jen mentor, byť oklikou? Za jeho přisnosití, důsledností a detailismem, marná sláva, tkvěla vždy nesmírná oddanost věci umění a poezie a také obří erudice. Poeta doctus. Na jeho rozhled, pohotovost, odhodlání a nakonec i prozíravost a vědomí souvislostí měl málokdo. I díky němu jsem seznal, že já sám takhle důsledný být neumím a ani nechci, že proti objevům velkého vytrvalého básníka si sám pro sebe kladu osobní epifanii, prožitek něčeho, co lidstvo třeba dávno zná a člověk do toho jen po svém vstoupí.

Mentor, objevy... Oč podstatnější byly blízkost a sdílení, společně znovu prošlapávané šlépěje. Podvečery, poslechy, připitky, povídání. To vše je pryč, zbyla nesmazatelná stopa. Nakonec jsme spolu mluvili právě tolik, kolik bylo možné a kolik bylo třeba. Zlaté rybě se nelze vzpouzet. „Záď lodi vzduť do temného všeho/ svět odkrývá své mrtvé v živých“. Petr zemřel 17. června 2020.

Autor je hudebník, básník a literární kritik.

Oplakávání nepochopitelných bytostí

Z různorodosti biografických textů by se mohlo zdát, že životopisné psaní uniká všem žánrovým i stylistickým požadavkům a že jediné nároky, které na ně klademe, mají morální povahu. Vztah mezi biografií a osobou, jejíž život se pokouší zachytit, však nelze v kategorii pravdivosti či věrnosti realitě adekvátně postihnout.

JAN KOLÁŘ

Při pohledu na různorodost biografických textů se zdá marné snažit se je shrnout pod jednu generickou definici. Tváří v tvář odlišným funkcím, které měly životopisy v průběhu času plnit, i postupům, jež jejich pisatelé využívali, se hrouť žánrové hranice. Suetoniovy serializované portréty dvanácti císařů se staly vzorem pro jeden z nejčastějších způsobů, jak uchopit závratně dlouhé úseky času, v nichž se odehrávají dějiny říší. Příběhy shromážděné ve *Zlaté legendě*, jež vrší další a další anekdoty o zázračných činech svatých, mají zase svědčit o ustavičné přítomnosti boží milosti vtělené do konkrétních osudů a gest. Boswellův několikavazkový opus *The Life of Samuel Johnson* (Život Samuela Johnsona, 1791) na základě rekonstruovaných rozhovorů a vzpomínek vytváří polomytický portrét velikána vzdorujícího pochybám a zoufalství. Lytton Strachey ve svých jízlivých miniaturách *Eminent Victorians* (Významní viktoriáni, 1932) naopak v osudech příkladných jedinců, jež veřejnost staví na piedestal, odhaluje slabosti a naivní zaslepenost.

Ať už však mají biografické texty vzbuzovat úctu, bázeň, soucit nebo odsouzení, bez ohledu na to, zda nahlížíjí do soukromí a minulosti lidí proto, aby jejich veřejný obraz zpochybnilo nebo mu dodaly na přesvědčivosti, spojuje je postoj, který k nim jejich čtenáři zpravidla zaujmají. Heterogenní podoba životopisných vyprávění jako by potvrzovala sílu, jež tkví v jejich nesamostatnosti – v nutnosti se neustále (byť různými rétorickými prostředky a s různou motivací) vracet k předmětu svého zájmu: k lidem a osudům, jež si pisatelé těchto textů nevyfabulovali, ale zkrátka na ně narazili. Na biografie tedy – zdá se – není třeba klást nároky v podobě žánrových a stylistických pravidel, ale nároky morální a soudit je lze především vzhledem k tomu, nakolik se přibližují pravdě.

Vztah mezi biografickým psaním a realitou je však příliš komplikovaný, než aby se dal zredukovat na problém, jak stanovit jednoznačnou hranici mezi dokumentem a fikcí. Věcné spory o tom, kde končí *dichtung* a začíná *wahrheit*, nelze nikdy rozhodnout. Je samozřejmě možné v textu odhalit lži a zamlčená fakta, na základě čeho bychom však měli posoudit „pravdivost“ způsobu, jímž jsou ověřené skutečnosti v textu poskládány? Který výběr formujících událostí a rozhodujících či aspoň zaznamenáníhodných okamžiků by měl být ten správný? Představa, že historii určitých osob je třeba odvyprávět jako tragédii, jiné životy zesměšnit coby frašku a nad některými se dojímat v podobě melodramatu, zavání absurdním přesvědčením, že lidské osudy

nejenom „píše“ sám život, ale ještě se přitom drží literárních klišé.

Léčky, zbraně, výkřiky

Z faktu, že biografie představují dobově podmíněné literární útvary, které se v různých kulturních kontextech drží různých narativních a stylistických konvencí, ovšem samozřejmě nevyplývá, že mají charakter fikce nebo že nemá smysl rozlišovat mezi bildungsromány a životopisnými studii. Jen je třeba vztah mezi biografiemi a osobami, jejichž životy zachycují, popisovat pomocí jiných kritérií, než je věrnost realitě. Když Michel Foucault zamýšlel uspořádat antologii osudů zločinců, šilenců, fanfarónů a tuláků, jak je zachytil disciplinační aparát raně novověké moci, zapsal si v poznámkách k předmluvě této nikdy nevydané knihy, že by v ní chtěl shromáždit texty, jež se ke skutečnosti „vážou na mnoho různých způsobů: nejen že k ní odkazují, ale působí v ní“. Medailony zlopověstných a ubohých životů měly být sestaveny z verbálních stop, jež se zachovaly v protokolech policejních archivů, nemocničních záznamech a vězeňských registrech – tedy z těchž vět, těchž stížností, udání, rozkazů a zatykačů, které ony ponížené jedince odsunuly na okraj společnosti a nakonec přivedly do vězení nebo na popraviště. Rozhodujícím kritériem pro výběr těchto textů přitom podle Foucaulta neměla být jejich reprezentativnost, ale to, že „hrály roli v realitě, o níž mluví, a jsou jí proto na oplátku prodchnuty (...) Není to sbírka portrétů, nýbrž léčky, zbraně, výkřiky, gesta, postoje, úskoky, intriky, jejichž nástroji byla slova.“

Foucaultova taktilní a agonální metaforika, k níž se v eseji *Životy lidí zlopověstných* opakovaně vrací, má za cíl vyjádřit základní paradox vztahu mezi jím citovanými promluvy adresovanými soudům, policii či samosprávě a bytostmi, o nichž referují. Na těchto suplikách není nic střízlivého ani „pravdivého“: očerňují, pomlouvají a deformují. Paradoxně však jen díky nim lze dnes na ubožáky, o jejichž osudu rozhodly, vůbec vzpomínat. Existence marginalizovaných lidí získaly svůj démonický tvar i nárok na paměť jen proto, že se střetly s autoritou moci, respektive zaprotokolovanými větami, jež se je snažily ztrestat, umlčet, zahladit. „Všechny tyto životy, jimž bylo souzeno uplynout pod prahem každé rozpravy a zmizet, aniž by byly řečeny, mohly zanechat stopy jediné tam, kde se na okamžik dotkly moci. Je tak bezpochyby jednou provždy nemožné uchopit je znovu samy o sobě, takové, jaké mohly být na svobodě; není možné zahlédnout je jinak než vpletené

v řečech, v taktických předpojatostech, v naléhavých lžích, které přepokládají hry moci a vztahy k ní.“ Klíčovým rysem fascinujících bytostí, které se díky Foucaultovým rešeršim stovky let po své smrti dostaly znovu na světlo, je jejich zkomolený hlas, který jim paradoxně propůjčují nástroje navržené proto, aby jejich pohoršlivé repliky jednou provždy zadusily.

Foucault sám sice své postřehy vztahuje pouze k analýze disciplinačního aparátu a diskursu moci, který ve Francii vykrytalizoval v průběhu 17. a 18. století, ale do značné míry je lze aplikovat i na tu část literární produkce, kam spadá biografické psaní. Podobně (byť ne tak zřetelně) jako v královských zatykačích a policejních reportech i v životopisných textech pod závojem objektivního líčení prosvítají série performativních gest a více či méně agresivních řečových aktů. Nejde-li přímo o udání, kletby či defamace, působí alespoň nepřehledná směs osobně zaujatých manipulací, pomluv, konejšení i milostných vyznání. Také v biografiích vystupují uvěznění lidé, již „existují a budou už navždy existovat pouze pod chatrnou záštitou slov“ – jako obrazy vytvořené pomocí vybraných formulací, rétorických figur a narativních konstrukcí, jejichž volba toho ovšem vypovídá víc o autorech a předpokládaných čtenářích biografií než o těch, kterým jsou věnovány. Motivace životopisců se samozřejmě liší od motivů prokuratury. Jejich cílem není vymazat neukázněný křik delikventů, ale naopak uchovat pro budoucí paměť odkaz těch, na něž by se nemělo zapomenout. Shoda však panuje v tom, že ve vzniklých skicách „zaprotokolovaných“ životů by se jejich protagonisté poznali jen stěží.

Chatrná záštita slov

„Po rozhovoru se – v úterý 15. dubna 1980 – celý den ještě chvěju. Slyšel jsem zřetelně zoufalé rozpaky, nešťastně ovládané zklamání a neradu přiznávanou lítost nad tím, jak jsem svou držbu a nárok (zatím do dne 11. září 1979) zaknihoval. Nerozuměl jsem dobře, ale ani na naléhání ve středu nedostal jsem už víc odpovědi než vylekaný bolestný úžas, který jsem si vyložil jako otazník, zda to, co jsem a jak jsem napsal, je vůbec výraz prohlašovaného dobrého a příznivého vztahu a citu. – Co potom můžu předpokládat u ostatních, hůře postižených mých postav?“ zoufá si vyprávěč v závěru *Českého snáře* (1990, samizdat 1981). Proslulou knihu Ludvíka Vaculíka, jejíž jednotlivé vrstvy oscilují mezi dokumentární zprávou o normalizační každodennosti, dobrovolným autošmíráctvím karikujícím observační zprávy tajné policie

ALEXEJ SALNIKOV
**U Petrovových
řádí chřipka**



Oceňovaný román zachycuje neutěšenou realitu ruského zapadáka.

ANDRÉS BARBA
Město světla



Španělský román spojuje sociální naléhavost s tajemnou atmosférou.

NOELLE STEVENSONOVÁ
Nimona



Fantasy komiks s hrdinkou, která zapichuje stereotypy žánru.

Pa
se
Ka

K čemu je na světě biografické psaní



Mrtvé, po nichž truchlíme, lze zpřítomňovat jen pomocí jizev, které vryli do naší paměti. Foto pinimg.com

a milostným románem, lze číst i jako důmyslnou dekonstrukci autobiografického psaní, která odhaluje jeho bytostně ne-deskriptivní charakter. Medailony disidentů i fizlů ve *Snář* krystalizují na pozadí otevřeně performativních gest: Vaculík ve svých zápiscích pokračuje v polemikách započatých na stránkách samizdatových časopisů; části vznikajícího spisu rozesílá vybraným čtenářům a čtenářkám a následně do něj wpisuje své odpovědi na zaznamenané kritické výhrady; občas popsané stránky adresuje či dokonce nechává načisto přepisovat lidem, které jimi střídavě baví, zraňuje, svádí, obviňuje a adoruje...

S přibývajícími vrstvami nových a nových přípisů, přepisů a retuší jako by však zároveň sílilo vypravěčovo přesvědčení, že text ponechaný ve své surovosti nemůže nikdy obstát. „Můj Spis procítá k dlouho obávanému vědomí, že jeho zájmy jsou v rozporu se zájmy lidí i věcí, o nichž je; že způsobem, jímž do svého Spisu některé osoby zavlékám, překročil jsem jejich stejně spíš vynucený než dobrovolný souhlas s tím, jak jsem je zatahl už do svého života.“ Nejde ovšem jen o poněkud nahodile stanovené etické limity určující, co a jak je ještě možné prozrazovat, ale především o fakt, že v podobě nestrukturované záznamové matérie sice může text sloužit coby dokument slepé plynoucího času, ale nikoli jako zdroj paměti, jež by mu dokázala vzdorovat. *Český snář* je mimo jiné i sérií portrétů těch, kteří se z vypravěčova světa vytratili, a na něž je právě proto třeba vzpomínat a propůjčit jim hlas. Jenže to je možné jen za cenu fabulace, která závěrečné pasáže románu ovládne: „Ať živý sen má přednost před papírovým snářem!“ Vaculíkův román tak mimoděk ilustruje týž paradox, na nějž upozorňuje Foucault v úvahách o lidech, jejichž existence nás dnes může dojímat jen proto, že ji kdysi zachytila lživá nebo nenávistná slova. Nemá-li literární dokument působit jen jako bezcitná, inventární kniha, ale jako svědectví o těch, po nichž truchlíme, musí do něj vstoupit nástroje fikce. Faleš je podmínkou pokud ne pravdy, pak alespoň autenticity: nepřítomní

lidé mohou mluvit jen prostřednictvím masek, které jim nikdy tak docela nepadnou.

Dát hlas mrtvým

Vaculík není jediný, kdo u nás na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let experimentoval s biografickými narativy. Značná část tvorby Bohumila Hrabala, jež spadá do období normalizace, vykazuje biografické a autobiografické rysy. Jeho portréty rodičů a strýce v *Postřižínách* (1982, samizdat 1976), *Městečku, kde se zastavil čas* (1989, samizdat 1978) či *Harlekýnových milionech* (1982, samizdat 1981) lze přitom jen stěží označit jako útěk před velkými dějinami do hájemství nostalgie. Všechny tyto texty jsou explicitně motivovány snahou dát hlas mrtvým – zařikávají smrt i zapomnění. „Tento text je kronikou o mé matce, mém otci a mém strýci,“ konstatuje Hrabal v úvodu k *Postřižinám*. „Dokud byli ještě ve světě jevů, drželi mi klapky psacího stroje tak pevně, že jsem neměl důvod, abych zaznamenal grafikon poetičnosti jejich životů. Dnes už mi ruku nikdo nedrží, a já v údivu zjistím, že jsem spíše stár než mlád, že jsem tedy v nebezpečí z prodlení, a že to mohu být jediný jen a jen já, kdo může podat zprávu o pivovaru a městečku, ve kterém se zastavil čas, a zpřítomnit jistou výseč, ve které lze textem zachránit krasavici už pohlcenou nemilosrdným časem.“

Podobně jako ve finále *Českého snáře* ustupuje dokumentární deníková linie potřebě vyslovit smutek z milostné ztráty, který je nakonec jediným možným dokladem někdejší lásky, hraje i v Hrabalově pojetí biografického psaní důležitější roli odkrytí stop, jež po sobě zanechali lidé, které si připomíná, než snaha do detailů zrekonstruovat průběh jejich životů. Žádný z Hrabalových „nymburských“ textů proto příznačně nemá charakter v čase pevně situovaného příběhu – připomínají spíš pásma vzájemně se zrcadlících momentek, ve kterých se odrážejí různé podoby dávno ztracených tváří. Ještě extrémnější případ představuje portrét zesnulého Vladimíra Boudníka

v *Něžném barbarovi* (1990, samizdat 1981) sestavený jako literární analogon Boudníkových explosionalistických grafik, tedy nikoli jako lineární vyprávění, ale jako „tkáň rozbitých a rozházených vět a slov, jako rozkopaná ulice, mezi jejíž příkopy ať čtenář, kdekoli se mu zlíbí, položí fočnu nebo narychlo sbitou lávku, po které by přešel na druhou stranu“.

I v Hrabalových biografických črtách se tak vracejí motivy, o nichž už byla řeč: slova, která sice selhávají jako pravdivé a přesně referující znaky, ale dávají smysl jako nutkává gesta, jež naši pozornost obracejí k osobám, na něž se nesmí zapomenout; zavádějící věty, jež přes svou nepřipadnost vyjevují někdejší existenci těch, které jsme ztratili, a které právě proto nelze nijak vystihnout. Nedostatečnost vyslovovaných vzpomínek odpovídá bezvýraznosti náhrobních nápisů neschopných přiblížit rozmanitost osudů, k nimž odkazují. Když v závěru *Městečka, kde se zastavil čas* Francin sleduje destrukci starého nymburského hřbitova a pociťuje „uspokojení, nad tím, jak byly ze země vyrvány hroby a hrobky Františka Hulíka, rybáře řečeného Pajda, Červinky řečeného Paraplíčko, Červinky Vokouna, Červinky Paťatého, Červinky Drampy, kudrna-tého Červinky Vlvy, Červinky Frády, Červinky Chrtu, parádního Červinky Pangrota, Červinky Cigára, Červinky Rozsekám, Červinky Potitiráčil“, přesvědčivě shrnuje osud každého verbalizovaného vzpomínání odsouzeného k nevyhnutelnému ztroskotání. Mrtvé, po nichž truchlíme, lze zpřítomňovat jen pomocí jizev, které vryli do naší paměti – ty ovšem ostatním nic neřeknou. Hlavně proto je marné hledat smysl biografii v co možná nejúplnějším a nejpřesnějším vyličení životních peripetií osob, o nichž vyprávějí – každý takový pokus skončí v předvídatelných banalitách. Skutečná funkce životopisů je stejně prostá jako role náhrobních kamenů – slouží jako dočasný znak toho, že nepochopitelné bytosti, k nimž odkazují, kdysi v někom vyvolaly potřebu je oplakávat.

Autor je filmový publicista.

SLOUPKY PSANÉ NA VODU

Není nad drozdy

PETR BORKOVEC

Jako příspěvek k české vlně environmentální poezie a ke končícímu létu tu mám dnes toto: o prázdninách jsem obědval drozdy. Fuj! No tohle!

Do ptačí restaurace Bulgarelli v romáňské Meldole mě vzal můj italský švagr Stefano. Ošklivý podnik přiléhá ke kostelíku s upatlanými okny, před jehož dveřmi viselo plesnivě lehátkové plátno. Z jídelny do božího stánku vedla dřevěná dvířka a naopak.

Stefano nepracuje. Žije z pronájmu činžáku, kterému moje sestra přezdívá „hotel pro kámoše“, a jeho život se ustálil na třech pilířích: motorkách Ducati, tetovacím salonu a romáňském jídlu. Zkrátka, Stefano je samá láska a nadšení. Má mě rád. Jen co své červené Ducati vyhoupl na stojan, začal se předvádět. Mával potetovanými rukama a narvané restauraci mě představil jako „poetu grande z čarokrásné Prahy, který nemá řidičák“. Všichni Romaňolci se otočili od pasty a zdravili mě a zdravili Stefana. Ted k drozdům.

Jejich obědvání začalo teologicko-jazykovým koutkem, z něhož jsem si mnoho neodnesl. Majitel – zarostlý vychrtlý Bulgarelli, který připomínal poustevníka nebo žebráka a měl tak vodnaté oči, jako by byly skleněné – se mi snažil přiblížit nějaké rčení o drozdech. Myslím, že říkalo, že „není nic lepšího než grilování drozdi“, a zároveň, že „nad drozdy už nic není – jen nebe a v něm andělé, kteří se nejedí“. A tedy že drozdi jsou nejchutnější proto, že jsou tím nejvyšším, co se pojídá. Co se užuž dotýká andělských bytostí a světců, ale ještě to lze slupnout. Ačkoli jsem nerozuměl, namítl jsem, že divoké kachny, které se běžně konzumují, létají přece výš než drozdi. Bulgarelli se zamračil a odešel do kuchyně.

Zmlknul jsem a z rozpaků pil příliš mnoho vína. A tak když poustevník se skleněným očima konečně drozdy donesl, byl jsem opilý. Ličení té pochoutky není tím pádem spolehlivé. Ale budiž.

Na mise leželo devatenáct pečených drozdů. Griloval jsem je šest hodin, řekl žebrák slavnostně. Stefano zamrkal. Drozdi byli malí a černí a vypadali jako spálená jablíčka. Nebo brambory, co v popelu ležely příliš dlouho a jsou ohořelé a uvnitř vypálené. Jak se to jí, Stefano? Takhle, řekl Stefano, a nacpal si celého drozda do pusy. Skousl. Prasklo to. Stefano obrátil oči v sloup. Potom několikrát žvýkl, zhluboka se napil vína, pomíchal to všechno v ústech a – slastně začal ze zubů vytahovat drozdí kůstku za kůstkou. Červené mu stékalo po rtech v pramíncích stejně tenkých jako ty kosti.

„Ted ty,“ řekl s plnou pusou.

Udělal jsem to po něm, a když i mně ptáček praskl na jazyku, ucítil jsem, jak mi do krku stéká hmota, která chutnala jako zkslý med smíchaný s olejem. Dvěma hlty jsem vyprázdnil sklenici. Co to je, Stefano? Bulgarelliho speciální drozdí nádivka, odpověděl švagr. Aha, a nádivka z čeho? zajímalo mě. Nikdo neví, tají to i před rodinou, ale určitě je v tom drozdí krev, řekl Stefano a v puse mu puknul nový drozd. Ten Bulgarelli je lišák, dodal a otevřel další lahev. Tak na drozdy! připil mi a druhou rukou se štoural v zubech. Na drozdy! řekl poeta grande z čarokrásné Prahy a ucítil, jak se mu drozdí kůstka vzpřčila mezi stoličkami.

Co následovalo, přesně nevím. Ale bůhví proč se pamatuju na oltář kostelíka za jídelnou. A taky na nějaké zlaté sochy, které jsem viděl hrozně zblízka.

Vyprávění plné zámlk

Za biografické čtení (nejen) Milana Kundery

Většina literárněteoretických i kritických přístupů odsouvá empirického autora do pozadí a soustředí se na text nebo zkoumá čtenářskou recepci. Biografické příběhy jsou však nadále důležitým momentem sebe prezentace spisovatelů. Za jakých okolností má biografické pozadí smysl při interpretaci a hodnocení literárního díla?

ANNA MARTINOVSKÁ

Jedna z otázek, které se objevily v diskusi o kontroverzním životopisu Milana Kundery od Jana Nováka, zní, zda do interpretace a hodnocení literárního díla zapojovat informace o autorově biografii. Textově orientovaná literární teorie 20. století na ni odpovídá tak, že autorův životopis odsouvá spolu s autorským záměrem stranou jako externí a problematicky dostupný zdroj. Toto vyloučení ještě upevnila „smrt autora“ v podání Rolanda Barthesa. Teoretici, kteří biografické čtení odmítají, se vzdávají čtení založeného na určité podobě vztahu vyprávění a subjektu, kde se autorovo „já“ předkládá jako postava životního příběhu, určitý soubor charakteristik, jejichž podstatu můžeme podrobným zkoumáním rozklíčovát a ohodnotit. Literární dílo je při tomto typu čtení odhaleno jako otisk umělcovy povahy. Máme to však považovat za jedinou možnost, jak zapojit životopisné informace do interpretace díla? Domnívám se, že obtíže spojené s biografickou interpretací souvisí s problematičtým modelem vztahu identity a vyprávění – a zde by nám mohla pomoci teorie narativní identity filosofky Judith Butlerové. Otázkou totiž není, jestli s autorovým životopisem pracovat, ale spíše jakým způsobem ho vyprávět a jak tuto významovou vrstvu zapojit do interpretace literárního díla.

Vyprávět člověka

Model „tradičního“ biografického čtení se zakládá na koncepci vztahu narativu a identity, která je v naší kultuře velmi rozšířená – osoba utváří svůj charakter prostřednictvím série rozhodnutí. Realita člověka

Narativy mají důležitou společenskou funkci: „vydat počet“ znamená převzít zodpovědnost za své jednání, stát se subjektem v určitém společenství. Butlerová se proslavila zejména teorií performativity genderu: naše jednání neodráží předem daný fakt „pohlaví“, ale namísto toho je v rámci určitých společenských norem utváří. Ačkoliv Butlerová v *Giving an Account of Oneself* používá jinou terminologii než v dílech věnovaných genderu, i zde platí podobný princip – naše já se formuje až prostřednictvím jednotlivých projevů a nikdy neexistuje jako hotová entita, kterou by bylo možné plně popsat. V případě životního příběhu Butlerová odkazuje k dalším problémům: náš příběh se začíná psát s první vzpomínkou, ale v daleké minulosti, která nám není přístupná. Já, které chce vyprávět sebe samo, by se podle Butlerové mělo stát do jisté míry sociálním teoretikem.

Příběh, jenž by plně zachycoval realitu člověka, tedy neexistuje. Tento závěr však Butlerovou nevede ke skepticismu – stále podle ní můžeme hovořit o „pravdě člověka“, která se konstituuje v řeči, v jednotlivých narativních podáních. V naší kultuře, formované karteziánskými zásadami poznání, jsme zvyklí spojoval pravdu s racionalitou, koherencí a srozumitelností. Maximy, které dávají smysl u objektů euklidovské geometrie, se však ve chvíli, kdy je aplikujeme na člověka, stávají etickým násilím, jež „na nás klade nárok, abychom po celou dobu projevovali a zachovávali identitu sebe samých a to samé vyžadovali od druhých“. Pravdivé vyprávění se vyznačuje naopak tím, že reflektuje bytostnou neprů-

privilegovanou významovou vrstvu odhalovat „intimní pravdu“.

V Kunderově životním příběhu můžeme schematicky rozlišit tři období, kterým odpovídají tři odlišné „postavy“: Kundera do české literatury vstupuje jako prorožimní lyrik, autor stalinské poezie a milostných *Monologů* (1957). V průběhu šedesátých let se ustává jako angažovaný protirežimní prozaik, který svou skepsi projevuje v románech i ve vystoupeních na sjezdu spisovatelů. Tato pozice určitým způsobem přetrvává i ve francouzské emigraci, přičemž pověst disidentů a svědka života za železnou oponou má zásadní vliv na příznivou recepci jeho díla na Západě. Pro poslední období je klíčové gesto, které Kundera podniká v souboru esejů *L'art du roman* (Umění románu, 1986): odmítá biografické a politické čtení vlastních románů, prezentuje se jako „romanopisec“, zprostředkovatel univerzálních existenciálních hodnot, a odmítá veřejné působení.

Dohromady je Kunderův příběh nápadně nekoherentní, čehož si všímají čeští i zahraniční interpreti: Milan Jungmann upozornil na to, že Kundera v rozhovorech se západními médii zamlčuje své působení v padesátých letech, Roger Kimball autorovi vyčítá, že se pokrytecky nehlásí k politickému obsahu svých románů. Sám Kundera se k minulým obdobím svého působení vztahuje, ale nikoliv tak, že by je integroval do jednoho smysluplného příběhu. V románu *Život je jinde* (1969) nechává mladého prorožimního lyrika Jaromila zemřít trapnou smrtí na balkóně, aby si jeho milenkou posléze vzal pod svou ochranu tajemný „čtyřicátník“, kterého v *Umění románu* charakterizuje jako postavu, jež je mu ze všech románových hrdinů nejbližší. Toto gesto symbolicky opakuje Kunderovo odmítnutí zařadit své rané spisy do jím autorizované bibliografie, která začíná až *Směšnými láskami* (1963): z bi(bli)ografického příběhu je tak jedna část vymazána.

Strategie přežití

Příběh Milana Kundery není srozumitelný na základě čistě osobní perspektivy. Pokud se zaměříme například na přerod mezi druhou a třetí fází jeho tvorby, uvědomíme si, jaké důsledky pro jeho vnímání měla pozice „svědka“. Zajistila mu ohlas, jenž ho však uzavíral v pozici „exotického“ autora, obrátil pozornost k ne-literárním souvislostem jeho díla a činil ho závislým na pomíjivém politickém zájmu západní veřejnosti. O tom svědčí i recepcce jeho pozdějších knih: část francouzské kritiky Kunderovi po vydání *Nesmrtelnosti* (1990, česky 1993) vyčítá, že se z něj stal „pařížský intelektuál“, který se vzdálil od svých autentických témat. Kunderovo závěrečné gesto tak můžeme chápat jako určitou strategii přežití – protože soudobá kritika není schopná vnímat autora zároveň politicky a literárně, volí Kundera druhou z možností a od politických významů svého díla se odšťihává. Svou sebe prezentaci reaguje na požadavky doby: tento fakt není nijak skandální ani výjimečný. Kunderova schopnost zareagovat na proměny kontextu zřejmě patří k důvodům jeho trvalého úspěchu.

Jak tedy Kunderu číst? Nedomnívám se, že bychom měli jeho životu vnucovat koherenci – vyžadovat po autorovi, aby zůstal stejným, tím, že za „realitu“ označíme jedno období jeho života a ta ostatní demaskujeme jako podvod. Řešením však není ani přistoupit na poslední verzi Kunderovy sebe prezentace a číst ho jako spisovatele bez životopisu: mnohem zajímavější je podle mého názoru vyprávět příběh Kunderova působení v jeho proměnách, přeryvech i ve vztahu k měnícím se normám literárních světů.

Autorka studuje komparatistiku a filosofii.



Milan Kundera v roce 1968. Foto nzz.ch

se ztotožňuje s realitou jeho příběhu, který má k dispozici on sám a jeho blízcí – zvláště ní postavení pak mají intimní detaily, které odhalují „holou“ pravdu o jednotlivci. Meze tohoto modelu si nejlépe uvědomíme, když jej aplikujeme na nás samé nebo na naše blízké. Jakkoliv je příběhová forma pro naše sebeporozumění důležitá, její vztah k „látce“ našeho života není jednoduchou korespondencí. Když se rozhodnu svůj příběh z nějakého důvodu vyprávět, narazím na zásadní obtíže: kde začít, které z událostí považovat za uzlové, které za epizodní a jaká rozhodnutí jsem činil z vlastní vůle?

Judith Butlerová v knize *Giving an Account of Oneself* (Vydávat počet ze sebe sama, 2001) chápe vyprávění jako komunikační akt: jako promluvu, která se odehrává v určité situaci, obrací se k určitému publiku a jako taková není nikdy plně v moci svého autora.

hlednost člověka – je neúplné, nekoherentní a plné zámlk, zdůrazňuje roli „cizího“ pro utváření příběhu daného člověka, a upozorňuje tak na meze dominantní příběhové formy.

Umění románu

Jaké důsledky může mít toto pojetí vztahu vyprávění a života pro biograficky orientované čtení literárního autora, v našem případě Milana Kundery? Každé životopisné vyprávění musíme předně chápat jako určitý řečový akt, jako text, který stojí mezi dalšími texty daného autora, aniž by mu bylo přiznáváno zvláštní privilegium. Zároveň je nemůžeme vnímat izolovaně od politického a sociálního kontextu včetně soudobého literárního pole, na které jednotlivé autorovy činy i promluvy odpovídají. A konečně, jelikož jsme si za předmět svého zájmu zvolili autora literárního, tedy veřejnou osobnost, nedává smysl jako

Psát a kreslit vlast

Vizuální paměti Nory Krug

Spisovatelka a ilustrátorka pocházející z Německa a žijící v New Yorku zobrazuje ve svých oceňovaných vizuálních memoárech nostalgické snění o domově a současně účtuje se svými předky. Hledání ztracené vlasti a bolestné listování obrazy z rodinné historie neústí ve smír s minulostí, ale v přijetí kolektivní viny.

ELEONÓRA HAMAR



Dožadování se vlasti je váhavým, kontemplativním činem vzdáleného pozorovatele. Foto literaturhaus-muenchen.de

Chceme-li mluvit o kreslených a malovaných pamětech Nory Krug, musíme uvažovat o náročných tématech: o vině a pocitu viny, který je předáván z generace na generaci, o vyrovnání se s minulostí totalitních režimů, o legitimních a nelegitimních podobách kolektivní identity, ale také o tom, že se člověk k těmto abstraktně znějícím tématům vztahuje chtě nechtě nejen na úrovni historicko-filosofických úvah, ale také prostřednictvím osobní a rodinné biografické reflexe. Vizuální memoáry *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* (Vlast. Album jedné německé rodiny, 2018), které byly přeloženy do více než deseti jazyků, poskytují k takovým úvahám pozoruhodný podklad.

Náplast místo hymny

Memoáry nesou přímočarý název: *Vlast*. Podtitul *Album jedné německé rodiny* jeho vyznění však komplikuje – naznačuje, že zde nepůjde o domovinu vymezenou hrdě prožívaným citovým vztahem, nýbrž o významy, které jsou předmětem složitého interpretačního vyjednávání, nesmělého a opatrného konstruování nových či nově přivlastněných obsahů. V kontextu německého vyrovnávání se s dědictvím nacismu lze název knihy číst jako performativní akt, který spočívá v dožadování se pojmu uzurpovaného radikální pravici. Pastiš olejomalby Caspara Davida Friedricha na obalu knihy pak tuto performativitu doplňuje o další významové odstíny: ukazuje, že toto dožadování se je zároveň váhavým, kontemplativním činem vzdáleného pozorovatele. Toho na obraze zastupuje postava ženy (autorky) stojící zády ke čtenáři na vrcholu skály, odkud se dívá na malé městečko nakreslené pouze v konturách. Barevný svět vymezený centrální postavou, skálou a mraky, jehož perspektivu sdílíme, se tak odděluje od nevybarveného světa v údolí, který se přes svoji cizost má v knize vyloupnout jako místo znovunalézání vlasti.

Knihy se zrodila z vnitřního konfliktu – z toho, jak se v prožitcích německé autorky, která již přes dvacet let žije ve Spojených státech, střetávala nostalgie po vlasti s přesvědčením o nevhodnosti sdílení pocitu soukromé společnosti se společenstvím přesahujícím jednotlivce, jestliže ono společenství je shodou okolností německé. Stesk po domovině tak jde ruku v ruce s nejasnostmi ohledně správného vztahování se k místu dětství. Výhodiskem se autorce stalo vytváření katalogu německých výrobků, jako je náplast Hansaplast nebo lepidlo Uhu, ale také chutí a vůní přítomných v černém chlebu či lesních houbách, jež se

v jejich vzpomínkách pojí s rodinnými scénami, gesty a emocemi a které jí díky své naprosté banálnosti poskytují bezpečí ideologicky neproblematické pozice. Když nelze hrdě zpívat národní hymnu či lidové písně, zůstává člověku alespoň náplast či lepidlo.

Krug si ovšem s katalogem podobně nevinných předmětů nevystačí. Na téměř třech stech stranách – psaných, kreslených, malovaných i kolážovitě poslepovaných – se v chronologickém sledu dozvídáme o etapách jejího života, které jsou zároveň fázemi jejího porozumění skutečnosti, že se dávno před jejím narozením v Německu cosi fatálně zvrtilo a že v důsledku toho pro ni nebude snadné vyprostit se z pocitu pobývání v imaginární zemi, kde je jedinou obyvatelkou. Aby si mohla znovuvytvořit smysl vlasti, jež je pro ni ztracená jako místo i jako pojem, protože se stala nesrozumitelnou ozvěnou, musí autorka vykročit z pozice člověka, který se považuje za nositele kolektivní viny. Nejde přitom o její zpochybňování, ale o odkrývání konkrétní historické zodpovědnosti – tedy zodpovědnosti vlastních rodinných příslušníků. Z pasivního sdílení těžce uchopitelného břemene se tak stává aktivní skládání fragmentů rodinné minulosti.

Nezajímaví hrdinové

Vlast vypráví o jednotlivých kapitolách tohoto hledání, o tom, jak se „minulost vynořuje jakoby z tání ledu“. Autorka zjišťuje, co její předkové dělali během druhé světové války. Co dělali ve dnech, kdy byli z jejich rodného města deportováni židovští spoluobčané, nebo když v Karlsruhe hořela synagoga? Obraz se postupně skládá dohromady, autorčiny domněnky se vyvracejí nebo potvrzují, vnímáme však, že výsledek je podobně fragmentární jako vzpomínání samo. A tomu odpovídá i vizuální podoba knihy, která je vytvořená z obrazových fragmentů – z ilustrací, komiksů, fotografií z rodinných alb i bleších trhů nebo antikvariátů, z reprodukcí oficiálních dokumentů, novinových článků a podobně. Tam, kde dokumenty chybějí, předkládá autorka své vizualizované představy.

Vina předků Nory Krug díky jejímu biograficko-historickému pátrání nezůstává abstraktní. Její strýc z otcovy strany byl zastřen v boji jako příslušník SS, když mu bylo devatenáct, její dědeček z matčiny strany byl mezi lety 1933 a 1940 členem NSDAP, jeho mladší bratr se v roce 1944 ztratil na východní frontě jako voják Wehrmachtu. Autorčiny předci tedy

nesehráli v dějinných událostech klíčovou roli, nebyli velkými postavami historického dění, spoluvytvářeli nicméně masu hnědé většiny. Autorka hledá způsob, jak se emočně vztáhnout ke svým rodinným příslušníkům, zároveň ale ukazuje, že morální ospravedlnění následovníků nacistického režimu je přes malichernost jejich činů nemožné. Vždyť právě jejich stádnost byla potřebná k tomu, aby nacistická mašinérie mohla fungovat. Jako postavy literárního díla jsou tito lidé nezajímaví. Krug ale přesvědčivě ukazuje, že by nás zajímat měli.

Úskalí viny

Celou knihou prolíná symbolické ztotožňování: vina nacistů rovná se vina Němců rovná se má vina. „Cítím se jako člověk v lékařské ordinaci, který požaduje testování na genetické onemocnění rasy,“ píše autorka o momentu, kdy v archivu žádá o složku svého dědečka obsahující výsledky poválečného vyšetřování jeho spolupráce s nacistickým režimem. Těmito slovy na sebe bere historickou zodpovědnost za činy, které předcházely jejímu narození – které předcházely dokonce i narození jejích rodičů. Není to pouze morální postoj, ale něco, co se wpisuje přímo do těla.

V jednom z rozhovorů mluví Nora Krug o tom, že během práce na knize nikdy neměla potřebu zděděnou kolektivní vinu překonat. Znamenalo by to prý snahu o překonání něčeho, co nelze změnit, pokud se člověk narodil a socializoval v určitém času a prostoru. Jde o vyjádření sebenenávisti? Nejspíš. Musíme ale také vidět, že tímto způsobem pojímaná sebenenávist je nakonec odůvodnitelná pouze prostřednictvím ideologie etnického nacionalismu, respektive rasovou teorií aktualizující mýtus krve. Krug se tak například snaží vyhnout zmínkám o utrpení Němců, aby nerealizovala utrpení „pravých“ obětí. Otázkou zůstává, do jaké míry je takové stanovisko konstruktivní, pokud třeba hledáme způsoby výuky dějin 20. století, které by pomocí biografických a personalizovaných obsahů učily chápat, jak se historická minulost otiskuje do našich současných institucí a diskursů. Memoáry Nory Krug k takové výuce a k debatám s mladou generací nepochybně vybízejí. Chceme ale pokračovat v reprodukování struktur myšlení podle rasistické ideologie? A máme vůbec odvahu o těchto náročných tématech mluvit?

Autorka je socioložka.

Nora Krug: *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*. Penguin Verlag, Mnichov 2018, 288 stran.

Zavraždění komunisty

Nové české životopisné filmy

Žánr biografie v současné české kinematografii zažívá vzestup. Mnohé filmy tohoto druhu reflektují komunistickou diktaturu, samy ale v lecčems připomínají životopisné snímky, které vznikaly v totalitním období.

ANTONÍN TESAR



Představa, že nám historické filmy pomáhají „vyrovnat se s minulostí“, je zkreslená. Z filmu Milada. Foto Bohemia MP

Životopisný film je žánr, který se v české kinematografii vynořuje a zase mizí v nepravidelné sinusoidě. Není náhodou, že jeho první rozmach přišel v padesátých letech s dnes již pozapomenutými filmy jako *Posel úsvitu* (1950), *Mikoláš Aleš* (1951) nebo *Tajemství krve* (1953). Biografie představovaly bezpečnou – apolitickou – půdu historie, která se dala snadno interpretovat předepsaným způsobem. Zabývaly se většinou umělci či vědci, takřka výhradně to ale byli osamělí vizionáři, kteří přesahovali svou dobu ke světlejším zítřkům a bojovali s nepřízní nechápavé, myšlenkově omezené veřejnosti své doby. Není také náhoda, že po útlumu v šedesátých letech tento žánr zažil renesanci ke konci sedmdesátých let a v následujícím desetiletí, tedy v další éře, která si žádala neproblematické filmové látky – příkladem je *Paleta lásky* (1976) nebo *Lev s bílou hřívou* (1986). Naproti tomu v šedesátých letech životopisné snímky téměř zmizely ze scény a také v devadesátých letech bychom je hledali jen obtížně (ostatně stejně jako historický film obecně). V poslední dekádě se ale biografický žánr vrátil s nečekanou silou, a to nejen ve filmu, ale také v televizi a komiksu. Snímky z poslední doby se často zabývají osobnostmi, které v padesátých či sedmdesátých letech byly vrcholně problematické. Přesto se zdá, že tradice českého životopisného filmu jako svým způsobem únikového žánru trvá.

Strašíme se komunismem

Současná vlna životopisných filmů vzniká do velké míry v opačné situaci než dvě výše zmíněné. A tituly také zjevně odpovídají na jinou objednávku. Pořád ale platí, že jsou to zásadně příběhy o pohnuté, nebezpečné době, se kterou hrdinové, obvykle vizionáři, vedou trpký, zpravidla prohraný zápas. Přestože však na konci umírají tou či onou mučednickou smrtí, zůstává po nich odkaz, ke kterému se dnes můžeme vztáhnout. Zároveň se ale mění dynamika mezi tím, jak jsou zobrazováni samotní hrdinové a jejich ideály, a jak zlá doba, ve které se nacházejí. Jen málo dnešních tvůrců sahá po schématu morálně bezúhonných hrdinů trpících v naprosto prohnilé době. Vytrácí se idealismus a patos směřování k lepší budoucnosti. O to vyhrůžnější je ale negativní líčení minulosti, zpravidla některé ze zlomových fází komunistické

éry, případně v období nacismu, přičemž obě diktatury jsou pojímány podobně.

Snímky také většinou spadají do trendu, který vládne ve všech dnešních historických filmech z minulé éry a který by se dal shrnout heslem „strašíme se komunismem“. Často jsou to příběhy, v nichž komunistická moc vzniká destruktivním způsobem do světa hrdinů, kteří chtějí prostě jen žít své obyčejné životy. Ať už je to linie Hřebejkových historických filmů od *Šakalích let* (1993) po trilogii *Zahradnictví* (2017), nebo nejednoznačněji pojatá dramata jako *Pouta* (2009), vždýcky se setkáváme s týměž základním rámcem – komunistická diktatura je tu pojatá jako zdroj teroru, který se buď právě vzrývá, nebo už hrdiny obklopuje, ale pořád je pro ně něčím vnějším, monstrem, které spí v sousedství a je radno kolem něj našlapovat po špičkách, pokud s ním nechceme mít problémy.

Dějiny, jak je známe

O českém historickém filmu z poslední doby prakticky není možné psát, aniž bychom se vztáhli k debatě o takzvaném antikomunismu a opozici vůči němu. Tuzemská kinematografie totiž do této debaty přímo vstupuje a hrdě se hlásí k radikální antikomunistické pozici. V celém problému přitom vlastně nejde ani tak o to, zda máme období komunistické diktatury odsoudit, nebo ne. Otázka spíš zní, co dělat s kousky historie, jež nezapadají do celkového obrazu, který jsme si o „minulém režimu“ už dávno vytvořili.

Pojem „antikomunismus“, jak ho chápou jeho kritici, znamená v podstatě strategii vytěšňování všeho, co se vymyká představě komunistické éry u nás jako období teroru de facto srovnatelného s nacismem. Tato představa nás provází už od devadesátých let a spoludefinuje naši současnou společnost (která je v první řadě postkomunistická a antikomunistická). Názor, že komunistická diktatura v Československu byla špatná, je brán za samozřejmý (a v základu je adekvátní); spory se v zásadě vedou o to, jak s touto představou dál zacházet – co všechno máme na jejím základě odsoudit a jak se vztahovat k památkám na tuto éru, které přetrvávají a přetrvávat nadále budou.

Klopýtající mučedníci

Představa, že nám současné historické filmy pomáhají „vyrovnat se s minulostí“, je hodně

zkreslená. Ve skutečnosti jen ilustrují minulost, se kterou jsme se už vyrovnali. V tomto ohledu pořád platí, že historická biografie je u nás bezpečný a nekonfliktní žánr, který jen zasazuje příběhy plné tragického heroismu do takového pojetí dějin, se kterým je větší na diváků srozuměna a podle kterého modelujeme svou současnost.

Zvláštní je, že současné biografie oproti těm starším ještě více zdůrazňují mučednictví. Jen zřídka narazíme na osudy nepochopených géníů, které byly v minulosti naopak normou. Nedíváme se na příběhy perzekvovaných umělců, brilantních vědců ani intelektuálů – a pokud ano, jako třeba v případě filmu *Havel* (2020), pak tvůrci právě tyto rysy relativizují a věnují pozornost klopýtnutím těchto protagonistů v osobním životě. Pozornost se naopak zaměřuje na osoby, které si dnes přímo spojujeme s rolí obětí. Film *Milada* (2017) je v podstatě těžkopádná ilustrace hesla „zavražděna komunisty“, na které byla Milada Horáková redukována v letošním roce. *Jan Palach* (2018) Roberta Sedláčka přináší polovičatý pokus ukázat Palacha jako civilní postavu zakřiknutého idealisty žijícího všední život. Umělecky nejambicióznější snímek *Já, Olga Hepnarová* (2016) se rovněž věnuje obtížně uchopitelné osobnosti s extrémním osudem a ve výsledku, který je dramaturgicky mimořádně chaotický, je patrná snaha prezentovat Hepnarovou jako produkt a zároveň obět komunistické diktatury. Zvláštní hybrid představuje *Toman* (2019), kde je šéf poválečné zahraniční rozvědky zobrazen tak trochu jako vekslák, který nicméně tvrdě doplatí na kšeftíky, které měl s nastupující komunistickou mocí.

Filmy z komunistické éry tvoří hlavní, nicméně ne jedinou linii současných českých biografii. K éře nacismu se vrací *Lída Baarová* (2016), která se rychle stihla stát neuměleckým kultem, ale v podstatě je – podobně jako *Toman* – příběhem o tom, že kdo si zahrává se zlem, ten se spálí. *Masaryk* (2017) pak podává osud londýnského velvyslance a pozdějšího ministra zahraničí Jana Masaryka jako příběh zhýralce, ve kterém se probudí vlastenecké city a stane se bezmocným a trpícím aktérem událostí kolem mnichovské dohody. I pro tyto snímky ale platí, že nám ukazují historii tak, jak ji známe a chceme znát.

Americké sportovní blues

Dokumentární série Univerzita poslední šance a Cheerleading

K vrcholným dokumentárním cyklům letošního roku patří dvojice projektů showrunnera Grega Whiteleyho. Univerzita poslední šance i Cheerleading se zaměřují na přehlížená zákoutí amerického sportu.

ŠÁRKA GMITERKOVÁ

Člověk nemusí být zarytým sportovním fanouškem, aby na Netflixu fascinovaně sledoval dvě dokumentární série režiséra Grega Whiteleyho. Zatímco *Cheerleading* (Cheer, 2020) se věnuje roztleskávačkám soutěžícím na vrcholové úrovni, pátá sezona *Univerzity poslední šance* (Last Chance U, od roku 2016) z prostředí amerického fotbalu přináší portrét jednotlivých hráčů, jejich kouče, celého týmu a potažmo i města sužovaného překotnou gentrifikací.

Potřebujeme novou výuku

Dokumentaristu Grega Whiteleyho vždy zajímaly dvě pevně propojené oblasti – americký vzdělávací systém a lidé v něm. Než se dal plně do služeb Netflixu, natočil dvojici snímků zkoumajících americké střední školství. *Resolved* (Vyřešeno, 2007) mapuje fenomén debatních kroužků, které se postupem času vyvinuly ve specifickou formu performativního umění. Studenti si během diskusí na předem stanovené téma netříbí toliko argumentaci, ale i schopnost předestřít v krátkém časovém úseku maximální množství informací. Účastníci jednotlivých klání tak ze sebe doslova sypou proud stěží rozlišitelných slov. Whiteley ve svém filmu sleduje jak extrémně úspěšný tým, dodržující pravidla hry, tak dvojici afroamerických kluků, kteří se snaží debatní komunitu reformovat zevnitř a poukázat na to, že stávající praxe podporuje rasismus a třídní nerovnost. *Most Likely to Succeed* (Kandidáti na úspěch, 2015) pak na příkladu výjimečné střední školy High Tech High dokládá, že nové tisíciletí potřebuje jinou, humánnější nastavenou výuku, a ne dosavadní průšácké vzdělávání, redukující žáky na pouhé jednotky. Navzdory kritice systému však Whiteley zůstává hlavně lidumilem – vždy ho zajímají primárně jeho protagonisté a jejich příběhy.

Ačkoliv šlo o pozoruhodná díla, teprve formát dokumentární série umožnil Whiteleyho autorským kvalitám plně vyniknout. To je případ ceněné netflixové série *Univerzita poslední šance*, která po pěti řadách opouští fotbalové prostředí, aby se příštího roku vrátila s příběhy z basketbalové juniorské ligy, princip však jistě zůstane totožný. *Univerzita poslední šance* v průběhu šesti až osmi epizod sleduje mladé, často afroamerické hráče amerického fotbalu, kteří se snaží zúročit semestr či dva na menších univerzitách, odpromovat a stůj co stůj přestoupit do lepšího týmu. Junior Colleges a jejich takzvaná juco liga představuje

očistec, kam se jednotlivci propadli kvůli kriminálnímu škráloupům, špatné disciplíně nebo slabému prospěchu. Každá sezona se zaměřuje na tři nebo čtyři hráče-studenty, jejichž profesní i osobní peripetie ilustrují paradoxy, odvrácené stránky i aspirace juco ligy. Důležitými figurami jsou však také koučové, chybní mezi protichůdnými požadavky své profese. Na jednu stranu musí své svěřence tlačit k výhrám, na stranu druhou se snaží respektovat skutečnost, že sport zaštitěný vzdělávací institucí by měl studenty tvarovat také po stránce osobnostní a akademické.

Hráči, kteří spí v autě

Spíš než s *Hard Knocks* (Kopance, od roku 2001), americkým seriálem z produkce HBO ze zákulisí letní tréninkové přípravy vybraného týmu NFL, snese *Univerzita poslední šance* srovnání s dokumentem *Hoop Dreams* (1994). Ten sice sleduje dva mladíky snažící se o basketbalovou kariéru, nicméně obě díla si kladou podobné otázky a přicházejí s drsnou revizí amerického snu. Jak v mladých mužích nezadusit sny, které jsou jejich motorem, a zároveň neztratit ze zřetelle krutou sociální realitu, jež se s každým dalším škobrtnutím ozývá o něco hlasitěji? Ani v jednom případě nejde o nijak okázalou nebo experimentální filmařinu – síla těchto sond spočívá ve schopnosti vybrat charismatické a jedinečné protagonisty. Jak Williama a Arthura, tak jejich fotbalové kolegy charakterizuje zvláštní kombinace tvrdosti a zranitelnosti, která hlavně k juco lize bytostně patří. Fotbalisté musí stůj co stůj hrát, ale zároveň se snaží vyhybat zraněním, která k tomuto sportu neodmyslitelně patří a která mohou navždy utnout jejich profesionální kariéry.

Poslední fotbalová řada *Univerzity poslední šance* je se svým dějištěm a palčivými sociálními otázkami v pozadí univerzitního sportu svázaná těsněji než předchozí série. Ocítáme se na západním pobřeží Spojených států, na Laney College ve městě Oakland. Místní kampus postrádá ubytovací i stravovací kapacitu, a studentům tak nezbývá nic jiného než dennodenně dojíždět. Z někdejšího teritoria Černých panterů se totiž Oakland proměnil v nesmírně žádanou adresu, jen přes záliv od Palo Alta, sídla všech klíčových komunikačních a technologických firem. V důsledku stavebního boomu tak afroameričtí starousedlíci přišli o své domovy, odstěhovali se nebo skončili na ulici. Hráči z Laney často musí pracovat po nocích, nezřídka spí v autě a trápí je

hlad, protože veškerý příjem padne na benzin. Místo vyhlídky na studium s plně hrazeným školním na některé z univerzit s kvalitním sportovním programem se tito mladíci spokojí s přidělenou postelí na školní koleji. I když ale poslední sezona *Univerzity poslední šance* ukazuje líheň amerického fotbalu opravdu odspodu, nepropadá se do totálního zoufalství. Naději, kterou ve Whiteleyho dokumentech představují hlavně lidé, zde zosobňuje postava vnímavého a v rámci možností laskavého kouče Johna Beama.

Pád, při kterém vás chytí

Jako spin-off *Univerzity poslední šance*, který ale svou popularitou dalece předčil fotbalovou sérii, lze vnímat *Cheerleading*. I tady poznáváme univerzitu schovanou kdesi na americkém maloměstě, která ale vychovává celonárodní šampiony. V centru dění stojí postava trenérky, která kolem sebe vytváří oddaný tým mladých lidí s pohnutou minulostí. Zatímco v případě *Univerzity poslední šance* se Whiteley věnuje netušené dimenzi amerického fotbalu, *Cheerleading* představuje titulní disciplínu jako tvrdý akrobatický sport. Roztleskávačky jsme si zvykli vnímat jako krásné slečny, které dekorativně mávají třásněmi, ale Whiteley tvrdí, že větší důleže dosud nepoznal. Četnost a rozsah zranění, které provázejí přípravu na šampionát v Daytoně, dalece přesahují rány, které utráží fotbalisté.

Cheerleading tedy nejenže plní osvětovou funkci, ale opět se noří do hlubin amerických představ o úspěchu, selhání a posledních šancích. Mnohem silněji než u *Univerzity poslední šance* tu však vystává téma času. Kariéra sportovních roztleskávaček je zoufale krátká – jedna sestava trvá dvě minuty patnáct vteřin, ale předchází jí měsíce drilu. Náročné soutěžní výstupy týmy pro vysoké riziko úrazů už nikdy neopakují; i všudypřítomná zranění se měří na čas, ne na bolest. Nutné se tak vkrádá otázka, zda má vůbec smysl do značně limitované aktivity vkládat tolik emocí i tělesných útrap. *Cheerleading* dokládá, že ano. Jednak proto, že pokud se vše podaří, zakoušejí roztleskávačky pocit omamné harmonie a dokonalosti. A za druhé během dlouhých tréninků prožívají skoro kmenovou sounáležitost, která na ně působí blahodárně a terapeuticky. Navzdory svým komplikovaným osobním historiím se totiž mohou konečně spolehnout, že je při pádu někdo chytí.

Autorka je filmová historička.



Cheerleading je tvrdý akrobatický sport. Foto Netflix

Performativita neuchopiteľnosti

D'Epog ukazujú význam ako stretnutie žitých skúseností



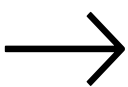
Produktivita je v inscenácii *Série, série, série, série* zachycená i kostýmy na pomezí bežekých outfitů a pracovního oblečení. Foto Marek Jančůch

HaDivadlo

Scéna progresivní dramaturgie

Alfa pasáž, Brno
www.hadivadlo.cz

Sezona 45: Zdroje



Sezona 46: Adaptace



centrum
experimentálního
divadla

GO TO BRNO.cz ←

inzerce

Představení *Série, série, série, série* je – mimo jiné – tříhodinovou zkouškou divákovy pozornosti, která je zároveň v inscenaci tematizována, stejně jako proces tvorby významu nebo podstata autentičnosti. Neztratí se publikum v paralelní realitě jevištního dění?

MATEJ BENČÍK

Pokračujúc v nepravidelnej priestorovej dramaturgii, s ktorou brnianska platforma D'Epog pracuje posledných deväť rokov – napríklad v predstaveniach *121* (2013), *Di_Sein* (2011) či *Ninivea* (2012) –, je inscenácia *Série, série, série, série* rozčlenená do dvoch diváckych sektorov, pričom v každom z nich sú vytvorené ostrovčeky niekde dvoch, troch, niekde viacerých stoličiek. Zo sektora A nie je vidno na scénu pred sektorom B, takisto zo sektora B na javisko pred sektorom A, oddeľuje ich totižto projekčné plátno. Z každého ostrovčeka je teda vidno iný výsek „parareality“, ako svoju tvorbu pomenúva režisérka Lucia Repašská.

Okrem toho, že takéto rozčlenenie hľadiska zamedzuje vytvoreniu homogénnej zdieľanej percepcie publika, problematizuje taktiež vnímanie priestorovej jednoty. Tento fakt je v sektore B napísaný na bielom kvádri spolu s popisom k predstaveniu, optimistickým výrokom: „Jste parciální součástí celku. Sledujete pouze část komplexní reality a je to tak v pořádku“ a informáciou, že o trinásť minút sa tento kváder presunie do sektora A.

Téma produktivity

Čas, tak ako priestor, je v *Sérii* rovnako potrhávaný, aj keď symbolickejšie (kvádru to trvalo asi štyridsať minút, kým sa do druhého sektora presunul). Namiesto tradičného, jasne uchopiteľného začiatku a konca, individualizované obecnstvo prichádza do priestoru už obývaného performerami a odchádza, kým jedna z performeriek ešte vykonáva svoju úlohu. Počas celého predstavenia je do kontrastu k precíznej práci s rytmizáciou situácií – v symfonickom rozpätí od kompletne

spomalenej nudy počas hodinového čakania na update počítača až po frenetickú choreografiu kankánu do noisového podkladu – postavený prvok metronomicky pravidelne sa otáčajúcich svetelných „hláv“.

Ak by som sa pokúsil o definovanie inherentného dramatického konfliktu, ktorý nedovolí divákovi a diváčkovi, čo pristúpili na hru D'Epogu, stratiť pozornosť, vyzeralo by to asi takto: trojhodinová snaha systematizovať a replikovať, utkať z metafyziky a potu ucelenú pararealitu v každej sekunde, v každom performatívnom snažení naráža na neschopnosť ju poňať v jej celistvosti. Tak vidíme pred sebou nie tragédiu, ale našu zrkadliacu sa skúsenosť neuchopiteľnej skutočnosti, ktorá sa zo situácie na situáciu, z žánru na žánr prelína a dotýka každým zúrkotom znovu ďalšej a ďalšej témy, o ktorej my ešte len netušíme, že vlastne súvisí a je len iným pohľadom na tú predošlú.

Téma produktivity na mňa vyskočila ako prvá, ešte z bulletinu, v ktorom sa píše: „Umělecké dílo tematicky pojednává organizaci lidské společnosti, systematizaci mezilidských vztahů, efektivizaci práce a zvyšování výkonnosti...“ Produktivita je zachytená v kostýmoch na pomedzí bežekých outfitov a pracovného oblečenia. Rozvíja sa ďalej v samotnom pohybovom materiáli, ktorý sa v mnohých repetíciách performerí a performerky snažia vykonať biomechanicky čistejšie a efektívnejšie. Okrem toho sa ozýva aj na pomyselnom oblúku Magdalény Strakovej, jednej z performeriek, ktorá je pri skupinových tancoch a výstupoch najpomalšia a následne za to ostrakizovaná.

Performativita autenticity

Ďalšou témou, ktorá sa otvára, je performativita autenticity. Na jednej strane je prítomnosť performeriek a performerov neustále medializovaná live kamerou premietanou na projekčné plátno v strede priestoru, na druhej strane je ich samotná autenticita rozpitvovaná v širokom žánrovom spektre na rôznych stupňoch hereckej štylizácie. Nepretržité zdvojovanie prvkov pomocou live kamery núti pretrhávať tok pozornosti. Taktiež svojou povahou poukazuje na komodifikáciu pozornosti na sociálnych sieťach a simuluje

virtuálny súboj o pozretia. Pointou tejto linky autenticity môže byť moment, keď celá projekcia prestane fungovať a spustí sa update počítača, z ktorého boli projekcie púšťané. D'Epog stavia každého diváka a každú diváčku pred otázku zámernosti a úprimnosti tejto situácie, ktorú si dovoľí rozvíjať následnú hodinu. Počas tejto hodiny performer Radim Brychta imituje improvizáciu, iniciuje kolektívny spev gospelu *Kumbaya My Lord*, až rezignuje na snahu niekoho zabaviť a spolu s ostatnými performerami si ľahne spať.

Vďaka odkazu na Brechtovu a Weillovu pieseň *Meckie Messer* si začínam uvedomovať, aký v-efekt pre mňa D'Epog pripravil. Odsunul ma nie k sledovaniu témy namiesto príbehu, ale k sledovaniu svojho interpretačného procesu vo vzťahu k otvoreným témam. Akým spôsobom sa vlastne produkuje význam v takto postavenom tvare? Význam nie ako artefakt, ale ako prienik, konfrontácia, stretnutie viacerých žitých skúseností. Bez vidiny majáku plávam v mori zvukov, pohybov, nesúrodých dialógov, spazmov a znakov. Smejem sa, bez kontextu, na štylizovanom príhovore z pohrebu, na naturalistickom dialógu o kupovaní rožkov, na precíznom, no predsa bezhlavom súboji s vlastným telom. Súboji s vlastným *telos*. A s novou zúrivosťou sa púšťam do dešifrovania vln prezentnosti, rozbičajúcich sa o moju časť autopoietickej slučky. *Autopoiesis* tohto dôkladne a organicky počas takmer štvorročného skúšobného procesu vykonštruovaného systému je strojom, čo produkuje z nepretržitého kontaktu individualizovaných pohľadov – stretnutí podhubie pre rast významu.

Straková zostáva

Moju pozornosť najväčšmi upútal už spomínaný pomyselný oblúk Magdalény Strakovej. Ten sa javí ako archetypálny „underdog“ naratív, pri ktorom tá, čo stále zaostáva a vždy je posledná, na konci zabojuje a pretrvá. Avšak v *Sérii* sa vyjavujú otázky o povahe tohto príbehu. S čím zabojuje a ako? Čo znamená, že pretrvá?

Počas jednej z pasáží, ktorá rozoberala systematizáciu jazyka, ležala performerka Zuzana Smutková na chrbte v sektore B a narušala hodinu nemeckého jazyka v sektore A opakovaním francúzskych slov. V jednom momente sa zapozerala na Strakovú a začala zvodne opakovať: „Toi. Toi.“ Po update počítača Straková začala brať veľké biele plastové pláty a stavať z nich nejakú konštrukciu. O chvíľu už bolo jasné, že ide o toitoiku. Straková vošla dovnútra a ostatní performerí ju uzavreli položením posledného plátu, stropu. Pôsobilo to ambivalentne, aj ako agresia, aj ako pokus o pomoc. Výsledok bol však rovnaký: uprostred scény stála toitoika a v nej zamknutá Straková. Zo všetkých projekcií a reproduktorov sa pustili videá a hluk uragánu. Videá z YouTube plné kriku ľudí, ktorí ich natáčali. Po utíchnutí vybehla hororovo zakrvavená Straková z toalety a s dvoma konármi sa postavila na biely kváder v sektore A. Stála tam monumentálne ako socha človeka, ktorý držiak vetvy vyhral nad prírodou. Avšak v kontexte vývoja jej „charakterového oblúka“ a spolu s odkazom na hodinu francúzštiny sa javí jej výhra ako vyslobodenie sa zo „sračiek“ vnímania seba skrz druhých, postavenie sa proti tomuto prirodzenému spôsobu sebakonštrukcie. Predsa len, Straková zostáva, obecnstvo odchádza. Naša pozornosť, čo spoluvytvárala identitu jej postavy, už nie je podstatná.

Autor je divadelník.

Divadlo D'Epog: *Série, série, série, série*. Režie Lucia Repašská, dramaturgie Matyáš Dlab, scéna Matěj Sýkora, hudba Matúš Kobolka, hrají Zdeněk Polák, Janet Prokešová, Radim Brychta, Zuzana Smutková, Magdalena Straková. Koprodukcii inscenace Divadla D'Epog a platformy Terén. Psáno z představení na festivalu Kiosk, Žilina-Záriečie, 23. 7. 2020.

Rapová nekrofilie

Pop Smoke a jeho posmrtný debut

Newyorský rapper Pop Smoke se do povědomí širší veřejnosti dostal letos v únoru – díky svému zavraždění. V červenci vyšlo jeho debutové album *Shoot for the Stars, Aim for the Moon*. Ambiciózní nahrávka v produkci 50 Centa se sice stala událostí, nelze se však ubránit podezření, že důvodem jejího úspěchu je především předčasná smrt interpreta.

KAREL VESELÝ

Když letos v červnu ve Spojených státech vypukly demonstrace hnutí Black Lives Matter, jednou z písní, které si protestující pouštěli pro posílení sounáležitosti, byla skladba Dior od newyorského rappera jménem Pop Smoke. Záběry na Afroameričany s transparenty tancující na tvrdý rapový track obletěly sociální sítě a Dior začal stoupat americkým žebříčkem, až se zastavil těsně před první dvacítkou. Na rozdíl od písní jako Alright od Kendricka Lamara nebo FDT (Fuck Donald Trump) od YG, které protestní hnutí již dříve přijalo za své, připomíná Dior se svým klaustrofobickým instrumentálním podkladem a subsonickou, „vysavačovou“ basovou linkou, spíš hudbu ze striptýzového baru než aktivistickou hymnu. „Když jsem v klubu, rozhazuju stovky a padesátky,“ rapuje Pop Smoke svým hlubokým, lehce ochraptělým hlasem, který jako by posluchače vybízel, aby si i přes bídné vyhlídky užívali života a nenechali se ničím zlomit: „Christian Dior, Dior!/ Znájí mě ve všech obchodech./ Když prší, tak pořádně.“

Hvězda drillu

V době, kdy track Dior slavil největší hitparádové úspěchy, už byl Pop Smoke po smrti. V únoru do jeho domu v Los Angeles vtrhli neznámí muži a dvacetiletého rappera zastřelili. Motivem byla pravděpodobně loupež – jen pár hodin před přepadením jeden rapperův kumpán na InstaStories nechtěně prozradil polohu jeho domu. Také se ale hovoří o možném Pop Smokeově napojení na losangeleský gang Crips. Touha uniknout ze světa „pouličního byznysu“ byla ostatně jedním z nejčastějších motivů jeho textů. Pop Smoke měl za sebou sice jen dva mixtapy (ten druhý, nazvaný *Meet the Woo 2*, vyšel jen dva týdny před jeho smrtí), ale o tom, že se z něho stane hvězda, nikdo nepochyboval. Měl smlouvu s velkou nahrávací společností a dokončoval debut, který ho měl představit i publiku mimo undergroundový rap. Album *Shoot for the Stars, Aim for the Moon*, které vyšlo na začátku července, naznačuje, kam se mohla jeho kariéra dál ubírat.

Pop Smoke se měl stát hvězdou drillu, násilnického a nihilistického hiphopového subžánru, který se zrodil v minulé dekádě v Chicagu a svou syrovostí odráží mizérii života afroamerického obyvatelstva ve městě s největším počtem vražd v celé zemi. Chicagský drill už měl několik populárních představitelů, například Young Chop, Chief Keef nebo Lil Durka, ale mnohem větší pozornosti médií i posluchačů se tomuto žánru dostalo ve Velké Británii, kde se uchytil jako mladší sourozenec populárního grimeu. O takzvaném UK drillu poslední roky píše britský bulvární tisk a politici hudební scénu obviňují z šíření násilností, což žánru dodává autenticitu. Vliv londýnských rapových komunit, často pojmenovaných podle číselných kódů svých čtvrtí jako 814 nebo 67, se přenesl i přes oceán. Když před dvěma lety Pop Smoke narazil na zlověstné beaty londýnského producenta skrytého pod nickem 808 Melo, okamžitě věděl, jaký typ rapu chce dělat. Společně pak na jediné session natočili debutový mixtape *Meet the Woo* (2019) včetně prvního singlu Welcome to the Party, jehož basová linka jako by vypadla z grimeových nahrávek. Singl vzbudil velkou pozornost – beat postupně využili třeba ASAP Ferg, Pusha T nebo Rico Nasty a oficiální remix natočili Nicki Minaj a Skepta. Následně se Pop Smoke objevil po boku asi největší současné rapové hvězdy Travise Scotta na EP *Jackboys* (2019) a na letošním mixtapu *Meet the Woo 2* mu hostoval mimo jiné třeba Quavo z Migos.

Na všech frontách

Pop Smoke začal rapovat v devatenácti, jako dvacetiletý vydal první singl a začal nahrávat debutové album, jeho dokončení se už

ale nedožil. Posmrtná kolekce *Shoot for the Stars, Aim for the Moon* připomíná debuty nastupujících rapperů ze začátku tisíciletí, na nichž labely testovaly, co se u publika uchytí. Střídají se různé žánry, jsou tu velká producentská jména i zástup hostujících rapperů jako Future, Lil Baby nebo DaBaby, typická je i opulentní stopáž – album obsahuje osmnáct tracků (a „deluxe“ verze vydaná o měsíc později přidává ještě dalších patnáct). Deska zároveň míří na různé cílové skupiny: For the Night je trappopová hitovka pro rádia, Something Special je r'n'b balada a skladba Enjoy Yourself ve stylu reggaetonu má pomoci k průlomu na latinskoamerický trh. Mezi bonusovými tracky najdeme dokonce i afro-

současnému streamovacímu modelu, který započítává přehrávání skladeb, a ne celých alb. Pop Smoke se tak do jisté míry stal obětí nekrofilie hudebního průmyslu, pro který jsou mrtví interpreti ideálním objektem zájmu a vydavatelé si s nimi mohou dělat, co se jim zachce – třeba vybavit desku odfláknutým obalem, na který se po zveřejnění snesla kritika fanoušků, a byl vzápětí změněn. *Shoot for the Stars, Aim for the Moon* se na vrcholu prodejní hitparády potkalo s dalším nesmyslně nestřídmým posmrtným albem rapového interpreta – s deskou *Legends Never Die* od Juice WRLDa, která vyšla půl roku poté, co se chicagský emo rapper předávkoval prášky.



Pop Smoke. Foto Shaun Llewellyn

beat. Jsou tu samozřejmě i klasické trapové a drillové skladby, ale ty jsou v menšině.

Shoot for the Stars, Aim for the Moon je chaos – některé písně působí jako fragmenty, jindy musí nenatočené verše hlavní hvězdy suplovat hosté. A na kontrolu kvality se zapomnělo úplně, což platí hlavně o bonusuvém disku. Obvinít producenta Stevena Victora, který na dokončení desky po Pop Smokeově smrti dohlížel, že odkaz newyorského rappera zaprodal mainstreamu, by ale bylo krátkozraké. Pop Smoke rozhodně neplánoval zůstat legendou brooklynského drillu, vždycky se chtěl stát popovou hvězdou. Předurčovalo ho k tomu jeho charisma i současné nastavení mainstreamového popu, kterému rap dominuje. Jeho debutová deska tedy měla být útokem na všech možných frontách. Pop Smokea samotného přitom stěžejí můžeme vinit z laciných kompromisů. Ať už totiž zkouší jakýkoliv styl od záhrobního rapu až po autotuneový zpěv, vždycky u toho zní zcela přirozeně.

Newyorská symbolika

Kdyby se Pop Smoke dožil vydání alba, nejspíš by na něm většina stávajících skladeb nebyla. Nekonečný tracklist desky ale vyhovuje

Jako výkonný producent na přípravu *Shoot for the Stars, Aim for the Moon* dohlížel 50 Cent. Kariéra této hvězdy gangsta rapu ze začátku tisíciletí je dlouhodobě v úpadku, před lety dokonce do médií pronikly zprávy, že vyhlásil bankrot, pro Pop Smokea byl ale mentorem. 50 Cent se sice osobně objevuje jen ve skladbě The Woo, znalci rapu ale vycítí jeho vliv na mnoha místech nahrávky. Pop Smoke ostatně cituje z jeho hitů Candy Shop, Many Man (Wish Death) nebo If I Can't. Mladý umělec nejspíš cítil spřízněnost s rapperem, který byl pro komerční úspěch a slávu ochotný udělat cokoli a na chvíli se mu to i vyplatilo. Především tu ale jde o regionální symboliku – jako by zástupce nejmladší generace přebíral štafetu od poslední velké star, kterou New York dal rapu. Po úspěších hitů Welcome to the Party a Dior se zdálo, že město, v němž se rap v druhé polovině sedmdesátých let zrodil, bude mít po letech konečně zase svou velkou hvězdu. Pop Smoke se jí skutečně stal, ale až po smrti.

Autor je hudební publicista.

Pop Smoke: *Shoot for the Stars, Aim for the Moon*. Republic Records 2020.

Cíti v tomto svete ešte niekto?

Umelecké spracovania mladosti a života v úskaliach súčasnosti

Výstava *Come Over When You're Sober* v brněnské galerii TIC je druhou částí cyklu *Stávat se dívkou*, věnovaného konceptu mladé dívky, jak je zpracován v textech skupiny Tiquun či filosofů Deleuze a Guattariho. Díla mladé generace českých umělkyní a umělců vybrali kurátorky Katarína Hládeková a Václav Janoščík.

VIKTÓRIA PARDOVIČOVÁ

Názov projektu *Come Over When You're Sober*, inšpirovaný pomenovaním albumu amerického rapového interpreta Lil Peepa, nemožno pokladať za klasickú výstavu prezentujúcu tvorbu umelca či umeleckej skupiny. Brnianska galéria TIC poskytuje možnosť vnorenia sa do dráždivého, podnecujúceho, no zároveň krajne provokujúceho sveta ľudskej existencie, lásky, nenávisti a telesnosti, spolu so všadeprítomným množstvom otvorených otázok. Kurátorky Katarína Hládeková a Václav Janoščík podávajú spolu s viac ako desiatkou autorov, reprezentantov prevažne domácej súčasnej umeleckej scény, svedectvo o živote mladých – o živote dievčata, ktoré sa má symbolicky, miestami však takisto až bolestne realisticky vyrovnávať s existenciou seba a sveta. Zároveň sa tu naskytuje široké spektrum myšlienok a podnetov posúvajúcich projekt, ktorý je druhou časťou širšieho cyklu *Stávat se dívkou*, do roviny otvorenosti odkazujúcej na témy vlastné každej ľudskej bytosti. Čo je láska? Je tu ešte láska? Aká je hranica nenávisti? Je medzi týmito slovami rozdiel? Sú to vôbec slová? Ak teda nie, o čo tu ide? Má aspoň nejaký význam pripúšťať si existenciu niečoho ako city? Cíti v tomto svete ešte niekto?

Maľby a selfies

Autorom sa podarilo naplniť Galériu U Dobrého pastýře, umiestnenú na poschodí TIC, obsahom doslova hypnotizujúcich odkazov. Výstavné priestory členené na tri miestnosti a samostatnú kinosálu sa tu vzájomne prepájajú a tvoria súvislý vesmír poskytujúci pozoruhodnú syntézu rozdielných umeleckých prístupov. Médium klasickej olejovej maľby v podaní niekoľkých diel Martiny Smutnej, odkazujúcich na fenomén aktuálne populárnych, no zároveň smutne prázdnych selfie fotografií, potvrdzuje, že aj formy klasického

výtvarného umenia si vedia nájsť výrazné a potrebné miesto medzi ostatnými druhmi audiovizuálneho či objektového vyjadrenia.

Hlasy ozývajúce sa z videoinštalácie Tomáša Kajánka či Kateřiny Konvalinovej sprevádzajú objekty, sochy a kresby, ktoré vytvárajú akúsi planétu neurčitosti naplnenú atmosférou zamyslenia sa nad individuálnou premenou človeka, prechádzajúcou až niekam na okraj podstaty celého ľudstva. Po vstupe do samostatnej kino miestnosti sa prehliadka rozšíri o vystúpenie demonštrujúce možno jednu z hlavných tém projektu – fenomén mladého dievčata. Práve toto vystúpenie by sa spolu s pozoruhodným hudobno-estetickým spracovaním dali pokladať za vyvrcholenie celej výstavy. Valentýna Janů sa tu výrazným audiovizuálnym dielom, krátkym filmovým klipom, dostáva až kamsi na hranicu komfortnej osobnej zóny diváka, keď spolu s efektným dvojfarebne pulzujúcim spracovaním doslova kričí slogan: „Is your blue the same as mine?“

Invazívny charakter

Prístup galérie TIC, otvorený predovšetkým mladým umelcom, i samotný spôsob inštalácie diel sa podpísali pod zážitok poskytujúci účastníkovi už od samého začiatku možnosť konfrontácie pozornosti s objektmi výstavy, pričom sa zahráva s otázkou, kde sú hranice vystavovaného. V každej z miestností sa vedomie diváka rozdeľuje, je atakované a nútené premýšľať – zmysly akoby pociťovali podnety pôsobiace na vlákna myšlienok.

Magické sklenené objekty Anny-Marie Berdychovej sú ako tiché, všadeprítomní spoločníci umiestnené v každej z miestností a svojimi nečakanými zásahmi v stenách či ešte pred vstupom do priestorov výstavy hovoria mnoho, i keď si veľa nechávajú pre seba, a zároveň poskytujú vizuálny zážitok dopĺňujúci ich hravo invazívny charakter. Podobne je priestor nenápadne, no podmanivo doplnený, scelený i narušený nástennými kresbami Pavla Příkaského, tvoriacimi akési neviditeľné vlákna citov a myšlienok, prechádzajúcich celou expozíciou.

Interaktivita videoinštalácií doplnená vizuálnosťou obrazových diel sa na tejto výstave stretáva s rozmanitosťou objektových inštalácií, ktoré svojou rozdielnosťou potvrdzujú širokú, farbitú škálu umeleckých spracovaní a ponímaní jednej ústrednej, i keď široko otvorenej témy. Pozornosť preletáva z textilných prác k levitujúcim sochám či plagátovým nápisom presahujúcim do akýchsi postelných až domácky pôsobiacich objektov. Len sťažka je možné popísať diela všetkých



Martina Smutná: Selfie (výřez), 2019

autorov, ktorým sa spolu s kurátormi podarilo vytvoriť pozoruhodný projekt presahujúci medze vizuálneho umenia.

Hravosť v dávke melanchólie

Spoločný prístup a spracovanie týchto súčasných umelcov badať okrem iného aj v určitej miere internacionality – videoprojekcie sú poväčšine sprevádzané anglickým jazykom, no pozoruhodné sú nenápadné, avšak rezonujúce syntézy s českým jazykom, ktoré konkrétne v diele *Manifest lásky* (2017) Kateřiny Konvalinovej dokazujú širokospektrálny prístup autorky. Dielo je tak posunuté do ďalšej z množstva rovín a okrem ústredných motívov poskytuje dokonca zamyslenie nad fenoménom samotného jazyka, akúsi hravosť v spontánnej dávke melanchólie.

Napriek určitej náročnosti pri porozumení vystavovaným objektom je možné takmer okamžite rozoznať špecifický prístup, kurátorské a umelecké spracovanie, formujúce otvorenosť životov autorov, ktorí sa tu rozhodli posunúť miestami až pozoruhodne blízko k hraniciam vnímania verejnosti.

Myšlienky a otázky rezonujúce počas recepcie niektorých z prác či po odchode z galérie sú jednoznačne individuálnym prínosom mnohým jedincom a dôležitým ukazovateľom fungovania, problémov či dokonca frustrujúcich obáv spojených s existenciou v dnešných časoch. Doba i samotný život plný nevyhnutností nás často núti zatradiť, potlačiť, zabudnúť alebo len jednoducho necítiť.

Spoločnosť sa na jedincoch ešte stále prežívajúcich vo svojich vlastných vesmíroch dopúšťa zabíjania posledných zvyškov skutočností, ktoré boli kedysi pokladané za základné ľudské vlastnosti. Napriek tomu však na tomto svete stále takíto jedinci prežívajú, a aj preto ostáva rezonujúci každý, aj ten najviac skrytý odkaz obsiahnutý v dielach všetkých vystavujúcich, hovoriacich umelcov. Ako čítame u Konvalinovej: „Love is not abstract. Láska je sloveso. Dovoľuje nám vidieť a cítiť skrze bažinu prítomnosti.“

Autorka studuje dejiny umění.

Come Over When You're Sober. Galerie TIC, Brno, 5. 8. – 28. 11. 2020.

Tabook

SPLENDID ISOLATION – MOŽNOSTI SAMOTY

Francouzský komiks Deníky Ex Jugoslávie Opuštěná místa

Joseph Mitchell Komenský a jeho škola Vyprávět příběh

TÁBOR 1. — 3. 10. 2020
CROSSOVER BOOK FESTIVAL

hudba na Tabooku

Džumelec Janota Pasi Mäkelä

Sabot Palucha Spermbankers

Čavalenky Prezident Lourajder

Odpojené Rudolfinum

Environmentální uvažování v uměleckých institucích

Galerie Rudolfinum představila výstavu Unplugged, věnovanou uměleckým projevům environmentálního uvažování. Vystavující měli svá díla připravit bez elektřiny, strojů a zbytečných transportů. Bohužel se v mnoha ohledech jedná o experiment, který není daleko od vyprázdněného gesta.

NATÁLIE DRTINOVÁ

Jedním z prvních děl, kterých si návštěvníci a návštěvnice skupinové výstavy *Unplugged* v pražském Rudolfinu všimnou, je dlouhý úzký stůl, diagonálně protínající výstavní místnost a posetý sto osmi glazovanými hliněnými mističkami. Dílo *Keramická hnízda* Habimy Fuchs vznikalo dlouhým a pomalým procesem sušení během autorčina rezidenčního pobytu v Banské Štiavnici před několika lety. V něčem toto dílo odporuje akcelerované logice kulturního a uměleckého průmyslu, který chrlí jednu výstavu za druhou, a jako jeden z důsledků tak za sebou zanechává velkou uhlíkovou stopu. Ostatně právě pro svůj pomalý výrobní proces byla *Keramická hnízda* vybrána do výstavy, která se zabývá environmentálním uvažováním a jeho uměleckými projevy.

Bez elektřiny

Výstava kurátorovaná Davidem Koreckým je založená na výzvě umělkyním a umělcům vystavit díla vytvořená bez použití strojů, elektřiny a zbytečných transportů materiálu, a vystoupit tak do určité míry ze své komfortní zóny a zažitých způsobů fungování v uměleckém provozu. Fuchs tak například svá díla z depozitáře do galerie dopravila pěšky během dvanácti cest, kdežto belgický umělec

ale také prezentovanou hudební skladbu *Ryo-anji* od Johna Cage spojuje redukováná estetika a jemné tóny barev. Proti tomu pak stojí druhá polovina výstavy, prezentující přece jen trochu rozsáhlejší díla.

Institucionální sebezpytování

Jedním z nich je instalace *Dēdictví* od Tomáše Džadoně, která zabírá celou jednu velkou místnost. *Dēdictví* působí jako kulisy, částečně rozházené po zemi, částečně vztyčené, mezi kterými se návštěvníci mohou procházet, a stát se tak součástí daného „environmentu“, který ovšem znázorňuje destrukci životního prostředí a okolní přírody. Zatímco politické, kulturní a hospodářské systémy či technologie procházejí zásadními změnami, drancování přírody a jejich zdrojů zůstává neměnnou konstantou. Ještě doslovnější a přímočařejší je Patricie Fexová, autorka velkoformátové malby *Overview*, zobrazující planetu Zemi tak, jak by mohla být vidět z vesmíru. Další pojítka mezi díly se ovšem hledají těžko – stmelujícím prvkem tak zůstává hlavně zmíněná výzva umělkyním a umělcům a pak jejich individuální vypořádání se s tímto zadáním. O kresbách Rinuse van de Velde se přitom nedozvídáme v podstatě nic.



Rinus van de Velde: A pomalu začal svět, který mě obklopuje, vypadat jako mé dílo, 2019. Foto König Galerie, Berlín

Rinus van de Velde nechal své drobné kresby do Prahy poslat po svém kamarádovi, nadšeném cyklistovi. Umělecké duo uncondutive trash, složené z Michala Pěchoučka a Rudiho Kovala, zase pracovalo s minimem prostředků při tvorbě minimalistického cyklu jemných, citlivě provedených obrazů s názvem *Burning Daylight*. Kromě stejnojmenného románu Jacka Londona název série odkazuje také k výzvě obejít se bez elektřiny – tento požadavek se ostatně projevuje tím, že výstava není nijak uměle osvětlená a pracuje pouze s přirozeným denním světlem. Pěchoučkovy a Kovalovy malby, splývající s barvou stěn, jsou osvětleny skrze jinak běžně zakryté dveře vedoucí do místnosti prosvětlené řadou oken. Prostory galerie tak přestávají být „bílou kostkou“ vytrženou z kontextu a s venkovním světem se nejen propojují, ale stávají se na něm závislé.

Stejně jako u zdejší předchozí výstavy *Olympia*, představující stejnojmenné dílo Davida Claerbouta, se umělecká díla a jejich vnímání podřizují klimatickým a zejména pak světelným podmínkám. Zmíněná díla Rinuse van de Velde, Habimy Fuchs, uncondutive trash,

Při pohledu do doprovodného kurátorského textu zjistíme, že pointou díla je jeho neobyčejný transport (včetně pojištění děl převážených na kole), spíše než to, co je na kresbách samotných vyobrazeno.

Umělecké instituce, podobně jako podstatná část společnosti, procházejí posledních několik let potřebnou reflexí ohledně své role v klimatické krizi i možností nápravy či alespoň zmírnění dopadů této pohromy. Environmentální tematika přitom otřásá uměleckým světem možná více než jinými oblastmi naší společnosti. Přesto jsou reakce uměleckého světa často rozpačité a nejisté. Je to pochopitelné – kdo může s jistotou říct, jak v dosud neprobádaném terénu postupovat? Finalistka minulého ročníku Ceny Jindřicha Chalupického tak například dokládali svou uhlíkovou stopu na výstavě, která byla poháněna solární energií. Jednalo se ale jen o jakousi nadstavbu k jejich společné výstavě, jejíž podoba uvažováním o klimatu příliš ovlivněna nebyla. Jiné kroky byly o něco rozhodnější a snad i efektivnější, například iniciativa Umění pro klima, v rámci níž vyzvaly

desítky kulturních institucí vedení města Prahy k vyhlášení klimatické krize.

Zásady versus experiment

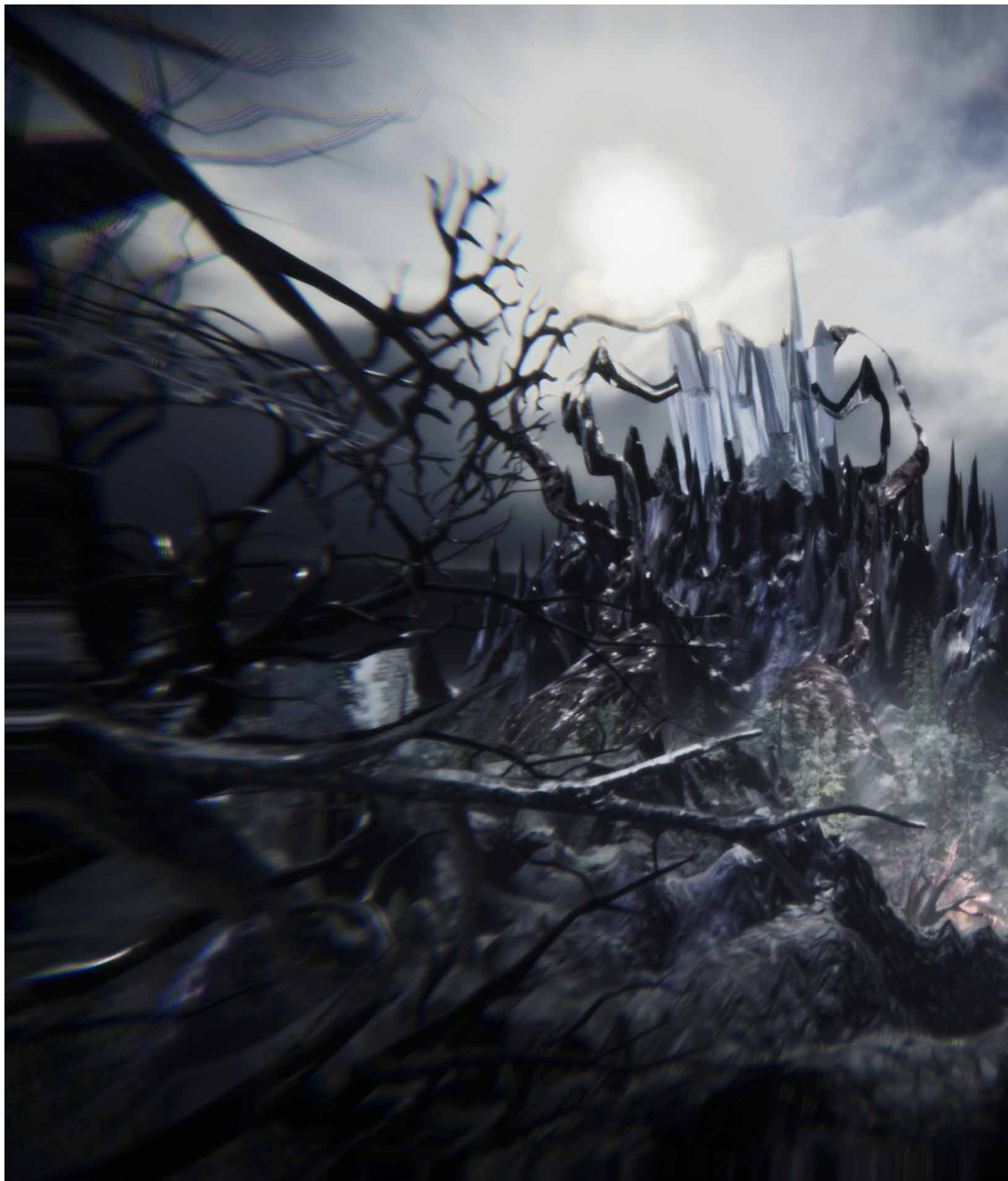
V případě výstavy *Unplugged* však nejde o nástavbu, nýbrž o jádro celého projektu. Celá akce je postavena na výzvě k ekologicky šetrné produkci, ale tím také propojenost mezi jednotlivými díly končí. Ačkoliv je doprovodný text velmi obsáhlý, kurátor se v něm zabývá zejména tím, jak jednotliví umělci a umělkyně s výstavou naložili, v čem se prezentovaná díla liší od jejich běžné tvorby či jak se vztahují k otázkám klimatické změny. Projekt tak působí především jako experiment, který se sice zdařil, ale stále jde jen o gesto, nebo o jakousi dobročinnou performanci. Z ohleduplného zacházení s materiály a redukce všeho nadbytečného se stává přehlídka, pokus, ukázka. Galerie Rudolfinum ukazuje, že ekologicky šetrnou výstavu lze uspořádat i ve větší instituci, ale těžko říct, jestli přichází s něčím objevným.

V rámci iniciativy Umění pro klima vznikl i *Manuál pro kulturní instituce v době klimatické změny*, jednoduchá příručka o devíti zásadách, ke kterým se desítky podepsaných institucí zavázaly. Nejednalo se o žádná striktní

nařízení ohledně objemu spotřebované energie, ale spíše o výzvu ke zvažování finančních a energetických zdrojů a jejich ekologického dopadu nebo k vytváření inkluzivního prostředí a kultury sdílení mezi jednotlivými institucemi. Mnoho kulturních institucí na těchto zásadách však již nějakou dobu funguje a šetrné postupy při přípravě výstav a doprovodných programů jsou pro ně samozřejmostí. Jejich praxe sice pravděpodobně nezahrnuje transport uměleckých děl na kole či pěšky, ale dlouhodobé, udržitelné závazky jsou často důležitější než krátkodobé extrémy.

Výstavu *Unplugged* bych tedy považovala za velmi zdařilou v případě, že by byla počátkem trvalých změn v Galerii Rudolfinum a i budoucí výstavní projekty by byly připravovány s podobnými předpoklady, které by se staly nekomentovanou samozřejmostí. Plně zhodnotit stávající výstavu tak budu schopna až po jejím skončení, s příchodem nadcházejícího projektu.

Unplugged. Galerie Rudolfinum, Praha, 13. 8. – 29. 11. 2020.



Veronika Švecová ve své tvorbě tematizuje postapokalyptické vize, teorii videoher i sociální problémy, které přináší virtuální realita. Pracuje s 3D animací a herním softwarem, v němž vyvábí různá fiktivní prostředí. Ve svém díle *The Final Quest of the Real-Playness* vymodelovala avatarku dívky, která se v nekonečné smyčce pohybuje nehostinnou krajinou. Nejedná se přitom o symbol konzumní společnosti, ale spíše o ztělesnění nerovností a křivd. Podle autorky se vnímání reality v její „hře“ obrací a hráčka se stává avatarkou postavy, jež pobíhá ponurým světem herního enginu. Těžiště reality se tak přesouvá do pixelů obrazovky. Titulní „final quest“ má zobrazovat zasloužený odpočinek hlavní hrdinky po absolvování předchozích kol hry. Umělkyně ve svém díle vychází z feministické premisy a skrze hru vypráví o problémech ženského dospívání. Jako diváci a divačky můžeme jen doufat, že postava bude mít dostatečně ostré lokty a okolí k ní bude milosrdné. Je zmíněný odpočinek odměnou za úspěšně zvládnuté levely hry, nebo spíše za prožité nerovnosti a křivdy?



Potřeba duše být vnější

V čem se podobají autorské přístupy Dani Horákové písíci o Pavlu Juráčkovi a Jana Nováka písíci o Milanu Kunderovi? Literární kvality i bulvarizační přístup obou knih jsou diskutabilní. Kritický i čtenářský zájem, který vyvolaly, ale obrací pozornost k otázce, v čem spočívá obliba biografických žánrů.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

„Mým oborem je lidské soukromí, zadní vchody, čas po pracovní době a stehy na slavnostních uniformách... Jakkoli to zní nelichotivě, můj způsob se spíše podobá pomlouvám, které umím dovádět k dokonalosti. Jsou lidé, kteří dokážou cokoli oslavit, já na rozdíl od nich mám schopnost cokoli pomluvit. Možná je to smutné a politováníhodné, avšak já si svůj talent nevybral a musím počítat s tím, co mi bylo dáno. Cítím proto se šašky. Rozumím jim,“ zapsal si 16. srpna 1966 do deníku režisér Pavel Juráček. Do Juráčkových „zadních vchodů“ se rozhodla vloupat Daňa Horáková v knize s lakonickým a návodným názvem *O Pavlovi* (2020; recenze v A2 č. 15/2020), která však podle autorky nemá být Juráčkovou biografií. Někdejší manželka spíše účtuje s jeho šaškárnami a poměřuje se s ním ve schopnosti „pomlouvat“. Do podobné pitvy soukromí se s toutéž absencí „soucitu se šašky“ pustil Jan Novák v inventuře životaběhu Milana Kundery, která vyšla pod názvem *Kundera. Český život a doba* (2020). Oběma titulům se dostalo značné mediální pozornosti a četných komentářů – některé z nich dokonce rozdmýchávají „kanonádu české varianty kulturní války“. Recenze se hemží pojmy jako antikomunismus, feminismus, absence povědomí o národních dějinách, účtování s minulostí, morální selhání a podobně. Obu autoři navíc zaplevelili prázdninovou pustinu rozhovorů, v nichž vykládají, jak to vlastně mysleli.

Při komparaci odezvy se biografické opusy ocitají na opačných pólech. Novákův *Kundera* čelí převážně odmítavým reakcím – podle Ondřeje Sláčálka se jedná o „intelektuální i slovesnou úroveň devítisetstránkového uda vačského dopisu“, Radka Denemarková píše o tom, že z každé stránky číší Novákovo „nadřazené já a bezbřehý sadismus“, Petr A. Bílek mluví o „podřadném zboží“ či „diletantismu“. Horákové kniha *O Pavlovi* se oproti tomu stala „literární událostí“, vítá se její odvážná perspektiva i myšlenková originalita. Ovšem co se týče způsobu, jakým pojednávají život druhého člověka, jsou oba texty podobně úmorné a nesnesitelné.

Zájem, který vyvolaly, nicméně obrací pozornost k žánru životopisného psaní jako takovému a současně podněcuje k otázkám, jež otevírají mnohem zajímavější úvahy. V čem vlastně spočívá obliba biografických žánrů? Jak funguje čtenářská recepce? Láká spíše skandální bulvarizace, detektivní luštění stop či sbírání a třídění faktů? Funguje lépe empatické vcítování nebo věcný odstup? Do jaké míry se může stát popis jednoho osudu „zrcadlem doby“? A lze vůbec pravdivě a autenticky odvyprávět něčí život? Garantuje osobní paměť spolehlivost vzpomínky? Má mít biografické psaní – a čtení – co do činění se zodpovědností a etikou?

Porozumět a prominout

Motivace a rámec biografického se ve výše uvedených dílech jeví zprvu odlišně. Horáková píše o někom blízkém, má k dispozici jeho deníky, ví vše a do svého vševědění zascvuje posléze i čtenáře. Novák postupuje investigativně, neboť Kundera hraje „biografickou schovávanou“, a proto coby jeho životopisec musí teprve všechno zjistit a odtajnit. Oba autoři ovšem předpokládají jisté čtenářské předporozumění, respektive určitý falešný obraz Juráčkovy či Kunderovy tvůrčí osobnosti, povahy jejich hrdinství i jejich společenské role, který chtějí demaskovat a demytizovat. Životopisné vyprávění se pak v obou případech proměňuje v jakousi korekturu, jež neústí ani tak v relativitu poznání, ale v portrét padoucha. „Pavel“ se ukazuje jako násilný a vulgární alkoholik, „morbidní idol“, „mučedník lenosti“, člověk „neschopný víry ani pokory, imunní vůči lásce“, „patron zatrpklých, ubíjejících talentů“, „emocionální a mravní

nedonošenec“. Kundera nejdřív jako „mazánek, co má nos nahoru“ a pak jako svazák, který „tlačí káru socialistického budovatelství“, píše „šplhounské“ a „patolízalské“ příspěvky nebo autoplagiáty, „vibruje ctižádostí“, „roní autorský narcismus“ a trpí „poruchou ega“. Oba si navíc potrpí na peníze, vykazují značné misogynství a abnormální sexualitu. A především manipulují, mystifikují a lžou. „Lhal vědomě a měnil – slovo po slově, stránku po stránce – svůj deník ve svůj pomník (...) Na rozdíl od všech „Prášilů“ věděl, že deformuje, křivdí a ubližuje, a zhanobil, koho mohl,“ píše Horáková o Juráčkovi. A dodává, že se chce „pokusit Pavlovi porozumět, a tím pádem vyhostit ze vzpomínek na něj vše mysteriózní a iracionální, abych mohla prominout – a možná nejen jemu, ale i sobě, ony zřůdnosti, kterými jsme se čas od času častovali“. Ve jménu smíření a autoterapie se tedy bude dobírat pravdy tím, že bude číst a korigovat Juráčkův deník, doslova psát mezi jeho řádky, přičemž lživost jeho psaní bude dokazovat pravdivostí toho svého a spolehlivostí své paměti: „To, co jsem zažila, si pamatuji přesně, doslova a do písmene, protože se mi jak bolest, tak střetnutí s iracionalitou nebo momenty štěstí odjakživa, už do prvních vzpomínek třeba na školku v Kunraticích, kde jsme bydleli, vpalují do duše jako tetování do kůže.“ Oproti tomu Juráček podle Horákové ignoruje pravidla žánru, když zaměňuje literaturu za zpovědnici nebo za pranýř a „nestoudně doráží na slzné žlázy čtenářů, místo aby se pokusil o odstup od svého srdceryvného zoufalství“.

Pahýly pravdy

Jestli ovšem Horákové něco chybí, pak právě odstup. Může ho vůbec jako aktérka zobrazovaných „zřůdností“ a „iracionalit“ mít? Juráčka sice vidí jako umělce, ale soudí ho jako manželka. Její dialog s manželovými deníky tak působí spíše jako účtování (leckdy doslova – kdo za koho platil, kdo koho živil) a jako pokračování v partnerské rozepři. Prozíravě sice konstatuje, že „Pavlovým domovem byl jeho deník“, ale jí coby čtenářce zůstává naprostou cizí. Významová otevřenost, mnohost autorských subjektů, žánrové polohy i ironie jeho psaní jí unikají a vidí jen lživost. „Ličím pahýly pravdy, pravdu jsem psát neuměl, styděl jsem se za ni, cenzuroval jsem ji... Deník toho o mně příliš neřekne. Jak už jsem pravil, je to víc pomník než skládka paměti. Nejsem zde nahý, pokouším se zachovat důstojnost, někdy mlčením, někdy lhaním, někdy vynechanými slovy... Přes to všechno naivně doufám, že se o mně jednou bude mluvit dobře. Lžu tedy v deníku, abych k tomu přispěl,“ cituje například Horáková Juráčkův záznam, ale podstatu této deníkové lži nijak neproblematizuje.

„Nejbídnější ze všech potřeb – potřeba svěřovat se a zpovídat,“ čteme v jednom z klíčových literárních deníků moderní literatury, Pessoaově *Knize nekliďu* (1982, česky 1992). „Je to potřeba duše být vnější. Ano, zpovídej se, ale zpovídej se z toho, co necítíš. Ano, zbav svou duši tíže svých tajemství tím, že je řekneš; ale ještě dobře, že tajemství, které říkáš, jsi nikdy neřekl. Lži sám sobě, dřív než tu pravdu řekneš. Vyjádřit (se) znamená chybovat. Buď si vědom: vyjádřit nechť je pro tebe totéž co lhát.“ Diaristická autenticita, kterou Horáková přiznává například Kafkovi, se tedy nekryje s pravdivostí. A „totální upřímnost“, kterou v Juráčkově deníku vidí druhí (například Václav Havel), chce Horáková korigovat vlastním čtením. Přitom si však – stejně jako na mnoha dalších místech – protirečí, když moderní deníky vylučuje z tradice augustinovského útěšného psaní, a přitom konstatuje, že se Juráčkovo „hořekování“ stalo „projekční plochou našich slabostí“, že čtenáři s ním „solidarizují“ a uleví se jim, když zjistí, že mají „lepší mravní profil“.

Volnost mravů

Novák hledá pravdu vědecky – prochází archivní materiály, zpovídá svědky, začíná od píky. Kunderovi se hojně a dlouhodobě věnuje česká i světová bohemistika, ale z Novákovy životopisu máme pocit, že vše musí být teprve odhaleno. Když už se na literární historiky obrací, pak jen jako na pamětníky. Novák totiž sestavuje koláž „biografických hypotéz“, jimiž doplňuje absenci informací, a na základě výpovědí svědků (aniž je ovšem metodologicky poznamenán orální historií) pak rekonstruuje Kunderův život: „Žádné konkrétní zážitky Milana Kundery z války neznám, ale obecnou představu o tom, jakými zkušenostmi mladíky jeho věku vybavila, mi načrtli jeho spolužáci.“ Kunderovo studium na Filosofické fakultě Novák skládá ze vzpomínek literárního vědce Jiřího Rambouska, který tam studoval ve stejné době. Skoro to působí, jako by věřil, že vzpomínky mají univerzální, a tudíž zaměnitelnou povahu. O spolehlivosti svých zdrojů vůbec nepochybuje. Kunderova platonická gymnaziální láska vzpomíná, jak to v Milanovi před sedmdesáti lety „vrlo“. Jedinou informaci o Kunderově manželství získá Novák z rozhovoru s básníkem Karlem Šiktancem, který doslova tlumočí, co Kundera vyřkl asi tak před šedesáti lety: „Mám teď mladičkou Židovečku a všechno je dobré, jenom na ni šíleně žárlím. Žárlím tak, až je mi to trapný. Ona se jde koupat a já vidím, jak se na ni chlapi dívají, a nejradši bych někoho zabil. Fakt úplnej trapas.“ Kundera se zřejmě tak vryl do vědomí svých vrstevníků, že jeho výroky zůstávají bezpečně zachované i ve vědomí devadesátníků.

Stěžejní pramen pro své biografické hypotézy však Novák nalézá přímo v Kunderově díle, čímž obrací tradiční směr životopisných výkladů. Namísto toho, aby sledoval, jak se život autora „zrcadlí“ v jeho tvorbě, čte dílo jako potvrzení biografických domněnek. Proto také jeho interpretace Kunderových textů většinou spočívá v identifikaci autentických předobrazů fikčních postav. Když například Novák neví (a také proč by to vědět měl?), jak probíhalo Kunderovo setkání s druhou ženou, rekonstruuje tuto událost na základě románové situace, o níž předpokládá, že ji „traktuje“. Pravdu ale mohou potvrdit pouze dokumenty a těmi nejdůvěryhodnějšími a nejdůvěrnějšími, o jejichž spolehlivosti a autenticitě Novák nepochybuje, jsou zprávy StB. Proti Kunderovu „zametání stop“ a „účelovým mystifikacím“ tak stojí pravdivost policejních zpráv. Protokoly o vloupání do Kunderova bytu dokonce v Novákově „rozbuší srdce amatérského historika“, protože pocítí naději, že by ve fotodokumentaci mohl objevit nezveřejněné rukopisy. Nevlamuje se Novák do spisovatelova soukromí podobně jako estébáci, když nás díky policejní všetečnosti zpravuje i o tom, jaké léky s manželkou užívali nebo kolik peněz měli na vkladních knížkách?

Autoři života

Kauzální nit oběma „rekonstrukcím paměti“ poskytuje psychoanalytický výklad. Horáková analyzuje (na základě značně torzovitých informací a domněnek) Juráčkovo dětství a dochází přitom například k poznání, že „z chlapců, kteří nevyrostli po boku otce, se stávají nezodpovědní opilci, bezohlední nevěrníci a sebestřední nafoukanci, inklinující k depresím a násilnostem“. Horáková tedy spoléhá na svůj analytický talent při pozorování druhých, kdežto Novák má k ruce dalšího z pamětníků, sexuologa, klinického psychologa a Kunderova někdejšího důvěrníka Iva Pondělíčka, který „byl hrdý na autenticitu a přesnost svých vzpomínek a postřehů“. Prozradí dokonce, že Kunderova osobnost inspirovala jeho vědecké psaní, a svou odborností podpoří portrét Kundery jako váhavce,



Zápas o pravdu v životopisných odrhovačkách

misogyna a egomaniaka. Těžko říct, zda zprávu o Kunderově latentní homosexualitě, voyeurismu a pomalých spermiích předává jako terapeut nebo bývalý kumpán. Každopádně ze životopisné studie se stává v lepším případě diagnóza, v horším bulvární žvanění, na čemž nic nezmění ani množství poznámek pod čarou a závěrečný rejstřík. A k podobnému výsledku směřuje i Horáková, když popisuje „disidentskou volnost mravů“ a vypočítává při tom, kdo spal s či manželkou nebo opustil matku svých dětí.

Tam, kde nelze psychoanalyzovat na základě patologických projevů, nastoupí kontrastní analogie. Portréty „těch druhých“ přitom v obou případech patří k literárně nejzajímavějším pasážím, ačkoli argumentačně velmi problematickým (nebo promarněným). Horáková v hutné zkratce, často skvěle pointované, vytváří karikatury Juráckových známých a přátel, hlavně těch, kterým v deníku údajně krivdil. Ale místo toho, aby Juráčka usvědčovala z krutosti, v podstatě pokračuje v pránýřování: Miloš Forman je slavomam, Pavel Landovský machistický hulvát, Ivan Sviták misogynní erotoman, Věru Chytilovou zajímá jen nakupování a nechá si zaplatit sekačku na trávu a tak dále. Juráčkův život pak Horáková nahlíží v kontrastu s „blondatým princem“ Václavem Havlem a především v konfrontaci s vlastní „kinderstube“. Sama sebe definuje jako ctnostnou, věrnou, pracovitou a uměřenou – její neustálé pucování a dělnot působí však minimálně stejně otravně jako manželova lenost. Novák zase do svého životopisného eposu vkládá epizodické portréty vybraných umělců či Kunderových současníků, přičemž některé z nich by mohly dobře fungovat jako samostatné mikrohistorické eseje (například osud rodiny Haasových). Jejich role ale spočívá v něčem jiném – poskytují pozadí pro diagnózu nebo obžalobu Milana Kundery. Memento poskládané z osudů Julia Fučíka, Jana Zahradníčka, Guillaumea Apollinaira či Vítězslava Nezvala konstruuje Novák především jako určitý morální a autorský typ, vůči jehož hrdinství se Kundera musí nutně jevit jako antihrdina a lhář. Oni patří ke skutečným „autorům života“ – podle Nováka píší „z břicha“, na základě „hukotu“, jejich tvorbu definuje především jejich osobní utrpení, bolest a strádání, osud obětinného beránka.

Novák v podstatě jiný autorský typ ani nezná. Píše tak samozřejmě i Kundera – jen se v jeho případě na rozdíl od „opravdových“ autorů jedná o život žitý v pohodlí a konformitě: „Kunderova empirie není nijak široká; je jediným synem učitelky a hudebního pedagoga a jeho jediným zaměstnáním byla výuka literatury na vysokých školách. Proto není divu, že jeho základní přístup k psaní je výklad, že nejraději promlouvá autoritativně, svrchu dolů, z katedry.“ Novákovi však chybí literárněkritické či teoretické myšlení potřebné k tomu, aby s tímto postřehem mohl dál pracovat. Jeho interpretace Kunderových textů se v zásadě odehrává pouze v kategorii libosti a nelibosti, obdivu či iritace, přičemž jediným pojmenovaným kritériem je jazyková odlišenost postav. Přitom v okamžiku, kdy Novák ztratí prokurátorskou bdělost a rezignuje na sběr stop, dokáže vykouzlit působivé povídkové črty. Například když vypráví, jak navštívil v domově důchodců někdejší žákyni Kunderova otce, skvěle vystihne marlost a klamavost paměti. Otázku po hodnotě jiných svědectví si ale nepoloží. Stejně tak analogie s Juliem Fučíkem, jemuž Kundera věnoval básnickou sbírku, by mohla vést nikoli k porovnávání míry životního utrpení, ale k problému mytizace. Používá například Kundera podobné strategie mýtotvorby a mystifikace jako Fučík v *Reportáži psané na oprátce*? Hraje s mocí tutéž „hru“ jako Fučík? Je až s podivem, jak empaticky Novák líčí lidskou



Studie femininní lásky a žen, co naletěly pokušitelům a citovým nedonošencům, tone v banalitách a klišé. Foto Roman Odintsov

vanitas při rozhovoru s onou žákyní a jak žalostně se mu jí nedostává v závěrečné scéně, kdy musí Kunderu ještě naposled zesměšnit jako vetchého starce tyranizovaného hysterickou manželkou. Mimo chodem, jestli v něčem Novák s Kunderou drží basu, tak v univerzálním misogynství. I ztělesnění Novákovy představy o hrdinství, agent Dvořáček (viz slavná „udavačská kauza“), musí dělat doma před manželkou „po každé výplatě stojku“.

Když Viktorky promluví

Horáková se wpisuje do řádek Juráckových deníků, dopisů a vzkazů – do bezmála pětisetstránkového textu jí nabobtnal původně zamýšlený doslov k Juráckovým deníkům. Podobně se do deníků svého mrtvého manžela vkrádá vypravěčka v milostném románu maďarského spisovatele Pála Závary *Jadvížin polštář* (1997, česky 2002). Obhajuje se a žaluje současně, ale na klíčovou otázku, kdo koho vlastně miloval, neodpoví. Závadův palimpsest fiktivních deníkových zápisů totiž zůstává milostným jazykem, jak jej charakterizoval Roland Barthes ve *Fragmentech milostného diskursu* (1977, česky 2007), promluvou někoho, „kdo mluví uvnitř sebe sama, milostně, tváří v tvář druhému, který mlčí“. Horáková ale promlouvá, aby „pochočila, jak fungují ony ženy, které – jako já – daly košem ušlechtilým nápadníkům a vydaly se všanc svým ‚škůdcům‘ (...) Jde mi o to pojmenovat, co dosud existovalo vně slov.“ Rámcová narativní situace (i sám titul) však ve skutečnosti vsazují „pravdivý“ milostný příběh do pohádkové idylly – na začátku Pavel do Danina bytu „přicválá jako princ na bělouši“, krváci a potřebuje náplast, okouzlená Daňa poté několik dní „hypnotizuje telefon“ a ještě v závěru své knihy konstatuje: „Dodnes se mi o něm zdá.“

Podobně jako Novák si i Horáková pomáhá paralelními postavami, s nimiž pracuje jako s archetypy. Na základě nich konstruuje univerzální milostný příběh, v němž Pavel obsadil pozici černého myslivce a Franze Kafky, a ona se tudíž ztotožňuje s Viktorou či Boženou Němcovou (která automaticky splývá se svou

fikční postavou) a Milenou Jesenskou. Studie femininní lásky a žen, co naletěly pokušitelům a citovým nedonošencům, však tone v banalitách a klišé: „Emancipace je nádherná, svůdná utopie jako kdysi komunismus se svou tezí o rovnosti a rovnoprávnosti všech. Zda je ve světě vezdejším uskutečnitelná, pochybuji. Už proto, že ti nejzádoecnější ze všech chlapů, oni princové, kteří holčičky rusalky zachrání před macechou, drakem a čarodějem, jsou bytostní čili ‚nenapravitelní‘ mačové. A naše milované pohádky – Popelku, Krásku a zvíře, Sněhurku ani Šípkovou Růženku – už nikdo nepřepíše.“ Když čteme, jak se Horáková coby mluvčí žen zotročených vášní pokouší dát hlas těm, co byly uhranuty láskou, a učitelsky dovysvětlit i tu nejposlednější motivaci a kauzalitu, chápeme, proč Viktorka nebo Milena musí být němě.

Pokárat a poučit

I to, za co Horákovou recenzenti chválí nejvíce, tedy nahlédnutí normalizační neoficiální kultury i jha exulantství z ženské perspektivy, nakonec působí jako vyprávění z magazínu pro ženy, jako výchovná moralita: disidenti svou promiskuitu „mylně pojmají jako jedinou myslitelnou formu existenciální svobody v podmínkách totality“. Skutečnými hrdinkami jsou statečné, podváděné a mlčící manželky (Olga Havlová, Madla Vaculíková – a ovšem také autorka sama, jak říká prostá logika všudypřítomné analogie), které „jako hradní paní brání rodinná sídla v době obležení“. Jakožto bývalá redaktorka samizdatové edice sice Horáková konstatuje, že literatura byla nástrojem, „který mohl demaskovat politický režim“, ale sama ji důsledně interpretuje nikoli esteticky, nýbrž eticky a psychoanalyticky, aby to zapadalo do její genderově stereotypní pohádky. Vaculíkův *Český snář* (1990) čte jako „pradávný chlapecký sen o světě, v němž se to hemží svolnými milenkami, trpělivými, spolehlivými manželkami a nadřazenými pannami“. Juráček, Havel i Vaculík zkrátka literaturu „zneužívají, neboť ji zaměňují za zpovědnici, což jim umožňuje bagatelizovat hříchy jejich protagonistů a omlouvat své vlastní... Věřili,

že se prostřednictvím svých textů očistí, že i jejich nevěry jsou obdařeny jakýmsi nadosobním, hlubším smyslem a že jim posléze bude odpuštěno jak jejich milenkami a manželkami, tak shůry. Jejich krédo ‚dílo světí nevěru‘ bylo tak neotřesitelné, že do svých ‚nevěř‘ ochotně investovali čas, nervy, důmyslnost i finance – ale i city?“

Interpretují-li Horáková a Novák literární díla, ocitají se v situaci zřejmě nejslavnějšího literárního životopisce – Maxe Broda, autora konvenčních historických románů, který chce vyložit dílo Franze Kafky. Pravděpodobně nic z toho, co Jan Novák objevil (ať už se jedná o potvrzení Kunderova autorství několika divadelních a rozhlasových her nebo o zjištění, že propadl astrologii a rozhodoval se podle siderického kyvadla), nezmění dosavadní výklady Kunderova díla. Můžeme se kochat tím, s jakou groteskností Novák popsal sjezdy československých spisovatelů, ale žádné zásadní odhalení (faktografické ani interpretační), co se týče charakteru „českého života a doby“, jeho kniha nepřináší.

Nesnesitelnost a zbytečnost obou portrétů ale nevyplývá ani z bulvární skandalizace, ani z banality činící z jedinečného univerzální – vždyť knihu *O Pavlovi* nakonec přece jen lze číst jako milostný román, který potvrzuje Pessooovo tvrzení, že „všechny milostné dopisy jsou směšné. Nebyly by to milostné dopisy, kdyby nebyly směšné.“ Nesnesitelná je především potřeba onoho zvětšování slov, umanutá víra v to, že sebemenší detail a marginálie lidského života se dá vysvětlit a musí mít význam a souvislost, že druhému můžu absolutně porozumět, a především, že jako životopisec musím neustále soudit. Textem Horákové se jako refren line věta „takže ještě jednou“ – sebezpyt milující ženy se v tu chvíli stává učitelským kázáním a káráním nepozorného čtenáře.

„Moje duše je skrytý orchestr; nevím, jakými nástroji – smyčci a harfami, tympány a bubny – ve mně zvučí a hučí. Známe se jen jako symfonii,“ napsal také Fernando Pessoa. Biografické vyprávění na způsob Horákové či Nováka však z lidského života činí otravnou odrhovačku.

Život jako nápodoba literatury



Jakub Česka. Foto z osobního archivu

Docenta literatury, který svůj odborný zájem soustředí na dílo Milana Kundery a Bohumila Hrabala, jsme se zeptali, jak se měnila recepce Kunderova díla a zda může být legitimní biografické čtení románu. Mluvili jsme i o tom, proč je čtenář dobrovolný otrok autora.

**JAKUB HORŇÁČEK
MARTA MARTINOVÁ**

Jak si vykládáte, že se Anne Kareninové dostalo té cti přeložit z francouzštiny Kunderovu Slavnost bezvýznamnosti, která je čerstvě na pultech českých knihkupectví?

Milan Kundera znal Annu Kareninovou z překladů Célinových děl, kterých si vysoce cení. Při překladu do češtiny má tendenci svá díla upravovat, což se týká jak esejů, tak i románů. Sám by Slavnost bezvýznamnosti pravděpodobně nepřeložil, nýbrž přepsal a tím by vznikla unikátní verze tohoto románu jako autorské gesto. Můžete ostatně porovnat pasáž Slavnosti bezvýznamnosti – Evin strom –, jak ji překládá Kundera v Kontextech a jak Kareninová. Překladatelka je v této pasáži autorovi věrnější než autor sám sobě. Romány Milana Kundery, které vycházejí v nakladatelství Atlantis se zpožděním oproti exilovým torontským vydáním, autor proškrtává a upravuje, ale to zároveň znamená, že v češtině máme k dispozici definitivní znění některých děl. Anna Kareninová pečlivě rekonstruuje autorův jazyk, pracuje s korpusem českých vydání, zkoumá syntaktické vazby, autorův slovník. Tuším, že se hned na první straně řešilo, zda lze pro překlad francouzského slova „nombriil“ použít výraz „pupík“, když jej Kundera ve svém díle nepoužil.

Proč se domníváte, že Slavnost bezvýznamnosti svým způsobem uzavírá Kunderovo dílo?

Protože zde vykračuje za horizont svého poetického světa – zejména tím, že opouští

konflikt jako základní emoční stimul, ať už jde o střet niterný nebo na rovině událostí. Nevědění jako román o nemožnosti návratu z emigrace jej ještě obsahuje. Dva protagonisté, emigranti Josef a Irena, zažívají při návratu do vlasti hořká zklamání. Jejich základním pocitem je nepřijetí, a právě neakceptace je jedním z klíčových témat Kunderovy poetiky. Ve Slavnosti bezvýznamnosti se stopy konfliktu hledají obtížně, stejně jako role druhého, který nad námi vyřkne rozhodující verdikt. A přitom Kundera už v rané monografii o Vladislavu Vančurovi z roku 1960 odhaluje, že velké epické dílo se rodí z významného dějinného konfliktu. Proto mají Balzakovy romány rozvětvenou fabuli, zatímco Pekař Jan Marhoul chudou. Řešení, které Kundera tehdy nabízel, spočívalo v přemístění konfliktu do nitra postav. Slavnost bezvýznamnosti je komorní příběh. Podle mne je to první Kunderův román, u nějž lze obtížně říci, o čem vlastně je. Může být vyložen i jako slavnost života, který se vzpouzí jakémukoliv sémantickému zakotvení, jakémukoliv smyslu.

Souhlasíte s tím, že se v něm Kundera dostal do téměř snové polohy?

Rozhodně se jedná o snové a hravé vyprávění. Jednotlivé scény se skládají na sebe, postupují se, dávno zemřelé bytosti se nečekaně vynořují na scéně Lucemburské zahrady na začátku 21. století. Zmizelá matka hlavního hrdiny se objeví jako přízrak v závěrečné kapitole románu, kniha Chruščovových

Vzpomínek zase představuje spojnicu mezi světem románu a světem autora. Na neostře hranici snu, pomyslu a skutečnosti se odehrává též vztah Alaina k matce, která jej kdysi jako malého chlapce opustila. Rozmanité činnosti lidských bytostí v Lucemburské zahradě jsou popsány ozvláštněným jazykem, který vzbuzuje dojem pomalosti a zasněnosti. Přitom jde o velmi realistický popis. Slavnost bezvýznamnosti je magický, enigmatičtý a výrazně vizuální román. Takže je to i výzva filmové adaptaci, které by se nejlépe zhostil Federico Fellini. Zde máte další důkaz nereálnosti literárních světů... Oč méně reálné, o to fantasknější.

Je podle vás v případě Nevědění legitimní životopisná interpretace?

Domnívám se, že žádná životopisná interpretace literatury není legitimní, protože román utváří určitou polohu umělecké řeči, jistý tvar literárního jazyka, a ten se teprve poté stává modelem pro žitou zkušenost. Vztah je tedy obrácený, než se běžně tvrdí, literatura není nápodobou života, nýbrž spisovatelé vytvářejí pomyslný svět, který se stává mírou naší zkušenosti. Vyprávěním a skrze literární díla se teprve snažíme vlastnímu životu porozumět, opačně to možné není. V Nevědění je měřítkem a podnětem k úvahám nad nemožností návratu příběh Odysseův. Zkušenost románu je jiného druhu než životní zkušenost. Snaha o životopisnou interpretaci přehlídí, že psaní je spjato s hrou, nadsázkou, s uvolněním z tenat života, ve kterém – na rozdíl

S Jakubem Češkou o pupíku a úskalích biografického čtení

od literatury – většinou nemáme na výběr. Literatura tudíž nabízí unikátní prostor svobody, v němž spisovatelé vytvářejí metafory, jimiž mohou diagnostikovat dějinná období, společenskou atmosféru, malichernost lidských rozhodnutí...

Na druhou stranu jsou i tací autoři, kteří s biografickým čtením svého díla počítají a právě na něm stavějí hru se čtenářem. Co pak s tím?

U Kundery první autobiografické pasáže najdeme v Knize smíchu a zapomnění. Jistě že mají silný realistický efekt, jak o něm mluví kupříkladu Roland Barthes, to však ještě neznamená, že se věci odehrály způsobem, jakým to autor v románu uvádí. Jedná se tedy jak o uměleckou volbu, zda autobiografické prvky zahrnout, či ne, tak o podobu autostylizace. Kunderovo psaní je sebereflexivní, přímočaré a sebekritické, nikoli sebeoslavné. Našli bychom zjevně řadu spisovatelů, kteří se rádi pochvívají, Kundera mezi ně ale rozhodně nepatří. Václav Černý již v roce 1968 při interpretaci Žertu charakterizoval Kunderu jako člověka, který trpí úzkostí, aby si o něm lidé nemysleli něco lepšího, než co si myslí on sám o sobě... Otázkou zůstává, kde mají ony pocity, úvahy a události líčené v autobiografických pasážích původ. Můžeme odpovědět jednoduše: rodí se z uměleckého jazyka. Trefně to vyjádřil již zmíněný Roland Barthes – životopis je nerozpoznaný román. Takto sice zdůrazňujeme uměleckost autobiografické fikce, ovšem odpověď pouze odkládáme. Kam máme zařadit například sny Věry Kunderové z románu Pomalost? Vyprávěla je tehdy svému manželovi, nebo se jedná o Kunderovu fabulaci? Podobně tomu je s anekdotou o Stalinově lovu koroptví ve Slavnosti bezvýznamnosti, kterou autor přebírá z Chruščovových Vzpomínek. Román je utvořen ze slov a otázka, kde se konkrétní slova vzala, není vůbec důležitá. U Hrabala zase hraje podstatnou roli zaslechnutá a přestylizovaná řeč, stále je to ovšem řeč. Originalita spisovatele spočívá v určitém principu imaginace a podobě snové práce, v níž se mu skutečnost skládá jistým způsobem. Spisovatel napíše větu jinak, než by ji napsal kdokoli jiný. Strukturu lze napodobit, autorský styl nikoli.

Pokud za Kunderovými romány nemá čtenář hledat souvislosti s jeho životem, jak potom přistupovat k motivům, jež mají jasný společenský přesah?
Jakožto čtenáři nenapodobujeme něco, co autor prožil, nýbrž jeho umělecké gesto. Každý román se žíví z jiných literárních děl, postupů a témat, je tudíž nezávislý na prožitcích svého autora. Z některých formulací Bohumila Hrabala můžeme dospět dokonce k přesvědčení, že text vzniká bez zřetelného autorského záměru. Čtenáři mají někdy tendenci přiznávat autorovi větší autorská práva, než ve skutečnosti má. Zároveň je ale čtenář dobrovolný otrok svého autora. Ve chvíli, kdy čtenář začne dílo skládat ve své mysli, stává se jeho součástí. Od díla přebírá hodnotovou orientaci a emocionalitu.

Nemůže za rozšířenost pseudorealistického čtení románové tvorby novinové převypravování obsahu?
Určitě, mediální mainstream z románu dělá velké vyprávění, v němž se hledá a odhaluje „pravda“. Přitom jde o nerozpoznanou naraci, která má tendenci množit se a která potřebuje vycpat jinými příběhy. Na tento způsob vyprávění, na tyto rádoby „výhledy do světa“ reagujeme čistě afektivně. Mohu to ilustrovat na bilančním textu o Bohumilu Hrabalovi ke stému výročí jeho narození. Tehdy se o něm v jednom týdeníku psaly naprosto nehoráznosti. Sumarizační článek se nedotkl

ani poznání literatury, ani poznání Hrabalova života. Bylo to moralistní vyprávění o tom, že Hrabal uzavřel smlouvu s normalizačním Mefistofelem. Mravoučná braková literatura, která se vydávala za bilanční text o Hrabalově životě.

Hrabal tedy trpí stejným prokletím jako Kundera? Proč myslíte, že tomu tak je?
Kundera uspěl v emigraci, Hrabal byl úspěšným spisovatelem šedé zóny. Oba narušují stereotypy, které se prosadily pro dobový výklad. V případě Milana Kundery je to odlišné líčení nástupu normalizace a normalizačních prověrek v románu Nesnesitelná lehkost bytí, u Hrabala jeho ochota vydávat na všech dostupných platformách – v samizdatu, v exilu i v oficiálním nakladatelství. Kupříkladu Hrabalovy Postřižiny vyšly nejprve v samizdatu, teprve později oficiálně v nakladatelství Československý spisovatel. Text je identický, hodnocení jsou ovšem diametrálně odlišná. V samizdatu je to skvělý román, vydání v Československém spisovateli označí vůdčí představitel undergroundu za „sračku“. O hodnocení literárního díla tedy nerozhoduje jeho kvalita, nýbrž kontext jeho vydání...

Vraťme se ale k literatuře, která přináší poznání dobové atmosféry, třebaže se s ním jako současní čtenáři můžeme minout. To je podle mě příklad Hrabalova textu Totální strachy z roku 1990. Na něm můžeme velmi dobře ilustrovat uhýbavost literatury. Pokud jej přečteme jako zповěď o strachu, což je převažující chápání, a budeme z něj vykrajovat „fakta“, dospějeme k tomu, že se v něm Hrabal přiznává ke své zbabělosti a podvolení. Pokud jej však přečteme se zřetelem k užitém literárním prostředkům – inverzi, ironii, k mrazivým komediálním záměnám, k tematické ubývání privátního prostoru a k pozvolné erozi elementární důvěry, nemůžeme jej chápat zjednodušujícím, zavádějícím a nesprávným modelem prostého svědectví. Seznáme, že se jedná o parodii doznání a viny a také o diagnostiku a kritiku dobového stereotypu nastupujících devadesátých let při popisu minulosti. Fakticita povídky se pojednou ukáže pouze jako rámec pro důslednější úvahy o Hrabalově roli v nepřehledné situaci sedmdesátých let. Rubem Totálních strachů je totiž obžaloba zpolitizovaného a profizlovaného života. Tehdy se z literatury stalo politikum a součást politického boje. Hrabal tudíž mohl provokovat nejenom tím, že vydával v oficiálním i neoficiálním oběhu, nýbrž také tím, že zaujal literárně víceznačný a hravý vztah k minulosti.

Mění Kundera znění svých textů i v jiných jazykových verzích než v českých?
Na to se dá odpovědět jednoduše: ano, mění. Podstatné ovšem je, co Kunderův bedlivý dohled nad překlady znamená. V něm se totiž realizuje jeden z jeho rysů – snaha, aby dílo bylo pochopitelné způsobem, jakým jej on sám zamýšlel. Péče, kterou věnuje definitivním zněním svých děl, se promítá též do překladů. Pokud jde o převody do angličtiny, nejpodrobněji situaci zmapovala Michelle Woods v odborné monografii s lapidárním názvem Translating Milan Kundera. Fakt, že se Kundera snaží o definitivní podobu svých děl, jej vede k tomu, aby svá díla úpravami zpřesňoval. Úsilí po definitivním tvaru tudíž není stabilizující prvek, nýbrž se naopak stává dynamickým principem tvorby. I tato nenápadná a málo zkoumaná „variantnost“ Kunderova díla může posloužit jako ilustrace toho, že se při revizích svých děl autor nevztahuje ke svému životu, nýbrž ke svému uměleckému jazyku či básnickému gestu.

Dá se toto zpřesňování doložit nějakými konkrétními příklady?

V Totožnosti třeba najdeme scénu, kdy hlavní hrdinku Chantal překvapí její přítel Jean-Marc dřívějším příjezdem na dovolenou, když nečekaně vstoupí do hotelového pokoje. Ta scéna je pro román zcela zásadní. Chantal je zaskočená též počínajícím návalem horkosti. Ten je ale popsán metaforicky, a proto jej lze snadno zaměnit se zčervenáním – sám jsem tuto interpretační chybu kdysi udělal. Přitom právě zčervenání zastává důležité místo v erotické paměti a ve slovníku lásky Jeana-Marka, a nejen jeho, ale i celé plejády Kunderových mužských postav. Do pozdějších vydání poté Kundera doplnil větu, která metaforickému popisu návalu horkosti vtiskne definitivní význam. V doprovodném komentáři k edici Kunderova díla v Plejádě pak François Ricard charakterizuje román Totožnost jako román o menopauze.

Jiný příklad je český: slavnou a známou deziluzivní pasáž z Nesnesitelné lehkosti bytí z vydání v Atlantisu Kundera vyškrtl: „Ale což neplatí, že autor nemůže mluvit než sám o sobě? (...) Postavy mého románu jsou moje vlastní možnosti, které se neuskutečnily.“ O tom, proč to udělal, se můžeme pouze dohadovat. Snad toto vypuštění můžeme chápat jako předběžnou opatrnost ve vztahu k českému čtenáři, který má tendenci číst literární díla jako zповěď autora – minimálně velká část literární kritiky. Tato pasáž sice zůstává v definitivním francouzském vydání Kunderova díla, z českého vydání ovšem zmizí.

Kromě Kundery a Hrabala jste se podrobně zabýval i dílem Rolanda Barthes. Není to trochu kontrast, tyto dvě výrazné autorské postavy české literatury a teoretik, který přišel se „smrtí autora“?
Smrt autora je přehnané gesto, které má za úkol říct, že nejenom z autora, ale ani ze života v díle nic nenajdeme. Kundera ovšem s touto Barthesovou představou minimálně implicitně polemizuje tím, že razí označení romanopisce, který soustavně pracuje na svém estetickém projektu. Romanopisec podle něj rozhodně není tím, kdo se teprve rodí ve chvíli psaní. Sice se s Barthesovou proklamativní a programovou smrtí autora nespokojil, co se týče odhlížení od autorovy biografie, pocitů a myšlenek, s ním ale souzní. Známa je Kunderova parafráze Flauberta, podle níž by měl čtenář uvěřit tomu, že spisovatel vůbec neexistoval. Právě Kunderova snaha o co nejpřesnější vyjádření, kterým chce zajistit náležité pochopení díla, se s Barthesem zcela rozchází. Pro Barthese je autorem smyslu literárního díla teprve čtenář, nikoli autor, a tím se otevírá také pluralita čteb. Hrabal je naopak velkým obdivovatelem Barthesa. Podle mého soudu se s jeho tvorbou seznámil na začátku osmdesátých let. Též pro Hrabala je autorem smyslu literárního díla teprve čtenář. Připomeňme jeho Morytát, který napsali čtenáři. Podobně je to i s tvrzením „myslet psacím strojem“, což odpovídá Barthesově představě, že autor je funkcí psaní a neexistuje před tím, než začne psát, ani poté, když v psaní ustane. Hrabalovi činí potíže prohlásit o sobě, že je spisovatel. Své spisovatelství definuje jaksi oklikou. Když si pročítá to, co nachrlil do psacího stroje, získává dojem, že to napsal někdo jiný, a je překvapen jako čtenář, jak je to dobré. Tato sémioticky komplikovanější strategie podle mne příliš neodpovídá představě o realistic-kém spisovateli.

Vrátím-li se ještě k otázce vztahu žitého a fikčního světa, co říkáte na hledání stop literatury v reálném světě? Třeba na obyvatele „městečka, kde se zastavil čas“, kteří mají dojem, že žijí literaturu?

Asi bychom se už mohli s pojmem fikčního světa rozloučit. Není pochyb o tom, že je to nosný koncept, bohužel však sugeruje představu, že imaginární svět literatury nemá s tím naším nic společného. Přitom můžeme na četných příkladech dokládat, že tomu je právě naopak. Ať již je to řeč – posloužit může minimálně Hrabalova lekce zapisovatele –, nebo o případy, kdy se v opačném směru nápodoby literární dílo stává modelem žitého světa a jeho geografie. Hrabalovy literární světy jsou sugestibilní, vyznačují se silným mimetickým efektem. Literární fikce snadno promítneme do reálných kontur našeho života, naší minulosti, ale i do konkrétního prostoru – což je právě případ Hrabalova „městečka“. Literární fikce nejsou z našeho světa, přesto je v perspektivním klamu můžeme pokládat za doklad realističnosti.

Čtenáři však mohou zažít také jisté rozčarování z toho, že podle literárních map Bohumila Hrabala se nelze orientovat. Stačí připomenout iluzivní prostor Harlekýnových miliónů. V tomto románu se Hrabalova maminka prochází zámeckou zahradou v Lysé nad Labem a pohlíží na nedaleký Nymburk. Hrabalův popis je tak sugestivní, že o tom nebudete pochybovat. V reálném světě ale nemůžeme její literární pohled zopakovat. Do domova důchodců v Lysé nad Labem se pod dojmem četby Harlekýnových miliónů nechal instalovat i jeden můj známý. Byl pak rozezlen, že to tam vůbec nevypadá tak, jak si to Hrabal vymyslel... Další pádný důkaz, že literární díla nepodávají svědectví o našem světě, nýbrž že to jsou světy neviditelné. O čem vlastně tyto světy vypovídají, je otázka, na kterou by bylo dobré odpovědět.

Jakub Češka (nar. 1971) je literární teoretik, působí na katedře elektronické kultury a sémiotiky FHS UK. Zaměřuje se na interpretaci prózy, věnuje se francouzské naratologii s přesahem do ruského formalismu, českému strukturalismu a teorii fikčních světů. Mezi jeho setrvalé zájmy patří literární dílo Milana Kundery a Bohumila Hrabala a také sémiotická esejistika Rolanda Barthesa.

Knižka chovane Jeana Geneta

Rakouský spisovatel Josef Winkler vzdává ve své beletrizované biografii poctu slavnému francouzskému zloději, prostitutovi, básníku, dramatikovi a spisovateli Jeanu Genetovi. Citace z děl tohoto významného literáta a vydědence ze společnosti jsou proloženy Winklerovými poznámkami z cest po místech spojených s Genetovým životem.

Pohřeb – sem s květinami

Jednáme s cílem krásného pohřbu, slavnostního smutečního obřadu. Musí být uměleckým dílem v přesném slova smyslu, výdobyt-kem, dokonalým vyvrcholením našeho života. Je třeba zemřít ve zbožnění a není moc důležité, zda slávu poznám před, anebo po smrti, pokud vím, že ji budu mít, a budu ji mít, když uzavřu smlouvu s pohřební službou, jež se postará o uskutečnění mého osudu, o jeho dovršení. Jean Genet zemřel 15. dubna 1986 v jednom malém hotelu na jih od Paříže na rakovinu hrtanu. Po přímlově francouzského ministra zahraničí Rolanda Dumase, který byl i Genetovým právníkem, bylo možné převézt jeho mrtvolu do Maroka. Genetovy tělesné ostatky byly pochovány na zrušeném křesťanském vojenském hřbitově v Larache. Byl pohřben mezi vojáky španělské legie, v muslimské půdě, deset dní po své smrti, dne 25. dubna 1986 za přítomnosti několika smutečních hostů, mezi nimiž byli Claude Gallimard, Muhammad el Katrani a Jacky Maglia. Genet postavil v Larache pro svého přítele Muhammada el Katraniho a jeho syna Azzedina dům. Z jednoho z oken byl výhled na zpustlý španělský vojenský hřbitov a na moře. Jednou, když byl u Muhammada el Katraniho na návštěvě, vyslovil Genet přání, aby byl na tom hřbitově pohřben. Nedlouho po jeho smrti zahynul Muhammad el Katrani při autonehodě. Genet odkázal svůj majetek dětem svých přátel, Jackymu Magliovi, adoptivnímu synovi Luciena Sénémanda, známého z románu *Journal du voleur*, a Azzedinovi, synovi Muhammada el Katraniho. Jackymu Magliovi, z něhož se stal automobilový závodník, koupil Genet první auto. Po těžké nehodě musel Jacky závodění zanechat. Genet, který vlastnil řadu domů postavených podle vlastních plánů, dával i ve městě, kde některý z jeho domů stál, přednost ubytování v hotelu. Dlouho žil údajně z toho, že své rukopisy ručně prepisoval a rozmnožoval nebo si je nechával rozmnožovat, aby je pak prodával několika boháčům jako jediné originály.

Muhammad Šukrí, svého času dítě ulice potloukající se po Tangeru, který byl až do svých dvaceti let analfabet a později napsal román *Nahý chleba*, poznal Geneta v srpnu 1968 v tangerském Café Central. Šukrího tehdejší průvodce, Belgičan, mu poklepal na rameno a řekl: Podívej, tady jde nejslavnější muž na světě! – Kdo je to? – Jean Genet. – Belgičan Šukrímu, který Genetovo jméno už slyšel, ale dosud od něho nic nečetl, radil, aby Geneta raději neoslovoval. Může se stát, že tě přátelsky pozdraví, ale taky ti může rovnou jednu vrazit! Nakonec se ale Šukrí a Genet vidávali často a probírali spolu řadu věcí. Někdy, vyprávěl Muhammad Šukrí, byl Genet velmi otevřený a dobrosrdečný a dlouho s ním rozprávěl, ale nezdíka býval i velmi uzavřený a proseděl vedle něho celé hodiny, byl smutný a nepromluvil. Genetovo mlčení, tvrdil Šukrí, bylo hrozné. Nedokážeš si představit, jak nesnesitelné to jeho mlčení bylo, a jak hluboký byl jeho smutek! Jednou se ho Šukrí zeptal: Proč jsi tak smutný, Jean? Genet odpověděl: Já jsem smutný pořád, a taky vím proč! Víc neřekl. Když jsem opět spatřil ten výchovný ústav, byla už mezi kame-ním vzrostlá tráva a okny, kterými prolezlo – s koleny u brady – už tolik chovanců, pronikly dovnitř šlahouny a listy ostružin a listů. Okenní tabulky byly rozbité, uvnitř budovy hnízily vlaštovky, a tajuplné a temné schodiště, které nám umožnilo vyměnit si tolik polibků a něžnosti, se propadlo. Poté, co jsem tyhle trosky uviděl, se má duše už nikdy ze smutku nevyhléčí. Pomalu jsem šel dál a neslyšel

nic než volání několika ptáků. Našel jsem tu jen mrtvolu. Teď vím, že mé mládí odumřelo. Genet si častější kontakty s intelektuály a spisovateli odpíral, odmítal nechat se odsunout na „hřbitov spisovatelů“, jak tomu říkal. Pokud vůbec s někým společně žil, pak jen s prostými lidmi a samotáři. Jednou, vyprávěl Muhammad Šukrí, byl Genet silně nachlazený, a tak se vydali spolu Tangerem do noční lékárny, aby koupili léky. Když odcházeli, spatřili u zdi spící dítě zahalené do hadrů. Genet k němu přikročil a beze slova mu vsunul pod hlavu několik bankovek. Asi tak půl roku před smrtí zanechal marockému spisovateli Muhammadovi Šukrímu v tangerské restauraci Negresco, kde na něho čekal, sklenku vína a noviny France Soir. Byl to jeho poslední dárek, řekl Šukrí. „On zemře, vím to,“ zněla ta věta – a pomohla jí létat –, byla zařazena vytržena z knihy, ještě krvácející, jako když vytrhneme vrabci křídlo (nebo anděla, dokáže-li šarlatově rudě krváct), a mumlala ji zděšeně, hrdinka tohoto laciného románu, vytištěného malými písmenky na houbovitý papír – houbovitý, říká se, jako svědomí oněch odpor-ných pánů, kteří kazí malé děti.

„Pane! Pane! No tak! Heleďte, pane, zůstaňte mezi muži!“ No ovšem. Je třeba zůstat tam, co muži. Funebrák měl na sobě krátké kalhoty, černé punčochy, černý plášť, černé střevíce a hůl se slonovinovým knoflíkem obtočenou šňůrou z černého hedvábí a zakončenou stříbrným štrappcem. Hráli na harmonium. Až později, v posledních letech života, začala i měšťanská společnost Jeana Geneta, outsiders, který pohrdal jejími hodnotami, oceňovat. V listopadu 1983, necelé tři roky před smrtí, mu bylo uděleno nejvyšší francouzské čestné vyznamenání Grand Prix National. Když se roku 1980 oslavovalo třísté výročí založení Comédie Française, rozhodlo se vedení zařadit Geneta do repertoáru. Ale Genet, kterému bylo tehdy už přes sedmdesát, odmítl. *Divadlo je oslava, která se koná na sklonku dne, nejvážnější, poslední, cosi, co se velmi blíží našemu pohřbu*. Teprve krátce před smrtí, u příležitosti svých narozenin, povolil Genet, který se mezitím stal nositelem francouzského řádu Čestné legie, uvedení své hry *Le balcon* v Comédie Française. Dílo umělce, mínil Genet, musí mluvit samo za sebe a autor před ním musí ustoupit do pozadí. Na otázku, jaký je jeho životní cíl, odpověděl: „Být zapomenut!“ ... když prsty v podřepu vepsal na náspu své jméno do prachu silnice a zažil přitom onen zvláštní sladký pocit, který bezpochyby vycházel ze sametové měkké povahy prachu a rozmáchlých linií písmen – pocit, v němž se tak ztratil, že mu propadl celým tělem, a pocítil, jak se mu hnulo srdce v těle, až si téměř přál vrhnout se na svůj monogram do prachu a tam usnout, lhostejný k příjždě-jícím autům: spokojil se jen tím, že přes písmena zlehka přešel roztaženými prsty a ony prchavé prašné náspy zničil.

Ale doufám, že se v ní nezabijete? řekl malíř, když jsem mu v telefonu z Paříže vyprávěl, že se pokusím přespát v Genetově smrtelné posteli. Než jsem telefon položil, zakřičel ještě hlasitě do sluchátka: Slibte mi, že se v jeho smrtelné posteli nezabijete! Diplommatka rakouského velvyslanectví v Paříži, kterou jsem téhož dne navštívil a požádal ji, aby zavolala do hotelu Rubens a zeptala se, zda eiffelovkoví turisté pokoj 59 už skutečně opustili, mi řekla: Vlastně bych tam volat neměla, protože pokud se v Genetově pokoji zabijete, zatahnete tím do věci i velvyslanectví. Zeptal jsem se vedoucí hotelu, jestli se v Genetově pokoji od jeho smrti něco změnilo. Je možné, řekla, že byl náhodou vyměněn na posteli přehoz, ale jinak zůstalo všechno tak, jak to bylo. V poslední době, když Genet pobýval v Paříži, žil většinou v tomhle pokoji. Stykal se tu především s Jackym Magliou,

s nímž sedával v poledne u jídla v brasserii na avenue des Gobelins a který mu odtamtud krátce před smrtí, když už Genet nemohl kvůli nádoru hrtanu opouštět pokoj, denně nosil do hotelového pokoje jídlo. Genet býval často neoholený, vyprávěla vedoucí hotelu, chodil oblečený jako *clochard*, ale vždy byl zdvořilý, jak se vyjádřila, a přívětivý. Když jsem se jí zeptal, jestli si bral na pokoj chlapce, přikývla. A viděla v pokoji 59 jeho mrtvolu? Rovněž přikývla a ukázala mi výstřižky z francouzských novin, kde vyšly Genetovy nekrology. Deník *Libération* z 16. dubna 1986 mu věnoval devět stran. U Gallimarda jsem našel časopis *Baraka* z května 1986, který o něm referoval na jedenácti stranách i s barevnými fotografiemi, které ho zachytily před jeho domem v Larache. Genet sedí na stoličce a svačí s Muhammadem el Katranim a jeho synem Azzedinem. Na stole stojí sklenice vody, talíř se šunkou a černými olivami a vedle sklenice s medem a plechovka nescafé.

V hotelu Rubens jsem si vyzvedl klíč a vyšel do čtvrtého patra k pokoji 59. Dveře se při otevírání a zavírání lehce zasekávaly. Na stole u zdi stála lampička, před ním dvě křesla, která mi připomínala selské kuchyňské židle z mého rodného domu. Denní světlo dopadalo vysokými okny na šedivou filcovou podlahu, na níž byly patrné vypálené stopy po cigaretách. Ve skříni viselo pár plastických ramínek na šaty. Za postelí, o dva schody výš, byla koupelna, světlejší než ložnice. Vana obložená kachlíky, umyvadlo, záchodová mísa. V pokoji směřujícím do zadního dvora není slyšet hluk z ulice, jen třepetání holubů, kteří vzletají z okolních střech a ze dvora a jedním mávnutím křídly mizí. V protilehlých oknech jsem tu a tam zahlédl stín hotelového hosta. Odsunul jsem skříň stranou, jestli snad nespátím na stěně nějaké slovo vyryté holicí čepelkou nebo špendlíkem, ale nic takového jsem nenašel. *Podléhaje potřebě vyslovit před smrtí krásnou větu – v takových chvílích může být krásnou větou i ticho –, která by byla shrnutím jeho života, která by jej královsky dokonala, vyjádřila, řekl: „Takovej je život.“* Na stole u pokoji stál popelník s obtiskem Eiffelovy věže. Každý den jej Genet pohřbíval pod nedopalky cigaret a popela. Nedopalky se v popelníku jen vršily, vyprávěla vedoucí hotelu.

Po tomto prvním slídění jsem hotel Rubens opustil a zašel za roh do brasserie zařízené v rudém plyši, kam chodíval Genet ráno na šálek café crème. K obědu si často dával grilovaný mořský jazyk a k němu sklenici piva. Jak mi sdělila číšnice, přiváděl se občas s sebou jednu Asiatku, většinou sem však chodil v doprovodu Jackyho Maglii. V půl druhé ráno, když jsem v brasserii vypil jedno pivo, jsem mladému číšníkovi podal padesátifrankovou bankovku. Vylovil z kasy bankovku stejné hodnoty, podržel si obě proti světlu žárovky, několikrát se mi přitom podíval do tváře, a nakonec mi vrátil drobné. Dveře hotelu mi otevřel černoch, který měl noční službu. Klíč od pokoje 59, který Genet často držival v ruce, jsem si vzal z věšáčku sám. Než jsem se uložil do postele, v níž Genet často spal, vypil jsem u stolku láhev vína, přičemž jsem půl hodiny zíral na popelník s Eiffelovou věží a stále se obracel k jeho úmrtnímu loži. Měl jsem strach do něj vlézt, oddaloval jsem noc, jak to jen šlo, a opájel se vínem. V prostěradle jsem objevil několik děr, na moderním přehozu přes postel pár krvavých skvrn. Většinu času jsem byl vzhůru a převaloval se v příliš měkké posteli – měl jsem pocit, že ležím v Genetových vnitřnostech – stále sem a tam. *Tak já jsem mrtvý. Jsem mrtvola, která vidí svou kostru v zrcadle, nebo snová bytost, která ví, že žije jen v nejtemnějších hlubinách člověka, jehož tvář po probuzení nezná.* Ráno

tvar

Už nemusíte číst mezi řádky

roční předplatné 525 Kč



objednáte na
www.itvar.cz/predplatne
nebo na www.send.cz

Josef Winkler



Brassaï: Jean Genet, 1948

kolem čtvrté, musel jsem mezitím usnout, mě vylekal hlasitý zvuk klíče. Zdvihl jsem se, zmateně a ustrašeně hleděl ke dveřím, a ještě než jsem si uvědomil, kde jsem, zaplavila mé vědomí dětská říkanka: Teď si pro mě přijde, je tady! Nějaký host hlasitě zasunul klíč do zámku protějších dveří a pak za sebou přibouchl. Vzpřímený a s bušícím srdcem jsem seděl na Genetově smrtelné posteli a zíral několik minut na dveře, než mi zase hlava klesla do polštářů.

Ráno, když se rozbřesko a já stále znova slyšel ze dvora třepetání křídel holubů, kteří se slétávali ke kůlně, jsem se z pokoje smrti vysvobodil. Zatímco jsem se oblékal, doléhal ke mně zvuk vysavače španělské pokojské, která si právě zpívala nějakou píseň. Když jsem hotel opustil a seběhl po schodech do pařížského metra, abych se vklínil mezi lidi ve vlakovém kupé, pršelo. *Litoval jsem, že Jeana na obřadním loži do jeho hrobu nedoprovázela*

procesí krásných chlapců, nahých nebo ve spodkách, vážných či usměvavých – bylo přece důležité, aby jeho smrt dala zrod smíchu a hrám. Byl bych se jim rád díval na stehna, paže, šije, představoval si pod slipy z bílé vlny rounem zarostlá pohlaví.

O něco později, když jsem se v Berlíně přehraboval v jednom knihkupectví, jsem ke svému zklamání a roztrpčení objevil ve francouzské biografii o Jeanu Genetovi – zrudl jsem přitom před regály s knihami jako rak –, že jsem zřejmě vůbec nepřespál v jeho smrtelné posteli. Pár dnů před smrtí, když přijel do Paříže a vydal se do hotelu Rubens, aby opět přespál v pokoji 59, zjistil, že je obsazen eifellovkovými turisty. Přešel tedy o několik ulic dál do Jackyho hotelu a tam v jednom pokoji stáhl přehoz ze svého smrtelného lože. Ráno pak Jacky Maglia, který tu noc přespál ve stejném hotelu, našel Genetovu mrtvolu ležící naznak v pokoji na zemi.

Ministranti, kteří ve větru rozhoupávají měděnkou potažené kadidelnice

„Genet vznikl,“ napsal Jean-Paul Sartre, „čirou neobratností – byl by stačil jeden prezervativ, a Geneta by nebylo.“ Jean Genet, který dostal svůj rodný list až v 21 letech, se narodil 19. prosince 1910 v Tarnierově porodnici v rue d'Assas 89 v Paříži dvaadvacetileté Camille Gabrielle Genetové, která dítě po sedmi měsících a devíti dnech předala Bureau d'abandon v hospici pro chovance výchovného ústavu a svěřila je do poručenství veřejné sociální péče. Jean Genet dostal matriční číslo 192102. Paul Roclore, ředitel veřejné sociální péče v Saulieu, odevzdal jedné neděle po skončení mše ve vesnici Alligny-en-Morvan před vraty kostela chovance Geneta pěstounce Eugénii Regnierové. Pěstounka, která byla ochotná chovance přijmout, obdržela od státu měsíční příspěvek. Jakmile chovanci dosáhli věku třinácti let, byli zbaveni poručenství svých pěstounů a ubytováni u nějakého zaměstnavatele, většinou sedláka, kde sloužili jako čeledínové nebo děvečky. Do Morvanu se často dostávali chovanci výchovných ústavů z departementu Seiny. Mezi lidmi se jim říkalo „Petits-Parisiens“, Pařížánci, a představovali přibližně čtvrtinu žactva ve vesnické škole. Paul Roclore, který předal sedmiměsíční dítě rodině Regnierových, dal Eugénii Regnierové také Genetovu zdravotní a chovaneckou knížku, již měla během doby, kterou dítě v její domácnosti stráví, uchovávat a po jeho odchodu z rodiny ji opět odevzdat. Charles Regnier, který vyráběl především nábytek, ale když vypukla válka a rozšířila se epidemie španělské chřipky, i rakve, měl truhlářskou dílnu v přízemí obytného domu. Eugénie Regnierová provozovala v témže domě malou prodejnu tabáku. Několik týdnů po příchodu do Alligny-en-Morvan byl Jean Genet ve vesnickém kostele pokřtěn. Kmotrem mu byl desetiletý chlapec a kmotrou dvanáctiletá dívka, rovněž chovankyně sociální péče umístěná u rodiny Regnierových. V knize, kterou jsem dostal jako dítě k prvnímu svatému přijímání, je v pasáži Komu patří tvé srdce? napsáno: „Své jméno jste obdrželi při svatém křtu. Jedno z vás se jmenuje Josef, jiné Marie, další děti se jmenují Jan nebo František, Terezie nebo Anna. A existuje ještě mnoho dalších křestních jmen. Odkud ta jména pocházejí? Nahoře v nebi bydlí u milého Pánaboha andělé a milí svatí. Milí svatí byli svého času taky na zemi jako my. Vedli velmi zbožný život, a proto se z nich stali přátelé Boha. Po jejich smrti si je vzal milý Bůh k sobě do nebe. Když teď přijde na svět dítě, dá se mu jméno, které měl kdysi jeden ze svatých. Je to krásný obyčej. Kdykoli na dítě volají, mělo by si pomyslet: I já se musím jednou stát svatým.“

Genetův otec byl neznámý. Jeho matka Camille Gabrielle Genetová zemřela ve věku třiceti let na španělskou chřipku. Matka mi vyprávěla, že moje prababička si vzala život z obavy, že její těhotná dcera – jako mnohé jiné z okolí – onemocní španělskou chřipkou a zemře. Její muž, můj selský pradědeček, který byl v té době mimo domov a obchodoval s dobyt看em, ji prý našel oběšenou na půdě statku. Šel k uškrcenému mrtvole a volal v korutanském dialektu: Oba muata! Oba muata! (Ale matko! Ale matko!) Tuhle událost prý moje babička dlouho zatajovala a prozradila ji v slzách až za druhé světové

války, ve chvíli, kdy se dozvěděla, že její třetí syn ve válce padl. Protože Genet dokázal nejlépe ze svých spolužáků číst a psát latin-sky, byl ustanoven „prvním ministrantem“. Jednou ho jeho katolická pěstounka Eugénie Regnierová, která ho prý velmi milovala, ke své radosti překvapila při tom, jak ve svém pokoji slouží mši před oltářem, který si sám zhotovil. *Ó Ježíši, můj milý Ježíši, přijď! Při tom zvolání se z tabernáklu vznesla svatá hostie k místu, kde zbožné dítě klečelo, a zastavila se nad jeho hlavou. Současně naplnila libá vůně, již ucítili všichni přítomní, celý kostel. Nikdo se neodvážil promluvit, všichni byli hluboce zasaženi. Když se kněz vzpamatoval, přiblížil se uctivě k hostii, vzal ji do zlaté pateny a podal ji zbožnému Christophovi.*

Z německého originálu **Das Zöglingsheft des Jean Genet** (Suhrkamp, Berlín 2010) vybral a přeložil **Radovan Charvát**. Kurzívou výtiskované pasáže jsou citace z Genetových děl **Pohřební obřad** (Garamond, Praha 2004, přeložila Jovanka Šotolová) a **Querelle z Brestu** (Mladá fronta, Praha 1994, přeložil Václav Richter); další dvě díla **Miracle de la Rose** (Gallimard, Paříž 1986) a **Notre-Dame-des-Fleurs** (Gallimard, Paříž 1951) česky nevyšla a překlad citátů vychází z německých vydání.

Josef Winkler (nar. 1953) je jeden z nejvýznamnějších současných rakouských prozaiků, nositel Büchnerovy ceny. Das Zöglingsheft des Jean Genet (Knižka chovance Jeana Geneta, 2010) vypráví o životě známého zloděje a spisovatele. V první kapitole hledá vypravěč Genetovo smrtelné lože, v poslední pátrá po jeho hrobě v Maroku. Kniha líčí Genetův život a psaní, a zaměřuje se zejména na osudy „chovance“, tedy na Genetovo dětství a mládí prožité u pěstounů a v pečovatelských ústavech.

UC UP KONVIKT
UNIVERZITNÍ 3
OLOMOUC

6.0^L
POWER

www.litrolomouc.cz

**6. KNIŽNÍ
VELETRH
AUTORSKÝCH
A UMĚLECKÝCH
PUBLIKACÍ**

25-27
9/2020

VRM VRM!



**Cena Václava Buriana
Olomouc**

5

Muzeum umění – Trojlodí / Hospoda U Musea

28. září 2020 / 15.00—22.00

Soutěžní čtení poezie a diskuse poroty / koncert

Nominace na Cenu za poezii:

Dagmara Kraus / D

Maciej Robert / PL

Yveta Shanfeldová / CZ

Michal Tallo / SK

Laureátka Ceny za kulturní přínos ke středoevropskému dialogu:

Monika Sznajderman / PL

Pořádá Výbor pro Cenu Václava Buriana, z. s.

a Muzeum umění Olomouc – Středoevropské forum.

Akce se koná s finanční podporou Česko-německého fondu budoucnosti.

f facebook.com/cenavaclavaburiana



Palacký University
Olomouc



tvar

L

LISTY

A2

iLiteratura.cz

h
host
literární
měsíčník

Olomouc
Český rozhlas

BRAK⁷ Nový folklór

**11.–13. 09. 2020
Nová Cvernovka**

**BRATISLAVSKÝ KNIŽNÝ FESTIVAL
BRATISLAVA BOOK FESTIVAL**

PREDAJNÁ VÝSTAVA KNÍH, STRETNUTIA S AUTORMI
& AUTORKAMI, VÝSTAVY, KONCERTY, DETSKÝ PROGRAM, WORKSHOPY

Festival z verejných
zdrojov podporil
hlavný partner

u. fond
na podporu
umenia

lita autorská spoločnosť

**LITERÁRNE
INFORMAČNÉ
CENTRUM**

• Visegrad Fund

**Bratislavský
samosprávny
kraj**

BRATISLAVA



Sedm kulek do zad

Policejní násilí a samozvaní obránci pořádku ve Wisconsinu

Policie ve Wisconsinu postřelila černého muže, zatímco bílého mladíka, který střílel do protestujících, nechala jít. Události ve městě Kenosha nejsou jen další smutnou ilustrací strukturálního rasismu ve Spojených státech, ale představují i nebezpečný precedent.

FRANTIŠKA SCHORMOVÁ

Ve stotisícovém americkém městě Kenosha na břehu Michiganského jezera postřelila policie 23. srpna Afroameričana Jacoba Blakea. Ten od jara čelil obvinění ze sexuálního napadení a policisté se obávali, že by u sebe mohl mít nůž. Video zachycuje Blakea, jak se naklání do auta – v tu chvíli jej strážce zákona přidrží za triko a druhou rukou mu sedmkrát vystřelí do zad. V autě přitom sedí Blakeovy tři děti a celý incident sledují. Blake přežil, je ale od pasu dolů ochrnutý, pravděpodobně navždy. Má poškozená střeva a obratle, úlomky kulek mu zůstaly v páteři. Přesto mu šnali pouta až čtvrtý den po tom, co byl postřelen.

Během protestů, které se po incidentu v Kenoshe rozhořely, se rozhodl vzít spravedlnost do vlastních rukou sedmnáctiletý mladík ze sousedního státu Illinois. Kyle Rittenhouse, který do města přijel „chránit podniky“, jak řekl reportérům, se večer 25. srpna po Kenoshe prochází s puškou na hrudi. Když se ho jeden z protestujících pokusí zneškodnit, Rittenhouse ho zastřelí. Záznamy ukazují chaos a běžící dav – když Rittenhouse

zakopne, dva z přítomných demonstrantů se znovu pokusí mladíkovi zbraň vzít. Jeden z nich na to doplatí životem, druhý je postřelen do ruky. Rittenhouse vstává, jde i se zbraní dál, prochází kolem policejních aut. Dav křičí a identifikuje ho jako střelce, policie si ho ale nevšímá a Rittenhouse se vrací domů. Až následující den se policii sám přihlásí.



Kyle Rittenhouse. Foto archiv VUF

Statečný patriot

Videozáběry a fotografie z osudného dne ukazují Rittenhouse, jak smývá graffiti z místní střední školy nebo jak s pěnovým hasicím přístrojem pomáhá uhasit hořící kontejner. Jeho profily na sociálních médiích prozrazují, že jde o obdivovatele policie a podporovatele Blue Lives Matter. K příjezdu do Kenoshy ho mimo jiné inspirovala facebooková skupina s názvem Kenosha Guard, v jejichž příspěvcích se objevovaly návrhy typu propíchat protestujícím pneumatiky u aut, ale i výzvy k použití zbraní. Celá skupina i facebooková událost (naplánovaná právě na večer 25. srpna) byly opakovaně hlášeny moderátorům obsahu této sociální sítě. Facebook však hlášení nevyhodnotil jako relevantní, za což se Mark Zuckerberg následně omluvil.

Rittenhouse byl mezitím obviněn ze šesti zločinů, mimo jiné i z úmyslné vraždy prvního stupně, za kterou mu hrozí doživotí. Extrémní pravice ho ale oslavuje jako hrdinu: argumentuje tím, že Rittenhouse zastřelil jen jedince, kteří měli v minulosti problém se zákonem, šíří se hashtag #StandWithKyle. Donald Trump prohlásil, že Rittenhouse jednal v sebeobraně, když byl „brutálně napaden protestujícími“, a naopak postřelení Jacoba Blakea přirovnal k nezvládnutí situace, „asi jako když golfista ze tří stop mine jamku“. Sebeobranou bude podle dosavadních prohlášení argumentovat i Rittenhouseova obhajoba. Advokát John Pierce, který ho zastupuje, vydal v pátek 28. srpna prohlášení, v němž mladíka mimo jiné označuje za „statečného patriota“, který „neudělal nic špatného“. Jak se dále píše v prohlášení, Američané, kteří se řídí podle zákona, „nemají jinou možnost než chránit své komunity, stejně

jako jejich předkové u Lexingtonu a Concordu v roce 1775“.

Právo a pořádek

Rittenhouse bývá také líčen jako šikanovaný teenager, který měl v životě smůlu. Podobně jako oslavné reakce ale i tento pohled zakrývá fakt, že mladík zdaleka nepředstavuje ojedinelý případ. Sám ostatně nebyl ani onen večer v Kenoshe. Jedním z mužů, kteří ho doprovázeli, byl Ryan Balch, jenž na sociálních médiích sdílí nacistickou propagandu a je stoupencem hnutí Boogaloo, které se připravuje na další občanskou válku (a zároveň se ji snaží iniciovat). Skupinku ozbrojených civilistů navíc ocenila i policie: jak ukazuje další video, čtvrt hodiny před první střelbou se Rittenhouse obrátil na policejní auto s prosbou o vodu. Policisté mu ochotně hodili několik lahvi se slovy: „Jsme vám vděční, chlapci, opravdu.“

Vraždy, které teenager spáchal, byly patrně nepřipravené a nepromyšlené. Spolu s reakcemi, které u části společnosti vyvolaly, ale svědčí o touze a připravenosti mnoha bílých Američanů bránit „právo a pořádek“, kterými se tak často ohání současný americký prezident. Toto právo ale nemusí korespondovat se zákonem – jedná se o morální a sociální pořádky, ke kterým patří posvátnost soukromého vlastnictví, obrana komunity a ideologie bílé nadvlády. Postřelení Jacoba Blakea i narůstající počet policejních vražd Afroameričanů (aktuálně zastřelení Trayforda Pelleri na v Lafayette 21. srpna a Dijona Kizzeeho v Los Angeles 31. srpna) ukazují, že se situace Afroameričanů nelepší. Vyhledky na budoucnost USA tak zůstávají chmurné – a blížící se prezidentské volby na tom nic nemění.

Autorka je amerikanistka.

par avion

Z RUSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL ONDŘEJ SOUKUP



Po dvaceti šesti letech vlády běloruského autoritářského prezidenta Alexandra Lukašenka se pod ním náhle začalo kývat křeslo. Příčinou je ekonomická stagnace, chaotická reakce na pandemii koronaviru, ale také únava ze čtvrt století vlády jednoho člověka. Neznamená to, že krizi nemůže ustát, ale zdá se, že jde o začátek konce. **Po několika dnech váhání se na podporu Lukašenkova režimu postavil Vladimir Putin. A to i přesto, že protesty rozhodně nejsou zaměřeny protirusky, myšlenky o vstupu do NATO nenapadají ani ty s bujnější fantazií, o zákazu používání ruštiny nemluvě.** Důvody, které Kreml vedly k podpoře Lukašenka, rozebírá odborník na zahraniční politiku Alexander Baunov v článku Vnitřní geopolitika. Běloruský protest a ruský tranzit, publikovaném na serveru moskevského centra **Carnegie** 31. srpna. Putin téměř dva týdny k běloruským událostem mlčel. Až ve chvíli, kdy probíhají největší opoziční demonstrace, poskytl ruský prezident rozhovor, v němž oznámil, že na Lukašenkovu žádost nechal vytvořit zálohy, které v případě potřeby přijdou běloruskému autokratovi na pomoc. „Současně Putin přiznal, že pokud probíhají protesty, nejspíš v zemi existují problémy. Vyřešení těchto problémů ale nesmí změnit geopolitickou situaci v neprospekch Kremlu. Vztahy Bělorusů s Lukašenkem

jsou vnitřní záležitostí země, ale přestávají jimi být, pokud narušují stávající geopolitický status quo. Přičemž odstranění neprozápadního diktátora bez Putinova souhlasu je bráno jako porušení geopolitické rovnováhy a stává se součástí vnější politiky,“ píše Baunov. Podle něj závisí legitimita jakéhokoli vládce na tom, zda dokáže udržet moc a nezměnit geopolitickou orientaci, nikoliv na zachování demokratických procedur ani na úrovni podpory obyvatelstva. „Tak dochází k geopolitizaci jakéhokoli vnitřního procesu. Velmi to zjednodušuje přijímání nepřijemných rozhodnutí. Například volby nejsou rozhodováním o tom, komu bude patřit moc, nejsou závislé na spojení obyvatel a elity, ale jsou otázkou zahraničněpolitické bezpečnosti a podle toho je potřeba zacházet s jejich výsledky. Totéž se týká svobody shromažďování, tisku, historických publikací, dopingových vyšetřování, uměleckých filmů, investic a podobně. Za zahraniční politiku v Rusku podle ústavy odpovídá prezident a všechny otázky rozhoduje jako geopolitický strateg. Mimo jiné také otázku vlastní moci a moci sousedního autokrata.“



Pokud by si někdo skutečně myslel, že se Bělorusko může od Ruska rychle a bezbolestně odpoutat, měl by si přečíst článek Jak jsou propojeny ekonomiky Běloruska a Ruska, který vyšel 19. srpna v moskevském finančním deníku **RBK**. Za prvé je Rusko největším běloruským věřitelem. Z celkového státního dluhu ve výši skoro osmnáct miliard dolarů Rusko drží dluhopisy v hodnotě 7,92 miliardy dolarů. Na druhém místě je Čína se 3,3 miliardy. V únoru letošního roku Alexandr Lukašenko prohlásil, že Bělorusko splácí Moskvě miliardu dolarů ročně a další úvěry prý

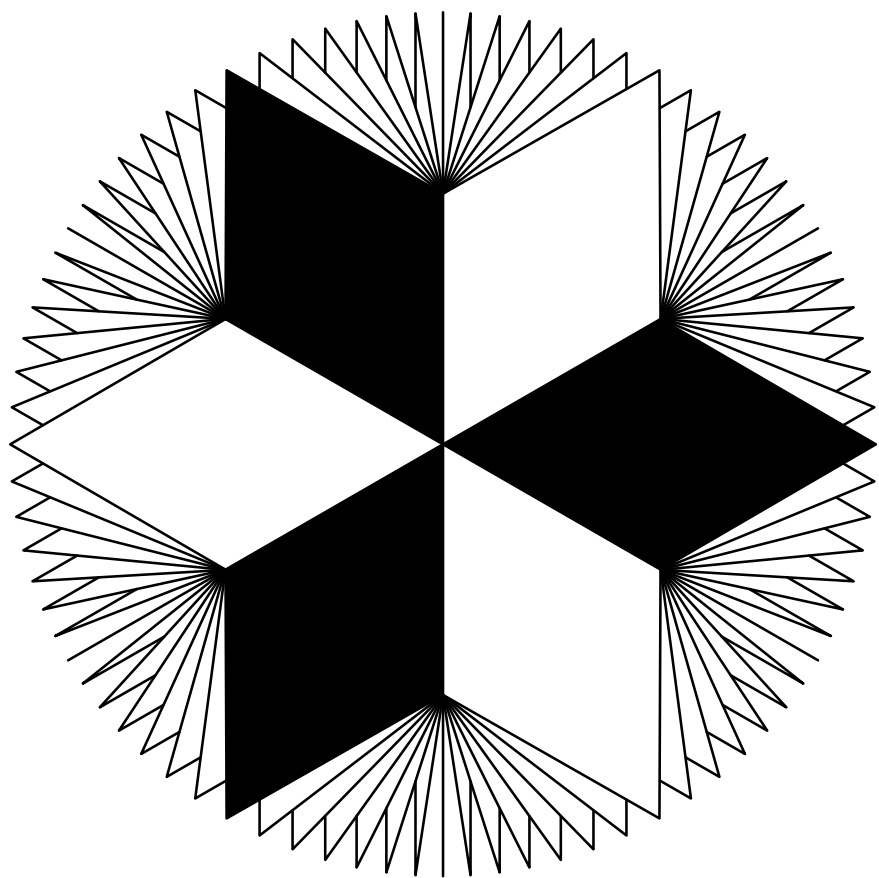
nepotřebuje. Jenže to bylo před koronavirem a nyní již běloruský prezident přiznává, že se pokusí s Putinem vyjednat odklad splátek. Rusko je také suverénně největším běloruským obchodním partnerem. Východním směrem putovalo loni 48 procent běloruského exportu a opačným směrem 56 procent dovozu, převážně ropy a plynu. Na druhém místě je Evropská unie, která tvoří osmnáct procent běloruské obchodní výměny. **Hlavním problémem ovšem je, že běloruská ekonomika dlouhá léta žije z toho, že výměnou za politickou loajalitu nakupuje ruské suroviny se slevou, následně je zpracovává a prodává dále na Západ za světové ceny.** „Jen v letech 2000 až 2015 skryté dotace kvůli slevám na suroviny dosáhly podle propočtů RBK sta miliard dolarů. Jenže právě zde Moskva mění principy vzájemných vztahů s Běloruskem a postupně dotace ruší. Mimo jiné kvůli daňovým změnám, které pomalu zvyšují cenu ropy a plynu pro Bělorusko, přičemž Kreml odmítl Minsku tyto ztráty kompenzovat.“

međuza

V roce 2008, kdy se vztahy Běloruska s Ruskem zhoršily a ruská státní televize odvysílala sérii nepříliš pochvalných dokumentů o běloruském prezidentovi, Lukašenko souhlasil s najmutím britské PR společnosti Bell Pottinger, která mu měla vylepšit image a postupně dosáhnout zrušení sankcí proti němu a jeho okolí. Jak ale píše investigativní novinář Alexej Kovalev na serveru **Međuza** v článku z 30. srpna, nebyl to Lukašenko, kdo si platil služby někdejšího strážce vítězství britské premiérky Margaret Thatcherové, ale uprchlý ruský oligarcha Boris Berezovskij. „Někdy v roce 2008 Berezovskij pojal myšlenku dostat Lukašenka ze sféry Putinova vlivu. Lukašenko se

rozčiloval, proč se o něm říká, že je poslední evropský diktátor. Říkal, že víc lidí je za mřížemi v Gruzii, ale Saakašvili je přítel Západu a obhájce demokracie, i když dělá totéž co on,“ vzpomíná Berezovského blízký spolupracovník Alexandr Goldfarb, kterého Kovalev cituje. **Lord Bell pro Bělorusko vypracoval detailní plán postupného uvolňování režimu po vzoru Španělska na sklonku Frankovy vlády, propuštění politických vězňů, povolení činnosti umírněné opozice a opatrného postupu, aby nebyla ohrožena stabilita režimu.** Lukašenko plán schválil, před parlamentními volbami v září 2008 propustil politické vězně, včetně někdejšího rektora minské státní univerzity Alexandra Kozulina, který ke své škodě usiloval v roce 2006 jako nezávislý o křeslo prezidenta. Jenže Lukašenkovy mocenské instinkty nakonec převážily, do parlamentu se nikdo z opozice nedostal, pozorovatelé nemohli sledovat počítání hlasů a mise OBSE označila volby za nedemokratické. Kontrakt s Bell Pottinger skončil předčasně. Pro PR firmu to byl začátek konce. O pár let později její zástupce nabytali investigativní novináři, kteří se vydávali za uzbecké byznysmeny, napojené na místního diktátora Islama Karimova. Britští manažeři domnělým byznysmenům mimo jiné nabízel, že zařídí, aby Google při dotazu na „otrockou práci při sklizni bavlny“ na prvních místech ukazoval články hovořící o úsilí vlády takové praktiky vymýtit. Tento skandál ještě firma přežila, když se ale ukázalo, že pro zkorumpované byznysmeny napojené na jihoafrického prezidenta Jacoba Zumu zajišťovala otevřeně rassistickou kampaň, zbankrotovala. Berezovskij prohrál v Londýně soud s jiným oligarchou Romanem Abramovičem, dostal se do dluhů a v roce 2013 byl nalezen mrtve ve svém domě v anglickém hrabství Berkshire. Podle koronera šlo nejspíš o sebevraždu.

Z HVĚZDY KRUH
nejkrásnějších knih
Česka, Německa, Polska,
Slovenska a Švýcarska



Letohrádek
Hvězda

pamatniknarodnihopisemnictvi.cz

16.7.—1.11.2020

Výstava **PÍSEK VE STROJI** 18/6–29/10/2020

PLATO

Účastníci:

Václav Drozd
Hana Drštičková
Jakub Černý
Andreas Gajdošík
Oto Hudec
Šimon Kadlčák
Marius Konvoj
Vojtěch Kunderát
Tomasz Rakowski
Eva Rossal
Apolena Rychlíková
Tereza Vinklárková
Marika Volfová

Kurátoři a koordinátoři:

Jakub Adamec
Pavel Sterec

Intenzity
téma roku 2020

PLATO prostor pro umění

PLATO Ostrava
Janáčkova 22 (bývalý Bauhaus)
www.plato-ostava.cz

PLATO Ostrava je příspěvkovou organizací
statutárního města Ostrava.

OSTRAVA!!!

Knižní novinky

HOST

Kristina Májová
O ostatních nevím nic

Alice se celé dny cítí osamělá. Matka mizí do práce a babičku, která ji hlídá, nesnáší. Věčně to tak ale nebude. Je tu totiž On, se kterým po nocích mluví tajnou řečí. On, který jí plní všechna přání...

349 Kč Česká beletrie



Vanda Rozenbergová

**TŘI SMRTKY
PLULY
DO DÁLÍ**

Host

Vanda Rozenbergová
Tři smrtky pluly do dále

Karola si z bývalého domova přinesla bolestivé zážitky, s nimiž se nejspíš vyrovnala. Nebo ne? Po tragédiích, jež se jí zdánlivě nedotknou, projde katarzí. Jenže tato očista se neobejde bez obětí.

299 Kč Překladová beletrie

Petr Čichoň

Lanovka nad Landekem

Pokojný život na periferii Ostravy naruší stavba lanovky, která má spojit bývalý průmyslový areál Dolních Vítkovic s Landekem. A také politicky motivovaná vražda.

289 Kč Česká beletrie



Petra Dvořáková
Vrány

Jaké kostlivce skrývá zdánlivě spořádaná rodina? Dvanáctiletá Bára se nachází na prahu dospívání. Prohrává svoji válku v zákopech nerozumění a konflikty s příbuznými se prohlubují.

299 Kč Česká beletrie



Jiří Hájiček

Plachetnice na vinětách

Čerstvě rozvedená Marie se přes léto ocitá v Českém Krumlově a začíná novou životní kapitolu. Jak se vyrovnat s minulostí i náhlou samotou? A co si počít se shakespearovskou láskou?

349 Kč Česká beletrie

hostbrno.cz

Proti mechanistickému myšlení

Marxismus a filosofie Karla Korsche

Po téměř sto letech od původního vydání vychází **Marxismus a filosofie německého levicového teoretika Karla Korsche**. Čeští čtenáři tak mají k dispozici zásadní dílo marxistického myšlení, jehož autor bývá společně s Antoniem Gramscim a Györgyem Lukácsem považován za zakladatele takzvaného západního marxismu.

PETR KUŽEL

Kniha Karla Korsche *Marxismus a filosofie* (Marxismus und Philosophie, 1923), podobně jako práce Györgye Lukáce *Dějiny a třídní vědomí* z téhož roku, vyvolala hned po svém vydání patřičný rozruch. Byla ostře kritizována jak na stranickém sjezdu německé sociální demokracie, která tehdy v evropském socialistickém hnutí představovala jeden z hlavních myšlenkových proudů, tak na kongresu Komunistické internacionály jejím předsedou Grigorijem Zinovjevem. Zavládla tak podivuhodná shoda mezi těžce znepřátelenými tábory „revizionistů“ a „leninistů“. Tato shoda nebyla náhodná, neboť Korsch neudělal ve své knize nic menšího, než že ve jménu marxismu vypracoval kritiku jak sociální demokracie a teoretického dědictví Druhé internacionály, tak – byť v menší míře – kritiku leninismu a formující se Internacionály třetí. Zuřivé reakce z obou táborů byly příznakem

filosofie, ideologie a vůbec všechny formy takzvané nadstavby jsou nedílnou součástí materiální skutečnosti samé.

Opačné stanovisko, tedy stanovisko, které klade vědomí a bytí jako dva nezprostředkované izolované póly, je podle Korsche stanovisko nejen předmarxovské, ale dokonce i předhegelovské, respektive předdialektické. A právě opomíjení dialektiky a mechanistické chápání skutečnosti, které převládlo v myšlení zejména Druhé internacionály, ale také u Lenina a teoretiků Třetí internacionály (jak ukazuje Korsch v dalších svých textech, které jsou do českého vydání také zařazeny), vede nakonec k nemarxistickému mechanisticky materialistickému pojetí skutečnosti, které sféru idejí v posledku chápe jen jako pasivní a v podstatě nedůležitý odraz ekonomických vztahů. Tento přístup pak má negativní konsekvence i pro politickou praxi. Korschovo

myšlení ignoruje otázku „zrušení filosofie“, odsouvá mimo své zorné pole i problematiku „zrušení státu“. Negativním důsledkem pak jsou buď nejružnější anarchistické či syndikalistické, nebo naopak reformistické tendence. Právě nepřítomnost perspektivy „zrušení státu“ a ponechání fungování této instituce v zásadě beze změny, jakkoli není zdaleka třídně neutrální, pak vede k tomu, že u Druhé internacionály dochází k zúžení marxismu a emancipační politiky na otázku přerozdělování a zapomíná se, že rozhodující moment se netýká míry přerozdělování nadproduktu, ale změny produkčních vztahů.

Vztah marxismu k filosofii jako součásti skutečnosti však tvoří pouze východisko recenzovaného díla, jež obsahuje i řadu dalších významných teoretických momentů, které rozhodně stojí za pozornost. Zde je však můžeme zmínit jen telegraficky. Důraz na to, že teorie je součástí společenského celku, vede autora k aplikaci tohoto přístupu při vysvětlení historických proměn samotné marxistické teorie. Korsch je tak v podstatě jedním z prvních autorů, kteří plodně aplikovali principy marxismu a historizaci kategorií na marxismus samotný. Podrobuje zkoumání Marxův pojem „kritiky“ politické ekonomie i vztah marxismu ke společenským vědám a přesvědčivě ukazuje, že Marxovi je cizí jakákoli představa nadhistorického zkoumání, a tedy i koncept jakési univerzálně platné filosofie dějin. Přichází s podnětnou kritikou empirismu z pozic marxismu a svým chápáním ideologie otevírá také dveře k pozdější materialistické teorii ideologie.

Je nepochybné, že mnoha svými myšlenkami a způsobem kladení otázek předstihl Korsch svou dobu. Řada jím naznačených řešení byla v marxismu systematicky zpracována až v následujících desetiletích. Po takřka sto letech dalšího vývoje marxistické teorie jsou pochopitelně některé Korschovy závěry již poněkud antikvovány, nicméně to nijak neumenšuje zásluhy, které Korsch na teoretickém poli měl a má. Dodejme ještě, že v roce 1923 neměl k dispozici ani Marxovy *Ekonomicko-filosofické rukopisy*, ani *Rukopisy Grundrisse*, ani hlavní část *Německé ideologie* a celou řadu dalších Marxových a Engelsových textů, kde je zkoumaná problematika nejvýrazněji tematizována. Přesto byl schopen vystihnout hlavní rysy marxistické filosofie s podivuhodnou přesností.

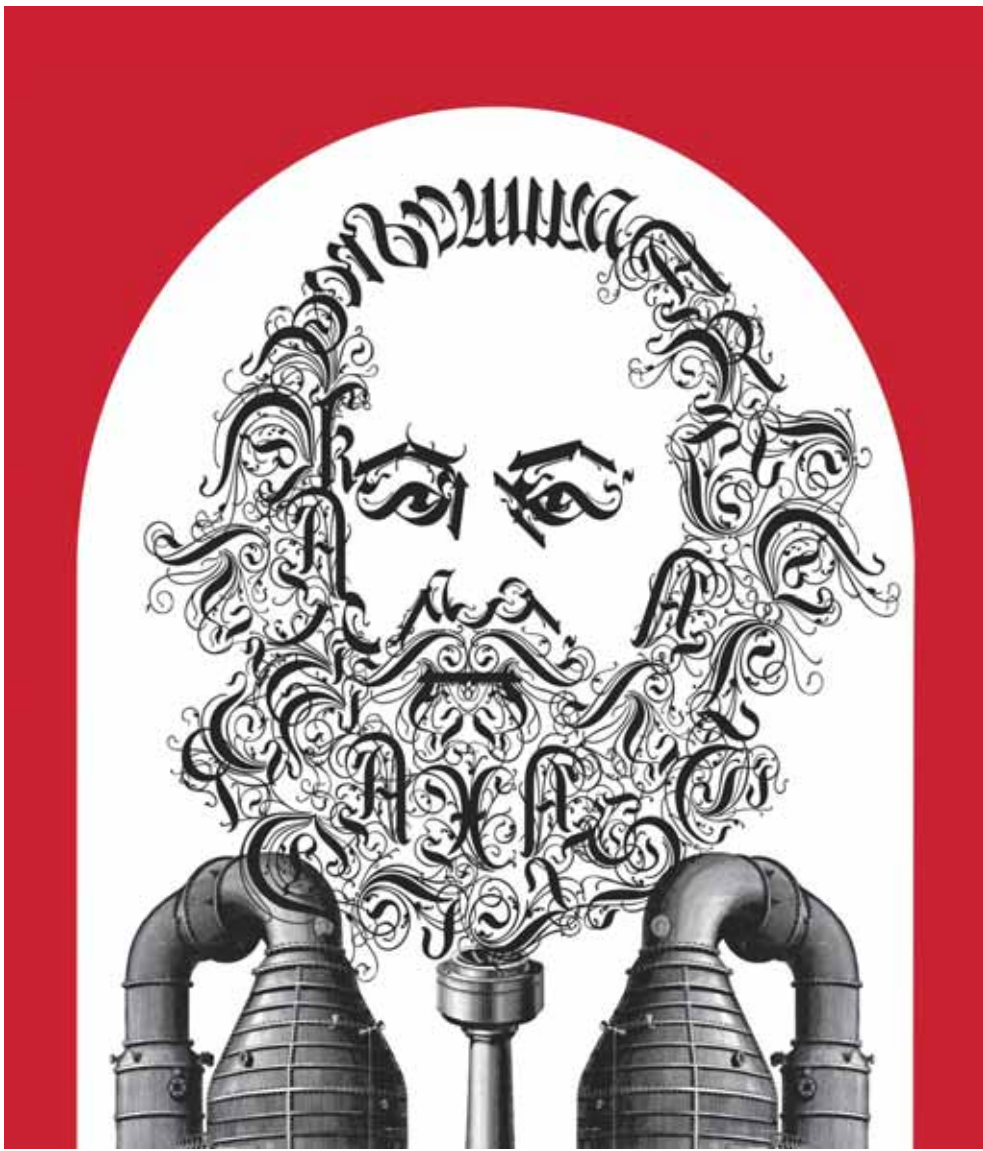
České vydání

V úvodu jsme zmínili souvislost *Marxismu a filosofie* s Lukácsovou knihou *Dějiny a třídní vědomí*, která byla rovněž odsouzena německou sociální demokracií i Komunistickou internacionálou. Můžeme jen dodat, že v mnoha ohledech společný osud tyto knihy sdílely, i pokud jde o česká vydání. Obě na konci šedesátých let přeložil Lubomír Sochor a obě byly připraveny v roce 1969 do tisku. V důsledku počínající normalizace však k jejich vydání již nedošlo, neboť cenzura správně usoudila, že jedny z nejzásadnějších prací marxistické teorie neodpovídají tomu, co oficiální propaganda za marxismus vydávala. A společný příběh pokračoval i po převratu. Oba Sochorovy překlady ležely bez povšimnutí v archivu a až nyní vycházejí prakticky současně v edici Emancipace a kritika nakladatelství Filosofia.

Korschovu knihu připravil k vydání Jiří Růžička, který nejen revidoval původní Sochorův překlad, ale rovněž knihu opatřil rozsáhlou předmluvou, která je zřejmě nejsystematičtějším úvodem do Korschova myšlení, jaký je v češtině k dispozici.

Autor je filosof.

Karl Korsch: *Marxismus a filosofie*. Přeložili Jiří Růžička a Lubomír Sochor. Filosofia, Praha 2019, 251 stran.



Podle Karla Korsche je třeba revitalizovat dialektiku v Marxově myšlení. Kresba Roberto de Vicq de Cumpitch

toho, že Korschův útlý spisek šel do živého. Již tehdy bylo zřejmé, že se jedná o zásadní příspěvek k marxistické teorii.

Filosofie jako součást skutečnosti

Korschova kniha přitom není prvoplánově politická. Vychází z rozboru relativně odtahitému a na první pohled přímo nepolitického tématu: vztahu marxismu a filosofie, a to zejména s ohledem na problém „zrušení filosofie“, formulovaného Marxem a Engelsem. Rozvedení tohoto problému a postoj, který v této otázce Korsch zaujímá, však s sebou přináší nejen významné teoretické, nýbrž právě i politické implikace. Korsch podrobně ukazuje, že u Marxe a Engelse nejen filosofie, ale ani ideologie či formy, v nichž si lidé uvědomují a prožívají svůj praktický společenský život, nejsou něčím oddělitelným od konkrétní společenské skutečnosti. Nejsou tedy jen jakousi „ideální“ instancí, které by chyběla předmětná skutečnost a která by stála v protikladu k materiální skutečnosti. Naopak,

vým receptem na překonání takového vulgárně materialistického stanoviska je revitalizace dialektiky v Marxově myšlení, respektive té části Hegelova myšlení, kterou Marx i po svém odvratu od něj ve své teorii zachoval. Jádro knihy tak spočívá v rekonstrukci Marxova teoretického přístupu ke skutečnosti a ve formulování marxistické teorie.

Dialektika vrací úder

Rozbor otázky, jak a v jakém smyslu má být podle Marxe a Engelse „zrušena filosofie“, vede Korsche k vytyčení dalšího problému: jakým způsobem má podle klasiků marxismu dojít ke „zrušení státu“ jako samostatné moci, která se postavila nad společnost. Podle Korsche existuje mezi oběma problémy, tedy mezi chybně vytyčeným způsobem otázky zrušení filosofie a zrušením státu, „zvláštní paralelismus“. Obojí je příznakem chybného chápání marxismu a projevem výše zmíněné absence dialektického přístupu ke skutečnosti. Podobně jako socialistické hnutí v rámci mechanistického



15 let

19. září 2020

Underdogs a Eternia

Nádražní 3, Praha

od 14:00 autorské čtení,

divadlo, výstava



1. část
20-25/7/2020
vystup z řady
stand out
tritt hervor

2. část

4-14/9/2020

festival

MEETING BRNO

meetingbrno.cz

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

Sledujte novou reportážní sérii

ROK
NULA

AZLARM.CZ

Už je to jen na nás

Azyl v hostelech pokračuje

Ojedinelý projekt, který umožnil zhruba 250 lidem bez střechy nad hlavou najít dočasný domov, pokračuje i po ukončení nouzového stavu spojeného s epidemií koronaviru. Přinášíme reportáž z pražské Florence, kde našli azyl bývalí obyvatelé hostelu Sir Toby's. Se současným ubytováním nejsou příliš spokojeni, nechtějí ale znovu skončit na ulici.

MARTIN PÁV

Je sobota 27. června a v hostelu Sir Toby's probíhá stěhování 41 lidí bez domova, kterým zde pražský magistrát ve spolupráci s vedením ubytovacího zařízení poskytl přístřeší během krize způsobené koronavirem, podobně jako v dalších třech hostelech v Praze. Většinou klientů platí ubytování pracovní úřad z mimořádné okamžité pomoci – částka se pohybuje kolem sedmi tisíc korun měsíčně. Dohromady takto bydlí přes 250 lidí a v průběhu června magistrát schválil, že jim ubytování prodlouží až do března příštího roku. V případě hostelu Sir Toby's se však nepodařilo spojit s majitelem pro podepsání smlouvy, a ubytovaným lidem tak byla nabídnuta možnost přestěhovat se do A Plus Hotelu & Hostelu na Florenci.

Druhá šance

„Věci tady fungovaly, vznikla silná vazba mezi klienty, sociálními pracovníky i personálem hostelu. Hodně lidí se za tu dobu posunulo. Vyřídili si občanky, zařídili úřady nebo si našli práci. Teď to musíme utnout a poslat všechny jinam. Je těžké se s nimi loučit,“ říká Nikol Hladíková, sociální pracovnice, která v hostelu působila poslední tři měsíce. Provoz zpočátku běžel pod dozorem osmi sociálních pracovníků Armády spásy, kteří se v polovině března dobrovolně přihlásili k vytvoření krizového týmu během nouzového stavu. To se změnilo 17. května, kdy ruku v ruce s rozvolňováním nouzových opatření provoz hostelu přešel zpátky do rukou personálu. Ze sociálních pracovníků tu zůstala pouze Hladíková. Této změny se nejprve všichni obávali. Nebylo totiž jasné, jak klienti, kteří jsou zvyklí na sociální pracovníky, zvládnou komunikaci se zaměstnanci hostelu a naopak. Obavy se však nenaplnily a chod hostelu hladce přešel do nového režimu.

„Práce v hostelu byla pro mě obrovská zkušenost. V mnohém mi otevřela oči. Původně jsme tady měli podobně striktní pravidla jako v azylovém domě. Brzy nám ale došlo, že pokud bychom se jich měli držet i zde, za pár týdnů půlku klientů vyhodíme a nesplníme to, kvůli čemu tu jsme – umožnit lidem bydlet, aby byli chráněni před nákazou koronavirem. Nezbyvalo tedy než dávat druhé šance a s klienty se o pravidlech více bavit. S některými jsme se lépe poznali, utužili vzájemné vztahy a pak už žádný problém nenastal,“ tvrdí Hladíková, která nesouhlasí s přílišnou disciplinací klientů sociálních služeb. „Úkolem sociálního pracovníka je klientům pomoci, a ne je přetvářet podle naší vize toho, jak mají žít. Vyhodit někoho z azyláku za to, že si donekonečna jedno pivo, mi přijde jako nesmysl. Klienti se pak stejně vrátí a celá práce začíná znovu.“

Druhou šanci dostal i Martin, který se živil jako pouliční kytarista. Jeho život se však zkomplikoval, když byl v únoru napaden a utrpěl těžkou zlomeninu kotníku. Dostal sádku, ale protože neměl kde bydlet, nemohl nohu pořádně léčit. Po vyhlášení krizového stavu pobýval ve stanovém městečku na Císařské louce. Kvůli zlomenině to však bylo náročné. „Noha mě strašně bolela a bydlení ve stanu se nedalo vydržet. Jednoho dne toho už na mě bylo moc, vypil jsem dva litry vody a ruply mi nervy. Vyhodili mě pro hrubé chování,“ popisuje důvody svého odchodu ze stanového městečka. Ocitl se tak opět na ulici. Týden přespával ve spacáku v lese v Modřanech. Když si šel pro dodávku potravin od Naděje, dozvěděl se od sociálních pracovníků o hostelu Sir Toby's. „Měl jsem štěstí. Jakmile jsem na hostel dorazil, okamžitě mě ubytovali, protože zrovna měli jedno volné místo poté, co vyhodili jednoho z klientů. Vážím si toho, že mě vůbec přijali, protože jsem měl záznam o hrubém chování.“ Po dvou a půl měsících pobytu v hostelu si dal nohu do pořádku. Berle daroval Armádě spásy. Spolubydlící, sociální

pracovníci i zaměstnanci hostelu ho považují za jednoho z nejméně problematických klientů. „Přitom by stačilo, aby se podívali do mých záznamů, řekli si, že jsem problémověj, a nikdy bych takovou šanci nedostal...“

Jiná atmosféra

Nouzové ubytování v hostelech poskytlo příležitost vybočit z dlouhodobě zaseté praxe sociálních služeb. Inspirací bylo už samotné prostředí hostelu. Všichni si například pochvalovali to, že sociální pracovníci byli na recepci, a ne v oddělených kancelářích, jak je to v azylovém domě. Měli možnost se častěji potkávat a vést neformální rozhovory, které utužovaly jejich vztahy. Klienti při odchodu odevzdávali kartičky od pokojů a při příchodu si je brali zpátky. „Zní to jako maličkost, ale výdej kartiček mi umožnil, abych o klientech věděla, v jakém stavu odcházejí a v jakém přicházejí. Tak jsem nad nimi měla určitou kontrolu, a oni přitom neměli pocit, že jsou kontrolováni, což považuji za zásadní. Přeji si, aby vztah, který si s klientem vytvořím, byl co nejvyrovnanější,“ komentuje to

dvorek plný květin,“ tvrdí Milan, který měl 16. března nastoupit na protialkoholní léčbu k Apolináři. Ten den však byla léčebna kvůli koronaviru uzavřena, a on se tak po dvanácti letech ocitl znovu na ulici. Naštěstí mu hostel poskytl přístřeší do té doby, než se léčebna opět otevřela.

Z utopie do nového

Je konec srpna a na lavičce před A Plus Hotelem & Hostelem na Florenci posedává skupina bývalých klientů z hostelu Sir Toby's. Stýskají si po dřívějším ubytování. „Když na to zpětně vzpomínám, Sir Toby's mi přijde jako úplná utopie,“ říká jeden z klientů. „Tam člověk ani neměl chuť fetovat. Nikam jsme nechodili, bylo nám tam fajn. Od té doby, co jsem tady, tak беру mnohem víc.“

Dva měsíce po odchodu bydlí na Florenci stále většina někdejších klientů ze Sir Toby's, vyhozeni byli zatím pouze čtyři lidé. Prostředí však není ideální. „V Sir Toby's jsme byli jako rodina. Stmelovaly nás věci jako společné grilování nebo povídání na dvorku. Tady nás po příchodu namíchali s ostatními lidmi a vazby



Samotné prostředí jako by nutilo klienty hostelu chodit ven. Foto Petr Racek

Hladíková. Klienti tak na recepci nechodili jen proto, aby si půjčili telefon nebo vyřídili formuláře pro úřad. Často si přišli jen tak popovídat. „Když si klient zvykne, že si může popovídat o počasí nebo o fotbalu, příště může přijít s tím, že má depresi, a můžeme pak spolu hledat řešení, jak situaci zvládnout, a předejít tak různým relapsům nebo agresivním projevům, které opět mohou vést k ukončení pobytu.“

Zásadní roli v životech obyvatel hostelu hrál dvorek, který byl přístupný od rána do deseti večer. Po celý den zde posedávaly skupinky lidí, kteří si povídali, pili čaj, kouřili. Proběhlo zde i několik společných akcí, například když se lidé složili na společné grilování. Dvorek představoval klidnou zónu, kde mohli trávit čas a zůstat sami sebou. Neměli tedy potřebu taková místa vyhledávat venku na ulici a o to víc se drželi v hostelu. „Pěkné prostředí nás motivuje, abychom se o sebe starali. Na ubytovně by to pro mě bylo těžší. Tam je jiná atmosféra. Lidé jsou tam frustrování, protože tam jsou jen proto, aby měli kde spát. Tady to lidé berou víc jako domov a v tom je velký rozdíl. Vlastní koupelna udělá hrozně moc, ale taky třeba obrazy na stěnách nebo

se zpřetrhaly. Bydlíme sice na jednom místě, ale nemáme kde se potkávat,“ stěžuje si Kurt. Hostel nově ubytovaným sice poskytl kuřárnu, ta ale dvorek nenahradí. Jedná se o zastřešený prostor, kde v parných letních dnech bývá nesnesitelné horko. „Když si chceme jen tak popovídat a u toho dát cigáro, nezbyvá nám než jít ven na ulici. No, a co vám budu povídat? Jsme na Florenci. Je tu spousta dalších bezdomovců, mezi nimi i dost dealerů. Jak to asi může dopadnout?“

Několik klientů, kteří v hostelu Sir Toby's abstinovali nebo drželi užívání drog na minimu, po přesunu na Florenci opět propadli závislosti. Samotné prostředí jako by je nutilo chodit ven. Pro mnohé to však znamená stimul k tomu hledat si práci a posunout se zase o kousek dál. „Nikdo se nedokážeme smířit s tím, jak se zhoršila naše situace po přesunu sem,“ tvrdí Kurt. Dřívější ubytování lidem bez domova ukázalo, že může existovat i bydlení, kde si člověk připadá jako doma. „Nejenom že to tam bylo hezký. Tam se k nám i hezky chovali. Když se cítíš jako člověk, máš o to větší motivaci, abys svou situaci řešil. Pak už je to jen na nás. Nevzdat to.“

Autor je dokumentarista.

Na kole do regionu

Klimajízda po severních Čechách

V srpnu se konala cyklistická „klimajízda“ po severních Čechách, která vedla kolem mnoha těžebních oblastí. Nešlo jen o vyhlížení postfosilní éry ze sedel kol, ale především o snahu poznat region, který si musí hledat novou budoucnost.

ARNOŠT NOVÁK

Tři sta kilometrů na kole, sedm dní a nocí, patnáct až pětadvacet lidí šlapajících do pedálů, dvě velké moderované participativní debaty, desítky méně formálních setkání a kupa nasekaného dříví v janovském sociálním centru Libuše – to je jen pár údajů vypovídajících o klimajízdě po severních Čechách, kterou v polovině srpna organizovalo hnutí Limity jsme my se spolkem Reset. O čísla ani kvantitu nicmé-

těm, kteří jsou přímo postiženi těžbou nebo naopak jejím útlumem. Jak zdůrazňoval jeden z organizátorů: „Uhlí skončí, to je jasné. Otázka je, kdy a jak. Region čeká transformace, a pokud má být spravedlivá, není možné, aby na ni doplatili místní lidé. Proto musí být slyšet jejich hlasy.“

V podobném duchu se nesl i program klimajízdy – namísto přenášek šlo o participativní debaty, které co nejvíce zapojovaly místní veřejnost. Hned první den jsme se od obyvatel Sokolova dozvěděli o problémech zapomenutého regionu, k nimž patří zejména exekuce a zadluženost, odliv mladých a vzdělaných lidí, rezignace a obavy, že se peníze na transformaci nedostanou tam, kam by měly, a uvíznou u vedení kraje. A také stížnosti na limity rozvoje, protože velkou část pozemků vlastní Sokolovská uhelná, která není příliš vstřícná iniciativám vycházejícím odjinud.

Další den poznáváme paradoxy kraje na vlastní oči. Jedeme vytěženou krajinou kolem

ovšem minulo účinkem a diskuse mohla proběhnout. Momentálně zaměstnanci elektráren a dolů vnímají klimatické hnutí především jako ty, kdo je chtějí připravit o práci. Pokud ale budou mít lidé vyhlídky na jiné pracovní příležitosti, budou ochotni se rekvalifikovat. „Na to, aby transformace, tedy útlum těžby a spalování uhlí a přechod na bezuhlíkovou ekonomiku, byla opravdu spravedlivá, je potřeba vytvářet tlak, který musí přicházet zdola,“ říká odborářka Marta Ctiborová. A právě proto by měli odboráři, místní spolky, klimatičtí aktivisté a místní samospráva začít hledat společnou řeč. Náklady transformace musí nést ten, kdo na těžbě dlouhodobě vydělával.

Šlapu do pedálů a v uších mi stále zní slova místních. Tedy těch, kteří ještě nerezignovali a na debaty přišli – protože skepse a rezignace se šíří krajem podobně jako prach z dolů. Myslím na obavy lidí, aby miliardy na transformaci neskončily v kapsách krajských šéfrů



Klimajízdou po severních Čechách organizovalo hnutí Limity jsme my se spolkem Reset. Foto Nina Mik

ně nešlo. Cílem bylo poznat region, který čeká zásadní proměna: odchod od uhlí.

Víc naslouchat

„Chceme-li o budoucnosti světa bez uhlí společně diskutovat tváří v tvář, musíme se potkat. A region, kterého se konec uhlí týká, je pro to ideální místo. Cyklojízdou chceme přivést postfosilní éru. Zároveň nám ale umožní zažít proměňující se region na vlastní kůži, vidět a poslouchat osudy místních,“ psalo se v textu organizátorů a organizátorek akce, která představovala jiný typ aktivismu a politiky, než na jaký jsme v Česku zvyklí. Nešlo o to za každou cenu přesvědčovat, hlásat program a sbírat body či hlasy. Smyšlem jízdy bylo vstoupit do regionu, poznávat krajinu, potkávat se s lidmi a naslouchat

Vřesové, kde nám lidé z vedení obce, kterou v podstatě vlastní Sokolovská uhelná, vyprávějí příběh o tom, jak chtějí obec postavit na nohy a rozvíjet ji pomocí zemědělství a skleníků na obnovitelné zdroje.

S policií v patách

S prejezdem do Ústeckého kraje získáváme nevyžádaný doprovod. Po zbytek trasy nás doprovází policie – když pár kilometrů jedeme po hlavním tahu na Žatec, policejní auto blokuje dopravu. Ne, není to Tour de France v severních Čechách, spíše to připomíná Velkou cenu normalizace. Obzvláště když se dozvíme, že v Kadani přišli policisté za majitelem hospody, kde mělo proběhnout setkání s odboráři z energetiky, a varovali ho před „potížisty“, kteří porušují zákony. Varování se

nebo se neutopily v nesmyslných projektech, na nářky, že chybějí aktivity místních i představa, jak s penězi účelně naložit, že chybí vize, jak by se měly severní Čechy do budoucna rozvíjet. Taková vize ale nemůže přijít shora, od politiků a technokratů. Měly by ji formovat aktivity místních lidí, kteří především uspokojují své potřeby a přání a nevede je touha po zisku, který odtéká do daňových rájů či kapes vrcholového managementu fosilních podniků. Navzdory převládající skepsi a rezignaci takové příklady existují například v Horním Jiřetíně nebo třeba ve Vřesové. Za zmínku stojí i názor odborářky Ctiborové, že součástí transformace by mohl být nepodmíněný příjem. Podobné jednotlivosti dávají naději, že spravedlivá transformace je možná.

Autor působí na Fakultě humanitních studií UK.

ULTIMÁTUM

Velký průšvih s biomasou

MATOUŠ HRDINA

Evropská unie letos nejspíš splní jeden z ambiciózních zelených cílů, který si stanovila před více než deseti lety – dosažení dvacetiprocentního podílu obnovitelných zdrojů v energetickém mixu. Zní to hezky, ale za zdánlivým úspěchem se skrývá velký průšvih. Téměř 60 procent z těchto obnovitelných zdrojů totiž tvoří spalování biomasy a dalších biopaliv, která jsou kvůli právní klíče nejen v Evropské unii považována za uhlíkově neutrální zdroj energie.

I při zběžném pohledu na současný systém produkce a spalování biomasy přitom musí být každému jasné, že tu něco nehraje. Dřevěné pelety z USA putují na lodích do britských elektráren, polské dřevo míří do Německa a v Polsku pro změnu spalují biomasu z lesů na Sibiři nebo dokonce kokosové slupky z Malajsie. Nejen v britských elektrárnách jednoduše nahradili uhlí zemním plynem či biomasou, i když její spalování ve výsledku vyprodukuje více oxidu uhličitého než uhlí a k celkové uhlíkové stopě je navíc ještě potřeba připočítat dopravu a také environmentální devastaci v zemích, kde se biomasa produkuje. Oproti běžné představě totiž nejde o dřevěný odpad a odřezky, ale o cíleně kácené stromy či rostliny pěstované na plantážích.

Proč tedy biomasu stále považujeme za zelený zdroj energie? Když si EU v roce 2009 stanovovala své energetické cíle pro rok 2020, zastánci obnovitelných zdrojů kývli na kompromis a souhlasili se zařazením biomasy mezi obnovitelné zdroje s tím, že CO₂ vytvořený spálením biomasy bude časem pohlcen nově vzrostlými stromy, a celý koloběh tak bude uhlíkově neutrální. Na papíře tato teorie působí hezky, ale praxe rychle ukázala na její mezery – do hry vstupuje konkrétní druh spalovaného rostlinného materiálu, náklady na pěstování, těžbu a dopravu, a především fakt, že opětovné pohlcení vyprodukovaného CO₂ novými stromy trvá dlouhá léta. Podle Johna Shermana z MIT například obnova lesů na východě USA, odkud pochází značný podíl dřevěných pelet dovážených do Evropy, zabere 44 až 104 let, což je uprostřed probíhajícího klimatického kolapsu naprosto absurdní perspektiva.

V roce 2018 sice EU přijala dílčí ochranná opatření stanovující, že výroba biomasy nesmí způsobovat odlesňování či poškozování životního prostředí, ale ani to nevedlo k zásadní změně. Poptávka po obnovitelných zdrojích stále roste a čím dál víc uhelných elektráren bude muset pro splnění cílů udržitelnosti přejít na spalování biomasy. Evropská komise sice ohlásila, že na konci letošního roku představí výsledky rozsáhlé revize zaměřené právě na energetické využití biomasy, ale i tak budou případné legislativní změny uskutečněny nejdříve v příštím roce. Do té doby tak budeme nejspíš jen bezmocně sledovat, jak kvůli právním klíčkám a dávno vyvrácené teorii nesmyslné spalování biomasy udržuje při životě fosilní energetiku, zatímco bychom se už mohli naplno věnovat rozvoji využití slunce, větru a jiných obnovitelných a uhlíkově neutrálních zdrojů.



Egon Bondy Severin
Akropolis 2020, 181 s.

Jako předposlední svazek edice próz Egon Bondyho vyšla novela z roku 1995, která zpracovává konec života svatého Severina z Norika v druhé polovině 5. století. Ze severního pohraničí Západořímské říše se vytrácí římská vláda, lidé tam žijí v bídě a hladu, rychle se zapomíná na vzdělanost i na římské výběrčí daní a starý svět se drolí pod nájezdy barbarských kmenů. Ve vyprávění se střídají úryvky ze Severinova životopisu, napsané mnichem Eugippiem, vyprávění o Severinově působení v Noriku (příčemž jeho „zázraky“ Bondy vysvětluje především všímavostí, intuící a charismatem) a dopisy posílané po vzdělané ženě, která se – nepřekvapivě – jmenuje Julie. Bondyho interpretace křesťanství jako cesty pokory má mnoho společného s východní filosofií; křesťanskou obec pak autor popisuje jako funkční samosprávu, jejíž osud byl vzdálenému centru říše v podstatě ukradený. Historická próza s filosofickými přesahy, snažící se zprostředkovat dobové myšlení a vzdělanost, ale i Bondyho stanoviska, je ke konci přerušena třemi krátkými dějovými fragmenty. Vybočuje cyberpunkový vstup, k jehož poetice se Bondy vrátil ve své další knize Cybercomics. Próza fascinuje atmosférou rozkladu a dráždí analogiemi se současným světem: „Jsme v době, kdy starý věk a jeho společnost už měly na kahánku, ale ještě uměle žily. Jsme konečniců v době, které z vlastní zkušenosti můžeme rozumět, kdy nejistota všeho byla taková, že i jakákoli nabízející se spásná idea byla nejistá – alespoň pro intelektuály. Teprv úplné a naprosté zhroutení všeho vyčistí atmosféru a zahájí novou výstavbu, i co se nových idejí týče.“

Karel Kouba



Lucie Faulerová Smrtholka
Torst 2020, 208 s.

Velká očekávání nejednou přinášejí velká zklamání. Alespoň takový pocit mám po dočtení druhé prozaické knihy Lucie Faulerové. Buď se od základu změnil autorčin rukopis, nebo jsem prošel zásadní čtenářskou proměnou. Tak či onak, Smrtholka je patrně určena jinému čtenáři než autorčin debut Lapači prachu z roku 2017. Vyprávěním prostupuje několik časových rovin, z nichž si čtenář může spříst životní příběh protagonistky Marie. Její osudy, jak vyplývá už z názvu prózy, nepřinášejí mnoho veselého – Marie je přitahována smrtí, obzvláště sebevraždou, o které má nastudováno kdeco. Ostatně hned první dějový obraz nastoluje suicidální téma, když hrdinka přemýšlí nad pocity dívky, která skočila v Praze pod metro. Mariinu fascinaci lidským zánikem má dokládat i historka o tom, jak se v dětství vykradla z domu, aby zachránila Moranu před spálením, a rovněž název její rodné vesnice – Mršina. Celý text je pojat jako jízda vlakem, a tak je strukturován citoslovci typu „húúúú“, „hrk hrk“ a „tadam tadam“, případně výrazy z železničí spjatými, jako jsou „výluka“ nebo „výhybka“. Tyto výrazy od sebe oddělují různé časové roviny. Simulace jízdy vlakem se zdá být rafinovaným uměleckým prostředkem, ten ovšem při bližším ohledání postrádá řád a v podstatě slouží jen jako spojovník jinak nepříliš souvisejících dějových linek. Marně se snažím ve Smrtholce najít smysl a nějaké srozumitelné sdělení. Nedomnívám se nicméně, že by Faulerová předváděla samoúčelné stylistické cvičení. Prostě se jen ocitla na jiné koleji než já.

Erik Gilk



Lucy Fricke Dcery
Přeložila Michaela Škultěty
Akropolis 2020, 176 s.

Obálka čtenáři napoví, že útlý román Dcery německé spisovatelky Lucy Fricke pojednává o dvou kamarádkách (nikoli však sestrách, jak by se mohlo podle názvu zdát), které se vydají s otcem jedné z nich na poměrně bizarní cestu nejprve do Švýcarska a následně i do Itálie a Řecka. Není to za poslední roky jediný německojazyčný román, v němž se snoubí terapeutické uvažování nad vlastním životem, prášky na depresi zapíjené alkoholem, terminální stadium rakoviny a road movie – česky vyšla například Příhoda Boda Kirchhoffa nebo povídky Maxima Billera. Těžko soudit, zda to lze považovat za trend v současné německé literatuře, anebo je za tím spíš vkus českých nakladatelů. Němečtí recenzenti na knize oceňují umístění příběhu do malebné, vkusně popsané krajiny, ale také lakoničnost a ironii čtyřicetileté Betty, vypravěčky celého příběhu. Vyprávění nikde neдрhne, pěkně plyne, občas je dokonce napínavé, ale nedokážu se zbavit dojmu, že o moc víc toho kniha nenabízí. Je to zkrátka další titul, který doma zařadím do poličky pracovně nazvané „červená knihovna pro intelektuálky“. Patří tam i proto, že hlavní motivací činů obou „dcer“ je touha po lásce a přijetí. Z celého vyprávění mě nejvíc oslovilo líčení života na malém řeckém ostrově v časech ekonomické krize – právě kvůli této výstřední aktualitě a reflexi naší každodenní socioekonomické reality se vyplatí číst současnou německou literaturu, Lucy Fricke nevyjímaje.

Eva Marková



Jillian Tamaki, Mariko Tamaki Jedno obyčejný léto
Přeložila Lenka Bukovská
Paseka 2020, 320 s.

Komiksy určené náctiletému publiku, které citlivě pojednávají o křehkém období dospívání, se těší po světě stále větší popularitě. U nás je z řady úspěšných zahraničních publikací dostupný stále jen zlomek, mezeru se ale v poslední době snaží zaplňovat nakladatelství Paseka. Nejnovějším z jejího portfolia titulů pro mládež je cenami ověřený komiks Jedno obyčejný léto od kanadských autorek Jillian a Mariko Tamakiových. Příběh dvou kamarádek Rose a Windy, které se každé léto setkávají na rodinné dovolené u oceánu a tráví spolu prázdniny, získal v roce 2015 prestižní cenu Eisner Award pro nejlepší grafický román a o rok dříve Ignatz Award za výjimečný grafický počín. Zároveň jde o jeden z nejkontroverznějších titulů ve svém žánru – pro otevřenost, s níž zachycuje pubertální debaty protagonistek o sexu, je v řadě amerických knihoven zakázaný. Jedno obyčejný léto předkládá na první pohled prosté líčení líných letních měsíců a prázdninového poflakování u moře. Na tomto půdorysu však zobrazuje zásadní situace a změny na přelomu dětství a dospívání. Prolínání dospěláckých problémů a dětského vzdoru je v komiksu zachyceno s nezvyklým citem, stejně jako to, jak propastný rozdíl může ve vzájemném porozumění dvou dívek znamenat pouhý rok věku. Navzdory poměrně rozmáchlé kresbě tak Jedno obyčejný léto působí jako velmi intimní popis niterných zápasů možná nejformativnějšího období lidského života.

Jan Bárta



Kiruna – překrásný nový svět
Režie Greta Stocklassa, ČR, 2019, 87 min.
Premiéra v ČR 10. 9. 2020

Kiruna – překrásný nový svět je dalším z pokusů českých dokumentaristů najít si námět v zahraničí. Observační portrét zanikajícího průmyslového města na severu Švédska má podobné parametry jako o rok starší film Central Bus Station, zdařilý snímek o autobusovém nádraží v Tel Avivu. Oba filmy vycházejí zejména z příběhu a atmosféry výrazného a svým způsobem absurdního místa. Část Kiruny se propadá kvůli těžbě v nedalekém dole na železo. Vedení města se ovšem rozhodlo raději přestěhovat ohroženou populaci než zastavit těžbu. Debutující režisérka Greta Stocklassa dokázala tuto situaci využít k zachycení řady kontextů. Příběhy několika obyvatel města přesahují k obecnějšímu tématu osobního vztahu k určitému místu, které má přestat existovat, ale zároveň by se mělo kompletně přestěhovat do jiné lokality. Spolu s tím se do filmu silně dostává téma migrace z ekonomických důvodů a také ekologické dopady těžkého průmyslu. Někteří z aktérů jsou migranti, kteří do země dorazili teprve nedávno, takže jejich vztah k domovu je o to komplikovanější. Česko-švédská režisérka navíc prohlašuje, že Kiruna je pro ni mikrokosmem Švédska jako takového. Vedle toho, že je osud města dobrým materiálem pro studii problémů současné civilizace, nabízí také působivé filmářské obrazy i zvuky. Už úvodní záběr nekonečné řady nákladních wagonů jedoucích zamrzlou krajinou navozuje apokalyptickou náladu.

Antonín Tesař



Pojíždání barev
Display, Praha, 3. 7. – 15. 9. 2020

Projekt s podtitulem „Výstava jako epizodický příběh“ pro galerii Display připravila Hana Janečková ve spolupráci s Marií Lukáčovou. Kurátorky v něm primárně zkoumají způsoby vyprávění, jež vycházejí z queer a feministických zkušeností mladé generace umělkyní a umělců. Vystavená díla využívají amatérské metody, nízkonákladové prostředky a masovou kulturu selfie. Řada z nich se tak dotýká tématu sebe prezentace a vytváření individuální značky na sociálních sítích – například Tereza Vinklářková se v instalaci You Should Help It To Grow, Too zabývá průsečíkem kultury sdílení a komodifikace ekologie. Skrze své alter ego Gloriya Komarova svou tvorbu přesouvá z prostor galerie do digitálního prostředí na Instagram, kde za pomoci speciálního filtru na obličej vytvořila performanci na téže sociální platformě. Jedná se o krátký film Bob Life, dokumentující setkání autorky s holubem, který se v průběhu několika let pravidelně objevoval na jejím instagramovém účtu. Film ale vypráví o jejich setkání z holubovy perspektivy: dozvídáme se tak o jeho překvapivě tradiční maskulinitě a vzdoru vůči umělkyni.

Natálie Dřtinová



Divadlo Continuo Ostrovy
Švestkový dvůr, Malovice, 6.–13. 8. 2020

Divadlo Continuo přes letošní obzvlášť nepříznivé podmínky opět pořádalo mezinárodní site specific projekt, jehož tradici lze vysledovat až do roku 1997. Tentokrát přímo v krajině Malovic, kde má soubor své sídlo. Nad rybníkem Otrhanec zapadá slunce, a jak se snáší šero, vyrazíme průvodem kolem chladivé plochy rybníka k jednotlivým výjevům, někdy zasazeným do bílých dřevěných rámu. Člověk a příroda nebo příroda v člověku – i tak by se dalo shrnout téma inscenace Ostrovy. Silná výpověď pramení ze zhmotněné, fyzické poezie jednotlivých obrazů. Jednou jsou to tři muži na voru, balancující s těžkými kbelíky, jindy bosé nohy spočívající v hlíně, orgasmické tělo v křoví či nevinnost dívky odhalující řadra v jakémsi ptačím hnízdě. Patrný je konflikt, či přinejmenším dualita: sádry a vody, igelitu a krajky, umělého a přirozeného, čistoty a znečištění, splynutí a vyčlenění... Tím vším nás provázejí němí zvířecí soupeřníci, zajíc nebo dvanáctérák. Krajina ožívá, něco v ní kлокotá a víře, člověk si chtít nechtít musí vzpomenout na Alenku v říši divů a také chtít nechtít interpretuje: rozpadající se rodinné vztahy, násilí a odcizení, a proti tomu všemu krása tohoto „specifického“ místa. Na produkcích divadla Continuo mě fascinuje nejen jejich vysoká kvalita, ale i umění režirovat doslova v přímém přenosu. Život totiž najdeme jedině tam, kde zůstává schopnost jednat bezprostředně.

Anna Luňáková



20/20 Elephant V.7.7.7
MP3/MC, Clan Destine 2020

Britské nezávislé vydavatelství Clan Destine se v letech 2009 až 2011 stalo jedním z hybatelů witchhousové vlny v Evropě. Ve fascinaci memphiským rapem, Djem Screwem, tvorbou skupiny Salem a v těsné vazbě na aktivity texaského stylotovrného labelu Disaro dalo prostor nahrávkám, které nebyly kopii, ale spontánní mutací. Šlo například o projekty off, Mater Suspiria Vision, I††, Modern Witch, King Dude či ĐOSE (aka Johnny Teardrop). A prst z tepu undergroundového dění label nepustil ani po aklimatizaci stylu a přesunu z Londýna do Glasgow. V letech 2013 až 2015 reflektoval zrychlení temného zvuku a „zombifikaci ravu“ šesti vinylovými výběry (Dark Acid I–V a Kult Acid) se jmény jako Varg, Tzusing či Tuff Sherm. A nyní se suverénně pohybuje po rozsáhlé síti postpunkem a industrialem ovlivněného techna a party žánrů od hardcoru po speed. Ty opět hlavně osvobozují – momentálně tu část scény, která se předávkovala vlastní dekonstrukcí. Důkazem je letošní série kazetových kompilací, jejichž vydávání se přirozeně kryje s koronavirovou krizí v Evropě a které se v roce kovové krysy zaklínají zvířecími symboly z východní mytologie. Tygr, Kobra, Panda, Drak nebo Opice tu mají nejen roli průvodců po současných jménech, ale také terapeutický význam pro komunitu, pro níž je kolektivita vším. Kazeta s Ganěšou oficiálně vychází 20. září, ale už teď je možné poslechnout si drum'n'bassové hybridy od Drvg Cvltvre či Scousenbluten nebo bangery od Ketaflush a Acidkill.

Ondřej Parus

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

Ale dopadl bych na trampolínu, kterou zrovna kolem vezou cirkusáci, ta by mě vymrštila zpátky k vám a nic by se mi nestalo, hi hi?

Bravo! A čtenář se nudí, zívá, přeskakuje stránku. Škrtám tohle setkání!

© MONSTRABARET/FREDA BRUNOLDA 2020

A2 15 LET
kulturní čtrnáctideník

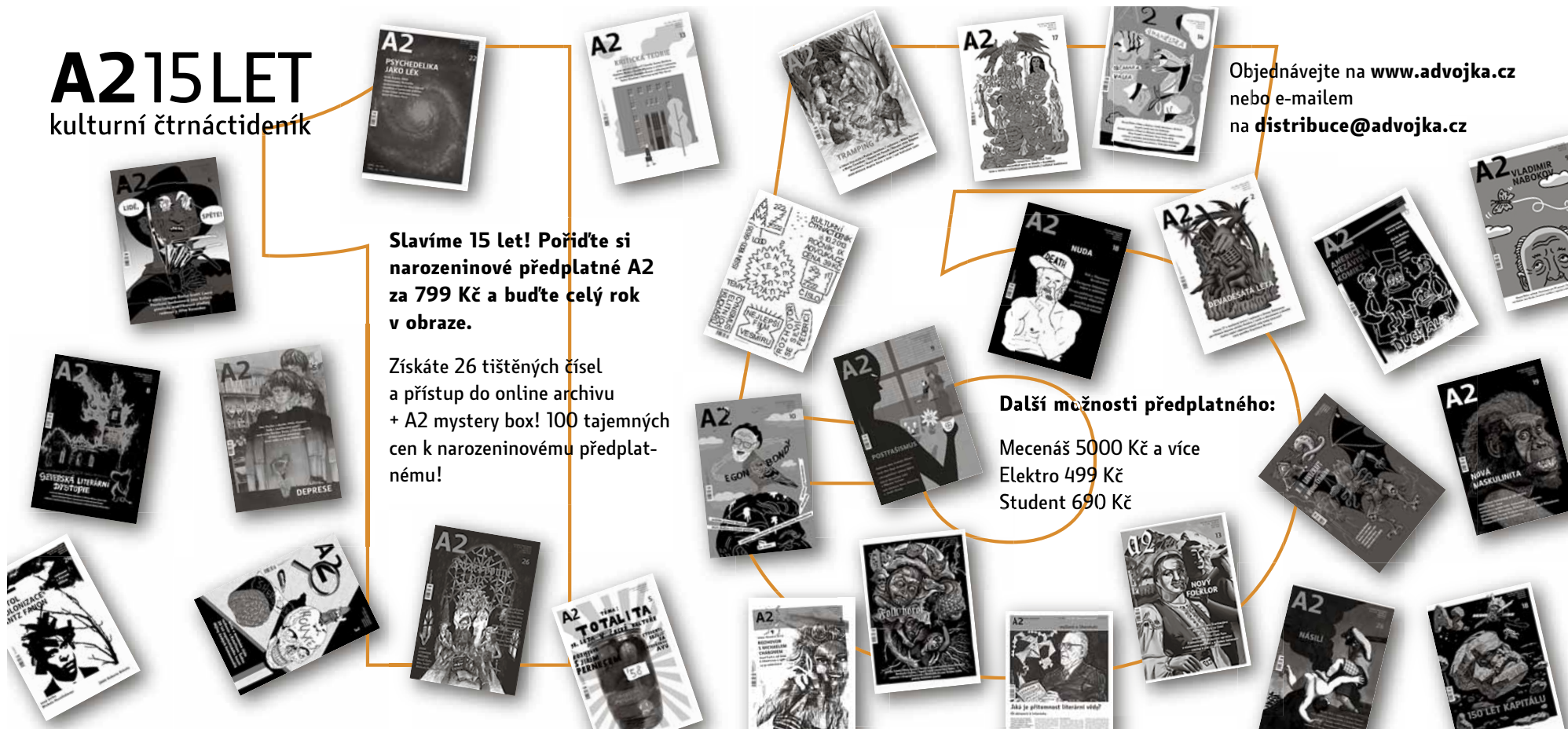
Slavíme 15 let! Pořídte si narozeninové předplatné A2 za 799 Kč a buďte celý rok v obraze.

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

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

Další možnosti předplatného:

Mecenáš 5000 Kč a více
Elektro 499 Kč
Student 690 Kč



eskalátor

Ve stojatém láku koronavirové okurkové sezóny se občas objeví báječný anekdotický důkaz toho, jak chytré jsou vlastně systémy, o kterých se neustále zdůrazňuje, že jsou chytré. Twitterový účet Chytré karantény, společného projektu zdravotníků a armádních specialistů a teď asi i několika stážístů – budiž jim jejich sívičko lehké –, vypustil na internet graf, z něhož se člověk na základě „analýzy tisíců dat ze systému“ dozví, že když bude doma koukat na televizi, nejspíš nechytí koronavirus. Zde ovšem statistický výkon superpočítačů z hygienických stanic zdaleka nekončí – ona analýza je totiž jen zrcadlově otočenou kopií dva měsíce starého grafu texaské medicínské společnosti TMA. Jedinou změnou jsou některé „počestné“ aktivity různé rizikovosti: na rozdíl od Američanů, kteří by si měli při bohoslužbách dát pozor na kašláni, Čechy čekají trable při intenzivním sdílení brček na diskotéce. Systém tak pro jednu rozptýlil pochybnosti těch, kteří se obávali, že jsou jím sledování intenzivněji než formou špatně vyplněné excelové tabulky.

V. Lukavec

Byly doby, kdy se někdejší brněnský primátor Roman Onderka chlubil, kolik kilometrů cyklostezek dokázala radnice v jihomoravské metropoli za rok vytvořit. Možná tehdy vznikla nevraživost proti takzvaným cyklofašistům.

Filutové z radnice totiž v drtivé většině investovali pouze do nátěru, kterým prostě přemalovali část chodníku na červeno. Rok se s rokem sešel a přišel čas starý dobrý nápad oprášit. Brňané se tentokrát mohou kochat působivým modrým lemem, který v některých případech pozřel až tři čtvrtiny šíře chodníku. Auta, kterých v centru stále přibývá, totiž potřebují mít kde parkovat. Brnu tedy vládne „autofašismus“, místní ale může potěšit příběh řidiče MHD Josefa Prokeše, který odmítl řídit autobusy vyzdobené reklamou SPD s heslem proti inkluzi ve školství. Otec dvou autistických dětí, kterým inkluzivní školství pomáhá, nakonec svým odhodláním a tlakem na primátorku dosáhl odstranění xenofobní reklamy z veřejných dopravních prostředků. Komu se ale podaří zlomit pokračující diskriminaci brněnských chodců, zůstává ve hvězdách.

V. Ondráček

Když se po dlouhém váhání nakonec předseda Senátu Miloš Vystrčil rozhodl, že skutečnou cestu na Tchaj-wan naplánovanou svým předchůdcem, působilo to jako znamení, že Čína nebude určovat zahraniční politiku České republiky alespoň v horní komoře parlamentu. Během čestného proslovu ovšem Vystrčil udělal hned několik přešlapů. Snad aby se vyrovnal velikanům, pasoval se ve svém projevu neskromně na následovníka odkazu Václava Havla a zvoláním „Já jsem Tchajwanec!“ dokonce na pokračovatele Johna F. Kennedyho. V proneseném projevu pak osmatřicetkrát

zopakoval různé varianty slova demokracie, snad aby nebylo pochyb, na které straně bariéry stojí. Jeho proslov byl následně mnoha „demokraty“ veleben na sociálních sítích téměř jako záblesk politické geniality. Stačilo přitom zdoluhavě hovořit o podobnosti cest obou zemí k demokracii, o tom, jak je svoboda báječná, a prokládat to nadšením pro krásy navštívené, ale i rodné země. Návštěva Vystrčilovi nicméně otevřela cestu ke stranické nominaci na post prezidenta, kterou zatím neodmítl. Je otázkou, zda by byl ve své funkci následně kopii Václava I. nebo Václava II. Pravděpodobně by se ale vrátil ke své původní nenápadnosti, v níž žil do roku 1989, jak v proslovu přiznává, ale i roky následující.

J. G. Růžička

Chyběl vám Václav Klaus? Po rozhovoru pro Právo a komentáři pro Junge Freiheit, přetištěném v MF Dnes, zase dlouho nebude. Český exprezident si neváhal postěžovat na žalostnou současnou politickou situaci, v níž vznikají „podivná hnutí, seskupení“. Trefný políček svému potomkovi. Redaktorovu poznámku, že před šestnácti roky dopisem vyčinił běloruskému autoritáři Alexandru Lukašenkovi za neregulérní volební vítězství, ovšem někdejší vizionář zazdíl tupým konzervatismem – nyní se hlavně obává druhého Majdanu. V komentáři ovšem nasazuje ještě těžší kalibr, když hnutí Black Lives Matter označuje za „ničeni našich dějin, hodnot a tradic“, ba „kulturní revoluci“ a konspiračně označuje pandemii koronaviru za prostředek „usnadnění“

masové migrace. Alespoň ale víme, že i v turbulentních dobách se můžeme spolehnout na nějakou jistotu. Vášnivý sběratel čestných doktorátů a chilských per nás svými názory už těžko překvapí.

M. Veselá

„Pozornost veřejnosti stále více přitahuje objekty a místa, do kterých se po letech stagnace či uzavřenosti vrací postupně život.“ Ne, milé děti, dnes si nebudeme povídat o squattingu ani o politicích, kteří se konečně rozhodli zatočit s vlastníky, co nechávají stovky prázdných domů a bytů schválně chátrat nebo je využívají jen na investice. Dnes se budeme bavit o City Makers! Že nevíte, kdo to je? Jsou to například noví majitelé Domu odborových svazů, dnes ovšem zvaného Radost, nebo plánovači Pražské tržnice. Tito stvořitelé nových měst a světů vyprávěli na festivalu OpenHouse o svém neutuchajícím nasazení a o překážkách, se kterými se musí potýkat. Vkrádá se mi na mysl kacírská otázka, co je tou překážkou, když Radost i holešovická tržnice byly a jsou normálně využívaná místa. Zda jí náhodou nejsou obyčejní obyvatelé města, kteří ho také po právu využívají a nechtějí se nechat ze svých domovů a veřejného prostoru vystrnadit designově vyleštěnou kulturou a drahými službami. Možná bychom měli podobným „tvůrcům měst“ připomenout, že města tu existovala i před nimi a že gentrifikace městské čtvrti spíš poškozuje, než že by je vytvářela.

A. Medková