



KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
5. 1. 2022 ROČNÍK XVIII
ADVOJKA.CZ
CENA 49 Kč

Ilustrace Lucie Lučanská, 2022
ISSN 1803-6635



Hannah Arendtová v komiksu / rozhovor se spisovatelem Davidem Mitchellem
ruský street art / Zelený Leviatan aneb Poetika politické svobody
Petr Uhl o revolučním marxismu a Chartě 77 / Sociální stupňování Sráče Sama

Maločeská perspektiva

PETR FISCHER

Politický marketing funguje dobře, pokud se mu podaří do veřejné diskuse dostat banalitu, která nicméně změní její celkové zabarvení způsobem, jenž je politicky žádoucí. Nové vládní pětikoalici se to podařilo se slovem „změna“. „Budeme vládou změny“ byl sice volební slogan, ale snadno se z něj stala i mantra povolební. Důležitá otázka – změna vůči čemu či v jakém směru – se už ani nemusí klást, protože přece všichni vědí, že tou hlavní změnou je odchod Andreje Babiše a výměna populistické politiky za politiku klasickou či, chcete-li, tradiční. Figura společného nepřítele z politické rozpravy nemizí, naopak, zůstává jako hrozivé varování před jeho možným návratem. Babiš tak dnes splní stejnou úlohu jako dříve komunisté – otázku skutečné změny a její možnosti dál zakrývá figura nepřítele, který čeká na příležitost, aby se znovu chopil moci, a tato obava spolehlivě pracuje ve prospěch nové vlády.

Premiér Petr Fiala mluví o změně k „normální politice“, čímž se myslí ideový souboj o podobu minulého (ano, i minulost a její tvář patří do programu vlády), současného a budoucího světa a realistické formování praktických opatření v jednotlivých agendách vlády. Fiala je sice naplněn ideologickým přesvědčením a snad i porevolučním havlovským étosem, prakticky je však realista, který neláme věci přes koleno ani nepodléhá ideologickým vidinám. Alespoň zatím. „Změna“ v jeho případě znamená dělat praktickou politiku tak, aby to pro republiku i pro Fialovu stranu bylo užitečné a výhodné. Žádné velké vize a nadšení, ale každodenní trpělivá proměna malých věcí ve věci velké, a to jak navenek do společnosti, tak i dovnitř do strany, kde tolik lidí čeká na benefity moci.

Je jistě předčasné tento Fialův pokus navázat na masarykovskou tradici drobné každodenní práce hodnotit už teď, v jedné věci to ale přece jen lze. Jde o Fialův postoj k zelené politice, která – ať už premiér chce nebo nechce – je a bude motorem světové politiky dalších desetiletí. Fialův pragmatický realismus v tomto ohledu pracuje ve zvláštním napětí. Premiér na jedné straně

chápe, že nelze přehlížet trend, o němž už rozhodli i byznysmeni, kteří dobře vědí, že na „zelené“ se dá vydělat. Na straně druhé tento trend nezapadá do mikroperspektivy malého českého člověka. Příkladem je otázka opouštění spalovacích motorů, v níž se Fiala postavil na stranu obyčejných lidí, kteří přece potřebují co nejlevnější auta na ježdění do práce, takže pro ně nic takového samozřejmě nepřipadá v úvahu. Pod-



Kresba Martina Horákové

prahově se tu navíc využívá nedůvěry českých občanů vůči Evropské unii, která tento „nesmysl“ prosazuje, aniž by se jen náznakem připomnělo, že dohoda o rušení spalovacích motorů do roku 2035 vznikala i na nedávné mezinárodní konferenci OSN v Glasgow.

Fiala v této věci předvedl, že populismus, charakterizovaný jako nabízení laciných či snadných řešení velmi složitých věcí, mu není tak cizí, jak tvrdil v kampani. Změna vůči Andreji Babišovi není v této věci, upřímně řečeno, vůbec žádná! Babiš se vůči zelené politice choval podobně skepticky a přehlížel ji z téže maločeské perspektivy jako Fiala. Tato výhrada není výrazem povyšování se nad lidmi, kteří se nemají zrovna nejlépe a ke každodennímu dojíždění do práce nutně potřebují třeba i čoudící

auto, jedná se pouze o konstatování převládajícího myšlenkového rozhledu v dnešním Česku. Co je platné, že nový premiér je profesorem politologie, když dokáže tak snadno přehlížet globální rozměry klimatických problémů a jejich možná řešení?

Fiala se kvůli českému mikropohledu bude na mezinárodní scéně klidně chovat jako klimaskeptik, přesně podle klausovské tradice, která je v ODS v této věci zjevně stále dost silná. Přitom by bylo třeba celou věc obrátit: makropohled by měl zásadně proměňovat místní mikrostrategie (jak se to děje leckde jinde ve světě), ať už se jedná o virové nákazy, sucho nebo spalovací motory. Maximu „myslet globálně, jednat lokálně“, kterou si osvojil i miliardář Bill Gates, Fiala nicméně obrací v „myslet lokálně a jednat také lokálně“, což je heslo, které by podepsal i Babiš a v otázce ochrany klimatu a Zelené dohody pro Evropu s ním souzní i pomalu odcházející prezident Miloš Zeman. Česká výkonná moc je jako celek nadále klimaskeptická, kontinuita zcela převažuje nad změnami.

Kabinet Petra Fialy, který má být vládou změny, se tedy v hlavní civilizační výzvě současnosti jeví jako nemoderní žába na prameni, která bude zachovávat „staré dobré zvyky“ až do chvíle, kdy jí začne hořet židle pod zadnicí. Podobá se v tom bývalému pražskému primátorovi Igoru Němcovi, který ještě den před ničivou povodňovou vlnou tvrdil, že „situace je nadmíru výtečná“. Fiala sice patrně vidí, že to tak není, ale nebude dělat nic pro to, aby se v myšlení i výkonu vlády něco podstatného změnilo, protože sociální bariéry i celkově málo významná mezinárodní pozice Česka nás od takové změny odrazují. Když se budou jiní snažit, prosím, my si počkáme, až jak se situace vyvine, a pak se možná připojíme.

Shodnou-li se dnes na této klimaskeptické politice prezident, vláda i opozice (ANO i SPD), máme zde po dlouhé době spojující prvek českého politického společenství, který po vstupu do Evropské unie chyběl. Změna v tom ovšem není žádná: snad jen ta, že toto mohutné antimodernistické sjednocení proti zelené politice je teď lépe vidět.

Autor je publicista.

editorial

Nápad udělat tematické číslo o Dariu Argentovi jsme dostali společně s hudebním publicistou Milošem Hrochem na loňské Letní filmové škole (další téma, také italské, které jsme tam vymysleli, zní Pizza, tak doufejme, že na něj brzy dojde). Miloš chtěl psát hlavně o hudbě v Argentových filmech, zvláště o progrockové skupině Goblin, která vytvořila ikonické melodie ke snímkům Suspiria nebo Temnota. Při přípravě textů se ale postupně ukázalo, že problematika hudby a zvuku bude svým způsobem tématu dominovat. Práci se soundtrackem se ve svém příspěvku věnuje i odborník na italskou kinematografii Jan Švábenický (jemuž mimochodem právě vychází kniha o italském westernu), zvukové efekty jsou hlavním motivem filmu Berberian Sound Studio, o němž v souvislosti s Argentem píše Anna Krejčířová, a úzkého propojení Argentovy práce s hudbou se dotkl i Tomáš Stejskal, jenž popisuje, jak ve snímcích italského režiséra různé umělecké artefakty v lidech vyvolávají vražedné pudy. Jana Patočková se pak zabývá nedávno vydanou autobiografií režisérovy dcery, herečky a režisérky Asie Argento, která v knize mimo jiné popisuje své leckdy hororové dětství. Aktuální číslo doporučuji číst uprostřed noci ve strašidelném domě a samozřejmě za poslechu italského progrocku, drásavých ženských vokálů Ennia Morriconeho nebo aspoň zvuku melounů porcovaných řeznickým sekáčkem. Antonín Tesař

z obsahu

- 6 Fugy a hry. Ohlédnutí za ranými texty Richarda Weinera / Miroslav Olšovský
- 7 Na makovém poli. Nová edice Opium poezie / Martin Lukáš
- 8 Sny v čarodějných domech. Hororové detektivky podle Daria Argenta / Antonín Tesař
- 13 Disonance, úzkost a psychoanalýza. Experimentální spolupráce Daria Argenta a Ennia Morriconeho / Jan Švábenický
- 14 Člověk se nestane zvířetem. Dvě odložené brněnské premiéry / Marta Martinová
- 25 Sázky vyšší než kdy dřív. Putinovo historické poslání na Ukrajině / Miroslav Tomek
- 29 Tančil jsem s obrovskou dogou. Protokoly snů a negativní dialektika Theodora W. Adorna / Vojtěch Ondráček

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
19. LEDNA 2022

H. C. Artmann



když je v kamnech popel chladný
a na střeše netvor žádný,
špajz je jak po vymetení,
na špíz ručka, nožka není.
vlk si v lůžku nehoví,
jeníček je libový,
mařenka si dosud skáče,
necedí krev do pekáče,
těžko kuchtit žranici
staré čarodějnici.

Báseň v překladu Josefa Hiršala
a Bohumily Grögerové vybral Petr Borkovec

„Rehabilitovat Marxe!“

Poststalinická společnost a její intelektuálové

Autorská dvojice Jan Mervart a Jiří Růžička se věnuje období československých dějin, které bylo dlouho vnímáno jako pouhý přechod od vrcholného stalinismu ke „zlatým šedesátým“. V jejich analýze myšlení stranických intelektuálů však etapa poststalinismu ukazuje svébytnou tvář.

VOJTĚCH ČURDA

Intelektuální kvas a ideové koncepty šedesátých let přitahují pozornost historika Jana Mervarta řadu let. Jeho práce se doposud věnovaly reformním snahám literárního milieu, zlomům kulturní politiky v posrpnovém období nebo křesťansko-marxistickým dialogům. Mervartův kolega z Filosofického ústavu Jiří Růžička se zase dlouhodobě zabývá filosofií dějin a marxistickou tradicí. Ve své společné knize *„Rehabilitovat Marxe!“* s podtitulem *Československá stranická inteligence a myšlení poststalinické modernity* rozšiřují oba historici oblast svého bádání o období takzvaného poststalinismu, které je v posledních letech předmětem historických studií a analýz stále častěji. Tuto epochu přitom autoři vymezili značně široce – od odhalení „kultu osobnosti“ do srpnové invaze. Více než na historický vývoj se však zaměřili na hlavní ideové proudy, motivy a témata tvořící myšlenkový svět stranických intelektuálů, jakými byli Josef Cibulka, Karel Kosík, Robert Kalivoda nebo Radovan Richta. Nejsilnější a zároveň nejpolemičtější pasáže se objevují na konci

především rozpory mezi Richtovou skupinou a humanistickými intelektuály. Jádrem marxismu sice podle obou skupin měla být emancipace člověka a naplnění jeho tvůrčích schopností, cesty k jejímu prosazení se však lišily. Zatímco stoupenci technooptimismu předpokládali přechod k postindustriální společnosti, kde dojde k automatizaci práce, ukončení její tradiční dělby a navýšení volného času, marxističtí humanisté se dívali na možnosti vědeckotechnologické revoluce skeptičtěji. I jim sice bylo cizí Heideggerovo odsuzování „vědotekniky“ coby neautentického způsobu bytí ve světě, zajímali se však o témata odcizení lidské existence v byrokratických a mocenských aparátech.

Vztah mezi stranickou byrokracií a marxistickou inteligencí nicméně kniha příliš netematizuje. V druhé polovině padesátých let přitom byly proti marxistickému humanismu vedeny stranické kampaně, které jej označovaly za revizionismus. Naopak program vědeckotechnické revoluce byl vedením KSČ podporován – jak ukázal v práci *Řídít*

koncepty. Ve svých pracích o husitském myšlení však Kalivoda navazoval spíše na dílo Kurta Konrada, který v období stalinismu příliš připomínán nebyl. Radikálně levicové koncepty husitství navíc existovaly v marxistické historiografii již v prvorepublikové době. Na rozdíl od Nejedlého „státotvorného“ výkladu však reprezentovaly revoluční vize odstranění panujícího řádu. Kniha přesvědčivě ukazuje, jakým způsobem „třídní identifikaci“ nahradilo ztotožnění s národní kolektivitou. Otázky „nesamozřejmého národa“, jeho zakotvení, dějinné zkušenosti a přínosu střední Evropě byly propírány na stránkách kulturně-politických periodik a obšírně jsou pojednávány v Kosíkových či Kunderových textech.

Limity marxistického humanismu

„Když jste se dobře ubezpečili, že se vám nic nestane/ vám tak drahé měšťácké květy lásky k člověku/ tj. k vám samým/ vašim ledničkám chatám televizorům/ (když teprve spoříte na auto/ jež – dá bůh – vyspoříte po pár dalších článcích/ do Literárních novin na téma všelidského humanismu),“ citují autoři sarkastickou báseň Egona Bondyho, který stranickou inteligenci kritizoval z radikálně levicových pozic. Nejsilnější pasáže knihy jsou věnovány kritické reflexi reformního marxismu, která může být inspirativní i pro dnešní sebepojetí levice. Mervart s Růžičkou ukazují, že právě pevné propojení reformního marxismu se stranickými strukturami znemožnilo jeho další rozvoj v posrpnové době.

Tím však jejich ohledávání limitů marxistického humanismu teprve začíná. Podceňování tématu ženské emancipace a přetrvávání genderových stereotypů autoři dokumentují na názorových postojích Ivana Svitáka (které nezávisle na nich na základě vlastní zkušenosti ve svých vzpomínkách popisuje Daňa Horáková). Kniha poukazuje i na jistý pocit civilizační nadřazenosti mnohých marxistických intelektuálů, který se projevil i v jejich přístupu k arabsko-izraelskému konfliktu. Jakkoliv bývá IV. sjezd československých spisovatelů vykládán jako jeden z vrcholů reformního procesu šedesátých let, dvojice historiků poukazuje na přezíravý, orientalistický pohled reformistické inteligence na obyvatelstvo arabských států. A jakkoliv emancipační a reformní procesy probíhaly v tomto období také na Slovensku, nebyly slovenské tužby ani mezi českými marxistickými intelektuály brány příliš v potaz. Mervart s Růžičkou však předestírají i varovný příklad jugoslávských reformistů, kteří se v pozdějších desetiletích angažovali v etnonacionalistických zápasech. Ostatně i v tuzemské polistopadové publicistice z úst některých intelektuálů (kupříkladu Karla Kosíka) zazníval hlas národoveckého tradicionalismu, který měl kořeny již v časech poststalinismu.

Kromě otevírání důležitých témat je v práci Jana Mervarta a Jiřího Růžičky zásadní i jejich ochota „jít s kůží na trh“ a kriticky reflektovat uvažování levicové inteligence, které v jiných ohledech může být výraznou inspirací při promýšlení soudobých problémů, konfliktů a rozporů.

Autor je historik.

Jan Mervart, Jiří Růžička: „Rehabilitovat Marxe!“ Československá stranická inteligence a myšlení poststalinické modernity. NLN, Praha 2020, 324 stran.



Stalinův pomník na Letné byl rovněž plodem poststalinického období. Foto Miroslav Vopata

knihy, kde se Mervart a Růžička snaží o reflexi limitů, jež marxistické myšlení šedesátých let doprovázely.

Skeptici a těšitelé

Leckteré soudy obou autorů mohou působit provokativně nejen na laickou kulturní veřejnost, ale také na historickou obec. V očích autorské dvojice není poststalinismus obdobím kulturního a politického „tání“, napravujícím křivdy stalinické periody, nýbrž časem nového uchopení marxistických konceptů, které mělo různé podoby. Z éry stalinismu přitom přetrvával důraz na modernizaci a dialektické chápání skutečnosti i apel na začlenění jednotlivce do kolektivních entit.

Práce sleduje tři hlavní proudy marxistického myšlení, které autoři nazývají deterministický, marxisticko-humanistický a vědeckotechnologický. Deterministé se vymezovali vůči mechanickému výkladu dialektických zákonů; koncepce vědeckotechnologické revoluce týmu Radovana Richty kladla důraz na rozvoj lidského individua prostřednictvím vědeckého pokroku; marxistický humanismus se zabýval duchovním rozměrem lidské existence a nechával se obohacovat impulsy z marxisticko-křesťanského dialogu nebo tehdy módními proudy existencialistické filosofie. Mervart s Růžičkou nově tematizují

socialismus jako firmu (2019) historik Vítězslav Sommer. Ostatně v modifikované podobě se tento program uplatnil i v normalizačním období.

Odkaz Zdeňka Nejedlého

V mnoha ohledech dvojice autorů konstatuje kontinuitu reformního myšlení s etapou raných padesátých let. Polemicky vyznívá jejich teze o návaznosti marxistického humanismu na koncepty Zdeňka Nejedlého. Oproti tomu historik Petr Šámal v duchu starších tezí Alexeje Kusáka poukázal na napětí a dichotomii mezi Nejedlým a mladými marxistickými intelektuály a také Nejedlého životopisec Jiří Křesťan připomíná, že už v raných padesátých letech Karel Kosík oproti Nejedlého národoveckému výkladu „revolučních bojů“ akcentoval v reformačních válkách selsko-plebejské proudy, které podle něj vystupovaly s požadavkem zrušení soukromého vlastnictví.

Podle Mervarta a Růžičky však marxističtí humanisté navazovali na Nejedlého pojetí lidu jako revolučního subjektu i na jeho představy o pokrokových dějinných tradicích, sahajících až do husitských dob. Autoři se podrobněji věnují filosofickému dílu Roberta Kalivody, jež podle nich sloučovalo inspirace meziválečnou avantgardou s Nejedlého

Nesmířit se se stíny

Komiksová homage Hannah Arendtové

Komiksu Kena Krimsteina *Tři útky Hanny Arendtové* se u nás dostalo značné pozornosti. Jednak ho přeložila filosofka Tereza Matějčková, jednak vyšel v nakladatelství OIKOYMENH, které vydává klasická filosofická díla. Myšlenky německé politické teoretičky v grafickém románu dostávají nejen hlas, ale také tělo.

JOSEFINA FORMANOVÁ

Filosofické komiksy mají – na rozdíl od komiksů o filosofech – svou tradici. Připomenout můžeme třeba webovou sérii *Existential Comics*, komiksových stripů s půl milionem sledujících, které stylem i britkým humorem připomínají seriál *Simpsonovi*. V roce 2005 začala vycházet úspěšná komiksová řada Ryana Dunlaveye s příznačným názvem *Action Philosopher!*, která filosofy oděla do pláštíků a škrabošek a jejich myšlenky transformovala v superschopnosti. Filosofie se tak dostává k širokému čtenářstvu, což je krok, který je třeba ocenit. Ken Krimstein, významný newyorský cartoonista, tuto tradici však nabourává. Jeho komiks *Tři útky Hanny Arendtové* (Three Escapes of Hannah, 2018) totiž funguje spíše jako narativní esej na téma hledání pravdy.

Být, či myslet?

Jestliže se většina filosofů setkávala na vrcholu slonovinové věže, Arendtová stojí přímo pod ní – a napadá filosofickou tradici odvrací se kvůli poznání věčných pravd od pozemského, vtěleného života. Ke srovnání s Krimsteinovým komiksem se přímo nabízí

se autor pouští do nebezpečných vod osobního života Arendtové, již chce – Heideggerovu stínu navzdory – představit jako nadčasovou myslitelku, která má co říct i ke stavu dnešního světa. Za pozornost stojí výčet pramenů, které Krimsteinovi sloužily jako podklad pro sepsání knihy a mezi nimiž jsou kromě řady biografických titulů i čistě filosofické práce. Seznam literatury také komiks přibližuje formátu filosofické publikace. Zároveň však zkušený karikaturista obratně tahá za nitky čtenářovy dychtivosti po skandálu. Rozporuplný vztah Arendtové a Heideggera sice přinejmenším ve filosofické šuškaně představuje ohranou písničku, ale jedná se o příběh vášně, pochybností, odpuštění a emancipace, má potenciál přitáhnout k titulu i ty, které filosofické texty nelákají. Komiks se přitom ukazuje jako účinná zbraň v boji proti předsudkům. Tam, kde si čtenář není jistý, dostane se mu obrazového doplnění, které působí na jeho emoce. Krimstein si tak připravuje půdu, aby mohl některé motivy myšlení své hrdinky přiblížit nejen filosoficky, ale i lidsky (přijmeme-li toto paradoxní rozlišení). Ptá se, zda myšlení Arendtové nabízí řešení,

mohli být první a jediní, kteří kdy popatří na absolutní pravdu v jejím dokonalém majestátu.“ Právě v takových momentech ovšem Heidegger přestává být filosofem a stává se komiksovým antihrdinou.

Rozpaky může budit také Krimsteinovo zobrazení Arendtové coby ženy. Jako čtenářka filosofie jsem se musela pozastavit nad vlastní reakcí, která mou imaginaci usvědčila z konzervatismu a ukázala, jak těžko přijatelný může být pohled na intimní tělo geniálního ducha. V milostných scénách s Heideggerem autor Arendtovou vystavuje jako erotické tělo. Linie jejich prsů a rtů škrtnout doplnují obsáhlé textové bubliny, v nichž Arendtová vypráví svůj příběh, ale také formuluje své teorie. Její vyprávění a filosofování tvoří dialektickou dvojici. Dnešní Arendtová se již bez těla neobejde. Harmonické pnutí mezi svůdnou nahotou a abstraktním teoretizováním ostatně vychází už z povahy komiksového média.

Nejpalčivější touhu však v Arendtové probouzí poznání pravdy; naopak utajovaný poměr s Heideggerem ji vede ke lži. Arendtová se dostává do Berlína, jednoho z center evropského intelektuálního života. Na stránkách přibývají titěrné poznámky pod čarou, jak se komiksová okénka plní postavami slavných umělců, filosofů, básníků, politiků, vědců a filmařů. Žánr poznámek pod čarou známe z vědeckých publikací, v této knize jsou však místem pro cynické glosy upozorňující na klišé a pikantnosti ze životů známých osobností. Krimstein tak s přesně odměřenou dávkou ironie nabourává zavedené pořádky akademického psaní.

Triptych úteků

Hannin druhý útek – do Paříže – je už motivován politicky. Arendtová prchá s matkou před nacismem do dosud svobodné Francie a pouští se do ještě usilovnějšího hledání pravdy, která si na každé další stránce komiksu nárokuje stále více prostoru. Katarzi přináší teprve vydání *Původu totalitarismu* (1951, česky 1996). Teprve jím je završen triptych úteků: před nemožností milovat, před nemožností politicky jednat a před nemožností svobodně myslet. Arendtová přestává utíkat a začíná pečlivou filosofickou dekonstrukcí čelit výjimečným stavům světových systémů i vlastního srdce.

Filosofie se probouzí k životu v mezních okamžicích, a to jak v žité realitě, tak v komiksovém vyprávění. Stejně jako pravda. Když Arendtové umírá matka, spílá hrdinka Heideggerovi, že váže pravdu k vědomí vlastní smrtelnosti, přičemž tuto myšlenku Krimstein německému mysliteli vkládá do úst v povážlivě zjednodušujícím tvrzení: „Pravda pochází ze smrti.“ Tyto interpretační zkratky mohou diskreditovat Heideggera když ne jako filosofa, pak jako člověka. Ani jeden z možných soudů přitom není neproblematický. A naopak myšlení Arendtové není jen obráceným obrazem Heideggerovy filosofie.

Na druhou stranu se originalita možná trochu přeceňuje. Vezmeme-li dějiny filosofie vážně, pak si musíme přiznat, že myšlení není nikdy originální, byť je spojujeme s konkrétními osobami. A možná i proto je myšlení, jak tvrdí Arendtová, nebezpečné. Ztráta zodpovědnosti hrozí ztrátou svobody. V tomto ohledu nakonec Krimsteinův komiks představuje Arendtovou jako originální autorku. Díky médiu komiksu nepromlouvá dnes již kanonická filosofka z výšin absolutna, ale přímo z povrchu Země. Možná ji Krimstein chápe jako patronku těch, kteří se – tak jako současný filosof Bruno Latour – odvažují vidět svět jako celek, aniž by jej přitom opustili.

Autorka studuje filosofii.

Ken Krimstein: Tři útky Hanny Arendtové. Přeložila Tereza Matějčková. OIKOYMENH, Praha 2021, 233 stran.



Ken Krimstein: Tři útky Hanny Arendtové

objemné dílo Apostolose Doxiadise a kolektivu autorů *Logikomiks. Hlední absolutní pravdy* (2009, česky 2012), přeložené do češtiny filosofem Jaroslavem Peregrinem. Už kvůli „pravdě“ v podtitulu této knihy. *Logikomiks* podává svědectví o myšlení a životě Bertanda Russella s obdobným zápalem a úctou k protagonistovi, jako je tomu v případě Krimsteina. Autoři přitom chytře pracují se čtenářskou důvěrou tím, že v autoreferenčním příběhu zpochybňují vlastní vyprávěčské postupy. Krimstein by zřejmě souhlasil s Doxiadisovým názorem, že komiksová forma „je skvělá pro příběhy o hrdinech sledujících velké cíle“. Ale takovým hrdinou může být tak trochu i autor sám.

Krimsteinovy postavy jsou superhrdiny a padouchy nového typu. Neskáčou sice ze střechy na střechu, ale jejich myšlenky obletí celý svět. Jejich výzbrojí i slabinou přitom zůstávají emoce a tělesnost. Roli padoucha ve *Třech útekách* hraje demonizovaný „filosof absolutní pravdy“ Martin Heidegger. Zároveň

jak spoluobývat současný svět, který se hrouští. A odpovídá kladně.

Tyranie Heideggerem

Krimsteinova Arendtová o sobě vypráví srozumitelným a poutavým jazykem, který se vyvíjí spolu s tím, jak hrdinka dospívá. Naivní jazyk malé Hanny, která hltá Kanta, Luxemburgovou a Sofokla, je konfrontována se smrtí svého otce, sužovaného syfilidou, i s posměšky kvůli svému židovskému původu a snaží se přijít na to, co je to sex a co je pravda, střídají promluvy dospělé ženy plné ironie, cynismu, ale i porozumění a fascinace. Krimsteinovo vyprávění často odbíhá k příběhu emancipace od lásky i názorů Martina Heideggera. Jeho všudypřítomný stín částečně redukuje myšlení Arendtové na palčivou snahu vymánit se z Heideggerova vlivu – i k tomu odkazuje „tyranie pravdy“ z podtitulu *Tři úteků*. Arendtová o sobě pochybuje, ale její pochyby jsou sympatičtější než Heideggerovo rezolutní prohlášení: „Hanno, díky naší lásce jsme

Operace, nebo pitva?

Nad prozaickým debutem Martina Uhlíře

Románový debut Martina Uhlíře, nazvaný Sestry, se věnuje introspektivní analýze rozpadlých vztahů a drolících se rodinných svazků. Zároveň se snaží o ponor do propastí mužské duše. Jedná se o zdařilou sondu do vnitřních rozporů lidského života, nebo o bolestínský sebezpyt?

KAREL KOUBA

Prozaická prvotina novináře Martina Uhlíře *Sestry* přenáší čtenáře na exotický ostrov kdesi na jihu. Hlavní hrdina Robert, povoláním vysokoškolský pedagog, prchl do místního turistického letoviska, kde se snaží získat odstup od každodenní rutiny a vzpomínat se z rozpadlých vztahů a neschopnosti smysluplně uchopit svůj život. Od samého začátku je však jeho záměr soustavně narušován titulními sestrami – krásnou, extrovertní a smyslnou Lilou, která je na dovolené se svým starším bohatým partnerem Patrikem, a nevýraznou, uzavřenou a poněkud zneklidňující Marií, působící jako Lilin opak. Tato trojice vzbudí hrdinovy sympatie. Robert je jí přitahován navzdory svému předsevzetí psát esej o odpovědnosti vůči druhým, což je téma, jež ostře kontrastuje s jeho vzpomínkami na neradostné soužití s manželkou Sylvii a jejich dvěma syny.

Řetěz životních pochybení

Už z prvních stránek se zdá, jako by měl autor ambice napsat román přesahující lokální poměry – třeba už tím, že je obecně sdělný a zasazený do blíže nespecifikovaného geografického prostoru. Tento záměr se do jisté míry podařil, ale ne proto, že by text byl „světový“, nebo alespoň „evropský“. Za hranicí všedního se ocitá díky kultivovanému vyprávění a také proto, že v jeho středobodu jsou důkladně pojednané iracionální propasti mezilidských vztahů a s nimi spojená snaha o důslednou introspekci. Ovšem analýza niterných hnutí, emocí, pocitů a nuancí je současně kamenem úrazu. Uhlíř není fabulátor, který chce uchvátit vyklenutou narací. *Sestry* stojí především na dialozích, které hladce plynou a bez větších zádrhelů se střídají s historiemi lásek i toxických vztahů, případně se zážitky z ostrova. V tíživém bezčasí exotické dovolené autor prostřednictvím dílčích vyprávění ohledává různé formy selhání. Obě nevyzpytatelné sestry v Robertovi probouzejí neklid, přičemž kontrast krásné a komunikativní Lily s napjatou a rezervovanou Marií, kterou obestírá nejasný nimbus šílenství, jako by zrcadlil hrdinovy životní chyby a traumata. Zfetězených pochybení se nicméně nedopouští jen protagonista, ale i dvojice jeho náhodných společníků.

Jednou z nejpůsobivějších scén románu je pasáž s tušeným symbolickým přesahem, v níž Robert s Marií vyrazí navzdory Lilinu nesouhlasu na výlet do hor, který se ale příliš nevydaří. Popis klaustrofobické atmosféry při blouzení v odvodňovacích tunelech, hysterická reakce obou postav a následná záchrana



Kresba Lucie Lučanská

v polorozpadlém horském stavení představují momenty, kdy čtenáře jinak poměrně inertní text dokonale ovládne.

Horký vzduch a melancholie

Je pozoruhodné, jak autor svede zachytit vnitřní rozpory a tragiku lidského života, prožívané ve vztazích, jež mohou být vnímány jen jako momentální poblouznění, nebo mít naopak fatální důsledky pro další život. Působivé je i napětí mezi pomalu budovanou dusivou atmosférou niterného smutku a bezstarostným světem přímořského letoviska: „Horký vzduch, melancholie a pocit, že vlastně na ničem nezáleží.“ Hlavní hrdina přitom rozjímá o své zbabělosti a neschopnosti učinit jasné rozhodnutí a prolomit jím vztahový status quo, který tíží a zároveň zavazuje. V okamžiku, kdy je třeba se rozhodnout, je jasné, že ačkoliv je svazek obroušený zvykem a mezi partnery vznikla nezacelitelná proluka, není možné ani soužití s milenkou, protože hrdinovu nitru vládne chronická nemožnost.

Z celkového vyznění knihy ovšem vane odtahovitost a chlad. Autorova introspekce, jakkoliv se zdá být hlubinná, je vlastně až klinicky

jednostranná a z operace raněné mužské duše se tu stává zdlouhavá, k nevydržení protahovaná pitva. Neustálé fatální překážky a zádrhly, o něž se tu klopýtá, zabraňují čtení příběhu jako něčeho svěbytného a začínají jednoduše vadit. Osobně mě unavovalo i množství přestřelených vztahů, jejichž líčení se prolínala, navazovala na sebe a případně – jako je tomu v případě Liliny nevěry s Mariiným partnerem – se z odlišných úhlů doplňovala.

Finální vpád několika zážitků vzpírajících se racionalitě a snaha o zapojení konceptu jakési vyšší destruktivní síly, která tragédiemi reaguje na zpučnost a nejskrytější temná přání jedince, se jeví spíše jako záchranná brzda, ukončující proud příběhu. Jenže chronické opakování vzorců chování, které nás ženou do záhuby, lze stěží spojovat s osudem nebo se zásahy shůry. Uhlíř ve své dialogické analýze mužské psyché opomíjí poměrně prostý fakt, totiž že řešení životních ztroskotání nespočívá ve lpění na vztazích, ale leží uvnitř každého z nás, v našem postoji k životu a srovnání se se sebou samými.

Martin Uhlíř: Sestry. Paseka, Praha 2021, 336 stran.

literární zápisník

Novoroční

JIŘÍ ZIZLER

Tak kam nás zase ten nový rok zavede? Já ani nevím, kam mě zavede můj fejton, nemám pět dní před Vánoci invenci ani kompozici, nevím, o čem začnu psát a čím skončím, měl bych asi sledovat bílého králíka, ale žádné ho nevidím.

Novoroční předsevzetí dodržuji relativně dlouho, ale pak se nějak vše zadrhne a zborťí. Někdo řekl, že čím víc se chceme změnit, tím jsme stejnější. Ale změna je jedna z tváří naděje. Víra, že věci nezůstanou tak, jak jsou, že si ještě dokážeme obléknout jiné šaty, obrodit se, že jednoho dne vstaneme

jako fénix ze svého popela. Nový rok je čistý, nepopsaný list. Ale právě to pro autora často bývá noční můra. První stránka bývá zakletá, potřebujeme se vyprostit z ochromujícího znehybnění, z uhranutí nutností zaplnit prázdnou plochu – a začít.

V určitém smyslu je čerstvě započatý rok už hotový. Zbývá jen, aby se to všechno stalo. Na obzoru čeká to neočekávatelné a nepředstavitelné, o čem nic netušíme a co se na nás vrhá střemhlav jak dravec, jak bleskurychlý gepard. Tři sta pětadesát dní představovalo dřív oceán času, dnes je to už jen malá kalužina. Rok je krátký jak prásknutí bičem, jak by řekl Ivan Diviš. Vložit tak do toho roku něco svého, co mu dokážu dát jen já!

Jistoty jsou nejisté. Jsme na začátku času, nebo na jeho konci? Jan Čep mluvil o závratích z pocitu, že se nalézáme na jeho okraji, nezměrná masa času za námi a snad neko-nečná před námi. Ale už Mistr Eckhart upozorňoval, že ve věčnosti není žádné „včera“ nebo „zítra“, ale všechno existuje v jednom okamžiku. Čas prostě není dálnice.

Přáli bychom si v novém roce žít harmonicky. Ale je vůbec něco takového možné? Poryvy naší duše škubou ego na kusy. Když tě opustí tvoji démoni, opustí tě i tvoji andělé, věřil Rainer Maria Rilke. Sterilita je ideál operačních sálů, ale nikoli naší psyché. I když v posledních dvou letech se svět pomalu stává velkou nemocnicí. Prašivá past pandemie nás přivedla do podivných končin. Harmonie? Kdo se zřítíl do studny, pomalu se z ní škrábe ven, sune se nahoru, kloužou mu ruce, smeká se dolů, ale vidí nad sebou hvězdy, koule rozžhavených plynů.

George Steiner ve svém eseji *Na Modrovousově hradě* uvažuje o posledních dveřích, které na lidstvo někde čekají. Domnívá se, že je otevřeme. Ale co když se ty dveře otevrou samy? Představuji si, že pořádně zavržou. Pandořina skříňka zatím odpočívá a něco v ní tiše tiká. Lidé jsou dnes často vyzývání k racionalitě. Ale co to je a kde se to prodává? Máme v sobě slepé skvrny a bílá místa, mělčiny a hloubky, vrcholy a propasti. Náš cíl nikdo nestanovil. Máme jazyk chatrný

a nepostačující ani k vyslovení lásky. Racionální snad mohou být stroje – i když řekl bych, že za chvíli je to přestane bavit. Snaha zorganizovat a naplánovat nám život racionálně našťestí vždycky selže. Jsme otevření nepředvídatelnému a nevypočitatelnému a ta otevřenost je takřka synonymem naděje. Dnes všude jako houby po dešti vyrůstají zdi, zábrany a ploty, které mají oddělit lidi od nějakého nebezpečí, ale poskytují jen iluzi ochrany. Tato uzavřenost žije jen sobectví a obrácení se do sebe. Než se dostaneme k posledním dveřím, měli bychom začít otevírat okna.

Nový rok nám nic nezaručí. Hodiny a dny potečou jako vždy. Po noci přijde ráno a i slunce bude vycházet. Aspoň doufám. Ale stejně nám nezbyvá nic jiného než tomu roku důvěřovat a odevzdat se mu, aby do nás vklouznul, šil se s námi a prošel skrze nás. Nebude to pokaždé bezbolestné. Ale třeba se některá naše přání vyplní. Jedno stále přítomné bezbranně říká a chce věřit, že „to nejlepší“ teprve přijde.

Autor je literární historik a kritik.

Fugy a hry

Ohlédnutí za ranými texty Richarda Weinera



Josef Šíma: Krajina, 1931

Poetika Richarda Weinera se české literatuře počátku minulého století vymyká. Díky souboru raných próz s názvem Přetržená nit nyní můžeme sledovat, jak se autorův styl třibil: sdělení postupně ustupovalo svému popření a z povídek jako by se stávaly „rámy obrazů, jejichž obsah postupně bledne“.

MIROSLAV OLŠOVSKÝ

„Literárně mluveno: chci psátí rámce. Čtenář vyplniž si je sám,“ píše Richard Weiner v jedné ze svých nejznámějších próz, *Lazebníkovi* (1929), a zdá se, že tento básnický závazek ohledně své poetiky bezesbýtku naplnil. Takovými rámci jsou nejen jeho nejnáročnější texty, jako již zmíněný *Lazebník* nebo pozdější *Hra doopravdy* (1933), ale třeba i Prázdná židle z povídkového souboru *Škleb* (1919).

Minulý rok v nakladatelství Dybbuk v souboru *Přetržená nit* vyšly Weinerovy rané prózy, které většinou napsal už před odchodem do Francie v roce 1913, ale do svých knih je

z nejrůznějších důvodů nezahrnul. Texty se zachovaly v rukopisech, uložených v Literárním archivu Památníku národního písemnictví; některé vyšly v dobových časopisech, v knižním ineditním vydání *Psaní marně psaná* (1988) či v pozdějším *Solném sloupu* (1996). Škoda jen, že první výběr z Weinerových raných textů, který k vydání připravil Michal Jareš, neprošel pečlivější korekturou.

Hra rámu

Jedná se převážně o črty, žánr, jenž Weinera sbližuje nejen s Čechovem, Peterem Altenbergem či Robertem Walserem, ale také s výtvarným uměním, jak je zřejmé i z autorových pozdějších básnických portrétů umělců a z ekfrází v cyklu *Zastávky na procházkách* ve sbírce *Usměvavé odříkání* (1914), jež jsou věnovány Manetovi, Coubertovi či Watteauovi. A právě popis se stane základem Weinerova pozdějšího psaní.

Weiner žil svůj život vědomě jako experiment a stejně přístupoval i k tvorbě, do jejichž počátků díky přítomné knize můžeme nahlédnout. Spisovatel si zde ještě třibil svou poetiku, již plně rozvine až ve svých vrcholných dílech, a s analytickou přesností prozkoumává nejrůznější úhly pohledů, možnosti popisu a zobrazení scén, jako by mu bylo čím dál zřejmější, že jazyk už nedostačuje

své někdejší schopnosti vypovídat. I proto se Weiner uchyluje k četným výčtům (Psací stůl, Lenkyone), jež zachovávají věci v jejich tajemné předmětnosti, zbavené významu podobně jako moderní obraz. Už v raných povídkách najdeme všechny autorovy charakteristické motivy: dvojnictví, vinu, život jako hru, potřebu rovnováhy v nestabilním světě či realitu proměněnou v sen. Zpětně viděno tyto motivy propojují Weinera s obdobnými modernistickými tendencemi v prózách Franze Kafky, Andreje Bělého či Bruna Schulze.

Na spisovatelových prvotinách, jež občas nezapřou, že jsou teprve začátečnickými pokusy, je zřetelný zvláštní důraz na redukci příběhu, z něhož zůstává jen vyabstrahovaný, vyšisovaný vnějšek, zbavený obsahu a uzavřený rámem podobně, jako je tomu u obrazů Josefa Šímy. Ve Weinerových povídkách se neodvíjí jen příběh, ale čím dál častěji také jakási neuvěřitelná a podivná hra rámu, nejrůznějších úhlů pohledů, perspektiv a způsobů zobrazení. Weiner již od svých raných povídek komponuje své texty jako asambláže, což je zřejmé třeba z črty *Psací stůl*, kde prostor domu i stolu slouží coby různé rámy ohraničující prostor: „Na mém psacím stole vždy stávalo mnoho drobných věcí, pro které jsem rád sedával a psal. Byly stěsnány na jeho malé ploše a povídky si prapřední historky.“ Povídky jako by se měnily v rámy obrazů, jejichž obsah postupně bledne – postupná redukce příběhu a důraz na základní popis situace či její schéma se tak stávají nositeli Weinerovy poetiky „konkrétního abstrakcionismu“. I proto Weinerovi vyhovuje žánr črty, povídky či novely, kde má předem ohraničený prostor vyprávění, a ne románu, jehož bezbřehost by poetiku popisu jakožto asambláže vlastně znemožnila. V jistém smyslu můžeme autorovy texty chápat jako průhledy do situací znehybněných samotným aktem pohledu, jenž scénu vytváří a komponuje ji v prostoru. V české literatuře se s tímto Weinerovým dědictvím setkáme především v tvorbě Karla Miloty a Věry Linhartové.

Narušená povíď

Pro Weinera není důležitá kompozice povídky, ale stavba věty, která je redukována, zbarvená každého zbarvení až do abstrakce, která nicméně získává dynamiku a rytmus a stává se soběstačným celkem, s nímž se spojují další věty jakožto jednotlivé linie či digrese, jako tříšť mnohostí (podobně je tomu u Marcela Prousta, Borise Pilňaka či Williama Faulknera). A jen díky tomu, že jsou

věty kladeny za sebe, vzbuzují v čtenáři zdání, že se něco děje. V tomto smyslu jsou Weinerovy povídky skutečnými fugami (*fuga* v italštině znamená únik) – jako by tento hudební žánr přesně vystihoval spisovatelovo zaujetí digresemi, parcelacemi, opakováním, anakoluty a větnými zlomy, jež do jeho vět čím dál častěji pronikají jako temná narušení a záměrné dislokace.

Weinera odlišuje od ostatních českých spisovatelů první třetiny 20. století rozdílný pohled na psaní, korespondující spíše s abstraktním malířstvím. Nejde mu o řeč významotvornou, v níž se sdělení teprve vytváří, ale o řeč, která se každému sdělení vzpírá – ne však tím, že by nic nesdělovala, ale spíše tím, že sděluje své popření, jakousi negaci sdělení. Řeč má u Weinera tendenci každé sdělení popírat, a redukovat tak veškerý význam. Nejen v jeho vrcholných textech, ale již v těch raných nenastoluje řeč sdělení, ale rovnou jeho negaci, která však v sobě vždy nese přítomnost negovaného, jež každou negaci prosvítá. Tak je tomu i ve *Fuze na milencin pohled*: „I věděla, že třeba říci nepravdu, neboť bylo jí hanba pro pravdu pohledu, jenž běžel ztřeštěně mimo mě (a byl pro mě) a který, když upláchnul, jsa špatně střez, vzdaloval se letem jako vlaštovka.“

Richard Weiner jako by od počátku řešil problém, jak slovy zprostředkovat pohled, jak psaním, které každému přečtení uniká, zachytit to, co setrvává jako obraz, v němž se koncentruje nejen paměť, ale přímo evidence scény, již vidíme před sebou, ať už ve své mysli nebo ve skutečnosti. Jako by u Weinera čím dál větší roli hrála otázka dostatečnosti popisu a stávala se stejně jako popis sám jednou ze základních složek jeho způsobu vyprávění. Tak se v citované povídce, příznačně nazvané *Fuga na milencin pohled*, nestřídají jen jednotlivé hlasy vyprávění, ale spíše jednotlivé pohledy, což čtenáře Weinerových textů vede k dojmu jejich statickosti a nehybnosti – jako by šlo o obrazy. Odtud také plyne ona „cizota“, která Weinera v české literatuře neustále obklopuje a která, jak se zdá, bude vždy přítomná – neboť tam, kde před nás literatura podobně jako hudba klade čas a změnu, klade Weiner různé úhly pohledu na jednu a tu samou věc či událost, a předjímá tak – podobně jako jiný tehdejší solitér, spisovatel Raymond Roussel – literární postupy spjaté s francouzským novým románem.

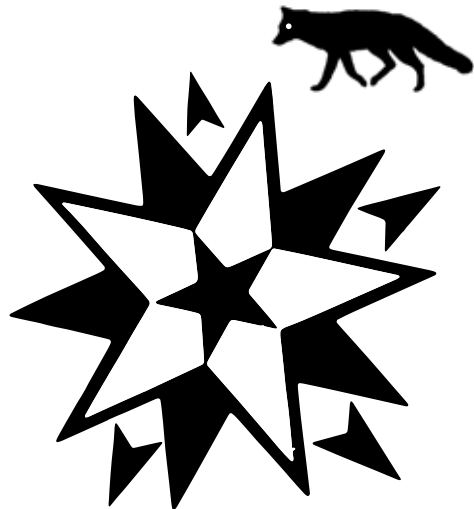
Autor je spisovatel a komparatista.

Richard Weiner: Přetržená nit a jiné rané prózy. Dybbuk, Praha 2020, 278 stran.

Modrá Agáve
Dánský rytíř
Rufus zálesák
Rýmovačky opičí
Venku — Uvnitř
Bouře ozvěn
Ukradený déšť
Alma & Gloria
Kráva Říčanová
O životě lemurů

BAOBAB

Obr



baobab-books.net

Na makovém poli

Nová edice Opium poezie

Nakladatelství Dybbuk přišlo v uplynulém roce s ediční řadou Opium poezie, jež svým zaměřením i grafickou podobou odkazuje na padesátiletou tradici edice Květy poezie, která vycházela v Mladé frontě. Tvoří obě řady kontinuum, anebo se od sebe liší – podobně jako květy od opia?

MARTIN LUKÁŠ

Proslulá mladofrontová ediční řada Květy poezie byla ukončena roku 2008 svazkem č. 241 (Otokar Fischer: *Poutník a píseň*). O rok později vyšla v reedici jako svazek č. 195 Erbenova *Kytice*, která byla do edice zařazena roku 1996. Vydání tohoto svazku bylo poněkud nenadále zopakováno i v loňském roce, a je tedy, formálně vzato, nejnovějším, byť ne novým svazkem hibernujících Květů poezie. *Kytice* se tak mimochodem stala nejčastěji (třikrát) vydaným českým titulem v historii edice; z děl poezie světové jsou to Ovidiovy *Listy heroin* (vydány čtyřikrát). Skutečnost, že byla *Kytice* loni znovu reeditována, možná souvisí s jinou, před půl rokem zrozenou edicí, která dosud čítá sedm svazků. Jmenuje se Opium poezie a vydává ji nakladatelství Dybbuk.

Květy

Opium poezie na Květy poezie přímo navazuje předmětem (česká a světová poezie od antiky po 20. století), koncepcí (obvykle výběr z díla opatřený doslovem a ediční poznámkou) i formátem a grafickou osnovou (kapesní rozměr knihy a typická ornamentalizovaná obálka). Uvážíme-li, jak těsně se „nevyhnutelný pandán“ ke svému předchůdci přimyká, bývalo by s ohledem na tradici jedné z nejdéle vycházejících edic u nás (1958–2008) jistě vhodné titul Květy poezie zachovat. Přejmenování edice – pietní i podvrtné, poněkud okázalé i výstižné – má však mimo další jeden prostý důvod. Mladá fronta (respektive Albatros Media) je od roku 2001 vlastníkem ochranné známky a kdoví, možná bude chtít na ukončenou řadu navázat, nechá-li se vyprovokovat novou, „konkurenční“ edicí. Otázka na okraj: bylo loňské znovuvydání *Kytice* v Květech poezie jen nakladatelovou sázkou na jistotu, nebo předběžným zbrojením pro další postup, podnícený vznikem Opia poezie?

Nová edice přináší kvality, které ji od edice původní výrazně odlišují – samotným titulem počínaje. I zde toho jména říkají víc, než by se nadáli ti, co je dávají. Květy poezie představují solidně připravené výběry z děl pozoruhodných autorů, jen s několika málo „dobovými úlitbami“, což je důvod, „proč čtenářská obliba Květů poezie stále trvá a proč je nakladatelství Mladá fronta považuje za jeden ze svých nejvzácnějších klenotů“, napsal roku 1997 Vladimír Pistorius ve svém vyznavačském doslovu Čtyřicet let Květů poezie, otištěném v nečíslovaném, jubilejním svazku edice (Josef Hiršal: *Párkař*).

V Pistoriově doslovu z minulého století slyšíme ozvěnu starých časů, starého kontextu, v němž byla poezie docela automaticky chápána jako hodnota, jako něco kulturně samozřejmého, co se vyplácí znát, zvlášť přijde-li na to řeč. Povědomí o tom, co je a co není poezie v tom nejobecnějším, nejvágnejším, zato ale nejrozšířenějším smyslu, nebylo zpochybněno. Podobně samozřejmý byl (a dodne je) květ, jehož funkci v každoroční obrodě životního cyklu nemůže nikdo popřít. „Poezie přece přináší moudrost

a povznesení, květ zase život a krásu,“ říkála mi tuhle jedna paní v tramvaji, když jsem se jí na to ptal. Především ale tenkrát v myslích redaktorů a čtenářů dlel předpoklad, že by poezii, co jí na světě za všechna ta staletí bylo napsáno, měla nějaká edice zpřístupňovat. A na tuto stabilní poptávku bylo možné se spolehnout, i kdyby ji v důsledku zakládala jen vpravdě snobská záliba v domácích knihovnách nebo cudná sběratelská vášeň. O estetickém působení řady barevných hrbeťů jedné a téže edice, respektive o zálibném plnění polic knihami jedněch a týchž rozměrů ani mluvit nebudu.

Opium

Opium poezie vstupuje na úplně jiné pole. Velmi málo je toho dnes možné s jistotou vyslovit o poezii, a zvláště o té současné, aby vám někdo rozuměl, natož aby vám dal za pravdu. Velmi často jsou slyšet příkrá slova, jimiž je poezie vypovídána na okraj onoho ideálního, totiž účetně spočítaného čtenářského zájmu. Vydávat poezii je prý dokonce sebevražda. Situace pochopitelně není ani zdaleka tak apokalyptická – někdejší floristika povyrostla a stala se z ní morfinistka. Ona ta poezie v sousloví „opium poezie“ zní skutečně jinak, dráždivěji, radikálněji než poezie vznešená, rovná a zdobná, jak ji slyšíme ve slovech „květy poezie“. Ta první je výlučnější – ne proto, že by byla určena zpozdlým aristokratům duše a specialistům třetí vědní oblasti, ale pro odliv i koncentraci zájmu o ni, o jejichž důvodech se můžeme dohadovat. Nad květy se lze dojímat, opium je třeba užívat.

V novém, kvazidekadentním kontextu 21. století vystupují Růžena Jesenská (*Usmrcení liliemi*; sv. 1, ed. Michal Jareš) nebo Jan z Wojkowicz (*Na smutném břehu snů*; sv. 4, ed. Petr Adámek) jako staří známí, kteří si z rozmaru, pro jistotu ponechali lepší šaty svých předků, kdyby náhodou zase jednou museli do kola. Povzbuzení naoko nepatřičným vyvoláváním duchů čteme tu mezi rekvizitami verše překvapivě moderní. Mimo čas, takže stále napřed zůstává Antonin Artaud (*Cestou k Ciguri*; sv. 2,

přel. Ladislav Šerý, ed. Robert Janda). Okolo něj, názorněji a – promiňte – s humorem, defiluje kultem vysvěcený, kultem zatracený Karel Hynek (*Trhám broukům nožičky*; sv. 3, ed. M. Jareš). O nic veselejší není ani „přecházený“ Antonín Bartůšek (*Odvracená strana zítřka*; sv. 5, ed. M. Jareš), natožpak finský modernista Paavo Haavikko (*Zimní palác*; sv. 6; přel. a ed. Jitka Hanušová) nebo další z našich neproniknutelných, Karel Milota (*Královo pole*; sv. 7, ed. M. Jareš).

Poezie

Údělem těchto i dalších básníků je dnes a napříště klasicizující účinek jejich vydání. Nebudou-li ale vyvoláni jménem (pečlivě připravenou edicí), nemohou se ani pokusit proplout mezi panteonem a zapomněním. Problému jejich literárního života se dotkl autor doslovu k třetímu svazku, pan inženýr František Pyje: „Oficiálním vydáním Hynkova sebraného díla v roce 1998 (*S vyloučením veřejnosti*) se ta fixace a zkamenění vlastně jen potvrdily, stejně jako oblíbený paradox, že sebrané spisy autora sice navždy zachycují, ovšem nedávají mu moc prostoru do budoucna k novému životu.“ Tu však nejde o sebraná díla, ale o výběr a živý pohled na mrtvého autora, zaručený editorem.

Grafickou úpravu nezaměnitelných barevných obálek Sylvie Vodákové (se čtrnáctisvazkovým intermezzem Michala Burdy) převzala a v intencích nastíněného posunu od květů k opiu proměnila Kateřina Piňosová. Obálky byly svlečeny z nepoddajných celonových přebalů a jejich kresba je nyní robustnější, psychedelictější.

Obliba edice s každým vydaným svazkem stoupá. Je to doklad zájmu o staronová jména, která uvázla v úzkém, hlubokém příkopu mezi stále dokola reeditovanými klasiky a žijícími autory? Nevím. Musí to být dobrodružný podnik, moci tu a tam přeorat nezměrné pole, nabídnout novou perspektivu, revokovat zkreslený portrét mrtvého básníka, přerušit sled stálého opakování stále menšího počtu veršů až do úplného zcepenění.

Autor je literární kritik.



Kresba ČERNÝBERAN

SLOUPKY PSANÉ NA VODU

Úterý

PETR BORKOVEC

Současný svět je tak přehledný. V loňském roce, například, vyšly v Čechách jenom dvě pozoruhodné knížky. Tou první – která je navíc mnohem lepší než ta druhá – jsou básně Gerharda Rühma, co pro nakladatelství Rubato přeložil Pavel Novotný. Ke slavnému rakouskému úkazu jménem Gerhard Rühm bych rád podotkl toto:

Pracuju v kavárně, kde veřejně čtou básníci, spisovatelé a překladatelé. Když nemohou číst a vyprávět před obecnstvem, což se v poslední době několikrát stalo, čtou neveřejně v liduprázdné kavárně a my je u toho – s kolegou Lipárem – natáčíme. Před nějakým časem jsme se rozhodli naše literární natáčení oživit něčím, co bych nazval „básnickou interakcí“ nebo „performancí s verši“. Proč jsme to udělali, příliš dobře nevím. A zaznamenávám to celé vlastně s ostychem, protože jako divák performancí s básněmi mívám většinou pocit, že bych raději byl někde jinde.

Vybrali jsme báseň Úterý Rühma s názvem Úterý a stoupli si před kavárnu (bylo devět ráno) a oslovovali kolemjdoucí, zda by nevešli dovnitř a kousek té poměrně dlouhé básně nepřečetli na mikrofon a kameru. Báseň Úterý jsme zvolili proto, že toho dne bylo úterý. Jak je text udělán, vyjevuje se po přečtení několika veršů: „rodiče mi odkázali úterý/ dělat z úterý ctnost/ kdo jinému úterý kopá sám do něj padá/ rozbřesknout úterý/ žít z úterý do huby/ mít úterý na jazyku/ pochutnávat si na úterý/ v úterý si vyhodit z kopýtko“ atd.

Strkali jsme se před kavárnou a zastavovali lidi. Musím po pravdě poznamenat, že naše úlohy byly rozděleny takto: kolega Lipár tipoval blížící se postavy slovy „Ta vypadá, že by se chytla“, „Ten ne, ten dneska vstal blbě“, případně „To je sympaták, toho zkus“. A já, pouze já, jsem přicházel až k lidem a děsil je větou, která začínala „Dobrý den, neměla byste chvilíčku“ nebo „Dobré ráno, neměl byste čas“. Akce se nedařila. Nikdo chvilíčku ani čas neměl. Jedna žena, která vešla za našich lichotek až do kavárny, se – jakmile spatřila kameru – obrátila na útěk. Kolega Lipár navrhl, že bych měl změnit začátek oslovení na „Dobrý den, máte rád/ráda básně?“ Zkusil jsem to okamžitě, ale situace se nezměnila. Vlastně ano, v jednom případě jsem dostal odpověď, která mě svou jasnožřivostí opravdu zaskočila: „To je nejbližší otázka, kterou jsem tenhle tejden dostal – a to máme teprve úterý!“ vypálil na mě ten milý muž.

Důrazně jsem kolegovi Lipárovi oznámil, že se zastavováním lidí končím a že si role prohodíme. To se stalo – a hle, najednou se všechno změnilo. Do kavárny přicházeli muži i ženy, dívky i chlapci a četli báseň Gerharda Rühma Úterý. Dodnes přesně nevím, čím je kolega Lipár okouzlit – mohl jen konstatovat, že jsme za dvě hodinky byli s prací u konce a že mnoho z příchozích byli cizinci, kteří ale mluvili česky. A tak je na záznamu český překlad zaniceně přednášený s ruským, polským, slovenským a vietnamským přízvukem. A musím taky říct, že když lidé začali báseň Úterý číst, často se od ní nemohli odtrhnout, po chvíli jí úplně propadli a usmívali se a smáli se a četli dál o tom, že „rok má tři sta šedesát pět úterý“, a o tom, že „úterý dělá člověka“. Některé rozkurážené interprety jsme nakonec museli z kavárny mírně vyprovodit. Jedna z účastnic se dokonce vrátila a přivedla dvě kolegyně z kanceláře, které – jak pravila – by si taky chtěly „zapřednášet vo tom úterý“.

Po nějaké době jsem dostal od jednoho z recitátorů e-mail, který zněl: „Vážený pane, číst v úterý o úterý/ bylo něco, co mi rozjasnilo den,/ který nezačal ani trochu dobře,/ Děkuji z celého úterý./ Nechystáte něco podobného?/ Nesnáším ještě pondělky a středy./ Boris.“

A se členem ochranky z vedlejšího činžáku, kterého kolega Lipár také zázračně přemluvil (kdo za něj proboha hlídal dům?), se od té doby zdáváme takto: on na mě zdálky mává, pusou od ucha k uchu a na celou ulici volá: „Nazdar, Úterý!“ (a myslím, že to bere jako tykání). A já mu – velmi rozpačitě, protože se to neustále opakuje, a navíc si nejsem jistý tím tykáním – odpovídám: „Dobrý den, nazdar... jojo, úterý... jsem rád, že se vám to líbilo... ti líbilo... jojo, díky... nashledanou, ahoj...“

Sny v čarodějných domech

Hororové detektivky podle Daria Argenta



Ilustrace Lucie Lučanská

Italský režisér, scenárista a producent Dario Argento se dlouhodobě těší pozornosti fanoušků filmových hororů, ale také cinefilů, kteří si potrpí na náročné divácké zážitky. Jeho surreální, artistní styl vychází jak z populárních žánrů, tak z vlivů autorské, modernistické kinematografie.

ANTONÍN TESÁŘ

„Argento je podle mě vynikající řemeslník, který si myslí, že je umělec. Naproti tomu Hitchcock byl umělec, který věřil, že je řemeslník.“ Tuhle poněkud jízlivou poznámku o Dariovi Argentovi utrousí mezinárodně proslulý italský hororový režisér Lucio Fulci v dokumentu *All the Colors of Giallo* (Všechny barvy gialla, 2019). Zdaleka nebyl první, kdo si při charakterizování Argentovy tvorby pomohl Hitchcockovým jménem – ostatně „italský Hitchcock“ je jedno z typických přízvisek, kterým novináři režiséra pravidelně titulují. Na rozdíl například od Briana De Palmy nebo Clauda Chabrola se ale Argentoovy filmy k Hitchcockovi zpravidla nijak okatě nehlásí a spíše rozvíjejí vlastní, paralelní přístup k využívání nevědomí v žánru thrilleru. Zásadní roli přitom hraje právě vztah „umění“ a „řemesla“, jakkoli abstraktní a vlastně nicneříkající tyto pojmy jsou.

Pulpový nonkonformista

Dario Argento je spojován především s italským populárním filmem, zejména se snímky, pro které se mezinárodně vžilo označení giallo. Jeho tvorba ale zároveň může sloužit jako příklad toho, jak prostupné v Itálii byly kategorie populárního a autorského filmu. Argento začínal v šedesátých letech jako filmový kritik a sloupkař a postupně se prosazoval i v pozici spoluautora filmových scénářů ke komediím, válečným filmům a westernům. Nejslavnějším z nich byl snímek *Tenkrát na Západě* (C'era una volta il West, 1968), jehož scénář psal společně s režiséry Sergiem Leonem a Bernardem Bertoluccim. Byl to právě Bertolucci, kdo Argentovi doporučil americkou pulpovou krimi *Screaming Mimi* (Křičící Mimi, 1949) Frederica Browna, která pravděpodobně inspirovala Argentův režijní debut *Pták s křišťálovým peřím* (L'uccello dalle piume

di cristallo, 1970). Mimochodem, Matt Carlin v článku False Memories and Fearful Feminism (Falešné vzpomínky a feminismus budící strach) upozorňuje na podobnosti Argentova debutu a Bertolucciho *Konformisty* (Il conformista, 1970), natočeného podle románu Alberta Moravii. K Argentovým prvním snímkům také skládal hudbu Ennio Morricone, který bral zakázky jak pro artové, tak pro populární tituly, a jeho soundtracky ke giallo filmům patří k těm experimentálnějším a modernističtějším. Pozdější Argentův snímek *Tmavě červená* (Profondo rosso, 1975) si bere některé motivy z *Ptáka s křišťálovým peřím*, ale zároveň zřetelně odkazuje na Antonioniho *Zvětšení* (Blow-Up, 1966), včetně obsazení Davida Hemmingse do hlavní role. Právě v tomto dobovém kontextu je třeba vnímat nejen Argentovu tvorbu, ale vůbec všechny giallo filmy sedmdesátých let, kde se detektivní a thrillerová schémata často potkávají s modernistickými formálními postupy.

Pojem giallo v italském kontextu znamená žánr detektivních románů, mezi které se počítají třeba i knihy Agathy Christie nebo Arthura Conana Doylea. Snímky, kterým se říká giallo v mezinárodním kontextu, ovšem navazují na řadu kosmopolitních vlivů, od amerických noirů čtyřicátých let po německou sérii filmů podle Edgara Wallace, které na začátku šedesátých let natáčela společnost Rialto. Základní znaky, které Argento rozvíjel, se objevují už ve snímcích jako *Šest žen pro vraha* (6 donne per l'assassino, 1964) Maria Bavy nebo *Orgasmo* (1969) Umberta Lenziho. *Pták s křišťálovým peřím* se nicméně stal komerčním hitem, který potvrdil popularitu tohoto typu filmů a odstartoval vlnu, jež v italské, ale i španělské kinematografii trvala celou první polovinu sedmdesátých let.

Vražděná puncta

Stále ještě poměrně civilní *Pták s křišťálovým peřím* začíná scénou, která má až snové kvality, čímž předznamenává pozdější Argentovu tvorbu. Hlavní hrdina se stane svědkem vražděného útoku na mladou ženu v zavřené galerii. Spěchá jí na pomoc, čímž sice vyplaší temnou figuru vraha, ale zůstane uvězněný v prostoru mezi dvěma prosklenými dveřmi a nezbyvá mu než sledovat ženu se zkrvaveným oblečením ležící na podlaze. Scéna působí surreálně nejen díky výstřednosti situace, ale také kvůli prostoru galerie, v jejíž úhledné modernistické architektuře se vyjímá několik bizarních soch v čele s obřím ptačím drápem. Ještě vynalézávější a fantasknější vražděné scény Argento předvádí v následujících filmech *Devíticásá kočka* (Il gatto a nove code, 1971) a *Čtyři mouchy na šedém sametu* (4 mosche di velluto grigio, 1971). Nejde jen o to, že jsou velmi explicitní v morbidních detailech. Podstatná je spíš formální neobvyklost jejich zpracování, která jim dodává na extravaganci – režisér často používá záběry z pohledu vraha, během škrcení muže ve fotokomoře vidíme makrodetaily zabíjákovy oka, dekapitace vražedkyně při autonehodě je zase snímána v extrémně zpomalených záběrech, jež nás nechávají kochat se tříštícím se sklem.

Počínaje snímkem *Tmavě červená* se časoprostor Argentových filmů čím dál víc mění ve snový labyrint, kde maskovaný vrah může zaútočit kdykoli a odkudkoli a k jeho odhalení vedou spíše mysteriózní symboly a vnuknutí než detektivní pátrání. Gary Needham používá pro klíčové stopy v giallo filmech barthesovský pojem punctum, jímž označuje určitý zdánlivě podružný detail, který však má klíčový význam. Hrdinové *Ptáka s křišťálovým peřím* a *Tmavě červené* se stávají svědky

vražd, na místě činu „cosi divného“ zahlédnou a pak se k tomu obsedantně vrací. Fascinace neživými věcmi je patrná i v záběrech, kde kamera odpoutaná od jakéhokoli ústředního objektu zájmu bloumá interiérem plným zvláštních předmětů.

Hmyzem proti zabíjákovi

Argentův svět je na jednu stranu zahlcený uměleckými artefakty, na druhou opakovaně odkazuje k říši zvířat – obojí přitom může úzce souviset s vrahovými motivy nebo odhalit jeho totožnost. Zápletky jsou čím dál mysterióznější: zatímco *Tmavě červenou* odstartuje vize spiritistického média, v *Suspirii* (1977) už za děsivými událostmi stojí nadpřirozené čarodějnice. V Argentově nejeklektičtější (a dodnes neprávem přehlíženém) snímku *Phenomena* (1985) se série bizarních vražd řeší mimo jiné i prostřednictvím nadpřirozené hrdičiny schopnosti komunikovat s hmyzem.

Artistní je i Argentovo pojetí strašidelných domů. Značná část jeho filmů se přímo váže ke konkrétním stavbám se specifickou, výstřední architekturou. *Suspiria* a její volně pokračování *Inferno* (1980) byly natáčeny ve studiových kulisách, které nicméně byly inspirovány reálnými budovami ve Freiburgu a New Yorku. V osmdesátých letech pak režisér vytvořil dva velmi odlišné giallo filmy, které ukazují, jak koncepčně uvažoval o různých aspektech své tvorby. *Temnota* (Tenebre, 1982) je vizuálně asi nejprosvětlenější Argentův snímek, odehrává se v prostorných modernistických budovách, včetně římské Villy Ronconi, a hraje v něm odlehčená elektronická verze zvuku skupiny Goblin. Oproti tomu *Děs v opeře* (Opera, 1987), natáčený v operním domě Teatro Regio, tone v šerosvitu a doprovází jej eklektický mix Verdiho, Briana Ena a heavy metalu.

Od devadesátých let začíná v Argentově tvorbě kreativní útlum, daný i celkovým úpadkem žánrové produkce v Itálii. Ten poznamenal nejen kariéru samotného režiséra, ale i jeho žáka Michela Soaviho, který hrál v několika jeho filmech a na přelomu osmdesátých a devadesátých let natočil sérii brilantních snímků, počínající *Jevíštěm děsu* (Deliria, 1987) a končící filmem *Dellamorte Dellamore* (1994). Argentova produkce se v deváté dekádě omezila na rutinní variace na giallo schémata – včetně snímku *Bestie musí zemřít* (2009), jehož originální název dokonce zní *Giallo* – s občasnými tvůrčími vzmachy, jakým byly *Stendhalův syndrom* (La sindrome di Stendhal, 1996) nebo epizoda *Jennifer* ze seriálu *Mistři hororu* (Masters of Horror, 2005–2007).

Argentův zatím poslední uvedený snímek *Dracula 3D* (2012) působí jako hodně unavené převyprávění klasického upířského románu a nový film *Occhiali neri* (Černé brýle), jehož premiéra se chystá na letošní rok, budí asi u málokoho velká očekávání. Ale zatímco sám mistr se v předchozích deseti letech prakticky odmlčel a už předtím umělecky stagnoval, jeho tvorba se stala inspirací pro množství mladších hororových tvůrců. Když se v poslední době některý snímek honosí označením „neo giallo“, obvykle se tím myslí, že vychází právě z Argentovy estetiky, přičemž tuto nálepku využívají tak rozdílní tvůrci, jako jsou arthouseová dvojice Hélène Cattetová a Bruno Forzani, začínající žánroví filmaři z celého světa – jmenujme německý snímek *Masks* (Masky, 2011) nebo uruguayské *Al morir la matiné* (Poslední představení, 2020) –, ironičtí nadšenci z produkční společnosti Astron-6, a dokonce i český tvůrce Lukáš Bulava, který v argentovském stylu natáčí thriller *Žluté květy*.

Perverzní krása vraždy

O nebezpečnosti umění v díle Daria Argenta

Výrazným znakem Argentových filmů je přehlčenost uměleckými artefakty, které dostávají nové, zlověstné významy. Hudba či obrazy se stávají spouštěči vraždění a zároveň stopami, jež vedou k odhalení vrahů. Je přitom jedno, zda jde o Verdiho operu nebo brakový horor promítaný v městském kině.

TOMÁŠ STEJSKAL

Mladá černovlasá žena jde zalidněnou ulicí. Kolem je živo, opodál se raduje čerstvě oddaný pár. Subjektivní kamera téká kolem ženy, zachycuje její znepokojení a dezorientovanost, jako by tato scéna byla spíš horečnatým snem a lidé hordou nepřátelských bytostí. Nervní atmosféra začátku snímku *Stendhalův syndrom* (La sindrome di Stendhal, 1996) nepomine, ani když hrdinka navštíví galerii, kde je zahlcená výjevy ze slavných uměleckých děl. Slyší dech Venuše na slavném Botticelliho obraze i šplouchání moře před malbou zachycující přístav. Nakonec se opravdu ponoří do vln a u dna se políbí s podivnou, prehistoricky vyhlížející rybou.

Nůž a magie

Vylíčená úvodní sekvence přibližuje účinek, který má celé dílo italského scenáristy a režiséra Daria Argenta. Diváci nesledují jeho mysteriózní thrillery a horory rozvíjející tradici italského žánru giallo kvůli ději, zvratům či důmyslnému odhalení vraha. Vynalézavá jsou zde především vyobrazení estetizovaných, perverzních, ritualizovaných vražd, při jejichž sledování se zaplétáme do sítě vztahů mezi vyšetřovateli, vrahy a oběťmi, což jsou u Argenta prostupné a proměnlivé kategorie. Jeho snímky jsou dráždivou záhadou, zhmotněním podvědomí. „Vždy se zrodí z nápadu, náhody či snové magie. Z prchavého okamžiku, který se usadí v mé mysli a začne rozkvétat,“ popsal režisér v jednom rozhovoru, jakým způsobem vznikají jeho filmy. Děj se objeví až následně, důležitější je práce s atmosférou, inspirace architekturou a konkrétní lokací.

Popsaná počáteční pasáž ze *Stendhalova syndromu* je však symptomatická ještě z jednoho důvodu. Ukazuje, že umění může být nebezpečné, což je motiv, který se v různých podobách manifestuje v celé Argentově filmografii. Prostor galerie je místem vraždy už v autorově debutu *Pták s křišťálovým peřím* (L'uccello dalle piume di cristallo, 1970) a i v dalších titulech jsou baletní školy, divadla či kina dějištěm, kde jde hrdinům o život a také o rozum. Anna Manni v podání režisérovy dcery Asie Argento zažívá ve Florencii totéž, co Stendhal, když v roce 1817 obdivoval umění v kostele Santa Croce. Francouzský spisovatel svůj abnormální psychosomatický stav, vyvolaný intenzivním uměleckým dojmem, popsal v deníku, a inspiroval tak název syndromu. „V tom Stendhalově pocitu byla i jistá blaženost. Ale přesto si nepřál nic jiného než zapomenout,“ přibližuje hrdince původ a paradoxní povahu jejího zážitku psychoterapeut. Stejnými slovy by klidně mohl komentovat kteroukoli z vražd u Argenta. Krása a nebezpečí stojí v jeho díle nedaleko od sebe.

Brak požírá vše

Platón považoval umění za nebezpečné proto, že je nápodobou věcí, a tudíž nás vzdaluje od idejí. U Argenta je tomu ale spíš naopak. Umění je zde až děsivě skutečné – a nikoli

jen přeneseně, působivostí, jež atakuje smysly i „zdravý rozum“ jako v *Stendhalově syndromu*, kde hrdinku pronásledují vrcholná díla renesance i oživlá graffiti pod mostem. V hororu *Démoni* (Dèmoni, 1985) Lamberta Bavy, k němuž Argento napsal scénář, se začne v kinosále dít totéž, co na plátně: lidé se začnou měnit ve zrůdy a trhat ostatní na kusy. A v pokračování *Démoni 2* (Dèmoni 2... l'incubo ritorna, 1986) už krvelační démoni z televizních obrazovek přímo vstupují do obývacích pokojů. Asi nejpozoruhodnější stránkou Argentovy tvorby je právě způsob, jakým překračuje různé hranice či opozice: mezi snem, představou a realitou, mezi vyšetřovateli, pachateli a oběťmi, mezi nízkým a vysokým uměním. Argento miluje brakové žánry, ale pracuje s nimi podobně jako třeba David Lynch s televizní estetikou. Využívá jejich přímočarou, až primitivní sílu, a přitom se inspiruje avantgardou, expresionismem či dílem Luise Buñuela.

Hrdinka *Démonů* si na začátku filmu nese noty ke klavírním skladbám z cyklu *Mikrokosmos* Bély Bartóka, ale nedlouho poté už ji na testovací projekci neznámého filmu, na který dostane v metru vstupenku zdarma, ohrožují démoni, jimž se z úst valí toxicky zelený sliz, a k tomu hraje Billy Idol nebo Mötley Crüe. Ztělesněný brak v přítmi kinosálu takřka požitkářsky požívá vše, od klavíristek přes pozéry až po prostitutky.

V úvodu snímku *Děs v opeře* (Opera, 1987) slyšíme tóny Verdiho opery *Macbeth*, ale obrazu vévodí obří havrani, součást inscenace v pojetí extravagantního režiséra. Jejich krákorání se zabodává do kanonických melodií jako nůž do těla oběti. Argento si tu pohrává s pověrou tradovanou generacemi divadelníků: že Shakespearova předloha této opery je prokletá. Především ale klade paralelu mezi náročnou scénickou podobou inscenace a důkladností, s níž jsou prováděny vraždy. Stejně jako ve *Stendhalově syndromu* i zde vrah potřebuje, aby jeho rituální akty někdo viděl. Vybírá si proto umělkyně či ženy s velkým citem pro umění, které pak nutí sledovat, jak se nůž pomalu noří spodní čelistí do ústní dutiny či jak kulka prolétá jednou tváří dovnitř úst a druhou ven. „Nejprve chci vytvořit opulentní nádheru. A pak ji zabít jediným bodnutím,“ popisuje Argento paradoxy svého díla a komplikovaného ztvárnění vražd, v nichž se brutalita potkává s precizností.

Padouch nebo hrdina

Ve snímku *Temnota* (Tenebre, 1982) vrah napodobuje nejnovější román autora populárních detektivek a stránky knihy pak cpe jedné ze zavražděných do úst; v *Tmavě červené* (Profondo rosso, 1975) je spouštěčem vražedného chování dětská melodie. Podstatné však je, co se děje se samotnými hrdiny, ať už je to klavírista z *Tmavě červené*, operní pěvkyně z *Děsu v opeře* či policistka ze *Stendhalova syndromu*. Hrdinka *Stendhalova syndromu*, kterou brzy po kolapsu v galerii znásilní zabiják a donutí ji sledovat vraždu jiné ženy, následně vyšetřuje sérii znásilnění odehrávajících se ve Florencii i v Římě. Křehká dívka v podání Asie Argento nemá smysl jen pro umění, ale také pro box, a po sérii čím dál dramatičtějších interakcí s násilníkem sama přebírá jeho „řemeslo“.

Argento ovšem nepracuje se zápletkami detektivně. *Stendhalův syndrom* nestojí na pečlivém konstruování vyprávění, v němž se z postavy stane postupně oběť, detektiv i pachatel. Staví nás před v posledku neuchopitelnou záhadu toho, co se odehrává v lidské mysli, nikoli před otázkou, kdo je vrah. Vyznavač povídek Edgara Allana Poea, jejichž hrdinové tak často ztrácejí identitu a rozpouštějí se v okolním prostředí, své



Ilustrace Lucie Lučanská

postavy též vydává napospas podvědomým pohnutkám. A nechává spánek rozumu plodit příšery. Jeho filmy jsou sice považovány za rozvinutí italského žánru giallo, ale pokud je čteme jako brakové horory či thrillery, jen těžko nás uspokojí. Jde o vyobrazení světa, v němž žijí lidé s rozjitřenou myslí, lhostejno, zda vraždí nebo se dívají. Při sledování Argentových děl se neustále musíme ptát, co je krásné a co odporné, kde končí slast a kde začíná bolest. Dodává krákání havranů nový rozměr Verdiho tónům, nebo je narušuje a ničí? Je zvrácené vnímat krvavé polibky ve scéně ze *Stendhalova syndromu*, kdy má jeden z aktérů v ústech žiletku, eroticky? A můžeme se na konci *Děsu v opeře* dívat na přírodu lyrickým pohledem protagonistky, když není jisté, nakolik dotyčná předstírá šílenství, aby dostala vraha, a nakolik je skutečně zvrácená? Není luční kvítí jen pozadím scenerie, kde největší „krásu“ představuje ubít někoho kamenem?

Argento zve publikum k zapovězeným rituálům či k vrcholně stylizovanému znesvěcení kanonického umění podvratnými spodními proudy. A nedává mu žádnou záruku. Kdokoli v tomto světě může být znetvořeným démonem, který někomu nadlidskou silou urve kus hlavy jako z těla gumové panenky. Může jít o nadřazeného bezdomovce

sápajícího se na hrdinku *Temnoty* uprostřed prázdné ulice, o davy lidí na začátku *Stendhalova syndromu* nebo třeba o sochu Davida opodál, která při záběru zespoda nevyvolává estetické uspokojení ze souměrnosti vysochaných tvarů, ale stává se další potenciální zrůdou. Navzdory pečlivosti při výběru lokací a promyšlené práci s architekturou tkví zásadní kvalita Argentových filmů v tom, že se odehrávají v těch nejodlehlejších koutech lidské mysli.

Autor je filmový publicista.

Anatomie divokého srdce

Autobiografie Asie Argento

Asia Argento, dcera Daria Argenta a herečky Darie Nicolodi, má za sebou turbulentní kariéru mezinárodní herecké hvězdy. V autobiografické knize Anatomie divokého srdce kromě svého bohémského života popisuje také domácí násilí v dětství a zkušenost se sexuálním predátorem Harveyem Weinsteinem.

JANA PATOČKOVÁ

Mít slavné rodiče je, lapidárně řečeno, dar i prokletí. Od prvních stránek autobiografie herečky Asie Argento *Anatomia di un cuore selvaggio* (Anatomie divokého srdce) je jasné, že její vztah k rodičům je složitější a ambivalentnější, než by se mohlo zdát z článků v bulváru, a že ovlivnil její život po profesní i lidské stránce. Kniha sleduje život Asie Argento od jejího dětství, poznamenaného domácím násilím, rozvodem rodičů a smrtí její nevlastní sestry, přes první úspěchy na filmovém plátně i televizních obrazovkách a experimenty s drogami až po mezinárodní úspěch a vlastní filmovou tvorbu. Nechybí ani líčení divokých partnerských vztahů a odhalení traumatických zkušeností s filmovým producentem a usvědčeným sexuálním predátorem Harveyem Weinsteinem. Argento byla v roce 2017 jednou z prvních výrazných tváří hnutí #MeToo, s odstupem několika let však podle vlastních slov cítí spíše frustraci: známý násilník si sice odpykává trest, ale společenské nastavení jako by se vůbec nezměnilo.

Horor jménem dětství

Ve světle událostí, které začaly vyplouvat na povrch díky #MeToo, je třeba vidět i Asiovo dětství. Dívka (která se oficiálně jmenuje Aria, protože italské předpisy neumožňují

„čarovaly“ nebo kdy její matka navzdory sou sedům z „dobrých rodin“ do noci pouštěla hlasitou hudbu a tančila s dcerami po pokoji.

Své herectví Asia Argento popisuje jako cestu k otci, se kterým se snažila navázat bližší vztah, ale jediné okamžiky, kdy ji opravdu viděl, byly ty, kdy ji režíroval. Podle svých zážitků z rozvodu rodičů a toho, co následovalo, později natočila film *Nepochopená* (Incompresa, 2014). Zachycuje život devítileté holčičky Arie, která se snaží vyrovnat s neporozuměním rodičů, slavných umělců se závislostmi na drogách a alkoholu, a která bloumá nočním Římem s batůžkem na zádech a klíčkou s černým kocourem jménem DAC v ruce (svého kocoura Asia skutečně pojmenovala zkratkou pro Dario Argento Company).

„Když vzpomínám na svého otce zamlada, vybaví se mi, jak sedí zhulený před televizí a hodiny civí na obrazovku. Díval se na spoustu pokleslých televizních pořadů, říkal, že mu to pomáhá osvobodit mysl. Před filmy dával přednost televizním pořadům o fotbalu. Byl to neskutečný snob a kritik, ale kritický byl i sám k sobě a ke své tvorbě. S věkem se to ale změnilo. Došlo mu, jak velká díla za sebou zanechal, a rád přijímal ocenění, která získával po celém světě,“ píše Argento o svém otci. Nebyla sice jeho nejoblíbenější dcerou, má

a provinění nebo ji uplatit nejrůznějšími pracovními i soukromými nabídkami.

Na popisu sexuálního násilí maskovaného přísliby hollywoodské kariéry, elegantním smokem, drahými šaty, francouzským šampaňským a luxusem hotelových pokojů na canneské riviéře je zajímavý zcizující prvek, který nám připomíná, že znásilnění rozhodně nemusí vypadat jako ze stránek černé kroniky – nemusí se jednat o neznámého útočníka v temných uličkách, zato ale dokáže v oběti vyvolat pocit spoluviny a nekonečného studu. V tom se ostatně toto neliší od jiných výpovědí Weinsteinových obětí.

Temné bytosti

Argento vypráví poutavě, má barvitý jazyk scenáristky a nebojí se pitvat sama sebe. A právě tak svoji autobiografii popisuje – jako pitvu provedenou navzdory médiím a všem, kdo si na ni už předem udělali názor. Ať už ale čteme její zповěd s odstupem nebo se jí necháme strhnout, brzy vycítíme, že si hrdinka sobectvím ani destruktivními či sebe destruktivními mechanismy nezadá se svými rodiči. Sympatické je, že svá selhání dokáže přesně popsat. Otevřené mluví o drogách, sexu i mužích svého života – o tajném vztahu s rockerem Johnem Spencem, manželství s italským hudebníkem



Asia Argento ve filmu Osamělá kočka. Foto Minerva

pojmenovat dítě podle kontinentu) vyrůstala v Římě mezi honosnými paláci v elitní čtvrti plné právníků, buržoazie, bohaté inteligence a privilegované umělecké bohémy. Její otec Dario Argento neustále pracoval a matka, herečka Daria Nicolodi, známá z řady Argentových filmů, trpěla frustrací, kterou si vybíjela na dceři. Nicolodi prý byla nesmírně inteligentní a neobyčejně krásná, ale také sobecká a své emoce neměla pod kontrolou. První fyzické násilí malá Asia zažila už v raném dětství. V knize detailně popisuje, jak ji matka systematicky týrala, bila a přiskrcovala. Popisuje amoky doprovázené matčiným zlověstným vrčením, na něž reagovala podobně jako některá zvířata v nebezpečí – hrála mrtvou, její tělo se stáhlo, vypovědělo službu, a tak byla schopna své utrpení snášet. Stejným způsobem později její tělo, uvyklé na stresový mechanismus mezních situací, reagovalo na Weinsteinovu agresi. Autorka ale vzpomíná i na vzácné okamžiky, které ji s matkou sblížily: na chvíle, kdy spolu

ale hezké vzpomínky na to, jak ji brávil do lunaparků nebo ji houpal na kolenou, když si četl scénáře. A právě jí také předal svůj smysl pro umění.

Prase a ti druzí

V devíti začíná její kariéra dětské herečky, poznamenaná snahou přiblížit se světu svých rodičů a dosáhnout jejich uznání a pochvaly. Argento vzpomíná, že když vyhrála svou první hereckou cenu, otec její výkon nijak nekomentoval. Jako režisérka a scenáristka debutovala filmem *Osamělá kočka* (Scarlet Diva, 2000), ve kterém navíc ztvárnila hlavní roli mladé aspirující herečky, jež bojuje s nástrahami showbyznysu i vlastní osamělostí. Už tehdy do filmu zařadila scénu, která zobrazuje producenta a sexuálního predátora, jehož předobrazem byl právě Weinstein. Argento o něm v knize mluví jako o „Praseti“ a popisuje ho jako manipulátora a agresora, který ji jednak znásilnil a jednak se v ní ještě roky poté pokoušel vyvolat pocity studu

Morganem, románcích s režisérem Leosem Caraxem a hercem Michaellem Pittem i o lásce k proslulému kuchaři Anthonymu Bourdainovi.

Vztah s Bourdainem je ostatně kapitolou, na kterou se bulvár nejspíš těšil nejvíce. I proto, že Argento byla nepřímo obviňována z jeho sebevraždy. Z knihy je však jasné, že tyto dvě jemné i temné bytosti se ve svém vztahu našly a pro Asii Argento to byla po dlouhé době příležitost něco cítit a sdílet. Aspoň posmrtně tak tento pár naplnil stereotypy, které jsme si do něj mohli projektovat. Anthony: „Oba pijeme sami. Co to s námi sakra je? Nevím, kdo z nás dvou je neobratnější. Jsem to já, nebo ty? Měli bychom spolu spát? Sedím tu úplně sám, zbídačeně do sebe házím jedno negroni za druhým a trapně se lituju. Porad mi.“ Asia: „Jsem na cestě za tebou.“

Autorka je publicistka.

Asia Argento: Anatomia di un cuore selvaggio. Piemme, Milán 2021, 248 stran.

Nůž v srdci

Dědictví gialla v současném filmu

Styl giallo – spojený s tvorbou Daria Argenta – vzkvétal v Itálii v sedmdesátých letech, v poslední době se k němu ale filmaři vracejí. K vlně neo gialla patří také trojice snímků Berberian Sound Studio, Střihač a Nůž v srdci, v nichž se hlavním motivem stává samotný proces natáčení filmu.

ANNA KREJČÍŘOVÁ

Před padesáti lety natočil Dario Argento v rychlém sledu svou „zvířecí“ trilogii, sestávající z režijního debutu *Pták s křišťálovým peřím* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970) a snímků *Devíticásá kočka* (*Il gatto a nove code*, 1971) a *Čtyři mouchy na šedém same-tu* (*4 mosche di velluto grigio*, 1971), a podle mnohých tím zahájil vlnu giallo filmů. Nebyl zdaleka jediný, kdo si tehdy v rámci kriminálního žánru pohrával s motivy psychopatických vrahů, excesivního násilí nebo vzrůstající paranoie a s hyperstylizací v obrazové i zvukové složce filmu. Jako prvním se mu ovšem podařilo prorazit a odhalit kasovní potenciál nového žánru. Italská „žlutá vlna“ se posléze přelila i na filmová plátna dál na západě a režisérovo jméno zůstalo s giallem trvale spojeno, přestože jeho další snímky už se bez sadistů v kožených rukavicích většinou obešly a mají blíže k fantastním hororům.

Masakr zeleniny

Sám Argento o giallu mluví jako o filmovém stylu, a nikoliv žánru. Snad proto se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vyhnul klíšé požírajícím tehdejší giallo thrillery a dál natáčel svébytná díla, byť se střídavými úspěchy co do ohlasů i komerčního úspěchu. Giallo se mezitím nezadržitelně propadalo na okraj diváckého zájmu a poslední ránu mu zasadil nástup slasheru, který přinášel řadu obdobných atrakcí. S odstupem času a díky vydání kanonických titulů na discích ale zájem o giallo opět vzrostl a čas od času se vynořil filmový pohrobek, který se k tomuto fenoménu a zvláště pak k tvorbě Daria Argenta navracel. V posledních letech lze navíc u takzvaného neo gialla pozorovat posun od pastiše k metafikci, jež si skrze komplexní strukturu filmu ve filmu může kromě pocty dovolit i zesměšňující nadhled nebo kritiku kultovního žánru.

Prvním a asi nejznámějším snímkem z této metafilmové série je *Berberian Sound Studio* (2012) od Petera Stricklanda, jež se celé odehrává během zvukové postprodukce k fiktivnímu giallu, které se podobá Argentovu filmu *Suspiria* (1977). Hlavní postavou je utáplý mistr zvuku Gilderoy, jenž si nezádá s Argentovými protagonisty: jde o umělce a outsidera, který se potýká jednak s jazykovou bariérou, jednak s neschopností rozpoznat nepsaná pravidla uvnitř kolektivu. Členové štábu působí podivně, falešně či přímo nepřátelsky, a tak se Gilderoy raději věnuje přístrojům a mixování. Ozvučování brutálního hororu mu však kýžený únik patrně nepřináší – přestože si můžeme jen představit, co jemnocitný zvukař na plátně sleduje. Strickland nám totiž neukáže víc než mihotavé světlo projektoru, doprovázené suchým popisem promítače a nahrávanými zvuky. Místo ženy se o zem rozprskne zralá tykev, sekáček se divoce zarývá do dužiny melounů, rány pohrabáčem doprovází syčení vody na rozpálené pánvi. A zatímco se v kádi hromadí potlučená zelenina, pokračuje nahrávání vystrašených výkřiků, prapodivných skřeků a rituálního mumlání.

Krev ve střížně

Stricklandův snímek se zcela záměrně vyhýbá největším trademarkům, jako jsou přesycené barvy či explicitní násilí a odhalená ženská těla. V oprýskaném běžovošedivém studiu se nicméně odkrývá neméně fascinující architektura zvuků a spolu s ní i filmařské pozádání gialla. Vedle manipulativního producenta a nečitelných hereček štábu dominuje věčně nepřítomný, ale o to dotěrnější režisér, kontemplující nad dualitou čarodějnice a katolíčky a toužící po historicky věrném mučení.

V podobně nevládném prostředí se odehrává i kanadský *Střihač* (*The Editor*, 2014). Příběh o znetvořeném střihači, který je hlavním

podezřelým ze série vražd spáchaných při natáčení italského hororu, se vydává cestou parodie a excesivního vrstvení všech myslitelných prvků gialla, včetně těch, které fanoušci žánru rádi promíjejí (toporný dabing, gumákovité triky, uslintaná nahota, melodramatické výlevy). V překombinovaném, v barvách se utápějícím a groteskně brutálním *Střihači* se ovšem zároveň ukazuje přetrvávající přitažlivost gialla. Podobně jako u Argentovy *Tmavě červené* (*Profondo rosso*, 1975) není příliš důležité, která z postav zemře a proč. Motivem psychopatického vraha totiž může být cokoli, a vyšetřovatel se tak místo dedukce musí spoléhat na štěstí a intuici. Klíčový je daný okamžik vraždy a s ní spojené



Děj filmu *Nůž v srdci* je zasazen do pařížské queer scény. Foto Memento Films

očekávání, pnutí a prudký přechod k dalšímu obrazu. Překotný a přehlacený děj prakticky nemůže dospět k uspokojivému zakončení. Ve *Střihači* tak dojde k úplnému smazání hranic mezi realitou a filmem – detektiv si s hrůzou uvědomí svou roli až v posledních minutách. Podobný konec čeká i zvukaře v *Berberian Sound Studio*, ten však svůj osud přijímá smířlivěji.

Smrt a utopie

Zatímco oba zmíněné snímky se k tradici gialla jasně odkazují, *Nůž v srdci* (*Un cou-teau dans le coeur*, 2018) francouzského rodáka Yanna Gonzaleze má mnohem pestřejší inspirační zdroje. Kromě italských filmů čerpá hyperstylizované prvky i z domácího proudu cinéma du look a přebírá atmosféru pařížského pornoprůmyslu i thrillerů typu *Na lovu* (*Cruising*, 1980). Děj se opět točí kolem filmového štábu, jež ohrožuje maskovaný sériový vrah – zbytek příběhu ovšem Gonzalez staví na hlavu. Hlavní postavou je Anne, producentka a režisérka gay pornofilmů, která rozchod s dlouholetou přítelkyní a zároveň střihačkou zvládá jen díky vydatnému přísunu whisky. Problém nastává, když je Anne předvolána na policii kvůli brutální vraždě jednoho z herců a je jí naznačeno, že motivem mohlo být jeho rizikové povolání. Režisérka se přesto rozhodne v natáčení pokračovat, a dokonce zařazuje scény z vyšetřování do nového pornofilmu. Po smrti dalšího herce – a nezájmu policie – se nicméně sama vydává po stopách vraha a zjišťuje, že na počátku vražd stál právě její film.

Z trojice výše popsaných snímků má právě *Nůž v srdci* nejbližší k Argentově původní trilogii, zejména pak k *Ptáku s křišťálovým peřím*, kde k rozuzlení případu vede

stopa vzácného opeřence a řada podivných vidin. Zasazením do pařížské queer scény film ovšem získal melancholické až něžné podtóny, které Argento svým divákům nikdy nedopřál.

Zatímco v původních Argentových filmech propadaly postavy šílenství za spolupůsobení různých uměleckých artefaktů, jako je malba, hudební nahrávka či architektura, všechna tři neo gialla se soustředí přímo na filmový pás a odhalují jeho formativní potenciál. Zvukař Gilderoy se stává stále otrlejší, zatímco hrdina fantasmagorického *Střihače* se povětšinou drží ironického úšklebku, z bezskrupulózního přístupu na place ale přesto v obou snímcích mrazí. Annin štáb sice poskytuje

svým členům ochranu a stabilitu, kterou jinde nenacházejí, její filmy však ukazují kýčovitou gay utopii, jež divákům může skýtat jak slastný únik, tak bolestné uvědomění si nedosažitelného. Společný metafilmový moment vyplývá možná z toho, že se světy gialla řídí svou vlastní, neproniknutelnou logikou. Odehrávají se ve zdánlivě povědomých, přitom však pokřivených prostorech. Jejich snová konstrukce se při doteku logiky rozpadá na tisíce střepů plných bizarních detailů, záblesků násilí a sexu, kontrastních barev, pokroucených úhlů, hlubokých traumat a podivných náhod. Moderní snímky se giallu nemohou přiblížit příliš, aby se nestaly pouhou kopií. Pokud se tedy chtějí daného žánru držet, musí uzavřít prvky gialla do kompaktního fikčního snímku a kolem něj vystavět ještě jeden film – ať už analytický, ironizující či něžně podvrtný.

Autorka je filmová publicistka.

Tmavě červená opera

Goblin a hudba ve filmech Daria Argenta

Podstatnou součástí filmového stylu Daria Argenta je hudba. Kromě spolupráce se slavným Enniem Morriconem jsou režisérovy snímky spojené především se syntezátorovou produkcí italské kapely Goblin. V Argentově hororovém díle ale zazní i operní árie, ambient nebo heavy metal, který dokresluje slast z vraždění.

MILOŠ HROCH



Daria Argenta zajímá spektakl, který strhne všechnu pozornost na sebe a stane se obsahem. Z filmu Děs v opeře. Foto Drop-Out Cinema

Když se italská kapela vedená klávesistou Claudiem Simonettim sešla ve studiu s režisérem Dariem Argentem, jmenovala se ještě Cherry Five. Název, který je pro Simonettiho dodnes záhadou, vymyslelo italské vydavatelství Cinevox. Psal se rok 1975 a skupina měla za sebou krátké a nepříliš úspěšné působení. Nepodařilo se jí prorazit ve Velké Británii a první deska stále čekala na vydání, protože kapela musela pracovat na důležité zakázce. Cinevox se totiž mimo jiné specializoval na filmovou hudbu a spolupracoval také s Argentovým producentem. Režisér měl zrovna rozdělaný film *Tmavě červená* (Profondo rosso, 1975) a nebyl spokojený s jazzovými kompozicemi, které pro něj vytvořil skladatel Giorgio Gaslini. Pro příběh inspirovaný parapsychologií byly příliš konzervativní. Argento předtím spolupracoval se skladatelem Enniem Morriconem a nyní mířil ještě výš – chtěl oslovit Pink Floyd nebo Deep Purple. Producent ho ale přesvědčil, aby dal šanci italské kapele. Tak začala Argentova spolupráce se Simonettim a jeho skupinou.

Ševelení čarodějnic

Začátek sedmdesátých let přál progresivnímu rocku, žánru, jehož název se pro mnohé změnil v nadávku a získal pověst samoúčelné eklektické fúze, která měla rock povýšit na vysoké umění. Argentovi však tato poloha dokonale vyhovovala: žánr těžil z kontrastů mezi vysokým a nízkým, měl v sobě rockovou dravost, sebestřednost i výstřednost, ale také dramaticčnost a symfoničnost orchestrálních soundtracků. Režisér tak mohl využít něco, co vlastně vyhovovalo zvyklostem filmařského řemesla, ale zároveň je radikálně přepisovalo. Simonettiho kapela tedy nastoupila do rozjetého vlaku, předělala Gasliniho materiál a za pouhých deset dní vytvořila vlastní soundtrack. *Tmavě červená* byl masivní úspěch a skupina se proslavila. Elpíček se soundtrackem se podle kapelníkových slov prodaly miliony. Režisér hudebníky oslovil i pro svůj další projekt a zahájil tak dlouholetou spolupráci, která pomohla definovat Argentův filmový jazyk a udělat z kapely kult nejen mezi fanoušky hororů. Pomohlo tomu jistě i to, že si skupina zvolila přiléhavější název Goblin.

U Argentových filmů se na prvním místě obvykle vyzdvihuje barevnost, obraznost a nervní až perverzní kamera. Naproti tomu roli hudby a zvuku obecně se věnují pouhé zmínky. Sám režisér ale v roce 2007 v rozhovoru pro francouzskou revue L'avant-scène cinéma uvedl, že „hudba je důležitou postavou“ všech jeho filmů. Ostatně i ve způsobu, jakým Argento inscenuje scény vražd, je něco z tradice italské opery. Ta má na jeho tvorbu značný vliv i z hlediska architektury a scénografie: například *Tmavě červená* začíná parapsychologickou konferencí, která se odehrává v budově opery. Hrdiny jeho filmů jsou

studenti hudebních věd, baletky z tanečních škol, pěvkyně nebo klavíristé, kteří poslouchají Verdiho a Pucciniho.

Někdy je hudba přímo spouštěčem děje. To je případ jednoho z Argentových vrcholných děl, snímku *Suspiria* (1977), v němž mladá baletka Suzy Banion přijíždí do taneční akademie v německém Freiburgu a postupně odhaluje tajemství prastarého společenství čarodějnic. Oproti *Tmavě červené* měli Goblin tentokrát na práci mnohem víc času. Během dvouměsíčního nahrávání si pětice mohla dovolit experimentovat a zkoušet rozmanité nástroje. Vedle mellotronu, bzucení syntezátorů značky Moog a kytar tak slyšíme i drnkání na buzuki nebo indická tabla. Úvodní píseň, v níž se ozývá ševelení hlasů a větru společně s mrazivou zvonkohrou, oznamuje, že se čarodějnice pouštějí do díla a vraždění může začít. Dokonce se traduje, že Argento hudbu přehrával hercům při natáčení z obřích reproduktorů na maximální hlasitost a tak v nich vyvolával skutečnou hrůzu. Goblin tu dosahují kvalit francouzských skupin Magma či Heldon nebo britské formace Van Der Graaf Generator.

Infernální musique concrète

Hned po snímku *Suspiria* měl Argento naplánovaný jiný projekt. Jako producent spolupracoval na *Úsvitu mrtvých* (Dawn of the Dead, 1978) od George Romera a společně s Goblin je podepsán i pod jeho soundtrackem. Kapela tentokrát zvolila trochu jiný postup: úvodní skladba svým tempem napodobuje pomalý pohyb zombie. Mohutné bicí a baskytaru tu doplňuje znepokojivý syntezátor. „Aranže připomínají mutaci prvního alba Black Sabbath a rané Morriconeho hudby pro spaghetti westerny,“ napsal Philip Brophy v článku pro časopis The Wire z roku 1998. Podle jeho slov je tu zvláštní nesoulad mezi obrazem a hudbou: „Goblin vytvořili parakýč, pseudogotickou hudbu pro deliricko-utopický obchodní dům.“

Ve stejném roce, kdy se *Úsvit mrtvých* dostal do kin, vyrazili Goblin na americké turné. Poté se však skupina rozpadla a na dalších filmech s Argentem spolupracovali pouze jednotliví její členové, především pak Claudio Simonetti, který později dokonce působil jako Argentův producent. Argento zároveň začal pracovat i s jinými osobnostmi progresivního rocku. K druhému dílu trilogie o třech matkách režisér například přizval britského klávesistu Keitha Emersona, člena skupin The Nice a Emerson, Lake and Palmer. *Inferno* (1980) ale po zvukové stránce nevyniká ani tak křčovitými klávesami, spíše se zdá, že celý film je svého druhu musique concrète, což se projeví, především když jej sledujete v italštině. Svou zásluhu na tom jistě má i postsynchron: jelikož Argento vytvářel filmy pro italský i angloamerický trh, musely se dabovat a zpoždění vytváří specifický efekt. Zvláštní pozornost se

tu věnuje zvuku přenášenému pomocí technologií: po telefonní lince, prostřednictvím sluchátek nebo zesilovacího zařízení.

Metalová monstra

Na hudbě k *Děsu v opeře* (Opera, 1987) se Simonettim spolupracovali Roger a Brian Enové, kteří do dějin italského gialla přispěli trochou ambientu. Je to vlastně paradox: italského režiséra totiž zajímala především opulentní, sebestředná hudba, spektakl, který nakonec strhne všechnu pozornost na sebe a stane se obsahem. Příběh se v jeho filmech dostává na vedlejší kolej a je jedno, zda dává smysl nebo ne, naopak obraz a hudba zahlcují diváka až na hranu psychedelického zážitku – mají ho dezorientovat a terorizovat. V tomto ohledu je režisérovy ultimátním uměleckým statementem snímek *Phenomena* (1985) s poměrně spleťtým dějem: do „švýcarské Transylvánie“ přijíždí dcera slavného herce Jennifer Corvino, která trpí náměsíčností, nastupuje na dívčí školu nesoucí jméno Richarda Wagnera, dozvídá se o sérii vražd mladých dívek, s pomocí kryptozoologa na vozičku a jeho šimpanze objevuje své telepatické schopnosti a komunikuje s hmyzem. Touto cestou se dozví informace, na které vyšetřující detektivové nemohou přijít a které ji následně dovedou k vraždícímu monstru...

Svou perverzní zálibu v rocku zde Argento dotahuje do důsledku: v jedné scéně sledujeme mladou dívku na útěku před vrahem, napětí se stupňuje a do toho spustí britská heavymetalová kapela Iron Maiden. Zatímco dříve režisér přistupoval k rocku skrze hru na umění, teď už si nic nehraje. Je to triumf brutální doslovnosti – píseň se jmenuje Flash of the Blade (Záblesk čepel) a na scéně se záhy objeví čepel. Hudba v tomto případě dokonale vystihuje scénu vraždy – je to něco nezařaditelného, nepředstavitelného a nezpracovatelného. Maniakální kytarový riff symbolizuje sadistickou slast, jakou pocítují Argentova zabijácká monstra. Je to vražedný nástroj i předmět doličný.

Právě ve filmu *Phenomena* Argento shrnul svou filosofii. Jak v knize *Broken Mirrors / Broken Minds* (Rozbitá zrcadla / Rozbité mysli, 1987) poznamenává Maitland McDonaghová, režisér považoval tento snímek za své nejosobnější dílo a zároveň zde zúročil své zkušenosti ze spolupráce s kapelou Goblin. Argento se Simonettiho skupinou vzdorovali filmovým zvyklostem nadměrným opakováním klišé. Pomocí syntezátorů napodobili velikášství opery (tímto nízkonákladovým přístupem k hudbě se inspiroval i jiný klasik hororového žánru John Carpenter – viz A2 č. 4/2019) a podařilo se jim narušit hranice mezi písní a filmovou hudbou, čímž změnili normy filmové kompozice.

Autor je hudební publicista.

Disonance, úzkost a psychoanalýza

Experimentální spolupráce Daria Argenta a Ennia Morriconeho

Filmovou hudbu pro první Argentovy thrillery z přelomu šedesátých a sedmdesátých let zkomponoval Ennio Morricone. Ač se zcela nevzdal melodii ani libozvučnosti, výrazně upřednostnil disharmonické a disonantní postupy, které měly u publika vyvolat úzkostné a depresivní pocity.

JAN ŠVÁBENICKÝ

Setkání Daria Argenta s věhlasným skladatelem Enniem Morriconem vedlo k vytvoření nové, nikoli však neměnné stylistické formule příběhů o sériových vrazích, jejichž motivace režisér vysvětluje Freudovými teoriemi. Oba tvůrci se snažili experimentovat s hranicemi výrazových možností. Zatímco Argento inovoval formální postupy italského thrilleru a detektivky atypickým snímáním postav a prostoru a zejména střihovou skladbou, v Morriconeho hudbě se prolínají lyrické vokální motivy s atonálními a disonantními kompozicemi. Argentovy první tři snímky s metaforickými a hádankovitými tituly *Pták s křišťálovým peřím* (L'uccello dalle piume di cristallo, 1969), *Devítiocasá kočka* (Il gatto a nove code, 1970) a *Čtyři mouchy na šedém sametu* (4 mosche di velluto grigio, 1971) představují v italské kinematografii experimentální manifest na poli populárních žánrů.

Atonalita a Freudův odkaz

Jako scenárista je Argento podepsán i pod několika staršími filmy s Morriconeho hudbou, mimo jiné pod společensky provokativními dramaty *Metti una sera a cena* (Třeba jednou u večeře, 1969) Giuseppa Patroniho Griffiho a *La stagione dei sensi* (Sezóna smyslů, 1969) Massima Franciosy. V těchto snímcích Morricone experimentoval s ženskými vokály a právě v Argentových thrillerech z přelomu šedesátých a sedmdesátých let na tyto pokusy navázal lyrickými ukolébavkami či využitím motivů sexuálního sténání.

Skladatel přenesl těžiště své práce s lidskými hlasy z líbivé melodičnosti do abstraktní atonality; nelibozvučnými efekty se snažil navodit pocity úzkosti, strachu a deprese, které Argentovy snímky bezprostředně rozvíjejí. Atonalita a disonance se přímo vztahují k abstraktnosti psychoanalytického čtení, neboť jsou pro diváka, podobně jako poznatky Sigmunda Freuda, obtížně uchopitelné a definovatelné. Zatímco jiní skladatelé komponující hudbu pro italské thrillery se často uchylovali k symfonické formě, beatu, popu nebo jazzovým rytmům, Morricone se vydal cestou experimentů nabourávajících běžný melodický zážitek.

Argentův otec Salvatore, který synovy snímky produkoval, Morriconemu sdělil, že pro všechny tři zmíněné tituly napsal stejnou hudbu. Přestože se jednotlivé skladby ve skutečnosti velmi liší, Morricone si na základě této výtky uvědomil, že atonalita a disonance nemusejí být vždy srozumitelné. Aby dosáhl kompromisu mezi kreativním přístupem a akceptovatelností hudby, často kombinoval disharmonické experimenty s libozvučnými melodickými linkami. Přesto někdy upřednostnil extrémní řešení. O jednom z nich mi vyprávěl režisér Enzo G. Castellari. K jeho thrilleru *Gli occhi freddi della paura* (Oči chladné strachem, 1971) složil Morricone jazzové rytmizovanou atonální hudbu, kterou nahrál s kolektivem Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (Improvizací skupina Nový souzvuk). Výsledkem bylo hudební ztvárnění stavů úzkosti a snových sekvencí, které režiséra, očekávajícího líbivé melodie, vůbec nepřesvědčilo.

Obnovení spolupráce

Ačkoli Morricone zkomponoval pro první Argentovy filmy i sólové a sborové vokály, popové madrigaly, beatové rytmy nebo rocková témata, spolupráce mezi režisérem a skladatelem se na dlouhou dobu přerušila a obnovena byla až v druhé polovině šedesátých let. Zatímco na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se Morricone opíral o avantgardní výboje amerického tvůrce aleatorické hudby Johna Cage či rakouského atonalisty Arnolda Schönberga, pro snímky

Stendhalův syndrom (La sindrome di Stendhal, 1996) a *Fantom opery* (Il fantasma dell'opera, 1998) napsal melancholické kompozice využívající expresionistických hříček Antona Weberna. K atypickým tvůrčím postupům inklinovali režisér a skladatel i v pozdější spolupráci, jakkoli je rozvíjeli odlišným způsobem než ve svých společných začátcích. V šedesátých a sedmdesátých letech Morricone často skládal hudbu k intelektuálním snímkům debutujících režisérů – otevřenost mladých tvůrců k formálnímu experimentování mu umožnila rozvíjet podobný přístup ve filmové hudbě. V případě Argentových thrillerů šlo u Morriconeho o jednu

z prvních aplikací této metody v oblasti populárních žánrů.

Ačkoli v době vzniku byly Argentovy snímky vnímány často negativně, zejména pak marxisticky zaměřenou italskou kritikou, postupně se z nich staly kultovní a vyhledávané tituly. Pevnou součástí jejich popularity představují i Morriconeho kompozice, které pravidelně vycházejí v nejrůznějších sběratelských reedicích a na soundtrackových kompilacích. Hudební společnosti se mnohdy zaměřují i na dosud nevydané verze skladeb, které nebyly ve filmech z různých důvodů použity, či zkušební nahrávky ze skladatelova osobního archivu. Autor je filmový historik a publicista.



Ennio Morricone. Foto Gabriel Molina (CC BY 2.0)

hudební zápisník

Středověké inspirace

KAROLINA VÁLOVÁ

Loni uběhlo sedm set let od úmrtí Danta Alighierio, který je považován za předchůdce renesance, ale prožil život ryze středověký. Osobně jsem v uplynulém roce prožila pozoruhodný ponor do středověké kultury, iniciovaný poslechem alba *Septem Dies* (2021) a psaním textu o knize *Sto písní o Marii. Toledský kodex Cantigas de Santa Maria krále Alfonse X. Učeného* (2019). Pod vlivem obou titulů jsem začala přemýšlet nad tím, nakolik středověká hudba oslovuje současné posluchače a hudebníky. Titul *Septem Dies* vyšel v létě ve vydavatelství Supraphon. Tvoří jej odborná publikace o hudebním životě na pražské univerzitě a CD s nahrávkou souboru Schola Gregoriana Pragensis a švýcarské multiinstrumentalistky Coriny Marti, která zde hraje především na klávesový nástroj clavisimbalum. Tým hudebních historiků (v čele s Lenkou Hlávkovou a Davidem Ebenem), zpěváků a hudebníků, který za knihou a albem stojí, založil svou vizi na myšlence, že univerzita a hudba k sobě

ve 14. a 15. století přirozeně patřily a propojovaly se. Zvolený formát umožnil zachytit historický kontext i zvukovou podobu repertoáru. Doposud totiž nebylo přesně známo, do jaké míry patřila hudba ke každodennímu životu studentů a vyučujících. Zněla při bohoslužbách v kapli jednotlivých kolejí, ale také při různých společenských příležitostech mimo liturgii, kdy nejspíše došlo i na jiné polohy než ty duchovní. Středověké hudební tvorbě se věnuje rovněž pražský festival Hudba zemí Koruny české, který se na konci listopadu uskutečnil již posedmé. Zakladatelem je muzikolog a pedagog Vlastislav Matoušek, jehož soubor *Schola Specialis Familiae* se orientuje na dobovou interpretaci s dominujícím vokálním projevem a využívá kopie či rekonstrukce středověkých nástrojů, jako jsou zobcové flétny, niněra, dudy, hackbrett, zvířecí rohy, platerspiel (píšťala s měchuřinou), šalmaje, trumšajt či perkuse. Těžištěm repertoáru jsou anonymní, většinou vícehlasé skladby z českých pramenů, například z *Jistebnického kancionálu* (dvacátá léta 15. století) či *Codexu Franus* (1505). V tomto kontextu je možno zmínit také český soubor Ars Cameralis, založený již v roce 1963, který uvádí neznámé či málo známé vokálně-instrumentální skladby 13. až 15. století. Nevšední repertoár soustavně rozšiřuje o nové transkripce historické hudby, opatřované nejčastěji přímo z původních pramenů, tedy středověkých rukopisů.

Knih *Sto písní o Marii* zavede čtenáře až na Iberský poloostrov. Matouš Jaluška jako první do češtiny přeložil písně zvané cantigas, které se obecně považují za nejstarší zapsané literární památky na území dnešního Španělska a Portugalska. Patří do tzv. galicijsko-portugalské lyriky, kterou tvořilo téměř šest generací autorů – kočovní umělci, šlechtici a často i panovníci – přibližně do roku 1350. Cantigas byly určeny spíše ke zpěvu než k recitaci, většina jich je opatřena refrémem a notovým zápisem, případně poznámkou o hudebním nástroji, pro nějž je konkrétní píseň určena. Interpreti – trobadoři – zpívali cantigas pro vlastní potěšení, ale též za peníze či jídlo.

Vedle písní milostných, hanlivých a zlolajných vznikaly pochopitelně i cantigas s náboženskou tematikou. Několik souborů chvalo-zpěvů a výpravných básní o zázracích Panny Marie vzniklo na dvoře Alfonse X. Učeného, kastilsko-leonského krále s básnickými ambicemi. Jedním z nich je *Toledský kodex*, o němž se opírá Jaluškova publikace. Obsahuje téměř sto třicet cantigas mariánského cyklu, jež jsou variací na milostné trobadorské texty. Milostnou písní (cantiga de amor) v tomto období rozumíme píseň okcitánského střihu, která se volně pohybovala mezi světskou a sakrální tematikou pod vlivem tehdy platných ideálů – lásky kurtoazní a platonické. Kodex obsahuje příběhy o prosebnících, spásy a zázracích, které učinila sama

Bohorodička. Alfons X. Učený se představuje jako trobador, který se vyznává z lásky nikoli ke světské ženě, ale k Panně Marii. Práce na textech a melodiích začala kolem roku 1252, kdy se Alfons dostal k moci (o pět let později obdržel římskou královskou korunu). *Toledský kodex* se uzavírá rokem jeho smrti a přepisy cantigas byly na základě závěti uloženy v chrámu, v němž byl Alfons pohřben, aby je lid zpíval o mariánských svátcích na připomínku panovníkovy oddanosti Ježíšově matce. Písně Alfonse X. jsou považovány za klasické dílo a ve španělsko- a portugalskojazyčném prostředí se s nimi seznamují žáci už od základních škol. Není proto divu, že jejich hudební podobou se zabývá či nechává inspirovat mnoho umělců. Mezi známé interprety patří například italský specialista na středověkou hudbu a zejména dobové strunné nástroje Simone Sorini, který s nově zhudebněným cyklem *Cantigas de Santa Maria* v roce 2013 odehrál celoevropské turné. Interpretkou skladeb z tohoto mariánského souboru je od roku 2005 také polská hudebnice a pedagožka Paulina Ceremużyńska, která Alfonsovy písně postupně upravuje pro orchestr a sama je zpívá.

Jak je vidět z uvedených střípků, středověká hudba byla různorodá a žánrově pestrá, zároven ale tvoří vnitřně soudržný a dodnes inspirující celek.

Autorka je portugalistka.

Člověk se nestane zvířetem

Dvě odložené brněnské premiéry

Vztahem lidstva a přírody se zabývají dvě dramatizace próz, jejichž závěry nejsou pro člověka zrovna příznivé. Jako kontrast k vícehlasu maskulinní touhy po lovu a pomstě v *Moby Dickovi* uvedlo HaDivadlo v adaptaci románu *Zed'* monolog poslední ženy, která sahá po zbrani z hladu a při obraně svých blízkých.

MARTA MARTINOVÁ

Brněnské HaDivadlo pro letošní „nerůstovou“ sezonu přišlo s dvěma adaptacemi literárních děl – *Moby Dickem* na motivy Melvillovy klasiky *Bílá velryba* (1851, česky 1933) a *Zdí* (1963, česky 2019) rakouské autorky Marlen Haushoferové. Do vzniku obou inscenací zásadním způsobem zasáhla pandemie: premiéra *Moby Dicka* byla od jara 2020 přeložena hned několikrát; *Zed'* se v červnu 2021 dočkala alespoň online ochutnávky na webových stránkách zed.hadivadlo.cz. Hry tak posléze neplánovaně skončily v jedné dramaturgické sezóně, čímž vznikl působivý kontrast. Obě inscenace se totiž – každá po svém – věnují tématu: vztahu člověka ke zvířatům, přírodě i sobě samému.

Vrzání lanovi

Moby Dick, který si kromě Melvilla pomáhá i úryvky z děl jiných autorů (Vladimíra Boudníka, Ivana Divíše, Josepha Conrada, Donny J. Haraway, Nathaniela Hawthorna, Johna Hollowaye, Édouarda Levého, H. P. Lovecrafta, Rezy Negarestaniho, Nicanora Parry, H. D. Thoreaua, Maxe Webera) a snaží se tak rozvinout a aktualizovat atmosféru díla z poloviny 19. století, naladí publikum už v předsálí, které evokuje rybářskou loď s kormidelnickou kabinou a káděmi. V sále se pokračuje scénou s kázáním „milovaným námořníkem“ o Jonášovi a velrybě, jelikož vyrazit na výpravu a přitom nenavštívit kostel by se mohlo velrybářům na moři šeredně vymstít.

Melvillova *Bílá velryba* byla ve své době výraznou – a nutno dodat, že nepochopenou – románovou formou, neboť kromě vyprávění o zarputilé snaze o pomstu na tvorovi, který zmrazil kapitána Achaba na těle i duši, byla slepencem ironicky-realistických obrazů práce lovců, kteří vyražejí na několikaměsíční plavbu oceánem za vorvani, aby získali co nejvíce cenného velrybího tuku, používaného především na svícení, a také takřka biblickou alegorií o smyslu života i počinání civilizace. Ani v dramaturgickém zpracování Matěje Nytry a režii Rastislava Balleka není jednoznačné, kdo by měl být v příběhu hrdinou a proč. Klidně jím může být černý a malý – a proto šikanovaný – Pip, zbabělec, který vyskočí z rybářského člunu

a zblázní se strachy, zanechán ostatními lovci moři napospas. Finálním obrazem je zpochybněna dokonce i vážnost samotného cíle Achabovy sebevražedné mise: slavný Moby Dick se v lidské podobě polonahý a potřeň bílou barvou plácá po jevišti a „chrlí“ ze sebe vincentku...

Atmosféra je skutečně budována dokonale: slyšíme vrzání lan, před námi se houpe zavěšená police s petrolejovou lampou, scénou bloudí zelený paprsek laseru, který naznačuje mořskou hladinu, smrtelný zásah i cestu k cíli, nebo také zářící harpunu křtenou nikoli ve jménu Otce, ale dábla. Z porcování „masa“ v kontejneru třemi postavami ve žlutých pláštěnkách se obrací žaludek. *Moby Dick* je tak především sérií výrazných, působivých a nevidaných výjevů. Jenže to s sebou přináší také kusovitost, neurčitost a nejistotu, co si s viděným a slyšeným vlastně počít. Ano, román získává na síle zmnožováním, vrstvením nesouvisejících obrazů, doplňováním takřka nesmyslných detailů a dějovými odbočkami, které nemají jiný význam než vyvolat dojem nesmírnosti fikčního světa, jehož obzor se ztrácí v mlze. Ale na komorní scéně se tento dojem nedaří zopakovat. Rozbíhavost, jež v knize naznačovala šíři, se v inscenaci HaDivadla stává útržkovitostí, z níž celek vystává především tehdy, máme-li povědomí o předloze.

Sama mezi zvířaty

Koncentrovaná *Zed'* tvoří k divergenci *Moby Dicka* protiklad, byť s ním sdílí vysokou míru alegoričnosti. Román Marlen Haushoferové má formu deníkových zápisků ženy, která přežila apokalypsu a zůstala sama, jen se zvířaty, na lovecké chatě, obklíčena jakousi neviditelnou stěnou, „hladkou chladnou překážkou“. Psaním deníku se vyrovnává s osamělostí, izolací a posléze i se smrtí zvířecích bytostí, v jejichž zaopatřování našla hlavní smysl života („jestliže jednou opravdu nebude existovat nic, přestanu žít“). Přežívá díky zásobám, kterými se přibuzní, k nimž přijela na návštěvu, chystali řešit problém „celkové neudržitelnosti“. Co se s nimi stalo ani co se stalo s jejími dětmi, stejně jako s celým okolním světem, hrdinka netuší.

Tísнивému příběhu o samotě a konci na realističnosti dodává zatápění ve skutečných kamnech nebo vsuvka, během níž se čeká, až žena přežije pilou kmen. Přes monologičnost textu předkládaného po kapitolách je hra překvapivě živá – především díky zvířecím rolím, jež si jejich představitelé vyloženě užívají a jimiž představení odlehčují. Žena, jejíž jméno přestalo existovat, protože ho nemá kdo vyslovit, varuje: „Člověk se nikdy nemůže stát zvířetem, zřítí se, nepoznav zvířecí existenci, rovnou do propasti.“ Své představy lidství se hrdinka nevzdává, ani když zastřelí neznámého muže, který zabil dvě z jejích zvířat.

Lidské počinání se ukazuje jako v jádru bezesmyslné v obou inscenacích – smrtí překvapivě nekončí jen lov v *Moby Dickovi*, ale i péče o druhé ve *Zdí*. Signifikantní je i to, jakou roli hraje v obou kusech rádio – v případě *Moby Dicka* jako úvodní a závěrečný šum útržků nesčetných vět prolétajících nekonečnou rozlohou světa, ve *Zdí* coby mlčení na všech frekvencích – znak toho, že lidský svět přestal existovat. Mimochodem, experimentálně poetické zpracování Melvillova velrybářského románu má nyní v repertoáru pod názvem *Za bílou velrybu* i platforma pro performativní umění Terén, spadající stejně jako HaDivadlo pod Centrum experimentálního divadla. Fanouškům románové klasiky se proto do Brna určitě vyplatí vyrazit.

Herman Melville, Rastislav Ballek, Matěj Nytra

a Jan Kažena: *Moby Dick*. Režie Rastislav Ballek, dramaturgie Matěj Nytra, scéna Matěj Sýkora, kostýmy Radka Vyplášilová, hudba, sound design Matúš Kobolka, projekce Martin Bítala, hrají Cyril Drozda, Mark Kristián Hochman, Jan Lepšík, Miloslav Maršálek, Petr Reif, Milan Sedláček, Miroslav Ukul Kumhala, Jiří Svoboda, Jiří Miroslav Valůšek. HaDivadlo, Brno. Premiéra 7. 9. 2021, psáno z reprízy 3. 11. 2021.

Marlen Haushoferová: *Zed'*. Režie a adaptace Kamila Polívková, dramaturgie Anna Prstková a Ivan Buraj, scéna a light design Antonín Šilar, kostýmní spolupráce Zuzana Formánková, hudba Aid Kid, sound design Aid Kid a Dominik Dolejší. Hrají Tereza Hořová, Marie Ludvíková, Táňa Malíková, Magdalena Straková, Jiří Svoboda, Kamila Valůšková, Jiří Miroslav Valůšek. HaDivadlo, Brno. Premiéra 16. 10. 2021, psáno z reprízy 4. 11. 2021.



Inszenace *Zed'* zpracovává tísnivý příběh o samotě a konci světa Marlen Haushoferové. Foto Jakub Hrab

Cesta tam a zase zpátky

Ruští umělci ve veřejném prostoru

Kořeny aktivistických uměleckých akcí v ruském veřejném prostoru můžeme hledat již v praxi meziválečné sovětské avantgardy. Později se jednalo především o poloilegální akce v bytech či mimo město. Angažované performance a street art se rozvinuly až po rozpadu SSSR. V jaké situaci se nachází ruské pouliční umění dnes?

OLGA PAVLOVA

V ruském kontextu měl přesun umění z galerijního do veřejného prostoru několik důležitých etap a prošel několika zlomovými body spojenými s historií 20. století. Počátky fenoménu angažované umělecké aktivity v ulicích sahají k sovětské avantgardě v meziválečném období. Na tu navázal nonkonformismus sedmdesátých let a akcionismus, který se v Ruské federaci začal více projevovat až po roce 1989. V současnosti můžeme sledovat rozkročení „mezi ulicí a galerií“ u streetartových umělců, kteří ve své tvorbě vycházejí vstříc různým politickým zakázkám a formátům. Podívejme se však na tato období blíže.

Barvou a štětci

Avantgardní manifesty sehrály důležitou roli v politizaci umění po celém světě. „Ať jsou ulice svátkem umění pro všechny,“ prohlašuje roku 1918 Vladimir Majakovskij společně s dalšími členy futuristického hnutí v kolektivním Dekretu č. 1 o demokratizaci umění v duchu hesla „Literatura na ploty a malba na náměstí“. Majakovskij v manifestu vyzýval umělce a spisovatele, aby se okamžitě vyzbrojili barvou a štětci a omalovali a vybarvili všechny boky, čela a prsa měst, nádraží i železničních vagonů pohybujících se po celé zemi. Jednou z praktických realizací této výzvy bylo vyzdobení fasády Bílých kasáren v běloruském Vitebsku provedené v roce 1919 Kazimírem Malevičem, Elem Lisickým a studenty místní Lidové školy umění u příležitosti druhého výročí založení Výboru pro boj proti nezaměstnanosti. Spolupráce nové moci a umělecké avantgardy ale netrvala dlouho. Konec autentického umění v ruských ulicích se pojí s rokem 1932, kdy přišel zákaz jakýchkoli nezávislých uměleckých spolků a vznikl Svaz sovětských výtvarných umělců. Od té doby až do rozpadu SSSR se jediným povoleným a ideologicky správným směrem stal socialistický realismus. Umění sice v podobě monumentálních mozaik, soch a velkolepých fresek i nadále zůstávalo součástí veřejného prostoru, ale vznikalo pod přísnou státní kontrolou.

Až po Stalinově smrti se postupně začíná probouzet druhá vlna ruské avantgardy, kterou představovali takzvaní nonkonformisté. Šlo o uzavřené spolky, které se často věnovaly sociálním otázkám, jejich tvorba však jen málokdy opouštěla prostory bytů či uměleckých ateliérů. Výjimkou byla takzvaná *Buldozerová výstava*, která za svůj neoficiální název vděčí strojm, jež ji 15. září 1974 na pokyn bezpečnostních složek zničily ještě předtím, než většina účastníků stihla svá díla vůbec vybalit. K dalším neoficiálním akcím patřily výlety, které v polovině sedmdesátých let pod vedením Andreje Monastyrského podnikala skupina Kolektivní akce. Nemožnost sebevyjádření ve veřejném prostoru vedla účastníky akcí mimo městský prostor. Během své existence tak skupina uskutečnila přes sto výprav do polí a lesů Moskevské oblasti. Důležitými aspekty její činnosti bylo vytváření propojených situací a získávání nových diváckých zážitků. Výsledkem výletu mohlo být například vystavení transparentu s nápisem: „Na nic si nestěžuji a všechno se mi líbí, nehledě na to, že jsem zde nikdy nebyl a o těchto místech nic nevím.“

Mnohem otevřenější antisovětská hesla vnesli roku 1976 do ulic Leningradu umělci Ulij Rybakov a Oleg Volkov, jejichž nápisy na tramvajích nebo památkách v centru města mimo jiné hlásaly: „Svobodu můžete ukrážovat, ale lidská duše zůstane navždy nespoutaná!“, „Pryč se stranickou buržoazií!“ a „SSSR je vězením národů!“ Tyto vzkazy samozřejmě v ulicích dlouho nevydržely a neposlušní umělci dostali šest a sedm let natvrdo.

Chuj na Rudém náměstí

Nezávislé politické umění vstupuje do ruských měst až s rozpadem Sovětského svazu.



Kirill Kto: Oči (Investujeme do budoucnosti), 2021. Foto z osobního archivu

V roce 1995 Alexandr Breněr na Lubjanském náměstí přímo před budovou ruské bezpečnostní služby FSB udělal performanci, během níž se představil jako obchodní ředitel, mával rukama a vykřikoval: „Všechno je v pořádku! V poklidu pokračujte v práci! Jsem váš nový obchodní ředitel!“ O rok později tentýž performer postříkal kečupem běloruskou ambasádu. Tehdejší soudy tuto akci interpretovaly jako teroristický akt, což nakonec vedlo k Breněrově emigraci do Izraele.

Proměnu reklamních plakátů, které zaplnily ruská města v devadesátých letech, si vzalo za úkol hnutí zAiBi (Za autonomní a bezplatné umění). V roce 1998 umístili jeho členové na propagandistické reklamy s patriotickými hesly úryvky básní Velemira Chlebnikova, Alexandra Ivanoviče Vveděnského, Igora Letova, Janky Ďagilevy, Josifa Brodského nebo Osipa Mandelštama. Ještě větší odezvu měla dřívější akce hnutí E. T. I. (Vylastnění území umění), která se pod názvem *Chuj* uskutečnila 18. dubna 1991 na Rudém náměstí. Byla načasovaná tak, aby se kryla s okamžikem, kdy bude uveden do platnosti nový zákon o morálce, jenž zakazoval užívání sprostých výrazů na veřejnosti pod trestem odnětí svobody až na patnáct dnů. Účastníci tak během této provokační performance poskládali na náměstí ze svých těl slovo „chuj“. Záhy se objevila policie, která během svého zásahu účastníky zvedala ze země a tahala je za vlasy. Sami aktéři zpětně na akci vzpomínali se slovy, že se policie pokoušela „zvedat chuj za chlupy“.

Mezi ulicí a galerií

Street art, jak ho známe ze západní kultury, pronikl do Ruska na konci osmdesátých let. Téměř celou sovětskou epochu, ale i v devadesátých letech v ruském umění ve veřejném prostoru převládaly spíše performance. Graffiti se stalo neodmyslitelnou součástí měst až na přelomu tisíciletí, kdy začaly vznikat různé festivaly a první velké výstavy. Od té doby zájem o umění ve veřejném prostoru v Rusku nepolevil. Nejznámější akcí se stal *Pyj v zajetí FSB* z roku 2010. Členové skupiny Vojna tehdy namalovali na moskevský zdvihací most přímo před budovou FSB obří mužský pohlavní orgán tak, že po jeho vztyčení na něj bylo vidět přímo z oken budovy.

Na pomezí aktivismu a happeningu se pohybují „monstrace“ – masové umělecké akce ve formě demonstrací s hesly a transparenty.

Obsah transparentů bývá z velké části absurdní a apolitický, zároveň se však nabízí více možností, jak slogany číst. Takový happening nemá scénář, dané je pouze místo a datum (1. května). První monstrace se odehrála v Novosibirsku z iniciativy Arťoma Loskutova a skupiny CAT (Contemporary Art Terrorism) v roce 2004 a sešlo se na ní asi osmdesát lidí. Od té doby se tyto akce konají pravidelně a rozšířily se postupně i do jiných měst Ruské federace.

Otevřenější sociální poselství má práce moskevského umělce Kirilla Kto, který se proslavil vystřiháváním očí na velkoplošných reklamních plakátech nebo zanecháváním provokativních vzkazů ve veřejném prostoru prostřednictvím barevných písmen. V nulových letech byl Kto aktivním členem skupin No Future Forever nebo Začem? (Proč?), dnes se však jeho díla nacházejí v Treťjakovské galerii, Muzeu street artu v Petrohradě, Moskevském muzeu moderního umění a také v mnoha soukromých sbírkách. Tento vývoj pouze kopíruje světovou popularitu street artu, který se ovšem i díky velkému zájmu státních institucí a reklamních společností rozdělil na povolený nebo přímo podporovaný a ilegální, sociálně kritický. V roce 2013 tak v rámci projektu *Nejlepší město na světě* vzniklo na objednávku moskevského odboru kultury během čtyř měsíců sto padesát velkoplošných graffiti objektů. Jednalo se o „skvělou příležitost“ pro mnoho umělců, jak zviditelnit svou tvorbu a vydělat peníze. Realizace této zakázky nicméně vedly i k debatě o etické dimenzi v tvorbě současných streetartových umělců. Podobné spolupráce zbavují street art kritického náboje a poněkud připomínají sto let starý příběh avantgardních umělců, kteří se po několika letech svobodné tvorby museli identifikovat s jedinou povolenou podobou umění, anebo přestat veřejně působit. Ne každý však čelí podobným dilematům – například členové uskupení ZUKCLUB dle vlastních slov vůbec neřeší, jestli spolupracují se soukromou firmou, politickou organizací nebo se jedná o vládní objednávku. Jiným (opět nejen ruským) trendem je příprava projektů přímo pro galerii, kde se dílo schová před obyvateli města pro oči několika tisíc vyvolených, čímž ovšem „streetartové“ umění směřuje zpátky k designu a formalismu.

Autorka je komparatistka.





Iveta Schovancová: Naposledy změněno před jedním dnem, černobílá fotografie, 2021

Svoboda ve věku klimatické změny

Nejnovější kniha belgického filosofa Marka Coeckelbergha hledá cestu, jak se vypořádat s klimatickou krizí ve světě prostoupeném technologiemi, aniž bychom rezignovali na lidskou svobodu. Zároveň ukazuje meze liberalismu a navrhuje radikálně inkluzivní a „poetickou“ koncepci politického kolektivu.

MARTIN RITTER

Podle nedávno vydané zprávy Mezivládního panelu pro změny klimatu způsobuje lidská činnost nepochybně klimatické změny, zejména globální oteplování. Vědecké modely jasně ukazují, že musíme zcela zastavit emisi oxidu uhličitého a radikálně snížit emisi všech dalších skleníkových plynů. Šestá zpráva klimatického panelu, který byl založen v roce 1988 a v roce 2007 získal Nobelovu cenu míru, je dosud nejradikálnější a velmi naléhavě apeluje jak na politické představitele, tak na ekonomické subjekty, aby razantně změnili svůj přístup. Kosmetické úpravy nestačí – potřebujeme skutečně radikální změnu, ne-li revoluci.

Vstříc destrukci na mnoho způsobů

Mark Coeckelbergh, jeden z nejvýznamnějších současných filosofů techniky, začíná svou poslední knihu *Green Leviathan or the Poetics of Political Liberty* (Zelený Leviatan aneb Poetika politické svobody, 2021) fiktivním vyprávěním: Bojovník za zelenou budoucnost či, chcete-li, ekoterorista je po dvaceti letech propuštěn z vězení, kde si odpykával trest za atentát na ropný tanker, a s nadšením shledává, že jeho boj nebyl marný. I díky jeho úsilí se nakonec podařilo zachránit lidstvo a přírodu. Jeho radost ovšem rychle bere zaspě. Lidstvo totiž za tuto záchranu drazé zaplatilo – krásný zelený svět se za pomoci chytrých technologií stal jedním velkým vězením. Jelikož lidé byli příliš pohodlní a také příliš hloupí na to, aby dokázali využívat svou svobodu smysluplným a ekologicky udržitelným způsobem, bylo nutné klimatické katastrofě zabránit přímou kontrolou a manipulací lidského jednání. A protože se ukázalo, že ani političtí vůdci nejsou spolehliví a nedokážou řešit komplexní klimatické problémy, řídicí pravomoc byla přenesena na umělou inteligenci. Osvobozený bojovník za udržitelnou budoucnost se tak ocitá ve světě, který se v zájmu lidstva i planety stal světem nesvobody. Fiktivního hrdiny se zmocňují pochybnosti, zda jeho boj stál za to, ale v tu chvíli už jeho znepokojené úvahy přerušuje milý hlas umělé inteligence projevující obavu o jeho duševní zdraví – hlas, který mu zůstane průvodcem po celý zbytek života.

Coeckelbergh tímto příběhem brilantně uvádí čtenáře do problematiky, kterou řeší ve své knize. Hlavními tématy jsou klimatická změna a umělá inteligence se zřetelem k jejich možným dopadům na lidskou svobodu. Umělou inteligenci lze využít například k tomu, co se v nemalé míře již děje: díky analýze (velkých) dat mohou obchodní korporace navádět lidské chování, zejména spotřebu, takovým směrem, který jim zajistí co největší zisk – bez ohledu na životní prostředí. Anebo, přijmeme-li za svou myšlenku, že planetu je třeba zachránit za každou cenu, můžeme umělou inteligenci využít tak, aby ponoukala lidstvo k ekologičtějšímu chování. Pak se ovšem může stát, že skončíme u fiktivního scénáře z předešlého odstavce a svoboda jedince přijde zkrátka. Jde však o jediné možnosti? Coeckelberghova kniha hledá alternativu, která by zůstala zakořeněna v liberální tradici: jakou politiku potřebujeme tvář v tvář klimatické změně a možnostem umělé inteligence, je-li naší hlavní hodnotou lidská svoboda? Při hledání odpovědi autor tematizuje velké množství jak teoretických, tak praktických problémů, jeho hlavní tezi však můžeme shrnout takto: máme-li ve světě klimatické změny a umělé inteligence zachránit svobodu, musíme především opustit či překonat její příliš úzké a pouze negativní vymezení.

Leviatan a Velký inkvizitor

Název Coeckelberghovy knihy odkazuje k biblické mořské obludě, kterou proslavila stejnojmenná kniha Thomase Hobbesa z roku 1651.

Hobbes měl za to, že lidské soužití je v přirozeném stavu brutální a ve výsledku bídne, takže všeobecnému chaosu lze zabránit jedině silnou centrální vládou – a právě tuto absolutní autoritu symbolizuje Leviatan. Není oprávněné tvrdit, ptá se Coeckelbergh, že tváří v tvář klimatické krizi potřebujeme podobnou globální autoritu, zeleného Leviatana? Je-li v sázce samotné přežití lidstva (a planety), není namístě autoritářský režim? Autor proti této představě nabízí přesvědčivé argumenty, jasně si ovšem uvědomuje, že tím problém nemizí: i když autoritářský systém není žádoucí, neřítíme se do situace, kdy nám bez tak nic jiného nezbyde, protože v důsledku globálního oteplování fakticky nastane válka všech proti všem? Jednou z cest, jak této situaci předejít bez nutnosti drastických opatření, je nenápadně navádět, postrkovat lidi k zodpovědnějšímu jednání. Tato možnost, do jisté míry již fakticky využívaná, má ostatně své vlivné zastánce i mezi teoretiky: nejde o diktaturu, nýbrž právě o navádění (*nudging*). Pokud však manipulujeme lidmi bez jejich vědomí, nechováme se vlastně autoritářsky? Neobcházíme jejich svobodu? A kdo určí, co je správné chování hodné podvědomé propagace?

Vedle Leviatana autor přivádí na scénu i další „nestvůru“ z našich kulturních dějin, postavu Velkého inkvizitora z Dostojevského *Bratrů Karamazových* (1880, česky 1894). Velký inkvizitor nechává uvěznit Krista, který se po patnácti letech vrátil na zem, a odsuzuje jej k smrti. V rozhovoru s uvězněným Bohem přitom ospravedlňuje své jednání Kristovou neschopností zajistit lidem štěstí. Nadřazením svobody nade vše, tvrdí Velký inkvizitor, si Bůh počínal, jako by lidi vůbec nemiloval, protože svoboda je obtížné břemeno, kterého je lepší člověka zprostit. Dostojevského Velký inkvizitor sdílí s Hobbesovým Leviatanem negativní představu o člověku: lidé jsou příliš hloupí na to, aby dokázali svou svobodu využít ke štěstí a naplnění, a proto potřebují vůdce, který uzná jejich slabost a pomůže jim zbavit se trýzné svobody. Nepotřebujeme tedy i dnes Velkého inkvizitora, jehož lze navíc díky umělé inteligenci vybavit téměř bohorovným poznáním i těch nejskrytějších zákoutí lidských duší?

Negativní svoboda nestačí

Proti podobným představám Coeckelbergh rozvíjí, inspirován mimo jiné Rousseauem, pozitivnější představu o lidské přirozenosti a také konkrétnější pojetí lidské svobody. Svobodu bychom neměli redukovat na její negativní pojetí, tedy na svobodu od vnějších restriktí, omezování našeho jednání. Měli bychom ji pojímat pozitivně jako svobodu (či schopnost) něco uskutečňovat, dělat něco dobrého. Diskutujeme-li o svobodě, neměli bychom ji chápat pouze jako svobodu od něčeho, nýbrž také jako svobodu k něčemu či pro něco. Podle autora spočívá jediná skutečná hodnota svoboda v možnosti naplňovat lidské potřeby a rozvíjet lidské schopnosti (*capabilities*). A má-li naše politika takovouto svobodu umožnit, pak si nevystačíme s představou politických institucí coby nutného zla, což je případ leviatanského monstra, jež nás má chránit před ústrky od ostatních. Politické instituce a politická opatření potřebujeme jako nástroje umožňující rozvíjet naše schopnosti a za tímto účelem může být nezbytné omezit negativní svobodu, například formou daní či regulace obchodu. S oporou v pozitivním pojetí svobody tak nahlédneme, že cílem politiky nemůže být pouze ochrana jedince před vměšováním ze strany ostatních – je jím i snaha vytvořit podmínky pro uskutečňování (společného) dobra.

Jistě, může to znít jako svého druhu sociální inženýrství. Musíme si však uvědomit,

že *nějaké* společenské uspořádání včetně odpovídajících institucí potřebujeme – a máme – vždy. Neoliberálové se sice mohou tvářit, že sociálního inženýrství se dopouštějí socialisté či komunisté, zatímco liberální uspořádání je přirozené, ale tak tomu není: ani neoliberální uspořádání není přirozeným stavem a, což je důležitější, není uspořádáním, v němž by všichni mohli realizovat své lidské schopnosti. V čistě neoliberálním systému jsou elity vzdělávány k tomu, aby uspěly v konkurenčním prostředí, zatímco ostatní lidé, píše Coeckelbergh, vedou své životy ve svého druhu otroctví. Obecně řečeno, postavíme-li svou politickou ideologii na představě negativní svobody, pak tím někteří snad získají více svobody (např. možnost neplatit daně), avšak jiní, možná většina, pouze svobodu vést nekvalitní život.

Antropocén a nový třídní boj

Proto potřebujeme, tvrdí belgický filosof, přetvořit naši společnost z kompetitivního, konkurenčního modelu na model kooperativní, kladoucí důraz na spolupráci. Této změny ovšem musíme docílit demokratickým způsobem a bez utopie ideální společnosti. K pozitivnímu pojetí svobody neoddelitelně patří představa dobrého života, a tudíž i určitá koncepce sdíleného dobra, které však nelze definovat přirozeně či tradičně. Autor v této souvislosti sahá k myšlenkám amerického pragmatického filosofa Johna Deweyho, podle kterého se neobejdeme bez aktivní účasti občanů na řešení společenských problémů, protože demokracie je koneckonců „organizovanou inteligencí“. Tato inteligence stojí na imaginaci a experimentování, jehož účelem je demokratická seberegulace, tj. hledání a nacházení takových řešení společenských problémů, která budou ku prospěchu všem.

Liberalismus v autorově pojetí klade důraz na demokracii a vyhýbá se jak autoritářství, tak paternalismu: důvěřuje lidem v jejich schopnosti přemýšlet, představovat si možné alternativy a v diskusi hledat společné dobro. Vystříhá se kolektivismu i politiky identity – žádná kolektivní identita nemá primát před individuální svobodou. Klíčový aspekt Coeckelberghova pojetí přitom spočívá v tom, že „absolutně“ respektuje lidskou svobodu, avšak zasazuje ji do konkrétních rámců, společenských i přírodních. Díky tomuto zasazení vidíme, že individuální svoboda paradoxně nemůže zůstat absolutní hodnotou, protože oddělíme-li ji od jejich reálných kontextů, pak reálně hrozí, že ji potlačíme.

V Coeckelberghově vizi liberalismu svoboda není ryze individuální, nýbrž vždy relační, podmíněná společenskými a přírodními kontexty a ve svých důsledcích dopadá nejen na ostatní lidské bytosti, nýbrž i na ekosystém celé planety. Vzhledem k tomuto důrazu není překvapivé, že autor vnáší do hry také dnes populární pojem antropocénu, jež tematizuje spolu s metaforou neviditelné ruky (trhu), již proslavil Adam Smith a s níž rádi operují stoupenci laissez-fair ekonomiky. Koncept antropocénu je paradoxní v tom, že připisuje lidstvu enormní vliv na Zemi, zároveň však v jeho rámci lidstvo působí jaksi bezmocně: jako by nemohlo ovlivnit, co způsobuje; jako by se situace vymykala jeho kontrole. A pojem antropocénu není jen paradoxní, nýbrž může být také nebezpečný: za destruktivními projevy současnosti totiž nestojí jakési neviditelné lidstvo, nýbrž konkrétní ruce, které nemusejí a neměly by zůstat neviditelné. V souvislosti s antropocénem, a nejspíš i v souvislosti s ekonomikou, bychom proto měli opustit metaforu neviditelné ruky a využít umělou inteligenci či konkrétnější s její pomocí provedenou analýzu (velkých) dat, abychom jasně nahlédli, kdo škodí životnímu prostředí

Zelený Leviatan Marka Coeckelbergha

a kdo je naopak nejzranitelnější, pokud jde o důsledky klimatické krize.

Nejen tato krize přitom vyžaduje, aby-
chom vedle principu svobody vzali v potaz
také princip spravedlnosti, spravedlivého
rozdělení rizik spjatých s klimatickou změ-
nou, a to i s ohledem na budoucí generace.
Ať už však tyto výzvy vezmeme vážně nebo
ne, v každém případě se zdá, že povědomí
o příčinách klimatické změny pozvolna vede
k třídnímu boji nového typu: boji mezi klima-
tickými kapitalisty a klimatickým proletariá-
tem. Autor zvažuje možné scénáře dalšího
vývoje včetně otázky, zda potenciální revolu-
ce povede ke skutečné demokracii, nebo spí-
še k novému autoritářství, a dospívá k závě-
ru, že chceme-li zabránit katastrofě, musíme
postupně provést demokratické změny: kli-
matický kapitalismus je třeba transformovat
prostřednictvím dostatečné regulace. A této
změny je třeba docílit na globální úrovni.

Chthulucén a politika vznikání

Uvažujeme-li o kýžené politické změně, měli
bychom dle Coeckelbergha navíc zvážit, zda
i nelidské subjekty, zejména zvířata, nejsou
svým způsobem součástí politické komuni-
ty. Není načase opustit představu, že politi-
ka se týká jen lidí? Nelidské živé bytosti mož-
ná nejsou politickými aktéry, ale nepochybně
jsou politickými „trpiteli“: na jejich potřeby
a zájmy či zkrátka na jejich životy dopadají
lidská (politická) rozhodnutí. V tomto kon-
textu se autor věnuje myšlenkám francouz-
ského filosofa Bruna Latoura, který je čes-
kým čtenářům znám díky nedávno vydané

knize *Zpátky na zem* (2017, česky 2020; viz
A2 č. 5/2019), a americké feministky Don-
ny Haraway (viz A2 č. 26/2018), již proslavil
zejména *Manifest kyborgů* (1985, česky 2002)
a podle níž bychom současnou epochu nemě-
li nazývat antropocénem, nýbrž spíše Chthu-
lucénem. Podobně jako Leviatan i Chthulucén
evokuje monstrózní bytost, jde však o živý
organismus s nespočtem chapadel a tykadel:
politickým tělesem zde není jednotné lidstvo,
nýbrž spíše živoucí mnohost propojená vzá-
jemnými vztahy podmíněnosti a závislosti.

Součástí politického prostoru nejsou jen
lidé (díky své vrozené či získané vnitřní hod-
notě), nýbrž vedle dalších živých organismů
také neživé „věci“ a procesy. A podle Coeckel-
bergha bychom skutečně měli položit důraz
spíše na procesy než na věci (či osoby): naše
politika by neměla být politikou jednou pro-
vždy daných struktur, nýbrž politikou vzni-
kání, tedy politikou pečující o kolektiv, který
se podobá spíše relační síti, či dokonce, jak
to provokativně navrhuje Haraway, kompos-
tu. Tento kompost ovšem není ničím „při-
rozeným“. Stejně jako člověk není jen lidský,
ale také přírodní, není ani příroda jen při-
rozená, nýbrž také umělá či umělecká, tedy
tvořivá; nikoli stále táž, nýbrž neustále smě-
řující k novému. Tváří v tvář klimatické změ-
ně musíme proto znovu promyslet nejen
otázku, co znamená lidská svoboda, ale také
otázku, co znamená příroda, jejíž jsme (jed-
nou z mnoha) součástí. Politika odpovídající
„přirozenosti“, o níž hovoří Haraway, se
pak musí podobat poetice důrazem na spo-
lečnou tvorbu.

Liberalismus a realismus

Coeckelberghova kniha s podtitulem „Navi-
gování svobody v éře klimatické změny a umě-
lé inteligence“ se snaží nabídnout vizi svo-
bodné společnosti (a společnosti svobody),
která není samozřejmá ani přirozená, nýbrž
je třeba ji udržovat a přetvářet, máme-li
se vyhnout Skylle autoritářství a Charybdě
radikálního libertinství. Chceme-li svobodu
obhájit a uhájit, nevystačíme si s odmítnu-
tím autoritářství (ať už pravicového či levice-
vého typu) a s obhajobou negativní svobody,
svobody od omezování. Metaforicky řečeno,
pojem svobody je třeba rozšířit či roztáhnout,
chceme-li zabránit jeho rozlomení či prolo-
mení. Již dnes jsme svědky různých forem
populismu a ani zelený paternalismus není
uspokojivým řešením. Proto je třeba nabíd-
nout pozitivnější pojetí svobody: svobody,
již není možné naplňovat bez péče o společ-
né prostředí. Pečovat o svobodu zde nezna-
mená oprostit se od světských zájmů, nýbrž
utvářet svět s využitím stávajících technolo-
gií a infrastruktur s cílem rozvíjet politický
kolektiv. Pokud jde o umělou inteligenci, tu
lze nepochybně využívat (dnes převládajícím
způsobem) tak, že se prohloubí stávající kri-
ze. Jelikož nám ale umělá inteligence záro-
veň ukazuje silnou provázanost všeho, lze ji
využít také ke globální komunikaci a koordi-
naci: může přispět k rozšiřování našich mož-
ností utvářet politické „tělo“, jehož jednotlivé
části pak mohou uskutečňovat svou relační
– a pozitivní – svobodu.

Co tedy dělat v současné klimatické krizi?
Coeckelberghova práce nenabízí konkrétní

řešení a nehledá ani jedinou správnou odpo-
věd. Je však mimořádně cenná právě díky své
partikulární perspektivě liberalismu, který
nabízí možnou cestu z krize jedině za před-
pokladu, že překonáme příliš úzké pojetí
svobody. Takováto perspektiva je obzvláště
potřebná i v českém kontextu, který tak rád
zdůrazňuje právě svobodu, aniž by tomuto
pojmu dokázal dát konkrétní a přesvědčivý
význam. Zůstává ovšem otázkou, zda opat-
ření, která jsou podle autora nezbytná, lze
také reálně prosadit. Může se podařit ustavit
skutečně silné a zároveň demokraticky fun-
gující instituce s globálním dosahem? Nebo
(se zřetelem k roli vzdělávání): dokážeme
změnit vzdělávací systém tak, aby lidé získa-
li větší schopnost rozumět tomu, co se děje
se světem a ve světě? Ano, autorovy myš-
lenky mohou působit nerealisticky, zároveň
však velmi realisticky ukazují, v jaké situa-
ci se nacházíme a jaké se rýsují linie dalšího
vývoje. Máme-li předejít blížící se katastro-
fě, jistě musí každý začít sám u sebe. Záro-
veň je však nutné dodat, že by u sebe neměl
skončit. Nestačí změna individuálního jed-
nání, protože změna, o kterou tu jde, musí
být skutečně politická: musí to být změna
kolektivního jednání, která není možná bez
proměny našich politických institucí, naše-
ho „systému“. Úkol, před nímž stojíme, není
ničím menším.

Autor je filosof a překladatel.

Text vznikl v rámci projektu Technika jako médium
existence (CZ.02.2.69/0.0/0.0/20_079/0017680),
podpořeného MŠMT z prostředků OP VVV.



Liberalismus nabízí možnou cestu z krize jedině za předpokladu, že překonáme příliš úzké pojetí svobody. Foto PhotoMIXCompany

Když to pěkně povaříme

Britský spisovatel David Mitchell je českému publiku důvěrně známý. V překladu u nás vyšly všechny jeho romány a velký ohlas vyvolala jak filmová adaptace románu Atlas mraků, tak Mitchellova první scenáristická práce na aktuálním, čtvrtém dílu matrixovské série. Na podzimním Světě knihy 2021 jsme se však více než o jednotlivých autorových dílech bavili o různých způsobech psaní a čtení.

PAVEL KOŘÍNEK

Váš nejnovější román Utopia Avenue vyšel za celosvětové pandemie, a tak jeho vydání neprovázelo obvyklé kolečko autogramiád a knižních turné. Chyběly vám? Jaký je vlastně váš vztah k podobným akcím? Mám moc rád tu hodinu a půl, když jsem na pódiu, i tu zábavnou a zasvěcenou rozpravu, kterou s moderátorkou či moderátorem rozehráváme. A i když zrovna není debata tak zábavná a zasvěcená, ani to nevadí. Je radost potkávat se se čtenáři, zejména v zahraničí, s lidmi, kteří mé knihy poznávají v jiných jazycích. Užívám si tu interakci a cítím se tím poctěný – přečíst mé knihy trvá možná patnáct nebo dvacet hodin a to, že jsou lidé ochotni mi tento čas věnovat, je pro mě velká čest. O peníze leckdy tolik nejde, rozhodující nedostatkovou komoditou je čas. Když jste na turné s knihou, všechno ostatní – kromě zmíněných setkání – kdovíjaká zábava není, zejména pokud jste právě někde daleko, třeba ve Státech. Může to znít jako něco lákavého, exotického, něco, co si užijete, ale představte si, že musíte být v Americe celé tři týdny, bez manželky, bez dětí... Přistanete v New Yorku, s pořádným jet lagem, a okamžitě musíte na pódium a diskutovat, a další den to samé. Vstáváte v pět ráno, abyste se dostal včas na letiště a mohl doletět třeba do Iowy, kde vás po poledni čekají rozhovory pro média a v osm večer další pořad – hodina a půl program, potom dlouhá autogramiáda, takže se do hotelu dostanete

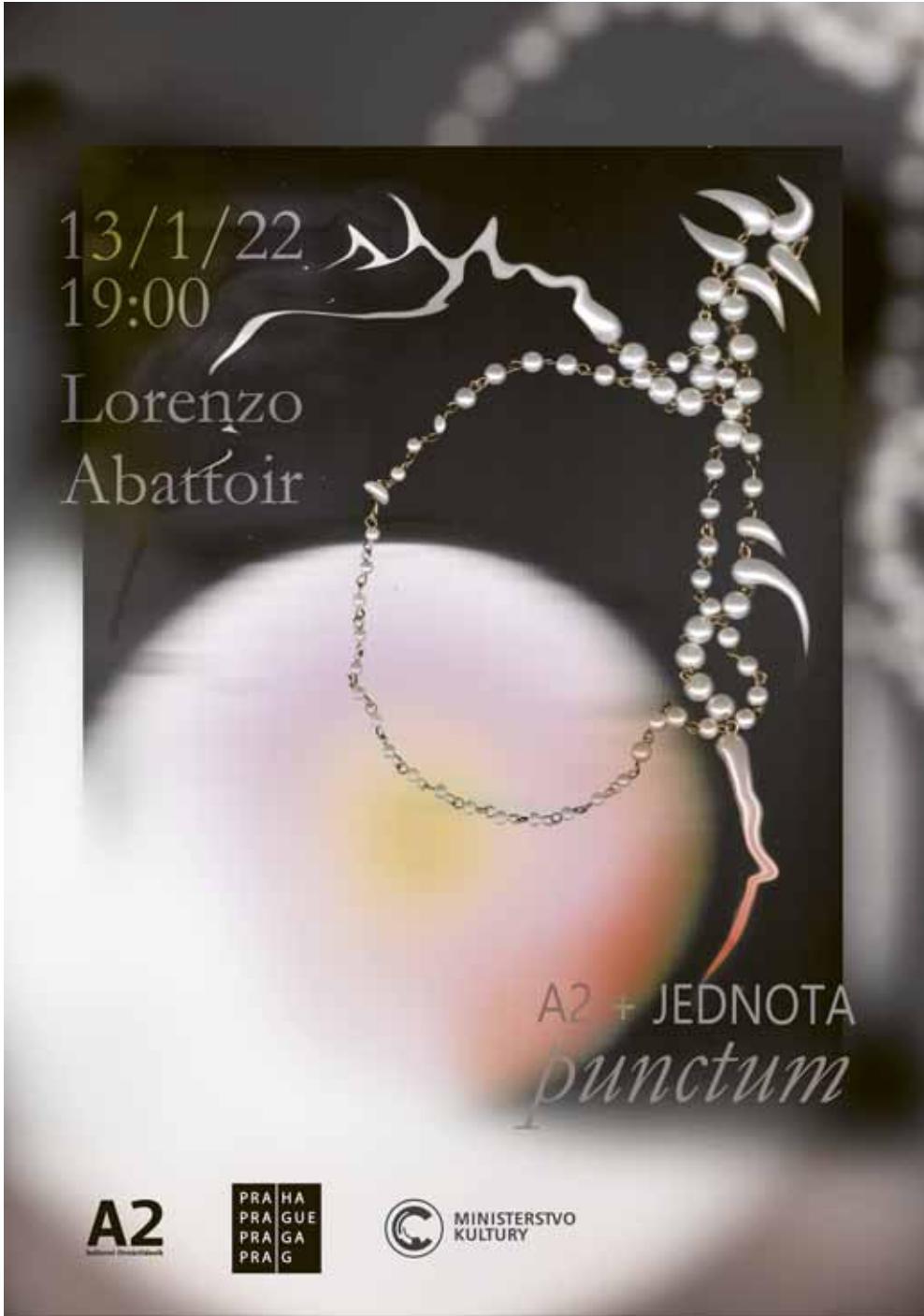
až ve chvíli, kdy už je zavřená kuchyně. Na turné zhubnete, anebo aspoň nepřiberete! A v dalších dnech se to opakuje – třeba dvacetkrát za sebou! Je to vyčerpávající a vaše tělo vám to dá znát: máte rýmu, zvýšenou teplotu, vším tím proplouváte s permanentním nachlazením. Takže když se řekne turné, zní to jako něco neodolatelného a slavnostního, ale opravdu to tak není. Není náhoda, že tolik rockových skupin píše písně, které se odehrávají na turné. Je to pro ně určitá forma terapie. Akce naživo mají zkrátka své výhody i nevýhody. Ale ten bezprostřední kontakt se čtenáři mi během pandemie chyběl. Zní to jako očekávatelná diplomatická odpověď, ale opravdu nejlepší na tom je možnost potkávat se a prohodit pár slov s lidmi, kteří – přestože pocházejí z nejrůznějších kultur – mají vždycky jednu věc společnou: mají rádi knihy. Vaši čtenáři ale rozhodně netvoří jednolitou skupinu: najdou se mezi nimi zapálení fanoušci, distancovaní literární kritikové, akademici... Ti všichni se svým způsobem pokoušejí rozkrýt jakousi sémantickou síť, která vaše knihy propojuje, porozumět skrytým významům. Zajímáte se o to, kam je jejich interpretace a analýzy mohou dovést? Vážím si toho, že někdo věnuje takové množství energie něčemu, co se zrodilo v mé hlavě. A úplně nejvzácnější pro mě je, když si některý čtenář povšimne nějakého detailu,

o kterém jsem vůbec nepřemýšlel, o kterém sám nic nevím. To je pak opravdu výjimečný zážitek, tehdy se mi dostává vzácného vitamínu, který si nedokážu vyprodukovat sám. Nepotřebuji ho k životu mnoho, stačí jen troška. Fanoušci i akademičtí badatelé bývají někdy trochu nervózní, když mi kladou své otázky, doprovázejí je větami jako: „Nevím, jestli jste to tak myslel, nebo ne, ale...“ Jako kdyby můj souhlas znamenal, že uspěli, zatímco když řeknu, že mi taková možnost na mysl nepřišla, je to jejich osobní selhání. Já ale zbožňuji, když někdo přijde s originálním, mně neznámým čtením mých textů. Protože pak mám příležitost něco se dozvědět a naučit. To, že něco není zamýšlené, ještě neznamená, že to neplatí, že to není pravda.

Jednu z nejvýraznějších aktivit zapálených fanoušků vašich knih představuje mapování onoho sdíleného vesmíru, který vaše práce rozvíjejí, katalogizování postav a jejich výskytů napříč vaším dílem. Výsledky tohoto průzkumu jsou na internetu k dispozici ve formě sdíleného excelového sešitu, do kterého může kdokoli doplňovat své nové objevy. Máte i vy něco podobného? Vedete si detailní záznamy o společném fikčním světě vašich románů? A je po tajemství... Ne, nic takového nemám. Používám stejnou tabulku jako mí fanoušci. A jsem všem jejím autorkám a autorům a editorkám a editorům opravdu velmi vděčný, protože díky jejich zápalu nemusím náročně procházet své starší knihy a dohledávat veškeré detaily. V knize, na které teď pracuji, bude opět vystupovat Marinus, objeví se tam ve scénách zasazených do jedenáctého nebo dvanáctého století. Když potřebuji ověřit, co jsem o jeho působení už kde napsal, stačí mi do googlu zadat „David Mitchell Marinus Wiki“ a hned mám k dispozici detailní přehled. Fanouškovská participace se tak stává zásadním hybatelem a revizorem mého literárního vesmíru.

Mezi vašimi romány a povídkami podobným způsobem jako Marinus přechází celá řada postav, které jednou sehrávají ústřední úlohu, jindy se jen mihnou v pozadí. Máte u nich dopředu stanoveny jejich životní dráhy? Například v Třinácti měsících opouštíme Jasona Taylora jako třináctiletého kluka a v Hodinách z kostí ho zahlédneme jako devatenáctiletého studenta nastupujícího na Lancasterskou univerzitu... Ale ví David Mitchell, co se v Jasonově životě událo v mezičase? Napíšu toho vždycky víc, než se dostane do finální podoby románu, a potom ubírám a odřezávám. V zápisnicích a raných verzích mých textů se tedy něco najde, ale že by existoval detailně rozpracovaný plán, to ne. Mám samozřejmě základní představu o hlavním směřování většiny důležitějších postav: když s Jasonem zrovna aktivně nepracuji, žije si svůj život víceméně v poklidu, následuje onu letmo naznačenou trajektorii, nevybočuje ze směru.

Fascinuje mě, jak i té nejpodružnější vedlejší figurce dokážete vepsat uvěřitelné a osobité rysy, které z ní dělají skutečnou bytost, aspoň v té míře, v níž je to ve fikci možné. Jakým způsobem své postavy promýšlíte? Opravdu se snažím, aby nikdo v mých knihách „nešustil“ papírem, aby postavy neplynuly jen příběhem předepsané funkce, ale aby působily životně a přesvědčivě. Jako lidské bytosti. Cest, kterými se toho pokouším dosáhnout, je několik. Osvědčilo se mi nechat postavu napsat mi dopis – vyjeví se tak její



inzerce

S Davidem Mitchellem o psaní a participaci fanoušků

specifický styl, drobné osobní pekularity, pomůže to hrdinu zasadit do časoprostoru. Současně mi jde o to, aby i ty nejpozitivnější postavy v sobě vždy nesly aspoň náznak něčeho špatného, a naopak, abychom i ty nejdémoničtější protagonisty viděli dělat něco dobrého. Postava, na které pracujete, může klidně být ten nepříšernější parchant, jakého si dovedete představit, ale pokud ho něco dokáže přimět, aby dal dvacetilibrovku žebrajícímu bezdomovci, i kdyby to měla být jediná dobrá věc, kterou v životě udělá, najednou je z něj někdo mnohem zajímavější než klasický záporák jak z marvelovských komiksů. Možná ta postava sama neví, proč to udělala, možná se za okamžik vrátí a peníze si násilím vezme zpět, ale ta – třeba jen momentální – etická nejednoznačnost hraje zásadní roli.

Vizualizujete si v duchu své postavy?

Zakládáte je na reálných předobrazech?

Dávám jim tváře svých známých nebo slavných hereček a herců. A někdy z těchto přiřazených předloh čerpám i více, vypůjčuji si třeba unikátní průpovědky, specifické řečové tiky a vzorce. To, jak lidé mluví, je fascinující, a mě vždy zajímá, jakým způsobem se mé postavy vztahují k jazyku, kterým hovoří, a co o nich vypovídá. Jedná se o jejich rodný jazyk – jsou si jeho užíváním jistí? Mají malou slovní zásobu, nebo se vyžívají v květnatých a neotřelých pojmenováních? Pokud budete konzistentní v tom, jak vaše postavy mluví, a pokud budou snadno rozlišitelné, dodá jim to na uvěřitelnosti a trojrozměrnosti.

Můj táta má takovou oblíbenou průpovědku, minimálně dvakrát denně ho slyšíte říkat: „No ale kolem a kolem, když to pěkně povaříme, co nám z toho zbude?“ Je to taková jednoduchá věc, prostá fráze, kterou má rád a která patří k jeho osobnosti. Pokud ji vezmete a přesadíte do postavy, získá tím mnohem víc, než by se na první pohled zdálo.

Zejména vaše pozdější knihy naplno rozvíjejí zmiňovaný sdílený vesmír s jeho komplexní mytologií o sporu reinkarnujících se „horologů“ s „anchORITY“ požírajícími duše. Současně se ale snažíte, aby vaše romány byly přístupné i prvočtenářům, aby pro zážitek z jejich četby nebylo zapotřebí povědomí o daném fikčním světě. Máte nějaké techniky, jimiž se snažíte tuto přístupnost zajistit a ověřit?

Není na tom nic tak složitého. Pokaždé, když dopišu stránku, nový úsek textu znovu přečtu a snažím se posoudit, nakolik je srozumitelný i pro někoho, kdo daný vesmír nezná. Pokud dojdou k závěru, že srozumitelný je, pak je vše v pořádku, ale pokud získám dojem, že by srozumitelný být nemusel, začnu pátrat po důvodech tohoto pocitu. Co chybí, s jakým předporozuměním se zde podvědomě počítá, co zapomínám čtenáři říct? Jistě, Marinus v Utopia Avenue bude působit jinak na někoho, kdo četl Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta a Hodiny z kostí, a jinak na čtenáře, který ty starší knihy nezná. Pro ty druhé bude Marinus nepochybně hodně divná postava, ale rozhodující je, v jakém ohledu divná: díky tajemství, anebo proto, že je beze smyslu? To první by nevařilo, možná je to i vítané. Druhé variantě je ale zapotřebí předejít.

Když po sobě pročítám nové pasáže, srozumitelnost nicméně představuje jen jednu z otázek, které mi krouží hlavou. Stojí ten připsaný odstavec vůbec za něco? Není to moc dlouhé? Podobné otázky vlastně přehodnocuji, znovu tematizují učiněná stylistická rozhodnutí, a autoři všude po světě si je kladou v jednom kuse.

Píšete pravidelně? Snažíte se dodržovat nějaké denní penzum?



David Mitchell. Foto archiv Světa knihy

Po řadu předchozích let jsem byl především táta, který se snažil starat o dvě malé děti. To jakoukoli rutinu nebo „pravidelnost“ prakticky vylučovalo. Jinak se ale vždy věnuji tomu, co nejvíc hoří, s čím jsem nejvíc ve sklu: pokud je to práce, tak se dám do práce, pokud e-mail redaktorovi nebo rodičům, tak se jim snažím co nejdříve odpovědět. Když ale příliš dlouho nepracuji, začne se mi někde vzadu v hlavě ozývat takový neodbytný hlásek, který mě ponouká, ať se dám do psaní. Žádným denním plánem se však neřídím.

V rozhovorech nicméně občas zmiňujete jakýsi dlouhodobý plán, rozvrh „na pět knih dopředu“. Alespoň takto v hrubých obrysech si svou další práci tedy rozvrhujete?

Budoucí knihy okolo mě vždycky už pár let krouží, postupně získávají konkrétní podobu a tvar. Jejich pořadí ale samozřejmě není nijak pevně dané, není stanoveno, která přistane jako první. Jednou se do zamýšleného sledu vlomí televizní seriál, na kterém je zapotřebí pracovat okamžitě, jindy se objeví nový nápad, který oťřeše všemi ostatními. Základní sestava ale zůstává víceméně stejná.

Vaše romány leckdy přeskakují mezi kulturami a dějinnými epochami, mnohdy se odehrávají v prostorech

a časech nám notně vzdálených. Autentičnost, které přitom dosahujete, je jistě dána množstvím přípravných prací a takřka badatelským výzkumem. Jak si obstaráváte informace, které pak ve svých knihách zúročujete?

Kdybych se rozhodl psát kupříkladu o srpnu 1968 v Československu, začal bych tím, že bych si přečetl nějaké dobré přehledové dějiny českých zemí, ideálně jedny od britského historika a jedny sepsané někým odsud, pochopitelně v překladu. Následně bych se pokusil najít nějakou specializovanou práci zaostřenou přímo na srpnové události, a kdyby byly k dispozici, samozřejmě i vzpomínkové texty nebo dokumenty. Díky této mnohosti perspektiv už bych snad mohl začínat tušit, co by si mohly postavy žijící v té době myslet, jakým způsobem by mohly o právě probíhajícím dění uvažovat, aniž bych jim nutně přisuzoval zjednodušené a zkrácené názory vzniklé ex post. Pokusil bych se alespoň na pár dnů přijet sem, chodit ulicemi, dívat se po domech a po lidech, představovat si, jak by mé postavy bývaly mohly reagovat na nečekanou situaci. Pokusil bych se o místní historii s lidmi mluvit, poznat příběhy, které se tradují v jejich rodině a tak podobně.

Celé je to nakonec jen otázka sebedůvěry a sebekázně, toho, na co si troufáte. Pokud

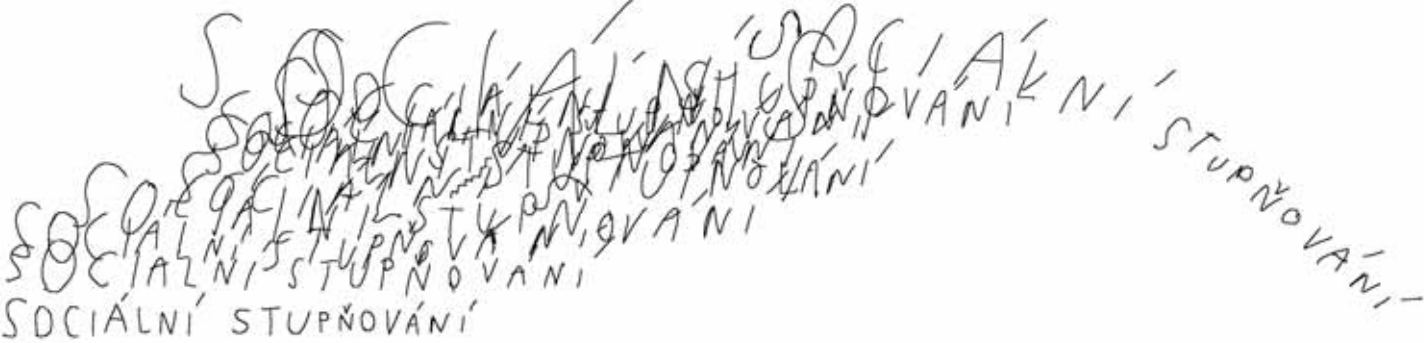
už se rozhodnete zachytit dramatické okamžiky v životech jiných lidí a kultur, nesmíte to pokazit, nesmíte zjednodušovat, nesmíte se povyšovat. Jinak budete působit jako arogantní blbec. Když se do toho rizika pustíte, nesmíte to odbýt.

V určitou chvíli se pak z přípravných průzkumných fází stane psaní. Pro mě vše začíná u jména – abych mohl na postavě pracovat, musím znát její jméno. Jména samozřejmě nesou mnohé obsahy a významy, dokážou vypovídat o sociální třídě či rodinném zázemí. Tak kupříkladu Pavel. Pro britské oči je to jméno, které automaticky odkazuje ke slovan-skému původu. Je to ale současně jméno, které na sebe neupozorňuje, nekřičí: „Podívejte se na mě, koukněte, jak jsem parádní!“ Navykl jsem si sledovat, jaká mají jména „skóre ve scrabblu“: P, to jsou tři body, V čtyři, celé jméno možná deset bodů. Čím vyšší skóre, tím spíš vás to jméno chytne a nepustí. Podobnými triky si vypomáhám, používám, cokolí mám po ruce, pokud mi to pomůže k lepšímu a komplexnějšímu zachycení zobrazované doby a jejích obyvatel.

Závěrem se nemohu nezeptat na knihu, která se aktuálně nejvíce hlásí o „přistání“. Získala už konkrétní tvar?

Moje nová kniha se zrodila z povídek. Původně jsem myslel, že jen za sebe poskládám už porůznu vydané krátké příběhy a bude hotovo. Nakonec je to ale jinak. Sám sebe jsem se totiž zeptal: „A to ti stačí?“ Kdybych byl neznámý debutant, dost možná by ty mé povídky nikdo nevydal, jsou slušné, ale ne skvělé, nejsou to skvosty jako od Salingera, Čechova, Kevina Barryho nebo Sarah Hallové. A tak jsem se rozhodl, že poslouží spíš jako taková „dema“, pracovní nahrávky, na kterých budu dále pracovat. Neumím napsat skvělá vyprávění na deset stránek. Zvládnou slušný příběh na třicet a více stran – tam je moje místo. Jsem autor románů poskládaných z novel.

David Mitchell (nar. 1969) je anglický spisovatel, romanopisec. Pětkrát byl nominován na Bookerovu cenu. U nás byly přeloženy jeho knihy Hybatelé (1999, česky 2005), sencislo9 (2001, česky 2010), Atlas mraků (2004, česky 2006), Třináct měsíců (2006, česky 2007), Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta (2010, česky 2013), Hodiny z kostí (2014, česky 2017), Dům za zdí (2015, česky 2016) a Utopia Avenue (2020, česky 2021).



Sráč Sam píše své texty jako komentáře, někdy i adresné. Jsou to stručné popisy mocenských a ekonomických vazeb, v nichž žijeme. Střídáním rodu mluvčího autorka mění pozice, z kterých tyto nerovné vztahy nahlíží. V duchu hesla „S láskou a nenávistí“ si při tom počíná citlivě, ale také škodolibě: „Dojměme se, prosím, samostatně.“

V makru prodávají nekonečný vejce. Fakt, to nekecám.

Neusmívej se směrem dolů

Český tatínek, král, kněz, bojovník, šaman i býk s maminkou...

Bezvýhradně se na to mohu spolehnout
Mohu se na to bezvýhradně spolehnout?

Luxusní zákoutí s foxteriérem je to, co mě čeká
Dobré a divné jídlo, co neznám
Děláš to zásadně tenčí a na čerstvém vzduchu
Nekouříš a v autě máš ledničku připojenou na baterii
Jsi opravdu plný problémů
tak nebudu <<< s tebou <<< chodit

V jamce 2

Dělám cvičné švihy. Bojím se trestu při vyklouznutí hole. Signální funkce víry je získaná. Dotknu-li se ulétlé hole, dostanu trest? Nedotknu-li se té ulétlé hole, dostanu také trest?

Modřina – důstojně skryté chrlení krve

Naivita má cenu,
mír má dvě ceny
Doběhni andílku do rohu,
udělej nebeskou polohu
A ty nebuď chytrá
Nejde ti to

Vesmír nemusí dávat vůbec žádná znamení

Love a love a love a znalost vývoje rozhoduje

Ahoj Kamilo

Je hodně problémů a na některé nemá cenu upozorňovat

Někdo je tady asi v zisku
Tady chce někdo nějaké peníze
Kdopak to asi bude
Asi zase kluci
Asi zase na pistole, na strašně koksu, na nová políčka naftičky, na sportovní výbavičku, na autíčka, na kurvičky všech barviček, na výletičky, na lovení zvírátek, na modlitební pomůcky

Už to bylo poprvé a všechno poprvé skončilo. Setkání, objetí, polibek. Děláš to moc rychle a máš to hned za sebou.

Tak já budu pozitivní

Překonám se a najdu pochopení.
Do ksichtu se daj narvat nitě
a potom vypadáš lépe.
Tak já si na to ušetřím.
Zhubnu, až mně budou elastáky plandat, a dík za ten odbarvovač.
Neomezené možnosti využiji. Anebo víš co? Jdi s tím laskavě pryč. Úplně pryč.
Ještě kousek, ještě, ať tě nevidím. Táhni.

Dojměme se, prosím, samostatně

Není nic ke zveřejnění, není nic ani k utajení. Důl je povrchový. Nic nenabízí sám. Proces získávání. Spekulace s celky. V tomto ohledu selhává myšlení o problému. Nejveřejnější skrývá mnoho.

Chceš také vědět, čím se živím?
Žeru holubice míru.

Komu tomu seru na to já jdu domu dva špalíky sežrat fíky

Na přelomu

V našem domě zpívají
Dvě pěvkyně
Každá v jiném patře
Jedna má sbor a druhá mikrofon
Jsou to krásná vystoupení,
ale tu příjemnější neberou tak vážně
Je třetího září 2016

Neuctivé péči zmar!

Vždy se pokouším o laskavost, ale moc to nejde, tak to tentokrát doháním barvou. Možný nástroj pohybu emocí. Kdyby to nefungovalo, budete to muset zase vydržet.

Povídka 1: Ten, co přísahal bez hranic

Mojí mámě při službě umřel člověk. Ten, co přísahal, odjel na grilování. Nemělo se to stát. Byla to chyba. Koroner ten problém objevil. Za úplatu nic neprozradil. Ten, co přísahal, mu udělal nový obličej. Moje máma vezla tu mrtvolu v pytli výtahem. Dělala, že to je asi smetí.

Ty potřebuješ
Změnu
Střídání
Překvapení
Objev
Inspiraci
A víš ty co?
Tak jo, tak si to vyměníme

Rodina za 29,–

Znám nového frajera, co se mu na zadku neudělaly půlky. Je to opravdu výjimečné. Bude se ženit a musí to udělat v teplákách. Rodině to vadí, i když ta jeho prdel je od nich. Hádají se a kdoví, jak to dopadne.

Díval bych se, jak čůráš, ale ty to víš, tak mám po radosti

Šmíráku, Šmíráčku, chlapečku můj zlatý, nejsi unavený?

Ne.

2× PRÍBĚH

Založila jsem svaz zmrdů a můj starej ligu na jejich ochranu.

Máme se rádi.

2× INFORMACE

Ta inspirace outfitem Startreku moderátorkám z ČT fakt moc neštymuje. Jó a když tak cikání tu zůstali a maj fakt furt stejný životní martýria.

Hodina špíny

Nedělám důležitá rozhodnutí, jen rozhodnutí

Promiň, já nechtělo

Půvab absolutní trapnosti

Přijela jsi po nějaké době
Tváříš se běžně, to především
Těšil jsem se na to setkání jako blázen
Otevřená náruč, do které vběhneš
Úsměvy a kdoví co ještě

Přijela jsem. Vidím, jak se na mě těšíš
Vystudoval jsi čtení a psaní
Tam někde ses dozvěděl všechno o radosti z návratu
Čumím na tebe a nevím, jak se tvářit

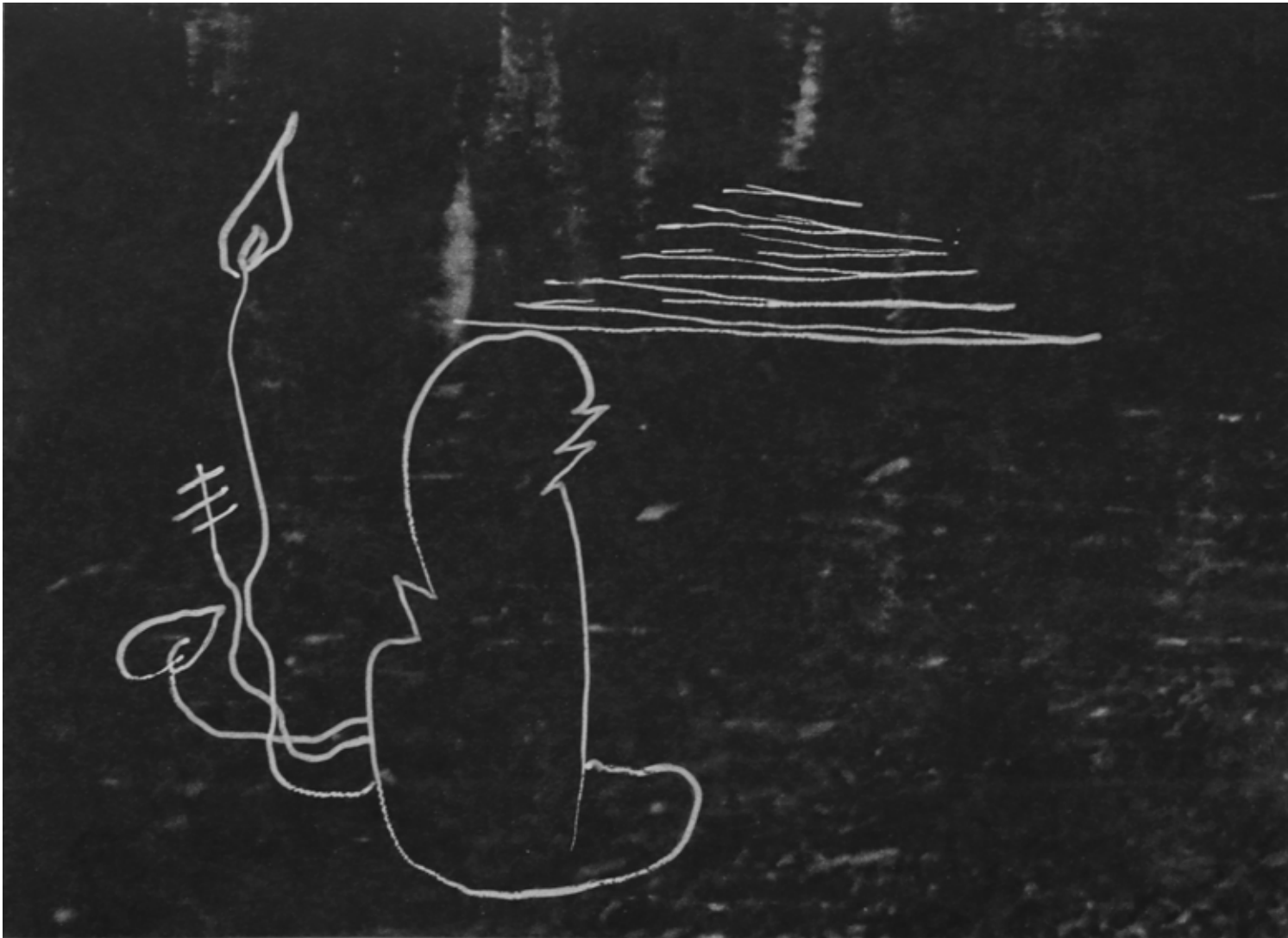
Chtěl být pietní

Myslím, že bych se měla za něco omluvit
Je nový den, omlouvám se

Pluj korábe pícusů za obzor
Pluj a ztrat se z dohledu
Táhni. Dál a dál

Myslím, že bych měla něco slíbit
Slibuji, že budu pietní

Sráč Sam



Sráč Sam: Bez názvu (fix na novinovém výtisku), 2019

Prosím o nějaké kapesníky pro plačící

Ven z intelektuálních dekorací

Ó
Narušuji ideovou harmonizaci v odívání
Úporně naléháš
Zvednutou rukou naznačuješ
Ó výmluvné gesto násilí
Ó pane
Ó nositeli těch správných hadrů

Nezbytně kontroluješ

Žádná opatření nejsou trvalá
Výrobky s krví jsou choulostivé
Vše, co odtéká, je vlažné

Jsi malý nebo velký

Nic není dost obviňující, aby sis ulevil
Nekontrolovaně mluvíš
Ochraňuješ vnucené významy
Poslouchám tě a jdu pomalu pro boty
Do poslední vteřiny čekám, jak se rozhodneš

Hodně to žiju, a tak to málo fotím

Stručná historie opovržení

Pán
Muž
Dobrodinec
Šmírák
Učitel

Nemusím a nechci
Předané provinění jsem přijala
Děkuji, že jsem to nevěděla,
udržela pouta a neprokazuji spojitost
Stále tě vidím na vrcholu

Hrdinové nešpitají. Házejí kameny.
Na obou stranách

Používáním tohoto přístroje
nemusíte s ničím souhlasit

Objev

Pravda ve výpočtu
Fakt, co jsi zaměnil
Vypočítáváš
Jsem výhodná
Zůstaneš

No a co? Vadí ti to?

Pozorně sledujeme poručíky moci

Mám nedovolená přátelství
Také miluji mimo biologická pole
Některé vztahy mám povolené
Obvodním soudem pro Prahu 2
Některé zakázané odborem sociální péče
v Kladně

Opakovaně žádané i pod pohružkou
Mám vztahy s dozorem i tajné bez něj
Každé setkání má význam konečného
vítězství

Sociální stupňování

bídák
ubožák
Šmírák †
a člověk nejlepší

Vynikající schopnosti vrozené
Vynikající schopnosti získané
Vynikající schopnosti přiřknuté

Eniky beniky do nebe,
do prdele pro tebe

Vkleče i vestoje

Tatínek i maminka prosí Šmíráka
Maminka se sepnutýma rukama
Tatínek bez
Prosí a slibují
Trpí
Zatím nesází
Čekají na vyslyšení

Jen konec bez začátku

Lituji

Chudinko moje malá
Chudáčku můj malý
Chudinko moje malá
Chudáčku můj malý

Předpoklad zranitelného

Za to si mohou sami

Čistka s průkazkou občanské spravedlnosti
Nežijeme v dlouhých dobách
Ovládáme se
Naši sousedé nás obětují v jasném pořadí
Nebojím se vás nebo tajím strach
Jsem vrchní koledník
a to je omluvenkou pro jejich násilí

Drahoušku, byli jsme tak mladí
Za úplněk světa,
za drahé kamení,
máminy prsy,
za zmrtvýchvstání našeho psa,
za nic to nemusíme vracet

Milý můj, naše děti mají systémové potíže
Funkce logiky selhala
Mystická řešení jsou dočasná opatření
před dalším nářkem
Naučíme nebo nenaučíme je padnout za lásku

Přečtěte si veškeré aktuální
informace o tématu
Vůdce – vděk – závislost
– strach – ponížení – lékař

Jsem šťastná, promiň

Jak začít? Zkusím štěstí

Všechno, co chceš, nehledej tady

Jakou rukou na mne saháš?
Tou špinavou?
Tak to nedělej.

Výběr z textů publikovaných v časopisu **Pižmo**
v letech 2010 až 2021 připravila **Kristina Láníková**.

Sráč Sam (nar. 1969) je vizuální umělkyně a kurátorka. Ve své práci se věnuje přehodnocování vizuálních, jazykových a sociálních vzorců prostřednictvím obrazů, textů, výstav, diskusí a staveb. Reflektuje sociální konstrukty, které vytváříme nebo nevědomě přejímáme. Založila a vybudovala galerii sam83 a rezidenční centrum heARTbreaker. Její aktivity jsou dlouhodobou sociálně angažovanou praxí, vycházející z Víze pro Novou kulturu a její místo, kterou zformulovala v roce 1989. Její dílo je součástí platformy Secondary Archives, jež sdružuje umělkyně ze střední a východní Evropy s ohledem na feministické aspekty jejich tvorby. Knižně vydala texty Vanda (2011), Kuniba má rád věci třikrát (2011) a Strach mého muže (2017). Vydává čtvrtletník Pižmo, kde spolu s fotografiemi, kresbami a kolážemi otiskuje i své reduktivní texty.



Cena Jindřicha Chaloupeckého 2021
Moravská galerie v Brně

Pražákův palác
od 23.9.2021

Reportáže z oblastí,
na které se od sametové
revoluce zapomnělo



Od autorů
A2larm

HØST

POP MESSE

Multižánrový mezinárodní hudební festival

29–30/7
2022
Brno



(UK) **Skepta**



(USA) **Avalon Emerson** (USA) **Algiers** (FRA) **Acid Arab**

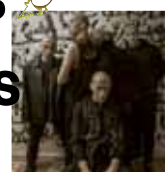
(ISL) **Sóley** (ISR) **Red Axes**



(POL) **WWW** (POL) **Siksa** (RUS) **IC3peak** (RUS) **Prago Union** (RUS) **Načeva**

(DEU) **Vanishing Twin** (CAN) **Crack Cloud** (UK) **Warm graves**

(UK) **Nauzea Orchestra** (UK) **Soccer96** (RUS) **Shortparis**



a mnoho dalších

Za finanční podpory statutárního města Brna a Jihomoravského kraje

Exkluzivní mediální partner

www.popmesse.cz

B | R | N | O | Jihomoravský kraj

FULLMOON
MUSIC MAGAZINE

Vstupenky zakoupíte
v prodejní síti Goout

Sázky vyšší než kdy dřív

Putinovo historické poslání na Ukrajině

Ruské manévry u hranice s Ukrajinou nelze brát na lehkou váhu – už proto, že Vladimir Putin hodlá „ukrajinskou otázku“ podle všeho vyřešit do konce volebního období. Ať už ale k vojenskému konfliktu dojde nebo ne, měli bychom se ptát, jaký vztah Ruska, Ukrajiny a Západu by byl přijatelný pro všechny zúčastněné.

MIROSLAV TOMEK

Na rusko-ukrajinských hranicích opět stojí ruská armáda v plné pohotovosti. Na samém konci roku se sice po skončení rozsáhlého cvičení z Krymu začala stahovat část výsadkových jednotek, to ale nejspíš nic neznamená. Na rozdíl od loňské krize (viz A2 č. 9/2021) se zdá, že nyní je situace vážnější. V polovině prosince Moskva zveřejnila návrh bezpečnostních záruk, které žádá od Spojených států a Severoatlantické aliance. Požadavky ruské strany jsou ovšem tak dalekosáhlé, že je jejich adresáti sotva mohou přijmout. Vladimir Putin mimo jiné chce, aby vojáci NATO nesměli trvale působit v zemích, které do roku 1997 nebyly členy aliance – což se týká řady střeoevropských zemí včetně Česka, Pobaltí, ale třeba i neutrálního Švédska, které takový zásah do své suverenity obratem odmítlo.

Rusko jako by dělalo všechno pro to, aby atmosféru napětí co nejvíce vystupňovalo. Putin se během své výroční tiskové konference 23. prosince k tématu Ukrajiny opakovaně vracel a mluvil o hrozbě, kterou Západ pro Rusko představuje. Výhrušná prohlášení ruských představitelů střídají zprávy o zkouškách nových zbraní, třeba hypersonické střely Zirkon, a ruská státní televize mezitím přesvědčuje diváky, že válka je celkem obyčejná věc, které se dřív nebo později nevyhneme. Něco jako vytržení bolavého zubu.

Bezohlednost a ochota riskovat

Putin zřejmě chce využít příznivé situace dané souběhem několika faktorů. Ruské hospodářství je v posledních letech poměrně stabilní, valutové rezervy vzrostly, zemní plyn, který Rusko vyváží, je dražší než kdykoliv předtím, opozice už neexistuje a nezávislá média v podstatě také ne. Pozornost Američanů se upírá na Čínu a svět nadále sužuje pandemie. Signálů toho, že ruské záměry jsou skutečně vážné, je celá řada. Ruský zpravodajský server Meduza (sídlicí v lotyšské Rize) přišel 22. prosince s investigativním článkem o vzrůstající aktivitě ruských soukromých vojenských společností, které hledají nové zájemce o službu na Ukrajině. Americký

expert na kyberbezpečnost Dmitri Alperovitch tvrdí, že v posledních měsících se vystupňovaly ruské kybernetické útoky proti ukrajinským cílům – včetně bezpečnostních složek. Jde však o víc než o okamžitý kalkul. Politolog Alexandr Baunov z moskevského Carnegieho centra se domnívá, že Putin, který problematice rusko-ukrajinských vztahů letos věnoval rozsáhlý esej, chce ukrajinskou otázku vyřešit do konce svého funkčního období v roce 2024. Vztahy s Ukrajinou prý považuje za „součást svého historického poslání“. Tento scénář možná není příliš objevný, zato je ale pravděpodobný. Další vývoj bude záležet na zdaru lednových rusko-amerických jednání. Putinovo prohlášení z 26. prosince, že „odmítnou-li nám USA a NATO poskytnout bezpečnostní záruky, bude naše reakce záležet na tom, co navrhnou naši vojenští experti“, každopádně nezní příliš povzbudivě.

Diskuse o tom, co vlastně můžeme od Ruska v nejbližší době očekávat, jsou čím dál tím vyhrocenější. Jejich atmosféru vystihl někdejší profesor válečných studií na londýnské King's College Lawrence Freedman, jenž na Twitteru napsal, že analytici, kteří považují ruskou invazi na Ukrajinu za pravděpodobnou, se nevyhnou – pochopitelně nespravedlivému – obvinění ze šíření proruské propagandy, protože „prosazují politiku ústupků“. Skeptici jsou zase „naivní, neboť podceňují Putinovu bezohlednost a ochotu riskovat“. Úmysly aktérů mohou být různé, nebezpečí však podle Freedmana „neleží v záměrech, ale v situaci. Vlastností krizí (a válek, které na ně navazují) je to, že se rády vyvíjejí v rozporu s původními očekáváním a řídí se vlastní dynamikou, která vede k nezamýšleným (a často ničivým) následkům.“

Nárazníková zóna

Příkladem „šířitele ruské propagandy“ mezi americkými pozorovateli je třeba Samuel Charap, který se Ruskem zabývá v analytickém think tanku Rand Corporation. V listopadu napsal pro zpravodajský server Politico komentář, v němž dokazoval, že pokud Západ není připraven kvůli Ukrajině podstoupit

otevřenou konfrontaci s Ruskem, měl by Kyjevu důrazně doporučit, aby s Moskvou dále jednal na základě minských dohod – jakkoli je ukrajinská strana považuje za nepřijatelné. Na sociálních sítích tím pochopitelně vyvolal bouři nevole. Jestliže ale ruský útok skutečně hrozí a NATO se Ukrajinu nechystá bránit, je vhodné vybízet k další eskalaci, jejíž následky nakonec neponese nikdo jiný než Ukrajinci?

Analytici, kteří o možnosti ruské invaze pochybují, někdy argumentují tím, že Putin se víc než čehokoliv jiného bojí porážky. Ruská novinářka Julija Latynina na stránkách nezávislého deníku Novaja gazeta vysvětluje, že „hlavním a fundamentálním problémem této války je, že se dá prohrát“. Vpád na Ukrajinu by se podle ní podstatně lišil od hybridních válek, v nichž se Rusko angažuje prostřednictvím dobrovolníků či žoldnéřů soukromých vojenských společností. Nasazení stotisícové pozemní armády by se na rozdíl odbleskové anexe Krymu zcela jistě neobešlo beze ztrát. Otázkou ovšem je, nakolik reálný je závěr, k němuž Latynina dospívá. USA a Evropa se prý mohou buď leknout a „zahájit dialog“, nebo Rusku důrazně vysvětlit, že „pokud Kreml vyvolá válku, poskytnou Ukrajině vojenskou pomoc v takovém rozsahu, který učiní vojenské vítězství Kremlu nemožným“. Vzhledem k množství ruských jednotek by ale pouhé dodávky vojenského materiálu úspěšnou obranu Ukrajiny nejspíš nezaručily.

A je zde ještě jeden aspekt. Ano, Putin je Ukrajinou zjevně posedlý, ale jak vysvětluje ruský politolog Baunov, jako neutrální a dvojazyčnou zemi, která by tvořila „nárazníkovou zónu“, mezi Ruskem a zeměmi NATO, by Ukrajinu chtěla vidět každá ruská vláda. Současné jednání Kremlu je podle něj sice „bezprecedentní“, ale o bezpečnostních otázkách obsažených v posledních návrzích Rusko hovoří už od devadesátých let. Se zřetelem k budoucnosti bychom se tedy měli ptát, jak by vlastně mohl vypadat takový vztah Ruska, Ukrajiny a Západu, který by vyhovoval všem zúčastněným.

Autor je ukrajinista.

par avion

Z ARABSKÉHO TISKU VYBRAL JAN KONDRYS



Zatímco na Západě pověst korunního prince Muhammada bin Salmána coby odvážného reformátora tvrdě utrpěla v důsledku brutální vraždy novináře Džamála Chášukdžího, doma v Saúdské Arábii si mladý následník trůnu – a de facto i současný vládce – nadále pěstuje image modernizátora otevírajícího zemi 21. století. Část zejména mladých lidí nahlíží na změny (zahrnující mimo jiné uvolnění dříve striktních pravidel omezujících ženy) pozitivně, opoziční aktivisté však poukazují na celkové „utahování šroubů“ a zostřené pronásledování disentu. Obzvláště nelibě pak kombinaci politické autokracie se společenskou liberalizací snáší domácí náboženští fundamentalisté, jimž princ vyhlásil válku ve jménu návratu do iluzorního „věku tolerance“ před rokem 1979. Tématu zakopávání příkopů mezi mladými a starší generací, která ze svého konzervativního pohledu hledí na reformy s nedůvěrou, se věnuje Ímán Muhammad na stránkách saúdskoarabského

deníku **al-Watan** z 26. prosince v článku nazvaném Společenské uvolnění. Autorka vyzdvihuje skutečnost, že se monarchie otevírá světu, a jako aktuální příklady uvádí pořádání mezinárodního filmového festivalu v Džiddě, organizaci závodů Formule 1, ale třeba také zápas saúdskoarabské judistky s izraelskou soupeřkou na olympijských hrách v Tokiu. Zároveň je podle ní ovšem potřeba mít jasnou strategii, jak sjednotit společnost a získat „odmítače“ pro zásadní reformy. Stát musí systematicky prosazovat hodnoty tolerance, koexistence a otevřenosti skrze propracované programy, které budou brát v potaz stanoviska různých skupin obyvatel a nebudou stavět jedny proti druhým. Jedině tak lze dle Ímána Muhammad vybudovat osvícenou, inovativní a prosperující společnost, která nebude náchylná k náboženským či jiným rozvratům.



Téma neblahých dopadů západního kulturního vlivu na arabský svět je nesmrtelným námětem řady článků a úvah rozličné kvality. Racionální kritika některých aspektů globalizace a kulturní hegemonie Západu se v arabských médiích potkává s xenofobními pohledy a naivními představami o západních společnostech. I když je Egypt tradičně chápán jako země spadající do „prozápadního okruhu“ na Blízkém východě, protizápadní resentment nezanedbatelné části tamní

společnosti je nepopíratelným faktem. U příležitosti Mezinárodního dne arabského jazyka, jenž se z popudu UNESCO od roku 2012 slaví vždy 18. prosince, vyšel na stránkách egyptského listu **al-Ahrám** pod titulkem Arabský jazyk a národní jistota text Áját al-Haddád, který se točí kolem západní „kulturní invaze“ do země na Nilu. Tato invaze je dle autorčina názoru možná horší než invaze vojenská, neboť penetruje společnost na všech úrovních a proniká do všech rodin. A podobně jako se při vojenských invazích najdou ochotní kolaboranti, také západní kultuře mnozí Egyptané umetají cestu. **Egyptská mládež je extrémně náchylná k přejímání západních vzorců, ať již jde o oblečení, hudbu nebo mimomanželské vztahy a život „na hromádce“.** Tuto západní „prostopášnost“ hodnotí autorka v souladu s mainstreamovým islámským narativem jako škodlivou především pro ženy, jež jsou vydány napospas mužům, kteří se neřídí žádnými závazky. Slabost egyptské společnosti vůči takovým jevům se nejzřetelněji manifestuje v opovrhování arabštinou a přejímání angličtiny mezi mládeží, tvrdí Áját al-Haddád. Ochrana a prosazování domácího jazyka jsou podle ní nezbytným předpokladem úspěšné obrany před západní kulturní dominancí.



Libanon prochází chronickou ekonomikou a finanční krizí, kterou mnozí označují

za nejhorší za posledních sto let. To je ovšem dosti silné tvrzení, vezme-li se v potaz pohnutá historie malého středomořského státu. Místní měnu postihl v uplynulých dvou letech více než devadesátipětiprocentní propad a mnoho lidí nemá prostředky na jídlo ani další základní potřeby. Vše navíc komplikuje tradičně nestabilní politická situace, daná i spletitým konfesionálním uspořádáním, jež se zcela zásadně promítá do vztahů země se zahraničím. V souvislosti se společenským rozkladem a pokračujícím exodem mladých lidí dávají své zemi sbohem i někteří libanonští novináři, kteří ve svých článcích pohřbívají naděje Libanonců na lepší budoucnost. S tímto přístupem ovšem nesouhlasí jejich egyptský kolega Abdulhalím Qandíl, autor komentáře nazvaného Libanon neumírá a otištěného 24. prosince v panarabském deníku **al-Quds al-Arabí**. Qandíl si je plně vědom rozsahu libanonské krize i hrozícího zhroucení dosavadní relativně uspokojivé bezpečnostní situace pod náporom regionálních tlaků. Libanon podle něj spíše než stát připomíná akciovou společnost s rozhádanými podílčníky, i tak ale – navzdory veškeré nepřízni – prokázal mimořádnou vitalitu. V průběhu patnáctileté občanské války tuto unikátní republiku rovněž mnozí odepisovali, a přesto přežila. Libanonci se podle Qandíla vyznačují mimořádnou schopností povstat z trosek a začít znovu fungovat. Není důvod myslet si, že by tomu tentokrát mělo být jinak, domnívá se egyptský autor.

Snu o samosprávě jsem se nevzdal

Prvního prosince nás zastihla smutná zpráva o úmrtí Petr Uhla, jednoho z nejvýznamnějších československých disidentů, levicových publicistů a věžňů svědomí, který dokázal vždy zůstat věrný svým zásadám a idejím spravedlnosti a svobody. Následující rozhovor se odehrál na jaře 2015 a v češtině nebyl dosud publikován.

PETR KUŽEL

Před rokem 1989 jste patřil mezi nejvýraznější kritiky minulého režimu z pozic revolučního marxismu. Jak jste se k revolučnímu marxismu dostal a odkdy jste marxistické pozice zastával? Já jsem se dostal k revolučnímu marxismu přes marxismus bez přívlastků a s marxismem jsem se postupně začal identifikovat během studií na strojní fakultě pražské techniky pod vlivem docenta Jiřího Hermacha. V šedesátých letech patřil k reformnímu křídlu KSČ, byl členem týmu, který v roce 1968 vytvářel Akční program KSČ, a působil na Akademii věd. Po roce 1969 byl vyloučen ze strany, pak dokonce podepsal Chartu 77, v níž byl činný ve skupině bývalých komunistů. Později odešel do exilu. Vzhledem k tomu, že jsem se díky svému otci už na gymnáziu naučil francouzsky, měl jsem navíc přístup k francouzské literatuře. Znal jsem Trockého, jehož díla byla v Československu poměrně rychle překládána, některé knihy jsem ale četl i ve francouzštině. Později – od roku 1965, když mi bylo teprve dvacet čtyři – jsem začal jezdit do Francie. Poprvé jsem tam jel na pozvání Alaina Krivina, což byl pozdější významný představitel Ligue communiste. S jeho bratrem Hubertem Krivinem a s jeho švagrovou Catherine Samaryovou se stýkáme – moje žena a já – do dneška.

Jak jste hodnotil situaci francouzské radikální levice v porovnání s tím, co jste měl možnost vidět v Československu? Ve Francii jsem byl v době, kdy se začínal štěpit Národní svaz francouzských studentů (UNEF), který byl tehdy pod vlivem Francouzské komunistické strany (PCF). Štěpil se do tří proudů, ze kterých pak vznikaly jednotlivé organizace. Jednou z nich byla právě pozdější Ligue communiste révolutionnaire, která byla francouzskou sekcí IV. internacionály. Druhou představovali lidé, kteří byli označováni jako „pro-togliattis“. Byla to reformistická, spíše sociálně demokratická skupina. Třetí skupinu tvořili ti, kteří zůstávali věrni stranické linii PCF. Ti byli našimi odpůrci. Byli nejen tvrdě promoskevští, ale i dogmatičtí. Sympatizoval jsem tehdy spíše s „pro-togliattis“, ale vlivem různých okolností jsem nakonec začal spolupracovat s francouzskou sekcí IV. internacionály.

Členem IV. internacionály jste byl od roku 1984, ačkoli jste se sám jako trockista nedeklaroval. Jaké byly vaše tehdejší výhrady vůči trockismu a co vás vedlo k tomu, že jste z internacionály v roce 1991 vystoupil? Nejprve jsem vstup do IV. internacionály odmítl, jelikož jsem neměl dořešený názor na třídní boj, ale hlavně na jejich charakteristiku SSSR jako byrokratismem zdegenerovaného dělnického státu a zemí východního bloku coby zdeformovaných dělnických států – zdegenerované podle nich nebyly, protože nikdy nebyly dělnické. S tím jsem měl problém tehdy, ale i později. Nicméně když jsem vyšel v roce 1984 podruhé z kriminálu, mluvili jsme s Catherine Samaryovou – na střeše domu, kde nebyly odposlechy – o IV. internacionále. Její francouzská sekce poskytovala tehdy nezištně pomoc věžňům svědomí, respektive jejich rodinám, bez ohledu na to, zda jde o katolíky, evangelíky nebo bezvěrce, marxisty nebo nemarxisty. Jejich solidarita byla úplná a můj vděk za jejich činnost byl tak veliký, že jsem si řekl, že musím ideologické neshody překonat. A s tím, že jsem se nikdy nedeklaroval jako trockista, jsem tedy také do IV. internacionály vstoupil. Když mě pak někdo označil za trockistu, tak jsem ho v žertu opravil, že jsem revoluční marxista.

A proč jste ze IV. internacionály nakonec vystoupil?

Vystoupil jsem z ní v roce 1991 po delším rozhovoru s Hubertem Krivinem a Catherine Samaryovou. Několik hodin jsme spolu tehdy v Paříži hovořili o situaci v Československu. A oni mně začali dokazovat, že už nejsem marxista. Já jsem se tehdy naštvál, protože o tom, jestli jsem marxista, nebo ne, si rozhoduji sám, ale přiznal jsem, že už nejsem revoluční marxista, a oznámil jsem, že z internacionály vystupuji.

Říkal jste, že jste odmítal názor o degenerovaném, respektive deformovaném dělnickém státu. Jak jste se ale stavěl ke koncepcím, jež se rozvíjely i v rámci trockismu, že se nejedná pouze o degenerovaný dělnický stát, ale přímo o státní kapitalismus a že v SSSR již vznikla nová vládnoucí třída, nikoli pouze parazitní byrokracie? Já celkem souhlasím s hodnocením Trockého, že státní kapitalismus je nonsens, že je to contradictio in adjecto, a proto tento výraz pro označení režimu v SSSR nepoužívám. Nicméně když jsem psal své paměti, pocítil jsem potřebu minulý režim nějak vymezit a přiklonil jsem se k pojmu „státní socialismus“. V Chartě 77 jsme režim označovali jako diktaturu. Pokud jsme byli spjatí s trockistickou revolučně marxistickou orientací, jako například Jaroslav Suk, užívali jsme často i pojem „byrokratická diktatura“. To je ale termín, který mnoho neřekne. I Stalin konečkonců kritizoval byrokracii, proto jsem se nakonec přiklonil k pojmu „státní socialismus“.

Sjednocený sekretariát IV. internacionály posílal do Československa časopis Inprekor, v Československu existovala česká mutace a vy jste působil jako jeden z jejích hlavních autorů. Můžete přiblížit, o co šlo? Název Inprekor byla zkratka z Internationale Pressekorrespondenz, což byl časopis, který původně před druhou světovou válkou vydávala III. internacionála. V sedmdesátých letech byl tento časopis obnoven a začal jej vydávat Sjednocený sekretariát IV. internacionály. Vycházel v několika jazykových mutacích: francouzsky, německy, anglicky a španělsky. Já jsem jej dostával francouzsky v zásilkách, které posílal Jan Kavan. Česká mutace vycházela od roku 1986 a do Československa se pašovala. Kromě mne se na vydávání podílel například také Jakub Polák. Po listopadu 1989 vydával časopis téhož jména Arnošt Novák. Předtím se vydával ještě časopis Informační materiály. Vycházel v letech 1971 až 1982 v Berlíně a vyšlo 41 čísel. Deklaroval se jako časopis „československých revolučních socialistů“ a byl platformou radikálně levicového proudu. Vydávali jej soudruzi v Západním Berlíně: Sibylla Plogstedtová, Ivana Šustrová, což je sestra Petrušky Šustrové, Richard Szklorz, Jiří Boreš, Jan Pauer a další. Název byl převzat z pražského časopisu, který vydávalo v roce 1968 Názorové sdružení levice.

Řekl jste, že jste byl v roce 1968 v Paříži. Kdy přesně? Byl jsem tam toho roku nejméně dvakrát. Nejdříve v červnu.

Takže jste ještě zažil doznívající květnové události... Ano, dobíhaly ještě některé studentské stávky a také stávky dělnické, do nichž studenti nějakým způsobem ingerovali. Takže to jsem ještě trochu zažil. Podruhé toho roku jsem byl ve Francii od konce července do konce srpna – a dozvěděl se tam o vojenské intervenci do Československa. Hubert Krivine mě tehdy odvezl do Bruselu, kde zasedal narychlo svolaný Sjednocený sekretariát IV. internacionály. Bylo to asi šest nebo sedm lidí. Psali prohlášení, v němž vyjadřovali podporu Dubčekovu

vedení, a já jim tehdy říkal: „Soudruzi, já nejsem členem vaší organizace, ale takhle schvalovat politiku Dubčekova vedení, to snad nemůžete myslet vážně.“ A tak se to celé předělalo. Byl formulován požadavek na propuštění politických představitelů Československa unesených do Moskvy, ovšem určitá distance k politice tehdejšího československého vedení se do toho prohlášení dostala také, i když v mírné podobě. Přespál jsem u Ernesta Mandela, a potom jsme jeli s Hubertem Krivinem různými okresními silnicemi zase zpátky do Francie. Museli jsme se přitom vyhýbat pohraničním kontrolám, jelikož jsem neměl oprávnění vstupovat do Belgie – měl jsem vízum jenom do Francie. Evropa se sjednocovala via facti, a ne na základě idejí.

Jak na vás atmosféra doznívajícího května působila? Ta na mě působila velmi. Je zajímavé, jak je to všechno propojené. Krátce před druhou návštěvou Francie onoho roku jsem byl rovněž v Polsku. Bydlel jsem dva dny u Janusze Onyszkiewiczze, což byl o dvacet let později polský ministr obrany. Tehdy ale pracoval jako asistent na Varšavské univerzitě a bydlel v posledním patře domu nad dvorem varšavské polytechniky. Probíhala zde studentská stávka a on mi vysvětloval, že tam pekaři vozí studentům chleba, a byl nadšený tím spojením mezi dělníky a studenty – tím, co Francouzi nazývají „jonction entre ouvriers et étudiants“.

K tomu spojení ale nakonec nedošlo... Nedošlo. Ale charakteristické bylo, že ačkoli polští a francouzští studenti o sobě příliš nevěděli, prosazovali stejné požadavky, měli stejné pocity a tam i tam bylo vidět stejné směřování. Když jsem po návratu z Polska odjel do Paříže, setkal jsem se tam s Charlesem Urjewiczem, s nímž jsem se znal od roku 1965. Dnes je emeritním profesorem školy, která se tehdy jmenovala École nationale des langues orientales vivantes. Právě on tehdy přivezl známý Otevřený dopis Polské sjednocené dělnické straně Jacka Kuroně a Karola Modzelewského do Paříže, kde ho přeložili a vydali ve francouzštině.

To je ten dokument, který jste pak překládal v roce 1968? Ano, překládali jsme to s Milošem Caldou a vydal to pražský studentský parlament.

Promítal se vliv idejí pařížského května nějak do myšlení a nálad v Československu? Já jsem se o to strašlivě snažil, ale byl jsem dosti osamocen. Na pražské filosofické fakultě jsem měl přednášku, když tam byla v roce 1968 listopadová stávka. Do časopisu Student se mi podařilo umístit karikatury z francouzských časopisů z té doby. Určitý zájem byl, ale nebylo to nic moc.

A listopadová stávka se nějakým způsobem odkazovala na pařížský květen? Odkazovala se tím, že byla vyhlášena jako stávka „okupační“. Bylo použito to slovo. Určité společné prvky tam byly. Odkazovala se ale hlavně na listopadové plénium ÚV KSČ a přodem bylo vyhlášeno, že jejím cílem je podpořit progresivní křídlo KSČ proti konzervativnímu. Pamatuji si, že do auly filosofické fakulty tehdy přišel Karel Kosík ze zasedání ÚV a říkal, že na tom zasedání mluvil také soudruh Jakeš, a že když ho slyšel mluvit, uvědomil si, že není nadále možné, aby soudruh Jakeš a on byli členy stejné politické strany. Asi po půl roce Kosík a vyloučili nebo odešel sám, to už nevím.

Když jste zmínil Karla Kosíka, jaký jste k němu měl vztah? Já jsem k nim nosil Informace o Chartě, ale blíž jsem se s ním nikdy neseznámil.

Petr Uhl (1941–2021) byl český novinář, politik, signatář Charty 77 a spoluzakladatel Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných. Za minulého režimu byl celkem devět let vězněn. Roku 1990 byl zvolen poslancem Federálního shromáždění za Občanské fórum. Mezi lety 1990 a 1992 byl generálním ředitelem ČTK. V letech 1991 až 2001 byl členem pracovní skupiny pro svévolné zadržování v rámci Komise OSN pro lidská práva. V letech 1998 až 2001 byl vládním zmocněncem pro lidská práva, náměstkem místopředsedy vlády pro lidská práva a zároveň předsedou Rady pro národnosti, Rady pro lidská práva a Meziresortní komise pro záležitosti romské komunity. Loni mu pod názvem Za svobodu je třeba neustále bojovat vyšel výbor z textů z let 1969 až 1989.

S Petrem Uhlem o revolučním marxismu a Chartě 77

V roce 1968 vzniklo Názorové sdružení levice, kde jste působil. Mohl byste prosím toto sdružení krátce přiblížit?
Vzniklo to vlastně na základě inzerátu, který byl otištěn v Rudém právu a myslím, že i v některých dalších novinách. Podávala jej paní Nováková. Jak se jmenovala?

Julie.

Ano, Julie Nováková. Já jsem na ten inzerát odepsal, a seznámil jsem se tak se Zbyňkem Fišerem – alias Egonem Bondym – a jeho družkou Julií. On byl organizačně naprosto neschopný, takže organizační věci jsem převzal já. V této organizaci byli lidé jako Jiří Müller, levicový katolík Václav Trojan, sochař Rudolf Svoboda, filosof Jan Smíšek, Vladimír Říha, Štěpán Steiger a jiní. Zhruba padesát až sto lidí. Rozhodli jsme se pořádat různá setkání. Hlavní slovo tam měl Zbyněk Fišer, poté byla beseda o tom, co říkal. Schůzky se konaly zhruba jednou měsíčně. Vydávali jsme Informační materiály (Infomaty), které jsme tiskli na cyklostylu s podporou Eumenické rady církve. Ten časopis jsem vedl já. Dokonce jsem kvůli tomu přijel v červnu 1968 z Paříže, abychom to mohli vydat. Proběhla jedna beseda a pak jsem zase odjel do Francie. Byl tam dále třeba Pavel Filipi, dnes profesor na Komenského evangelické fakultě, a Jakub Trojan – evangelíci, kteří sympatizovali s bojem Palestinců proti izraelskému státu. A byli tam také čtyři estébáci, kteří se přímo deklarovali jako příslušníci Státní bezpečnosti, přičemž jsme nevěděli, jestli tam jsou poslaní, nebo ne.

To k vám prostě přišli a řekli, že jsou z StB...
No jistě. Ale to jsme považovali za korektní.

Zmínil jste onu listopadovou stávku 1968. V návaznosti na ni vlastně vzniklo Hnutí revoluční mládeže...

Ano, Hnutí revoluční mládeže vzniklo z radikálních levicově orientovaných studentů, ale byla zde ještě jedna skupina. Dali ji dohromady Václav Trojan a Petr Meissner. Byla to skupina, která představovala, jak jsem tomu říkal, poučen francouzskými poměry, „ouvrieristickou“ úchylku. Chtěli navazovat přímý kontakt s dělníky a dělat společné akce. Jednou z jejich akcí třeba bylo, že do sklepa filosofické fakulty nosili dlaždičky, aby měli něco jako obranu. Takže těžko říci, kdo byl levicovější a kdo byl pravicovější.

Co se týče Hnutí revoluční mládeže, mám zde takový tlustý notes z vězení. Původně to byly dvě takovéto knihy, ale ta první se mi ztratila. Je zde vlastně totéž, co je v trestním spisu, nejde to nad jeho rámec. Má to několik oddílů: první oddíl se týká Názorového sdružení levice, dále pak Hnutí revoluční mládeže a jeho souvislosti s jinými organizacemi, skupinami a osobami v tuzemsku; za druhé jsou zde souvislosti se zahraničím; za třetí činnost HRM; za čtvrté materiální základna; za páté návrh stanov a organizační struktura; za šesté Jan Palach; za sedmé Dodatky.

Máte to vše pečlivě seříděné.

Propiska byla ve vězení povolena jedna, ale já měl čtyřbarevnou.

Angažoval se v Hnutí revoluční mládeže také Egon Bondy?

Ne. A já jsem mu to ani nenabízel, nebo si nevzpomínám, že bych mu to nabízel. Možná jsem se mu zmínil, že by mohl, ale prostě se k nám nepřidal. V Hnutí revoluční mládeže byl z lidí, kteří byli starší než já, jedinou výraznou osobností Štěpán Steiger. Byl to tehdy třetí člen naší buňky v rámci HRM. Na podzim 1969 jsme měnili organizaci, jelikož jsme věděli či cítili, že je již potřeba jednat konspirativním způsobem. Bylo potřeba mít buňkový systém. Sibylla Plogstedtová a já jsme patřili do jedné buňky a hledali jsme třetího člena, jelikož



Petr Uhl. Foto z rodinného archivu

existovalo pravidlo, podle něhož k vytvoření buňky je třeba nejméně tři lidí. Tím třetím byl právě Štěpán Steiger. Ta buňka byla frankofonní, takže schůze byly ve francouzštině.

Můžete říci něco o vašem působení v Chartě 77?

Když jsme zakládali Chartu, byl jsem jeden z osmi, kteří se scházeli, aby ovlivnili podobu základního prohlášení. Z levice tam byl ještě Zdeněk Mlynář, potom Jiří Hájek, ale byl tam také Jiří Němec, který byl sice katolík, ale měl krajně levicové názory. Osobně jsem dbal velmi na to, aby se jednotlivé politické představy a ideje nepromítaly do žádných dokumentů, které mají vyjadřovat názory a postoje celé Charty. Měl jsem v tomto ohledu spor s Jaroslavem Šabatou, který naopak usiloval o to, aby tam bylo co nejvíc z toho, co on politicky prosazoval. To by se dalo do značné míry označit jako marxismus. Já jsem byl velmi proti tomu. S Ladislavem Hejdánkem jsme v tomto ohledu usilovali o jakousi „chartovní politickou čistotu“.

Z toho důvodu, aby Charta mohla zahrnovat co nejširší myšlenkové a politické proudy?

Ano, ale mělo to své důsledky. Když jsem za Ladislavem Hejdánkem přišel jako za mluvčím Charty s tím, že budeme zakládat Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných (VONS), velmi to uvítal, ale zároveň byl jednoznačně a energicky proti tomu, aby VONS byl součástí

Charty. Já jsem to musel uznat. VONS se tedy součástí Charty nestal.

Proč Ladislav Hejdánek nechtěl, aby byl VONS součástí Charty?

Protože VONS nebyl uveden v základním prohlášení Charty, které všichni chartisté podepisovali.

Kdyby ale VONS byl součástí Charty, mohlo by to – vzhledem k tomu, jaká byla Chartě věnována pozornost v zahraničí – do jisté míry chránit členy VONS před perzekucemi.

Samozřejmě. Ale to se nestalo. Během vyšetřování a soudního procesu s VONS se tak vyšetřovatelé mohli lépe vyhybat – a také se vyhýbali – slovu „Charta“, i když se mu přece jen nemohli vyhnout úplně.

Když jste byl podruhé trestně stíhán a následně odsouzen, zvedla se veliká vlna solidarity a podpory ze zahraničí. Dá se říci, jestli vám tato podpora pomohla, nebo vám v soudním procesu spíše uškodila?

Pokud jde o soudní výrok o vině a o výši trestu, nedá se říci, jestli to pomohlo nebo uškodilo. V tom procesu mohli použít různé věci. Nesměl jste například být „ve spojení s cizí mocností či cizím činitelem“. Za to byla tehdy sazba do deseti let. Já jsem dostal pět. Tím „cizím činitelem“, s nímž jsme „byli ve spojení“, byla Amnesty International. Ovšem zahraniční podpora vedla ke zlepšení podmínek mého věznění, skýtala určitou ochranu před brutalitou

Státní bezpečnosti, usnadnila předčasné propuštění některých vězňů svědomí a varovala držitele moci před dalšími represemi.

Jak Charta fungovala organizačně?

Charta nebyla vlastně organizace, tím méně demokratická. Nebyly tam žádné demokratické mechanismy. Byla korporativistická, aniž jsme ovšem tento výraz používali. Byly tam určité skupiny, které bychom mohli označit za korporace, a většinou se soustředily – s výjimkou undergroundu, krajní levice a ještě snad s výjimkou evangeliků a katolíků – kolem bývalých členů komunistické strany, kteří se profesně znali. Často vydávali nějaký časopis a měli i další aktivity. Byli to novináři, historici, sociologové, filosofové. Autoři nového dokumentu Charty 77 tyto skupiny kontaktovali, zda mají nějaké námítky či doplnění. Velmi jsem na tohle dbal, protože to vlastně určitým způsobem nahrazovalo tu demokracii.

Jakou metodou se tedy schvalovaly dokumenty Charty?

Záleželo na mluvčích. Z toho důvodu se uplatňovala zásada, že jeden z těch tří byl bývalý člen komunistické strany. Jeden byl z křesťanského prostředí, buď katolického, nebo – a to bylo i častější – evangelického. A ten třetí pocházel z uměleckého prostředí nebo neurčitěho. Takže už výběrem mluvčích byly zajištěny vazby na lidi z různých okruhů.

A museli se shodnout všichni tři?

To jistě.

Mluvili jste o Názorovém sdružení levice, o Hnutí revoluční mládeže a o Chartě. Zeptám se ještě na Levou alternativu. Po listopadu 1989 vstoupila Levá alternativa do Občanského fóra. O jakou se jednalo organizaci?

Levá alternativa byla založena 18. listopadu 1989. Její vznik a základní prohlášení jsme připravovali asi měsíc nebo dva předtím. Byl tam Jakub Polák, samozřejmě Egon Bondy, Petr Kužvart a další lidi.

Jaká byla vaše představa o tom, kam by se mohl ubírat vývoj Československa po sametové revoluci?

Za nejjednodušší a nejreálnější jsem považoval oprášení idejí a požadavků z roku 1968. V nich byla také myšlenka společenské samosprávy ve formě koncepce podnikových rad apod. Věnoval se tomu například Rudolf Slánský ml. či Rudolf Battěk – v Sociologickém ústavu Akademie věd se tomu věnovalo více lidí. Já jsem ale v té době měl tolik praktických úkolů, které se týkaly vězeňství a potom ČTK, ale i dalších. Také jsem byl v červnu 1990 zvolen poslancem Federálního shromáždění – nebyl jsem kooptován, to jsem odmítl – a měl jsem spoustu starostí. A nebylo tady také žádné intelektuální prostředí, které by mohlo vyprodukovávat nějaké alternativy k parlamentarismu.

Prosazoval jste v minulosti program společenské samosprávy. Jak se díváte na myšlenku společenské samosprávy dnes?

Domnívám se, že dnes žije myšlenka společenské samosprávy v koncepcích participativní demokracie a v modelech prosazujících přímou demokracii. Já jsem se vůbec neodvážil dávat dohromady nějakou skupinu lidí, která by po listopadu 1989 prosazovala samosprávu jako alternativu k parlamentnímu systému. Už toho nejsem takovým propagátorem, jako jsem byl před třiceti nebo čtyřiceti lety. Zdá se, že samospráva dnes reálně bohužel nepředstavuje alternativu k parlamentnímu systému, ale nevzdal jsem se myšlenky na to, že by se lidé měli spravovat v určitých kolektivech sami. Společenská samospráva je stále snem, jehož jsem se nevzdal.

4/21
revue pro literaturu a kulturu
www.souvislosti.cz

DANTE: 700 LET
Beran / Dvořáková
Novotný / Brautigan
Schelling / Croce
Brod / Dronke
Hrdlička / Celan
Grauová / Roleček
Vacek / Sluis / Zizler
Nodl / Li / Typlt



Glosolália
rodovo orientovaný
štvrtročník

poézia
próza
kritika
štúdie
preklady
rozhovory
eseje
umenie... žien a o ženách
viac na www.glosolalia.sk

Katarína Janáčková Walsh: Arm wrestler. Film magazine (Guzela Krimková), acrylic on canvas, 170 x 140 cm, 2016

**filmový
přehled**

revue
databáze
kontexty
film online

1. 7. 2021

retrospektiva Frant

www.filmovyprehled.cz

Nakladatelství
NeKlid
Vydáváme knihy,
kterých se jiní bojí.

www.neklid.org info@neklid.org

			
Bini Adamczak Komunismus (nejen) pro děti aneb jak vše bude jednou jinak 92 stran, 2018	Jeremy Brecher Vzpoura proti zkáze. Jak může občanská neposlušnost zabránit klimatické katastrofě 136 stran, 2019	John Holloway V kapitalismu. Proti kapitalismu. Za hranice kapitalismu 108 stran, 2019	Cindy Milstein Anarchismus a jeho ideály 156 stran, 2020
			
Bruno Latour Zpátky na zem 136 stran, 2020	David Madden, Peter Marcuse Na obranu bydlení. Politika krize 165 stran, 2020	Raj Patel, Jason W. Moore Dějiny světa na příkladu sedmi laciných věcí: Průvodce kapitalismem, přírodou a budoucností naší planety 360 stran, 2020	Graham Purchase Evoluce a revoluce: Úvod do života a myšlenek P. A. Kropotkina 256 stran, 2020
			
Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya, Nancy Fraser Feminismus pro 99%. Manifest 89 stran, 2020	James C. Scott Dvakrát sláva anarchismu 300 stran, 2021	Zapatistická výprava za život Šest prohlášení k dekolonizační cestě kolem mnoha světů 168 stran, 2021	Klára Lang Tělo jako prostor anarchistické resistance 178 stran, 2021


EDISONLINE

**MILUJEŠ FILMY?
MY TAKÉ.**

WWW.EDISONLINE.CZ

Tančil jsem s obrovskou dogou

Protokoly snů a negativní dialektika Theodora W. Adorna

V českém překladu před časem vyšly dvě publikace, které nám přibližují myšlení klíčové postavy frankfurtské školy Theodora W. Adorna. Zatímco přes čtyřicet let stará práce americké filosofky Susan Buck-Morssové poutavě interpretuje jeho teoretické dílo, Adornovy záznamy snů odhalují jeho nejniternější představu.

VOJTĚCH ONDRÁČEK

„Tančil jsem s obrovskou žlutohnědou dogou... Držela se zpříma a měla frak. Zcela jsem se jí svěřil a měl jsem – k tanci zcela nezpůsobilý – pocit, že poprvé ve svém životě dovedu tančit, jistě a bez zábran. Občas jsme se políbili, já a ten pes. S velkým uspokojením jsem se probudil,“ popisuje Theodor W. Adorno svůj sen z konce padesátých let. O tom, že se poměrně upjatý profesor a nejvýraznější představitel kritické teorie dokázal odvázat alespoň ve snech, se český čtenář může přesvědčit díky nedávno vydaným *Protokolům snů* (Traumprotokolle, 2018). Surreálně laděné výplody podvědomí paradoxně představují autorovo možná nejpřístupnější dílo. Adornova teoretická práce se totiž vyznačuje těžko přístupným stylem a značnou intelektuální náročností, což vedlo až k obviněním z esoterického jazyka. Interpretaci Adornových teoretických děl navíc znesnadňuje fakt, že obsahují radikální analýzu kultury, aniž by

rozum se nekryje se skutečností. Přijetí nepřekonatelnosti rozporu mezi realitou a myšlením má ovšem i politické důsledky. Společenské rozpory nelze překonat jejich pouhým poznáním, stejně jako nelze nikdy vyhnat rozpor z myšlení. Z toho pramenilo i Adornovo odmítnutí revolučního nadšení jeho studentů, jejichž nejradikálnější myšlenky, jak se později ukázalo, nakonec společenskou realitu nezměnily.

Jakým způsobem se Adorno vymanol z marxistické tradice, která sice Hegela postavila z idealistické hlavy na nohy materialismu, ale upínala se ke konečné syntéze v podobě revolučního ukončení kapitalismu? Nejprve poznamenejme, že Adornova materialistická teorie má svým sklonem k nejednoznačností i estetické přepjatosti ke světu pracujících skutečně daleko. Buck-Morssová ovšem za důležitější považuje filosofovo intelektuální sepětí s Walterem Benjaminem, s nímž se Adorno poprvé setkal roku 1923

Kracaurem. Určující roli sehrálo především dětství ve znamení intenzivního prožívání klasické hudby, které se Adorno věnoval s matkou, bývalou operní zpěvačkou, a její sestrou – s nimiž ve svých snech občas navštěvoval nevěstince. Tak se zrodila jeho láska k hudbě a odpor k její technické reprodukovatelnosti. K nejpodnětější pasáží knihy Buck-Morssové přitom patří analýza toho, nakolik byla Adornova neúspěšná snaha stát se po dvouletém studiu u Albana Berga profesionálním skladatelem důležitá pro jeho následný filosofický vývoj.

Adorno objevuje ve studiu hudební kompozice logiku dialektiky, které ale tehdy ještě chyběla marxistická orientace. Vše umocňoval jeho obdiv k hudebnímu dílu Arnolda Schönberga, který podle Adorna rozvíjel objektivní potenciality v individuálně přeexponovaných hudebních skladbách, čímž se stal v jeho očích dialektickým a revolučním skladatelem, jenž dokázal zcela převrátit původní buržoazní hudební formu. O pár let později Adorno svůj novátorský přístup demonstruje v originálním výkladu marxistických pojmů výrobních sil a výrobních vztahů ve světě hudby. Namísto o materiálních výrobcích píše o technikách skladby a dějiny proměňovaném hudebním materiálu a výrobní vztahy nevztahuje na dirigenta a hudebníka, nýbrž na skladatele a hudbu samotnou. Máme tu co do činění se samotným jádrem Adornova myšlení: filosof namísto zdánlivě jednoduchého přenesení myšlenky do jiného kontextu raději převrací celý původní koncept, aby vyjádřil něco zcela nového.

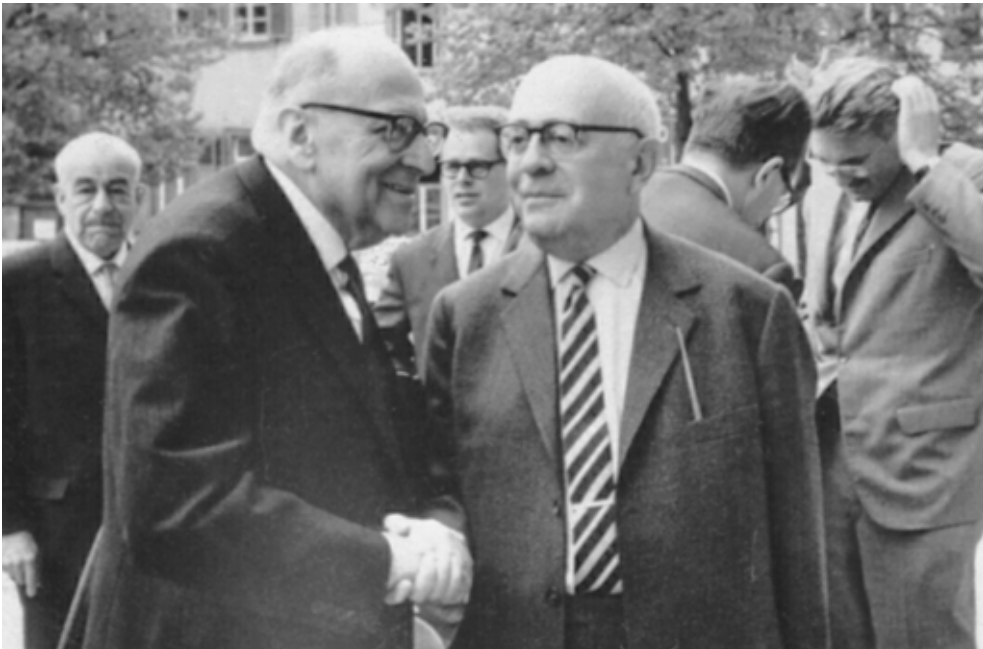
Paranoia a sny

I když je *Původ negativní dialektiky* poměrně jednoduchým průvodcem po Adornově filosofii, stejně ji zcela nevymaňuje z blízkosti zážitků postavených na snové logice. Jistě, není to negativní dialektika, co v jednom ze snů mění Anatola France ve svůdnou milenkou, a naopak Adorno ve svém teoretickém díle nemučí dvanáctiletého chlapce ani nehroží intelektuálům „salónní rakovinou“ jako ve svém poměrně divokém snění. Nicméně pokud jeho sny ve velké míře parodují jeho vlastní teorie, aby mu pomohly zbavit se paranoie v běžném životě (jak Adorno sám přiznal), zdařilá interpretace americké filosofky výrazně přispívá k tomu, aby se paranoia nešířila kolem jeho ne vždy přístupného díla.

Autor je sociolog.

Theodor W. Adorno: Protokoly snů. Přeložil Radovan Charvát. Pulchra, Praha 2020, 192 stran.

Susan Buck-Morssová: Původ negativní dialektiky. Přeložil Martin Ritter. Karolinum, Praha 2020, 376 stran.



Theodor W. Adorno a Max Horkheimer v Heidelbergu v dubnu 1964. Foto Jeremy J. Shapiro

nabízela marxisticky platnou teorii politického jednání revolučního subjektu.

Podle americké filosofky Susan Buck-Morssové, jež se pokusila přispět k pochopení nejen Adornova intelektuálního labyrintu, ale kritické teorie frankfurtské školy jako celku, je klíčem k porozumění Adornovu filosofickému projektu jeho dialektická metoda. A právě tou se zabývá v knize *Původ negativní dialektiky* (The Origin of Negative Dialectics, 1977). Aby dosáhla svého ambiciózního cíle, který svou náročností nemá daleko ke snaze tančit s obrovskou dogou, zvolila autorka osvědčený prostředek archeologicky precizní rekonstrukce myslitelova intelektuálního vývoje. Tuto rekonstrukci Buck-Morssová provádí na – dle svých slov – „strašidelně tiché“ půdě frankfurtského Institutu pro sociální výzkum nedlouho po bouřlivém konci šedesátých let, který přinesl mimo jiné i útoky radikálního studentstva na dosud zbožňovaného levicového teoretika, včetně protestního odhalování nader během jeho přednášky. I když *Původ negativní dialektiky* vyšel před více než čtyřicet lety, je překlad této práce do češtiny zásadním a stále aktuálním příspěvkem k našemu poznání jednoho z nejzajímavějších a nejkontroverznějších intelektuálů minulého století.

Adorno benjaminovský

Samotný princip negativní dialektiky lze nejsnadněji pochopit jako nedokončenou triádu teze–antiteze–syntéza, kde však poslední krok, harmonizující předchozí dva protiklady, nepřichází. Realita se totiž podle Adorna vyznačuje neidentitou. Jinými slovy,

ve Frankfurtu. Tehdy dvacetiletý student byl Benjaminem nadšený. A není divu. Jeho schopnost z konkrétního empirického materiálu vykresat transcendentní významy nemálo připomínala mystická vytržení a rozhodným způsobem formovala Adornův náhled na filosofii. Kabalou ovlivněný Benjamin se přitom dokázal vyjadřovat mysticky i ve svých „nejmarxističtějších“ spisech.

Zásadní zlom ale přišel o šest let později, kdy oba teoretici při společném pobytu v Königsteinu zformulovali společný program, který zkládá kategorie nového materialismu. Dodejme, že Buck-Morssová považuje spřízněnost Adorna s Benjaminem za důležitější než mnohem známější vztah mezi Adornem a Maxem Horkheimerem, korunovaný jejich slavnou *Dialektikou osvícenství* (1947, česky 2009). Ostatně zatímco šéf frankfurtského Institutu Horkheimer ve svých analýzách vycházel z marxistické „ideologiekritik“, jež odhaluje falešnost buržoazních hodnot zakrývajících společenské rozpory, „benjaminovský“ Adorno se orientoval spíše na „Sprachkritik“. Cílem této imanentní kritiky bylo zviditelnovat skrytou buržoazní strukturu ve slovech a textech buržoazní kultury samotné.

Revolučnost hudební skladby

V otázce vlivů na Adornovo myšlení však nelze opominout význam prostředí, z něhož pocházel. Nejde jen o kulturní boom období výmarské republiky, kdy se Adorno stýkal s intelektuální elitou tehdejšího Německa, počínaje tím, že v pubertálním věku každou neděli trávil detailním rozbořem Kantovy *Kritiky čistého rozumu* se Siegfriedem

Proti systému?

Katalogizace české krajní pravice



Záběr z předvolebního klipu Sdružení pro republiku z roku 1998

Kolektivní monografie Proti systému! se věnuje historii české krajní pravice. Najdeme v ní řadu nových i podnětných informací, jako celek však působí nedotaženým dojmem. Jednotlivé části spolu příliš nekomunikují, což ještě podtrhuje ledabylá redakční práce.

FELIX XAVER

Nakladatelství Auditorium se specializuje na vydávání titulů z různých oborů humanitních věd, zejména však práva a současných dějin. Autory knihy *Proti systému!* s podtitulem *Český radikální konzervativismus, fašismus a nacionální socialismus 20. a 21. století* jsou historik a specialista na české politické dějiny 20. století Jan Rataj a politologové Miloš Dlouhý a Antonín Háka. Propojení historického přístupu k dějinám první poloviny 20. století se spíše politologickým náhledem na posledních třicet let však vede k neúplnosti a roztržetosti výkladu. A na dva nepřilíh vzájemně komunikující celky se rozpadá i předmět výzkumu. Diskontinuita, kterou pro českou ultrapravici znamenalo období komunistické moci, je ostatně opakovaně zdůrazňována. Zůstává tak otázkou, proč vůbec spojovat myšlenkové proudy, které spolu souvisí jen v rovině mýtu či mlhavého odkazu.

Publikace může sloužit k reflexi radikálně protiliberálního myšlení v českém prostoru a ideologických motivů, které se opakují jak v meziválečné, tak v polistopadové době. Pokud by ovšem byla pojata například s ohledem na různé způsoby vyhraňování se proti jinakosti v jednotlivých obdobích, dokázala by snad nahlédnout i za některé politické či společenské fenomény státního socialismu, který přes svůj deklarativně levicový charakter mohl obsahovat i stimuly pro krajní pravici. Bohužel nic takového kniha nepřináší a nevyváženost jednotlivých částí je ještě zvýrazněna jejich různým stylem i členěním. O spěšné práci navíc svědčí překlepy a nesrozumitelné formulace.

Esencialismus a generalizace

Historický exkurs do meziválečného období nicméně představuje kvalitní vstup do tématu.

Obšírný kontextuální úvod je celkem čtivý (což vyplývá především ve srovnání se zbytkem knihy), rušivé ale mohou být esencialismus a generalizace plynoucí z nedostatku reflexe, kdo je historickým aktérem toho kterého historického jevu. Přečteme si třeba, že „česká nadšená odhodlanost pomoci Slovákům na prahu národní existence byla nezištná a nepřipouštěla si lehkomyšlné problémy a podstatné odlišnosti“ nebo že „Budapešť zneužila požadavek slovenské autonomie“. Jde sice o standardní formulace, jimiž byla odkojena nejedna generace českých historiků, to ale není argument pro replikaci tohoto typu historického výkladu. Přesvědčivé jsou naopak pasáže popisující různé ideologické mutace krajní pravice i jejich konkrétní aktéry. Za silnou považují analýzu obratu agrárníků ke krajní pravici nebo popis tavicího kotlíku české ultrapravice v období druhé republiky.

Kapitola věnovaná formování polistopadové ultrapravice a hnutí skinheads je poznamenána tezovitostí, útržkovitostí, citacemi bez uvedení zdroje a formulacemi postrádajícími jasný smysl: „Sympatie vzbuzovala zdůrazňovaná skinheadská orientace na Rock proti komunismu – další ideje skinheadského hnutí WhitePower byly hrubě podceněny.“ Kým byly ony další ideje podceněny a čím sympatie ona orientace vzbuzovala? Podobně nejasný je odkaz na významnou debatu německých historiků o nacismu jakožto završeném historickém období. Chybí totiž náležitá kontextualizace. Jaký ohlas u nás měla práce Ernsta Nolteho a jakou vazbu měla k akademické definici krajní pravice, zůstává nezodpovězeno. Rozpačitý dojem trochu vylepšuje práce s primárním materiálem v podobě úryvků textů, které ovlivnily rasistické skinheads. Sáhodlouhé výčty tiskovin, akcí, kapel a podobně si ale autoři mohli odpustit, budou těžko kdy úplné.

Jak rozumět titulu?

Část věnovaná Sládkovým republikánům trpí podobnými neduhy. Na jedné straně přesvědčivě identifikuje motivy sympatizantů tohoto politického subjektu, na straně druhé zahlcuje text nepodstatnými informacemi. Možná je někomu k užitku informace o tom, že Miroslav Sládek byl na vojně

písařem u tankistů nebo že na Pankráci seděl v cele 505, ale s ohledem na téma knihy se jedná o podružnosti. Medailonky s profily krajně pravicových předáků, které jsou diskutabilně zařazeny pouze v druhé části práce, jsou ovšem ještě bizarnější (dozvíme se z nich třeba o vztahu Filipa Vávry k ženám nebo o oblíbených zpěvácích a filmech Petry Edelmanové).

Po sládkovském exkursu se výklad věnuje „myšlenkové restauraci“ krajní pravice v polistopadovém období. O restauraci však šlo jen zčásti. Jako inspiraci polistopadové ultrapravice ostatně sami autoři identifikují vedle lokálních zdrojů včetně nacismu i vliv transnacionálního „árijského“ rasismu. Jaká tedy restaurace? Přesvědčivá je oproti tomu analýza procesuálních ideologických mutací – například v případech Dělnické strany. Škoda, že se výklad nakonec zvrhne v debatu směřující dovnitř politologické obce, což je pro běžného čtenáře přinejmenším otravné. Dozvíme se tak, že „politolog Antonín Háka doložil, že klasifikace Dělnické strany jako strany českého šovinismu, kterou zastává např. Ondřej Stulík, je z podstaty pomýlené zkratková“, načež následuje Hákovo odvolání se na vlastní disertaci. Že autor čerpá ze své absolventské práce, by ještě nemuselo vadit. Že se na ni odvolává jako na autoritu při polemice s kolegou, je ale přinejmenším úsměvné.

Katalogizace krajní pravice, kterou nám předkládá autorský trojlístek Dlouhý, Háka a Rataj, může a nemusí být správná. Počkejme si například na reakci zmíněného Stulíka. Jak ale rozumět titulu knihy? Otevřeně neonacistické skupiny jsou jistě antisystémové, ale co různé národovecké skupiny? A třeba u katolického ultrakonzervativismu je prisma antisystémovosti vyloženo sporné. Český knižní trh je nicméně zvyklý i na podstatně horší odbornou literaturu. I proto je škoda, že kniha *Proti systému!* nemohla patřičně vyzrát. V podobě, v jaké vyšla, bohužel působí nedotaženě.

Autor je spoluzakladatel Centra pro studium populární kultury.

Miloš Dlouhý, Antonín Háka, Jan Rataj: *Proti systému! Český radikální konzervativismus, fašismus a nacionální socialismus 20. a 21. století*. Auditorium, Praha 2021, 336 stran.

ULTIMÁTUM

Fragmenty klimatickej krízy

LAURA KOVÁČSOVÁ

Uplynulé dva roky sa zdajú krátke a prídlhé zároveň. Pandémia koronavírusu začala byť realitou všedných dní, no globálne klimatické hnutie aj počas pandémie naberalo na sile. Ak ľudia nemohli protestovať v uliciach, stretli sa v online priestore. To dokonca viedlo k experimentovaniu s decentralizáciou hnutí. V mnohých prípadoch sa to ukázalo ako úspešné a sociálne médiá boli zrazu priestorom skutočného zdieľania. Prepájanie environmentálnych a sociálnych tém je základom, na ktorom hnutia ako Fridays for Future či Extinction Rebellion po celom svete spájajú najrozmanitejších ľudí. A nie je to výnimkou ani pre lokálne hnutia, ktoré sa na presadzované témy čoraz väčšími prizerajú cez prizmu intersekcionality a citlivo prepájajú otázky práce, krízy bývania, antifašizmu či reprodukčných práv.

Klimatická kríza vo svojej komplexite napokon ovplyvňuje takmer všetko a je len na nás, akým spôsobom k nej pristúpime. Čoraz viac vnímam jej komplexnosť prostredníctvom množstva fragmentov, ktoré do seba zapadajú. Jedným z príkladov môže byť snaha o zviditeľnenie klimatických aktivistiek a aktivistov so zdravotným znevýhodnením. Príkladom nedostupného priestoru bola podľa kritiky niektorých aktivistiek a aktivistov i klimatická konferencia COP26. Hneď v jej úvode sa napríklad ukázalo, že konferenčné priestory sú nedostupné pre ľudí na vozíčku, keď sa izraelský minister energetiky nevedel dostať dovnútra. Nehovoriac o tom, že konferencia – ale aj aktivizmus ako taký – sú pre mnohých nedostupné i z časového či finančného hľadiska.

V čase pandémie sa tiež ukázalo, čo je v spoločnosti esenciálne – starostlivosť v najširšom zmysle slova. A práve to je moment, v ktorom má čo ponúknuť i klimatické hnutie. Spravodlivá transformácia zďaleka nie je len o pracujúcich vo fosílnom priemysle. Rovnako tak sa týka aj zdravotníkov, sociálnych pracovníkov, predavačiek či farmárov a všetkých prác, ktoré sú nedocenené, znevýhodňované či bagatelizované. Nestačí uznanie, potrebné sú premeny vo vnímaní starostlivosti. Feministické hnutie na Slovensku v uplynulých rokoch volá po starostlivosti a po intersekcionalnom prístupe. Avšak neustála snaha kresťanských fundamentalistiek vytvára z témy reprodukčných práv reaktívny boj, čo viedlo k tomu, že niektoré klimatické skupiny a iniciatívy sa v uplynulom čase sústredili práve na vytváranie koalícií s feministickým hnutím, ktoré sa zasaďilo o to, že na Slovensku ešte nebol presadený „poľský model“.

Symbolicky sa preto pozerám na ďalší rok ako na príležitosť obrátiť sa viac dovnútra a nepodceňiť hodnoty a princípy vzájomného fungovania koalícií v témach, prostredníctvom ktorých možno dospieť k zmierneniu kríz, ktorým čelíme. Ak sa na niečo môžeme spoľahnúť, tak na to, že fragmenty klimatickej krízy za nás nikto nevyrieši. Ani štát, ani kapitál, len my spoločne môžeme byť silným hlasom, s ktorým po doterajšej skúsenosti s globálnou pandémiou prichádzajú feminizmus i klimatické hnutie.



Roman Ráž
Nejistota
 Paper Jam 2021, 142 s.

Nejistota Romana Ráže zarazí hned na prvních stránkách důrazem na filmové efekty, jimiž vyprávěč rozhodně nešetří, takže se tu fokusuje, stříhá a vytvářejí se dramatické momentky. Dá se říct, že se jedná o sociálně-kritickou prózu, která se zabývá tématy výsočně aktuálními: domácím násilím, nejistou genderovou identitou a tranzicí. Sledujeme dívku s klíčovými zájmy a následně nesmělého hrdinu, který hledá své místo v životě a pokouší se navázat vztahy s ženami. Brzy je jasné, že se jedná o tutéž osobu, jež se v pozdější časové lince snaží sžít se svou novou identitou. Jakkoliv je to závažné téma, anoncovanou existenciální hloubku zde nenajdeme, pouze nahlédneme do temných osudů lidí, kteří žijí v rozpadlých rodinách či jsou uvězněni ve vztazích s násilnickými partnery. Kulisy tu jsou kaširované, rozhovory strojeně naivní a jistá teovitost může připomenout televizní inscenace z osmdesátých let. Tím by mohla recenze skončit. Jenže když knihu dočtu, na samém konci se o autorovi (kterého jsem dříve neznal) v medailonu dozvím, že byl skutečně dramaturgem televizních inscenací ve studiu Brno, ale především to, že je ročník 1935. V tu chvíli se ovšem nabízí otázka, zda mám vůbec právo hodnotit a kritizovat literárního matadora, který se ve svých šestaosmdesáti letech rozhodl zpracovat současné problémy, jak nejlépe to svede. Takže je nutné obrátit a ocenit sympatickou snahu pochopit a empaticky zpodobnit svět, který se snadno mohl ocitnout za autorovým horizontem. Tuto otevřenost by Romanu Rážovi mohl závidět leckterý čtyřicátník.

Karel Kouba



Jiří Pehe
Poslední útěk Adama Drechslera
 Prostor 2021, 264 s.

Jiří Pehe se ve svém novém románu pokusil o metatext. Jeho smrtelně nemocný hrdina, politolog Adam Drechsler (podle různých indicií autorovo alter ego), se během letu do New Yorku seznámí s mladou doktorandkou Natálií, z níž se vyklubá dcera jeho největší lásky, přičemž on je patrně dívčíným pravým otcem. Vypráví jí o okolnostech svého seznámení s její matkou a jejich emigraci na Západ přes Jugoslávii. Do prózy dále vstupuje hrdinou sepsaný kabalistický příběh o golemovi („zbrani hromadného ničení“, do níž rabín „vložil software“), který vidí do budoucnosti, a také vyprávěčovy úvahy o spisovatelství a nápady na další knihy. Románem prostupuje Adamův strach ze smrti, jeho myšlenky o realitě a virtualitě i světě intelektuálů. Vyprávěč se snaží sdělit něco podstatného, ale skutečnou závažnost se mu nedaří artikulovat, protože jen opisuje a lehce nadhazuje všeobecné ideje, teze a pocity. Nakonec seznává, že je „unášen příběhem, který vypráví někdo jiný“, a vyprávění dospívá k rádoby básnivě magickému konci. Kromě vydařenějších pasáží o normalizaci působí zápletka poněkud mdlé, uměle a naivně, próza též trpí chudým, dřevěným jazykem i tendencí všechno neustále vysvětlovat a doslovovat – politolog sděluje dívce vesměs banální moudra typu „mezi spisovatelem, jeho osobním životem a jeho dílem nemusí být žádné zásadní spojení“. Vznikl tak text uživatelsky přátelský a vhodný pro rozhlasovou adaptaci, zároveň však velmi nenáročný a použitelný snad jako četba do vlaku.

Jiří Zizler



Alexandr Mitrofanov
Mrazík s pendrekiem v ruce
 Prostor 2021, 192 s.

Knihu s podtitulem „Proč je současné Rusko takové a proč nemůže být jiné“ začal publicista Alexandr Mitrofanov psát na popud Jiřího Pehe a nakladatelství Prostor. Původním spouštěčem byly události okolo Alexeje Navalného z přelomu let 2020 a 2021, ale už v první kapitole, která kromě jeho kauzy přibližuje osudy méně známých obětí strukturální policejní šikany, na čtenáře kromě Putina vykoukne i Stalin, který by prý z Navalného návratu byl „bez sebe vzteky“. Je to možná zajímavá představa, ale zároveň ukazuje explikativní meze neustálých odkazů na stalinismus. V nejdelší kapitole s názvem Kořeny zla pak jako by autor chvílemi chtěl na pár desítkách stran podat sociální dějiny SSSR, respektive Ruské federace od roku 1917 po dnešek, zatímco jindy letem světem vzpomíná na dětství v Rostově na Donu, cituje své oblíbené spisovatele a publicisty nebo přirovnává vystupování Nikity Chruščova ke skečům Ludka Soboty. Svým způsobem jde o rozšířenou verzi autorova twitterového účtu: nechybí řada zajímavých postřehů a odkazů, ale výsledkem je chaotická sumarizace toho, co už bylo vícekrát popsáno jinde, navíc s poněkud troufalými soudy – již Ivan IV. Hrozný prý „uzavřel ruskou cestu k demokracii“, když vyplenil Pskov a Novgorod. Pokud mělo jít o rychloobslužnou publikaci pro stále a názorově blízké publikum, pak byl záměr nejspíš naplněn. Roli násilí v současné ruské společnosti lze ale sotva vysvětlit údajnou staletou inklinací řadových Rusů ke krutosti a zlu, a to ani při šikovném výběru citací.

Michal Špina



Alessandra Mattanza
Banksy
 Přeložil Milan Lžička
 Universum 2021, 239 s.

První publikace, která se zabývá dílem globálně nejznámějšího streetartového umělce, vyšla v češtině teprve před pár měsíci. Jde o knihu italské autorky Alessandry Mattanzy, v níž kromě mnoha fotografií Banksyho děl najdeme také texty, jež se snaží anonymního výtvarníka čtenáři přiblížit a jeho tvorbu interpretovat. Kvůli slovnímu doprovodu si nicméně knihu pořídí jen málokdo – a vlastně to nevdá, protože text za nápaditými Banksyho výtvary značně zaostává. Nejslabší je právě v pokusech o interpretaci. Autorka řady turistických průvodců se sice snaží do umělce se srdcem pankáče vžít, moc se jí to ale nedaří. Když umělec v nápisu „Parking“ zvýrazní slovo „Park“ a k písmenu A přikreslí houpačku, je to pro autorku „ukázka toho, jak dokáže umělec uchopit tuctové, nudné slůvko, jako na tomto parkovišti v Los Angeles, a přetvořit ho v umělecké dílo“. Banksymu přitom jistě nešlo ani tak o práci se „slůvkem“, jako spíš s prostorem, v tomto případě místem určeným pro automobily, kde by si přitom mohly hrát děti. Jakkoliv se díla pouličního umělce stala obchodními artikly, do nichž investují právě ti, na které sám Banksy ukazuje jako na viníky mnoha světových problémů, jeho umělecká práce (a schopnost nacházet pro ni stále nové formy) zůstává i po letech svěží a její poselství je často – bohužel – stále aktuální. Díky nově vydané publikací můžete obdivovat krásu a vtip Banksyho díla, případně autorovu odvahu či schopnost zůstat navzdory světové slávě v anonymitě.

Tereza Zubatá



Vrchol nebes
(Le sommet des dieux)
 Réžie Patrick Imbert, Francie 2021, 95 min.
 Premiéra v ČR 30. 11. 2021 (Netflix)

Animovaný film Vrchol nebes si dává záležet, aby působil jako prestižní záležitost. Adaptace mangy klasika žánru Džiróa Tanigučiho (který ve Francii obdržel Řád umění a literatury) je společným projektem lucemburského studia Melusine, které má za sebou například práci na filmech Tomma Moora, a francouzské produkční společnosti Folivari, v jejímž portfoliu najdeme zase sérii O myšce a medvědovi. Snímek měl premiéru na loňském festivalu v Cannes a přes uvedení na různých filmových přehlídkách (mimo jiné v Annecy) doputoval do online distribuce Netflixu. Vyprávění o horolezcích inspirované první expedicí na Mount Everest skutečně vypadá jako vysokorozpočtové anime s propracovanou kreslenou animací a úchvatnými sceneriemi velehor. Děj je přiměřeně dramatický, ale především se snaží působit jako velký příběh o posedlosti některých lidí zdoláváním nepřístupných horských vrcholů. Sledování filmu však vyvolá spíš uznalý obdiv než spontánní nadšení. Na rozdíl od Tanigučiho, jehož komiks (který je sám adaptací románu Bakua Jumemakury) je vystavěný jako detektivní pátrání, má film spíš podobu poněkud suchopárného životopisného dramatu. Nejlepší je bezpochyby ve scénách, kde vůbec nevypráví. Zejména v poslední třetině, v níž sledujeme výstup dvou hlavních hrdinů na Everest, vynikne precizní animace a kresba prostředí. Na to, že je to snímek o zdolávání fyzických překážek, se ale Vrchol nebes až příliš soustředí na poněkud akademické a vágní zkoumání vztahu heroismu a obsesí.

Antonín Tesař



Alexey Klyuykov, Laďa Gažiová,
Zbyněk Baladrán
Muzeum příznaků
 Galerie Display
 15. 12. 2021 – 20. 2. 2022

„Zaměstnanci na částečný úvazek. Takový typ práce je vhodný pro lidi s vysokou produktivitou a pro ty, co si chtějí uchovat svou osobní svobodu. Ti nejlepší z nich pracují bez nároku na zaplacení přesčasových hodin.“ „Dočasní zaměstnanci je kategorie zaměstnanců určená většinou pro call centra nebo sezónní nabídky prací. Je založená na občasnosti. Takový režim je ideální pro ty, kteří chtějí mít kontrolu nad svým volným časem. Využívají ho pro svůj osobní rozvoj nebo koníčky, jako je například rodina a péče o ni.“ „Frustrování jedinci, kteří nechťejí pracovat, jsou bohužel stálým jevem. Vyskytují se v každé době. Jejich náprava není snadná. Možným řešením je zavádění zákonů výstižně shrnutých do hesla: třikrát a dost.“ „Pracovníci s nezabavitelnou minimální životní částkou jsou speciální kategorie občanů. Podobně jako ve starověké Asyrské říši se vykupují ze své neschopnosti i několik generací. Je to účinný model nápravy, bohužel ale velmi nákladný pro většinu pracujících, kteří na ně musí dohlázet.“ „Elity se rekrutují většinou ze vzdělaných rodin založených na tradičních, ale také liberálních hodnotách. V takových rodinách se podnikavost, odvaha ke svobodě a know-how předávají po generace. Mezi elity je možné proniknout neutuchající pílí. Jedná se většinou o inovativní vizionáře, kteří se díky svým schopnostem a nezdolnou vůlí vypracují na vrchol.“ Tyto a podobné výroky lze v současnosti najít v Muzeu příznaků v Galeriei Display.

Marianna Plácáková



Harold Pinter: Narodzeniny
Voltaire: Candide
 Audiokniha, Galén a Činoherní klub, 2021

Profesoru Jaroslavu Vostrému k devadesátým narozeninám připravil Činoherní klub, jež v šedesátých letech spoluzakládal, dárek v podobě záznamu dvou jím režimovaných divadelních her: Pinterova absurdního dramatu Narodzeniny a dramatizace Voltairovy satiry Candide. Zachycena je atmosféra divadla v jeho nejlepším období na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. V rozverném Candidovi se zamilovaný naivka (Jiří Hrzán) po vzoru svého učitele Panglose pokouší na svět dívat s optimismem a nesčtenkrát se tak dostane do střetu s realitou života. I Pinterovy Narodzeniny v sobě mají jak komickou, tak tragickou polohu. Naivka Meg (ve skvostném podání Jiřiny Třebické) je spolumajitelkou zapadlého hotýlku na anglickém venkově, která pro svého jediného hosta Stanleyho (opět Jiří Hrzán) chystá narozeninovou oslavu. Do ní vpadne podivná dvojice hostů (Josef Somr a Petr Čepek), kteří v oslavenci konečně najdou svou oběť. Hra je založena na náznacích, takže posluchač se může jen dohadovat, že tu jde o vyřizování účtů mezi irskými vlastenci a těmi, kteří na jejich fundamentální válku odmítají přistoupit. Obě hry jsou navíc plné narážek na tehdejší československý režim, což je patrné i z reakcí publika. Mnoho situací a gagů si však posluchač může jen domýšlet. Záznam tak poslouží zejména těm, kteří zmíněná představení měli možnost vidět, případně jsou obeznámeni s jejich obsahem. Vydání obsahující čtyři CD a rozsáhlý booklet je v době rychlého stahování bez kontextu každopádně téměř luxusní záležitostí.

Jiří G. Růžička



František Skála a Provodovjané
Pojď se mnou děvče mé
 LP, Kabinet records 2021

Nikdy bych nevěřil, že budu s perverzní rozkoší poslouchat dechovku. A ani v nejděsivějších snech mě nenapadlo, že mi dechovkové šlágry budou znít v hlavě bez přestání déle než měsíc a navíc mi to nebude vadit. Může za to výtvarník František Skála, který si nedlouho po vydání svého Debutu přizval třináctičlennou dechovou kapelu, oblékl teslový oblek a nahrál album Pojď se mnou děvče mé. Při prvním poslechu pocítíte úžas z bizarní kombinace a Skálova suverénního vžití se do role, v níž mísí bodré svěťáctví Josefa Beka s procítěností Josefa Zímy. Vzápětí se necháte uhranout texty a frázováním, které by Skálovi mohli závidět i mnozí rappeři. Úvodní Husserlova přednáška, která má přes dvanáct minut, směřuje filosofický exkurs („pak tam přišel Husserl, osklivě se userl/ když na záchod usedl, tak prkýnko prosedl/ on byl vždycky u zrodu, v tom měl velkou výhodu“) s tématy stáří a smrti, která pak až na tři neautorské skladby dominují celé nahrávce. Motivy vanitas, memento mori a odcházení životních funkcí jsou vtipně rozvíjeny v textových hříčkách, z nichž některé mají sdělnou funkci maximy („zbyde jen prd, až přijde smrt“), jiné jsou ponaučením do života („nenakupuj matrace, když chceš pod širákem spát/ až pojeděš do pece, nebudou ti disko hrát/ co hlásili ve zprávách, nemusíš si k srdci brát/ jenom si všimni pohádky zimní/ než vyhoří ti agregát“). Jistě, funguje to jako žánrová zábava, ale v žádném případě se nejedná o parodii. Mnohem spíš jde o tvůrčí oživení zdánlivě mrtvých hudebních forem, při jejichž poslechu lze zapojit regresivní libido a jednoduše se pobavít, zasmát, případně si zatrsat.

Karel Kouba

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUNDA2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 999 Kč / 26 čísel

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

roční předplatné pro knihovny – 699 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 499 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 249 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 1471 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

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

eskalátor

Exploatace horského masivu Králický Sněžník pokračuje. Rozhledna na jeho hlavním vrcholu, hanlivě nazývaná „Mixér“, už stojí. Ve fázi projektu i výstavby byly obcházeny předpisy a lhalo se o klíčových ekologických parametrech (zejména na polské straně, ale s podporou té české). Nelegálně vykopanou přehradní nádrž ve Velkém Vrbně pod známým turistickým centrem Paprsek už také nikdo nezasype. Prohlašovat za její primární účel biodiverzitu a zadržování vody v krajině představuje obzvlášť cynický výsměch investora, který v těsné blízkosti provozuje sjezdovky a hodlá je z nádrže zasnežovat – přičemž tento cíl je prý pouze sekundární. Nejnovější zprávy pak mluví o rekordně dlouhém visutém mostě, který bude jiným investorem v nejbližší sezóně otevřen poblíž již existující gigantické konstrukce takzvané Stezky v oblacích v Dolní Moravě – osm let starý posudek tvrdí, že stavba mostu prý okolní přírodě neublíží. „Bez atrakcí se dnes bohužel nedá dělat cestovní ruch. Ve společnosti je po nich poptávka, běžní lidé a rodiny s dětmi nechtějí chodit po horách s batůžkem, chtějí něco zažít,“ vysvětlil místostarosta obce. Hlavně aby pod vši tou zážitkovou turistikou nějaké hory vůbec zůstaly...
R. Ocelák

Dne 26. prosince 2021 zemřel ve věku třinácti let básník, textař, scenárista a milovník

i tvůrce anagramů Karel Šiktanc (A ŠKRTIL KANCE). Dle ohlasů na tuto smutnou událost v médiích a na sociálních sítích je vidět, že stále existují básnická jména, která rezonují i ve veřejném prostoru. Šiktanc byl bez debat nepřehlédnutelná a i v pozdním věku inspirativní osobnost. Třeba já jsem díky němu mimo jiné bohatší o informaci, zda je pro psaní třeba víc kouřit či pít. Prý to první, protože jeden paklík cigaret údajně vystačí asi na jednu báseň. Ačkoli víno lze při tvorbě taky využít... Mimo to jsem se dozvěděl, s čím se huř končí. Údajně rovněž s cigaretami, protože pak básně nepřicházejí tak snadno, což je potíže, neboť – jak Šiktanc rovněž tvrdil – je třeba napsat alespoň jednu denně. Když mi tyto postřehy s lišáckým úsměvem sděloval, prohlašoval, že po osmdesátce musí člověk zkrátka myslet na své zdraví – a stáhl mne o cigaretu!
T. Čada

Praha pomalu vkročila do 21. století: radní rozhodli o zákazu stání fiakrů tažených koňmi na Staroměstském náměstí a ve Střemcovce, byť toto rozhodnutí bude platit až od roku 2023. Zastupitelé chtějí dát provozatelům turistické atrakce dostatek času k tomu, aby se o své čtyřnohé otroky řádně postarali. Někteří občané nyní zděšeně hřímají, kam se poděl starý dobrý svět a jeho tradice. Není ovšem jasné, zda mají na mysli svět Rakouska-Uherska, movitých zahraničních turistů, anebo se jim už předem stýská po koňských koblích v pražských ulicích.

Možná by si měli udělat procházku k jednomu z ustájení koní zapražených v turistickém průmyslu. Tady – mezi Vršovicemi a Michlí – totiž rozhoření nad rušením tradic i sentiment z projíždky kočárem vezmou rychle za své. Železné kontejnery využívané jako stáje, v nichž tráví koničci celý rok, stojí za podívanou. A třeba se odpůrcům zákazu naskytne i pohled na povoz ploužící se z centra v plném automobilovém provozu. Potom jim možná přijde děsivé, že tohle zvěrstvo bude trvat ještě přes rok.

V. Ondráček

Nová varianta koronaviru, omikron, změnila vývoj pandemie a přístup k ní v celé Evropě. Podle prvních studií je sice nakažlivější, procento lidí, kteří se kvůli komplikacím dostanou do nemocnic, je však nižší. To, co epidemiologové berou jakou dobrou zprávu, má však i negativní aspekt. Otevřeně to řekla francouzská zdravotnická rada, podle které v lednu ve Francii hrozí zásadní organizační problémy. Kvůli vysokému počtu lidí v karanténě a izolaci může dojít k tomu, že ve zdravotnictví či zásobování bude chybět mnoho pracovníků, což by mohlo tato klíčová odvětví ochromit. Ve Francii i jinde v Evropě se proto řeší, jak pravidla upravit tak, aby ekonomiku stála co nejméně. Někteří by dokonce chtěli poslat do práce i lidi s pozitivním testem, kteří jsou bez příznaků. Zlovyk chodit do práce i s mírnou chřipkou není totiž jen českou specialitou. Jak se ukazuje, také v zahraničí mnoho

firemních šéfů vidí v karanténě dovolenou nebo prázdniny.

O. Sojka

Někdy lituji, že nejsem autor Bubínku Revolveru a nemohu psát neurčité útvary volného rozsahu, jejichž jádrem by bylo pohoršené citování. Desáté výročí smrti Václava Havla by k tomu svádělo, mnozí totiž opět zmeškali příležitost mlčet. V týdeníku Echo se tak setkala šest osobností, aby „vyvolávaly ducha Václava Havla“. Zazářila spisovatelka Petra Hůlová. Podle ní by dnes Havel měl dvě možnosti: buď tváří v tvář covidu zastávat „solidaritě se staršími lidmi a dodržování pravidel“ včetně těch omezujících svobodu, nebo vidět „nebezpečí redukce člověka na nějakou hygienicko-zdravotní položku, jehož jedinou hodnotou je bezpečné fungování“. Spisovatelku „by zajímalo, jestli by měl odvahu i pro ten druhý postoj“. To je skutečně závažná otázka: měl by Václav Havel odvahu zastávat názory Petry Hůlové? Palmu vítězství si ovšem odnesl moderátor celé debaty Jiří Peňás, který mluvil o lásce své i jiných lidí k Havlovi a poznamenal: „Zároven si člověk jako já někdy řekne: Ještě štěstí, že se toho Havel nedožil, neboť jak by asi na to svými postoji reagoval? Ještě že nemusí. To mě silně napadalo v roce 2015, v době, kdy poprvé eskalovala migrační vlna, a já byl za něj skoro rád, že k tomu nemusí nic říkat.“ Milovat někoho jako Peňás tedy znamená: cítit úlevu, že zemřel včas a nezkazil si u vás svůj obraz názory, které by se vám nelíbily.

O. Slačálek