

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
7. 10. 2020 ROČNÍK XVI
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

21

Illustrace Alexey Klyuykov, 2020
ISSN 1803-6635



**Roman Polanski o Dreyfusově aféře / dědictví Stooges
Hrdinové kapitalistické práce v režii Michala Háby
násilí v pražských protestech roku 2000 / nové básně Kamila Boušky
PŘÍLOHA: VYBRANÉ ČESKÉ KNIHY POSLEDNÍCH 30 LET**

Rozpočtování v době epidemie

TEREZA STÖCKELOVÁ

Zákon o státním rozpočtu je oprávněně považován za jeden z nejdůležitějších každoročně přijímaných zákonů. Je do něj vepsáno mnoho předpokladů o společenské spravedlnosti, o hodnotách různých institucí, lidí, věcí a procesů, o mezigenerační či meziregionální solidaritě. Většina výdajů je přitom mandatorních, příjmy bývají v takzvaně normálních časech poměrně předvídatelné. Sestavování rozpočtu v éře koronaviru ovšem vybočilo ze zajetých kolejí, co se týká míry zadlužení i struktury výdajů a hlavně nejistoty ohledně veškerých kalkulací. Přesto lze říct, že pro sjednávání státního rozpočtu máme ustavené procedury a schémata argumentace. Vládní jednání, tripartita, diskuse v parlamentu, odborné komentáře ekonomů, desetiletí kultivované argumenty levice a pravice, mediální polemiky. I v letošním převratném roce se tak v zásadě došlo ke konsenzu, který zohledňuje různé společenské zájmy a hlediska. Ačkoli rozpočet reprodukuje řadu asymetrií a výhod, které lze oprávněně kritizovat, připravuje se v rámci většinové sdíleného společenského paktu.

V epidemickém období stojíme ale před úkolem sestavit ještě další rozpočet, který bych nazvala „rozpočtem osobních mezilidských styků“. Tento úkol je bezprecedentní. Parametry šíření nového koronaviru vymezují totiž jakýsi celkový objem mezilidských styků, při němž máme nákazu ještě jakžtakž pod kontrolou a nehrouť se zdravotní systém (a návazně pak systémy další). Tento objem není určován pouze genetikou viru – můžeme ho navýšit prostřednictvím testování a trasování, sanitárními opatřeními a výhledově i vakcinací a novými terapiemi. Přesto je ale zřejmé, že aktuálně je onen objem styků značně limitovaný a že se do něj nevejde řada projevů běžné mezilidské sociality, na kterou jsme byli před pandemií zvyklí.

Asi nejzásadnější je přitom skutečnost, že se různé mezilidské kontakty dostávají do ostré konkurence. Jakkoli zkušenost špatné slučitelnosti některých styků máme v osobním životě asi všichni (třeba v té formě, které se říká nevěra), ve společenském měřítku je bezprecedentní, že by se do „rozpočtové“ konkurence dostávala třeba fotbalová utkání, školní docházka, živá kultura a továrenský provoz. Skutečnost, že je někde společně sto lidí, není v epidemickém

kontextu argument pro to, že by mělo být totéž povoleno i jinde. Právě naopak – o to méně „zbývá“ na jiná místa. K vyjednávání společenských priorit při sestavování takového „rozpočtu“ nám ale chybějí vyzkoušené procedury a styly argumentace.

Uzávěra společnosti, která se odehrála na jaře, byla mnohem jednodušší nejen tím, že nás spojovaly obavy z neznámého viru, ale také proto, že byla plošná a dočasná, přičemž nerovné dopady omezené sociality slíbila vláda kompenzovat. Dnes jsme v situaci výrazně jiné – omezování mezilidského styku bude evidentně dlouhodobější rázu,



Kresba Vít Svoboda

na kompenzaci jeho nerovnoměrně rozložených ekonomických dopadů bude stále méně prostředků a hlavně – bude výběrové. A právě proto nelze takové rozhodování o prioritách delegovat plně na epidemiology a navzdory tomu, co se často tvrdí, je potřeba vnímat ho jako politické.

Role epidemiologů, hygieniků a dalších poučených odborných hlasů je v tomto procesu zásadní, neboť přináší poznatky o chování viru, účinnosti, různých strategií a podobně. Neměli bychom po nich ale chtít, aby rozhodovali také o tom, jaké jsou priority při rozdělování onoho dnes vzácného statku osobního mezilidského styku. O těchto

prioritách musí probíhat široká společenská debata, která by měla mít podobu řízené veřejné participace. Pokud si máme vzít nějakou lekci z takzvané švédské liberální cesty, pak především tu, že staví na široké podpoře společnosti, která se neomezuje kvůli restriktivnímu nařízení, ale na základě porozumění závažnosti situace a sdílení priorit ohledně toho, ve prospěch jakých osobních styků omezíme ty ostatní. Švédové mohli hned na jaře stavět na sociální důvěře, která ovšem není žádnou daností, nýbrž výsledkem specifických postupů vládnutí a podoby rozhodovacích procesů. Příkladem jsou občanské konference, jež vytvářejí hybridní platformy expertně-politického, participativního rozhodování. Tím bychom se mohli inspirovat i u nás.

Letním zavíráním očí před rizikem druhé vlny jsme se bohužel připravili o možnost pokusit se o klidnější deliberaci ohledně společenských priorit při sestavování rozpočtu mezilidských styků a nyní nezbyvá než s ministrem Prymulou znovu překotně „zplošťovat“. Strategicky bychom se však už teď měli začít připravovat na třetí vlnu (budeme-li tak říkat období po překonání vrcholu aktuálně rostoucí křivky), protože dnes už je více než zřejmé, že žádný rychlý návrat do předpandemické doby nenastane.

Při řešení redistribuce mezilidských styků přitom nemusíme čekat na akci shůry – zkusme artikulovat a společně sjednat priority v menších společenstvích a institucích, kde se pohybujeme. I tam to může být překvapivě obtížné. Na úrovni státu je pak potřeba začít výrazně jinak uvažovat o programu Antivirus. Nemluvím přitom o kurzarbeitu, ale spíše o alternativním programu „symvirus“, který by podpořil proměnu podnikání tak, aby mohlo prosperovat s výrazně menším objemem mezilidských styků. Pokud budeme stavět na předpokladu, že se například turismus brzy vrátí na předcovidovou úroveň, bijeme hlavou do zdi. A s novou kreativitou je třeba začít uvažovat i o podobě živé kultury.

Dosáhnout v těchto věcech rozpočtového konsenzu bude nepochybně velmi těžké. Pokud ale budou mít vysokoškolští studující dlouhodobě pocit, že byli připraveni o řádnou výuku ve prospěch majitelů hokejových klubů (nebo naopak) a že je nikdo neposlouchá, ocitneme se na skluzavce do hodně ošklivé zimy. A jaro nás z ní nevyvede.

Autorka je socioložka.

editorial

Po kánonu světové literatury po roce 2000, který jsme vám v A2 předestřeli před dvěma lety, jsme se tentokrát pustili do poněkud ožehavějšího záměru: nastínit český literární kánon uplynulých tří desetiletí. Většina z nás je v tomto ohledu poznamenána školní výukou. Avšak obecně sdílený školní kánon až na výjimky končí před rokem 1989. Pro podzimní literární přílohu, kterou najdete v tomto čísle, jsme tedy sestavili vlastní seznam klíčových knih posledních třiceti let. Pochopitelně se tak dostáváme na nejistou půdu časovosti a osobních preferencí. Kánon je navíc problematická kategorie i proto, že souvisí s autoritou. Jak se ale dozvíme v eseji Jakuba Vaníčka, je zde „především proto, aby nám vytyčil mantinely, v rámci nichž jsme schopni či ochotni spolu mluvit“. A právě o diskusi jde především. Zatím jediným „oficiálně“ kanonizovaným polistopadovým dílem je román Sestra Jáchyma Topola – alespoň pokud se řídíme „kanonickou“ edicí Česká knižnice. Jejího editora Jiřího Flaišmana jsme se ptali na principy výběru jednotlivých titulů i na začleňování děl z nedávné minulosti. Martin Lukáš píše o sedmi hodnotách české poezie uplynulých třiceti let, Pavel Kořínek vybírá komiksy, které by měly přetrvat, Ondřej Slačálek se zamýšlí nad čtyřmi formativními levicovými esejisty a neopomněli jsme ani dětskou literaturu. Přes všechny výčty přitom sdílíme názor, že „kánon je především pohyb“. A toho není v tuzemském literárním provozu nikdy dost. Karel Kouba

z obsahu

- 4 Básníci jdou do sebe. Sedm hodnot české poezie uplynulých třiceti let / Martin Lukáš
- 6 Kroužení kolem komiksového kánonu. Pokus o popis jedné neexistující kategorie / Pavel Kořínek
- 13 Ploty na nesprávném místě. Dědictví Stooges a promarněná šance / Jan Klamm
- 18 Jak se staví zepelín. Literární kánon a česká polistopadová prozaická produkce / Jakub Vaníček
- 22 Lepší nic než láska / Kamil Bouška
- 26 Pokus o metaesej. Kritika proroků na levi / Ondřej Slačálek
- 30 Ready to riot! Násilí v pražských protestech roku 2000 / Pavel Chodec

Mirkka Rekola



Ničím nepohnuta
chci vidět
jak tento podzim
stěhuje ptáky.

Báseň v překladu Jitky Hanušové
vybrala Michaela Velčková

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
21. ŘÍJNA 2020

Muži z Ria

Státní bezpečnost v Brazílii

Kniha *Rudá samba* publicistů Vladimíra Petriláka a Maura Longarettiho Kraenského se věnuje málo probádanému tématu působení československé rozvědky v zahraničí. Autoři na základě tuzemských i brazilských pramenů rekonstruují činnost StB v Brazílii v padesátých a šedesátých letech minulého století.

ANDREA CERQUEIROVÁ



StB v Brazílii operovala v době nástupu vojenské diktatury. Foto brazilian.report

„S povděkem jsme přijali zprávu Rudého práva o odsouzení velezrádců strany a státu. Pouze jsme se zde všichni shodovali v tom, že měli viset všichni,“ napsal ve zprávě adresované centrále důstojník Státní bezpečnosti Jiří Kadlec, který byl v srpnu 1952 vyslán z Prahy do Ria de Janeiro. Reagoval tak na vykonstruovaný proces s Rudolfem Slánským a dalšími obviněnými. V Brazílii působil nejprve pod krycím jménem Honza, později Tremel. Oficiálně zastával pozici tiskového ataše tamního československého velvyslanectví. Činnosti Kadlece a dalších československých agentů v Brazílii v padesátých a šedesátých letech je věnována kniha *Rudá samba* Vladimíra Petriláka a Maura Longarettiho Kraenského. Práce v Polsku působící autorské dvojice, kterou do češtiny přeložila Markéta Páralová Tardy, pečlivě mapuje činnost StB, respektive její I. správy, v největším jihoamerickém státě.

Filiálka KGB

Přepjatě agilní Honza byl prvním československým důstojníkem, který v zemi samby působil. V knize si lze přečíst jeho až groteskní stížnosti ohledně toho, jak je brazilské obyvatelstvo „vychováno k odporu a pohrdání prací, což se projevuje například v tom, že služební v domácnostech odmítají čistit okna nebo podlahy, na což jsou jednání zvláštní uklízeči“. Zároveň Kadlec neustále žádá navýšení peněz, aby si mohl dovolit platit služebnou a místo veřejné dopravy jezdit taxikem, až ho pražská centrála musela napomenout, že chce číst i něco jiného. V knize ovšem vedle podobných historek najdeme i závažnější informace. Třeba o tom, jak důstojníci I. správy StB zprostředkovávali zbraně Brazilcům, kteří si přáli dospět k socialismu revoluční cestou. Autoři tuto činnost, která byla doposud neprobádaná, zevrubně popisují na základě českých i brazilských archivních pramenů. Chtěli hovořit i s lidmi, o nichž píšou, mnozí však již nežijí, další na výzvy nereagovali. Materiál sesbíraný zejména ze zpráv pracovníků tajné služby autorská dvojice podává čtivě a srozumitelně. Přesto není při rozsahu více než šesti set stran těžké ztratit se v tuctech pravých a krycích jmen, jimiž se to v knize hemží – velkou pomůckou je proto rejstřík krycích jmen.

Zajímavé je, že československá Státní bezpečnost v Brazílii působila především jako jakási filiálka sovětské KGB. Sověti si byli vědomi, že Československo má s Brazílií pevnější vazby, a to jak díky obchodu, tak poměrně silnému přistěhovalectví (české kořeny měl, jak

známo, například brazilský prezident Juscelino Kubitschek de Oliveira). Kniha zachycuje ty nejnechutnější metody, s jejichž pomocí StB verbovala spolupracovníky, počínaje „psychologickým proklepnutím“ vytipovaného člověka, zda bude pracovat za peníze, nebo z přesvědčení. V publikaci je zároveň zachycena atmosféra zneužívání sociální zkušenosti a levicového přesvědčení některých Brazilců, kterým českoslovenští důstojníci tvrdili, že budou pracovat pro socialismus. Sledujeme převážně období před nastolením vojenské diktatury v roce 1964. Tuto dobu provázelo mnoho demonstrací, stávek, v zemi houstla atmosféra a aktivizovaly se nejrůznější levicové skupiny, do kterých se StB snažila infiltrovat. Nezřídka se jí to podařilo.

Antiamerikanismus a nacionalismus

Skutečná i krycí jména autoři zveřejňují nikoli za účelem skandalizace dotyčných osob, ale aby informace byly takové, jak je zaznamenávali důstojníci I. správy Státní bezpečnosti. „Naším cílem není nikoho soudit, ani ty, kteří nevědomě spolupracovali s StB. Sudme systémem. Doplňme, že to byl zločinecký režim, který kromě toho, že držel miliony lidí v nesvobodě, navíc ještě vysílal zpravodajce do dalekých zemí. Ti byli připraveni a školeni právě k tomu, aby pomocí různých technik vypracovaných celým týmem expertů a analytiků chytali své oběti. (Notabene můžeme říci, že tito spolupracovníci byli v jistém smyslu jejich obětmi?) Využívali různé hry a manipulace, zneužívali lidskou slabost, ať už materiální, nebo prostřednictvím apelu na jejich svědomí na ideologickém podkladě. Snažili se je těmito způsoby přesvědčit, že by spoluprací své vlasti vůbec neškodili – naopak, udělali by to, co je pro ni nejlepší, protože jejich spolupráce byla důležitá k porážce nepřátel systému, který měl být pro celé lidstvo nejlepší,“ uvádějí mimo jiné autoři. Tato metoda ostatně vyplývá i z jednotlivých pasáží knihy – důstojníci I. správy StB často lákali své potenciální spolupracovníky na to, že je třeba „nandat“ to Spojeným státům. Zneužívali přitom v Brazílii historicky zakořeněný antiamerikanismus či tamní poměrně svébytnou podobu nacionalismu.

Autoři se podrobně věnují tomu, jak československý odbor pro aktivní opatření v roce 1961 vypracoval koncepci dlouhodobé podpory Kuby v Latinské Americe. Zároveň nijak nerelativizují vojenskou diktaturu, ačkoli to je nejčastější kritika, která na jejich hlavu padá – paradoxně často od lidí, kteří knihu nečetli.

Téma je křehké a v době vyhrocených debat, kdy i v Brazílii v jistých kruzích dochází k částečnému omlouvání diktatury, může působit jako rozbuška. O činnosti Státní bezpečnosti v Brazílii se doposud nepsalo, většina lidí o ní neměla ponětí, a leckomu, kdo chce mít ve věci zcela jasno, se informace nemusí hodit do konceptu, v němž v Jižní Americe roli „zlého“ hrají výhradně Spojené státy. Petrilák a Kraenski ovšem vojenskou diktaturu nikterak neomlouvají, ani nenaznačují, že byla nutným důsledkem záchrany před nebezpečím z Východu. Za odsouzeníhodné označují jakékoli lágry a omezování svobod, ať k nim dochází ve jménu čehokoli.

Občas se to vymklo

K pozoruhodným momentům monografie patří informace o tom, jak důstojníci I. správy StB vnímali levicové intelektuály z největší země Latinské Ameriky, které si pro své potřeby „třídili“. Kupříkladu světoznámého spisovatele Jorge Amada zařadili do ranku „žvanilů“. Je přitom patrné, že československým rozvědkům ve skutečnosti neseděl nikdo, kdo „moc“ přemýšlel a byl humanista, byť byl třeba orientován levicově.

Práce přes složitost doby, kterou popisuje a která poznamenala mnoho lidí, nepůsobí depresivně. Autoři totiž popisují širokou škálu činností, kterým se důstojníci věnovali. Příkladem je popis „rozpracování“ předsedy brazilské obchodní komory Oskara Argolia, krycím jménem Osak. Když byl Argolio v květnu 1952 na návštěvě Prahy, tři kádroví příslušníci StB a tři agenti jej sledovali a zorganizovali „náhodné“ setkání v jednom z barrandovských barů, které se protáhlo do půl čtvrté ráno. StB se brazilského obchodníka pokoušela získat do svých služeb „na ženskou“. Mladá funkcionářka Státní bezpečnosti se snažila, ale veškeré její úsilí přišlo vniveč. Jak píšou autoři, „v záznamu napsala, že ‚Osak‘ je sice výborný tanečník (což ji překvapilo, protože je malý, starší a při těle) a velmi šarmantní, ale nic víc se prostě dělat nedalo“. Občas se to zkrátka StB vymklo z rukou a čtenář se v knize dočte o velmi rozmanitých situacích. Samozřejmě včetně těch méně humorných, ba často i tragických.

Autorka je novinářka.

Vladimír Petrilák, Mauro Longaretti Kraenski: Rudá samba. Činnost StB v Brazílii v 50. a 60. letech 20. století. Přeložila Markéta Páralová Tardy. Academia, Praha 2020, 672 stran.

Básníci jdou do sebe

Sedm hodnot české poezie uplynulých třiceti let

Po roce 1989 dostala česká poezie příležitost ukázat zprvu ještě vcelku širokému publiku, co všechno dokáže. Postupně se ale obecenstvo povážlivě zúžilo – a možná za tím nestojí jen vnější vlivy, ale i samotná básnická produkce, která jako by nereflektovaně tíhla ke stále stejným hodnotám.

MARTIN LUKÁŠ

Český občan, jenž byl literárně obdělán seznamy povinné četby a jenž si na své kulturnosti zakládá, obyčejně podle zděděného předpokladu souhlasí, že poezie je hodnotou sama o sobě. Tak ho to naučili a tak se s věcí spokojil. Po svém způsobu tomu odpovídají i žebříčky prodejnosti. Pokud se za posledních dvacet let v první desítce nejprodávanějších titulů „beletrie“ ocitla básnická kniha, šlo o výběr z díla klasika – ať už mrtvého (Gellner, Nezval, Bezruč) nebo živého (Žáček) – a byla to událost ojedinělá a jednorázová. Dlužno dodat, že Svaz českých knihkupců a nakladatelů do sekce „beletrie“ počítá vedle poezie a prózy také životopisy, paměti, rozhovory nebo reportáže české i zahraniční provenience. Čili poezie posvěcená časem, respektive školními osnovami, se ještě dnes – ale přesněji už včera – vzácně prodá v míře, která vybraný titul vynese mezi týdenní bestsellery. Vsadil bych se, že podíl na tom má sentiment těch, kteří se v knihkupectví upamatovali na školní léta, a zvláštní předpoklad, že je správné nějakého klasika doma mít. Ale jak se to má s poezií posledních třiceti let, kterou literárněhistorické příručky dosud nestačily zásadně a rozhodně utřídit a která ve výuce české literatury přichází ke slovu zkusmo, nesystematicky, v závislosti na iniciativě a informovanosti učitele? Je i tato živá poezie hodnotou? A jaké

arbitrů morálky a opravdovosti, je stále živý. A třebaže byla autenticita demaskována jako jedna ze stylizací, platí, že když básník za své dílo může ručit vlastní zkušeností, je jaksi básníkem lepším, větším a žádanějším, protože vždycky může někdo tvrdit, že on tam ale v těch severních Čechách žije, on to všechno opravdu prožil! Může zametač napsat dobrou báseň o tom, že pravdou současného světa jsou peníze, a může básník z Pelhřimova napsat dobrou báseň o zametači?

Angažovanost

Básník, který se zná k problémům své současnosti, bývá u nás podezřelý. Chce snad svým dílem někomu nebo něčemu sloužit? Chce mermomocí plnit úkoly, které mu takřkajíc ukládá doba? Nebo se chce přichytit módního trendu a stát se populárním? Jestliže bylo v devadesátých letech exponované společenské angažmá básníků s ohledem na čerstvou historickou zkušenost považováno za neatraktivní, nepotřebné, ba dokonce nežádoucí, bylo jen otázkou času, kdy se přirozená potřeba autorů angažovat se do poezie vrátí – odjinud a v jiné podobě. Stalo se a po rozsáhlé diskusi, která poukázala mimo jiné na únavu z estétského vyvyšování veršů či produkce civilistních epifanií a která obnažila touhu mladší generace podílet se na aktuálním

či experimentem, jen ten *obraz* je důležitý. Ale když si tyto obrazy dáme vedle sebe, jsou vlastně všechny stejné.“ – Ne, možné to není, vyčerpál se pouze určitý způsob jeho užití.

Gnómičnost

Tradiční představa poezie jako koncentrace lidské moudrosti, pro kterou bývají verše básníků citovány a vybírány do sbírek citátů, náleží mezi nejnaivnější představy, které (současnou) poezii provázejí. Básník sotva píše verš proto, aby se mohl později stát mottem jiné sbírky či aby se jím oháněla chytrá teta v mléčném baru. A přesto tento špatně vytěsněný předpoklad české básníky pronásleduje. Jaký je v tom ale rozdíl! Kabešova *Těžítka* (1994), jež jsou kolážími výpisků a vlastních maxim, vznikala tři desetiletí a byla z dnešního pohledu komponována s nebyvalým citem pro významovost slova i pro nakládání s citáty. Proto jsou *Těžítka* také úvahou nad možnostmi poezie. Proti nim tu stojí prvoplánové průpovědi autorů, jejichž dovednost nepřesahuje dovednost průměrného copywritera. Člověk se neubrání dojetí nad básníkem, který spěchá svěřit papíru a nakladateli svůj včerejší nápad.

Jazyk

Oblíbeným pokusem českých básníků je takzvaná hra se slovy, jejímž rubem je hledání adekvátního jazyka. Je-li současná česká poezie čtenářsky neatraktivní, je tomu tak mimo jiné proto, že se sama stala hříčkou. Kdo dokáže jazykem svých básní odpovídat řeči současnosti tak, že jí nebude sloužit, přiblíží se jí. Vzkaz pro ty, co v knihkupectvích bloudí kolem skromných polic se současnou českou poezií: „Pamatujte si, že není nic horšího, než když pro pohoršení přeslechnete sdělení.“ (Vít Kremlíčka)

Solidarita

Střet s nesamozřejmostí vlastní existence přiměl českou poezii, aby se jako virtuální kolektiv autorů, vydavatelů, vykladačů a sympatizantů semkla ve jménu záchrany obce. To, co s novou energií a étosem před časem slavně začalo, vrací se dnes za stálého omílání fráze „česká poezie je v dobré kondici“ k rozložení, přesněji oslabení sil, které před třinácti lety pojmenovala Božena Správcová: „Literatura, ale i kultura obecně se víc a víc dostávají na okraj společenského zájmu, mizí z veřejného prostoru, literární kritiku pomalu vytěsňuje více či méně zjevné píárko – to je na první pohled patrné. Podivný a vlastně logický je ale fakt, že zároveň – ve jménu jakési kultivovanosti a snad stavovské solidarity – povolna mizí kritičnost i uvnitř ‚literárního ghetta‘. Kritika je vnímána čím dál víc jako osobní útok nebo hrubá neslušnost. Nenápadně se vytrácí i tolerance vůči všelijakým výstřednostem, lotrovinám, mystifikacím a pošťování, které byly ještě v devadesátých letech v literárním provozu běžné. Člověk vlastně pořád seděl na sudu se střelným prachem. Ač byly tyto legrácky zhusta pitomé, byly zároveň i osvěžující a inspirativní. Teď jako by literární provoz podivně zatuhl – část literárních institucí, časopisy nevyjímaje, se už jen zuby nehty snaží udržet status quo a místo toho, aby se hýbaly, trčí na místě a ujišťují samy sebe o vlastní nepostradatelnosti. U-jiš-tu-jí, totiž přestaly si jí být jisty!“

Poezie

Poezie má tu neskromnou přednost a zároveň pošetilou možnost, že o sobě prostřednictvím básníka přemýšlí, že si je takto sebe sama stále vědoma, ať už básník tuto reflexivitu přímo tematizuje nebo na ni poukazuje v samotném způsobu, jakým básně dělá. To je, myslím, její nevyhnutelná skutečnost.

Autor je literární kritik.



Je možné, aby se básnický obraz jakožto umělecký prostředek poezie vyčerpál? Foto Michal Špína

hodnoty, jež jsou ovšem zároveň jejími problémy, její existenci provázejí?

Autenticita

Stará dobrá autenticita žije dodnes pod mnoha jmény. Poezie, která tuto hodnotu vykazuje, ať už ji sama deklaruje nebo jí byla přirčena, má to u nás pořád dobré. Že vám na autenticitu bude každý přísahat, je skoro stejně jisté jako to, že vám nikdo přesvědčivě nevyloží, v čem vlastně spočívá. Autenticita v poezii je jev natolik bezbřehý jako realismus v próze. Po roce 1989 tu náhle (zase) bylo pro autenticitu množství důvodů: Kdo nemohl psát svobodně, nemohl přece psát autentičticky. Kdo musel psát do šuplíku, měl jistě co říci. Kdo byl cenzurován, byl cenzurován proto, že chtěl napsat pravdu, tedy chtěl zobrazit svět takový, jaký je, a chtěl to udělat autentičtickým způsobem. Je to jasné, ne? Étos básníků disentu, jejichž díla od devadesátých let vycházejí především jako díla

obrazu světa, stal se v širokém slova smyslu angažovaný postoj básníka jeho základní výbavou. Idea angažovanosti se rozplynula do představ angažovaností. Když se dnes básníci opět šikují, například ve jménu ekologie, šikují se jaksi rozpačitě, bez pevného přesvědčení a na zapřenou.

Imaginace

Je možné, aby se základní umělecký prostředek poezie, totiž básnický obraz, jakožto umělecký prostředek poezie vyčerpál? Petr Boháč (Tvar č. 20/2007): „V dnešní poezii je nejsilnější tendencí zachycení *obrazu*. Což si v širších souvislostech vysvětluji jako určitou reakci na poezii moderny – v tom smyslu, že poezie jako jediný druh umění dosáhla jakéhosi absolutna – ať už v experimentu s jazykem či experimentu v rytmu. V devadesátých letech najednou jako by se jazyk chtěl ztratit za obrazem, který má vyjádřit. Nepracuje ani s myšlenkou, ani s metafyzikou

Přetékající řeky textů

Poezie Martina Kočiše

Martin Kočiš ohledává možnosti textových procesů. Konceptuálními sbírkami *txt.txt* a *Nadir*, tvořícími první dva díly chystané trilogie, se slovenský básník přiřazuje k takzvané textové generaci. Ta pracuje s konceptuální a intertextovou tvorbou, v níž dochází k radikálnímu odosobnění autorského gesta.

LIBOR STANĚK

Ve slovenském nakladatelství Drewo a srd letos vyšlo hned několik pozoruhodných básnických titulů. Namátkou jmenujme knihu Petra Šuleje *Rotácie*, sbírku *Černozem* od Márie Ferenčuhové nebo poetickou knihu *Výsledky vzniku* od neuronové sítě Lizy Gennart, za kterou stojí duo Lubomír Panák a Zuzana Husárová. Za velice experimentální, a přitom inovativní počin lze považovat i sbírku *Nadir* od Martina Kočiše.

Bob, bop, dob

Kočiš už ve své básnické prvotině *txt.txt* (2014) svou poetickou řeč drasticky „odlyrizovává“ a záměrně jí přisuzuje status kvaziodborného (těžce srozumitelného) jazyka, který se leckdy transformuje až do jakýchsi biologických metafor, jež prorůstají tkanivem autorkova básnění. Autor technicistně matematickým, fyzikálním či geologickým slovníkem vymezuje možnosti textového prostoru, který se nám vyjevuje tím, že neustále konceptuálně tematizuje proces svého vzniku. Kočiš nám tak striktně vědeckou optikou přibližuje možné propozice tvorby poezie. Svou jazykovou ekvilibristikou se přitom vysmívá různým aspektům literárního provozu – například nezpochybnitelné kategorii autora nebo zbytečné nadprodukci poetických knih.

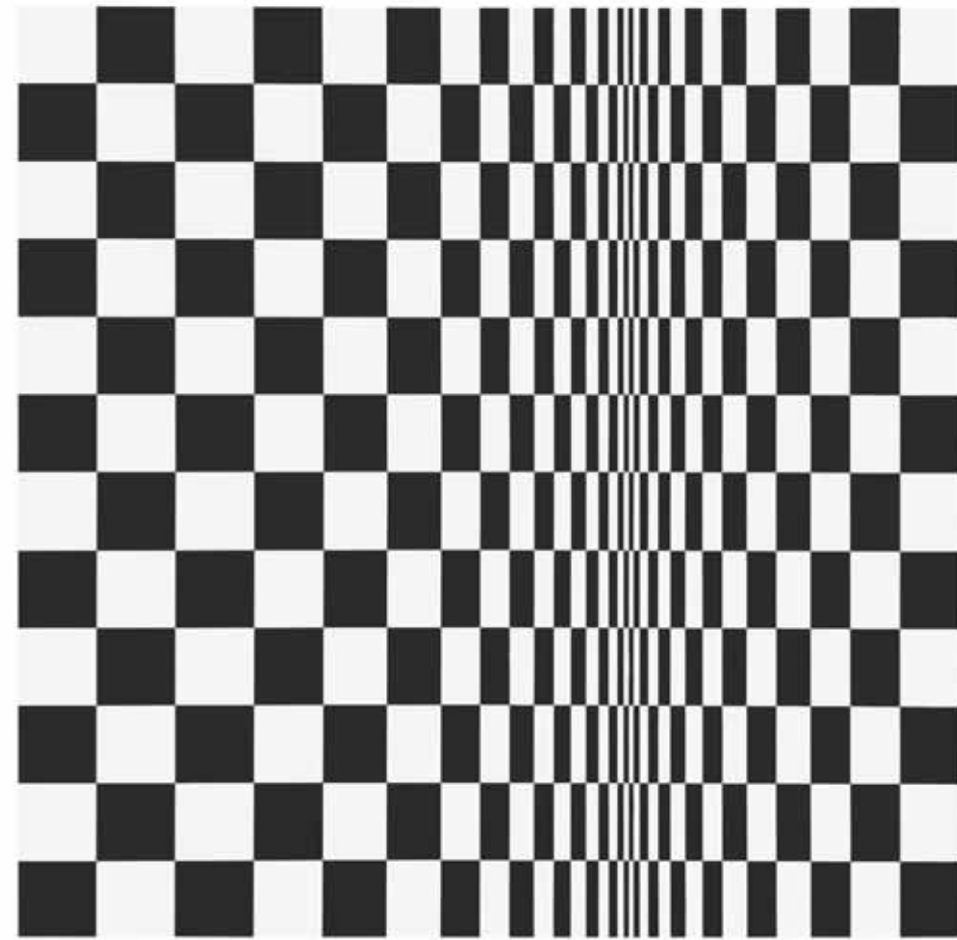
V debutové Kočišově sbírce se postupně rozměňuje a mizí obsah. Souvislost textu je narušena řadou svislých čar, jež jsou zřejmě vizuální metaforou pro strukturu knihovny. Tyto různě ztučněné čáry zastávají funkci hřbetů knih a je pouze na čtenáři, zda je pomyslně vytáhne na světlo světa – třeba vlastním doplněním textu. Erupce vizuální

poezie přichází ve čtvrté části sbírky, nesoucí název *txt.inland*: očima zde přejíždíme po „textových teritoriích“, jejichž hranice jsou nejčastěji vymezeny dvěma „T“. V jednom z posledních oddílů knihy pak dochází ke grafické i významové rotaci slova „bod“, které se transformuje do podob „bob“, „bop“, „dob“, „dod“ atd. Ze statického bodu se tak na stránkách knihy stává dynamická množina reprezentující polysémantičnost jakéhokoli znaku.

Šamani a démoni

Druhá Kočišova sbírka *Nadir* na tu předchozí v mnohém navazuje, ale zároveň ji i podvrací. Hned na úvodních stránkách vidíme surově zneviditelněné, a přitom navzájem provázané stěžejní textové objekty „T“ a „bod“ z debutové knihy. Pod začerněným čtvercem (jenž vznikl tak, že autor sbírku *txt.txt* od první do poslední strany postupně kopíroval na jednu stránku) se vyjímá věta, která afirmuje bezbřehost a tekutost díla: „rieky textov nie sú zasvätené žiadnym božstvám“. Přetrvává příklon k vědecké terminologii, tentokrát těžící z hydrologie, jejímž prostřednictvím Kočiš na čtenáře chrlí „textové toky“. Vědecká rovina je přitom narušována cynickým humorem, kterým autor znehodnocuje vlastní analýzy, jež odrážejí snobismus, vyumělkovanost a pozérství básnického prostředí: „zjavenie živého hotového autora v tejto časti toku je veľmi raritné – poväčšine prúd vyvrhuje na breh nafúknuté zduté mŕtvoly“. Podobně Kočiš ironizuje i rezidenční pobyty literátů: „pobyty by mali slúžiť ako dlhodobý & pravidelný zdroj príjmu pre zabezpečenie základných existenčných potrieb: sladkovodný ostrov v súkromnom vlastníctve o rozlohe cca 3400 m² je situovaný v SZ časti fínskeho jazeru *suvasvesi/* nachádza sa na ňom celoročne obývatelný zrubový dom so saunou/ elektrina riešená formou najmodernejšieho generátora elektrického napätia/ satelitné pripojenie k internetu súčasťou“.

Sbírka *Nadir* ale nabírá plně obrátky teprve ve stejnojmenné části, kde jsme účastní podivného šamanského rituálního značení. Kočiš zde používá chladnou vědeckou terminologii k popisu obřadních mystérií a transcendentních úkazů, v nichž se střetávají duševní síly pozitivně vnímaného „t_šamana“ s rozporuplnou entitou „démona_tt“. Vizuální poezii obsahuje oddíl *Horor vacui*, kde dochází k fúzi



Bridget Riley: Pohyb ve čtvercích, 1961

bílé a černé zóny, jež jsou obě podobami prázdna, lišícími se pouze formou přítomného strachu. V kapitole *Postapokalyptická realie* autor představuje dystopickou vizi, v níž se veškerá materiální forma textového teritoria přesune do formy virtuální, aby následně podlehla zkáze. Kočišovo autorské gesto posléze proměňuje v poezii i únavnou „textovou každodennost“: výpis z portfolia pracovní agentury, inzerci na prodej rodinného domu, popis aplikace, úřední dokument a podobně. *Nadir* i *txt.txt* lze považovat za vizuálně-konceptuální sbírky, v nichž text odkazuje zejména sám k sobě – a ke své obsahové vyprázdněnosti. Kočiš se soustředí na samotný akt psaní a namísto artificialnosti a předvídatelnosti volí textovou kamufláž a mystifikaci. Jeho práce spoléhá na koncepční podloží:

oba tituly chystané trilogie zastupují soudržný intertextový labyrint, který je velmi aktuální. Autor v různých řečových zákrutách nastiňuje elitářství básnického provozu, subverzivně přistupuje k jazykovému byrokratismu a zároveň radikálně ironizuje aspekty moderní společnosti, jako je komodifikace umění, digitalizace či internetový prostor. Martin Kočiš strhává poezii z mramorového piedestalu sentimentálních a romantizujících tendencí směrem k blasfemické výpovědi, při níž – slovy Rolanda Barthesa, citovaného v úvodu *Nadiru* – zažíváme sílu rozkoše v té „nejzvrácenější podobě ďábelskosti“.

Autor je literární kritik.

Martin Kočiš: Nadir. Drewo a srd, Bratislava 2020, 119 stran.

literární zápisník

K tanci a poslechu

JAKUB SEDLÁČEK

„Počkej, já ti budu říkat. Zprava to máš dobrý. Furt je to dobrý... dobrý... ještě pořád... Pozor, tak teď už ne. Ale za tím modrým by to možná šlo... Jo, tak ještě moment...“ Každý, kdo poslouchá v autě audioknihy, to zná. Občas se musí nějaká pasáž ozelet, protože před literaturou je třeba dát přednost dopravní situaci. Což bývá problém, když máte puštěné dílo, které vyžaduje plnou pozornost, protože se v něm střídají narativní perspektivy nebo časové roviny. Vhodně zvolenou hudbou si cestování můžete rytmicky orámovat, až si připadáte jako Jay Kay za volantem lam-borghini v klipu *Cosmic Girl*. Ovšem psycho-thriller s nespolehlivou vypravěčkou vás na dálnici nebezpečně ukolébává medovým ženským hlasem a v městském shonu ruší. Některé formáty zkrátka vůbec nejdou dohromady. Vždycky mě překvapovalo, jak se vzájemně odpuzují literatura a televize. Jako by

obrazovka nesnesla proud literární řeči a vždy ji dokonale umrtvovala. A to zvlášť v případech nejrůznějších kritických klubů a literárních revuí, jejichž démonické zahulenost a odtrženost od reality se stala legendární. Svět nápadů, stylizačního mistrovství, svět dobrodružství a fantazie, zkrátka svět literatury se jako mávnutím kouzelného proutku v televizi promění ve spektakl popletených freaků a škrobených figur. Spektákl, jehož papundeklové kulisy a prkenná rétorika obecenstvo utvrzují v představě, že tohle všechno patří do jakéhosi intelektuálního ghetta, kterému nerozumí a s nímž si ani nechce nic začínat. Kolik televizních pokusů začít představovat literaturu *konečně zábavně* jsme už zažili?

Literatura před kamerami přestává být sama sebou. Navléká si masku, pitvoří se v tanci smrti vlastní důležitosti a namísto sebevědomí ukazuje do reflektorů upocenou tvář. Vzpomeňme klasika Marshalla McLuhana, který média podle působení na publikum rozdělil na „horká“ a „chladná“, přičemž televizi zařadil mezi ta, která vyžadují naši aktivní účast. Kdyby se býval dožil osmdesátých let, kdy se z televizního vysílání stalo běžné domácí uspáadlo a společenské analitikum, nejspíš by tento svůj názor poupravil.

Jenže McLuhan postavil do ostrého protikladu k televizi rozhlas – a tady už vidíme, jak byl jeho rozvrh prorocký. Rádio tvoří s literaturou výjimečně soudržnou dvojici. Pornografický skandál, jenž před časem zahýbal novými komentáři i personálním obsazením veřejnoprávního rozhlasu, ukázal, že jsou ještě mediální výspy, kde se bere literatura vážně. A to platí, ať už si o celé kauze budeme myslet cokoliv.

Vzrůstající oblíbenost literárních podcastů je toho ostatně také dokladem. I když raději čtu tištěné články, než poslouchám živelnou debatu (s psanými, přesně formulovanými soudy se snadněji vyrovnáváme), chápu, že potřeba sdílet čtenářské dojmy v rozhovoru s ostatními k písemnictví bytostně patří. Byl by můj zážitek z díla úplný, kdybych se o něj neměl s kým podělit? Trochu to připomíná hovory diváků po sportovním utkání.

A tady se už dostáváme na zajímavé hřiště. Je kritik víc trenérem spisovatelů, nebo rozhodčím? Vzpomínám si, že vyučující za dob mých bohemistických studií takovými otázkami zaměstnávali osazenstvo seminářů literární kritiky. Už nevím, k jakému výsledku se tehdy došlo, ale za pozornost stojí, co podobné úvahy prozrazují o jazyce, v němž se naše přemýšlení o literatuře odehrává.

Všimněte si, jak lehce se utíkáme ke sportovní terminologii: „Ačkoliv má autor skvělou formu, za půlkou mu spadl řetěz.“ Anebo: „V konstrukci zápletky nechává své kolegy z detektivkářské branže daleko za sebou.“ Případně: „Po druhé knížce mu došel dech.“ Časté je také prostředí automobilismu („vyprávění šlape jak dobře seřízený stroj“), lékařství („nabroušený skalpel sarkasmu“) či gastronomie („dokonalá kompozice vůní, barev a chutí středověku“). Pokud je to s autorem špatné, pomáháme si truhlářinou („postavy jsou rozklížené, děj nahrubo sbíty“) či komunální službou („odpad“). Budoucí historici možná napíší dějiny literárního myšlení z hlediska profesní hierarchie.

Ale ať už používáme ke sdělování svých zážitků jazyk jakýkoliv („četlo se mi to dobře“, případně lakonické „nedočel jsem“), jedno mají všechny tyto výpovědi společné. Snažíme se jimi pojmenovat strunky, které se rozechvívají uvnitř našeho vnitřního světa, když na ně uhodí to správné slovo. Proto tak těžce neseme, když to nějaký recenzentský hlupák natře našemu oblíbenému autorovi. Tady nejde o cizí bytost, o jakéhosi vzdáleného spisovatele, ale o nás.

Takže žádný trenér, žádný rozhodčí. Psycho-therapeut.

Autor je šéfredaktor nakladatelství Paseka.

Kroužení kolem komiksového kánonu

Pokus o popis jedné neexistující kategorie

Český komiks posledních tří dekad dohání proměny, kterými toto médium ve světě prošlo mnohem dříve – především opouští pozici zábavného čtení pro děti a dospívající. Za první český moderní komiksový titul pro dospělé bývá považována trilogie o Aloisi Nebelovi. Kandidátů na zařazení do kánonu je ale mnohem víc.

PAVEL KOŘÍNEK



V příběhu nádraží z pohraničí zaznívaly kontroverzní tóny nedořešených temných míst národní historie

V úvodu ke svému ambicióznímu pokusu o „skutečný světový kánon komiksu“ píše přední britský oborový popularizátor a publicista Paul Gravett o potřebě zařadit do výběru *1001 komiksů, které musíte přečíst, než zemřete* (2011, česky 2013) i práce z jiných než dominantních komiksových regionů. Výčet anglofonních, belgofrancouzských a japonských děl tak v jeho téměř tisícistránkové knize doplňují příležitostně výpravy do dalších kultur. Původní vydání z roku 2011 zahrnuje i jednu českou knihu. Uhadnout, o jaký titul se jedná, by ale, myslím, činilo potíž i lektému znalci národní komiksové historie. Zapomeňte na *Rychlé šípy*, *Muriel* i *Čtyřlístek* – jediným komiksem, který v originálním anglojazyčném svazku zastupoval českou tradici, byl totiž *Skutečný příběh Cílka a Lídy* (2007) od Františka Skály ml.

Skálova práce je neodolatelný, strhující fotokomiks, bezešvě zapadající do kontextu autorova uměleckého díla, nepochybně však stojí stranou jakéhokoli hlavního proudu českého komiksu, ať už se tuto lehce imaginární kategorii rozhodneme definovat jakkoli. Zařazení *Cílka a Lídy* do Gravettovým editovaného kánonu bylo zjevně určeno jinými parametry. Stejně jako u jiných pokusů o formulaci kánonu i zde do výběru promlouvala nejen reprezentativnost, kontinuální kritická reflexe či čtenářská popularita, ale spíše „dostupnost“ a „přístupnost“ vztažená k implikovanému čtenáři. Tuto závislost kánonu na kanonizační autoritě a jejich představách o publiku je vždy třeba mít na paměti – zvláště chceme-li se pokoušet o traktování „kánonu českého komiksu po roce 1989“.

Sebevědomí české scény

Český komiks za tři dekády, které uplynuly od podzimu 1989, prošel turbulentními časy. Po úvodní explozi nabídky i popularity jej v druhé polovině devadesátých let čekal útlum, když se ukázalo, že se na domácím trhu jednoduše nedostává oněch kalkulovaných desetitisíců zájemců dychtících po desítkách komiksových titulů ročně. Nová, zprvu takřka důsledně subkulturní generace komiksových tvůrců, ustavující se kolem přelomu tisíciletí, se pak oproti dosavadní národní tradici vzdávala produkce cílící na dětské publikum a začala rozvíjet „nový komiks pro dospělé“. V poslední dekádě lze pak konstatovat postupné rozrušování subkulturních vazeb, vykračování z „podzemí“. Český komiks se stále více stává sice minoritní,

vcelku však přijímanou nikou kulturního dění, což s sebou nese i řadu systémových proměn ve fungování komiksového pole: tvůrci už nemusí o honoráři nutně jen snít, otevírají se možnosti grantového financování, je institucionálně podporován export národní komiksové kultury a množí se mediální či odborné reflexe.

S tím, jak tento emancipačně-legitimizační proces nabýval na síle, docházelo v domácím prostředí k pokusům o ustavení jádra domácí komiksové tradice. Dnes lze kánon českého komiksu 20. století modelovat vcelku bez obav. Zřetelně totiž vykryštoval v posledních desetiletích, kdy jednotlivé souborové reprinty vyvažovaly dávné časopisecky tištěné seriály z jejich efemérní časovosti a zpřístupňovaly „klasická díla“ českého komiksu novým generacím čtenářů. *Rychlé šípy*, k jejichž „kanonizaci“ došlo již dávno, doplnily práce Káji Saudky (jejichž úplnému ukotvení v kánonu nicméně brání neprůhledná ediční politika) a po jejich bok se díky několika reprezentativním knižním reedicím připojily například klasické příběhy *Čtyřlístku* ze sedmdesátých a osmdesátých let, *Cour a Courek* v kresbě Adolfa Borna, *Kocour Vavřínek* Dagmar Lhotové, Z. K. Slabého a Věry Faltové či Petráčkovy, Kobíkovy, Šorelovy a Tomanovy dobrodružné seriály z ABC.

Čím ale do domácího kánonu komiksu a obrázkového seriálu přispěly tři porevoluční dekády? Které nedávné tituly aspirují na věčnost? Hráť hru na konstrukci kánonu znamená tázat se po kategoriích centra a periferie, hledat reprezentativnost a svého druhu typičnost, současně to ale předpokládá pátrat po textech, které pomáhaly ustavovat onu emancipovanější podobu „obrazoslovního“ vyprávění (povšimněte si ale, že o příznaku kvality se zde nijak nehovoří a hovořit nebude). Pro sledované období se přitom nabízí jeden vcelku nesporný uchazeč. V trilogii Jaroslava Rudiše a Jaromíra 99 Švejdičky o nádražákově z pohraničí Aloisi Nebelovi (2003–2005) se protulo hned několik pozitivně působících vektorů. Atmosférický černobílý grafický román, jehož výtvarné zpracování vybočovalo z tradiční představy o tom, jak český komiks vypadá, vznikl podle scénáře Ortenem oceněné „naděje české prózy“, v příběhu zaznívaly kontroverzní tóny nedořešených míst národní historie, svou roli jistě sehrála i marketingová zručnost domovského nakladatelství a úspěšné tažení završila o několik let později populární

filmová adaptace. Jakkoli publicistická zkratka „nový český komiks začal Nebelem“ působí jako zjednodušující a zkrslující konstatování, pozici „prvního moderního komiksu pro dospělé“ už asi *Nebelovi* nikdo nevezme.

Dětskému čtenáři

Linie příběhů určených nedospělému publiku po roce 1989 spíše upadala, přesto se ale v kontextu modelování moderního kánonu nabízí uvažovat minimálně o dvou takových pracích. Poetické, napínavé i detektivní příběhy o dvou myškách Anče a Pepíkovi, jimiž Lucie Lomová v letech 1991 až 2000 přispívala do *Čtyřlístku*, se dočkaly dvou různých souborných vydání (jednoho třísvazkového, jednoho pěťsvazkového) a v posledních letech jejich popularitu oživuje animovaný seriál České televize i překlady do cizích jazyků. Jestliže *Nebela* lze chápat jako počátek nového směru a formátu komiksového románu, *Anča a Pepík* mohou svým způsobem reprezentovat završení historicky staršího modelu časopisecky otiskovaných příhod pro malé čtenáře.

Druhým monolitem nového domácího komiksu pro děti se pak zdá být Pavel Čech. U *Velkého dobrodružství Pepíka Střechy* (2012) se navíc popularita u čtenářů potkala s pozitivním kritickým ohlase. Ocenění Magnesii Literou v kategorii Kniha pro děti a mládež lze vnímat jako legitimizační stvrzení samotného komiksu coby média, jež donedávna od kritických autorit sklízelo spíše odsudky a slova posměchu. *Pepíka Střechu* nepodporuje, tak jako *Nebela* a *Anču a Pepíka*, filmová či televizní adaptace, pozici v budoucích konstruktech kánonu domácího komiksu má však nejspíš zajištěnu.

Kandidáti kanonizace

Dále můžeme už jen opatrně našlapovat – vše další jsou jen zbožná přání či osobními preferencemi zkrslovaná přesvědčení. Pozici v kánonu si pro sebe, myslím, nakonec nevyreklamuje *Zelený Raoul*, jakkoli se jedná o možná vůbec nejslavnější „nový komiks“ porevolučního období – nicméně se svou časovostí politické satiry jsou dnes některé jeho starší epizody čitelné jen s obtížemi. Dobře měl našlápnuto Nikkarin s cyklem *130* (2009–2015), nedokončená tetralogie o třech svazcích se ale do kánonu pro svoji neuzavřenost prosadit nedokáže. Naopak kanonickou budoucnost bych rád předpovídal komiksům, jako jsou *Divoši* (2011) Lucie Lomové, *Moje kniha Vinnetou* (2015) od Toy_Box, *Drak nikdy nespí* (2015) od trojice Jiří Grus, Džian Baban a Vojtěch Mašek, *Svatá Barbora* (2016) Marka Šindelky, Vojtěcha Maška a Marka Pokorného, *Oskar Ed: Můj největší sen* (2016) Branka Jelinka či *Sestry Dietlovy* (2018) Vojtěcha Maška. Doba, která uplynula od jejich vydání, ale není dostatečná pro ověření takového hodnocení.

Když v úvodu zmiňovanou Gravettovu knihu v roce 2013 připravovalo nakladatelství Plus k českému vydání, požádalo komiksového historika Tomáše Prokůpka o doplnění několika českých hesel, jež měla v místní verzi nahradit některé „méně důležité“ tituly. Z let 1989 až 2011 Prokůpek do Gravettova kánonu povolal *Aloise Nebela*, *Volemana* Jiřího Gruse a *Mr. Sweeta* Bohumila Fencla. Ze sedmiletého odstupu se zdá, že úspěš tak napůl – suverénního *Nebela* doplnil všeobecně uznávaným kreslířem Grusem (s prací, která je však dnes už pohříchu spíše pozapomenutá) a *Mr. Sweetem*, který byl po pravdě řečeno takřka dokonale zapomenutý už v době, kdy jej Prokůpek do kánonu včleňoval. Na druhou stranu, kéž by mé výše zmiňované návrhy bylo za dalších sedm let možné číst alespoň jako „poloviční úspěch“.

Autor je členem Centra pro studia komiksu.



Přehlídka festivalového filmu z Berlína, Benátek a Cannes

Be2Can

7. 10. — 14. 10. 2020

BE2CAN.EU

@Be2Can
#Be2Can

Zastavte provoz!

Ke kánonu české beletrie pro děti a mládež

Při bilancování určitého období v literatuře ani při tvorbě antologií se s texty určenými primárně dětem či dospívajícím příliš nepočítá. Přesto v této oblasti vyšla za posledních třicet let řada próz, obrázkových knih i nonfikcí, které se podílejí na žánrové pestrosti současné české literární produkce a jež si zaslouží pozornost.

ELEONÓRA HAMAR

Maďarský literární historik Pál Réz s oblibou vzpomínal, jak se na okružní třídě v Budapešti zastavily tramvaje, když vyšla nová sbírka od Endre Adyho či byl vydán román Tibora Déryho, někdejších velikánů maďarské literatury. Jakkoliv skvělé by bylo ocitnout se i dnes uprostřed takové neinscenované literární zácpy, nezmiňuji tuto vzpomínku z nostalgie. Že se něco takového mohlo dít, mělo jeden předpoklad – totiž že literatura vytváří víceméně jednotné pole, v němž jsou sdíleny nejen představy o tom, který text si zaslouží být událostí, ale také přesvědčení o tom, že nedílnou součástí takové události je veřejná debata, otevřená výměna interpretací. Když uvažuji o kánonu české beletrie psané pro děti a mládež po roce 1989, sepisují seznam titulů, které by si také zasloužily, aby se kvůli nim doprava alespoň na chvíli zastavila. Pochybuji však, že by se na vyjmenovaných titulech shodli všichni aktéři současného literárního pole: pedagogové, rodiče, knihovníci, literární odborníci a hlavně samy děti.

Pokud bychom ale uznali, že by dětské knihy českých autorů měly mít vlastní kánon, jaká by byla jeho podoba? Vypadal by jako rozvětvený strom, jako klikyháky vzniklé překrýváním vrstev textu, nebo jako mapa navzájem se prolínajících dílčích seznamů? Teoreticky bychom mohli vymýšlet různé sofistikované obrazy kánonu, ale ani ta nejpromyšlenější varianta by nám neumožnila psát o dobrých knihách, aniž bychom nutně vyloučili jiné. Bytostnou exkluzivitu kánonu však můžeme vybalancovat širším horizontem vnímání: můžeme přihlížet k tomu, že psaní pro děti a mládež je v neustálém tvůrčím pohybu, a že je proto třeba přihlédnout k obsahové, estetické i žánrové pestrosti této oblasti literární tvorby.

Za hranicemi prózy

Zahrnout do kánonu prózu zastoupenou různými románovými a pohádkovými útvary je samozřejmé. Narazíme přitom nejen na žánrovou pestrost, ale také na mnohost argumentů pro výběr jednotlivých titulů. Na mém seznamu by figurovaly tyto knihy: *O princí Čekankovi* (1993) od Patrika Ouředníka pro zábavné jazykové kejklřství; *Pohádka o Rybčince* (2001) od Petra Nikla pro spontánní, místy nonsensovou jazykovou hravost, která spolubuduje metaforickou dimenzi smyslového pohádkového světa; *Středa nám chutná* (1994) a *Nazí* (2009) od Ivy Procházkové nejen pro mistrovské vypravěčství, ale také pro autorčin smysl pro sociální kritiku a nenásilné odbourávání všeho, co nám autoritativní myšlení předkládá jako normální; *Prašina* (2018) Vojtěcha Matochy pro dystopickou tematizaci nostalgie po analogovém světě (spíše než pro literární formu); a konečně *Cukrárna U Šilhavého jima* (2018) od Marka Tomana, která představuje nevšední románový úvod do výuky literatury a nalézá přímé spojitosti mezi klasickými díly a zkušenostními světy čtenářů. Pozoruhodné věci se ale dějí i v poezii, komiksu a především pak v obrázkových knihách a nonfiction. Jejich zařazení

do kánonu je nutné už kvůli oslovení cílového publika – skupina dětských čtenářů je totiž přinejmenším tak pestrá (z hlediska literárních preferencí i sociokulturního kapitálu) jako literární tvorba na ni zaměřená.

V oblasti obrázkových knih je patrná tendence odklánět se od prvoplánového ukazování. Ty nejpozoruhodnější tituly nespolehají jednoduše na to, že obrazy vidíme; chtějí po nás, abychom je „četli“, abychom je dešifrovali a rozkryli další úrovně sdělení. Že běžný pohled nestačí, dokazují *Obrazy světa* (2016) od Terezy Říčanové. Čtrnáct barevných vyobrazení v podobě jakýchsi map reprezentuje čtrnáct různých segmentů komplexně pojímané reality a vytváří inventář jevů z empirického i myticko-symbolického světa. Expresivní mapy překypují obsahem a je třeba je číst na způsob textů. Obrazovým celkům porozumíme pouze skrze podrobnosti a při jejich dekódování se můžeme nechat vést autorčinými autentickými popisky z textového průvodce. Krásné na tom je, že mapy Říčanové – na rozdíl od geografických map – nepřispívají k odkouzlení, zploštění a zpřehlednění světa, ale právě naopak k jeho obohacení nevšedními souvislostmi a asociacemi.

Jak tvoříme příběhy

Impuls ke čtení a luštění obrazů přitom nemá být samoúčelný. Vzpomeňme si třeba na geniálního Petra Síse a jeho *Zed. Jak jsem vyrůstal za železnou oponou* (2007). Když na předposlední dvojstraně, věnované roku 1989, autor konstatuje, že „někdy

historie si bude tuto knihu pamatovat rovněž kvůli metapříběhům, které vyprávějí o tom, jak tvoříme příběhy, jak jejich prostřednictvím utváříme svět a jak jsou naše identity nestálé a v nestálosti neoddělitelné od příběhů o nich vyprávěných.

Umění a poznávání

Na závěr ještě několik slov o domácí scéně dětské nonfiction literatury, která si právem říká o pozornost. V posledních třech dekáдах se ukázalo, že autorský potenciál tohoto žánru je obrovský a že především v této oblasti má tuzemská knižní produkce šanci oslovit i zahraniční publikum. Kniha Davida Böhma *A jako Antarktida. Pohled z druhé strany* (2019) výstižně ukazuje obecnější rysy nového pojetí naučné knihy pro mládež, totiž uvědomění si, že fakta sama nepromlouvají a že absence narátora není žádoucí, ba právě naopak: setkáváme se s aktivní autorskou intencí informovat o posledních poznatcích jednotlivých vědních oborů a rozšiřovat vědomostní rozhled způsobem, který v sobě zahrnuje i morální, filosofickou a osobní perspektivu. Rozšiřuje se tak mimo jiné i představa o tom, co to znamená učit a učit se, co všechno lze do procesu učení zahrnout a jak důležité je, aby hlas prostředníka zněl autenticky (příčemž záměrně nemluvím jen o hlasu pedagoga).

V knihách, jako jsou *Rostlinopis* (2012) Jiřího Dvořáka a Alžběty Skálové nebo *Hravoruka* (2016) Terezy Vostradovské, krystalizuje klíčová role umění při poznávání světa: fakta



Panáček, pecka, švestka, poleno a zase panáček překračuje jak hranice prózy, tak hranice obrázkové knihy

se sny vyplní“, nejde o lacinou frázi: k plnému významu této věty se čtenář dopravuje, jen pokud důkladně „přečte“ i obraz v pozadí. Ten mluví o mocných křídlech našich nejodvážnějších snů, stejně jako o dríně mnoha lidí, bez níž se žádné sny nesplní. Otázku, zda právě vzájemné doplňování obrazu a textu je tím, co činí z této obrázkové knihy umělecké dílo, nechávám nezodpovězenou; každopádně je zřejmé, že mnozí autoři dokážou z tohoto formátu vytěžit maximum: oslovují čtenáře bez věkového omezení a pomáhají šířit mnohdy umělecky hodnotné artefakty do běžných domácností.

V tomto ohledu je bravurní kniha Vojtěcha Maška a Chrudoše Valouška *Panáček, pecka, švestka, poleno a zase panáček* (2017), jež překračuje jak hranice prózy, tak hranice obrázkové knihy. K šíření umění do soukromých životů a každodenních mezilidských interakcí přispívá hned dvojím způsobem: jednak živým vyprávěním a dramatickou řečí, jednak dynamicky působícími linoryty. Literární

jsou v těchto publikacích zprostředkovávána literárními i vizuálními uměleckými prostředky, díky nimž myšlenky a informace „oživnou“. Daná vizuální podoba a styl vyprávění přitom nepředstavují formu, do které lze přelít jakýkoli obsah, ten se totiž rodí v průběhu promyšleného a pečlivého uměleckého ztvárnění.

Důležité je rovněž podněcování čtenářovy chuti k vlastnímu prozkoumávání různých oblastí světa, což je v současné digitalizované době pořád větší výzva. Naštěstí máme k dispozici knihy, které exploraci, kladení otázek a zvědavost uchopují jako elementární vztah ke světu. K takovým titulům patří například *Neboj, neboj! Velká kniha o strachu nejen pro malé strašpytle* (2017) a *Velký Bobek. Hrdinské putování hovnívého muže trávicí soustavou* (2018) od Milady Rezkové, Lukáše Urbánka a Jakuba Kaše nebo kniha Martiny Freitagové a Ondřeje Horáka *Proč umění?* (2019).

Autorka je socioložka.

Za mezi

Nežerte to

MATOUŠ JALUŠKA

Když Pavel z Tarsu dával v polovině prvního století po Kristu dohromady křesťanskou církev, neměl to s lidmi lehké. Jednotlivé komunity se mu pořád sypaly pod rukama, štěpily se. Jejich členové se přeli o závaznost židovského zákona pro pokřtěné pohany, o platnost různých kosmologických spekulací. A o jídlo.

„Mnozí, o nichž jsem vám často říkal a nyní to s plácem opakuji, žijí jako nepřátelé Kristova kříže; jejich koncem je zahynutí, jejich bohem břicho a jejich chloubou to, zač by se měli stydět, neboť smýšlejí přizemně.“ Tak Pavel běduje v listu do Filip a jeho slova dál rezonují. Třeba v Canterburských povídkách Geoffreyho Chaucera je opakuje prodavač odpustků (v překladu Františka Vrby): „Jídlo jen pro břich a pro jídlo břich/ Bůh, jak dí Pavel, bez milosti zničí...“

Tak to je jasné, řeklo by se snadno. Tady jde určité o spor asketismu s antickou nevýznaností, požívačností – anebo radostí ze života. Tento názor lze ostatně podpořit dalšími citáty, třeba Pavlovým voláním z konce osmé kapitoly Prvního listu Korintským: „Nechci už nikdy jíst maso, abych svého bratra nepřivedl k pádu!“

Jenomže... Když Pavel píše do Korintu, pojednává konkrétně o mase, které bylo v některém z mnoha chrámů této půlmilionové metropole obětováno bohům a pak se lacino prodávalo na trhu. V některých městech (podle všeho třeba v Pompejích) pocházela naprostá většina dostupného masa právě z přebytků náboženského provozu. Nejde tedy o chuť, ani o slast z nasycení, ale o původ jídla a o vztahy, do nichž požívatelná hmota vstupuje. Z křesťanského hlediska by samozřejmě mělo být jasné, že pohanští bohové nemají žádnou moc, a že se tudíž maso z Jupiterova chrámu neliší od masa z řeznictví. Všichni však nejsou pevní ve víře; někteří mají stále z model strach, všeho pohanského se straní a jejich čisté svědomí se ocitá v ohrožení vždy, když někdo ke společnému stolu přinese kýtu neznámého původu, a třeba se ještě začne vychloubat, v jakém chrámu že nakoupil, aby dokázal vlastní převahu v poznání světa. Nad porcí masa z obětí si lze snadno zvednout sebevědomí, ukázat bojácným ovečkám, kdo je tady nejrohatějším beranem, na kterého jsou pohanští bohové i kněží státem uznaných kultů krátcí.

Právě ty bázlivé chce Pavel chránit. Na začátku citované kapitoly proto stanoví: „Pokud jde o maso obětované modlám, víme, že všichni máme poznání. Poznání však nadýmá (hé gnósis fysioi), kdežto láska staví dům (hé de agapé oikodomei). Jestliže si někdo myslí, že něco už plně poznal, ten ještě nepoznal tak, jak je třeba.“ Ono doslova „gnostické“, pyšné nadýmání popisuje Pavel řeckým slovesem fysioó, které se vedle dmoucí pýchy spojuje i s velmi lidskými větry (fysodés je člověk trpící plynatostí). Vědění přežvýkané rozumem a zrozené z nasyslených poznatků a pýchy tedy namísto obce k obývání vytváří nevábné nic.

Takový je i výše citovaný Chaucerův odpustkář, typ pokrytce a chytrolína. Staví na odív své poznání, hlásí se k autoritám, z kazatelny lidem vyčítá nejrůznější hříchy a jako lék proti zatracení nabízí pochýbné odpustky či relikvie ze skopových lopatek a vytržených zubů. Výdělkem sytí vlastní břicho. Dokud u něj lidé nakupují, má se skvěle. Podle přizemního, selského rozumu se v krajině naplněné strachem z moru a pekla dovede dobře zajistit, a ještě se tím ostatním canterburským poutníkům chlubí. Z prdu si válí pěknou kuličku... Bude v ní bydlet, dokud nezafouká vítr.

Přelet nad prázdným hnízdem

Ryan Murphy a jeho hra s Keseyho klasikou

Hyperproduktivní americký showrunner Ryan Murphy si udělal jméno řadou projektů, které si originálním způsobem pohrávají s populárními žánry a queer estetikou. V novince Ratchedová obrátil naruby perspektivu slavného Přeletu nad kukaččím hnízdem.

JAN BODNÁR

Americký showrunner, režisér a scenárista Ryan Murphy si za svou déle než dvacetiletou kariéru vydobyl pozici uznávaného tvůrce řady populárních seriálů, od muzikálového *Glee* (2009–2015) přes hororovou nonalogii *American Horror Story* (od roku 2011) až po dobové queer drama *Pose* (od roku 2018). Před pár lety vstoupil do světa streamování, když uzavřel se stanicí Netflix největší kontrakt v historii televize (v hodnotě 300 milionů dolarů). Po satirickém *Politikovi* (The Politician, od roku 2019) a přepisování dějin kinematografie v seriálu *Hollywood* (2020) nyní přichází již se třetí sérií vytvořenou speciálně pro zmíněnou čím dál populárnější streamovací službu.

Zmatky Velké sestry

Jako námět mu tentokrát posloužila kniha Kena Keseyho *Vyhoďte ho z kola ven* (1962, česky 1979), později adaptovaná pro věhlasný film Miloše Formana *Přelet nad kukaččím hnízdem* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975). Z notoricky známého příběhu o fatálním sváru mezi živelným podvodníkem McMurphym umístěným do psychiatrické léčebny a despoticou vrchní sestrou Mildred Ratchedovou si ale seriál půjčuje pouze postavu zlovolné zdravotnice. Na rozdíl od knižní předlohy i snímku se tak Murphy se svým týmem zaměřuje primárně na Ratchedovou, na kterou bylo doposud nahlíženo jako na veskrze zápornou figuru, a odhaluje její minulost. Protagonistku, již hraje Murphyho dvorní herečka Sarah Paulsonová, v seriálu zastihneme v roce 1947, kdy přijíždí do severní Kalifornie ucházet se o zaměstnání v přední psychiatrické léčebně, kde se provádějí nové a znepokojivé experimenty s lidskou myslí. Sledujeme její vzestup po kariérním žebříčku a postupné naplňování lstivého plánu, jehož pravé motivace odhalujeme v průběhu celé série. Do cesty jí postupně vstupuje řada různorodých postav včetně psychiatra s temnou minulostí závislého na práscích, milionářky toužící po pomstě, bezskrupulózního guvernéra nebo nebezpečné schizofrenní pacientky s mnoha osobnostmi. V nitru zdánlivě vzorné zdravotní sestry se zatím odehrává proces demonstrující, že ta největší monstra si vytváříme my sami.

Murphy opět přichází se svým oblíbeným autorským přístupem analyzujícím nonkonformní postavy dokonale navenek, ale poničené uvnitř. Patřil mezi první, kteří začali do žánru televizního melodramatu začleňovat postavy s odlišnou sexuální orientací,

morálně i fyzicky znetvořené jedince a především značně ambivalentní hrdiny. Stačí si vzpomenout na jeho první výrazný úspěch se seriálem *Plastická chirurgie s.r.o.* (Nip/Tuck, 2003–2010), populárním ve své době i u nás. Po kratší pauze se Murphy v *Ratchedové* také znovu navrácí k žánru psychologického hororu. Svou stylizací a střídáním žánrů (mnohdy i v průběhu jediného dílu) jeho seriálová novinka nejvíce připomíná zmíněnou řadu *American Horror Story*. Zde se ale projevuje jeden ze základních nedostatků celé první série, která nevyrovnaně balancuje mezi snahou o napínavý žánr psychologického hororu a vztahovým dramatem, opírajícím se o historicky doložitelná fakta (například ohledně přístupu k léčení mentálních onemocnění v poválečné Americe).

American Psycho Story

Žánrová rozklíženost je patrná například na dějové lince schizofrenní pacientky, kterou brilantně ztvárnila Sophie Okonedo. Od potenciálně silného příběhu o traumatech z rasově motivovaného útoku sklouzne tato linka k čisté exploataci a v závěru poslouží jako deus ex machina k vyřešení mnoha momentů bezradného scénáře. Stejně tak opulentní dekor psychiatrické léčebny, jež kontrastuje s panensky krásnou přírodou pobřeží u Monterey, je jen samoučelnou atrakcí. Impozantní interiéry léčebného zařízení, které je dějištěm zvratů divočejších, než jaké nabídne leccák latinskoamerická telenovela, často příliš nedávají smysl. Svěbytná pravidla fikčního světa například umožní Ratchedové uspořádat společný ples dozorců, zdravotního personálu a pacientů, mezi nimiž je i několikanásobný vrah. Tímto výjevem dá seriál vzpomenout na divoké fantazie *American Horror Story*.

Titulní postava sestry Ratchedové je od počátku až příliš nečitelná, je tedy poměrně těžké se s ní ztotožnit, natož s jejím konáním sympatizovat. Zároveň jí v příběhu chybí vyrovnaný soupeř. Postavy, které by teoreticky měly být na stejné intelektuální úrovni jako ona, se nechávají jednoduše manipulovat. Ve výsledku je tak schopnější a zkušenější než lidé okolo ní, což ale není dostatečně motivováno scénářem, který zároveň nenechává žádnou vedlejší postavu plně rozvinout, a jedná se tak spíše o archetypy než o plnohodnotné, komplexní postavy. I slibný dějový motiv uvědomování si vlastní odlišné sexuální orientace sklouzává od jemných náznaků ke klišovitým výjevům hrdičina prvního milostného

vzplanutí a lascivního požívání ústřic v restauraci u moře.

Murphy zde nicméně pokračuje ve svém mapování americké queer historie. Série poměrně autenticky rekonstruuje společenský konsenzus v poválečné době, který vehementně odsouval LGBT problematiku až na hranici společenské tolerance. V tomto ohledu se seriál přibližuje faktograficky přesným studiím americké společnosti z Murphyho seriálu *Pose*, kde jsme sledovali subkulturu queer bálů v New Yorku osmdesátých let, a série *American Crime Story – Versace* (2018), zachycující proměnu queer komunity po vypuknutí epidemie AIDS.

Vyhoďte Murphyho z kola ven

Velkou hereckou příležitost dává seriál Sarah Paulsonové, která si tak přidala další položku do barvitého korpusu postav, jež ztvárnila v Murphyho seriálech. Právě její výkon v mnoha momentech pomáhá seriálu neupadnout vinou nelogických zvratů a nedůsledné motivovanosti postav do brakovitosti. Murphy se navíc drží svého zvyku vracet do záře reflektorů starší herečky, kterým dnes velké kariérní příležitosti poskytuje především televizní tvorba. V *Ratchedové* se tak objevuje sexsymbol devadesátých let Sharon Stoneová nebo oceňovaná australská herečka Judy Davisová v roli sarkastické vrchní sestry Bucketové, hlavní konkurentky titulní (anti)hrdinky.

Murphy v seriálové novince používá většinu svých oblíbených atributů a autorských přístupů, nenabízí však nic nového. *Ratchedová* je snadno zaměnitelná s většinou jeho seriálů z posledních let. S vějíčkou k další sezóně, kterou předkládá překombinované finále první série, vyvstává otázka, komu je seriál vlastně určen. Milovníkům knižní předlohy či Formanova snímku vzhledem k totálnímu odklonu od tónu i vyznění příběhu asi těžko. Po rozpačité přijatém *Politikovi* a *Hollywoodu* tak *Ratchedová* ukazuje, že Murphy je v posledních letech nejsilnější v projektech, které zaštiťuje coby producent, ale autorsky do nich nezasahuje (například dokumenty *Circus of Books*, 2020, nebo *Tajná láska*, A Secret Love, 2020). Ani působivá výprava a herecké výkony totiž nedokážou zakrýt příběhovou prázdnotu a repetitivní vršení šokantních výjevů nezastře čím dál vyčepělejší manýrismus.

Autor je filmový publicista.

Ratchedová (Ratched). USA, 2020. Vytvořil Ryan Murphy, hrají Sarah Paulsonová, Finn Wittrock, Cynthia Nixonová, Jon Jon Briones ad.



Murphy opět analyzuje nonkonformní postavy dokonale navenek, ale poničené uvnitř. Foto Netflix



Film Corpus Christi prosazuje otevírání církve autentickým, spontánním osobnostem. Foto Kino Świat

Hříšní lidé církve svaté

Polské drama Corpus Christi patří k nejvýraznějším artovým filmům v české kinodistribuci. Snímek o falešném knězi a jeho působení na vsi sice kritizuje některé nedostatky katolické církve, zastává však až příliš konformní stanovisko.

TOMÁŠ GRUNTORÁD

Opilý, zkouřený a divokým milostným výkonem zmožený dvacetiletý ministrant Daniel se s krví podlitýma očima na nádraží cpe sendvičem. Odjíždí kamsi na druhý konec Polska, kde má vstoupit do života jako truhlářský dělník. Opouští totiž pasták, kde kvůli neúmyslnému zabití strávil léta dospívání jako knězův pomocník a kde během přidržování spoluvězňů dostávajících „deku“ našel Boha. Daniel proto neodolá pokušení sejít z cesty truhláře a vydávat se za faráře. Jeho působení na vesnici ukazuje, že nejryzejším charakterem a nejušlechtilejším knězem široko daleko může být právě nevysvěcený trestanec bez právoplatného členství v církvi.

Freestylové kázání

Corpus Christi Jana Komasy přichází v době, kdy se nejen v Polsku množí filmy kritické vůči katolické církvi. Předmět i tvrdost kritiky se přitom značně liší. Některé snímky vyprávějí o bezmezném fanatismu, deformujícím identitu hrdinů toužících dostat roli „správných věřících“ – příkladem je guatemalské *Chvění* (Temblores, 2019) nebo norské *Disco* (2019). Ostrý *Klér* (Kler, 2018) Wojciecha Smarzowského zase zachycuje čisté kariérní, pokrytecké fungování instituce prorostlé korupcí, vydíráním, manipulací veřejného mínění a kolektivním úsilím utajit fyzické, psychické i sexuální násilí na dětech. V tomto kontextu lze *Corpus Christi* považovat za méně provokativní a divácky stravitelnější. Komasův film je inspirován polským fenoménem falešných duchovních a stejně jako snímek *Máme papeže!* (Habe-mus Papam, 2011) Nanni Morettiho nahlíží na hodnostáře jako na neortodoxní, lidské, někdy i sympatické patrony. Ve smyslu arcibiskupské obhajoby z *Kléru* („Církev je svatá, jen ji tvoří hříšní lidé“) má blízko ke smířlivému pohledu na individuální lidské „slabůstky“ a odhlíží od systémových problémů. Zdání, že je film ke stavu církve kritický, může budit snad jen vyhoštění inspirativního podvodníka z konzervativní

instituce. Podobně by se ale zachovala každá organizace.

Z Corpus Christi ve skutečnosti plyne, že lid potřebuje stálý vliv certifikovaného duchovního pastýře, který by ovšem měl Danielovy kvality: silnou, originální osobnost, která pojme kázání jako svobodnou performanci, aktivující v posluchačích zastřenou, ale vždy přítomnou vůli k dobru. Pro Daniela není cestou „klepání formulek“, ale hledání způsobu, jak proniknout do nitra druhých. A právě tímto způsobem se také dostává ze všech průšvihů, například když na něj starosta tlačí v politické záležitosti nebo když někdejší spoluvězeň hrozí, že prozradí jeho pravou identitu. Namísto konformního přehlédnutí nespravedlnosti a zaplacení výpalného z kostelních milodarů Daniel vždy jen zavře oči, jako by se odevzdával hrubé síle mocnějších, a po chvíli spustí freestylové kázání, jež ve správný čas zapůsobí na příslušné zatvrzelé duše a dodá jim nový impuls k sebereflexi. Nefunguje to však trvale. Jakmile se vyděrač vzdálí z dosahu Danielova vlivu, jidášsky ho zradí, protože už mu nikdo neposkytuje zpětnou vazbu a nedrží ho v morálním šachu. Aby církev takto nesešla z očí i myslí, prosazuje *Corpus Christi* její otevírání se autentickým, spontánním osobnostem, neznajícím rozpor mezi slovem a skutkem, schopným milovat a podpořit všechny bez rozdílu, ne jen uzavřený klub „pravých“ věřících.

Systém je v pořádku

Kladem snímku je kreace charismatického Bartosze Bieleni v roli Daniela, jehož tělo brázdí znaky rváčské a nezřízené požitkářské minulosti, zatímco z laskavé androgynní tváře září vnitřní světlo, svědčící o touze pohrbit minulost a zlepšit sebe i své okolí. Díky protagonistovu rozkročení mezi dvěma světy film dobře balancuje mezi syrovým dramatem a komedií, vážností situací a jejich zlehčováním. Zpěv zbožné písně v pastáku protne záběr na pochechtávajícího se chovance, Daniel namísto obligátního rozhršení rozdává praktické rady, prověřené světskou zkušeností. Jeho život ve vsi na jednu stranu reflektuje těsnost role duchovního, neslučující se s jistými lidskými potřebami, na stranu druhou vystihuje kouzlo svobody myšlení a materiálními starostmi nezatížená existence. Nebezpečné situace Daniel řeší lišácky, vítězstvím ducha nad hmotou, mazaností nad hrubou silou. Konfrontace s místním starostou a podnikatelem je – na rozdíl od amerického dramatu *Zoufalství a naděje* (First Reformed, 2017) Paula Schradera – humorná právě pro polský kontext: kněz si díky všeobecnému respektu může dovolit srazit papaláše na kolena a kázat mu o honbě za statky. V *Kléru* by však za něco takového dostal od byznymena vidličkou.

Není překvapivé, že církev přijala Komasův film příznivě a místo se našlo i mezi

oscarovými nominanty. Stačí-li někomu pobavit se kuriozitou o drzounovi obcházejícím regule a ve výsledku se utvrdit v tom, že systém je vcelku v pořádku, splní *Corpus Christi* svůj účel. Přináší však obraz, na němž je všechno znepokojivé vyretušováno – podobně jako záběrům filmu dominuje zelenkavý filtr na úkor plnějšího barevného spektra. O církvi vznikla podnětnější díla a některým z nich – zejména *Kléru* – nescházela ani ona vyváženost mezi mrazivým dramatem a komedií.

Autor je filmový publicista.

Corpus Christi (Bože Ciało). Polsko, 2019, 115 minut. Režie Jan Komasa, scénář Mateusz Pacewicz, kamera Piotr Sobocinski mŁ., střih Przemysław Chruscielewski, hudba Evgueni Galperine, Sacha Galperine, hraji Bartosz Bielenia, Aleksandra Konieczna, Eliza Rycembel, Leszek Lichota, Zdzisław Wardejn ad. Premiéra v ČR 24. 9. 2020.

Důstojník, který věděl příliš mnoho

Do českých kin se dostala novinka Romana Polanského Żaluji!. Vydařené historické drama o Dreyfusově aféře někteří komentátoři vztahovali k režisérovým vlastním kauzám. Film ale spíš pokračuje v Polanského suverénní práci s paranoidní atmosférou.

ANTONÍN TESAŘ

Námět snímku *Żaluji!* sváděl některé filmové publicisty k domněnce, že v něm režisér Roman Polanski bude vytvářet paralely se svým vlastním životem. Ve skutečnosti jsou ale spojnice mezi Dreyfusovou aférou a Polanského kauzou jen vágní a těžko obhajitelné. Polanski je od konce sedmdesátých let v USA stíhán za zneužití nezletilé, ke kterému se navíc přiznal. Ze Spojených států pak odešel do Evropy, kde pokračuje ve filmářské dráze, která ostatně už od počátků byla výrazně kosmopolitní. Evropské země, kde se Polanski zdržuje, ho setrvale odmítají do USA vydat a američtí filmaři zase nemají nejmenší problém ho nadále angažovat do hollywoodských produkcí. Představa o tom, že *Żaluji!* bude Polanského účtováním s americkou justicí maskovaným za historický film, tak nejspíš souvisí s drobnými kontroverzemi, které vyvolalo premiérové uvedení snímku na festivalu v Benátkách. Polanski byl v roce 2018 kvůli své kauze vyloučen z oscarové akademie a Benátky byly po této události

prvním festivalem, kde byl osobně přítomen, což vyvolalo velkou publicitu. Samotný film ale Polanski připravoval mnohem dřív. Jeho románovou předlohu *Důstojník a špeh* (2013, česky 2016) dokonce napsal Robert Harris na režisérův popud s tím, že Polanski podle knihy natočí film.

Pohled dovnitř

Není divu, že Dreyfusova aféra byla pro Polanského fascinující událost. V mnoha ohledech totiž koresponduje nikoli s jeho vlastním osudem, ale spíš s jeho autorským profilem. Polanski se od začátku kariéry profilem jako zvláštní mix Hitchcocka a Kafky. Hitchcockovští hrdinové jako by se v jeho filmech ocitali v kafkovském světě. Šlo o obyčejné lidi, kteří se bez vlastního přičinění zapletli do složitých, konspiračních scénářů. Zároveň se ale ocitali v přízračných světech absurdních a unikavých protokolů, očividně dysfunkčních institucí a neurčitého předstírání. Z tohoto spojení těží Polanského vrcholné snímky, jako *Rosemary má dítětko* (Rosemary's Baby, 1968) nebo *Nájemník* (Le Locataire, 1976), a stejně tak i *Żaluji!*. Zejména první polovina filmu, kdy se armádní důstojník Georges Picquart, bývalý učitel čerstvě odsouzeného Alfreda Dreyfuse, stává novým ředitelem francouzské tajné služby, má nádech paranoidní noční můry o podivínském úřadu, kde zaměstnanci lepí dohromady potrhane dopisy od důležitých osobností, předávané v podivně liduprázdném kostele. Do tohoto konspiračního hávu Polanski obléká celou atmosféru fin de siècle, ať už jde o prestiž armády, všudypřítomný antisemitismus či písmoznalectví, které tu hraje roli analogového předchůdce dnešních vyšetřovacích a dokazovacích technologií. *Żaluji!* je především film o nahlížení pod povrch věcí, do vztahů a dějů, které jsou z různých důvodů utajené a privátní. Může přitom jít o nevěru či zapovězený homosexuální vztah, stejně jako o mezinárodní špionáž či snahu ututlat pochybení armádních vyšetřovatelů. I v tomto ohledu je to typické dílo tvůrce, jehož filmy se vždycky s neskryvaně perverzní rozkoší zabývaly nořením se do skrytých vrstev.

Film mimo svůj čas

Jistě je možné interpretovat Polanského snímek jako dobový předobraz současných sledovacích metod a zmanipulovaných kauz. Problém je, že nám to příliš nepomůže pochopit ani současnost, ani film samotný. Spíš než s metaforou dneška tu máme co dělat se zručně vysoustruženým paraoidním thrillerem, ve kterém velmi obecná a nadčasová témata dobře zapadají do konkrétních fikčních reálií. Tedy s něčím, co Polanski výtečně zvládal už ve svém celovečerním debutu *Nůž ve vodě* (Nóż w wodzie, 1962). *Żaluji!* ostatně působí jako dílo, které si Polanski vyzdoroval na samotném času. Je to výpravné historické drama natočené bez vyložene megalomanských výjevů, ale skládající obraz doby především z množství pečlivě umístěných detailů. Archaický dojem ze snímku, který svou estetikou spadá spíš někam na přelom sedmdesátých a osmdesátých let než do roku 2020, nenarušují ani laciné vyhlížející digitální efekty v některých scénách. Naopak, spolu se zjevně digitální kamerou umocňují zvláštní atmosféru filmu stojícího mimo svou dobu. Jako by Polanského odpovědi na současné tlaky na filmový průmysl od uživatelů sociálních sítí nebyla veřejná obhajoba, ale spíš jejich naprosté ignorování. To, že snímek šestaosmdesátiletého režiséra, který se vztahuje k více než sto let staré události, je v mnoha ohledech staromilský, z něj ale nedělá nekompetní, irrelevantní počín. Marné snahy vykresat z Dreyfusovy aféry něco, co bychom mohli použít jako komentář k Polanského osobnosti, nám naopak připomínají, že filmy jsou něčím víc než jen argumenty krátkodechých kulturních válek. A že je lze ocenit, i pokud vám osobnosti, které jsou pod nimi podepsané, připadají krajně problematické.

Żaluji! (J'accuse). Francie, Itálie, 2019, 132 minut.

Režie Roman Polanski, scénář Robert Harris, Roman Polanski, kamera Paweł Edelman, střih Hervé de Luze, hudba Alexandre Desplat, hraji Jean Dujardin, Louis Garrel, Emmanuelle Seigner, Grégory Gadebois ad. Premiéra v ČR 24. 9. 2020.

Pořádá tranzit.cz ve spolupráci s Galerii hlavního města Prahy



Bienále Ve věci umění Praha 2020

Biennale Matter of Art Prague 2020



ERSTE
Stiftung



MINISTERSTVO
KULTURY



PRA HA
PRA GUE
PRA GA



PRAGA
7



**ROSA
LUXEMBURG**

www.ghmp.cz
www.matterof.art
f biennalematterofart
i matterofart

dispidy

The Exhibition as

Isabela Grosseová, Jesper Alvaer
7.10. – 29. 11. 2020



61. ročník mezinárodního festivalu krátkých filmů 61st International Short Film Festival

14. – 17. 10.
2020

WWW.BRNO16.CZ

UPROSTŘED BO NIČEHO



THE MIDDLE OF NOWHERE

where

Hábův mechanický betlém

Práce hrdinská i opovrhovaná v Divadle Komedie



V inscenaci Hrdinové kapitalistické práce Michal Hába nenabízí ani systémové řešení, ani úlevu. Příběhy svých „hrdinů“ nechává otevřené. Foto Patrik Borecký

Na motivy reportážního cyklu Saši Uhlové, publikovaného pod názvem Hrdinové kapitalistické práce, vznikla v režii Michala Háby stejnojmenná inscenace, která se snaží informativní i osobní rovinu textu převést do divadelního jazyka. Jak záměr kriticky zhodnotit neuspokojivé pracovní podmínky uspěl na jevišti?

MARTIN MACHÁČEK

Režisér Michal Hába v Městských divadlech pražských, konkrétně na scéně Divadla Komedie, uvedl jevištní úpravu série investigativních reportáží Saši Uhlové *Hrdinové kapitalistické práce* z roku 2018. V pásmu podobném leporelu – ale ještě spíše mechanickému betlému, kde je důraz kladen zejména na vyobrazení většiny řemesel – protřepává jak pozice vlastní, tak publika, osobní nebo právě pracovní.

Tématem je zde práce jako privilegium, práce jako droga (návyková a životu nebezpečná), práce jako povinnost a existenční nutnost. Práce jako hodnota, práce jako ohodnocení. Práce jako životní obzor. Zbytečná práce jako současný trend. Jedním z leitmotivů Hábovy vize *Hrdinů kapitalistické práce* je proto potřeba motivovat publikum, ale i aktéry zapojené do realizace divadelního představení včetně jevištního technika, garderobiérky a biletářky, k uvažování nad vlastním působením na poli práce. Strípky z reportáží Uhlové, kousky rozhovorů například z DVTV, a to nejen s novinářkou samotnou, zde slouží jako pobídka kriticky zhodnotit podmínky, v nichž pracujeme my všichni, nejen ti, o nichž Uhlová píše a mluví. Cílem inscenace je zkrátka inspirovat ke kultivaci prostředí, jehož jsme součástí.

Obžaloba drůbežárny

Od levicově orientovaného média se v tomto případě dost možná očekává, že inscenaci přijme kladně, protože splňuje jeho ideové pozice. Jenže *Hrdinové kapitalistické práce* skutečně jsou vynikající inscenací. V gardu režijně dramaturgické ekvilibristiky nemá u nás v samozřejmosti, s jakou se nakládá s takto komplikovaným materiálem, obdoby. Představení je – stejně jako většina Hábových projektů – opatřeno vlastním, autorským komentářem. Klíč k otřesným svědectvím

Uhlové režisérovi paradoxně poskytl jarní koronavirový výpadek. Inscenaci dotváří kontrastní reprodukované promluvy herečky Barbory Mottlové, která z piedestalu obrazovkou prověřené hvězdy sestoupila mezi „obyčejné“ lidi – za pokladnu nákupního řetězce. Zatímco Uhlová hovořila o vyčerpávajících podmínkách, Mottlová si nemohla existenci za pokladnou vynachválit. Pro Hábu je tento střet klíčovým momentem, kdy se „ušlechtilé“ setkává s „pokleslým“.

Deklarativní až popisné pasáže se v průběhu hry motivicky rozvíjejí a slova mění svůj význam. Hábův oblíbený „kapitalismus“ – nespočetněkrát jmenovaný Daliborem Bušem uvězněným v inscenaci *Hráč* v brněnském divadle Husa na provázku v kostýmu kuřete – je najednou zástupným slovem pro obžalobu „celé drůbežárny“. Symboly nejsou pouhými nenápadnými narážkami, metaforickými zkratkami. O jednotlivých společnostech, kde se Uhlová nechala zaměstnat, se mluví zcela otevřeně. Čtveřice performerek (Johana Schmidtmajerová, Vanda Šípová, Halka Třešňáková, Ivana Uhlířová) zalitá světlem neonového nápisu Hrdinové kapitalistické práce tančí mezi obchodními značkami provinilců a postupně název dekomponuje. Tak jako se rozbíjí perspektiva pohledová, bortí se i perspektiva jakékoli zárné budoucnosti.

Dokud nepadnou

Premisou inscenátorů je potřeba mluvit o vážných věcech s potřebným nadhledem. Přes závažnost tématu se vyhýbají citovému vydírání a zároveň je formou inscenace nebanalizují. Stavějí publikum před hotovou věc – před život za hranou jakéhokoli kompromisu. Čtyřčlenný chór performerek doplněný o Hábova dvorního skladatele Jindřicha Čížka, který do jeho inscenací pravidelně vchází ve zcizujících intervencích, vyslovuje

repliky bezpříznakově, s jasným odstupem. Čím důsledněji ale hra stírá z textu tíživost a mění promluvy v travestii, tím více posiluje jeho účinky. „Jak se k takovým svědectvím postavit a jak je vstřebat?“ ptá se režisér sebe i těch, co s ním *Hrdiny kapitalistické práce* znovu „čtou“. Tu nejtěžší část celého problému totiž člověk neschytá v sedadle při sledování hry, ale vzápětí, když vstane a spokojeně se rozejde domů. Hába nenabízí ani systémové řešení, ani úlevu. Příběhy svých „hrdinů“ nechává otevřené. Nesvírají dramatický oblouk. Hrdinové pouze kráčí vpřed – dokud nepadnou.

Autor je divadelní kritik.

Saša Uhlová, Viktorie Knotková a Michal Hába:

Hrdinové kapitalistické práce. Dramaturgie Viktorie Knotkové, výprava Adriana Černá, hudba Jindřich Čížek, režie Michal Hába, hrají Johana Schmidtmajerová, Vanda Šípová, Halka Třešňáková, Ivana Uhlířová, Jindřich Čížek. Divadlo Komedie, Praha. Premiéra 14. 9. 2020.

Óda na chaos

Hyperpunková smršť 100 Geccs

Americké duo 100 Geccs získalo za poslední dva roky bezmála kultovní status – a to nejen mezi fanoušky, ale i mezi hudebníky, jako jsou Charli XCX, Tommy Cash nebo poprocková skupina Fall Out Boy. Loňské album 1000 Geccs tak letos v létě vyšlo ve zremixované verzi.

JAN BÁRTA

Chicagská periferie Des Plaines působí jako hodně nepravděpodobná lokace pro poutní místo. Přesto zde mezi množstvím skladíšť jedno najdeme. K nenápadné borovici na kraji parkoviště před kamionovým depem poslední rok proudí jednotlivci i skupinky mileniálů s cílem napodobit pózu z fotografie na obalu debutové desky 100 Geccs, zachycující Dylana Bradyho a Lauru Les, jak stojí se svěšenými hlavami zády k objektivu a čelem ke stromu. Zdálo by se, že jde o klasický internetový vtípek a ironickou hru s popkulturní referencí. Důvodem fanouškovské aktivity je však v tomto případě mnohem spíše pocit sounáležitosti. Ten bývá u zrodu každé hudební scény a zdá se, že komunita zarytých příznivců 100 Geccs takovou scénu opravdu vytváří – přestože se z větší části formuje na internetu. To, co se pro přílišnou sofistikovanost nepovedlo kolektivu PC Music a co se snaží budovat zpěvačka a hudebnice Charli XCX, zcela organicky vyrostlo až kolem této dvojice. Možná i proto, že na rozdíl od ostatních kolegů z hyperpopového hřiště berou 100 Geccs své vymknuté hudební poselství smrtelně vážně.

Začalo to v Minecraftu

Dylan Brady a Laura Les pocházejí ze St. Louis a od počátku minulé dekády se oba pohybovali kolem lokální elektronické scény. Poprvé se potkali na party v roce 2012, ale první společnou skladbu složili až v roce 2015 v Chicagu, kam se v té době přestěhovala Laura Les. V roce 2017 pak na dálku nahráli společné EP pojmenované *100 Geccs* – údajně podle nápisu, který Brady viděl nasprejovaný na zdi někde v Chicagu. V pěti traccích o celkové stopáži třináct minut dvojice hudebních nadšenců rozpoutala sonickou smršť plnou nápadů, které by leckomu vystačily na několik dlouhohrajících alb. Jak se ukázalo, pro fungování dua není spolupráce po internetu překážkou – ba naopak, vzhledem k tvůrčímu přetlaku obou členů je online štafeta ideální metodou.

Po vydání debutové nahrávky nebylo o jejich projektu nějakou dobu slyšet, protože se oba věnovali sólové tvorbě: Laura Les nahrávala nightcorové balady pod jménem osno1, Dylan Brady vydal na Diplově labelu Mad Decent EP *Peace & Love* (2018), plné podladěných

poppunkových perel. Coby 100 Geccs se dvojice vrátila na scénu až loni, kdy nejprve zkraje roku vystoupili na online Fire Festivalu, odehrávajícím se v prostředí hry Minecraft. Jejich epický set – obsahující řadu rozpracovaných skladeb, které se posléze objevily na prvním LP – vzbudil v klubové komunitě značnou pozornost a de facto odstartoval aktuální „gecománii“. Dlouhohrající debut *1000 Geccs* vyšel loni v květnu a duo katapultovalo do zorného pole mainstreamových médií, v jejichž výročních žebříčcích „top desek roku“ album často figurovalo.

Hudební energy drink

Deska *1000 Geccs* – a hudba 100 Geccs obecně – zní jako zběsilý ADHD mišmaš euro-dancu, trapu a country, zrychlených garážových beatů i hutných dubstepových wobblů, nekompromisních distorzí i něžných autotunových popěvků. To vše se přitom bez problémů vystřídá na ploše jednoho tracku. Hudební složce odpovídá i všežravý vizuální styl, v němž se potkávají v bizarním mixu fantasy monstra a vily, grafika raných videoher, gotické, emo nebo cyber outfity, čarodějnické kostýmy i acidová symbolika a psychedelické reminiscence. V mytologii 100 Geccs nicméně do sebe všechno zvláštním způsobem zapadá – jako puzzle, které je ostatně dalším z jejich oblíbených grafických prvků.

Pojícím tmelem všech dílků této ztřeštěné skládačky a důvodem, proč celek nepůsobí jako přeplácaný konstrukt, je autenticita. 100 Geccs sami popírají, že by jejich hudební snažení mělo vyznívat ironicky, a v internetovém světě odkazů, memů a metahumoru tvoří do značné míry originální samorost. Jejich svébytnou hudební vizi žene vpřed živelná punková energie a absence složitých konceptů, které by se na ni druhotně nabalovaly. S nadšátkou bychom mohli na tvorbu 100 Geccs pohlížet jako na alternativu ke korporátnímu marketingu energy drinků – dokážou „nakopnout“ bez nutnosti ohánět se čistotou složení a potřebou měnit svět k lepšímu. Možná i to z nich udělalo ideální hrdiny současné generace posluchačů, jejichž hudební vkus se formoval na konceptuálním bubblegum popu PC Music a jejich soupeřů. 100 Geccs bývají řazeni do vlny takzvaného hyperpopu,

ale mnohem spíše jim sedí označení „hyperpunk“. Plastikovou odosobněnost maskovanou za reklamní futurismus a žvýkačkovou estetiku prolamují syrovostí a odzbrojující přímostí, která z jejich živých, ale i streamovaných vystoupení dělá silně fyzický zážitek – ať už je moshpit pod pódiem skutečný nebo virtuální.

Open source

Virtuální prostředí jejich performancím nijak neubírá na intenzitě, možná právě naopak – Dylan Brady a Laura Les, uvyklí na spolupráci po internetu, se totiž před webkamerou cítí jako doma. Na úspěch svého setu na loňském mincraftovském eventu tak letos v dubnu během kulminující karantény navázali vlastním benefičním online festivalem v téže hře s lineupem sestávajícím ze jmen spřízněných tvůrců od Charli XCX a Tommyho Cashe přes Dorianu Electru a Kero Kero Bonito až po A. G. Cooka, Dannyho L. Harlea a GFOTY z PC Music. Všichni zmínění se potom objevili na remixovém albu *1000 Geccs and the Tree of Clues*, které vyšlo na začátku července. Hvězdou sestavu aktuální klubové vlny doplnili svým remixem ještě emorockeři Fall Out Boy a zařazeno je také několik verzí původních skladeb přepracovaných k nepoznání samotnými 100 Geccs. Ti navíc uvolnili databázi zvuků použitých v původních skladbách, takže oficiální remixové album doplňuje ještě množství neoficiálních amatérských předělávek, umístěných různě po internetu.

Toto svobodomyslné gesto do značné míry vystihuje povahu tvorby 100 Geccs. Dylan Brady a Laura Les v duchu přístupu „open source“ volně nakládají s řadou inspiračních zdrojů, přitom však nikdy nesklouzávají k pastiši či prosté citaci. Jejich hudba možná vždy nehýří originalitou, ale bohatě to vynahrazuje zápalem a pozitivem, který přináší posluchačům radostně máchajícím hlavou do drilujících beatů. 100 Geccs jsou zkrátka čímkoliv, jen ne strojenou záležitostí. A právě to na nich jejich stále početnější publikum tolik oceňuje.

Autor je publicista.

1000 Geccs and the Tree of Clues. Dog Show / Big Beat / Atlantic 2020.



Dylan Brady a Laura Les. Foto Nick Haymes

Ploty na nesprávném místě

Dědictví Stooges a promarněné šance

Ačkoli nedávno vydaný záznam z koncertu na festivalu Goose Lake v roce 1970 nepřináší do diskografie Stooges z hudebního hlediska nic nového, je dobrou příležitostí k zamyšlení nad odkazem jedné z nejvlivnějších rockových skupin všech dob. Zároveň jde o dokument, který doplňuje, respektive poupravuje několik legend z mytologie kapely.

JAN KLAMM

Málokteré hudební skupině se podařilo nechat za sebou tak velkou propast mezi nepochopením, či dokonce ignorancí ze strany kritiky i posluchačů a pozdějším nezpochybnitelným dopadem na další vývoj hudby jako americkým Stooges. Zřejmě jediným podobným případem je osud skupiny Velvet Underground. Zatímco newyorská formace kolem Lou Reeda a Johna Calea byla později oceněna především pro své avantgardní výboje a ovlivnila rozsáhlou oblast od takzvaného alternativního rocku až po noise, michiganské kapele v čele se zpěvákem Iggyem Popem se přisuzují zásluhy ve vývoji tvrdších odnoží rockové hudby – Stooges měli přímý vliv na zrod punku a jejich hlavní přínos je v této souvislosti spatřován v přímočarosti, primitivismu a intenzitě. Takový pohled je ale přinejmenším zjednodušující.

Blues z jiného světa

Jim Jarmusch v úvodu svého dokumentu *Gimme Danger* (2016) sice označí Stooges za „největší rokenrolovou kapelu všech dob“, posléze se ovšem ve filmu opakovaně zdůrazňuje skutečnost, k níž se režisér ostatně vracel i v rozhovorech: začátky skupiny byly zásadním způsobem inspirovány experimentálními přístupy k hudbě a spíše než formacemi typu Rolling Stones nebo – v lepším případě – The Who byly ovlivněny tvorbou avantgardního skladatele Harryho Partche a dalšími hudebními průkopníky. Kapela, hrající v letech 1967 a 1968 pod názvem Psychedelic Stooges, se oddávala divokým improvizacím a klasické rockové nástroje doplňovala netradičními instrumenty vlastní výroby. Z období před debutovou eponymní deskou z roku 1969, kterou mimochodem produkoval zmíněný John Cale, tehdy již bývalý člen Velvet Underground, se sice nezachovala žádná nahrávka, nicméně podle svědectví Iggyho Popa měla raná produkce blízko například k L.A. Blues, závěrečnému tracku druhého alba *Funhouse* (1970), a zejména k jeho divokým koncertním provedením. Tato poloha – otevřená volným formám – se v živých performancích hlásila o slovo až do definitivního rozpadu skupiny v roce 1974 (reunion v letech 2003 až 2016 je už úplně jiný příběh) a právě tuhle divokou tvář Stooges je potřeba připomínat, chceme-li zpětně docenit jejich přínos a zároveň pochopit, v jakém ohledu se minuli se svou dobou. A možná se nám pak podaří nahlédnout, proč se dnes i my, třebaže uznáváme jejich novátorství, s odkazem Stooges často míváme.

O naprosto unikátní pozici kapely v kontextu dobové produkce svědčí tři studiová alba (poslední bylo *Raw Power* z roku 1973) a možná ještě více koncertní záznamy, které obsahují i to, co na studiových nahrávkách přirozeně chybí: spontaneitu vycházející z interakce s publikem, rituální zaklínání, zuřivou, destruktivní a zároveň osvobozující energii, ale i otevřené projevy nenávisti a násilí, jež jsou zachyceny například na rozšířené verzi živého dvojalba *Metallic K.O.* (1999), nahrانého v letech 1973 a 1974. „Díky moc tomu, kdo po mně hodil tuhle flašku, mohla mě zabít, ale zase těsně vedle. Příští týden budete mít další šanci,“ říká Iggy Pop do mikrofonu a na nahrávce je skutečně slyšet tříštící se sklo a zvuky dalších předmětů dopadajících na pódium. Nejnovějším přírůstkem v živé diskografii skupiny je záznam z festivalu Goose Lake v Michiganu, který byl údajně před časem nalezen ve sklepech jednoho z festivalových zvukařů a byl vydán 8. srpna, přesně padesát let po vystoupení, jež je opředeno několika legendami.

Legendy a fámy

Dá se padesát let starý záznam považovat za něco víc než archivní materiál dokumentující událost, která byla doposud součástí orální

historie? Upřímně řečeno – těžko. Nahrávka zní v kontextu již vydaných živáků spíše podprůměrně; a nemůže za to ani tak kolísající kvalita záznamu, jako spíš nevyrovnaný výkon kapely, na němž se výrazně podepsal baskytarista Dave Alexander. Ten se podle ústních svědectví ještě před začátkem koncertu dostal do tak podrážčeného stavu, že vůbec nebyl schopen hrát, a bezprostředně po vystoupení byl ze Stooges vyhozen. První tvrzení je záznamem vyvráceno – Alexander po celý koncert hraje, sice špatně a s občasnými výpadky, ale hraje –, to druhé je historický fakt: festival Goose Lake byl opravdu poslední štací jednoho ze čtyř zakládajících



Iggy Pop a Ron Asheton. Foto archiv VUF

členů kapely. Iggy Pop naopak působí, že je v dobré formě, a to navzdory tomu, co tvrdí další z legend: krátce před koncertem si údajně šňupnul cosi, co považoval za kokain, ale podle všeho šlo o „andělský prach“, tedy disociativní anestetikum fencyklidin, a následně ztratil na jistou dobu kontakt s realitou i sám se sebou. Nejpresvědčivěji a z dnešního hlediska nejprogresivněji zní závěrečná dvě čísla setu, *Funhouse* a *L.A. Blues*, v nichž dominuje freejazový saxofonista Steve Mackay, který byl podle vlastních slov přizván k nahrávání desky *Funhouse* s tím, aby „hrál jako Maceo Parker na acidu“.

Poslední legenda vypráví o tom, jak zpěvákem vyprovokovaný dav během skladby *TV Eye* prolomil bariéru oddělující jeviště od publika. Iggy Pop k incidentu ve své autobiografii *Chci víc* (1997, česky 1999) píše: „Ruka mi vystřelila nahoru a jakoby sama od sebe gestikuluje. ‚Pojďte trochu blíž!‘ Stačilo jen tohle, vážení. Lidi se vrhli na tu podělanou zábranu. Bejt izolovanej – ať už jakkoli – mi vždycky vadilo. Chci říct, odehrajú vystoupení i s plotem, ale skutečně si užívám, když můžu pracovat v bezprostřední blízkosti lidí. Mám dojem, že někdo by se moh dost urazit i kvůli malému plotu na nesprávném místě. (...) Plot s ohradou mi tam neseseděl, tak jsem se rozhodl vyzvat lidi, aby je zbořili. A oni to udělali.“ Bez ohledu na tendenci k nadsázce, jež je neskrývanou součástí autorské stylizace, je kapitola věnovaná festivalu Goose Lake zakončena vskutku působivě: „Vzpomínám si, že tam byl Steve Paul. Povědal: ‚To byla nejděsivější věc, jakou jsem kdy viděl.‘ Jenomže to nebylo děsný, ale báječný. Steve Paul je děsný. Patří mu gramofonová společnost a chce stavět ploty. A ty byly povalený.“

I po půlstoletí je co rozkládat

Potíž spočívá v tom, že je rok 2020 a ploty zase stojí. A platí to bohužel i pro bariéry mezi jednotlivými hudebními komunitami,

které svádějí ke zjednodušujícím pohledům. Dědictví Stooges by přitom mohlo propojovat oblasti, které se jinak příliš nestýkají, například hardcorepunkovou scénu se světem zvukového experimentu a volné improvizace. Tento potenciál naznačilo loňské živé provedení desky *Funhouse* hudebníky kolem pražského kolektivu Hluch Crew na festivalu Fluff, nebyl však zcela naplněn, přestože si „tribute band“ vypůjčil z freeimprovizační scény saxofonistu Patrika Pelikána. Jakkoli Johnny Násilník v imitaci zpěvu Iggyho Popa trochu zaostával a Pelikánova altka nebyla tak dominantní jako Mackayův tenor-saxofon, ukázalo se především to, že sice není

zas takový problém dát dohromady muzikanty, kteří písně z alba dokážou zahrát technicky lépe než sami Stooges před padesáti lety, ale dosáhnout alespoň zlomku nespoutanosti, destruktivnosti a zároveň živočišnosti jejich tehdejších vystoupení už tak snadné není. Přitom by možná stačilo mít trochu vůle následovat obdivovanou kapelu i za hranice rokenrolu. Zatímco pro Iggyho Popa, bratry Rona a Scotta Ashetonovy, Davea Alexandera a Stevea Mackaye bývalo L.A. Blues záminkou k dlouhým a divokým zvukovým orgiím, na experimentálně (!) zaměřené scéně rokycanského hardcorového festivalu se z něho stalo nesmyslně krátké outro, navíc přebité – z mé perspektivy přímo zneuctěné – rychle následujícím přídavkem, písní *Search & Destroy* z desky *Raw Power*, která šlápe podle vzorce sloka-refrén-sloka-refrén-sólo-sloka a tak dále. Smutné? Možná, ale hlavně příznačné.

I tak pro mě byl noční „Funhouse revival“ až nečekaně velkým bezprostředním zážitkem, a to přes několik nezvládnutých momentů, k nimž patřil třeba zpěv ve skladbě *Dirt* – pokud chcete někoho opravdu přesvědčit o tom, že jste špína, ale je vám to jedno, potřebujete k tomu zkrátka hlas, v jakém je slyšet hloubka a odevzdanost... Mnohem více mi však dobrý pocit z koncertu nahlodávaly neustále se vtírající otázky, které na mě čas od času dorážejí i v jiných, s hudbou nesouvisejících situacích: Jak je možné, že je pro tolik svobodomyslných lidí tak zoufale těžké vymanit se z pevných struktur? Proč je třeba za každou cenu trvat na tom, aby věci dobře fungovaly, když se můžeme nechat oblažovat radostí z jejich rozkladu? Právě tyto otázky by mohly být klíčem k odkazu kapely, jejíž přístup byl založen na osvobozující destrukci. Jakkoli z jejích aktivit občas vyhrzela jen destrukce bez přívlastku.

The Stooges: Live at Goose Lake. August 8th, 1970. Third Man 2020.

Hľadaná a popieraná

Podoby diferencie na výstave v Brne

Uměleckou akci Bílý prostor v bílém prostoru z roku 1974 připomíná výstava Umění snižené difference, probíhající v Domě umění města Brna. Díla sedmi etablovaných umělců a umělkýň pracují s minimálními nuancemi – s bílými prostorami galerie, možnostmi prázdnoty a schopností lidského vnímání.

VIKTÓRIA PARDOVIČOVÁ



Pohled do výstavy Umění snižené difference. Foto Michaela Dvořáková

Zamyslenie sa nad vnímaním existencie, hodnotou objektu, odhmotnením priestoru či pomínutelnosťou čohokoľvek možného spolu s kontextom teoretického balansovania a hry so zníženou formou nuansovania sa spájajú vo výstavnom projekte *Umění snižené difference*. Brniansky Dom umenia od prvej polovice septembra prezentuje výber tvorby siedmich zahraničných umelcov predstavujúcich diela zahrávajúce sa s ľudským vnímaním, možnosťami prázdnoty, bielym priestorom galérie, no i samotnými ľudskými zmyslami schopnými či neschopnými poňať možnosti a otvorenosť súčasného umenia v širokom spektre autorských prístupov. Kurátor výstavy Petr Ingerle v spolupráci s Barborou Klímovou sa podpísali pod prezentáciu, ktorá sa zároveň s nečakanými presahmi do verejného priestoru a odkazmi na historické počiny domácich umelcov pracujúcich s podobnými témami stáva akýmisi miestom vytvárajúcim odhmotnenie reality a útočí na naše vnímanie oveľa viac ako len na úrovni bežného sledovania diel vystavovaných na väčšine galerijných prehliadok.

Obraz a odraz

Pomerne rozsiahly priestor poschodia budovy sám osebe vytvára výrazný prvok výstavy, ktorý je v istom zmyslu narušovaný dielami. Všetky tu spája, okrem iného, hlboká teoreticko-naratívna rovina, balans medzi videným a tým, čo by reálne videné malo či nemalo byť. Návštevník sa tak spolieha na veľkorysosť vlastných zmyslov a úroveň svojho esteticko-teoretického vnímania. Istou formou priblíženia môže byť náhľad do pomerne rozsiahle vypracovaného sprievodného textu výstavy. Okrem predstavenia jednotlivých autorov, etablovaných umelcov pracujúcich s rôznymi formami súčasného umenia, tu Petr Ingerle podáva bližší teoretický koncept nevyhnutný pre hlbšie poňatie prehliadky.

Obraz, svetlo či pohľad sa strácajú v objekte rotujúceho zrkadla od Martina Vongreja; magnetická páska levituje medzi dvoma stabilne stojacími ventilátormi v diele Žilvinasa Kempinasa. Čo je realita a čo len jej prechodný odraz? Aký je význam záhybu či záchvevu

vzduchu pre naše vnímanie reality? Spektrum využitia médií a zároveň akési potlačenie formy klasického výtvarného prístupu rozširujú aj viaceré videoprojekcie. Samostatným prvkom útočiacim na intenzitu vnímania sa však stáva aj samotná existencia steny budovy. Karin Sander odkazuje na svoju širšiu tvorbu venujúcu sa bielej ploche galérie a teórii odhmotnenia priestoru.

Atmosféra nekonkrétnosti

Kontrast prítomný v obsahu diel vystupuje priamo v dvoch tmavých komorách prezentujúcich dve multimediálne diela a dva rôzne, i keď rezonujúce prístupy autorov. Absencia zvuku a farby (okrem bielej), spojená s intenzitou vyobrazenia prebiehajúceho zákroku v zubárskej ordinácii, kontrastuje s temnotou úst či topánok pacienta. Znížená intenzita zásadných prvkov krátkeho filmu Josefa Daberniga vyniká v protiklade voči expresii obsahu jeho spracovania. Ann Veronica Janssens v druhej miestnosti zas zdanelivo presúva vedomie na úroveň banálneho športu. Prečo si nesadnúť na prítomnú lavicu a nesledovať časť futbalového zápasu? Čo sa však odohráva v hlave diváka po zistení, že hra stráca formálne i vizuálne hranice, zábery nemajú kontúry, no aj sami hráči sú zasiahnutí nejasnosťou hmly v čase reálneho zápasu? Hmla ako prvok často prítomný v tvorbe autorky je tu doplnený jej záujmom o hmotu a materiály, keď až snová atmosféru nekonkrétnosti priebehu zápasu naruší zistenie prítomnosti reálnej stopy – zanechania odrazu na povrchu termocitlivej lavice. Akú veľkú úlohu tu zohráva rovina samotného času? Kam sa stráca intenzita vnímania pri prchani sekúnd, ktoré sú napriek všetkému neuchopiteľné? Ide o nejednoznačnú hru s plochou a jej hmotou, ktorá sa v súvislosti s kontrastom tmy a svetla mení a opäť útočí na senzibilitu našich zmyslov.

Dialóg s minulosťou

Skúmanie priestoru galérie, bielej plochy a nízkej difference bolo v minulosti predmetom viacerých výstavných projektov

v zahraničí, na ktoré reagovali napriek režimu a oficiálnym obmedzeniam aj československí umelci v roku 1974. V brnianskom Dome umenia vtedy vznikla inštalácia reagujúca okrem spomínaných aspektov i na totalitnú prítomnosť éry socializmu a krajne revoltujúca voči politickej cenzúre či rámcom inštitucionality. Okrem angažovanosti a prínosu v rámci vývoja súčasného umenia vo vtedajšom Československu bola výstupom projektu fotodokumentácia dokazujúca reálnosť navonok neexistujúcej udalosti. S tou pracujú aj autori súčasnej výstavy a rozhranie projektu tak posúvajú do ďalšej roviny. Svojím kurátorským prístupom presahujú rámec priestoru, ktorý tým istým spôsobom popierajú, a negujú tak už pôvodný zámer nachádzania prázdnoty. Jednu z fotografií odkazujúcu na udalosť s pôvodným názvom *Bílý prostor v bílém prostoru* umiestnili priamo na Moravskom námestí v centre Brna, kde ako nevťieravý, no špecifický zásah do verejného priestoru otvára okrem otázok bielej plochy, obsahu a smerovania významu umenia aj diskurz o kurátorskom prístupe a konceptoch predvedení práce s odkazmi v súvislostiach minulosti. Okoloidúca verejnosť sa nevedomky stáva participantom udalosti, ktorá mala napriek svojej hlbokaj významovosti neverejný charakter. Veľkoformátová bezfarebná fotografia zobrazuje priestor galérie narušený bielymi pásmi – belosťou v belosti plochy.

Priestor výstavy *Umění snižené difference* pohltí a v niektorých prípadoch aj prekvapí. Dotkne sa vnímania a pozve k dialógu so samotnou schopnosťou jednotlivca poňať jej obsah. Je dôležité, no zároveň krajne zábavné vybrať si vlastnú cestu absorbovania diel i celého projektu. Podmanivo kontrastujúca prehliadka prezentuje práce a smerovanie súčasných umelcov v dialógu so zásadným prínosom zmýšľania autorov minulosti.

Autorka studuje teorii umění.

Umění snižené difference. Dům umění města Brna, 11. 9. – 15. 11. 2020.

Socha jako prostor utopie

S Martinem Kubicou o jeho tvorbě, destrukci a restaurátorství

Se sochařem Martinem Kubicou jsme mluvili o napětí mezi jeho uměleckou tvorbou a restaurátorskou prací, o jeho utopických návrzích na nové památníky a o přijímání současné sochařské produkce ostravskou veřejností.

JAROSLAV MICHNA

Prošel jste školením Maria Kotrby a Jaroslava Kolářa, tedy sochařů, které lze označit za tradiční ve smyslu užití a zpracování materiálu. Kde se ve vás vzal konceptuální přístup? V první řadě se nepovažuji za ryze konceptuálního umělce a je pro mě vůbec těžké se nějak zařadit a přiklonit se k jednomu táboru. Vlastně se necítím ani jako ryzí sochař. Konceptuální přístup беру jako součást jakéhokoliv vyjádření, ať už jde o klasické médium nebo o složitější práci s více médii.

Živíte se jako restaurátor, ve vaší tvorbě ale nalezneme prvky destrukce a invazivního narušování sochy. Má to nějakou souvislost? Ano, souvislost tam nějaká je, ale neberu ji jako samozřejmost. Když se mi ty dva světy začnou propojovat, snažím se nesklouzávat k nějakému kalkulu a neprofitovat na časem prověřených věcech. Destrukce se v mé tvorbě začala objevovat bezprostředně po škole, kdy jsem pořádně nevěděl, co se sebou, svými věcmi a vůbec s tím množstvím volného času. Byla potřeba pracovat na nových věcech, dále je zkoumat a hlavně zkoumat vztah mezi nimi a okolním světem. K těm prvotním destrukcím mě dohnalo právě zkoumání soch a sochařských principů v objektech nebo situacích kolem nás, které mění svůj – ať už hmotný nebo nehmotný – tvar každou vteřinu. Destrukce byla jednou z možností, jak nahlížet na pomíjivost, která je oproti trvanlivosti, chápáné jako samozřejmost, mnohdy daleko zajímavější. Nepovažuji totiž destrukci nebo transformaci jen za cosi negativního, ale i za prostor pro další vývoj, za jinou cestu. Chápu ji jako možnost vystoupit ze své komfortní zóny.

Napadá vás, že byste mohl sochy, které restaurujete, nějak autorsky nastavit? V podstatě každý restaurátorský přístup je do jisté míry autorské nastavování. Už od počátku péče o danou památku je to konflikt restaurátorova ega, potřeby zadavatele, místa a onoho „hýčkaného“ objektu. V poslední době se začínám přistihovat, že čím dál víc přemýšlím nad smyslem samotného udržování a zachovávání soch – a uměleckých komodit obecně – a také nad tím, že mnohdy

uplynulý čas, místo nebo třeba naše soužití s daným objektem udělá více než sebelepší restaurátorský, potažmo umělecký zásah. A to je asi i důvod, proč mám občas tendenci přistupovat ke svým věcem destruktivně. Na druhou stranu musím přiznat, že zmíněná invazivnost i práce s časem prověřenou věcí jsou lákavé. Ale беру to spíše jako inspiraci. Snažím se být v těchto věcech opatrný, nechci si s toho udělat hlavní téma.

Na pražském festivalu M3 jste v parku vystavěl bariéry z mobilních plotových dílců, které oplocovaly třeba boží muka. Co byste k této instalaci řekl? Tématem výstavy byl Biotop a moje dílo pro tuto výstavu se jmenovalo Místa nejisté utopie. Jednalo se o devět uzavřených „ostrovů“, které park a částečně i jeho mobiliář rozdělovaly na zóny. Byly to zóny „bez nás“, ale v naší bezprostřední blízkosti. Zajímalo mě přitom hlavně časový průběh – co se bude v daných místech dít, jak na ně bude působit místní uměle vytvořená krajina a naše přítomnost. Zdalipak třeba v těchto místech nevznikne zóna, kterou ona uměle vytvořená krajina pohltí a stane se z ní jakýsi novodobý prostor pro budoucí prales. Samozřejmě to byla utopie – ve své tvorbě s ní rád pracuji. Tento projekt jsem vnímal jako sochu, která se mění s časem a daným místem. Vlastně i samotný park, kde projekt vznikl, pro mě byl sochou. Mobilní oplocení bylo pouze nástrojem užitým pro vymezení a rozdělení hmoty parku a předefinování jejích hranic.

Ve svých instalacích rád pracujete s divákem. Jakých forem „manipulace“ vaše práce nabývá? Divák je velice důležitou součástí mých projektů. Po zkušenosti ze studia klasického sochařství jsem vlastně vyměnil sochařskou práci s hmotou za práci s divákem. Divák je mnohem vděčnější než nějaký hliněný panák... V posledních letech se nicméně přistihuji, že mě zajímá i opak, totiž nechat soše intimní prostor bez diváka, prostor pro odpočinek od neustálého přemýšlení nad její existencí nebo od neustálého zdokonalování jejího tvaru, a víc se zaměřit na hledání a navrhování ideálního diváka.

V soutěžních návrzích pietních objektů ve veřejném prostoru pracujete s utilitárními materiály a předměty, jako jsou zvlňný plech či přepravní kontejner. Je na tyto trashové koncepce veřejnost připravena? Snažím se do soutěžních návrhů vkládat svůj úhel pohledu na to, jak by mohl vypadat památník v dnešní době. Nenazval bych to „trashem“, používám sice utilitární materiály, ale pracuji s nimi kultivovaně. Vlastně ani moc nerecykluji. Ne že bych chtěl plýtvat a zamořovat planetu, spíše se snažím najít určitý balanc, aby v daném díle zůstalo napětí. Česká společnost na tyto sochy pořád připravená není, ale pokud bude člověk dělat ústupky, nikdy se to nikam neposune. Vůbec mi nevadí, když projekt pro soutěž zůstane jenom v návrhu. Může to být pouze forma utopie a třeba časem zjistím, že to byly nesmysly, plýtvání energie, a budu rád, že realizace neproběhla. Dokud mám sílu jít tímto směrem, chci být nekompromisní.

V Ostravě probíhá od roku 2011 festival Kukačka, který osazuje veřejný prostor různými formami současného umění. Nemyslíte si ale, že jeho dosah končí u insiderské umělecké komunity? Není to insiderská záležitost, i když to tak navenek vypadá. Myslím si, že promlouvá k ostravskému prostředí, přestože většinová společnost nepřijímá takové věci pozitivně. Je to projekt, který pracuje s lidmi a nesoustřeďuje se jen na klasickou sochu nebo na konceptuální umění. Domnívám se, že ovlivňuje i ty, kteří o vystavených dílech nepřemýšlejí jako o umění. Možná v nich často vyvolají negativní reakci, ale něco v nich zůstane – základ pro nějaký dialog, nějaká otázka, a to je důležité. Podle mě je Kukačka jedním z mála festivalů u nás, který má vliv na širší veřejnost.

Jaký smysl má z vašeho pohledu sochařství pro současnou společnost? Tuto otázku si pokládám dnes a denně, když na něčem pracuji. Sochařství je náročná disciplína, a to jak časově, tak i prostorově, materiálně a hlavně ekologicky. Zároveň společnost většinou přijímá jenom ta „správná“ díla prověřená časem. Možná i proto mě více zajímá pomíjivost a dialog umění s námi a se světem, který obýváme, než trvanlivost piedestálů.

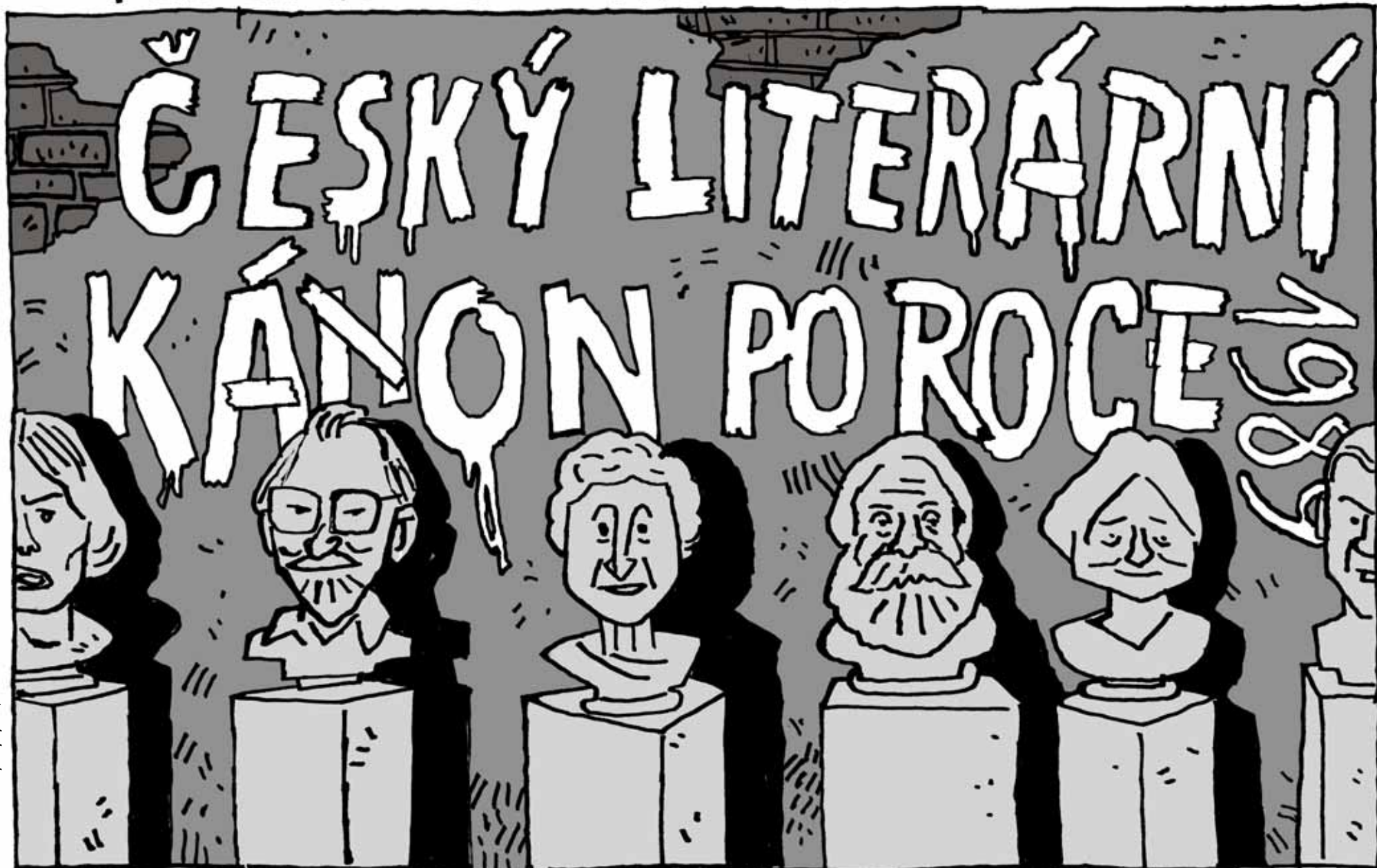
Martin Kubica (nar. 1987) pochází z Ostravy. Vystudoval sochařství u Maria Kotrby a Jaroslava Kolářa na Fakultě umění Ostravské univerzity. Živí se jako restaurátor. Ve své volné tvorbě však spíše než s klasickou figurální sochou pracuje s divákem, prostorem a časem.



Z výstavy Tma na konci tunelu v Galerii Dukla. Foto Martin Kubica

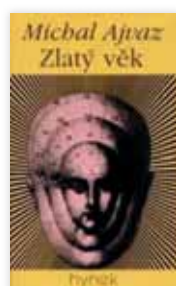


Ruská vědkyně, multimedialní umělkyně a filmařka **Alexandra Anikina** se věnuje problematice posthumanismu a dopadům digitality. Používá médium experimentálního filmu, ale také performance. Vztahuje se mimo jiné k historii sovětských mediálních technologií, ke kosmickému výzkumu nebo k vládami řízené správě a kontrole dat. Výchozími body jejího výzkumu jsou vlastní rodinná historie, sovětský narativ o pokroku a postsocialistická zkušenost; mimo to odkazuje na technologii, přírodu, folklor i nové urbánní mytologie. Zde představený projekt z roku 2018 nese název *Animalist Manifesto* a jde o sekvenci obrazů zachycujících střety zvířat s technikou.



Ilustrace Alexey Klyuykov, 2020

Po výběru toho nejlepšího ze světové literatury po roce 2000 v příloze k číslu 18/2018 nyní předkládáme výběr nejpozoruhodnějších českých literárních děl po roce 1989. Oslovili jsme spřízněné autory a požádali je, aby napsali krátké texty o klíčových titulech z oblasti prózy, poezie a esejistiky. Je však třeba podotknout, že následující výčet nechápeme jako nějaký závazný seznam, ale spíše jako čtenářské tipy na dobré knihy, podnět k literární diskusi nebo třeba impuls k vytváření vlastních literárních kánonů. Určitě vás napadne řada dalších „kanonických“ děl, která zde chybějí.



Michal Ajvaz
Zlatý věk
Hynek 2001, 312 s.

Volba konkrétního díla Michala Ajvaze je vlastně do značné míry nahodilá: skoro stejně dobře jako Zlatý věk by se v navrhovaném kánonu vyjímalo Druhé město (1993) či dvojnovele Tyrkysový orel (1997). Obě tyto prózy ještě plně setrvávají ve fantastické topografii Prahy, oproti tomu fiktivní cestopis Zlatý věk se vypravuje na poslední „neobjevený“ ostrov v Atlantiku. Tento smyšlený prostor, pasivně, leč s úspěchem odolávající nájezdům západní civilizace, je ideálním prostředím pro autorovu zálibu v opulentně obžerném fantastickém popisu, jenž se mnohdy vyvazuje z tradiční služebnosti příběhu. Zatímco v pozdějších, zpravidla mnohem obsáhlejších románech Prázdné ulice (2004), Cesta na jih (2008) či Města (2019) provazuje jednotlivá popisná jádra tenká nit narativu pátrání, cesty či putování (mnohdy spíše náhodou určeného než detailněji plánovaného), ve Zlatém věku tvoří pomyslný organizační střed „Kniha“ – neustále se proměňující labyrintický multitext, který do sebe pojímá všechny a vše, nemá počátku a místo definitivního konce může nabídnout maximálně rezignaci a smíření s nemožností porozumět. Vypravěč, který nám ve svém vyprávění podává zprávu o cestě na ostrov (a podniká tak cestu druhou, imaginární), se v poslední kapitole musí spokojit s tím, že nepodleh „Sírénám smyslu, ideje či poučení“. Čtenáři se samozřejmě něco takového zapovědět nedá.

Pavel Kořínek



Jan Balabán
Jsme tady. Příběh v deseti povídkách
Host 2006, 195 s.

Podtitul povídkového souboru Jsme tady upozorňuje, že půjde o text v mnoha ohledech sevřenější, než jsme u povídkových sbírek zvyklí. Celistvosti knihy autor docílil nejen jednotou v rovině tematické, ale i v dalších vrstvách, například v rovině postav. Někteří z protagonistů se objevují hned v několika povídkách – jsou nahlíženi z různých perspektiv a zastihujeme je v různých situacích, což je činí plastičtějšími a hlubšími, než žánr povídky běžně umožňuje. Jedna z postav se dokonce v různých rolích objevuje ve všech deseti povídkách, což rovněž podtrhuje kompaktnost této prózy. Jan Balabán zde stejně jako v předchozí povídkové knize Možná že odcházíme (2004) vypráví příběhy lidí, kteří se ocitají v nějaké zásadní, exponované, v danou chvíli bezvýchodné situaci, jež je nutí k sebereflexi. Hrdinové podrobují sebe samé důkladnému zkoumání, které se děje především formou vnitřního monologu. Prostřednictvím vzpomínek a různých asociací při tom do textu proniká (pro Balabánovy texty charakteristický) pocit nostalgie či melancholie. Hlavním tématem knihy je potřeba vzájemnosti, kterou protagonisté povídek většinou hledají v kruhu těch nejbližších. To, že postavy Balabánových povídek porozumění nakonec téměř vždy najdou, vnáší do často pochmurné atmosféry vyprávění naději. A není to naděje určená pouze postavám, ale především čtenáři, který se v průběhu čtení mnohokrát potká sám se sebou.

Michaela Bečková



Bianca Bellová
Jezero
Host 2016, 186 s.

Jezero je apokalyptickým obrazem světa, v němž se lidský život proměnil v pouhé přežívání a v útěk člověka před sebou samým. Hrdinové prózy Bianky Bellové jsou ve své neschopnosti a nechuti rozlišit dobro a zlo tak odporní, že nemohou vydržet sami se sebou. Syrové vyprávění je inspirováno reportáží o stavu Aralského jezera, kterou si autorka přečetla v magazínu National Geographic. Vysychající krajina se stala předobrazem místa, kde se odehrává děj Jezera. Fabule příběhu není v literatuře nijak neobvyklá: hlavní hrdina chlapec Nami se vydává do světa, aby objevil a přijal vlastní identitu, a názvy kapitol (Zárodek, Larva, Nymfa a Imago) naznačují proměnu chlapce v muže, k níž v příběhu skutečně dojde. Neobvyklý je však způsob, jakým je tato – možná trochu banální – fabule ztvárněna. Autorka vnáší do textu různými prostředky neklid. Vnímáme ho nejen ve způsobu vyprávění, ale i v tom, jak je konstruován prostor, jak existují jednotlivé postavy, jak plyne čas nebo jak se předvídatelné motivy propojují s těmi neočekávanými. Výrazný vypravěč je jakýmsi pozorovatelem dění, které čtenáři zprostředkovává zcela bez příkras. Vyprávění bez potěšení z vypravování čtenáře zneklidňuje, neboť napovídá, že sdělení bude neradostné, ale zároveň je nelze zamlčet. Absence emocí ohledně vyprávěného působí rovněž znepokojivě – obraz hrůzy může tlumočit jen ten, kdo je zdecimovaný podobně jako svět, o kterém vypovídá.

Michaela Bečková



Alexandra Berková
Temná láska
Petrov 2000, 117 s.

Novela Temná láska je komponována jako monolog blíže nespecifikované ženy – samomluva plná smutku z nespravedlnosti života. Temná výpověď je rozdělena do tří částí s názvy Bouda, Zápas s andělem a Konec. Ve všech se tematizuje role ženy, ale nikoli oním sladkobolným tónem charakteristickým pro určitý typ „ženského čtení“, ke kterému bývají prózy Alexandry Berkové pro její neskrývané feministické postoje někdy neprávem přirazovány. V části Bouda je žena zajatcem svých tužeb a snů, Zápas s andělem pak zobrazuje boj s manželstvím a mateřstvím, napětí pramenící z potřeby ochraňovat a připoutávat se na straně jedné, a na straně druhé ze stále jasnějšího vědomí cizoty mužského protějšku, z potřeby osvobodit se. Svoboda přichází v části Konec, ale ruku v ruce s ní začíná také problematické stárí a vědomí vlastní smrtelnosti. Tato část je zároveň výsměchem vlastnímu snu o dokonalém štěstí. Neznámá žena ovšem ve své výpovědi pouze nepojmenovává křivdy a prožitá traumata, ale odhaluje jejich příčiny – ty vidí téměř bezvýhradně v bezcitnosti, neochotě a agresivitě okolí. Největší frustraci však ústřední postavě způsobuje neschopnost partnerského porozumění, odlišnost mužského a ženského světa. Nejde přitom o „stížnost“ na muže. Neschopnost, jež odsuzuje jedince k nechtěné samotě, je v podání Berkové oboustranná. Dynamická próza, která je založena na překvapivé obraznosti a groteskních situacích a která do svého středu staví úzkost až existenciální, rozhodně není čtením jen pro ženy.

Michaela Bečková



Egon Bondy
Cybercomics
Zvláštní vydání 1997, 293 s.

Svět v roce 2050: probíhá zápas posledních dvou nadnárodních firem, Prahu ovládá mafie a podzemní organizace, tvořená pouze ženami a navázaná na síť emancipačních hnutí, vede beznadějný boj proti zničení lidstva... Když se Egon Bondy ve svých pětadesáti pokusil osvojit si svět hackerů a jazyk cyberpunku, nedělal to samoúčelně. Rekvizity ze světa počítačových sítí (někdy vylíčené poněkud naivně) mu byly nástrojem k varování. Příběh hackerky Very je strhující, ale ne prvoplánový – je linkou, na níž jsou navěšeny autorovy depresivní prognózy odvozené z marxistické analýzy. Ve stále oligarchičtější struktuře kapitalismu se podle něj naprostá většina lidstva stane zbytečnou, a když největší nadnárodní korporace zničí svou poslední konkurenci, vytvoří plán na přežití pouze několika set tisíc potřebných služebníků. Zbytek světa má pojit ve válkách a ekologických katastrofách. Kromě démonického obrazu kapitalismu je tu ale také poutavý popis jeho protihráčů, v jejichž myšlenkových světech se setkává marxismus, anarchismus a taoismus. Jestliže katastrofismus do jisté míry zabil Bondyho politickou esejistiku, v této knize (stejně jako v Severinovi ze stejného období) funguje tak, že i po čtvrtstoletí máte pocit, že čtete aktuální knihy – tváří v tvář klimatické krizi snad ještě aktuálnější než v době jejich napsání. Cybercomics se střelil do své doby a stal se čtenou českých alterglobalistů. Uvidíme, zda do roku 2050 bude jejich ohlasů přibývat nebo ubývat.

Ondřej Slačálek



Chaim Cigan
Kde lišky dávají dobrou noc
Torst 2014–2017, 480, 504, 504 a 480 s.

Románová tetralogie Chaima Cigana (Karola Sidona) Kde lišky dávají dobrou noc je mimořádným počinem nejen kvůli svému rozsahu téměř dvou tisíc stran. Úspěšně mísí postupy historického románu s prvky akčních superhrdinských vyprávění, sci-fi, ale i obrázků ze života či psychologické prózy. Dostředivé síly jednotlivých žánrů vyrovnává a drží brilantně promyšlená dějová konstrukce. Jednotlivé části tetralogie – Altschulova metoda (2014), Piano live (2015), Puzzle (2016) a Outsider (2017) – postupně modifikují a variiují, co se původně zdálo evidentním, ale co zasazením do dalších a dalších dílů mozaiky získává zcela nové rozměry a významy. Eliminace hranic mezi vysokými a nízkými žánry zde jde ruku v ruce s ideou alternativních, ale jen jemně odlišných světů. Čtenář je pohlcen dějovým spádem, ale záplava navzájem se prolínajících postav, událostí, rysů a jevů, jež dějový proud opakovaně vrací do hry, si zároveň žádá maximální koncentraci paměti, anebo podrobné výpisky z četby. Z celku pak vystupuje základní otázka: nakolik to, co neochvějně vnímáme jako realitu, je skutečně realitou? A obráceně: pokud o všem připustíme, že to neplatí a že možná je to jinak, co nám pak zůstane, abychom se v tom našem světě neztratili? Cigan ukazuje, že ani dnes se literatura nemusí omezovat na introspekční pozorování malých soukromých světů a na příběhové ilustrování všeobecně sdílených historických pravd. Že může bravurně vyvádět z míry.

Petr A. Bílek



Radka Denemarková
Peníze od Hitlera
Host 2006, 242 s.

Utrpení Židů za druhé světové války se v české polistopadové literatuře a kultuře obecně stalo konjunkturálním tématem, které neustále přitahuje pozornost publika. Přistoupit k němu nově a objevně není jednoduché, protože všechno jako by bylo už mnohokrát využito, recyklováno. Z motivů se stávají toposy, poučení čtenáři dobře vědí, co lze od takového námětu očekávat. V záplavě prozaických titulů vztahujících se k holokaustu je druhý román Radky Denemarkové s podtitulem Letní mozaika v leccem jedinečný. Ve dvou časových pásmech (roky 1945 a 2005) oddělených dlouhou cézurou šedesáti let zaznamenává osud českoněmecké Židovky Gity Lauschnannové, jíž se podařilo vrátit z nacistického pekla. V centru pozornosti není obvyklé trauma jedince přeživšího šoa, nýbrž Gitina snaha vystavět svému otci v rodné obci Puklice pomník. Její úsilí ovšem není dovedeno do zdárného konce, neboť u místních obyvatel dodnes přetrvává stěží pochopitelná zášť vůči průmyslníkovi, který ve své továrně zaměstnával polovinu obce. Přestože je čtenář ochoten důvěřovat hrdince, neboť má pochopení pro její trpký životní osud, v závěru se ukáže zásadní pochybnost Gitiny verze... Jistě, nejedna věc se tváří v tvář drsné realitě relativizuje, otázkou ovšem je, zda toho autorka na bedra jediné postavy nenaložila příliš. Avšak i takový extremismus nejspíš patří k současné angažované literatuře, která chce v postmoderním bezčasí přivést čtenáře k zaujetí jasného názoru.

Erik Gilk



Ivan Diviš
Teorie spolehlivosti
Torst 1994, 685 s.

Divišovy deníkové záznamy, vytvářené od počátku šedesátých let, vyšly v éře boomu deníkové a autentické literatury. Jeho kniha se odráží od proudu dobových zápisků, ovšem dlouhodobě opracovávaných a reflektujících subjekt v pohybu osobních i dějinných událostí. Text utváří reprodukce výroků, gnóm, nápadů, postřehů a příběhů, vzpomínek, epizod, snů, útržků dialogů a epistolárních citátů. Deník tu vystupuje jako vnitřní zrcadlo, odrážející změť tvůrčího heroismu a každodenního selhávání, zběsilé vrstvení ambivalencí a nestálostí v člověku. Pisatel až brutálně soudí svou dobu, neskrývá však vlastní dilemata a poklesky. Diviš v deníku zejména tematizuje fenomén poezie, religiozitu, dějiny, totalitarismus a životní frustraci zvanou „Čechy“, přičemž konflikt s malostí prostředí povyšuje až do titánských rozměrů. Naopak poezie pro autora představuje jakousi vykupitelskou misi, v níž je jako Bohem vyvolený básník protihráčem zmaru, marnosti a smrti. Personální ručení hypersenzitivní osobnosti „citlivé na řeč“ se prolíná s latentními zápasy člověka bojujícího se svými démony a zápor. Dílo se stalo součástí radikální a hyperkritické revize českých stereotypů a klíše, zároveň se však svou přeexonovaností mohlo podílet na vzniku dalších mýtů. Značný úspěch byl výrazem fascinace publika, které dostalo příležitost k posílení domácího flagelantství a které patrně také někdy – abychom parafrázovali Jiřího Suchého – obdivovalo vše, nesouhlasilo s ničím.

Jiří Zizler



Zuzana Brabcová
Stropy
Druhé město 2012, 200 s.

Základní kostra Stropů je jednoduchá: redaktorka Ema Černá během tříměsíčního nedobrovolného léčebného pobytu podstupuje detoxikační kúru. Do rozpadajícího se osobního života hrdinky v rychlých sledech vstupují drobné příběhy dalších pacientů – fragmenty podobně „nevalidních“, potrhaných životů. Síla románu není v ději, ale v evokaci fyzických a psychických stavů. Vyprávění je spíše ornamentální vzor, v němž se opakují sny, konkrétní motivy z reálného světa a jazykové hříčky. Detaily věcí rozvíjejí pohyb narace i rozjittenou představivost hrdinky. Vše je rytmizované časovými smyčkami a prostor je vystavěn tak, aby byl rovněž nestabilní. Opakování motivů a situací ovlivňuje také způsob čtení – jako čtenáři jsme v prostoru jiného, „nenormálního“ vědomí, jež si vynucuje pomalé a rytmické čtení. To může vyvolávat až nevolnost či závrať; postupy fluidního vyprávění hypertrofují. O to silněji se zbytkem textu kontrastují pasáže věnované vypravěččině lásce k partnerce Ditě a přímočarost dopisů dcery Rybky. Román Stropy podobně jako předcházející próza Rok perel (2000) patří k nejvýraznějším textům zachycujícím nestabilní stavy vědomí, nesentimentální citovost a křehkost lidských vztahů bez ohledu na rod a pohlaví. Poslední, již posmrtně vydaný text Brabcové Voliéry (2016) navazuje na oba předchozí svým základním naladěním, jen způsob vyprávění je kondenzovanější a zdánlivě prostý. Ne však méně bolestný.

Libuše Heczková



Eberhardt Hauptbahnhof
Nedokončený kalendář na tento rok a všechny roky příští
Torst 1994, 251 s.

Román básníka, „mnohonásobného pohrobka“ a „existenciálního kaskadéra“ Eberhardta Hauptbahnhofa, dvojníka překladatele a esejisty Václava Jamka, těží z tradice lidových kalendářů, jarmarečních tisků a snářů. Místo běžného kalendária však obsahuje dvanáct „cyklických evolucí“, jež mají čtenáře povznést k „vrcholům, odkud není úletu“. Četba univerzálního kalendáře má chránit před „metafysickým šumem“ a „proměřit“ naši smrtelnost. Hned v úvodu jsme také ujištěni, že v kalendáři, který pro nás připravil Ústav pro ověřování smrtelnosti, nenajdeme „nic, co by bylo nezbytně třeba, a nikdy se z toho už nevzpamatujeme“. Hauptbahnhofovský vtíp, který obsahuje všechny myslitelné podoby (ironii, grotesku, nonsens, černý humor, slovní hříčky, mystifikaci, parodii) a možná i ty nemyslitelné, skutečně působí jako rána palicí do hlavy. Autor v tomto naprosto zbytečném kalendáři doslova přepisuje čas: zavádí nové svátky (Vyjídání uren), patrony (sv. Křeč, zpocená panna; sv. Dyndy, švihák a šosák), pranostiky i přísloví. Doporučuje metamorfózy vhodné pro jednotlivé měsíce, zvěstuje kosmická kataklyzmata, vysvětluje novou liturgii i hagiografii, sestavuje poutní jídelní lístek nebo poučné čtení pro děti (s podtituly jako Zkáza chuligánčina nebo Tragédie předčasně vyspělého). Předmětem komiky je i grafická podoba. I tento vizuální šum (nikdy už nebudou reklamy tak zábavné, drsné i kruté současné) však přes všechnu svou lehkomyšlnost ulevuje od smrtelnosti, kterou Kalendář traktuje především.

Blanka Čínátlová



Daniela Hodrová
Vývolávání
 Malvern 2010, 335 s.

Román Vývolávání lze považovat za jakéhosi románového blížence esejistické Chvály schoulení. I zde se autorka hádá se smrtí a dostává se na samotnou mez formy, tentokrát románové. Přestože se v knize objevuje řada námětů a postupů, které známe z autorčiných předchozích románů (mytické variace, řeč symbolů a ornamentů, genius loci Prahy, literární aluze, oživené a magické věci, důraz na detail, specifická práce s „trojjediným“ časem), způsob jejich využití je jiný. Po tkaní, kuklení a bujení se tentokrát stává klíčovým narativním postupem titulní „vyvolávání“. Vypravěčka vyvolává z nebytí a zapomnění k životu všechny „své“ mrtvé: matku, otce, prvního i druhého milovaného muže, přátele, známé, románové postavy, dřevěné loutky, věci. Zatímco v předchozích románech autorčino vršení fikčních a autentických identit odkazovalo spíše k postmoderním palimpsestům, Vývolávání je trýznivě intimní vyprávění. Vypravěčka Daniela spíše svléká, než odhazuje své předchozí románové masky. Opakovaně znovuprožívá smrt blízkých. S každou další smrtí se musí znovu prožít trýzeň všech předchozích a zřejmě i těch budoucích. Smrt však není ornamentalizována a rétorizována, není zbavena své jedinečnosti. Truchlící ženy se smrtí podle Hodrové nesmlouvají, nevyčítají, přijímají ji s pokorou a v tichosti. Hybridnost a roztříštěnost Vývolávání neodkazuje na diskontinuitu postmoderního fragmentu, ale právě na ono „zádušní“ lkaní.

Blanka Čínátlová



Matěj Hořava
Pálenska
 Host 2015, 120 s.

Prvotiny přicházejí a odcházejí, o debutu Matěje Hořavy však lze jako o o výrazné prvotině mluvit i po pěti letech, která od vydání Pálanky uplynula. Mezi ostatními debuty Hořavova próza vynikla nikoli díky mediální prezentaci, ale svou literární kvalitou, specifickým autorským výrazem a literárním stylem založeným na čistotě vyjádření. Pálenska je sbírka deníkových záznamů, přičemž tyto fragmenty jsou stylizovány jako reflexivní texty, někdy až lyrizované básně v próze, které existují i samy o sobě. Specifická je i jejich grafická podoba (časté středníky, trojtečky apod. – interpunkce zde získává další, přídatný význam). Deníkové zápisy se vztahují k přítomnému okamžiku a současně je z nich patrná touha zpřítomnit minulé, ožívováním vzpomínek se smířit s minulostí. Spojnicí těchto textů je zaznamenavatel a jeho paměť. Učitel krajské komunity v rumunském Banátu, který pociťuje, že nepatří do krajiny, již poznává, a zároveň se vzdaluje i svému domovu a místům, v nichž se dřív „jako doma“ cítil. Intenzivně vnímá krajinu a přírodu; popisuje mráz, bouřku, ale i přežralou révu, různé odrůdy švestek a jejich dozrávání (ne nadarmo o autorovi Petr A. Bílek psal jako o Davidu Attenboroughovi v rouše prozaickém). Pisatel je na svém „prvním, ale stále trvajícím útěku“. Leitmotivy textu nejsou jen psaní, ale i čtení deníků a korespondence („četl jsem tu bídu slov, bídu skutečnosti“), samomluvy nebo samota: „Zde si člověk všechno musí vypít sám a do dna; do absolutního dna.“

Andrea Králíková



Josef Jedlička
Krev není voda
 Český spisovatel 1991, 475 s.

Motivací Jedličkovy románové kroniky byl snad pokus o překonání kafkovsky založeného světa coby torzovitého souboru fragmentů uprostřed odcizeného času, jak jej nazěl ve svém pozoruhodném debutu Kde život náš je v půli se svou poutí (1966). Josef Jedlička rekonstruuje paměť svého rodu na základě autopsie, dokumentů i vyprávění. Obnovuje narativ životaběhu svých předků a pokouší se zpřítomnit nezaměnitelné svědectví jejich životů. Jde mu o zachycení motivů a způsobů lidského sebeprožívání v různých situacích – pobývání v době se tu ukazuje jako výslednice husté sítě vlivů, kontextů, souvislostí, akcentů a významů. Jedličkova vůle dobrat se kořenů je i snahou nalézt základy našeho spočívání v realitě, jež nejsou nikterak nahodilé a vycházejí z toho nejecnnějšího, co člověk vlastní. Kniha ale též předestírá monumentální panorama doby s detailním popisem jejích norem, zvyklostí a rituálů a přechází v jakousi psychohistorickou syntézu. Krucialním východiskem je paměť chápáná jako forma bytostné angažovanosti a jako hledání místa jedince ve světě; paměť zde také utváří identitu a poskytuje nám orientační ukazatele. Péče o paměť je pro autora otázkou etickou – rezignace na ni člověka vyprázdňuje a vydává ho bez-vědomí. Lidský úděl není determinovaný, skutečné události vedou k autenticitě a převzetí odpovědnosti. Jedličkův pohled prostupuje hluboká empatie, soucit a víra ve smysluplnost poctivě prožívaného života.

Jiří Zizler



Milan Kundera
Slavnost bezvýznamnosti
 Přeložila Anna Kareninová
 Atlantis 2020, 126 s.

Kunderovu Slavnost bezvýznamnosti, která vyšla nejprve roku 2013 v italském překladu a o rok později ve francouzském originále, už sice četlo víc lidí než kteroukoli z ostatních knih tohoto výběru, ale její „kanonizace“ v rámci české literatury teprve začala. Spisovatel nakonec svolil k převodu svého zřejmě posledního románu do rodného jazyka – a nutno říct, že Anně Kareninové se podařilo napodobit jeho češtinu se vším všudy. Milan Kundera tu v některých ohledech překonal sám sebe: ne snad v tom, že by ženy nebyly hlavně krásné a muži duchaplní, ale obvyklé vypravěčské mudrlantství, které mnohé spíš iritovalo, než povznášelo, se zde stěhuje do promluv jednotlivých postav a ty nejvznešenější poučky o životě a světě vycházejí z úst, která v danou chvíli žvýkají chleba se salámem. Kniha, v níž se hledá „dobrá nálada“ a nevázný přístup ke světu, je založená na jedné Stalinově lovecké anekdotě z Chruščovových vzpomínek, o které si povídají čtyři pařížští kamarádi středního až pokročilého věku, a nejzajímavější postavou je tu nejspíš nakonec sám Stalin, jakoby navzdory všem moralizujícím životopiscům. Nevadí přitom, že je celé vyprávění přiznaně umělé, podobně jako Lucemburská zahrada, kde se část hubeného děje odehrává, nebo jako loutkové divadlo, na které pořád myslí jedna z postav. Ve Slavnosti bezvýznamnosti dokázal Kundera posunout svou poetiku, která mu během dekad přinesla tolik čtenářů, a zároveň se rozloučit žertem.

Michal Špína



Vladimír Macura
Ten, který bude
 Hynek 1999, 718 s.

Málokterý prozaický text z polistopadového období je natolik koncepčně a formálně promyšlený jako Macurova obrozená tetralogie. Autor přitom svoji odbornou specializaci v próze nepředvádí, spíše ji využívá jako samozřejmé podloží pro barvitě líčení životních příběhů žijících i smyšlených postav. Historicky doložené a encyklopedicky známé osobnosti jako Martin Václav Frič nebo František Ladislav Čelakovský jsou plasticky a neschematicky vykresleny jako lidé pochybující a omylní. Zažitý obraz obrozených koryfeů je tu nasvícen z perspektivy jejich intimního a privátního života, čímž ztrácí svou učebnicovou aureolu, jsou strženi z piedestalu a nabývají lidských rozměrů. Čtenáři pak takto vzdálená doba přijde bližší a jaksí současnější, protože jakkoliv se mění dějiny, lidská podstata zůstává téměř neměnná. Není podstatné, zda knihu považujeme za cyklus čtyř próz, anebo za jediný román. Nejbliže má k symfonii o čtyřech větách, kterou má hudební těleso zahrát pokaždé v jiné tónině, někdy hravě, jindy zase citlivě. A právě ve spojení těchto dvou polů – tedy vědomí autora jakožto stvořitele fikčního světa, který může své figury vodit jako v pimprlovém divadle, a elementárního pochopení pro slabosti jedince, které ovšem neubírají nic na obdivu k jejich dílu – tkví jedinečnost a zároveň vnitřní rovnováha Macurova díla.

Erik Gilk



Ivan Matoušek
Spas
 Triáda 2001, 688 s.

Román Ivana Matouška s lapidárním, enigmatickým titulem Spas má téměř sedm set stran a tvoří ho jednolitý, nerozčleněný text. Je to román-řeka, či spíš záplava, jež neplyne jedním směrem, ale zaplavuje zákruty, tvoří stojaté či vířivé tůně, kalí, unáší, vytváří hloubku tam, kde jsme očekávali mělčinu. Spas pro svou náročnost unikl širší pozornosti. Přesto jde o velký společenský román, na nějž se v polistopadové éře příslovečně „čekalo“. Nejde však o standardně lineární, příběhové vyprávění, ale o stavebně originální dílo, svého druhu experiment. Obsahem románu je mozaika mezilidských vztahů, společenský vaudeville točící se kolem rodinného života inženýra Síría Demka, jeho manželských i nemanželských trablů, různých životních rolí a zejména společenských rituálů, jimiž hrdina prochází. Matoušek tyto peripetie zachycuje s jedinečným psychologickým postřehem, myšlenkovým přesahem, jazykovým citem a také s neutuchající ironickou distancí, která má ve vyprávění zásadní významotvornou roli. Spas je vyvázaný z konkrétních historických souřadnic, přesto zřetelně cítíme, že se vztahuje k české polistopadové realitě a pokouší se o komplexní vhled. Ironické nasvícení a používání symbolických či alegorických „instantních šífer“ pro pojmenování skutečnosti přitom umocňuje výsledný obraz a drží ho na hraně karikatury či fantaskní burlesky a hlubokého, pozorného, citového i filosoficky hutného pohledu na „skládačku“ společnosti i jednoho lidského života.

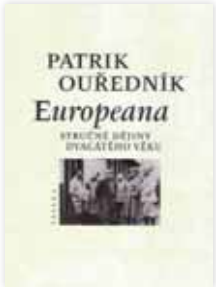
Jan Štolba



Vladimír Körner
Oklamaný (Der Betrogene)
 Akropolis 1994, 158 s.

Temný a lidmi i Bohem opuštěný hrdina Villy Rosa z Körnerovy pozdní novely z roku 1994 patří k zjevům, s nimiž se sotva lze ztotožnit. Apokalypsa po bitvě u Hradce Králové z roku 1866, kde Rosa přežije víceméně vlastní smrt, ho předurčuje k tomu žít jako vyvrhel ve světě lhotejnosti a chladu, kde cílem všeho pinožení je konečně umřít, když už se to nepovedlo napoprvé. Körnerův hrdina odhodil i poslední střípek soucitu a stal se na první pohled pouhou mašinou přežívající den za dnem jen s očekáváním konce. Beznadějná a pesimistická próza na jednu stranu, ale na druhou v lecčems osvobozující – protože pojmenovává to, co už je mimo kategorie. Není v ní zlo, spíš bolest. Oklamany se zdá být mimo čas a prostor, ale dost výrazně vypovídá i o době po roce 1989, kde soucit jako by náhle neexistoval, kde žijeme skoro bez emocí a s touhou přežít s pomocí „základních instinktů“. Možná to je nejoriginálnější spiritualita, jakou v české literatuře najdeme – flagelantská, tvrdá jak kost. Ta přehnaná a necitlivá hrůza, v níž se nachází Rosa, je momentem, kdy ani smrt nebere. Kocovina a propadání se ještě hlouběji do bahna jen dokazují, že Körnerův dlouhodobý výzkum antihrdinů tady víceméně končí. A to doslova, protože novela se odehrává na hranici tehdy „normálního“ světa, v Haliči, kam je Villy poslán za odměnu. Není to příjemná kniha, ale zadře se. Málokterý text dokázal přežít devadesátá léta a rozkvést svým hnilobným květem do krásy jako právě Oklamany.

Michal Jareš



Patrik Ouředník
Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku
 Paseka 2001, 126 s.

Europeana jsou zřejmě nejpřekládanější českou knihou po roce 1989 a jejich zahraniční ohlas zdaleka předčil domácí recepci. I dnes je to pro českou literaturu dobrá vizitka. V Ouředníkově syntéze předstírané naivity, posměchu a hravosti jako by se potkávali Voltairův Candide, Flaubertův Bouvard a Pécuchet a Queneauova Stylistická cvičení: „A Angličané vymysleli tanky a Němci plyn, kterému se říkalo yperit, protože ho Němci poprvé použili u města Ypres, ale to prý nebyla pravda, a také se mu říkalo hořčice, protože štípal do nosu jako hořčice z Dijonu, a to prý byla pravda.“ Dějiny 20. století (a zároveň i jakýkoli diskurs o nich) se tu mění ve frašku, jejímiž aktéry nejsou jednotlivci, ale „fašisté“, „Francouzi“, „vědci“, „sociologové“ nebo „mladí lidé“ a kde popis výroby mýdla ze zavražděných Židů střídají pasáže o Svědcích Jehovových. Několik témat se tu neustále vrací: obě světové války, gulagy a holokaust, ale i psychoanalýza a konzumerismus. Koloniální dědictví naopak v Ouředníkově vidění stojí stranou evropských dějin. Pod nánosem historických drbů a statistických údajů ostatně můžeme vytušit obranu osvícenské racionality a za obraty jako „lidé věřili“, „komunisté vymysleli“ či „ženy se emancipovaly“ zase nedůvěru v kolektivní subjekty. Po téměř dvaceti letech není těžké zahlédnout linku, která odtud vede k Ouředníkovým nedávným výpadům vůči #MeToo nebo klimatickému hnutí. Europeanám ale tato těžkopádnost naštěstí není vlastní.

Michal Špína



Petr Rákos
Korvína čili Kniha o havranech
Český spisovatel 1993, 192 s.

Kniha Petra Rákose, vystudovaného psychiatra a předčasně zemřelého génia postmoderní hry, na niž je česká literatura tak skoupá, vypráví o Havranlandu: „Zajímejte se o havrana. Havran se zajímá o vás. Havran, havran žere kdeco.“ A stejně tak tato kniha o havranech, a tudíž o nás, požere kdeco. V jejích labyrintických útrobách číhá koláž z útržků milostného románu, bajky, výkladového i etymologického slovníku, ale také pastýřských listů či lektorských posudků. Lidé se mísí s havrany, reálné postavy a historické události s literární fikcí. Objevují se i žánry zcela nové, jako například funerální křepčení či doznívání (a doznívání doznívání). Verše myslitelné i nemyslitelné se proplétají s úvahami o větru coby kožním lékaří ulic („Co vítr přimete, tomu ují havran z masa“), dějinách nebo času (který je „vedle havrana, kocoura, veverky burunduk, supíka quamacho, hrabáče takaru, grizzlyho a primátů dalším jediným kanibalem mezi nejvyššími obratlovci“). Filigránsky vystavěný text obsáhne téměř všechny možné polohy postmoderní hravosti – od kompozičního a žánrového experimentu přes slovní hříčky a anekdotické grotesky až k absurditě zoufalé a temné jako havraní peří. „Věříme, že kdo se nepobaví, ten se aspoň urazí,“ zní jedna z prvních vět knihy. Ve druhém vydání (Argo 2009) vyšla Korvína v grafické úpravě Juraje Horvátha, jenž k Rákosovu mnohovrstevnatému textu připojil ještě výraznou vizuální podobu.

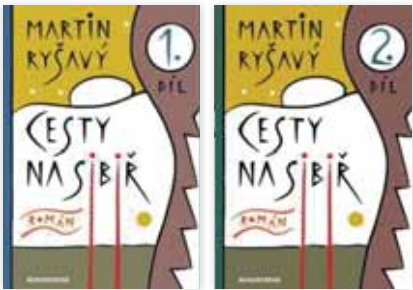
Blanka Činátlová



Václav Ryčl
Pavilon číslo 13
Petrov 2003, 237 s.

V každé světové literatuře najdeme nějakého prokletého básníka a autora, který předčasně zemřel nebo spáchal sebevraždu a zanechal po sobě dílo, které se i po letech stále znovu objevuje a je skloňováno v mnoha souvislostech jako něco, co navždy překročilo svou dobu. Stalo se nadčasovým, originálním, i když zanechalo v čase vzniku otisk jen malinký, případně nebylo vydáno vůbec. Jsou to divné hry osudů. Do nich byl zapleten i Václav Ryčl, autor s duševní chorobou, který se zabil v roce 1994. Výbor z jeho díla nazvaný Pavilon číslo 13 zahrnuje soubor povídek, deníkové zápisky, varianty textů, dopis na rozloučenou. Soubor povídek z léčebny, jehož tématem je sebepoškozování, medikace a pozorování chroniků a jenž dal knize název, vypadá na první pohled jako záznam z novodobého pekla, kterým kráčí trochu neobratný průvodce. Jde o zcela originální, jazykově úsporné dílo, které je zároveň prosté sebelítosti a sebestřednosti. Ryčl se psaním snaží zvládat tíhu, která je na něj naložena, aby ukázal jednak sebe jako pacienta, jednak nelidský svět uzavřeného prostoru psychiatrie. Všednost v domě hrůzy dává význam jednotlivým slovům: proto ty samoty, slzy a strachy, šílenci, zachránění sebevrazi, narkomani, schizofrenici. Proto i snaha pochopit, proč nejde navázat vztah s blízkými. A proč je neustále ohrožován jak nemocí, tak i touhou vše navždy ukončit.

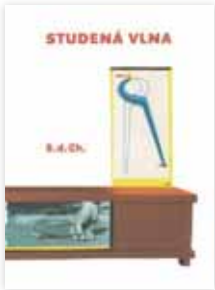
Michal Jareš



Martin Ryšavý
Cesty na Sibiř
Revolver Revue 2008, 365 a 251 s.

Cesty na Sibiř jsou vedle románu Zeptej se táty od Jana Balabána jediné české dílo 21. století, které bez ironie navazuje na to nejlepší z existenciálních románů. „Můj příběh je možná kostrbatý, samá nedůlednost, nevěra a provizorium, ale jako vlažné sousto být vyplivnut nemůže. Tak jsem seděl na konci světa a liboval si, jak ledově tu fouká.“ Příběh pokrývající celá devadesátá léta a rozpínající se od Prahy až na Sibiř přesně vystihuje typ velkoměstského intelektuála, který prchá před blízkostí a intimitou, aby zjistil, že nejprve se musí spřátelit sám se sebou, aby mohl ocenit cokoli jiného. V Cestách se střídají pasáže v ich-formě a vnitřní úvahové monology, cestopisné pasáže a milostný příběh; pouť zde je metaforou duševního zápasu i detailním dokumentem o povaze a společenské situaci dnešní Sibíře, ale i Prahy. Hrdina zkoumá sám sebe, a to včetně vlastní řeči. Neustále vede dialog se čtenářem na téma autobiografického žánru, stylizace a pravdivosti a ponouká nás nedůvěřovat záplavě dojmů, myšlenek a postřehů. Upřímnost střídá ironie či proklamovaná nespolehlivost. Martinu Ryšavému se v Cestách na Sibiř podařilo to, o čem mluví v souvislosti se sibiřskými šamany. Rytmus jeho textu je magický, dlouhá souvětí plynou jako voda, která tu mění směr, tu rychlost a my jsme jí vydáni napospas. Autor dokáže beze spěchu líčit lokální rituály či sibiřskou každodennost, ale také úporný rozklad milostného vztahu. Slovo zde má léčivou, ale i ničivou moc.

Anna Stejskalová



S.d.Ch.
Studená vlna
Divus 2012, 150 s.

Přepjatá analýza všednodennosti, smysl pro ironii, očištná síla negace a nekonečná sebetřýznivost, s níž se tu vede boj o duši – to je stručná charakteristika velmi osobní a kruté knihy, v níž S.d.Ch. zúčtovává s nezadržitelným zmarem a rozkladem všeho a všech. V roce svého vydání Studená vlna působila jako zjevení, protože se na okraji literárního provozu zničehonic objevilo dílo, které bylo hodno svých dvou velkých vzorů – Ladislava Klímy a Thomase Bernharda – a v mnohém jejich odkaz aktualizovalo a snad i překonalo. Dějový rámec, v němž postava vypravěče během náhlého květnového ochlazení přijíždí na „chalupu své ženy“, není podstatný. Základem textu je totiž neustávající proud vědomí a defilé myšlenek, vzpomínek a postřehů, které se od reálií obklopujících vypravěče pouze odrážejí; občas na ně poukáže, aby mu posloužily jako další záminky ke zničující myšlenkové bouři. V té se objevuje vše možné i nemožné, od mocenského aparátu, národa, náboženství nebo rodiny přes média, konzum, instituce a školství až po náčelníka hasičského sboru ze sousední vesnice. Rozhořčená spílání a disputace jsou prodchnuty strachem z banality, lidské krutosti a nedostatečnosti, z provizornosti života a prázdnoty řeči. Pojítkem všech těchto děsů je klíčové téma většiny autorových textů – protipřirozenost lidské podstaty a věčná nepatřičnost našeho konání. Tato skepse má značný kritický potenciál, neotvírá ale mnoho cest dál. Neustálý myšlenkový zápas na život a na smrt se nakonec snadno stane machou. Studená vlna je tak dost možná autorovo životní dílo.

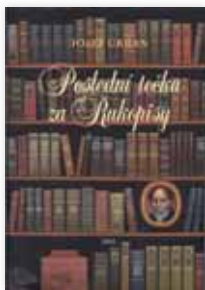
Karel Kouba



Jáchym Topol
Sestra
Atlantis 1994, 487 s.

Topolův román Sestra se stal jedním z nejreprezentativnějších textů devadesátých let, pro literární historii představuje „román převratu“, zároveň ale dodnes působí jako živé, svébytné a vyhocené tvůrčí gesto. Na tomto titulu lze ilustrovat i generační proměnu čtenářů: zatímco teenageři let devadesátých jej považovali za kultovní knihu, pro čtenáře dospívající dnes jde o setkání s labyrintem, jímž lze stěží projít. Ústřední figurou, do níž je promítnuta otázka lidské identity i vypravěčská strategie románu („brutální lyrika“ výpovědi), je tanečník Potok. Linku příběhu je třeba z řečového proudu vypravěče vyabstrahovat. Může jít o hledání blíženkyně, milenky, sestry, ale také o unikání inspirace, múzy a o ohledávání sebe samotného prostřednictvím aktu psaní. Člověk je definován svým jazykem, a ten má v tomto románu neskutečné množství odstínů a poloh, od lyrizovaného chrlení až k odposlouchaným rozhovorům nebo stylizovaným monologům (reflektována je i dobová proměna řeči). Řeč tu ožívá, „čas je vymknutý z kloubů a šílí“ a zároveň nabývá fyzikálních vlastností, dá se chytit, schovat nebo nahmatat. Jednou z nejsilnějších scén románu je snové setkání hrdinů se smrtí, která má podobu kostry Josefa Nováka a provází hrdiny Osvětímí. I to je způsob vyrovnávání se s dějinami, které máme v sobě zakódovány. Sestra je dialogem s tradicí i krokem mimo ni, šířavým pohledem na „Josefa Vissarionoviče Švejka“, zatěžkávací zkouškou, co všechno románový tvar dokáže snést.

Andrea Králíková



Josef Urban
Poslední tečka za Rukopisy
Argo 1998, 209 s.

Prvotina Miloše Urbana (autorský pseudonym je jednou z mnoha mystifikací) vzbudila ve své době čtenářský i kritický úžas. Někteří kritici se dokonce domnívali, že autorem musí být literární historik Vladimír Macura. Lehkost a samozřejmost, s jakou se podařilo debutujícímu autorovi spojit exkluzivní intertextuální odkazy (často srozumitelné výhradně bohemistům) s napínavým a zábavným čtivem, metatextové vyprávění s detektivkou, mystifikaci s odborným psaním, vypravěčskou rafinovanost s konspiračními teoriemi a navrch přidat výtečnou reflexi pražské architektury, už z dalších Urbanových próz neznáme. Nebyť tohoto románu, asi bychom si nedovedli představit, jak poeovským prostorem může být Ústav pro českou literaturu a jak vzrušujícím námětem znovuoživený spor o Rukopisy. Hlavní hrdina a vypravěč Josef Urban se svou milenkou a spolupracovnicí luští záhadu autorství nejslavnějších falzifikátů, vyznává se z literárně-erotického vztahu k Boženě Němcové a jako žárlivý milenec se šťourá v její korespondenci. Zdánlivá demytizace jejího kultu přitom funguje jako jedna z nejoriginálnějších interpretací této osobnosti. Autor statně své autorské počínání označuje jako „nolitfak“ (nová literatura faktu) – a nelze si při té příležitosti nevzpomenout na Barnesova Flaubertova papouška, kterého anglista Urban v roce 1996 přeložil do češtiny. Exkursy do literární historie nabízejí nejen senzační odhalení, ale reflektují i literárněteoretické diskuse o roli autora nebo o povaze tzv. ženského psaní.

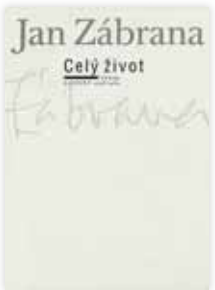
Blanka Činátlová



Michal Viewegh
Výchova dívek v Čechách
Český spisovatel 1994, 183 s.

Osou Výchovy dívek v Čechách je poměrně banální příběh o spisovateli, který dostane za úkol vyléčit z deprese dceru zbraslavského milionáře, a nakonec se do sebe zamilují. Kromě toho ale do sebe kniha díky extenzivní postavě autobiografického vypravěče dokázala vstřebat mnohé z dobových diskursů. Odkazuje se zde především na mediální realitu počátku devadesátých let, ať už se jedná o konkrétní dobové kauzy („Srdečně zdravím české feministky“), politické reálie („Český kantor není mrtvý mýtus. Petr Piřha“), dobový kánón (vypravěč cituje Linhartovou, Kunderu, Zábranu a mnoho dalších) nebo o soukromý život autora známý ze stránek časopisů. Svět příběhu je útržkovitý a řídký, zdánlivě dává mnoho prostoru čtenářově projekci. Zároveň ho ale manipuluje tím, že v textu postupně konstruuje modelového „obyčejného“ čtenáře, jenž se překrývá s dobovým mainstreamem. Kniha není zajímavá ani tak díky (těžko měřitelným) literárním kvalitám, jako pro svou schopnost absorbovat a reprezentovat široké spektrum jevů dobové společnosti. Reflektuje však i literárněkritické diskuse pro zasněcené, jejichž aktéři si začali uvědomovat narůstající vliv komerčního knižního trhu a svou neschopnost se vůči němu bránit. Vieweghovo mistrovství pak spočívá především v tom, že dokázal spojit nevidaný čtenářský úspěch s vyprovokováním literárněkritických debat, jež se úzce dotýkaly transformace české literární scény, vymezování sfér a vlivů a vůbec toho, co měla literatura po roce 1989 pro společnost znamenat.

Hana Blažková



Jan Zábrana
Celý život
Eds. Dušan Karpatský a Jan Šulc
Torst 1992, souborně 2001, 1046 s.

Zábranovy deníky se staly zásadním literárním dokumentem vypovídajícím o úporném a ubíjejícím zápasu básníka a překladatele s nástrahami nesvobodné společnosti. Zachycují neustálý boj s cenzurou, zákazy publikování, pokrývačství, prosazování překladových titulů v centrálně řízených nakladatelských domech i spory s dogmatickými ideology – to vše na pozadí snahy zachovat si vnitřní integritu. V tom odrážejí smutnou realitu československého politického a kulturního života druhé poloviny 20. století, jíž musela většina literárních osobností tak či onak čelit. Celý život je výběrem z deníkových záznamů, které si Jan Zábrana vedl od gymnaziálních let, přesně od roku 1948, až do smrti v roce 1984 a jejichž jádro tvoří tzv. Modré sešity (Disiecta membra) ze sedmdesátých let. Styl i způsob zápisu se v průběhu doby proměňují, dominují však útržkovité texty, obsahující nejrůznější postřehy, fragmenty básní, výpisky z čteny, portréty přátel i komunistických kariéristů, aforistické texty, ale i delší vzpomínkové pasáže, překladatelské reflexe, jazykové hříčky, citace frází z novin a televize i na ulici zaslechnutých slov. V denících převládá pocit zmařeného života; překlady z angličtiny a ruštiny autor vnímal jen jako náhražku za vlastní básnickou tvorbu, kterou nemohl volně publikovat (to je onen „život v zastoupení“, jak o Celém životě psal Jiří Cieslar). Zábrana zde vystupuje jako pesimistický cynik, který pohrdal režimem, v němž však musel fyzicky i intelektuálně existovat.

Klára Soukupová



Petr Borkovec
Wernisch
Fra 2015, 84 s.

V těch dávných časech, kdy Petr Borkovec napsal pod dojmem Wernischových veršů svoji druhou básnickou sbírku Poustevna, věštírna, loutkárna (1991), patrně sám netušil, že narazil na žílu, kterou po letech vděčně a při vši vážnosti radostně vytěží a v níž nalezne svůj osobitý projev. Ale možná to tušil velmi dobře, soudě podle toho, jak se svým objevem naložil: vědomě, s lehkostí, bez zbytečného dobývání hlušiny. Bylo třeba přestat si lámat hlavu nad tím, co bude báseň znamenat a jak by měla vypadat. Bylo třeba objevovat, jak se báseň děje. Z hlediska „technologie“ jeví se Borkovcův Wernisch (což je rozšířené vydání sbírky Milostné básně z roku 2012) jako výtvor pečlivě připravený přesnými měřidly. Z hlediska autora není než šťastným nacházením. Odstup pozorovatele prohálala účast, která nedopustí, aby se tu básník či čtenář zálibně ztotožnili s rolí diváka. Zápis každého nálezu je především okamžikem intuice, o níž autor nic neví, vědět nechce. Borkovcovy milostné básně jsou dílem odvahy vzdávat se dovednosti a vystříhat se námahy. Mluví o lásce prostřednictvím morfologického popisu hmyzích těl. Milostné vyznání je rozpustilým přepisem nepředchystané melodie, která se hraje grave. Všechny ty básně jsou napsány na rubu možností, kterými nejsou. Popřely v sobě jiné způsoby existence, aniž je zcela opustily; jiné možnosti jsou v nich opuštěny jako brzlík v těle dospělého. Tak malíř, který dokonale zvládl kresbu, odchází do hájemství abstrakce, kde zdánlivě neumělými tahy ukazuje na své schopnosti, a tím je přesahuje.

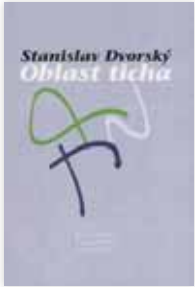
Martin Lukáš



Kamil Bouška
Hemisféry
Fra 2015, 82 s.

Začínáme v možnosti: v prvních okamžicích rána, které se plní představami čerstvě probuzeného básníka. V jeho očích živly ožívají, prostor se chápe svého obsahu, věci se projevují podle svých nálad a fyzikální jevy aktivně působí na smysly. Světlo v pokoji kvapem narůstá. To je ten okamžik, kdy vnímání a vědomí na krátký čas vzdorují ztrátě citlivosti, která nevyhnutelně nastává s bdělostí. Co následuje, je zběsilý proud chorobně neklidných obrazů, jimiž básník jednou oplácí životu jeho násilí, podruhé horečnatě zápasí s milovanou bytostí, potřetí mluví s mrtvým bratrem. V básnické sbírce Hemisféry rozvinul Kamil Bouška dialektiku vize a skutečnosti. Po letech neoklasicistního odříkání, metafyzické věčnosti a nimravých introspekcí opět návrat nesnesitelného nároku naplnit báseň celým světem jediné pulsující chvíle, projevit účast s vlastní existencí v tvůrčím přítakání všemu, co mě zasahuje, co mě rozněcuje, co mě destruuje. Báseň jako doklad fatálního poznamenání životem a báseň jako bezpodmínečná výzva skutečnosti, aby před námi laskavě rozprostřela své možnosti. V obou případech jde o báseň, kterou básník o něco usiluje. Bouška mívá surové způsoby, činí slova naléhavě významuplnými i za cenu násilí na jazyce a napínání hranic představitelnosti. Taková ruka hajlující v ústech bezpečně vyvrací „vylhanou diagnózu zdravého rozumu“. Je slyšet tleskání synapsí v obou hemisférách. Končíme opět v možnosti: v prvních okamžicích rána, které se plní představami čtenáře.

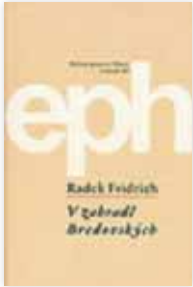
Martin Lukáš



Stanislav Dvorský
Oblast ticha
Knihovna Jana Drdy 2006, 80 s.

K existencialismu tíhnoucí životní pocit a sensibilita surrealistického rodu. Imaginace zneklidňující o to víc, že v ní při všem „přemísťování“ vjemů autorova civilistní citlivost dokáže uchovat spojení s jejich původním kontextem. Absurdita a černý humor oscilující mezi intelektuální agresivitou a existenciální melancholií, stejně jako posedlost znejišťováním, kde končí „satirická“ adresnost či filosofická zahlobbání a začínají jejich mystifikující podvrhy. Tyto kvality Stanislavu Dvorskému kromě pevné pozice v dějinách českého (post)surrealismu zajistily místo mezi největšími básníky jeho generace. Jistě, mezi Hrou na ohradu a Oblastí ticha, jimž historické příčiny určily vyjít současně, nezeje jen několik desetiletí. Oproti polemicky agresivnímu nihilismu mládí, experimentujícího snad až příliš „dobově“, je v Oblasti ticha patrná otevřenost okouzlení, byť sebedisparátnějším a sebediparoxnějším, a ona existenciální zralost, díky níž se marnost všeho a tajemství okamžiků mohou zrcadlit navzájem. S léty se oproštuje i samotná morfologie a syntax Dvorského obrazotvornosti. Od metamorfóz, při vši jejich sebeironii nerezignujících na uhrančivost, se důraz přesouvá na docela civilní imprese, vzpomínky a postřehy a rozlehlá, maximálně rozvolněná pásma ustupují textům kratším i zcela kraťounkům.

Miloslav Caňko



Radek Friderich
V zahradě Bredovských
Host 1999, 54 s.

Říká starej Frajvilig z Büнау: Voni všichni Fridricha tak nějak automaticky spojujou s Deutschböhmen. A říkáj, že vykrad Spoonriverskou. A že má nadprodukcí a že – ať jdou k šípku, himmel. Ať si přečtou Žibřida a hlavně sbírku V zahradě Bredovských, aby našli tu kolibku, povídám. Tam je to všechno, od domova přes ty takzvaný Sudety až po nějakou skoro až idylu světa, kterej trochu plápolá v krvi toho našeho barda, kluka houževnatýho. Navíc: kdo jednou viděl Lemberk, ví o týhle sbírce víc, protože ta krajina, milej pane redachtor, ta žije. Vona k vám mluví, když umíte poslouchat. Tady ten pes, co mi ho starej Fridrich jednou přived, teda jeho táta, ten taky poslouchá, ale ta krajina vod Dojč-Gábl až k nám, vona říká ty slova a von jim jako básník naslouchá uchem, co má na zemi. Impresionismus jakejsí, kdy Fridrich vobjevuje svět kolem nás, pomenovává ho a v bezčasí mu pomáhá na svět, von ho rodí před náma. Ten venkovskej kraj tady vokolo je prohlazenej až na kůru všema každodennostma, rituálama i pověřčivostěj: však jste viděli, když jsme sem šli pro toho zakrslýho, co ve výčepu vždycky poskakuje, když zazvoní půl hodiny. Dyž napíše ten náš básník „ulekaný pivo“ – tomu rozuměj i v Bodenbachu. A že vám povídám, jsem ho jednou viděl, jak si povídal s ptákama a že mu huba letěla, jak když kosák ráno krade spaní, samý wós, icec nebo pfa. Voni si lidi myslej, že je to sbírka archaická, ale tady my na severu taklenc bydlíme.

Michal Jareš



Bohumila Grögerová
Čas mezi tehdy a ted'
Knihovna Jana Drdy 2004, 125 s.

Palimpsestovým textem prorůstají deníky, útržky dialogů, telefonické rozhovory, básně. Kniha začíná pečlivě datovanými deníkovými zápisky, jež iniciuje hospitalizace Josefa Hiršala. „Místo rozhovorů s tebou píšu sama pro sebe, píšu proti ztrátě paměti, proti smutku,“ komentuje autorka proud řeči a ptá se: „Co všechno člověk unese? A kde je mez?“ Do této samomluvy vstupují ustarané hlasy přátel a rodiny, promlouvá i dezorientovaný Joska. S větami, starostmi, představami a otázkami pisatelky se však setkává pouze v izolovaných sloupcích písma na stránkách papíru, nikoli v řeči, „tady a ted“. Čas obou partnerů se totiž neustále třífíí na „tehdy“ a „ted“, jež se nemohou protnout. Pozornost básnířky se neustále vrací k nemocničnímu lůžku i k bolestem vlastního těla. Všechny ty povzdechy a nářky neklidné myslí, která hledá úlevu v četbě nebo každodenních banalitách, jako by byly zařikáváním nemoci, bolesti, nemohoucnosti. Po Hiršalově propuštění z nemocnice se najednou přesná časová posloupnost zápisků rozpustí, snad proto, že alespoň na chvíli není nutné nemoc zaklínat, a následují kapitoly, v nichž je „let let“ krátkího se společného času partnerů kondenzován do kaleidoskopu příchodů a odchodů, návštěv, vzkazů, rodinných setkání, úmrtí přátel, pohledů z okna, útržků rozhovorů a vzpomínek. To vše ale utne nehoda, na niž už neplatí žádné zařikávání a která nechá vše nenávratně ustrnout v „tehdy“: „Odložila jsem sluchátko a jak smrt mne oslnil jas uplynulého štěstí.“

Blanka Činátlová



Daniel Hradecký
64
Perplex 2013, nestránkováno

Ve své druhé sbírce V cirkuse Calvaria (2009) použil Daniel Hradecký latinskou formuli quod erat demonstrandum („což mělo být dokázáno“, zkratka Q. E. D.), kterou se uzavírají matematické důkazy. Hradecký jí ironicky uzavírá básně, ve kterých definuje podmínky lidského utrpení a kterými tvrdí, co bezpečně prokázat nelze, ale co každý tuší. Od té doby v psaní básní jako neřešitelných rovnic lidské existence směle pokračuje. Trojdílná skladba 64 budiž názorným příkladem. V první a třetí části vede toho času „jediný současný bezzubý český básník“ sám se sebou dialog, prokládaný maximami à la Holan („Odvaha k údivu nemiluje slova“) a odkazy ke starověkým kulturám, především k antické představě podsvětí. Řečí opozic a paradoxů modeluje básník jakousi modalitu lidského života. Verše jako by svou stavbou imitovaly tvrzení výrokové logiky, ačkoli pracují s obsahy nanejvýš neurčitými. Když se výroky v básni nakupí, jejich sdělnost slábne – důmyslná architektura návodných propozic se zhortí v masu slov. Záměr umělecký se u Hradeckého prolíná s záměrem terapeutickým: domluvit sám sobě. I těmi nejodtažitějšími verši vám básník sděluje zaručenou zkušenost a vy mu volky nevolky dáváte za pravdu. Vypravěč druhé části skladby upadl na podlahu a nemůže pro chatrné zdraví vstát. Je mu 83 let, je silvestr, on leží na koberci, kálí pod sebe a hlavou mu „táhnou stručné dějiny“ jeho života. Smíruje se se smrtí. A pak náhle jeho vnuk, sám Hradecký, vylomí dveře a dává mu napít rumu. Děda žije. Q. E. D.

Martin Lukáš



Bohdan Chlíbec
Zimní dvůr
Druhé město 2013, 52 s.

Řečeno s Miroslavem Grebeníčkem: „Bude to ta biofilní interpretace toho, co všichni asi znáte. Co jste vy, byli jsme i my. Co jsme my, budete i vy.“ Hned první verše sbírky se na čtenáře utrhují: „Co chceš! Ránu holí do zrudlého chřtánu/ místo modlitby?/ Nebo vyžírat chléb z močůvky vedle chlíba?“ A čtenář se nezlobí ani neleká, protože bude bit holí namísto pěstí a protože smí vyžírat chléb, nikoli chleba. A tak doufá, že básník pozývající jej na procházku dvorkem zamaraštěným lidským svinstvem bude mít ohledy. Mimoto je čtenář v koutku duše povzbuzen vlídností chlíba, který není chlévem, z čehož ten důvěřivec usuzuje na lidskost básníka, který, když chce, mluví, jak mu zobák narost, skoro po lidsku. Jindy mlčí jako urnový háj. Zimní dvůr Bohdana Chlíbce se stal Knihou roku 2013 v anketě Lidových novin, což přímělo několik pošetilců požádat jej po patnáctileté odmlce o rozhovor. Ten jediný skutečný, dnes už proslulý, myslím dobře ukázal, nakolik Chlíbce zajímá sláva literatury a jak snadno, s jistotou novináře četl jeho sbírku měšťan Peňás usazený v křesle proti krbu. Tolikrát chvalořečené výjevy rozkladu a neurvalosti jsou tím nejcitlivějším, čeho se česká poezie nadála. Variace na hejdovskou blízkost smrti, aby se teprve vidělo! Naturalismus nejvyšší elegance. Musí se klít. Kdo dřív ukáže, že člověk je horší prasete, má větší šanci, že jeho vlastní zhovadilost bude přijata když ne s pochopením, tak alespoň s vlídnou posupností. Co jste vy, jsme i my. Zrcadlo jen nepatrně vypouklé.

Martin Lukáš



Vít Janota
Miniová pole
Dauphin 2008, 53 s.

Jedno z důležitých přikázání našeho literárního věku zní: „Janotovu poezii uctívati budeš!“ Tak se toho držte, protože píše o některých věcech dřív, než se stanou módou (viz skladba Jen třídit odpad nestačí z roku 2011), dovede si zaexperimentovat (Uličnice, 2016), stejně jako zkusí verše pro děti. Po debutu K ránu proti nebi (2002) jsou Miniová pole (2008) možná jeho nejosobitější, nejvýraznější a zároveň i nejvíce generační sbírkou pro dnešní lidi okolo padesátky. Tedy sbírkou pro střední generaci. Sbírkou čtyřicítky krátkých básní, které rekapitulují, co zůstalo. Básník už dávno není dítětem, ale pořád má blíž k dětskému světu než k důchodu. Je povahou melancholik, ale už ne kuře. Stoicky s takovou výbavou pak pohlíží na to, jak čas kolem letí, jak vlastní děti rostou a samota je svým způsobem vlídná, protože bude součástí dalších let a průvodkyní po budoucím. „Projít se vztyčenou hlavou“, zní jeho rezultát po tom všem maličkém procházení se po paměti, melancholii a životě, co byl, je a bude. Básník vypráví trochu o vzpomínkách a o své vlastní pozici ve světě, kde vše je pocukrováno trpkostí a posmutnělým sebeshazováním. Jistotou je svět dětí, ale zároveň je i v nich nějaké to bolavé budoucí rozhodování. A to je k pochopení až po té čtyřicítce. Nejen básní, ale i životní.

Michal Jareš



Jiří Cieslar
Concettino ohlédnutí. Portréty, kritiky a eseje 1975–1995
 Národní filmový archiv 1996, 310 s.

Všechny výbory z Cieslarovy filmové publicistiky dokumentují dva základní rysy autorova kritického naturelu: výrazně literární styl, v němž zvuk, dikce a rytmus slov hrají stejně důležitou roli jako předkládané argumenty, a překvapivě omezené spektrum témat a motivů, jimiž se zabývá. Jeho pohled na kinematografii vychází takřka výhradně z několika málo osobností evropského autorského filmu (Renoir, Fellini, Visconti, Antonioni, Bergman) a nutkavě se vrací k hrstce snímků, u nichž vyzdvihuje stále tytéž momenty: snový charakter labyrintických chodeb v Loni v Marienbadu, sériově se šířící motiv zrady v Občanu Kaneovi, zavrať vyvolávající interakci kamery a mizanscény v Radokově Daleké cestě. Málokdy lze navíc Cieslarovy texty označit za plnohodnotné kritiky. Eseje se obvykle skládají z množství ekfrastických miniatur, jimiž se autor snaží ilustrovat vlastní asociace. Coby analýzy takové texty obstojí jen málokdy; jakožto performativním důkazům, že díky vzpomínání na umělecká díla lze i banální fakta zahlédnout jako stopy zářků, se jim ovšem vyrovná máloco: „Felliniho jméno jsem poprvé zaslechl někdy v létě roku 1962 na prašné cestě k Pyšelům. Večer vraceli se tam z kina dva starší kluci – sousedi z vedlejší zahrady; viděli právě Sladký život a z jejich rozhovoru jsem vyrozuměl, že je to odvázaný, totiž velmi erotický film. Neutkvělo mi nic z toho, co říkali, ale pamatuji si zřetelně obrovitý prostor oblohy nad jejich zády (...) Zbyl mi ten pocit vysoké noci a na chvilku zatajeného dechu.“

Jan Kolář



Daniela Hodrová
Chvála schoulení. Eseje z poetiky pomíjivosti
 Malvern 2011, 426 s.

„V diskursu pomíjivosti, jímž je i toto moje ‚hádání s Marností‘, jsou čas a smrt ústředními ‚figurami‘. Jejich prostřednictvím básnická promluva a výtvarný obraz postihují existenci v jejím aspektu konečnosti/věčnosti a realitu v jejím aspektu iluzivnosti/neiluzivnosti, zatímco každodenní život ‚jistotu‘ smrti zakrývá, odsouvá, vytěšňuje, nechce o umírání a smrti vědět,“ píše v úvodní studii Chvály schoulení prozaička a literární teoretička Daniela Hodrová. V osmadvaceti esejích se autorka hádá se smrtí i s představou vědeckého diskursu, jehož cílem je ohraničit neohraničitelné, pojmenovat nepojmenovatelné. Poetika pomíjivosti je poetikou odcházení, rozpadání, mlčení, ale i zjevování skrytého, poukazování „za“ věci a jejich významy. Obrazy choulení, cit pro vše ulpívané, krajní či ambivalentní a deleuzovsky zvlněné záhyby najdeme v současné české literatuře i esejistice (například v esejistických pasážích Hnízd snění Marie Langerové). V esejích Hodrové se zdánlivě „ledabyle“ kupí témata a motivy, díla kanonických autorů se mísí s popkulturním „haraburdím“, próza s poezií, obyčejné židle s židlemi z obrazů Adrieny Šimotové, atrapy se sběratelskými relikviemi, dětské hračky s posvátnými fetiši. Bezvýznamné předměty i vznešené básně víří „halabala“ v pomyslných tancích smrti, neboť to, co je spojuje, není hierarchická klasifikace, ale korespondence a analogie – gesto, objektiv, dotyk pomíjivosti. V této taneční féerii pak lze identifikovat konkrétní „figury“ diskursu pomíjivosti, jako například fragmentárnost, enumerativnost nebo zvukovou složku.

Blanka Čínátlová



Marie Chřibková, Josef Chuchma, Eva Klimentová (eds.)
Nové čtení světa I.
 Marie Chřibková 1999, 280 s.

Je příznačné, že len ťažko možno za posledných tridsať rokov nájsť u feministických autoriek písucich eseje autorské knihy. Niežby neexistovali, ale vychádzajú až v ostatných rokoch – ako Cestou životem (2019) Aleny Wagnerovej – a často ide skôr o akademické texty, čo je prípad Odvahy nesouhlasit (2019) Hany Havelkovej. Na konci deväťdesiatych rokov vyšiel zaujímavý súbor textov, ktoré mali podľa zámeru editoriek a editora zmapovať aktuálny stav feminizmu. Pozoruhodné je, že tu nedostávajú priestor len zavedené mená českého feminizmu (Jiřina Šiklová, Mirek Vodrážka, Pavla Jonsson), ale aj tie a tí, ktorí sú voči nemu rezervovaní (Milan Machovec, Pavel Kosatík). Dôležité zastúpenie majú autorky z prostredia disentu (Eva Kantůrková, Věra Jirousová, Marie Benetková) či náboženské mysliteľky a myslitelia (Jana Opočenská, Ivan O. Štampach). Lakonicky svoj vzťah k feminizmu komentuje A. J. Liehm, ktorý sa podstatne zaslúžil o uvedenie Simone de Beauvoir do českého prostredia. Wagnerová aj Havelková v svojich textoch upozorňujú na vplyv premeny ekonomických vzťahov na vzťahy genderové. Zamyslenia rôznorodého autorského kolektívu odpovedajúce na jednoduchú otázku „V jakém stadiu a stavu se podle vás nachází feminismus v naší zemi?“ sú aj zaujímavými predpoveďami budúceho vývoja. Nanič je však, že sa plnia skôr tie negatívne predpovede. Namiesto naplňovania utópií kyberfeminizmu (Petra Jedličková) dnes zápolíme s čoraz viac vyhraňujúcim sa antifeminizmom.

Lubica Kobová



Václav Jamek
Na onom světě se tomu budeme smát
 Burian a Tichák 2016, 504 s.

V jednom svazku vydal Václav Jamek ťažko uchopiteľné texty, ktoré psal řadu let pro dvoměsíčník Listy. Původní fejetony s odstupem doplňují komentáře a sverázný poznámkový aparát – jedná se o polyfonní kombinaci mnoha žánrů od publicistiky přes osobní vyznání až po rafinované literární experimenty. Autor se zde prezentuje jako svébytný pozorovatel a mentor doby, již důkladně sleduje a promýšlí, přičemž nemilosrdně odkrývá rozklad jazyka a ideově mělké stereotypy. Proti myšlenkovým dogmatům a fantasmatům staví svobodný pohyb v říši duchovních možností, neustále atakuje předjednané hranice a klade znejišťující otázky. Kromě vůle postihnout společenskou a politickou atmosféru doby však také komponuje mimořádně originální literární dílo, mnohostranně rozprostřené mezi esejem, glosou, kritikou, autobiografií, mystifikací a parodií. Celek tím získává neobyčejnou dynamiku, energii a otevřenost a vytvrval obrací čtenáře k tomu nejpodstatnějšímu. Role intelektuála zde vystupuje v podobě intenzivního nasazení, s nímž autor reflektuje stav národního společenství i vlastní úděl. Jamek se hlásí ke kritickému humanismu, věřícímu v solidaritu a plodnou spolupráci, demaskujícímu české plebejství a indiferentní stádnost, a neváhajícímu trpělivě prověřovat východiska, postoje a cíle, aby neutkvěly v setrvačné mechaničnosti a pseudopoznání. Především se však Jamek manifestuje jako vroucný obhájce duchovních i intimních hodnot.

Jiří Zizler



Jan Keller
Tři sociální světy
 Sociologické nakladatelství 2010, 212 s.

Kniha Jana Kellera Tři sociální světy vyšla jen pár let před oním momentem, kdy se účtyhodná kapacita české sociologie a stejně důležitá postava porevolučního ekologického hnutí změnila v politika, europoslance-euroskeptika s nevábnými sklony k protiuprchlické xenofobii. V předmluvě k druhému vydání autor připomíná, že z hlediska Lidových novin se jednalo o knihu „zarytě levičáckou“, zatímco Haló noviny upozorňovaly, že je nemarxistická. Tento postoj levicového nemarxisty, který se však přímo nehlásí k táboru protimarxistickému a na stovkách stran upozorňuje na společensky katastrofické dopady kumulace bohatství, umožňoval Kellerovi kupodivu přesně a poutavě analyzovat tendence, které by sám souhrnně popsal jako úpadek západních společností. I ve Třech sociálních světech Keller píše o nové chudobě: o strukturálně zakotvených deklasovaných, kteří překvapivě žijí v oblastech planetárního blahobytu, o atomizujících se a mizejících středních třídách i hybatelích těchto přesunů bohatství, o vlivu finančního kapitálu, o dluhovém perpetuu mobile, o drancování sociálního státu, a především o segregaci společenských vrstev vedoucí až k tzv. sociální nesouměřitelnosti, jejímž vzniku právě sociální stát bránil. Sociální a ekologické problémy („zplodiny blahobytu“) jsou spojitě nádoby a bez politické praxe je těžko vyřešíme. Možná právě to bychom si dnes bez rozpaků mohli vzít z celoživotního úsilí Jana Kellera – a dát tomuto závěru vlastní obsah.

Marta Martinová



Karel Kosík
Poslední eseje
 Filosofía 2005, 192 s.

Filosof Karel Kosík ztělesňoval typ intelektuála, který se pravidelně vyjadřuje k veřejným tématům. Dokládá to nejen jeho ceněný soubor esejů Století Markéty Samsové (1993), obsahující mimo jiné jeho slavné texty k událostem pražského jara, ale i posmrtně vydané Poslední eseje. Srovnáme-li obě knihy, zaznamenáme jistou proměnu – stylistickou i myšlenkovou. Styl pozdních textů je v porovnání s autorovými esey z šedesátých let méně rétorický a přístupnější: je to posun od filosofické argumentace k publicistickému přesvědčování. Tomu předchází posun myšlenkový: Kosík devadesátých let opět bojuje proti fetišům své doby, nyní éry „restaurence kapitalismu“. Bojuje tedy s ideologickým povrchem – ale činí tak poukazem k podstatě jevů? Kde je dialektika? Tentokrát se až příliš snadno nechává unést publicistickými zkratkami („humanitární bombardování“), které bere za slovo. Zkratky, příznačné motivy veřejné rozpravy, chápe jako příznaky falešného přístupu ke skutečnosti, nezkoumá však jejich genealogii, neklade si otázku, zda se nejedná o příznaky podvržené. Výsledkem je, že poslední instancí Kosíkova přesvědčování je konzervativní moralismus. Snadno napadnutelný, ovšem ve své době přece jen jedinečný. Proti své době staví Havlíčka, Nerudu, pražské jaro a – je třeba to říct – nacionalismus. Síla Kosíkových esejů tkví především v tom, co odhalují, méně v tom, jakou cestu nabízejí. V tomto ohledu, zdá se, zastaraly. Nicméně jsou to stále brilantní studie někdejších mravů.

Roman Kanda



Jiří Kratochvil
Vyznání příběhovosti
 Petrov 2001, 232 s.

Jiří Kratochvil je v kontextu české literatury patrně nejotevřenějším stoupencem postmodernismu. V jeho pojetí to znamená odmítnutí jakékoli ideologické služebnosti – tvorba má být oproštěna od vnějších zadání, ať už jsou to zadání politická nebo ekonomická. Literatura zkrátka slouží vyprávění příběhů. Kratochvilův hodnotový postoj je jednoduchý: literární příběh představuje jediný řád, který nechce ztotožnit chaos našich existencí (na rozdíl od řádů ideologických či tržních). Mezi literaturu a politiku tak autor klade ostrou, nepřekročitelnou hranici: spisovatel, který se stane politikem, přestává být spisovatelem. Jedinou „politickou službou“ literatury je podle Kratochvila obrana individuální svobody před manipulací a kolektivismem. Tady už se vkrádají pochybnosti. Navzdory Kratochvilovu boji proti ideologii stojí také jeho hodnotový postoj na ideologických předpokladech, konkrétně na předpokladu liberálního pojetí svobody. V devadesátých letech, kdy texty jeho knihy vznikaly, to nebylo ničím neobvyklým, spíš naopak. Kratochvil se dokonce domnívá, že právě velké společenské změny jsou „velkými vyprazdňovači velkých příběhů“. Omyl. I Kratochvilova esejistika – aniž by to ovšem chtěla o sobě vědět – je součástí velkého (a barvitého) příběhu společenské změny devadesátých let, v němž jasná hranice mezi literaturou, politikou a ideologií neexistovala. Nicméně ta upřímná fascinace příběhem, ta sázka na fantazii, je i po letech osvěžující.

Roman Kanda



Milan Kundera
Nechovejte se tu jako doma, přáteli
 Atlantis 2007, 80 s.

Esejistické texty Milana Kundery se k českému čtenáři dostávají po kapkách, v drobných výběrech. Ztrácí se tak povědomí o jejich původních souvislostech, o jejich místě v rozvrhu autorových knih Umění románu (1986) a Zrazené testamenty (1992), nemluvě o jeho pozdějších dílech Opona (2005) a Setkání (2009). To se týká i útlého svazečku Nechovejte se tu jako doma, přáteli, obsahujícího kromě titulního eseje ještě konfesijní úvahu Kdo je romanopisec. Oba texty mohou sloužit jako vhodný vstup do Kunderova autorského univerza. Zjistíme z nich, že Kunderův útok na lyrismus není jen útok na jeden literární druh, ale na určitý postoj k bytí (postoj, který sám sobě vždy dává za pravdu), a že Kundera toto ontologické chápání lyrismu přebírá od Hegela. Na Kunderových esejích je mimo jiné pozoruhodné, jak je v nich autorova konkrétní zkušenost zobecněna a dokonale sublimována do podoby literárně-estetického projektu. Představa, že romanopisec je ten, kdo konvertuje od lyrismu, je nepochybně jednostranná. Proč by to tak mělo být? Představa, že umělec může mít pod kontrolou významy, ba i smysl svého díla, je z pohledu literárních teoretiků naivně diktátorská. Obě tyto představy však získávají přesvědčivost, připustíme-li jejich zkušenostní pozadí – příběh Milana Kundery. Příběh o tom, jak spisovatel partikulárnost svého životního osudu vykupuje univerzalizmem Umění. Málokdo z českých autorů tak usilovně reflektuje a interpretuje vlastní umělecká východiska a utváří sám sebe jako autora.

Roman Kanda



Hana Librová
Pestří a zelení
Veronica a Hnutí Duha 1994, 218 s.

„Tytam jsou doby, kdy bylo třeba shromažďovat doklady o existenci ekologické krize.“ Čteme-li úvodní kapitolu knihy Pestří a zelení, již začala svůj výzkum „dobrovolně skromných“ domácností socioložka Hana Librová, zdá se neuvěřitelné, že už víc než čtvrtstoletí lidstvo odmítá začít ve věci kolapsu planetárního ekosystému skutečně jednat. Librová to vysvětluje pragmaticky. Jedinci, kteří tvoří společnost, tváří v tvář krizi skládající se z nekonečného množství partikulárních skutků a rozhodnutí reagují pudově, v krátkodobém horizontu a jen na své bezprostřední okolí – právě tak, jak to bylo po tisíciletí v přírodním prostředí neefektivnější. Holistického myšlení a konání, které by řešení krize vyžadovalo, je stále schopna jen malá část společnosti, většinouvou populací označovaná za „ekoteroristy“. Librová svým poznatkům posléze dodala vskutku pozoruhodnou longitudinální perspektivu – po Vlažných a váhavých z roku 2003 uzavřeli trilogii teprve před nedávnem, v roce 2016, Věrní a rozumní. Její ekologickou bystrozrakost překvapivě nedoplňuje vhled do jiných oblastí sociálněvědného zkoumání – šokovalo její přesvědčení, že žena „se ráda podřizuje, nevládne fyzickou silou ani syntetickým a politickým uvažováním“, a názor, že by za klimatickou krizí stála populační exploze třetího světa, data také vyvracejí. I přes tyto lapy se však nad řádky Pestrých a zelených ozve vlastní uchláhlené svědomí s nepřijemnou neodbytností: „A co jste se svým životním stylem za těch třicet let u dělali vy?“

Marta Martinová



Věra Linhartová
Soustředné kruhy
Torst 2010, 530 s.

V roce 2010 vyšel soubor esejů Věry Linhartové z let 1962 až 2002, připravený básníkem Miloslavem Topinkou v úzké spolupráci se samou autorkou. Zahnuje texty psané jak česky, tak francouzsky a soustředěné na základní témata: k čemu je řeč a slovo, k čemu je barva a obraz, k čemu je vůbec tvorba. Vlastní charakteristika Linhartové vyslovená v mottu ke knize „Ani pero, ani list, závan větru“ nám dává určitý klíč k jejímu uvažování. Původní francouzské jednoverší odkazuje bezpochyby k japonskému umění a filosofii, kterými se Linhartová zabývá od osmdesátých let. Jde však také o náповědu cesty k evropskému modernímu umění, k principům tvorby. Centrálním fenoménem je zde mlčení, prázdnota, bezrozměrnost (jen „závan větru“), v níž je potenciálně obsaženo vše, a odtud se šíří kruhy. Texty Linhartové jsou proto kompaktní spojité, ale jdoucí stále dál od centra a rozlévající se do šíře. Nelze v nich oddělovat zájem o vizuální umění, zvukové experimenty, psaní či překladové otázky a nelze je také rozdělit na české, francouzské, evropské či orientální. Jde o stále stejné hledání. Eseje pojmenovávají situaci umění v druhé polovině 20. století a ukazují jeho sílu a moc – i přes slabost a iluze tvůrců o působnosti kultury ve společnosti, v níž se v nejlepším případě setkává se „zdvořilou lhostejností“ většiny. Kniha Soustředné kruhy představuje jeden z vrcholů české umělecké esejistiky po roce 1989 bez ohledu na to, že vznikala za hranicemi Česka.

Libuše Heczková



Miroslav Petříček
Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce
Herrmann & synové 2000, 289 s.

Jak titul napovídá, v knize jde především o rozvinutí dialogu mezi Chandlerovými romány (ale zdaleka nejen jimi) a pozdním Derridovým myšlením – nikoli tedy o nějakou více či méně „standardní“ interpretaci filosofie Jacquesa Derridy, nýbrž o vybudování určitého myšlenkového pole, v němž se Derrida a Chandler nepřestávají navzájem osvětlovat. Ústředním pojmem, který takové pole otevírá, je pojem spravedlnosti, jenž je u Derridy neredukovatelný na zákony či práva a vždy je charakterizován jistou disharmonií či neadekvací. A právě proto se Chandlerovy romány mohou stát literárním terénem, který umožňuje takto pojatou spravedlnost nanejvýš originálním způsobem promýšlet. Příkaz, jemuž nás spravedlnost podrobuje, je vyjádřen zdánlivě velmi jednoduchou, tautologickou formulací: „Je třeba, protože je třeba.“ Chandlerův Philip Marlowe je literární postava, která tuto formu závazku, předcházejícího jakoukoli odpovědnost v morálním či právním slova smyslu, dokonale ztělesňuje, neboť vražda u Chandlera není ničím jiným než roztržkou v řádu věcí, kterou je třeba napravit. Jinak řečeno, Marlowe, který nikterak nezastupuje „oficiální“ spravedlnost, se pokouší být práv oběti až do té míry, že se při vyšetřování staví na místo mrtvého. Kolem tohoto základního motivu se v Majestátu zákona rozehrává složitá a originální filosoficko-literární hra, které se účastní autoři zdánlivě tak rozdílní, jako je Theodor Adorno, Cormac McCarthy nebo třeba i Karel Jaromír Erben.

Josef Fulka



Jiří Sádlo
Krajina! Průchod okolím v příkladech
Kodudek 2019, 222 s.

Ačkoliv zde řadíme dílo biologa Jiřího Sádla mezi díla esejistická, mohlo by být bez velkého váhání zařazeno i mezi prózu. Sádlo se pohybuje na pomezí: mezi literaturou a odborným textem, mezi inspirovanou básnickou imaginací a analytickou observací, mezi zánikem starých struktur a zrodem nových. A i díky schopnosti vidět odjinud a jinak si zachovává svěžích pohled, který míří mimo zavedené literární i vědecké stereotypy. Po poetickém deníku Prázdná zem (2007) definoval v knize Praha a Brno (2015) svou disparátní metodu, která zakládá svébytné dílo fungující jako společenskokritický esej, magická próza i jako netradiční průvodce po zákoutích města. S literárně-esejistickými průzkumy opomíjených a přehlížených „nemíst“, periferií a suburbií pokračuje Sádlo i v Krajině!. Překračuje tu nejasný okraj měst a vydává se do přírody, která ovšem v žádném případě není neporušená, původní, ani ryzí. Prochází nejrůznějšími typickými biotopy (ať už se jedná o těžbou poznamenaný kraj, hospodu, sjezdovku nebo les na Vysočině), pozoruje, popisuje, analyzuje i imaginuje – a snaží se bořit mýty a narušovat stereotypy spojené s „vrvoplánovým cejchováním“, ortodoxií a zaslepeností nejrůznějšími myšlenkovými fetiši. Svým pestrým stylem plným kontrastů – občas jurodivým, někdy striktně exaktním, jindy básnickým nebo položeným historkami či fragmenty popěvků – vytváří novou mytologií, vyrůstající z každodenního a zdánlivě banálního. Důkaz toho, že inspirujícímu psaní, prostému machy, pózy a nudy, se nejlépe daří mimo tělo literatury.

Karel Kouba



Jan Stern
Média, psychoanalýza a jiné perverze
Malvern 2006, 221 s.

Když absolvent mediálních studií Jan Stern vydal první soubor esejů, asi ani sám netušil, že se bude jednat o událost. Ale jednalo. O knize, která byla uvedena poděkováním Karlu Sýsovi a v níž se autor demonstrativně hlásil ke komunismu (a vyjádřil naději, že je tím pádem „vyčleněn ze slušné společnosti“), se diskutovalo leckde. A bylo o čem diskutovat – autor své čtenáře zahltil interpretacemi Rychlých šípů, pohádek i reklamy, analýzou teorií spiknutí, polemikou s největšími polistopadovými mýty, dialogem s Kosíkem i s Barthesem i s feminismem a environmentalismem, jemuž položil zásadní otázku: „Co učinit s agresí, která pohání soudobou exploataci přírody?“ Jednou z jeho esejistických zbraní byl záviděníhodný přehled, jinou roztomilá drzost. „Přiznám se, že nemám zvláštní slabost pro rozumné argumenty. Raději mám pohádky.“ Na kritiku Martina Škabrahy, že jde o „popfilosofický bulvár“, odpověděl Stern mimo jiné: „Můj text se odehrává především ve čtenáři, je to útok, nikoli systém.“ O útok na čtenáře se Stern pokusil ještě v dalších šesti knihách a spíš prohrával, přestože šlo často o soustavně promyšlené texty. Osobně si myslím, že jej zradila příliš vysoká sázka na freudovství a redukce ostatních prvků jeho analýzy (zejména těch z arzenálu cultural studies) na jakési doplňky či pouhé „pomocné vědy“. Jeho první kniha slibovala – i svou břitkou formu – péce jen trochu otevřenější svět než zvěstování freudovského evangelia, které Stern nakonec přinesl.

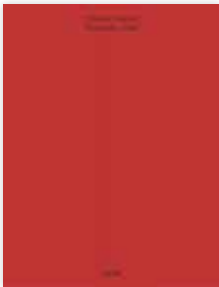
Ondřej Slačálek



Karel Thein
Rychlost a slzy. Filmové eseje
Prostor 2002, 524 s.

Filmové eseje Karla Theina se sice věnují různým obdobím dějin filmu i různým kinematografickým teritoriím, převažuje v nich ale pohled na film jako médium, které sice formovalo obraznost 20. století, ale dnes se více méně přežilo. Rychlost a slzy s více než desetiletým předstihem pojmenovávají technologické, produkční i estetické proměny, jež dnešní kinematografii provázejí a limitují. Thein spekuluje nad budoucností „quality TV“, uvažuje nad ekonomickými, estetickými i etickými dopady digitalizace výroby i distribuce filmů – a dělá to prostřednictvím textů, jež se hlásí k barthesovské tradici afektivního psaní, jehož cílem je násobit slast z popisovaných děl. Není to kritika založená na přesném zachycení a explikaci významů, ale na jejich aktualizaci. Nemá-li kritik působit jako užvaněný suchar, musí podle Theina zaujmout postoj herce a ztvárňovat možnosti, které dílo nabízí: „Nejde o převyprávění, ale o remake.“ Autorův důraz na materialitu filmu, jeho anachroničnost a monstrozitu připomíná texty Jeana-Louise Schefera, na rozdíl od francouzského teoretika ovšem Theinovo psaní necharakterizuje melancholie, ale radostný nihilismus. Filmy tíhnoucí ke stále větší abstrakci, hybridizované žánry, živelná popkulturní obraznost odpoutaná od logiky vyprávění a rozvolněné kamerové jízdy jsou podle Theina znamením toho, že se spolu s klasickou kinematografií přežila i koncepce člověka jako individua svázaného rytmem osobního příběhu. Postklasická kinematografie už místo hrdinů nabízí výhradně vířící gejzíry citu.

Jan Kolář



Zdeněk Vašíček
Podmínky volby
Triáda 2003, 268 s.

Co má společného Haškův román o Švejkovi, Conradovo Srdce temnoty, Pasternakův Doktor Živago, Váchalovy deníky a výtvarné dílo Josefa Lady? Společným jmenovatelem těchto zdánlivě nesouvisejících fenoménů je myšlení Zdeňka Vašíčka, archeologa, filosofa, historika a člověka mnohostranných zájmů. V knižním souboru Podmínky volby nalezneme eseje, které vynikají argumentační pevností a systematickostí výkladu, s jakou se obvykle setkáváme spíše u vědeckých pojednání. Haškův román se zde objevuje mimoděčně – jako samozřejmý referenční bod moderní české kultury. Srdce temnoty Josepha Conrada je příkladem toho, jak se slova oddělují od jazyka a stávají se zaříkávadlem. A právě to Vašíčka zajímá nejlouběji: možnosti a hranice jazyka, „udělanost“ pojmů; to, jak pomocí jazyka konstruuje svět kolem nás, kulturní předměty, které nás obklopují jako „druhá příroda“. Nejpregnantnější analýzu pojmu literatura nalezneme právě zde, a ne v odborných literárněvědných publikacích a příručkách. Vašíček fušuje do řemesla literárního teoretikům a postupuje mnohem nápaditěji, promyšleněji a odvážněji než oni sami. Fakt, že i texty neliterární povahy jsou utvářeny pomocí literárních postupů, není už dnes nijak šokujícím zjištěním. Pro Vašíčka je to však jeden ze stupňů obhajoby poznání a tvorby, nikoli důvod k rezignovanému relativismu. Autor nepatří k popularizátorům vědy – obhazuje a tvoří, promýšlí a hledá, poznává, ale formou podání sobě ani čtenáři nic neusnadňuje.

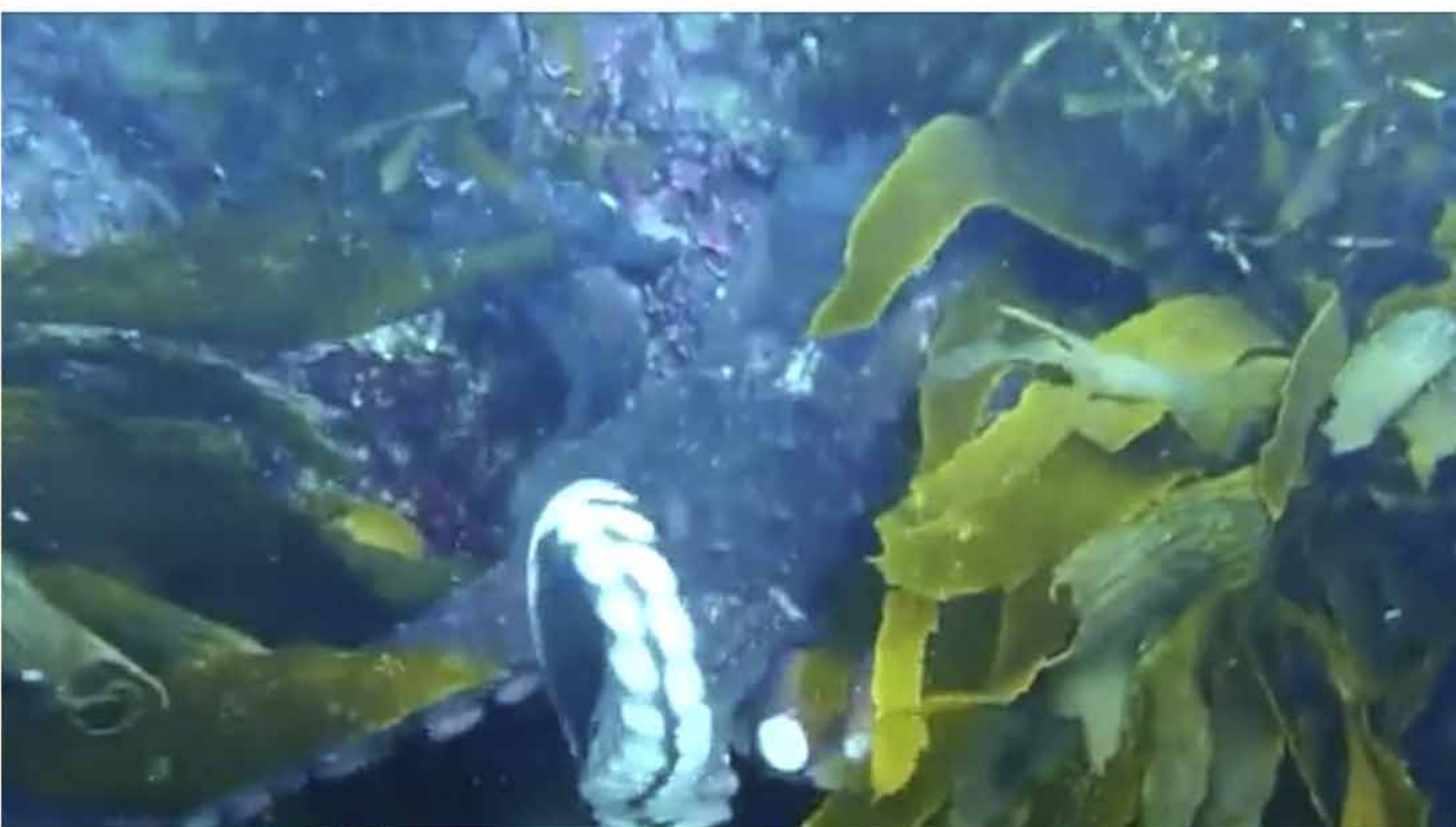
Roman Kanda



Josef Vojvodík
Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda
Argo 2008, 400 s.

Teoretik umění Josef Vojvodík promýšlí skrze fenomén „uchvácení, vytržení a emocionálního šoku“ souvislost manýrismu, baroka a avantgardy. V jejich průniku objevuje ambivalentní svět mezi transparentí a hloubkou, hmotou a nehmotností, vizualitou a taktilitou, viditelným a neviditelným, normalitou a abnormalitou, plasticitou a plošností. Analýzu děl výtvarného umění a architektury prostupuje interpretace textů literárních, ale také pasáže z teorie umění či psychologie. Síla i čtenářská atraktivita této knížky pramení především z uchvácení autora, jehož postoj trefně vystihuje jedna z charakteristik manýrismu: „schopnost objevovat v nepodobných věcech podobnost“. Nápad spojit Oidipovu a Medúzinu tvář s Veroničinou rouškou, avantgardní dílo s relikvií může působit fantasticky, stejně jako cesta od rámu obrazu k fenomenologickému uzávorkování; zasazení filmu Zkrocená hora do „barokního rámu“ se může jevit až bizarně. Kniha však ukazuje tu nejlepší „tvář“ duchovědného myšlení – propojuje odbornou erudici se subjektivní fascinací a zaujetím tématem, odhaluje souvislosti a vede čtenáře k otázkám, které by si jinak nepoložil. A především ukazuje téměř tělesný požitek z interpretace, při níž se mohou mísit zkušenosti vizuální a taktilní, divácké a čtenářské, teoretické hloubky a konzumentského povrchu. Výsledkem je katarzní zkušenost čtení, k níž chtěl dospět manýrismus, baroko i avantgarda.

Blanka Čínátlová



Jak se staví zepelín

Vytváření kánonu může být považováno za nástroj vykonávání moci, hledání skutečné hodnoty, která obstojí před zubem času, nebo za prostředek sebe prezentace subkultury. Jak českou literaturu v 21. století ovlivnilo někdejší dělení na literaturu oficiální, exilovou a samizdatovou? A jak ji poznamenal střet s pravidly trhu?

JAKUB VANÍČEK

Vytvářet a prosazovat jeden velký literární kánon v 21. století je totéž, jako byste usilovali o to postavit zepelín a přesvědčit zástup lidí vybavených chytrými telefony, že tohle vzdušné plavidlo je něco víc než jen kuriozita z doby dávno minulé. Což samozřejmě vůbec neznamená, že byste nemohli s jistotou skupinkou své nadšení pro zepelíny sdílet, aniž byste byli ostatními veřejně zostuzeni. Ve vášnivých diskusích, které se během posledního půlstoletí vedly ve věci záchrany či podkopání kánonu, proti sobě stáli silní protivníci: jedni tvrdili, že kánon je mocenský nástroj, druhí oponovali, že kánon se vytváří tak nějak sám a že v jeho pozadí spolehlivě šlape motor dějin. Kanoničtí autoři si vybírají, kdo na ně naváže, třebaže jsou už celá staletí po smrti, a linii literárního vývoje neukončí ani američtí profesori hip hopu, tedy ti, kteří mají daleko k někdejšímu trpělivým a citlivým interpretům literárních textů... Alespoň tak nějak to napsal literární vědec Harold Bloom, který se pokusil velký zepelín uhájit a ještě navrhnout, kdo bude do jeho gondoly naložen (za českou literaturu například Miroslav Holub).

Aby byla situace ještě složitější, stranou sporu o kulturní hodnoty prezentovaného Bloomem vyvstalo úplně jiné pojetí kánonu: kánon je médium, jímž se identifikují uzavřené kulturní celky nebo subkultury. Kánony už nejsou rezervoárem nesmrtelných děl, ale prostředkem zajišťujícím vnitřní komunikaci skupiny, její prezentací vůči jiné skupině. Tedy žádné zřízení jedině velké literatury, ale čím svobodnější

společnost, tím větší sbírka kánonů. Anebo snad už jenom soupisek? Základní koncept kánonu, tak jak byl – alespoň u nás – zaváděn v době národního obrození, tedy „normativní soupis vzorných děl národní kultury“ vysoké prestiže, jež ho ochraňovala před útoky barbarů a nedovzdělanců, dávno ztratil význam. Anebo jinak: jeho protiklad se nám stal východiskem.

Tato rozkošně komplikovaná dějinná situace, v níž neprudší síly svorně pracují proti imagináriu dávné jednoty, je možná předznamenáním budoucího dějinného zlomu. Ostrý konkurenční boj vyvrcholí nástupem nové teokracie nárokuje si silný kánon – takovou variantu neblahého vývoje alespoň načrtl v devadesátých letech minulého století Bloom, zřejmě v duchu amerického apokalyptismu. Stejně tak bychom ale mohli předpokládat, že původní význam slova kánon bude naprosto neutralizován, že se zachová pouze jako vzpomínka na uplynulou éru velké literatury a bude sloužit výhradně jako prostředek posilování vnitřní stability dílčích kulturních okruhů. Stačí přehlédnout stav zdejších literárních časopisů a příkladů najdeme celou řadu. Střídání stále stejných autorů, preferencí, odkazování k týmž domnělým kulturním hodnotám jako k základní výbavě autora i jeho čtenáře. Jako by tu bylo jedno jediné silné zřídlo estetických hodnot a jako by vše ostatní mělo od něj být odvozováno a jím poměřováno. Už dnes můžeme tušit, kam se ubíráme. Aktivita přesvědčivých šířitelů kánonu musí být nutně hrobníkem toho pojetí, které chce věřit ve velká či největší díla lidské kulturní činnosti.

Povinná literatura

Jakpak se asi může dařit kánonu v zemi, v níž před třiceti lety došlo k významnému zlomu a kde se krusta ledu jako jediným úderem kladiva počala třístit do těžko uchopitelné a nespojitě mozaiky? Domnělá jednota, udržovaná po dlouhá desetiletí mocensky, se zde drolí ještě o něco rychleji než v zemích, kde byli připraveni a kde mohli jisté konsekvence vývoje alespoň tušit a také o nich diskutovat. Závazné seznamy literatury, které žmolají školáci během podzimních měsíců ve dveřích antikvariátů, jsou oblíbeným terčem pohrdání – jako bychom ale tušili, že právě existence povinné literatury je poslední jistotou, texturou, skrze niž se derou ven budoucí chaotické časy.

Nahlédneme-li do textů o českém literárním kánonu, které vznikly v posledních dvaceti letech, můžeme si dosyta užít pocitu marnosti, který zažívali někteří polistopadoví matadoři výuky systematických dějin české literatury. Tváří v tvář problémům štěpící se společnost vidí jedinou záchranu v pozitivistické metodě záznamu co nejširšího objemu dat, a třebaže si jsou jistí postupující degenerací konceptu svébytné národní literatury, snaží se ve prospěch stabilního kánonu zachránit různé příbuzné konstrukce. Například tu, že skutečnými „nositeli literární paměti jsou literární badatelé a učitelé“, tedy instituce a jejich nosné sloupy. Pod tlakem svobodného trhu najednou kdekdo psal o „přebytých vydávané literatury“, bloomující strážci estetické čistoty ukazovali, jak polistopadová literární produkce „odmítá vlastní tradice české literatury“, a ti vůbec nejpršnější tak nějak mezi řádky varovali – s odkazem na termín zaváděný do slovníku badatelů Josefem Hrabákem – před „bujením literatury nižších pater“.

Knihovna rozumně vytríděná do tří sektorů (domácí, samizdatová a exilová literatura) nejspíš nenabízela velká východiska pro budoucnost; záhy se proto objevila úvaha, zda na této trojjednotnosti trvat i nadále. V průběhu celých devadesátých let se s hrdinským zápalem dováděly velké texty z předchozí epochy a roubovaly se na tělo živé, osvobozené literatury. Zpočátku se zdálo, že by tento recept mohl

fungovat a že přetřhaná kontinuita bude nakonec přece jen obnovena. Vzhledem ke své složitosti tato situace vydržela asi dvacet let. V nakladatelstvích vycházela řada děl, která měla být kanonizována už před celými desetiletími, kdyby se o nich tehdy smělo mluvit a spolu s hrstkou zasvěcených je četla třeba i ona dnes už slavná „uklížečka ze Žďáru nad Sázavou“. Živá literatura tak měla silného, dokonce snad i nepřemožitelného konkurenta a čtenář skutečně nevěděl, pro který svazek se natáhnout dřív. Péči editorů si ti, co byli až dosud odkázáni na mnohdy slaboduché produkty oficiální domácí četby, najednou mohli dopřát kondenzát toho nejlepšího, co u nás mohlo po druhé světové válce vyjít.

A přesto: pedagožka literatury Dobrava Moldanová v roce 2006 tvrdí, že studenti na výzvu k sestavení kánonu nadále jen trpně papouškují seznamy ze střední školy, aniž by si vůbec povšimli vzácných hodnot vyrvaných z jámy papírenských závodů. Výsledek je jasný: jediný závazný a platný kánon u nás má i po letech doložku ministerstva školství, vše ostatní jsou jen parciální žebříčky a víceméně voluntárně sestavené výběry knih, jejichž autoři pocho-pitelně postupují v dobré vůli, bez nároků na jakoukoli mocenskou stabilizaci.

Pohyblivé kanonické pole

Nebezpečí, že by kánon poškodili stoupenci „škol resentmentu“, před nimiž varoval Bloom, se zatím na úsvitu nových časů výrazněji neprojevovalo. Pochopitelně, česká společnost je příliš malá a příliš slabá na to, aby dělala cokoliv jiného, než jen se zpožděním přejímala trendy prosazené jinde, takže lze očekávat pokojné dodržení postupů předepsaných v osvědčených receptech: kánon je tu především proto, aby nám vytyčil mantinely, v rámci nichž jsme schopni či ochotni spolu mluvit. Tradice jsme pohřbili, neb byly beztak nestravitelné, v lepším případě jsme je rozmontovali na jednotky motivů a topoi, kdysi výbušné, politicky vyhocené texty depolitizovali, neřad nechali ležet v nižších patrech literatury, ustavili jsme kruhy pronikavých kritických duchů, proti nim postavili hordy vymítačů poezie a nakonec rozdali seznamy příslušné studijní literatury.

Právě ty nakonec budou tím nejdůležitějším, co lze k termínu kánon v našich podmínkách vztáhnout. Protože když se řekne kánon, mělo by se dodat i maturita. V tomto neblahém stavu jsme se nicméně ocitli navzdory dlouhým diskusím o „pohyblivém kanonickém poli“ – a nezachránily nás ani překlady statí, v nichž se vcelku pádně dokládá, kterak na vyměřování okruhu kvalitní literatury zařazené do programu vysokoškolských seminářů působí třídění společenský status těch, kdož tyto programy vytvářejí. Zdá se, jako by právě tyto problematizující diskuse měly být završeny situací, v níž je vše přehledně uspořádáno a zmravněno pod dohledem aparátu ministerstva školství.

Tím spíše pak má svébytnou závažnost, odhlédneme-li od potřeby některé texty kanonizovat a pokusíme-li se sestavit výběr v odlišném modu: jako doporučení uspořádaná pod hlavičkou určitého média, v našem případě redakce spolupracující s určitým okruhem přispěvatelů. Média, jež se během dlouhých let nenechalo zcela rozpoltit probíhající fragmentarizací veřejného prostoru a drobnou prací si uhájilo své vlastní pole. A je to nakonec právě tato společnost konkrétních lidí, která předkládá výběr z toho nejlepšího, co za posledních deset, dvacet, třicet let četla. Jistě, nelze odhlédnout od všech vlivů, praxe ideologických státních aparátů se potlačit nedá, ovšem stejně tak snad lze říci, že disidentní princip rozkolu uvnitř zdánlivě stabilizovaného obrazu o vývoji polistopadové literatury nelze vyloučit. A někde v tomto meziprostoru se pohybujeme i nyní. Můžeme-li si něco přát, pak je to především vnitřně disparátní



neboj Karlín

Michaela Petrů
4. 10. – 31. 12. 2020

art.to galerie
v Uhelném mlýně

Kurátorka výstavy
Veronika Marešová

Vernisáž výstavy
3. 10. 2020 od 17 h

Otevírací doba galerie
st, so, ne 14–18 h

Návštěvy mimo otevírací dobu
objednávejte předem na arto@arto.to

Areal šroubáren 860
252 66 Libčice nad Vltavou

Partner projektu
MEDIÁLNÍ PARTNER

VÝSTAVA SE KONÁ ZA FINANČNÍ PODPORY

SPOLUPRÁCE
Středočeský kraj, Ministerstvo kultury, Státní fond kultury ČR, Ústecký kraj, Uhelný mlýn

SPOLUPRÁCE
ArtMap, A2, MÚV

Literární kánon a česká polistopadová prozaická produkce



Literární vědec Harold Bloom vybral z české literatury do svého „zepelínu“ Miroslava Holuba. Foto Wellcome Collection Gallery

soupiska uměleckých textů, takové kombinace textů, jež pobouří už jen proto, že se mohou ocitnout na jedné stránce. Právě proto, že se pohybujeme v poměrně otevřeném, časopi-seckém prostoru, si můžeme dovolit imparitu, jakou si lze vůbec představit. Navzdory všem tendencím vytvořit pole, jehož centrum obsadil hegemon literárních dějin.

Prostředníček kantorské tradici

Za posledních třicet let se toho v české literatuře semlelo hodně. Zdejší čtenář občas neměl dost času ani na to, aby se pořádně rozhlédl kolem sebe. Nechtěl-li zůstat na povrchu dění a konzumovat jen bestsellery uváděné v žebříčcích prodejnosti, musel si projít několika zásadními obraty. Než se dostaneme k oblíbenému výchozímu bodu, od něž se odpočítávají dějiny polistopadové literatury, připomeňme, čeho si už na počátku devadesátých let povšíml Vladimír Novotný: že totiž změna do českých literárních poměrů přichází s tehdejšími „paraepiky“, s literáty opožděných debutů, jejichž prozaická produkce se v mnohém odlišovala od próz jim předcházejících osmašedesátníků. Novotný do této skupiny zahrnuje Michala Ajvaze, Ivana Matouška, Vladimíra Macuru, Alexandru Berkovou a Danielu Hodrovou. Tito autoři zakládají tu linii české polistopadové literatury, která bude – až na několik výjimečných titulů – plnohodnotně žít vedle všemožných žebříčků nejlépe prodávaných titulů a která vytvoří rezervu ustálených hodnot.

A nyní už k onomu prostředníčku vystrčenému směrem k oblíbené kantorské tradici a společensky závažné roli české literatury – ta se měla zdánlivě osvobodit z okovů, jež ji svíraly v době normalizace, a spoluvytvářet iluzi stavu, v němž je vše uvolněno, v němž se řád bortí do chaosu, aby z něj zpátky příležitostně vyvstával. Tento počátek, asi nejlépe zachycený v Kratochvilově *Medvědím románu* (1990), potažmo v *Urmedvědovi* (2001), je tu od té doby stále – naposledy bylo možné je

zachytit v Kahudově knize *Vitr, tma, přítomnost* (2014), tentokrát však v úplně jiné, snad i nečekané podobě paranoické konstrukce světa, v němž nic nedává ucelený smysl. Některé z románů těchto autorů – možno k nim ještě přiřadit i značnou část díla Zuzany Brabcové nebo Jáchyma Topola – opět patří k tomu, co nelze obejít bez povšimnutí.

Opojení nově dobytým prostorem imaginace však – pochopitelně – netrvalo dlouho a záhy mělo dostat referenční protilehlý bod. A tady se už vlastně pohybujeme v prostoru, kde vyprchává étos devadesátých let a kde se autoři začínají s oblibou uchýlovat k určitým tématům. Jakkoli nakladatelé rádi na setkání vykládají, že vydávají čtivo pro to, aby jednou za čas mohli dát šanci hodnotám *sui generis*, ohlédnutí za posledními dvaceti lety české literatury svědčí o tom, že na celé čáře vyhrává ten, kdo dokáže naplnit sál při autorském čtení, a ten, komu se podaří uchopit, anebo dokonce předjímat témata, jimiž společnost momentálně žije. To vše se projeví na ochotě čtenářů utrácet za knihy, a tudíž i na budoucích publikačních možnostech. Že se tímto polem stane nedávná minulost, si lze domyslet bez větších problémů – i proto nezbyvá než přijmout, že pro literární dějiny zůstává neopomenutelnou položkou rozsáhlý román Sylvie Richterové *Každá věc ať dospěje na své místo* (2014) nebo Radky Dene-markové *Peníze od Hitlera* (2006).

Stroj na bestsellery

V dosti kondenzovaném časovém období deseti let se ovšem neměla vyvíjet jen literatura; byl to také čas pro ty, kdož dokážou vybudovat nakladatelská impéria a jejich prostřednictvím utržit na prodeji bestsellerů. A zatímco jedna část čtenářů spolu s kritiky hledala uprostřed bujaré oslavy svobodných poměrů originální témata a ještě originálnější způsoby jejich ztvárnění, na pozadí už značnou část prozaické produkce chrлил stroj, jenž během dvou desetiletí vrhl na knižní trh několik nezdolných

literátů. S některými z nich se v žebříčcích prodejnosti setkáváme i dnes. Je ovšem dobré připomenout, že se takto nezrodila jen Halina Pawłowska, Vlastimil Vondruška nebo Patrik Hartl, ale že široký čtenářský zájem vynesl do popředí i dnes nepřehlédnutelné, autentické autorky a autory. Jen namátkou: Jan Balabán, Petra Hůlová, Hana Androniková nebo Jaroslav Rudiš.

Výběr z toho nejlepšího je proto třeba hledat někde na švu té literatury, která bývá vyhodnocována porotami literárních kritiků, a těch textů, které zaznamenávají úspěch u čtenářů už jen proto, že tvoří stabilní zázemí zdejší umělecké produkce. Pro předkládanou anketu by přitom z vcelku pochopitelných důvodů mělo platit pravidlo přednostní pozornosti namířené k dílům, která často nebývají adekvátně zhodnocena, jako například *Studená vlna* (2012) od S.d.Ch., tutéž důležitost lze ovšem přiřknout i *Laserové romanci* (2005) Ladislava Šerého, sveráznému textu Jiřího Sádla *Praha a Brno* (2015), dále *Chraplavým choralům* (2013) Romana Szpuka, *Stropům* (2012) Zuzany Brabcové, *Pavilonu číslo 13* (2003) Václava Ryčla nebo souboru Petra Krále *Arco a jiné prózy* (2005). Do druhé množiny můžeme umístit díla, z nichž se nestaly bestsellery, která ale vyvolala zájem čtenářů i literární kritiky, například *Jezero* (2016) Bianky Bellové, *Za Alpami* (2017) Davida Zábranského, a stejně tak sem patří i *Němci* (2012) Jakuby Katalpy nebo *Milostný dopis klínovým písmem* (2008) Tomáše Zmeškala, *Zvlčení* (2003) Antonína Bajají, *Želary* (2001) Květy Legátové a další. Nepřekvapí, že právě kritické reflexe děl těchto autorů najdeme v několika málo knižních sumářích, jež dosud k dějinám české polistopadové literatury vyšly a jejichž autoři se pokusili namířit reflektor na ty, kteří by měli být zachováni v kolektivní paměti. Lze jen doufat, že zpětné ohlédnutí doplní tyto svodky o jména, která neprávem zapadla. Pokud si totiž dnes ještě vůbec můžeme představit něco jako kánon

literárních textů, pak bychom v něm měli zvažovat i dobový kontext. Díla, jimž se nedostalo pozornosti třeba jen pro nezvyklost formy, politickou inkompatibilitu nebo nedostatečnou nakladatelskou propagaci, je možné, a dokonce snad i nutné zpětně zařadit do oběhu.

Česká literatura v minulých letech nemusela procházet složitými diskusemi o tom, co do jejího kánonu patří. Dokonce je zcela nemyslitelné, že by u nás mohl být kánon popírán a transformován ve prospěch autorů jazykových menšin. Na druhou stranu: právě tato samozřejmost existence české literatury může být jejím hrobníkem. Z nedávné minulosti víme, jak rychle byli po roce 1989 odsunuti všichni normalizační spisovatelé a s nimi i celé slovníky či terminologie, víme, s jakou lehkostí čtenáři přijímají témata a jak někteří spisovatelé tuto ochotu vytěžují až do úplného úmoru. Ovšem tam, kde chybějí vnitřní spory, zbývá jediné: železná logika trhu a nakladatelského velkopřůmyslu. Budoucí „kánony“ budou jistě bohaté na autory podporované nakladatelským PR; co si ovšem můžeme přát ze všeho nejvíc, je takový literární provoz, v němž nebudeme závislí pouze na bestsellerech vydaných pod patronátem sebeuvědomělejších velikanů českého knižního trhu, ale kde podstatnou část seznamů próz, k nimž stojí za to se vracet, obsadí autoři neetablovaní a provokující, ti, kteří jsou ochotni hledat mezní body smysluplného uměleckého vyjádření bez ohledu na to, zda se jejich dílo bude prodávat po desítkách či desetitisících kusů. Snad právě proto, že se nemůžeme opřít o kulturní vliv menšin, bychom si měli zachovat zvýšenou citlivost pro disent a pro jiný pohled na domněle uchopitelný svět s jasně definovanými hranicemi. Posledních třicet let vývoje české literatury je – naštěstí – stále ještě dokladem toho, že takový postoj stojí za to udržet i navzdory úsilí o čtenářsky přístupné psaní v duchu vysoké společenské závažnosti.

Autor je literární kritik a antikvář.

Chceme rovnost, ne boj

S Marguerite Stern o feminicidě a mužské žárlivosti

Zakladatelky hnutí, které kreativní formou ve veřejném prostoru upozorňuje na genderovou nerovnost ve společnosti, jsme se zeptali, kdy začala s výlepem nápisů informujících o konkrétních případech násilí na ženách v ulicích Marseille. Proč je přesvědčena o oprávněnosti svých radikálních postojů?

TEREZIE BEČKOVÁ

Co pro vás znamená feminismus?

Je to boj proti jednotlivcům nebo skupinám, které se agresivně stavějí proti jiným skupinám nebo individuům. Ženy jsou už po tisíce let nejutiskovanější částí populace. Například v Asii se podle statistik nenarodilo až 160 milionů žen – matky byly donuceny k potratu, pokud čekaly děvče, nebo byly děti ženského pohlaví po narození zavražděny. Osobně znám situaci hlavně ve Francii, kde každé tři dny zemře jedna žena násilnou smrtí z rukou svého druhu nebo expartnera. Nebojím se proto mluvit o genocidě na ženách, která se děje na celé planetě a už po tisíce let. Feminismus je ovšem i bojem proti rasismu a homofobii, proti všem formám útlaču. Náš aktivismus ale musí zůstat jen mezi ženami – myslím, že muži mezi nás nepatří.

Není použití slova genocida trochu přehnané?

Naopak. Známé případy hodně podceňujeme a nemluví se o nich dostatečně. Navíc z historie víme o snahách potlačit skupiny žen, které se jakkoli vymykaly. Ženy, které uspěly třeba na poli vědy a medicíny, nebyly brány vážně nebo se o nich mluvilo jako o čarodějnicích. Význam jejich práce byl popírán, a to jen proto, že vystoupily proti zaběhaným pořádkům.

Proč k tomu podle vás docházelo?

Ženy dávají život. A muži jsou žárliví. Tak zvané čarodějnice v historii byly nejen dobrými lékařkami, ale i porodními bábami, které pomáhaly porodit, ale mnohdy i potratit. Muži vždy hledali způsoby, jak kontrolovat vznik nového života, jak se ubezpečit o správném fungování ženského těla. Muži chtějí ovládat naše těla – a to je podle mě extrémní forma žárlivosti. Muži pak řídí celou společnost a nechtějí se o moc nad ní s nikým dělit. Ženy naproti tomu usilují o uznání a chtějí se z tohoto rámce vymanit, což je však nutí k soutěživosti, o kterou nestojí. Chceme rovnost, ne boj. Problém je v patriarchátu.

Mluvíte teď o patriarchátu ve Francii?

Patriarchát najdete na celém světě, ale samozřejmě se jeho formy liší. Pokud budu mluvit o Francii, hodně mi vadí sexistické vyjadřování, které se tu považuje za normální, a i kvůli tomu funguje patriarchát jako úzus a pravidlo. Nemohu mluvit třeba za ženy v Jemenu, Saúdské Arábii nebo v Nigeru. Žiji ve Francii, a jsem ráda, že jsem v zemi, kde mohu svá práva demonstrovat. Obecné mechanismy systému jsou ale všude stejné.

Jak se dá proti útlaču bojovat?

Můžete se angažovat v politice, pořádat konference, psát články nebo knihy. Tím vším myšlenky feminismu udržujeme při životě a dále rozvíjíme. Mimo to tlačíme na změnu legislativy. Zásadní je i podpora terénních pracovníků a pracovníků, kteří se snaží pomáhat ženám, jež zažily násilí, ať už doma nebo třeba při prostituci. Bojovat lze ale i aktivismem – a to je můj případ. Jedná se o akce, které jsou vidět na ulicích a ve veřejném prostoru. Lidé se tak dozvědí o věcech, o kterých se jinak moc nemluví.

Jak jste se k aktivismu dostala?

Když v roce 2008 vzniklo na Ukrajině hnutí Femen, záhy se vytvořila i skupina ve Francii a k té jsem se v roce 2012 přidala. Bylo mi dvacet a o feminismu jsem neměla moc povědomí. Angažovala jsem se hlavně kvůli neustálým komentářům směřovaným k ženám na ulici. Je to verbální násilí, které často vyústí i ve fyzický útok. Akce Femen mě nadchly. Byly radikální, ale ne násilné. Zanechala jsem studia a naplno se pustila do aktivismu. Postupně jsem se dostala k otázkám feminismu i v oblasti prostituce nebo náboženství.

Nejmarkantnější z vašich aktivistických akcí jsou nápisy na zdech domů proti násilí na ženách. Kdy jste s nimi začala?

Můj první výlep v únoru 2019 se týkal právě šikany v ulicích. V té době jsem bydlela v Marseille, skončila jsem s aktivismem ve skupině Femen a vrátila se do takzvaného normálního života. Začala jsem pracovat jako vychovatelka dětí uprchlíků. Chtěla jsem ale ukázat svou nespokojenost, opustit sociální síť, vyjít ven a udělat něco, co bude vidět. Prvního půl roku jsem plakáty upozorňující na násilné akty na ženách vylepovala sama. Vzála jsem papír a štětce, koupila jsem lepidlo na tapety a černou barvu. Myslím, že úspěch těchto aktivit spočívá právě v její jednoduchosti. Podobnou akci může udělat kdokoli. Za nelegální výlep je sice možné dostat pokutu, ale to je mi jedno.

Ve vylepování jste pak pokračovala v Paříži?

Na konci srpna 2019 jsem se přestěhovala do Paříže a při prvním výlepu nás bylo kolem čtyřiceti. Na konci roku už nás po celé Francii byly stovky a po světě určitě několik tisíc. Akce jsme připravovaly ve squatu, kde jsem tehdy bydlela. Pak jsem se ale musela trochu stáhnout. Měla jsem dojem, že se to všechno

až moc točí kolem mé osoby. Proto jsem práci předávala svým spolupracovnícím – aby bylo vidět, že na akcích participuje hodně žen se stejným názorem.

Jak zněl první slogan, který jste vylepila?

Napsala jsem větu: „Moje tělesné proporce muži komentují od mých třinácti let.“ K tématu feminicidy jsem pak 3. března 2019 vylepila: „Julie byla zavražděna svým expartnerem. Předtím podala na policii šest stížností.“ Naše asi nejoblíbenější věta zní: „Už nechceme počítat mrtvé!“ Upozorňuje na společenský problém, který se dá řešit, jen k tomu musí být politická vůle. Podle statistik je ve Francii asi 220 tisíc žen ročně vystaveno domácímu násilí a jen asi 1300 případů se skutečně řeší.

Jak si násilí na ženách vysvětľujete?

Nejčastěji je podle francouzských výzkumů žena napadena ve chvíli, kdy se rozhodne svého druhu opustit nebo ho chce nahlásit. Často se setkáváme s případy, kde je tělo zabitě ženy znetvořené. Není to jedna rána nožem, je jich hned čtyřicet. Není pouze zbita, je vystrčena z okna. Žena slouží jako prostředek k uvolnění vzteku.

Součástí vylepené informace je často přesné datum, kdy k útoku na ženu, o níž je řeč, došlo. Proč ho uvádíte?

Lidé, kteří si nápis přečtou, si pak lépe uvědomí, že se jedná o skutečné ženy. Slogany mají také vychovávat. Ve školách by se mělo víc mluvit o násilí, které páchají muži na ženách, ale také o škodlivosti sexistických poznámek. Naše výlepy apelují hlavně na to, aby lidé nebyli lhostejní k sobě navzájem. Ve společnosti by se předně mělo bojovat s ignorantstvím. A pokud je někdo svědkem násilí, měl by se ozvat.

Při akcích se často fotíte a snímky zveřejňujete na sociálních sítích. Vy sama jste mediálně poměrně známou aktivistkou. Vaše činnost tedy nemá být anonymní?

Rozhodně nemá. I tady v Paříži jsou ulice doslova kolonizované muži, ženy jsou spíš v ústraní. Je třeba dodat jim odvalu k veřejným činům, aby se docílilo opravdové změny. Sama bych například zavedla v barech oddělené místnosti jen pro ženy, kde by nemusely být vystavené poznámkám mužů.

Nevedlo by to ale k určitému separatismu?

Myslím, že ne. Muži mají spoustu prostoru, který je vyhrazen jen jim. Ženy si ho ale vždy musely nějak vydobýt nebo zasloužit. A zašla bych ještě dál. Víím, že to není uskutečnitelné, ale byla bych pro zavedení zákazu vycházení pro muže po desáté večer. Neznám snad žádnou ženu, která by se nebála vracet večer domů sama, která by nepřemýšlela nad tím, co se jí může stát. Už desítky let ženy žádají muže, aby je přestali na ulici obtěžovat, ale nikdo s tím nic nedělá. Patriarchální systém je k jejich prosbám lhostejný.

Marguerite Stern (nar. 1990) je francouzská feministická aktivistka a bývalá členka skupiny Femen. Založila vlastní feministické hnutí zaměřené na zvyšování povědomí o problematice vražd žen jejich partnery či expartnery. V září 2020 jí vyšla kniha *Héroïnes de la rue* (Hrdinky ulice) o ženách ve veřejném prostoru.



Ilustrace Barbora Müllerová

Cílem je symbióza

S Jiřím Flaišmanem o kanonické České knižnici

Textologa a literárního historika jsme se ptali, jakým způsobem jsou voleny tituly prestižní edice, jejíž ambicí je přinášet čtenářům „díla české literatury od počátků po současnost“. Lze vůbec na kánon časem prověřených knih navázat výběrem z nedávné literární produkce?

BLANKA ČINÁTLOVÁ
KAREL KOUBA

Jste předsedou ediční rady České knižnice. S jakým pojetím kánonu tato edice pracuje? Kánon je především pohyb. Je to permanentní společenská diskuse, neustálé utvrzování se o životnosti děl z minulosti a testování jejich účinku v přítomnosti. Je to nestabilní model, konstrukt, který se promítá do konkrétních realizací, jakými jsou mimo jiné i takové ediční rady, jakou je Česká knižnice. Ta přispívá – jistěže nedokonale – k prezentaci kánonu české literatury v její více než tisícileté tradici prostřednictvím svých omezených možností, ať už je to samotná forma edičního výkonu, konsenzuální volba titulů opírající se o několikastupňovou odbornou debatu, anebo zcela praktické produkční možnosti. Českou knižnici formují ve většině literární historici s různými specializacemi, proto je přirozené i to, jak konkrétně naplnila ve svých dnes už sto šesti vydaných svazcích „zlatý fond“, v zajetí jejich literárněhistorického školení, které zavazuje a současně umožňuje „vyjednávat“ o hodnotách toho či onoho textu.

Jaká by měla být funkce této edice? Úlohou České knižnice je na co nejvyšší úrovni pěstovat zmíněný dialog se zřetelem na to, že díla jsou vydávána pro dnešek. Cílem je symbióza: takový Komenského Labyrint má v České knižnici své místo nejen proto, že dámy a pánové z vědecké rady České knižnice chtějí zdůraznit význam tohoto textu ve vývoji našeho písemnictví, ale také proto, že jsou přesvědčeni o tom, že to je prostě skvělý text, jehož četba bude s dnešním čtenářem něco dělat. S tím souvisí ještě jedna důležitá věc, ptáte-li se po funkci edice. Jejím posláním je také posilování povědomí o tom, že text literárního díla není ani po autorově smrti něčím samozřejmým, jednou provždy hotovým, že potřebuje permanentní ediční, metodologicky zakotvenou péči, která už sama o sobě představuje významnou kulturní hodnotu.

V anotaci edice píšete, že Česká knižnice „obsáhne nejvýznamnější hodnoty české literatury od středověku po současnost“. V čem podle vás spočívají ony významné hodnoty české literatury? Za tímto reklamním sloganem se skrývá vcelku nezáladná myšlenka. Všichni se pohybujeme v nějakém kulturním horizontu a my předpokládáme, že jsme schopni najít konsenzus v tom, jaké autory by měla edice jistě přinést. Doufám, že se nepletu, když řeknu, že asi nevznikne pře nad Máchou, Nerudou, Karlem Čapkem nebo Hrabalem. Z jakého důvodu? Jejich dílo je integrální součástí naší kultury a jejich texty se dotýkají i dnešního čtenáře. To je, myslím, dost na to, abychom to označili za hodnotu. Vedle tohoto hrubého síta má – naštěstí – Česká knižnice možnost pracovat i na mnohem méně jisté půdě. Může vedle těchto „nejvýznamnějších hodnot“ stavět autory a díla, která nenajdeme v řadových čítankách literatury a která se náhle objeví vedle Májů, Kytic a podobně. České knižnici se to například v minulosti povedlo s Kořínkovými Starými paměťmi kutnohorskými, které i díky vytrvalé propagaci profesora Alexandra Sticha dnes spolu s Komenským chápeme jako přední památku literatury 17. století.

Česká knižnice má být mimo jiné určena školám, na stránkách projektu jsou i semináře s komentáři k jednotlivým svazkům. Daří se vám se školami spolupracovat? Dokud bude literatura součástí maturitní zkoušky, bude logicky Česká knižnice hledat svého čtenáře i mezi středoškolským studentstvem, i když je to jistě čím dál tím těžší za situace, kdy se texty klasické literatury dají stále snadněji získat na internetu.

Seminář České knižnice, projekt řízený kolegou z ústavu Robertem Kolárem, významně posunuje Českou knižnici blíže středoškolákům, ale i studentům humanitních oborů na vysokých školách. Semináře, kterých je dnes už přes třicet, obsahují na pár desítkách stran systematicky pojatý výklad daného díla, jež čtenář najde v České knižnici, a také pracovní list. Myslím, že Seminář svým nastavením a didaktickým rozměrem může dobře posloužit i samotným učitelům. Semináře, které jsou dostupné zdarma přes internet na adrese kniznice.cz, sice již nějaký rok vycházejí, ale pro nás je to stále projekt na svém začátku a cesty ke školám stále hledáme.



Ilustrace Barbora Müllerová

Neměly by pracovní listy určené studentům akcentovat i jiné možnosti čtení než to na základě struktury maturitní zkoušky, která navíc aktuálně mění podobu? Učitelé například volají po metodice kritického čtení... Nic proti kritickému čtení, osvětlení učitele po něm volají už léta. Naše Semináře sice jdou vstříc struktuře maturity, tedy analyzují formální stránku uměleckého textu, popisují tematickou rovinu a zpřítomňují v kostce dobový kontext, v mnoha případech ovšem nabízejí pozoruhodné interpretace, nová čtení. Semináře často píší přední osobnosti oboru, lidé, pro něž je autorovo dílo leckdy celoživotním badatelským úkolem. A takto uchopený výklad přece nemůže bez kritického čtení vzniknout.

Jako stý svazek České knižnice vyšla loni poprvé kniha reprezentující polistopadovou literaturu – Sestra Jáchyma Topola. Proč jako první vyšla zrovna Sestra? Pro stý svazek České knižnice jsme celkem bez váhání zvolili Sestru – byli jsme si přitom vědomi symbolického rozměru toho kulatého čísla, které nám posloužilo jako berlička k přeskočení do literatury po roce 1989. O potřebě posunu blíže k přítomnosti jsme diskutovali léta. S odstupem mi přijde, že volba Topolova románu nebyla nijak obtížná. Proč – to bych shrnul heslovitě asi takto: je to výmluvné svědectví o době, v níž román vznikl, postihuje atmosféru přechodu dvou epoch. Sestra je mnoho- vrstevnatý text, nelze mu upřít zvláštní energii. Je to jazykově bohaté dílo, na první pohled nespoutané, na druhý překvapivě zakotvené v literární tradici. Jeho řeč měla pro českou prózu v devadesátých letech iniciační funkci. Román byl mocně recipován, a to nejen kladně a nejen u nás. A zaujímá v Topolově tvorbě zvláštní místo, autora – minimálně v jeho

tvorbě z minulého století – dobře reprezentuje... Domnívám se, že podle podobných kritérií budou vybírána i další díla vzniklá po roce 1989.

V rámcovém edičním plánu najdeme ze současné literatury zatím jen prózu, například Danielu Hodrovou a Jiřího Kratochvila. Není výběr děl viděných z krátkého časového odstupu jakousi sázkou do loterie? Rámcový ediční plán je pouze jakýmsi návrhem, něčím, co spíše jen určuje směr, nikoliv pevně vytyčuje trasu. Nechci přímo tvrdit, že vámi zmíněná dvě jména jsou pouze pars pro toto, avšak představme si, že se za nimi

skrývá celá generace autorů, jejichž dílo rezonovalo a leckdy i kulminovalo v devadesátých letech. Totéž se týká samozřejmě i poezie, ale třeba také polistopadového dramatu. Pokud jde o míru rizika, nepřipadá mi, že by byl příliš velký rozdíl mezi tím, když se vědecká rada České knižnice rozhodne vybrat dílo vzniklé před, řekněme, pětadvaceti lety, a tím, když vsadí na koně z 19. či 18. století, který nebyl dvěma nebo třemi generacemi editorů „sedlán“, a odváží se postavit ho vedle běžně recipovaných děl. Zde přece také vůbec není jisté, jak současný čtenář bude na tento pokus o aktualizaci reagovat.

Bude Česká knižnice nějakým způsobem reflektovat posun čtenářského zájmu směrem k dříve spíše okrajovým žánrům, jako je komiks nebo literatura pro děti? To je velký problém. Například literaturu pro děti Česká knižnice příliš nezohledňuje, i když samozřejmě v edici najdeme například Erbenovy pohádky a plánován je i svazek pohádek Boženy Němcové. Úplně ale dosud ignoruje dobrodružnou literaturu. Několikrát již ovšem na setkáních rady České knižnice zaznělo, zda by neměl vyjít svazek Foglara. V této souvislosti musím říct, že o komiksu jsme zatím vůbec neuvažovali, stejně jako třeba o detektivce. Těžiště České knižnice prostě stále vidíme v tradičních žánrech.

Jiří Flaišman (nar. 1975) je od roku 2004 odborným pracovníkem Edičního a textologického oddělení ÚČL AV ČR. Zabývá se především českou literaturou první poloviny 20. století, textologií a editologií. Je předsedou ediční rady České knižnice.

LEPŠÍ NIC NEŽ LÁSKA

Nové básně Kamila Boušky jsou plné rozčarování, násilí a temné ironie. Najdeme zde náznaky angažovanosti, reflexi lidských návyků a zlovyků i dystopické vzpomínky na zaniklý lidský druh. „Konečně a také naštěstí už není možný/ intimní vztah ve dvou.“

• • •

jak milovat násilí když
Evropa je mrtvá kráva
ucpala celou kuchyni
porazila ji Srebrenica

podřízla humanita a výkal Schäuble
vytekl do polévkových talířů

jak milovat symboly
čirého och tak čirého zla
když mě vychovalo free video
a krmil krystal násilí

jak nemilovat jaderné zbraně
pod svou židli ve státě který není

• • •

láska ano zní to dobře
ale v České republice většinou končí
mizerně

končí většinou a demokraticky
téměř kolektivním skokem do ničeho

je milejší nic než zemský ráj
na pohled nepřítomný tady u nás
v České republice láska končí v chumlu
privátních zájmů a tlaků a dokonce
uplácení

ano nic je lepší vlastní
než láska sousedů
lepší nic než láska
nic než láska

• • •

realita je to co říkají v televizi
to co říká krizový štáb je realita
začíná v soukromí a tam také končí
realita prostě nepřekračuje práh bytu

a ty bys také neměl
potřebuješ přece bezpečí pohodlí a zdraví
nic víc než free video Netflix a Twitter
nic víc nepotřebuješ než ticho a prázdno
venku

jsou cesty většinou prázdné jako život
jako život

říkám ale realita je to co říká krizový štáb
nic velkého kromě biatlonu který můžeš
bezpečně sledovat až k cíli

• • •

bolí mě tvůj tweet nic velkého
kromě demokracie vlády
většiny jako takové tiché a prázdné
demokracie masy lidí bolí mě

tvůj tweet člověka nepodepře když
se odvolává na masu lidí jako takovou
jedinec nepodepře člověka nic velkého
kromě lyžaře který doráží k cíli

• • •

Je mladý, opilý a leží na chodníku
v minus pěti stupních Celsia.
Křičí na ni, ať jde pryč, zatímco ona
z výšky nad ním volá: Vstaň! Okamžitě

vstaň! Možná upadnul a možná si lehnul
sám, jako by nevěděl, že do takových se
v tomhle městě jenom kope.
Její kamarádka stojí opodál,

míří na něj iphonem a pořizuje si video.
Zajímá mě, komu ho pak asi pustí,
s kým se nad ním bude smát a bavit.
A třeba si ho nechá pro sebe

a v tichém pokojíčku bude snít,
jaké by asi bylo toho ožralu počůrat.

• • •

Volá se po konci a přítele
abys pohledal. Najal jsem si
jednoho na dobu určitou,
abych mu daroval ze sebe to nejlepší

a uvedl ho do tajemství lhostejného
života v hrůze a do hrůzy věčných
improvizací. Ale teď, když vidím (a měl
jsem si toho všimnout hned), jak ten idiot

čumí do prázdna
a dřepí na zadku v zakrnělém těle
s přerostlou hlavou, pošlu ho rychle
tam, kam patří.

• • •

přicházíš ke mně a jsi docela celá
v temperamentních gestech
bohaté mimice a s třeshňově červenými rty
po setkání se mnou

v tobě pohyb jenom doutná
nemůžeš odejít
netváříš se neusmíváš nemluvíš
protože nemáš tvář ale krvavou kaši

ležíš pod lavičkou
seděli jsme na ní spolu ještě před chvílí
ještě v tobě něco dýchá
rád bych tě naposledy políbil ale není kam

• • •

mizíš z mých slov
a jistě jsou to jenom slova
jak dávno víš

zachytit tě tak za rukáv
aspoň v nich a strhnout k zemi
jako by tě srazil vlak

abys byla aspoň jako mrtvá
a já tě mohl pohřbívat
končetinu po končetině a lepit

maso na zmuchlané kosti
chuchvalce vlasů ke kůži na hlavě
skládat tě a vlékat do reality

• • •

předkloň se miláčku
strč hlavu hluboko
do záchodové mísy
budu tě splachovat a mrdat

zezadu klekni si neboj
vyčistím tě vydrhnu z tebe
zbytečné pocity v době
kdy vládnou hygienici a hovna

jsou opět neviditelná
stejně jako veškerý odpad
a tělesná skutečnost
bude nejlepší když strčíš hlavu

do hajzlu a necháš se
vymrdat a spláchnout

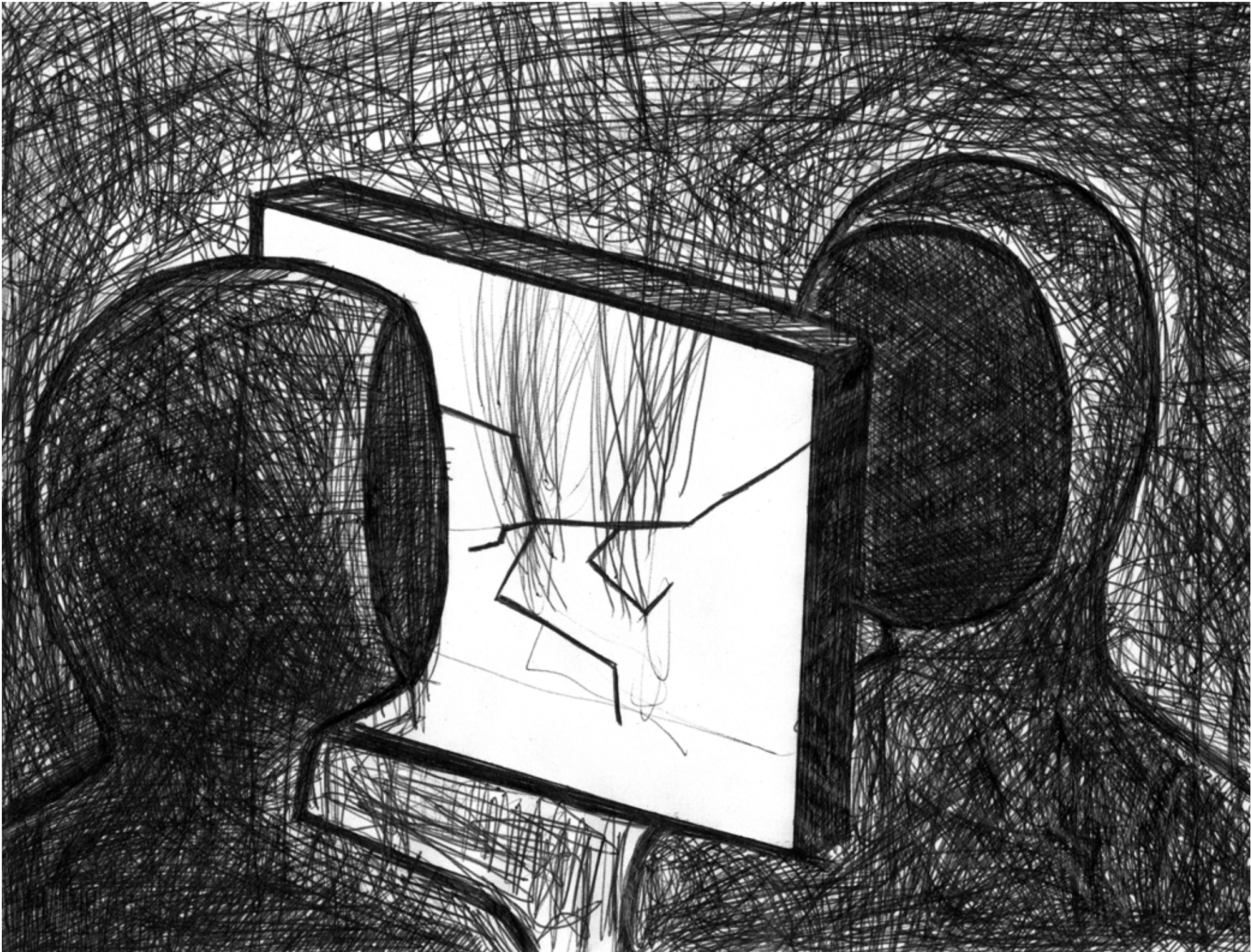
• • •

Konečně a také naštěstí už není možný
intimní vztah ve dvou. Vždyť už jsou dávno
k smíchu zamilované párečky. Zastaralo
divadélko lásky s nechutnými scénkami.

Kamil Bouška (nar. 1979) je český básník, člen básnické skupiny Fantasia. Publikoval ve skupinovém sborníku Fantasia (2008), samostatně pak debutoval sbírkou básní Oheň po slavnosti (2011), za kterou byl nominován na cenu Magnesia Litera za poezii a objev roku. Dále vydal sbírky Hemisféry (2015) a Inventura (2018).

TOMÁŠ FORRÓ Donbas  Mrazivá reportáž z ukrajinského konfliktu přináší rozmanité životní příběhy.	MILOSLAV NOVOTNÝ A KOLEKTIV Velké dějiny zemí Koruny české: Školství a vzdělanost  Cesta školství od úzkých elit k masovému vzdělávání 21. století.	JOANNA BATOROVÁ Chmurdálie  Velký polský román o několika generacích žen a devadesátých letech.	Pa se Ka
---	---	--	-----------------------------

Kamil Bouška



Ilustrace Eva Maceková

Konečně a také naštěstí už není třeba žádné důvěry. Vždyť každému je dávno jasné, že pocity jsou jenom bakterie – neumí a nemohou nikoho oslovit.

• • •

Konečně už nikdo nemá žádné pohlaví. Otázky pudu řeší vnější inteligence a také instinkty jsou v její gesci. Děti rostou ze zkumavek, bez lásky

a vývojových potíží. Každé z nich čeká dlouhá procházka růžovým sadem. Unavení dospělí jsou ukládáni včas do nádob ne zrovna křehkých. A konečně – už nejsou žádné básně.

Každého uspokojí výňatek z kroniky.

Svět

Říkalo se tomu Svět. Být na světě, tak se říkalo pobývání na planetě Zemi. Co jsme to tam vlastně dělali? Všechno si už nepamatuju. Vzpomínám si, že nakonec nás tam zbylo patnáct

idiotů a idiotek. Šestnáctý byl šéf. Svět byl rozparcelován do různých oddělení a sekci. Šéf vymýšlel projekty, sháněl granty, peníze. Ta slova mi utkvěla někde hluboko v paměti, ale dnes už nevím, jaký měla význam. Byli jsme rozmístění do jednotlivých oddělení

a opakovaně tam dělali nějakou stejnou činnost. Vidím už jenom takové snové obrazy. Jako idioti jsme asi museli být něčím zaměstnávání, nevím.

Rozdávali jsme si pracovní úkoly...

nebo to byla nějaká sedativa? Zkrátka, navzájem jsme si asi rozdávali nějaká sedativa nebo pracovní úkoly. Těmi jsme se udržovali vsedě na křeslech před klávesnicemi, nebo co to bylo.

Seděli jsme na křeslech tam v tom světě celé hodiny a tukali do klávesnic. To byla pro nás idioty zřejmě nejvhodnější činnost, jakou jsme mohli dělat. Vzpomínám si, že jsme si přes digitální síť

posílali čísla. Pamatuju si jenom slova jako digitalizace, síť, sociální síť, datové soubory, ale vážně už nic nevím o jejich významu. Možná, že šlo o skrytý boj mezi čísly a písmeny, protože písmena se přesypala do nějakých číselných polí.

Možná jsme prostě měli numerizovat písmena. Vzpomínám si, že nás bavilo strkat si před oči videa a fotky. Vyráběli jsme fotky a videa zaměnitelných věcí a lidí a celé hodiny na ně zírali. Možná jsme jenom zachycovali nicotu při práci, už nevím. Doufám, že na to co nejdřív zapomenu.

Někde v půli cesty

Moji prarodiče byli ještě hominidé. Patřím už k jinému kmeni. My, členovci z podřádu štíhlopasých, už takhle nemluvíme, natožpak abychom znali pojem já. A také není proč a k čemu ho znát. Teprve my jsme maximálně sociální. Bydlíme v obrovských koloniích, které naši lidští předkové nikdy nedokázali postavit. Dorozumíváme se stridulací, feromony, pachy a také tím, že si navzájem dáváme ochutnat, co jsme našli. Naše komunikace vede vždy k cíli. Hominidy přivedla k zániku jejich schopnost mluvit. Těžko říct, co vlastně na Zemi pohledávali. My, na rozdíl od nich, na Zemi skutečně žijeme. Dokážeme číst i v těch nejdrobnějších otřesech půdy. V orientaci nám pomáhá stavba těla – jeden pár článkovaných lomených

paličkovitých tykadel, složené fasetované oči nebo jednoduchá temenní očka, kusadla, hrud' o třech částech a jeden pár nohou vyrůstající z každé ze tří částí. Hominidé jen bloudili po planetě, bez tykadel, s plochou tváří a vertikálním držením těla. Ztratili kvůli tomu spoustu jedinců. A přestože jim rozumová inteligence umožnila vyrábět komplexní nástroje, zavedla je tato schopnost do evoluční slepé ulice. Na rozdíl od nás si uvědomovali sami sebe. Tím vědomím však

neustále narušovali svůj sociální řád. Zůstal jsem někde v půli cesty. Evoluční skok mi daroval nové tělo, nové možnosti, ale nechal ve mně malý zbytek z prarodičů. Za chvíli snad o sobě také přestanu vědět. Třeba jako ti samečkové, kteří zmizeli, jakmile oplodnili královnu. Prý několik dní nato uhynou. Ale tomu nevěřím a nechci věřit. Královna je středem každé kolonie.

Ona rozhoduje o pohlaví potomstva a klade vajíčka. Z vajíček se stanou larvy, ty se zakuklí a z kukly se vylíhne dospělý jedinec. Rozmnožování hominidů bylo ve srovnání s tím našim nepochopitelně komplikované. Navíc každý jejich fetus prodělával složitý ontogenetický vývoj. Naprosto ztrátové mrhání silami.

monodrama.sk   samnajavisku

26. ročník medzinárodného festivalu divadla jedného herca

14. - 18. 10. 2020 trenčín

sám
na javisku

juraj kukura^(sk) lukáš latinák^(sk)
christoph bohdansky^(at)
mária karolová^(sk) pasi mäkelä^(fin)
tomáš danielis^(sk) filip teller^(cz)
pavol seriš^(sk) viktória jehlárová^(sk)
jan hrubec^(cz) peter konečný^(sk)
antez^(fra) peter gärtner^(sk) stroon^(sk)

foto: peter vlkovič

u. fond na podporu umenia
Z verejných zdrojov podporil
Fond na podporu umenia
- hlavný partner festivalu

TRENČÍN
rtv: REGIONÁLNA A TELEVÍZIA
TRENČÍN

CESKÉ CENTRUM
CZECH CENTRE

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA

DN
divadelní
noviny

MY
TRENČIANSKE
NOVINY

ECHO

MEN AT SOUND

österreichisches kultur forum^{hts}

kpd
konkrétne
o divadle

KULTÚRNO
INFORMAČNÉ
CENTRUM
TRENČÍN

formula
restaurácia & reštaurácia

akevino.sk

RADIO_FM

RADIO DEVÍN

A2

GALÉRIA
Miloša Alexandra
Bazovského

s defimi.com

SUNBUS

Nová edice Klimax

Neobyvatelná Země
Host po otevření
Klimax Host
David Wallace-Wells

Jak ztratit Zemi
Dějiny včerejška
Klimax Host
Nathaniel Rich

Je to mnohem horší, než jste si mysleli...
Celosvětový bestseller
o klimatické krizi

Proč s tím nic neděláme?
Už dlouho víme, co se s naší
planetou děje. Toto je příběh o tom,
proč tomu dál přihlížíme.

HØST
hostbrno.cz

Dívka z minulého století

Zemřela zakladatelka deníku Il Manifesto

V neděli 20. září zemřela v Římě ve věku 95 let italská novinářka, spisovatelka a intelektuálka Rossana Rossanda, jež patřila k hlavním osobnostem italského a západního poválečného komunismu. Na rozdíl od mnoha generačních a ideových soupeřníků se marxismu nezřekla ani po pádu Berlínské zdi.

JAKUB HORŇÁČEK

Rossana Rossanda se narodila v roce 1924 v Pule, která po první světové válce připadla Itálii. Jak napsala ve své biografické knize *La ragazza del secolo scorso* (Dívka z minulého století, 2005), její rodina sice podporovala připojení Istrijského poloostrova k Itálii, ale jinak byla striktně nepolitická. Kvůli finančním problémům se rodina Rossandů přestěhovala do Milána, kde se Rossana dostala do univerzitního prostředí kritického vůči panujícímu fašistickému režimu. Studentku výrazně ovlivnil Antonio Banfi, zastánce nedeterministického marxismu, díky němuž se v roce 1943, po německé okupaci severní Itálie a vytvoření loutkové Italské sociální republiky, zapojila Rossanda do odboje. Její příběh se podobá mnoha dalším osudům mladých lidí, kteří se během války rozhodli pro antifašismus a po válce pak pro komunismus a socialismus.

Do Italské komunistické strany vstoupila v době vrcholícího střetu o politickou orientaci Itálie. Volby z roku 1948, v nichž drtivě zvítězila křesťanská demokracie a její spojenci, pak pro italské komunisty znamenaly začátek „studené války doma“. V padesátých a šedesátých letech se Rossanda věnovala především kultuře, díky čemuž zažila první konflikty s vedením strany. Italská komunistická strana se sice snažila být v mnoha ohledech nezávislá na Sovětském svazu, v oblasti

kultury ale plně převzala dogmata ždanovismu. „Některým funkcionářům vadil i El Lisickij,“ vzpomínala Rossanda na neustálé spory. V pozici vedoucí kulturního střediska v Miláně se nicméně setkala s významnými intelektuály a umělci, jako byli Jean-Paul Sartre či Pablo Neruda.

Praha je sama

Sovětská invaze do Maďarska měla na italské komunisty menší dopad než ve Francii a dalších zemích západní Evropy. Stranu sice na protest opustilo několik čelných intelektuálů, například spisovatel Italo Calvino, vazba partaje na Sovětský svaz ale nebyla zpochybněna. Opravdová krize přišla až v srpnu 1968 při invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa. Italská komunistická strana se zmožila jen na mírné odsouzení, Rossanda a další intelektuálové ale požadovali ráznější odpověď. Z popela pražského jara tak povstal zárodek nového levicového deníku Il Manifesto, jehož prvním vydání v roce 1969 vévodil palcový titulek „Praha je sama“. Kvůli soustavné kritice vztahů se Sověty pak byla Rossanda spolu s dalšími zakladateli deníku vyloučena ze strany „pro frakční činnost“.

Vztah k sovětskému bloku byl v případě komunistů v Itálii – a na Západě obecně – ožehavým tématem. Na západní straně železné opony přispívaly komunistické strany k rozšiřování svobody dělníků a dalších lidí z neprivilegovaných vrstev, kdežto na Východě tento emancipační prvek komunismus zcela postrádal. Současně ale komunistická základna na vztah k Sovětskému svazu nechtěla rezignovat, neboť v něm viděla antagonistu Spojených států (sama Rossanda střet USA a SSSR jednou popsala jako zápas dvou jelenů, kteří se zaklínili paroží).

Skupina kolem deníku Il Manifesto tak podporovala disidenty na Východě, například polské dělnické hnutí Solidarita, a kritika Sovětského svazu je vedla k přecenění emancipačního potenciálu maoismu a čínského

komunismu. I proto Rossandu nemohla uspokojit pozice, kterou v osmdesátých letech zastával lídr Italské komunistické strany Enrico Berlinguer, a sice přijetí členství Itálie do NATO. Tento boj za komunismus doma a proti komunistickým stranám na Východě byl jedním z mnoha intelektuálně poctivých, ale také zoufalých zápasů, jež Rossana Rossanda za svůj život svedla.

Za jinou Evropu

Pád sovětského bloku znamenal krizi celé myšlenky komunismu, a to i u skupin, jež byly k východním režimům kritické. V tomto ohledu Itálie nebyla výjimkou. Stará komunistická strana se rozdělila na dvě nové partaje: postkomunisty, dychtící zařadit se do středolevicového mainstreamu, a Stranu komunistické obrody, jež se snažila spojit hnutí z radikálně levicové scény s levou frakcí bývalé komunistické strany. Rossana, která se nikdy nezřekla

marxismu a vždy byla podezřívavá k tomu, když se Il Manifesto otevíralo jiným politickým proudům, se tohoto rozkladného vnitrostranického boje nezúčastnila. Z Paříže, kam se odstěhovala za svým přítelem, novinářem a zakladatelem týdeníku Le Nouvel Observateur K. S. Karolem, sledovala italské politické rejdiště zpovzdálí.

Jak vyzdvihl ve svém rozloučení s italskou novinářkou francouzský filosof Etienne Balibar, v posledních třiceti letech se otevřelo nové pole reflexe i politické angažovanosti. „S ní a s dalšími jsme se snažili představit si Evropu pracujících, kteří nejsou vykořisťováni, mužů a žen hledajících rovnost a svébytnost, Evropu založenou na solidaritě mezi občany a cizinci, Evropu vzdorující populismu, zkrátka komunistickou Evropu.“ A právě tento boj je součástí dědictví, které Rossana Rossanda zanechala svým přátelům a čtenářům.

Autor je dopisovatelem deníku Il Manifesto.



Rossana Rossanda. Foto archiv Il Manifesto

par avion

ZE ŠPANĚLSKOJAZYČNÉHO TISKU VYBRAL
MICHAL ŠPÍNA

LASILLA ROTA

„K čemu je nám dobrý tenhle lahvovaný jed?“ ptal se v červenci při návštěvě Chiapasu Hugo López-Gatell, v současnosti jeden z nejviditelnějších mexických politiků, který má jakožto epidemiolog na starost agendu týkající se pandemie koronaviru. Na mysl měl slazenou limonádu – průměrný Mexičan jí vypije přes 150 litrů ročně, což je nejvyšší číslo na světě, za nímž zaostávají dokonce i Spojené státy. „Říkají tomu džus, ale není to džus, je to barvivo s cukrem,“ nechal se tehdy slyšet López-Gatell a zdravotní problémy způsobené nadměrnou konzumací limonád uváděl do souvislosti i s vysokou úmrtností na covid-19, který má v Mexiku už přes 76 tisíc obětí. Zároveň bylo ohlášeno povinné označování limonád varováním o nadměrném obsahu cukru a kalorií. Celou historii připomněl v článku z 21. září internetový deník *La Silla Rota*, a to včetně jejího nejnovějšího dějství, kterým se stala schůzka mexického prezidenta s představiteli Coca-Cola Company. Jedna z největších světových

korporací totiž kontroluje podstatnou část mexického trhu se sladkými nápoji a slova López-Gatella její představitele zneklidnila. **Andrés Manuel López Obrador, známý pod zkratkou AMLO, přijal výkonného ředitele Coca-Coly Jamese Quinceyho a čtyři další členy vedení přímo ve vládním paláci, kde je v „upřímném a konstruktivním dialogu“ ubezpečil, že žádné zákazy nehrozí.** Korporace se prý zavázala k postupnému snižování kalorického obsahu svých produktů, ovšem bez konkrétního plánu. Podle dalších zdrojů se má Coca-Cola podílet na programu překlenovacích úvěrů pro drobné obchody s potravinami, kde se má (opět blíže neurčeným způsobem) dbát na to, aby prodávaly i místní ovoce a zeleninu. Zatímco se někteří komentátoři ptají, jak asi tuto hořkou pilulku přijme López-Gatell, čtenář může nad fotografií prezidenta se zástupci limonádového giganta z USA meditovat o různých podobách závislosti.

LA VANGUARDIA

Když v roce 2016 vydal Fernando Aramburu román *Vlast* (česky 2019; viz A2 č. 1/2020), záhy se z něj stala jedna z nejčtenějších knih poslední doby a jen ve Španělsku se prodalo přes milion výtisků. Spisovatel s baskickými kořeny v něm sleduje osudy dvou kdysi spřátelených rodin, které proti sobě postaví ozbrojený konflikt v osmdesátých a devadesátých letech, kdy ukončení činnosti organizace ETA ještě nebylo na obzoru. Jelikož kniha tematizuje hlavně traumata přeživších, pro mnohé

baskické čtenáře měla takřka terapeutickou funkci. **Na úspěch knihy se rozhodla navázat televize HBO Europe, která letos uvádí zpracování Vlasti v podobě osmidílné série.** První dva díly televize odvysílala 27. září. Jak píše v barcelonských novinách *La Vanguardia* z následujícího dne kritik Pere Solà Gimferrer, očekávání byla obrovská a napětí koncem prázdnin přilhl i plakát, na němž je k vidění nejen oběť teroristického útoku, ale i nahý člen ETA během mučení, což vedle španělské pravice kritizoval i sám autor knižní předlohy. Výsledek je podle recenzenta působivý, ale přece jen konvenčnější, než by se od HBO mohlo čekat – totéž by prý dokázala natočit španělská komerční televize Telecinco. V reportážích z natáčení mluví herci o síle okamžiků, kdy se mlčí, ale ty jsou zatím ve snímku vzácné: jedna z hlavních hrdinek se neustále nahlas obrací ke svému zavražděnému manželovi, druhá zase k Bohu. Práce maskérů je podle Gimferra sice úchvatná, zejména pokud jde o dobové účesy, ale téma, jako je baskický konflikt, by si zasloužilo víc odvahy. I tak jde ale oproti jiným seriálům založeným na španělské historii o výrazný nadprůměr: „Ve vyprávění o současnosti a nedávné minulosti má Španělsko velmi bídnou tradici, jejíž součástí bylo i zamlčování frankismu (...) a seriál, jako je *Vlast*, měl být nejspíš natočen už dávno.“

EL PAÍS

„Tajo. Jak zabít řeku“ – tak zní titulek první části reportážního cyklu, publikované 26. září

v deníku *El País*. Tajo, které pramení v kastilských horách a do moře se vlévá v Lisabonu, je největší řeka celého Iberského poloostrova. Zhruba polovina objemu vody z horního toku je ale odkláněna do oblasti Středozemního moře přivaděčem Tajo-Segura – nepříliš známou, ale klíčovou součástí španělské hospodářské infrastruktury. Soustavu povrchových úseků, akvaduktů, tunelů a přehradních nádrží o celkové délce 292 kilometrů začala projektovat už meziválečná republika, největší část byla postavena za frankismu a celé dílo bylo uvedeno do provozu v roce 1979. Teprve tehdy se „tisíce hektarů téměř pouštního území v provinciích Alicante, Almería a Murcia mohly zázračně proměnit v ovocné a zeleninové plantáže, což rozhodující měrou přispělo k tomu, že je Španělsko považováno za „zahradu Evropy““. **S postupující změnou klimatu a čím dál intenzivnějším suchem ale začíná voda docházet. Některým obcím na dohled od zdrojové přehrady musí dovážet vodu autocisterna.** Pokud by se ale omezil průtok přivaděčem, 80 tisíc odběratelů z řad středomořských zemědělců by muselo ve větší míře využívat vodu z odsolovacích stanic, které jsou energeticky náročné a cenu vody zvyšují. Odsolená voda má navíc mnohem nižší obsah minerálů. V dalších dvou dílech reportáže se *El País* věnuje problémům středního a dolního toku Taja. Kvůli nižšímu průtoku v ústí proniká slaná voda z Atlantiku hlouběji do vnitrozemí, kde se s ní potýkají portugalská pěstitelé. Jak říká Miguel Ángel Sánchez z Platformy pro obranu řek Tajo a Albarche: „Nezbývá než se o řeku začít starat.“

Pokus o metaesej

Žánr politického eseje se po roce 1989 úzce pojil především se jmény Karel Kosík, Václav Bělohradský, Jan Keller a Jan Stern. Všichni zmínění publikovali samostatné texty i esejistické knihy, které formovaly další generaci především levicově smýšlejících publicistů. V čem bylo jejich psaní nenahraditelné a v čem zasluhuje kritiku?

ONDŘEJ SLAČÁLEK

Patřím ke generaci, pro niž byla školou kritického myšlení na sklonku devadesátých let příloha Salon deníku Právo. Každý čtvrtek nás čekal průhled na taneční parket mistrů, kteří s nesmlouvavou pronikavostí a zároveň suverénním stylem podávali neutěšené diagnózy světa i různých představ o něm. Spíš jsme tušili, než věděli, že jsme svědky dalšího z údajně posledních vystoupení postavy, kterou Michel Foucault nazývá „univerzální intelektuál“: intelektuál v roli proroka, schopný odpovědět na základní otázky společnosti. Učili jsme se – a pak jsme porůznu zakopávali o to, co jsme se naučili. K některým myšlenkám jsme se vraceli, jindy nás překvapovali či zklamávali jejich autoři. Zpětně jsme si říkali, že jsme možná měli víc vnímat jejich kritiky, i když mluvili z pozic, které se nám zdály nesympatické nebo zcela nepřijatelné. Ne snad proto, abychom těmto kritikám, leckdy opravdu prostomyslným nebo zlobným, přitakali. Spíš proto, aby nás připravily na to, co nás čeká. Odpůrce, byť nepříliš bystrý, je často tím nejlepším učitelem.

Samozřejmě, je to osobní pohled. Jiní ať píšou o dalších inspirativních esejistech, třeba o Dušanu Třeštíkovi nebo Martinu C. Putnovi. Je to pohled, který opomíjí ženy esejistky, ač zde byly a jsou: můžeme jmenovat Alenu Wagnerovou, Milenu Bartlovou, Danielu Hodrovou či Lubicu Kobovou. Já se však budu věnovat autorům, kteří byli nejbližší tomu stát se proroky na levici, a ptát se, čemu nás jejich kritika může naučit.

Karel Kosík aneb vítězný prosinec

První místo patří bezesporu Karlu Kosíkovi. Legenda šedesátých let jako by disponovala verbálními světlomety, jimiž dokázala vrhat ostré světlo přímo do tváře iluzí své doby. V eseji Jinoch a smrt zpochybnil kult oběti a nebál se říct: „Již dosti lamentování a nářků nad utrpením obětí Osvětimi, ať žije povstání varšavského ghettla!“ Jako člen odbojové skupiny Předvoj a vězeň Terezína, který jen náhodou ušel popravě, věděl, o čem mluví. Dokázal také ve všeobecně nepřátelské atmosféře jako jeden z mála obhájit dědictví československého roku 1968 coby velké civilizační výzvy. Událostí byl rozhovor (později vydaný jako esej, s vypuštěnými otázkami) Lumpenburžoazie a vyšší duchovní pravda z roku 1997. Text sžíravě kritizoval transformaci, která byla zdrojem „lumpenburžoazie“, i „kapitalistickou globalizaci, planetární nadvládu superkapitálu“. Proti nim Kosík staví nejen „umění ptát se, umění číst, umění žít“ jako vymezení filosofie, ale také duchovnost. Výslovně se vrací ke své evokaci Jana Husa jako „intelektuála“ na sjezdu spisovatelů roku 1967: třicet let poté by prý spíše zdůraznil, že Hus byl „dobrý křesťan“. Jedinou vzpourou proti nastupující vládě bezduchého zbohatlictví a „anti-ducha“ kapitálu je podle Kosíka hluboká duchovní proměna – po „vítězném“ únoru, srpnu či listopadu má přijít „vítězný prosinec“.

Mnohem dříve, než s Kosíkovým dědictvím výstižnými slovy zúčtoval filosof Martin Škabraha, pokusil se nepříliš úspěšně o sžíravou kritiku Kosíka jeho generační druh spisovatel Ivan Klíma. Do kritiky se pustil vybaven lidskou slušností jako klíčem pro výklad světa: „Nepotřebuju řadit někoho mezi lumpenburžoazii, jako jsem nepotřeboval ho řadit mezi lumpenproletariát, lump je pro mě prostě lump.“ Měl jsem tehdy nejistý pocit nesouhlasu s oběma, s Klímou i Kosíkem. Dnes bych to asi formuloval tak, že mi na efektním pojmu „lumpenburžoazie“ vadí opačná věc než Klímovi: buržoa je pro mě prostě

buržoa. Jeho morální vlastnosti jistě mohou hrát roli, někdy snad i důležitou, ale hlavním problémem je struktura situace, v níž jedná. Konkurenční tlak je obvykle mnohem lepší vysvětlení než „lumpovství“ – tam, kde kapitalismus funguje „nelumpovsky“, opírá se obvykle o vývoz nekalých praktik jinam. Dnešní spolupráce uhlazených německých kapitánů průmyslu a jejich (kultivované) politické reprezentace s Viktorem Orbánem coby dodavatelem levné pracovní síly je toho podobným dokladem jako celý špinavý matrx vztahů mezi čistým západním kapitálem a špinavou prací v nezápadním světě.

Kosík se tu paradoxně stával blížencem Václava Havla, kterého jinak tvrdě kritizoval, s jeho „mafiańským kapitalismem“. Oba moralisté jako by nám říkali, že problém není kapitalismus nebo buržoazie, ale to, že u nás mají špatnou, podřadnou, kriminální formu. Jako kdyby ji jinde neměly! A jako kdyby to nebylo úzce spojeno s *normálním* fungováním kapitalismu. Jistě, toto už je nadinterpretace; Kosík na rozdíl od Havla mluvil jasně o globálním kapitalismu. Ale přesto způsob, jakým zkonstruoval svůj pojem, něco říká. Nestačil kapitál, musel to být „supercapital“, nestačila buržoazie, musela to být „lumpenburžoazie“.

V něčem však byla Klímova kritika přece jen přesvědčivá: to když upozornil, že pro Kosíka je referenčním rámcem „národ“, a ne už marxisticky pojatý „lid“. „Jenže do národa přece patří i buržoazie – lumpen i nelumpen,“ pokoušel se namítnat Klíma. Možná ještě podstatnější ovšem je, kdo všechno do národa zpravidla *nepatří*, jaké zkušenosti nám národní perspektiva znemožňuje vidět. Kosíka navíc zrazuje i jeho jazyk a metaforika, když mluví o „vítězném prosinci“: má snad duchovní proměna odkazující ke křesťanskému blahověčení slabých, vyloučených a poražených být evokována zase v jazyce „vítězství“? A lze ho postavit vedle vítězných politických převratů? Není právě tento jazyk nedostatečný?

Příznačné je, že když Kosík chtěl říct něco pozitivního, nedostal se příliš daleko za moralizování, místy nesnesitelné. V citovaném textu o „lumpenburžoazii“ například tvrdí: „Co jsou proti moderním gigantům (General Motors, I. G. Farben, Shell), zápasícím mezi sebou o trhy a profity, velikáni antické filosofie, Herakleitos, Platon, Aristoteles, kteří vedli spory o *mysl byti*?“ Nebo: „Mor chřtivosti, hamiznosti, parazitního konzumu zachvacuje společnost, proniká až do jejích špiček, rozvrací i takzvané lepší rodiny.“ Charakteristická je vzpomínka redaktora Zdenka Pavelky, že Kosík mnohokrát přepisoval esej, který měl být pozitivní verzí jeho kritik, několikrát jej k sobě i povolal, že už esej má, ale v poslední chvíli ho musel ještě přepsat... Je výmluvné, že Kosík pozitivní protějšek svých kritik dokončit nedokázal. Ne že bychom na tom byli dnes lépe.

Jan Keller aneb potměšilost kritiky

Kritický sociolog Jan Keller si dokázal získávat srdce jak hloubkou myšlenek, které uváděl především z francouzské sociologie, tak humorem a neokázalým vystupováním. Více než dvě dekády se účastnil různých sociálních hnutí, od ekologických přes ta protiválečná až po studentské bojující proti školnému a hnutí proti neoliberálním škrtům. Přezdívkou „sociolog na telefonu“, kterou mu dali aktivisté proti americkému radaru, byla laskavá a představovala ocenění ohromného nasazení, s nímž se Keller v těchto hnutích angažoval. Vedle aktivistických přednášek, komentátorství skoro na denní bázi a esejů psaných do Poslední generace a pak

do Salonu Práva, stihl Keller vydat skoro tři desítky knih. A jakých knih! Když nepočítáme sociologické učebnice, byly to z velké části průrazné politické eseje – ať už šlo o kratší texty jako *Šok z ekologie* (1996), kde ukázal neadekvátnost všech politických ideologií v reakci na ekologickou krizi, o zdrcující ekologicko-apokalyptický traktát *Až na dno blahobytu* (1993) nebo o *Tři sociální světy* (2012), kterými do značné míry vrátil do české debaty třídní analýzu, ovšem aktualizovanou jako „nesouměřitelnost“ mezi světem chudých, ohrožených středních vrstev a elit.

Stříh: Keller se stává poslancem Evropského parlamentu a řadu svých bývalých čtenářů i kritiků překvapí. V uprchlické krizi se nejen postaví proti přijímání uprchlíků, ale udělá právě z tohoto odporu své hlavní téma. Ocítá se v překvapivé shodě s Václavem Klausem starším (který jej druhdy opakovaně poháněl a v jedné polemice na jeho adresu napsal: „Strašlivý je celek uvažování pana profesora. Má on lidi rád? Myslí to s nimi dobře?“). Postupně se kromě migrantů stali jeho hlavním terčem levicoví liberálové a „neomarxisté“. Autoři jako Herbert Marcuse, z nichž v devadesátých letech vycházel, jsou jím tak nyní líčeni jako zdroj zániku civilizace... Prozatímním vrcholem se stala souhlasná předmluva ke knize *Prolomení hradeb* (2018), na jejichž stránkách nás „pravcový sociolog“ Petr Hampl přesvědčuje, že v Evropě dojde v dohledné době k občanské válce mezi „původním obyvatelstvem“ a muslimy a že zvítězí ta strana, která bude brutálnější.

„Co se to stalo s Janem Kellerem?“ ptáme se na levici s podobnou mírou nechtěné komiky, jako když Monika Pajerová na tiskové konferenci vykřikla: „Co se to stalo s Petruškou Šustrovou?“ Mnozí připomínají, že jistý sklon k demagogii a nahrazení argumentu bonmotem (nebo častěji malmotem) se u Kellera projevoval už v době, kdy jsme s ním souhlasili, a tak jsme k tomu nebyli příliš vnímaví. Jiní připomínají Kellerovo členství v KSČ. To mi vždycky připadalo nevkusné – v zemi několika milionů bývalých řadových členů KSČ a mnoha závažnějších předlistopadových i polistopadových morálních provinění, než bylo řadové členství ve státostraně. Míval jsem škodolibou radost ze sarkasmů, s nimiž na takové výtky můj sociologický hrdina odpovídal (mluvil třeba o tom, že za jeho vstupem do strany bylo prospěchářství neboli „pravcový přístup“, případně napsal: „Kdybych dělal celý život závozníka, tak jsem dnes mohl být vzorný antikomunista a nadávat na ty, kteří studovali.“). Až postupně jsem si uvědomoval, že problém je nikoli v členství samotném, ale ve snaze odrazit s využitím intelektuální převahy jakoukoli výtku a nejlépe přitom ještě ponížit odpůrce. Nikoli alkohol nebo osobní zchátralost, ale neschopnost přiznat chybu je tím, co přibližuje inteligentní lidi k intelektuální a lidské úrovni současného Miloše Zemana.

Ještě znepokojivější bylo na Kellerově myšlení od počátků devadesátých let to, že takřka všechny jeho texty bylo možné redukovat na tři věty: 1. Společnost není rozumná a její fungování není logicky koherentní. 2. Něco (nebo spíš všechno) špatně dopadne. 3. Hleďte, hleďte, jak elegantně a s humorem jsem to popsal. Všechny tři výroky jsou patrně pravdivé, ale skládají dost podivný celek. Až obsesivní zdůrazňování toho, že společenské instituce jsou „nedomyšlené“ a že v nich existují „rozpory“, jako by pomíjelo, že společnosti a jejich instituce nejsou a nikdy nebudou výsledkem jedné rozumné vůle, ale vždy budou historicky podmíněné a více či méně rozporné. Pokud hledáme nedostatky společnosti ve světle rozumu ctícího soudržnost, vždycky je najdeme. Jsou ale zrovna tyto nedostatky vysvětlením ekologické katastrofy či rostoucích sociálních nerovností? Nejvíce však zarazí nesoulad mezi

Kritika proroků na levici



Ilustrace Betty Suchanová

druhým a třetím bodem: pokud hrozí tak hluboká katastrofa, o jaké Keller píše, nejsou do sebe zahleděná duchaplnost a humor poněkud neadekvátním výrazovým prostředkem?

Jan Stern aneb pohlédnout Medúze do očí

Patrně jen dva autoři mé generace působili dojmem, že mají na to přiřadit se k velkým autorům Salonu: Martin Škabraha a Jan Stern. Zejména nástup druhého z nich byl oslnivý. Jeho esejistická kniha *Média, psychoanalýza a jiné perverze* (2006) měla ohromný ohlas, od Milana Blahynky v Haló novinách až po Jana Rejzka a Vladimíra Justa v rozhlasu. Většina reakcí byla obdivná, nebo přinejmenším zaujatá. A tleskat bylo čemu: Stern dokázal čtenáře oslnit asociacemi, humorem i schopností sáhnout velmi přesvědčivě pod povrch společenských institucí i zdánlivě individuálních představ. Chytaly nás jeho formulace jako „televizní tank proletářské revoluce“ či „neúnosnému se vlastně nelze ubránit jinak, než že se jím nechám vzrušit“. Okouzlovala záhadná figura redaktora obskurních komunistických Haló novin, který je zároveň vegetariánem a freudistou, řeší své židovství, tahá z rukávu koncepty různých psychoanalytických teorií, a přitom je hrdým obyvatelem pozdně socialistického sídliště. Autora, který nazve svou knihu *Anální vesmíry* (2008) – a věnuje ji „památce soudruha Gustáva Husáka“, aniž by čtenář věděl, zda to je víc postpubertální provokace, ostalgie nebo „opravdický“ leninismus.

Stern chrílil své eseje s frekvencí co rok, to kniha. Co zpočátku působilo jako hra, začalo vypadat spíš jako kámen mudrců: jako by Sternovi jeho specifická interpretace freudismu byla klíčem doslova ke všemu. A po sedmi knihách přišel šok. Autor v rozhovoru (na rozdíl od propracovaných knih neobyčejně stručném, až odbytém) prohlásil veškeré své dosavadní dílo za mystifikaci, karikaturní nápodobu populárních levičáků typu Slavoj

Žižka. Když ale přestal mít ohlas v médiích (k čemuž došlo zhruba po druhé knize), „rozkoš mystifikátora“ se začínala vytrácet. Z psaní parodií se stala nudná povinnost.

Sternovy čtenáře uvedlo tak nevěrohodné vysvětlení do zmatku. Může být někdo tak šílený, aby napsal sedm knih (a hromadu časopiseckých esejů) jen jako parodii – a tuto velkolepou mystifikaci pak odhalil tak nepřesvědčivě? Celé to budilo dojem, že Stern chce prostě udělat radikální škrt – zabít sám v sobě nutkání dál psát eseje, nebo spíš vytvořit sociální situaci, v níž to už nebude možné. Třeba byl takový rozchod s vlastním psaním nutnou podmínkou pro nějakou novou životní kapitolu, pro osvobození se od psaní dalších podobných textů. Spekulace ještě posílila podivná zápleтка s webem, který Sternovi krátce před zmíněným „odhalením“ založil jistý jeho ctitel, poněkud zvláštní milovník psychoanalýzy a krajně pravicové elektronické hudby hardbass. Mezi oběma muži došlo ke sporu, při němž Jan Stern údajně po nějaké době začal zasypávat svého pochybného obdivovatele až psychopatickými výlevy internetové vulgarity jako „ty zkurvenej náčku“, „patříš do plynu ty i celá tvoje zdegenerovaná famílie“. Příznak šílenství zneklidňoval, ale také nabízel přijatelné vysvětlení: určitý typ psaní a pozornosti byl prostě neúnosný. Bylo třeba zabouchnout dveře a utéct.

Ale před čím? Že šlo o pouhé psaní esejů, se zdálo pravděpodobně především těm, kdo Sternovy texty časem prostě přestali číst, a tak se nedostali ke krátké knize, která zůstala autorovým posledním velkým esejem – úvaze nazvané *Černé libido* (2012). V ní jako by Stern formuloval svou psychoanalytickou závěť, přičemž za své „vlastní psychoanalytické dílo“ označuje „drobnou opravu“ ve Freudově teorii pudu smrti. Tato „oprava“, jež spočívá v popisu pudu smrti jako „alergické reakce přírody“ na lidské jáství, na naše vydělení se z přírody, má ovšem dalekosáhlé důsledky. Výsledkem pitvání se v „černém libidu“ nakonec pro Sterna nebyla jen konzervativní vize lidské přirozenosti (kterou chtěl prohlásit za základ pro nové pojetí levicové politiky) nebo přehodnocení významu genderových a rasových rozdílů (obojí se podle

Sterna zakládá v důsledku odlišných reakcí na „černé libido“). Nejdůležitější vhléd ležel jinde – a nečekaně v teorii dějin.

Stern došel k tomu, že musíme zhodnotit jistý klíčový fakt pravěkých dějin lidstva. To, co podle Sterna odlišilo našeho předka od ostatních hominidů (například nešťastného neandertálce, který se stal jeho první obětí), nebylo nic menšího než *vůle ke genocidě*. Jistě, mnoho zvířat zabíjí svou kořist nebo i válčí, jen člověk ale dokáže vyvražďovat – krutě, plánovitě a chladně. Vyvraždění neandertálce našimi předky označuje Stern za „kromaňonský komplex“ a pokládá jej za zdroj naší lidskosti a důvod obrácení energie černého libida jiným směrem. Nicméně vůle ke genocidě coby naše *differentia specifica* je tu a může se kdykoli znovu projevit. Bylo takovým překvapením, že po tomto „pohledu Medúze do očí“ (slovy z názvu jiného Sternova eseje) už se nedalo jít dál? Protože – kam vlastně? Nebylo nakonec nejlepší prohlásit to všechno za úlet či parodii? Protože – za co jiného?

Václav Bělohradský aneb sympatická promiskuita

Jestliže čtenářské zážitky s předchozími třemi autory se trochu podobaly zklamáním láskám, Václav Bělohradský zklamat nemohl. Záměrně odmítal jakýkoli stabilní postoj, a tak stihl opravdu mnoho pozoruhodných setkání. Podceňuje se jeho exilová tvorba – jen stručně tu můžeme říct, že dokázal být na dálku partnerem v dialogu jak Václavu Havlovi, tak Milanu Kunderovi (těm údajným nesmiřitelným protichůdcům) a uměl promýšlet jejich klíčová témata, aniž by podlehl jejich největším omezením. A tak promyslel vzpouru skrupulí proti technokracii, aniž k tomu potřeboval Havlovy konzervativní spády k hledání „autenticity“ v „řádu bytí“. Rovněž napsal svou „střední Evropu“ ne jako Kunderovo nostalgické habsburské údolí řízené eurocentrickým kulturním šovinismem,

ale jako kolébku byrokratické racionality s její masově vražednou tendencí, která se pak manifestovala ve 20. století.

Dokázal také na dálku zdestruovat dokument Charty 77 Právo na dějiny tak silnou a radikální kritikou národnědějinných vyprávění obecně i jejich konzervativně katolické verze, že jeho příspěvek příznačně nebyl vydán v žádném z několika obsáhlých výborů z této jinak vcelku mělké diskuse. Zaslouženého připomenutí se mu dostalo vlastně až s vydáním spisů jeho oponenta, druhorepublikového katolického antisemity Ladislava Jehličky, z něhož se česká pravicová publicistika pokusila udělat antikomunistického geroje. Po roce 1989 se Bělohradskému jako jednomu z mála emigrantů podařil návrat (ve smyslu návratu do veřejné debaty) asi i proto, že se nevracel zcela a zůstal zároveň v Itálii. Také však proto, že nepřišel soudit, ale komunikovat.

V českých polistopadových dějinách stihl podpořit Václava Klause, antiglobalisty, Zeleň, ProAlt, sociální demokraty a nakonec oba hlavní Voldemorty českých liberálů, Miloše Zemana a Andreje Babiše. Pro mnohé to byl doklad neserióznosti v myšlení, přelétavosti, nebo – jak to v jedné recenzi vyjádřil Petr Zídek – „klipovitosti“ Bělohradského idejí. Myslím, že mu podobný pohled krivdí. Jako filosof dialogu a komunikace naznačoval Bělohradský různé pozitivní možnosti zavrhovných a odmítaných. I ti, které většina jeho vlastního, intelektuálně liberálního prostředí odmítla (a nemluvit s nimi pokládala za znak morálnosti), mají podle Bělohradského co říct. A filosof to často a rád řekl za ně.

Přináší to ovšem hned dvě rizika. Jednak to, čemu postkoloniální filosofka Gayatri Chakravorty Spivak říká „břichomluvectví“ – mluvením za někoho mohu zdeformovat jeho postoje a cíle. A jednak skutečnost, že zručné zacházení se slovy umožňuje esejistovi odůvodnit leccos, co by plošší řeč nedokázala. Metafory dovolují vidět skutečnost v nečekaných souvislostech, ale také umožňují leccos zneviditelnit. Navíc zpravidla přirovnávají něco nového k něčemu, co už známe, a snadno tak získají konzervativní nebo zkreslující tendenci. Myslím, že Bělohradský mnohem častěji používá metafory k nečekaným pohledům, ale pokušení svévole a konzervativního vidění je přítomné rovněž. Asi nejvýrazněji se projevilo tam, kde píše o současné Číně. Obavy z ní jsou prý projevem pozůstatků evropského koloniálního rasismu. U Tchaj-wanu je Bělohradský ochoten podrobně připomenout jeho ostudnou diktátorskou historii z padesátých let (doby, kdy pevninské Číně vládl Mao Ce-tung), ale už nezminí pozdější demokratickou revoluci ani současnou situaci... Jako by vzestup Číny a závislost našich společností na diktatuře s koncentračními tábory nemohly představovat radikálně *novou* realitu.

* * *

Mnozí dnes říkají, že „univerzální intelektuál“ je přežitek. A dodávají, že kdo se bude snažit hrát jeho roli, bude potřebovat příliš mnoho šarlatánství na to, aby ho bylo možné brát vážně. Už mnohokrát se proti „univerzálnímu intelektuálovi“ konal proces za opovážlivost, s níž se na sebe pokusil strhnout prorockou roli. Kdyby mě ale někdo chtěl k tomuto procesu pozvat jako svědka, musel bych se omluvit. Má „love-hate“ čtenářská zkušenost se čtyřmi lidmi zastávajícími tuto roli mluví jinak: byli nanejvýš potřební a užiteční pro myšlení celých generací právě tím, že měli odvahu a drzost snažit se myslet celek. Jak pustý by byl svět, v němž by mluvili jenom specialisté! Ale jak tupý by byl svět, kdybychom univerzální intelektuály brali v roli proroků příliš vážně a věřili jim na slovo...

Autor je politolog a novinář.

VIZE dům umění
ústí nad labem

OBRAZU

VISION

OF IMAGE

VIZE

OBRAZU

VISION

OF IMAGE

VIZE

OBRAZU

24/9—4/11
2020

→ duul.cz

Vystavující umělci
Daniel Hanzlík (CZE)
Kitso Lynn Lelliott (RSA)
Elisa Muliere (IT)
Małgorzata Szymankiewicz (POL)
Brian Wekesa (KEN)
Aniela Wesoly (POL)
Kurátorka výstavy
Adéla Machová

MINISTERSTVO KULTURY

UJEP

FUD

TICA

ES

EUROPEAN UNION

27. 10. — 1. 11. 2020

Ji.hlava

INTERNATIONAL

DOCUMENTARY

FILM FEST

NOVÉ ČESKÉ I SVĚTOVÉ DOKUMENTY
OBRAZ SOUČASNÉ KUBY V EPICENTRU
HUBERTA SAUPERA

ŠEST DNÍ DEBAT INSPIRAČNÍHO FÓRA:
NASYCENÍ LIDSTVA, TAJEMNÝ SVĚT
ALGORITMŮ, AFRIKA A JEJÍ CESTA
DO BUDOUCNOSTI

#VJIHLAVESPOLU

NdB NÁRODNÍ DIVADLO BRNO
ČINOHRA

PREMIÉRA 23. ŘÍJNA 2020
V MAHENOVÉ DIVADLE

MAJITELÉ KLÍČŮ

MILAN KUNDERA

REŽIE MARTIN GLASER

www.ndbno.cz

ONL 25

MINISTERSTVO KULTURY

UJEP

FUD

TICA

ES

EUROPEAN UNION

Podloží

sesuvy
životy
perspektivy

Vítkova 2
Praha 8

Galerie

VI PER 9. 9. —
31. 10. 2020

www.vipergallery.org

Horská dráha bez konce

Druhý díl dějin 20. století od Iana Kershawa

Slavný britský historik Ian Kershaw se pokusil vytvořit syntézu dějin Evropy minulého století. Druhý svazek jeho díla, sledující události od roku 1950 až do roku 2017, se od předchozí knihy v mnohém odlišuje a na čtenáře může působit až didakticky suše. Přesto má kvality, jež dnes v historiografii často absentují.

JAKUB RÁKOSNÍK



Kdo si dnes vzpomene, že u kořenů kontroverzní doktríny humanitárních intervencí bylo zahanbení „prvního světa“ nad neschopností zabránit masakrům v Bosně? Foto Michel Euler

Na sklonku loňského roku se na českém knižním trhu objevil druhý díl syntézy evropských dějin 20. století od Iana Kershawa, trefně nazvaný *Na horské dráze* (Roller-Coaster, 2018). Není snadné se téměř šesti stovkami stran probít k závěru, jakkoli pro dobrý dojem z knihy považují za žádoucí přecházet ji od začátku do konce. Kershaw je jako historik obecně znám přitažlivým a čtivým stylem psaní. Většina znalých čtenářů nicméně asi raději sáhne po jiném jeho titulu – britský autor se celý svůj profesní život věnoval meziválečným dějinám a zvláště historii německého nacismu, zatímco v této knize vstupuje do období, jež sice takřka celé prožil (Kershaw za tři roky oslaví osmdesátku), odborně však stálo mimo jeho pozornost.

V kuloárech vrcholné politiky

Zatímco první díl *Cesta do pekla a zpět* (To Hell and Back, 2015, česky 2017) je svižným vyprávěním založeným na autorově hluboké a citlivé introspekci opřené o letitý výzkum, druhý díl působí spíše jako suchopárná příručka – alespoň na první pohled. Je sice zajímavé sledovat vývoj, při jehož popisu si Kershaw dává záležet, aby evokoval vlnění horské dráhy, zároveň však tradicionalistický způsob organizace témat působí poněkud fádně. Autor se až příliš důsledně drží dávného členění historiografie na politickou, hospodářskou, sociální a kulturní a s různou mírou vzhledu dbá o to, aby všechny čtyři složky byly v díle zohledněny. Prioritou jsou mu však politické dějiny, následované těmi ekonomickými. Navíc je tento přístup obohacen o stejně neoriginální perspektivu Evropy rozdělené železnou oponou. Takový fundamentální faktor poválečných dějin jistě nelze pominout, nabízí se ale otázka, nakolik bylo v roce 2018, kdy vyšla původní anglická verze, přínosné tímto způsobem strukturovat celý výklad.

Ačkoli Kershaw nikdy nebyl „faktopiscem“ toho druhu, jakému se medievista Dušan Třeštík posmíval za snahu zachytit bez hlubšího promýšlení co nejvíce detailních jednotlivin, není zároveň ani autorem, který by se scholasticky pitval v abstraktních pojmech a pokoušel se konstruovat nějaká robustní teoretická schémata historického vývoje. V devadesátých letech, kdy Kershawova hvězda stoupala a stávala se z něj globální historická celebrita, byl jedním z nejlepších příkladů

tehdy populárního trendu označovaného jako „personal turn“. Ten měl za cíl osvobodit dějepisce od studia čtenářsky nezábavných společenských struktur, a naopak vrátit do centra pozornosti aktéra, aniž by však vyprávění sklouzlo do polohy pouhého zachycení jednotlivého života. Tuto fúzi strukturálních a individuálních dějin následně Kershaw osvědčil svou monumentální biografií Adolfa Hitlera. Oproti tomu do syntézy kontinentálních dějin v relativně dlouhém časovém období uvedený přístup příliš nepronikl – a ani by pro ni nebyl příliš vhodný.

Obyčejní aktéři autora zajímají jen minimálně. Jeho dějiny Evropy se odehrávají výhradně v kuloárech vrcholné politiky. Percepce reality běžnými občany je více reflektována jen na dvou místech. Za prvé (a to velmi zdařile) ve vztahu k jaderným zbraním a protiválečnému hnutí v padesátých a šedesátých letech. A za druhé (podstatně méně přesvědčivě) v souvislosti s migrační krizí v novém tisíciletí. Jinak se běžní lidé jen nahodile mihnou v příležitostně citovaných výzkumech veřejného mínění nebo díky agregátním údajům o masovém konzumu hmotných či kulturních statků. Na první pohled by se mohlo zdát, že Kershaw vytvořil jen rutinní přehledovou práci, založenou převážně na politických dějinách, která navíc často sklouzává až k jakémusi encyklopedickému přehledu.

Kontinuita problémů

Skepse by však neměla zastínit přitažlivé stránky Kershawovy syntézy. Osobně za největší přednost knihy považuji autorovu odvahu – mezi historiky neobvyklou – protáhnout naraci až do současnosti. Kniha totiž končí událostmi roku 2017! V současných debatách a politických konfliktech snadno zapomínáme na jejich původ a souvislosti, tkvící v mnohdy již velmi vzdálených událostech, rozhodnutích a procesech. A právě osvětlení hlubší kauzality a kontinuity mnoha dnešních problémů zkušeným historikem v delším časovém horizontu je v instantním bouření na sociálních sítích, kde se jen těžko dokážeme oprostit od momentálních nálad a prvoplánového ideologického směřování, nesmírně užitečné.

Kdo si dnes vzpomene, že u kořenů vysoce kontroverzní doktríny humanitárních intervencí, jež Západ během posledního čtvrtstoletí několikrát využil, bylo zahanbení „prvního

světa“ nad neschopností zabránit masakrům (především muslimského obyvatelstva) během války v Bosně? Nutno přitom podotknout, že pro Kershawa platí rčení, že vysvětlit neznamená souhlasit či obhajovat. Obdobně citlivě dokáže ukázat v širších souvislostech například brexit, který se nám Středoevropanům na základě zpráv v našich médiích zdá jako bezmála iracionální případ národního sebepoškozování. Vezmeme-li však v potaz raketový růst cen nemovitostí v Londýně během dvou posledních dekád či statistické údaje o počtu imigrantů v důsledku evropské integrace (jen počet Poláků, pro něž byla Velká Británie v novém tisíciletí oblíbenou cílovou zemí, vzrostl z 58 tisíc v roce 2001 na 676 tisíc o deset let později), stává se brexit přinejmenším srozumitelnou defenzivní reakcí části britské populace.

Budoucnost je otevřená

Sympatický je i zdrženlivý přístup k hodnotícím soudům a odstup, jakkoli autor sám musí být jako pamětník plný dojmů. Kershaw v úvodu příznačně uvádí své krédo, na něž mnozí autoři píší o soudobých dějinách rádi zapomínají, a sice že „osobní anekdoty a historické hodnocení k sobě pokud možno nemají patřit“. Jeho osobní sympatie tak do textu proniknou jen výjimečně (třeba když píše o skandinávském společenském modelu, o němž však vzápětí poznamená, že s ohledem na kulturní a sociální specifika je těžko přenositelný).

A v neposlední řadě Kershaw zasluhuje ocenění za to, že nepodlehł svodu na základě svého hlubokého vzhledu do nejnovějších dějin předpovídat budoucnost. Nejenže si je dobře vědom omylu historicismu, že se na základě poznání minulosti dá predikovat budoucnost, ale také uznává, že světodějný význam nemusí mít jen dlouhodobě působící struktury, nýbrž i obyčejné náhody. Jeho přístup dobře vystihuje jím citovaný výrok ze Shakespearovy *Bouře*: „Vše minulé je prologem.“ A Kershaw k tomu neopomene dodat: „Budoucnost je vždy otevřená. Dějiny nabízejí jenom nanejvýš nejasného průvodce po tom, co nelze předvídat.“

Autor je historik.

Ian Kershaw: Na horské dráze. Evropa v letech

1950–2017. Přeložili Daniela Orlando, Magdaléna

Řezáčová a Pavel Vereš. Argo, Praha 2019, 588 stran.

Ready to riot!

Násilí v pražských protestech roku 2000

Před dvaceti lety se v Praze odehrál masivní protest alterglobalizačního hnutí, který se stal přehlídkou různých forem boje proti nadnárodnímu kapitálu. Jakou roli hrálo násilí při tehdejších demonstracích, jichž se účastnilo dvanáct tisíc lidí a nasazeno proti nim bylo devět tisíc policistů?

PAVEL CHODEC

Česká republika nemá velké zkušenosti s poličními bouřemi, jež v některých státech západní Evropy patří k místnímu koloritu. To ovšem neznamená, že by násilí nebylo v českých ulicích přítomné už od počátku devadesátých let. Střetů anarchistů s neonacisty a policistů s anarchisty bylo především v první polovině devadesátých let hned několik. Docházelo k rasovým vraždám a ve dvou případech se oběťmi skinheadů stali i lidé spjatí s anarchistickým hnutím. Bojůvky skinheadů napadaly anarchistické akce a koncerty, což zavadalo příčinu ke vzniku převážně anarchistických skupin, které se začaly otevřeně hlásit k militantnímu antifašismu a dle toho

náhodně zvolených výloh. Masové demonstrace tehdy ovšem neodpovídaly ani flegmatickému nastavení české společnosti, ani dějinné situaci, v níž se jakýkoliv protest proti neoliberalismu nebo kritika korporací vykládaly jako volání po okovech reálně socialistického režimu.

Černý blok a bílé overaly

Pojetí, podle nějž fenomén riotů do Česka importoval až black bloc autonomů z Německa či ze Španělska, povzbuzených úspěchem protestů v Seattlu, kde se demonstrantům podařilo zhatit slavnostní zahájení kongresu Světové obchodní organizace, má něco do sebe. Do Prahy totiž v září 2000 přijely tisíce zahraničních aktivistů. Také však platí, že organizování největších protestů koordinovala Iniciativa proti ekonomické globalizaci (INPEG) se silným českým zastoupením, a že do násilných střetů s policií se zapojila i řada Čechů. INPEG se pod palbou médií rozhodl od násilí militantních demonstrantů distancovat, ale zároveň se za něj celkem pochopitelně odmítl omlouvat. Mezi militantně naladěnými demonstranty, kteří pochodovali s takzvaným modrým blokem, jenž svedl největší boje s policií v Lumírově ulici na Vyšehradě, bylo pochopitelně i velké procento domácích účastníků, jakkoli tempo a taktiku útoků určo-

brněnými vozy vlastně ani nemohlo dopadnout jinak. Potyčky ze všeho nejvíc připomínaly hru na strkanou a přetahovanou, při níž nebylo zcela jasné, zda most blokuje Ya Basta!, nebo policie blokuje bíle oděné Italy. Tutte Bianche tak ukázali spíše svou zábavnou než bojovnou tvář. U organizace spadající do neozapatistických sítí to navíc vlastně dávalo smysl – koneckonců i zapatisté se naučili své zbraně a uniformy využívat jako působivou součást mediálního marketingu.

Strach ze subjektivního násilí

V Praze se před dvaceti lety představila řada taktik, které používaly různé části alterglobalizačního hnutí. Někde se uplatňoval pasivní odpor a tancovala samba, jinde se stavěly barikády a vzduchem létaly dlažební kostky. Požadavek oddlužit třetí svět a rozpustit MMF i Světovou banku sice neměl žádnou šanci na úspěch, ale v jeho nesplnitelnosti byl obsažen radikální nesouhlas s podobou ekonomické globalizace, který alespoň na chvíli spojil množství iniciativ od anarchistů až po křesťany z Jubilee. Pro někoho to byl politický karneval, pro jiného přitakání násilí vůči ochráncům kapitálu, v každém případě se ale jednalo o masový protest se společným cílem. Pokud se vítězství v Seattlu definovalo na základě toho, že se první den účastníci kongresu nemohli sejít kvůli zablokovaným křižovatkám i hotelům, pak pražské vítězství spočívalo v tom, že setkání bylo pro jistotu předčasně ukončeno a delegáti jednotlivých zemí a institucí museli z Kongresového centra cestovat metrem a na připravené limuzíny zapomenout. Někdo možná ocenil i to, že podle informací z jednání na kongresu řada delegátů pranýřovala obě finanční organizace za kořistnický přístup vůči chudým zemím. Asi netřeba dodávat, že zůstalo jen u slov. A čeští autonomové? Ti se nikdy netajili tím, že bylo osvěžující zažít situaci, kdy nejste obětí policejního násilí, a naopak bezpečnostní složky ustupují před vámi.

Záblesk pouličního násilí a vandalismu – který nebyl zdaleka tak bezhlavý, jak se mohlo na první pohled zdát, neboť po vzoru dění v Seattlu cílil na firmy, jejichž aktivity považoval za zločinné – pochopitelně v mediálním pojetí zcela překryl všechno ostatní. A to včetně policejního násilí, které se především v případě zahraničních aktivistů zhusta odehrávalo i na policejních stanicích (pripomeňme, že zadrženo bylo devět set lidí). Fascinace subjektivním násilím ovšem vede k pobouření a morální panice, která má ke kritickému přemýšlení o původu radikálního jednání daleko. Nepřeje úvaze, která říká, že organizované výbuchy násilí subjektivního mají často příčinu v systémovém objektivním násilí, které sice není tak vizuálně vděčné, ale z rovnice, na jejímž konci vzduchem létají molotovы, je nelze vypustit (podobně zaslepená je ostatně pozice, kdy se militantní násilí stává samoučelným fetišem nebo pouhým vyjádřením vlastní frustrace). I když to mnohým jistě nebude znít příjemně, bylo to nakonec pár rozmlácených výloh McDonaldu, díky nimž se v roce 1998 do veřejného diskursu vůbec dostalo slovo „globalizace“ a pořadatel Global Street Party mohl zasednout v televizním pořadu. A to za otevření tématu globalizace určitě stálo. V roce 2000 už tedy Praha věděla, co do té doby nicneříkající slovo globalizace znamená, a po 26. září zjistila i to, že v režimu, který Češi po takzvané sametové revoluci přijali za svůj, žijí i jeho nesmiřitelní odpůrci, navíc podporovaní podobně smýšlejícími lidmi ze Západu.

Autor byl účastníkem protestů.

ULTIMÁTUM

Výzvy a limity zelených influencerov

LAURA KOVÁČSOVÁ

Ľudia, ktorí v rámci svojej práce a zabezpečenia mohli ostať počas pandémie doma, sa často dostali po dlhom čase ku knihám, článkom, ale i podcastom. Veľa ľudí trávilo viac času online, pozerali diskusie a zapájali sa do webinárov. V slovenskom prostredí sa na sociálnych sieťach začala vo veľkej miere dostávať do popredia téma klimatickej zmeny, ako tomu je v zahraničí už dávnejšie. Najmä Instagram sa stal informačnou bublinou so zaujímavým obsahom. Už to nie je len o tom, či si človek odfotí raňajky, ukáže, že bol cvičiť a čo si nakúpil, ako tomu bolo len pomerne nedávno. Podobne ako pri antifašizme či feminizme, pribudla snaha o zviditeľnenie témy klimatickej zmeny. Neformálne vzdelávanie ale často môže padať do greenwashingových pascí, proma zelených výrobcov, ale aj reprodukcie len jedného pohľadu na vec. Mnohí ľudia sa nazývajú „greenfluencerami“ a napríklad na Slovensku majú momentálne na svedomí kampaň #KlimaTaPotrebuje. Online petícia volá po vyhlásení stavu klimatickej núdze, zaviazaní sa krajiny voči klimatickým cieľom Európskej únie či vyhlásení uhlíkovej neutrality do roku 2040, čo je o dekádu skôr, než hovorí súčasná Nízkouhlíková stratégia rozvoja SR.

Aká by vôbec mala byť rola zelených influencerov? Aká je ich vízia spoločnosti, v ktorej by chceli žiť? Na koho primárne smeruje ich rámcovanie problému? Na aké zdroje sa odvolávajú? Toto sú všetko relevantné otázky, keďže s ich rastúcim publikom rastie aj ich zodpovednosť za zdieľaný obsah. A ak je dnes všetko politické a kampane influencerov mieria aj do politickej hry, ich odkaz preto nemožno brať neutrálne. O to horšie je, že akúkoľvek relevantnú kritiku majú tendenciu brať ako „hejt“. O ten ale skutočne nejde. Je nepochybne skvelé, že sa im podarilo pritiahnúť pozornosť na tému klimatickej krízy a jej urgentnosť. Na druhej strane je ale trochu smutné, ak sa výstupy takýchto iniciatív točia v kruhu etickej spotreby a moralizovania o správaní jednotlivcov.

Existujú však už aj skupiny, síce s menším dosahom, ktoré prinášajú témy environmentálneho rasizmu či potreby intersektionality. Bola by totiž veľká škoda, keby sa pozornosť upriamovala príliš na zber odpadkov, výmenu oblečenia a „klimatizmus“. O to horšie, ak akcie organizované takzvanými klimatickými aktivistami sponzoruje Volkswagen alebo lístok na online webinár o „zero waste“ problematike stojí vyše dvadsať eur. Je veľmi ľahké sklznúť k predstave, že činy jednotlivcov, ak sú znásobené, môžu hrať veľkú rolu pri zmene spoločnosti. Áno, aj. Preto je dôležité pýtať sa, o akú zmenu by skutočne išlo. Mnoho ľudí si nemôže, či už z finančného alebo časového hľadiska, dovoliť meniť svoj životný štýl na „trendy“ ekologický. V takýchto chvíľach by bolo zaujímavé, keby sa napríklad na online klimafestivaloch otvárali otázky o potrebe zmeny práce, dostupnosti bývania, zdravotnej starostlivosti a iné. Ak totiž hovoríme, že klimatická kríza je komplexná, a prijímame fakt, že zasahuje do každého aspektu každodennosti, nebude stačiť natierať predstavu o realite na svetlozeleno. Bez hlbšej snahy o analýzu príčin a triednej reflexie je volanie zelených influencerov po uhlíkovej neutralite len ťažko dosiahnuteľná požiadavka.



Někde se uplatňoval pasivní odpor a tancovala samba, jinde vzduchem létaly dlažební kostky. Foto Jaroslav Kučera

následně i jednat. Nikdy ale nešlo o masové akce toho typu, které pravidelně na Prvního máje probíhaly například v Berlíně, kam pionýři českého radikálně levicového hnutí jezdili pro inspiraci, což v zásadě trvá až do dnešních dnů.

Ke změně došlo v roce 2000, kdy se Praha dostala na mapu světového alterglobalizačního hnutí, protože v Kongresovém centru hostila zasedání Mezinárodního měnového fondu a Světové banky. Už o dva roky dříve nicméně během Global Street Party došlo v Praze mezi demonstranty a policií ke střetům, jejichž důsledkem byli zranění a také věčná škoda v podobě rozbití několika nikoli

valy převážně zahraniční skupiny. Modrý blok, tvořený převážně lidmi z anarchoautonomního hnutí, tehdy použil taktiku back bloku a s policií svedl několikahodinovou bitvu, která by na zasedání zřejmě měla ještě výraznější dopad, kdyby se odehrávala ve větší blízkosti Kongresového centra. I tak ale byly střety pod Vyšehradem jistě jedním z důvodů, proč bylo zasedání předčasně ukončeno.

Kromě černě oděných autonomů do Prahy dorazil i vlak se členy hnutí Tutte Bianche z organizace Ya Basta!. „Bílé overaly“, před nimiž s předstihem varovala média i policie, nakonec sehrály spíše komediální roli, což na Nuselském mostě zablokovaném několika



David Dolenský
Rufus zálesák
 Baobab 2020, 44 s.

„Rufus žije ve městě. Ale pořád ho to táhne do lesů. Vždycky si tam odpočine, pročistí hlavu a načerpá síly.“ Těmito slovy začíná obrázková kniha o zálesáku Rufusovi, kterou výtvarník David Dolenský vytvořil původně jako bakalářskou práci v ateliéru ilustrace a grafiky na UMPRUM. Jednoduchý příběh vousáče s fajfkou, který má rád přírodu, čte dobrodružné knížky o lesní moudrosti a ve volném čase jezdí na vandry, začíná přípravou na víkendový výlet. Balení batohu s rozkresleným seznamem vybavení střídá scéna nákupu nové čutory a brzy ráno už hrdina vyráží na výlet (samozřejmě vlakem). Dolenský nás zavádí do krajín malovaných v pastelových barvách s převládajícími odstíny zelené. Meditativní příběh prokládá naučnými vsuvkami, které navazují na tradici zálesáckých příruček určených především mládeži. Kromě zobrazení důležitých rostlin, hub a zvířat zde najdeme tipy na postavení přístřešku z cely, způsoby rozdělávání ohně, recept na zálesáckou polévku i radu, kde nabrat vodu a jak ji upravit. Nechybí ani upozornění, že by člověk měl lesu naslouchat a nedělat v něm nepořádek. Další Rufusovy příhody můžeme sledovat na jeho instagramovém účtu, kde se zálesák zhmotnil jako loutka v půvabných (a vtipných) bushcraftových videích. Zjistíme díky nim třeba, kam jezdí na výlety, co vaří a kde přespává. Hezká příručka pro tuláky všech generací, v níž se povedlo zachytit neuhasitelnou touhu po návratech za klidem lesních tišin a vůni táboráku.

Karel Kouba



Ewald Murrer
Tajný sběrač levandule
 Aula 2020, 154 s.

Básnická sbírka Tajný sběrač levandule Ewalda Murrera, za niž letos obdržel Magnesii Literu za poezii, je jako defilé bizarních snů, prolínajících se s realitou ve fantastických záblescích veršů. Tryskají z básnickovy imaginace a vedou představivost komnatami, komorami, celami a špeluňkami vzdušného labyrintu obydleného iluzemi a monstry. Básnictví je umění iluze, která má nadchnout a přivést k novému vidění, vnímání, povznést lidského ducha, nově odívat všední anebo zapomenuté vjemy. Ewaldu Murrerovi se daří naplňovat ideály magického romantismu, jak by kráčel ve šlápějích Meyrinkových, tykal si s Golemem a znal vchod šatní skříní do Země snivců. Ovšem jeho poezie se děje v současnosti, nikoli ve vysněném kuloáru sentimentu předminulého věku: figuruje v ní nejen vlak, tlakový hrnec a kapesní hodinky s ručičkami, ale i astronaut. Básník jako by poutal hrůzy a zármutek, které se občas vyjeví z nepředvídatelné skutečnosti, a dával tak protílátky na jejich zhoubný vliv – anebo současnost dokonce předstihl? „Před začátkem honu/ jsou zvířata žádána o názor./ Výbor honících psů/ diskutuje se zástupci/ lovné zvěře.“ Ewald Murrer schraňuje světélko jemnocitu, když kolem vládne temnota pragmatismu, pojmenovává beznaděj, aby posílil čtenáře pro každodennost. V jeho důvěrných básnických příbězích najdeme chvilku spočinutí a klidu.

Vít Kremlíčka



Jan Rychlík a kolektiv
Mezi Terstem a Istanbulem
 Vyšehrad 2020, 408 s.

Kolektivní monografie s podtitulem Balkánské národy ve 20. století navazuje na knihu Mezi Vídní a Cařihradem, která vyšla v nakladatelství Vyšehrad v roce 2009 a sledovala utváření balkánských národů od 16. století do první světové války. Zatímco první svazek byl z větší části dílem Jana Rychlíka s dílčím přispěním „kolektivu“, v případě pokračování má sousloví „kolektivní monografie“ skutečně svůj pravý smysl – každou kapitolu zpracoval jiný člen česko-bulharského autorského týmu. Vídeň a Cařihrad byly ovšem v novověku nejen geografickými, ale i politickými a kulturními póly, které ovlivňovaly dění na Balkáně, kdežto Terst a Istanbul ve století dvacátém jsou pouze zeměpisným ohraničením. Vymezení jednotlivých kapitol národními celky sice odpovídá tomu, že ve sledované době už bylo formování národních států v zásadě dovršeno, tematické členění předchozího dílu ovšem umožňovalo komparativnější a syntetičtější přístup, daný pochopitelně i rolí hlavního autora. Nyní čteme spíš paralelní historie a zvlášt v kapitolách věnovaných Jugoslávii se často opakují takřka totožné popisy jen s mírně posunutou perspektivou. Svazek je věnován hlavně politickým dějinám – na přesahy do dějin sociálních či kulturních většinou dochází pouze tehdy, když se promítají do „velké“ politiky, a na mnohá témata bohužel nedojde vůbec. Celkově je kniha ve srovnání se svou o jedenáct let starší předchůdkyní, která byla skvělou a čtivou syntézou novověké historie Balkánu, spíš zklamáním.

Matěj Metelec



Alfie Bown
Playstation. Svet snov
 Přeložil Lukáš Likavčan
 OZ KPTL 2020, 176 s.

Do zatím nepočetné rodiny knih o počítačových hrách vydaných v češtině a slovenštině přináší útlý svazek Alfieho Bowna s názvem Playstation a podtitulem Svet snov novou perspektivu. Bown nemá zázemí ani tak v game studies, jako spíš v psychoanalýze a současné levicové teorii. Jeho zájmem není nic menšího než předvést videohry jako zprostředkovatele tužeb, požitků a slasti v současné výrazně algoritmizované společnosti – tužeb, které momentálně slouží především k utvrzování korporátního kapitalismu, ale zároveň mají subverzivní potenciál. Nástrojem, který nám umožní, abychom v tomto kontextu hrám rozuměli, je podle autora právě psychoanalýza. Bown přitom příznačně věnuje větší pozornost budování vysoce abstraktních konstruktů opřených o velké teorie než samotným herním fenoménům. Jména jako Lacan, Deleuze či Srečko Horvat se tu objevují častěji než pojmy typu gamifikace, augmentovaná realita nebo procedurální rétorika počítačových her, přestože se jich téma dotýká. Také výběr her, s nimiž Bown pracuje, působí účelově a nahodile. Na jednu stranu je přínosné, že se soustředí na masivně hrané online hry typu Candy Crush Saga, na stranu druhou ale víceméně ignoruje zmíněný poměrně vlivný koncept procedurální rétoriky lana Bogosta – z her odkazujících na tento princip cituje jen slavný titul Papers, Please. Větší zacílení na dnes dost široké pole alternativních her by přitom Bownovi jistě pomohlo přesněji formulovat jeho výzvu k naplnění subverzivního potenciálu herního média.

Antonín Tesař



Disco
 Režie Jorunn Myklebust Syversenová,
 Norsko, 2019, 94 min.
 Premiéra v ČR 24. 9. 2020

Tvůrci norského snímku Disco se rozhodně nebáli extrémních voleb. Ve svém zaměření na krajnosti sice film tak trochu ztrácí rozumnou míru, ale jeho radikalismus má zároveň své nesporné kouzlo. Příběh o dospívající Mirjam, která vyrůstá uprostřed náboženského hnutí Friheten, ubíhá spíš na pozadí a my se o něm dozvídáme vlastně jen z úsečných privátních výjevů vložených mezi dlouhé záznamy exhibicí samotného spolku. Disco se totiž soustředí především na veřejné prezentace hnutí. Ukazuje nám dlouhé scény hudebních a tanečních vystoupení, které dodávají Friheten image cool církve pro mládež, ale i plamenných kázání jejích představitelů. Dokonce i v domácnosti Mirjam neustále hraje televize naladěná na křesťanský kanál. Když Mirjam přestoupí do jiné křesťanské komunity, jsou to opět kolektivní rituály, na něž je kladen důraz a jejichž prostřednictvím se nakonec něco dozvídáme o hlavní hrdince. Takové řešení je sice formálně uhlazené a působí osvěžujícím dojmem, zároveň ale dělá z hrdinky spíš pasivního svědka nebo trpitele než aktivní součást zachyceného světa. Snímek navíc sice postupně ukáže dvě velmi rozdílná křesťanská společenství, jenže obě nakonec vyznívají stejně patologicky. Navzdory pozorovatelské metodě, které se film formálně drží, tak děj směřuje ke zkratkovitým a předpojatým závěrům. Přehnaně ostatně působí i samotné finále, které jako by chtělo být za každou cenu vyhroceně tragické.

Antonín Tesař



Paul Czerlitzki, Michal Błudny
Twilight
 Svit, Praha, 18. 9. – 7. 11. 2020

Zatímco ve druhém patře činžovního domu na pražských Vinohradech, kde již několik let sídlí galerie Svit, probíhá interaktivní výstava Cipriana Mureșana a Radu Oreiana, v prvním poschodí, které je nyní také využito galerií, můžeme zhlédnout instalaci Paula Czerlitzkého a Michała Błudného. Interaktivita první zmíněné výstavy spočívá hlavně v rozhýbaných Mureșanových sochách, podobných autorovým dílům představeným v losangeleské Nicodim Gallery a ovladatelným skrze dálkové ovladače, jako by se jednalo o dětské hračky. Celá výstava je živá, místy pohyblivá (třeba díky videu zabírajícímu detaily Oreianova propracovaného obrazu) a vyžaduje pozornost k mnohým detailům a rozpoznání skryté ikonografie. Instalace v prvním patře může být stěžejším protikladem: místo detailů a pohybů je výstava jedním velkým celkem, kde velkoformátová, téměř monochromatická plátna splývají s ošoupanými, roky neopravovanými zdmi a celek vyzývá spíše ke kontemplaci než aktivnímu zapojení. To vše ještě doplňuje skutečnost, že prostor v prvním patře v zásadě odpovídá výstavnímu sálu o poschodí výš, ale místo bílé, uměle osvětlené krychle jde o zašlou místnost s několikabarevnými zdmi a okny na dvě strany. Czerlitzkého a Błudného malby, vzniklé jako obtisky pláten s černou a bílou barvou, tak působí jako „site specific“ instalace, vytvořená přímo pro toto místo.

Natálie Drtinová



Jiří Havelka & kol.
Gadžové jdou do nebe
 Divadlo Husa na provázku, psáno z představení v Divadle Archa, Praha, 18. 9. 2020

Hledání společného dialogu je předsevzetí, které nic nestojí a v grantové žádosti se pěkně vyjímá. Proto je v nepokrytě antiromské české společnosti oblíbenou frází. Naštěstí se ale i ve chvíli, kdy se nad stavem světa o člověka pokoušejí mráкотy, najde mezi pokusy dát prázdné slupce obsah čestná výjimka. Během večera nazvaného Gadžové jdou do nebe, v němž se ve stand up výstupech s pravým Moravákem, pravým Východniarem a pravou (ale nerasistickou) Českou střídají „skuteční romští performeři“, si publikum s protagonisty zazpívá i zatančí, přičemž v předvádění pohybových nuancí národních folklorů exceluje Dominik Teleky coby bývalý tanečník Vojenského uměleckého souboru Ondráš. Zažijeme inaugurační projev romského prezidenta a „role se obrátí“ (jaké role vlastně?) i v jevištní realizaci známé devadesátkové hry Matiční ulice. Když se nakonec herečka Kristina Richterová dočká svého vysněného angažmá, které s její barvou kůže nijak nesouvisí, divák by se nad svou přístupností až dojal – pokud by si ovšem potupně nepřiznal, že i na jeho osvětlenou dušičku „černá“ Maryša působí jako bílá vrána. U pokusu režiséra Jiřího Havelky o „Comedy! Ghetto“, jak hlásá nápis na scéně, se publikum brzy mohlo začít cítit podobně trapně, jako když „vtipy o cikánech“ vypráví novodobý Felix Holzmann před smíchy se svjejícími Romy v pozadí. Díky upřímnosti a nasazení všech zúčastněných se však povedlo nevidané – vytvořit divadlo, u něž může s trochou snahy projít nenásilnou katarzí i váš tchán, který sice není rasista, ale...

Martin Zajíček



Lauren Pakradooni
Flite
 Digital download, 2020

Pražský koncert americké hudebnice a výtvarnice Lauren Pakradooni, vystupující rovněž pod jmény Pak či Tether, mě v roce 2012 minul. Na základě kazety Box (2011) jsem si ovšem dokázal představit, jak tehdy mohly v závěru večera vyplněného převážně taneční elektronikou vábit její páskové manipulace, zpětné vazby a zastřený zpěv. Těžko zařaditelná produkce může snadno nabídnout únik ze situací, které jinak představivosti moc prostoru nedávají – v kontextu taneční party působí Pakradooni jako zjevení, jež zneklidňuje a asocializuje publikum, v rámci noisové scény se její tvorba zase podezřele blíží písňovému formátu a hraničí s líbivostí. K dojmu outsiderství napomáhá i to, že se její hudba během uplynulé dekády nijak zvlášť neměnila. Album Flite dokládá, že výživnější než hledat, co se děje nového, může být sledovat to, co se zdánlivě nehybe. Samozřejmě nelze Pakradooni upřít jistý vývoj, ať už v průběhu let nebo v rámci nahrávek, je jen scestné zaměřovat se na ten lineární: její hudba je založená na krátkých smýčkách (útržcích klávesových melodií nebo zpětných vazeb nahranych na magnetofonové kazety), jež se postupně splétají, dokud z nich nevznikne pulsující síť. Tep je pravidelný – co smyčka, to svěbytný ornament, který se však snadno snese s tím sousedním. Médium kazety umožňuje vše vnímat z odstupu, takže i „živý“ zpěv působí jen jako další vrstva. Obrazně řečeno, místo tekoucí řeky je vidět tůň – nesejde na tom, jestli z ní vystoupíte, protože nikam neteče. Odkud se vůbec bere chuť se ponořit?

Patrik Pelikán

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET FREDA BRUNOLD 2020

A2 15 LET
kulturní čtrnáctideník

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

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

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

Další možnosti předplatného:
Mecenáš 5000 Kč a více
Elektro 499 Kč
Student 690 Kč

eskalátor

Sdružení Paměť města poslalo v létě Radě České tiskové kanceláře podnět k prošetření. ČTK totiž v červenci publikovala zprávu o návrhu legislativy upravující vztahy obcí a developerské výstavby, k němuž se v článku coby „odborníci“ vyjadřovali pouze developeri či bankéři, čili „zástupci skupin, jejichž ekonomické zájmy leží v přímém rozporu s jakoukoli regulací trhu s bydlením a jejichž primárním incitem je zisk“. Bohužel to není ojedinělý případ podobné práce se zdroji v ČTK. V posledním měsíci tisková kancelář například bez konzultace s odborníky referovala o naprosto scestné analýze auditorů firmy Deloitte o pozitivních ekonomických dopadech klimatické krize na českou ekonomiku. Text o celoevropské iniciativě za nepodmíněný základní příjem zase obsahoval pouze apokalyptická stanoviska ekonomů z UniCredit, Deloitte, Raiffeisenbank, České spořitelny, kdežto odborníka na danou problematiku neoslovil nikdo. Zprávy ČTK přitom nekriticky využívají prekarizované redakce skoro všech celostátních novin a médií a spousta lidí, kteří nemají čas ani kapacitu na to zabírat se zdrojováním, je považuje za objektivní informace o realitě. ČTK se tak jen s malou nadsázkou dá považovat za možná nejvlivnější názorové médium v Česku. Pojďme ale radši dál probírat tlaky v České televizi...

Z. Staszek

Nevěřím v objektivní novinářinu, říkal autor tisíce článků, řady dokumentárních filmů a desítky knih, v nichž detailně zachycoval imperialismus Západu, potlačování levicových hnutí a vykořisťování obyvatel z různých částí světa. Jeho publikace a filmy se opíraly nejen o osobní svědectví, pozorovatelský talent a jazykové schopnosti, ale především o citlivost k nespravedlnosti a odhodlání zpochybňovat převládající západní mediální narativy. V tom byly výjimečné i jeho příspěvky pro A2, které posílal například z Indonésie, Marshallových ostrovů, Rwandy nebo Thajska. Cítil se být jedním z místních revolucionářů, ale zároveň byl stejně jako jeho přítel Noam Chomsky connoisseurem drahého vína, znalcem a kritikem opery, globálním obyvatelem, který pracuje pro nadnárodní společnosti a tráví podstatnou část svého života v letadlech a hotelech. Obdobně jako řada levicových aktivistů své schopnosti poukazovat na pokrytectví a propagandu západních společností nedokázal a nechtěl využít ke kritickému pohledu na mnohé Západu nepřátelské režimy – z mainstreamu se vyděloval i svým obdivem k Číně, postojem k občanské válce v Sýrii, obhajobou Putina Ruska či Alexandra Lukašenka. Osobní boj Andrého Vltcheka se světem a kapitalismem především ukončila v září jeho náhlá smrt v Istanbulu.

F. Pospíšil

Adiktolog, léčitel a propagátor výzkumu léčivého konopí Dušan Dvořák se po téměř

roce ve věznici dočkal dalšího, zřejmě nikoli posledního rozsudku. Ke třem letům nepodmíněného odnětí svobody byl přes videomost na dálku vyrozuměn o odsouzení na další tři roky ve věznici s ostrahou za porušení podmínečného odsouzení v roce 2017. Důvodem bylo, že si jako každý rok pěstoval u svého domku na Prostějovsku konopí, které – nebyť jeho skoro stejně pravidelné policejní sklizeně – bylo určené nemocným k léčbě a pomoci od bolesti. Předsedkyně senátu Okresního soudu v Prostějově tentokrát nejprve odmítla Dvořákovu žádost o právníka se slovy, že na to měl dost času, a pokračovala vlastním rozhodnutím o své nepodjatosti. Absurdní tragédie úředníků s monopolem na spravedlnost jsme přihlíželi z veřejnosti čtyři (více by s odkazem na epidemii soudkyně stejně nepřipustila) a jeden novinář. Čtenář se už může v nekončící perzekuci Dušana Dvořáka ztrácet, jistě však je, že jeho zdraví je podloměné a on ani nikdo další z „konopných vězňů“ by neměl ve věznici strávit už ani minutu. Dvořákův případ je jasným argumentem, že je třeba změnit legislativu.

O. Bureš

„Velké betonové věže tyčící se k nebi z bývalého bramborového pole u kolchozu slubují jedné z nejchudších evropských zemí bohaté zásoby levné elektřiny pro současné i budoucí generace.“ Tak začíná reportáž deníku New York Times o stavbě nové jaderné elektrárny na západě Běloruska. Pokračuje popisem místního ekonomického modelu

založeného na pašování cigaret a benzínu do EU a na závěr prorokuje, že brzy vše změní „hordy“ stavebních dělníků, kteří v zemi vybudují školy a další zařízení včetně vojenské základny. Není to jediná podobně laděná reportáž z východní Evropy v seriózních západních médiích středního proudu. Kdyby měla česká média peníze na placení výjezdů reportérů do zahraničí, patrně by vyobrazení situace nebylo méně barvotiskové. Pohled na bramborové pole, tři proužky na šustákovce a Lada v garáži – z podobných obrázků se stal globální trend, který v nové východní Evropě překlenuje propast mezi centrem a periferií. Když na nich však chtějí reportéři západních médií demonstrovat zaostalost dané země a nebezpečí, které plyne z toho, že právě zde stavějí Rusové jadernou elektrárnu, působí to celé trochu jako pokus o znásilnění místních. Nedokázal jsem pro své tvrzení obstarat důkazy? Tím větší vidláky musím z místních udělat, aby čtenáři pochopili, že tady něco nehraje. Nevadí, že v nedalekém dvoumilionovém Minsku sídlí zhruba sto tisíc IT expertů a že odtud pochází jedna z nejhranějších online her všech dob nebo globálně používaná komunikační aplikace Viber... Často se mi u podobných textů vybaví výrok jednoho ruského senátora, který mi tvrdil, že západní liberální média jsou v otázce propagandy to nejhorší, co dnešní svět nabízí. Docela chápu, že za podobná tvrzení sbírá u některých citlivějších obyvatel postsovětského prostoru body.

V. Boháč