

A2

100 LET KURTA VONNEGUTA

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
26. 10. 2022 ROČNÍK XVIII
ADVOJKA.CZ
CENA 49 Kč

22



22>
Ilustrace Tadeáš Polák, 2022
ISSN 1803-6635
9 771803 663006

Roky Annie Ernaux
gesamtkunstwerk Berghain

portugalský hudební fenomén fado
Trojúhelník smutku Rubena Östlunda

Eric Hobsbawm ve věku extrémů

Co ohrožuje a ničí rodinu

SAŠA UHLOVÁ

„Jak dlouho tu pracuješ?“ ptala jsem se kolegyně ze Slovenska v irském hotelu. „Tři roky,“ odpověděl trochu sklesle a vyprávěl, jak se na Slovensku dostali do dluhů a musel odjet, aby zajistil rodinu. Má dvanáctiletou dceru, která žije s mámou a on ji prakticky nevidá. Jen jednou ročně, když jede domů na dovolenou. Cítila jsem, že je to pro něj těžké téma, a nechtěla jsem se vyptávat dál, abych mu nepůsobila bolest. Z jeho hořkých poznámek jsem pochopila, že odloučení mu rozbilo vztah. Když jsme si pak vyměnili kontakty, zahlédla jsem jeho dcerku na profilové fotce. Ostatní kolegové mi pak říkali, jak nesmírně tím odloučením trpí. O něco dříve v Dublinu jsem se potkala s mladým Slovákem, který se s mámou prakticky neviděl od třinácti let, a teprve když mu bylo osmnáct, přijel za ní také pracovat do Irska. Jak moc těžké to pro něj bylo, asi není potřeba popisovat.

Na farmě v Německu jsem potkala celou řadu žen z Polska, které opustily své rodiny a nechaly děti doma manželům nebo jiným příbuzným. Některé rodiny se rozpadly tak, že nejprve odjel pracovat muž do zahraničí a vztah dlouhodobě odloučení nevydržel – muž si ve svém vzdáleném bydlišti našel jinou ženu. Manželka tak zůstala s dětmi sama a neužívala je. Nechala tedy děti příbuzným a odjela vydělávat do Německa. Nikdy jsem nepotkala tolik rozbitých rodin jako v době, kdy jsem se pohybovala mezi lidmi, kteří si odjíždějí vydělat peníze do ciziny, protože jim výdělky doma nestačí na pokrytí základních výdajů potřebných pro život.

Přemíra pracovního nasazení je ale něco, co rodinu může rozbít i za situace, že muž přespává doma. Model rodiny, kde se otec téměř nevyskytuje, protože je pořád v práci a žena se stará o děti, domácnost a všechno ostatní, je všeobecně známý. Oba se hrou-tí z vyčerpání, nemají čas se o problémech bavit a nakonec to mnohdy končí rozvo-dem. Překvapivě si pak otec najde na své děti víc času, než tomu bylo předtím. Na obnovu vztahu je ale pozdě.

Pláč konzervativců nad tím, že tradiční rodina je ohrožena queer komunitou, feminismem nebo emancipací, posloucháme už řadu let. Tradiční rodinou myslí rodinu

nukleární, tedy otce, matku a děti, jelikož jejich představa tradice zahrnuje paradox-ně jen moderní společnost. Je pravda, že řada vztahů, které by vydržely před pade-sáti lety, se dnes rozpadá, což nemusí být vždycky ke škodě. Pokud bude méně dětí vyrůstat v rodinách, kde jsou svědky násilí nebo jsou dokonce týrány ony samy, je naděje, že už podobné vzorce nebudou reprodukovat.



Kresba Kryštof Netolický

Rozpadají se ale i manželství, která by se rozpadat nemusela, v tom mají konzervativci pravdu. Okovy v podobě společenského a ekonomického tlaku, kdy žena nemohla opustit muže, protože by se vystavila han-bě a umřela by hladu, se snad už nevrátí. Je tedy potřeba vést debatu o tom, že stabilní prostředí rodiny, která nemusí mít ovšem nutně jen tu jednu podobu, je pro dítě pří-nosem. Samozřejmě za předpokladu, že vztah není toxický, protože to je potom pro dítě mnohem horší, než když se rodi-če pokojně rozejdou.

Budu-li věřit, že alespoň části lidí, kte-ří pláčou nad starými dobrými časy, jde

skutečně o větší stabilitu rodiny, a ne o zachování patriarchálního řádu a pod-řadného postavení ženy, měla bych jeden námět k přemýšlení. Nízké mzdy, množ-ství odpracovaných hodin a z toho vyplýva-jící nedostatek času pro společně trávené chvíle s rodinou, ale i času, kdy jsou part-neři jen spolu bez dětí, jsou důvody, kte-ré rodinu ničí celkem zákonitě. Odpovědí na to nemůže být model, kdy muž pracu-je a žena je doma, je tedy potřeba říct, že bychom všichni měli pracovat mnohem méně a vydělávat si přitom víc. To je jedi-né možné řešení. Jsem si vědoma, že to zní jak z marxistické příručky, ale vycházím ze své zkušenosti, ne z teorie. Přivedlo mě k tomu sledování tragických osudů lidí, kte-ří by možná měli šťastný život a harmonic-kou rodinu, kdyby žili v zemi, kde by si nor-mální poctivou a pro společnost nezbytnou práci mohli vydělat dost peněz, aby pokry-li životní náklady.

Když jsem se svých kolegyně ptala, jest-li jim jejich děti nechybějí, odpovídaly mi většinou, že děti už jsou zvyklé. Cítila jsem se nepříjemně, protože jsem kladla necitli-vé otázky a viděla jsem, že jim tím ubližuji. Pozorovat pak, jak slzí při videohovorech večer po práci, jak svým dětem vyprávě-jí, co všechno jim koupí, už bylo chvílemi nad moje síly. Žal z odloučení řešila větši-na z nich alkoholem. Tím si ale postupně zavíraly cestu k tomu, aby se jednou vráti-ly a žily s dětmi normální život. Nejdřív se jim rozpadlo manželství, pak vztah s dět-mi a nakonec se začaly rozpadat i ony samy.

Příliš mnoho práce, ať už se jedná o tu nekvalifikovanou někde v továrně, výro-bní hale či na poli, nebo o vysoce kvalifiko-vanou v nějaké firmě či třeba nemocnici, nekrade čas jen pro rodinu, ale také pro přemýšlení. Bez možnosti zastavit se a pře-mýšlet o svém životě, hodnotách, o tom, co je pro nás podstatné, těžko můžeme pečo-vat o své vztahy. Pokud je tedy pro nás rodi-na důležitá, je potřeba radikálně přenasta-vit ekonomické vztahy a na férovku si říct, že je to kapitalismus, co ničí vztahy mezi dospělými i dětmi. Vzhledem k tomu, že máme konzervativní vládu, která rodinu chránit chce, měla by začít bojovat proti kapitalismu.

Autorka je redaktorka deníku Alarm.

editorial

Už tomu bude pomalu rok, co jsme náhodou zjistili, že spisovatel Kurt Vonnegut by v listopadu 2022 oslavil sté narozeniny. A jelikož díky Billymu Pilgrímovi z románu Jatka č. 5, kterého mimozemšťané unesli na planetu Tralfamador, dobře víme, že smrti nic nekončí, protože dotyčný je v jiných časových rovinách stále živ a zdrav, rozhodli jsme se zjistit, jak moc jsou dnes aktuální díla kultovního spisovatele, kterého většina z nás četla v době dospívání. Ukázalo se, že na originalitu spisovatelského barbara a volnomyšlenkáře jsme trochu pozapomněli i my sami, což někteří z nás využili k tomu, aby si jeho knihy přečetli znovu. O tom, že zkušenost obcování s knihami z mládí není vůbec k zahazení, by vás měly přesvědčit tematické texty. Ivan Adamovič píše o Vonnegutově úspěchu u českého publika a Antonín Tesař se věnuje filmovým adaptacím jeho próz. Tadeáš Polák se ujal role životopisce fiktivního spisovatele sci-fi Kilgora Trouta, v jehož duchu se nesou i povídky, které nám na základě otevřené výzvy zaslala čtveřice současných českých autorů. Jednu z nich napsal Ondřej Neff, který v době uzávěrky tohoto čísla publikoval předsudečný a krajně necitlivý komentář k vraždě dvou queer lidí v Bratislavě, jehož obsah rozhodně odmítáme. Samotná povídka ovšem nemá s jeho názory prezentovanými v Lidových novinách žádnou souvislost, a proto jsme ji v čísle ponechali – nemyslíme si totiž, že by přístup v duchu tzv. cancel culture mohl čemukoli pomoci. Homofobii vydávanou za „racionálnost“ a „věcnost“ ale nemůžeme přecházet mlčením. A na závěr jedna dobrá zpráva: výtvarné rubriky se od tohoto čísla ujímá náš nový kolega David Bláha. Davide, vítejte v redakci! Čekají nás společně zajímavé časy. Lukáš Rychetský a Michal Špína

z obsahu

- 7 Neděle na lidu / sloupek psaný na vodu Petra Borkovce
- 11 Make Les Misérables great again. Hábovo rozpačité rozhlížení z revolučních barikád / Štěpán Truhlařík
- 13 Lou Reed v archivu. Mezi rockovou legendou a historickým materiálem / Vítězslav Sommer
- 14 Vzpomínky na koronavirus / výtvarný zápisník Marianny Placákové
- 15 Co si pamatuješ? A proč? O tíze vzpomínání ve veřejném prostoru / Čeněk Pýcha
- 18 Proč potřebujeme kanárky? K nedožitým stým narozeninám Kurta Vonneguta / Lukáš Rychetský

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
9. LISTOPADU 2022

Dagmar Urbánková



Na konci jsem si odskočila k moři

Báseň vybral Petr Borkovec

Noemova archa bláznů

Film Trojúhelník smutku

Snímek švédského režiséra Rubena Östlunda, který získal letos Zlatou palmu na festivalu v Cannes, se tváří jako sžíravá satira na společenské poměry. Jejich ztvárnění v mikrosvětě milionářů a posádky výletní superjachty je ale v mnohém předvídatelné.

PETRA CHALOUPKOVÁ



Zhýralá smetánka představuje snadný cíl satiry. Foto Aerofilms

Nejnovější počín švédského autora Rubena Östlunda *Trojúhelník smutku* se od květnového triumfu na filmovém festivalu v Cannes vezl na vlně superlativů. Byl označován za nejzábavnější film roku, stvrzující režisérovu pověst pichlavého satirika, který ukazuje pokrytectví společenských poměrů. Pikantnost mediální pohádce o bezskrupulózní provokaci dodával paradox, že návštěvníci opulentního filmového svátku se nevědomky smáli scénám utahujícím si z nich samotných. Při sledování stěžejní scény plné výměšek ze všech možných otvorů se lze sice těžko ubránit pošklebkům nad zaslouženým neštěstím boháčů, nabízí ale snímek něco víc než jen škodolibé potěšení pro publikum, jež se považuje za morálně čistší? A smějeme se spíš gejzíru fekálií, nebo tomu, na koho dopadají?

Dvorní malíř vyšších vrstev

Trojúhelník smutku jako by završoval režisérovu pomyslnou trilogii o movitých běloších, jejichž hodnoty – zformované v bezstarostném vakuu – narážejí na tvrdou realitu venkovního světa a jeho nespravedlivých sociálních mechanismů. Otec pykající za neschopnost naplnit představy o maskulinní roli v alpském komorním dramatu *Vyšší moc* (2014) a bezradný ředitel galerie moderního umění ve *Čtverci* (2017), který balancuje mezi performovaným humanismem a potřebou šokovat, jsou nesnesitelní ve své ublíženosti a zaslepenosti vůči ostatním. Vytrvale si hrají na oběti společenských očekávání, aniž by byli schopni uchopit a uvědomit si vlastní privilegia. O to víc je Östlund nechával pošetile plácát a vymlouvat se z omylů, do nichž je zamotal, aby jejich morální rozpaky vyvstaly jako symptomy úpadku údajně vyspělé západní civilizace.

Nejnovější film má s výše zmíněnými společné nejen prostředí vyšších tříd, ale také vyprávěcí schéma vystavěné kolem prostého obrazu, jenž funguje jako dramatická rozbuška pro celý narativ. Ve *Vyšší moci* to byla krize během řízeného pádu laviny, *Čtverec* s obdobným záměrem využil galavečer, který byl narušen vpádem člověka-opice a vymkl se kontrole, a *Trojúhelník* rovněž spěje k jedinému momentu, od něhož se odvíjí i zbytek příběhu – ke slavnostní kapitánově večeři, při níž je osazenstvo přepychové jachty zmítáno návaly mořské nemoci. Na rozdíl od prvních dvou sekvencí, těžících z nečekané a předchozím vývojem neohlášené hrůzy, však inscenace v tomto případě sklouzává k fyzické komedii a frašce, jimž se sice nedá upřít efektivní načasování, ale zato chybí jiné odůvodnění než drzá snaha o co nejhlubší ponížení postav. A v tom spočívá největší úskalí filmu.

Loutky sociálních rolí

Östlund má ohledně současnosti jasno: vyprávění uvádí prologem parodujícím pozérství módního průmyslu, když ukazuje, jak se modelové

střídavě usmívají a mračí na povel podle toho, jestli zrovna mají propagovat lacinou anebo značkovou módu. Smířlivější není ani ke konkrétním reprezentantům branže, směšně atraktivnímu páru Carlovi a Yaye, které sleduje při roztržce nad placením účtu za večeři. Přestože živelná výměna názorů a slibná premisa tematizující rozpor mezi genderově specifickými vzorci chování v romantickém vztahu a převrácenými reáliemi modelingové praxe (ženy vydělávají větší částky než jejich mužské protějšky) působí živelně a uvěřitelně, tento dojem se vytratí nedlouho poté, co se dějiště přesune na výletní loď plnou znuděných milionářů.

Uprostřed moře totiž režisér ztrácí pevnou půdu pod nohama a utíká ke schematickému a zjednodušující zkratce, když z plavidla dělá jakousi postmoderní Noemovu archu, jejíž průřez odhalí všechny společenské vrstvy a jejich archetypální představitele. Z té nejvyšší je to brunátný ruský oligarcha doprovázený manželkou a milenkou, britský manželský pár obchodující se zbraněmi a instagramová influencerka Yaya a její trofejní přítel; ze střední neúnosně snaživá manažerka lodní posádky personálu na lodi a věčně opilý kapitán citující Karla Marxe; a z té nejspodnější etnický rozmanitý zástup levné pracovní síly v čele s toaletářkou Abigail.

Jakkoli přehledná stratifikace námořní society (doslovně ilustrovaná na přístupu představitelů daných vrstev do jednotlivých pater plavidla) odráží hierarchické rozvrstvení na souši, postavy trpí tím, že nedisponují vlastní vůlí, ale stávají se pouhými nositeli typizovaných sociálních rolí. V kontrastu k Östlundovým smělejším pokusům o angažovaný komentář z dřívějších let, kulminujícím v mrazivé *Hře* (2011), v níž výpovědní hodnota stála na strohé observaci anonymních účastníků vyhrčené situace, ztroskotává *Trojúhelník* na tom, že dopředu prozrazuje a předžvýká reakce osádky. Bohatí, chudí i ti mezi jsou jen loutkami, které se naivně chovají v souladu se svým sociálním statusem, a potvrzují tak filmařovu intelektuální tezi o nemožnosti rovnostářského společenství a nekonečnosti lidské hlouposti. Když se přitom o totéž před třemi lety pokoušel jiný festivalový miláček, Bongův *Parazit* (2019), nezůstal naštěstí u konstatování principiálních nerovností, ale dokázal na pozadí thrillerové podívané odhalit sebedestruktivitu potřeby neustále stoupat na společenském žebříčku.

Všichni jsou si rovni

Östlundova zjednodušující perspektiva vyplouvá na hladinu obzvlášť výrazně ve chvíli, kdy se v posledním aktu rozhodne rozdané karty otočit a vyplaví trosečníky z megalomanského korábu na opuštěné pobřeží. Na pláži uprostřed ničeho, kde natřískané bankovní účty a zlaté hodinky nemají žádnou hodnotu, se děj přeměňuje v sociologický experiment s unikátní příležitostí postavit na místě

osvobozeném od vlivu statusových symbolů beztrždní podobu lidského kolektivu. Jenže právě zde na sebe režisér definitivně prozradí to, co už naznačovala pijácká debata amerického marxisty a ruského kapitalisty: že svět vidí a vykládá na základě binárních opozic typu bohatý/chudý, kapitalismus/marxismus, patriarchát/matriarchát, marnivý/pracující, uzurpátor/utlačovaný. Změna prostředí přinese jen převrácení těchto dichotomií a objev, že systém se „kupodivu“ neosvědčil. Z vykořisťované toaletářky se stává despotická matriarcha, z jejich bývalých pánů poskoci, kteří se tentokrát neženou za blyštivými drahokamy, ale preclíkovými tyčinkami. Žádná revoluce se nekoná, a to ani v přístupu autora, který setrvává v předem načrtnutých mantinelech modelových postav. Rus, který zbohatl, protože po rozpadu Sovětského svazu dokázal rychle a bezpátečně přizpůsobit nabídku poptávce, se opět oportunisticky adaptuje. Sošný Carl si výhodnější pozici vybojuje znovu díky svému vzhledu. Manažerka zůstává loajální zaměstnavateli s neoblomnou vírou, že je přece přijdou zachránit.

Trojúhelník smutku zůstává do poslední chvíle nerozhodně usazen na rozviklané trojnožce složené z neomalené frašky (vyžadující plýtvání absurdní nadsázkou), společenské kritiky (snažící se o reflexi reálných poměrů) a populárního až populistického stylu. Ten sice přináší neoddiskutovatelné důkazy výjimečného režijního smyslu pro detail (třeba když se ze speciální, helikoptérou dopravené zásilky vyklubou sklenice čoko-oríškové pomazánky nebo se před kapitánovou večeří kamera o několik stupňů vychlí, aby simulovala houpání mohutných vln), častěji ale pouze pomáhá zastírat předvídatelnost zobrazovaného a jde divákům až příliš přímočaře vstříc. Samozřejmě, že zhýralá smetánka zaručeně působí směšně, protože představuje snadný cíl, který si pro svou sobeckost trochu posměchu zaslouží. Östlund se však o tento posměch opírá většinu filmu celou vahou, až se propadne do vlastní pastí. Pokud bychom totiž přistoupili na jeho úvodní glosu, v níž upozorňoval na neautenticitu módního průmyslu, který zvládá bez mrknutí oka přepínat mezi širokými úsměvy pro propagaci levné značky a vážným, povýšeneckým výrazem pro reklamu na luxusní zboží, nabízí se otázka, z jaké pozice své elitářské soudy pronáší. Není nakonec přesně tím, co sám kritizuje: fast fashion potěšením, které se tváří dostatečně vážně, aby vzbudilo v konzumentech touhu pochopit, proč je jeho cena vlastně tak vysoká? Autorka je filmová publicistka.

Trojúhelník smutku. Švédsko, Francie, Velká Británie, Německo 2022, 149 minut. Režie a scénář Ruben Östlund, kamera Fredrik Wenzel, střih Mikel Cee Karlsson, Ruben Östlund, hraji Harris Dickinson, Charlbi Dean, Zlatko Burić, Woody Harrelson, Dolly De Leon, Vicki Berlin ad. Premiéra v ČR 6. 10. 2022.

Polyfónia rodinných obedov

V románe Annie Ernaux nie je nijaké „ja“, iba „sa“ a „my“

Letošní laureátkou Nobelovy ceny za literaturu se stala francouzská spisovatelka Annie Ernaux. Byla oceněna mimo jiné za „odvahu a klinickou pronikavost, s níž odkrývá kořeny, odcizenost a kolektivní omezení osobní paměti“. Její neosobní autobiografie *Roky* vyšla loni ve slovenském překladu a nyní vychází i česky.

MONIKA SECHOVCOVÁ

Román *Roky* (Les Années, 2008) je ďalším príspevkom Annie Ernaux k žánru „neosobnej autobiografie“, v ktorej individuálna pamäť hrá rovnako dôležitú rolu ako kolektívna. Vlastná história ohraničená rokmi 1941 a 2006 – rozprávanie o detstve, dospievaní, vzťahoch k rodičom, sexualite, manželstve, materstve a profesijnom živote – sa tu stáva projekčným plátnom pre príbeh veľkých dejín. Ernaux rada vytvára vlastné žánrové kategórie a svoje prózy *Místo* (1983, česky 1995), *Obyčejná žena* (1987, česky 1995), *La Honte* (Hanba, 1997) a *L'Événement* (Udalosť, 2000) označuje ako „auto-socio-biografie“, teda texty na pomedzí literatúry, histórie a sociológie. Názvom novely *L'Usage de la photo* (Použitie fotografie, 2005) zas odkazuje na známu štúdiu Pierra Bourdieua *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie* (Priemerné umenie. Eseje o spoločenskom použití fotografie, 1967), a preto neprekvapí, keď na tohto sociológa narazíme aj v *Rokoch*. Vo svojich skúmaníach totiž opakovane prepojoval dva integrálne prvky jej textu – kolektívny rituál a fotografický obraz.

Medzery v obrazoch

Ernaux vo svojom spomienkovom rozprávaní strieda rodinné historky zo sviatočných obedov s popismi snímok z rodinného archívu. Tieto momentky – upomienky narodenia, svadieb, výletov k moru či dovoleník –, v ktorých prevláda dokumentačná funkcia nad estetickou, majú podobne ako tradícia spoločných nedelňých jedál podporovať prináležitosť k spoločenskej skupine. V súlade s tým na nich rozprávačka vždy vystupuje zároveň ako individuálna telesná bytosť a predstaviteľka sociálnej pozície. V ekfrázach variuje er-formu s wir-formou, dištancovanú výpoveď o vlastnej ženskej skúsenosti so snahou postihnúť príbeh celej generácie dcér, mileniiek, manželiek, matiek a starých mám. Predstavu fotografie ako sociálne podmienenej entity ďalej umocňuje autorkino ciele použité pojmy ako scéna, predstava, koncepcia či konštrukcia. Jej prvá fotografia z roku 1941 je „naaranžovaná do obradnej scény príchodu na svet podľa vkusu drobnej buržoázie“, školská snímka z lýcea zobrazuje spolužiačky ako „dvadsaťšesť koncepcií zatažených úsudkami a pocitmi, ktoré v triede neustále obiehajú“, a jej fotoportrét s dieťaťom tvorí zase „časť konštrukcie, umiestňuje rodinku do trvania času, vytvára z nej upokojujúci dôkaz pre starých rodičov, ktorí dostali jeden exemplár“. Uvedomuje si, že na týchto často idealizovaných obrazoch niečo chýba, nezapadá do nich nič nekonvenčné, čo je považované za neslušné a zahanbujúce sa z nich vytesňuje, preto sa tieto medzery snaží vyplniť v rukopise. Na pozadí ekfráz presvitajú jej spomienky na menarché, stratu panenstva, potrat či rozvod.

Prezeranie rodinného fotoalbumu tvorí súčasť rituálu sviatočných obedov, kde sa „my“ kolektívneho rodinného rozprávania rozšíri na celú francúzsku spoločnosť. Rozoberá sa na nich minulé a súčasné spoločenské dianie, na pretras prichádzajú vojny, voľby, manifestácie, ale dôjde aj na menej vážne veci – hudbu, filmy, televízne programy, reklamy, produkty či šport. Spomínanie netvorí nijaký veľký a ucelený príbeh, má skôr podobu rôznorodých a nesúrodých útržkov, jeho pretržitosť je v texte znázornená graficky výpusťkami i syntakticky – vetná skladba sa rozpadá do vypočítavania a zoznamov „poznávacích znakov doby“. Ernaux v jednej z metatextuálnych pasáží popisuje proces degradácie rodinného spomínania od oslňujúcich epepejí pamätníkov v štyridsiatych rokoch minulého storočia až po „roky nula“, keď už oň všetci stratili záujem a „pamäť a zabúdanie si vzali na starosť médiá“. Tak napríklad autorkin vlastný obraz revolúcie v šesťdesiatom

ôsmom prehlušila ustálená verzia udalostí nastolená televíziou, ktorá „vnucovala dojem, že v tom roku mali všetci medzi osemnásť a dvadsaťpäť a s vreckovkou na ústach hádzali na policajtov dlažbové kocky“; spomienku na vietnamskú vojnu nahradila ikonická snímka dievčatka, ktoré spálil napalm, a vojnu v Perzskom zálive zase fiktívny obraz čistej a civilizovanej vojny vykonštruovaný propagandou CNN. V kontexte predstavy moci túto mediálnu reprezentáciu zmieňuje aj W. J. T. Mitchell vo svojej *Teorii obrazu* (1994, česky 2017). Upozorňuje pritom, že dominantný vizuálny štýl zobrazovania konfliktu v Perzskom zálive, založený na fyzickom odcudzení a nezaújatom pohľade, nebol náhodný. Tvrdí, že ho namiešali mediálni manažéri ako „protijed“ voči telesnému obrazu vojny vo Vietname, s cieľom opätovne získať priazeň verejnosti.

Inventarizácia minulosti

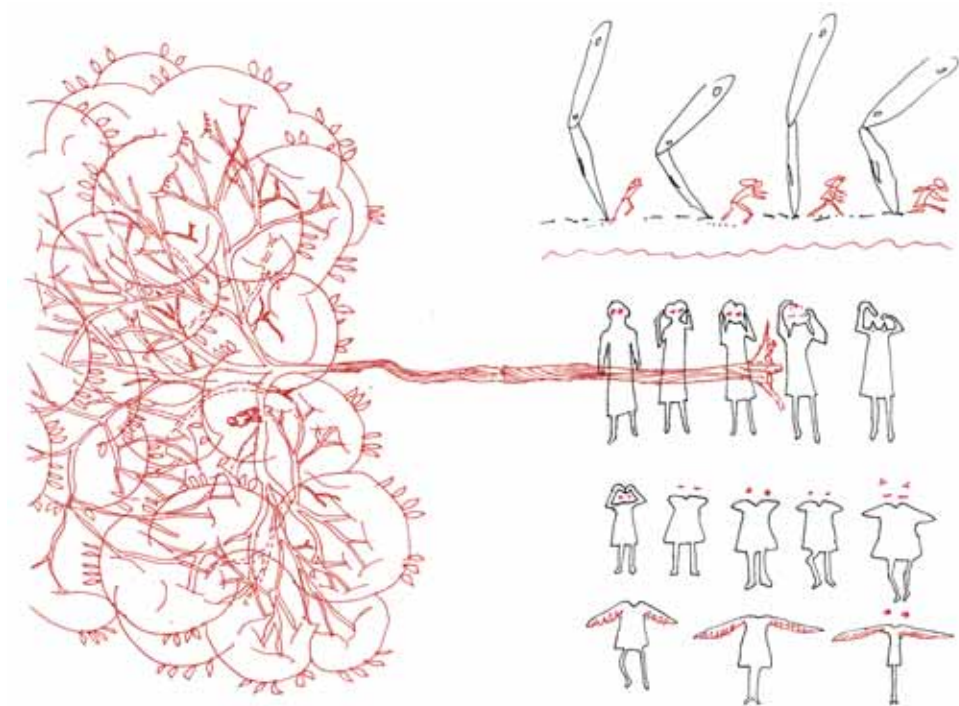
V snahe ochrániť slovo „boj“ pred diskreditáciou a stratou zmyslu z neho Annie Ernaux urobila hybnú silu deja. Dejiny sú v *Rokoch* zobrazené ako sled vojnových konfliktov a generačných sporov, vývoj spoločnosti zase ako pnutie medzi sociálnymi systémami, politickými stranami a spoločenskými triedami. Na počiatku jej úvah stojí archetyp Veľkej francúzskej revolúcie, pocit, že „všetky boje minulé, súčasné i budúce, sú z nej navždy zrodené“. Naň nadväzuje línia veľkých štrajkov – v tridsiatom šiestom, šesťdesiatom ôsmom, osemdesiatom piatom (proti Deaquetovým refor-

dietaťa skladajúceho lego a oprave splachovača s Bachovou *Hudobnou obetou* v pozadí vytvárajú spoločnú pamäť a upevňujú pocit, že sú koniec koncov šťastní.“

Stratené v šume

Roky si možno predstaviť ako reprezentatívny portrét, na ktorom je v prvom pláne zobrazená píšuca autorka a na pozadí sa rysujú tituly jej obsiahlej knižnice, hudobnej zbierky a filmotéky. Vyznať sa v spleti týchto literárnych, hudobných a filmových odkazov tuzemskému čitateľovi čiastočne pomáha zoznam vysvetliviek pripojený na konci slovenského vydania knihy. Zatiaľ čo niektoré sú natoľko geograficky a jazykovo podmienené, že sa zdajú byť neprenosné, iné fungujú aj v našom kontexte. Napríklad francúzska nová vlna sa stala súčasťou kurikula, takže nie je nič výnimočné poznať celú Godardovu filmografiu, v bežnej reči ako žartík používať obrat „na konci s dychom“ alebo do nej vpašovať výraz „veľká žranica“ ako synonymum konzumu. Keďže súčasťou románu je aj silná metaautobiografická linka, nájdeme v ňom hneď niekoľko odkazov na diela tohto žánru – napríklad Maupassantov *Jeden život* (1883, česky 1895), Perecovo *Je me souviens* (Spomínam si, 1978) či *Les années-lumière* (Svetelné roky, 1967) Sergeja Rezvaniho.

Časté sú aj úvahové pasáže o čase, pamäti, dejinách, procese spomínania či subjektívite rozprávania. Metarovina je čitateľovi spočiatku dávkovaná po troškách, ale ku koncu



Kresba Silvie Vavřinová. Z knihy Sekerou do mlhy, 2010

mám vysokého školstva) a deväťdesiatom piatom (proti tzv. Juppého plánu s dôchodkami a so sociálnym zabezpečením) –, ale aj menšie manifestácie a individuálny odpor proti militarizmu, rasizmu, sociálnej nespravodlivosti či konzumizmu.

Ernaux v texte využíva vymenovanie vecí – produktov, oblečenia, jedla či techniky – ako jeden zo spôsobov „inventarizácie minulosti“, a popri tom kritizuje konzumný spôsob života a vzorce správania, ktoré vytvára. Či už je to život zameraný iba na zisk a výkonnosť, zredukovaný na kolobeh „métro-boulot-dodo“ (jeden zo sloganov z mája '68, voľne preložené ako „metro, práca, búvať“), alebo spoločensky prijímaný model manželského súžitia, ktorý autorka tematizuje aj prostredníctvom odkazov na reklamy, ženské magazíny a filmy. Nasledujúca scéna z autorkinho rodinného života napríklad pôsobí, ako by bola vystrihnutá z filmu *Šťastie* (Le Bonheur, 1965) od Agnès Vardy: „Vo výparoch z pomaly sa variaceho obeda, pri štebotaní

román plynule prechádza do súvislého výkladu seba samého, ako keby nedôveroval čitateľovi, že sa sám dokáže vyznať v pingpongu spomienok, a potrebuje dourčiť všetko do posledného postupu. Takéto konečné obnaženie štruktúry vo výsledku kazí radosť zo skladania mozaiky, veď aj v polyfónii rodinných obedov, ktoré v románe figurujú, sa občas niečo stratí a zanikne v šume. Na druhej strane, ak sa k českému čitateľovi teraz vďaka vlnе pozornosti v súvislosti s ocenením Annie Ernaux dostanú aj ďalšie preklady jej textov, vydanie *Rokov* pôsobí strategicky, pretože práve tento výkladový román môže poslúžiť ako príručka pri čítaní jej ostatných autobiografických próz.

Autorka je komparatistka.

Annie Ernaux: Roky. Preložila Mária Michalková. Inaque, Bratislava 2021, 170 stran.

Annie Ernauxová: Roky. Přeložil Tomáš Havel. Host, Brno 2022, 264 stran.

Literární minimalista Vonnegut

Rozhovor s Richardem Podaným

Kurt Vonnegut patřil ke kultovním autorům české čtenářské generace devadesátých let. S překladatelem Richardem Podaným jsme hovořili nejen o tom, proč je dnes spíše na okraji zájmu, ale i o vonnegutovském vtipu nebo o vztahu humanitně zaměřených intelektuálů ke sci-fi.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ
JIŘÍ G. RŮŽIČKA

Kurt Vonnegut byl především v devadesátých, ale vlastně už v osmdesátých letech v Česku poměrně čteným autorem. Má to podle vás nějaké konkrétní důvody? Kromě těch estetických to má i dobově přizemní důvody: v té době panovala značná poptávka po západních autorech, které šlo označit za „pokrokové“ a tím odůvodnit jejich vydání. Platí to například i pro Raye Bradburyho, který přitom byl se svým značně nescifisticky nevrlým vztahem k technologickému rozvoji vlastně v tomto významu dost nepokrokový. To ostatně platí i u Vonneguta (dodnes mě mrzí jeho jedovaté výpady vůči kosmickému programu v dobách Apolla); u obou se to v českých nakladatelstvích uhrálo na protiválečný postoj. Ale přirozeně musel zaúřadovat i trh, jakkoli sešněrovaný. Kdyby sentiment, estetika či ideje těch autorů nehrály na správnou strunu a o jejich knihy nebyl zájem, jistě by se v té době tolik českých vydání neurodilo.

Literární kritici vzali Vonneguta na milost později než čtenáři. On sám ironicky říkal, že ví, jak funguje lednička, a proto ho lidé z káther anglistiky považují za povrchního. Co je podezřelého na tom, když spisovatel rozumí technice? To se dá zobecnit na celý žánr sci-fi, ba i na celý vztah humanitně vzdělaných lidí k vědě a technice. Vlastně je to ten nejstarší cit ze všech: zhrzená láska a žárlivost. Lidstvo nikdy nemilovalo moc, úřad, vládu, sílu, ale milovalo umění, kulturu a filosofii. S industriální revolucí se objevila ve městě nová, mladší kráska, věda a technika, a část lidí se do ní nebezpečně zamilovala. Umělci tu konkurenci dodnes nerozdýchali. Přitom Vonnegut byl taky čistokrevný humanitář, ale už pouhá větší obeznámenost s tím cizím, neznámým světem je podezřelá. Přitom většina humanitně zaměřených intelektuálů si dodnes myslí, že v zimě je zima, protože planeta poodletí dál od Slunce, a že k udržení pohybu v kosmu je potřeba přikládat pod kotel další palivo, jinak se zastaví.

Naprostá většina Vonnegutova díla je přeložena do češtiny, některé knihy se dočkaly několikerých vydání. Existuje z toho nepočetného zbytku něco, co by ještě stálo za překlad? Zbyly jen marginálie, drobnosti, sbírky publicistiky a pár pozdních děl. Možná to nebude znít uctivě, ale pro pouhou úplnost by asi ani nebylo dobré jimi autorovu světlou památku... ne snad kazit, to ne, ale ředit.

Dozoroval jste reedici Vonnegutova díla v Argu – spolupracoval jste tehdy ještě s Jaroslavem Kořánem? Jak na tu dobu vzpomínáte? Vzpomínám na to vděčně a dojatě, bylo to nesmírně příjemné. Mělo to tři hlavní důvody. Mohl jsem jeden román přidělit sám sobě. Mohl jsem na ten projekt vybrat nejlepší

anglisty, kteří měli v daném časovém rámci čas a zájem: Mirka Jindru, Pavlu Horákovou, Zdeňka Berana. A redigoval jsem reedice dvou klasických překladů Jaroslava Kořána. Ty jsou tak dobré, že po nich šlo přejet zrakem a s moudrým pokývnutím je schválit. Ale odjakživa mě štválo, že se paradoxně horším překladům věnuje víc redakční péče, což je do nebe řvoucí nespravedlnost, a tak jsem oba romány pečlivě zkolacionoval. Výsledkem bylo velmi krotké množství oprav a návrhů. Sešel jsem se s Jaroslavem Kořánem v jeho kanceláři ve firmě Gallery, vysvětlil jsem mu to, co vysvětluji teď vám, tedy že ta důkladná redakce není žádné šfouralství. Všechno jsme probrali a báječně si popovídali. On překladatelský život moc podobných číre milých zážitků nepřináší. Ale najdou se, a to je dobře.

Vonnegut píše velmi jednoduchým a srozumitelným stylem. Co se vám při překladu knihy Hokus pokusjevilo jako největší obtíž? Je to tak, že největší trable bývají s překladem vtipů? Takové trable mi připadají jako trable typu „co proboha provedu s těmi milióny, které jsem vyhrál v loterii“. Překlad vtipů, hříček a humoru je sice těžký, ale je to požehnání. Co se Vonnegutova stylu týče, vlastně to byl, ač jsem to nevěděl, trénink na moje budoucí překlady Chucka Palahniuka. Oba jsou literární minimalisté, což je paradoxně největší problém. Především proto, že analytické jazyky jako angličtina se k minimalismu skvěle hodí, kdežto flektivní jako čeština se mu brání. V jednom kuse vás něco nutí k větší květnatosti a ukecanosti a vy proti tomu musíte s každou větou zuby nehty bojovat.

Jakou roli vlastně hrál ve Vonnegutově díle vtíp? Klasický anekdotický vtíp ne moc velkou a „vtíp“ typu šlápnutí na hrábě už vůbec žádnou. Vonnegutův humor je zpravidla paradox, ironie a filmové hláskování. Což je samozřejmě dost časté, takže je asi potřeba zdůraznit, že u něj šlo o ironii víceméně chápavou a laskavou, s minimem zatrpklosti nebo nedejbože nenávisti.

V devadesátých letech Vonneguta vydávalo i nakladatelství Mustang. Co o jejich překladech soudíte? Některé jsem tehdy i redigoval, ale pokud si vzpomínám, spíš to byly sbírky publicistiky, třeba Osudy horší než smrt. Devadesátá léta byla v nakladatelské branži strašlivě rozháraná, spousta nových nakladatelů s velkými ambicemi, ale menší profesní rutinou. Při porovnání s tehdejšími excesy, jež přivedly na svět anticenu Skřípec, nebyly překlady Vonneguta u Mustangu zdaleka tak zlé, ale „odeonská kvalita“ to nebyla. I proto se později dělaly nějaké nové překlady.

Dali by se nějakí současní autoři při troše dobré vůle považovat za pokračovatele díla nebo stylu Kurta Vonneguta? Už jsem to nakouzl s Chuckem Palahniukem – a nikdo jiný mě ani nenapadá. Podobnost tu jistě je v lakonickém stylu, v obsedantním opakování „hlášek“. Jeden kritik v souvislosti s Palahniukem označil jeho autorskou metodu jako „stroj na aforismy“ a to, myslím, do nemalé míry sedí i k Vonnegutovi.

Vonnegut se sám označoval za spisovatele společenských románů a tvrdil, že spisovatelem řazeným do žánru sci-fi se nestal z vlastní vůle, ale byl na něj pasován kritiky. Co si o případném žánrovém zařazení jeho díla myslíte vy? Že měl svatou pravdu. Ono totiž nejde jen o charakteristiku žánru a o volená témata.



Richard Podaný. Foto Petr Novák (CC BY-SA 3.0)

Věc má i, s odpuštěním, společenský rozměr. Sounáležitost s komunitou („bublinou“, řečeno pozdějším výrazem) je možná významnější, než si lidé na obou březích, v mainstreamu i v žánrových literaturách, připouštějí. Na druhou stranu autoři, kteří o existenci nějakého fandomu buď nemají páru, anebo mají, ale nemají zájem, znamenají často nemalý přínos a oživení a žánrové čtenářstvo je, zaslouží-li to, nadšeně přijímá, i když se s ním nejedzí družít na cony a podobně.

A jak Vonneguta vnímala scifistická komunita? Hned třikrát byly jeho romány nominovány na cenu Hugo... Vztah k těmto „návštěvám“ z paralelního světa literatury hlavního proudu je vždycky složitý, ale podstatné je to, co si málokdo stojí mimo uvědomuje, totiž že sci-fi a fantasy fandom jako subkultura není jednolitý, naopak je to rozmanitost sama. Existují fanoušci řekněme mého typu, tedy lidé, kteří když jsou mezi scifisty, v jednom kuse nadávají na stereotypy, kliše a všemožné žánrové neduhy, ale jakmile vylezou ven mezi mainstreamové intelektuály, přepnou se do režimu tygřice bránící mláďata a poukazují na přednosti toho žánru a na iracionální, klanovou neochotu mainstreamu ty přednosti uznat. Svého času byl Vonnegut v podstatě totemovým zvířetem právě této subsubkultury, která k němu vzhlížela a hájila ho.

V posledních letech vzniká mnoho komiksových adaptací literárních děl. Existuje nějaký kvalitní komiks podle Vonnegutova románu? Ano, existuje – tedy alespoň podle kritik a webově dostupných ukázek, protože jsem ho bohužel nečetl: Játka č. 5, adaptovaná Ryanem Northem a nakreslená Albertem Monteysem. Díky za připomenutí, měl bych asi začít otravovat nějakého nakladatele.

Když jsme sháněli texty do vonnegutovského čísla, ukázalo se, že generace současných amerikanistů už ho příliš nezná a jeho dílo jim nic neříká. Ani starší kritici se k jeho knihám nechtěli moc vracet. Nemohla by jeho díla ale právě dnes svým protiválečným a ekologickým étosem mezi čtenáři opět rezonovat? Vlastně netuším, jak to funguje, a v zásadě je mi to velmi protivné (zvlášť protože to pro racionalistu mého typu působí poměrně metafyzicky), ale autor se zjevně může ocitnout „mimo svou dobu“. Formálně nenačázíte rozdíl, ale jako by to už nebylo ono. Bohužel to platí i u Vonneguta, a to, pokud si dobře vzpomínám, počínaje románem Galapágy z roku 1985. Takže těžko se mladším amerikanistům divit, zvlášť když objekt jejich zájmu v posledních dekadách rozhodně netrpí nedostatkem výrazných a skvělých autorů. Těžko hádat, jak to bude dál. Třeba Kiplingovo dílo za ty dlouhé roky potkaly už asi čtyři odlivy a přílivy zájmu, takže kdo ví, jestli něco podobného nezažijeme s různými změnami ve společnosti i u Vonneguta.

Richard Podaný (nar. 1962) je překladatel z angličtiny (Chuck Palahniuk, Michael Chabon) a francouzštiny (René Depestre). Věnuje se zejména překladům žánrové literatury (Paolo Bacigalupi, Neal Stephenson) a komiksu (Alejandro Jodorowsky, Marjane Satrapiová, Nicolas de Crécy). Po roce 2000 pro nakladatelství Argo připravoval nová vydání díla Kurta Vonneguta, sám přitom znovu přeložil román Hokus pokus.

Neviditelný tulák po hvězdách

Život a dílo Kilgora Trouta

Kdo byl Kilgore Trout? Veškeré informace, které o tomto pozapomenutém autorovi sci-fi povídek a románů máme, pocházejí z knih Kurta Vonneguta. Jako spisovatel se nikdy neprosadil, jeho texty vycházely jen jako přílohy pornografických publikací. Přesto nám i dnes mají co říci.

TADEÁŠ POLÁK

Kilgore Trout se narodil roku 1907 – anebo možná o deset let později – na Bermudách do rodiny básnířky v domácnosti a ornitologa. Čerstvý mořský vzduch ani kulturní zájem mu ale spokojený život nezajistily. Když mu bylo dvanáct, otec zavraždil jeho matku. Následující roky Trout namísto plnění školních povinností pomáhá otci s jeho prací v Královské ornitologické společnosti, konkrétně pak s ochranou hnízdiště vzácného orla bermudského. Malému Kilgorovi připadne funkce měřiče křídel mrtvých ptáků. Přes největší možnou péči se společnosti nedaří zabránit jejich vyhynutí.

Přehledka rozcapených bobrů

Co víme o Troutově životě dál? Stěhuje se nejprve do Daytonu v Ohiu, kde dokončuje střední školu. V průběhu života se živí lecčím: je koordinátorem roznášky novin Ilium Gazette, montuje hliníkové okenní rámy pro společnost Okna do nepohody, vydává zboží v centru pro refundaci zákaznických kuponů, ale především se toulá. Všechna tři jeho manželství se zhroutlí, Troutův pesimismus je pro dotyčné ženy neúnosný. Plod jednoho z nich, syn Leon, o kterém Trout později prohlásí, že je jedinou „živou, trojrozměrnou, dýčající postavou, kterou vytvořil svým famfulínem“, ho ve čtrnácti letech opouští se slovy: „Lituju tě, zahlodals ses do vlastní řítě a pošel.“ Trout nalézá útočiště a osobní východisko z děsivosti života v tvorbě vědecko-fantastické literatury. Největší pouto si tak vytváří k plodům vlastní fantazie a k papoušku Billovi, adresátovi neustálých záštiplných komentářů o možných scénářích blížícího se konce světa.

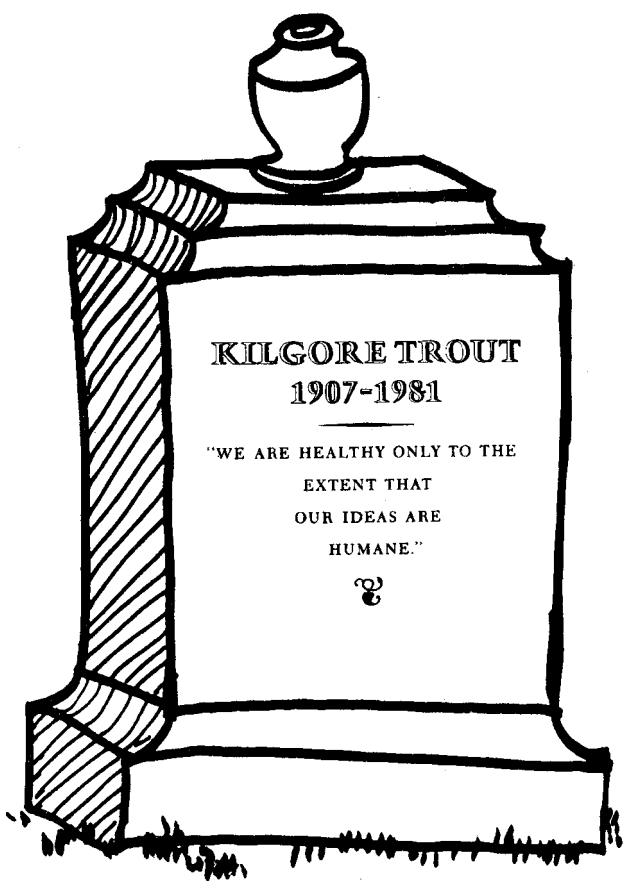
Stává se z něj myšlenkový i fyzický tulák na plný úvazek, s přibývajícím věkem ho stále méně zajímají lidské bytosti i literární střední proud. „Ti talentovaní nemrcouši, co píšou tak delikátně o jednom jediném životě, se můžou jít vycpat, vždyť opravdová témata, to jsou galaxie, eony a biliony dosud nenarozených duší,“ nechává se slyšet. Stvrzuje svou příslušnost ke sci-fi komunitě a v produkci povídek a románů je nesmírně aktivní. Hotová díla bez záložních kopií a zpáteční adresy posílá nakladatelstvím, o nichž se dovídá v čítárnách veřejných knihoven. Odezva je minimální, svéráznou formu spolupráce navazuje pouze s firmou Knihovna světové klasiky, která začne vydávat jeho prózy jako textovou vatu k pornografickým sešitům. Příběhy nesedí k obrázkům a Trout později distribuující svých děl shrne slovy, že „jakživ neviděl jedinou reklamní anonci nebo jedinou kritiku na svoji knihu, jakživ neviděl žádnou z nich prodávat“. Pátrá po svých knihách v pornografických odděleních obchodů sám a nalézá je pod kódovými názvy: z jeho *Pangalaktického partáka* se tak například stává *Orální fanynka* a obálku jeho později nejrozšířenější knihy *Mor na kolečkách* zdobí olbřímí reklamní poutač s nápisem „Přehledka rozcapených bobrů“.

Nedostatek odezvy Trouta od psaní neodrazuje: už v roce 1972 má na kontě sedmáct románů a na dva tisíce povídek, tři roky nato pod vlivem smutku ze smrti syna Leona přestává své knihy nabízet nakladatelstvím, přesto až do své smrti v roce 2001 napíše podle některých padesát a podle jiných až sto devadesát dalších. Pro úzkou komunitu sci-fi čtenářů, kteří zabloudí do oddělení s pornem, zůstává klenotem, a přestože se dle slov jeho

životopisce Kurta Vonneguta „nepovažoval za spisovatele, protože mu svět nikdy nedovolil, aby se za něco takového považoval“, na sklonku života střídá útulek pro lidi bez domova v bývalém Muzeu amerických indiánů s rezidenčním apartmá v Hemingwayově domě spisovatelů, kde následně také skoná. Ponechme nyní stranou, že podle jiných informací zemřel už o dvacet let dříve.

Mozek jako nádor

Formálně lze Troutovu tvorbu rozdělit na povídky a romány. V obojím se nejčastěji dotýká témat časových smyček a zvrátů, meziplanetárních setkání, hlubokých nedorozumění v interakci tvorů a hmot všech podob nebo svobodné vůle a její (ne)existence. Příběhy často končí smrtí hlavních postav



Pomník Kilgora Trouta. Kresba Kurt Vonnegut

nebo celých společenství, případně i rozkladem prostor určených pro život čehokoli. Jak upozornil Vonnegut, ženské postavy v Troutových dílech vystupují velmi zřídka, vlastně pouze jednou. Jde o povídku Chytrý králíček. Králice z tohoto příběhu žije stejně jako jiní divocí králíci, odlišuje ji od nich pouze vysoce vyvinutý mozek. Nepovažuje to ale za výhru a domnívá se, že jde o jakýsi zhoubný nádor. Když se vydá do města nechat si ho odstranit, je chycena lovcem, který ji stáhne z kůže a vyvrhne, po konzultaci s manželkou se ale nakonec rozhodne ji nekonzumovat: i on považuje její nadstandardní mozek za zhoubný nádor. Tím příběh končí.

Ze stovek dalších povídek zmiňme aspoň pár. Například v úplně první povídce, kterou Trout napsal, se ocitáme na dvoře krále Artuše, kde kouzelník Merlin umožní rytířům kulatého stolu vyzbrojit se kulometem Thompson 1928 a ručními bambitkami, načež nadšený, ale nepoučený sir Galahad omylem prostřelí Svatý grál a tělo královny Guevenery. V povídce *Bingo v bunkru* sedíme zase v podzemí s Adolfem Hitlerem, rodinou Goebbelsových a další nacistickou smetánkou a přihlížíme jejich snaze kreativně strávit společný čas těsně předtím, než si Hitler ustrělí hlavu. Bingo.

V povídce Roztančený blázen pak sledujeme přilet tvora jménem Zog na planetu Zemi. Zog komunikuje prostřednictvím pšoukání a stepování. Má pozemšťanům sdělit informaci, jak zabránit rakovinám a válkám. Krátce po přiletu uvidí hořet dům, svými komunikačními prostředky tedy varuje lidské bytosti před hrozcí pohromou. Přichází lidská bytost a pšoukajícímu a stepujícímu Zogovi urazí hlavu golfovou holí. Konec. A tak dále.

Experiment stvořitele vesmíru

Z desítek románů si zaslouží zmínku důležité dílo *Bojácný fenomén*. Vypráví o robotovi, který žije na planetě Zemi a chová se i vypadá jako normální člověk. Mluví, tančí, flirtuje s děvčaty, jediné absentující obvody jsou ty spojené se svědomím a představivostí. Jeho prací je svrhávání rosolovitěho hořícího benzínu na lidská území. Tomuto robotovi velmi smrdí z úst, a tak je společností přijímán se značnými rozpaky. Po nějaké době svůj problém s ústním zápachem vyřeší a společnost jej od té doby přijímá a respektuje.

Asi nejzásadnější knihou pak zůstává román *Ted' už to lze říci*. Kniha je dopisem stvořitele vesmíru čtenáři, jenž je jedinou bytostí se svobodnou vůlí na planetě. Čtenář má stvořiteli odpustit, že se stal objektem experimentu, ve kterém jsou všechny bytosti kolem něho naprogramovány k tomu, aby ho stimulovaly. Stvořitel se omlouvá i za stále špinavější planetu a život jako takový, který je v zásadě bez smyslu. Právě tato kniha bezprostředně ovlivnila osudy nejdříveho čtenáře. Tím se také dostáváme k jednomu z vrcholů Troutova jinak celkem upachtěného života: jeho literární výzkum svobodné vůle je v roce 1979 oceněn Nobelovou cenou za lékařství. Trout je tak patrně jediným člověkem v historii, který dostal Nobelovu cenu během pobytu ve stacionáři pro lidi bez domova.

Život je hořký

Dílo Kilgora Trouta patří i přes své vzestupy a chvíle slávy v rámci podzemní literární scény k „pod-undergroundu“. Jeho povídky a romány nefigurují v seznamech maturitní četby, nejsou součástí literárního kánonu ani katalogů městských knihoven. Nenajdeme je ani na pultech větších či menších knihkupectví, v knižních e-shopech, v antikvariátech. Sám Trout si v některých fázích svého života nebyl existencí sebe sama jako literárního tvůrce ani jako člověka jist, případně obě identity rád skrýval, popíral či proklínal. „Trout se považoval nejen za neškodného, ale taky za neviditelného,“ napsal Kurt Vonnegut. „Svět mu věnoval tak málo pozornosti, že si připadal jako mrtvý.“ Z tohoto pocitu jej naštěstí několikrát vyvedl kontakt s vlastními díly a v jednom případě i dopis od fanouška, shodou okolností jednoho z nejbohatších lidí na zemi. „Celá ta léta,“ prohlásil jednou sám Trout, „jsem otevíral okna dokořán a ucházel se o lásku světa.“

Láska světa ovšem přicházela zřídka a okno povětšinou zavíral průvan. Jak v životě, tak v tvorbě stál Trout zpravidla na okraji a v rozích. A třebaže si svého života kdovíjak necenil („být naživu stojí za hovno“), budme za něj, za jeho meziplanetární poselství a za sdílenou zkušenost hořkosti vděční a naslouchejme jí. Od pesimismu totiž často vede cesta k poznání a stezky hořkosti mohou být posety plody s příchutí pravého stavu věcí.

Autor je umělec.

Velký vesmírný pich

Tak to chodilo s Vonnegutem v Česku

Kurt Vonnegut u nás mohl díky „protikapitalistickému“ zaměření vycházet i během normalizace. V textu zaměřeném na jeho vazby k českému publiku se dozvídáme nejen o autorově nečekané návštěvě roku 1985, ale i o natáčení Jatek č. 5 v Praze a v Mostě.

IVAN ADAMOVIČ

Někteří američtí spisovatelé měli pro českého čtenáře tu výhodu, že byli za bývalého režimu vyhodnoceni jako pokrokoví či antikapitalističtí autoři, takže měli vrátka do českých knihoven otevřená. Stalo se to hned v prvním roce politického uvolnění – 1956 – s Rayem Bradburym, který tehdy vyšel v revue Světová literatura. A později takto Češi podchytili i Kurta Vonneguta, a to díky jeho protiválečnému románu *Jatka č. 5* z roku 1969.

Na jedné vlně

Protiválečné romány komunistická cenzura tolerovala a ve Vonnegutově humoru nedokázala identifikovat žádné zásadně nevhodné obsahy. V roce 1973 tedy dílo vyšlo v českém překladu, ovšem překladatel Jaroslav Kořán v knize uveden nebyl, neboť se v té době nacházel ve vězení, kam se dostal poté, co byl společně s Ivanem M. Jirousem, Eugennem Brikciusem a Jiřím Daničkem odsouzen za zpěv protiruských písní v hospodě U Plavců. Po propuštění byl Kořán převelen z pozice dramaturga na Barrandově k práci technika vyhnívacích nádrží pražských kanalizací. Překládal však dál, a když vyšel roku 1976 český Vonnegutův román *Kolíbka*, v tiráži se tentokrát jeho jméno objevilo. O pouhý rok později Kořán společně s Václavem Havlem a dalšími vymýšlel znění Charty 77; on sám ji však nepodepsal, a proto mohl nadále překládat pod svým jménem.

Jen pro připomenutí, v *Jatkách č. 5* se Vonnegut vypsal z traumatického zážitku svého mládí. Za druhé světové války byl odveden na frontu a zajat Němci. Normálně by jako vysokoškolák válku strávil někde u stolu jako člen Záložního důstojnického vycvikového sboru, ale byl odtamtud vyhozen pro špatný prospěch a také kvůli jedné své publikované satíře, která se armádě nelíbila. Chápete už asi, proč s ním byl Kořán na jedné vlně.

Zatímco Vonnegut absolvoval válečnou přípravku, jeho matka se v depresích předávkovala prášky. O tři měsíce později již byl vysazen v Evropě a posléze zajat. Když ho převáželi do Drážďan, zaútočilo na konvoj americké letectvo. V Drážďanech pak byl svědkem amerického bombardování, které jako zázrakem přežil, protože zajatci měli lůžka v podzemní chladírně. Spolu s ostatními zajatými pak musel vyprošťovat z rozvalin mrtvá těla civilistů. Později často opakoval cynický bonmot, že byl jedním z mála, kdo – díky úspěchu *Jatek č. 5* – na tomto bombardování vydělal.

O strojích a lidech

Čeští čtenáři poznávali Vonneguta na přeskáčku. Jako v pořadí třetí vyšlo česky *Mechanické piano*, jeho románová prvotina z roku 1952. V ní autor vytěžil své předchozí zaměstnání technického redaktora v mamutí společnosti General Electrics. Chtěl psát o strojích a lidech tak,

jak to viděl kolem sebe. Jenže to všechno promítl do blízké budoucnosti po třetí světové válce a vznikl mu sociální román, antiutopie. Vonnegut knihu věnoval inženýrům, protože k nim měl blízko jak v práci, tak v rodině. Popsal, jak inženýři a nižší manažeři pomohou prostřednictvím automatizace zlikvidovat střední třídu, takže zbude jen vyšší třída a ti, kteří v závodu se stroji prohráli. V knize se jim říká „krumpáče a lopaty“. Vynávají s nechutí podřadné fyzické práce, výše postavenými lidmi hluboce opovrhují. Sociální propast se už dávno rozšklebila. Pro českého čtenáře to bylo myslím něco, co od amerického spisovatele sci-fi tak úplně nečekal.

Ostatné ani Vonnegut se za sci-fi autora nepovažoval, podobně jako na počátku u nás Josef Nesvadba. Dozvěděl se to až z recenzi na *Mechanické piano*. A spokojený s tím moc nebyl. Jak uvedl později, vadilo mu, že si „příliš mnoho literárních kritiků plete šuplík s označením science fiction se záchodovou mušlí“. A dodal: „Do tohoto šuplíku se spisovatel dostane, když začne věnovat pozornost technice. Zůstane vám z toho pocit, že nikdo nemůže být uznáváný spisovatel a zároveň rozumět tomu, jak funguje lednička.“

Jatka č. 5 z Vonneguta učinila miláčka americké mládeže a protiválečné poselství se trefilo do sílcí deziluze z války ve Vietnamu. V kontextu science fiction je zajímavé, že románu věnoval obsáhlý esej Michael Crichton, budoucí autor sci-fi bestsellerů, který měl v té době za sebou několik nepříliš úspěšných románů vydaných pod pseudonymy. Text vyšel v roce 1969 v časopisu The New Republic. Crichton v něm nejprve popisuje, jak sci-fi zaspala dobu a jak teprve ke konci šedesátých let začíná přitahovat kvalitní spisovatele, což se podle něj detektivce stalo již o dvacet let dříve. Mezi takové autory řadí i Vonneguta, ale s tím jsou podle Crichtona samé problémy. Řada lidí ho nebude číst, protože je přece „spisovatelem sci-fi“. Pro jiné bude nestravitelný jeho zdánlivě naivní a žertovný styl psaní. A také Vonnegut jako správný satirik střílí do všech stran. Není u něj možné určit, na jakou stranu se sám přidává. „Vonnegut patří k těm vzácným autorům, kteří jsou ochotní zvednout víko popelnice a pečlivě zkoumat její obsah,“ píše metaforicky Crichton. Vonnegut podle něj zneklidňuje, protože dokáže psát o příšerných věcech s naprostým klidem, ba poezií.

Mezi českými čtenáři, přinejmenším v žánru sci-fi, asi nejvíce zarezonoval román *Kolíbka*. Vonnegut právě v něm našel svůj spisovatelský styl. A přiznejme si, který ze spisovatelů je rozpoznatelný okamžitě, po několika přečtených větách? Způsob, jakým Vonnegut volí slova a strukturuje text, je jedním z největších autorových přínosů pro literaturu.

Kolíbka sice nenese poselství útočící na komunismus, ale přesto obsahovala množství pasáží, které neprošly buď cenzurou, anebo autocenzurou překladatele. Když Jaroslav Kořán opravoval text k porevolučním vydáním, zanesl prý na 1200 změn, většinou však neideologického rázu. Všechny je počítala Lenka Strmisková ve své závěrečné práci na Masarykově univerzitě, v níž srovnávala předrevoluční a porevoluční vydání *Kolíbky*. Dnes už se asi nedopátráme, proč Kořán nahradil „zhovadilého šibeničníka“ „černým hajzlem“, ale je asi zřejmé, proč byla v žertovně zmínce „komunistická strana“ nahrazena „rybářským spolkem“. Zmínky o komunismu jsou kupodivu upozaděny

i tam, kde naopak odhalují temnou tvář Ameriky za McCarthyho éry. A tak je jedna z postav knihy propuštěna z práce v prvním vydání pro příliš měkký přístup nikoli ke komunistům, ale k barevným. Někde chyběly v českém překladu celé věty. Překvapivě i takové, které nebyly politické, ale „jen“ bokomonisticky nihilistické, co se budoucnosti lidstva týče.

Kurt v Česku

Vonneguta s Českem spojuje také skutečnost, že se tu v roce 1972 natáčela hollywoodská filmová verze *Jatek č. 5*. Za kamerou stál Miroslav Ondříček. Vonnegut byl sice z filmu nadšený, ale dílo brzy zapadlo, ačkoli získalo cenu poroty na festivalu v Cannes. Drážďany před bombardováním tu představovala Praha, Drážďany po bombardování Most, jehož staré město bylo tehdy demolováno kvůli rozšiřující se těžbě uhlí.

Vonnegut na roli Prahy nezapomněl, a tak se v březnu roku 1985 skutečně něco, co v té době znělo jako hodně fantastická sci-fi. Kurt Vonnegut přijel do Prahy, v Knihkupectví Karla Čapka proběhla autogramiáda a na americké ambasádě pro zvané hosty osobnější setkání se spisovatelem a možná první česká, byť ne zcela veřejná projekce filmu *Jatka č. 5*. Spisovatel, bezpochyby sledovaný tajnou policií, také v Praze zasadil strom svobody poblíž sídla pronásledované Jazzové sekce.

Díky tomu má mnoho Čechů v knihovně vlastnoručně podepsané české vydání některého z Vonnegutových děl, pokaždé včetně vonnegutovské hvězdičky značící řiť. Nad jedním artefaktem k podpisu však Vonnegut ve vinohradském knihkupectví pozvedl obočí. Pavel Kosatík mu přinesl podepsat samizdatovou sci-fi antologii *Lety zakázanou rychlostí*, v níž vydal autorovu povídku Velký vesmírný pich (The Big Space Fuck), původně z roku 1972. Jde o nejznámější Vonnegutovu krátkou povídku, ostře kritizující maskulinní notu amerického vesmírného programu. Do vesmíru jsou v ní posílány lidské spermie a celé je to traktováno jako machistická oslava chystaného znásilnění galaxie v Andromedě.

Autor se kasal, že jde o první publikovanou prózu obsahující slovo „fuck“ přímo v názvu, ale v tom se mýlil. O tři roky dříve vydal J. G. Ballard, tedy rovněž sci-fi autor, satirickou povídku Proč chci opíchat Ronalda Reagana (Why I Want to Fuck Ronald Reagan). Nejprve vyšla samostatně a vynesla vydavateli soudní proces. Když byla v roce 1970 zařazena do sbírky Ballardových povídek, šel celý vytištěný náklad po zásahu policie do stoupy.

Na setkání s Vonnegutem na ambasádě byl tehdy přítomný i Ondřej Neff, který pak o akci napsal humornou reportáž do sci-fi fanzinu Trifid. Neff popisuje veselí, s jakým Pražané poznávali ve filmových Drážďanech pražskou Malou Stranu, i rozpaky, jež zavládly, když bylo přítomné publikum vybidnuto k dotazům na spisovatele. „Všichni Češi se styděli, akorát jeden americký bafuňář se zeptal: „Co píšete, Mistře?“ a von řek, že knihu, která se bude vodehrávat za milión let vodtečka, a že lidi budou mít malý mozečky a ploutve místo rukouch, což je výhoda, neboť nebudou moct střílet ze samopalu.“

Spisovatel zjevně hovořil o románu *Galapágy*, který vyšel ještě před listopadem 1989 ve slovenštině, takže ho všichni fanoušci sci-fi přečetli slovensky. Na české vydání se muselo ještě jedenáct let čekat. Tak to chodí.

Autor je publicista.

SLOUPKY
PSANÉ
NA VODU

Neděle na lidu

PETR BORKOVEC

„Co se vám stalo, signore? Co je vám?“ Skláněli se nad kmenem stromu, který na obnažené písčíně zapomněl odliv, a pokoušeli se ho převrátit. Když se jim to konečně podařilo, bezvládné tělo v kapuci a dlouhém tmavohnědém, vodou nacucaném plášti rozhodilo paže jako bezvládný krab těžká klepeta. Z balkonu, odkud jsem se díval, to vypadalo, že má obě paže navlečené ve vycpaných rukávcích, jaké se používají při výcviku psů. A že jimi touží někoho sevřít v náručí, měkce scvaknout, kohokoli. Už se úplně rozednilo, moře se stáhlo daleko, slunce špatně zakryly řídké mraky a z území širokých kaluží, které se měděně leskly mezi plochami písku, taky leskle hnědého, bolely oči. Ale já je nespouštěl z té trojice uprostřed holého mořského pole, odrážejícího obdobně pustou oblohu – a viděl všechno. Až po pohřební dodávku s nápisem Pompe Funebri Fabbri.

A tak když za další hodinu zadrnčel zvonek a za dveřmi apartmánu podupával karabiník a oklepával si písek z bot (asi mě předtím někdo zahlédl, jak stojím na balkoně, a upozornil ho), mohl jsem s naprostou jistotou prohlásit, že mrtvola, kterou – což jsem zdůraznil – jsem zprvu považoval za vyplavený kmen nebo možná špalek, ležela na stejném místě už před pátou hodinou ráno a že jsem dřív, nežli se objevili ti dva, nikoho jiného na pláži neviděl. Chtěl jsem dodat, že jediný, koho jsem ještě za tmy zahlédl, byla uklízečka z restaurace Passatore, která má ve zvyku zkracovat si cestu přes okraj pláže, ale karabiník mě zdvořile požádal, zda by se mohl podívat na balkon. Ukázal jsem mu místo, z něhož jsem výjev pozoroval.

„Není tu moc dobrý výhled,“ poznamenal, když se rozhlédl. „Ten tamaryšek vám zakrývá půlku pláže.“

„Víte, najímám si tenhle byt přes patnáct let, každý rok, vždycky v říjnu,“ odpověděl jsem, „a jsem na ten pohled zvyklý. Kdyby ráno za tím stromem někdo šel nebo se tam schovával – jestli myslíte tohle –, rozhodně bych si toho všiml.“

Karabiník neřekl nic.

Stáli jsme vedle sebe na balkoně a mlčky se dívali, jak slunce, které se vysmeklo zpoza mraku, prudce zalilo mělčinu, v jejímž středu stály dva policejní vozy s rozsvícenými světly a zapnutými majáky. Vzápětí se znovu zatáhlo. Pohřební vůz už odjel, ale místo, kde předtím leželo tělo, zůstávalo ohrazené policejní páskou, za níž se pohybovalo několik postav, které dělaly svou práci. Moře stálo daleko, v naprosté tichosti. Lehká šedozeleň koruna tamaryšku se převalovala ve větru, rozevírala se a zavírala a oranžové signály policejních aut se s ní mísily – v zcloněném slunci, na hnědém, tlumeně trpytivém pozadí to působilo téměř dramaticky.

Karabiník si s omluvným posuňkem nasadil sluneční brýle.

„Utopil se?“ osmělil jsem se a pomyslel také na to, že návštěva se snad chýlí ke konci.

„Ani ne,“ podíval se na mě. „Byl rozkuchanej jak králík.“

„Panebože.“

„Vlastně byla,“ dodal. „Byl to prostitut.“

Když jsme se rozloučili, trochu jsem si ještě zdříml a pak se celé dopoledne potloukal po pobřeží a čekal na oběd. Slunce už zůstalo za mraky, bylo po sezóně a všední den, všechny bary zavřené – a v Passatore otevřeli až v půl druhého. Nikde nikdo. Na vzdálenějších plážích směrem k Lido di Savio jsem zahlédl sběrače mušlí, jak klecovými hráběmi rozrývají písek, ale tady bylo zcela pusto. Jeden pejskař, kterého jsem neznal ani od vidění. Postarší dvojice v barevných větrovákách, určitě Němci nebo Holanďané, oba bělovlasí, se fotografovala s racky nedaleko místa ranního nálezu, které už bylo uklizené. Moře se pomalu vracelo. Rozkuchanej jak králík, opakoval jsem si. V tamaryšku, pod nímž jsem se v jednu chvíli ocitl a podíval se jeho oblačnými větvemi na svůj vlastní balkon, nerušeně řádilo hejno strak. Stánek s piadinou měl otevřeno a majitel Giulio samozřejmě mluvil o vraždě, hned, nemluvil o ničem jiném, po celou dobu, co jsem pil kávu, jen o té vraždě, pořád dokola.

Vonnegut ve filmu. Haj hou

Audiovizuální adaptace Vonnegutových románů

Knihy Kurta Vonneguta určitě nejsou snadným podkladem pro filmové adaptace. Přesto hrstka snímků podle jeho textů vznikla. Najdeme mezi nimi netradiční válečný film, čistokrevnou bláznivou komedii i přehlídku neurotického chaosu.

ANTONÍN TESÁŘ

Sledovat filmy podle Kurta Vonneguta znamená už od počátku se tak trochu smířit se selháním. Jeho texty rozhodně nejsou nejvhodnější látka k převedení do audiovizuální podoby. To, co se v nich děje, zpravidla není tak důležité jako způsob, jakým je to popisováno. Ve svých rafinovaně lakonických prózách jako by stále znovu hledal způsoby, jak vyprávět příběhy poté, co „byl v Drážďanech otevřen první důl na mrtvoly“. Jsou to texty neustále zpochybňující hodnotu faktů, jež nám předkládají. Autobiografické prvky se tu prolínají s fantastikou, zdánlivě nelítostně věčné popisy s bezelstně působícím, zadržujícím se psaním, soucit vůči všednodenním tragédiím s nivelizujícími refrény jako „Tak to chodí“, „A tak dále“ nebo „Haj hou“. Převádět jeho texty do fikčních filmů znamená od začátku zaujmout velmi neobvyklý postoj k tomu, co a jak se bude vyprávět. Žádný ze čtyř zřejmě nejvýznamnějších filmů, které podle Vonnegutových knih vznikly, neobstojí při srovnání s předlohou, některá selhání jsou ale určitě produktivnější než jiná.

Vonnegutův létající cirkus

První Vonnegutovy adaptace se začaly objevovat na počátku sedmdesátých let, tedy krátce po vydání jeho přelomové knihy *Jatka č. 5* (1969, česky 1973), která se stala bestsellerem a udělala z autora literární celebrity. První projekty vznikaly pro televizi, navíc s účastí samotného spisovatele. V roce 1971 Vonnegut přepracoval vlastní divadelní hru *Happy Birthday, Wanda June* (Všechno nejlepší k narozeninám, Wando June) do televizního filmu s Rodem Steigerem a Susanah Yorkovou. Pozoruhodnější je ale projekt *Between the Time and Timbuktu* (Mezi časem a Timbuktu, 1972). Televizní film natočený v produkci americké veřejnoprávní televize spojuje motivy z několika Vonnegutových

ale evidentně rezonuje s tehdejší vlnou takzvaného nového Hollywoodu, spojenou s autorským přístupem a uměleckými ambicemi. První kritiky byly spíš rozpačité, což je nejspíš podmíněno i tím, že premiéra byla pouhé tři roky po vydání Vonnegutova bestselleru. Při věcném srovnání knihy a filmu působí Hillova adaptace skutečně dost kompromisnický – některé postavy jsou povahově i morálně zjednodušené a vyhraněné, děj je podstatně přehlednější a snímek končí útěšnou notou. V lepším světle se dílo ukáže, pokud obrátíme perspektivu naruby a budeme se na ně dívat jako na hollywoodskou produkci. Hill totiž skutečně převedl knihu do hollywoodské žánrové tradice a natočil podle ní v zásadě válečný film, který je ovšem velmi neobvykle vyprávěný. Revizionistický či podvrtný přístup k tradičním hollywoodským žánrům je pro nový Hollywood ostatně typický.

Snímek zachovává motiv pendlování v čase a přizpůsobuje ho filmovému médiu, takže skoky v čase se odehrávají střihem s tím, že sousední záběry z různých časových rovin na sebe navazují prostřednictvím nějaké asociace. Proto tu zůstává kaleidoskopická struktura, která v knize byla právě tím hlavním prvkem, přehodnocujícím význam životních peripetií ústředního hrdiny Billyho Pilgrima. Díky tomu i při sledování pociťujeme podobnou dezorientaci a zároveň neodvratnost jako Vonnegutův hrdina, který prožívá svůj život, jako by náhodně listoval neznámou knihou. Mimochodem sám Vonnegut se v úvodu ke knižnímu vydání *Between the Time and Timbuktu* vyjádřil o Hillových *Jatkách č. 5* velmi pochvalně – snímek prý souzní s tím, co cítil, když knihu psal.

Trochu jiná groteska

Naopak nejbizarnějším pokusem o převedení Vonnegutova textu do filmu je adapta-

vyobrazení (šišlajícího vůdce miniaturizovaných Číňanů tu mimochodem hraje Pat Morita, známý později coby pan Mijagi ze snímku *Karate Kid*, 1984). Film, který už ve své době dostával prakticky výhradně negativní recenze, rozhodně není povedený, ale zaslouží jistý obdiv za to, jak bezelstně s Vonnegutovou předlohou nakládá. Ostatně ve stejném duchu naprosto nečekaného setkání se nese i další spisovatelovo zjevení v osmdesátkové hollywoodské kinematografii: v roce 1986 si Vonnegut zahrál v bláznivé komedii *Zpátky do školy* (Back to School), kde zbohatlický milionář v podání komika Rodneyho Dangerfela nastoupí na vysokou školu, kde studuje i jeho syn. Mnoho školních úkolů plní pomocí vlastního kapitálu, takže si například najme Kurta Vonneguta, aby za něj napsal slohovku... o Kurtu Vonnegutovi.

Noc a snídane

Zatím poslední výraznější vlna zájmu filmařů o Vonnegutovu tvorbu přišla v devadesátých letech. Ve druhé polovině této dekády vznikly dvě hollywoodské adaptace jeho knih zaštitěné velkými studií a hereckými celebritami. *Matka noc* (Mother Night, 1996) s Nickem Noltem je z nich určitě ta povedenější. Film je rámovaný jako retrospektivní vyprávění spisovatele Howarda W. Campbella, který má za úkol sepsat svůj životopis předtím, než stane na lavici obžalovaných u izraelského soudu coby nacistický kolaborant. Režisér Keith Gordon tu k předloze přistupuje v principu podobně jako Hill v *Jatkách č. 5* – románovou metafikci převedl na špionážní drama a „vonnegutovská“ témata tu zachoval jen do té míry, nakolik šla zapojit do žánrových konvencí. Podobnost vůči originálu navíc podtrhuje tím, že nechává hlavního hrdinu vyprávět celý příběh v monologích připomínajících styl předlohy.

Dlouholetý spolupracovník Roberta Altmana Alan Rudolph naopak před jednou z nejroztříštěnějších Vonnegutových knih *Snídane šampionů* (1973, česky 1981) totálně kapituloval. Jeho stejnojmenná adaptace z roku 1999 se sice může pochlubit Brucem Willisem v roli prodávče aut Dwayna Hoovera a Alberta Finneyho v úloze spisovatele Kilgora Trouta, ale jako by neměla režiséra, scenáristu či kohokoli jiného, kdo by proud obrazů a dialogů dal jasnější smysl nebo dokonce autorskou vizi. Snímek natočený ve vrcholící éře „postmodernistických“ filmů v Hollywoodu spoléhá na samotný efekt neurotického, zahlcujícího chaosu. Je to přehlídka agresivních a afektovaných výstupů – herci přerývavě drmolí nebo téměř křičí podivné výroky převzaté z předlohy, obraz pracuje s excentrickými kamerovými úhly, figurami a objekty deroucími se do popředí a atakujícími divákovu pozornost, vyprávění prokládají záběry z televizního vysílání, případně scény zdobí okatě umělé počítačové animace. Výsledek je zvláště iritující divácká zkušenost, která nicméně postrádá dramaturgii původní knihy – jasnou metodu, jež ovládá šílenství Vonnegutova textu. Na lakonické komentáře k rasismu v americké společnosti a očekávání klimatické katastrofy, kterých je kniha plná, se také příliš nedostane.

Ty nejlepší adaptace Vonneguta jsou nakonec pozoruhodně hlavně tím, kam původní text posouvají, jakým způsobem ho zpracovávají do mechanismů amerického filmového průmyslu. Je krátkozraké vnímat je jen jako nezdařilé pokusy „převést předlohu na plátno“. Spíš se vyplatí jim rozumět jako setkáním původních textů s limity a nastaveními toho, jak se v dané době a v rámci daného filmového prostředí snímky natáčely. Těm nejdůmyslnějším z nich se podařilo něco z vonnegutovské poetiky do těchto mantinelů přenést.



Billy Pilgrim v tralfamadorské zoo ve filmu Jatka č. 5. Foto Universal Pictures

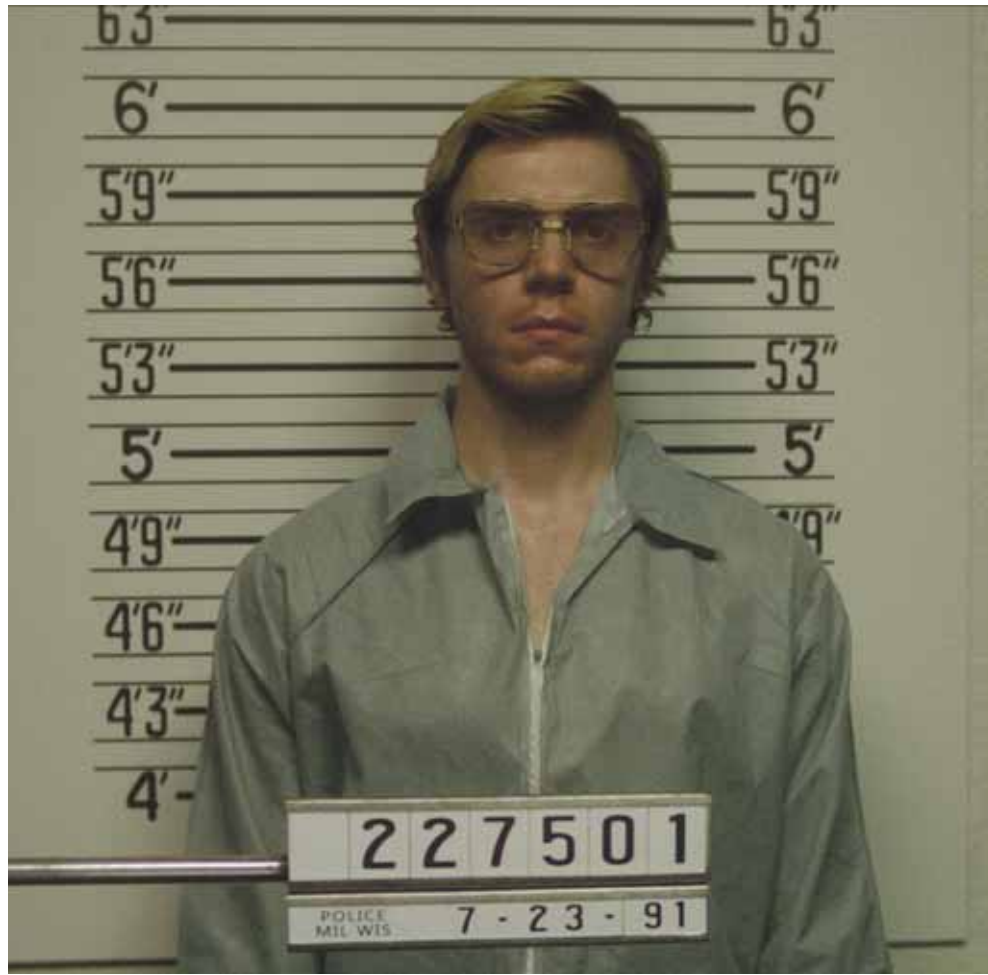
povídce do celovečerního tvaru. Jednotící linkou je příběh „kosmonauta básníka“, který cestuje po různých vzdálených planetách. V podstatě povídkový film ve svých nejlepších momentech paroduje postupy televizního vysílání způsobem, jenž se blíží stylu *Monty Pythonova létajícího cirkusu* (Monty Python' Flying Circus, 1969–1974), ve slabších částech je bohužel poněkud strnulou a lacinou ilustrací Vonnegutových textů. Sám spisovatel se podílel na scénáři, který (s jeho jménem na obálce) vyšel také knižně.

Nejslavnější Vonnegutovou adaptací jsou ale bezpochyby *Jatka č. 5* (Slaughterhouse-Five) z roku 1972. Ve filmografii režiséra George Roye Hilla je snímek vklíněn mezi dva hity s Robertem Redfordem a Paulem Newmanem *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) a *Podraz* (The Sting, 1975), zároveň

ce románu *Groteska* (1976, česky 1981) pod názvem *Slapstick of Another Kind* (Trochu jiná groteska, 1982). Autorský projekt producenta a režiséra Stevena Paula je podle všeho upřímný pokus natočit podle Vonnegutovy fantasmagorické sci-fi o znetvořených dvojčatech a kolapsu civilizace bláznivou komedií ve stylu Mela Brookse. Hlavní roli ztvárnila legenda šedesátkové slapstickové komedie Jerry Lewis a doktora Sylvestera hraje další komediální klasik Marty Feldman. Paul z děje odstranil prakticky všechny skličující a společenskokritické prvky předlohy a její často vyložené monstrózní motivy překlopil do čisté absurdní komedie. *Slapstick of Another Kind* má všechno, co bychom od „béčkové“ spotřební komedie této éry čekali – jásavé barvy, pitvořivé přehrávání, dialogy s hodně „vyčtělými“ pointami i stereotypní

Sníst srdce jako Dahmer

Sériový vrah podle Ryana Murphyho



V rámci žánru true crime i Murphyho tvorby je *Monstrum* poměrně výjimečný počín. Foto Netflix

Hraný true crime seriál *Monstrum: Příběh Jeffreyho Dahmera* se stal jedním z nejpopulárnějších letošních originálních projektů Netflixu. Showrunner Ryan Murphy se v něm vrátil ke stylu své nejznámější série *American Crime Story*.

JAN BODNÁR

Americká minisérie *Monstrum: Příběh Jeffreyho Dahmera* rekonstruuje život nechvalně proslulého zabijáka, který za více než deset let zavraždil sedmáct mladých kluků a mužů. Projekt pro streamovací platformu Netflix vytvořil matador americké televizní zábavy a showrunner Ryan Murphy. Série v mnohém pomyslně navazuje na Murphyho díla z jeho dřívější kariéry na televizní stanici FX, a to především na kriminální seriál *American Crime Story*, věnovaný nejznámějším americkým zločincům. Na příběhu sériového vraha Jeffreyho Dahmera tak rozvíjí a v mnohém variuje témata, která analyzoval již v druhé sérii *American Crime Story*, reflektující okolnosti, jež vedly k vraždě známého módního návrháře Gianniho Versaceho. Příběh Versaceho vraha Andrewa Cunanana jsme sledovali především prizmatem rasové otázky a všeobecně akceptované homofobie v devadesátých letech minulého století a stejně tak i na Dahmerův příběh nahlížíme skrze komplexní studii americké společnosti sedmdesátých a osmdesátých let minulého století.

Vrah není kamarád

Příběh Jeffreyho Dahmera dodnes patří k těm k nejděsivějším případům americké kriminalistiky dvacátého století. Po jeho dopadení v roce 1991 bylo odhaleno, že stojí za mnoha brutálními vraždami převážně mladých gayů afroamerického a asijského původu. Poté, co své oběti drogoval a následně uškrtil, prováděl na většině mrtvých těl zvrhlé experimenty a většinu z nich i snědl. Murphy se svým

autorským týmem, do kterého patří i jeho blízký spolupracovník Ian Brennan a scenáristka Janet Mock, však nezaměřují svou pozornost pouze na bestialní činy duševně narušeného titulního antagonisty, ale nahlíží příběh z perspektivy ostatních postav z jeho blízkého prostředí; od samotných obětí přes rodiče až po sousedy z černošské čtvrti. Známý příběh masového vraha tak zasazuje do zcela nového kontextu a zároveň se vymezuje vůči dvěma dřívějším zpracováním, celovečerním snímkům *Dahmer* (2002) a *My Friend Dahmer* (Můj kamarád Dahmer, 2017).

Minisérie tak slouží především jako obžaloba nerovnoprávné Ameriky. Policie sice dlouho dostávala stížnosti na zápach z Dahmerova bytu a měla k dispozici i výpovědi přeživších, kterým se podařilo uprchnout, ale vzhledem k rasovému původu a homosexuální orientaci obětí vyšetřovatelé případu nevěnovali větší pozornost. Tvůrci reflektují právě těžkopádný přístup policistů a naprosté selhání bezpečnostních struktur ve vztahu k Dahmerovým zločinům. Mezi nejznámější patří případ jedné z obětí, čtrnáctiletého Koneraka Sinthasomphona, kterému se omámenému podařilo z vrahova bytu uprchnout, ale přivolaná policie ho sama pomohla vrátit k Dahmerovi zpět v domnění, že se jedná jen o vášnivější mileneckou hádku mezi dvěma muži.

Pohled obětí

Dahmerovy zločiny v sérii slouží zároveň jako alegorie mocné bílé Ameriky, která kanibalizuje a utlačuje Ameriku barevnou a v mnoha ohledech bezmocnou. Série rekonstruuje společenský konsenzus daného časového období, který mnohdy vehementně odsouval LGBT otázky až na hranici společenské tolerance. Stejně jako v *American Crime Story – Versace* i zde Murphy vnímá jako hlavní nositele homofobie a rasových předurků postavy policejních vyšetřovatelů, jejichž postoje je zapříčiněn především absolutním nepochopením a ignorancí světa lidí s odlišnou sexuální orientací a etnických minorit. Divácké zděšení tak v rámci minisérie nevyvolávají ani tak násilné činy, jako spíše stav společnosti,

která je svou netečností v mnohém podporuje a obrací svou pozornost k osobě vraha a deliktům, jež napáchal, i po jeho dopadení, místo aby se zajímala o osud obětí a jejich rodin. V rámci žánru true crime i v kontextu Murphyho tvorby se jedná o poměrně výjimečný počín, který reflektuje konsekvence Dahmerových zločinů pro velké množství postav. Například scény z domu, kde Dahmer bydlel, ilustrující, jak sousedé ještě dlouho po jeho odsouzení chodili společně spát do chodby v suterénu domu, aby se necítili sami, nebo reakce rodin obětí na vyobrazování vražd v popkultuře a v médiích patří mezi nejsilnější a v rámci daného žánru i poměrně unikátní.

Celá minisérie také pracuje s kritikou tradičního pojetí nukleární rodiny, jejíž dysfunkčnost může v očích tvůrců vést až k takovýmto tragickým následkům, ale podprahově pokládá i obecnější otázku: Vytváří si společnost monstra sama? Jde o příběh jedince, který je kvůli své odlišnosti „uvězněn“ ve světě na okraji a nezáměrně v kombinaci s osamocněním v něm nastartuje iracionální touhu splnit si své zvrhlé tužby. Tvůrcům se daří vystihnout celospolečenské problémy dané doby, ale pokud se jedná o skutečné motivace titulního vraha, jsou velmi opatrní a nemají vždy konkrétní odpovědi. Motivy jako složitý vztah s rodiči, šikana nebo všeobecné nepochopení tu většinou nejsou detailně rozpracovány, ale spíše jen naznačeny. Minisérii by se dala vytknout i zbytečná sexuální objektivizace protagonisty, a to především ve scénách, v nichž svádí své oběti v klubu. Některé obrazy svou nepřiměřenou estetikou, jejímž cílem je vytvořit erotické dusno, balancují na hranici dobrého vkusu a vysloužily si i kritiku ze strany pozůstalých.

Trauma a celebrita

Ryan Murphy vstoupil do světa streamování před pár lety, když uzavřel se stanicí Netflix největší kontrakt v historii televize. Nicméně jím produkováné nebo napsané série – satirický *Politik* (*The Politician*, od roku 2019), *Hollywood* (2020), ve kterém se ve velkém přepisovaly dějiny kinematografie, nebo žánrově rozklížená *Ratchedová* (*Ratched*, od roku 2020) – byly prozatím přijímány spíše rozpačitě. S uzavřenou minisérií *Monstrum. Příběh Jeffreyho Dahmera* se tak vrací k žánru, s nímž v průběhu své kariéry slavil největší úspěch. Sázka na jistotu se mu vyplatila a z minisérie se po pár prvních dnech od vypuštění stal hit.

V obecnější rovině Murphyho počín upozornil na zapomenutá traumata amerických dějin a vystavěla obětem důstojný pomník, když ten reálný se v místě, kde Dahmer své oběti připravil o život, dodnes navzdory úsilí aktivistů nepodařilo postavit. V druhém sledu pak spustil zájem o osud Dahmera i jeho obětí, a to především na sociálních sítích. Na platformě TikTok se staly populárními montáže, v nichž lidé tančí na známé songy zmiňující jméno Jeffreyho Dahmera. Nejvíce trendy se v tomto směru stal úryvek ze staršího songu Katy Perry *Dark Horse*, ve kterém se rapuje: „I call her Karma. She eat your heart out like Jeffrey Dahmer.“ Byť se Murphy a jeho tým pokoušeli o reinterpetaci Dahmerova příběhu s apelem na empatické vyobrazení důsledků celé kauzy, nevědomky iniciovali senzacechtivé přizívování se na tomto fenoménu. To však možná více než o kvalitě série vypovídá o stavu naší společnosti – a především té americké a její (ne)schopnosti vztahovat se k traumatickým událostem svých novodobých dějin. Autor je filmový publicista.

Monstrum: Příběh Jeffreyho Dahmera (Monster: The Jeffrey Dahmer Story). Netflix, USA 2022.

Vytvořil Ryan Murphy.

literární procházky A2



čtvrtá:

Literární Pardu bice



s Janem
Kolářem
a Blankou
Činátlovou

12. 11. 2022

14—18:00

Více informací
a vstupenky na:
www.eshop.advojka.cz

Podpořilo:



MINISTERSTVO
KULTURY

V Lucembursku není nic nelegální

O imigrantech, outsidersch a divadelnosti aktivismu

Umělecká skupina Richtung22 přijela v říjnu do Prahy představit své (nejen) divadelní metody. Hlavním tématem rozhovoru byla rozdělená lucemburská společnost, ale došlo i na kritiku současného umění jako oblasti vyhrazené pouze pro střední a vyšší třídu.

TEREZA LANGROVÁ

Kolektiv Richtung22 se zaměřuje na kritiku lucemburské společnosti. Jaká je aktuálně její situace? Ada: Lucembursko je velmi malá země a její identita je postavená na bohatství. Právě protože je tak malá, jsou určité mechanismy daleko zřejmější, než by byly ve větším měřítku. Probíhá tam extrémní kapitalistické vykořisťování, a to daleko méně sofistikovaně než v jiných zemích. V Lucembursku vám totiž projde všechno.

Lynn: Máme takové rčení: Pokud chcete udělat něco nelegálního, udělejte to v Lucembursku, protože tam to nelegální není.

Ada: Je to daňový ráj a společnost je obrovsky polarizovaná. Bohatí Lucemburčané pracují na státních postech, v bankách nebo v pojišťovnách. Pak tam žijí imigranti a lidé, kteří pendlují přes hranice, aby pracovali v pohostinství a službách a jako dělníci – to oni vytvářejí strukturu, která umožňuje ostatním žít. Jsou ale naprosto vyloučení z politiky a jakéhokoli rozhodování a nemají žádné bohatství. Je to velmi zřetelné i na dvou systémech vzdělávání – jeden je vytvořen pro Lucemburčany a druhý pro imigranty.

Lynn: Padesát procent obyvatel Lucemburska nejsou Lucemburčané a nemluví lucembursky, ale celá kultura se točí kolem Lucemburčanů. Padesát procent země nemůže volit. To je příšerné.

Kdy jste si tohoto problému všimli?

Ada: Nenarodila jsem se v Lucembursku, ale ve Vídni. Pocházím z umělecké hippie rodiny, která se přestěhovala do konzervativního a rigidního Lucemburska, kde se všichni honí za dosažením určitého standardu a vyděláváním peněz. Takže jsem si okamžitě začala všimnout toho, že nezapadám, ačkoli jsem pocházela z nižší střední třídy. Když se nějak maličko lišíte, působí na vás hodně tlaků, které vás donutí cítit se jako outsider. Rozdělení na migranty a Lucemburčany je zásadní součástí systému a je velmi lehce rozpoznatelné. I když asi velmi zále-

Co je tedy Richtung22?

Ada: Je to umělecká skupina založená v roce 2010, která se snaží využívat formáty, jako jsou filmy, divadelní hry nebo umění ve veřejném prostoru, a podněcovat tak diskusi o tématech spojených s lucemburskou politikou a společností.

Lynn: V tvrdém jádru je nás kolem třiceti, v širším okruhu je nás zhruba sto. Jsme mladý kolektiv studentů, nejstaršímu členovi je 35 let. V jednom našem filmu máme herce, kterému je šedesát, ale to je spíš výjimka.

Ada: Většina z nás pochází ze střední třídy. Snažíme se být otevření, ale je těžké oslovit někoho, kdo pochází z jiného prostředí. Lidé, kteří se k nám přidávají, patří většinou k okruhu našich přátel. Fungujeme tedy z určité privilegované pozice. Na druhou stranu se naše privilegium snažíme využít. Je to v něčem dobré i špatné.

Taková je asi realita spousty aktivistických kolektivů v Evropě...

Ada: A stejné to je i s uměním – je záležitost střední a vyšší střední třídy. Snažíme se to změnit, ale není to jednoduché.

Jedním z témat, kterým se věnujete, je dekolonizace a podíl Lucemburska na kolonizačním útlaču. S jakým typem primárních zdrojů jste při svém uměleckém výzkumu pro divadelní hru Gérard Cravatte pracovali?

Ada: Největší část nejzajímavějších informací pochází z bruselského archivu belgických společností, které v Kongu těžily diamanty, a dalších firem, které se podílely na kolonizaci. Mnohé kolonie totiž nebyly pod nadvládou zemí, ale obchodních společností. Archiv obsahoval korespondenci nebo zápisky z porad a podobně.

Bylo těžké se k informacím dostat?

Ada: O přístup do archivu jsme museli požádat několikrát a tvrdit, že to je pro univerzitní projekt. Kdybychom přiznali, že jsme aktivisticko-umělecká skupina, tak by nás dovnitř nepustili.



Část kolektivu Richtung22, realizační tým představení Gérard Cravatte. Foto Richtung22

ží na rodině a kontextu, ze kterého pocházíte, abyste vnímala, co se děje. Kdybychom s rodiči zůstali v Rakousku, ve Vídni bych žila ve své umělecké bublině a říkala bych si: „Spravedlnost potřebujeme, ale já jsem v pohodě.“ V Lucembursku je pro mě snadné si uvědomit, že se děje něco špatně. Pocit vyloučení vás jednoduše řečeno radikalizuje. V Lucembursku se buďto přizpůsobíte všemu, co se od vás očekává, jste zticha a hodně pracujete, anebo si uvědomíte, že tohle nikdy fungovat nebude, a jediné řešení je pak být divná a outsider do konce života.

Musíte působit velmi nevině. Tomuto tématu bychom se měli věnovat v budoucnu víc. V minulosti probíhala většina našeho výzkumu online, ale koloniální historie není online přístupná, protože nikdo nechce, aby byla objevena. Nejtěžší je najít ty správné archivy.

Na tomto výzkumu jste kromě divadelní hry postavili i komentovanou prohlídku koloniální historie města. Měl projekt další části?

Ada: Máme celou kampaň, která se jmenuje Dekolonizujte Lucembursko. Vznikla

ve spolupráci s antifašistickou skupinou Lëtz Rise Up. Společně jsme formulovali i seznam věcí, které se musí změnit. Podobný soubor požadavků je součástí skoro každé kampaně, často ale zůstává bez povšimnutí.

Lynn: Celý výzkum je dostupný na našem webu a přemýšlíme, že vznikne i kniha.

Věnujete se i památníkům ve veřejném prostoru. Během vlny protestů Black Lives Matter v roce 2020 se po Evropě koloniální monumenty často strhávaly. Dělo se něco takového také u vás?

Lynn: Zatím ne. V Lucemburku máme bustu Nicolase Cita, který byl hlavním inženýrem stavby železniční trati v Kongu a nese odpovědnost za smrt tisíců nuceně nasazených dělníků. Postavili jsme před něj mříž, abychom změnili význam památníku. Žádné monumenty jsme ale nezničili. Zatím...

Používáte poměrně radikální jazyk – jste schopni srozumitelně oslovit většinovou společnost, nebo máte malé specifické publikum?

Lynn: Záleží na tématu. Většinou působíme v podivných artových elitních prostorech, kam přijde stejné publikum jako vždycky. Při akcích ve veřejném prostoru je to jinak – to jsou ti lidé, které skutečně chceme oslovit, ale je to boj. Občas se nám podaří zasáhnout hodně lidí přes internet.

Ada: Je trochu problém, že pro pracující třídu jsme moc elitářští a pro „náročné“ publikum zase nejsme elitářští dostatečně. Jsme tak trochu mezi. Ale máme za léta svého působení už solidní základnu fanoušků.

Proč je vaším asi nejvýraznějším prostředkem vyjádření divadelní jazyk?

Ada: Vždycky když se rozhodneme zpracovávat nějaké téma, zamyslíme se, jak ho nejlépe komunikovat. Divadlo ale bude vždycky s námi, asi hlavně proto, že jsme všichni původně divadelníci. Divadlo je to, co umíme.

Jak politika, tak aktivismus využívají určitý typ scénického přístupu – v čem je rozdíl?

Ada: To, co děláme my, je upřímnější. Lidé nám často po představení říkají, že jsme obsáhli hodně důležitých poznatků a že bychom z nich měli udělat knihu nebo článek. Divadlo nebo umění je ale přece legitimní cesta, jak dostat informace k lidem. Nemusíte dávat všechno na kus papíru, který strčíte lidem pod nos. Cílem politiky není předat informace, ale naopak. Politici se snaží věci podat tak, jak byste je chtěli mít – ale to, co chtějí, není to, co říkají.

Podařilo se vám získat peníze z rozpočtu Evropského města kultury na to, abyste tento projekt kritizovali. Jak se vám to povedlo?

Ada: Za tím je jedna ze superschopností určitých lidí v kolektivu. Umějí totiž používat jazyk, který pro napsání takové žádosti potřebujete.

Lynn: A politická reprezentace měla problém sehnat dobré nápady, které by o peníze soutěžily. I sama organizace soutěže byla špatná.

Ada: Byla jsem součástí týmu, který tu žádost psal. Studovala jsem na univerzitě v Cambridge. Tam jsem se naučila předstírat, že vím všechno, i když nevím nic. Použili jsme jejich vlastní metody proti nim. V neoliberalní politice často slyšíme lidi mluvit, aniž by skutečně něco řekli. Říkají slova, která zní zajímavě, ale nenesou žádný význam. Psali jsme věci jako „jedná se o projekt, který dokumentuje urbánní rozvoj“ a reálně je o kritice gentrifikace. Musíte používat stejně vágní jazyk a trendy výrazy jako oni. Nejdřív jsme sepsali, co chceme skutečně dělat, a pak jsme to jenom přeložili do tohohle jazyka bez významu. Podařilo se nám získat 350 tisíc eur.

Richtung22 je kolektiv mladých umělců tvořící především satirické filmy a divadelní hry o problémech současné lucemburské společnosti. Využívá ale i formát performancí ve veřejném prostoru či komplexních kampaní. Všemi svými iniciativami se snaží přinášet kreativní kritiku, rozpoutat diskuse, zviditelnit problémy a vytrhnout umění z elitářského rámce.

Make Les Misérables great again

Hábovo rozpačité rozhlížení z revolučních barikád



Tragické výjevy nahrazuje Michal Hába v Bídnících komickým pojetím, jež má potlačit citové naladění na prožívání postav. Foto Divadlo Husa na provázku

Michal Hába se pustil do dramatizace literární klasiky: Hugových Bídníků. Režisér, který si za více než dekádu svého působení vysloužil pověst provokatéra, ke kanonickému dílu přistupuje jako k úvaze o možnosti nové emancipace, když všechny pokrokové ideologie dávno vzaly zasně.

ŠTĚPÁN TRUHLAŘÍK

Brněnské Divadlo Husa na provázku během pandemické dvousezóny uvedlo *Bídníky* v nastudování Michala Háby. Rozsáhlý román Victora Huga, rozdělený do pěti částí, tvoří složitou mozaiku, ve které se prolínají osudy mnoha desítek postav s řadou historických odboček a úvah o víře a přirozenosti člověka. Pětatřicetiletý režisér a scenárista se rozhodl dílo osekat na minimum, co se počtu postav a rozsáhlosti děje týče. Výsledkem je tak inscenační freska, jejímž cílem není věrohodné vykreslení hrdinů a jejich životních bojů, ale spíše provokativní úvaha nad dílem samotným.

Pozornost se přesouvá od vnitřního prožívání postav k divákovi. Publiku je kladena řada otázek a je mu předkládáno množství odlišných perspektiv, takže během představení musí viděné neustále přehodnocovat. K tomu jsou využívány snad všechny prostředky, na které je divák od Háby, jenž se otevřeně hlásí k německému dramatikovi Bertoltu Brechtovi a epickému divadlu, zvyklý. Inscenace se soustředí pouze na klíčové okamžiky a již od počátku je příběh velice nahuštěný. Záměrem je svižně jej odvyprávět, aby byl divák co nejrychleji vtažen do děje. Postavy se vždy v krátkosti představí a uvedou, jakou pozici v příběhu zastávají. Odtajní nejen svou minulost, ale i skryté vnitřní motivace, na jejichž postupné rozkrytí by se soustředilo konvenčnější činoherní pojetí. Text tak v tomto bodě zobecnění předlohy připomíná čtenářský deník či kapiitolu z dějin literatury.

Komičnost namísto tragičnosti

Za dynamické diskohudby dochází k rychlému střídání scén a začátek inscenace tak tempem i formou připomíná kabaretní vystoupení, které na jeviště uvádí Dominik Teleky. Obdobný princip Hába využil například v *Nepříteli lidu*, kde je úvodní scéna pojednána jako talkshow. Vše je podpořeno i opakujícím se refrénem, v němž herec zpívá „Show must go on“ a svůj zpěv doprovází krátkým zastepováním. Nadsázce je uzpůsobeno i vedení herců, kteří vystupují záměrně neobratně nebo přehánějí svá gesta a grimasy.

Tragické výjevy bídí a lidského ponížení, které jsou přítomny v předloze, nahrazuje komické pojetí, jež má potlačit citové naladění na prožívání postav. Narušením formální a obsahové koheze komediálním ztvárněním tragických osudů postav se otevírá prostor, ve kterém je divák schopen překvapivě lépe vnímat tíživou životní situaci, v níž se hrdinové nacházejí. Jedná se o dvojí pohyb, ve kterém se postava odcizuje divákovi, ten je ale zároveň přístupnější úvahám, které mu předkládá. Jako by Hába ukazoval, že ve smíchu je člověk schopný věcně uvažovat do větší míry, než bychom si chtěli připustit.

Naopak vážně (a bohužel i lehce prkeně) vystupují hlavní postavy Jeana Valjeana a komisaře Javerta. Vztahu, který je stěžejní pro románovou předlohu, se inscenace věnuje zejména ve druhé čtvrtině. Každý hrdina reprezentuje rozdílný mravní princip. Bývalý galejník zosobňuje jednak napravitelnost jedince, jednak individuální odpovědnost stojící nad společenskými zákony, na jejichž dodržování dbá Javert. Dualité odpovídá i barva hereckých kostýmů – bílá a černá. Hába však tuto zdánlivou polaritu ruší a ukazuje na jejich provázanost. Při videoprojekci se obličej Davida Tišera a Nikolase Ference propojují, ve Valjeanovi je kus Javerta a naopak. Realita není černá ani bílá, jak Hába ve svých inscenacích rád zdůrazňuje.

Viktor Hugo na barikádách

Live cinema Hába použil i ve svých předchozích inscenacích, ale většinou se jednalo spíše o ozvlášťující prvek než o postup, který by pomáhal inscenaci dál rozvíjet. Pro *Bídníky* bohužel platí to samé. Ruční kamera zabírá detaily obličejů a spolu s roztěkaností černobílého obrazu navozuje lehce morbidní atmosféru, která kontrastuje s jinak komediálně vedeným celkem. V průběhu představení se ukáže, že zákulisí se nachází za zadní stěnou jeviště a prkna oddělující oba prostory jsou postupně rozebrána na barikádu, kam celý děj směřuje. Princip, který mohl divák vidět mimo jiné i v loňském uvedení hry Petera Handkeho Zdeněk Adamec v Divadle

Na zábradlí, bohužel není nijak nápaditý. V tomto ohledu *Bídníkům* schází kulminační bod, podobný scéně se záplavou pand v *Dobrému člověku ze Sečuanu*, který diváka ohromí nejen svým divadelním ztvárněním, ale i hravým propojením hříček a metafor, jež jsou po celou dobu představení rozvíjeny.

Hába stejně jako ve svých předešlých inscenacích nechává na jevišti přítomnit autora předlohy, kterého hrají dva herci, Dominik Teleky a Dušan Hřebíček. Na začátku druhé poloviny se objeví postava Maria, který se zamiluje do Valjeanovy schovanky Cosetty. Mladík, jenž má být údajně autorovým alter egem, dobře ilustruje politický ponapoleonský konflikt, který Huga ovlivnil, a zároveň vynáší na světlo autorovu situovanost. V neposlední řadě je potřeba vyzdvihnout Hřebíčkovu „funěsovské“ ztvárnění Mariova děda, které patří ke komediálnímu vrcholu celého představení.

Bídníci dneška

Hába se nesoustředí pouze na historický kontext *Bídníků*, ale i na to, kdo jsou bídníci dneška. K dobru mu lze přičíst, že nesklouzává k přímočarému ztotožnění chudáků s romskými herci. S etnickou příslušností pracuje subtilněji a otázku rasismu nechává zaznít pouze párkrát. Bídníky naopak hledá v postavách Thérnardierů, jejichž ústy trefně vyslovuje upadající postavení současné střední třídy v západním světě. Naplno nechává zaznít jejich ekonomickou frustraci, která se pojí s odmítnutím kulturního progresivismu, a naopak se uchyluje k nostalgii po lepších věřejších, lakonicky vyjádřené v aktualizovaném hesle „Make Les Misérables great again“.

Jsou dvě témata, která se táhnou napříč Hábovou dramaturgií: zodpovědnost jedince vůči celku a možnosti kolektivního jednání a emancipace. Obojí se dá najít už v monodramatu *Ferdinade!*, kde herec a režisér v jedné osobě ironizuje „pravdoláskavství“ a myšlenku mravní odpovědnosti jedince, který nepodléhá jiným než vlastním hranicím. V *Bídnících* je již individuální zodpovědnost upozaděna a do popředí naopak vystupuje problém kolektivního snažení. Všechny postavy se na konci představení setkávají na barikádě, kde si navzájem odpovídají na otázku napsanou samotným autorem: „Jaký pohled se naskytá z výšin barikád?“

Hába již několikrát prokázal, že se nebojí přemýšlet o aktuálních politických a společenských problémech. Nyní se skrze úvahy o emancipaci a pokroku dostává k tématu dějinnosti. Jak znovu myslet velké příběhy, aniž bychom zůstávali v osvěcenské pasti pokroku? Jak překročit dobu dějinného interregna, ve kterém se nejspíš stále nacházíme? A nevyřčených otázek se nabízí mnohem víc. Režisérovi se daří diváka vyvést z přízemního politického čtení a nabídnout mu nový, neočekávaný kontext, ve kterém je nucen své uvažování znovu přehodnotit. V případě *Bídníků* však nedokázal složitou výstavbu udržet pohromadě a dát jí jasný cíl. Komediální ztvárnění sice na několika místech pokulhává, ale přesto dokáže diváky udržet v napětí a dovést je přes dvě a půl hodiny trvající představení až na vrchol barikád. Výsledný důraz na soudržnost lidí jako hlavní hodnotu revolučního konání však vyznívá bohužel rozpačitě.

Autor studuje bohemistiku a historii na FF UK.

Victor Hugo, Michal Hába, Martin Sládeček:

Bídníci. Překlad románu Zdeňka Pavlousková, dramaturgie Martin Sládeček, výprava Adriana Černá, hudba Jindřich Čížek, režie Michal Hába. Hrají David Tišer, Nikolas Ferenc, Pavlína Matiová, Dominik Teleky, Zdislava Začalová, Sabina Šlachťová, Milan Holenda, Růžena Dvořáková, Dušan Hřebíček ad. Premiéra 29. 4. 2022, psáno z reprízy 14. 9. 2022 v pražském Divadle Archa.

V hlavní roli osud

Portugalský fenomén fado vyvolává vzpomínky a spouští slzy



Mariza je hlavní tvář současného fada. Foto Jimmy Baikovicius (CC BY-SA 2.0)

V minulosti bylo propagandistickým nástrojem pravicové diktatury, nyní je hlavním kulturním artiklem svobodného Portugalska. Fado si získalo celosvětovou popularitu navzdory tomu, že se utápí v zádumčivých náladách. V listopadu v Praze vystoupí největší současná hvězda žánru, zpěvačka Mariza.

KAROLINA VÁLOVÁ

Fado je patrně nejznámějším hudebním projevem portugalské kultury. Charakterizují jej silné emoce hráčů na strunné nástroje i zpěváků a zpěvaček (tzv. fadistů a fadistek), kteří záměrně vytvářejí dramatickou atmosféru doplněnou až teatrálními gesty. Obsah písní je většinou tklivě zádumčivý a při poslechu není ostuda dát na odiv své dojetí včetně slz. U fada rozlišujeme dva hlavní proudy, lisabonské a coimberské, pojmenované podle místa vzniku. Prvního listopadu 2022 v rámci celosvětového turné přijede do České republiky současná nejvýraznější portugalská fadistka vystupující pod jménem Mariza.

Historie žánru

Slovo fado je odvozené z latinského fatum a znamená osud, úděl nebo něco, „co bylo předpovězeno věštbou a nedá se změnit“. Polemika o kořenech fada byla velmi vyhrocená již od počátku 20. století. Spisovatel, filosof a sociolog Teófilo Braga, jenž se v roce 1915 na necelý půlrok stal prezidentem Portugalska, dával vznik fada do souvislosti s arabským hudebním vlivem, který v kultuře Iberského poloostrova působil již od maurského osídlení. Jedním z jeho argumentů bylo používání dvanáctistrunné portugalské kytary (guitarra portuguesa), která se vyvinula z arabské loutny ud a svým tvarem i laděním se velmi liší od kytary španělské (v portugalštině nazývané viola).

Další teoretikové ve fadu spatřovali odpověď na africké rytmy, které se dostaly v době koloniální expanze a otrokářských praktik s příslušníky bantuských kmenů přes Brazílii do Lisabonu. Hlavní vliv měl mít africko-brazilský tanec lundu. Tento přístup pomáhá lépe pochopit fakt, že fado mohlo být původně tancem. Název se totiž používal pro tanec, jenž se tančil v Brazílii v posledních desetiletích portugalské nadvlády, která skončila roku 1822. Jiné studie hledaly podobnost fada s lidovými písněmi severního Portugalska či sahalo hluboko do historie, až ke středověkým

trobadorům provensálského stříhu a jejich zpívané poezii.

První písemné zmínky o fadu jsou z počátku 19. století, kdy byla země vystavena několika invazím napoleonské armády a královský dvůr byl dokonce přinucen prchnout načas do Brazílie. Společnost se zásadně proměnila, na výsluní se dostala vyšší střední vrstva, která bohatla z obchodu a těžila z nastupující industrializace. Nižší vrstvy obyvatel se začaly masivně stěhovat do měst a právě fado se stalo jejich zásadním projevem. Věnovali se mu dělníci v přístavních krčmách, prostitutky, drobní zlodějíčci i řemeslníci. Ke konci 19. století se naopak začalo přesouvat do salonů, stávalo se módní záležitostí i předmětem zájmu intelektuálů. Tehdy vznikaly zejména v Lisabonu tzv. casas de fado, doslova „domy osudu“, prostory na pomezí tančiren a barů. Hudební doprovod sólových zpěváků se ustálil na minimálně jedné portugalské a jedné španělské kytaře; někdy byly kytary doplněny perkusemi. Ve stejné době se začaly rodit „legendy fada“, jež daly vzniknout motivům, které se pak v písních opakovaly. Jednou z prvních legend byla prostitutka Maria Severa, skutečná historická postava, která zemřela roku 1846. Byla známá pro svou krásu, libý hlas a zručnou hru na kytaru. Nešťastně se však zamilovala do hraběte Vimiosy, který její lásku sice opětoval, ale za manželku ji pojmout nemohl. Tragický osud mladé dvojice se stal předlohou pro asi nejhojnější motiv fada – nenaplněný milostný cit. Dalšími tématy byly krádeže, vraždy a sebevraždy včetně krvavých detailů, spory o peníze, alkoholismus, loučení před dalekou cestou, stesk po rodném kraji či městě a až existenciální nespokojenost spojená s těžkou prací.

Součást pravicové ideologie

Vůdce Druhé republiky (1933–1974) António Salazar nejprve viděl ve fadu hrozbu, později se jeho popularity mezi lidovými vrstvami rozhodl využít. Fado se hrálo

a zpívalo během náboženských poutí, byčích zápasů, rodinných setkání, událostí spojených se zemědělskými pracemi. V době Salazarova diktátorského režimu byli fadisté nuceni se profesionalizovat, jejich umění podléhalo registraci a domy fada přísné cenzuře. Fado se stalo součástí pravicové ideologie jako jeden z nástrojů propagandy. A také exportním artiklem. Tím byla především hudba „královny fada“ – Amálie Rodriguesové, která si sama skládala hudbu, doprovázela se na portugalskou kytaru a místo textů písní často používala verše národních klasiků napříč staletími, například renesančního barda Luíse de Camõesa. Zavedla rovněž styl oblékání, který dodržuje většina fadistek dodnes: patří k němu černý pléd či šál přes ramena, dlouhá sukně a květina ve vlasech sčesaných do drdolu. Rodriguesová koncertovala na předních světových scénách včetně New Yorku a oslňovala počty nahraných i prodaných desek. Její talent a neuvěřitelný hlasový rozsah však byl zastíněn statusem „národní umělkyně“, která hrála v prorežimních filmech a zpívala na oficiálních akcích. Určitá zášť je však částečně generační záležitost a v současné době je Amália Rodriguesová opět vnímána jako ikona žánru.

V době odporu proti salazaristické diktatuře se do širšího povědomí dostalo tzv. coimberské fado, které se dnes považuje za samostatnou hudební disciplínu. Jeho počátky jsou spojeny s univerzitním městem Coimbra a původně bylo praktikováno pouze studenty, kteří zde nosí typické černé uniformy složené z kalhot, saka a dlouhého pláště (dnes je tento dress code dobrovolně udržován na všech portugalských univerzitách). Ryze mužští zástupci jednotlivých ročníků tvořili sbory i o více než dvaceti hlasech a za zvuků mnoha strunných a bicích nástrojů zpívali, zpravidla na náměstí před katedrálou, především o nástrahách studentského bohémského života. Postupně se do repertoárů dostávala i politická témata.

Fado v Marizině nitru

Slavných fadistů a fadistek je v portugalských dějinách hudby celá řada. V současné době jim vévodí Mariza (vlastním jménem Marisa dos Reis Nunes), jejíž repertoár se vymyká inovativními aranžemi čerpajícími z různých oblastí od jazzu po pop music. Téměř padesátiletá rodačka z mosambického hlavního města má nezvykle položený hlas a donekdávna doplňovala svá vystoupení tanečními kreacemi. Hudbě se věnovala od mládí, ale zrovna fado jí zpočátku přišlo příliš staromódní a nudné, a tak si jej začala upravovat podle svých představ. Přelomem pro její tvorbu byl rok 1999, kdy zemřela Amália Rodriguesová a Mariza se jí rozhodla vzdát hold. K jejímu odkazu se ostatně váže i debutové album *Fado em mim* (Fado v mém nitru) z roku 2001. O šest let později už byla mezinárodně uznávanou fadistkou i novou hlavní tvář této hudby v Portugalsku a španělský režisér Carlos Saura si ji vybral ke spolupráci na snímku *Fado* (Fados, 2007). Zazněla tu i její zřejmě nejslavnější píseň *Meu fado meu*, ve verzi, kterou nazpívala společně s Miguélem Povedou, v té době předním zpěvákem andaluského flamenca.

Do České republiky Mariza přijede již počtvrté. V roce 2005 vystoupila na festivalu Colours of Ostrava, o dva roky později zavítala poprvé do Prahy a v roce 2014 se zúčastnila festivalu Struny podzimu. Na letošním koncertě v pražské Lucerně představí průřez svou dosavadní tvorbou včetně posledního alba nazvaného *Mariza Canta Amália* (Mariza zpívá Amálii, 2020), na němž s účtou, ale zároveň s hravostí sobě vlastní interpretovala skladby své nejslavnější předchůdkyně.

Autorka je portugalistka.

Lou Reed v archivu

Mezi rockovou legendou a historickým materiálem

Newyorská výstava Lou Reed: Caught Between the Twisted Stars představuje pozůstalost klíčové postavy rockové historie. Kromě toho vybízí k úvahám o přístupech k archivování či muzeální prezentaci odkazu popkultury, která dlouho byla předmětem mytologizace, dnes už je však historií.

VÍTĚZSLAV SOMMER

Ve výstavních prostorech Newyorské veřejné knihovny pro múzická umění probíhá výstava *Lou Reed: Caught Between the Twisted Stars*, která dává nahlédnout do rozsáhlé pozůstalosti zakladatele skupiny The Velvet Underground a hudebníka, jenž od šedesátých let patřil mezi přední osobnosti americké rockové scény. V roce 2017, čtyři roky po Reedově smrti, Laurie Anderson předala archiv svého manžela do správy knihovny. Jedná se o unikátní akvizici už proto, že v tomto případě nebyla pozůstalost hudební hvězdy rozprodána sběratelům rockových memoriabilii, nýbrž svěre-na veřejné paměťové instituci, díky čemuž je nyní přístupná ke studiu. Výstava nemá pouze připomenout Reedovu osobnost, ale ukázat publiku i rozsáhlost jeho archivu a vybidnout k hlubšímu studiu materiálů.

Co chybí?

Podle vystavených artefaktů lze usuzovat, že Reed systematicky uchovával vše, co souviselo s jeho životem a tvorbou. Vedle audio- i videozáznamů koncertů a rozhovorů, rukopisů, hudebních nástrojů, fotografií, kostýmů, sbírky desek nebo korespondence jsou na výstavě k vidění také materiály dokumentující organizaci koncertních turné včetně setlistů a účtenek. Návštěvník tak může například vidět pokladní doklad, podle kterého Reedova produkce 26. prosince 1973 zaplatila šest dolarů za aspirin a další vybavení lékárníčky. Asi nejcennějším exponátem jsou však rané demoverze skladeb, které se později proslavily v podání Velvet Underground. První verze písní Heroin a I'm Waiting for the Man nahrál Reed spolu s dalšími skladbami už v květnu 1965 a magnetofonovou pásku pak zaslal na svou adresu ve Freeportu. Šlo o tehdy běžnou praxi: datum a adresy na nerozbalené zásilce dokládaly dobu vzniku skladeb a jejich autorství.

Součástí expozice je mimo jiné i zvuková instalace *Lou Reed Listening Room*, v níž si můžeme poslechnout skladbu Metal Machine Trio: The Creation of the Universe, kterou Reed nahrál v roce 2009 s Johnem Zornem a dalšími hudebníky. 3D zvuk obstarává sestava dvanácti reproduktorů. Zatímco tato instalace působivě připomíná Reedovu zálibu v experimentování, jiné části výstavy působí spíše jako poněkud jednorozměrné vzývání génia. Vystaveny jsou doklady o Reedových stycích se známými osobnostmi včetně Václava Havla nebo exponáty dokumentující hudebníko-vo nadšení pro tai-chi. Zcela stranou naopak zůstaly kontroverzní stránky Reedovy osobnosti a tvorby. Například vztahy se spoluhráči z Velvet Underground dokumentuje pouze přátelská, místy až sentimentální korespondence. Jako by expozice chtěla korigovat Reedovu pověst těžko snesitelného egomaniaka.

Nereflektovaná je však i hudebníková průkopnická role v oblasti queer kultury. V polovině sedmdesátých let žil Reed několik let ve veřejném vztahu s transženu Rachel Humphreys a genderovou nebinaritu již dříve reflektoval ve svých písních, například v hitu Walk on the Wild Side. Mimoto byla queer vizualita běžnou součástí jeho pódiové prezentace. Reed v experimentování s queer kulturou zašel mnohem dál než například David Bowie, jehož hry s genderem byly spíše popkulturním spektaklem reagujícím na dobový trend glam rocku. Na konci sedmdesátých let ovšem Reed tuto životní a tvůrčí etapu zavrhl jako „faggot junkie trip“ a nadále už se držel tradiční rockové maskulinity. Těžko však říct, proč tuto významnou část jeho kariéry, navíc mimořádně zajímavou pro dnešní zkoumání kultury sedmdesátých let, pominuli autoři výstavy.

Archiv jako komunita

Prezentace Reedovy pozůstalosti tak otevírá otázku, jak pracovat s archivy rockové kultury,

kte-
rá se stala plnohodnotným předmětem zkoumání kulturních dějin. Podobný přístup jako v případě reedovské výstavy zvolili kurátoři nedávno otevřeného muzea Bob Dylan Centre v oklahomské Tulse – soudě podle recenzí se i zde jedná o detailní ponor do života a díla „velkého umělce“. Ústřední postavou historického vyprávění se tak stává mimořádné individuum podobné jako v případě slavných spisovatelů, výtvarníků nebo skladatelů vážné hudby. Je pozoruhodné, že právě umělecká tvorba vzešlá z kritiky „vysoké“ kultury je představena v takto tradičním výkladovém rámci.

Jako příklad přístupu, který kromě individuálních tvůrčích výkonů zachycuje také společenský a kulturní kontext rockové kultury, se nabízejí archivní aktivity spojené s kalifornskou skupinou Grateful Dead, kolem níž se zformovala početná subkultura. Její součástí bylo až obsesivní dokumentování koncertů skupiny. Takzvaní tapers pořizovali z publika amatérské koncertní záznamy a současně se do oběhu dostávaly „soundboardy“, tedy nahrávky z mixážního pultu. Grateful Dead svá autorská práva nestřežili, naopak začali komunitu tapers podporovat. Po nástupu internetu vznikl fanoušky spravovaný archiv živých nahrávek, dnes volně dostupný na webech archive.org nebo relisten.net. Postupně se ustavila symbióza mezi vydavatelskými aktivitami skupiny a rozšiřováním koncertního archivu „zdola“, třeba remixováním různých nahrávek téhož vystoupení do podoby ideálního „matrxu“.

Historie zmíněného koncertního archivu odkazuje k dnes znovuobjevované průkopnické roli Grateful Dead při vytváření DIY kultury, která je obvykle spojována až s nástupem punku ve druhé polovině sedmdesátých let. A podobně se to má s dokumentací, která je pod hlavičkou Grateful Dead Archive uložena v knihovně Kalifornské univerzity v Santa Cruz. Částečně digitalizovaná sbírka neza-
hrnuje pouze dokumenty a nahrávky mapující činnost skupiny, ale také fanziny a další artefakty vytvořené subkulturou takzvaných

deadheads. Komunita fanoušků a obecně širší sociální a kulturní milieu jsou tak stejně důležité jako sami hudebníci. Spolupráce správců archivu a příznivců kapely vytváří neobyčejně bohaté zdroje pro poznání nejen tvorby skupiny, ale také dalších kulturních i politických fenoménů s kořeny v psychedelické kultuře šedesátých a sedmdesátých let.

Velcí tvůrci a lovci suvenýrů

Reedovská výstava ve veřejné paměťové instituci na jedné straně ukazuje, že s dokumentací dějin rockové kultury lze nakládat jako s historicky hodnotnou archivní sbírkou, na straně druhé je její slabinou místy až nekritická fixace na „velkého tvůrce“. Nicméně právě tradiční přístup ke správě Reedovy pozůstalosti umožnil uchovat jeho archiv mimo dosah lovců rockových suvenýrů. Obchodování s materiální kulturou rockové éry se ostatně nevyhnulo ani Grateful Dead. Management spravující odkaz skupiny nedávno dal do aukce rozsáhlou sbírku hudebních nástrojů a dalšího koncertního vybavení – kytary, klávesy nebo zesilovače tak skončily v soukromých sbírkách movitých deadheads. Lze to brát i jako připomínku dlouhodobého propojení někdejší kalifornské kontrakultury se světem velkých peněz.

Jak newyorská výstava Reedovy pozůstalosti, tak komunitní péče o koncertní archiv Grateful Dead naopak ukazují, že s odkazem rockové kultury lze pracovat jako s kulturním dědictvím určeným široké veřejnosti. Současné tyto projekty naznačují možnosti dalšího promýšlení rockové hudby. Mytologizace charismatických outsiderů a kytarových hrdinů je nadále neudržitelná – artefakty vrcholného období rocku jsou také historickým materiálem, jehož kritická reflexe umožňuje zpochybnit tradované legendy a objevovat přehlížené souvislosti.

Autor je historik.

Lou Reed: Caught Between the Twisted Stars. New York Public Library for the Performing Arts, Lincoln Center, New York, USA, 7. 6. 2022 – 4. 3. 2023.



Reedovský oltář vytvořený na Den zesnulých roku 2013 v Boise v Idahu. Foto Kenneth Freeman (CC BY-SA 3.0)

Jak vznikl kosmos

Osobní mytologie v brněnském Domě pánů z Kunštátu

Aktuální výstava Domu umění města Brna se věnuje rozkrývání mytologických námětů v malířství a sochařství autorů mladší a střední generace. Díla dvaceti tvůrců ukazují, jak jsou v současné umělecké produkci reflektovány tisíciletí staré příběhy a motivy.

TOMÁŠ KUBART

Je v lidské přirozenosti toužit po vysvětlení vzniku kosmu. Každý z nás si nese mýtus stvoření v sobě, mnozí však k vyprávěním (řecky *mythos*) o počátku světa připojují také vlastní příběhy. Každý umělec přispívá, ať už vědomě či nevědomě, k rozvíjení vlastního kosmologického archetypu – co si z něj vzal, to do něj pozměněné zase navrácí. Právě tuto tvůrčí tendenci sledovalo kurátorské duo Mariana Serranová a Marika Svobodová při svém výběru moderních „mytologů“.

Návrat k antice

Hned u vstupu zaujme diváka dílo ostravského malíře Josefa Mladějovského – scagliolové (technika štukového mramoru) destičky formálně odkazující k renesanci, v níž byly náhražkou inkrustace přírodním mramorem, obsahově pak k antice a „intertextově“ k italskému metafyzickému malíři Giorgiu de Chiricovi. Na antiku a s ní spojené mýty dále upomínají skulptury olomouckého sochaře Matouše Lipuse, hlavně *Keř peřejí*, a v třetím sále také plátno *Mythologos* Adély Součkové, v jehož prvním plánu bojuje orel s hadem. Jde o archetypální zobrazení, které bychom našli například na mozaice ze 6. století v paláci císaře Justiniána I. v Istanbulu, založené na skutečných zápasech, jež mohl tehdy člověk pozorovat v přírodě kolem sebe – mezi orlím krátkoprstým a hady – a které ohlašovaly blížící se období bouří.

K mýtu zrození světa svým názvem přímo odkazuje plátno Pavla Dvořáka, s jehož až stuckistickou figurací kontrastuje abstraktnější stylizace pláten Martiny Staňkové, triptych *Sen noci – Lehkost bytí* s vibrující barevnou konstelací. Na jejich plátna dohlížejí plastiky Sabiny Knetlové, evokující tentokrát spíše

než antiku a zrod právních městských států éru, jež předcházela – kyklopské zdivo ve formálně prostých figurálních vizích. Samotného Kyklopa zpřítomnila ve stejnojmenné plastice Anna Hulačová, k dalším postavám starověké řeckořímské kultury pak odkazuje názorný Lipusův *Atlas* nebo *Messalina* Martina Skalického.

Dokud je tvořen, tvoří...

Několik artefaktů osloví diváka kontrastní či lehce posunutou barevnou konstelací, ať již jde o scagliolovou fontánu a nástěnná umyvadla Josefa Mladějovského, narativní instalace pláten Denisy Štefanigové či fascinující

a epileptizující fauvismus Denisy Krausové. V závěrečné, přízračně ztemnělé místnosti expozice znejišťují diváky snové postavy pláten Matyáše Maláče i objekt, který jim dává nahlédnout magické a mytické myšlení evokací rituální masky i zjevného nebezpečí v podobě ostří, jež z ní Maláč nechává čnít.

Brněnskému návštěvníkovi může být z vystavujících známá zejména Dominika Dobiášová, jejíž díla bylo v letních měsících tohoto roku možné spatřit v Galerii mladých a která obdržela 3. místo Ceny kritiky za mladou malbu za rok 2021, a Josef Mladějovský, vystavující v posledních letech na Ostravsku i Brněnsku. Jan Karpíšek, jenž svou

specifickou malířskou techniku a práci s přírodními pigmenty rozvíjí posledních patnáct let, studoval na FaVU VUT u Martina Mainera a jeden semestr strávil v ateliéru Tomáše Rullera. V Karpíškově přístupu k tvorbě můžeme shrnout podstatu performativního gesta, jež je základem každého mýtu a které nacházíme i v příslušných „osobních mytologiích“ autorů brněnské výstavy: dokud se podílíme na utváření vesmíru, i on sám pokračuje v tvorbě.

Autor je teatrolog a teoretik umění.

Osobní mytologie. Dům umění – Dům pánů z Kunštátu, Brno, 14. 9. – 13. 11. 2022.



Každý umělec přispívá, ať už vědomě či nevědomě, k rozvíjení vlastního kosmologického archetypu – co si z něj vzal, to do něj pozměněné zase navrácí. Foto Polina Davydenko

výtvarný zápisník

Vzpomínky na koronavirus

MARIANNA PLACÁKOVÁ

Čekání nesnáším. Chodím v kruzích po parku a snažím se zabavit. Je chladno a nic dramatického se kolem neděje. Pár postav venčí psa. Nevýrazným jednotlivcům, které mímám, přimýšlím různé motivace. Co tu asi v tento podzimní pracovní den pohledávají? Mám trochu trému – po dlouhé době mě čeká pracovní setkání se zástupcem jedné důležité umělecké instituce. V duchu si připravuju pár vět na úvod. Po několikátém kolečku se ale téma postupně mění ve vztek. Proč si se mnou vlastně dal sraz v parku? Prý je to na okraj Prahy, kde se jeho instituce nachází, daleko. Jasně, ale aspoň bych během čekání nemrzla.

Přichází s půlhodinovým zpožděním. A úplně v klidu. Musel se starat o dítě, omlouvá se

s naprostou samozřejmostí. Z dnešních feministických proklamací mám asi nejraději ty, co pocházejí od mužů, kteří svůj feminismus demonstrují na sebemenší péči o své ratolesti. Vzpomínám si na svého učitele z FAMU, který mi tvrdil, že můj problém je v tom, že po večerech nepařím s kameramany. Ti by pak pro mě točili zadarmo. Z kamarádství. Když jsem mu řekla, že na to nemám čas, odpověděl, že jestli tu někdo nemá čas, je to on, protože na rozdíl ode mě má čtyři děti s několika ženami. Co na to říct?

Podobná arogance ale z příchodního kurátora nečísí, působí vlastně velmi sympaticky. Místo krátkého designového sáčka, lakovek a nagelovaných vlasů, jak jsem si jeho podobu představovala na základě vygooglované fotky, má na sobě pestrobarevné hippie kalhoty, šustákovou bundu a blondaté kadeřavé vlasy mu sahají skoro do pasu. Představujeme se a začínáme probírat společný projekt. Z nenuceného a hladce probíhajícího rozhovoru je vidět, že je zvyklý komunikovat s lidmi. Já se ve svém projevu naopak cítím jako pomalu se rozjíždějící lokomotiva. Mluví a snažím se horečnatě vysvětlit všechno, na čem jsem v dané věci pracovala v posledních měsících a letech. Poukazuju na různé přístupy a problémy. Přikyvuje, diskutuje, směje se.

Po krátké chvilí prohlásí, že má hlad. Ví prý o výborné pekárně, která je sice trochu dražší, ale stojí to za to. Jeho poznámku si vykládám tak, že je mu to trochu trapné, ale ne natolik, aby mě této situaci nevystavil.

Po vstupu do podniku zjistím, že se skutečně nacházíme asi v nejdražší pekárně v Praze. Stojím před rozhodnutím, jak se zachovat po velebení místních produktů, které před chvílí zaznělo. Nakonec jídlo přece spojuje. Vybírám si tedy nejlevnější sušenku za několik pětěk, která se mi při prvním kousnutí bolestivě zaryje do horního patra. Snažím se náš rozhovor navrátit zpět do pracovních kolejí, vypadá to ale, že schůzka se nezadržitelně chýlí ke konci. „Hodím tě někam autem, jestli chceš.“ Autem? Váhám. Nechce se mi do toho stísněného prostoru, беру to ale jako příležitost k dalšímu hovoru. Nasedám tedy, a protože jsme uprostřed pandemie, nandávám si roušku. On po chvíli hledání vytáhne průhledný štíteček, který mu výborně kryje horní část obličeje, končí ale hned pod úrovní nosu. K práci se již nevrátíme a vzhledem k tomu, že si zpětně vybavuju velmi dlouhou červenou na Karlově náměstí, zdá se, že téma rozhovoru bylo potřeba těžce dolovat. „Fakt nejedeš na Letnou?“ ptá se mě. „Na Letné přece bydlí celá

scéna.“ Zakoktám, že došlo k nedorozumění: „Stačí, když mě vyhodíš na druhém břehu. Já už si nějak poradím.“

Loučíme se. Sleduju, jak ve svém fáru ujíždí za dalším byznysem, a snažím se ujasnit, co se vlastně před chvílí odehrálo. Tak takhle vypadá feministická péče v praxi? V ten moment netuším, že výsledkem naší spolupráce bude text, jehož psaním strávím dva měsíce a který mi v naprosto nepoužitelném překladu po několikaletých urgencích bude zaslán v předvečer publikace, a že poté, co ho narychlo aspoň trochu upravím, druhý den zjistím, že byl s velkou pompou pod mým jménem uveřejněn v původní, odstrašující verzi. Domluví si vlastní korekturu a budu muset napsat ještě mnoho mailů, než se na web po několika měsících dostane autorizovaná verze.

Pána s autem už na živo nikdy neuvidím. Čeká mě s ním a několika dalšími participanty jeden zoom nad konceptem projektu, jehož hlavním cílem je vymyslet, jak nedostatek prostředků, vědomostí i znalostí kontextu vyřešit uměleckou kreativitou. Ještě že existují slova „experimentální“ a „spekulativní“. Co bychom si bez nich na výtvarné scéně počali?

Autorka je historička umění.

Co si pamatuješ? A proč?

O tíze vzpomínání ve veřejném prostoru

Pražská Galerie VI PER uvádí v rámci Fotograf Festivalu výstavu Sporná místa paměti, která se věnuje problematickým aspektům vzpomínání. Ukazuje, jak lze skrze minulost manipulovat současnost – vztyčováním a kácením pomníků počínaje, celospolečenskými kulturními válkami konče.

ČENĚK PÝCHA

Výstava, kterou připravily kurátorky Tereza Rudolf, Elisabeth Pichler a Markéta Mansfeldová, jež mají na svědomí i většinu dalších výstav rozsáhlé dramaturgie Fotograf Festivalu, svým názvem a koncepcí odkazuje na termín francouzského historika Pierra Nory „místa paměti“. Tento pojem zdomácněl v prostředí historické vědy a pracuje s ním rovněž mnoho popularizačních projektů a publikací. Expozice ve VI PERu tak nabízí nejen příležitost pro reflexi užívání akademického konceptu v nejrůznějších souvislostech, ale především reflexi zacházení s pamětí a vzpomínáním.

Krise paměti

Norův pojem byl definován v polovině osmdesátých let 20. století jako nástroj pro analýzu a kritiku (nejen) francouzského národního narativu a jeho přítomnosti ve veřejném prostoru. Jeho základní ideou je, že místa paměti, která ovšem nemusejí mít nutně materiální podstatu, vytvářejí jakési zachytivé body, do nichž si moderní společnost promítá významy minulosti. Ideálním příkladem je pomník nebo památník, ale Nora a jeho tým zahrnuli do francouzských míst paměti i státní hymnu nebo zámek Versailles. Podle Nory tato místa vznikají především proto, že „autentická“ paměť společností, například v náboženském smyslu, s modernitou v podstatě vymizela. Jednoduchá přenositelnost konceptu, ale do jisté míry i jeho vágnost stojí za celosvětovým rozmachem takzvaných paměťových studií, který ovlivnil bádání v humanitních a společenských vědách i v českém prostředí.

Místa paměti, přestože byla v podstatě definována jako produkt velkých národních dějin, umožňují narušovat zažitá historická narativy. Se vzpomínáním je totiž vždy spojená subverze, paměť lze postavit do jakési opozice k dějinám nebo historii. Na akademické úrovni jsou tyto dichotomie dnes spíše překonávány (dějepisectví může být chápáno jako jeden z prostředků politiky paměti), ve veřejném prostoru však paměť stále nabízí jakousi unikovou cestu před tíhou historie. Pokud nechcete psát nebo vystavovat dějiny, můžete se uchýlit ke vděčnějšímu vzpomínání. To má za výsledek tuhnutí konceptu paměti, jenž se nakonec stává jen synonymem chronologického vyprávění, které v lepším případě začíná současnou perspektivou a vrací se do minulosti. Svou ztracenou a znovuobjevovanou paměť tak má dnes snad každá obec, instituce nebo dopravní prostředek. Do jisté míry tak můžeme mluvit o nadužívání konceptu nebo dokonce krizi paměti. Dalším momentem, který se s přítomností paměti ve veřejném prostoru spojuje, je diskurs kulturních válek. Ten představuje univerzální interpretační rámec, jehož pomocí lze označit celou škálu kulturních praktik od vztyčení mariánského sloupu na Staroměstském náměstí až po kampaň MeToo. Spory o paměť ve veřejném prostoru, vyjádřené nejčastěji právě diskusí o pomnících, pak mohou být nahlíženy perspektivou nesmiřitelných politických ideologií. Takový přístup ovšem pomíjí motivace a situace některých aktérů a uzavírá cestu k nuancovanějšímu pohledu na minulost. V konečném důsledku pak rámce paměti a kulturní války jen potvrzují to, co mohlo vzpomínání narušit, tedy heteronormativní vyprávění velkého příběhu. Jen se obměnily postavy, ale struktura zůstává stejná.

Pocta Marxovu střevu

Kritický potenciál míst paměti, který vytváří zajímavou příležitost i pro uměleckou reflexi minulosti, tak musí být v aktuální výstavě umocněn adjektivem sporná. Ze své podstaty by ale měla být sporná všechna taková místa. V čem tedy podtrhovaná rozpornost spočívá? Hlavní linka se přidržuje koroze a kritiky velkého maskulinního vyprávění. Například multimediální dílo autorky Christiny Werner



Před místy paměti se často cítíme bezradní. Foto Tomáš Hrůza

In the night they steal our past reflektuje současné uchvácení paměti vládnoucí garniturou v Maďarsku, když dokumentuje přeměnu civilního památníku Imreho Nagye v monumentální Památník mučedníků, odkazující na dobu vlády regenta Miklóse Horthyho, který kolaboval s nacisty. Ironickou reflexi samotné formy památníku pak nabízejí Anetta Mona Chişa a Lucia Tkáčová, jež v Saské Kamenici vytvořily kontrastní známému nadživotnímu zpracování hlavy Karla Marxe, a to model střev ve stejném měřítku. Zdánlivě bizarní spojení hlavy a střev odkazuje na paradox zbytnělých dějnotvorných těl, jimiž je zaplněn veřejný prostor světových měst.

Spory o minulost pak zviditelňuje patnáctiminutový film Jasminy Cibic *Tear Down and Rebuild*, který inscenuje rozhovor čtyř žen o budoucnosti imaginární a dnes ideologicky zatížené budovy. Každá z žen zastává jiný modelový postoj ke stavbě a její budoucnosti. Argumenty zaznívající v debatě mohou českému divákovi připomenout tuzemské diskuse o odkazu socialistické architektury, například o hotelu Praha nebo Transgasu. Pokud nechceme dílo chápat jen jako vtipnou koláž pro intelektuála dobře známých tezí, je třeba vnímat genderový aspekt (ženy přebírají typicky mužské role) a také absenci dalších perspektiv, jež nelze roztrždit jen do čtyř připravených kategorií. Taková reflexe debaty nejen o historicky stigmatizované architektuře by nás mohla přivést k širší pluralitě názorů v jinak velmi polarizovaných sporech.

Další díla vystavovaná v karlínském galerijním prostoru nabízejí osobnější pohled na historickou paměť. Dialog *Rozmlouvání (o) monumentu* Tomáše Kajánka a Artura Żmijewského je sérií videí a pohlednic, které zachycují pražské a varšavské památníky a zaznamenávají zde každodenní pohyby nebo drobné intervence autorů. Instalace tak dobře odkazuje

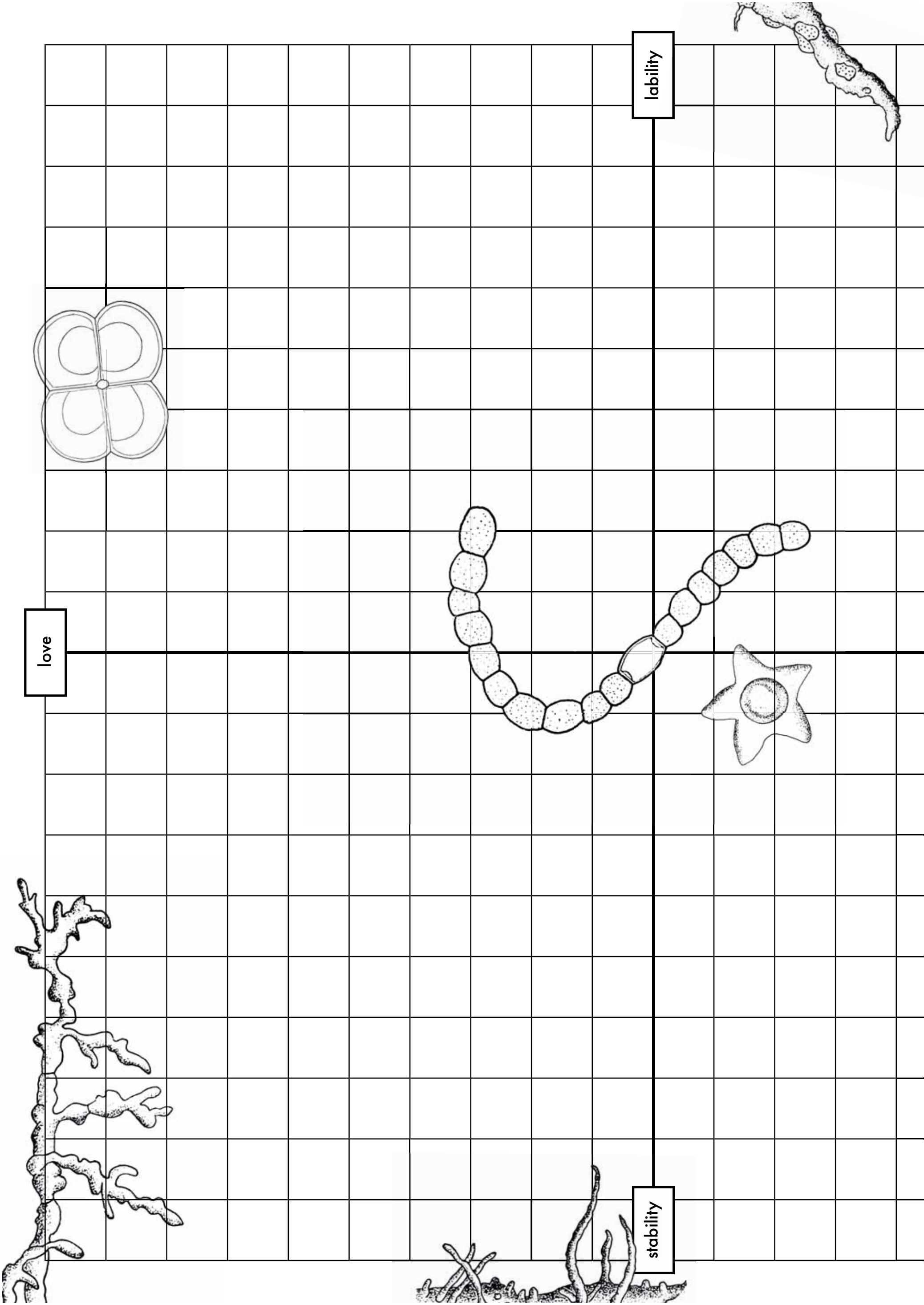
na jistou bezradnost současných obyvatel měst před těmito monumenty: Jakým způsobem se zde můžeme ztotožnit s předkládaným příběhem? Je potřeba následovat jen výroční klanění? Můžeme s místem vstoupit do funkčního dialogu, nebo jsme odkázáni jen k neustálému míjení? Zde bychom mohli položit otázku, v čem spočívá deklarovaný spor o místa paměti. Pokud opustíme rovinu mediálně prefabrikovaných debat o historických významech, zůstáváme před takovým místem jen bezradně stát. Historické významy postupně blednou stejně jako nacistické symboly vytetované na tělech bývalých neonacistů, které dokumentuje společně se stopami třetí říše v německé krajině Jakob Ganslmeier ve své práci *Kůže, kámen*.

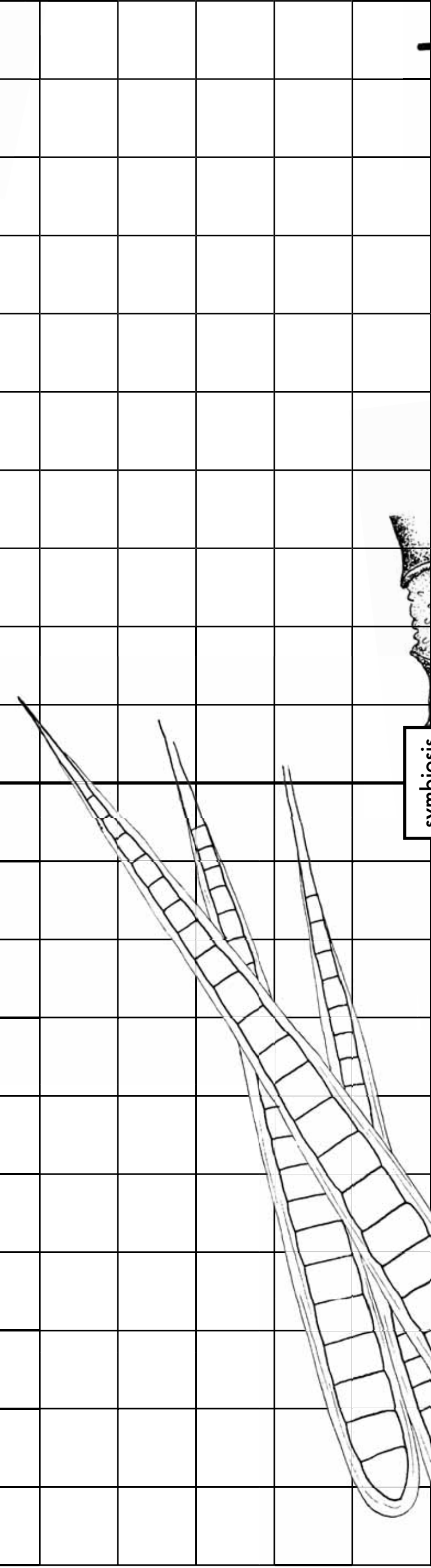
Banalita vzpomínek

Umělecká vyjádření často popisují tematiku paměti a vzpomínání mnohem efektivněji a srozumitelněji než náročné akademické texty. Věřím, že takový efekt mohou mít nejen díla ze *Sporných míst paměti* v Galerii VI PER, ale i další instalace v rámci Fotograf Festivalu, který si zvolil za hlavní téma vzrůstající vliv extremismu a populismu v Evropě, a tedy svým způsobem návrat velkých vyprávění. Umělci mají možnost vytvářet funkční zkratky, kompozice, jež na problematické aspekty současného vzpomínání mohou dobře poukazovat. Koncept míst paměti je dnes možná snáze aplikovatelný právě v uměleckých instalacích než v akademické reflexi. Zároveň je však třeba se vypořádat s nebezpečím banality předpřipravených interpretací, do něhož mohou upadat nejen historici i umělci, ale také celá společnost ovlivněná konceptem kulturních válek.

Autor je historik.

Sporná místa paměti. Galerie VI PER 14. 9. – 5. 11. 2022.





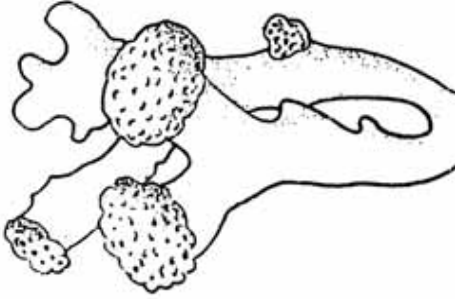
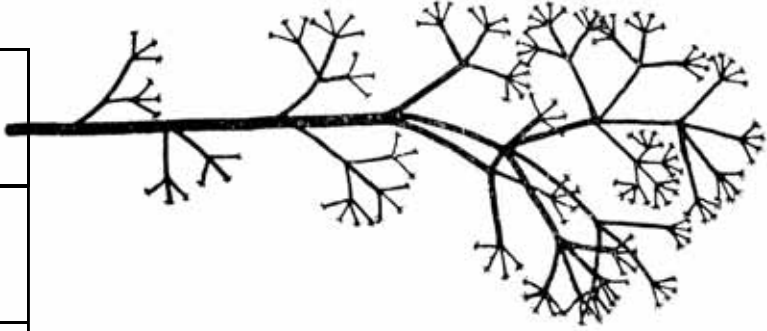
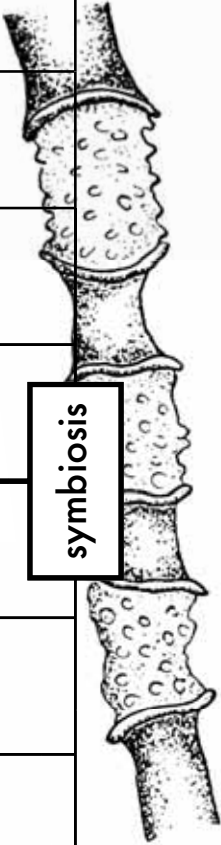
symbiosis

Affective Love or Calm Symbiosis? And to Whom Does It Suit?

This compass is a test of the internal mechanisms of lichens. The results are displayed in a plane, thus taking into account the position not only on the axis of stability and affectivity, but also on the trajectory leading between love and symbiosis. The horizontal axis measures a view of the overall balance and expansive tendencies of the organism. Stability expresses the desire for internal cooperation of both fungus and algae accompanied by slow growth or vulnerability caused by other species, while affectivity refers to the tendency for free competition between the two members of the community, resulting in accelerated spread through the surrounding environment.

The vertical axis, on the other hand, refers to the behaviour related to the mycobiont and photobiont interactions. The value of love measures the strength of their bond with respect to maximizing the benefits that result from cohabitation. It is often very difficult to define who benefits from such a bond. In some types of lichens, in radical positions of love, there is even talk of a captive syndrome, a constellation in which the sponge is subordinate to the alga, or vice versa. Radically symbiotic attachment, on the other hand, is characterized by a desire for maximum freedom of both members of the community while equally profiting from the shared benefits.

The test, however, cannot reliably distinguish the degree of parasitism of either the fungus or the algae, and thus cannot measure the potential dominance of either. Whether the observed behavioural patterns are largely mycobiont or photobiont remains, to date, beyond our ability to discern. Moreover, current microscopic observations of most of the seventeen thousand species of lichens demonstrate the existence of a third, quite minor in size, member of the community. Its influence on the behaviour of the organism is likely to be considerable and, if proven, would relativize all four key values of the compass.



Proč potřebujeme kanárky?

Kurt Vonnegut vpadl do vysoké literatury se svým plebejským stylem, koketováním s „pokleslými žánry“, černým humorem a neustálým kolísáním mezi idealismem a skepsí. V návaznosti na tradici amerických socialistů dospěl ke svébytné podobě humanismu – lidi měl rád, ale příliš od nich nečekal.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

„Nejhorší americký spisovatel.“ Těmito slovy, která jsou sice míněna ironicky, ale také mají své reálné jádro, počastoval svého přítele Kurta Vonneguta jiný americký autor Gore Vidal. První ze jmenovaných by se letos dožil sta let, a jak víme, výročí bývá někdy dobrá, jindy chabá záminka, abychom na okamžik upoutali pozornost k někomu, na koho se možná už pomalu zapomíná. U mrtvých to platí dvojnásob, sami si totiž o trochu toho zájmu ostatních už říci nemohou. Kurt Vonnegut měl navíc výročí rád, zřejmě tak moc, že neuměl odmítat žádosti, aby při nejrůznějších kalendářních příležitostech řečnil. Pokud si se domnívali, že neexistuje nudnější žánr, než jsou proslovy pronášené v rámci oslav výročí nějaké instituce, zkuste si některý z těch Vonnegutových přečíst. Se svou příslovечnou neomaleností je totiž vřadil do autobiografické koláže *Květná neděle* (1981, česky 2004), čímž je navíc drze povýšil na literaturu, i když sám tu knihu překřtil na „habrajs“. Asi nezměníte názor na proslovy obecně, ale snad postřehnete, že když se jich ujme autor takového formátu, je snazší potlačit zívání. A tak se to má u Vonneguta skoro se všim – často jako by se natruc snažil dělat tzv. vysokou literaturu z něčeho, co se jí na první pohled vůbec nepodobalo, přičemž veškerá úcta k světovému literárnímu dědictví mu byla... víte kde.

Psaní jako řemeslo

„Patřím k poslednímu pokolení amerických romanopisců,“ napsal Vonnegut o své příslušnosti k autorům, kteří měli to štěstí, že je psaní toho, co je zrovna napadlo, slušně živilo a stalo se jim celoživotním povoláním. Zároveň řada z nich bojovala v druhé světové válce a již předtím jejich naivní vírou v budoucnost otrásla velká hospodářská krize. Příběh to je vpravdě americký, role spisovatele v něm ale trochu splývá s rolí

řemeslníka, což je (zdaleka nejen Vonnegutova) ošemetná myšlenka, z níž leckomu vstávají hrůzou vlasy na hlavě. U Vonneguta to ale každopádně platí, protože začínal jako příspěvatel školních časopisů, pak byl podřadným reportérem krimi zpráv v tiskové agentuře, později se živil psaním krátkých povídek do časopisů, až se skrz první románové paperbacky (*Mechanické piano*, *Sirény z Titanu*, *Matka noc*) propsal do nejvyššího patra světové literatury druhé poloviny dvacátého století, což s konečnou platností stvrdil svým nejslavnějším románem *Jatka č. 5* (1969, česky 1973). V něm s odstupem více než dvaceti let zúročil své zkušenosti z nejrychlejší masové vraždy v dějinách lidstva – bombardování Drážďan, kterému padlo za oběť během pár hodin 135 tisíc lidí.

Vonnegutovi chybělo jakékoli teoretické literární vzdělání (kreativní psaní ale později vyučoval) a bezostyšně přiznával, že Franze Kafku a Louise-Ferdinanda Céline četl až po čtyřicítce. Rozhodně ale nepostrádal paličatost v hledání vlastního stylu, který sice nepřipomíná nic, co tu bylo před ním, a navíc působí značně neliterárně, až antiintelektuálně, ale lze v něm nacházet přímou návaznost na díla jiných velkých amerických satiriků, jako byl Mark Twain v literatuře a Charlie Chaplin nebo Laurel a Hardy ve filmu. Jako by za jeho dílem stála spíše nějaká pionýrská postava amerických dějin v podobě dřevorubce nebo zlatokopa než spisovatel. Platí to i o důrazu na srozumitelnost a jednoduchost, kterou si poněkud zkratkovitě spojujeme s tzv. prostým lidem. Srozumitelnost přitom u Vonneguta není v žádném případě banální ani polopatická a jednoduchost zas není nutně povrchní, jen se tu názorně ukazuje, že preciznost vyjadřování může být nejen bohatě ornamentální, ale také zcela minimalistická a hovorová, na což možná až příliš často zapomínáme. Nakonec tedy nebude náhoda, že Vonnegutovu psaní přišli na chuť dříve mladí čtenáři než literární kritici, kterým se autorův neotesaný styl dlouho zajídal. Revoluční generace šedesátých let si ho prostě bez ptaní adoptovala jako svého kultovního autora. Tohle osvojení se událo v opačném gardu: potomci přijali otce, který se rozhodně nebránil, ale také se svým ratolestem zas tak moc nepodobal. Přesto našli společnou řeč.

Vnášet chaos do pořádku

Co je na Vonnegutově psaní tak iritující a přitažlivé zároveň? Sám často zmiňoval, že vlastně jen vrstvičky vtipy a jazykové hříčky, že jeho knihy jsou satirické koláže či mozaiky, které

nepodléhají žádným románovým pravidlům, snad kromě závislosti na příběhu, který by neměl ustrnout na místě a stále se měl posunovat dál, i kdyby to znamenalo skákat v časových rovinách sem tam, jako to dělá Billy Pilgrim v *Jatkách č. 5*. Humor v jeho díle tudíž není nástrojem blaženého zapomnění, ale šibeniční satirou a výrazem údivu i strachu ze světa, jež především v posledních 150 letech systematicky ničí tak prazvláštní tvorové, jakými jsou lidé. Satira jde ruku v ruce s všudypřítomným katastrofismem, takže se sice často smějete, ale zároveň víte, že tento přirozený psychologický obranný mechanismus tu není proto, aby vás ukolébal, ale spíš provokoval k sebereflexi (nebo možná rovnou k akci). Vonnegut se v roli komedianta snaží posunout svět k lepšímu, i když dobře tuší, že to je dost marné počínání. „Vím, že je nebezpečný a že může hodně bolet. Ale to pořád ještě neznamená, že musí být vážný,“ říká konečkonců Kilgore Trout o životě na planetě Zemi v *Snídani šampionů* (1973, česky 1981).

Vonnegutovy typické a poněkud infantilní průpovídky – haj hou, tak to chodí, cililink, a tak dále, pti-píi-ptíp – fungují jako rytmičující refrény, když je třeba něco zdůraznit, a autor jimi prospikoval celé své dílo, jako by si značkovat teritorium. Dnes to s oblibou dělají rapperi, americký spisovatel s německými předky je ale v ledasčem předběhl. Zmatek kritiků nad nedisciplinovaným autorem ještě prohloubilo jeho koketování s tzv. pokleslými žánry, zvláště když se ukázalo, že sice s velkou chutí používá celou řadu sci-fi rekvizit, ale jinak skoro žádnou příslušnost k žánru nec(í)tí: „Takzvaným spisovatelem science fiction jsem se stal, když někdo vydal výnos, že jsem spisovatel science fiction.“ Totéž platí pro bezhlavé autorské vpadávání do děje, které občas jako by chtělo jen trochu dětinsky připomenout čtenáři, kdo za těmi smyšlenými příběhy stojí. Jindy ale vstupování autora do fikčního světa plnilo zřejmý účel, navíc tehdy ještě šlo o vcelku neotřelý tvůrčí nástroj. „Ať ostatní vnášejí pořádek do chaosu. Já budu místo toho vnášet chaos do pořádku,“ říká postava Kurta Vonneguta v poslední třetině *Snídaně šampionů*. Jako by autorovi nestačilo, že dílo nese jeho signaturu, a bylo nutné příběh deflorovat i zevnitř. I přes specifický útržkovitý styl však jeho vyprávění drží pohromadě.

To největší provinění ale nakonec spočívalo v zálibě ve „zdravém rozumu“, což je pole, které nezřídka okupují truismy a laciné moralizování napájené konzervatismem.

U Vonneguta jde ale o něco zcela jiného, i když také s chutí moralizoval. Problém se zdravým rozumem stejně jako s moralizováním nastává až ve chvíli, kdy se domníváte, že se měřítko lidského jednání v čase nemění, nebo dokonce vyvěrají z nějakého uzamčeného myšlenkového systému, jakým je třeba náboženství. Jenže mravní zákon, který Vonnegut ve svých knihách po špetkách nenápadně distribuuje, je sice poměrně vágní, ale také nestálý, protože se v něm provinění vůči morálce pozná jen podle opovržení druhých. To koresponduje s autorovým volnomyšlenkářstvím, které se otisklo nejen v jeho empatickém skepticismu a pesimismu, ale nakonec i v jeho specificky rozverném stylu, jenž iritoval některé snobské literární kritiky a rezonoval mezi čtenářstvem. Jen si to představte: nejenže vám nějaký samouk, který studoval biochemii a později strojařinu, začne neurvale fušovat do řemesla, ale navíc to provádí s takovou mírou neskrývané suverenity a sebevědomí, až to působí, že skutečně moc dobře ví, co dělá. „Pokud nějaký literární experiment fantasticky funguje, dobře se čte a je zábavný, je jeho autor nula,“ dočteme se v *Muži bez vlasti* (2005, česky 2006), a o kus dále zase třeba, že „srozumitelnost je dnes považována za lenost, dětinskost a lacinost“. To může být sice všechno pravda, ale zároveň je těžké v tom necítit i zahořklost autora, jemuž se zvláště v počátcích kariéry nedostávalo takového kritického uznání, jaké by si přál (a dodejme, že i zasloužil).

Takové uvažování o literatuře má rozhodně své opodstatnění, ale domyšlené do krajnosti nevyhnutelně vede k přesvědčení, že jediné dobré psaní je to, které se dobře prodává, takže si na sebe dokáže i vydělat. Kdybychom se měli zbavit všech autorů, kteří uznání došli až se zpožděním a jejich knihy nebyly zábavným a srozumitelným čtením, moc by nám toho nezbylo a pohled na seznam přeživších by byl spíše truchlivý. Můžeme tedy s chutí přitakat Vonnegutovu aforismu, že „literatura by neměla zahučet ve vlastní prdeli“, ale zároveň bychom jí neměli upírat právo ani na to, aby složitě nebo i nesrozumitelně referovala o složitých myšlenkách, emocích i zkušenostech – či dokonce na jakýkoli vnitřní smysl zcela rezignovala.

Když už padlo slovo emoce, stojí za to poznamenat, že Vonnegut se ve svých knihách až na malé výjimky důsledně vyhýbal psaní o lásce, čímž v podstatě vypustil nejdůležitější lidské téma vůbec. Dwayne Hoover, postava ze *Snídaně šampionů*, o lásce nechce ani slyšet a zakazuje o ní mluvit své

Rekrut 244

Frantisek Trnky

Black&B

ANNET SCHAAPE LAMPIČKA

SAABER

Timothée de Fombelle

ALMA

ČAROPŘEV

SAABER

VELKÉ ILUSTROVANÉ ROMÁNY

K nedožitým stým narozeninám Kurta Vonneguta

milence, protože ji považuje za „příliš bolestivé téma“. Jeho tvůrce se v rozhovoru pro Paris Review k celé věci vyjádřil následovně: „Panebože, nemohli bychom aspoň na chvíli mluvit o něčem jiném?“

Sláva našemu klubu

O čem chce Vonnegut mluvit? A v čem vidí smysl vlastního i cizího psaní? Časopisu Playboy v roce 1973 sdělil: „Moje pohnutky jsou politické. (...) Myslím, že spisovatelé by měli být průkopníky změn. Doufáme, že k lepšímu.“ Ideálním příjemcem takové literatury jsou podle Vonneguta mladí lidé, protože u nich ještě existuje šance, že nejsou zcela zkažení a ztracení v kolotoči sebedestruktivního konzumního světa. Jen je třeba „otrávit jim mysl lidskostí“, což se Vonnegutovi dařilo lépe než leckterému spisovateli jeho generace. Slovo označující ideovou příslušnost, která bývá s Vonnegutovým jménem právem skloňována, zní prostě „humanista“. Možná je namístě tento z podstaty věci dosti široký a ideologicky nejasný termín v souvislosti s jeho dílem prozkoumat blíže.

Není totiž pochyb, že Vonnegut se hlásí k tradici velkých amerických socialistů, jimž v knize *Muž bez vlasti* adresuje několikere zvolání „Sláva našemu týmu!“ a které označuje za „národní poklady“. Odkaz na jednoho konkrétního socialistu lze pak vystopovat na více místech autorova díla – je jím několikánásobný neúspěšný kandidát na prezidenta Spojených států Eugene Victor Debs, který byl v průběhu svého života dvakrát v kriminále (jednou za neuposlechnutí zákazu stávkovat a podruhé za pacifismus v době první světové války). Zvláště jeden jeho výrok má Vonnegut moc rád: „Dokud existuje nějaká nižší vrstva, patřím k ní. Dokud existují kriminální živly, jsem jedním z nich. Dokud je jediná duše ve vězení, nejsem svobodný.“ Slavnou citaci jednoho ze zakladatelů Mezinárodních odborů pracujících (ILU) sampluje různým způsobem ve svých knihách a právě tato socialistická tradice latentně tvaruje jeho humanismus. Ostatně posuďte sami, tohle je pro změnu Vonnegutovo prohlášení, které se hlásí k psancům a nejchudším této planety: „Stojím v opozici k bohatým a mocným, jsem tak naprogramovaný.“ Dalšími osobnostmi, které Vonnegut občas zmiňuje, jsou anarchisté Ferdinand Nicola Sacco a Bartolomeo Vanzetti, kteří byli nespravedlivě odsouzeni a popraveni v roce 1927, nebo třeba básník, novinář a socialista Carl Sandburg, jenž má s Vonnegutem společné například to, že byl v psaní naprostým samoukem.

Je tudíž zcela namístě mluvit o Vonnegutově myšlenkové příslušnosti k levici, ale nesmíme zapomínat, že to byla spíše přichylnost k dělníkům a tzv. obyčejným lidem než k levicovým teoretikům, což dobře souzní nejen s jeho antiintelektualismem, ale také s humanismem. Měl zkrátka radši lidi než teorie a jeho levičáctví nikdy nebylo vyfutrované žádnou radikálně levicovou teorií, natož praxí – daleko spíš šlo o projev čistého a velmi laskavého idealismu, jenž se v něm ustavičně svářil s vrozeným skepticismem. Svou roli sehrála jistě i zkušenost dospívání v době krize a konfrontace s nenaplněnými a trapně maloměřáckými touhami rodičů, kteří se zoufale snažili vrátit do starých dobrých časů, kdy patřili k vyšší společenské třídě. Vonnegutův humanismus tak sice nelze myslet bez socialismu, ale platí to i naopak: „Socialismus není slovo o nic zlověstnější než křesťanství. Socialismus nepředpisuje Josifa Stalina a jeho tajnou polici a zrušené kostely o nic více, než křesťanství předpisuje španělskou inkvizici. Jak křesťanství, tak socialismus ve skutečnosti předepisují společnost založenou na přesvědčení, že všichni muži, ženy i děti jsou stvořeni jako sobě rovní a nemají hladovět.“

Plný protikladů

Analogickou levicově humanistickou linii můžeme najít i u jiných autorů, mezi nimiž vynívá především George Orwell. I když se díla obou spisovatelů příliš nepodobají, jejich autoři mají hodně společného a zdaleka to není jen skutečnost, že oba bojovali na frontě s fašismem (Orwell ve španělské občanské válce a Vonnegut ve druhé světové). Ani jeden z nich nebyl příliš kovaný v levicové teorii, i když Orwell na tom byl jistě o poznání líp,

technologiích – fascinovaly ho, dokonce jim rozuměl, ale zároveň před nimi ve svých dílech někdy až s primitivistickým zápallem varoval. Nejinak se to má s jeho politickým myšlením. Spojené státy kousavě zesměšňuje, ale přitom do nich byl evidentně zamilovaný, život vyprázdněné střední vrstvy karikuje i následuje, progresivní volnomyšlenkářství kombinuje s úzkostně tradicionalistickým lpěním na některých pilířích amerického politického systému a okázalý ateismus a výsměch

knihoven, ba dokonce když jsou následně páleny pro údajnou nevhodnost a škodlivost.

A bude hůř

Na jednu věc by ale mohli slyšet všichni dnešní čtenáři a Vonnegut ji v některých knihách zmiňoval s vehemencí, která prozrazovala, že mu na ní záleží víc než na čemkoli jiném. Tou věcí byla planeta, kterou obýváme. Environmentální étos prostupuje Vonnegutovy katastrofické a dystopické fikční světy i jeho publicistické psaní, všechno se to ale děje bez stopy hysterie, autor zůstává věrný své uštěpačné poloze posmutnělého satirika, jenž má sice lidi rád, ale ve věci záchrany planety na ně radši moc nesází. Vlastně na ně příliš nesází v ničem, protože jsou marní, stále pohodlnější a každá další krize – včetně té fosilní nebo klimatické – jako by paradoxně posilovala jejich bezstarostnost. „Nebudeme si kazit večírek, ale taková je pravda: prošustrovali jsme zásoby své planety, včetně vzduchu a vody, jako by nebyl žádný zítřek, takže teď skutečně žádný nebude,“ dočteme se ve sbírce krátkých fejetonů *Muž bez vlasti*, což byla Vonnegutova poslední kniha vůbec. Už v sedmdesátých a osmdesátých letech se přitom nezdřáhal používat sousloví typu „smrtelná otrava přírody“, ale hlavně do omrzení zdůrazňoval, že „bude hůř“.

Podle jednoho stereotypu mají autoři vědecko-fantastické literatury nevědomý dar vidět do budoucnosti a předvídat ji na základě vlastní nespoutané imaginace. Většinou se jejich vize týkají nějakého technického vynálezu. Vonnegutova předpověď nemá s technoptimismem pranic společného, jinak to je ale trefa do černého. Může snad dnes ještě někdo s klidným svědomím – tváří v tvář klimatickému kolapsu – tvrdit, že hůř není? „Tak já si myslím, že je to takhle: jsme narkomani závislí na fosilních palivech ve fázi nedostatku,“ napsal Vonnegut, který správně identifikoval abstrakt pacienta ve chvíli, kdy si většina euroamerické civilizace ještě vychutnávala rauš, jenž neměl nikdy skončit. Povězme si na rovinu, že Vonnegutova skepse ke konci jeho života přerůstala v pesimismus, k čemuž přispělo i to, že závěrečné roky spadají do doby prezidentství George Bushe mladšího, jemuž doslova nemohl přijít na jméno. Prvního černého prezidenta už se britký kritik a milovník Spojených států nedočkal a rozdělaný poslední román už nedopsal, což ohlásil s dostatečným předstihem. Smát se lidské blbosti ale nikdy nepřestal.

I patnáct let po spisovatelově smrti platí, že alespoň jednoho Kurta Vonneguta by si zasloužila každá čtenářská i spisovatelská generace. V již zmiňovaném rozhovoru pro Playboy se autor svěřil se svou teorií, podle níž mají umělci roli „kanárků v uhelných dolech“, kteří upozorňovali horníky na to, že do šachet uniká plyn, a tím je včas varovali před udušením. Spisovatelé životy přímo nezachraňují, neuměl to ani Kurt Vonnegut, ale přesto se o to ze své samoty u psacího stroje a s bezfiltrovou pallmallkou v puse ustavičně snažil. Smrtelně vážná témata, jako je svobodná lidská vůle, otázka zločinu a trestu, vzrůstající moc korporací, elektronický a digitální věk umělé inteligence, vyhlazovací válka, jaderné zbraně nebo život na umírající planetě, pojímal nevázně. Možná s představou, že černý i absurdní humor nám pomůže se líp soustředit na sdělení v pozadí, ale také s přesvědčením, že za každým vtipem se musí skrývat něco víc. Vonnegut byl takovým kanárkem, který neustále omdlívá a znovu se staví na nohy. Stejnou funkci plnily nakonec i jeho úvahy o psaní, které spolehlivě spustily alarm vždycky, když to vypadalo, že by se literatura mohla zavřít někam do slovinové věže, v níž by se obešla bez venkovního světa. Pánbůh žehnej kanárkům i samoukům mezi spisovateli.



Ilustrace Tadeáš Polák

a oba chovali přirozenou nedůvěru k pohádce bohatým lidem a elitám a naopak sympatie k těm nejpotřebnějším. Ale především oba s velmi příbuzným zaujetím uvažovali o literatuře, což je nejlépe vidět na tom, jak psali o knihách jiných autorů – s velkým respektem k dílu i čtenářům a naprostou neúctou k tomu, jak by měla akademická literární kritika správně vypadat.

Možná vás při čtení předchozích řádek napadlo, že se jejich autor snaží obsah Vonnegutova díla vyvlastnit ve prospěch ideologického čtení, které souzní s jeho vlastním světonázorem. Ve skutečnosti by to ani nešlo. Vonnegut je plný protikladů, což platí nejen o jeho vztahu k popkultuře, kterou využíval i zavrhoval, ale také o moderních

rigidnímu náboženství vyvažuje latentní touhou po všelidové víře, která by nepotřebovala sakrální ani sekulární božstva a lidstvo zachránila před nevyhnutelnou zkázou.

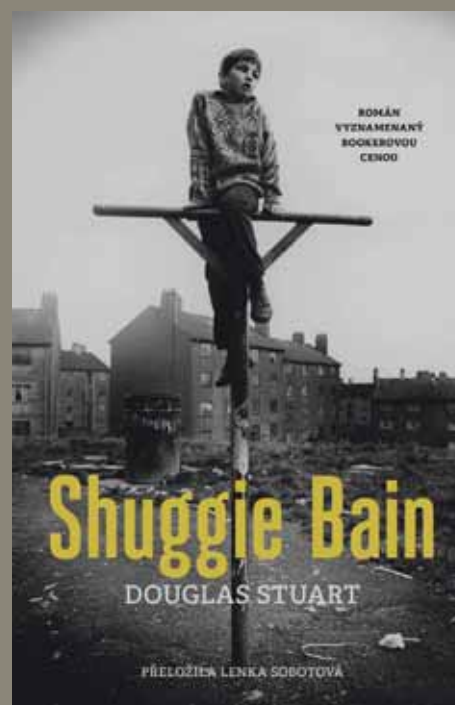
Při vědomí této ambivalentnosti si snad můžeme zaspokulovat o tom, že Vonnegut by se dnes vysmíval jak takzvané nové progresivní levici, tak konzervativním socialistům. U zelotů z první skupiny by ho iritovala sebezahleděnost a snaha o identitářské prepisování kánonů a sylabů, druzí by mu připomínali překupníky se strachem a nenávistí. O tom, že by se mu s revoltující mládeží podařil podobný majstrštyk jako v šedesátých a sedmdesátých letech, lze s úspěchem pochybovat. Asi i proto, že na vlastní kůži zažil, jaké to je, když jsou jeho knihy vyrazovány ze školních

DOUGLAS STUART

Shuggie Bain

Román, který získal Man Bookerovu cenu, je naléhavým obrazem dělnické rodiny. Shuggie vyrůstá v 80. letech ve zchátralých obecních bytech v Glasgow. Poté, co jeho otec opustí rodinu, matka nachází útěchu v alkoholu. Osamělý Shuggie se snaží být obyčejným klukem, jenže zjišťuje, že je všechno, jen ne „normální“.

vychází
v
listopadu



ANNA CIMA

Vzpomínky na úhoře



ANNA CIMA

Vzpomínky na úhoře

Sára se zabývá výzkumem vymírajícího úhoře japonského, Miju tráví čas rozmluvami s úhořem Unagim a Juky pátrá po zmizelém kolegovi z redakce novin. Sedmisetstránkový román zasazený do japonského prostředí kombinuje fantaskní prvky s motivem pátrání a přináší příběh o přátelství, odvaze a síle vzpomínek.

SALMAN RUSHDIE

Quijote

Odvážné převyprávění Cervantesovy klasiky i svérázná reflexe televizní kultury. Tak by se dal charakterizovat nový Rushdieho román, jenž byl nominován na prestižní Man Bookerovu cenu. V jeho barvitém kaleidoskopu ožívají témata, jako jsou rasismus, závislost na opiátech či dvousečné působení popkultury.

vychází
v
listopadu



Může za to Kázání na hoře

S Kurtem Vonnegutem o socialistech, korporacích a tyranii

V roce 2003 poskytl tehdy již osmdesátiletý Kurt Vonnegut rozhovor levicovému časopisu The Progressive. Vyjadřuje v něm své rozčarování z prezidentského působení George W. Bushe i podporu socialistické politiky v USA. Oceňuje však i křesťanství a především biblické texty.

DAVID BARSAMIAN

Jaký je váš názor na George W. Bushe? Máme prezidenta, který neví naprosto nic o historii a je obklopený muži, kteří historii nevěnují žádnou pozornost. Myslí si o sobě, jak jsou skvělí politici a vymýšlejí něco nového. Ve skutečnosti se ale jedná o poměrně starou záležitost: tyranii. Oni se ovšem domnívají, že jsou kreativní.

V roce 1946 Hermann Göring v Norimberku řekl: „Lidé samozřejmě nechťejí válku... Ale koneckonců jsou to vůdci země, kdo určuje politiku, a je vždy snadné přetáhnout lidi na svou stranu, ať už jde o demokracii, fašistickou diktaturu, parlament nebo komunistickou diktaturu.“ Funguje to tak i ve Spojených státech? Samozřejmě. Bush by netušil, o čem mluvím, protože historie mu nic neříká, ale teď jsme měli svůj vlastní požár Reichstagu. Po první světové válce se Německo snažilo vybudovat demokracii. Když pak v roce 1933 vyhořel Reichstag, zákonodárny orgán Výmarské republiky, byla situace považována až za takový nouzový stav, že lidská práva musela jít stranou. Útok na věže Světového obchodního centra dovolil Bushovi a jeho gangu dělat úplně cokoli. Jak se máme v takové situaci chovat? Pokud je vyhlášen stav nouze, měli bychom pobíhat jako bezhlavé slepice. Přitom nepocítuji, že bychom byli v nějakém zvláštním nebezpečí.

Dnes je válka vytvářena jako záležitost pro televizi, stává se videohrou určenou armádě lenochů. Je povinností prezidenta bavit národ. Clinton to zvládal lépe – a mimochodem mu pak byly ony skandály odpuštěny. Bush nás baví jakýmsi republikánským Super Bowlem, který hrají nižší vrstvy za použití ostré munice.

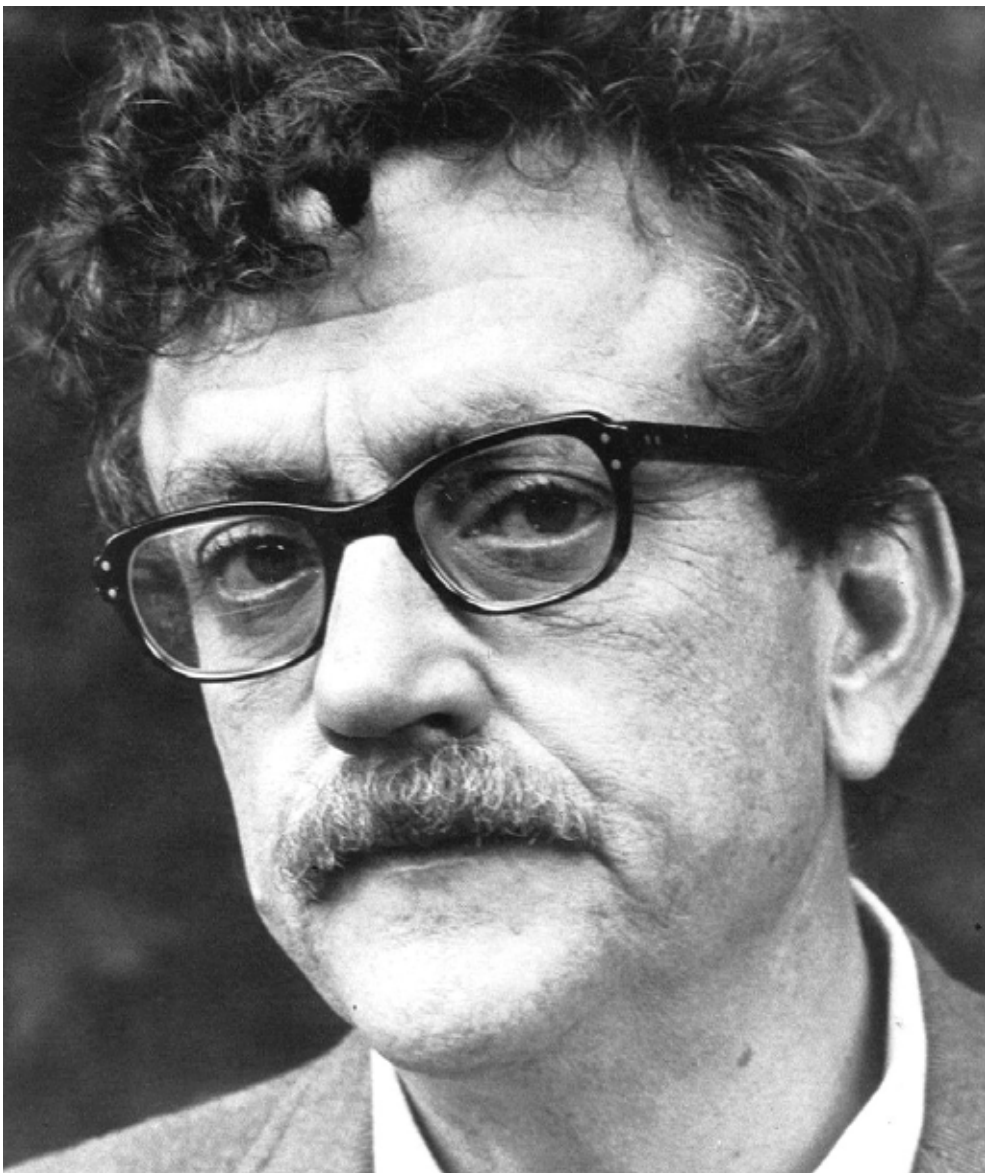
Co si myslíte o účinnosti protestů a pochodů? Jsem starý chlap a protestoval jsem během války ve Vietnamu. Na každého oddaného Američana jsme zabili padesát Asiatů. Každý umělec, který v této zemi za něco stojí, byl nakonec jasně proti válce, když se ukázalo, jaké to bylo fiasko a nesmyslná řezničina. Vytvořili jsme jakýsi laserový paprsek protestu. Každý malíř, spisovatel, stand-up komik, skladatel, romanopisec, básník ukazoval jedním směrem. Poté se síla této neuvěřitelné zbraně rozplynula. Teď připomíná banánový koláč shozený ze štaflí. Právo lidu pokojně se shromáždit a požádat svou vládu o nápravu křivd má nyní hodnotu džbánu teplých chcanek. Televize nepřijede a nebude ji to zajímat. Televize, to je vůbec věcička. Vláda satirizuje sebe samu. Můžeme pouze doufat, že se najde velké množství Američanů, kteří si uvědomí, jak je to všechno hloupé, chamtivé a kruté. Ale takového publika vlivem televize neustále ubývá. Jediná dobrá věc na televizi je, že pokud zemřete násilně a před kamerou, nezemřete nadarmo, protože poskytnete někomu dalšímu skvělou zábavu.

V Jatkách č. 5 píšete o bombardování Drážďan. O pár měsíců později přišla Hirošima a Nagasaki.

Nejrasističtějším a nejohavnějším činem této země, nepočítáme-li otroctví, bylo bombardování Nagasaki. Ne Hirošimy, která ještě mohla mít nějaký vojenský význam. Ale v Nagasaki šlo čistě o to oddělat žluté muže, ženy a děti. Jsem rád, že nejsem vědec, protože bych se teď cítil opravdu provinile.

V Norimberku soudce Nejvyššího soudu Robert Jackson, který byl hlavním americkým žalobcem, řekl, že zahájit útočnou válku je nejvyšším mezinárodním zločinem. Pořád tajíme, jaký jsme vražedný národ. Jen ať se o tom ví. Chováme se odporně. Je to jako kdyby se příbuzný úplně zbláznil. Někdo musí říct: „Strýčkovi Charliemu straší ve věži.“ Nezažili jste, jaké to je, mít skvělého prezidenta. Já jo. Bylo to děcko z bohaté rodiny, o kterém byste si řekli, že má všechny předpoklady, aby se stalo osinou v zadku – Franklin Roosevelt. Byl přitom lidský, moudrý a vynalézavý. Byl nazýván zrádcem své třídy. Takhle byste George W. Bushe označit nemohli.

Bush vytáhl kartu Iráku přesně ve chvíli, kdy byla věnována obrovská pozornost skandálům na Wall Street – s firmami Global Crossing, Enron, Harken, Halliburton. Odvrátilo to pozornost veřejnosti od toho, co se dělo v soukromém sektoru. Jedna věc, kterou jsem se s posvěcením školního výboru v Indianapolisu naučil, byla ta, že když se tyran nebo vláda dostanou do problémů, vyhlásí válku. Pak na ničem jiném nezáleží. Je to jako šachy – váháte-li, jak pokračovat, použijte rošádu. Průzkumy ukazují, že padesát procent Američanů, kteří sledují zprávy v televizi, si myslí, že za útokem na Dvojčata stál Saddám Husajn. Pane jo, mají teď díky televizi možnost šířit polopravdy okamžitě!



Kurt Vonnegut. Foto WNET-TV/ PBS

Myslím, že televize znamená pro demokracii katastrofu.

Jak je to s důležitostí čtení knih? Je těžké číst a psát. Očekávat, že někdo bude umět číst, je jako předpokládat, že někdo dorazí do koncertní síně, popadne housle a půjde na pódium. Když lidé dokážou číst, je to úžasná dovednost, ale jen velmi málo lidí to skutečně umí. Musím například zacházet opatrně s ironií – když něco říkám, a myslím tím pravý opak. Na středních školách se čtou Jataka č. 5 a někdy učitelé studentům řeknou, aby napsali autorovi... Někteří z nich si stěžují, že události nenásledují po sobě! Je prý už dost těžké číst knihu, v níž po středě následuje pondělí.

Váš otec byl architekt. Ale prý jste ho nikdy neviděl číst knihu. To strýc Alex, pojišťovák, vás přiměl číst. Ano. A jeho doporučení byla naprosto prvotřídní. Předmluvy ke hrám George Bernarda Shawa na mě měly obrovský vliv. K čertu s jeho hrami. Vzpomínám si, že název jedné z jeho předmluv zněl „Křesťanství – proč to nezkusit?“.

Shaw, kterého jste označil za svého hrdinu, byl také socialista. Být socialistou je zcela běžné a naprosto normální, asi jako fandit hasičům. Bývaly doby, kdy jsem mohl hlasovat pro ekonomickou spravedlnost, ale už nemohu. Svůj první hlas, korespondenční, jsem dal socialistickému kandidátovi – Normanu Thomasovi, křesťanskému ministrovi. Kdysi jsem měl na výběr tři socialistické strany – Socialistickou stranu práce, Socialistickou dělnickou stranu a zapomněl jsem, která byla ta třetí.

Jste hrdý na to, že pocházíte z Indiany? Spíš na to, že pocházím ze státu, který nám dal Eugena Debse.

Myslíte Eugena Debse z Terre Haute v údolí řeky Wabash... Tam byl popraven Timothy McVeigh. Eugene Debs řekl – a je to pouze parafráze Kázání na hoře, což je velmi socialistický styl psaní: „Dokud existuje nějaká nižší vrstva, patřím k ní. Dokud existují kriminální živly, jsem jedním z nich. Dokud je jediná duše ve vězení,“ což by zahrnovalo Timothyho McVeigha, „nejsem svobodný.“ Co je na tom špatné? Ježíš byl ukřižován za to, že řekl přesně totéž.

Se dvěma miliony duší vězněných dnes ve Spojených státech by Debs měl hodné práce. Debs by spáchal sebevraždu, protože by měl pocit, že s tím nemůže nic dělat.

Píšete ale i o dalším neznámém obyvateli Indiany, Powersi Hapgoodovi. Kdo to byl? Powers Hapgood byl bohaté dítě. Jeho rodina vlastnila úspěšnou konzervárnu. Poté, co vystudoval Harvard, šel pracovat do uhelného dolu, aby zjistil, jaké to je. Stal se odborářem. Vedl demonstrace proti popravě Sacca a Vanzettiho. Poznal jsem ho až později, když se stal lokálním vedoucím Amerického průmyslového odborového svazu. Na demonstraci proběhla jakási rozmíška, dost velká na to, aby dorazila policie. Hapgood svěřil u soudu se členy Svazu, kteří dělali potíže. Soudce v jednu chvíli zastavil řízení a řekl: „Dobrá, proč by muž s vašimi výhodami, z bohaté, vážené rodiny, absolvent Harvardu, vedl takový život?“ Powers Hapgood odpověděl: „Proč? Inu, Kázání na hoře, pane.“ Dobrá odpověď, co? Mimochodem, jsem čestným prezidentem Americké humanistické asociace, kde jsem nahradil velkého spisovatele sci-fi a biochemika Isaaca Asimova. John Updike, sám věřící, říká, že mluvím o Bohu víc než kterýkoli seminarista. Socialismus je ve skutečnosti forma křesťanství, socialisté jsou lidé, kteří chtějí napodobovat Krista.

Křesťanství prostupuje vaši duši... No pochopitelně. Je to kvalitní literatura. Je mi jedno, jestli je od Boha nebo ne, ale Kázání na hoře je mistrovské dílo, stejně jako modlitba Páně. Dvě nejradikálnější myšlenky v moři konvenčního lidského myšlení jsou $E = mc^2$ – tedy hmota a energie jsou jedna věc – a „Odpusť nám naše viny, jako i my odpouštíme našim viníkům“. V roce 1844 Karl Marx řekl: „Náboženství je opium lidstva.“ Řekl to v době, kdy opium a opiové deriváty byly jedinými léky proti bolesti. Mohl stejně dobře říci: „Náboženství je aspirinem lidí.“ V době, kdy řekl tuto hroznou věc, existovalo přitom zcela legálně otroctví. Kdo byl tehdy v očích milosrdného Boha nenávisnější? Karl Marx, nebo Spojené státy americké?

Řekl jste, že byste si za nic nenechal ujit Velkou hospodářskou krizi nebo druhou světovou válku. Proč jste to řekl? Vlastně jsem to všechno zažil. Byl jsem tam, takže proto bych si to nenechal ujit ani za svět. Opravdu jsem byl voják pěchoty. Nečetl jsem o tom, byl jsem jím. To je otázka hrdosť. Byl jsem policejním reportérem chicagské tiskové kanceláře. O Chicagu jsem informoval jako pouliční reportér. A byl jsem i učitelem a podobně. Jsem vděčný za příležitost tolik toho zažít.

Když přednášíte na univerzitách, s jakou odezvou se setkáváte? Velmi vstřícnou, nadšenou. Myslíte si, že po cracku se cítíte skvěle? Zkuste se mnou stát před jedním z těch vysokoškolských publik. Je to úžasné.

Z anglického originálu **Kurt Vonnegut Interview**, publikovaného 12. června 2003 na webu časopisu The Progressive, přeložila **Marta Martinová**.

KAUZÁLNÍ DESTAVKTOR

Spisovatel Kilgore Trout, jehož profil naleznete na straně 5, je alter ego Kurta Vonneguta a zároveň hrdina jeho knih. Poctu tomuto brakovému autorovi, který tvořil science fiction, pro nás napsali čtyři současní žánroví autoři.

V roce 1994 se v červencovém čísle časopisu Ikarie, které bylo jubilejním padesátým, čtenáři a čtenářky setkali s neobvyklým experimentem. Redakce oslovila české autory a autorky science fiction, aby se pokusili napsat mikropovídku ve stylu kultovní Vonnegutovy postavy, sci-fi spisovatele Kilgora Trouta. Zadání tehdy vyhovělo čtrnáct autorů a jedna autorka a jejich díla pod titulem Povídky dnes vybírá Kilgore Trout! zabrala téměř celou sekci Česká SF. Jako poctu Ikarii, která mezi lety 1990 a 2011 významným způsobem formovala prostředí české sci-fi a fantasy, jsme se rozhodli u příležitosti čísla věnovaného Kurtu Vonnegutovi troutovský experiment zopakovat. Na otevřenou výzvu napsat v rozsahu 3500 znaků mikropovídku v troutovsko-vonnegutovském duchu se přihlásili tři autoři a jedna autorka. Jeden z nich, Ondřej Neff, se zúčastnil už původního projektu v Ikarii.

Veronika Salášková

Teorie zrcadel

Petr Skála zasvětil svůj život zrcadlům. Ne že by se v nich snad zhlížel jako nějaký narcis. Studoval je jako objekty z pohledu fyziky a metafyziky.

Jeho zrcadlová obsese začala jedné neděle, kdy se jako malý chlapec vkradl na půdu v domě své babičky. V hromadě starého harampádí objevil velké zrcadlo. Chvilí na sebe dělal legrační obličej a grimasy.

Najednou se něco změnilo. Uprostřed chladné plochy se vytvořil vír, který do sebe začal hochu nasávat. Petr křičel. Na poslední chvíli přiběhla babička a vtáhla ho zpátky. Petr zahlédl, že za zrcadlem byl jiný svět. To mu potvrdila i babička, která mu také vysvětlila, že zrcadla mohou být velmi nebezpečná. Ne nadarmo jim lidé v některých částech Země říkají výpustě a věří, že se jimi dá projít do jiných světů a vesmírů.

Petra to fascinovalo. Začal zrcadla zkoumat a hledat si o nich více informací. Zrcadla určila to, že se dal na dráhu fyzika. Snažil se výpočty prokázat své teorie, že kdyby se zrcadly putovalo dostatečně dlouho, dostal by se člověk až do samého středu stvoření. Kolegové se mu za jeho teorie vysmívali.

Doktor Skála se proto rozhodl, že své teorie podpoří důkazy. Přichystal si vybavení včetně záznamové techniky, vše sbalil do batohu a vydal se na babiččinu půdu. Zrcadlo stálo na svém místě. Prošel jím do jiného světa. Zde našel další zrcadlovou výpust, jíž se dostal zase jinam.

Putoval už tak dlouho, že mu světy, které navštívil, splynuly. Tvrdohlavě však pokračoval ve svém hledání.

Dočká se, když v pořadí čtyřicátou druhou výpustí vstoupí do kruhové místnosti, kterou celou vyplňují lesklé plochy. Tvoří stěny, strop i podlahu. Uprostřed místnosti stojí pódium s křeslem. Žády k Petrovi v něm kdosi sedí. Petr popojde několik kroků. Křeslo se k němu otočí. Je v něm muž s plnovousem dlouhým až pod kolena. Oči mu kryjí obří zrcadlové brýle. V jejich sklech se třpytí hvězdy.

„Kde to jsem?“ promluví Petr.
„U cíle,“ odpoví mu basový hlas. „Dostal ses až do podstaty podstaty, do samotného středu veškerenstva.“
„Úžasné,“ splyne Petrovi ze rtů. „Ale co důkaz?“ ozve se vědec v něm.
„Pojď sem,“ pokyne muž. Petr poslechně a vystoupá po schůdcích. Naplňuje ho

posvátná bázeň z toho, že zřejmě stojí tvář v tvář nejmocnější bytosti ve všech vesmírech. Chvěje se touhou položit otázku, již v sobě nosí po celé putování.

„Tak už se zeptej,“ pobídne ho muž.
„Jste Bůh?“
Muž pokrčí rameny. „Jsem ten, jenž na vše dohlíží. Zapadá ti to do tvé definice Boha?“
Teď zase trhne rameny Petr.

„Ostatně podívej se sám,“ sejme si muž zrcadlovky a podá je Petrovi. Vstane a nabídne mu své křeslo. Petr shodí ze zad batoh, váhavě se usadí a nasadí si brýle. Před jeho očima se rodí hvězdy, vznikají planety, zanikají civilizace i celé světy. Nežůstane před ním skryt ani ten nejzapadlejší kout vesmírů.

„Musím to zdokumentovat a vrátit se domů. Tohle bude na Nobelovku,“ víří Petrovi hlavou. Po chvíli si sundá si brýle. „Nádhra, já,“ další slova mu zamrznou na rtech. Zírá na muže, který se holí břitvou. Dokončuje poslední tah. Přejede si po obličejí rukou a otočí se k Petrovi.

Ten udiveně hledí do mužovy tváře, tváře, kterou důvěrně zná. Je jeho vlastní.
Petr se dotkne svého obličejce.
„Ano, k odrazu svému,“ přitaká muž. Nahlodí si na rameno Petrův batoh. „Střídání stráží, brachu,“ mávne a vkročí do zrcadla, jímž Petr přišel. Lesklá plocha muže pohltí, vzápětí je opět klidná a netečná.

Petrovi se podlomí nohy a dopadne do otočeného křesla tak ztěžka, až se zachvějí všechny existující vesmíry.

Saša Gr.

Cizinec

„Do háje, co mi tam ležeš!“ zařval Evžen z okna traktoru.

„Dobrý den,“ ozval se muž v obleku ležící na zemi.

„Kam, kurva, čumíš?! Nevidíš, že couvám s traktorem, doprdele?!“ řval Evžen a blížil se k němu.

„Vážený pane kolego,“ odpověděl muž vstávaje z bláta, „je mi nesmírnou ctí se s vámi setkat tváří v tvář a ujišťuji vás, že naše setkání považuji za nesmírně významné.“

„Ty si ze mě budeš ještě dělat prdel?“ vypěnil Evžen a zvedl ho za límec. „Málem jsem tě zabil, sakra!“ Teprve pak si Evžen uvědomil, co hrozilo, stačila vteřina navíc, a muž by byl pod koly traktoru.

„Seš v pořádku, vole?“ postavil ho zpět na zem.

„Není ti nic? Ehm. Není vám nic?“ změknul.
„Děkuji za váš zájem, ale biologie mé entity neumožňuje terminaci v pravém slova smyslu. Nevyhodnotil jsem správně zvukové a světelné signály vašeho transportního zařízení. Víte, neměl jsem dostatek času prostudovat váš způsob komunikace, zaměřil jsem se zejména na to, čemu říkáte vědecké prameny, aby moje komunikace byla pokud možno přesná a relevantní. Nyní se mi jeví pravděpodobné, že určité aspekty vašeho verbálního kódu nejsem schop

dešifrovat bez sběru většího množství dat a detailní rekognoskace sociálních interakcí.“
„Cože?“ vyjekl Evžen. Vůbec nechápal, co muž říká.
„Hned vám vše vysvětlím. Nejsem součástí vaší komunity. Materializoval jsem se sem z jiného režimu reality za účelem vyřešení jednoho problému.“

„Vy jste nějaká kontrola? Já mám totiž papíry od traktoru támhle v chalupě, ale já pro ně hned skočím...“
„Myslím, že nepotřebuji papíry,“ odpověděl muž. „Pokouším se lokalizovat příslušníka vaší entity s kódovým označením Harry S. Truman. Pokud jsou data validní, byl pověřen řízením jedné z vašich lokalit na základě sociálního plebiscitu v letech 1945–1953.“

„Jesi hledáte národní výbor, tak ten je támdle. Ale myslím, že majou přes voběd zavřený,“ odhadl zmatený Evžen.

„Dokážete kolegu Trumana lokalizovat, nebo určit, zda byla ukončena jeho působnost? Neznám přesně vaši realizaci komunitního sdílení informací,“ řekl muž a bedlivě pozoroval Evžena.

„Já to nemám, tyhle fesbuki,“ odvětil Evžen, „ale jestli chcete, já vás na ten úřad vezmu a oni vám poradí.“

„Potřebuji transportovat svou materializaci do Oblasti 51 v místním kódu Area 51. Dokážete ji lokalizovat?“

„Nasedni, vole... no, poď,“ pobídl muže Evžen a vlezl do traktoru.

Muž si prohlédl traktor a potom se nemotorně vydrápal do kabinky.

„Musím konstatovat, že v kontradikci k nesmírné primitivitě tohoto zařízení se jedná o zdařilé

technické řešení.“

„Jaká primitivita? To je starej dobrej Zetor, vole, kam se hrabou moderní mašiny,“ usmál se.
„Hodím tě na úřad. A teď jednoduše: Cože to hledáš?“

„Kolegu z mé komunity. Zůstal tu uvězněn v roce 1947.“

„Uvězněnej, jo? A co provedl?“

„Vlivem asymetrických energetických oscilací a prostorové nestability se nedokonale materializoval ve vaší realitě a jeho dopravní prostředek se fragmentoval.“

„Co? Takže rozmlátil bourák?“
„Nevím, jestli vás dešifruji správně, ale... asi ano. Zmíněný kolega Truman by mohl mít relevantní data k jeho lokalizaci.“

„Truman, to mi nic neříká. Tady bydlej dole pod hasičárnou Trůnkovi. Nemyslíš Jardu Trůnkovýho?“

Ne, počkej, vlastně jeho děda byl zavřenej! To bude von, starej Trůnek! Ten už ale nežije.“

„Víte, domnívám se, že struktura vašeho systému přenosu informací je syntakticky i lexikálně hypertrofovaná a plná příliš vágních prvků, což neodpovídá jednoduchosti vnitřního kognitivního modelu vašich entit.“

„Nojo, no... Kouříš? Ale mám jenom startky.“

René Vaněk

Samolepky

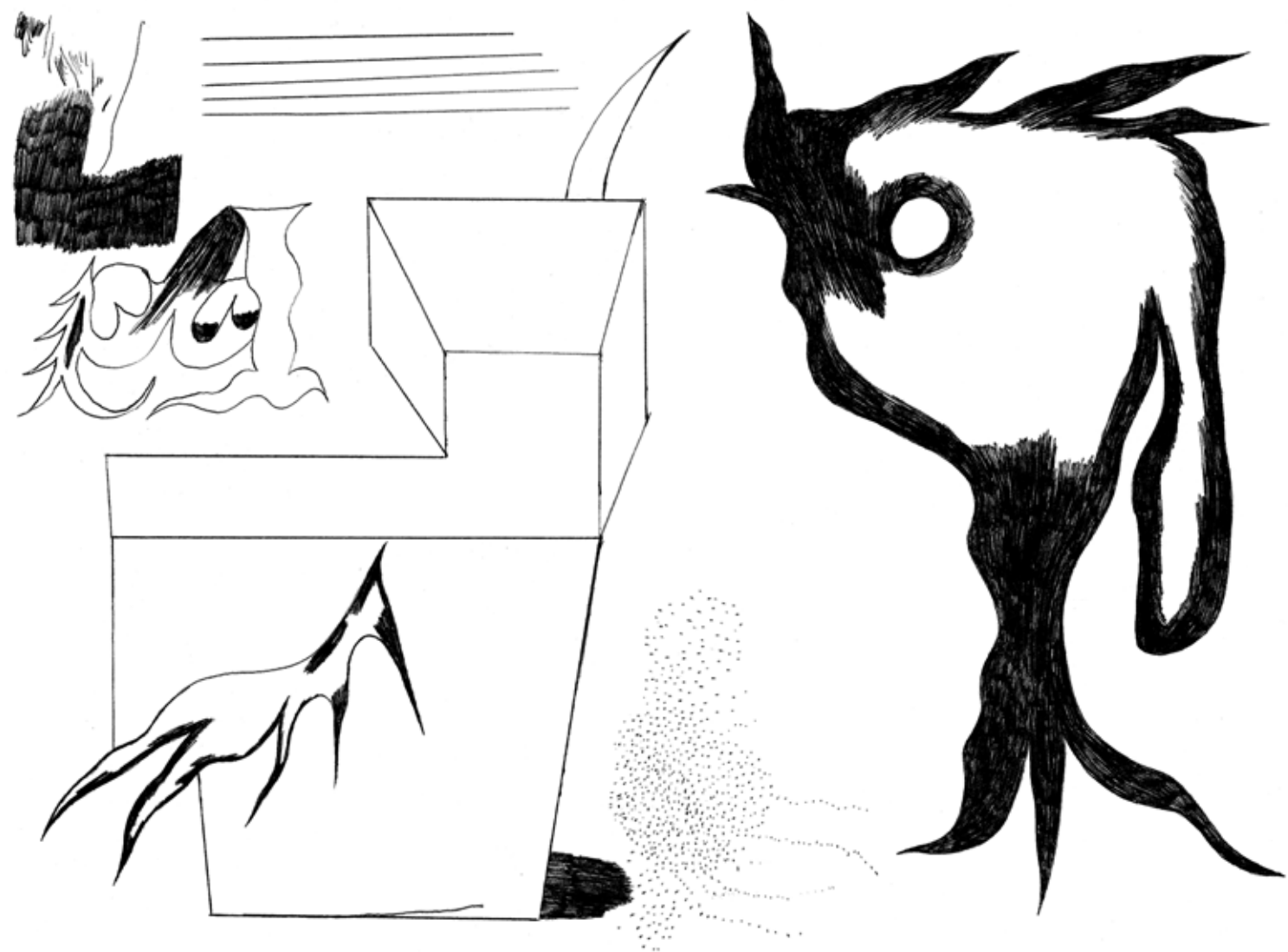
„Jestli jsi bydlel v Roventě, tak si určitě vzpomínáš na kauzu samolepky,“ řekl Aftin. „Nebo ne?“

Pix trpěl pokročilou stařeckou demencí a nevzpomínal si ani na to, co měl před deseti minutami k obědu. Zavrtěl hlavou.

Aftin si povzdechl a spustil. „V sedmatřicátým tehdejší největší výrobce kancelářských potřeb Inka koupil Dalex, producenta portálových technologií. Dalex se zabýval telepodama, časoprostorovejma elestátorama a podobnejma kravinama. Inka po fúzi nějakou dobu dál chrlila tužky, ořezávátka, pastelky a gummy, ale pak po pár měsících představila něco, co bylo cejtit Dalexem. Samolepkový červí díry.“

Pix zaujatě zachrchlal.
„Úplně jednoduchý,“ pokračoval Aftin. „Za pár šupů sis koupil papírek se dvěma kruhovejma samolepkama. Nalepil jsi je na dvě různá místa, ony se synchronizovaly přes centrální uzel v lnce a vytvořily mezi sebou červí díru. Fungovalo to jen v blízkosti uzlu a mělo to dost omezení. Například jsi nevytvořil tunel delší než dva a půl kilometru. Průměr koncových otvorů taky nic moc. Pět centáků. Navíc pokud se samolepky vůči sobě posunuly, spojení mezi nimi okamžitě zaniklo a šlus. Ale účel to navzdory tomu všemu plnilo. Prostě hi-tech obdoba potrubní pošty, na dokumenty a podobně.“

Pocta českých scifistů Kilgoru Troutovi



Kresba Lucie Lučanská

Pix přikývl. Aftin se na staříka usmál. Byl rád, že ho vnímá. „V tý době jsem chodil s takovou fajn vdanou paničkou,“ řekl. „Mia se jmenovala. Několikrát jsme se málem provařili, její manža začínal asi něco tušit. Jednoho dne jsem šel kolem papírnictví a ve výloze uviděl samolepky od Inky. Koupil jsem je, jednu si nalepil doma na ledničku, druhou dal Mie. Ta ji přilepila do postele pod matraci. Vytvořili jsme subprostorovou gloryhole a přes ni pak šoustali jak nadržžený potkani. Každý den několikrát. Jakmile se na druhý straně portálu místo látky matrace objevila vyholená lasturka nebo análek, hned jsem si ho postavil a šup s ním do díry. Mia se naučila požívat mýho cabana jako robertka, odpadly všechny ty nezáživný přede hry a podobně. Bylo to perfektní. Teda alespoň mně to vyhovovalo. Ale znáš to. Jenže ženský a ty jejich citový ekzémky. První měsíc paráda, pak si Mia začala stěžovat, že se nám z našeho vztahu vytratila veškerá – sakra, jak to řekla – hlubší intimita? Měla vlastně pravdu. Šoustací červí díra způsobila, že jsme se úplně přestali fyzicky scházet. Tehdy jsem dostal nápad. V práci jsme dělali s gravitonovejma rozvěrákama. Jeden jsem si půjčil domů, nabil ho, pak jeho čelisti strčil do portálu a stiskl spoušť. Myslel jsem si, že pořádná porce energie tunel mezi samolepkama trochu rozšíří a umožní, abychom se mohli občas alespoň trochu pomazlit. To se ale nestalo.“ „Průser?“ nechal se slyšet Pix. „Zasyčelo to a portál na ledničce zkolaboval. Byl fuč. Nic jsem si z toho nedělal. Samolepky stály pár šupů, mohl jsem si jich koupit klidně bednu. Jenže najednou slyším houkat rychlou. Kouknu z okna a naprostej chaos. Sirény, řev, panika. Úplně jako kdyby nastal konec světa. Víš, samolepky jsme k mrdu v Roventě nepoužívali jen my s Miou. Byla to běžná praxe a já tím rozvěrákem zkolaboval celej systém

dě. Klekl centrální uzel. Dvanáct tisíc chlapů ve vteřině bez ocasu. Totálně přetížený špitály, rozvody, rodinný rozvraty, žaloby. Město dokonce muselo odvolat starostu. A víš, co je nejlepší? Nikdy na mě nepřišli. Nikomu jsem doteď neprozradil, že za to všechno můžu já.“ Pix vstal z lavičky. Rozvázal tkaničku tepláků, spustil kalhoty na zem a odhalil pahýl svého penisu. Okamžik chtěl Aftina zabít, pak se ale zamyslel a zapomněl. Na všechno.

Ondřej Neff

Řetízek s bambulkou

Viktor Šiška mohl žít spokojený život, kdyby ho sem tam netrefil kauzální destruktor. Jednou se to stalo, zrovna když se vracel 17. dubna 1982 domů, takže místo do bytu ve čtvrtém patře libeňského činžovního domu bez výťahu zašel do sklepa. Jeho žena si to tam rozdávala na stojáka se sousedem, a zrovna když tam docházel, říkala: „Cítím tě až v krku, cítím tě až v krku.“ A soused říkal: „Hek, hek.“ Že si spletl schody a šel do sklepa místo do čtvrtého patra, bylo dílo kauzálního destruktora.

Není podstatné, co KD opravdu je. Zkusme si ho představit jako něco jiného. Třeba jako klasické splachovací záchodu. Takové to s dlouhým mosazným řetízkiem s porcelánovou bambulkou na konci. Popraskanou od toho, jak se houpe. Narazí na stěnu – a pic ho.

Nemusí vždycky vrazit do stěny. Narazí do všeho možného, třeba do souvislostí. Pak se

holt stane, že synek v sobě objeví genialitu konstruktéra. Narodil se 22. ledna 1983, ale za to nemůže KD. Je to dílo přírody a procesů, které následovaly „hek heky“ tam dole ve sklepe. Jmenuje se Karel, ale otec Viktor Šiška mu z lásky říkal Kryšpín. V životě nikdy nedělal žádnou práci. Otec ho živil i v jeho osmatřiceti letech. Chudáka bez maminky. Geniálního, jak se ukázalo. Dal se na robotiku a v obýváku otcova libeňského bytu stavěl multifunkčního robota. Až Kryšpín robota dokončí, nechá ho patentovat a prodá ho Gatesovi. Vyplatí se to. Bude dobře.

Docela dobře mohlo být, bylo k tomu našlápnuto. Místo srdce měl robot lithiovou baterii velkou jako čtvrtkilová kostka másla, toho jihočeského. Na milimetr přesné míry. Otec i synek byli spokojeni. Robota se jistě podaří prodat Gatesovi. Jako patent. Nebo prototyp, říkal Kryšpín. „Mám z tebe radost,“ říkal mu otec. Svině pukne vzteky. Svině byla manželka. Odešla z domu, když jí 17. dubna 1983 nafackoval. Pak se vdala a měla s manželem milionářství na Tenerife. Až Kryšpín prodá robota Gatesovi, pukne vzteky. Ta svině v milionářství.

Když na to myslel, byl kauzální destruktor už docela blízko.

Když Gates cukne, je tu Musk, myslel si.

KD ve skutečnosti není řetízek s bambulkou, protože je součástí toho, co tvoří 98 procent všeho, co je a o čem nemáme ponětí, co to je. Jenom tomu dáváme jméno. Třeba temná hmota. Nebo vakuum. Nebo energetický prostor. Tudiž představovat si cokoli nemá cenu. Máme plnou volnost, takže přirovnat káděčko k řetízku od hajzlu není nic proti ničemu. Podstatné je, co to dělá. Paseku, když něco trefí. Prostě pic ho.

KD narazil. Lithiová baterie v robotovi vybuchla. Nastal žár v řádu 1200 stupňů Celsiovy stupnice. Vzplanul koberec, podpálil stůl a oheň přeskočil na almárku a bral tam všechno. Hasiči se později divili a taky soudní znalec žasl, že byt může „tak totál vyhořet“. Přitom nebylo zas tak moc k divení, byl v tom kauzální destruktor KD. Ten holt dělá paseku. V životě. V kuchyni. Všude, protože to, o čem nevíme, co je, je všude.

Kryšpín, když s otcem Karlem vyklidil byt, propadl výčítkám. Vůči otci.

„Zničil jsi mi život,“ říkal. „Ty hajzle.“

Protože mu otec dovolil stavět v bytě robota, místo aby ho vykopal a donutil dělat něco pořádného. Třeba práci.

„Takovej pěkněj robot to byl. Gates by platil jako divej. Nebo Musk. Ty hajzle. Kvůli tobě je to všechno pryč.“

Tohle Kryšpín otci říkal a taky ho mlátil. Fackoval. Pěstí do břicha. Někdy otce kopal, když padl.

Viktor Šiška se tím trápil. Vždyť já ho tak miloval, říkal si. Žil jsem jen pro něho. Proč to dělá?

Nevěděl, že ho trefil kauzální destruktor. Něco jako řetízek s bambulkou. Pic ho.

Postoj redakce A2 k homofobním výrokům Ondřeje Neffa najdete v editoriale na s. 2.

Veronika Salášková (nar. 1985) je klasická archeoložka a žurnalistka; zaměstnána v oddělení marketingu velkého mediálního domu v Praze. Autorka řady povídek ze žánru sci-fi a fantasy, s několika z nich uspěla v žánrových soutěžích (Zlatá zebra, Cena Karla Čapka). V současné době pracuje na své první knize.

Saša Gr. (nar. 1977) je spisovatel, výtvarník, hrnčír a nakladatel. Publikoval hojně časopisecky, samostatně vydal knihu Jede medička na sáňkách (Marek Belza, 2013) a Matoucí encyklopedie (MLHOVINA, 2016). Dlouhodobě se věnuje psaní experimentálních próz na pomezí fantastiky.

René Vaněk (nar. 1983) je spisovatel, 3D grafik a žurnalista z Podkrkonoší, autor knih Nezahrada a Soma secundarium. Momentálně v nakladatelství Fantom PRINT připravuje k vydání dvoudílný biopunkový román Bodyportal.

Ondřej Neff (nar. 1945), kolega Kilgora Trouty od roku 1984, kdy vydal svoji první povídkovou sbírku Vejce naruby. Hodlá v tom pokračovat, dokud ho netrefí kauzální destruktor. Potom ovšem haj hou.



**studio
hrdinů**



**Heinrich von Kleist /
Katharina Schmitt:**

Poslední kapitola dějin světa

režie: Katharina Schmitt
dramaturgie: Thomas Rote
scéna a kostýmy: Patricia Talacko
hudba a zvukový design: Matěj Šenkyřík

hrají: Ivana Uhlířová, Michal Kern, Šimon Klus, Pasi Mäkelä

PREMIÉRA 6. listopadu 2022

www.studiohrdinu.cz



PAF Olomouc 2022

faust

**21. Přehlídka filmové
animace a současného
umění**

1—4/12/2022

pifpaf.cz



Zelené povzbuzení z Rakouska?

Alexander Van der Bellen je opět prezidentem

V rakouských prezidentských volbách obhájil mandát Alexander Van der Bellen, jenž byl v minulosti předsedou Zelených. Odvozovat z jeho vítězství světlou budoucnost zelené politiky ale úplně nelze, neboť jeho výhra v první řadě souvisí s úspěšným výkonem funkce a také s logikou přímé volby.

JIŘÍ KOUBEK

Rakouské prezidentské klání bylo tentokrát ve stínu velmi důležitých voleb italských a brazilských, důležitých voleb českých, zajímavých voleb švédských a kuriózních voleb bulharských (už čtvrté od roku 2021). Proto stojí za to se na ně blíží podívat prizmatem dvou otázek: Co ukazují o změnách v politice u našich jižních sousedů? A co vypovídají o tom, jak si v Evropě stojí zelená politika? Úřad suverénně obhájil první zelený prezident v historii země Alexander Van der Bellen.

Začneme první otázkou. Rakousko je průkopníkem přímé volby prezidenta v regionu. Tři z jeho sousedů – bez výjimky země postkomunistické – ji zavedly o půl století později. Další tři (Německo, Itálie, Maďarsko) zůstávají věrné čistě parlamentnímu modelu. Stranou nechávám ministát Lichtenštejnsko a zvláštní politický systém Švýcarska. Je férové podotknout, že jsem stejně jako většina mých kolegů politologů a ústavních právníků byl proti zavedení přímé volby v Česku. Kdyby to jen trochu šlo, byl bych dokonce i dnes pro návrat k nepřímé. Sluší se ale poznamenat, že jsou země, kde přímá volba ze specifických důvodů dlouhodobě funguje dobře. Jednou z nich je Francie, kde je prezident hlavou státu i vlády. Druhou je právě Rakousko, kde

je prezident naopak slabý a oním důvodem je stabilita stranického systému.

Logika přímé volby

Dlouhých 65 let se v prezidentském úřadu v Rakousku střídali jen zástupci dvou hlavních stran, socialistů a lidovců. Zpravidla šlo o konsenzuální osobnosti, které úřad vykonávaly inteligentně, to jest s citem a smyslem pro parlamentně-kancléřskou logiku režimu. Kandidátů ve volbách bylo většinou jen velmi málo. Prezidentům se vždy dařilo hladce si zajistit znovuzvolení (jedinou výjimkou byl Kurt Waldheim, který na druhý mandát ani nekandidoval). Van der Bellen na tradice a styl výkonu úřadu navázal znamenitě. Vládní lidovci a opoziční socialisté proti němu ani nepostavili protikandidáta.

Dává tedy vůbec smysl mluvit o politické revoluci? Nebyla to spíš divná anomálie, že si funkci tak dlouho dělily jen dvě partaje? Ostatně Zelení jsou umírněnou prosystémovou stranou, která s lidovci spoluvládne v koaliční vládě. Za pozornost stojí i fragmentace na poli kandidátů nebo nárůst nestandardních prvků a antisystémového apelu. V tomto směru trend z roku 2016 pokračuje. Tehdy ještě kandidovali reprezentanti obou hlavních stran a skončili hluboko v poli poražených, každý se zhruba jedenácti procenty. Kandidátů bylo celkem pět a na druhém místě byl stejně jako letos představitel pravicově populistické Svobodné strany Rakouska (FPÖ).

Letos bylo kandidátů již sedm. Česká média si všimla zejména třetího v pořadí (s přibližně osmi procenty), lékaře, hudebníka a baviče Dominika Wlaznyho (uměleckým jménem Marco Pogo), díky němuž má i Rakousko, zhruba třicet let po Česku, pivní stranu – Bierpartei. Zbývající tři kandidáti reprezentují různé polohy antisystémové okrajové pravice. V kontextu jejich zisku je třeba číst vcelku slabých osmnáct procent pro kandidáta FPÖ Waltera Rosenkranze. Tassilo Wallentin s osmi procenty je exponentem

rakouského oligarchy a expolitika Franka Stronacha, který kdysi snil o radikálně neo-liberální přestavbě Rakouska. Wallentin se „proslavil“ především podivnými sexistickými memy na instagramu. Gerald Grosz zaujal heslem „make Austria Grosz again“. Trumpovská inspirace není náhodná, protože Grosz představuje pokračování haiderovské linie FPÖ. Nepřekvapí tedy jeho proruské pozice, odpor proti migraci a kritika pandemických opatření. Michael Brunner z antivaxerské strany MFG může být svými dvěma procenty zklamán – pandemie již zkrátka není téma. Jen budoucnost ukáže, zda trend potrvá a zda Rakousko po až „nudně“ stabilním pětadesátiletém fungování přímé volby definitivně naváže na země středovýchodní Evropy, kde se daří kandidátům mimo hlavní politické strany, mnohdy i různým celebritám, komikům, či politicky zcela okrajovým postavám.

Budoucnost zelených stran

Lze z Van der Bellenova triumfu něco dovzít ohledně politických akcí zelené politiky, ať již v Rakousku či v Evropě? Jeho 57 procent v prvním kole je třeba číst především jako ocenění dobrého výkonu ve funkci. Navíc pozor, v obdobných situacích, kdy proti obhajiteli funkce nepostavila kandidáta žádná z prosystémových stran, jde v kontextu Rakouska o relativně slabý výsledek. Rakouští Zelení jsou poprvé ve vládě, v personálně ne zrovna stabilní koalici s pravicovými lidovci. I hladčeji fungujícím a ideově kompaktnějším vládám se stává, že menší koaliční partneři bývají v dalších volbách vytřesáni. Skutečným testem tak pro Zelené budou až parlamentní volby v roce 2024.

Zelení v Evropě dosahovali rekordních výsledků před nástupem pandemie. V jejím důsledku vlna zájmu o klima opadla. Další krize – válečná a energetická – jim také nevěští nic dobrého. Chtělo by se říct: jde-li o lidské zdraví, životy, teplo, světlo, jídlo

a ekonomiku, musí jít planeta stranou. Jak přesvědčivě se Zeleným bude dařit na tuto zdánlivě neprůstřednou lidovou intuici reagovat, to se uvidí. Realita války (a západní podpory napadené zemi) evropské zelené strany konfrontuje s jejich pacifistickými kořeny. Zatím si v této zkoušce zdravého úsudku vedou dobře. Nepropadají pomýlenému appeasementu, tak typickému pro populistickou pravici. V otázce energií asi nebudou chtít ustupovat ze svých pozic, což se jim v řadě zemí může vymstít. Nejtěžší dilema je možná čeká v tématech ekonomických. Zde by byl namísto zřetelnější obrát doleva. Tápání sociální demokracie, setrvalé oslabování krajní levice, ale především palčivost otázky, jak klimatickou politiku skloubit se sociální citlivostí a přičetností, k tomu otevírá příležitost. Zároveň ale platí, že zelené strany mnohde spolupracují s pravicí či centristy, že reprezentují spíš středové liberální městské voličstvo a že se (i kvůli tomu) nechávají až příliš unášet neplodnými kulturními válkami, byť je sami nevyprovokovali.

V českém stranickém systému je zatím funkčně zastupují Piráti. Čeští Zelení totiž stále sedí na „trestné lavici“ za dávnou účast v Topolánkově vládě. Piráti jsou možná právě dnes v podobné situaci, jako byli tehdy oni. Zelená politika by v Česku své místo měla, nebude to ale mít vůbec lehké.

Autor je politolog.

par avion

Z ČÍNSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL FILIP JIROUŠ



„Pozdvihněme velký prapor socialismu s čínskými rysy: Společný boj za všestranné vybudování modernizovaného socialistického státu“, tak zní název projevu, potažmo zprávy o stavu práce, kterou přednesl generální tajemník KS Číny Si Ťin-pching při zahájení 20. sjezdu Komunistické strany Číny v neděli 16. října. Zprávy ze sjezdu a komentáře vysvětlující význam jednotlivých – a pro běžného Číňana těžko uchopitelných – frází a slovních spojení stranického žargonu zcela zaplavily mediální prostor. To vše se děje za přísné kontroly cenzorů, ven se dostávají jen oficiální zprávy a komentáře. Například 19. října přišel **Lidový deník** s titulní stránkou, na níž je hlavní zpráva o druhém jednání předsednictva sjezdu. To na širším plénu (stejně jako politbyro nebo různé variace čínských legislativních shromáždění má i předsednictvo sjezdu užší, stálý výbor) schválilo seznam členů a náhradníků nového Ústředního výboru KS Číny nebo také změny tzv. stranické ústavy. **S ohledem na všechny okolnosti se dá za smysl celého sjezdu označit**

především rituální upevnění moci Si Ťin-pchinga a jeho spojenců. To má zaručit pokračování stability, ale hlavně politicko-bezpečnostních reforem, k jejichž dalšímu provádění má Si zjevně mandát drtivě většíny stranických špiček.



Výsledky samotného sjezdu ve chvílích psaní tohoto textu ještě nešlo zcela hodnotit, neboť všechny výstupy uzavřených jednání byly zveřejněny až po uzávěrce aktuálního vydání. Ačkoli byl úvodní projev později vydán v celém rozsahu, titulní strany čínských médií obsadil „výťah“ z projevu publikovaný 16. října na webu **Agentury Nová Čína**. Dá se předpokládat, že jde o verzi, která je zacílena na širší stranické a laické publikum, proto je namísto věnovat se v rámci tohoto přehledu právě jí. Zjednodušeně by se dalo říct, že jde o text až překvapivě nezajímavý. Snad právě kvůli rituální potřebě stability a pokračování reforem proslov takřka vůbec nereflektuje realitu zmítanou krizemi. Projev Si Ťin-pchinga je téměř navlas stejný jako ten, jež přednesl na 19. sjezdu před pěti lety. Ujišťuje o vedoucí úloze strany a stranické ideologie, ale například také o tom, že strana bude „neochvějně podporovat soukromý sektor“ (čehož si všiml západní tisk, patrně v naději, že jde o nějakou vlaštovku privátně-kapitalistických zitrků). Podobná floskule zazněla i v roce 2017 a mezitím se kontrola státostrany nad trhem znásobila, privatizace státních podniků zastavila, a naopak došlo

k likvidaci celých sektorů soukromého podnikání. **Plané naděje může vyvolávat i zdůraznění nutnosti budovat zelenou ekonomiku a „harmonické soužití člověka s přírodou“.** **I toto se objevilo už v předchozím úvodním vystoupení.** V plné verzi projevu Si ujišťuje, že stále platí tvrzení „bezpečnost je na prvním místě“. Bezpečnost se v proslovu konečniců objevuje jako nejčastější slovo patrně hned po „naše/my/moje/já“ nebo „stát/země“ a je leitmotivem a cílem Siho éry. „Předseda státu“ se nicméně ve své řeči aspoň náznačkem zmínil o krizích, kterými v posledních letech musela strana, stát i lid projít. Něco nového tak přece jen přednesl. V ekonomice je podle něj důležité klást důraz na tzv. reálnou ekonomiku, tedy produkci a distribuci zboží a služeb, a na budování domácí poptávky, což ošperkoval svým oblíbeným termínem „dvojitý oběh“, který dlouhodobě děsí globální kapitalismus. Znamená totiž úsilí o soběstačnost čínské ekonomiky a snížení závislosti na mezinárodním obchodu (myšleno hlavně na západním světě). Patrně v kontextu zesilujících amerických sankcí by podle Siho měla ČLR dosáhnout „nezávislosti v oblasti vědy a techniky“. Čína by se měla stát dokonce vědecko-technickou velmocí. K Tchaj-wanu, Hongkongu a Macau generální tajemník sdělil, že „sjednocení vlasti určitě dosáhneme“, a také, že „sjednocení vlasti určitě dosáhnout můžeme“. Zdůraznil však preferenci mírového řešení „tchajwanské otázky“, které pak zcela v duchu plánu KS Číny přednesl světu Elon Musk (a pak dostal vytouženou daňovou úlevu na prodej elektromobilů v ČLR). Sečteno a podtrženo, oslavný projev nic moc

nového nepřinesl, ale zároveň uhasil naděje všech těch, kteří doufali, že „konečně přijde liberalizace a demokratizace“.



Přesto se alespoň v komerčnějších médiích, vzdálenějších „stranickému jádru“, objevují na hlavních stránkách i jiná témata než sjezd. Polostátní **Phoenix TV / Phoenix Network** se věnuje válce na Ukrajině, kterou podle některých západních expertů v poslední době čínská média popisují objektivněji v tom smyslu, že už nepublikují čistě proruský obsah, ale dávají prostor i nezkresleným zprávám ukrajinských úřadů a médií. Phoenix Network v mnoha člancích řeší zapojení Íránu, klíčového čínského partnera, do konfliktu na straně Ruska. **Autor jednoho článku například argumentuje, že by se Rusko mělo „zbavit pýchy“ a ve velkém začít kupovat íránské zbraně, které jsou na špičkové úrovni, pokud chce válku vyhrát.** V krátké videoreportáži naopak Phoenix TV nechala promluvu prezidenta Volodymyra Zelenského o tom, že ani íránské zbraně Rusku válku nevyhrají. Agentura Nová Čína na stejné téma pouze krátce a bez komentáře shrnula, že ukrajinský parlament vyzval Írán, aby přestal své zbraně dodávat Rusku. Nebo třeba to, že se podle ruských úřadů pokusila ukrajinská armáda obsadit Záporožskou elektrárnu a že Putin vyhlásil stanné právo ve čtyřech ukrajinských oblastech, aniž by agentura jasně řekla, komu to území náleží. Pět minut pro Putina, pět pro Ukrajinu.

K Bohu skrze psychedelika

Posvátné poznání Williama A. Richardse



Mayský „houbový“ kámen. Foto vanmyco.org

Lze z akademického pohledu smysluplně zkoumat mystické prožitky vyvolané psychedeliky? Možnou cestu ukazuje americký psychiatr a terapeut William A. Richards, který v knize Posvátné poznání popisuje a systematizuje prchavé individuální zážitky z návštěv „věčných oblastí vědomí“.

KAREL KOUBA

Když jsem před necelým čtvrtstoletím zažil svou první psychedelickou zkušenost (bylo to s límcovkami kubánskými, které se tehdy daly koupit v jistém pražském podniku jako směs do aromalampy), z hraničního zážitku jsem si odnesl zjištění: „Takhle přece muselo vzniknout náboženství!“ Po této posvátné zkušenosti jsem měl poprvé ve vědomém životě pocit něčeho, co mě bytostně přesahuje. Většina experimentátorů, kteří užili silnější dávku psychedelik, zakusila ten pocit nevýslovného, kdy jakákoli snaha vystihnout zážitek slovy činí z popisovaného zavrženíhodnou banalitu. Proto je referování o těchto stavech velmi ošidné a většinou troskotá na dvou extrémech, které často nacházíme i v tematické literatuře. Buď se referující nechá zážitkem pohltnut a jeho popis se rozplizne v chaotické básnivě abstrakci, případně v bahně esoterického žvástu, nebo se naopak od znejišťujícího a všechny hranice bořícího výboje snaží distancovat a vše navrátit do mantinelů vědeckých schémat, takže výsledek bývá spíše exaktní studií zkoumající mechanicky povahu látek a jejich účinky na lidský mozek.

Psychologie i teologie

Přístup amerického psychologa Williama A. Richardse (nar. 1940) v knize je vzácný v tom, že ačkoli se v kontextu intoxikace nebojí pracovat s pojmy jako Bůh, věčnost, nesmrtelnost, láska či kráska, daří se mu spojit

nábožensko-kulturní přístup s tvrdou vědou a zkušenostmi terapeuta, přičemž se zdatně vyhýbá oběma výše zmíněným extrémům. V knize *Posvátné poznání. Psychedelika a prožitky mystické náboženské zkušenosti* (2015) ohledává těžko verbalizovatelné náboženské prožitky, které psychedelika (nebo chceme-li entheogeny) dokážou přivodit a jež zažil buď na vlastní kůži, nebo se s nimi setkal u svých pacientů. Jakožto průkopník psychedelické psychoterapie prováděl mezi lety 1967 a 1977 v Marylandském psychiatrickém centru experimentální výzkum, během nějž byly psychoaktivní látky (zejména psilocybin a LSD, ale také MDA a DPT) s velmi dobrými výsledky podávány pacientům s depresí, v terminálním stadiu rakoviny, alkoholikům a drogově závislým. Za vlády Richarda Nixona se v rámci války proti drogám dostal psilocybin na seznam zakázaných látek a v roce 1977 byl Richards na dlouhou dobu posledním lékařem, který ho pacientovi legálně podal. Od roku 1999 oficiálně pokračuje na Univerzitě Johnse Hopkinse společně s neurovědcem Rolandem Griffithsem ve výzkumu účinků entheogenů na lidskou psychiku.

Velká výhoda Richardsovy metody tkví v tom, že má zázemí nejen v psychologii, ale také v komparativní teologii a religionistice. Záznamy mystických stavů popsaných pacienty konfrontuje v knize s pestrout škálou literárních děl – ať už se jedná o Bibli, křesťanské i islámské mystiky, taoistické, hinduistické či buddhistické spisky, antické a novověké filosofy nebo klasická díla světové prózy a poezie. Konfrontací zkušeností z odlišných dob, prostředí i kulturních kontextů nachází velmi podobné (a dodejme, že také důvěryhodné) výsledné rysy, které podle něho pocházejí ze stejných zdrojů lidského vědomí. Ne každá silná intoxikace způsobuje mystické stavy, ovšem pokud se tak stane, výsledné prožitky posvátna jsou na podobné úrovni, jako je stejné poznání docílené tradičními postupy – ať už to jsou techniky extáze anebo meditace v různých kulturních tradicích, náboženské rituály i stavy vyvolané smyslovou deprivací nebo naopak sensorickým přehlcením. A důležitý je i fakt, že nezáleží na užití látky – identický účinek lze dosáhnout prostřednictvím hub, LSD, DMT nebo ayahuascy.

Propojení se smrtí

Jak Richards sám uznává zkraje knihy, ona „mystičnost“ by mohla evokovat vágní pojmovou rozmlženost. Sám ji definuje jako formu vědomí, která zůstává v živé paměti toho, kdo ji prožije, a během následné integrace hraniční zkušenost různými způsoby ovlivňuje jeho život. Mnohdy na zážitky s entheogeny jen s údivem hledíme a netušíme jejich symboliku, význam či dosah. Ovšem jak píše Richards: „Fakt, že jsem něco takového zakusil, však zůstává pevně ukotven v mé paměti a přispívá k hlubokému údivu, který k potenciálu lidského vědomí chovám.“ V druhém oddílu knihy se autor v krátkých, čtivých a praktickými ukázkami protkaných kapitolách věnuje různým aspektům zkušenosti posvátného vědomí a ohledává její klíčové projevy a následky, ať se jedná o hypertrofované intuitivní poznání, pocit vnější a vnitřní jednoty, poznání Boha, rozplynutí se v univerzálním nadosobním vědomí nebo například objevování archetypálních obrazů. Ostatně Jungovo učení shrnuje následující větou: „V archivech psychedelických výzkumníků se dnes už nachází dostatek popisných dat k tomu, abychom mohli Jungův koncept kolektivního nevědomí považovat za empiricky ověřený.“

Přínosná je například kapitola o smrti, která je s krajními zážitky těsně propojená a již naše společnost masivně vytěšňuje. Zde se zúčtuje autorova dlouhodobá práce s umírajícími, kteří se díky silným psychedelickým

zážitkům smířili se sebou samými, svými blízkými i blížícím se koncem. Tento efekt má evidentně velký potenciál v budoucnosti paliativní péče. Se zkušením smrti souvisí i nepříjemné zážitky, zvané v knize jako zkušenosti „bezvýznamnosti, beznaděje a tělesného diskomfortu“ – tedy bad tripy. Richards zde zdůrazňuje důležitost osoby zkušeného průvodce a zároveň popisuje nemožnost naplánovat průběh a směřování seance, protože obvykle nezažíváme to, co bychom chtěli, ale to, co potřebujeme zažít. V případě bad tripu pak tento zážitek nelze chápat negativně, ale spíše jako vnitřní projev něčeho, co bylo potlačeno a potřebovalo se v mysli zhmotnit. Jak zazní v zápisu jedné temnější zkušenosti: „Smyslem příšery není člověka trápit, ale něco ho naučit!“

Zkoumání hranic poznání

Některé autorovy teze se mohou na první pohled zdát přehnané, až nepřijatelné. Pokud by si průměrný uživatel psychedelik přečetl pouze epilog, v němž jsou poznatky rozvinuté v knize shrnuty do třinácti stručných bodů (například: „Pro případ, že o tom máte pochybnosti: Bůh [případně si doplňte jiný preferovaný výraz pro nejzazší skutečnost] existuje.“ nebo „Ať se nám to líbí, nebo ne, vědomí se jeví jako nezničitelné.“), asi by autora obvinil z šarlatánství. Jenže předchozí dvě stě šedesát stran dokazuje opak. V důsledku je vlastně úlevné číst něco tak prostého a sebejistého, co by mohlo fungovat jako součást koperníkovského obratu v nejniternějších pravdách o lidské mysli. A i když zůstaneme skeptiky, kniha může sloužit jako inspirativní vize toho, k čemu tyto látky v budoucnu mohou přispět, nebo alespoň jako fundovaný bedekr na cestách po nekonečných prostorech vnitřních vesmírů, které máme na dosah ruky.

Autorův životní osud, který se do knihy okrajově promítá, ilustruje mimo jiné turbulentní příběh látek, které se nejprve z experimentálních medikamentů nevzbuzujících žádné kontroverze staly veřejnými nepřáteli, jež je třeba urputně potírat. V posledních letech našťestí po dlouhé pauze zažívají renesanci a opět začínají pomáhat lidem. S ohledem na své zkušenosti vystupuje Richards jako jeden z hlavních zpovídáných v druhém dílu dokumentární minisérie Michaela Pollana *Jak se mění vědomí* (2022), který je věnován psychedelickým houbám. V dokumentu, v němž se Netflix jakožto významný popkulturní přímluvce entheogenů věnuje kulturnímu a lékařskému využití LSD, psilocybinu, MDMA a mezkalinu, obhazuje Richards svou metodu a zároveň trefně shrnuje práci vědců, kteří se vydali touto nesnadnou cestou: „Existují dva druhy vědy. Jeden se zaměřuje na to, co se dá snadno změřit, a ignoruje všechno ostatní. A pak máme skutečnou vědu, která prozkoumává hranice lidského poznání. A tam se teď nachází psychedelický výzkum.“

William A. Richards: Posvátné poznání.

Psychedelika a prožitky mystické náboženské zkušenosti. Přeložil Jan Tichý. Dybbuk, Praha 2021, 302 stran.

Gesamtkunstwerk Berghain

Antropologie kmenového publika

Historik Guillaume Robin se věnuje německým dějinám sportu a tělesnosti ve 20. století. Tělesné praktiky jsou také badatelským polem jeho nejnovějšího výzkumu. Ten je zaměřen na pravidelné hosty berlínského techno klubu Berghain a jejich sociální a kulturní kódy.

TOMÁŠ SCHEJBAL

S lehkou nadsázkou můžeme proměnu uvažování o dnes již legendárním berlínském techno klubu Berghain nahlížet z pozitivistické perspektivy tří stadií poznání. Mytologickou fází byla literatura v podobě blogu Strobo, plagovaného románem *Axolotl Roadkill* (2010, česky 2011) berlínské spisovatelky Helene Hegemann a jeho filmovou adaptací *Axolotl Overkill* (2017), a románů *Demain Berlin* (Zítřek v Berlíně, 2016) Oscara Coop-Phana a *Demande à la nuit* (Zeptejte se v noci, 2016) od Anne Laure Jaeglé.

V přítomnosti dábla

Koncept „klubového stroje“ představuje obrat „od mýtu k logu“. Jeho autoři, umělec, filosof a člen uskupení Philosophy Unbound Kilian Jörg spolu s aktivistkou z berlínské Die Linke Jorindou Schulz, jež se v knize *Die Clubmaschine: (Berghain)* z roku 2018 identifikují jako (queer) heterosexuálové, překládají význam Guattariho a Deleuzeho pojmu „válečného stroje“ do postosmašedesátnického kontextu pozdního kapitalismu. V centru uvažování Jörga a Schulzové stojí kontinuita mezi oběma mechanismy: válečný stroj organizované modernity v podobě Wehrmachtu i postmoderní klubový stroj Berghainu (oba vyčleněné ze všedního života společnosti) sublimují energii mladých lidí skrze disciplínu, hierarchii a tělesný trénink. Klubovou scénu tak vnímají jako sociálně kontrolovanou „subverzi“ ve smyslu Bachtinova pojetí karnevalu, symbolicky převracějícího řád jen o svátcích.

Vědecké stadium poznání představuje Robinovo dílo *Berghain, Techno und die Körperfabrik* (Beghain, techno a továrna na těla, 2021). Předmětem Robinova výzkumu jsou utopická těla v sakrálním „ne-místě“ neoklasicistní budovy, která svou architektonickou koncepcí zprostředkovává iluzi gotické katedrály, v níž skleněné zdi mění fyzické světlo v přítomnost dábla. Praxi utopických těl a jejich (sebe)disciplinaci v rámci „ne-místa“, kde jsou tolerovány sexuální orgie, nahota, užívání drog a extravagantní styly oblékání a tance, analyzuje pomocí pojmů heterotopie, governmentality a konstruktivisticky pojatý gender. Cílem bádání je prozkoumat klišé vážící se k mysteriu klubu (jež tvoří leitmotiv jeho brandmarketingu) pomocí metody zúčastněného pozorování, prováděného formou rozhovorů se čtyřiceti štamgasty. Robin přitom problematizuje pojetí společných orgií sociologa Michela Maffesoliho, jenž staví dionýsovské požitkářství, exces, pýchu a zvířecnost do protikladu k apollinskému principu západní hyperracionality, individualismu, morálky, uměřenosti a píce. Přestože by v přízemí umístěná socha Bakchuse pijícího z rohu hojnosti mohla obrazu postsekulárního kultu odpovídat, sex je pro hosty po hudbě a tanci až na pátém místě. Důvodem sexuálních excesů a drogových raušů bývá přitom docela prozaická potřeba ventilovat pracovní přetlak.

Etnografie „havranů“

Kdo jsou berghainští „regulars“, kteří podstupují každou neděli vstupní rituál a klub opouštějí v pondělí odpoledne? Validita kvalitativního výzkumu je omezena tekutou a kosmopolitní povahou publika, neboť status zasvěceného insidera trvá v důsledku fyzického vyčerpání zpravidla jen pár let. Analýza sesbíraných dat se tak váže k výpovědím pravidelných hostů nedělní akce Klubnacht v období 2018 až 2020. Euforie, která se dostaví, když projdete kontrolou vyhazovačů, je důsledkem manipulace s afekty, jejíž součástí jsou dlouhé fronty, náhodné odmítání před vstupem a mýtus exkluzivity, vytvářející mezi pravidelnými návštěvníky pocit atraktivity a příslušnosti ke společenství. Podle Robinu má toto společenství dočasně existenciální

rozměr, založený na „afektivním občanství“ (pojem Luise Manuela Garcii). Berghain je vnímán jako domov. Komunita založená na estetických preferencích, stylu a pocitu souvisí s mechanismy subkulturní distinkce, neboť scéna je provázána se světem umění a módy.

Proces začlenění probíhá ve třech fázích: a) pozorování kódu; b) adopce kódu (náhradelníky, kožené popruhy); c) vytváření vlastního stylu (např. fetiš doplňky značky Perlensau, síťované punčochy, průhledné topy s řetězy nebo popruhy, boty Dr. Martens, šortky s vysokým pasem, podprsenky, dvoudílné plavky apod.). Emancipace od dresscodu jako projev distance od komunity Berghainu je paradoxně známkou pokročilé integrace, neboť striktní all-in-black styl bývá v očích štamgastů spojován s turisty na Finest Friday, jimž chybí „trueness“ (osobní vazby ve scéně). Některé ženy například tančí rády v kimonu, jednoduchých plavkách nebo v outfitu kočící ženy. K nejextravagantnějším outfitům lze řadit havajské minisukně, latexové overaly, kostým jeptišky, panovnické atributy (žezlo a jablko) s papírovou korunou a okružím, vojenské uniformy, pracovní oblek pošťáka nebo lacláče. Pódia berlínských klubových scén, jichž je Berghain od roku 2004 avantgardou, fungují jako inspirace pro módní svět, představovaný akcí Berlin Alternative Fashion Week, lokálními labely UY, Perlensau, NAKT,

a sociální normy, a heterosexuálním publikem, jež tvoří zhruba polovinu návštěvníků. Přestože queerness je nominální etiketa všech sexpozitivních večírků v Berlíně (Symbiotikka a Gegen v Kit-Katu, Cocktail d'Amore, Pornceptual apod.), účastní se jich všechny gendery. I když tedy Robin pracuje v rámci uchopení tanečního parketu se sociálním konstruktivismem Judith Butler, nevnímá Berghain jako queer prostor, ale jako tavicí kotlík k překonávání genderových rolí. Hra světla a tmy a erogenní povaha parketu založená na vzájemném respektu umožňuje hostům uvolnit sexuální zábrany a experimenty, které se odehrávají na toaletách a jinde po klubu (fist fucking, sadomasochismus, skupinový sex, undinismus apod).

Klubový stroj

Spektakulární performování a utváření utopických těl, jež je součástí intermediálního pojetí architektury, hudby, tance a kostýmů, světla a tmy, flirtování a svádění, je však sociálně kontrolováno dvěma režimy governmentality. Prvním režimem je biopolitika založená na individuální sebekontrola každého jednotlivého člena scény, která má dvě podoby: každodenní zdravý životní styl (vegetariánství, nejméně dvakrát týdně sport ve fitness studiu, běh, jízda na kole nebo jóga a pilates) a příprava na párty včetně nutriční



Postmoderní klubový stroj Berghainu je provázán se světem umění a módy. Foto nakt-studio.com

Kaiserengel/Heroin Kids nebo globální značkou Balenciaga.

Silným socializačním a komunikačním prvkem je kromě „tučňákovitého“ tance, typického jen pro Berghain, společná konzumace drog na toaletách, nejčastěji speedu, ketaminu a MDMA nebo tabletek extáze. Zatímco tyto levné drogy (tabletky za 5–11 eur) platily v rámci klubové techno scény za výraz stírání sociálních nerovností, stále častější užívání kokainu (gram za 50–70 eur) ze strany turistů a tzv. expatů souvisí s gentifikací publika a jeho sociální proměnou v exkluzivní strukturu. Protože Robinově etnografii schází koncepce třídní analýzy, autor jen opatrně reflektuje kulturně elitní skladbu „regulars“, jež z devadesáti procent tvoří vysokoškolsí absolventi (nejméně polovina má magisterský diplom). Vzhledem k věkovému průměru třicet let a nízkému zastoupení studentů (asi šestnáct procent) nelze hovořit o subkultuře mládeže.

Koncept kulturní hegemonie by byl nástroj vhodný k analýze mocenských vztahů mezi queer komunitou, jež je historickým jádrem scény a formuje její estetické

snídaně (například vajíčka) a doplňování vitamínů během akce (tabletky magnesia, banány). Problematickým aspektem je režim tzv. panoptikonu, v jehož rámci je v prostoru strategicky rozmístěna civilně oblečená bezpečnostní služba, aby odhalovala nežádoucí praktiky, jako jsou veřejná konzumace a prodej některých drog, zejména cracku a GHB, focení, natáčení, sexismus, obtěžování nebo násilí, a trestala je několikaměsíčním – či dokonce doživotním – zákazem vstupu. Právě ochranka je hosty kritizována za svévolné zneužívání moci. Institucionalizace klubu na úroveň opery či muzea, návrat k DIY kultuře v podobě venkovních free parties a rádia Hör Berlin, rozvoj různorodých sexpozitivních večírků a znovuvyzbrojování Bundeswehru však otevírá otázku, zda společenské podmínky estetické platnosti konceptu Berghainu již nejsou pomalu passé.

Autor je doktorand historie na UHK, v letech 2015 až 2016 studoval na FU Berlin.

Guillaume Robin: Berghain, Techno und die Körperfabrik. Ethnographie eines Stammpublikums. Buchner-Verlag, Marburg 2021, 178 stran.

Cena Jindřicha
Chalupeckého

23 9 2022
– 8 1 2023

vše pevné se spojuje ve vzduchu
vše pevné se spojuje ve vzduchu
all that is solid melts in the air
all that is solid melts in the air

Veletržní palác
NGP



Zahraniční host
Korakrit Arunanondchai

Hlavní partneři: www.sjch.cz

Partneři: Mediální partneři:

L

LISTY

dvouměsíčník
pro kulturu a dialog
www.listy.cz

52. ročník

číslo 5/2022

Vychází 13. října

- Pavel Šaradín: Volby plné vítězů (a dvou poražených)
- Marián Hatala, Pavel Uherek: Dvakrát o rozdělení Československa
- 7. Cena Václava Buriana
- Lukáš Jelínek: Ulita, v níž není bezpečno
- Martin M. Šimečka: rozhovor o Slovensku
- Juraj Buzalka: Prečo si Slováci želajú víťazstvo Ruska?
- Zdeněk Mítáček: Na Jurém a v Lešné (povídka)
- Eva Mořická: Bezčasí (fotografie)
- Václav Jamek, Alena Wágnerová, Jan Novotný, Ondřej Vaculík ad. (fejetony)

L

LISTY

dvouměsíčník
pro kulturu a dialog

mosty

Předplatte si Listy

bud' na www.listy.cz,
nebo e-mailem: redakce@listy.cz

Newsletter: bit.ly/budte_s_listy

KINO
BRASIL

3. - 6. 11. 2022

bio oko

kinobrasil.cz

BIO OKO

AZLARM

ART DISTRICT

KOKTEJL

A2

Obudat

KUDYZNUDY.CZ

MOVIESCREEN

Dech

MeetFactory

(Theater)

režie: Natália Deáková

hrají: Jan Hájek, Barbora Mílová

Přednášky
v Městské
knihovně
v Praze

2. 11. 19.00
Fotografové:
Josef Koudelka –
Portréty Antropocénu

4. 11. 16.00
Evropské hodnoty
a jejich uchopení:
Jazyk, myšlení,
racionalita

Ústřední knihovna,
Mariánské nám. 1

Městská
knihovna
v Praze

7. 11. 17.00
Socialistickým
realismem proti
fašismu:
Sovětská filmová
propaganda

22. 11. 19.00
Mediální gramotnost:
Ruská agrese
a jaderná bezpečnost

28. 11. 19.00
Laboratoř mysli:
Psychedelika v léčbě
deprese a dalších
duševních poruch

Více přednášek na
mlp.cz/akce



Osamělý poutník temným srdcem

Eric Hobsbawm ve věku extrémů

Od smrti Erica J. Hobsbawma uplynulo na začátku října deset let. Potomek židovských emigrantů ze střední Evropy patřil k nejvýznamnějším britským historikům. Na překlad velké části jeho díla do češtiny však stále čekáme.

MATĚJ METELEC



Eric Hobsbawm v roce 2011. Foto Rob Ward (CC BY 2.0)

Jen málokdo ví, že první do češtiny přeložený titul britského historika Erica J. Hobsbawma vyšel v roce 1973 u hudebního vydavatelství Supraphon. Šlo o knihu *Jazzová scéna*, věnovanou hudbě, jejímuž kouzlu propadl ve třicátých letech. Ačkoli Hobsbawm byl celý život členem Komunistické strany Velké Británie (vstoupil do ní v roce 1936 a setrval až do jejího rozpuštění v roce 1991), kromě knížky o jazzu, publikované pod pseudonymem Francis Newton, žádná další jeho kniha v socialistickém Československu nevyšla. Hobsbawm byl pro československé komunisty zkrátka příliš heterodoxní. Není překvapivé, že o moc lépe se mu nedařilo ani po roce 1989. V roce 1998 česky vyšel globální bestseller *Věk extrémů* (1994), po něm však následovala už jen kniha *Národy a nacionalismus od roku 1780* (1991, česky 2000) a drobný soubor esejů *Globalizace, demokracie a terorismus* (2007, česky 2009).

Apoštol a komunista

Hobsbawm byl sice považován za největšího žijícího britského historika, ale paradoxně byl jedním z nejméně britských. Předkové jeho otce Leopolda Percyho uprchli do Anglie v polovině 19. století před pogromy z Polska a jeho matka Nelly, rozená Grün, pocházela z rakouské židovské rodiny. Sám Eric se narodil v roce 1917 v egyptské Alexandrii a většinu dětství strávil ve Vídni. V roce 1929 zemřel jeho otec a o dva roky později také matka. Eric zůstal v péči příbuzných, kteří žili v Berlíně. Tam zažil nástup nacistů k moci; v roce 1933 pak emigroval do Británie. Ve stejném roce, kdy vstoupil do komunistické strany, začal studovat historii na cambridgeské King's College. Jako student byl od počátku brilantní a mimo jiné se stal členem elitní diskusního kroužku Cambridge Apostles, k němuž patřili třeba Bertrand Russell, John Maynard Keynes nebo Ludwig Wittgenstein.

Coby komunistu a navíc uprchlíka ze střední Evropy (mnozí přehlíželi britský původ jeho otce a Hobsbawma považovali za naturalizovaného cizince) jej od roku 1942 sledovala MI5, jejíž intervence mu dokonce v roce 1945 překazila kariéru v BBC. Skuteční sovětští špióni, jak ukazuje případ slavné

cambridgeské pětky, byli však často „praví“ Britové. Jeho politické angažmá bylo podle všeho i důvodem, proč tak dlouho trvalo, než mu vyšla první kniha (což možná nebylo na škodu, protože k tomu došlo až po začátku destalinizace). A zcela nepochybně stálo za tím, že se neuchytil na staroslavné Cambridge, ale – v roce 1947 – na londýnské Birkbeck College. Ta prakticky fungovala jako odkladistiště levičáků, kteří si zkomplikovali akademickou kariéru svými politickými postoji. Spolu s dalšími průkopníky a průkopnicemi psaní „dějin zdola“ – za všechny zmiňme Christophera Hilla, E. P. Thompsona nebo Donu Torr – Hobsbawm v letech 1946 až 1956 patřil ke Skupině historiků komunistické strany (Communist Party Historians Group).

Jako řadový straník byl Hobsbawm natolik pasivní, že už ve čtyřicátých letech si jeden vysoce postavený stranický funkcionář stěžoval, že nereaguje na jeho dopisy. V pozdějších letech měl pak užší a vřelejší vztahy k italské komunistické straně než k té britské. Jak poznamenal v roce 2019 v článku pro Guardian Hobsbawmův životopisec Richard J. Evans, „Hobsbawm byl oddán ideálu komunismu s malým ‚k‘, který si osvojil během dospívání spíše četbou marxistických klasiků než aktivní účastí ve skutečné politice hnutí“. Že Hobsbawm do strany v roce 1936, kdy začínala občanská válka ve Španělsku, vstoupil, je pochopitelné, obzvlášť když uvážíme, že zažil z první ruky nástup nacismu. Méně pochopitelné už je, že na rozdíl od řady svých kolegů z komunistické Skupiny historiků nevyužil ani jednu z příležitostí k odchodu. Neodešel ani po Chruščovově „tajném referátu“ o Stalinových zločinech, po sovětské invazi do Maďarska v roce 1956, a dokonce ani po okupaci Československa o dvanáct let později. Hobsbawm zůstával možná pasivním, heterodoxním a „matrikovým“, ale přesto loajálním komunistou až do rozpadu Sovětského svazu.

Jazzový fanoušek

Přestože na rozdíl od E. P. Thompsona nebo Christophera Hilla nikdy z komunistické strany neodešel, nikdy také nevydal knihu, která by byla tak přímočarou apologií ruské

revoluce ve stalinské éře, jakou byla Hillova práce *Lenin and Russian Revolution* (Lenin a ruská revoluce, 1947). Odborně se nejdříve věnoval období formování dělnické třídy, záhy ale obrátil pozornost na skupiny, které byly nejen v dějinách marginalizované a přehlížené, ale na rozdíl od dělníků na ně nečekala dějinná satisfakce v tom, že se stali „zitrka lidským rodem“. Hobsbawmův zájem o „primitivní rebely“, bandity nebo luddity a hledání racionality v jejich na první pohled iracionálním vzdoru – o posledně jmenovaných v článku z roku 1952 prohlásil, že ničení strojů u nich představovalo „kolektivní vyjednávání prostřednictvím riotů“ – bylo na hony vzdálené komunistické ortodoxnosti.

A totéž platí o jeho slavné tetralogii *Age of...*, v níž bychom marně hledali rigidní schémata komunistické historiografie. Od první *Age of Revolutions* (Věk revolucí, 1962) přes *Age of Capital* (Věk kapitálu, 1975) a *Age of Empire* (Věk impéria, 1987) až po zmíněný *Věk extrémů* se Hobsbawm se stejným zápalem jako hospodářským a sociálním dějinám věnuje i dějinám náboženství, umění, vědy a myšlení. To vše dokázal zprostředkovat čistou, věcnou, a přitom nesmírně čtivou prózou, která z každé jeho knihy dělá čtenářský zážitek. Konzervativní historik Niall Ferguson zmíněnou tetralogii po právu označil za ideální vstupní bod každého zájemce o moderní dějiny.

Nejzřetelněji je Hobsbawmův zájem o kulturu (a význam, jež jí přiřítal) patrný, když píše o jazzu. Vedle uvedené knihy psal pravidelný jazzový sloupek pro časopis *New Statesmen* pod zmíněným pseudonymem Francis Newton, což byla pocta komunistickému trumpetistovi Frankiemu Newtonovi, který hrál mimo jiné na posledních session Bessie Smith a doprovázel Billie Holiday při nahrávání slavné písně *Strange Fruit* o lynčování Afroameričanů. Hobsbawm se o jazz zajímal v době, kdy ještě měl kontrakturní rozměr, jak jej zachycují romány Jacka Kerouaca, a na politické levici byl odsuzován zároveň jako projev západní dekadence ze strany ortodoxních komunistů nebo jako produkt pokleslé populární kultury hlavním představitelem kritické teorie Theodorem W. Adornem. Při četbě *Jazzové scény* je zřejmé, že Hobsbawm si musel podupávat do rytmu hudby, kterou při psaní poslouchal, což je v ostrém kontrastu jak s kulturním konzervatismem stalinistů, tak s Adornovým elitářským snobismem.

Problém věrnosti

Jiný britský historik se středoevropskými židovskými kořeny, Tony Judt, v recenzi na Hobsbawmovu autobiografii *Interesting Times* (Zajímavé časy, 2002) ironicky glosuje celoživotní věrnost komunistické straně slovy: „Nelze než obdivovat Hobsbawmovo nekompromisní rozhodnutí zůstat věrný svému dospívajícímu já, které osaměle proplouvalo temným srdcem 20. století.“ Sám Hobsbawm svou loajalitu komunistickému projektu v oné autobiografii komentuje méně poeticky. Důvod, proč zůstal na rozdíl od řady svých přátel v komunistické straně po roce 1956, byl údajně praktický: v tehdejší globální rozložení sil bylo možné být buď komunistou, anebo upadnout do sektářské bezvýznamnosti trockistických bojůvek.

Z postkomunistické středoevropské perspektivy je možné Hobsbawma soudit buď přísněji než Judt, nebo naopak méně přísně, s ohledem na příběhy československých komunistických intelektuálů, kteří se také až do okupace 1968 snažili hnutí reformovat. Bez ohledu na to, že jednotlivé výroky z *Věku extrémů* zaslouží pozvednutí obočí, a to zvláště obočí Východoevropanovo, nikde ve svém díle není Hobsbawm natolik ideologicky podjatý, aby se rokem 1989 stalo přežitým.

My versus oni

Ruská mobilizace, strach a budoucnost diktatury

Válka na Ukrajině trvá už osm měsíců a její konec je v nedohlednu. S mobilizací přišel i strach, jenž donutil odejít z Ruska 350 tisíc lidí. Po každém takovém šoku se ale většinová společnost vždy znovu normalizuje. Vžitou představu o nadřazeném a zároveň ohroženém Rusku nebude snadné vyvrátit.

OLGA PAVLOVA

Současný hédonismus ruských politických elit těží z nepsané dohody mezi obyvateli a mocí, která ve formě apolitické existence – podobně jako v jiných diktaturách – umožňuje aspoň zdání pohodlného žití. Letošní vpád Ruska na Ukrajinu mnoho komentátorů srovnává s druhou světovou válkou, avšak dnešní ruské útoky na ukrajinské civilní obyvatelstvo připomínají spíše první čečenskou válku z let 1994 až 1996. Tehdy Rusko – jako už vícekrát předtím – nastavilo politickou dichotomii způsobem „my a oni“ (Rusové a Čečenci) a vsadilo na lokalizaci války. Během druhé čečenské války se situace změnila, protože se zjevil naprosto bezvýznamný čečenský polní velitel a muftí Achmat Kadyrov, který výměnou za loajalitu získal nadvládu nad regionem a důležité místo mezi jinými prokremelskými loutkovými vládci. Státní propaganda začala hledat vnitřního nepřítele, takže se obyvatelé malé republiky rozdělili na Kadyrovovy stoupence a ilegály. Oficiální propaganda ze všeho obviňovala teroristy, proto byl útok na Světové obchodní centrum 11. září 2001 dobrou záminkou pro vznik dočasné antiteroristické jednoty Ruska a Spojených států. Navíc se oficiální záminkou pro agresi v Čečensku stal boj proti téže al-Káidě, která zaútočila na USA.

Úzkost a strach

Vladimir Putin se v počátcích svého prvního prezidentského mandátu prezentoval veřejnosti jako opak předchozího zestárlého a nemocného vůdce, nepřestal si však nikdy hrát na vládce velké říše a upevňovat tradici nadřazené politické kultury v zemi, v níž zhruba 23 milionů obyvatel žije na hranici chudoby. Svým západním partnerům vyprávěl o válce s terorismem, čemuž sice málokdo věřil, ale konflikt v odlehlém severokavkazském regionu nikoho příliš nevzrušoval. Po anexi Krymu se ruský režim ocitl v částečné izolaci, a tak Putin vsadil na jistotu a začal se odvolávat na sovětský válečný heroismus z druhé světové války, opěvovaný mnoha spisovateli či režiséry.

Aktuální válka na Ukrajině představuje kombinaci obou strategií čečenských válek: konflikt my versus oni (ruská kulturní tradice proti demoralizovanému Západu) a zároveň vyzdvižování spojení i zatracování odpůrců ruského režimu uvnitř země. Intenzivní glorifikace druhé světové války v ruských médiích a heslo ruské propagandy z roku 2015: „Svět si pamatuje!“ dává v tomto kontextu smysl. Tato minulost totiž stále nevymizela z lidské paměti, proto není nic jednoduššího než stisknout správné emoční tlačítko.

Filosof Søren Kierkegaard rozlišoval mezi strachem a úzkostí. Rusko v posledních letech žilo právě ve stavu úzkosti, který vyvolává něco neznámého, cosi, co nemá konkrétní podobu a vede k čekání na nějaké znamení

shůry, příchod nového spasitele či jiné zázračné postavy. Reálný pocit strachu přinesla až mobilizace, neboť září 2022 znamenalo pro Rusy konkrétní nebezpečí, které nutí člověka k reakci – buď před válkou utéct, nebo se do ní zapojit. Válka a následná mobilizace ukázaly nejen světu, ale i obyvatelům Ruska jinou tvář domovského prostoru. Ještě na začátku konfliktu panovala představa, že za dva tři měsíce bude všechno v pořádku. Jenže místo toho přišla normalizace války – ukázalo se, že i v takovémto světě lze dál žít.

Mobilizace byl šok, který se přímo dotkl každého. Nejméně tři sta padesát tisíc Rusů po jejím vyhlášení opustilo hranice. Samozřejmě, že si západní média hned položila legi-

války“, řečeno slovy básně Pryč s ní Vladimira Majakovského. I tato potřeba úniku pramení ze strachu způsobeného fyzickým ohrožením. V únoru a v březnu lidé také odjížděli, ale většina se brzy vrátila. Neměli kde žít, nesehnali si práci nebo jim jednoduše došly peníze. Po návratu zpět do vlasti si někteří kompenzovali pocit selhání tím, že pomáhali Ukrajincům deportovaným z obsazených území do Ruska uprchnout do Evropy, protože si chtěli zachovat aspoň zbytky důstojnosti. Exulantů říjnové vlny je více, zatím mají kde bydlet. V něčem se ale situace opakuje, protože byty za rozumnější ceny – minimálně v Gruzii nebo v Kyrgyzstánu – jsou pryč a Evropa své dveře postupně zamyká.



Kresba Jakub Hrdlička

timní otázku, proč tito muži začali jednat až ve chvíli, kdy válka dorazila k jejich dveřím, ale zabíjení obyvatel Ukrajiny neřešili.

Ve válce presumption nevinu neplatí, černobílé vidění světa funguje líc. Člověk by však měl být souzen za své činy, nikoli za státní příslušnost, kterou má uvedenou v pasu. Spolu s uplatňováním kolektivní viny přišel ze strany evropských zemí zákaz vydávání víz, což pouze stvrdilo panující protiruské společenské nálady, včetně těch, které vytvářejí média. Kolektivní odmítnutí je vždy dočasně levnější řešení problému než náročnější posuzování jednotlivých případů příchozích, které vyžaduje finance a psychicky odolné úředníky. Tato situace ale hraje Putinovi do karet, utvrzuje státní propagandu a posiluje její zvrácené argumenty, že celý svět stojí proti Rusku, a proto je třeba se světem bojovat. Putinův režim se zakládá na propagandě a depolitizaci společnosti, válka se ovšem ukázala jako skvělá záminka pro autoritářskou repolitizaci části společnosti.

Úprk před puchem války

Dnes Rusko opouští mnoho lidí. Samozřejmě, že se mezi nimi najdou bývalí gaučovní patrioti, ale většina prchá před „mrtvolným puchem

Ještě několik týdnů po vyhlášení mobilizace v zemi panoval šok a zmátek, ale teď se znovu život vrací k postoji, jež nejlépe vystihuje strkání hlavy do písku. Noví exulanti s batohem a počítačem se pokoušejí pracovat na dálku, čekají na rodiny, ale nemají jim co nabídnout. Už se nebojí trestního stíhání, ale nového startu bez sociálního kapitálu – také proto se u mnoha ruských emigrantů zhoršily problémy s depresemi a se závislostmi. Důležité však je nepoddávat se strachu ani nenávisti. Ruská propaganda bude i nadále šířit špinavé pomluvy a manipulovat. Generalizace na účet celého ruského národa stejně jako internetové poradenství zpoza klávesnice na téma svrhnutí režimu asi také jen tak neustanou. Cesta ven vede jen přes kolaps aktuální polovojenské diktatury. Zároveň se nesmějí uvolňovat uvalené sankce, nesmí ustát podpora Ukrajiny a nenávisť se musí zaměřit proti Putinovi a ruské politické elitě, která je přímo zodpovědná za rozpoutání války. Rusové se tudíž musí poučit a zapomenout na vlastní imaginární nadřazenou pozici. Bude se to hodit, až prohrají a začnou se vzpamatovávat z roku 2022, ale i z dalších událostí 20. a 21. století.

Autorka je komparatistka.

ULTIMÁTUM

Vyvlastnit, pyčo, vyvlastnit!

BARBORA BAKOŠOVÁ

Po roční pauze se na začátku října u Ostravy odehrál pátý ročník Klimakempu. Akce, kterou pořádá hnutí Limity jsme my, v sobě spojuje vzdělávání, protesty a nenásilné přímé akce. Dělo se toho hodně: přes šedesát lidí blokovalo koksovnu Svoboda, proběhl průvod za právo na dostupné energie a bydlení, pomáhalo se lidem ohroženým rostoucími cenami energií. Všechny akce měly společný vzak: jako klimatické hnutí se stavíme na stranu chudých a klima chceme chránit společně s nimi. A to takovým způsobem, aby to všem umožnilo důstojný život a přístup k bohatství i rozhodování o věcech, které se jich bezprostředně týkají.

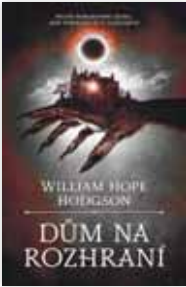
Po uplynulých letech, kdy se Klimakemp točil kolem boje za ukončení těžby a využívání uhlí, bylo otázkou, co má být cílem hnutí nyní. V programovém usnesení nové vlády se v lednu 2022 objevilo, že těžba hnědého uhlí skončí v roce 2033, a klimatické iniciativy tak v zásadě svůj boj vyhrály. Možností, kam upřít svou pozornost, však mělo hnutí mnoho, protože nové výzvy spojené s prohlubující se energetickou krizí společně s několikaletou krizí bydlení, válkou a pokračujícími změnami klimatu svou intenzitou otřásají společností.

Organizátorky a organizátoři to však nakonec vymysleli dobře. Využili pozvání místních a uspořádali Klimakemp na Ostravsku, v regionu, kde je těžba uhlí v útlumu, avšak jeho transformace a s ní spojené masivní dotace, které proudí z EU, nepřináší slíbené zlepšení životních podmínek běžných obyvatel. Lidé zde plně pociťují dopady energetické krize, velké části z nich hrozí propad do energetické chudoby a jsou právem naštvaní, že k nim z obřích zdrojů evropských fondů prokapává jen zlomek toho, na co mají právo.

Hněv místních, namířený na největší znečišťovatele i poskytovatele nájemního bydlení, jako je například firma Heimstaden, byl cítit jak z různých debat, které se na Klimakempu odehrály, tak z podpory, jíž se těšila závěrečná demonstrace. Na skandování hesel „Zdanit bohaté!“, „Kapitalismus může za naše posrané životy!“ a „Vyvlastnit, pyčo, vyvlastnit!“ reagovali kolemjdoucí s úsměvy, tleskali a mávali. Posun k přímočařejší a jasněji akcentované antikapitalistické rétorice hnutí Limity jsme my byl v tomto regionu s výraznými sociálními nerovnostmi přijat s nadšením.

Důležitým gestem pak byla přímá pomoc obyvatelům bytové kolonie Bedřiška, kteří léta bojují proti vystěhování a za lepší podmínky bydlení. Jejich příbytky jsou přitom ve vlastnictví města. Ve špatně izolovaných domcích finského stylu pomáhali aktivisté a aktivistky místním vyměňovat prasklá okna a zateplovat je. Ukázali tak, že v těžkých časech je vzájemná pomoc silným nástrojem, jak vytvářet mosty mezi různými skupinami. Podporou lidí propadajících se do energetické chudoby vysílají aktivisté jasný signál: když vám nepomohou politici, my vás v tom nenecháme. Ostatně akce na Bedřišce byla jenom jednou z mnoha, které chystá iniciativa Energii lidem, složená z ekologických a sociálních organizací.

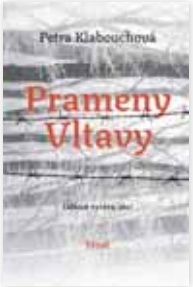
Podle ohlasů médií i místních lidí se zdá, že se klimatickému hnutí povedlo posunout diskurs, jímž se rámuje souběh současných krizí, a ukázat na přímém světle skutečné viníky: oligarchizaci moci, stále větší rozdíly mezi bohatými a chudými a koncentrací vlastnictví.



William Hope Hodgson
Dům na rozhraní
Přeložili Jan a Jana Oščádalovi
Fobos 2022, 192 s.

Anglický spisovatel William Hope Hodgson byl povoláním námořní důstojník, věnoval se sportu a kulturistice a mezi jeho zájmy patřil okultismus a hermetické vědy. Jeho dílo je významné zejména tím, že se jím nechal inspirovat H. P. Lovecraft při tvorbě svých kosmických hororů. Hodgsonova novela Dům na rozhraní, jež se odráží v Lovecraftových ikonických povídkách Volání Cthulhu a Snové putování k neznámému Kadathu, se pohybuje na pomezí sci-fi, fantasy a hororu a je považována za mezník, v němž se žánr strašidelného příběhu odklonil od tradičních gotických schémat. Kniha z roku 1908 pojednává o rybářském výletu dvou kamarádů do divočiny západního Irsku. V ruinách domu na úpatí skalní průrvy, místními nazývané Ďáblův chřtán, najdou rybáři deník, v němž si začnou číst. Na jeho stránkách ožívá příběh muže, který žil v domě se svou sestrou a psem. Jednou, když si četl za svitu svící, zalilo jeho pracovnu podivné světlo a vtáhlo jej do jiné reality, v níž na něho zaútočily podivné humanoidní bytosti s kančími hlavami. Měsíc po tomto zážitku kančí nestvůry znovu vylézají z podzemí a snaží se dostat do domu. Čas začne plynout zcela jiným tempem a hrdina je znovu a znovu vtahován do roztočivých realit a vesmírů, stává se svědkem zániku sluneční soustavy i vzniku nových světů. Vyprávění formou nalezeného deníku je dnes už klasický žánrový postup, avšak děj odehrávající se na pomezí snu a skutečnosti stále vyniká schopností vyvolat hrůzu z náznaků a jemných detailů. Doporučeníhodné dílo z dob zrodu žánru.

Eduard Štěpař



Petra Klabouchová
Prameny Vltavy
Host 2021, 303 s.

Pavla Klobouchová zasadila svůj detektivní román do prostředí opředěného spekulacemi. Odehrává se v tajném, přísně střeženém zajateckém táboře Prameny Vltavy a bývalé nacistické pevnosti Böhmerwald-Festung, která se údajně nachází v podzemí Stolové hory na Františkově v srdci Šumavy. Původně turistická chata ve Volyni byla za druhé světové války upravena na internační tábor pro sovětské válečné zajatce, kde byli prý soustředěni převážně specialisté, například stavaři nebo důlní inženýři, kteří měli stavět bájnou německou pevnost. Podzemní komplex se nikdy nepodařilo najít a o osudu zdejších zajatců se po válce už také nic nezjistilo. Všichni zmizeli beze stopy – žádný masový hrob v okolí se nenašel. Autorka, která z popisovaného regionu pochází, na těchto domnělých událostech a dalším poválečném dění v uvedené lokalitě vystavěla napínavou detektivku, která začíná v současnosti vraždou velmi mladé dívky. A dílo je to zdařilé, postavené na historických faktech a umně propletené fikcí, která předestírá pohnutou minulost a z ní vyplývající současnost této části Šumavy. Prostředí, v němž se děj odehrává, je někdy možná přespříliš přibarvené a jindy naopak temnější, než by bývalo bylo nutné. Je ale potřeba dodat, že se nejedná vyloženě o exploataci Sudet, která je v dnešní době tolik v módě, nýbrž o zdařilé dokreslení napínavé atmosféry, bez níž se dobrá detektivka prostě neobejde.

Zdeňka Beranová



The Paris Review. 70. roky
Přeložili Vladislav Gális, Tomáš Hučko,
Kristína Karabová, Martin Makara
Brak 2022, 256 s.

„Včera v noci sa mi zdalo, že jem lievance. – Naozaj? – A keď som sa zobudil, prikrývka bola preč,“ vypráví Kurt Vonnegut svůj oblíbený vtip – a jak očekával, tazatel se nezasměl. V rozhovoru pro magazín The Paris Review ale kromě vtipů dojde i na jeho vojenské působení v druhé světové válce, zajetí v tehdy bombardovaných Drážďanech nebo jeho diplomovou práci, kterou předložil v podobě románu Kolíbka. Třetí svazek série The Paris Review slovenského nakladatelství Brak obsahuje rozhovory s populárními spisovateli sedmdesátých let: vedle Vonneguta jsou mezi zpovídánými Pablo Neruda, Gore Vidal, Joan Didion nebo Joseph Heller. Tématem je tu především samotné psaní – Neruda třeba vzpomíná na to, jak přišel ke svému pseudonymu a jak s ním souvisí náš Jan Neruda; Joan Didion popisuje, jaký je rozdíl mezi tím, když píše odbornou literaturu či fikci; Heller se zase svěruje, proč musí u psaní poslouchat hudbu. Vkusné vydání ve žlutém přebalu a příjemné brožované podobě naznačuje, že jde přece jen hlavně o spotřební texty, jakkoli se tu rozmlouvá s váženými hosty o vážných tématech. Jak ale ukazuje právě rozhovor s Vonnegutem, zas tak vážné to být nemusí. Ještě k tomu vtipu s lívanci: v originále jde o „flannel cakes“, což jsou lívance s vaječným bílkem vyšlehaným do sněhu. V českém vydání rozhovoru, který vyšel v knize Květná neděle, zvolil překladatel Matěj Turek příhodnější prošívané koláče...

Jiří G. Růžička



Umberto Eco
Migrace a nesnášenlivost. Věčný fašismus
Přeložila Helena Lergtporer
Argo, Praha 2021, 80 s.

Knižní vydání přednášek Migrace a nesnášenlivost a Věčný fašismus ukazuje proslulého italského literárního teoretika a sémiotika jako veřejného intelektuála uvažujícího o aktuálních politických tématech. První část tenkého svazku, kterému by více slušelo být součástí rozsáhlejšího výboru, tvoří v podstatě konvenční soubor přednášek s humanistickým poselstvím. Závažnější je Věčný fašismus (a proto by možná bylo lepší držet se originálního Ecova pojmu ur-fašismus) z roku 1995, z něhož pochází i nezřídka citovaný čtrnáctibodový výčet charakteristických rysů ur-fašismu. Přes všechny drobné problémy textu, jako je údajný antimodernismus ur-fašismu, vyvrácený výzkumy Rogera Griffina, nebo „opomenutí“, že důvod, proč se zrovna fašismus stal zastřešujícím pojmem pro krajně pravicová hnutí, spočíval v kominternovském uchvácení tohoto pojmu, je Ecův text dnes inspirativnější než před třiceti lety. Právě dnes jsme totiž konfrontováni se vzestupem krajní pravice, která však zcela zjevně neodpovídá fašismům 20. století. Termín fašismus, spjatý s konkrétním politickým hnutím, příliš častým používáním devaluje a vyprazdňuje se, a proto už je takřka nemožné adekvátně jím popisovat dnešní situaci. Promyslet dnešní krajní pravici – třeba v návaznosti právě na Ecův ur-fašismus nebo například postfašismus maďarského filosofa Gáspára Miklóse Tamáse, je jedním z nejakutnějších „sémiotických“ úkolů současnosti.

Matěj Metelec



Hranice lásky
Režie Tomasz Wiński, ČR 2022, 95 min.
Premiéra v ČR 3. 11. 2022

O celovečerním debutu Tomasze Wińského Hranice lásky se v médiích mluví především ve dvou souvislostech – jednak jako o „odvážném“ erotickém dramatu, jednak ve spojení s manifestem Nová intimita, jehož autorem je právě Wiński a v němž se píše mimo jiné o potřebě českého filmu uchopovat nově témata emocí a mezilidských vztahů. Ať už se na dílo díváme z kterékoli ze zmíněných perspektiv, jde o lehké zklamání. Na to, že se film v dnešní době prezentuje jako erotický, je v něm vlastně velmi málo sexuálních scén. Problém Hranic lásky je ale hlavně v tom, že mají poměrně konzervativní vyznění. Film vypráví o heterosexuální partnerské dvojici, která začne experimentovat s otevřeným vztahem. Zatímco Haně takový životní styl vyhovuje, Petr začíná být čím dál nespokojenější. Přestože se v médiích píše o tom, že představitelka hlavní ženské role Hana Vagnerová přímo spolupracovala na scénáři, ve skutečnosti prakticky celý příběh sledujeme z pozice Petra a také finální katarze přináší zadostiučinění především jemu. V době, kdy vznikají televizní minisérie důkladně rozebírající partnerské vztahy z obou stran, působí tento jednostranný přístup poněkud nepatřičně. V porovnání s českými mainstreamovými snímky, které se na mezilidské vztahy dívají většinou s cynickým výsměchem, jsou Hranice lásky rozhodně empatičtější a potřebnější počín. Wiński je navíc poměrně zručný inženýr dramatických situací. Nic opravdu přelomového ale jeho film nepřináší.

Antonín Tesař



Shell Cell Swell Yell
Galerie Kurzor
12. 10. – 27. 11. 2022

Galerie Kurzor v polovině října zahájila výstavu Kataríny Hruškové a Lucie Rosenfeldové, jež je čtvrtou a poslední kapitolou kurátorského cyklu Jana Zálešáka. Ten tak završil pátý rok rezidencí pro kurátory a kurátorky v tomto prostoru. Pro Zálešáka, který v minulosti již pracoval s metodou apropriace jiného kurátorského projektu, byla hlavní referencí výstava Against Nature: Mladá česká umělecká scéna, pořádaná Národní galerií roku 2016, a to jak v rovině tematické, tak v jejím – jak sám Zálešák podotýká, vcelku smělém – záměru předestřít, „jak tato generace přispěje k chápání a vnímání světa, jenž nás obklopuje“. Hrušková i Rosenfeldová ve svém společném výstavním projektu zpracovávají téma počátku těhotenství a stavějí proti sobě do svého vyprávění dva mody poznání: vnímání a poznání vlastního těla skrze osobní prožitky a vědění spíše lékařské, zprostředkované nástroji, jako je ultrazvuk. I samotná díla umělkyní jsou v určitém kontrastu – poetické audiovizuální vyprávění Rosenfeldové je konfrontováno s rozměrnou kovovou instalací Hruškové, již vévodí dvě vajíčka, připravená ke vzájemné kolizi. Právě otázka vzniku a zániku plodu a možnosti poznání těchto biologických skutečností často chybějí v uměleckém diskursu o mateřství, ačkoli se v kontextu současných neokonzervativních vln stávají akutním tématem, které je třeba nahlížet skrze osobní zkušenosti i medicínský diskurs, bez mýtů, romantizací a dezinformací (krajně) pravicové scény.

Natálie Drtinová



Gianna Molinari, Ivan Buraj
Tady je všechno ještě možné
Činoherní studio Ústí nad Labem, premiéra
22. 4. 2022, psáno z reprízy 19. 10. 2022

Bezejmenná protagonistka nastupuje na pozici noční hlídačky do nespécifikované továrny. Během směn tato bývalá knihovnice sepisuje Všeobecný univerzální lexikon. Jazyk, kterým jednotlivá hesla precizně a systematicky zpracovává, však nedosahuje obecné a věcné srozumitelnosti. Spíše než o slovník se jedná o deník zachycující její subjektivní prožitky. Neobvyklý lexikon je leitmotivem celého představení: znázorňuje rozpor mezi budovaným řádem a jeho vnitřním podryváním. Jevištní zpracování oceňované prvotiny švýcarské spisovatelky Gianny Molinari Tady je všechno ještě možné se drží strohosti románové předlohy: od účelných kostýmů továrních zaměstnanců až po scénografii kopírující chladné prostory závodních kantýn. Svou odcizeností budí neklid. Nejistotu symbolizuje postava vlka, který se zatoulá do areálu továrny. Zvíře dokáže neslyšně a bez povšimnutí prolézat dírou v plotě a narušovat tak bezpečnost všech pracovníků. Podvrtný motiv je přítomný i v hudbě Matúše Kobolky: dokola se opakující tóny klavíru narušuje nepřijemný, řezavý zvuk. Lze ocenit i vedení herců, kteří dokážou v záměrně osekaném projevu najít místo pro znejistující gesta. Přestože nesnadno uchopitelný závěr představení může u některých diváků vzbudit rozpaky nad celkovým vyzněním díla, Ivanu Burajovi se podařilo jednotlivé složky propojit v působivé ztvárnění neklidu, jenž je přítomen v každé životní rutině.

Štěpán Truhlařík



Kee Avil
Crease
LP, Constellation Records 2022

Montrealský label Constellation už nikdy nebude hýbat alternativou tak jako na přelomu tisíciletí, kdy světu představil postrockové legendy Godspeed You! Black Emperor a plejádu souvisejících projektů, jeho stárnutí je ovšem více než důstojné. Namísto snahy konzervovat zlatý věk vydavatelství dále hledá nové talenty na okrajích popu, rocku nebo jazzu, které snad mohou být upozaděné oproti dominující elektronice. Debut kanadské hudebnice Vicky Mettler vystupující jako Kee Avil je jedním z nejzajímavějších objevů labelu. Její hudba je zvláštně prchavá, plná nenásilných paradoxů. Zážitek z poslechu je obtížně přenosný – zůstává po něm několik nářevů a přízračné obrysy, a přece jsou skladby vrstevnaté. S minimalistickými kytarovými nebo klavírními linkami, které replikují strohost postpunku, se prolínají temné, rudimentární elektronické plochy a beaty. Někdy se vynořuje překvapivý groove, jindy zůstává nikoli nezajímavá sterilita. Zpěv, nejvýraznější složka alba, celku vlastně nedominuje, blíží se šepotu a pohybuje se na hraně intimity a apatie. Tomu odpovídají texty plné paranoie a úzkosti. Na jedné úrovni jde o klasický případ písničkářky zpívající o začátcích a koncích vztahů, vynořují se ale i širší témata paměti nebo napětí mezi samostatností a osaměním. Crease je deska, jakou mohla natočit Jenny Hval, kdyby ji nepřestal zajímat zvuk: chladně analytická sonda i emotivní hříčka, experiment i pop. Hudba, která je zdánlivě průzračná, ale přece jen pořád někam uniká.

Jan Starý

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET/FREDA BRUNOLDA 2022

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 999 Kč / 26 čísel

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

roční předplatné pro knihovny – 699 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 499 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 249 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 1471 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

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

eskalátor

Olomoucký vrchní soud poslal 19. října na osm let do vězení polský manželský pár Jaroslawa a Karolinu Kordysovy. Karolině původní trest o dva a půl roku zvýšil, jejímu manželovi naopak o půl roku snížil. Člověk by hádal, že dvojice se u nás dopustila přinejmenším pokusu o vraždu nebo série loupežných pře-padení, ve skutečnosti ale pořádali psychodelické seance s výtažkem z amazonské liány, zvaným ayahuasca. Ten šamani používají už staletí při rituálech a manželé si jej nechávali z Peru, kde je legální, posílat do Česka. Kdo by čekal, že důvodem vysokého trestu je to, že někoho omylem ayahuascou otrávil, bude zklamán – jejich „zločiny“ zůstaly bez oběti. Hrát si na šamany a vydělávat na současné ezovně možná není nijak obdivuhodné, není to ale o nic společensky nebezpečnější než kursy hledání pravého mužství nebo archetypální bohyně. V zemi, kde se za krádež pár housek v nouzovém stavu inkasuje rok a půl natvrdo, by nás možná přísný rozsudek neměl překvapit. Proč ale nejít o krok dál a nezabránit podobným nápadům už v zárodku? V padesátých letech se po ayahuasce vydal pátrat spisovatel William S. Burroughs, který si v průběhu své amazonské expedice dopisoval s básníkem Allenem Ginsbergem. Jejich korespondence, doplněná o Ginsbergovy zápisky z ayahuascových experimentů,

vyšla i česky jako Dopisy o Yage. Neprovokuje to k užívání? Neměli bychom raději knihu vyřadit z knihoven a poslat do stoupy stejně jako De Quinceyho Zpověď požívače opia, Baudelairovu Báseň o hašiši nebo Huxleyho Brány vnímání?

M. Metelec

Uplynutím září měla původně skončit i letní podpora řidičů, kterým se ze spotřební daně na benzín a naftu odečítala koruna padesát na natankovaný litr. Vše je ale trochu jinak. Vláda se rozhodla, že motoristé s benzínovými motory o letní slevu přijdou, jak bylo plánováno, těm s dieslovými ji ale ponechala. Motory na naftu přitom vypouštějí do ovzduší víc škodlivin než ty benzínové. Zvýhodnění jedné motoristů před druhými vláda obhajuje tím, že podpora vlastně míří k provozovatelům veřejné dopravy a přeprávcům. Že se s touto podporou sveze i velké množství movitých motoristů s převážně dražšími automobily, je vlastně další z bonusů pro střední a vyšší třídu v těžkých časech. Přitom by jistě šlo podpořit přepravce, kteří fungují ve veřejném zájmu, třeba i víc než korunou padesát, zvláště v době, kdy je nafta neobvykle dražší než benzín. Vlastně to ale dopadlo stejně jako s úsporným tarifem na energie, který nejvíc pomohl vlastníkům nemovitostí, včetně těch, kdo je mají jako investici. Teď vláda navíc přichází s tím, že s vyšším zdaněním firem, které mají kvůli energetické krizi neobyčejně vysoké zisky, počítá až příští rok. A České dráhy mezitím pro ty, kteří se

chovají udržitelně a jezdí vlakem, zdrazují už od prosince jízdné o patnáct procent. Někdo to zaplatit musí.

J. G. Růžička

S rozšířenou realitou a využíváním nových médií v muzeích, galeriích a návštěvnických centrech už se lze setkat nejen v zahraničí, ale i v tuzemsku. Unikátní kostru plejtváka myšoka při návštěvě Národního muzea aplikace obalí masem, kůží a oživí, průlet českými dějinami nabídne 360° kino tamtéž. Signal Festival si šlo letos užít i bez večerního davového šílenství a vstoupit do rozšířené reality karlínských ulic skrze displej chytrého telefonu. Ti, kteří se nezalekli ani vysoké ceny vstupenky, si letos mohli v rámci imerzivního projektu iMucha prohlédnout na velkoplošných projekcích animovaná díla Alfonse Muchy včetně monumentální Slovanské epeje, na výstavě bylo možné si zakoupit unikátní muchovské NFT tokeny. To je prima, chtělo by se říct, konečně se i svět kultury a umění stává součástí 21. století! Ale oproti zážitkům, které jsem nasbírala třeba během letošního roku v německém Porúří, jsem z těch českých rozpačitá. Jako by postrádaly dramaturga, kurátora, scenáristu... Tvůrci se nechávají okouzlit možnostmi formy, a divákovi tak zpravidla nabízejí poněkud plochý výsledek. Chtěla bych příběh, závrat, kontext, wow efekt. Chtěla bych, aby díla založená na práci s jedničkami a nulami uměla komunikovat i s nepoučeným divákem, aby vzdělávala, uchvacovala a stimulovala estetické prožitky.

Aby mi pak nemuselo být líto, že investované peníze a čas nepřinesly odpovídající zážitek.

E. Marková

Anna Štičková, básnířka a spoluzakladatelka Asociace malých nakladatelů a knihkupců, na stránkách h7o.cz zveřejnila svůj názor na první kolo rozdělování financí státem dlouho ohlašovaného Národního plánu obnovy v kultuře – konkrétně v oblasti literatury. Uvádí řadu argumentů, jak by bylo možné výzvy formulovat lépe. V jednom má určitě pravdu – lze-li žádat maximálně o sto tisíc na až rok trvající projekt, například v podobě překladu románu, je to výsměch tvůrčí práci. Štičkové text se zdá být podrobný, přesto ale opomíjí dvě zásadní otázky: Jak hodnotit adekvátně uměleckou tvorbu a kdo bude takto formulovaná stipendia skutečně čerpat? Vzhledem k jejich výši bohužel asi především zkušenější tvůrci a tvůrkyně s dobrým sociálním zázemím. Proč se však vůbec nepočítá s redaktorem, ilustrátorkami, korektorem či sazeči? Všichni tyto lidé se podílejí na vzniku knihy a většinou dostávají stejně mizerné zaplacení jako sami překladatelé či autorky. Nestálo by za to debatu nad prekarizací tvůrčích profesí rozšířit i na situaci dalších dělníků a dělnic kultury? Naopak dlouhá analýza toho, že žadatelé o grant nejsou schopni uplatňovat způsobilé výdaje a vést účetnictví, je spíš zbytná – nedělejme ze sebe nesvéprávné chudáky, kteří nezvládnou to, co běžná kadeřnice nebo zedník.

K. Kunstová