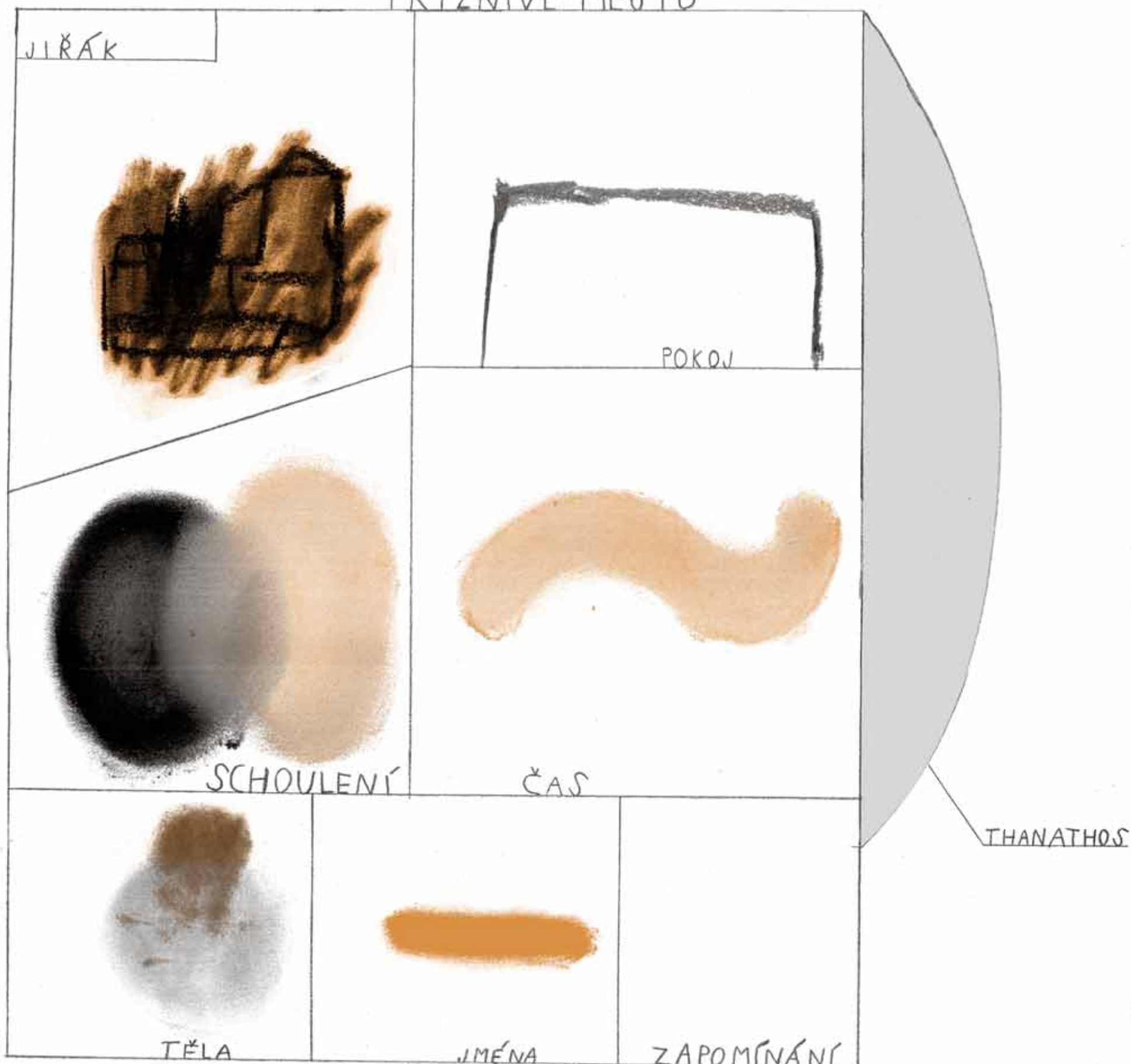


DANIELA HODROVÁ

TRÝZNIVÉ MĚSTO



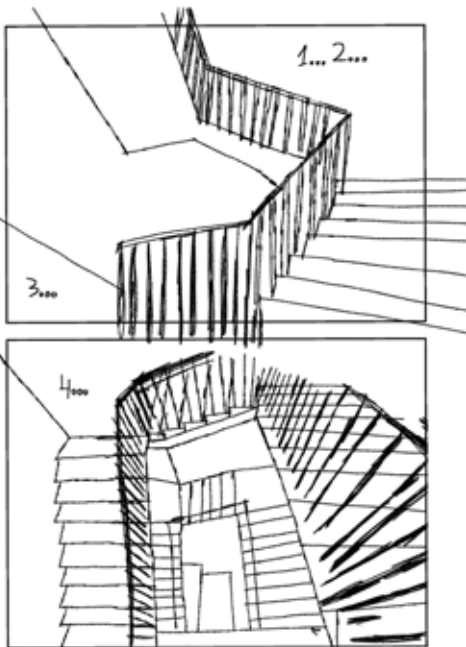
rozhovory s Evou Markvartovou a Michaellem Hauserem
Libanon na pokraji kolapsu / zvukové instalace v Benátkách
film Amerikánka / 600 let od smrti Jana Žižky

editorial

Kdo si s monstrem zahrává, monstrem se stává, napsala kdysi v souvislosti s iniciačním románem literární teoretička a spisovatelka Daniela Hodrová. Così monstrózního je i v jejích textech. Románové syntaxi vládne bujení, kuklení, zavíjení. Příběhy nejsou vyprávěny, ale zařikávány, tkány a požírány; v jejich labyrintech bloudí přízraky, mrtví znovu vyvolání k životu, historické osobnosti a události pomíchané s intimní biografií. Město, které známe, dostává démonickou tvář a skutečné děje se představují jako směšnohrdinské loutkohry.

Pevné struktury a celistvost opouští jí i autorčiny teoretické texty: snahu říct vše o románu nahrazuje potřeba říct alespoň něco o zdánlivých margináliích, které unikají z našeho zorného pole. Zatímco prózy Daniely Hodrové dostávají nálepku intelektuálního cvičení pro náročné čtenáře a čtenářky, odborné práce někteří kritici považují za příliš lehkomyšlné. Možná právě tato esejistická hravost, sbližování románu a eseje, způsobuje pozoruhodnou schopnost autorčina psaní přitáhnout pozornost k literatuře. Málokteré studentské či absolventské práce mají v sobě tolik uhranutí a fascinace jako ty, které vznikají pod vlivem Daniely Hodrové.

Poslední srpnový den, jen pár dní poté, co vyšel její završující román Co přichází aneb Cesta na Kouzelný vrch, Daniela Hodrová zemřela. Navzdory „kejklířským“ schopnostem i řadě literárních cen je pro mnoho čtenářů a čtenářek autorkou sotva viditelnou na periferii současné literatury. Aktuální číslo nemá být posteskem nad tím, o co česká literatura odchodem Hodrové přišla, spíše jsme chtěli ukázat, co díky ní v české



Ilustrace Bohdana Zaiats

literatuře zůstává. Třeba schopnost podržet důvěru ve smysl věcí, jež se jeví jako nejisté. „Ovšem že je psaní pomíjivé,“ řekla nám Daniela Hodrová v rozhovoru, který vznikl poté, co obdržela Státní cenu za literaturu (viz A2 č. 23/2011), „i když se s pomíjivostí potýká právě tím, že se ‚to pomíjivé‘, ty příběhy, které mizí, pokouší zachytit. Litera je křehká, teď, co se vyskytuje převážně ve virtuálním světě, ještě křehčí a pomíjivější. To ji však nezabavuje smyslu – ve chvíli, kdy člověk píše a čtenář čte. Ostatně co my víme, zda to vše přece jen nezůstává někde ‚zapsáno‘ – v dimenzi, o níž nemáme ponětí.“

Blanka Čínátlová

Karel Milota

POSLEDNÍ LETADLO (SCHWARZWALD 1938)



Poslední letadlo jež stěží přistane
ve vichřici a tmě A někdo pořád drží ruku
na řízení
sluchátka na uších ta nemá To zas ten druhý vedle
Cosi tam křaptí
A tolik nevinných má za zády

Toto je historka pro nepozorné děti z čítanek
jak příklad možná hrdinství
A přesto ne tak zcela
Ten člověk skoro sere pod sebe
a jeho naškrobenou bílou košili mu promáčí už pot
Přichází chvíle soudu? Ale nad kým? Nad bohem zvůle?
Toho soudit nelze
Nad nevinnými v kabině?
Tma a tma a tma
Jen signály radiogoniometrie
(termín už skoro zapomenutý)

Ten řemeslník sám je pořád
jak už to tehdy bývalo
On pracuje až supí
a rve se s kniplem ve tmě... Tolik vědců měl za prdelí
(za těchto stavů odpusťte se moje díkce trochu rozvolní)
a dobře známé věci neposlouchají
už neposlouchá nic

A jdeme nezadržitelně dolů neboť klesáme
do zkázy do pohoří Černého lesa
nikdo neví proč Měli jsme začít klesat
podstatně později A strašná rána:
zkrvavená mladinká letuška zázrakem přežije
amputovali jí její krásné nohy a umřela i tak
Tam venku
nad horami zvůle větru Ten váš bůh A někdo pořád
někdo úplně jiný někdo třetí koho neznáte
v smrtelné křeči na kniplu
drží ruku
drží ruku
a temně zem se blíží

Ta dávno seschlá ruka ta tam pořád leží
v pohoří tam kdesi
v těch horách Schwarzwald
tam možná leží
Tohle je váš bůh?

Kapitán
se prostě zmylil
jako já

Báseň vybrala Věra Becková

z obsahu

- 4 Kdyby byla pláň, bílá kdyby byla. Nad literární pozůstalostí Karla Miloty / Olga Pavlova
- 5 Svár slov a obrazů. Komiksový mýtus Sadu kostí Jeffa Lemirea a Andrey Sorrentina / Antonín Tesař
- 6 Opus opificem probat. Badatelské horizonty Daniely Hodrové / Zdeněk Hrbata
- 7 Schoulit se smrti u nohou. Thanatografické strategie Daniely Hodrové / Jan Musil
- 9 Přebarvené ptáče. Filmové završení projektu Amerikánka / Viktor Palák
- 9 Pokus o český arthouse. Důmyslná i problematická stylizace snímku Rok vdovy / Antonín Tesař
- 11 Škrtní nezavislého divadla. Soubor Masopust po šestnácti letech končí / Josefína Formanová
- 12 Totální eklekticismus. Čtvrtá deska The Libertines / Adam Tomáš
- 13 Mezi politikou a emocí. Zvukové umění na Benátském bienále / Martin Blažiček
- 15 V galeriích je příliš málo hudby. S Ianem Mikyskou a Jitkou Hlaváčkovou o dialogu obrazu a zvuku / Václav Šafka
- 18 Nezbadatelná láska nepomíjí. Završení trýznivého eposu Daniely Hodrové / Blanka Čínátlová
- 20 Když čelíme nejhoršímu, rosteme. S germanistkou Evou Markvartovou o zásvětních putováních / Blanka Čínátlová
- 22 Hmyz v japonských básních waka a haiku / Helena Honcoopová a Petr Borkovec
- 25 Síla sdílení. Rozhovor se zakladatelkou platformy PRAHO! project Annamarií Čermákovou / Alžběta Medková
- 26 Vytvořit nový univerzalizmus. S filosofem Michaellem Hauserem o socialismu v době globalizace / Otakar Bureš
- 28 Metoda palcátu. Ahistorické úvahy nad Janem Žižkou / Jakub Rákosník
- 29 Kam jdeme a kam chceme jít? Filosofka Ingrid Robeyns a koncepce limitarismu / Alena Wagnerová
- 30 Libanonský kolaps. Každodennost versus diplomacie / Layla Bartheldi a Jan Daniel
- 30 Poslední uhelná elektrárna zavřena / sloupek Barbory Bakošové

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
6. LISTOPADU 2024

Strach a volby

SAŠA UHLOVÁ

Podzim je moje oblíbené roční období. Sice neholduju sběru hub, ale moje máma je skvělá houbařka a já houby ráda zavažuju, suším a také jím. Miluju i barevné listy a podzimní plískanice. K podzimu v Česku patří také vzrušení z voleb, protože jsou skoro každý rok. Zájem o běžné fungování parlamentní demokracie v sobě sice musím trochu křísit, ale během voleb cítím aspoň emoce ostatních a se zájmem pozoruju, co se děje. S trochou škodolibosti se v duchu směju lidem, kteří jsou schopni uvěřit, že pidistrana, kterou se rozhodli volit, má vůbec šanci překročit pětiprocentní hranici. Celkem přesně dokážu odhadnout výsledky, málokdy bývám překvapená. Volím zásadně strany, které šanci na zvolení nemají – to mi dává možnost zúčastnit se „svátku demokracie“, aniž bych později byla naštvaná, že mě politici, kterým jsem dala důvěru, zklamali. A spokojeně vstávám každé ráno s tím, že je skvělé žít v zemi, jejíž volební výsledky nemohou ovlivnit chod světa.

Volím na Praze 2, kde sice fakticky nebydlím už drahně let, ale pořád tam mám trvalé bydliště. Volební místnost je umístěna ve třídě, do níž jsem před mnoha lety nastoupila jako prvňáček, komise je celé roky stejná, takže se všichni dobře známe a v poslední jde vlastně o vcelku příjemnou zkušenost, při níž se opakují známé rituály. Volím tam pochopitelně i v komunálních volbách, které mě na rozdíl od ostatních voleb skutečně vzrušují, nebo možná spíš rozčilují. Už třicet let totiž v naší městské části vyhrává ODS a já nedokážu pochopit, jak je to možné. Duo Jana Černochová – Alexandra Udženija, které místní ODS dlouhou dobu ovládá, se vyznačuje odporem ke všem občanským aktivitám. Zároveň však tyto političky dokážou úspěšně předstírat, že dělají politiku pro lidi. ODS společně se svými koaličními partnery městskou část připravila o většinu bytového fondu. O zbytek se pak radnice nedokáže starat. Byty nechce rozdělovat sociálně slabým, ale vyšší střední třídě – sociální bydlení je prý diskriminační. Kromě toho nám před lety zmíněné dámy znemožnily na Praze 2 založit komunitní zahradu, což jim opravdu nikdy nezapomenu. A tak chodím po ulicích této městské

části, podezíravě si prohlížím své spoluobčany a přemýšlím, kdo z nich asi ODS volil. Oproti jiným volbám to prožívám s nebývalou intenzitou.

Letos jsem poprvé zakusila jiný intenzivní zážitek spojený s volbami. Tak jako řada dalších lidí sleduju volby americké. Vždy jsem je považovala za mnohem důležitější než ty naše, ale až doposud můj zájem nepřekročil pobavené pozorování. Teď je ale něco jinak.



Koláž Eva Kofátková

Buď jsem už definitivně stará a všechno si moc беру, anebo jsou nadcházející prezidentské volby opravdu důležité a mohou ovlivnit situaci na celém světě. Udělala jsem tu chybu, že jsem si nastudovala dokumenty Project 2025 a Agenda 47. Od prvního z nich se sice Donald Trump distancuje, ale sepsali ho jeho blízcí spolupracovníci. Trump sám se občas zapomene a na předvolebních setkáních myšlenky v něm obsažené zmiňuje. Text

je ostatně s Trumpovými názory ve vzácné shodě: propaguje americký izolacionismus nebo popírání klimatické změny a návrat k fosilním palivům. Nejdůležitější je ale radikální posílení pravomocí prezidenta a skoncování s liberalismem. Je to plán, jak zničit úřednický aparát, který je podle konzervativních autorů ovládaný liberály. Až trumpisté Ameriku ovládnou, sníží se výdaje na ochranu životního prostředí či školství, zato se posílí policie a bude se masově deportovat. Nezaměstnaní dostanou pracovní umístěnky a bezdětní budou sankcionováni.

Agenda 47 je oficiální součástí Trumpovy kampaně a obsahuje různé šílené nápady: třeba trest smrti pro dealery drog nebo deportace sympatizantů Hamásu, což může být dnes konzervativní optikou každý, kdo je kritický ke krokům Benjamina Netanjahua.

Také jsem zhlédla norský dokumentární film *Modlitba za Armagedon* (Praying for Armageddon, 2023), který je dostupný [na stránkách](#) České televize. Vyděsilo mě, kolik lidí je ochotno uvěřit tomu, že se Ježíš Kristus vrátí v nemilosrdné a kruté podobě, a také skutečnost, že mají vliv na Donalda Trumpa.

Sledování volebního klání a situace v USA mě nakonec dovedla k myšlence, že by asi bylo dobré, kdyby Trump nevyhrál. A protože proti němu kandiduje Kamala Harris, logickou úvahou jsem dospěla k tomu, že by měla zvítězit ona. Vzápětí jsem se dostala do dosud neznámého, ale celkem příjemného stavu, kdy jsem jí začala fandit a představovat si, jak by bylo hezké, kdyby vyhrála. A nakonec jsem tomu začala věřit.

Trvalo to několik dní. Pak jsem zase spadla z obláčku, uvědomila si, jak je Kamala Harris příšerná a že její kandidaturu omlouvá jediné to, že Trump je ještě mnohem horší. Něco ve mně ale zůstalo, a sice strach, který vyvolává představa panovačného a infantilního Trumpa s autoritářskými ambicemi na postu prezidenta země, která je tak mocná, že ovlivňuje jak dění na Ukrajině (a tedy i u nás), tak třeba v Izraeli a Palestině. Bojím se, že vyhraje. Třeba se ale výjimečně pletu a on nezvítězí. Anebo zvítězí, a nebude to tak strašné, jak se obávám.

Autorka je zástupkyně šéfredaktora Deníku Alarm.

Stroj času

ALENA MACHONINOVÁ

Když jsi Alikovi poslal fotku z tisíc kilometrů vzdáleného polského pohraničí a když se tě on pak zeptal, kam jedeme, protože bylo jasné, že tohle městečko s upraveným jezírkem uprostřed nemůže být náš cíl, schválně jsi mu řekl: „Do Apšu.“ I když to nebyla tak docela pravda, bydlení jsme měli rezervované v sousední vesnici. Jenže jsi tušil, že se tě Alik překvapeně přeptá: „Do Apšu?“ A taky že se přeptal a dodal ještě: „To snad máte stroj času?“

Apšu byl na začátku milénia klub v Moskvě. „Nebyl to úplně klub, ale nebyla to ani restaurace. Spíš místo k životu,“ jak o něm řekla jedna kunsthistorička. Nacházel se v suterénu domu mezi stanicemi metra Novokuzněcká a Trefjakovská, naproti tehdy oprýskanému chrámu svatého Klementa mučedníka, který dnes září novotou. Nevisela nad ním žádná cedule, člověk musel vědět, kam jde. Mám ještě někde schované všechny ty rukoďelné plánky, které mi moskevští znají kreslili na čtverečkové stránky ze školního sešitu či na rub objednacích lístků z knihovny. Jsou na nich trasy do dnes už neexistujících galerií, divadel a knihkupectví, do bytů dávno obývaných novými nájemníky. Je na nich

Moskva, která už není, Moskva, ke které člověk potřeboval klíč, protože bez něj ani tenkrát nebyla. K Apšu ho potřeboval doslova. Klíč byl něco jako členská karta. Člověk ho dostal, když vyplnil dotazník a vedení klubu, sestry Anna a Marija Karelské, schválilo jeho odpovědi. Směl pak přicházet i se svými hosty v kteroukoli denní či noční hodinu. Když byly dveře klubu zamčené, mohl si je jednoduše odemknout vlastním klíčem, jako by šel k sobě domů. A jako doma to v Apšu také vypadalo, přesněji jako na chatě. V jednom koutě stála dokonce i stará smaltovaná vana na nízkých nožičkách. Do klubu se scházelo po úzkých příkrých schodech jako do protileteckého krytu. Interiér byl ale nečekaně světlý. Nábytek i prosklené přičky, které rozdělovaly prostor na útulné pokoje a verandy, byly v různých odstínech bílé, béžové a šedé. Na zdech z nabitých cihel svítily atrapy velkých dřevěných oken se spoustou křídel a větracích okének. A lampa s látkovým stínidlem visela téměř nad každým stolem. Ráda jsem sedávala pod vysokou postelí se vznášejícími se nočními stolky. Autorem interiéru byl Alexandr Brodskij, o jehož architektuře jsem si kdesi přečetla, že působí dojmem, jako by

v ní život probíhal ještě předtím, než se tam objevili lidé. Apšu bylo právě takovým dávno zabydleným místem poskládaným ze zlomků, které měl každý návštěvník ve své paměti.

Přes den se do Apšu chodilo na snídani i pracovní obědy, po večerech na básnická čtení, koncerty či politické debaty a po půlnoci se tu tančilo. Nejvíce mám to místo spojené s básníkem Lvem Rubinštejnem. Byl tam častým hostem – v publiku i na pódiu. Snad nikdy, co se pamatuju, tam ale nečetl své verše z kartotéčních lístků. Zpíval. Za doprovodu houslí, klarinetu, klavíru a harmoniky. Zpíval válečné a poválečné písně svého dětství. Sentimentální písně. Neměl nijak výrazný hlas. Posluchače strhával intonací. „Přemýšlím intonacemi,“ řekl pak někde už v souvislosti se svými verši, které jako by sestávaly z cizích odposlechnutých hlasů. Jednou na pódiu v Apšu přivítal i Ivana Martina Jirouse. Z toho večera mi v hlavě zbyla už jenom momentka: drobný Rubinštejn v kulatých brýlích na ní kolem ramen drží mohutného příkrčeného Jirouse v kovbojském klobouku. Bylo to někdy na podzim, nejspíš v roce 2009, později ne, protože toho roku v prosinci v Permu vyhořel klub Chromý kůň, kde zahynulo přes sto padesát lidí, a po klubech v celé zemi

začaly kontroly požární ochrany. Apšu jí neprošlo a klub byl ze dne na den zrušen.

A přece jsme si letos v létě hned dvakrát do Apšu zajeli. Do lotyšské vesnice na pobřeží Baltského moře. Její plný název zní Apšuciems. V sedmdesátých letech tam s přáteli zavítali rodiče budoucích majitelů moskevského klubu, kterému dala vesnice jméno. Legenda praví, že kdosi z nich uviděl neobyčejnou borovici na břehu plochého šedivého moře a rozhodl se zůstat. Jezdili tam pak každé léto – několik moskevských rodin, tvůrčí inteligence, zlatá mládež. A jezdí tam doposud – jejich děti a vnoučata.

Seděli jsme v písečných dunách u dlouhého dřevěného stolu vyhlazeného deštěm a větrem. Byl konec srpna a na tu dobu nebyvale hodně komárů. Začínalo pršet a my jsme čekali, až někdo z domu přinese novou plynovou kartuši, abychom si v moka konvičce uvařili na pláži kávu. Stal se z toho prý za léto nový zvyk všech těch, kdo se sem sjeli z různých koutů emigrace. V emigraci, v tom vzduchoprázdnu, si člověk vymýšlí roztodivné zvyky, řekla jsem si se znalostí věci. A taky mě u toho stolu napadlo, že přece jen stroj času máme. Neměl jsi ten pocit? Autorka je rusistka.

SLEPÁ
V KOPŘINÁCH

Kdyby byla pláň, bílá kdyby byla

Nad literární pozůstalostí Karla Miloty

Svazku dosud nevydaných próz Karla Miloty, jež edičně uspořádala jeho někdejší manželka Daniela Hodrová, dominuje titulní román *Hora*. Všudypřítomné reálie budovatelských padesátých let se v něm vlamují přímo do vyprávění a díky autorově hře se žánry působí nejen trýznivě, ale i směšně.

OLGA PAVLOVA

Karel Milota čelil podobnému osudu jako velká část československých intelektuálů vstupujících do dospělosti v padesátých letech: ke studiu na vysoké škole se dostal až jako zaměstnanec Střediska pro rozvoj silnic a dálnic, drobné texty vydával časopisecky, ale publikace delšího prozaického celku se dočkal teprve na počátku osmdesátých let. Na vydávání textů bez cenzurních zásahů pak musel počkat málem dalších deset let. Zemřel v roce 2002 a až po dalších více než dvaceti letech vyšla jeho literární pozůstalost pod názvem *Hora*. Pro nakladatelství Fra ji edičně připravila nedávno zesnulá Milotova partnerka Daniela Hodrová. Ta texty seřadila podle přibližné doby jejich vzniku, do *Hory* navíc podle vlastního doslovu zasáhla redaktorsky. Přípravou této knihy nejenže složila hold svému manželovi, ale také prohloubila vlastní chápání románu jako věčné oscilace mezi realitou a fikcí.

Svazek shrnující literární odkaz Karla Miloty se skládá z několika částí a obsahuje dosud nepublikované prózy a fragmenty. Nejrozsáhlejším celkem knihy je titulní román *Hora*, jež organicky doplňuje povídka s názvem *Pohřeb*. Závěrečnou část publikace tvoří zlomky románu *Moller*, kde se vypráví o druhé pražské defenestraci a neheroickém protějšku mistra Kampana z románu Zikmunda Wintra, následuje nedokončená *Symfonie v modré* a dvě ukázky z románu *Oblouk*, v nichž se nastiňuje příběh stavitele bechyňského mostu, který po falešném obvinění z kolaborace spáchá sebevraždu skokem z vlastního díla.

Politický palimpsest

V titulním románu *Hora* se na pozadí stavby monstrózního Stalinova pomníku na Letenské pláni zkrří osudy tří postav: dvou mužů a jedné ženy. Každého z nich doba pozná svým způsobem: jeden skončí v blázinci, dalšího pronásleduje tajná policie, dívka vyvázne s méně závažným traumatem. Jednoduchý děj se odehrává během padesátých

let, ale zápletka pro tuto knihu není tolik podstatná. Román znázorňuje typické osudy plné utrpení, aniž by životy jednotlivců heroizoval. Dobře známé hrozivé symboly tehdejší doby dokresluje autor výčtem názvů filmových projekcí, citacemi z tisku, úřední korespondencí, výňatky ze soudních procesů nebo budovatelskou poezií. Tyto prvky zde na rozdíl od značné části současné filmové produkce či desítky let trvajících povrchních „antikomunistických“ debat mnoha politiků a historiků v žádném případě nefungují jako jednoduché odkazy na totalitární minulost, naopak dobře podtrhují tísnivou atmosféru a zdůrazňují tlak ze strany nově etablovaných politických elit.

Milotův aktualizovaný politický palimpsest čtenáře nestraší, spíš pomocí parodie obrací hrůzu proti jejím strůjčům. Zesměšňuje požadavky na vědeckou analýzu superiority Stalinova výkalu a tiskem opěvovanou „jednotnou“ dělnickou třídu, jejíž příslušníci se poctivou prací pro socialismus mnohdy snažili napravit strašnou vinu, spočívající v tom, že se vůbec narodili. Tyto úryvky, zakomponované do hlavního proudu vyprávění, se liší nejen stylem, ale i grafickým zpracováním. V některých místech jsou vloženy přímo do Milotova vyprávění: „... nemysli si, mně nejde o to, jestli si budu na fakuli tlouct *jak oznamuje bělehradský list ekonomská politika hrozí jugoslavií* do hlavy Stalinovy teze o jazykovedě nebo někde vážít brambory... *hlad je to první doznání fašistického tisku o katastrofální situaci* já se užívám a všichni mi můžou...“ (pasáže vyznačené kurzivou jsou v knize vtištěny červeně).

S možnostmi, které palimpsest nabízí, Milota pracuje i v navazující povídce *Pohřeb* s podtitulem „realistická“. Také zde si pohrává se žánry a každou kapitolu pojímá jako parodii dobových literárních útvarů: reportáže na téma žalu pracujícího lidu nad úmrtím milovaného vůdce kombinuje s portrétem neuvědomělé hrdinky, detektivní zápletku s profilem odpudivě vylíčeného zrádce

vlasti nebo černou kronikou týkající se banální dopravní nehody.

Držet pohromadě

Groteskní pozorování Karla Miloty v jedné z kapitol *Hory* s podtitulem „lyricko-nemravný výjev pro dvě osoby a hlas“, stylizované jako kramářská píseň (ovšem z poloviny dvacátého století), se nese v duchu slavných filmů Vladimíra Vlčka. V horký letní ostravský podvečer v lese mezi borovicemi a zpěvy ptactva vzplane milenecký vztah, který doprovází megafonem deformovaný hlas chlapce. Tento vševědoucí mladistvý recituje budovatelské rýmováčky Stanislava Kostky Neumanna, písně z komedií typu *Zítřka se bude tančit všude* a další sloky ze všudypřítomných povinných oficiálních oslav mládí, práce a úlohy žen po boku mužů jako věrných soudružek. Ani tady, podobně jako ve zmíněných filmech, pár tolik neřeší svůj vznikající citový vztah, jako spíš jeho společensky odpovědný a kontrolovaný rozměr; neboť „Svazáci vždycky pochodují v řadě. / A pak: ti dva se trhat nemají, / všichni se mají držet pohromadě.“

Hora se ale neskládá jen z děsivých výjevů, vlezlých básní a parodií na stranické schůze. Milotovo vyprávění se složitě vrství a tvoří žánrovou polyfonii, kde nechybí ani bláznovo nesourodé vyprávění: „kdyby byla pláň. bílá kdyby byla, a na té pláni hora. kdyby byla bílá pláň a hora na té pláni, hora hlavy“. Autor jako by se v jednotlivých kapitolách pokoušel bedlivě prozkoumat stávající i nově zavedené způsoby existence. Nepotřebuje vynášet žádné explicitní soudy, stačí mu pozorování, popisování a hra, do níž umí vtáhnout zejména pomalého aktivního čtenáře, který si rád vychutná tisíce narážek, poezii v próze, hru se slovy a jejich významy a celkovou atmosféru románu, kde se v různých významových polohách neustále objevují tři klíčové motivy – hora, pláň a oblouk.

Autorka je komparatistka.

Karel Milota: *Hora*. Fra, Praha 2023, 320 stran.



Na pozadí stavby Stalinova pomníku se zkrří osudy tří postav. Foto György Faragó (CC BY-SA 3.0)

Svár slov a obrazů

Komiksový mýtus Sadu kostí Jeffa Lemirea a Andrey Sorrentina



Činžák nás nechává nahlédnout do temného zázvěti doslova biblických rozměrů

Komiksová kniha Činžák výtvarníka Andrey Sorrentina a scenáristy Jeffa Lemirea je prvním plnoprávným rozpracováním vznikající hororové mytologie Sad kostí. Nevzpytatelný svět připomínající H. P. Lovecrafta nebo Clivea Barkera funguje jako průvodce po rodícím se fantasmagorickém univerzu, jehož obrysy zatím pouze tušíme.

ANTONÍN TESAŘ

Komiksový soubor *Činžák* (Tenement, 2024) je samostatný příběh, ale zároveň se prezentuje jako součást mnohem rozsáhlejšího projektu Mýtus Sadu kostí, za nímž stojí výtvarník Andrea Sorrentino a slavný autor Jeff Lemire. Mýtus Sadu kostí má být propracovaná a vrstevnatá hororová mytologie, kterou oba autoři chtějí postupně odkrývat v cyklu samostatných příběhů ze sdíleného světa. *Činžák* je z nich zatím nejrozsáhlejší a nechává nás nahlédnout do temného zázvěti doslova biblických rozměrů, které Sorrentino dokáže podat uhrančivě monumentálním výtvarným stylem. Mezi Lemireovy nejsilnější scénáře ovšem žádný z příběhů ze Sadu kostí nepatří – ale i proto je tento cyklus pozoruhodný. Je to totiž vratce vybalancovaný plod spolupráce dvou základních složek komiksu, které spolu často vzájemně bojují o dominanci: kresby a scénáře.

Tajemství Černé stodoly

Jeff Lemire je i u nás dobře známá komiksová kapacita, ať už díky autorským knihám o hokejstech na kanadském zapadákově jako *Essex County*, podvrtným superhrdinským sériím typu *Černé palice* nebo klasickým „marvelovkám“ jako *Thanos se vrací*. Hyperproduktivní kanadský tvůrce, který ovšem už dávno pronikl do amerického mainstreamu, se ale věnuje také hororovému komiksu. Kromě slibně rozjeté, avšak příliš rychle ukončené duchařské série *Royal City*, připomínající některé polohy tvorby Stephena Kinga, do tohoto žánru patří i jeden z Lemireových nejuznávanějších komiksů z posledních let. Série *Gideon Falls* vypráví o několika postavách, které poblíž titulního města spatřily tajemnou černou stodolu, v níž přebývá jakési nadpřirozené zlo a která je spojená s řadou vražd a zmizení v uplynulých dekáдах. *Gideon Falls* je vynikající detektivní horor, v němž můžeme vidět vlivy Davida Lynche, ale který má zároveň svébytný styl, mimo jiné právě i díky výtvarné stránce od Andrey Sorrentina. Sorrentino je sice Ital, nicméně je součástí

amerického komiksového průmyslu a s Lemirem už dříve spolupracoval na několika superhrdinských sériích.

Lemire a Sorrentino na *Gideon Falls* pracovali jako autorský tandem, přičemž oba mluvili jak do kresby, tak do scénáře. V tomto komiksu stejně jako v dílech ze série Sad kostí dokonce není Lemire uveden jako scenárista a Sorrentino jako kreslíř, ale oba tu figuruji jako spoluautoři, u nichž není specifikováno, kdo měl jakou funkci. V případě *Gideon Falls* je tato spolupráce rozhodně ku prospěchu věci. Jedním z nej působivějších aspektů série jsou totiž pasáže odehrávající se uvnitř Černé stodoly, kde dochází k rozpadu běžných časoprostorových vztahů, což komiks dokáže reprezentovat prostřednictvím neobvykle rozestavěných panelů na dvoustránce. Mýtus Sadu kostí vlastně z *Gideon Falls* přebírá princip dvou světů, toho našeho na jedné straně a jakéhosi jeho temného „nevědomí“, kde číhají příšery, na straně druhé. Z dosud vydaných komiksů z tohoto univerza s *Činžákem* v čele je ale vidět, že Sad kostí je opravdu spíš svět než příběh.

Říše ruin a monster

Ze zatím vydaných komiksů jsme měli možnost zahlédnout jen obrysy Sadu kostí. V krátkých komiksových povídkách *The Bone Orchard Mythos Prelude* (Předehra k Mýtu Sadu kostí, 2022) a *The Passageway* (Průchod, 2022) i v rozsáhlejší minisérii *The Ten Thousand Black Feathers* (Deset tisíc černých per, 2023) jsme sledovali příběhy postav, které se dostaly do blízkosti tajuplného odvráceného světa a byly jím pohlceny dřív, než měly možnost se o něm dozvědět cokoli bližšího. Opakují se tu stejné motivy a vizuální prvky – přízračné postavy v maskách, temné tunely vedoucí do jiných světů, idea, že po smrti nás čeká temnota a uvnitř číhá i cosi živoucího a děsivého... *Činžák* je vlastně první komiks, kde se do Sadu kostí naplno ponoříme.

Jeho příběh vypráví o sedmi obyvatelích různých bytů v témže domě, kde nedávno

zemřel jeden z nájemníků, s nímž se pojí jakési nadpřirozené úkazy. V samotném činžáku ale strávíme jen prvních několik sešitů celé série, po nichž se postavy přesunou do mytického Sadu kostí. Druhou polovinu komiksu pak zabírá především prozkoumávání tohoto magického časoprostoru. Princip, na němž je příběh vystavěn, by mohl připomínat romány Clivea Barkera. I v nich se postavy přesouvají z našeho světa do fantastických říší, kde se prvky fantasy prolínají s hororem. V případě *Činžáku* ale vyprávění působí do velké míry jen jako průvodce po univerzu, které Lemire a Sorrentino vybudovali. To je velký rozdíl oproti sérii *Gideon Falls*, která spíš vyprávěla o fascinaci tím, že vůbec existuje nějaký cizí svět, a o obavách z toho, co se v něm skrývá, než že by nás jím jen provázela.

Lemireova a Sorrentinova eklektická postmoderní mytologie navíc rozhodně není novátorská. Oba autoři přiznávají volnou inspiraci Lovecraftem, ale z jejich světa je spíš cítit vliv zmíněného Barkera, který si v sérii *Hellraiser* či v komiksu *The Next Testament* také hraje s převlékáním starých mýtů včetně křesťanství do hávu urbánního gotického hororu. Působivější než samotná mytologie je tu její výtvarné ztvárnění. Sorrentino tu má dostatek prostoru k rozkreslování labyrintických escherovských scenerií, monumentálních ruin a roztodivných monster. Sad kostí pokračuje ve stejném výtvarném stylu, který byl použit už v *Gideon Falls*. Základní kresební linka pracuje s vysokým kontrastem a rozsáhlejšími černými plochami. Kontrastní je rovněž barevnost založená na sytých barvách, jimž kromě černé dominuje i rudá. Delirické vyprávění navíc Sorrentinovi umožňuje kreativně upravovat také fázování a používání komiksových panelů. V *Gideon Falls* i Sadu kostí se často objevují kruhové panely či roztržštěné kompozice políček na dvoustránce. Kresba a fázování může v některých ohledech upomenout na Richarda Corbena nebo i Davea McKeana, barevná paleta zase dává vzpomínout na klasiky italského filmového hororu Maria Bavu a Daria Argenta.

Prvotní okouzlení

Činžák přesto nepatří vyloženě mezi komiksy, u nichž by byl scénář podružný. Spíš jsme tu svědky jakési přetahované o pozornost. Scénář se snaží výtvarnou imaginaci ukotvit a zarámovat do vyprávění, kde jde v poslední o lidské postavy a jejich osudy, případně o fikční mytologii, v níž ale panuje určitý řád a specifický genius loci. Fantasmagorické obrazy ale mají tendenci přetékat přes tyto hranice, předkládat nám výjevy, pro něž v textu není žádná opora. To by samo o sobě nemuselo být negativum – řada skvělých komiksů od výtvarníků jako Moebius, Geoff Darrow či zmíněný McKean je postavená na podobném principu. V případě *Činžáku* však nelze říct, že by se výtvarníkům podařilo povýšit průměrný příběh na mistrovské dílo. Lemire se Sorrentinem jako by neustále váhali, jestli chtějí spíš vyprávět, nebo ukazovat, a napětí zůstává až do konce nedořešené.

Zároveň dílo představuje mezník ve vývoji celého Mýtu Sadu kostí. Zatímco první krátké příběhy si vystačily s náznaky a základními atributy, *Činžák* jako by nám otevřel dveře a ukázal spoustu divů, kterým ale pořád tak docela nerozumíme. Toto prvotní okouzlení se ale s obsáhlým desetisešitovým příběhem postupně vyčerpává. Bude určitě pozoruhodné sledovat, jak se dynamika scénáře a kresby rozvine v dalších titulech, které už by nám měly začít podstatu Sadu kostí konkrétněji vysvětlovat.

Autor je publicista.

Jeff Lemire, Andrea Sorrentino: Činžák. Přeložil Richard Klíčník. Argo, Praha 2024, 328 stran.

Opus opificem probat

Badatelské horizonty Daniely Hodrové

Teoretické práce Daniely Hodrové se těší značnému čtenářskému zájmu, avšak část odborné obce s nimi má problém. V devadesátých letech byla autorka dokonce obviněna z „vědecké nepoctivosti a hochštaplerství“. Text jejího dlouholetého spolupracovníka dokládá, že lehkost, s níž se na poli literární vědy pohybovala, nevylučuje hlubokou znalost ani nové perspektivy.

ZDENĚK HRBATA

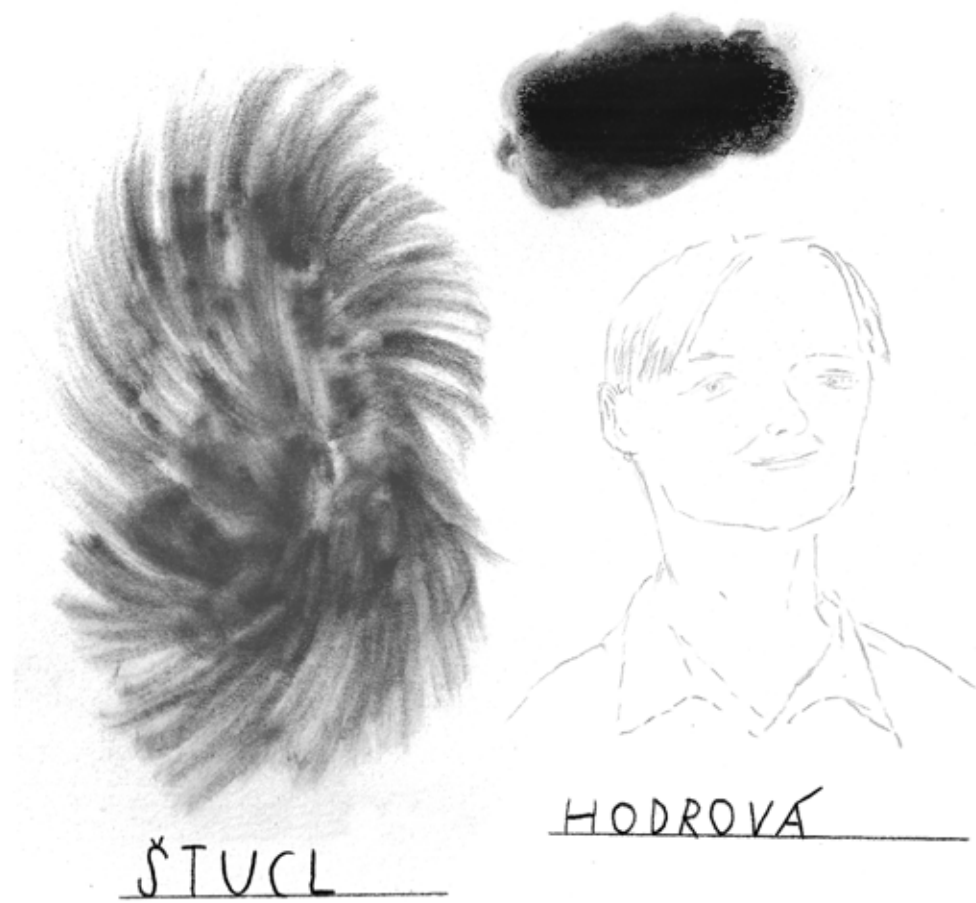
Když 31. srpna zemřela po dlouhé a těžké nemoci Daniela Hodrová (nar. 1946), odešla významná česká spisovatelka, autorka nezměnitelného stylu a exkluzivní prozaické tvorby, jež byla soustavně sledována a reflektována kritikou i literární vědou. A zejména odborné veřejnosti byla dobře známa zvláštní spřízněnost tohoto díla se spisovatelčinou vědeckou dráhou, s jejími specializovanými texty. V Daniele ztratila česká literární teorie a poetologie neméně výraznou a novátorskou osobnost. Na tuto životní dráhu, souběžnou a často se prolínající s jejím uměleckým úsilím – například výzkum poetiky míst a mytopoetiky města provází jejich narativizace v prózách, literární fascinace „fantazií míst“, jejich živé paměti –, byla důkladně připravena studiem bohemistiky, rusistiky (podle Danieliných slov na ni v tomto oboru mimořádně zapůsobila prof. Světlá Mathausarová), romanistiky i srovnávací literatury na FF UK (chodila ještě na přednášky legendárního Václava Černého, než byl režimem odstaven).

Od polyfonie k bujení

Své znalosti ruské formální školy, dialogičnosti nebo polyfoničnosti jako stěžejního rysu románové kompozice (Michail Bachtin), hlavně však sémiotických přístupů (tzv. Tartusko-moskevská škola na čele s Jurijem Lotmanem, Umberto Eco aj.) prohlubovala také v nakladatelství Odeon, kde po nějakou dobu pracovala jako redaktorka a pro nějž přeložila i v doslovu komentovala (spolu s Vladimírem Svatoněm) Bachtinův *Román jako dialog* (1980). Na proslulé literárněvědné řadě edice Ars Odeonu se podílela také doslovem k českému překladu Meletinského *Poetiky mýtu* (1989). Zde už na pozadí autorovy typologie mytologického románu v nástinu uplatnila vlastní pojetí románového žánru, v němž vymezila tzv. román-skutečnost (např. román realistický) a román-smýšlenku (příklánějíci se k mytologizaci). Souběžně s tím také předložila své rozlišování dvou typů románové struktury: „skeletu“ a „tkáně“. V prvním případě jde o relativně neměnnou, pevnou strukturu determinující syžet a smysl mýtu (např. odysseovský nebo oidipovský mýtus), ve druhém o strukturu fragmentarizovanou, záměrně tříštěnou a s nejasným smyslem, tj. s roztroušeným mýtem, který prorůstá syžet románu (u Joyceova *Oplakávání Finneganova* mluví o „bujení mýtu“; „bující tkáň“ nazvala i svůj román *Théta*, 1992).

Text jako tkáň a tkanina

Později ve svých analýzách a úvahách, kupříkladu v knize *Citlivé město. Eseje z mytopoetiky* (2006), přecházela pojmově – podněcována několika koncepcemi: pojetím textu jakožto permutace textů u Julie Kristevy, intertextem jako tkaniny, pletence dřívější a současné řeči u Rolanda Barthesa či děním smyslu v literárním díle v reflexi Milana Jankoviče – k širší kategorii textu a intertextovosti, k procesualitě a vnitřní dialogičnosti, zejména u svého životního tématu jak v umělecké tvorbě, tak v odborném zaměření. Tím byl tzv. městský text. Charakteristické způsoby jeho rozvíjení, které se mohou prostupovat, přecházet jeden v druhý, označovala jednak jako „proud“ nebo „brázda“, jednak jako „tkáň“. Podle ní oba typy textů, jinými slovy oba typy psaní, ať už proudem, anebo tkaním, proměňují, dynamizují klasickou narativní strukturu. Přirovnáním struktury textu ke tkanině či k tkání chce Daniela Hodrová zdůraznit, jak sama uvádí, „tělesnost, ba přímo fyziologičnost aktu psaní a pojetí textu jako svého druhu živého organismu“. (Její texty byly ostatně výsledkem namáhavé fyzické práce, plodem mnoha verzí psaných rukou, nejraději, jak se jednou zmínila, na tvrdý papír s nerovným povrchem, který kladl odpor)



Ilustrace Lucie Lučanská

Tyto specifikace rozpracovávala a rozšiřovala během analýz rozsáhlého a utříděného materiálu, který jí poskytovala díla románového typu různých jazyků a napříč staletími. Spolu s tím do svých průzkumů jak světové, tak české prózy zapojovala rozsáhlé znalosti různých teorií románu, literárních estetik, ale i filosofie, mytologií, esoterismu nebo archetypální psychologie (v posledních letech ji zvláště inspirovala Jungova *Červená kniha*), pokud ji přiváděly k utváření vlastní teorie románu a jeho typologizací. Vždy mě u tak výrazné autorky imaginativní literatury fascinovalo její paralelní tíhnutí, jakkoli pro literární vědkyni přirozené nebo očekávatelné, k systemizaci a prohloubené typizaci románových syžetů, jejich postav, motivů, různých fenoménů a dění. Nehledě na rozlehlé pole inspirací, které jí poskytovala sekundární literatura, převažovalo u vědkyně Daniely Hodrové a základem jejího uvažování bylo sémioticko-strukturalistické hledisko, úsilí o organizaci významových a formálních rovin díla.

Kdysi mi řekla, jak moc pro ni a pro jejího prvního manžela, spisovatele Karla Milotu, znamenal v šedesátých a sedmdesátých letech francouzský „nový román“, kde v nepravdivém rytmu krátkých a dlouhých vět městské prostředí, interiéry a jeho neodbytná materialita probouzejí různorodé hlasy i identity (Nathalie Sarrautová), kde jediným cílem psaní je „totální subjektivita“ (Alain Robbe-Grillet), kde v prostředí klamavé objektivitě nebo oneirické atmosféry postavy vnímající a popisující toto milieu pátravě interpretují jeho znaky. Ohlasy této experimentální prózy bychom našli i v cyklu „trýznivého města“ Daniely Hodrové.

Názvoslovné inovace

Podobně jako je tomu u Gastona Bachelarda, její vědecký diskurs mnohdy přechází v umělecký, metaforizující text, aniž by rezignoval na epistemologické cíle. U románového žánru ji mimo jiné zajímaly otázky jeho identity, jeho různé genetické modely a proměny vzhledem k historické epistémě, ke kulturním modelům i k jiným literárním druhům. V rámci dobového univerza idejí, znaků a forem sledovala a porovnávala určité typy románu, které zároveň označovala originálními názvy, systemizovala svým názvoslovím, novou konceptualizací – a přitom respektovala tradiční názvosloví nespočetných podob

tohoto žánru, jeho nejrůznější třídící kategorie a rozlišování. Její vlastní pojmy tyto definice doplňují a působí také napříč zavedenou a uznávanou žánrovou nomenklaturou. Připomenou jen některé: román iluzivní a deziluzivní, sebereflexivní a iniciační, dále román o bloudovi nebo o praktikovi, román s tajemstvím (*Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*, 1989). Nejsou to metafyzické kategorie, ale pojmy strukturující románové univerzum a stejně tak zohledňující oscilace mezi jeho formami a významy.

Z odborných prací Daniely Hodrové vyplývá, že kromě typu tzv. sebereflexivního románu, kdy žánr prostřednictvím svého tvůrce a určitých postupů jako by reflektoval sám sebe, explicitně se vyjadřuje sám k sobě, věnovala mimořádnou pozornost románu iniciačnímu, jeho emblematické a etiketě, a románu s tajemstvím (*Román zasvěcení*, 1993; *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie*, 1994).

Topos a téma

Teoretické úvahy nad románovým žánrem i jeho sémiotické analýzy prostupuje jedna z hlavních tematik Daniely Hodrové: poetika umělecké temporalitě a prostoru v určitých literárních dílech. A také archetypální povaha obrazů a reprezentací v textu, jež pojímala obecněji jako text umění či kultury. Zajímaly ji způsoby bytí subjektu ve světě, zejména pak jeho „čtení“ i „psaní“ prostoročasu města, jeho hlavních podob i metafor. Právě v oblasti tematologických zkoumání a intertextových sítí jsme se s Danielou nejvíce odborně a pracovní se setkali. V předmluvě ke kolektivní publikaci *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie* (1997), do níž kromě nás dvou přispěli ještě Marie Kubínová a Vladimír Macura, předložila s oporou velkého teoretického zázemí – historické poetiky, ruského formalismu, archetypální kritiky či francouzské tematické kritiky – přehledné, ale i širší pojetí tematologického a topologického přístupu a s ním také poetiky prostoru.

Daniela Hodrová byla komplexní osobnost, umělkyně a vědkyně s mimořádnou invencí a bádavou, systematickou pracovitostí, již překonávala svůj nelehký životní osud (smrt svých nejbližších i dlouholetou vážnou nemoc). Nepochybuji o tom, že její próza a odborné knihy budou inspirovat i nadále.

Autor je komparatista.

Schoulit se smrti u nohou

Thanatografické strategie Daniely Hodrové

K diskursu pomíjivosti se Daniela Hodrová vracela nejen v prozaické, ale i v teoretické tvorbě. Od monografií sumarizujících románovou poetiku se přesouvala čím dál více k fragmentárním esejistickým textům, které můžeme číst i jako osobitou interpretaci jejích vlastních próz.

JAN MUSIL

„Truchlohra, kterou rozehrávám, vzhází z mých marností! Vtahují je bez jejich svolení, jaká troufalost!, do tance smrti, který svět i tento pokoj v mém kole má, co z toho bude? co z toho bude?, všechny kolem sebe, nejen loutky a živé, ale dokonce i mrtvé, ti všichni začínají pod taktovkou mé propisky křepčit, Bohunka s berlemi se pomalu otáčí okolo stolalala, Karel na krvácejícím koberečku hopsá, Jaroslav se vlní v prostěradle, do kterého jsme ho zavinuly s noční sestrou na Františku,“ píše Daniela Hodrová ve svém thanatografickém románu *Vyvolávání* (2010; viz A2 č. 3/2012), v němž se před námi vynořují postavy historické i fiktivní, lidé živí i mrtví, jako by mezi nimi nebyl žádný rozdíl.

K nejvýraznějším z nich patří Šašek a Smrt a Bohunka (Grögerová) a Jaroslav. Všichni se ale již na prvních stranách textu pletou – jako by se slévali v jednu bytost. Když vypravěčka hledí Šaška po rukách, poznává ruce Jaroslavovy, když hledí ruce Smrti, vzpomíná na Bohunku, která je hledila kdysi a jež se svým skomírajícím zdravím a slábnoucím zrakem smrti neustále přibližuje. Psaní si nárokuje schopnost oživovat neživé stejně jako zemřelé. A ne ledajak! Jak jsme viděli, postavy – v odkazu na středověký žánr tance smrti – dokonce tancují a křepčí podle toho, jak autorka mává tužtičkou. Nemohoucí, umírající a mrtví se zase společně veselí. V groteskním a karnevalovém výjevu se převrací protiklad života a smrti.

Především jména mají moc mrtvé, po nichž truchlíme, v netriviálním smyslu přivolávat a zpřítomňovat: „Conclamatum est, vše je skončeno, je po všem, volávali staří Římané, když někdo z kruhu rodiny zemřel, jméno zesnulého se rozléhalo po celý den městem, kolemjdoucí si je polohlasem opakovali a sdělovali jeden druhému, jméno v sobě neslo smrt, bylo znamením konce. Že je vše skončeno? Já se tomu římskému obyčeji vzpírám, nic, vůbec nic nekončí, vyvolávám jména mrtvých, aby naopak vše pokračovalo nebo znovu začínalo...“ Prostřednictvím řeči, textu, může život mrtvých pokračovat, a to nikoli pouze metafyzicky.

Posmrtný život bez duše i těla

V okrajové a fragmentární skice *Fenomenologie posmrtného života* (1980) si Jan Patočka klade otázku, jak je možný posmrtný život bez vyčerpané a neřešitelné otázky po nesmrtnosti duše, a jakým způsobem tedy člověk žije i po smrti. (Patočka v průběhu textu vytvářel na této metafoře určitého způsobu života zemřelého v nás.) Odpovědí je snad celkem nepřekvapivá teze, že druzí žijí v nás. Ale jak? Patočka pracuje s konceptem potřeby potřeby druhého, která má zůstat nenaplněná, aby nedošlo k jeho zpředmětnění. Potřebujeme druhého, ale i to, aby nás někdo potřeboval. Ale když druhý zemřel, tuto recipocitu ztrácíme. Mrtvý neodpovídá. Ztráta je tedy hned dvojitá. Nejenže nám chybí druhý, ale chybí nám i to, že jsme chyběli my jemu.

Přes veškerou skepsi pro Patočku dialog trvá i po smrti – zůstává zde totiž něco, co bychom mohli nazvat jednostrannou recipocitou: „Je totiž možné, že já aktualizuju teprve ex post mnohé z toho, čím minulý byl, že jeho bytí se stane pro mne impulsem k stále novému tím, že realizuju hloub, co jeho existence znamenala a znamená.“ Život druhého už není synchronický s tím naším, ale to neznamena, že se z něj stává jakési kvazi bytí, například románová postava, jak uvádí Patočka.

Patočka se takto přibližuje k literárnímu psaní ještě na jednom místě. Připomíná Ingardenovu představu, podle níž z literárního díla po interpretaci jednotlivých vrstev vystává jeho „metafyzická kvalita“. To je cosi jednotného, čím dílo působí a z čeho vyvěrá jeho mnohost. „Je pozoruhodné,

že ve zkušenosti o druhém je něco podobného a že toto podobné nezávisí na tom, zda druhý aktuálně existuje, zda je v synchronní recipocitě s námi.“

Patočka a Hodrová se shodují na tom, že smrt druhých neznamena, že jsou v plném rozsahu nepřítomní anebo se stávají pouhými předměty našeho vzpomínání. „Skončí tedy vše otázkou, nerozluštitelnou, záhadnou, nebude vítěze, nebude odpovědi? Nebude. A naše těla nenávratně pominou? Pominou. A jména, co jména? Budou zapomenuta. Avšak z toho, co myslíme, mluvíme, prožíváme, nic nepomíjí a nikdy nepomine, věř tomu!“ uzavírá Hodrová své *Vyvolávání*. To, co v nás naši mrtví zanechali, není pouhou předmětnou vzpomínkou na těla nebo jména, ale působí na naše jednání a nadále tvaruje náš svět.

Číst Hodrovou s Hodrovou

Dříve než se stala prozaičkou, byla Hodrová literární vědkyní. Jednou z jejích pozdějších teoretických prací je *Chvála scholení* (2011; viz A2 č. 3/2012), soubor esejů, kde smrt a truchlení hrají významnou roli. Na samém začátku druhého eseje, nazvaného *Diskurs pomíjivosti*, v němž dokonce odkazuje na své *Vyvolávání*, Hodrové vysvítají dva póly tohoto diskursu, které nazývá „měkké“ a „tvrdé“ žánry. K tvrdým žánrům spadají formálně sevrené žánry typu elegie a jako typický příklad autorka předkládá známé pasáže z Máchova *Máje* (1836) psané alexandrinem. Romantický diskurs pomíjivosti je „plynulý, souvislý, rytmiizovaný jako hudební skladba, libozvučný, eufonicko-mantrický, repetitivní“. Jeho pevná struktura umožňuje emocím vyvolaným hraniční zkušeností vtékat do řečiště rytmu.

Mezi „měkké“ formy spadá například kolážová thanatografická próza *Rekviem za Ernsta Jandla* (2001, česky 2006), kterou Friederike Mayröcker napsala po smrti tohoto rakouského básníka, jenž byl zároveň jejím dlouholetým partnerem, ale mohli bychom k nim řadit i Hodrové vlastní prózy. Jejich diskurs je „přerývaný, nesouvislý, nelibozvučný ‚nářek‘, či spíš zpráva o umírání a truchlení. Místo ‚melodie‘ a pravidelného rytmu

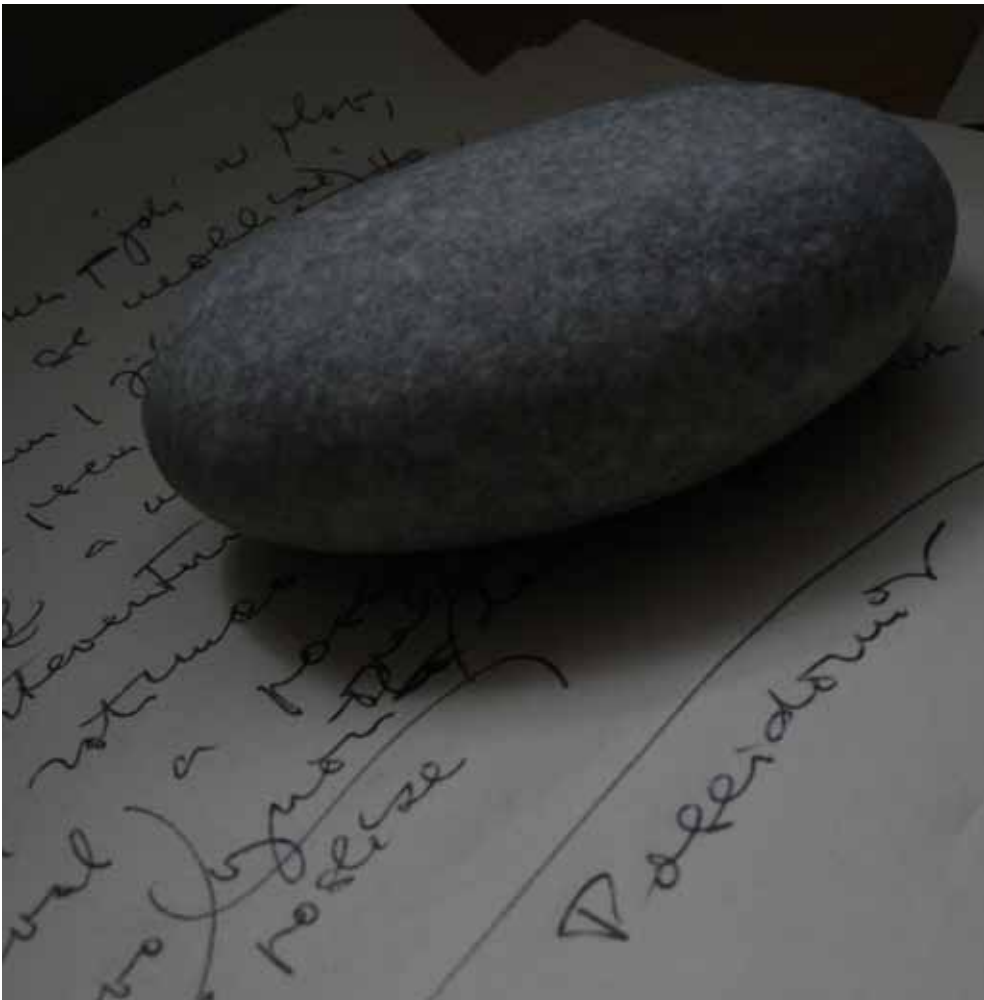
nastoupila arytmie. Místo ‚logického‘, plynulého syntaktického rozvíjení a navazování se bohatě uplatnila apozice, přistavování a přilepování.“ Při četbě autorčiných vyvolávání a točitých vět (jak popisné jsou to názvy pro formy i romány!) nám je nakonec nejvíc nápomocna ona sama. V českém kontextu to byla totiž právě Daniela Hodrová, kdo vyprodukoval jedny z nejpozoruhodnějších diskursů pomíjivosti, ale zároveň navrhl ty nejzajímavější způsoby jejich interpretace.

Spása psaní

Hodrové thanatografické texty je, myslím, možné číst nejen jako zprávu o smutku po milované osobě, ale do velké míry i coby zprávu o štěstí a radosti ze psaní a zpřítomňování ztracených a ztrácejících se. Psaní knihy *Vyvolávání* vypravěčka situuje do prostoru pokoje ve svém žižkovském bytě, v němž se jí zjevují živí, mrtví i smyšlení a který je zaplněn nekonečným vnějším časoprostorem ulic, hřbitovů, jiných pokojů a vzdálených epoch. Této nezměrné dialektice vnitřku a vnějšku se věnuje ve své *Poetice prostoru* (1957, česky 2009) Gaston Bachelard, jehož psaní patří k Hodrové významným inspiračním vzorům. „Intimita pokoje se stává naší intimitou. A spolu s tím se intimní prostor stal tak klidným, tak prostým, že se v něm lokalizuje, soustředí veškerý klid pokoje. Pokoj je v hloubi naším pokojem, pokoj je v nás. Již jej nevidíme. Již nás neomezuje, neboť jsme v hloubi jeho klidu, v klidu, který nám udělil.“ Bachelard ve své teorii topofilie chápe takový vlastní pokoj jako prostor štěstí.

Ale sedět ve vlastním pokoji nestačí. V knize *Točité věty* (2015; viz A2 č. 20/2015), dokončené v září 2014, tedy v době, kdy zemřela Bohumila Grögerová, se Hodrová táže, v čem by mohla spočívat spása jejích postav, mezi něž přece patří i její blízcí. Na otázku implikující teologickou odpověď si odpovídá fenomenologicky a potouchle ironicky: „Nespočívá jejich a moje spása a rovněž spása těch věcí právě v tom, že o nich píšu, že v nich vyjadřuji svět? Pánové Heidegger a Merleau-Ponty by se mnou mohli být spokojeni.“

Autor je teoretik thanatografie.



Daniela Hodrová vytvořila pozoruhodné diskursy pomíjivosti. Foto Daniela Hodrová

literární procházky A2

sedmá:

Pražské nakladatelské domy

s Michalem Jarešem
a Karlem Koubou

9. listopadu 2024 / Praha

za podpory:

Státní fond kultury ČR

více informací
a vstupenky na:
eshop.advojka.cz

Kino v Městské knihovně v Praze

- 1. 11. Invaze
- 5. 11. Hypnóza
- 19. 11. Jiný člověk
- 21. 11. Tajemství smrti

Začátek vždy v 19.00

**Městská
knihovna
v Praze**

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

Ústřední knihovna,
Mariánské nám. 1, Praha 1

Více na mlp.cz/kino



Je kultura dostatečně aktivní v rozvoji zdravé občanské společnosti?

Zveme vás na mezinárodní konferenci

STŘED
ZÁJMU:

Kultura v nejisté době

Save the date 7/11/2024

Divadlo Pod Palmovkou





Viktor Tauš je jedním z mála lokálních filmařů, kteří věří v sílu obrazu jako zprostředkovatele emocí i informací. Foto Bioscop

Přebarvené ptáče

Po mnoha letech příprav, divadelním představení a dalších výstupech dotáhl režisér Viktor Tauš svůj projekt Amerikánka do kýženého finálního filmového tvaru. Naléhavé audiovizuální dílo se formou vymyká tuzemské produkci. Jde o výjimečný počín, nebo se tvůrci ztrácejí mezi experimentem a emočně založeným vyprávěním?

VIKTOR PALÁK

„Jsme to, co si nepamatujeme,“ zaznívá na začátku filmu, kterým režisér Viktor Tauš završuje roky spojené s vysněným projektem, jemuž se nemusíme stydět dát nálepku osudový. Od setkání se ženou, která celý příběh inspirovala a jejíž život pomohl Taušovi vymanit se z bídné existence na ulici, uplynulo několik dekad. Během nich získala *Amerikánka* divadelní podobu i punc díla, které překračuje umělecké disciplíny, aniž by přicházelo o emoční naléhavost. Vzpomínky jsou pro vyprávění protagonistčina osudu klíčové, stejně jako fakt, že se vracíme do dětských let a k okolnostem vedoucím k předčasnému dospění. Reminiscence jako by tu zároveň byly halucinacemi, sny, ale i zdrojem emancipace.

Svět jako dětské hřiště

Překračování standardů – a nejen narativních – se přeneslo i do filmového ztvárnění, v němž hrají rovnocennou roli herecké výkony i výtvarné instalace stálého Taušova spolupracovníka Jana Kadlece. *Amerikánka* jako by se snažila všemožnými způsoby amplifikovat dětskou vnímavost, kterou nedokáže udušit ani prostředí dětského domova či pastáku. Právě život v různých institucích rámuje existenci protagonistky a formuje její osobnost. Téma péče o sirotky překračuje samotný film, na který jsou přímo navázány projekce pro zákonodárné sbory a vůbec lidi, kteří mají moc posouvat status quo. *Amerikánka* je ale zároveň filmovým experimentem, jemuž se dostalo rezervovaného komerčního filmům. Vta-hující scénická nabubřelost Tarsema Singha (*Pád*, *The Fall*, 2006) jako by se tu potkávala s uvědomělým a příjemně podvrtným

experimentováním Jana Bušty ve filmu *á-B-C-D-é-F-G-H-CH-I-JONESTOWN* (2022).

Svémi velkorysími produkčními parametry si filmová *Amerikánka* nezadá s *Nabarveným ptáčetem* (2019), ve srovnání s doslovnou protiválečnou obžalobou Václava Marhoulu je ale o kus odvážnější. Režisér znovu angažoval kameramana Martin Doubu, jehož kinetická kamera ale na rozdíl od společných seriálových projektů *Modré stíny* (2016), *Vodník* (2019) a *Zrádci* (2020) z filmu energii spíše odsává. Snímek zkoumá hranice svobody a snaží se zprostředkovat sílu naděje, ale také jako by testoval hranici mezi vtahující podnětností a nekonzistentní manýrou.

Tauš zde trousí drobné nápady, mění hlediska i herecký ansámbl – vše odráží roky vývoje celého projektu; samotná divadelní inscenace měla dokonce jedenáct odlišných verzí. To všechno ale nakonec přebije – a nejsilnější dojem zanechá – přepálená barevná paleta. Ta má pomoci při navigaci časovými rovinami, dílo ale přesto působí, jako by režisér vysypal do krabice proměnlivé poutavé diapositivy, krabici zaštěřchal a pak začal tahat jednotlivé výjevy do světla promítačky. Svět *Amerikánky* připomíná dětské hřiště, kde je možné tak trochu cokoli. I ty nejdivnější situace se překlopí v přeexponovanou, nespolehlivou vzpomínku, která ale silnou emoci vyvolá jen někdy.

Podivná americká halucinace

Viktor Tauš je jedním z mála lokálních filmařů, kteří věří v sílu obrazu jako zprostředkovatele emocí i informací. Ale zatímco třeba kompozice záběrů v *Modrých stínech*, kde se postavy dostávaly na jejich samý okraj, dokreslovala mentální rozpoložení hrdinů, v *Amerikánce* jsou „promluvy obrazem“ spíše neproduktivně zahlcující. Hrdinčina „cesta ven“ se motá v barevném labyrintu, jehož dospělí obyvatelé jsou pojati jako strnulé loutky, případně chiméry – třeba otec, který může být Rockym, ale také navždy ztracenou existencí.

Amerikánka je zvláště rozkročená mezi čistým experimentem a narativním filmem, který má dojímat tíhou protagonistčina příběhu, rozkročené jsou i reakce na ni, od odmítavých až po nadšené, v nichž zaznívá obdiv k projektu samotnému – něco podobného tady prý dlouho nebylo. Tvůrcům se nesporně podařilo vyhnout nástrahám, do nichž upadají filmy vycházející z divadelní poetiky. Ty nezřídka spoléhají na validaci samotným prostředím divadla, třeba když hledající se postavy inscenují dávno provedenou hru, která má automaticky dodávat hloubku i jejich konání.

Tauš volí zcela odlišné cesty, jeho „historický velko-film“, jak *Amerikánku* sám tituloval, je ale podivnou americkou halucinací, která je nakonec rozbitá jako osobnost těžce zkoušeného dítěte.

Autor je filmový kritik.

Amerikánka. ČR 2024, 108 minut. Režie Viktor Tauš, scénář David Jařab, kamera Martin Douba, hudba Jan Prokeš, hrají Pavla Beretová, Julie Soucová, Klára Kitto, Lucie Žáčková, Klára Melíšková, Tomas Sean Pšenička ad. Premiéra v kinech 26. 9. 2024.

Pokus o český arthouse

Režisérka Veronika Lišková se v Roku vdovy inspirovala zahraničními filmovými trendy. Drama chce pomoci realistických postupů v duchu tvorby bratrů Dardennů zachytit psychické a emoční rozpoložení čerstvé vdovy. Přesvědčivější je však svým stylem než schopností postihnout truchlení nad blízkou osobou.

ANTONÍN TESAŘ

Hraný debut dokumentaristky Veroniky Liškové *Rok vdovy* je přinejmenším sympatický projekt, pokud nám záleží na tom, aby u nás vznikaly dobré artové filmy. Přidává se ke snahám některých českých tvůrců navázat na aktuální tendence současné „umělecké“ kinematografie, soustředěné hlavně kolem velkých filmových festivalů. Dokonce se zdá, že ambice působit „arthousové“ tu převažuje nad snahou vyprávět procítěné drama o ženě, která se vyrovnává se smrtí svého manžela. To nutně nemusí být výtka. Pokud se na film díváme jako na stylistické cvičení, působí každopádně přesvědčivěji než jako empatická filmová imprese truchlení.

Inspirace z ciziny

Pokusy o český arthouse můžeme sledovat v posledních desetiletí víceméně kontinuálně a někteří tvůrci se na ně přímo zaměřují. Michal Hogenauer vychází z „klinické“ pozorovatelské metody Michaela Hanekeho,

Václav Kadrnka ze spiritiuálních proudů známých od Roberta Bressona až třeba k Tsai Ming-liangovi, Radim Špaček a Zdeněk Holý v letošním *Lesním vrahovi* zase pokukují po rumunské nové vlně, zejména po tvorbě Cristiho Puia. Většina těchto inspirací přitom vychází z trendů, které se ve světové kinematografii vynořily v nultých letech. Tehdy se (znovu)objevilo několik výrazných estetických stylů, které pro určitou generaci diváků i tvůrců dokonce definují, co to vůbec znamená arthousový film. Ze stejné doby ostatně pochází i specifický styl realistických děl spojených hlavně s tvorbou bratrů Dardennů, z nějž v základu vychází i *Rok vdovy*.

Pro snímky belgické autorské dvojice jsou typické především detailní ruční záběry, které jako by se agresivně vlamovaly do osobního prostoru postav a chtěly proniknout do jejich blízkosti, ale úplně se jim to nikdy nepodaří. Jde tu o hluboká niterná dilemata, postavy tu však poznáváme zásadně zvnějšku – skrze jejich jednání a především skrze často neřešitelně tragické sociálně podmíněné situace, v nichž se ocitají. Hrdinky a hrdinové nejsou „produkty prostředí“, ale často jsou nuceni své životy redukovat na to, jak zareagují na společenské tlaky, jimž jsou vystaveni.

Realismus bez outsiderů

Rok vdovy od Dardennů přebírá formální techniku blízkých záběrů i některá dramatická východiska. Také film Veroniky Liškové nás mnohdy nechává s hrdinkou pobývat v situacích, kdy na ni okolí tlačí, aby reagovala určitým způsobem, který je jí evidentně proti srsti. Stejně jako v některých filmech bratrů Dardennových i tady určitou roli hraje nefunkční a bezcitný byrokratický aparát, který problémy spíš generuje, než aby je řešil. Zároveň tu ale chybí klíčový moment, na němž Jean-Pierre a Luc Dardennové postavili svou tvorbu – zacílení na sociálně vyloučené outsidersy živořící na okraji společnosti. *Rok vdovy* místo toho volá po empatii s protagonistkou, která se ocitla v životní krizi spíš existenciálního a emocionálního než sociálního charakteru. Petra je tlumočnice z polštiny pocházející ze střední třídy, což také zásadně ovlivňuje způsob, jakým je její tragédie ztvárněna. To opět není výtka – určitě nedává smysl chtít po českých filmařích a filmařkách, aby točili výhradně sociální drama-ta nebo aby co nej přesněji kopírovali zahraniční vzory.

Lišková ovšem některé dardennovské postupy využila k tomu, aby natočila dílo, v němž jde zejména o zachycení určitého psychického rozpoložení hlavní hrdinky. Hra s pozicí kamery vůči tělům postav je jedním z nich. Dalším jsou příběhové metaforY. Petřiny opakované marné pokusy vyřídit administrativu kolem úmrtí svého muže a vlastního statusu vdovy zrcadlí její snahu vyrovnat se s nastalou situací vnitřně – a závěrečná scéna to dovádí až do úsměvně polopatické katarze. Dalším prvkem je práce s prostředím a krajinou, spojená s rozdělením filmu do dějství podle ročních období. Do toho zapadají i opakující se záběry na krajinu přes čelní sklo auta. A na principu překonávání bariér stojí i pasáže, ve kterých zní verše odříkávané nejprve v polštině bez jakéhokoli překladu, ale nakonec je uslyšíme i v češtině.

Některé z popsaných postupů vyznívají mechanicky nebo velmi jednoduše. Jiné, zejména ty vizuální, jsou naopak poměrně rafinované. Pro většinu z nich ale platí, že upoutávají naši pozornost spíš samy o sobě, než že by nám pomáhaly naladit se na emoční krajinu samotné hrdinky. Ostatně její peripetie jsou spíš modelové než individuální – dílo nám předkládá sérii očekávaných situací, které by nás v souvislosti s tématem ovdovění nejspíš napadly na první dobrou. Když ale přistoupíme na to, že *Rok vdovy* je cenný spíš v práci s filmovou řečí než kvůli tomu, o čem se vypráví, pak jde o počín, který v současné české kinematografii nepochybně patří k těm důmyslnějším.

Autor je spolupracovník redakce.

Rok vdovy. ČR, SR, Chorvatsko 2024, 108 minut. Režie Veronika Lišková, scénář Eugen Liška, kamera Dušan Husár, hrají Pavla Beretová, Julie Soucová, Zuzana Kronerová, Tomáš Bambušek ad. Premiéra v kinech 10. 10. 2024.



alternativa

15.—23. 11. 2024
Praha

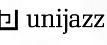
Jenny Hval – I want to be a machine
Otomo Yoshihide presents Far East Network
Puce Mary
Dans les arbres
PRAED feat. Michaela Turcerová
-Patched – tribute to Bogusław Schaeffer
Adéla Konečná
Mathieu Chamagne & Lê Quan Ninh
Eryck Abecassis
Tittingur A/V set
Linnéa Talp
a další

ARCHA+
MeetFactory
Atrium Žižkov

alternativa-festival.cz
@alternativafestival

festival hutné hudby
festival of dense music

Festival pořádá Unijazz za finanční podpory Ministerstva kultury ČR, hlavního města Praha, MČ Praha 5, Státního fondu kultury, the Swiss Arts Council Pro Helvetia a Českého hudebního fondu.



studio hrdinů

Jan Horák /
Michal Hvorecký:

Zabít člověka

režie: Jan Horák
dramaturgie: Marcela Magdová
scéna: Lucie Sedláková
kostýmy: Madla Horáková Zelenková
hudba: Natálie Pleváková

hraji: Karin Bílíková, Jan Jankovský,
Táňa Malíková, Natálie Rehořová, Jiří Svoboda

premiéra: 29. října 2024 ve 20:00
1. repríza: 2. listopadu 2024 ve 20:00

www.studiohrdinu.cz



PŘEHLÍDKA MLADÉHO UMĚNÍ

8.-17.11.2024

POKOJE

TÉMA: RŮST

HYBERNSKÁ 997/2, PRAHA 1

Škrtání nezávislého divadla

Soubor Masopust po šestnácti letech končí



Během představení se přes hodinu především spílá Bohu, sakruje a Boží jméno se bere nadarmo – a na to se chytne snad úplně každý. Foto Lucie Urban

Pražské divadelní uskupení Masopust uvedlo v rámci festivalu ...příští vlna/next wave... svůj poslední kus Vyškrtaný Bůh. Zpráva je to smutná, divák nicméně uroní slzu nejen nad koncem výjimečného souboru. Když se škrtá Bůh, tečou totiž i slzy smíchu.

JOSEFÍNA FORMANOVÁ

„Všechno, nebo nic,“ nechává se slyšet Ibse-nův Brand, jedna z ikonických postav, již v počátcích svého šestnáctiletého působení oživila divadelní společnost Masopust, která v závěru roku ukončí svou činnost. Předáci institucí přerozdělujících kapitál vyčleněný na kulturu země, která pravidelně soutěží o evropské prvenství v počtu divadelních tvůrců na „normálního občana“, by se mohli čílit: Taková neskromnost! Léta jsme tyhle brandovce podporovali, třebaže hrávali jen pro „Eliadovku“, kam se vedle kolegů z branže málem nevejde platící divák, a oni vyhlásí kapitulaci... Institucionální předáci se dnes ale nečílí, nemají totiž co přerozdělovat, ač by mnozí z nich rádi. Jestliže letos nezbylo dost na divadelní Masopust, příští rok možná nezbude ani na zlidovělý masopust, který se přitom obvykle těší přinejmenším násobné pozornosti, a nadto jde o případ, kdy kultura sytí doslova, a ne pouze *de nomine*, což se více zamlouvá nejen státu, ale i lidem, a ti se potom také více krmí.

Všichni jsme Bůh

Recenze se z dobrých důvodů nemají odívat do okázalých emocionálních či satirických výkřiků, natož pamfleticky pomrkat na čtenáře. Čtenář si jistě povšiml, že autor-ka recenze nezačala nejlépe. Přesto se v textu reflektujícím inscenaci *Vyškrtaný Bůh* dopustí trochu toho „brandovského“ vznícení. Ostatně, autorčin zážeh je v první řadě důsledkem vydatného en-thusiasmu, jež farewell inscenace vyvolává, ať už divák holduje masu, nebo spíše Masopustu. Dokonce lze mluvit o „masovém“ potenciálu: během představení se přes hodinu především spílá Bohu, sakruje a Boží jméno bere nadarmo – a na to se chytne snad úplně každý.

Eliadova knihovna je pro poslední inscenaci souboru (nepočítáme-li *Vitráž 24* Jana Nebeského, kterou se Masopust definitivně rozloučí) jako dělaná. Režie se chopil Jiří Adámek Austerlitz, který skromné jeviště zabydlel po nejzazší kout. Pravidelný návštěvník Divadla Na zábradlí ví, že komorní scéna je posazena nejvýš, kam se dá v tomto divadelním prostoru

vyškřábat, a tak *Vyškrtaný Bůh* nemohl dopadnout lépe. Před začátkem představení narazíte na Terezu Marečkovou, jejíž nezaměnitelný dramaturgicko-poetický vkus a cit pro vytváření scénické intimity a obnažování duchovního jádra jazyka zanechaly stopy také v této inscenaci. Spolu s hereckým týmem – Pavlou Beretovou, Miloslavem Königem a Janou Pidrmanovou – vítá přicházející publikum. Herecká trojice inauguruje slavnostním „pozdrav pánbůh“ každého diváka. Do sálu jsou lidé vpouštěni oknem, a stávají se tak živoucí připomínkou Toho, jež lidstvo v civilizačním zápalu vyrazilo dveřmi. V horním patře divadla se v přátelské atmosféře postupně zaplňuje skromné hlediště a všímavého ironika nepřekvapí, že přísedícími „bůžky“ jsou v premiérový večer především dramaturgové, herci, režiséři a divadelní kritici. Na jevišti pak vedle recyklovaných inscenačních pohrobků v podobě scénických konstrukcí, rekvizit a částí kostýmů majestátně polehává ikonický pes Pavly Beretové. Snad jako živoucí, tichá připomínka toho, že člověku je souzeno žít jako pes a chovat se jako Bůh (nebo herec).

Svatý odpad

Kdo po sedmdesáti minutách neprokoukne dramaturgicko-režijní koncepci, dozví se v průběhu představení, že téměř všechny repliky, které na jevišti zazní, jsou odrážky, odřezky, sirotci, zkrátka – slovy tvůrců – „duchovní odpad“ povětšinou klasických her; pro něž zde autoři připravili dramatický „útulek“. Další z dramaturgyň inscenace, Kateřina Součková, v průběhu představení tu a tam vykounke z doupěte nápovědy, aby citovala z e-mailové komunikace některého z roztěkaných divadelních kolegů, od nichž si autorská trojice dramaturgický materiál vyžádala. Téměř nepřetržitý přívál pečlivě zaranžovaných promluv, v nichž figuruje „bůh“ či jedna z jeho jazykových mutací pak v grandiózním podání Beretové, Königa a Pidrmanové přerušují už jen intermezza Terezy Marečkové. Ta během vytírání podlahy cituje ze závěrečných zpráv souboru. Mezi „panebože“ či „kristepane“, jakož i košatějšími replikami,

v nichž divák poznává fragmenty z *Peera Gyn-ta* či *Hamleta*, tak v inscenaci zaznívají i truchlivá slova o nedostatku institucionální podpory. S tím se Masopust, ostatně podobně jako řada jiných nezávislých souborů, potýká řadu let.

Vyškrtaný Bůh je neveselá diagnóza, ale také bujarý kar. Škrtli jsme Boha? – Zavolejme si ho a posedme s ním naposledy u dohořívajícího táboráku, jež na scéně Eliadovky supluje světelné elektrické tabule s výjevy svatých, poskládané pěkně do stříšky, aby dobře scénicky hořely. Nostalgickou atmosféru vycházející už ze samotné inscenační koncepce doplňují vyrovnané herecké gagy a díky jejich stabilní originalitě nepřestává bavit ani neutuchající kanonáda dramatického „sakrování“. Herci navíc – jak je v Masopustu dobrým zvykem – připojují zábavné pěvecké výstupy, jimiž z bezprostřední blízkosti častují tu či onu skupinku plachých diváků usazených v jedno- až dvouřadém hledišti po obvodu sálu. Scénické zpěvy pak doprovázejí i poslední dramaturgickou linií inscenace, již je groteskně laděné pátrání po absentujícím Bohu. V této dramatické vrstvě nechybí detektivní pes Beretové ani nález zbloudilého telegramu či mikrotenového sáčku pochybného obsahu. Bůh je rukojmí; Bůh je podezřelý svědek; Bůh je zakázané zboží; Bůh je trosečník. – Dobře vycvičený divák tuší: ve skutečnosti tu nejde o Boha; zrcadlo je třeba obrátit proti sobě.

Zvykneme si?

Když má divák dojem, že hra už energeticky nemá kam gradovat, dočká se závěrečného, muzikálně velkolepého ztvárnění biblicko-souborové apokalypsy. Živý hudební doprovod Iana Mikysky je dalším ze silných zážitků, jaké si s tvorbou Masopustu spojujeme. V minulosti hudbu obstarával zejména skladatel Jakub Kudláč, mimo jiné autor textu o kongenialitě Henrika Ibsena a Sorena Kierkegaarda, zařazeného do knihy *Maso X. Deset let divadelní společnosti Masopust* (2018), kterou si diváci mohli po skončení představení odnést jako suvenýr. Lze se v ní dočíst o vývoji koncepčního uvažování souboru, na němž se podíleli výjimeční režiséři a režisérky jako Štěpán Pácl, Jan Frič, Jan Nebeský či Anna Davidová, bezpočet herců a hereček včetně Königa a Beretové nebo dramaturgyně Tereza Marečková, kterou můžeme považovat za páter souboru. Myšlenka, jež se vine napříč inscenacemi Masopustu, je vtělena také do závěrečných scén *Vyškrtaného Boha*, v níž König s Beretovou opouští diváky a vydávají se hledat ztracenou Pidrmanovou coby instantní božskou inkarnaci. Snad nejdoslovněji pak „motto“ souboru zaznává v replice, jež by se dala tesat: „Nejde nám o hledání jistot, ale o ohmatávání nejistot.“

Inscenaci i zmíněnou knižní genealogii souboru lze bez dalšího otálení doporučit. Knihu už proto, že představuje jakýsi náhrobek, u něž se dá smysluplně, hloubavě i se smíchem vzpomínat na jeden z průlomových souborů české nadproduktivní divadelní obce, v níž málokdo umí odcházet, ale kdekdto je nucen to zabalit. „Možná bohy a Boha musíme ‚škrtat‘. Tím je vlastně přibíráme do hry jako spoluaktéry a skrze jejich – možná zastaralou – formu si uvědomujeme přítomnost tajemství, k němuž je potřeba stále hledat nová pojmenování. Právě ‚škrtem‘ začínáme hledat jejich pro současnost znělou podobu a tvář,“ píše autoři v anotaci hry. Ví bůh, co s námi bude, až si zvykneme škrtat divadlo... Autorka je literární a divadelní kritička.

Masopust: Vyškrtaný Bůh. Koncepce Tereza Marečková a Kateřina Součková, scénář a režie Jiří Adámek Austerlitz, dramaturgie Tereza Marečková a Kateřina Součková, scéna a kostýmy Ivana Kanthäuserová, hudba Ian Mikyska, hrají Pavla Beretová, Jana Pidrmanová a Miloslav König. Divadlo Na zábradlí, Praha, premiéra 15. 9. 2024.

Totální eklekticismus

Čtvrtá deska The Libertines

Dvacet let po svém průlomovém eponymním albu vydala britská indierocková skupina The Libertines čtvrtou řadovou desku *All Quiet on the Eastern Esplanade*. Kapela se na ní ohlíží za ostrovním rockem minulého století a cituje i žánry jako ska nebo reggae. Eklekticismus stárnoucím hudebníkům svědčí.

ADAM TOMÁŠ

The Libertines patří bezpochyby mezi nejvlivnější kapely nové vlny britského indie rocku z počátku milénia, která navazovala na již odeznívající popularitu – ne-li přímo mánii – spojenou s britpopovými skupinami z devadesátých let, jako byli Stone Roses, Blur, Suede, Pulp a především Oasis.

První britská indie vlna reflektovala ještě i glam rock sedmdesátých let a pochopitelně postpunk let osmdesátých. Například u Pulp je zcela zřejmá inspirace Davidem Bowiem nebo The Smiths. Zároveň se ale tato vlna formovala v konfrontaci s tím, co se dělo na „nezávislé scéně“ na druhé straně Atlantiku, kde se kapely se silně kontrakulturním poselstvím jako Nirvana, R.E.M. nebo Sonic Youth prodraly z indie labelů přes univerzitní rádia až do čela hitparád prakticky bez ústupků vůči mainstreamu.

The Libertines, kteří si získali pozornost na přelomu tisíciletí, vycházeli z typicky britpopové hravosti a sentimentality, zároveň ale po vzoru zmíněných amerických skupin neholdali dělat kompromisy a chtěli mít svou tvorbu i image pod kontrolou – což ovšem, jak se později ukázalo, leckdy bylo na úkor kontroly členů kapely nad vlastními životy.

Punk plus britpop

The Libertines vznikli na troskách první, neúspěšné kapely Carla Barâta a Petera Dohertyho. Čtveřice sotva dospělých hudebníků se dala dohromady na konci devadesátých let, do britských klubů se však vřítily až s novým tisíciletím. Debut *Up the Bracket* vydali v roce 2002 a o dva roky později vyšla druhá, eponymní deska. Skupina zprvu působila jako zjevení. Její anachronický přístup se zcela míjel s tím, co se v té době v klubech běžně konzumovalo, a tak si získala specifické, ale o to věrnější posluchačstvo, které oceňovalo živelná vystoupení i pocit spřízněnosti s kapelou. Jakoukoli bariéru mezi skupinou a publikem The Libertines dokázali rozbít během první minuty koncertu.

Čtveřice vyplnila díru na trhu, která zůstala po první vlně britpopových kapel, jež sice

stále dominovaly hitparádám, ale už nedokázaly nasytit hlad posluchačstva po něčem novém. V této konstelaci The Libertines vytvořili novou, energickou podobu britpopu, který okořenili tradičním ostrovním punkem. S nadšátkou by se dalo říct, že čerstvě znějící hudbu umíchali ze směsi The Beatles, Iggyho Popa a The Clash. Není náhodou, že obě jejich desky z počátku tisíciletí produkoval právě Mick Jones z poslední zmíněné skupiny.

Zpočátku se spojení vůdčí dvojice zpěváků a kytaristů Barâta a Dohertyho jevilo jako mimořádně plodné. První kladl důraz na punkovou energii, druhý dokázal kreativně pracovat s širokou paletou inspirací od Beatles po Elliota Smithe, čemuž odpovídala i estetika obalů s typografickými odkazy k sedmdesátkovému punku nebo promofotky, na nichž členové kapely ostentativně pózovali pod vlivem návykových látek, ovšem s výrazy připomínajícími spíše prokleté básníky než narkomany z devadesátých let.

Divoké období

Po vydání druhé desky se The Libertines okamžitě stali hvězdami se vším, co k tomu patří. Především Peter Doherty ale tento raketový vzestup nezvládal a jeho drogová závislost i další excesy (byl dokonce krátce uvězněn poté, co se vloupal do Barâtova bytu) vedly k tomu, že se skupina na vrcholu své slávy rozpadla. Barât a baskytarista John Hassall se pustili do svých sólových projektů Dirty Pretty Thinks a Yeti, ale nejlépe se paradoxně dařilo hlavnímu viníkovi rozpadu.

Doherty už v roce 2003, tedy ještě před oficiálním koncem The Libertines, založil kapelu Babyshambles, jejíž debut vyšel o dva roky později. Babyshambles měli dokonce naplánované společné turné s Oasis, nicméně Doherty se nestihl z večírku na kontinentu včas dopravit do Británie na první koncert, a Oasis tak spolupráci zrušili. Přesto v tomto Dohertyho divokém období Babyshambles vydali tři relativně slušné desky, jakkoli se jejich kvalita nedá poměřovat s pozdější skvělou Dohertyho sólovou tvorbou.

Od roku 2010 se The Libertines čas od času vraceli na scénu a v roce 2015 dokonce vydali své třetí plnohodnotné album *Anthems for Doomed Youth*. V té době však byl trh podobného indie revivalu plný a mimo to měla deska k energii prvních dvou nahrávek přece jen daleko, takže se obnovená kapela výrazněji neprosadila.

Minulé století

Letos přišla skupina se zcela novým přístupem, který na pokusy najít ztracené mládí definitivně rezignoval. Na rozdíl od předchozího alba na desce *All Quiet on the Eastern Esplanade* navazují The Libertines spíše na úspěšné momenty Dohertyho sólové tvorby z posledních let. Právě Dohertyho rukopis se totiž na nové nahrávce projevuje výrazněji a jeho styl je v nových písních – jakkoli to zní vzhledem k minulosti kapely překvapivě – vyzrálejší a promyšlenější než ta část alba, na které je znatelnější Barâtův autorový vklad.

Nové album The Libertines dokázalo přesvědčivě vykročit z jejich dosavadního žánrového zakotvení a nenuceně odkazuje k celé historii britské (nejen rockové) hudby minulého století. Zaslechneme tak odkazy na staré britské subkultury, jako byli třeba mods, a vedle rock’n’rollu a punku se tu objevují i vlivy two-tone ska nebo reggae. A k tomu se v některých písních přidává efektní sborový zpěv (v závěrečné skladbě doplněný o psí vytí).

Zatímco Barâtův retro přístup je místy poněkud iritující, Dohertyho totální eklekticismus sluší stárnoucím rockerům o poznání lépe. Nová deska The Libertines tak svým způsobem uzavírá jednu éru populární hudby. Dodejme, že takto důstojný závěr od nich snad nikdo ani nečekal. A zásluhu na tom má hlavně Peter Doherty. Kdo by to byl před dvaceti lety řekl?

Autor je publicista.

The Libertines: *All Quiet on the Eastern Esplanade*. EMI 2024.



Na pokusy najít ztracené mládí The Libertines definitivně rezignovali. Foto Raph PH (CC BY 2.0)

Mezi politikou a emocí

Zvukové umění na Benátském bienále



Onyeka Igwe tematizuje absenci historické paměti. Foto z filmu No Archive Can Restore You

Letošní bienále umění v Benátkách potvrdilo, jak podstatné jsou pro současné umění dekolonizační perspektivy. Ukázalo ale i to, že se zvuková praxe stala pevnou součástí výtvarného provozu. Strategie sound artu se přizpůsobily současnému uměleckému slovníku, aniž by rezignovaly na svůj modernistický původ.

MARTIN BLAŽÍČEK

Jednou z vlastností monstrózních uměleckých akcí typu Benátského bienále je skutečnost, že je v něm možné najít téměř cokoli – včetně děl, pro něž je klíčové médium zvuku. Přestože z nepřeberného množství expo- zic vyčnívá především hlavní letošní téma – vztah bohatého Severu ke koloniální minulosti –, přehlídka demonstruje i rozmanité způsoby, jakými se zvukové umění vyrovná- vá se svými modernistickými kořeny. Je zřej- mé, že současný sound art opustil mediál- ně kritické přístupy vycházející z kánonu šedesátých let a prozkoumává nové cesty, jak se vztahovat ke klíčovým otázkám sou- časného světa. Pomáhá mu v tom znovuob- jevená intermedialita – kombinace objektů, pohyblivých obrazů a interakcí v prostoru. S její pomocí směřuje k politickým a envi- ronmentálním tématům, ale i k novému typu emocionality.

Politické gesto dominuje polskému národ- nímu pavilonu, který byl přenechán ukrajin- skému kolektivu Open Group. Audiovizuální projekt *Repeat after Me II* recykluje v minu- losti značně vytěžovaný princip divácké parti- cipace – zachycuje Ukrajince a Ukrajinky popisující a napodobující na kameru sonické projevy války: hluk blížících se raket, dronů a letadel, výbuchy či střelbu. Návštěvnictvo je pak ponoukáno k tomu, aby dotyčné zvu- ky opakovalo do mikrofonů. Publikum se do situace evokující perverzní karaoke zapojuje jen velmi neochotně, což ale nevede k selhá- ní konceptu – nedostatek divácké partici- pace v tomto případě připomíná, že osob- ní zkušenost s válečným traumatem je do značné míry nepřenosná. Prostor je tak roz- dělen mezi jedince, kteří zvuky raket doká- žou napodobit zcela věrně, a ty, co to nechtě- jí ani zkusit.

Zpět k materiálu

Za ideální příklad rozkládání tradičního výra- zového rejstříku lze považovat práce Massi- ma Bartoliniho, interdisciplinárního uměl- ce, jemuž byl letos svěřen italský pavilon. Bartolini jeden z nejrozměrnějších prosto- rů benátského Arsenale proměnil v imerziv- ní instalaci, která přináší intenzivní emoci- onální prožitek. Autor absolvoval umělecké

vzdělání na přelomu sedmdesátých a osm- desátých let a k jeho hlavním východiskům patří hnutí Arte povera. Odtud vychází sil- ný důraz na autentickou podstatu materiá- lů a unikátní senzorickou zkušenost. Insta- laci s názvem *Due qui / To Hear* vystavěl na kontrastu: na podlahu obřího sálu umístil jediný, několik desítek metrů dlouhý repro- duktor, který přehrává sotva slyšitelnou hlu- bokou frekvenci; druhý, stejně velký prostor je pak zcela zaplněn konstrukcí lešení, která umožňuje pohyb jen ve vymezených korido- rech a symbolicky kopíruje půdorys barok- ní zahrady. V lešení jsou umístěny dvě sady varhanních píšťal, jež pomocí mechanického vzduchového systému přehrávají krátké kom- pozice. Skladby od Cateriny Barbieri a stále populárnější Kali Malone doplňují minimali- stické vyznění instalace o rozměr emotivní- ho fatalismu, podobně jako vokální kompo- zice Gavina Bryarse, znějící z korun stromů v přilehlé zahradě. Bartolini ukazuje, že prin- cipy Arte povera, mezi něž patří spojení pří- rodních a technických materiálů, lze úspěš- ně přeložit do poselství postindustriální doby. Zvukový materiál zároveň vychází z rudimen- tárních a transparentních mechanismů. I díky nepřítomnosti elektronických prvků má Bar- toliniho zacházení se zvukem podobný úči- nek jako jeho práce s kovem, kameny, dře- vem nebo neony.

Spiritualita archivů

Dinokana, zvukový environment jihoafrické- ho kolektivu MADEYOULOOK, naznačuje, že formát soundscape může být ideálním pro- středkem pro vyjádření sociopolitických trau- mat. Jejich práce se obvykle pohybují mezi informační strukturou, mapou, archivními a autentickými objekty. *Dinokana* se zamě- řuje na nedobrovolnou migraci vyvolanou evropským kolonialismem a ztrátu vazeb ke krajině, půdě a vodě v severní části JAR. Pro- stor instalace vyplňuje zjednodušený geo- grafický profil, který je současně mapou, modelem, objektem i funkčním nábytkem, doplněným o rostlinu *Myrothamnus flabelli- folius*. Tato léčivá rostlina je v africké tradič- ní kultuře využívána jako reprezentace deš- tě, regenerace a vzkříšení, v době sucha totiž

zcela vysychá a znovu se probouzí k životu s obdobím dešťů. Těžištěm díla je dvaceti- minutová osmikanálová zvuková kompo- zice složená z nahrávek zachycujících dešť a další přírodní zvuky, ale také písně a ro- hovory s obyvateli afrického venkova, kte- ří si z generace na generaci předávají zku- šenosti, jak zúrodnovat vyprahlou krajinu. Pro MADEYOULOOK je zvukový materiál nejen formou orálního archivu, ale i místem, v němž je možné propojit paměť, materiali- tu a spiritualitu společenství, které se potýká s opakovaným vykořeněním a hledáním vzta- hu k prostředí, v němž žije.

Imaginární kinematografie

Podobnou oporu hledá ve zvukovém mate- riálu britská umělkyně nigerijského půvo- du Onyeka Igwe. Její filmová instalace *No Archive Can Restore You* se zabývá absen- tujícím dědictvím nigerijské kinematogra- fie z období britské nadvlády. Společnost Colonial Film Unit (C.F.U.), kterou po vzo- ru britských filmových jednotek v letech 1932 až 1955 provozovala koloniální správa, nepředpokládala, že by Afričané mohli dosá- hnout filmové gramotnosti a sami se podílet na vytváření svého obrazu. Snímky produ- kované C.F.U., určené pro britský i nigerij- ský trh, byly natočeny v souladu s veristic- kými požadavky britského dokumentaristy Johna Griersona, nigerijské realie zachyco- valy zejména z antropologických perspektiv a často zdůrazňovaly výhody koloniální sprá- vy pro obě strany. Od vyhlášení nezávislos- ti v roce 1960 pak filmové materiály ležely v opuštěném archivu a postupně degradova- ly až do roku 2018. Filmy jsou v současnos- ti v tak špatném stavu, že se nedají promítat, řada z nich se nachází v procesu restaurace, která probíhá – příznačně – v Londýně.

Igwe ve své práci adaptuje avantgardní kon- cepci zvukového kina, kterou rozvíjel napří- klad švýcarsko-francouzský spisovatel a teo- retik Blaise Cendrars v padesátých letech minulého století. Autorka natočila zaprášené a rozkládající se kotouče filmových pásů ve skladu na ostrově Lagos, tyto obrazy však ve dvacetiminutovém snímku zabírají jen něko- lik málo minut. Zbytek času publikum sledu- je prázdné plátno za doprovodu multikanálo- vé zvukové kompozice z imaginárních filmů koloniální éry. Zvuková stopa zahrnuje hlasy, terénní nahrávky a skladbu britsko-rwandské hudebnice Auclair, která rekonstruuje protest- ní písně zpívané během revolty nigerijských žen (Egba Women's Tax Riot) ve městě Abeo- kuta v roce 1947 (protest byl namířen proti koloniální dani a hnutí prosadilo nejen snížení daní, ale i účast žen v místní radě). Minimalis- tické prostředky odkazují k modernistickým technikám, jejich potenciál je však obrácen k sociálně-politickým agendám a tématům dekolonizace paměti, včetně intenzivní politi- zace samotného pojmu absence. Jde-li v to- to případě o absenci paměti, divák sledující dlouhé minuty prázdné plátno skutečně pocít chybění intenzivně zažívá.

Jakkoli se fenomén soundscape v posled- ních letech jevil jako vyčerpaný, intermediál- ní instalace v Benátkách ukazují, že jej lze přesvědčivě transformovat v niterně emo- tivní spektakl, jak se to podařilo Bartolini- mu, nebo do něj, tak jako Onyeka Igwe či skupina MADEYOULOOK, promítat kom- plexní sociálně-politické narativy. Snad právě proto, že zvuk je svou podstatou abstraktní, imerzivní a zároveň probíhá v čase, je velmi tvárným médiem, které umožňuje vyprávět i vyvolávat emoce. A to jsou, zdá se, kvality, které současné umění ve zvukových kompo- zicích hledá.

Autor je vedoucí Centra audiovizuálních studií FAMU.

Benátské bienále. 20. 4. – 24. 11. 2024.



BILLY O'CALLAGHAN

Papírák

**Příběh Evropy dvacátého století a lásky,
která se rozhodla přemoci všechno**

Jack Shine, který dosud neví, kdo je jeho otec, objeví ve věcech své zesnulé matky krabici plnou milostných dopisů. Proč si matka schovala výstřižky z novin o slavném fotbalistovi? A kdo byl Papírák?

KAREL VESELÝ

Hudba srdce

Metafyzika popu

Karel Veselý prochází dějinami popu od generace rock'n'rollu z 50. let přes „revoluci lásky“ v šedesátkách, předkládá obraz milostných vztahů v rocku, disku nebo rave kultuře a mapuje krizi lásky v novém tisíciletí.



vychází
25. září



NATALIA BORODINOVÁ

Pražský scénář

**Autofikční román inspirovaný
vzpomínkami na Milana Kunderu**

Pražský scénář je intimním textem o sexualitě a mocenských rolích. Vypráví o vztahu mezi charismatickým, ale velmi náročným profesorem a jeho postupně se emancipující studentkou.

V galeriích je příliš málo hudby

S Ianem Mikyskou a Jitkou Hlaváčkovou o dialogu obrazu a zvuku

Jak mohou současní hudebníci a hudebnice komunikovat s uměleckými díly, aniž by se jednalo o pouhý „zvukový doprovod“? Podoby takového dialogu zkoumá v prostorech Trojského zámku výstavní projekt Galerie hlavního města Prahy Album zpomalených obrazů.

VÁCLAV ŠAFKA

Album zpomalených obrazů se jako výstava nezjevilo zčistajasna. Jeho koncept, spočívající v propojení soudobé vážné hudby a galerijního prostředí, jste v život uvedli už před dvěma lety, v Pěti nejistých situacích v Domě U Kamenného zvonu, a pokračovali loni Dvěma nejistými situacemi na zámku Troja. Zajímá mě začátek celého „podniku“ – co bylo prvotním impulsem? Ian Mikyska (IM): Přišel s tím ansámbl Prague Quiet Music Collective, jehož jsem členem a uměleckým vedoucím, ale náš původní záměr byl dost odlišný od nynější podoby projektu. Primárně jsme hledali prostory pro náš festival, s čímž jsme se obrátili na Galerie hlavního města Prahy. Dost záhy se však ukázalo, že větší smysl by oběma stranám dávala jiná forma spolupráce. Při schůzkách s Jitkou Hlaváčkovou jsme se shodli na tom, že by mohlo jít o „zhudebnění“ výtvarných děl ze sbírek GHMP – jednotliví skladatelé a skladatelky si vyberou jedno dílo a vytvoří pro něj hudební skladbu. Hned od začátku mi to dávalo smysl proto, že propojení vizuality a zvuku je můj dlouhodobý zájem, a o to lákavější bylo zrealizovat ho ve spolupráci s tak významnou sbírkotvornou institucí.

V první fázi jste tedy museli vybrat výtvarné práce, které jste následně mohli nabídnout ke skladatelské interpretaci. Jak proces výběru děl prakticky vypadal? Jitka Hlaváčková (JH): Klíč k výběru jsme museli nejdřív najít. Probíhalo to intuitivně, krok po kroku. Chvilí jsme byli zabráni do badatelské práce, pak jsme se sešli a diskutovali. Postupně se začalo ukazovat, že mezi námi panuje překvapivá shoda. Měli jsme za to, že je to dáno blízkostí našich přístupů, ale díla se k sobě vlastně začala řadit sama, a to na základě kvalit podobných principům hudební skladby, jako jsou časovost, otevřenost výkladu, variabilita a podobně. Snažili jsme se být maximálně otevření, abychom neskouzli k tomu, že začneme zohledňovat jen určité aspekty na úkor jiných. Chtěli jsme, aby ve výběru byly zastoupeny jak dvourozměrné obrazy, tak i objekty, ale také třeba fotografie, protože potenciál převodu vizuálních kvalit do hudby nás zajímal v širokých souvislostech. Tak se stalo, že v prvních dvou ročnících Nejistých situací se vedle sebe objevila díla Pavly Scerankové, Radoslava Kratiny, Stanislava Kolíbalu, Jiřího Thýna nebo Václava Ciglera. V letošním Albu zpomalených obrazů k nim přibýly práce Kristiny Láníkové, Toma Kotika a dalších.

Z výčtu je očividné, že jsme se snažili vybrat umělce a umělkyně různých generací. Z povahy dramaturgického zaměření Prague Quiet Music Collective vyplynulo, že výběr vizuálních děl by měl akcentovat abstraktnější formy s kontemplativním potenciálem, a proto jsme z něj vyloučili díla ryze figurativní a narativní nebo očividně politicky zabarvená a angažovaná. Do letošní výstavy jsme se rozhodli zakomponovat i intervence Veroniky Svobodové a Michala Cába. Ve dvou případech jsme koncept obrátili: Morgan O'Hara a Tereza Bartůňková vytvořily nová výtvarná díla k již zkomponovaným skladbám od Iana Mikysky a Sylvie Lim. Koncept, nastavený před třemi lety, se tak mohl rozvinout dalším směrem.

Jaký klíč jste použili pro výběr skladatelů a skladatelek? IM: Chtěli jsme oslovit lidi, u nichž jsme věděli, že pro ně takové zadání bude inspirativní. Skladatelé totiž často nemají rádi zakázky na přesně vymezené téma – vnímají je jako omezující. V tomto případě ale byla výhoda, že si mohli vybírat z větší skupiny děl. To nám umožnilo v určitých případech dramaturgicky

zariskovat: o Michalovi Wróblewském třeba vím, že se do podobných tematických a interdisciplinárních projektů příliš nehrne. Vybral si ale dílo Rám ve formě L od Radoslava Kratiny, a vzniklo tak podle mě jedno z nejsilnějších propojení v rámci celého projektu. Podobné to bylo i v případě Michaely Antalové, která zhudebňovala dílo Pavly Scerankové. Obecně jsem chtěl vybrat lidi, o kterých vím, že jsou takzvaně pořádní a budou se snažit, aby skladba s dílem skutečně fungovala v synergii, a ne ho jen polopaticky ilustrovala. Výsledný soubor je tudíž extrémně rozmanitý, od přímočarých kompozic až ke komplexním, hráčsky extrémně náročným, ale krásným skladbám, jako je například příspěvek Mateje Slobody reagující na Triptych Stanislava Kolíbalu.



Jitka Hlaváčková a Ian Mikyska. Foto Karel Šuster

Díla jsou vystavena ve vizuálně velmi osobitém Trojském zámku. Jakou kvalitu podle vás tato lokace do projektu přinesla? A jak jste přemýšleli o samotné architektuře výstavy? JH: Od začátku jsme si uvědomovali prostorovou náročnost zámku, ale museli jsme respektovat zadání od vedení GHMP, které ho jako místo konání výstavy určilo. Objekt původně vznikl jako venkovské sídlo zasazené do přírody a měl sloužit odpočinku. Krajina Troji je dnes – o více než tři století později – samozřejmě úplně jiná, ale svou specifickou atmosféru, odtrženou od ruchu centra Prahy, si stále udržuje. A to výstavě, v níž jde mimo jiné o to vymanit se z každodenního překotného tempa a dát prostor usebrání, ve finále myslím prospělo.

IM: Uchopení výstavní architektury v interiéru byl ale extrémně náročný úkol. Mou prvotní reakcí bylo, že je potřeba jít proti barokní výzdobě, klidně i tím způsobem, že do jednotlivých místností vložíme další architekturu s bílými stěnami – to ovšem nebylo z mnoha důvodů možné. Architektky Barbora Šimonová a Markéta Mráčková se svého úkolu ale zhostily velmi dobře: všechny prostory sjednotily kleinovskými prvky, které ale zároveň nepřetlačují všudypřítomné architektonické tvarosloví ani uspořádání jednotlivých místností.

Prostředí galerií a soudobé vážné hudby se minimálně od druhé poloviny 20. století pravidelně protíná a oba svou prací tento fenomén potvrzujete. Inspirovali jste se při přípravách Nejistých situací a Alba zpomalených obrazů nějakým starším, historicky ukotveným výstavním projektem či přístupem? IM: Galerijní a hudební prostředí je od začátku druhé poloviny 20. století opravdu hodně provázané a spousta mých oblíbených

skladatelů paradoxně našla větší pochopení v prostředí výtvarného umění než ve světě hudby. Přítomnost sound artu a zvuku v galeriích se dnes už bere jako běžná věc. Při přemýšlení o naší výstavě jsem ale mnohem víc pracoval s tím, že pro mě je v galeriích stále příliš málo hudby, která nemusí mít nutně jiný cíl, než aby zněla v určitém čase v daném architektonickém rámci. V posledních letech se mi často stává, že v galerii vidím statický obraz a nevím, co si s ním počít, protože pro mě nefunguje v čase. Hudba mi dává možnost tenhle pocit setřít. Intencí návštěvy výstavy výtvarného umění by totiž podle mě nemělo být nutně to, že analyzuji obsah díla nebo že se soustředím na každý detail, ale spíš fakt, že se s ním můžu v čase propojit.

Paralelu vidím třeba v myšlenkách amerického básníka Johna Brehma, který prosazuje buddhistický přístup k četbě poezie, odlišný od ryze analytického čtení. Podle něj bychom si měli báseň nejprve několikrát přečíst nahlas a jen poslouchat, jak zní a jak na nás jednotlivá slova působí. „Close reading“ může přijít až později. Naši premisou se stalo, že podobně by to mohlo fungovat i u výstavy. Když jsem před pár lety studoval na DAMU a do školy chodil přes Karlův most, jako nejlepší způsob, jak si poradit s obrovským chumlem lidí, se ukázalo jít ještě pomaleji než oni – začali mě pak sami obcházet. Vnímám to jako důkaz, že strategie zpomalení je pro přežití v dnešním světě čím dál důležitější.

Jitka Hlaváčková (nar. 1976) je kurátorkou sbírky fotografie a nových médií Galerie hlavního města Prahy. Pro GHMP připravila řadu výstavních projektů a publikací, mezi jinými Zvuky, kódy, obrazy. Akustický experiment ve vizuálním umění (2019). Ve svém výzkumu se zabývá dějinami a teorií akustického umění, fotografie, videoartu a obecně uměním reflektujícím technologie v postmediálních kontextech současného života.

Ian Mikyska (nar. 1994) je skladatel, překladatel, básník a režisér. Vedle komponování a hry na převážně strunné hudební nástroje se věnuje divadelní režii, experimentální poezii a různým audiovizuálním projektům. S oblibou ke zvuku přistupuje z různých pomezích oblastí.





Projíždíme Ižujem, který přežil okupaci. Na náměstí jsou v blízkosti totálně vybombardovaných domů úhledně zasazeny macešky, jedna z místních žen je právě kropí hadicí. Péči o květiny lze z její strany považovat za formu vzdoru proti válečným hrůzám.

Hned v další uličce jsou vchody do domů označené nápisy „Tady žijí lidé“. Tato hesla měla původně chránit obyvatele před násilím, ale teď už všichni vědí, že nápisy ani hesla okupanty nezastaví.

V horkém letním slunci se místní chladí v řece, která protéká kolem města. Děti skáčou do vody z provizorního pontonového mostu, přes nějž občas projíždějí auta. Původní most, umístěný jen o pár metrů vedle, byl totiž úplně rozbombardován. Celý výjev působí jako z barokního obrazu. Rozhodnu se, že ho nevyfotím – obraz uchovám jen ve své paměti.

(Úryvek z doprovodného textu k výstavě Poliny Dawydenko After Time ve zlínské Galerii Kabinet T, 10. 9. – 31. 10. 2024; redakčně upraveno)



Polina Dawydenko je interdisciplinární umělkyně. Žije a pracuje v Brně, působí na Fakultě výtvarných umění VUT. Často pobývá pracovníě i soukromě v Ukrajině. Je členkou organizace Resistance Support Club, z.s., která pomáhá chránit nejen antiautoritářské dobrovolnictvo na frontě, ale i civilní obyvatelstvo a zvířata žijící v oblastech ohrožených válkou. Spolek můžete podpořit bezhotovostní platbou přes QR kód.

Završení trýznivého eposu Daniely Hodrové

karnevalu a Wu-chanu přichází nákaza, v Evropě se válčí. Zásadní historické děje vnějšího světa bere vypravěčka na vědomí, ale pro její osobní boj, respektive kapitulaci mají stejně nepatrný význam jako osudové okamžiky světových dějin v autobiografických záznamech Franze Kafky. Stále se objevují rozhořčení vykladači, kteří se podivují, jak mohl s naprostým klidem do jednoho deníkového řádku vměstnat rakousko-uherské vyhlášení války a odpoledne na plovárně. Když se za jeho okny na Staroměstském náměstí rozpadá mocnářství, bojuje se španělskou chřipkou. Daniela v bytovém exilu na náměstí Jiřího z Poděbrad čelí osobní kapitulaci. „Vzdávám to nebo se jen odebírám jinam, nebráním se dost nemocím.“ Válečné konflikty, lockdowny, exody a migrace u obou náleží ke konstantám jejich vnitřního světa, v němž čas neběží kupředu od události k události, ale minulé se neustále znovuprožívá, opakování předjímá to, co přijde, a v jediném okamžiku či gestu splynou osudy smyšlené i skutečné – vypravěčka Daniela hledá kapky krve v románech o Parzivalovi a Hansi Castorpovi, ale ve stejné chvíli do umyvadla vykašlává vlastní; zimní vánice vane do Danielina bytu, ale sníh padá do churavého obličejce Franze Kafky.

Dvě vnější události však do života i do textu vstupují zásadním způsobem, jejich repetice tvoří rytmus vyprávění a ony definují stěžejní motivickou strukturu románu – požár oblíbené rodinné chaty pod Blaníkem a tragická nehoda, která se odehrála na dohled od vinohradského bytu Daniely Hodrové. Na Štědrý večer tam při požáru, který vznikl od vánočního stroměčku, uhořela matka dvouletého dítěte.

Nábytek příbytek

Tempo románu určuje sled krátkých kapitol/obrazů, které zpravidla nepřesáhnou dvě strany, jako by na víc už nezbyval při vysilující cestě dech. Zahazuje je scéna, v níž se vynáší poničený, možná lépe pozůstalý, inventář ze zničené chaty. Ze skříněk se sypou relikvie po mrtvých mužích (Jaroslavovy brýle, Karlovy fajfky), otevírají se vetché truhly, ze šuplíků se vynořují zapomenuté předměty a fotografie dávno mrtvých lidí. Neustále a nenadále se z útrob nábytku vytahují různé věci. „Nina si přeje, abych rozezněla harfu: chápal jsem, že si přeje, aby věci, zdánlivě nehybné a němé, byly uvedeny do pohybu, unikly ze zajetí, našly své místo, nebo spíš by ho změnila, sádrová hlava by zapěla a nástroj by se rozezněl, a tak dostály svému určení a poslání v tomto světě, jinak jim a nám s nimi hrozí postupný rozpad a zánik.“ Už v *Podobojí* (1991), první části pražského triptychu *Trýznivé město* (souborně 1999), se věcem dostávalo magické moci. Perziánový štucl, rybí kost nebo talířky a samozřejmě loutky dávaly vyprávění myticko-realistickou podobu, signalizovaly spříznění fikčních a autobiografických identit. Nejen obálka románu *Co přichází* potvrzuje autorčinu zálibu v zátiší, která prostřednictvím inscenované skrumáže věcí alegorizují vanitas.

Francouzský filosof Gaston Bachelard, jenž zřetelně inspiroval teoretické texty Daniely Hodrové, ve své *Poetice prostoru* (1957, česky 2009) interpretuje význam zásuvek a skříní pro básnickou imaginaci. „Skřín a její police, sekretář se svými zásuvkami, truhla s dvojitým dnem jsou skutečnými orgány tajného psychologického života. (...) Vnitřní prostor každé skříně je prostorem intimity, prostorem, který se neotevře každému přichozímu. (...) Ve skříní žije střed řádu, či spíše zde je řád vládou. (...) S láskou opracovaný nábytek někdy tají vnitřní perspektivu, bez ustání proměňované sněním. Otevřeme kus nábytku a nalezneme příbytek. Ve skříně



Otevírají se vetché truhly, ze šuplíků se vynořují zapomenuté předměty. Foto Daniela Hodrová

se skrývá dům.“ Vypravěčka, osiřelá ztrátou prostoru, který ji spojuje s dětstvím a rodinným štěstím, se skutečně ve snech do chaty neustále vrací. Otevírání dvířek a šuplíků ale znovu a znovu poukazuje ke spáleníšti, k sutinám, někdejší útočiště a řád zachvátil chaos. Dříve živé věci se ustavičným poponášením, překládáním a vynášením stávají němými objekty a znepokojivými, mlčenlivými svědky současné.

Když promlouvá lavice

Věci v *Co přichází* už neodpočívají v blaženém ustrnutí melancholických zátiší – nemocní si balí na cestu do sanatorií, po jejich smrti příbuzní věci vyklízejí, prodávají a vyhazují. Když v úvodu Daniela sleduje přenášení ohořelého nábytku, lavice promlouvá: „Co se mnou teď bude? Stála na ní Alice, když skočila, Daniela na ní seděla s babičkou, jedla filé z bufetu a dusila se kostí, seděla na ní nemocná matka. Kam mám jít?“ Právě tyto dvě otázky tvoří jádro románu. Co se mnou bude? Kam mám jít? Lidé se vynášejí stejně jako nepotřebné věci. Daniela se vyklání z okna a v jednom pohledu jí splývá, jak z domu odvázejí v pytli milovaného muže i krabice s jeho literární pozůstalostí. Nejsilnější a nejsmutnější scéna celého románu, alespoň pro mne, nastává ve chvíli, kdy se Daniela ve zcela identickém gestu dívá, jak pracovník Muzea literatury odváží její vlastní texty:

„Včera jsem nemávala jen Petru Kotykoví, s nímž se znám už dlouhá léta, ale celé velké části své bytosti uložené ve třinácti krabicích od banánů, navršených až po okraj mými poznámkami, výpisky z literární teorie, filosofie a beletrie, katalogy témat a rukopisem Chvály schoulení, většinu teoretických rukopisů jsem nechovávala. (...) K rozhodnutí

věnovat toto vše Archivu Památníku literatury jsem dospěla na poslední chvíli, původně jsem chtěla předat do péče Archivu jen korespondenci, v níž tvoří největší a nejcennější část stovky dopisů od básníka Emila Juliše, adresované od sedmdesátých let Karlovi a později převážně mně. A tak jsem vlastně mávala i Emilovi a Susanně Roth a Marritě, Evě Stehlíkové, ti všichni přepluli nebo přeplavali Léthé, jiní, jako Vojtěška Vlčková, se k podsvětí řece blíží.“ Samozřejmě, že zde nalézáme typická literární topoi loučení, parzivalovské nahlížení do vlastního hrobu a podobně, nepřekvapí ani lehkost, s jakou se spisovatelka zbavuje svých teoretických textů. To, jak smlouvá a lpí (a čtenáři i ona vědí, že marně) na rukopisech románů, ale rozjitrňuje. „Kdybych mu i ty vydala, odešla by nebo vlastně odjela by z domova celá moje bytost. Ještě ne, ty ještě ne! volala jsem.“

Už jde

V prologu k básnické próze *Město vidím...* (1992) se vlastně Danielina pražská komedie počíná – z dětské postýlky pozoruje světelné pásy na stropě, poslouchá tramvaje a město si představuje jako spící šelmu. „Dech šelmy, horký a exotický, někdy zavanul oknem, zalil mě jako vlna. Šelma v doupěti však nespala, číhala. Na můj příchod?“ Vstupuje tedy do města a znovu, nikoli naposledy, připodobňuje svou pouť k Dantovi či Komenskému: „Já jsem své rodné město opustit nemusela, a přece pro mě bylo a je trýznivé. Sestup do města, sestup takřka ve smyslu iniciační katabáze, je pro mne sestupem do jeho minulosti, ale zároveň sestupem k sobě, k vlastní identitě.“ A přestože v listopadu 1989 přestalo být město dočasně trýznivé, konstatuje autorka v textu dokončeném během podzimu 1990,

„tam, kde se nad peklem a očištěm v Dantově Komedii rýsuje hora ráje, nemohu básníka následovat“. A opravdu také v průběhu následujících třiceti let ve svých románových textech mísí popel, sisýfovsky upíná pohled k hlubinám. Podsvětí někdy číhá u eskalátorů v metru (třeba v románu *Perunův den*, 1994), propast ve výtahové šachtě nebo pod balkonem v Lucemburské ulici.

Zdá se, že nyní lze koloběh věčných návratů konečně přerušit. V samém středu trýznivého města se otevírá cesta vzhůru na Kouzelný vrch, a tak „už jde, pobíhá za Jaroslavem a Karlem, za rodiči, za babičkou, za Bohunkou a Adrienou a mnoha dalšími, kteří šli před ní už dávno nebo ani ne před rokem a teď ji na druhé straně vyhlízejí a vzrušeně mezi sebou gestikulují“. Po máchovsku se pohled z kolébky spojí s večerním hlaholem zvonů. Rozžehná se s městem, dopíše román (na rozdíl od Petry Skoupilové a Vojtěšky Vlčkové své dílo stihla dokončit) a „spočine v očištcí a vzápětí už je v ráji“.

Je to obraz blaženosti? Štěstí? Má i její komedie dobrý konec? Nevím. Závěrečné pasáže románu zazněly namísto tradiční smuteční řeči na spisovatelčině pohřbu a dokázaly dát truchlení smysl. Netrouf-la bych si tvrdit, že i úlevu a katarzi, a už vůbec ne, zda mohly přinést útěchu autorce. Ale rozhodně ukazují, že odešla spisovatelka, která důvěřovala tomu, že literatura, požírá-ní příběhů toto všechno dokáže. „Copak už dávno nevplétám minulost do přítomnosti? Různé časy se přece neustále spojují v jediný, v ten, v němž láska, nezbadatelná, nepochopitelná, nepomíjí.“

Daniela Hodrová: Co přichází aneb Cesta na Kouzelný vrch. Malvern, Praha 2024, 168 stran.

Když čelíme nejhoršímu, rosteme

S germanistikou a knižní redaktorkou Evou Markvartovou jsme hovořili o kejklířských schopnostech Daniely Hodrové, o radostných setkáních i trýznivém odcházení. Smiřují nás chthonická vyprávění se smrtí? A je v zászvětí místo pro smích?

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Když jsem v rádiu poslouchala, jak vzpomínáte na svou přítelkyni Danielu Hodrovou bezprostředně po její smrti, překvapilo mě, že ve vašem hlase bylo mnohem více než sklíčenost slyšet jakési veselí. Může vzpomínka na radostná setkání s blízkým člověkem „přebít“ obrazy jeho trýznivého odcházení? V určitých chvílích může. Musím se ale přiznat, že jsem odmítla jít do přímého přenosu, protože jsem věděla, že na to nemám sílu. Šárka Jančíková, která se mnou rozhovor dělala, byla nesmírně ohleduplná a empatická. Když jsem se ve studiu najednou rozbřečela, přinesla mi kapesníky, chvílku počkala a pak se to prostě vystříhlo. Tím si jako redaktorka určitě přidělala práci, ale bylo to od ní velmi lidské. Člověk prožívá v podobných situacích smíšené pocity. Všichni to známe, láskyplná vzpomínání na setkání s blízkým člověkem skutečně rozradostňují, ale zároveň rozesmutňují a dojí-mají podle toho, v jakém rozpoložení se zrov-na nacházíme.

Nedávno jste vydala knihu, která se věnuje literárním obrazům zászvětí a kterou ve svém posledním románu zmiňuje i Daniela Hodrová. V jejím úvodu píšete, že by čtenářům měla umožnit porozumět tomu, jak se postavy vyrovnávají s přechodem na onen svět a co zde prožívají. Má podle vás literatura opravdu takovou moc? Podle mě literatura takovou moc má, ale je to jen můj názor, který nikomu nevnu-cuji. Literární díla, která jsem v této souvislos-ti četla nebo čtu, jsou mnohdy poutavá líče-ní transpersonálních zkušeností, spirituálních zážitků, prožitků blízké smrti, mívají blízko k vizím mystiků a podobně. Obsahy výpovědí jednotlivých autorů se často vztahují k jejich vlastní esoterické zkušenosti. Například Gus-tav Meyrink, kterým jsem se po řadu let vel-mi intenzivně zabývala v knize o alchymické a tarotové symbolice, se po celý svůj život bránil tomu, aby byl oceňován pouze jako čtivý autor fantastické literatury. Byla to jen mas-ka, kterou si nasazoval, aby mohl tyto pro něj posvátné věci sdělovat publiku. Prosto-ry a zážitky uvnitř imaginativní mysli ostat-ně většina z nás důvěrně zná – jsou vníma-telné například ve snech nebo ve změněných stavech vědomí. Obojí má k smrti a některým textům tohoto druhu hodně blízko.

Tradiční výklad chthonických vyprávění zdůrazňuje význam koloběhu, regenerace – po smrti následuje znovuzrození, na sutinách vyrůstá nový řád. I ve své knize píšete, že smrt se díky tomu zbavuje své hrůznosti. Co ale příběhy, které onu hrůznost spíše demonstrují, než že by nás se smrtí smiřovaly? Mě osobně třeba obraz Inanny, jejíž nahé tělo zbavené všech ozdob a šatů visí tři dny nabodnuté na háku a jejíž pobyt v podsvětí se zdá naprosto absurdní, nijak neuklidňuje. Ano, hrůza a utrpení, které provázejí smrt, se opravdu nedají jen tak popřít. Inanna, kterou zmiňujete, překročila hranice. V některých verzích tohoto mýtu chce svrhnout svou ses-tru Ereškigal, vládkyni podsvětí, z jejího trůnu. Cestou je dveřníkem Netim poučena: „Zákony podsvětí dobré jsou! (...) Shrben a nahý každý sem přichází.“ Proto i ona musí do podsvětí vejít s pokorou, bez svých vladařských symbo-lů. V první bráně jí Neti snímá korunu, v dru-hé přijde o hůlku z lazuritu, pak o náhrdelník a tak dále. Tento silný příběh nám v podsta-tě ukazuje, že dary, jež nosíme v sobě, bývají skryty za vrstvou masek a rolí, které jsme si během života osvojili. Masky a role se mohou snadno stát balvany, jež pohřbí naše skutečné já. Třeba je Inanně v zászvětí umožněno koneč-ně spatřit pravdivý obraz sebe samé bez ozdob a příkras... Svou pýchou a snahou ovládnout

zákony podsvětí narušila řád, a proto je kruté potrestána – její tělo je následně pověšeno na hák. Nicméně po třech dnech v podsvětí je oži-vena, a ve skutečnosti se jí tam tedy dostane nesmírných darů: rostliny života a vody života. Všechny podobné příběhy boří tabu spojené se smrtí a směřují k mystériu proměny. Uka-zují, že smrt je přechod do jakéhosi tajemné-ho rozměru a stále zůstává nesmírnou záha-dou, otazníkem, který ve svém nitru nosíme. Hlavně ale připomínají, že život je obrovská vzácnost. Kdo jednou přímo čelil smrti a její hrůznosti a podvolil se jí, prošel lekcí života.

Nehraje roli i genderový aspekt? Všem těm hrdinům, kteří proputují zászvětím – ať už jde o Odyssea, Orfea, Simplicia, poutníky Dantovy či Komenského, nebo třeba Meyrinkova Athanasia Pernatha či Kehlmannova Tylla –, jejich potýkání s „jinosvětem“ přináší exkluzivní vědění nebo schopnosti i uznání, stvrzuje jejich hrdinství. Sestupy a bloudění Déméter, Persefoné, Eurydiky, Ištar či hrdinek próz Daniely Hodrové jsou ovšem především trýznivé... Trýznivé určitě jsou, to máte naprostou prav-du. A v tom právě spatřuji klíč. Tyto příběhy nám ukazují, že nejdůležitější životní lekce se často skrývají ve velkém trápení. Když totiž čelíme tomu nejhoršímu, co se může stát, ros-teme. Většinu hrdinek dovedou náročné život-ní úkoly až k branám smrti. Například moud-rá Vasilisa trpí u macechy, nakonec ji vyšlou na jistou smrt, totiž pro oheň k babě Jaze. Ta ovládá světlo i tmu, noc i den, hlídá vstup do říše mrtvých. U Baby Jagy Vasilisa překvapivě obstojí, pobyt u ní je vlastně variantou zasvě-covacího obřadu, takže je nakonec obdarová-na svítilící lebkou, tedy světlem smrti. Podobně se vede i Zlatěnce z pohádky Paní Zima, když spadne vyčerpaná do studny, říše tajemné Frau Holle. Během putování zászvětím pracuje a postupně zraje. A výsledek? Její krá-sa se po pobytu na místě spojeném se smrtí, duší a nevědomím ještě znásobí. Svět na dně studny totiž ukrývá veliké poklady, které si dív-ka odnáší domů. Také Helga v Klímově Utrpe-ní knížete Sternenhocha – abychom vzali text z úplně jiného soudku – se v zászvětí učí sná-šet nesmírnou bolest. Avšak právě díky ní se naučí vše a všechny milovat a stane se postup-ně bohyní. Podobně jako hrdinové se i hrdin-ky během těchto trýznivých sestupů učí hledat odvahu, překonávají hněv, strach a v zászvětí dostanou vše, co potřebují k plnohodnotnému, autentickému životu. Zjistí, kým opravdu jsou.

Vaše kniha se jmenuje Zászvětí na cestě k proměně. Je tedy logické, že zdůrazňujete především iniciační charakter a topologii těchto příběhů. Na obálce ale vidíme tanec smrti, tudíž i jízlivou a skotačivou smrt. Tento „krutý smích“ – Daniela Hodrová o něm psala například v souvislosti s barokní hagiografií; případně se dá spojit i s bachtinovskou karnevalovostí – rovněž patří k důležitým aspektům tradičních zászvětních putování. Vy se v knize věnujete také moderní literatuře. Jakou roli podle vás hraje smích v moderních zászvětních cestách? Humor či smích tu mají velmi důležitou úlo-hu. Musím říct, že jsem se při četbě některých moderních děl opravdu báječně bavila. Miluji třeba Terryho Pratchetta. V souvislosti s tema-tikou zászvětí mne zaujala zejména jeho humo-ristická fantasy Mort, zaměřená mimo jiné na postavu Smrtě, jednu z mých nejoblíbenějších literárních postav vůbec. Smrt si v tomto díle pokládá otázku, co jsou zač ti podivní smrtel-níci, kteří se snaží zkomplikovat si své kratič-ké životy, jak nejvíce to jde. Aby člověka ale-spoň trochu pochopil, zkouší rozličné lidské

činnosti. Vybuduje si třeba bludiště, ale nechá-pe, jak se v tak primitivním prostoru dokážou lidé ztratit – pro něj samotného začne být zají-mavé až v momentu, kdy si do něj naplánuje alespoň časoprostorové poruchy. Vtipně komentuje zászvětí také Penelopa Mar-garet Atwoodová: „Jednomu vážně vrtá hla-vou, kdo tady navrhoval scénu.“ Zászvětní kuli-sy jí totiž připadají poněkud fádní. V díle Arna Schmidta jsou postavy v zászvětí upoutány tak dlouho, dokud jsou vázány vzpomínkami na zemi, takže i nápis na toaletě odsuzuje dotyč-ného, aby se stal nesmrtelným vězněm elysia. Nejhuře jsou na tom logicky autoři knih, kte-ří se hodně čtou.

Mají komika, vtip a smích místo i v prózách Daniely Hodrové? Myslím si, že v nich místo určité mají, ale hra-jí spíše okrajovou roli. Všimla jsem si, že jisté komické momenty kontrastují s těmi tragic-kými nebo ironizují danou situaci. Jde o zvlášť-ní, hodně subtilní humor. Vzpomínám si tře-ba na scénu z Vyvolávání, v níž její druhý muž Jaroslav hovoří o okroužkovaných na Ostro-vech blažených. Myslí tím vyvolené, kteří mají v hotelu plnou penzi, „all inclusive“. V Nemoc-nici Na Homolce je však takový kroužek na zápěstí předzvěstí smrti – tedy „death in-clusive“. U Daniely nikdy nebylo nic jen tak, za vším se vždycky skrýval další význam. Vždyť jste ji sama znala. Rolničkou, kterou dala Smrti a zároveň svému maličkému silovému zvířeti – z pietních důvodů nemohu prozradit více –, neměla v úmyslu Smrt zesměšnit, je to sym-bol moci nad světem, nebo spíš nad časem... Abych však mohla otázku kvalifikovaně zodpo-vědět, musela bych si znovu detailně přečíst její romány a více se přitom soustředit právě na toto konkrétní téma.

Vydala jste knihu o alchymii a tarotu, věnujete se podobným tématům jako Daniela Hodrová, píšete o podobných techtech. Ovlivnilo vás přátelství s ní i profesně? Přátelství s Danielou Hodrovou mě ovlivnilo osobně i profesně. Daniele vděčím za mnohé. Byla mojí velkou učitelkou a zároveň spřízně-nou duší. Mohla jsem s ní sdílet všechno, co jsem prožívala, a probírat, o čem jsem zrovna psala. Měla vzácný dar, že nikdy nikoho nesou-dila. Trávily jsme spolu dlouhé hodiny povída-ním i prací. O všechno se do poslední chvíle zajímala, byla nesmírně sečtělá. A také velmi kritická, nejen k mým textům, což bylo skvě-lé. U Zászvětí mi třeba z legrace vynadala, že z toho dělám bedekr. Nevím, jak to dělala, ale vypožadovala jsem, že lidé se v její blízkosti stá-vali kreativitami. Za svůj život pomohla mnoha lidem a zredigovala desítky nebo možná stovky textů. Snad nevdám, když prozradím, že jeden z jejích pseudonymů při této činnosti byl Andě-la Horová – nomen omen, že? Měla v sobě tako-vou zvláštní moudrost, vždycky uměla dobře poradit a vystihnout podstatu problému.

Sama jste se stala i její románovou postavou. Stejně jako řada jejích blízkých. Nejen mnohokrát zmiňovaná Bohumila Grögerová či Adriena Šimotová, ale také Nina Vangeli, Petra Skoupilová či Vojtěška Vlčková. V posledním románu Daniela Hodrová sama tematizuje pochyby, zda a jakým způsobem psát o druhých. Řešily jste třeba i při redakci textu, zda je nějaká míra, kterou musí literární požívání příběhů reálných lidí, obzvlášť jedná-li se o tak intimní témata, jako je umírání, nemohoucnost nebo rodinné vztahy, respektovat? Toto téma jsme řešily – stejně jako už mno-hokrát předtím. Autentické psaní samozřej-mě vyvolává silné emocionální reakce. Vím, že se vždy snažila respektovat důstojnost

S Evou Markvartovou o zásvětních putováních



Eva Markvartová. Foto z osobního archivu

zúčastněných osob, psala o nich s empatií a respektem. Většina jejich přátel navíc věděla, že o nich píše, některým třeba změnila jména, aby chránila jejich soukromí. Jen jednou se stalo, že se na ni někdo rozhněval, a moc ji to mrzelo. Já osobně vnímám rozdíl mezi autorem a vypravěčem, člověkem a literární postavou, takže jsem to třeba neřešila vůbec. Myslím si, že na snaze zachytit autentické emoce a reakce způsobem, jakým to dělala Daniela, není nic špatného.

Z osobní i pedagogické zkušenosti vím, že texty Daniely Hodrové „produkují“ okouzlené čtenáře a čtenářky. A netýká se to jen próz, ale i odborných textů a esejů. A málokterá autorka či autor mají takovou schopnost u svých čtenářů tuto fascinaci a pohlouznutí transformovat v dlouhodobý a hluboký zájem o literaturu. Máte také tuto zkušenost? A čím si tuto „kejkliřskou“ schopnost textů Daniely Hodrové vysvětlujete?

Ano, tuto zkušenost mám také a vidím to, stejně jako vy, i u svých studentů. Její knihy jsou opravdu kouzelné. Vyznačují se výraznou rytmičností, navíc tvoří takový tajemný labyrint, v němž se postupně spojují různé cesty a kde fungují ve všech rovinách textu principy analogie, cykličnosti a opakování. Děj je plný útržkovitých osudů postav a národa, silných symbolů, aluzí na mýty, eposy, Bibli, pohádky a iniciační příběhy, které touto sítí prorůstají a vytvářejí další a další asociace a významy. Tím vším Daniela citlivého čtenáře okamžitě vtáhne

do svého magického světa. Když tak nad tím přemýšlím, asi každá kniha je částečně sponánní výpovědí nevědomí a čtenář je v případě některých obzvláště silných děl – její knihy k nim bezesporu patří – konfrontován s myšlením, které se vyjadřuje zvláštním způsobem právě prostřednictvím symbolů. Při četbě je zapotřebí, abychom dílo do určité míry sami spoluutvářeli, abychom se mohli s přispěním vlastní pílě a námahy přiblížit jeho smyslu, čímž sami podstupujeme proměnu. Tímto způsobem si vlastně každá kniha utváří svého ideálního čtenáře a „probouzí“ ho.

Mají fikční, narativní světy schopnost fixovat prožitek smrti jinak než texty náboženské?

Mají. To, co potřebujeme, je schopnost vnímat posvátnost, opravdovost, jinakost, když něco nového vzniká, a hlavně se otevřít tomu, co nás přesahuje. Velmi se mi líbí, že se literatura prožitkům smrti otevírá, aniž by si činila nárok na nějakou pravdu či závaznost. Přitom do sebe poměrně snadno pojímá náboženské, filosofické, vědecké a jiné interpretace a pojednává je třeba formou hry. Literární texty nemusí být schváleny nějakou náboženskou autoritou, navíc vše popisují neuvěřitelně pestrým jazykem. Často v nich dochází k propojení tradice s osobní zkušeností. Povahu této zkušenosti ovlivňuje spolu s kvalitou života stupeň duchovního vývoje a osobní postoj. Nebeské a pekelné prostory se mění podle toho, jak se během staletí proměňují lidé a jejich představy o nich. Některé představy o posmrtném

životě jsou kolektivní, jiné spíše individuální – a je krásné, že je v literatuře najdeme všechny.

Jste redaktorkou posledního románu Daniely Hodrové. Stejně jako v předchozích knihách v něm vyvolává své zemřelé blízké, zůstává „požíračkou příběhů“, ale její autofikční cesta do zásvěti a potýkání se smrtí má tentokrát zcela jiný charakter. Jak náročné bylo procházet s autorkou a jejím textem tuto cestu?

Daniela dávala všem okolo do poslední chvíle mnoho lásky, i když se sama už necítila dobře. Vždycky tady pro nás byla a my, její přátelé, jsme tady byli zase pro ni. Uměla naslouchat a hezky vyprávět. Při každém setkání mi pomáhala vracet se k podstatnému, dávala mi sílu, o kterou se opírám teď, když tu už není. Většinou jsem si od ní odnášela chuť žít, milovat a tvořit. Jak ale nemoc postupovala, začala jsem pociťovat úzkost a strach. Někdy jsem se po návštěvě u ní rozplakala, protože mi bylo líto, že všechno je tak pomíjivé a že nás pomalu opouští další krásná, výjimečná bytost.

Letos v červenci jsem věděla, že jsem v chalupe v Petrovčicích naposledy a že loučení je opravdu definitivní. Text románu už byl skoro hotový. Stokrát jsem si mohla opakovat, že je to v řádu věcí. Loučení s ní a s prostory jejího domova bolelo a bolí. Při styku se smrtí prožíváme na jedné straně nesmírné obohacování, protože ty okamžiky sdílené blízkosti, intimity a hloubky jsou neuvěřitelné a neopakovatelné. Ale na druhé straně nás válkuje bolest a bezmoc, protože nemoc postupuje a nedá se

s tím nic dělat, prožíváme chvíle vzpoury, toužíme vše zastavit... Musíme dospět, nastoupit na místo zemřelých a pokračovat v jejich odkazu, ale neznamená to, že neprojdeme obdobím loučení, tíživého smutku a truchlení.

Román vyšel pár dní před její smrtí. Počítala s tím, že to je její poslední text? Ano, počítala. Byly chvíle, kdy se ho zdráhala dopsat, protože věděla, že po jeho dokončení zemře.

Nedávno jsem se v jedné diskusi ptala oceňovaných autorů a autorek současné české prózy, zda věří v terapeutickou či útěšnou funkci literatury. Poměrně radikálně a striktně – z autorské pozice – tuto funkci psaní odmítli. Myslíte, že by to Daniela Hodrová viděla stejně? Myslím si, že si terapeutické funkce literatury byla vědoma.

Eva Markvartová (nar. 1980) je vedoucí katedry germanistiky na pražské Pedagogické fakultě. Je autorkou monografií Alchymie a tarot. Klíče k románům Gustava Meyrinka (2014) a Zásvěti na cestě k proměně. Od mýtu až po soudobý román (2021). Redakčně připravila knihu Daniely Hodrové Co přichází aneb Cesta na Kouzelný vrch (2024).

saé' vlastní stíny na prouduci' naší dohání' naška
vážka dohání' vodě na prouduci' stíny své vlastní
na prouduci' stíny své vlastní naší dohání' naška
naška stíny vodě své vlastní neprouduci' dohání'
na své vlastní vodě prouduci' stíny dohání' naška
swe' na vodě vlastní stíny naška prouduci' dohání'
swe' vlastní prouduci' stíny dohání' naška na vodě
naška své prouduci' vodě dohání' na vlastní stíny
prouduci' naška vlastní stíny na své vodě dohání'
naška dohání' své vlastní prouduci' stíny na vodě

Výběr z japonských básní o hmyzu, přeložených Helenou Honcoopovou a Petrem Borkovcem, reprezentují formáty pětiverší waka a trojverší haiku z 8. až 20. století. Objevují se zde druhy hmyzu odedávna oblíbené díky duchovnímu vlivu šintoismu a buddhismu na japonskou poezii: motýli, světlušky, vážky, cikády, cvrčci, kobylky, komáři a další. V ukázce otiskujeme básně o vážkách, cikádách a také jednu waku o luční kobylce.

Shimozato Chisoku
(1640–1704)

蜻蛉の顔は 大方目玉仮名
tonbō no kao wa ōkata medama kana

tvář vážky –
dvě veliké oči
a nic víc!

Matsuo Bashō
(1644–1694)

蜻蜓や取り付き兼ねし 草の上
tonbō ya toritsuki kaneshi kusa no ue

stokrát a jednou
přistává vážka na stéblo –
a marně

Yokoi Yayū
(1702–1773)

釣下手の竿に来て寝る 蜻蛉哉
tsuri heta no saho ni kite neru tonbo kana

vážky slétají
ke spánku na prutu
líného rybáře

Kaga Chiyo-ni
(1703–1775)

行く水におのが影追ふ 蜻蛉かな
yuku mizu ni onoga kage ofu tonbo kana

své vlastní stíny
na proudící vodě
dohání vážka

Natsume Sōseki
(1867–1916)

肩に来て人懐かしや 赤蜻蛉
kata ni kite hito natsukashi ya akatonbo

červená vážka
mí sedí na rameni –
jaká důvěrnost!

Shinohara Ontei
(1872–1926)

蜻蛉の見る見るふえて入り日かな
tonbo no mirumiru fue te irihi kana

zapadá slunce
tolik tolik vážek
se dívá

Kawahighashi Hekigotō
(1873–1937)

虚空より戻りて 黍の蜻蛉かな
kokū yori modorite kibi no tonbo kana

vážka
létala prostorem a teď
sedá na proso

Takahama Kyoshi
(1874–1959)

蜻蛉飛んでことなき村の 昼間なり
tonbo tonde koto naki mura no hiruma nari

vážky v poledne
poletují po vesnici
kde se nic neděje

Usuda Arō
(1879–1951)

夕風や濱蜻蛉につつまれて
yūnagi ya hama tonbō ni tsutsumarete

klid na pláži –
za stmívání obklopený
vážkami

Iida Dakotsu
(1885–1962)

汲まんとする 泉をうちて 夕蜻蛉
kuman to suru izumi wo uchite yūtonbo

na pramen vody
doráží vážka navečer
chce ho snad vypít!

Taneda Santōka
(1882–1940)

つかれた脚へ とんぼとまつた
tsukareta ashi he tonbo tomatta

na nohy
tak strašně unavené
vážka sedne

Hoshino Tatsuko
(1903–1984)

蜻蛉のおのが影追う 水鏡
tonbo no onoga kage ōu mizu kagami

své vlastní stíny
v zrcadle hladiny
dohání vážka

Básnířka Tatsuko parafrázuje 200 let starou báseň od mnišky Chiyo-ni (viz jinde na této dvojstraně) s jemnou změnou ve druhém verši („yuku mizu ni“ x „mizu kagami“).

Jeffers Rinko
(1934)

隠沼や木洩れ日秘か 蜻蛉生る
komorinu ya kimorebi hisoka tonbo aru

v záblescích slunce
z pošmourné vody se rodí
vážka za vážkou

Ōishi no Minomaro
(8. stol.)

石走る瀧もとどろに 鳴く 蟬の 声をし 聞けば 都し 思ふ
iwabashiru taki mo toдоро ni naku semi no kowe wo shi
kikeba miyako shi omofu

když naslouchám
naříkajícím cikádám
za vodopádem
padajícím ze skal
myslím na slasti města

Fujiwara no Sanekata
(?-998)

蓮葉にうかぶ露こそたのまるれなに空蟬の世をなげくらむ
hachisu ba ni ukabu tsuyu koso tanomarure nani utsusemi
no yo wo nagekuramu

kdo teskní
nad prchavostí rosy
pod lotosy?
proč tedy oplakávat
lehýnké schránky cikád?

Dvorní dáma Sagami
(začátek 11. století)

下紅葉ひと葉づゝちる木のもとに秋と覺ゆる蟬の聲かな
shita momiji hito zutsu chiru ko no moto ni aki to
oboyuru semi no kowe kana

neslyšně
padá z červených javorů
list za listem
chvějí se hlasy cikád
tohle je podzim

Fujiwara no Iefusa
(1167–1196)

夏山の木ごとにひゞく心地して一方ならぬ蟬の諸聲
natsuyama no ki goto ni hibiku kokochi shite hitokata
naranu semi no morogoe

v letních kopcích
zní hromování cikád
ze všech stran
z každého keře a stromu
takový mám pocit

Matsuo Bashō
(1644–1694), báseň z roku 1687

しずけさや岩にしみいる蟬の声
shizukesa ya iwa ni shimiiru semi no koe

takové ticho
do skály řeže
zpěv cikády

Kobayashi Issa
(1763–1828), báseň z roku 1809

母恋し恋しと蟬も聞ゆらん
haha koishi koishi to semi mo kikoyuran

i cikádě
se stýská po mámě
proto tak pláče!

Kobayashi Issa
(1763–1828), báseň z roku 1822

むら雨の雫ながらや蟬の声
murasame no shizuku nagara ya semi no koe

jako když hustě
a vytrvale prší
cikády crčí

Masaoka Shiki
(1867–1902)

名も知らぬ大木多し蟬の声
na mo shiranu taiboku ōshi semi no koe

cožpak cikády
znají jména stromů
ve kterých pláčou?

Minamoto no Nobusada
(1155–1225)

露深きあはれを思へきりぎりす枕の下の秋の夕暮
tsuyu fukaki aware wo omohe kirigirisu makura no shita no
aki no yūgure

jak je mi líto
ubohé kobylky
v podzimní mlze
mohla mi dělat doprovod
já na polštáři ona pod

Z japonských originálů přeložili **Helena Honcoopová** a **Petr Borkovec**.
Kniha vyjde pod titulem **Světlušky v rukávech** v nakladatelství DharmGaia.

Smutek hmyzu

Mnohý podivuhodný hmyz nejstaršími japonskými verši ve formě pětiverší waka vůbec neleze a nelétá. Létají jimi jen motýli (chō 蝶), vážky (tonbo 蜻蛉) a tetelivé roje mušek a nočních můr, zvaných letní hmyz (natsumushi 夏虫), které se upalují v ohni loučí a olejových lamp jako zamilovaní ve své marné lásce.

Pro halasení nejmenší havěti – pro rozmanité šustění, ševele ní, švitoření, pískání, bzučení, cvrkání, drnění, vrzání, drnkání aj. – užívá japonština jediné substantivum ne /koe (声 hlas), případně ještě obecnější oto (音 zvuk). A slovesně všichni živí tvorové (včetně lidí) vydávají jediný zvuk naku (泣く) – pláčou.

A protože krátký život hmyzu i jeho marné lásky jsou tak podobné těm lidským, převládá i v japonské poezii o hmyzu jako

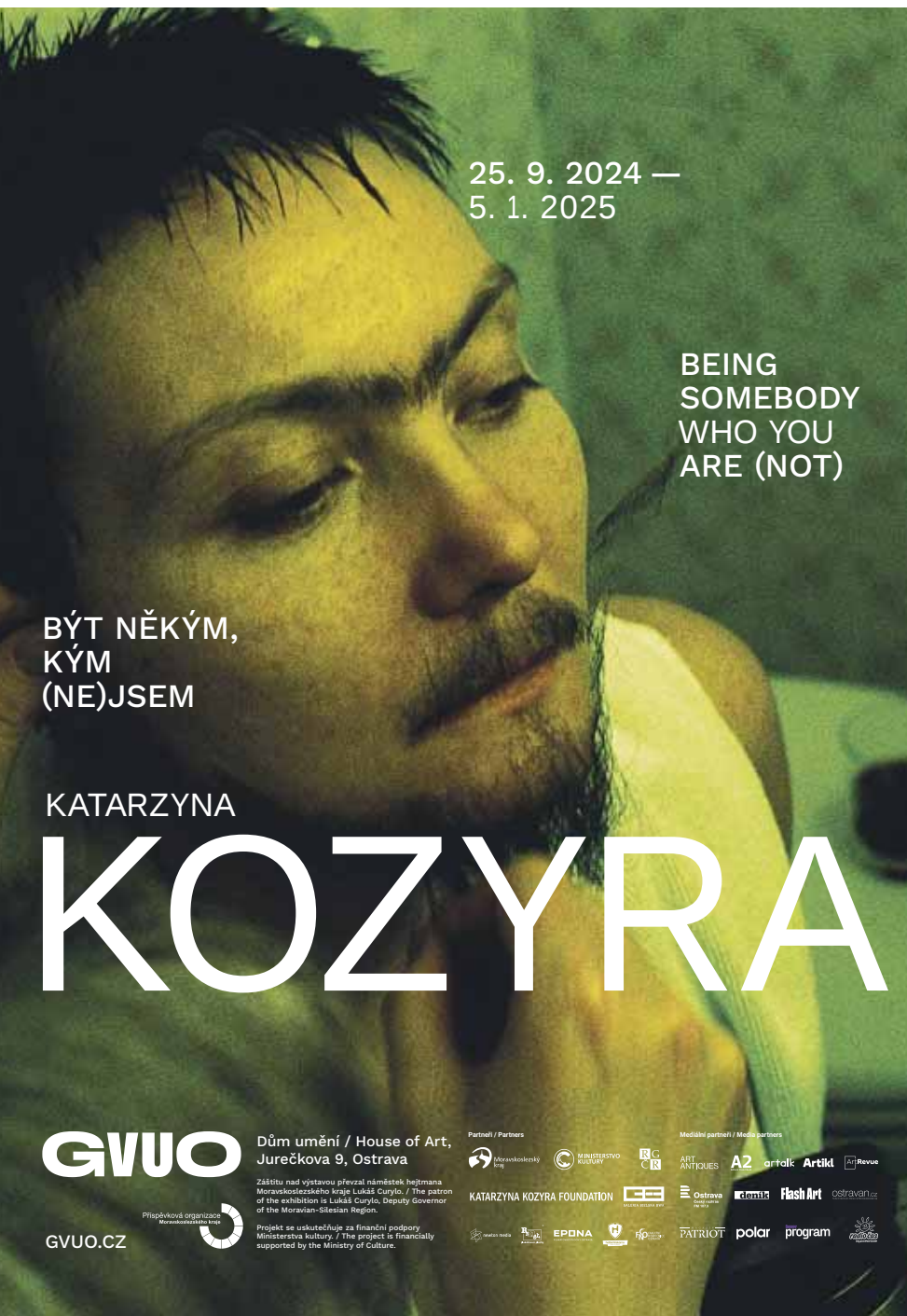
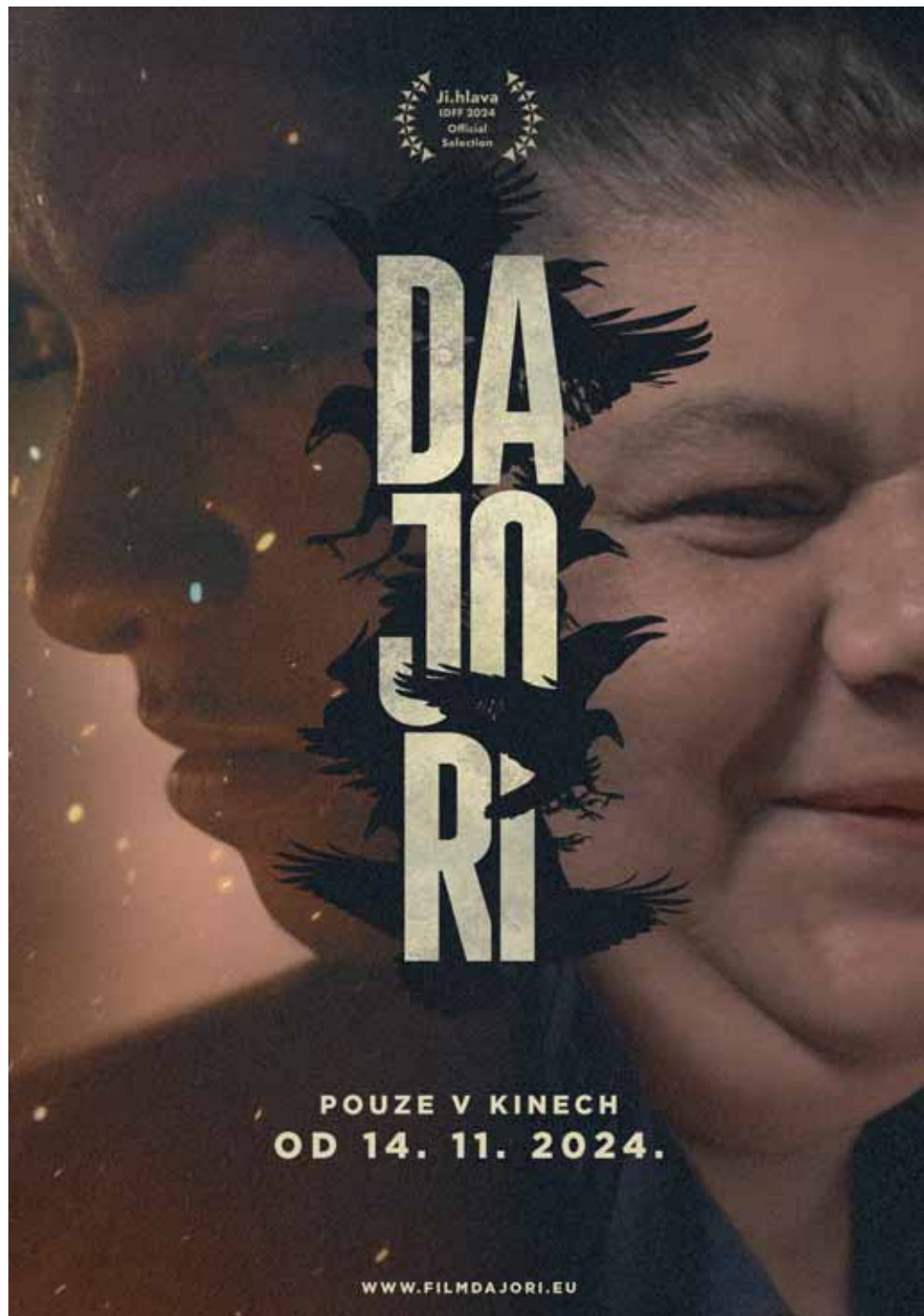
základní nálada smutek (sabishisa 寂しさ), který dobře znali už staří básníci. Právě smutek se stal základem ústředního estetického ideálu melancholie (aware 哀れ), která prolíná celou dlouhou japonskou básnickou tradicí.

Ačkoliv se waka píše stejnou formou od začátku písemnictví v 8. století dodnes, její vrcholná éra spadá mezi 10. a 13. století a odráží se v ní unikátní dvorská kultura vysoké aristokracie japonského císařství v období Heian (794–1192). Krátká pětiverší o jednatřiceti slabikách se závazným rytmem 5-7-5-7-7 slabik, sepsovaná a přednášená zpěvnou intonací dvořany a dvorními dámami, se užívala při každodenní komunikaci formální i soukromé povahy. Kult poezie u japonského dvora v nádherném hlavním městě Kjótu byl spjatý s luxusním životem dvorských vzdělanců, kteří pořádali básnické dýchánky uta-age a básnické soutěže uta-awase, básnické výpravy za pozorováním květů sakur (hana-mi), světlušek (hotaru-mi) či rudnoucích javorů (momiji-mi) do přírody a loveckých paláců v okolí hlavního města, ale také náboženské poutě do chrámů a svatyní, spojené

s rituály komponování poezie – to vše řízené Ministerstvem básnictví (waka-dokoro).

Překlady stručných trojverší haiku o sedmnácti slabikách s metrem 5-7-5 vyžadují lehkou a přesnou zkratku a co nej-současnější a nejživější slovník. Haiku mělo podle velekněze této formy Matsua Bashōa (1644–1694) ztělesňovat tři estetické principy: 1. „lehkost“, stručnost, subtilnost (karumi 軽み); 2. „ohebnost“, pružnost, vytríbenost (shiori 撓); 3. „štíhlost“, křehkost, vcítění (hosomi 細み). Jak tvořit japonské haiku, nejlépe osvětlil mistr Bashō sám: „Jdi k borovici, chceš-li poznat borovici, a jdi k bambusu, chceš-li poznat bambus. A ve svých textech se zbav osobních předpokladů a předsudků. Jen tehdy budou tvá básnická cvičení účinná, splyneš-li s pozorovanou skutečností vjedno – pronikneš-li do pozorovaného dostatečně hluboko, abys mohl spatřit, co je ukryto uvnitř. I kdybys mistrně vládl slovům, pokud to, co pozoruješ, zůstane od tebe odděleno, tvá poezie nebude nikdy pravdivá.“

Výpisky z doslovu **Heleny Honcoopové**.



PLATO

Barbora Lungová: Charisma

Umělkyně: Barbora Lungová

Ostrava-Ostrava zpáteční

Vystavující:	Aneta Beranová, Martin Kubica, Dagmar Lasotová, Jiří Marek, Nikola Rácová	Katarína Szanyi, Tomáš Teper, Anna Treterová, Jiří Volejník
--------------	---	---

Umělci: Lech Wilczek a Jan Hošek
Spolupráce: Jan Albert Šturma

Prales, zahrada a zed'

**17.10.2024 –
26.01.2025**

PLATO
městská galerie současného umění
Porážková 26, Ostrava
www.plato-ostrava.cz

PLATO Ostrava je příspěvkovou organizací statutárního města Ostrava.

OSTRAVA!!!

Síla sdílení

S Annamarií Čermákovou o platformě PRAHO! project

Se zakladatelkou interaktivního uměleckého projektu PRAHO! jsme hovořili o možnostech sdílení osobních prožitků ve veřejném prostoru i o tom, jak v něm prezentovat a otevírat komplexní témata, jako jsou feminismus nebo problematika LGBTQ+.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

Projektů na oživení veřejného prostoru existuje mnoho. Jaká byla vaše motivace? Velmi osobní – asi před sedmi lety jsem zjistila, že mě můj tehdejší přítel podvádí, a nevěděla jsem, jak se s tím vypořádat. Vždy jsem hodně psala, a tak jsem se rozhodla psát poezii, ručně a anonymně, a lepit ji na sloupy. Bylo to čistě terapeutické sdílení bolesti, aniž bych o ní s někým konkrétním mluvila. Když jsem viděla, že si to náhodní lidé čtou, hrozně mi to pomáhalo. Pak jsem se odstěhovala do Stockholmu a začala studovat na umělecké škole obor The Art of Impact, kombinující psychologii, sociologii a filmovou režii. Při natáčení magisterského filmu mě pak napadlo tu aktivitu oživit, protože tenkrát, když jsem v Praze vylepovala básně, se objevil někdo, kdo na ně reagoval – lepil své texty vedle. Dodnes nevím, kdo to byl, ale došlo mi, že ve veřejném prostoru můžu komunikovat s neznámými lidmi, a sdílet tak anonymně věci, u kterých by to jinak bylo těžké. Díky penězům ze švédského státního filmového institutu jsem si mohla najmout dvě produkční z FAMU a umístily jsme po Praze čtvercové nálepky s poezií a možností reagovat skrze QR kód. Idea filmu byla, že se ozve pár lidí, já vyberu toho nejzajímavějšího a budu zkoumat, jak daleko mě k sobě pustí, aniž bychom se osobně potkali. Chtěla jsem ukázat, že veřejný prostor má velmi důležitou hodnotu – všichni ho společně sdílíme, i když se neznáme. QR kódy odkazovaly do mého mailu, a když jsem se druhý den probudila, měla jsem v něm asi sto čtyřicet odpovědí.

Jak jste s tolika reakcemi naložila?

A jak se projekt vyvíjel dál?

Původní myšlenka filmu se ukázala jako ne-reálná. Jak bych z takového množství měla vybrat jednoho zajímavého člověka? Zkonzultovala jsem to se svými vyučujícími a ti mi dovolili zůstat u textového formátu. Utvrdili mě v tom, že to nebude film, ale interdisciplinární projekt. Ve vylepování básní, vzkazů a textů od té doby pokračujeme formou samolepek, plakátů nebo instalací. QR kódy odkazují na web s různými osobními otázkami nebo dotazy týkajícími se života ve městě a lidé na ně můžou anonymně psát nebo nahrávat fotky a videa. Dnes jsme asi dvacetičlenný kolektiv, který se snaží fungovat co nejhorizontálněji. Z výpovědí, které nám došly, jsme vydali čtyřdílnou publikaci. Začali jsme také dělat trvalé umělecké instalace ve veřejném prostoru a chystáme i další formáty.

Od roku 2021 vám lidé poslali přes pětadvacet tisíc nejruznějších reakcí, což je velmi vysoké číslo na to, že se Češi rádi prezentují jako nekomunikativní a k veřejnému prostoru lhostejní. S jakými motivacemi se na vás lidé obracejí? Myslím, že už nás považují za safe space. Pro lidi je obecně těžké něco sdílet. Každá třetí výpověď, která nám přijde, obsahuje něco ve stylu „Jsem sám, nikdo mi nerozumí“. Co to asi vypovídá o téhle společnosti? My jsme za ta léta dokázali, že nám lidé můžou věřit a svěřovat se nám, a jsem vděčná, že nás už za tímto účelem vyloženě vyhledávají. Mnozí nám odpovídají pravidelně. Dodnes každému, kdo se ozve a nechá kontakt, odpovídáme. Máme i terapeuta, a když se nám zdá, že něco už asi není v pořádku, tak ho s daným člověkem propojíme.

Data se snažíme statisticky zpracovávat, ale jednu věc neděláme, ačkoli na nás někteří tlačí, ať s ní začneme: neptáme se na věk, pohlaví a nic podobného, protože by to narušilo vzájemnou důvěru a proces sdílení. Díky pluginu víme, odkud nám lidé výpovědi zasílají – a nejsou jen z Prahy, ale třeba i z Brna a dalších měst. Rádi bychom projekt rozšířili i do zahraničí, teď jednáme o spolupráci s Bruselem

a Stockholmem, odkud asi získáme zase úplně jiná data. Záleží také na tom, kolik seženeme peněz, bez nich bychom to už asi dál nezvládli. Ale podstatné pro nás je i to, odkud příspěvky pocházejí. Mnohokrát za mnou přišli lidé z bank a dalších problematických institucí a nabízeli peníze, ale vždy jsem je odmítla. Naším největším příjmem jsou teď evropské granty – žádné peníze sice nejsou úplně čisté, ale tyhle mi přijdou nejčistší. Snad se mi podaří lidi z týmu konečně zaměstnat, protože teď fungujeme na dobrovolnické bázi. Co největší nezávislost v jakémkoli smyslu je pro mě absolutní základ, bez toho bych to nedělala.



Annamarie Čermáková. Foto Lea Delacroix

S čím se vám lidé nejčastěji svěřují? Existují témata, která se ve výpovědích opakují? Nepřekvapivě to jsou aktuální trendy ve společnosti. Projekt začal krátce po koruně, vlítla do toho jedna válka, teď další, to se tam hodně opakuje. Zásadně z toho ale vystupuje téma duševního zdraví, které se i já osobně hodně snažím otevírat. Sama jsem si prošla totálním vyhořením a doteď jsem se z toho úplně nevzpamatovala. Kromě toho vidím, že třeba v porovnání se Skandinávií se u nás o problematice duševního zdraví mluví velmi málo. Opakovaně se objevují také témata osamělosti a fyzického zdraví, sebelásky nebo spíš sebe-přijetí. A ačkoli se snažíme působit co možná nejvíc v offline světě, máme také sociální síť, takže děláme například i online terapeutické intervence, abychom byli lidem schopni pomáhat všemi dostupnými způsoby.

Tak velký archiv dat může být cenným materiálem i ze sociologického hlediska či z pohledu orálních a paměťových studií. Pracujete na takovém využití? Ta analytická část je hrozně náročná, a pokud se nám podaří získat peníze, použijeme je právě na to, protože máme unikátní data a rozhodně je nepracováváme tak, jak bychom mohli. Zároveň ale netuším, kam přesně náš projekt povede – žije si tak trochu vlastním životem podle toho, co lidé potřebují nebo jak to v týmu vyhodnotíme. Posunuli jsme se od publikací k instalacím ve veřejném prostoru, teď začínáme experimentovat s audiem. Zatím jsme ale využili odhadem tak půl procenta došlých výpovědí.

Především se ale snažím ve veřejném prostoru prezentovat témata, která mi přijdou důležitá: LGBTQ+, klimatickou změnu nebo feminismus. Snažím se je ale uchopit i z jiné perspektivy, než je ta moje. Například na instalaci s LGBTQ+ tematikou na Fügnerově náměstí jsme spolupracovali s mým bratrance, queer aktivistou Kryštofem Stupkou. On navrhoval velkolepou duhovou stylizaci se

třípytkami a podobně, ale to je přesně způsob, jakým to nechci dělat. Protože pak přijde nějaký Franta Novák a řekne si: „Zase nějaká zasná duha, už jsem na to alergickéj!“ Lepší je využívat minimalističtější, civilnější prostředky. Nepotřebujeme se uvnitř komunity podobně smýšlejících lidí utvrzovat v tom, že LGBTQ+ je super, a všechny ostatní posílat někam... Chci naopak lidi co nejvíce spojovat.

V Jinonicích jste instalovali murál, jehož hlavním tématem je feminismus a který se dotýká i znásilnění. Dílo vyvolalo odpor části veřejnosti. Jak kauza pokračuje?

My se snažíme vyvolávat diskusi, je super, že se ozývají lidé s jinými názory. Tato instalace ale byla do týdne úplně zničená, což bylo poprvé, co se nám něco takového stalo v takové míře, a to nepovažuji za formu diskuse. Uspořádali jsme na Praze 5 debatu, které se kromě starostky, odborníků z Člověka v tísní, Amnesty International a Konsentu zúčastnila i maminka, jejíž dceru znásilnili v jednom z těch podchodů, a pozvali jsme na ni i odpůrce díla. Petice proti němu má sto dva podpisů, v Jinonicích přitom žije čtyřicet tisíc lidí. Je to v podstatě jen pár jednotlivců, konkrétně jedna rodina. Diskutovali jsme asi čtyři hodiny, ale nikam to nevedlo. Instalace je dál konstantně ničena.

Před měsícem jsme tedy udělali návratovou akci, zase byla diskuse, lidé se mohli vyjádřit a bylo skvělé, že někteří si přišli povídat, i když jsme se neshodli. Ale celkově to dospělo do slepého bodu – jako bychom mluvili do zdi. Proti lidem, kteří instalaci ničí, chceme postupovat soudně. Kdybychom nepořádali všechny ty diskuse, tak by to možná od nás nebylo fér, ale my jsme udělali už úplně všechno, co se dalo. Stojíme teď tak trochu na rozcestí, protože nám Praha umožnila to místo spravovat další dva roky. Mohli bychom se ho vzdát, což je ale naprosto proti mým hodnotám a přesvědčení. Pokud si ho chceme ponechat, musíme se rozhodnout, zda chceme jako doteď bojovat další dva roky a každý týden nechat zeď opravovat, nebo podáme trestní oznámení. Je to nepříjemné, ale kdybychom se rozhodli místo opustit a zrealizovat něco někde jinde, podkopeme tím všechny naše ideje a tři roky práce.

Annamarie Čermáková (nar. 1994) studovala obor dokumentární režie na Stockholm University of the Arts ve Švédsku, kde dlouhodobě žije. Ve své tvorbě klade důraz na sociální přesah s přihlédnutím k aktuálnímu dění ve společnosti. PRAHO! project založila na podzim roku 2021.

Vytvořit nový univerzalizmus

S filosofem Michaellem Hauserem jsme hovořili nad jeho poslední knihou – Manifestem socialistického hnutí (viz A2 č. 2/2024). Dílo si klade nemalé ambice: v době mnohačetných krizí a narůstajícího chaosu vytyčit orientační body pro znovuoživení socialistické politiky.

OTAKAR BUREŠ

Jaká strašidla dnes obcházejí Evropou?

Na vzestupu je především konzervativní populismus a zároveň selhává liberální demokracie, což spolu souvisí. Na globální rovině hrozí války, dokonce i mezi supervelmocemi. Zásadní je klimatická a celkově environmentální krize. A to vše je spojeno s extrémním růstem sociálních nerovností.

Co znamená, že selhává liberální demokracie?

Liberální demokracie, respektive její instituce, parlament, volby, politické strany, ztrácí svoji legitimitu. Šestapadesát procent obyvatel sedmnácti vyspělých zemí se domnívá, že je zapotřebí provést hluboké reformy, nebo dokonce změnit politický systém, protože nevěří, že jsou v něm dnes zastoupeni a že je schopen řešit sociální, environmentální a další problémy.

V Manifestu socialistického hnutí hovoříte o hyperburžoazii a pracující většině. To vypadá, jako by tu byly dvě sociální třídy, dva jasné vymezené subjekty.

Současní společenští vědci, ale i mnozí politici se shodují na tom, že oligarchie má neúměrnou politickou a ekonomickou moc. S odkazem na Marxe hovořím o hyperburžoazii, což je jen jiné označení pro finanční oligarchii. Existuje zcela prokazatelná propast mezi touto malou skupinou a většinou společnosti, kam patří sociální vrstvy, které stagnují nebo upadají. Existuje mnoho studií, jež ukazují, že stagnace a úpadek se týká také střední třídy. Tato většina dnes nevystupuje jako politický subjekt a v tom je problém, na který upozorňuji.

Netvrdím, že jsou tu dva jasné vymezené politické subjekty. Je tu hyperburžoazie, která se dokáže sjednocovat a prosazovat své zájmy – slovy Warrena Buffetta: „Třídní válka nepochybně existuje, ale je to má třída, třída bohatých, kdo ji vede, a my vítězíme.“ Žádná jiná třída nebo vrstva s výjimkou těch, kteří zajišťují servis pro hyperburžoazii – top manažeri, „experti“, tvůrci veřejného mínění či politici –, nemá jasno v tom, jaké jsou její zájmy

a cíle. Například prekarizovaní kurýři firmy Wolt občas uspořádají protestní akci proti snižování odměn, ale dosud nenašli způsob, jak se zorganizovat jako sociální subjekt. Mnozí dělníci ve fabrikách si budují pocit vlastní důstojnosti tak, že soutěží, kdo vydrží větší pracovní nasazení, jak to popsala Kateřina Nedbálková na jednom z workshopů k Manifestu socialistického hnutí. Tedy čím více se nechám vykořisťovat, tím silnější mám pocit důstojnosti. To je až perverzní převrácení třídního vědomí.

Není zásadní problém v tom, že lidé nevidí existenci něčeho, co by tato drtivá – nebo, jak říkáte, pracující – většina měla společného? Může mít tato reálně existující většina vůbec vlastní subjektivitu?

Většina společnosti, o níž protestní hnutí jako Occupy Wall Street mluvilo jako o devětadevadesáti procentech, nemá svou sociální politickou subjektivitu, kdežto jedno procento nejbohatších ji má. Nejsou tu dva jasné vymezené sociální a politické subjekty, nýbrž pouze jeden: oligarchie. Pak je tu většina jako ne-subjekt. Současnou situaci lze popsat tak, že jeden malý subjekt vládne nad velkým ne-subjektem. A má otázka zní, jak se většina může stát sociálním a politickým subjektem. Víme, že to je těžké, ale proč se o to nepokoušet? Proč přenechat sjednocování nespokojených lidí pravicovým populistům?

Co znamená, že „socialismus chce vyvlastnit ty, kteří vyvlastňují celý zbytek společnosti“? V České republice leckoho napadne, že se chystá útok na jeho, často už tak docela skrovný majetek.

Tento dojem je výsledkem dlouholeté antikomunistické propagandy, která nám chce namluvit, že myšlenka vyvlastnění znamená, že lidé přijdou i o to málo, co vlastní. Manipulativně zamlžuje rozdíl mezi vlastnictvím společenských nebo přírodních zdrojů a osobním uživatelským vlastnictvím – domu, počítače, auta apod. Je otázka, nakolik je tato propaganda účinná.

Neznám sociologický výzkum, který by se zabýval postoji občanů ČR k soukromému

vlastnictví. Když Jeremy Corbyn začal mluvit o znárodnění některých strategických odvětví, vznikl průzkum, který ukázal, že většina Britů souhlasí s tím, že výroba a distribuce energií, vodohospodářství nebo železnice se mají znárodnit a být ve veřejném vlastnictví. Na Slovensku si Konzervativní inštitút M. R. Štefánika objednal průzkum o „mýtech socialismu“ a výsledek byl pro objednavatele zklamáním: například sedmasedmdesát procent dotázaných souhlasilo s názorem, že plánované hospodářství dokázalo zajistit práci pro všechny. Podobné postoje bychom pravděpodobně našli také u českých občanů. Takže zdejší odpor k nějaké formě znárodnění či vyvlastnění může být jen optický klam, který způsobuje to, že zpravidla slyšíme jen ty, kdo jsou schopni tvrdit, že mluvit o vyvlastňování je zločin proti lidstosti.

Ale otázka leží jinde: je možné považovat oligarchické vlastnictví za legitimní? Liberální teoretici počínaje Johnem Lockem o legitimitě soukromého vlastnictví uvažovali, ale v poslední době se soukromé vlastnictví zbožšťilo a jakákoli debata je v podstatě nepřipustná. Tito teoretici měli na takovou otázku různé odpovědi, například velké soukromé vlastnictví podmiňovali tím, že musí přispívat k rozvoji společnosti, což je naprosto legitimní odpověď. I dnes bychom se měli ptát stejně jako klasikové liberalismu: jakou legitimitu má extrémně velké vlastnictví? Jak přispívá k rozvoji společnosti?

Zmiňujete, že s vyvlastňováním ruských majetků a firem se otevírá možná cesta k jejich převedení do veřejného vlastnictví. Zásadní je tato otázka ale v oblasti informační infrastruktury, včetně sociálních médií.

Ano, je tu základní problém, konflikt mezi soukromým vlastnictvím a svobodou slova. Máme Facebook, X a další velké soukromé vlastněné platformy, jejichž vlastníci rozhodují o tom, jaké příspěvky budou povoleny a jaké ne. V případě těchto obrovských impérií s miliardami účastníků jde o vážnou věc: svobodu vyjadřování. Pokud chápeme liberální



Michael Hauser. Foto Josef Chuchma (se svolením M. H.)

S Michaelem Hauserem o socialismu v době globalizace

právo na svobodu vyjadřování jako právo vstoupit do veřejného prostoru, pak tu dochází k očividnému konfliktu. Extrémně rozbuzelé soukromé vlastnictví omezuje svobodu lidí, takže pokud je nám drahá svoboda vyjadřování, mělo by nám vadit, že tu existuje soukromé impérium, ve kterém tuto svobodu prostě nemůžeme rozvinout.

Sjednecování nespokojených brání také zastaralá představa, že ekonomika se dnes zakládá hlavně na výrobních prostředcích, tedy na něčem hmatatelném. Většina ekonomiky se přitom odehrává fiktivně... Fiktivní kapitál znamená akcie, dluhopisy, různé bankovní produkty, jež představují nárok vlastníka na bohatství, které není ještě vytvořeno – jednoduše řečeno: je spekulativní. Hodnota akcií či dluhopisů je určována očekávaním budoucího zisku. Růst fiktivního kapitálu zkrátka neodpovídá reálnému stavu ekonomiky, nýbrž fiktivnímu budoucímu zisku. V rozvinutých zemích klesá podíl investic, a přitom rostou zisky. Jak uvádí Cédric Durand v knize *Fictitious Capital: How Finance Is Appropriating Our Future* [Fiktivní kapitál. Jak finance ovládají naši budoucnost, 2017], v době ekonomické krize v letech 2009–2012 došlo ve Spojených státech k tomu, že devadesát procent společnosti přijmou stagnovalo, kdežto příjmy jednoho procenta nejbohatších se zvýšily o třicet jedna procent.

Zatímco možnosti odporu proti zjevnému autoritářskému režimu jsou obecně srozumitelné, mnohem obtížnější je bránit se nenápadným donucovacím tlakům, přestože také jednoznačně omezují naši svobodu. Jakou cestou bychom se měli vydat, abychom jim dokázali čelit? Za prvé sjednocováním všech vrstev, které jsou systémem fiktivního kapitálu postižené – a těch je většina. Žádná izolovaná skupina nemůže uspět sama. Sjednecování je však obtížné ze dvou důvodů: prvním je štěpení společnosti a prohlubování příkopů mezi skupinami, druhým rozšíření nihilismu, skepse a cynismu. Průzkumy ukazují, že si sice přes padesát procent společnosti přeje výrazné politické a ekonomické změny, ale zhruba stejné procento si myslí, že takové změny jsou neuskutečnitelné a nikdy nepřijdou. Kdo dnes řekne, že je spokojený s dlouhodobou politikou a ekonomickou situací? Spokojené nejsou ani střední třídy. Ale jak to, že lidé ve své většině neprojevují odpor a neprotestují? Protože převládá nihilismus, skepse a cynismus. Nic prý nelze změnit. A to je třeba prolomit. Druhým krokem je vytvořit sociální a zároveň politické hnutí. Jeho zárodky v různých podobách už existují, avšak jsou to pouze rozptýlené iniciativy, které zatím nic nesjednecují. Za třetí je třeba tvůrčím způsobem položit otázku vládnutí a vztahu ke státu. Jestliže se ptáme, jak se vůbec můžeme postavit gigantické moci, kterou má hyperburžoazie, jako odpověď se nabízí, že budeme usilovat o kontravládnutí prostřednictvím státu.

V této souvislosti Durand tvrdí, že vlády mohou zrušit dluh země. Jednoduše vydají dekret, jímž se zruší zadlužení – a v ekonomice se reálně nic nestane. Jenže něco takového běžná vláda neudělá. Ano, jistě, může to vyvolat reakce ze strany mocných, ale samotný provoz ekonomiky to neohroží, protože státní dluh je do značné míry jen účetní fikce, která reálně ničemu neodpovídá. Vláda, jež by za sebou měla většinu společnosti, by se k takovému kroku mohla odhodlat.

Nepoučilo nás 20. století v tom, že musíme odmítnout představu účelu světícího prostředky, a naopak vytvářet to, co politická teorie nazývá prefigurativní politikou? Jinými slovy:

jednat už od začátku podle principů, kterých chceme dosáhnout. Není tu pak ale problém ohledně uchopení moci a využití státního aparátu? Můj vztah ke státu je dvojznačný. Když někdo mluví o využití státu ve smyslu „dlouhého pochodu institucemi“, jsem na pozoru. Plně si uvědomuji nebezpečí, které se skrývá ve schopnosti státních institucí ochotit i ty největší rebely a vyvolat v nich dojem, že jsou stále rebely. O tom svědčí kariéra někdejších tváří studentské revolty z roku 1968 v západních zemích, jako například Daniela Cohn-Bendita, jednoho z nejdéle sloužících poslanců Evropského parlamentu. Sdílím kritiku státu, kterou vyslovují mnozí levicoví teoretici, například Alain Badiou. Avšak zároveň odmítám esencialistický postoj některých antiautoritářů, kteří jsou proti každé formě státu a moci proto, že je to zkrátka stát a moc. Spíše bychom měli uvažovat o přetvoření stávajících státních institucí nebo vytvoření nových. Pokud v současné situaci odvrhneme stát jako zdroj autoritářství, jakými prostředky povedeme zápas s oligarchií? Bojkoty zboží, blokády, odbory, stávky? Ano, dobře, to je všechno možné, ale ukazuje se, že to nestačí.

Nemohla by nám pomoci změna náhledu na koncept národa, který se stává nebezpečným mobilizačním nástrojem? Proto mluvím o otevřeném či emancipačním pojetí národa, kterým nemyslím vylučující nacionalistickou identitu. Národ chápu jako neutrální sociologický pojem, označující velkou množinu lidí, kteří sdílejí určité kulturní, politické, sportovní symboly, příběhy a zkušenosti. Emancipační pojetí národa je pak takové, v němž zdůrazňujeme význam těch národních symbolů a příběhů, které vyjadřují obecné lidské hodnoty či univerzální myšlenky. Ve Francii je to Velká francouzská revoluce s heslem „svoboda, rovnost, bratrství“, u nás zase husitství či pražské jaro. Znepokojuje mě, jak si pojem národa přivlastňují konzervativní populisté a jak snadno si ho levice nechávají ukrást. Jako politický filosof se dlouhodobě zaměřuji na traumatizující pojmy s velkým potenciálem. Socialismus, komunismus, avantgarda, emancipace, národ nebo třeba křesťanství – všechny tyto pojmy v důsledku traumat z minulosti vyvolávají emotivní či spíše impulsivně schematické reakce, které zatemňují jejich význam a zabraňují nám spatřit pozitivní možnosti, jež v sobě nesou.

Dalším podobně problematickým pojmem je rodina. Do oblasti rodiny se vytěšňuje péče jako něco neohodnoceného, na čem se mohou reprodukovat nespravedlnosti. Rodina je také místem, kde se soustředí různé patologie, vznikají úzkosti a lidé se izolují od zbytku společnosti. Ano, jistě, to všechno je pravda, ale ne celá pravda. Souhlasím se Sophií Lewis, autorkou knihy *Zrušte rodinu* [viz A2 č. 22/2023]. Její poselství se často chápe s jistotou „anarchoidní“ zkratkovitostí, jenže autorka zasazuje instituci rodiny do společenského kontextu. Pokud se tento kontext změní, změní se i význam rodiny. Není tu žádná neměnná esence rodiny, jak se pravděpodobně domnívají ti, kteří odmítají rodinu jako takovou. Mnozí čtenáři přehlédli jeden podstatný detail: autorka píše o zrušení rodiny v postkapitalistické společnosti a navrhuje tím na některé myslitele socialistického proudu, kteří chápali rodinu podobně jako stát – jsou to instituce, které vznikly v třídní společnosti a které v budoucí netřídní společnosti skončí v muzeu vedle kolovrátku a kamenné sekery, jak se barvitě vyjádřil Engels –, uvědomovali si však, že bezprostřední zrušení rodiny jako společenské instituce by vedlo k sociální katastrofě. Přesně tak to píše i Lewis a já netvrdím nic jiného.

V Manifestu si čtenář přečte, že rodina historicky sloužila jako nástroj patriarchálně třídní reprodukce společnosti. Možná jsem měl ještě s odkazem na Engelse napsat, že tradiční rodina je forma legalizované prostituce. Některé čtenáře Manifestu pobouřilo, že jsem vedle negativ zmínil i pozitivní stránky rodiny: v individualistické neoliberální společnosti může být rodina místem vzájemné pomoci a solidarity, kde se lidé učí sociálním vazbám a odpovědnosti, může zajišťovat emoční i sociální zázemí a tak dále.

Naznačujete, že nová sociální hnutí – zapatisté, boje proti mezinárodním finančním institucím kolem roku 2000 nebo později hnutí Occupy – nepřinesla nic významného. Ale nejsou jejich zásadní důsledky právě úspěchem prefigurativní politiky a v institucionálních změnách se odrazí, dejme tomu, až za dvě tři dekády? Říkám to trochu jinak. Zmíněná hnutí nepřinesla jasné poselství, jak postupovat vůči oligarchii, ale zároveň šlo o cenné experimenty v novém globálním terénu. Byla to důležitá fáze, která vytvořila předpoklady pro další cestu. Vůbec je nepodceňuji, sám jsem se účastnil protestů proti Mezinárodnímu měnovému fondu, několika sociálních fór a jsem jimi inspirován. Tato hnutí byla nadějná, zároveň však postupně ztratila potenciál. Ale rád bych uvedl, že třeba zapatistické experimenty s politikou a komunitním životem jsou důležité v tom, že v praxi zkoušejí, jak se obejít bez politických stran a vyprázdněného parlamentarismu. Rozvíjejí politiku, která spojuje horizontální kolektivní rozhodování s rozhodováním vertikálním v takzvané Radě dobré vlády. Děje se tak podle zásady „poslušného vládnutí“: ti, kteří mají moc, dostávají nepřetržitou zpětnou vazbu ze strany obce, jak to popisuje Jérôme Baschet v knize *Sbohem kapitalismu*. Autonomie, společnost dobrého života a mnohost světů [2016, česky 2023]. V podobném duchu se nese myšlenka demarchie navazující na starořecké pojetí politiky, kterou rozpracovali William Paul Cockshott a Allin Cottrell v knize *Kybersocialismus* [1993, česky 2006].

Kde hledat emancipační aktéry, když existující strany ztrácejí legitimitu a reprezentují buď liberální oligarchy, nebo populistické fašizující oligarchy? Nemá smysl uvažovat o emancipační socialistické straně, pokud chybí hnutí. Hlavním úkolem je teď vytvářet hnutí, což bude samozřejmě do velké míry improvizace. Jedním ze základních kroků je to, čemu říkám „akt pojmenování“. Je tu mnoho různých iniciativ – od environmentálních po ty, které se zabývají dostupným bydlením. Tyto iniciativy mají rysy, jež můžeme označit za socialistické: zabývají se problémy nerovností, dopady oligarchického kapitálu na životní prostředí a tak dále. Akt pojmenování znamená, že se začnou identifikovat jako socialisté nového druhu. Pak následuje otázka, jakou organizační formu bude takové hnutí mít. Na to se ale předem těžko odpovídá. Důležité je se nyní zabývat tím základním, tedy sjednocujícími potenciály v rozptýlených iniciativách a jejich společnými jmenovateli.

Akt pojmenování tedy pomáhá vytvářet společné vědomí pracující většiny. Ale není přitom problém v tom, jak v neoliberální společnosti chápeme práci? Není cílem socialismu něco podstatnějšího než jen zlepšení v oblasti práce, totiž snaha o uskutečnění smysluplného, důstojného lidského života pro každého bez rozdílu? Cílem je emancipace práce přesně v tomto smyslu. Někteří se mne ptali, proč mluvím právě o práci jako o něčem sjednocujícím, a ne třeba o empatii nebo tělesnosti. Při psaní Manifestu

jsem váhal, co vlastně zvolit jako možný sjednocující prvek. Uvědomil jsem si, že pokud mluvíme o sociálních třídách a nerovnostech, pak je klíčovou otázkou, zda jsme existenčně závislí, či existenčně nezávislí. Vychází pro mne byly práce Guye Standinga, který byl jedním z těch, kdo do společenských věd zavedl pojem prekáriát. Ten vykresluje určité psychosociální sklonky u jednotlivých tříd včetně hyperburžoazie, kterou nazývá elita. Objevuje, že v podstatě ve všech třídách počínaje takzvaným saláriátem – zaměstnanci s kvalitními smlouvami a vyššími příjmy – se projevují podobné syndromy: stres, úzkost, pocit nejistoty, vnímání nesmyslnosti různých reorganizací a tak dále. A napadlo mne, že tyto existenční či spíše existenciální stavy, které se v různé síle a podobě projevují napříč všemi třídami s jistotou výjimkou hyperburžoazie, jsou onou hledanou matérií, která nás může začít sjednocovat.

Kolem nás létají různé termíny, genderové identity, antropocén, green deal, tradiční hodnoty, národní zájmy, které vyvolávají další štěpení společnosti. Nevidíme však, že většina lidí má přes všechny odlišnosti něco společného: svou existenční závislost na práci. Ať už si myslíme cokoli, jsme zkrátka nuceni pracovat, protože bez nějaké formy placené práce padáme na samotné společenské dno a společnost nás vylučuje. To je základní situace většiny lidí. Tuto situaci si potřebujeme uvědomit a říct si: Je nutné, aby to takto bylo? Proč musíme pracovat pět, a ne tři dny v týdnu? Potřebujeme osvobodit práci, aby byla smysluplná. Někák práce bude vždy nutná, ale změní se její povaha. Proč více nerozšířit takové formy práce, které jsou obohacující jak pro druhé, tak pro mne samotného?

Identitární politika vytváří dojem určité nesmiřitelnosti a v důsledku slouží jen k rozeštvávání různých skupin proti sobě. Takto vnímám i takzvanou woke levici, která v tomto smyslu žádnou levici není, protože přejímá neoliberální fragmentarizaci. Nesmíme přijít o vnímavost k identitárním otázkám, ale zároveň nesmíme za univerzální považovat něco partikulárního, ať už dominantního, nebo upozaděného... Socialistické hnutí bylo vždy hnutí univerzalistické. Univerzalizmus se však dnes rozbil a vyprázdnil a pro mnoho lidí je strašákem. „Woke levice“ a konzervativní nebo nacionalistický populismus mají společné, že odmítají univerzalizmus. Socialistické hnutí nemůže existovat, aniž vytvoří nový univerzalizmus, který nebude abstraktní – jako univerzalizmus lidských práv –, ale dialektický a participativní; takový, který dokáže propojovat identity a partikulární obsahy s globální univerzální vizí. Stále více jsem přesvědčen, že hlavní problém dnešní doby spočívá ve vymizení dialektiky jako způsobu myšlení, který živě propojuje obecné a jednotlivé, univerzální a partikulární, společný svět a individuální situaci. Tváří v tvář všem militantním partikularismům za jednu z hlavních současných výzev pro dnešní filosofii, společenských vědy i praktickou politiku považují vynalezení nové dialektiky, která bude prosycena aspoň malou dávkou optimismu, bez něhož nelze změnit vůbec nic.

Michael Hauser (nar. 1972) je filosof, překladatel a pedagog. Soustředí se převážně na kritiku kapitalismu a postmodernismus v éře globalizace. Vydal řadu knih, například Adorno. Moderna a negativita (2005), Kapitalismus jako zombie (2012), Doba přechodu. Tranzitní ontologie a dílo Alaina Badioua (2021) nebo Manifest socialistického hnutí (2023).

Metoda palcátu

Ahistorické úvahy nad Janem Žižkou

Šestisté výročí úmrtí velkého fundamentalistického vojevůdce příliš rozruchu nevyvolalo. Žádné sváry ani polemiky nad významem božích bojovníků v médiích neproběhly. Život Jana Žižky se uzavřel v roce 1424. Znamená to, že už skončil i jeho druhý život, odehrávající se v myslích ostatních?

JAKUB RÁKOSNÍK



Palacký z husitství učinil ústřední moment dějin národa českého. Foto Jan Starec (CC BY-SA 3.0)

Sociologické průzkumy ukazují setrvalý pokles Žižkova významu v historickém povědomí obyvatel České republiky. Nejstarší relativně spolehlivá data máme z roku 1946. Přitom můžeme s vysokou pravděpodobností spekulovat, že v předchozích desetiletích, sahajících až k závěru 19. století, byla Žižkova popularita jistě spíše vyšší než nižší.

Bezprostředně po druhé světové válce jej mezi nejvýznamnější muže českých dějin zařadilo sedmáct procent dotázaných. Když se podobný průzkum dělal v roce 1968, navzdory předchozímu marxisticko-leninskému vyzdvihování husitů řadilo Žižku mezi nejvýznamnější Čechy už jen deset procent respondentů. V roce 2007 si totéž myslela pouhá tři procenta. A když v roce 2019 došlo k novému průzkumu, režírovanému CVVM, zůstalo jen procento těch, kteří by byli ochotni Žižku považovat za největšího z Čechů.

Od fundamentalismu k modernitě

Vztah Čechů k Žižkovi se totiž odnepaměti vyznačoval značnou ambivalencí. V nejstarších dobách byl poznamenán především náboženským rozštěpením společnosti. Pro nekatolíky byl hrdinským rekem, který mečem léčil zkaženost církve, zatímco v katolickém prostředí býval vykreslován jako vrah, násilník a svatokrádežník.

Násilnou náboženskou homogenizací českých zemí po Bílé hoře zvítězila katolická interpretace a svou dominanci si uchovala až do okamžiku, kdy se chopil pera František Palacký a představil nový vojevůdcův obraz. Do té doby nebyl pro drtivou většinu prostých rakouských občanů „geniální válečník, ale vztekly jakýsi das, mocí lidskou nepřemožitelný“, jak v návaznosti na Palackého připomíná historik Jiří Kořalka.

Palacký Žižku vykreslil jako nejednoznačnou postavu, za což si vysloužil i příležitostné spílání od dobrých vlastenců. Vadilo jim, že jej nelíčí výhradně jako kladného hrdinu, protože neslouží dobře české věci. Žižkův krvelačný náboženský fanatismus, který násilím trestal všechny pokrytce a věrolomníky, stěžil mohl nadchnout obezřetné srdce liberálně orientovaného historika. I tak ale Palacký z husitství učinil ústřední moment dějin národa českého. Po něm tuto epopej rozvinul Masaryk, když načrtl kontinuální linii od husitů, respektive českých bratrů, k modernímu demokratickému národu.

Nemusí být člověk nutně hegelian, aby evropskou reformaci, jejímž bylo husitství přímým

předchůdcem, považoval za jitrěnku evropské modernity. Budeme-li hledat vzdálené kořeny konceptu autonomního občanství, svobody svědomí, pluralismu, tolerance či občanské samosprávy v rámci hranic suverénního státu – a podle některých dokonce i kapitalistické ekonomiky –, dojdeme nakonec k litym náboženským bojům, jež zachvátily kontinent mezi 15. a polovinou 17. století. Úsměvný je ale nepochybný fakt, že samotní aktéři reformace skoro nic z toho neměli v úmyslu. Šlo spíše o nezamýšlený důsledek jejich jednání, který se realizoval v delší časové perspektivě. Oni sami zpravidla nechtěli víc než obnovit náboženskou čistotu, kterou hodlali nalézt v praxi raného křesťanství. Jaký to paradox, že v této perspektivě moderní otevřená společnost povstala z náboženského fundamentalismu.

Bez duchovní jednoty

Žižkovi táboritě v 15. století – stejně jako třeba militantní kalvinisté o století později – představovali radikální reakci na hlubokou dobovou krizi. Krizí tradičně rozumíme v sociálních vědách situaci, v níž se v rámci existujícího společenského uspořádání nedaří většinové akutní problémy řešit standardními systémovými nástroji. Přichází revoluční moment, kdy se radikální restrukturalizace společenského systému stává pravděpodobnou. Přesto záleží na souhrě dalších okolností či prostě náhodě, zda systémová změna nastane a jak revoluční bude mít průběh.

Můžeme vzít jed na to, že i dnes kolem nás chodí řada Janů Žižků. Jen je doba nenechala vyrůst. Nenastaly ty správné okolnosti. Ostatně moc nechybělo, a rovněž bratr Jan mohl v 15. století uzavřít svou kariéru, oscilující mezi žoldněrstvím a lapkovstvím, v naprosté bezvýznamnosti, kdyby si vysocí preláti spolu s nejrespektovanějšími učenici své doby počínali v roce 1415 na kostnickém koncilu jinak.

Římskokatolická církev se v pozdním středověku nacházela v tak hluboké krizi, jaká se existujícími systémovými prostředky dlouhodobě nedařila zvrátit. V revoluční situaci pak namísto umírněné reformy uvnitř církve propukla reformace ústící do církevního rozkolu a náboženských válek. Jejich ničivost byla navíc umocněna i tím, že církev byla ústřední institucí celého společenského uspořádání. Teprve po třiceti letech válčení pak všechny západní křesťanské proudy seznaly, že žádný z nich již nedokáže znovu nastolit duchovní jednotu Západu, a přistoupily ke vzájemnému

uznání a koexistenci, jak ji nalajnoval Vestfálský mír v roce 1648.

Dějiny se nikdy neopakují. Strukturálně analogické situace však ano. Když se nedařilo překlenout konflikty uvnitř anglické Stuartovské monarchie systémovými prostředky, zakusili si Angličané nakonec tyranii Olivera Cromwella, jenž ostatně často bývá s Žižkou nikoli neprávem srovnáván. Když se francouzským Bourbonům nedařilo o století později systémovými nástroji řešit chronickou fiskální krizi, nadešel čas jakobínského teroru. A stejnou strukturu příběhu ukazuje i otázka sociální v 19. století. Neschopnost ji uspokojivě moderovat v rámci tehdejšího kapitalistického systému otevřela stavidla hrůzám bolševismu 20. století.

Zlé předchází dobrému

Jsou-li výše naznačené úvahy o strukturálních analogiích správné, pak v 21. století bude mít podobný výbušný potenciál klima spolu s migrací. A s tím, jak budou oba krizové procesy narůstat, bude sílit i pravděpodobnost nějaké varianty politicky radikálního výbuchu – pokud tedy liberálně demokratické režimy nebudou schopny v rámci existujících pravidel takové krize uspokojivě vyřešit. Jestli si nový Žižka oblékne zeleno-rudou košili, nebo naopak spíše sáhne po osvědčené fašistické černé, už se na základě těchto úvah předpovědět nedá.

Mohli bychom se při znalosti historie kvietisticky utěšovat, že vše nakonec dobře dopadne. I po husitském pouštění žilou národu i jeho sousedům nakonec přišla kompakťata a poté takzvaný kutnohorský náboženský mír, jenž na dlouho zajistil poklidné soužití mezi katolíky a utrakvisty. Stejně tak i po kompromisu vestfálského míru se přece již náboženství nikdy v Evropě znovu nestalo příčinou srovnatelného konfliktu. I Anglie a Francie po svých revolucích nakonec dosáhly stabilních liberálních režimů. A rovněž bolševismus svůj boj prohrál, zatímco kapitalistické ekonomiky se mezitím v obavách z něj transformovaly v závislosti na místních podmínkách do více či méně štedrých sociálních států.

Palacký si při svých úvahách nad Žižkou a husitstvím zoufal: „Bůh sám ví, proč na světě často tolik zlého předcházeti musí, aby následovalo dobré.“ A dnes se nabízí otázka: Když se většinově považujeme za rozumné a zodpovědné demokratické subjekty, bude potřeba nechat věci zajít až tak daleko, aby musely být jednou rozhodnuty metodou Žižkova palcátu?

Autor je historik.

Kam jdeme a kam chceme jít?

Ingrid Robeyns a koncepce limitarismu

V posledních dekádách pomáhal nerovnosti zahlazovat sociální stát, v současnosti ale rozdíl mezi bohatými a chudými opět strmě rostou. Filosofka Ingrid Robeyns přináší ve své nové knize recept na omezení bohatství, který je zároveň příslibem lepšího života.

ALENA WAGNEROVÁ

„Proč je nutné omezit bohatství“, stojí na obálce knihy *Limitarianism: The Case Against Extreme Wealth* (Limitarismus. Argumenty proti extrémnímu bohatství, 2024) belgicko-holandské filosofky, ekonomky a profesorky na utrechtské univerzitě Ingrid Robeyns. Většina lidí si tuto otázku nejspíš nikdy nepoložila a některé z nich, hlavně ty bohaté, bude nejdřív spíš provokovat. Když ale začnou její knihu číst, budou pečlivě a pravdivě informováni o nutnosti na ni odpovědět. Ústředním tématem svazku je totiž etická a politicko-filosofická hranice bohatství. A prvním náznakem odpovědi je pro většinu z nás dosud neznámé slovo, jež tvoří titul knihy. Když jsem si je poprvé přečetla, vybavilo se mi slovo militarismus a uvědomila jsem si, že přehodíme-li první dvě slabiky, dospějeme právě k limitarismu. Pokud vypustíme ze slovníkové definice militarismu vojenství a armádu, dozvíme se, že toto slovo „označuje dominanci hodnot a zájmů v politice a společenském životě; například jednostranný důraz na právo silnějšího a pojetí skupiny jako dominantní síly“.

Měřítka bohatství

Limitarismus ale žádné právo dominance neohlašuje. Právě naopak. Vyjadřuje nutnost omezení bohatství na určitý finanční limit v dané společnosti. Ingrid Robeyns ve své knize navrhuje hranici deseti milionů eur a dodává: „Ve skutečnosti si většina z nás ani nedokáže představit, co všechny ty miliony a miliardy jsou a co znamenají, protože je nedokážeme srovnat s bohatstvím, které známe. Někdo by mohl přidat nebo ubrat nulu a my bychom si rozdíl v tisících neuvědomili. Možná, že ani ti nejbohatší nemají skutečnou představu o tom, co údaje o jejich financích vlastně představují, kromě toho, že jsou pro ně prostředkem pro srovnávání s ostatními.“ Tím však zároveň určují i jejich místo ve společnosti. Protože v současném neoliberálním kapitalismu právě peníze rozhodují o tom, kdo představuje vzor úspěšné existence. K těm jen málokdy patří lidé se smyslem pro morální hodnoty a úctou k člověku, jak by tomu v demokracii mělo být.

Vzhledem tomu, že kniha vyšla nejdříve v Británii, aby si tamní čtenáři udělali představu o tom, co znamená bohatství, zvolila autorka srovnání s Angličanem Sirem Leonardem Blavatnikem, který na listině bohatých uveřejněné v Sunday Times obsadil v roce 2021 první místo s majetkem v hodnotě 23 miliard liber. „Popravdě řečeno,“ píše na úvodních stránkách své knihy Robeyns, „mnoho lidí si ani nedokáže představit, kolik to vůbec je, protože se to naprosto mívá se znaky prosperity, které známe. Zkusme si tedy 23 miliard liber převést na něco, co dokážeme uchopit. Řekněme, že někdo pracuje od dvaceti do pětadesáti let padesát hodin týdně, týden co týden, rok co rok. Kolik by v jeho případě musela činit hodinová mzda, aby se dostal na 23 miliard liber? Odpověď zní: musel by celých 45 let pracovat za 196 581 liber na hodinu. A za tuto hodinovou mzdu byste si mohli každý den koupit třípokojový byt v centru Londýna.“

Dva miliony za hodinu

Pro ilustraci svého argumentu si vedle Blavatnika vybrala Ingrid Robeyns také daleko známějšího Elona Muska, který byl v roce 2022 na špičce listiny miliardářů amerického magazínu Forbes s odhadovanou hodnotou majetku ve výši 219 miliard dolarů.

Jaká celoživotní hodinová mzda by odpovídala Muskovu bohatství? Skoro dva miliony dolarů.

Také u nejbohatších Čechů bychom si mohli spočítat hodinovou mzdu: u Daniela Křetínského je hodnota majetku aktuálně 210,9 miliard, u Pavla Tykače 183,3 miliardy korun; Andrej Babiš by byl se 170,1 miliardy až pátý. Důležitější je ovšem otázka, kde, kdy a jak dotyční své miliardové majetky získali. Jak řekla jedna mladá Češka z chudé části republiky k miliardovým majetkům: „Nikdo, komu záleží na právech jiných lidí, si tolik peněz nevydělá.“

Právě otázce, kdo, kdy a jak získal své nepřeborné bohatství, se Robeyns věnuje v první kapitole své knihy. A dokládá, že ve stejných podmínkách přibývá chudoby, rostou sociální rozdíly a tím také celková nerovnost mezi bohatými a chudými občany. A tak

se mezi oligarchy a chudými takzvané nůžky ještě víc rozevírají. O chudobě a jejím vzniku, sociálních problémech, životních možnostech a lidských nedostacích se přitom v současné společnosti mluví a kriticky diskutuje daleko více než o tom, jakým způsobem druhá část společnosti přišla ke svému bohatství a jak s ním nakládá.

O bohatých toho víme málo. A to i proto, že je chápeme jako jednu společenskou skupinu a nerozlišujeme, jak svůj majetek nabyli. Ingrid Robeyns představuje celkem pět příkladů, jak je možné zbohatnout. Začíná J. K. Rowlingovou, která začínala jako matka samozivitelka pobírající sociální dávky a multimilionářkou se stala díky světovému úspěchu knih o Harrym Potterovi. Jistě není jediným kulturním a spisovatelským příkladem. Milionáři se mohou stát také dědicové rodinného podniku nebo majetku. Další dva typy milionářů, o nichž se Robeyns zmiňuje, si své bohatství šikovně vysloužily prací v milionářských strukturách. K boháčům patří ovšem také skupina, jejíž bohatství vzniklo ze zločinů, útisku, vykořisťování a mizerných platů jejich zaměstnanců. K nim přísluší i ti, kteří transformaci socialistických států využili k lacinému nákupu či převzetí toho, co bylo státním majetkem – „mimořádné bohatství pochází ze špinavých peněz“, stojí v titulu této kapitoly.

Ingrid Robeyns se ale setkala i s bohatými, které jejich peníze zneklidňovaly a představu limitarismu je nerozhořčovala. Protože co s tolika miliony? Tito lidé pak hledali možnost, jak se od bohatství osvobodit. A někteří milionáři, například Bill Gates a jeho žena Melinda, ohlásili, že svůj majetek chtějí darovat. Otázkou ovšem zůstává, komu a jak. Existuje totiž i řada milionářů, kteří finančně podporují určité politiky a politické strany a naplňují své „potřeby“ v detailech nových zákonů. Extrémní bohatství v tomto případě pohrývá i demokracií.

Oáza utopie

Ingrid Robeyns se ptala také řady lidí ze střední třídy, jak by si v případě skutečného limitarismu představovali, že naloží s deseti miliony eur pro svou rodinu. Při těchto rozhovorech vyšlo najevo, že pro jednoho člověka není třeba víc než milion a pro čtyřčlennou rodinu by čtyři miliony znamenaly dobrý a zajištěný život. A svět bez koncentrace extrémního bohatství by na tom byl lépe.

Jak by ovlivnil limitarismus superbohaté, kdyby se podařilo jej uskutečnit? Ti by nevyhnutelně skončili s menším hmotným bohatstvím než v současnosti. A to znamená, že by měli také méně privilegií a moci, které s ním souvisejí. Protože peníze díky neoliberální globalizaci dnes ovládají celý svět s jeho bohatstvím, od země s jejími dary přes lidi až po přírodu. „Filosofická tradice nás však učí, že to nejsou peníze, co nás činí lidmi, ale naše schopnost morálního chování,“ dodává Robeyns.

V devíti kapitolách své knihy autorka tematizuje všechny problémy světa vševládnoucího bohatství, způsobeného tím, že ideologie neoliberalismu nás naučila vidět svět i člověka výhradně ekonomickou optikou. Jsou to ale i milionáři a miliardáři sami, pro něž by změna ve smyslu limitarismu znamenala výhodu a jiný způsob života. Proto také v poslední, desáté kapitole jde o to nejdůležitější, co limitarismus přináší: demontáž neoliberální ideologie, jejíž asociálnost je základem problémů, jimž v současnosti čelíme, včetně nebezpečí populismu a polarizace společnosti. Limitarismus představuje vznikající oázu utopie, které se musíme držet a na níž musíme pracovat, protože – jak kdysi napsal Jürgen Habermas – i dnes se rozkládá poušť banality kolem nás a bezradnosti v nás.

Autorka je spisovatelka.



Nikdo, komu záleží na právech jiných lidí, si tolik peněz nevydělá. Kresba Jakub Hrdlička

Libanonský kolaps

Každodennost versus diplomacie

Poslední eskalace izraelsko-libanonského konfliktu odhaluje hlubokou propast mezi lokální realitou a mezinárodní politickou reakcí. Zatímco místní obyvatelstvo čelí každodennímu násilí a nejistotě, světoví lídři se zaměřují na diplomatická prohlášení a strategické zájmy.

LAYLA BARTHELDI
JAN DANIEL

Libanon je na pokraji kolapsu, ozývalo se, když do země v roce 2015 přišlo milion a půl lidí ze sousední Sýrie. Znovu pak poté, co se Libanon po krátkém momentu naděje během revoluce v roce 2019 propadl do hluboké ekonomické krize. Ozývá se to i nyní. Ti, kteří volání slyšeli, si možná říkají: Není Libanon na pokraji kolapsu už nějak dlouho? A kdy už tedy nastane definitivní zhroutení?

V současném Libanonu se posouvají i vyprazdňují významy slov. Například sdělení „Jsem v pořádku“ dnes znamená pouze „Jsem naživu“, případně „Nejsem fyzicky zraněný“. Podobný osud potkal pojem kolaps. Pokud nestačí slova, můžeme se podívat na řec čísel. Nedaří se jim sice zachytit, jak ničí lidské životy na tolika jiných úrovních, než je pouhá smrt, ale mají určitou vypovídající hodnotu: více než dva tisíce mrtvých. Válka sice v Libanonu trvá již přes rok, naprostá většina lidí však byla zabita v době, která uběhla od eskalace v polovině září. Zhruba deset tisíc zraněných. Nejspíše přes milion vysídlených lidí. Žádné z těchto čísel ale neukazuje, jak dotčení zemřeli, jak vážná jsou jejich zranění, co si s sebou stihli vzít, než odešli z domu. A zda nyní spí na gauči u přátel, nebo pod plachtou na ulici. Čísla také neukazují devastaci životního prostředí. Neukazují, jaké míře traumatizace jsou Libanonci vystaveni nejenom v důsledku reálné, ale i psychologické války. Jak jinak by se současná situace v zemi dala nazvat než jako naprostý kolaps?

Normalita války

V každé kavárně, která si to může dovolit, je zapnutá televize, na níž nepřetržitě běží zpravodajství ze všech blízkovýchodních oblastí postižených válkou: Bejrút, jižní Libanon, údolí Bikáa, Gaza, Západní břeh, občas Sýrie. Lidé ale na obrazovkách a displejích svých telefonů pozorují záběry výbuchů se stále otupělejšími pocity. To, co viděli včera, nejspíš uvidí i zítra. V Libanonu není generace, která by nezažila válku. Vede to k nesmírně pestré paletě reakcí na trauma, od úzkosti přes paniku až po velmi rozšířené mávnutí rukou: „Válka, to známe... Tu tady pijeme s mateřským mlékem.“ V poslední době se v Libanonu stále častěji setkáváme s vtipem, že lidé v arabských zemích netrpí posttraumatickou stresovou poruchou, neboť nemají šanci dostat se do postřehu.

Situace z lidí vytahuje to nejlepší, ale i to nejhorší. Tisíce obyvatel nechaly všeho a pracují jen na tom, aby byly lidem na útěku zajištěny alespoň nejzákladnější potřeby. Válka ale otrásá křehkou strukturou společnosti a zdůrazňuje její sektářské i ekonomické rozdělení. Během krize vystupují na povrch zakořeněné třídní a rasistické pořádky.

Izraelský premiér Benjamin Netanjahu ve svém projevu vyzval Libanonce k odstranění Hizballáhu, nebo bude země čelit podobné destrukci, jakou Izrael provádí v Gaze. Státy, které stojí za Izraelem, zatím mluví o „limitované“ vojenské operaci. Jak ale v podcastu The Take řekl korespondent webu HuffPost Akbar Šahíd Ahmad: „Tvrdit, že to bude limitované, může jen bílý muž, který si myslí,



Děťští uprchlíci z jižního Libanonu uklízejí své dočasné bydliště na ulici v Bejrútu. Foto Philippe Pernot

že milion mrtvých hnědých lidí je v normě.“ Situace navozuje pocit opuštění a zrad. „To, že by pro nás něco udělal Západ, mě ani nenapadlo. Kde jsou ale další arabské státy? Kde jsou?“ ptá se vztekle, ale rezignovaně muž, který před deseti lety uprchl před válkou v Sýrii.

Libanonci jsou často oceňováni pro svou resilienci. „Už nechci být odolný, chci jen normálně v klidu žít,“ říká si v posledních dnech čím dál tím více lidí. I kdyby válka v této vteřině přestala, její následky budou nedozírné. Bude to něco, co přichází po kolapsu, i když ještě nevíme, jak tomu říkat.

Mezinárodní diplomacie zatím už rok hraje vlastní hry s čísly i slovy. Izraelské invazi do Libanonu předcházely měsíce stupňujícího se ostřelování mezi Hizballáhem a Izraelem. Současné kolo násilí začalo oficiálně 8. října 2023. Tehdy Hizballáh začal s bombardováním pohraničních a sporných oblastí s poukazem na podporu Hamásu v Gaze. Spolu s tím se rozběhla i diplomatická jednání, zprostředkovaná primárně Spojenými státy a Francií a směřovaná k uklidnění situace. Základem měla být snaha o nalezení nového způsobu koexistence na jižní libanonské hranici, díky němuž by se dalo předejít otevřenému, neomezenému válce a jejímu potenciálnímu rozšíření do celého regionu.

Řešení mělo být primárně postaveno na půdorysu rezoluce Rady bezpečnosti OSN 1701 z roku 2006, jež ukončila předchozí válku mezi Izraelem a Hizballáhem. Ta vycházela z několika hlavních bodů: odzbrojení nestátních aktérů prostřednictvím libanonského politického procesu, respektování libanonské suverenity ze strany Izraele a přítomnosti Prozatímních jednotek Organizace spojených národů v Libanonu (UNIFIL) a libanonské armády v jižních regionech. V kontextu současného vývoje není třeba podotýkat, že žádána ze stran rezoluci nikdy plně nenaplnila a její obojaká formulace týkající se úkolů UNIFIL se stala předmětem řady kontroverzí, které se projevují i v těchto dnech.

Příměří v nedohlednu

Izrael vstupoval do jednání o příměří s požadavkem odsunutí bojovníků Hizballáhu a posílení přítomnosti libanonské armády

a mezinárodních jednotek na libanonské hranici. Libanon zase upozorňoval na každodenní narušování libanonské suverenity ve vzdušném prostoru. Hizballáh odmítal ukončit své bojové operace, dokud nebude uzavřeno příměří v Gaze. Všechny strany nicméně deklarovaly, že se chtějí vyhnout rozsáhlému konfliktu. Především z izraelské strany však začalo docházet k rozšiřování bombardovaných cílů, zatímco Hizballáh zřejmě stál za smrtícím úderem na drúžské město na okupovaných Golanských výšinách. Rozhovory o příměří se tak dostaly do mrtvého bodu.

Během září 2024 došlo v rychlém sledu k zesílení izraelských leteckých úderů a odpálení výbušnin v pagerech a dalších komunikačních zařízení Hizballáhu a zároveň k údajnému průlomu v jednáních o příměří. Podle informací uniklých do médií měly obě strany signalizovat, že jsou připraveny k jednání o odsunu bojovníků šiitského hnutí od izraelské hranice. Šlo však buď o misinformace, anebo o taktický trik, neboť během následujících dnů byl zabit vůdce Hizballáhu Hasan Nasralláh, následovala izraelská invaze, a tím pádem i krach diplomatických jednání. Američti vyjednavací, podle některých zdrojů pozitivně překvapení rozsahem škod, které Hizballáh utrpěl, v reakci na to prohlásili, že v tuto chvíli nevidí prostor pro příměří a podporují izraelskou invazi.

V současné době patrně neexistuje síla, která by byla schopná nebo ochotná vynutit příměří a reagovat na kolaps, jemuž Libanon čelí. Zatímco americká diplomacie se omezuje na snahu o omezení regionální eskalace konfliktu a nastavení limitů izraelských úderů v Libanonu, na úrovni Evropské unie výzvu k zastavení bojů zablokovala Česká republika.

Údajným důvodem podle mluvčího Černinského paláce bylo, že usnesení nepožadovalo stažení Hizballáhu od izraelské hranice a omezovalo právo Izraele na sebeobranu. Přinejmenším první z požadavků se nicméně objevil v samostatném prohlášení šéfa evropské diplomacie Josepa Borrellu. Volání po příměří se ovšem české diplomacii s její neomezenou podporou izraelských akcí stále jeví jako nepřijatelné.

Autorka je doktorandka antropologie na FSV UK. Autor působí v Ústavu mezinárodních vztahů.

ULTIMÁTUM

Poslední uhelná elektrárna zavřena

BARBORA BAKOŠOVÁ

V závěru září ukončila svou činnost poslední uhelná elektrárna ve Velké Británii, Ratcliffe-on-Sour u města Nottingham, fungující od roku 1967. Uzavřela se tak významná kapitola britské energetiky. Země, jež se díky těžbě uhlí stala kolébkou industrializace a kapitalismu, významných spoluviníků současného klimatického rozvratu planety, se tak zcela zbavila závislosti na jedné z fosilních surovin. Stát, ve kterém v roce 1882 vznikla první uhelná elektrárna, je tak první zemí G7, jež se plně odklonila od uhlí. Tento závazek si Velká Británie dala v roce 2015, poté, co byl uzavřen poslední uhelný důl.

Za poklesem oblíbenosti uhlí stojí jeho dopady na kvalitu ovzduší i množství skleníkových plynů emitujících do atmosféry. Dlouholeté boje britských iniciativ i klimatických aktivistů a aktivistek nakonec celý odklon od uhlí urychlily. Pro představu: ve dvacátých letech minulého století pracovalo v uhelném průmyslu přes milion lidí. Tento počet začal rapidně klesat na konci padesátých let a posléze za vlády Margaret Thatcherové, která přistoupila k zavírání nevýdělečných uhelných dolů a k importu uhlí ze zahraničí. Narazila tehdy na tvrdý odpor horníků a odborů, podpořený dalšími skupinami obyvatel. Právě přísná politika Thatcherové a její tvrdé dopady na hornické komunity byly výstražným prstem pro aktivisty a aktivistky z řad ekologického hnutí, kteří sice o konec těžby uhlí usilovali, ale nechtěli dopustit ekonomický propad hornických oblastí. Požadovali proto také zajištění dobrých podmínek pro horníky a další zaměstnance uhelného průmyslu. Pro takovou sociálně-ekologickou proměnu se zavedlo označení spravedlivá transformace.

Zavření elektrárny Ratcliffe bylo v duchu spravedlivé transformace vítáno širokou veřejností – od ekologických aktivistů a aktivistek po lidi z odborů, kteří si vydobyli rekvalifikaci svých členů a důstojné odstupné. Zatímco v osmdesátých letech minulého století byl podíl uhelných elektráren na výrobě elektřiny přes osmdesát procent, v roce 2012 to bylo již o polovinu méně. Definitivní odklon od uhlí je pak výsledkem dlouhodobého tlaku na vládu, aby splnila závazky vyplývající z mezinárodních dohod a dostála zpřísňujícím se regulacím na ochranu kvality ovzduší.

Nutně neznamená upření pozornosti k obnovitelným zdrojům energie. Mnoho uhelných elektráren se po uzavření transformovalo na elektrárny spalující plyn nebo biomasu. Ty přitom v objemu skleníkových plynů těm uhelným významně konkurují [o spalovně biomasy Drax, která dříve byla uhelnou elektrárnou, jsme psali v A2 č. 18/2024]. Plyn tvoří nejvýznamnější podíl energetického mixu Velké Británie, následují obnovitelné zdroje, především větrná energie, a na třetí příčce je energie jaderná. Boj za snížení závislosti na fosilních zdrojích proto zdaleka není u konce. Stejně jako práce ekologických aktivistů a aktivistek.



Michael Crummey
Zloději řek
Přeložil Jiří Kaňák
Akropolis 2024, 334 s.

Druhá do češtiny přeložená kniha kanadského básníka a spisovatele Michaela Crummeyho se opět odehrává na jeho rodném Newfoundlandu, tentokrát na začátku 19. století, kdy ostrov patřil Anglii. Zloději řek v titulu autorova románového debutu označují přistěhovalce z Británie, kteří vytlačovali původní obyvatele z pobřeží a okolí řek, a „kradlí“ jim tak loviště i domov. Děj vycházející ze skutečných událostí zachycuje tragické střety mezi bílými osadníky a Beothuky, nazývanými „Rudí indiáni“ (podle barvy hlínky, již si nanášeli na kůži). Jsou tu vylíčený osudy několika skutečných historických osobností, zejména Johna Peytona a jeho stejnojmenného syna. Příběh se vine kolem trestné výpravy, během níž otec a syn Peytonové zajali mladou indiánskou ženu Demasduit a zavraždili jejího muže. Dočteme se ale i o životech lovců, traperů a námořníků nebo o velkých požárech v hlavním městě St. Johns v roce 1817, po nichž byla třetina obyvatel ponechána napospas nebývale drsné zimě. Na rozdíl od většiny dobrodružných děl, zaměřujících se na líčení drsného života kolonizátorů, zde dostávají mnohem větší prostor ženy; poměrně zásadní roli v románu hraje hlavně Peytonova družka Cassie. Vyprávění, jež je navzdory syrovému prostředí minimalisticky poetické, v některých rozhodujících momentech rafinovaně zamlčuje klíčové dějové zvraty, aby se k nim později vrátilo a náležitě je rozvinulo. Můžeme cítit lítost nad tím, že nám po Beothucích zbylo jen pár slov v neznámém jazyce. My toho po sobě zřejmě zanecháme víc, ale zase tu nejspíš nezůstane nikdo, komu by to mohlo být líto.

Karel Kouba



Jiří Knapík, Tomáš Krömer
Zdeněk Jerman osobně
Slezská univerzita 2023, 360 s.

Znáte Josefa Hellera (1910–1971) alias Zdeňka Jermana? Jeden z mnoha meziválečných talentů, kteří na černobílých fotkách krácejí přímo proti nám, v dlouhých kabátech a elegantních kloboucích, po dlážděných ulicích české metropole. Heller, opavský rodák, přesídlil do Prahy roku 1929, aby jako novinář a spisovatel mohl psát pro celou republiku. Jedinečnost jeho životní dráhy se mívá i kryje s obvyklou trajektorií levicového intelektuála první poloviny 20. století – obdivoval se Osvobozenému divadlu, na jehož jevišti jednou i stanul; psal sociálně kritické reportáže z cest po Evropě; absolvoval nedobrovolnou brigádu v ostravských dolech, kam byl na počátku padesátých let umístěn po vyloučení z Československé lidové armády coby „zhýčkaný bohém“ a „maloměsták“, jakkoli právě proti maloměstáctví se celý život vymezoval. Hellerův osud a dílo rekonstruuje důkladně připravená monografie doplněná fotkami z rodinného archivu a rozsáhlým výběrem jeho publicistických a literárních textů z let 1932–1954. Kniha tematicky navazuje na dvě předchozí publikace Jiřího Knapíka – Heller & Kristian aneb Opavská Vest pocket revue (2020) a Cesta do hlubin duše opavského študáka (2022). Pokud nic jiného, zůstává Heller kronikářem doby, který zaznamenal, co nám dnes už nikdo neřekne – třeba minění ředitele kavárny na Václavském náměstí z roku 1936: „Studenti, kteří přicházejí do kavárny se učit, jsou především hosté více méně nevítaní, protože ta jedna černá ve skle znamená třeba protihodnotu v pěti až osmihodinovém obsazení boxu nebo stolu.“

Martin Lukáš



Julia Fiedorczyk
Dom Oriona
Wydawnictwo Literackie 2023, 208 s.

Julia Fiedorczyk, která do češtiny pronikla zatím jen básněmi nebo krátkými úryvky próz (viz např. A2 č. 8/2015), vyrazila koncem roku 2021 na literární stipendium na samý okraj Bělověžského pralesa s hotovým plánem románu, ale to, co na místě viděla, ji přimělo celý záměr přepracovat. Běženci, kteří se zoufale snaží přejít bělorusko-polskou hranici a dodnes tam čelí oboustranným pushbackům, se tak dostali už na první stránky knihy – spolu s výjevem z hranice Mexika a USA, táborem Moria na ostrově Lesbos nebo tantaloovými doly v Kongu. Hrdinkou přerývaného vyprávění je nicméně vyhořelá osamělá novinářka ve středním věku, která o řadě jmenovaných míst psala, navršené nedokončené projekty jí nedají spát a na samotu u Bělověžského pralesa se přijela v podstatě zhroutit, aby se mohla začít pomalu dávat dohromady. Portrét přehlcené myslí, jež se neustále sytí těkavým prohlížením google map – hlavně míst, kde se zadržávají „spletité cesty těl a kapitálu“ –, ale dál už se nedokáže dostat, je prvním silným momentem knihy. Druhým je pak „výcházka“ do zimního pralesa (a zóny výjimečného stavu), plná napůl nových popisů divočiny, ze které by nicméně nervově i fyzicky vyčerpaná hrdinka dost možná nevyvázla živá, kdyby u sebe neměla evropský pas. V leccem jako by Dom Oriona navazoval na Běguny Olgy Tokarczuk (2007, česky 2008), ale skrze vzpomínky na zmizelou přítelkyni Lou tu získává navrch motiv ztráty. Ta se týká blízkých, domova, životní rovnováhy, ale i ekosystémů – a vlastně tak všechno spojuje.

Michal Špína



Franz Rosenzweig
Hegel a pruský stát
Přeložil Martin Pokorný
Herrmann a synové 2023, 160 s.

Ačkoli Franz Rosenzweig zemřel v pouhých dvaadvaceti letech, patřil k nejvýznamnějším židovským myslitelům 20. století. Jeho hlavním náboženským dílem je Der Stern der Erlösung (Hvězda vykoupení, 1921). Knihu Hegel a pruský stát tvoří ústřední část autorovy daleko rozsáhlejší disertace Hegel und der Staat (Hegel a stát), která sice vyšla v roce 1920, napsána však byla o osm let dříve, ještě před Rosenzweigovou konverzí k judaismu.. Z jejích téměř šesti set stránek překladatel Martin Pokorný vybral sto šedesát stran věnovaných do značné míry Hegelovým Základům filosofie práva. Rosenzweig vycházel z důkladného studia Hegelových tehdy nepublikovaných raných rukopisů – byl to ostatně on, kdo během svého studia objevil rukopis s názvem Nejstarší systémový program německého idealismu, připisovaný střídavě Hegelovi, Hölderlinovi a Schellingovi. Kniha o Hegelovi se často interpretuje jako studie předjímající tragické vyústění pruského etatismu, který nalezl jednu ze svých klíčových artikulací právě v Hegelově politické filosofii, v první a zejména druhé světové válce. Tato linie se u Rosenzweiga nepochybně objevuje, přesto lze říci, že jeho vnímání vztahu Hegela a Pruska je diferencovanější. Hegel a pruský stát jsou „současníky a v jistém smyslu i vrstevníky (...) Lze tedy sice prohlásit, že Hegel byl filosofem pruského státu – ale zcela shodným právem pak lze tvrdit, že pruský stát roku 1820 je myšlenkou Hegelovy filosofie. Obě tvrzení jsou stejnou měrou pravdivá i scestná.“

Matěj Metelec



Když se světlo zlomí (Ljósbröt)
Režie Rúnar Rúnarsson, Island, Nizozemsko, Chorvatsko, Francie 2024, 82 min.
Premiéra v ČR 17. 10. 2024

Uma a Diddi sedí na pobřeží, pokoušejí jointa a hovoří spolu tak přirozeně, jak to dokážou jen dlouholetí kamarádi nebo milenci. Ve skutečnosti jsou tak trochu obojí. Uma není jen Diddiho spoluhráčka z kapely, sdílejí spolu evidentně mnohem víc. A předmětem jejich hovoru je vedle vtípků a úvah o vysněné budoucnosti také to, že se Diddi hned zítra rozejde se svou stávající přítelkyní Klarou. K tomu nedojde, neboť Diddi se cestou stane jednou z obětí největší dopravní tragédie v islandských dějinách. Režisér Rúnar Rúnarsson patří k těm nenápadnějším z islandských filmařů. Vyhýbá se charakteristickým prvkům, jako jsou černý humor či vykreslování sveřepých životů uprostřed přírody, jakkoli samota a život v odlehlých končinách jsou tématem některých jeho snímků. Novinka Když se světlo zlomí, která zahajovala sekci Un Certain Regard v Cannes, je civilní, nenápadné drama, zachycující pár hodin v životě několika mladých lidí, kterým tragická událost právě změnila svět. Noční tryzna, během níž se popíjí Diddiho oblíbená vodka a každý se vyrovnává se smutkem po svém, je zaměřena především na Unu a Klaru. Druhá jmenovaná neví o poměru Diddiho s Unou ani o tom, že se s ní chtěl rozejít. A Una tak nemůže naplno projevit svůj smutek. Rúnarsson zachycuje různé podoby truchlení – nucené, distancované, ale působivé, k čemuž napomáhá i hudba Jóhanna Jóhannssona.

Tomáš Stejskal



Na úpatí zahrady
Galerie Kurzor, Praha, 2. 10. – 24. 11. 2024

Kurátor výstavy Na úpatí zahrady, umělec a pedagog Marek Meduna, ve svém poeticky psaném textu nalepeném na dveřích vedoucích do pražské galerie Kurzor zpochybňuje z nejružnějších úhlů představu o jednoznačném významu uměleckých děl a způsobů, jakými na ně nahlížíme. Nic nového pod sluncem, chtělo by se říct. Tyto myšlenky však plní ještě jinou, důležitější roli: Meduna jimi totiž nepřímo osvětluje svůj netradiční výběr děl vytvořených českými umělci a umělkyněmi v průběhu posledních padesáti let, která byla na základě jeho rozhodnutí donucena vzájemně komunikovat. Proč je vedle čtyřicet let staré laminátové studie dětských postav od Jaroslava Hladkého umístěna postmoderní intarzovaná skateboardová U-rampa Josefa Mladějovského? Souvisí to nějak s Hladkého proslulou sochou skateboardisty, která byla osazena pod Nuselský most v roce 1982? Jeho další dílo, „naivní“ olejomalba úplňku z roku 2014, zasazená vedle nejnovějších maleb Sofie Tobiášové a prostorových koláží Stanislavy Karbushické, zase úspěšně propojuje svět osmdesátiletého umělce a autorek nejmladší generace. Podobně fungují malby-objekty Stanislava Judla z osmdesátých let, jež bez problému zapadají do současného proudu malířského novoromantismu. V těchto a mnoha dalších nečekaných a provokujících setkáních je mnoho kousavého humoru, ale i citlivého pozorování formálních asociací, které narušují běžně zažitě hierarchie, škatulky a souvislosti. Pokud máte pocit, že dobře znáte české umění, tato výstava vám ukáže, že vše není tak jasné, jak si myslíte.

David Bláha



Tadeáš Stanko
Tahle země je naše
Spolek Rozpad, psáno z premiéry 13. 10. 2024

Na českých jevištích se v posledních letech bylo možné setkat hned s několika díly, která reagovala na téma rozdělené společnosti. Za všechny lze jmenovat divácký hit Společenstvo vlastníků. Pro komedii Jiřího Havelky, ale i další inscenace, které jsem měl možnost zhlédnout, je příznačné, že zkoumání politického konfliktu nahrazují moralistním a přehlíživým pohledem na poražené transformace. Již v tomto ohledu představuje hra Tahle země je naše od studenta politologie Tadeáše Stanka příjemnou změnu. Satira stojí na modelové situaci setkání dvou přátel z dětství. Zatímco Eda zapadlou vesnici v patnácti letech opustil kvůli studiu v Praze, Luděk šel jako mnozí další spolužáci na místní učiliště a později nastoupil do nedaleké fabriky. Počáteční radost ze shledání brzy vystřídá trapné ticho, jež využijí hostinský se štamgastem a extravagantně vyhlížejícímu navrátilci ušetří pár nevybíravých poznámek. Rozhovor postupně přeroste do rozpravy na nejružnější konfliktní témata. Stanko své postavy zkoumá až v laboratorně ideálních podmínkách, jejich dialogy však působí živě a autenticky. Mladý dramatik funkčně pracuje s postupně se odhalujícím tajemstvím a od Antona Pavloviče Čechova si vypůjčil motiv sadu, jenž je symbolem sporu mezi tradicí a novým, kořistnickým řádem. Přestože je hra schematická, lze v ní najít mnohé nesrovnalosti a závěrečná scéna mohla být méně okázalá, jde o podnětné a dosti zábavné uchopení aktuálního tématu, které se snaží jít proti srsti – a to zejména vůči pražskému či kosmopolitnímu publiku.

Štěpán Truhlařík



Beak>
>>>>
LP, Invada Records 2024

Možná to není úplně spravedlivé, ale britská skupina Beak> bývá označována jako „další projekt“ hudebníka a producenta Geoffa Barrowa, který se proslavil jako jeden z členů Portishead. Přestože v Beak> působí i jiní respektovaní hudebníci nezávislé scény, jsou nahrávky kapely vnímány jako pokračování Barrowovy diskografie. Tomuto přístupu ostatně nahrává i chronologie: Portishead své poslední album vydali v roce 2008 a Beak> debutovali hned v následujícím roce. Návaznost je navíc patrná i ve stylu. Portishead na své třetí desce přitvrdili a představili vizi jakéhosi postapokalyptického světa, kde v atmosféře infikované radioaktivními částicemi lze sotva dýchat. A podobný náhled rozvíjejí také Beak>, byť v poněkud rafinovanější podobě. Skladby se méně přizpůsobují pevným písňovým strukturám a je v nich více prostoru pro experimentování. Zatímco v Portishead výsledný dojem z velké části utváří tklivý zpěv Beth Gibbons, Beak> posluchače dokážou ochromit dokonale přesným, strojovým výkonem. Většina tracků jejich čtvrtého studiového alba je založena na několika motivech, které se pravidelně vracejí. Zároveň ale mechanickou repetitivnost rytmických vzorců narušuje něco cizorodého, povědomé lidského. Někdy je to zpěvákův hlas, jindy rozvrzané kytarové sólo. V těchto chvílích se krautrocková inspirace potkává s psychedelií. A právě díky této kombinaci je nahrávka tak působivá. Jen těžko totiž můžeme rozhodnout, jestli tu člověk ovládá stroje, nebo stroje člověka.

Benjamin Slavík

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABÄRET FREDA BRUNOLD 2024

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 1250 Kč / 26 čísel

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

roční předplatné pro knihovny – 899 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 699 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 329 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 2124 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

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

eskalátor

„Godfrey, nebo Sexy Lord, kdo to bude? (...) Je to drama, je to drama... Tak to je napětí, to je bomba!“ freneticky pořvává komentátor České televize Marek Svachna. „To jsme tady nikdy neměli, takové dlouhé čekání na vítěze Velké pardubické...“ podivuje se s neutuchajícím vzrušením v hlase nad bizarním koncem závodu, kterého se vedle zmíněných koní zúčastnili třeba i Coko Beach nebo nebinární Her Him. Tradiční koňský dostih posléze skončil netradiční remízou – poprvé v historii závodu má dva vítěze, protože člověk obsluhující kameru v cílové rovince jednoduše zapomněl zařízení zapnout. To se stává, každý občas máme v práci špatný den.

Nic se však nemění na tom, že letošní Velká pardubická hned v několika ohledech připomínala špatné porno. Jezdec Sexy Lorda Jaroslav Myška například prohlásil, že svého koně doslova „dostřkal do cíle“, a jejich trenérka se nadšeně rozpovídala o tom, jak si „Lordíka“ vybírala v napajedelském hřebčíně. „Bylo to takové hříbátko,“ rozplývala se do kamery, zatímco režisér přenosu její něžná slova ilustroval zpomalenými záběry, na nichž kůň dostává v cílové rovince rány bičem. Poctivě ale dodejme, že zcela podle regulí – počet bolestivých švihnutí během jednoho závodu je „eticky“ omezen na osm ran.

Porno ovšem neevokuje jenom tradiční „pomlázka“ od žokeje, nejlepšího přítele koně,

ale samotná podstata tohoto sportu. Zatímco diváci si se vši vážností hrají v hledišti na okloboukovanou aristokracii, na feudální sadomasochistické zábavě na dostihové dráze vydělávají zejména sázkové kanceláře. Česká veřejnost tak rok co rok slastně pozoruje torturu s názvem Taxisův příkop – možnost sledovat v přímém přenosu, který kůň se zabije a který smrti unikne, má v sobě tajemné kouzlo, jež v pornografii zastupuje kategorie snuff. V tomto nastavení nepřekvapí, že se v dostihové han-týrce remízový výsledek nazývá mrtvý doběh.

Vojtěch Ondráček

Šel jsem si koupit novou duši. Cestou do obchodu mě napadlo, že jsem měl kolo nejprve vyzkoušet, zda mi je někdo jen nevyfoukl. Přece ale nebudu lidem a priori nedůvěřovat a podezírávat je, že jsou potvory. Koneckonců, i kdyby duše píchla nebyla, můžu nákup považovat za investici do budoucnosti... A skutečně – duše byla jen vyfouknutá. „Lidem tedy nevěřit,“ říkal jsem si, když jsem se lopotil s pumpičkou, a v uších mi zněly verše z Rados-tí života Františka Gellnera (v podání punkové kapely Malomocnost prázdnoty): „Svět, jak byl, vždy bude stejný, / život stejně beznadějný...“ Pak jsem si ale vzpomněl na brilantní esej rakouského novináře a spisovatele Roberta Misika Falešný přátel obvyčejných lidí (a také na pozoruhodnou stejnojmennou inscenaci Divadla Feste), končíci slovy: „Musíte mít ty lidi rádi.“ Ptáte se, které lidi a kdo jsou jejich faleš-ní přátelé? Řeč je o všech těch našťvaných, frustrovaných a opomíjených skupinách obyvatel,

z jejichž zloby tyjí politici Babišova či Okamurova stříhu. Takzvaní obyčejní lidé pomáhají svým falešným přátelům k politické moci a ekonomickým korytům a jejich hrubost vítají jako opozici k pokrytectví liberálních elit, v jejichž očích jsou „lúzy“, „sockami“, „vidláky“ či „dezo-láty“. Za těchto okolností je víc než kdy jindy potřeba, abychom se my socialisté řídili zmíněnou zásadou ze závěru Misikova eseje. Vypadá to jako náročný požadavek, ale je to snazší, než se zdá: někdy stačí nafouknout splasklou duši.

Otakar Bureš

V souvislosti s odstoupením rektorky Akademie výtvarných umění Marie Topolčanské, k němuž došlo 16. října, je nutné rozlišovat dva provázané rámce, v nichž je tato událost prezentována. V prvním jde o interní fungování instituce, jež v posledních letech procházela významnou proměnou. Jednalo se zejména o přípravu nových akreditací či zavedení bakalářského studia a kreditového systému. Struktura AVU je centralizovaná, a formálně tak zodpovědnost nese jeden člověk. Maria Topolčanská ale umožnila, aby se rozhodování účastnilo více lidí, což samozřejmě zároveň ztěžuje komunikaci.

Druhým rámcem jsou kulturní války, v nichž se mediální obraz odstoupení Topolčanské jeví jako potvrzení obsahu červnové petice (viz A2 č.14/2024), která se snažila vedení AVU nevybíravým způsobem dehonestovat. K budování bariéry mezi Akademií a širší veřejností již dříve přispěl dokument Zkouška umění a posléze nenávisťná kampaň proti rektorce kvůli jejímu

plánu přemístit Myslbekovu sochu Krista na kříži do jiné školní budovy či útoky na pedagogku AVU Kateřinu Olivovou a vše kulminovalo zmíněnou peticí. V těchto případech se pedagogky a pedagogové i studentstvo za Topolčanskou veřejně postavili.

Rezignaci rektorky předcházelo odstoupení prorektorek Jany Bernartové, Anetty Mony Chyby a Šárky Krtkové a prorektora Víta Havránka. Jejich prohlášení zmiňuje odlišné „představy o řízení a komunikaci“, ale neobsahuje žádnou konkrétní názorovou konfrontaci s postoji Topolčanské, je naopak velmi obecné, stejně jako vyjádření Akademického senátu AVU z 18. října. Komunikaci mezi rektorkou a zmíněnou čtveřicí pravděpodobně ovlivnil i vnější tlak. Kulturní války školu silně zasáhly a nedávné kauzy se dotkly všech zúčastněných. Za vedení Marie Topolčanské se přitom podařilo navýšit mzdy pracujícím, došlo ke schválení nových akreditací, založení výzkumných pracovišť LARGE a Centra doktorských studií, rozšířily se kapacity školy o prostory ve Veletržní ulici a byly zahájeny nové mezinárodní spolupráce.

Školu bude až do jmenování budoucí rektorky či rektora řídit nově jmenovaná studijní prorektorka Šárka Krtková, Topolčanská bude na Akademii nadále působit jako pedagogka na katedře teorie a dějin umění. Rezignace rektorky by neměla být považována za prohru. Bez ohledu na konkrétní důvody, které k odstoupení vedly, je potřeba ocenit její otevřený přístup, zájem o zlepšení pracovních podmínek i podporu studentstva.

Kristina Láníková