

A 2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
6. 11. 2024 ROČNÍK XX
ADVOJKA.CZ
CENA 59 Kč

23

JAK

VYSTA

VOVAT

LITERA

TURU

vzpomínky romského boxera Standy Tišera / artpopový experiment Mabe Fratti
dějiny wrestlingu v minisérii Mr. McMahon
rozhovor s thajským filmařem Apichatpongem Weerasethakulem
Česká architektura v mezičase / sociální poezie Zofie Baľdygy

Ilustrace Nikola Janičková, 2024
ISSN 1803-6635



editorial

V říjnu to byly dva roky od doby, co strahovský Památník národního písemnictví změnil své působíště a transformovaný v Muzeum literatury otevřel v bubenečské vile stálou expozici Rozečtený svět. Uvádějí ji slova Vladimíra Holana: „Nikdy nevíme, jaký stav sevřel nebo uvolnil toho, kdo přistoupil k četbě.“ A logicky následuje pochybnost: „Co vlastně vystavujeme, vystavujeme-li literaturu?“

Toto zdánlivě banální tázaní, které vymezuje i téma letošního třiaadvacátého čísla A2, však nevede k jednoznačným odpovědím. Naopak, vybízí k dalším otázkám. Dá se vůbec onen zastřený stav osamoceního čtení, o němž píše Holan, zprostředkovat? Může přimět muzejní expozice přichází ke čtení? A má se o to vůbec pokoušet? Co dělat, aby se díla, jež ožívají až při čtení, nezměnila v pouhé historické artefakty či doklady? A naopak, jak zohlednit jejich materialitu? A jaká je vůbec role paměťových institucí v 21. století? Mají hájit kánon a sdílenou kulturní paměť, nebo dávat prostor marginalizovaným hlasům a zpochybňovat zažitá narativy? Lze skloubit bdění nad tradicí s nutností popularizovat a reflektovat aktuální trendy a dobové diskuse?

K hledání odpovědí jsme přizvali v první řadě ty, kdo se podílejí na řízení, koncepci či edukačních programech Muzea literatury, ale také kulturní pracovníky, kteří uvažují o možnostech, jak v prezentaci literární historie využít nová média či emocionální kurátorství. Pro srovnání se podíváme do Polska, ale dočtete se také o rodných domech a světničkách českých velikánů,



Koláž Eva Koťátková

o lpění na fetiších nebo o tom, že informační cedule vytvářejí bariéru mezi vzděláním a kultem. Koneckonců mezi pečlivě uchovávané literární památky patří – ať se nám to líbí, nebo ne – i třísky z rakve Karla Hynka Máchy nebo žehlička coby jediný artefakt upomínající na Boženu Němcovou...

Ale nevytváří i současná literatura své kultury a fetiše? Až dočtete toto číslo, můžete nám napsat, jaký je váš oblíbený literární fetiš.

Blanka Čínátlová

Quintus Horatius Flaccus



Pomník jsem dovršil, jenž přetrvá i kov,
královských pyramid stavbu převyšuje,
jejž příval hlodavý, Aquilo bouřlivý
zvrátit v zkázu nemůž', neb věkové hbití
počtem nesčíslní, neb doby rychlolet.
V hrob neklesnu celý; částka bytosti mé
závažná nezetlí; já oslavou svěží
v příštích vzrostu dobách, až v Kapitolium
se s pannou zamlklou brát bude pontifex.
Ctěn tam, kdežto ječí Aufidu tok divý,
kdež Daunus jsa chudý proudem ujařmuje
národ venkovanů, ježto z chudého jsa
mocným já poprvé jsem k zpěvu Vlaška zvuk
aeolský přidružil. Vezmi ty slávy jas,
jejž jsem čestně nabył, Melpomene, a mé
delfským laurem oviň skráně, milostivá.

Báseň v překladu Timotheje Hrubého
vybral Michal Špína

z obsahu

- 4 Paměť může mít protichůdné podoby. S Michalem Stehlíkem o roli Muzea literatury / Blanka Čínátlová
- 5 Chce to dávku otevřenosti. Zkušenosti průvodce Muzeem literatury / Lukáš Prokop
- 6 Co s kultem rodného domu? Mezi fetišizací a látkou k maturitě / Jakub Vaníček
- 7 Exponát: literatura. Jak otevřít knihu návštěvníctvu muzea? / Agnieszka Karpowicz
- 9 V bouři potlačených emocí. Novela Jakuba Fránka Tropické noci / Adéla Bílková
- 9 Cesta na Měsíc / literární zápisník Jakuba Sedláčka
- 10 Natáčení hypnotizuje. O kinematografii a snech s thajským režisérem Apichatpongem Weerasethakulem / Marie Sýkorová
- 11 Když fikce a realita splývají. Americká filmová minisérie Mr. McMahon / Martin Pleštil
- 11 K podstatě iluzí. Dokument Petera Kerekese Je to ve hvězdách / Antonín Tesař
- 12 Dekáda naplno. Kniha Radka Diestlera o proměnách české populární hudby 90. let / Ondřej Daniel
- 13 Víím, že nic nevím. Artpopový experiment guatemalské hudebnice Mabe Fratti / Julia Pátá
- 14 Z okraje do středu perspektivy. Deset let Divadelního festivalu Kutná Hora / Marcela Magdová
- 15 Hálek, Šrámek a nová média. Digitální technologie v regionálních muzeích literatury / Nina Wanča
- 18 V moci jiného. Paměť a emoce v muzejní praxi / Ladislav Šerý
- 20 Návštěvníkům proti srsti. S kurátorkou expozice Rozečtený svět Alenou Petruželkovou o možnostech vystavování literatury / Blanka Čínátlová
- 22 Návrat není indikován / poezie Zofie Bałdygy
- 25 Dlouhá změna. Kniha Karoliny Jirkalové Česká architektura v mezičase / Sofie Gjuričová
- 26 Rudá Ines. Německá Die Linke má nové vedení / Tomáš Schejbal
- 27 Konec míru? Kritická úvaha o poválečném světě / Alessandro Ferrara
- 29 Snění a černé kočky. Sto let od narození Jana Šterna / Michal Macháček
- 30 Život velkého ranaře. Nad vzpomínkami Standy Tišera / Lukáš Rychetský
- 30 Angažovanost bez cenzury / sloupek Miroslava Patrika

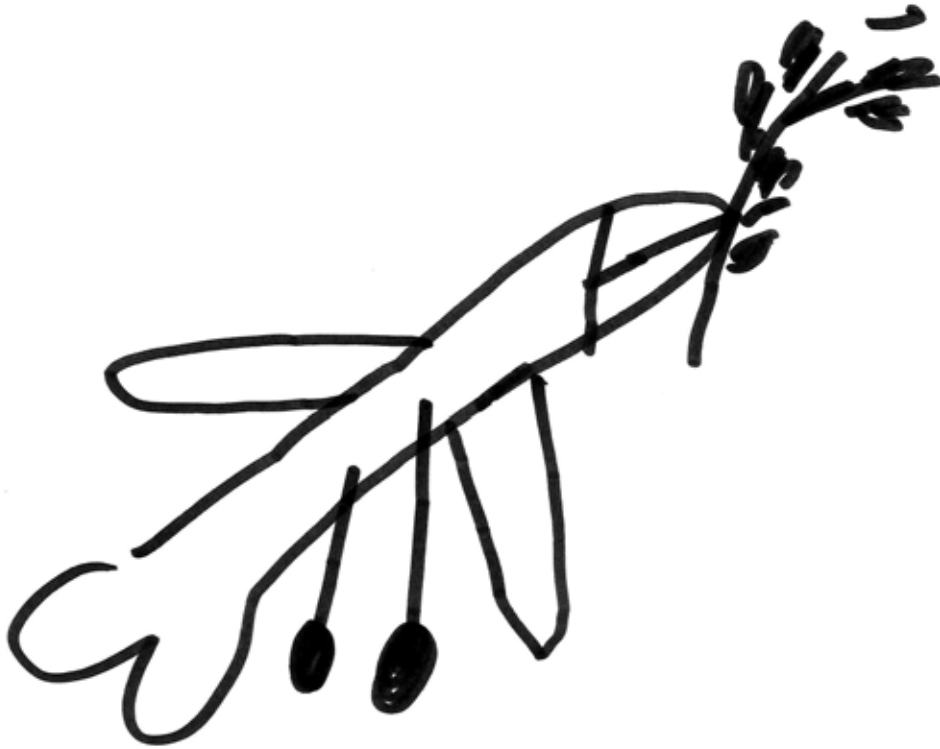
PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
20. LISTOPADU 2024

Uhlobaron, člověk konzervativní

MATĚJ METELEC

„Když jsem se před pár dny dozvěděl, že PPF ukončila své mnohaleté sponzorství Institutu Václava Klause, a byl jsem osloven s žádostí o podporu, rozhodl jsem se okamžitě. Budu finančně podporovat IVK,“ oznámil Pavel Tykač na svém webu 22. října. Nešlo však o stručnou PR zprávu, jaké plní stránku od jejího založení před dvěma roky, ale o jeden z řady osobně laděných textů, jež se tam objevují v posledních měsících a vyvolávají dojem, že je opravdu píše sám Tykač. Odchod PPF z pozice hlavního sponzora IVK je možná opožděným důsledkem smrti Petra Kellnera, ten však v Pavlu Tykačovi našel důstojného nástupce. Tak jako u většiny českých miliardářů nebylo dlouho jasné, jaké má Tykač politické názory, pokud vůbec nějaké. Ostatně řada superbohatých Čechů dosud nacházela společnou řeč prostě s těmi politiky, kteří byli aktuálně u moci. Dnes už však víme, že Tykač je, jak sám říká, „konzervativní člověk“. Aktuálně čtvrtý nejbohatší Čech, který podniká hlavně v energetice a těžbě hnědého uhlí, tak vykročil cestou, kterou prošlapal právě Kellner. Ten kouzlo konzervativních hodnot objevil už v roce 2019, když ve výroční zprávě PPF napsal: „Pro moji generaci jsou svoboda, pracovitost, podnikavost a úcta k tradicím základními principy, na nichž jsme formovali své názory a postoje.“ Ať už si o formování lidí narozených v roce 1964 myslíme cokoli, na performativní rovině se nepochybně jednalo o průkopnickou výpravu českých oligarchů k deklarovanému konzervatismu.

Tykač ve zmíněném textu dále říká: „Dlouhodobě podporuji aktivity z různých částí společenského spektra, jako jsou Vysoká škola CEVRO, Letní škola Občanského institutu, Aliance pro rodinu, Konzervativní noviny, Ekonomické diskuzní fórum Kostelec či Sdružení pro obranu svobody slova. Všechny mají jeden společný rys, a sice přispívají ke svobodné kritické diskusi.“ Těžko říct, jestli zrovna toto je skutečně společným rysem uvedených organizací, že to však s jejich podporou myslí Tykač vážně, ukazuje jeho účast na „Konzervativním kempu“ na začátku října.



Ilustrace Vít Svoboda

Akci pořádala jím sponzorovaná Společnost pro obranu svobody slova, spojená s herním vývojářem Danielem Vávrou, a Tykač, jehož elektrárny v Počeradech a Chvaleticích patří, co se týče emisí rtuti a skleníkových plynů, k největším znečišťovatelům ovzduší v Česku, tam zasedl v energetickém panelu. Kromě něj se akce zúčastnili europoslanec Alexandr Vondra (ODS), bývalý europoslanec Jan Zahradil (ODS), poslanec Patrik

Nacher (ANO), předseda Motoristů sobě Petr Macinka, nezávislá senátorka Daniela Kovářová, antropolog Ivo Budil nebo Marek Stoniš, šéfredaktor Deníku To.

Nutno říct, že Konzervativní kemp (kde se samozřejmě nekempovalo, vše se odehrálo v hotelu) působí trochu jako nízkotučná verze Vlasteneckého setkání v Příčově a zesnulý Kellner by se mu nepochybně obloukem vyhnul. Tykač se však očividně

hodlá veřejně angažovat daleko osobněji. Nejspíš proto ostatně na sklonku loňského roku koupil fotbalovou Slavii (Spartu vlastní Daniel Křetínský, takže derby pražských klubů má nyní nádech souboje uhelných titánů). Skutečnost, že Tykačova manželka nedávno ve svém think tanku Solvo Institut angažovala bývalého Babišova marketéra Marka Prchala a prohlásila o něm, že jej považuje za „experta na českou populaci a její nálady“, může být příslibem intenzivnějšího zapojení Tykačova impéria do českého veřejného dění.

Dlouho platilo, že čeští miliardáři si od přímého zapojení do politiky udržovali odstup. Ostatně i proto byl takový šok, když do ní Andrej Babiš vstoupil přímo, čímž jako by porušil nepsaná pravidla hry. Zbavil tím ale ostychu ostatní české miliardáře, kteří od té doby začali, zpočátku spíše nesměle, artikulovat své politické vize. Je překvapivé, že tyto vize souzní s konzervativní – v Babišově případě dokonce krajní – pravici? Sotva, takové spojení je logické, jakkoli v Česku zavnělo škarohlídky představy socialistů 19. století o sepětí kapitálu a reakce, jež se nám po roce 1989 zdály zastaralé. Všichni jsme přece měli společně budovat prosperující liberální společnost...

Tykač mnohokrát popřel, že by chtěl sám vstoupit do politiky, a není důvod mu to nevěřit. Jak je vidět na Babišově sestupu v žebříčku nejbohatších Čechů, věnovat se politice na plný úvazek vede k zanedbání byznysu. Mimo to takový náročný osobní vklad není ani potřeba. Česká republika podle všeho zase jednou dospěla do etapy zakládání nových stran a všichni čekají, jestli se do toho dřív pustí matador Miroslav Kalousek, nebo mimo hlavní město neznámý zastupitel Prahy 1 a bývalý člen ANO Vojtěch Ryvola. Není pochyb, že nové subjekty budou otevřeně konzervativním idejím i případným sponzorům z řad českých miliardářů. Nakonec, Tykač by nepochybně našel dostatečně horlivé podporovatele průmyslu a konzervativních idejí i v hnutí Stačilo! Kateřiny Konečné. Uhlobaron, člověk konzervativní, bude mít z čeho vybírat.

Sbor korintských žen

PETR BORKOVEC

Plán byl, že zápisník pro tento týden bude o olivovnících, které se v podhůří romagnolských Apenin – přesněji na kopcích Valbegy nad městečkem Dovadola – letos sklízají až po Dušičkách, protože pořád prší. „Vino malý a vysušený, olivy zas nacucaný, bída,“ shrnula situaci majitelka olivových sadů a penzionu Gli Ulivi, co leží vysoko na cestě Monte Maggiore a v němž jsme jako vždycky přespávali. Ale já nelitoval, protože když jsem brzy ráno vyšel ven, uviděl jsem v mlze olivovníky obsypané světlezelenými a fialovými olivami, které se i při slabém dotyku oddělovaly od větvíček a kutálely se mi spolu s velkými kapkami vody po ruce do prostřených sítí. Nikdy předtím jsem tohle neviděl – a když jsem jednu velkou, a ano, vodou úplně prosáklou olivu snědl, ucítil jsem poprvé zvláštní chuť olejeové šťávy a sevřela mě neznámá trpkost. Kopce padaly do závrtných hloubek a šedá, ale živá zeleň olivových polí, za nimiž stály duby a voda a vysoké rákosy a mlha, působila jak z nějakého exotického pásma – Vietnam, Bangladéš. Zdálo se, ozval výstřel, druhý a někde se možná zhroutil jelen, zatímco lovci lanýžů se smečkami romagnolských vodních psů letěli listnatými lesy až tam, kde stojí roje

lanýžových mšic a kde hluboko v hlíně rozkvétají drahocenné hlízy.

O tom jsem chtěl psát.

Ale když jsem se vrátil, bylo to minulý týden a byla středa, a jel příměstským vlakem z Radotína do Prahy, stalo se mi a zaznamenal jsem něco, co bych nakonec zveřejnil raději než ty olivovníky. Do vagónu přistoupila stará hubená paní s taškou na kolečkách, z níž vyukovaly hvězdice chryzantém. Opravdu velká kytice, možná v květináči – zabírala, vypadalo to, celý kostkovaný vozík. Jede ještě asi na hroby, i když je po Dušičkách, pomyslel jsem si. Jakmile se usadila, opřela se oběma rukama o vozík a začala polohlasem mluvit. Nerozuměl jsem nejdřív dobře a zprvu ani rozumět nechtěl, ale po chvíli jsem zachytil slova, která se opakovala, a také jsem zpozoroval k pozoruhodné melodii její řeči. Moje chuť přesně zaslechnout, co říká, se završila tehdy, když jsem si všiml, že její monolog je vlastně dialog, že si odpovídá a že odpovídá na své odpovědi. Působilo to, jako by mluvilo několik žen najednou, a to velice živě. Souhlasily spolu, přely se, střídalo se to. V tom okamžiku jsem se rozhodl, vylovil mobil a zapisoval do něho všechno, čemu jsem porozuměl – občas jsem se na ženu podíval, na její ústa, i toho jsem se

odvážil, protože ona byla ponořená do své řeči a skloněná hluboko nad vozík, takže nehrozilo, že by mě mohla zahlédnout.

Snažil jsem se být pohotový i opatrný.

Doma jsem její řeč přepsal, nijak jsem ji neupravil, jenom jsem vynechal části promluvy, které jsem neslyšel zřetelně a u nichž se mohlo stát, že jsem si je domyslel při zápisu nebo že si je domýšlím při přepisu. Záznam je jako by ve verších, ale nejsou to verše; chci nějak zachovat tu útržkovitost (kdybych – zkoušel jsem to – řeč stařeny přepsal do odstavce, působila by příliš souvisle – nebyla taková). Vykřičníky, otazníky, pomlčky atd. jsem použil pouze na místech, kdy je spád řeči jasně vyžadoval. Bylo to takhle:

Na pupku jste velký lidi.

Pijete bublinky – jste velký lidi.

Tak co, sprcha voňavá?

Bigroy.

Bigroy.

Zas něco vyměřili do našeho mozku.

Jsou to lidi – rozkrýt!

Rozkrýt!

Děti!

Dejte si auto pragovku.

Já jsem babička taková osmdesátiletá.

CARABUS
CANCELIATUS

Hop do auta, pragovka, hadimrška,

hop do kadilaku!

Přece bys nehrál žabičku?

Všechny kamery kolem nás,

držáky kamer.

Děti,

nemusíte se bát,

všechny máte lidská těla,

všichni tam sjedeme.

Maminky!

Hop do auta. Bigroy.

Všechny vás ovázaly.

Policie tekoucí.

Hop do auta pryč!

Všechny kamery kolem nás,

držáky kamer.

Tak co?

Na plakátech je vesmír.

Lidská tvář.

Už nikdo neví.

Čau.

To poznáš, že nejsem.

Všechny kamery kolem nás.

Zkus si sednout do auta,

seš v něm velkej.

Jde ti to?

Autor je básník.

Paměť může mít protichůdné podoby

S Michalem Stehlíkem o roli Muzea literatury

S historikem Michalem Stehlíkem, který se v lednu stal novým ředitelem Památníku národního písemnictví, pod který spadá i pražské Muzeum literatury, jsme mluvili o úloze paměťových institucí nebo o tom, zda a jak může muzeum utvářet náš vztah k literatuře.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Jaká je podle vás role paměťových institucí ve 21. století?

Pohybují se v paměťových institucích přes dvacet let a musím konstatovat, že i když jde o velmi konzervativní prostředí, v posledních letech dochází k zásadním proměnám. Paměťové instituce byly v minulosti jakési „paměťové konzervy“ především hmotné kultury a určovaly nejen to, co se dokumentuje a uchovává, ale také, jak se to prezentuje veřejnosti. Postupně je však zjevné, že paměť může mít různé, dokonce protichůdné podoby. Nechci proto hovořit o multimédiích, digitalizaci a podobně – to jsou výzvy z hlediska formy prezentace či práce s materiálem. Jde mi o smysl těchto institucí, které stále častěji plní roli jakýchsi „agor“ – diskusních prostorů. Samozřejmě by se však diskuse měla týkat nejen prezentace, ale i sbírkotvorné činnosti. Co vlastně uchováváme a proč...

Je těžké nastavit míru, jak konzervovat tradici a opečovávat kánon, a přitom být otevřený novým tendencím, živému umění?

Nejen živému umění, ale i tématům, jako je klimatická krize nebo otázka migrace a podobně, jakkoli jde z podstaty o konzervativní instituce, které se sunou dějinami trochu těžkopádně. Osobně jsem ke konzervování tradice skeptický. Jakou tradici to vlastně střežíme? Potřebujeme k tomu nějaký kánon, na kterém se všichni shodneme a nebudeme ho měnit? A abych to ještě zkomplikoval: pokud se v paměťových institucích či na akademické půdě shodneme, že jde o velmi složité pojmy, docela jinak to bude brát široká veřejnost, která se naopak často upíná k nějakému učebnicovému kánonu či „národnímu příběhu“.

V jedné z částí expozice *Rozečtený* svět průvodní text konstatuje, že kultura produkuje nepřehledné množství věcí, z nich musíme vybrat ty podstatné. Kdo a jak by měl určovat, co si zaslouží pozornost?

To je klíčová otázka. Na konci všech našich úvah totiž vždy bude konkrétní kurátor, konkrétní člověk s představou, co má smysl sbírat, uchovávat a následně vědecky zpracovávat či prezentovat. To on je základním kamenem paměťové instituce, která ovšem musí jeho aktivitu provazovat s pohledy dalších aktérů, například poradních sborů a podobných institutů. Nežijeme v době, kdy směr určuje státní paměťová politika, byť se o to aktuální vláda zvláštním způsobem pokusila založením Rady vlády pro paměťovou agendu. Toho se trochu děším. Příklady Maďarska, Polska i nyní Slovenska ukazují, kam může snaha pěstovat jedinou správnou paměť dospět. My jsme zatím v jiné situaci: instituce by měly mít důvěru bez politického zadání.

Mají v muzejní praxi své místo i zbytečnosti? A co si dnes počít třeba s tolik oblíbenými rodnými chalupami či pamětními světničkami?

To je téma na celou monografii. Zkusím zmínit jen některé aspekty. Prvním by byla otázka, proč si myslíte, že je rodná světnička zbytečná. V daném regionu může sehrávat roli společného identifikátoru – nemusí být mrtvým místem, ale jakýmsi odrazovým můstkem pro promyšlenou dramaturgii, jak pěstovat vztah k místu. A vzápětí se sám zpochybním, když se zeptám, zda k budování vztahu k místu potřebujeme právě rodnou světničku. Myslím, že zde jsme v zajetí tradice 19. století a role „národních výtečníků“. Jistě je, že se neobejdeme bez nového přístupu a bez průběžného oživování těchto míst. Obecnější otázka pak zní, o čem vypovídá naše fixace na autentický, dotýkaný předmět. V případě literárního muzea je nesporný



Michal Stehlík. Foto z osobního archivu

smysl písemných památek, ale pokud jde o psací stoly, nábytek z pracoven spisovatelek a spisovatelů a podobně, mám určitou skepsi ohledně jejich významu pro naši paměť.

Ve své koncepci kladete důraz na to, aby se Muzeum literatury zaměřovalo na podporu čtenářství. Literatura ve své tradiční podobě se stává v podstatě menšinovým médiem. Jak se muzeum může podílet na resuscitaci čtenářství?

Jako společnost na tom se čtením nejsme tak špatně. Ale jde mi o další generace, kdy musí být Muzeum literatury otevřené školám a mladé generaci. Zní to vlastně banálně, ale tuto oblast naše instituce v minulých letech rozvíjela jen s omezenými kapacitami. Expozice *Rozečtený svět* přitom ukázala, že propojení literatury, videa, nových médií a emocí je cesta, jak zaujmout a rozvíjet vztah k literatuře. A v aktuální organizační změně kladu důraz na nové pozice edukátorů.

Jste garantem nově akreditovaného magisterského programu Muzejní studia. Jaké jsou nejnovější badatelské trendy v tomto oboru?

Muzejní světy jsou velmi různorodé. My se inspirováme například v Holandsku, Velké Británii nebo USA, vedle toho jsme v kontaktu s berlínskými kolegy, kteří garantují program Muzejní management. Samozřejmě je výzvou využití nových technologií, přičemž literární muzea se potýkají i se sbírkotvornou problematikou, tedy akvizicemi. Literární provoz již léta není omezen na papír, a tak musíme hledat cesty, jak dokumentovat literaturu v digitálním věku. A samostatnou kapitolou je vystavování, protože právě literatura se prezentuje dost obtížně. K vystavování se tak přistupuje přes osobnosti tvůrců a jejich osudy, přes obsah děl a jejich další život v divadle, filmu nebo ve veřejném prostoru. Zajímavým příkladem je vídeňské literární muzeum, spadající pod rakouskou Národní knihovnu.

Jako autor podcastu *Přepište dějiny* máte bohatou zkušenost s popularizací „vážných“ či akademických témat. Co je podle vás podmínkou kvalitní popularizace? A kde je hranice mezi popularizací a trivializací či bulvarizací? Ta hranice se těžko definuje. V podcastu *Přepište dějiny* jsme to vlastně nikdy příliš

neřešili, prostě vedeme dialog o dějinách a vrháme ho do veřejného prostoru. Samozřejmě základem musí být poměrně hluboká znalost a vědomí souvislostí. Ale otázka, kdy popularizujete, avšak ještě netrivializujete, je opravdu hodně subjektivní. Sami jsme kdysi udělali crossover s podcastem *Hodina dějepichu*. K tomu jsme přistoupili čistě jako k něčemu, co bude show pro diváky, včetně vyšší míry bulvarizace, prvoplánových vtipů a podobně. Cítili jsme však, že to není cesta, po které bychom chtěli dlouhodobě jít.

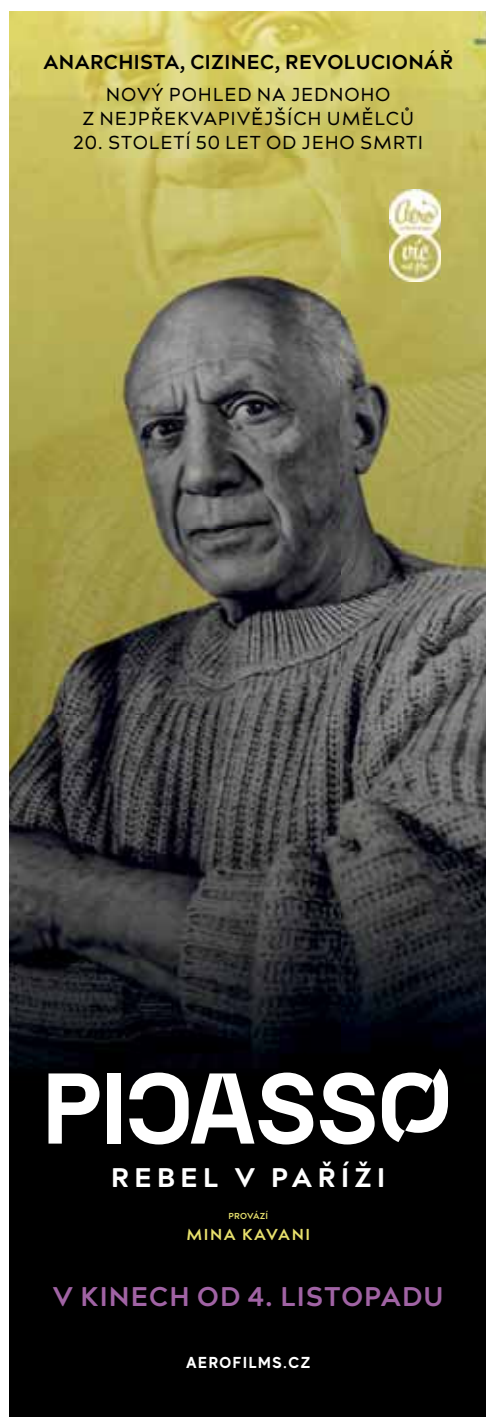
Jakou roli mohou v popularizaci hrát paměťové instituce?

Měly by se právě na tuto oblast zaměřit. Zjevně nestačí jen sbírat a vystavovat či dané fondy studovat a vědecky zpracovávat. Musí hledat a připravovat nové formy komunikace svých témat právě s ohledem na jejich popularizaci. Mimo jiné i proto, aby měly odpověď na případné otázky po své společenské relevanci.

Váš podcast se zaměřuje na dějiny ve veřejném prostoru. Myslíte, že literatura, literární dění, hlas konkrétního spisovatele či spisovatelky mohou i dnes ve společnosti výrazně rezonovat?

Pořád si myslím, že ano. Jistě se nevrátíme do dob, kdy se historická paměť vytvářela díky knihám Aloise Jiráska a o spisovatelích se hovořilo jako o „svědomí národa“. Nevrátil se ani období manifestu spisovatelů za první války nebo sjezdu spisovatelů v roce 1967. Ale přesto si myslím, že silné dílo může stále oslovovat i ovlivňovat veřejnost. Jen je to objektivně těžší vzhledem k informačnímu zahlcení veřejného prostoru.

Michal Stehlík (nar. 1976) je historik a slovakista, autor řady vědeckých i popularizačních publikací. Jako profesor působí na FF UK, kde inicioval nový magisterský program Muzejní studia. Od letošního ledna vede Památník národního písemnictví, sám se autorsky podílel na několika muzejních expozicích a výstavách (například pro Národní muzeum nebo česká kulturní centra). Je spoluautorem podcastu *Přepište dějiny*.



Chce to dávku otevřenosti

Zkušenosti průvodce Muzeem literatury

Expozice Muzea literatury vychází z klíčové otázky, jakým způsobem vystavit literaturu, pokud ji nechceme redukovat na osudy autorů nebo na artefakty a vzpomínkové objekty. Paradoxně se ukazuje, že cestu k rozvíjení intimního zážitku čtení jako jedné z klíčových hodnot může provázet i jistá míra nesrozumitelnosti.

LUKÁŠ PROKOP

O vystavování literatury mohou mluvit jako spoluautor expozice *Rozečtený svět*, kterou jsme s kolegy připravili v Muzeu literatury – Památníku národního písemnictví, a jako její průvodce. Návštěvníků přišly za uplynulé dva roky desítky tisíc. Byly to různé věkové skupiny, spolky, zájmové a profesní organizace, ale ze všeho nejvíc, možná devadesát procent všech příchozích, třídy prvního a druhého stupně, pak nejrozličněji zaměřené střední školy, gymnázia, obchodní akademie, odborná učiliště a také praktické školy. Obracím se na ně jako ten, kdo jim má usnadnit orientaci, nasměrovat je, nabídnout jim výklad. A právě provázení návštěvníků a návštěvnic přineslo velké překvapení.

Porozumění je obtížné

Ihned se ukázalo, že zájemcům o prohlídku pár slov na úvod nestačí, že je nutné podat výklad ucelený, a především vysvětlit, jak jsme každou z místností při navrhování expozice koncipovali. Zkrátka co jsme chtěli říct. Nutno přiznat, že jsme něco takového nečekali, mysleli jsme, že budeme srozumitelnější a přístupnější. Ale nebyli. A tak jsme začali provádět a vysvětlovat.

Po dvou letech bylo zřejmé, že přijetí bez doprovodného výkladu nechává návštěvníky v příliš velké nejistotě. Příchozí sice většinou nebyli expozicí přímo pobouřeni, i když takoví se samozřejmě objevili také, ale z jejich slov vyplynulo, že porozumění je obtížné, někdy až nemožné. Zpočátku jsme si to vysvětlovali tím, že se dosud v českém kulturním prostoru nic podobného nevyzkoušelo, a že tak na diváky vznikají velké nároky, jak si s viděným poradit. Jednotlivé části expozice jsou totiž doplňovány a rozvíjeny různými uměleckými intervencemi natolik, že její naučný význam jako by se vytrácel. Lidé dostávají emoce místo předpokládaných údajů, obrazy a zvuky místo textů. Vlastně získávají svědectví o inspirativnosti literárních textů a literárního života, přímo a bez přípravy do něj vstupují, ale

data o osobnostech, vlivech či vztazích se jim servírují méně (a rozhodně méně srozumitelně), než očekávají.

Do jaké míry však mají být návštěvníci a návštěvnice opravdu detailně informováni? Nepotřebují spíš povzbuzení k osobnímu a osobitému čtení? Tedy především pochopit, že beletrie nabízí praktické nástroje, které člověku umožňují orientovat se ve světě? A že v rámci určité literární tradice, nezbytné k zajištění alespoň minimální srozumitelnosti, jde při čtení vždy o intimní zážitek a intimní interpretaci? Mnozí návštěvníci tuto „odvahu“ kurátorů pochopí a vnímají ji kladně, a to i chvíli potom, co tu a tam hrozí písemnou stížností na „patříčná místa“.

Jak zobrazit literární síť

Pro srozumitelnost se pokusím vysvětlit, jak jsme při vzniku expozice uvažovali. Ne vždy se úvahy vydaly stejným směrem, ale potřebu stanovit každé kapitole či tématu určitý „problémový rámec“ jsme řešili pokaždé. Kupříkladu, když se rodila expozice věnovaná Kritickému měsíčníku, snažili jsme se zvolit téma, otázku, kontrast, cokoliv, co slibovalo dynamiku, na níž se dá prezentace vystavět. Pro osmou místnost expozice *Rozečtený svět* bylo tedy zadáno téma Kritický měsíčník, a také název V síti. Chtěli jsme naznačit způsob existence literárního společenství, ukázat síťové spojení, částečně organizaci bez centra, která ale situaci měsíčníku úplně neodpovídala, protože ve středu dění po celou dobu stál romanista a univerzitní profesor Václav Černý. Sbírali jsme materiál, dokumenty a přemýšleli, jak téma prezentovat – kterou stěžejní myšlenku vyložit, nebo spíše zobrazit v prostoru. Věděli jsme toho dost, materiálu bylo nepřeberně, měli jsme články, vzpomínky, fotografie a dopisy, ale nevěděli jsme, jak celek uspořádat, aby problematika dorozumívání a spolupráce, drama, jež literární kritika může vyvolat, byla zřejmá. Troufám si říct, že tradiční přístupy k vystavování by podobnou otázku

neřešily – vyskládaly by se dokumenty, sem tam přidal komentář. Psala by se totiž kniha. Spoléhalo by se na soustředěné čtení samotných archiválií.

Architekti Jakub Červenka a Václav Šuba ale přišli s nápadem elektrické sítě. Tím jsme měli téměř hotovo a všechny možné asociace, jež se s návrhem pojily, se daly při realizaci místnosti použít. Síť tedy měla naznačovat spolupráci, elektrická síť ve formě nástěnné kabeláže energii proudící mezi jednotlivými osobnostmi reprezentovanými nástěnnými displeji. Navíc na Strahově, kde Památník národního písemnictví sedmdesát let sídlil, byla v pracovnách instalována elektrina právě tímto starým způsobem. Přes omítku se táhlo řečiště drátů, všude byly upevněné krabice a otočné vypínače. A tak jsme tuto estetiku zachovali pro Kritický měsíčník. I starší zaměstnanci byli tak nějak rádi. Vše se zdálo být jasné, zavládlο uspokojení. Ale stalo se přesně to, co popisuje v jednom článku učitelka Eva Marková: „Právě doručování informací od kurátorů směrem k návštěvníkům pro mě bylo nejslabší částí všech expozic.“

Podobně napsala univerzitní profesorka Iva Málková – sice o jiné místnosti, ale obě poznámky lze vztáhnout k celku: „Vstupním, a velkoplošným entrée jsem byla při prvotní srážce zaskočená a zmatená zůstávám.“ Ano, měli jsme dobrý nápad. Ale jasné to bylo jenom nám, kurátorům, pak několika návštěvníkům, nikoliv většině osamělých zájemců ani mnoha učitelům, jak se mnohokrát potvrdilo. A ani další místnosti expozice si nevedly o moc lépe. Veškerému kontextu, kontrastnímu řazení místností vedle sebe i dlouho promyšlenému volení témat návštěvníci jen obtížně rozumějí. Ale chybu nelze hledat na jejich straně, a tak jsme začali vysvětlovat.

Emancipační gesto

Zdá se, že to chce jenom čas! Příchozí čekali knížky, rukopisy, předměty – alespoň tak to říkají. A dostali je – sice v menším množství, ale naučili se je hledat, a to podle svého. Dokázali se zorientovat. Doufám, že když Muzeum literatury vytrvá, přiláká a současně si vychová otevřené publikum, kterému se podaří ukázat, že literatura nespočívá pouze v nějakém zbytečném snění a že nemá jen funkci čistě osobního svědectví. Časem snad vykročíme dál a budeme umět ukázat, co se při čtení odehrává, jak vypadá čtenářův pohyb v tomto „mezisvětě“ – snění, vzpomínání, přemýšlení, obraznost, soustředění. Možná, že se literatura a spisovatelství musí obhájit, a má-li to tak být, je nezbytné začít od základů. Vysvětlovat, že psaní knih i jejich čtení je zcela praktická věc, sloužící lidskému superorganismu.

Připouštím ale, že v našem počínání hrála roli ještě jiná skutečnost. Památník národního písemnictví byl podle mého vždy příliš spojený s Ústavem pro českou literaturu. Má to svůj historický důvod, stejně jako jeho provázání s Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy. Ale pokud by dál kráčel touto vyšlapanou, už jednou definovanou cestou, nikdy by nenašel svou originalitu. I to může na některé příchozí působit jako příliš rychlé, dravé a třeba i drzé gesto. Může se zdát, že „emancipační“ snaha Muzea literatury upoutat pozornost méně specializovaného publika, aniž by ovšem slevilo z poctivosti a odbornosti, a své sbírky už nenabízet pouze ke čtení probíhá příliš netrpělivě.

Jsem přesvědčený, že se Muzeum vydalo správným směrem. Myslím, že je to pro všechny přínosné, Díky provádění a komentování se vlastně vytvořily mezi Muzeum a školami mnohem osobnější vazby. To by se jinak nestalo.

Autor je komparatista a literární kritik.



Elektrická síť ve formě nástěnné kabeláže měla naznačovat energii proudící mezi jednotlivými osobnostmi reprezentovanými nástěnnými displeji. Foto Anna Pleslová

Co s kultem rodného domu?

Mezi fetišizací a látkou k maturitě

Masivní psací stůl, křeslo a kalamář – rodné domy a pracovny spisovatelů se tváří, jako by dávní velikáni stále žili, a přitom jejich odkaz dokonale umrtvují. Poukazují tak na zásadní rozpor v tom, jak se vztahujeme k literárním dějinám. Jak ale nabídnout něco víc než jen okénko do minulosti?

JAKUB VANÍČEK

Stojím uprostřed pokoje zařízeného v měšťanském stylu. Koberce, masivní nábytek, obrazy, obří hodiny a několik vysokých oken za záclonami. Když se přesouvám z jednoho rohu do druhého, pod nohama mi skřípou vyleštěné parkety. Ze stropu visí na dlouhém zdobném řetězu ohromný lustr. Obří porcelánový objekt se vznáší v prostoru, v podzimním temném dni slabě žhne, měkké světlo z něj stéká na pohovku, polstrované židle, a především: exponuje mému pohledu velký písařský stůl s třemi řadami přihrádek, kalamářem, v němž je zapíchnuto brko, a tak dále. Zde tvořil, zde psal... Pomalu se sunu pokojem, přemýšlím, jestli je to vůbec pracovna, nebo spíš to, co se nazývalo parádní pokoj. Nakonec možná obojí. Všechny ty blyštící se předměty a načechrané polštáře ve mně likvidují představu člověka, který se roky věnuje výhradně své práci (v tomto případě dokonce ne práci, ale poslání), je vůdčím zjevem

růženec a pak také několik křížů. Co ovšem chybí, anebo lépe, co konkrétně mně chybí, je relikvie, srdce expozice, fetiš fetišů. Přejíždím očima a hledám, zda náhodou někde nenajdu smotek vlasů, štěpinku kosti nebo zub. Chci na vlastní oči vidět vrcholnou památku, chci čelit předmětu, který jako magická svorkovnice drží pohromadě všechny ty obrazy, co byly během dvou set let navrstveny kolem jednoho jediného osudu. Uložena v monstranci, na měkkém brokátu, odpočívající navzdory všem protivěnovstvím času...

Jenže nic podobného tu nemají. Přítomný kult je plně sekularizován, je zvědečtěn a zhistoričtěn, je uspořádán podle odlišných parametrů a milovníkovi fetišů nezbyvá než odejít zklamán. Příbytek, světnička, sednice, stůl, židle, pohovka i pyžamo, všechny ty běžné věci jsou stále jen položkami v inventáři, dokud mezi nimi neleží ta jedna jediná, nejdůležitější věc. Teprve pak se pokoj

poučení, kdo jiný by měl vlastně tyto salónky a sednice navštěvovat? Jestli jde návštěvník do muzea čerpat informace, nebo si jen chce prohlédnout pozůstalost po spisovatelích, přiblížit se k literárním fetišům, asi není zas tak důležité; správce takového muzea se ale ocitá v roli, kterou mu rozhodně nezavídím. Musí totiž vyhovět všem. Musí postavit mikrosvět, do kterého se vejde všechno, a zároveň přitom nepodléhat pochybnostem, zda je to tak v pořádku. Jestli vyhovět všem náhodou neznamená neudělat nic pořádně.

V literárním salóně by snad mohl popustit uzdu fantazii. Rád vzpomínám na to, jak jsem byl okouzlen krátkým filmem promítaným ve smyčce v pražském Muzeu literatury: dámy u vodní dýmky probírají věci národního kultu a počínají si přitom se svůdnou ležérností. Těch několik minut filmu vyplnilo onu zvláštní mezeru, která



Psací stůl Karla Čapka. Foto Petr Brož (CC BY 3.0)

kritiky, hybatelem národní politické scény a uměleckého provozu. Člověka, jenž by určitě nesnesl, aby mu jeho práci třídili, uklízeli, strkali do šuplíků, aby pod ním rejdlí smetákem a vlhkým hadrem stírali prach, který on svým nelidským nasazením, tlukotem silného srdce neustále zviňuje.

Je tady ticho a teplo; on, mistr a centrální mozek národa, sedí na pohodlné židli; venku už zase zima, silný vítr se prohání po náměstí a lomcuje uvolněným plechem na protější střeše.

Snad si jen odskočil

Takové poměry tedy vládou pracovně. Vedlejší místnost patří vitrínám. Je jen průchozí. Hyzdí ji nástěnky s naučnými texty; dříve temná chodba, dnes decentně nasvícená výstava fetišů. Za skleněnými stěnami je nashromážděno ohromné bohatství věcí, ať už jde o užité předměty, módní doplňky, psací potřeby, penály a jiné. Rychle přejíždím očima po té spouště a hledám potřeby modloslužebné – a ano, přímo přede mnou stojí lahvička a v ní Kristova zbroj. Krásné dílo, určitě s ním náruživě obcovaly celé generace, než se objevilo ve sbírkách muzea. Hned vedle je

rozsvítí velebnou krásou, pak uslyšíme hudbu a s ní i něco z bojů, které mistr/učenec/mučedník za svého pohnutého života prožíval na čele národa.

Všechny ty dobové knihy a lžíce, skříně a matriční lejstra nejsou než oněmělými pamětníky heroických časů a těžko se do nich vcítit. Informační tabule, které chtějí ve dvou odstavcích textu vtáhnout návštěvníka do tehdejších bojů a shrnout to podstatné (rozuměj: látku maturitní zkoušky), nemůžou tuto poruchu kultu nikdy nahradit. Jsou příliš silnou bariérou, chtějí oddělit záležitost kultu od záležitosti vzdělání; a přitom už samotná struktura mnohých expozic je dostačujícím důkazem toho, že sami vystavovatelé nevědí, na kterou stranu se přidat, zda budovat širší kulturní povědomí a rozvíjet odkaz racionální historické vědy, anebo spíš lákat na soubory dochovaných objektů, vyvolávajících dojem, že spisovatel tu dosud sedí, případně že si jen zrovna odskočil něco vyřídit na úřad.

Vyhovět všem?

Z této podvojnosti možná vyplývají další problémy. Když odhlédneme od skupiny návštěvníků, kteří přicházejí do expozice dobře

v expozici vzniká mezi kultem a vystavovanými objekty, mezi intuitivně vnímaným velkým příběhem dějin a idiosynkrazií historických aktérů, a navíc – což je vlastně úplně nejdůležitější – znovu a jasněji nasvěcuje jejich dílo a předvádí ho v nových kontextech. A je-li u toho ještě i ta vodní dýmka, jejíž náustek koluje od jedné úst ke druhé, pak tu máme i symbol sdíleného fetišu, nejspíš i lepšího, než jsou všechny ty předměty vystavené ve vitrínách.

Jenže! Promítejte takové klipy v rodném domku na venkově! Přesvědčte místní zastupitele, že časy se mění a že se to týká i způsobů, jak vystavovat literaturu a pozůstalost. Obávám se, že s něčím takovým nelze uspět. Literatura v jejich pojetí, to je totiž především souhrn vědomostí, které se v přesné posloupnosti museli naučit k maturitě, je to svět seznamů, a ta prokletá sednice s polstrovaným křeslem a psacím stolem slouží přinejlepším jako brána, skrze níž se cestuje časem. A všechny ty starodávne věcičky, osobní vlastnictví dávno znamenité mrtvol, právě těmto krátkým výletům do minulosti velmi dobře poslouží.

Autor je antikvář a nakladatel.

Exponát: literatura

Jak otevřít knihu návštěvnictvu muzea?

Výstava věnovaná dílu polského spisovatele a dramatika Mirona Białoszewského je příkladem toho, že se literární vyprávění dá úspěšně převést do prostoru muzejní expozice. Důrazem na konkrétní místa varšavského předměstí expozice navíc podněcovala místní obyvatelstvo k formulaci vlastních příběhů.

AGNIESZKA KARPOWICZ

Na výstavě, kde jsou prezentovány knihy, máme málokdy příležitost poznat jejich obsah – většinou se jen díváme na obálky. Literární díla se ukazují jako předměty, vystavují se ve vitrínách a jen občas, když se kurátoři rozhodnou vystavený svazek rozervít, máme možnost přečíst si fragment textu. Literární dílo se snadno mění v exponát, pokud jsou mu připsány symbolické, historické nebo umělecké hodnoty, ale jen zřídka se tak děje s ohledem na jeho obsah. Jeho muzealizaci může napomáhat fakt, že daný výtisk patřil uznávané osobnosti nebo byl „svědkem“ historických událostí. V obou případech ale kniha podléhá zvěcnění. Médium je pojmáno jako něco tak cenného, že na něj nesmíme sahat ani jím listovat, a výstava tak ruší základní funkce knihy. Jak napsali Pierre-Jean Foulon a Guy Donnay v úvodu ke katalogu varšavské a vatislavské výstavy *Kniha jinak* (1990): „Kniha je ve svém prvotním poslání nositelem písma, poetického nebo užitékového textu. Postupem času se však stává více či méně sofistikovaným médiem, existujícím do určité míry skrze sebe a pro sebe, což může vést k zapomenutí či dokonce negaci samotného textu.“ Pokud tedy mluvíme o literární výstavě, míváme ve skutečnosti na mysli spíš expozice upomínající na spisovatele, tedy biografické výstavy, které shromažďují předměty, ať už osobní, nebo literární (například rukopisy).

Dva způsoby komunikace s publikem – jednak literární, jednak muzejní/výstavní – se tedy zdají být mimoběžné, dokonce protichůdné. Dají se vůbec nějak spojit? Přemýšlela jsem o tom, když jsem jako literární vědkyně a dlouholetá badatelka o díle Mirona Białoszewského promýšlela vlastní kurátorské postupy a experimentovala s „překladem“ literárního díla do jazyka expozice.

Prostorové čtení

Na výstavě *Mizející krajiny. Prostorová vyprávění Mirona Białoszewského*, jež se uskutečnila v roce 2016 v pobočce Muzea Varšavy pro čtvrť Praga a kterou jsem připravila spolu s Aleksandrou Duralskou a Klementynou Świeżewskou, jsme návštěvnictvo přizvaly ke čtení jedné Białoszewského knihy, deníkového románu *Chamowo* [pejorativní termín používaný starousedlíky pro nové sídliště – pozn. překl.]. Zaměřily jsme se přitom na převedení vyprávění do výstavního prostoru.

Usnadňovala nám to autobiografičnost knihy. Próza, kterou Białoszewski napsal a také nahrál na magnetofon, se věnuje prvnímu roku strávenému na nově postaveném sídlišti ve čtvrti Praga Południe, kam se v roce 1975 přestěhoval z centra Varšavy. Topografická a faktografická vrstva, kterou autor metaforizoval a literárně rozvíjel, pro nás byla příznivá – se záznamy bylo možné zacházet jako s prostorovými prožitky vypravěče, zasazenými do konkrétního místa v určitém období, a zároveň jsme mohly konfrontovat literární obrazy čtvrti s dobovou dokumentací. Ne náhodou jsme

v názvu výstavy odkazovaly na koncept „prostorového vyprávění“ francouzského myslitele Michela de Certeau, podle kterého jsou i akty mluvení a psaní, tedy jazykové praktiky, typem prostorových praktik (jakým je například chůze), které utvářejí prostor a umožňují každému obývat město po svém. Snažily jsme se představit čtvrt z perspektivy vypravěče a na výstavě převyprávět jak obsah *Cha-*

Jedna z částí expozice například sestávala z fragmentu románu-deníku *Chamowo* a z fotografie. V próze čteme: „Mezi domem a Łazienkowskou silniční magistrálou je cosi, ani parčík, ani louka. Le řekl: Býval tu rybník, ale ten už zasypali. Zůstala jen ta řada topolů, co se táhne šikmo přes louku. Agnieszka přišla s objevem: To je po těch vesnicích. A já si vzpomněl, že jsem si před



Vstoupit „dovnitř knihy“ nakonec nebylo tak těžké. Foto Grażyna Kułakowska / Muzeum Varšavy

mowa (jako součást autorova životopisu), tak historii dané části města.

Krávy na Washingtonově třídě

Białoszewski se projevil jako bystrý pozorovatel změn Varšavy v sedmdesátých letech 20. století; jeho úvahy dokonale korespondují s dobovým tiskem a obrazovými materiály. Spisovatelova slova – citáty z *Chamowa* – jsme umístily na stěny i na desky visící ze stropu, symbolicky proměněného v louku; kromě toho byly k poslechu úryvky magnetofonové nahrávky. Protějškem textu byly fotografie, prospekty a architektonické plány. Vizuální materiály poskytly ke čtení *Chamowa* vynikající kontext, a slova spisovatele zase posloužila jako komentář k ikonografii čtvrti a jako interpretace jejích proměn. Obrazový materiál zároveň čtenářům a čtenářkám knihy přiblížil historické období, jež je námětem Białoszewského prózy.

pár lety procházel trasu budoucí magistrály Ł a vešel na nějaký statek, na louku. Pásky se tam krávy, jedna za mnou otočila hlavu a dlouze si mě prohlížela. A to bylo nejspíš to moje budoucí působiště.“ Pod dokumentární fotkou z roku 1967, zachycující, jak krávu převádějí přes Washingtonovu třídu, se návštěvníci dočetli: „V hlavním městě se na příměstských zemědělských plochách chovají hospodářská zvířata, mj. přes tři tisíce koní, 170 koz a asi tisíc ovcí.“ Tato mikrosekvence informovala o urbanistické historii Polské lidové republiky a zároveň vysvětlovala „venkovskou“ atmosféru popisovanou v *Chamowu*.

S literárními postřehy Białoszewského výborně koresponduje fotografický cyklus Leonarda Sempolińského *Mizející předměstí* (1977–1978), který vznikl – stejně jako zápisky v *Chamowu* – z touhy zachytit scénérie, které měly zanedlouho zmizet.

Dobový oficiální narativ kladl důraz na modernizaci, urbanizaci a dynamickou výstavbu nových sídlišť. Ukázkovým příkladem byl text pod fotografií sídliště Przyczółek Grochowski z března 1973: „Expandující výstavba hlavního města začíná v dosud nevídané míře ‚požírat‘ staré činžovní domy a předválečné nouzové kolonie. Jen letos bude zbouráno přes sedm set domů a chalup, aby se uvolnilo místo pro nová sídliště. Jejich obyvatelé dostanou byty v nové zástavbě.“ Literární zachycení modernizačních procesů nám poskytuje vyprávění *Chamowa*, které zároveň uchovává to, co pod náporom modernity z městského prostoru mizí. Sempolińského série a Białoszewského próza mají společnou perspektivu: oko spisovatele a objektiv fotografa se soustředí na relikt venkovské a předměstské krajiny, nikoli na to, co se právě staví. Fotografie čtvrti Praga Południe ze sedmdesátých let nám ukazují dřevěnou zahradní zástavbu Mazovska, která pomalu upadá v zapomnění – tedy tutéž architekturu, v jejímž narušeném prostorovém řádu se Białoszewski opakovaně ztrácel a bloudil.

Impuls pro dějiny zdola

Ukázalo se nicméně, že *Chamowo* má pro vyprávění dějin města ještě větší potenciál. Až překvapivě se totiž shoduje se vzpomínkami obyvatel, kteří při návštěvách a komentovaných prohlídkách často o daných místech sami vyprávěli. Białoszewského text se tak stal impulsem pro spoustu dalších příběhů. Tuto intuici jsme měly už na začátku, když jsme pro výstavu navrhly název odkazující na koncept Michela de Certeau, podle něhož místní obyvatelé na urbanistické strategie vždy odpovídají praktikami zdola. Prezentací fotografií z domácích alb a rodinných sbírek starousedlíků jsme se navíc přiblížily spisovatelovým prožitkům. Fotografie zachycují lány obilí, květiny a louky, ale i tradiční příměstská a hospodářská stavení, rodinné domky se zahrádkami, kvetoucí keře a stromy. V oficiálním vyprávění byly tyto scénérie prezentovány jako nechtěné relikt předchozí, archaické éry, jejichž demolice byla odůvodňována potřebou výstavby moderních panelových domů s lepší infrastrukturou a civilizovanějšími, pohodlnějšími podmínkami k životu. Z pohledu uživatelů města – a patřil mezi ně i Białoszewski – to ale byla městská krajina hodná zachycení a zachrany. Výstava tedy zároveň interpretovala literaturu v duchu geokritiky a ekokritiky.

Pro návštěvníky výstavy nakonec nebylo tak těžké vstoupit „dovnitř knihy“, stejně jako pro nás nebylo složité literární příběh vizualizovat, přiblížit návštěvníkům jeho obsah a popisované prožitky a vytvořit v prostoru výstavy atmosféru blízkou jak autor-skému vyprávění, tak vzpomínkám obyvatel.

Literární dílo jako věc je zkrátka tištěná kniha, hmotný nosič obsahující text. Ten je održeny od lidské ruky i autorova já a může být definován jako vizuálně standardizovaný, strojově produkovaný objekt. Jak napsal Walter J. Ong v *Technologizaci slova* (1982, česky 2006), „typografický řád většinou zaujme svou úhledností a průhledností: dokonale pravidelné řádky, všechno je správně zarovnané a na svém místě (...) Je to neústupný svět chladných, nelidských faktů.“ Pokud je to tak, literární výstava založená na díle Mirona Białoszewského dokazuje, že muzejní expozice představuje skvělý způsob, jak tento svět různými způsoby znovuoživit, prohrát a učinit ho lidštějším.

Autorka je literární vědkyně.

Z polštiny přeložili **Weronika Parfianowicz** a **Michal Špina**.

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!!!



Wonderland

🍏iN your hands

UFFTENŽIVOT

21.11. 19:00
19.1 19:00

Eliadova knihovna
Divadla Na zábradlí





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

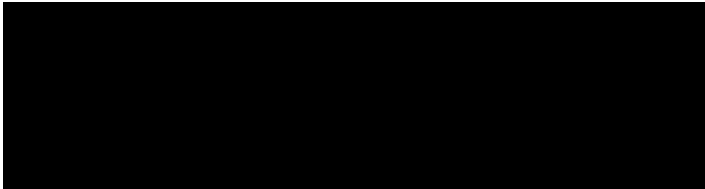
Linnéa Talp

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.



V bouři potlačených emocí

Tropické noci Jakuba Fránka

Novela Jakuba Fránka na pomezí thrilleru a psychologické prózy navazuje na současný trend vesnických příběhů a svou výstavbou předčí leckterého tuzemského „bestsellerového“ autora. V knize najdeme tajemno, napětí, mystiku i neotřelou zápletku spojenou s šílenstvím a stereotypní maskulinitou.

ADÉLA BÍLKOVÁ

Příběh *Tropických nocí* Jakuba Fránka začíná letní bouřkou na malé moravské vsi a bouřkou také končí. Mezi těmito bouřemi uplynou tři dlouhé tropické dny. Vedro je jedním z pilířů celého příběhu a otiskuje se do životů obyvatel vesnice i protagonisty Eduarda Klajnera. Extrémní počasí přímo koresponduje s jeho psychickým stavem. Návaly horka sice počasí odpovídají, ale na hrdinu zřejmě doléhají bez ohledu na vnější teplotu. A konečná bouře přichází ve chvíli, kdy vše bouří i v jeho nitru.

Čtenář se skrze jemné náznaky dozvídá, že mentální zdraví protagonisty není zcela v pořádku, a sám se může rozhodnout, nakolik na tento fakt bude brát ohled. To, že se Eduard nemůže spolehnout na své smysly, můžeme přičítat i oněm tropickým dnům: slunce omamuje zrak, dusno oslabuje úsudek. Nakonec ale zjišťujeme, že nespolehlivost je zapříčiněna především protagonistovým psychickým zdravím. Ale byl hrdina nemocný od začátku, nebo se jeho psychický stav zhoršil až s pocitem viny?

Spoutaná Ofélie

Zasazení děje do současnosti není explicitní, nicméně jsou zde využívány moderní technologie a aktuální jsou i klimatické podmínky, které ničí Eduardovu úrodu a ztěžují pobyt venku. Příběh se točí kolem smrti dívky, již zavinil hlavní hrdina. Ten jednoho večera našel ve své zahradě zkrvavenou mladou ženu v bílých šatech, kterou někdo připoutal ke kmeni třešně. Vypravěč vzhled postavy nijak dále neupřesňuje, jako by protagonista nechtěl vidět, koho vlastně objevil. Bílé šaty i dívčino mládí symbolizují její čistotu, kterou Eduard nechce narušit – bojí se na ženu pohlédnout, natož se jí dotknout. Když se však dívka probere a začne ho hrubě osočovat z toho, že ji spoutal, nechce už ženu zachránit, ale jen umlčet.

Následné vhození mrtvoly do potoka lze chápat jako aluzi na Ofélii. Utonulá Ofélie je spojována s ženskostí, vodním živlem a šílenstvím. Právě Eduardův pocit, že je žena šílená, byl důvodem, proč ji zadusil a následně navrátil jejímu živlu. To on z ní učinil Ofélii, kdežto ona sama, na rozdíl od shakespearovské hrdinky, neměla možnost vlastní volby.

Dítě patriarchátu

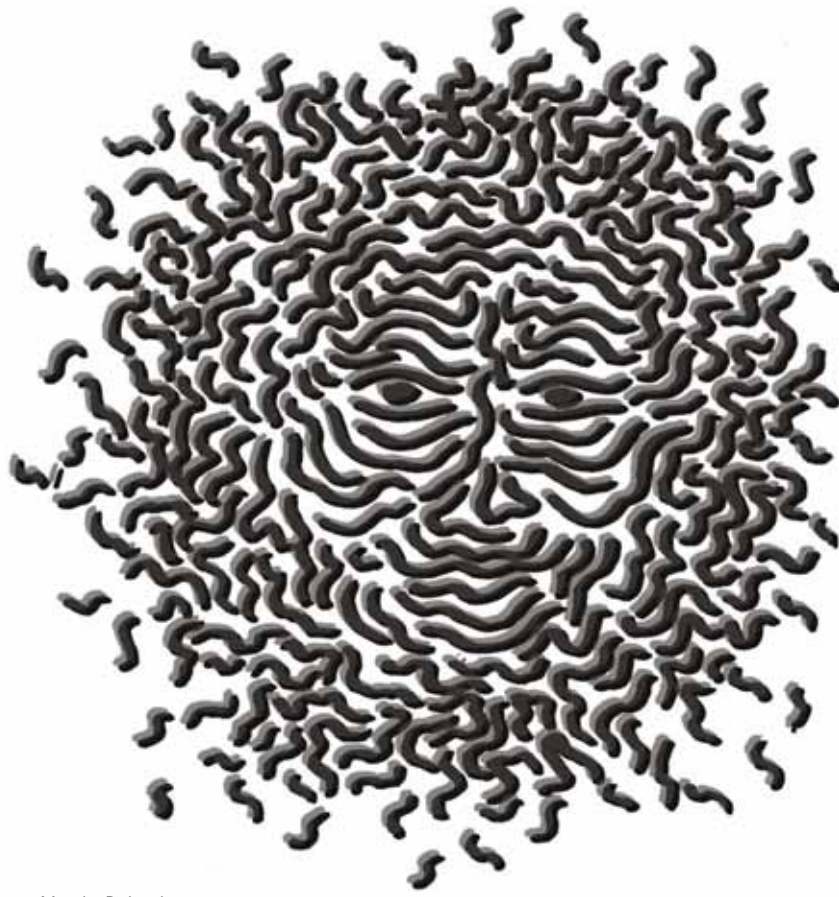
Ačkoli je voda archetypálně ženským živlem, v novele je tím, kdo je vodou neustále obkloповán, naopak muž. Autorská hra s tímto prastarým námětem je završena osudem protagonisty, který neumírá pasivně jako Ofélie, ale rozhodne se být aktivní a zvrátit svoji smrt. Postava Eduarda je vyobrazena jako výtvar patriarchálního systému. Padesátník, který není schopný projevovat své emoce, nechává „vybublat“ na povrch pouze agresí. Tato emoce je přítomná pokaždé, když není jasné, co přesně se v příběhu událo. Agrese je hybatelem děje i mlhou, která obklopuje postavu a skrývá ji. Neschopnost projevovat náklonnost druhým je klasickým stereotypem spojeným se zobrazováním mužů. Potlačování emocí je zároveň příčinou hrdinovy osamělosti a potažmo i závěrečného zvratu. Absence jakékoliv opory a kohokoli, komu by bylo možné

se svěřit, je intenzivní, zoufalá a nebezpečná. Je příčinou i následkem líčených událostí.

Autor *Tropických nocí* pracuje se žánrem thrilleru a dovedně jej spojuje s psychologickým románem. Vyprávění ve třetí osobě se silnou interní fokalizací funguje, je však možné, že by příběhu prospělo vyprávění v ich-formě s autentičtějším vzhledem do myslí postavy, bez zcizujícího odstupu. Spolu s psychickým stavem postavy by se tak zároveň měnil i způsob vyprávění. Příběh je sice propracovaný a napínavý, zároveň však autor nijak nevybočuje ze současného tuzemského mainstreamu. To ale není na škodu, protože děl, v nichž se spojují „nízké“ žánry s kvalitním vyprávěním, je v české produkci stále málo.

Autorka studuje komparatistiku.

Jakub Fránek: Tropické noci. Host, Brno 2024, 205 stran.



Ilustrace Monika Doležalová

literární zápisník

Cesta na Měsíc

JAKUB SEDLÁČEK

„Jsme ve světové válce příběhů – ve válce mezi neslučitelnými verzemi reality – a potřebujeme se naučit bojovat.“ To není věta z kyberpunkového univerza. Neříká ji démonický Morpheus, skrytý za skly zrcadlových brýlí. Vyslovil ji muž, jenž sice v důsledku děsivých okolností musí jedno oko schovávat, ale to druhé má v sobě jiskru laskavosti a smyslu pro humor: Salman Rushdie. Nebo také sir Salman či „naše Šeherezáda“, jak jej nazvala spisovatelka Ursula le Guinová. Ostatně není to náhodné přirovnání, s pohádkovou vypravěčkou z *Tisíce a jedné noci* pojí indicko-britsko-amerického romanopisce víra v ochrannou moc příběhů.

Slova o „neslučitelných verzích reality“ pronesl autor *Dětí půlnoci* v květnu 2022 na mimořádném mezinárodním setkání spisovatelů v sídle OSN. Americký PEN klub touto akcí reagoval na Putinovu agresi proti

Ukrajíně i na další krize současného světa. Rushdie během debaty, již se zúčastnil třeba ukrajinský spisovatel Andrej Kurkov, prohlásil: „Báseň kulkou nezastaví. Román bombou nezneškodní... Avšak nejsme bezmocní.“ S odkazem na mytického Orfea, jehož tělo roztrhaly opilé Bakchantky na kusy a naházely do řeky Hebrus, a přesto básníková hlava, plující na hladině, nepřestala zpívat, zformuloval své přesvědčení, že píseň je silnější než smrt. „Bitvy se neodehrávají jen na bitevním poli,“ pokračoval Rushdie, neboť „jádrom současného dění jsou příběhy“, a proto se „musíme činit, abychom falešné příběhy tyránů, populistů a pošetilců vyvrátili prostřednictvím lepších příběhů, než jaké vyprávějí oni, příběhů, v nichž chtějí lidé žít.“

Tehdy, v brzkém jaře roku 2022, Rushdie nemohl tušit, že za pouhý čtvrtrok jeden z těchto tyranských příběhů zasáhne svým ostrým jeho samotného. Večer 11. srpna, den před veřejnou diskusí v sídle vzdělávací organizace Chautauqua ve státě New York, která měla být věnována potřebě chránit pronásledované spisovatele, se kochal pohledem na úplněk. Volnou asociací mu připomněl známou scénu z němého snímku Georgese Méliése *Cesta na Měsíc*, prvního sci-fi filmu vůbec, v němž obstarožně oblečení astronauti dobudou náš satelit v obřím projektilu, který luně

poraní pravé oko. Těžko si představit symboličtější náповědu toho, co přišlo druhý den.

Následující události jsou známé. Sedmadvacet hrozných vteřin, kdy byl pětasedmdesátiletý muž vydán napospas noži v rukou mladého džihádisty, Rushdie detailně popisuje ve své nové knize *Nůž* (2024, česky 2024). Najdete v ní mimo jiné reprodukcí „měsíční scény“ z Méliesova filmu, přičemž mám pocit, že jde o jedinou ilustraci, kterou autor kdy ve své knize otiskl. Především je však *Nůž* (s podtitulem *Přemítání po pokusu o vraždu*) knihou, kterou Rushdie musel napsat – aby mohl psát dál.

V prvním rozhovoru po atentátu (poskytnutém v únoru 2023 časopisu The New Yorker) mluvil nejen o fyzických následcích tragédie, ale hlavně o újmě psychické. Šéfredaktorovi magazínu Davidu Remnickovi se svěřil, že trpí posttraumatickou stresovou poruchou, která mu brání v soustředění. Pripustil, že i když se snaží psát jako dřív, není s výsledkem spokojen. Většinu napsaného druhý den maže.

Tento text dopisují ve Frankfurtu a je stejný sychravý říjnový večer jako před rokem, když jsem vstoupil do rezidence britského konzula, kde se konala recepce na Rushdieho počest. (O pár dnů později v kostele svatého Pavla převzal sir Salman Mírovou cenu německých knihkupců.) Měsíc se schovával za mraky, tmavé ulice se leskly vytrvalým

deštěm – typické frankfurtské veletržní počasí. Ale ve vile plné knih, obrazů a autorových vydavatelů z celého světa v čele s Niharem Malaviyou, prezidentem Penguin Random House, který se stejně jako Rushdie narodil v Bombaji, bylo útulno. A také těsno. Protáhl jsem se šikem nakladatelů, představil se oslavenci – a v tu chvíli jsem v jeho jediném oku, v tom oku, které si uchránil před oslepením, spatřil kromě lehkého pobavení ještě nezměrnou vyrovnanost. Nikdy na to nezapomenu. Síla a klid, které vyzařoval člověk, jenž chtěl nechtě vzal na sebe tíhu našeho literárního přesvědčení, byly jak z jiného světa.

Na začátku října vystoupil Rushdie „online“ na BookForu v ukrajinském Lvově. Podle deníku Guardian tehdy oznámil, že pracuje na trilogii próz, z nichž každá je věnována jednomu z jeho domovů. Tedy Indii, Anglii a Americe. Spisovatel se při té příležitosti zamyslel nad psaním autorů v pokročilých letech a připomněl úvahu Edwarda Saida o „pozdním stylu“. Said „v podstatě říká, že existují dvě cesty“, řekl Rushdie. „Jednou z nich je klid, kdy jste smíření se světem i s vlastním životem... Tou druhou je vztek. Můj názor je, že můžete jít oběma směry.“

Salman Rushdie svůj příběh ve světové válce mezi neslučitelnými verzemi reality vybojoval. Autor je šéfredaktor nakladatelství Paseka.

Natáčení hypnotizuje

O kinematografii a snech s Apichatpongem Weerasethakulem

Thajský filmař Apichatpong Weerasethakul má ve své osobně laděné a vizuálně podmanivé filmové tvorbě, za niž získal řadu prestižních cen včetně Zlaté palmy, blízko k výtvarnému umění. Aktuálně se v pařížském Brâncușiho ateliéru při Centre Pompidou koná jeho výstava *Particules de nuit* (Noční částice).

MARIE SÝKOROVÁ

Vystavujete v Brâncușiho ateliéru, pojmenovaném podle rumunského sochaře a fotografa, jehož dílo je zde shromážděno. Jak jste tyto dočasně vyklizené prostory svou výstavou *Noční částice* proměnil?

Je to vlastně určitá forma reakce na obvykle velmi světlé, prozářené prostory ateliérů. Lidé si často představují, jaký vliv má sluneční svít na prostředí i na ně samotné. Pro mě byla výzva pracovat právě s ateliérem Constantina Brâncușiho, který Centre Pompidou momentálně nevyužívá. Zároveň je to pro mě ohromná pocta. Přemýšlel jsem, že ateliér proměním v něco zcela opačného, temného. Jako kdybyste si ty prostory představili v noci. Jako byste během let snili různé sny. V instalaci sleduji různé pohyby, síly a vlivy. Nejen tekoucí vodu či slunce, ale i rodinné či přátelské vztahy.

Video a filmy, které jsou na výstavě k vidění, jsou velmi osobní. Čerpáte spíše z vlastních zážitků, nebo reagujete na daný prostor?

Ano, jsou osobní. Ale zároveň i velmi otevřené. Když vejde do výstavního prostoru, doufám, že ucítíte, jako by vás něco unášelo. Jako byste se dostali do snu někoho jiného. Takhle jsem nad instalací přemýšlel. A uvažoval jsem o tom ještě ráno před otevřením výstavy. Předtím jsme až do noci všechno připravovali a já si uvědomil, jak je těžké, aby to všechno dávalo smysl. Ale když jsme otevřeli, uklidnil jsem se. Smysl nově vytvořeného místa se vlastně naplnil až teď s návštěvníky. Pohyb lidí v prostoru, různá intenzita a interakce světla i červené zatemnění na oknech vše umocňují. Atmosféra se proměnila, je mnohem hřejivější. Máte pocit tepla, které může být nebezpečné, ale je i příjemné. Jako oheň.

Vaše snímky oscilují mezi fikcí, dokumentem a experimentálním filmem. Obraz a zvuk se tu nejen doplňují, ale i střetávají. Můžete přiblížit poetiku svých filmů?

Každý film má jiné pozadí. Třeba snímek nazvaný *For Bruce* jsem natáčel v Peru v době covidu. Vzpomínám si, jak jsem úplně sám bloudil džunglí v Amazonii. A najednou jsem objevil řeku a most. Bylo to neočekávané. Když jsem se pak vydal na cestu zpět, ucítil jsem sílu světla a přírody. Neviditelný život, který ale slyšíte. Bylo to skoro hojivé. Jsme až moc bombardováni různými myšlenkami a koncepty. A v podstatě zapomínáme, že bychom mohli nad tím vším přestat přemýšlet a jen se oddat tomu, co je kolem nás. A právě takové je moje dílo.

Studoval jste v Chicagu a stále hodně cestujete. Nejvíce ale tvoříte v Thajsku. Je pro vás vazba k rodné zemi zásadní?

Je to pro mě pořád nejoblíbenější a nejdůležitější místo. I když je velice nestabilní a nepředvídatelné. Je to země s krásnou přírodou, ale v tíživé politické situaci. A samozřejmě se tu ve velkém ničí životní prostředí. Na druhou stranu mě ta ambivalentnost inspiruje. A přátelé a rodina jsou mým životním motorem – pomocí kamery se je snažím zaznamenat a uchovat v paměti.

Mnohé vaše snímky působí jako haiku.

Jeden z roku 2009, který je na výstavě také k vidění, se tak i jmenuje. Jako byste tvořil na pomezí básně, deníku a experimentu... Nevím, jestli dokážu pracovat nějak jinak, protože jsem se do experimentálního filmu zamiloval už v mládí a pořád v něm vidím způsob zcela svobodného vyjádření. Pokaždé, když točím nový film, se k té svobodě dostanu. Je to, jako bych se vracel do dětství.

Do míst, kde neplatí žádná pravidla, žádné ideje. Kde si ani neklademe otázku, co je kinematografie. Jedná se nejspíš o jiný způsob komunikace. Je to jako světlo nebo čas, kterými naplňujeme naše životy a snažíme se jim dávat smysl. Pracovat experimentálně tedy nebylo nějakým rozhodnutím či záměrem. Spíš jsem dlouhou dobu nevěděl, co přesně chci dělat. Ale točil jsem a hledal možnosti, jak nejlépe zprostředkovat nebo zachytit určité pocity, vzpomínky a místa.

V Thajsku jste studoval stavební školu a architekturu. Promítlo se to nějak do vašeho díla, třeba do práce s mizanscénou?

Rád bych v to věřil. Byl jsem ale ještě hodně mladý; když jsem byl na architektuře, bylo mi sedmnáct, a moc mě to bavilo. Hluboko v duši jsem si přál studovat film, to ale v našem městě nebylo možné, filmová škola tam nebyla. Architektura byla zásadní v tom, že mě naučila vidět formy a vzorce, podle kterých fungujeme a žijeme a které určují i prostředí, jež obýváme.

Centre Pompidou připravilo nejen tuto výstavu, ale i projekce vašich filmů, představení a performance. Vše je součástí Podzimního festivalu, který si zakládá právě na prolínání uměleckých forem. Vy sám se považujete především za filmaře?

Myslím, že jsem závislý na tvorbě obrazů. Ty vznikají různými způsoby a chci si jich zkusit co nejvíce. Není v tom ale nějaký konkrétní umělecký záměr. Chci zůstat svobodný, pohybovat se v různých uměleckých disciplínách. Už někdy před dvaceti lety jsem vytvořil krátký snímek, který pak jeden můj přítel představil v muzeu. Tehdy mě to překvapilo, do galerie jsem s ním nemířil. Kinematografie a jiné umělecké formy mají mnoho podobností i rozdílů. Ale společné jim je, že se jimi lidé nechávají ovlivnit a reagují na ně. A to mě zajímá, to chci objevovat.

Vaše práce je ve Francii velmi respektovaná i díky Zlaté palmě z Cannes z roku 2010 za film *Strýček Búnmí*.

Byl to pro vás přelomový počín?

Dostávám dodnes e-maily kvůli tomuto filmu, což mě těší. Výhra v Cannes pro mě byla velké překvapení. Vloudila se mi tehdy do hlavy dokonce pochybnost, jestli to není podvod. Proč zrovna můj film? A pak jsem si musel položit otázku, proč vlastně dělám filmy. Kinematografie je pro mě médiem, které má nejbliže ke snu. I samotný proces natáčení představuje svého druhu posedlost, hypnotizuje vás. Myslím, že něco takového – takto účinného – potřebujeme. Je to směs pocitů strachu, smutku, ale i štěstí.

Apichatpong Weerasethakul (nar. 1970)

je nezávislý thajský filmový režisér, scenárista a producent. Ve své tvorbě pracuje s osobními vzpomínkami a experimentálními postupy, ale čerpá také z komiksů a různých filmových či televizních žánrů. Se snímkem *Světlo století* (*Sang sattawat*, 2002) vyhrál canneskou soutěž *Un Certain Regard*, za film *Tropická nemoc* (*Sud pralad*, 2004) získal Cenu poroty v hlavní soutěži Cannes a *Strýček Búnmí* (*Loong Boonmee raleuk chat*, 2010) byl oceněn Zlatou palmou. Weerasethakulova výstava *Particules de nuit* v pařížském Centre Pompidou trvá do 6. ledna 2025.



Apichatpong Weerasethakul. Foto Marie Sýkorová

Když fikce a realita splývají

Wrestling představuje ve Spojených státech zásadní součást šoubyznysu. Minisérie Mr. McMahon ukazuje, jak se do této výsostně americké zábavy promítají touhy diváků, ale také patriotismus. Nelze si přitom nevšimnout paralel s fungováním kapitalismu a povahou americké politiky.

MARTIN PLEŠTIL

Nová minisérie Netflixu *Mr. McMahon* zpracovává nejen moderní dějiny wrestlingu a s ním spojené organizace World Wrestling Entertainment (WWE), na jejíž pořady mimochodem streamovací gigant v lednu zakoupil práva, ale především život kontroverzního podnikatele a promotéra Vince McMahon, jenž historii této disciplíny po několik dekád utvářel. Je to mrazivý portrét.

Hulkové v elastácích

Letos na jaře měl českou premiéru také hravý film *Železní bratři* (The Iron Claw, 2023), jenž v melodramatických konturách zpracovává život a tragický osud významné wrestlerské rodiny Von Erichů. Snímek plný potu a testosteronu však k wrestlingu přistupuje s patosem a zákulisní machinace nechává zahalené tajemstvím. Ostatně sami zápasníci přijímají pevně dané role, z nichž nesmějí vystupovat. A nejde jen o zápasy. Wrestling je typickým příkladem transmediální kultury, v níž se na určitý produkt nabaluje nejen merchandising, ale také spousta odvozených audiovizuálních či literárních děl, kde se hranice mezi fikcí a realitou nadále stírá. Jakkoli jde ve wrestlingu i o sportovní výkony, má blíže k performativnímu umění. A právě tuto stránku věci osvětluje *Mr. McMahon*.

Divácké vzrušení nepramení jen ze sledování zápasů, kde na sebe zápasníci – připomínající komiksové figurky – skáčou z několika metrů, rozbíjejí si židlemi hlavu, případně z ringu vyhazují rozhodčího. Důležité je i zručně fabulované zákulisní drama, příběhy o dobrácích a zlosynech, šokující zápletky a všudypřítomná extravagance. Vince McMahon,



Největším a nejzáhadnějším monstrem není žádný ze zápasníků, ale sám šéf wrestlerské organizace WWE. Foto Netflix

který na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let od svého otce odkoupil jednu z lokálních wrestlingových organizací a vybudoval z ní obří monopol, si potenciál takové show uvědomoval lépe než kdokoli jiný.

Model Trump

Tvůrci seriálu, kteří stojí například i za *Pánem tygrů* (Tiger King, 2020–2021), museli během natáčení podobu série měnit vzhledem k nově zjištěným faktům i obviněním vůči McMahanovi. Chronologické vyprávění se tak rozpíná, přibývají rozhovory a archivní záběry a seriál se mění na výpověď o celém odvětví zábavního průmyslu, které se stalo metaforou kapitalismu. Sledujeme portrét člověka, který se ztratil ve vlastní fabulaci a takřka neohrožitelně

moci. Jak potvrzují všichni dotazovaní, nikdy nevíme, s kým vlastně mluvíme – jestli s reálnou osobou, nebo s jejím alter egem.

Tvůrci se nesnaží o objektivní zachycení skutečnosti. I když ale dávají prostor mytologizaci hlavní postavy a wrestlingu obecně, dokážou tento mýtus zpochybňovat. Z nemožnosti nalézt v nespočtu mikropříběhů pravdu se stává téma, a vyvstává tak například paralela mezi rétorikou kontroverzního promotéra a Donalda Trumpa, jenž v WWE sám několikrát účinkoval a s McMahonem má pravděpodobně dobré vztahy. Familiárnost, úderná gesta a jasné dělení na dobro a zlo ostatně nevidíme jen ve wrestlingu, ale i v americké politice.

Wrestling hltá téměř třetina obyvatelstva Spojených států a hodnota WWE se pohybuje

okolo sedmi miliard dolarů. Mrazení tak nevyvolává jen protagonista, na něhož se valí obvinění ze sexuálního násilí a korupce, ale především zjištění, jak jednoduché je pohnout davem (vzpomeňme na útok Trumpových příznivců na Kapitol). Tvůrci se sice do obecnější sociologické reflexe nepouštějí, ale bohatě stačí to, co vysvětluje mezi řádky. *Mr. McMahon* toho o zábavním průmyslu i americké společnosti říká více, než bychom čekali.

Autor je filmový publicista.

Mr. McMahon. USA 2024, 6 epizod. Režie Chris Smith, kamera Adam Beckman, Damien Drake, hudba Tom Caffey, hrají Vince McMahon, Hulk Hogan, John Cena, Dwayne Johnson ad. Premiéra na Netflixu 25. 9. 2024.

K podstatě iluzí

Dokument slovenského filmaře Petera Kerekesa Je to ve hvězdách měl stejně jako jeho předchozí dokudrama 107 matek premiéru na festivalu v Benátkách. Koprodukční novinka vyprávějící o italské astroložce Lucianě opět zachycuje situace poháněné všudypřítomnou absurditou.

ANTONÍN TESAR

Po snímku *107 matek* (2021) se slovenský dokumentarista Peter Kerekes vrací s další filmovou mozaikou mikropříběhů plných subtilních, lakonických point. Film *Je to ve hvězdách* nemá tak tíživé téma jako předchozí titul, zaměřený na poměry v ukrajinské ženské věznici. Při sledování životních drah obyčejných Italek a Italů, částečně předurčených rozhodnutími neortodoxní astroložky Luciany, ale kupodivu najdeme řadu společných znaků.

Absurdita pravidel

V jádru obou filmů je zájem o situace, které jsou vyprovokovány nějakými vnějšími, často

absurdně působícími pravidly. Dokudrama *107 matek* se týkalo toho, jak vězeňský systém „nakládá“ s trestankyněmi. Snímek se schválně vyhýbal problematice viny a trestu, která vtiskuje vězeňské mašinerii smysl, a namísto toho se podíval na vězení jako na sociální ekosystém podléhající pevně daným regulím. Proto se také zajímal o ty, kteří do tohoto prostředí zapadají, i když se jich dynamika viny a trestu přímo netýká – o děti trestankyň či o dozorkyni, jejíž prací je čist poštu adresovanou uvězněným.

Film *Je to ve hvězdách* se k tématu regulí a kontroly dostává z úplně opačného konce. Sleduje příběhy lidí, kteří se z vlastní vůle – nebo lépe řečeno kvůli vlastní bezradnosti – svěřili do péče „aktivní astroložky“ Luciany. Zatímco běžná astrologie zastává deterministický světónázor, podle nějž jsou naše osobnosti a životní peripetie do zásadní míry předurčené neúprosnými a na lidském konání nezávislými pohyby nebeských těles, aktivní astrologie vychází z představy, že pohyby planet nám mohou pomoci naše životy radikálně změnit. Lucianina metoda je konkrétně založená na víře, že pokud budeme v den svých narozenin na určitém místě, na nějž v tu dobu působí jisté astrologické síly, můžeme změnit dráhu svého

osudu. Kerekes se přitom nesnaží vysvětlit, jak aktivní astrologie funguje. Naopak, ukazuje ji jako absurdní, dadaistickou disciplínu. Ženy a muži se Lucianě nejprve v její kanceláři svěřují se svými problémy, načež se astroložka podívá do tabulek na monitoru a vypálí jméno města, kde mají její zákazníci hledat štěstí. Ještě podivnější působí levnější varianta této terapie. Není totiž nezbytné do daného místa osobně jezdit – stačí si je v daný den u sebe doma zpřítomnit.

Lakonické pointy

Na této premise by se dala vystavět jízlivá „dokukomedie“, jakou pěstují třeba Vít Klusák s Filipem Remundou. Kerekes se ale rozhodně nechce svým sociálním hercům smát kvůli tomu, že se jejich život točí kolem absurdit, jakkoli některé scény doprovází přehnaně rozverná hudba, která filmu komediální vyznění vnucuje. Tón je mnohdy ironický, ale ne panoptikálním způsobem. Mikropříběhy Lucianiných zákaznic a zákazníků mnohdy směřují k lakonickým pointám (často ve výmluvných metaforických obrazech: hrobník pohřbený na pláži pod vrstvou písku, „bezcitný“ řezník porcující nožem zvířecí srdce), které spíš

podtrhují jejich bezradnost, než že by přinášely nějaké rozhrěšení. Zatímco tématem *107 matek* bylo vězení, hlavním motivem *Je to ve hvězdách* jako by byla svoboda, která ale volá po zavádění pravidel – i kdyby to měly být nonsensové pokyny vyčtené z astrologických tabulek.

Kerekesova tvorba představuje jiný přístup k dokumentaristice, než jaký uplatňuje většina českých filmařů. Jde o mezinárodní koprodukce ústící ve vysoce kontrolovaný a vytříbený tvar. Film je složený z pečlivě promyšlených záběrů, jež často nesou hlubší významy nebo nás esteticky stimulují svou kompozicí či dynamikou. V některých případech je oprávněné se ptát, do jaké míry jsou scény, v nichž kamera zásadně vystupuje jako neviditelný prvek, inscenované (například příjezd policie na pláž, kde se jedna z protagonistek neoprávněně koupe). Ve výsledku to ale neruší, protože snímek *Je to ve hvězdách* se nesnaží proniknout k podstatě skutečnosti, ale spíš k podstatě iluzí.

Autor je spolupracovník redakce.

Je to ve hvězdách. Itálie, Slovensko, Česko, Rakousko, Chorvatsko 2024, 99 minut. Režie Peter Kerekes, scénář Erika Barbiani, Peter Kerekes, kamera Martin Kollár, střih Marek Šulík. Premiéra v ČR 7. 11. 2024.

Pamětnicky naplno

Devadesátky Radka Diestlera

Obsáhlá publikace Dekáda naplno přináší pamětnický pohled na český hudební provoz devadesátých let a překotné proměny populární hudby dokresluje bohatým obrazovým materiálem. Ačkoli se historik rockové hudby Radek Diestler pokusil k tématu přistoupit bez nostalgie, nakonec se jí neubráníl.

ONDŘEJ DANIEL



Text Dekády naplno doprovází bohatá obrazová dokumentace

Kniha Radka Diestlera *Dekáda naplno* se zařazuje mezi tituly, které sledují jeden z dílčích, ale podstatných aspektů tuzemské kulturní historie devadesátých let 20. století, totiž proměny dobové populární hudby. Nárůst zájmu o tuto dekádu je patrný zejména v publikacích z posledních dvou desetiletí a právě hudba v nich bývá často nazírána jako klíčová kulturní aktivita. Je tedy s podivem, že práci věnovaných primárně tuzemské hudbě devadesátých let je stále jako šafránu.

Svobodná a divoká

Jednou z prvních vlaštovek pamětnicko-historického zájmu o devadesátá léta byla kniha před třemi lety zesnulého slovenského rockera Juraje Šeba *Slobodné 90. roky* (2011). Aspekt svobody, zdůrazněný v titulu, byl klíčovým hlediskem pro většinu prací věnovaných této éře. Svě vesměs esejistické vzpomínky Šebo doplnil příklady specifické dobové vizuální kultury. S podobným zřetelem k tématu přistupuje většina knih, jež představují devátou dekádu českým čtenářům. Publikace *Svobodná a divoká 90. léta. Příběhy z doby, kdy bylo možné téměř vše* (2017) od rozhlasového režiséra, historika a editora Dušana Radovanoviče rozšířila interpretaci daného období o další rozměr – o znepokojivé fenomény, jako jsou nájemné vraždy, všudypřítomná pornografie, obchod s bílým masem a drogami, obrovské přesuny majetku nebo rasistické násilí. O dva roky později pak vyšla kniha Johanny Fundové *Devadesátky!*

Roky nespoutané svobody, která vychází z facebookové skupiny zaměřené na „devadesátkový bizár“. Jedná se o poměrně křiklavou osobní archeologii dobové vizuální kultury.

Motiv exploatace specifické vizuality se objevuje i v uměnovědné knize *Obrazy konců dějin 85–95* (2020) editora Pavla Vančáta, který spojuje první polovinu devadesátých let s posledními roky státního socialismu, jež v Československu byly – alespoň v umělecké sféře – už z velké části poznamenány přestavbou. Prozatím posledním, syntetickým příspěvkem je kolektivní monografie *Věčná devadesátá. Proměny české společnosti po roce 1989* (2023) editorek Veroniky Pehe a Apoleny Rychlíkové (viz rozhovor s první jmenovanou v A2 č. 8/2024). Tato publikace se snaží laickému čtenářstvu se zájmem o současné dějiny nabídnout perspektivu oproštěnou od dominance sebeoslavného narativu „znovunabyté svobody“, ale i fetišizujícího či výsměšného pohledu na fialová saka a podnikatelské baroko.

Jen pro někoho

Ambicí Diestlerovy *Dekády naplno* je představit detailní pamětnický obraz devadesátých let a zároveň vzdát hold tehdejšímu „svobodnému duchu a imaginaci“. Leitmotiv svobody v produkci, šíření a konzumaci populární hudby akcentuje i bohatá a citlivě vybraná obrazová dokumentace. Na jedné z prvních stránek najdeme obrazovou koláž, v níž se potkávají Václav Klaus, „bába Tutovka“, Viktor

Kožený a Jim Morrison, tedy postavy, které významně utvářely podobu českých devadesátých let. Patologie a deformace vyplývající z „divokosti“ tohoto období ovšem Diestler příliš nereflektuje. To nemusí být nutně na škodu, jakkoli ve výsledku může výklad působit zavádějícím dojmem. Autor nicméně zůstává věrný své perspektivě pamětníka, a jeho přístup proto z velké části vychází z dobového pohledu, který ohledně společenských témat rozhodně nebyl přecitlivělý.

Přestože se Diestler snaží se svou pamětnickou pozicí vypořádat už v anotaci („Pokud možno bez nostalgie: protože nostalgie, to jsou zrádná brejle“), celkové vyznění je nostalgii silně poznamenáno. Někoho může při čtení rušit autorův živý, žoviální, občas lehce nabubřelý či chlapácký jazyk rockového žurnalisty. Jiným se zase budou hůře číst historiky, v nichž se ztrácí obecnější rovina výkladu. Jedná se však o součást svěbytného stylu rockové publicistiky – ostatně i tento styl lze považovat za příznak doby.

Kniha je v zásadě přehledně strukturována do třinácti kapitol, na něž navazují pamětnické rozhovory. Ty nakonec nepřinášejí příliš nových informací, ale je podnětné domýšlet si klíč k výběru zpovídaných osobností. Jsou mezi nimi hudebníci, producenti či moderátor, přičemž poměr zpovídaných mužů a žen je přesně deset ku jedné. Ani to ale nelze autorovi vyčítat – devátá dekáda prostě frčela naplno jen pro někoho.

Populární hudba bez popu

Obrovské množství sesbíraného materiálu, jenž vychází z konferenčních příspěvků i výstav břevnovského Popmusea, se Diestlerovi podařilo utřídit do poměrně čtivé formy: výklad plyne, aniž by se příliš zahlcoval faktografií. Kapitoly postupně mapují vývoj hudebních nosičů, proměny technologií a situaci nově vznikajících soukromých rozhlasových stanic nebo hudebních klubů. Je přitom potřeba ocenit, že autorovy exkursy se zdaleka nemezují jen na pražský kontext. Významný prostor je věnován hudební žurnalistice a zcela po právu i časopisu Rock & Pop, jehož produkci lze považovat za špičku tuzemské rockové publicistiky. „Devadesátkový bizár“, ale i zasuté hořkosladké vzpomínky spolu s autorem *Dekády naplno* nacházíme v televizním prostředí a v dobových videoklipech, ale také ve světě hudebních vydavatelství, festivalů, přehlídek a soutěží. V závěrečných kapitolách pak autor sleduje proměny uvnitř jednotlivých hudebních scén, ať už jde o metal, folk, shoegaze nebo elektronickou taneční hudbu. Zatímco k metalu a folku má očividně blízko, od indie žánrů si zachovává odstup. Tento postoj je ale přiznaný a nepřekračuje hranice veskrze přátelského popichování.

Zcela stranou nicméně zůstává pop, což se může zdát v knize dle podtitulu věnované populární hudbě překvapivé. Hlavním důvodem je patrně skutečnost, že rockoví pamětníci dané dekády popem zpravidla opovrhují. Přesto ale v přetištěných dobových žebříčcích popularity nějaký ten Dalibor Janda nebo Paľo Habera vedle Nirvany a Prodigy varovně vystrčí růžku – do centra mediálního zájmu se vrátili nejspíše v poslední třetině devadesátých let, která je už mimo záběr *Dekády naplno*. Právě napětí mezi globální a lokální populární hudbou se stalo odrazem některých tektonických zlomů ve společnosti a tento fenomén by si zasloužil zvláštní pozornost. Z hlediska rockové žurnalistiky a popularizační kulturní historie Radek Diestler ale i tak odvedl velmi dobrou práci.

Autor je historik a spoluzakladatel Centra pro studium populární kultury.

Radek Diestler: Dekáda naplno. Kniha proměn české populární hudby 90. let 20. století. 65. pole, Praha 2023, 400 stran.

Vím, že nic nevím

Artpopový experiment Mabe Fratti

Guatemalská hudebnice Mabe Fratti, která v polovině listopadu vystoupí v pražském prostoru NoD, si na aktuálním albu klade otázku, jak tvořit bez plánu a jak skloubit disciplinovanou práci s kreativní svobodou. Nahrávka *Sentir que no sabes* směřuje k popové melodičnosti, ale obsahuje i nečekané experimentální odbočky.

JULIA PÁTÁ

„Je dobré překračovat svou komfortní zónu,“ sdělila guatemalská cellistka a skladatelka Mabe Fratti serveru The Quietus po vydání desky *Se ve desde aquí* (2022), na které jako by zkoumala vlastní limity při hledání suššího a méně manipulovaného zvuku. Dalo by se říct, že tvorba Fratti je metareferenční a úzce souvisí s jejím osobním vývojem. Letošní album *Sentir que no sabes* pracuje s tématem, které se týká autorčiny kreativity a je stejně tak reflexivní jako choullostivé. „Připadala jsem si prázdná,“ uvedla Fratti v rozhovoru pro podcast Soundcheck. „Ale k tomu se dá přistoupit z různých stran.“

Vymkneš se kontrole

Fratti toto téma rozvíjí na poli třinácti tracků proložených dvěma instrumentálními skladbami. Hudba na *Sentir que no sabes* vychází z dichotomie popu a experimentu, euforičnosti a ponurosti, známého a neznámého. Úvodní skladba Kravitz, v níž si Fratti pohrává s budováním a uvolňováním napětí podobně, jako to dělá kolumbijská hudebnice Lucrecie Dalt, začíná rock’n’rollovým groovem prokládaným intruzivními klavírními progresemi a zuřivou trumpetou Jacoba Wicka. „Možná jsou na stropě uši / Možná je někdo za zdí,“ zpívá Fratti ve své poctě Lennymu Kravitzovi, v níž se odrazily hodiny, které ona a její partner, venezuelský producent Héctor Tosta (alias I La Católica), strávili poslechem nahrávek newyorského hudebníka. Další společnou zálibou muzikantského páru, který zároveň tvoří duo Titanic, jsou body horroru Davida Cronenberga. Zazděné části těla z textu Mabe Fratti připomínají právě posthumanistické vize kanadského režiséra, které zpochybňují hranice těla a vyvolávají pocity úzkosti a napětí. Analogickým příkladem stupňující se tenze je skladba Alarmas ovlidadas, v níž je ale znepokojivé pískání odlehčeno jemnými arpeggii.

Celým albem jako by prostupovala tvůrčí tenze hraničící s nejistotou. Je inspirace něčím, co přichází zvenčí, nebo naopak spočívá v individuálním nadání? A má vůbec smysl se nad těmito otázkami zamýšlet, když vám perfekcionismus nedovolí být spokojení s výsledkem své práce? „Ať se ti to líbí, nebo ne, je to katastrofa (...) I když se držíš, vymkneš se kontrole,“ zaznívá v tracku Quieras o no, který stojí na repetitivní melodii vedené violoncellem Fratti. Za jejím zpěvem se ozývá metalická ozvěna vocoderu, jako by vytvořené dílo a jeho reflexi oddělovala propast. Podobné motivy spojené s kontrastem mezi fyzickým světem a jeho mentální projekcí se objevovaly už v debutu *Pies sobre la tierra* (2019). Poslední deska je přitom v zásadě přímočará, vyhybá se abstraktnějším polohám alba *Se ve desde aquí*. Tentokrát Fratti postupuje v tempu nenucené, improvizované dětské hry.

Šotek

K improvizaci a svobodě Fratti paradoxně vykročila z prostředí letničního hnutí, v němž vyrůstala v rodné Guatemale na přelomu devadesátých a nultých let, v době končící občanské války. Tehdy byla členkou dětského orchestru a ovlivnila ji církevní a klasická hudba, zejména maďarsko-rakouský skladatel György Ligeti a anglická violoncellistka Jacqueline du Pré. Zatímco s Ligetím ji seznámil otec, nahrávky du Pré mladá hudebnice objevila v lokálním obchodě s DVD nazvaném Duende. Slovem „duende“ (šotek) si Fratti a Tosta později navykli nazývat stavy nekontrolovaných emocí v hudbě, k čemuž je inspiroval estetický koncept španělského básníka a dramatika Federica Garcíi Lorcy.

Na začátku milénia působila guatemalská hudebnice jako basistka v řadě nezávislých kapel. Teprve tou dobou se díky svým přátelům a torrentovým serverům jako LimeWire poprvé seznámila s projekty, které ji dodnes inspirují, ať už jde o americko-britského hudebníka Scotta Walkera, nebo skotskou dreampopovou skupinu Cocteau Twins. Kvůli dospívání v konzervativním prostředí ji ostatně prý dlouho míjeli i populární latinskoameričtí umělci jako Luis Spinetta nebo písničkář Charly García, který ji rovněž ovlivnil.

V Guatemale se Fratti, která začala vytvářet své první tracky v osmnácti letech s pomocí levného mikrofonu, potýkala s nedostatkem platform a vůbec příležitostí ke kreativnímu rozvoji. Změnu přinesl až rezidenční pobyt v Mexiku, umožněný Goethe-Institutem. Tehdy čtyřicetiletá hudebnice se brzy stala součástí tamější DIY scény a začala působit v několika experimentálních uskupeních (kolektiv Amor Muere, ve kterém Fratti hraje po boku Gibrany Cervantes, Concepción Huerty a Camille Mando-ki, loni vydal debutovou nahrávku založenou na vokálech, houslích, violoncellu, syntezátorech a manipulaci magnetofonových pásek). Dnes má třiatřicetiletá Fratti za sebou mimo jiné spolupráci s německou producentkou

Gudrun Gut či americko-kanadskou producentkou Claire Rousay, s níž ji spojuje cesta z konzervativního prostředí přes DIY scénu k avantgardě a experimentální hudbě i obdiv k tvorbě Arthura Russella. Mimo to se obě hudebnice v poslední době obracejí k písňové tvorbě.

Chvála selhání

„Nech své problémy za sebou / Zanech je ve svých játrech / Není jiná lekce než pocho-pit, že se všechno pokazí,“ zpívá Fratti ve skladbě Pantalla azul na pozadí charakteristického osmdesátkového zvuku kytary s nylonovými strunami, který v poslední době využívá třeba dánská producentka ML Buch. Ta se podobně jako Fratti v textu o „modré obrazovce“, která se – ve značně poškozeném stavu – objevila na přebalu její poslední desky, ve své tvorbě zabývá elementy selhání a chyby jako fenomény, na nichž lze založit kreativní vyjádření a na kterých v podstatě stojí duch improvizované hudby. Album *Sentir que no sabes* tuto svobodu přetváří ve svébytný artpop, v němž není místo pro předsudky.

Autorka je filmová a hudební publicistka.

Mabe Fratti: *Sentir que no sabes*. TAR / MM / UOH 2024.



„Nech své problémy za sebou,“ zpívá Mabe Fratti na letošním albu. Foto Tin Angel Records

Z okraje do středu perspektivy

Deset let Divadelního festivalu Kutná Hora

U vzniku kutnohorského festivalu současného divadla byl záměr vnést do turisticky exponovaného města nezávislou kulturu. To se podařilo. Během uplynulé dekády přehlídka vyzrála v seriózní, avšak otevřenou akci s promyšlenou dramaturgií. Zároveň se stala platformou pro setkání a diskuse divadelních profesionálů.

MARCELA MAGDOVÁ



První večer ovládli obyvatelé podmořského světa. Foto Patrik Borecký

Od svého založení v roce 2015 spolkem Kulturní invaze prošel Divadelní festival Kutná Hora řadou zásadních změn. Program prvních ročníků byl rozprostřen mezi několik lokací v centru města a prostory bývalého schwarzenberského pivovaru v okrajové části Sedlec, vyhledávané kvůli tamní kostnici a někdejšímu konventnímu chrámu cisterciáckého kláštera. Neutěšený stav areálu (několika budovám scházela střecha) v mnohém korespondoval se spartánskými podmínkami a punkovou atmosférou, v níž se festival rodil.

Program sestavoval za přispění současného výkonného producenta a manažera Divadla X10 Kryštofa Kolářka kurátor a divadelní kritik Vojtěch Varyš. Těmto dlouholetým přátelům, vyznávajícím uměleckou a životní svobodu, konvenoval jistý typ outsiderství i jinakost divadelních postupů. Dramaturgie měla být dle jejich slov reakcí na „zabetonovanou situaci české festivalové scény“ a sloužit „jako prostor, odrazový můstek a laboratoř pro nové a překvapivé divadelní nápady“. V prvních ročnících se tak například s Divadlem Stoka představil doyen slovenské nezávislé scény, před několika měsíci zesnulý režisér Blaho Uhlár, nebo o generaci mladší divadelník Michal Hába, spjatý se soubory Lachen-de Bestien a Divadlo koňa a motora. Mimo to se v programu objevil režisér Jakub Čermák a jeho Depresivní děti, Lucie Ferenzová s Divadlem Kolonie nebo Jan Frič a Ondřej Novotný s inscenací z A studia Rubín.

V roce 2018 získal festival nový impuls, když se organizačního a produkčního vedení ujalo Divadlo X10. Vedle vynikající dramaturgie analyzující stav současného světa se pražská scéna k tomuto úkolu hodila i díky širokému okruhu spolupracovníků. V této době se programová nabídka rozšiřuje mimo původní česko-slovenský prostor. Zároveň se stále důrazněji profiluje výběr titulů s ohledem na aktuální společenskou a politickou perspektivu.

Osamělí radikálové

Letos se festival přestěhoval z periferie do centra, a sice do městského Tylova divadla a také do Breüerových sadů, kde bylo šapitó již minulý ročník. Kromě nezávislé scény a různých performativních formátů z domova i zahraničí se v programu objevilo i studentské divadlo a dvě položky ze zřizovaných slovenských scén.

Právě inscenací Městského divadla Žilina *Manifest* jubilejní desátý ročník Divadelního festivalu začal. Autorský text Daniely Brezniové a Pavola Viechy, který jej zároveň režíroval, do sebe vstřebal nejrůznější manifesty a deníky radikalizující se mládeže, výsledky sociologického šetření zacíleného na extremismus ve věkové skupině do jednadvaceti let i eseje na aktuální témata, jako jsou klimatická krize nebo migrace, jež napsali na výzvu divadla právě zástupci této generace.

Výsledný kompilát je úzkostným svědectvím o osamění mladých lidí, do jejichž životů nepřetržitě vstupují sociální sítě a kteří zůstávají izolovaní ve svých domovech. Na scéně se tak objevily čtyři provizorně řešené obytné kóje – mikrokosmy, kam se postavy uchylují před světem. Nad každou z buněk byla nainstalovaná projekční plocha, na níž se promítala aktuální virtuální aktivita jejího obyvatele – nekonečný tok informací, obrázků zvířátek, instruktážních videí a dalšího balastu.

Toto na první pohled sugestivní výtvarné řešení je nicméně pro inscenátory značně svazující a herci, kteří jsou po většinu času buď ve svých přístřešcích, nebo pár metrů před nimi, se musí spolehnout na slovní jednání a sílu vlastní osobnosti – s čímž nakonec celá inscenace padá. Do role mladých dospělých by bylo výhodnější obsadit skutečné představitelé této generace, nikoli herce, kteří jsou jim věkem vzdálení, a navíc jim není tato narativní forma zrovna nejbližší. Přesto si tvůrci zaslouží respekt – už pro odvahu sáhnout po takové látce při vědomí současné politické situace na Slovensku i toho, že divadlo je zřizovanou organizací.

Zneklidňující krajina

První večer ovládli volné prostranství pod Vlašským dvorem za hojné účasti místních obyvatel podmořského světa. Uskupení akrobatů zaměřených na pouliční divadlo V.O.S.A. Theatre v plénu představilo své *Návštěvníky*. Svítící loutky mořských živočichů se díky loutkovodím ladně vznášely prostorem, přičemž kulisu tvořila zářící scenerie kutnohorských historických budov v čele s chrámem svaté Barbory a bývalou jezuitskou kolejí, dnešní Galerii Stře-dočeského kraje (GASK).

Kompozičně i atmosféricky vyvážený zážitek z hry světla a zvuků přišel i na konci druhého festivalového dne, a to při intervenci

platformy Y Events, zaměřené na minoritní performativní a divadelní formy v rámci pobytové instalace. Kurátoři Anna Chrtková, Petr Dlouhý a Ester Grohová přetvořili pomocí rukodělných výtvarů, tkanin a dalšího materiálu šapitó v Breüerových sadech v jakousi odpočinkovou zahradu. Projekt *Restful Garden* kombinoval živé přírodniny s ready-made objekty a uměleckými artefakty s digitální technologií. Živé tak bylo umrtveno a obráceně. V některých instalacích vynikl drobný detail, jiné byly hyperbolizované – jako květiny z drátů, průhledného tylu a LED světla namísto tyčinek a pestíků.

Klidová zóna posetá polštáři a poduškami nakonec ožila zvukovou performancí dvojice hudebníků a jedné tanečnice, evokující environmentální žal nad světem, jehož existence v dosavadní podobě zůstává krajně nejistá. Krajina adoptovaná (či adaptovaná) civilizací – potažmo uměleckým týmem Y Events – tak spíše zneklidňovala, než že by vybízela k tichému rozjímání a odpočinku.

Na poslední chvíli lidstva

Zmíněné zvukové performanci předcházela v pozdním odpoledni inscenace *Filoktétés*. *Last Minute* režiséra Ondřeje Štefaňáka, uměleckého vedoucího pořadajícího Divadla X10. Ten svým typickým způsobem narace rozložené mezi několik vyprávěčů úchvatně rozehrává autorskou variaci Sofoklovy tragédie *Filoktétés*, již vytvořil dvorní dramatik a dramaturg divadla Ondřej Novotný. Svým poetickým jazykem vstoupil do antické předlohy, přičemž zvýrazňuje témata aktuální jak pro soudobou společnost, tak i pro sebe samotného. Jedním z nich je vztah otců ke svým dětem – téma, které lze u Novotného již nějakou dobu sledovat. Ohlasy a komentáře současných krizí splývají s těmi starověkými. Trojská válka, jež je středobodem řecké mytologie, tak evokuje probíhající válečné konflikty.

Last Minute má daleko k turistické představení sluncem zalité, pohodové destinace. Daleko více je předzvěstí zničení civilizace, totální apokalypsy, do níž se dost možná řítíme. V závěru tento pocit graduje s písní *Zombie* od The Cranberries ve strhujícím podání Václava Marholda za doprovodu bicích Jana Barty a elektrické kytary Vojtěcha Hrabáka. Snad nebude tato inscenace jen vrcholem letošního ročníku Kutné Hory, ale propíše se i do nominací na oborové ceny, minimálně v kategorii inscenace roku.

Vedle hlavního programu tvoří paralelní linku festivalu pracovní diskuse, během nichž si předávají výsledky své praxe divadelníci napříč sektory i zeměmi, což je v českém prostředí stále spíše výjimečné.

Autorka je teatroložka a divadelní publicistka.

Divadelní festival Kutná Hora. Kutná Hora, 19.–21. 9. 2024.



Šapitó v Breüerových sadech se změnilo v jakousi odpočinkovou zahradu. Foto Patrik Borecký

Café Husovka
Husova 9, Praha 1
Po–Pá: 9 – 24
So–Ne: 10 – 24

Sleduj nás



IG: @cafe_husovka
FB: Husovka
☎ +420 702 086 697

Café Husovka

Místo setkávání
v centru Prahy

Přijďte si k nám akci užít,
nebo ji zorganizovat.

Bar, sál a kavárna,
zahradka, catering.

Hálek, Šrámek a nová média

Digitální technologie v regionálních muzeích literatury

Příprava výstavních expozic věnovaných významným osobnostem tuzemské literární historie naráží na mnoho výzev a otevírá nečekané otázky. Může být práce s nejnovějšími technologiemi způsobem, jak aktualizovat muzeum literatury pro 21. století a znovu je přiblížit veřejnosti?

NINA WANČA

Vystavování literatury klade před muzea nejednu výzvu – a zvláště to platí u autorů a autorek, kteří se už dávno stali součástí školních osnov a na první pohled se může zdát, že nám dnes nemají co říct. Možnosti využití nových médií a dalších inovací při vystavování literatury se dají dobře ukázat na příkladu aktualizací expozic v Muzeu Fráni Šrámka v Sobotce (realizováno v roce 2012) a v rodném domku Vítězslava Hálka v Odo- leně Vodě (v přípravě od roku 2023), na kte- rých jsem se osobně podílela. Zároveň zmí- ní i překážky, na které jsme naráželi.

Dědictví dobrovolnické práce

Otázek, nad kterými je nutné se při přípra- vě muzea literatury pro 21. století zamy- slet, vyvstává celá řada: Podle jakého klí- če vybrat díla? Jak vystavit knihy, které se (v kontrastu k mnohovrstevnatému, kom- plexnímu čtenářskému zážitku) ve vitrínách stanou „mrtvými“ exponáty, jež si nelze pořádně prohlédnout? Chceme návštěvní- ky a návštěvnice vybídnout k četbě, nebo se je pokusíme přenést do doby, kdy autoři a autorky tvořili? Zaměříme se na život lite- ráků (méně často literátů)? Využijeme při- tom koncept „známý neznámý“?

Největší výzvou při „redesignu“ dlouho- dobých monografických výstav je podrobit život a dílo dané osobnosti kritickému pří- stupu a zachovat si otevřenost k interpretaci a experimentování. Expozice se často nachá- zejí mimo současná politická a kulturní cent- ra, takže jejich neopomenutelným aspektem je nacionální rozměr spojený s potřebou při- pomenout někdejší význam slavného rodá- ka pro tuzemskou kulturu. Vzpomínáním na slavnou minulost se nicméně snadno odvá- dí pozornost od problémů, kterým literatu- ra a obecně kultura v regionech v součas- nosti čelí.

Obě zmíněné expozice, jimž jsem se věnova- la, spojuje řada podobností: rozsahem se jed- ná o spíše malé výstavní prostory v menších obcích a ani jeden z nich není zcela auten- tický. Šrámkovo muzeum vzniklo v podstatě přesunutím básníkovu nábytku z jeho praž- ského bytu, a přestože spisovatel budovu dnešního muzea nikdy nenavštívil, nebráni- lo to vytvoření expozice osvědčeného typu „právě jsem vstal od psaní“. Podobně Hálek v domku, kde se nachází expozice, strávil jen první čtyři roky svého života, načež se rodi- na několikrát stěhovala, až se nakonec ze spi- sovatele stal Pražan. U obou projektů jsem si stanovila podobné cíle: „odploštit“ autory, obohatit expozice (které byly chudé a mono- tónní) o nové formáty, rozšířit okruh témat, ukázat autory jako lidi a zatraktivnit expozi- ce pro dospívající.

Muzea Fráni Šrámka i Vítězslava Hálka vznikla za účelem oslavného, nekritického uchování odkazu těchto autorů, ať už z popu- du spisovatelovy partnerky (Šrámek), nebo spolku obdivovatelů (Hálek), a představují dědictví převážně dobrovolnické práce anga- žovaných jednotlivců. Na první pohled se tyto okolnosti mohou zdát nepodstatné, v praxi však při snaze o inovativní přístup ve vysta- vování vnášejí do celého procesu výrazné pro- blémy. Důležitou otázkou se například stá- vá, jak proměny a inovace komunikovat se zaměstnanci muzeí, aby neměli pocit, že se jedná o kritiku jejich práce.

Šrámek podle Toy Box

Nová média nejsou jen obrazovky s multime- diálním obsahem nebo sociální sítě. Zajíma- vější než konkrétní aplikace a řešení mohou být myšlenky a kreativní postupy, které při jejich využívání do muzeí pronikají: princi- py jako otevřenost, interpretace, participace, modularita, remixování nebo transformace z média do média. Zásadní roli hrají agilní

přístupy, jako jsou hry, prvky role-playingu, větvení příběhů a různorodá vyústění. Nová média mají participativní charakter, což je další důležitý aspekt, který jsem se do obou projektů snažila včlenit – poskytnout veře- jnosti prostor pro vlastní tvorbu a aktivní přístup.

Expozice ve Šrámkově muzeu pracuje se třemi rovinami. První z nich se soustředí na autora a představuje jeho životní příběh a vztahy. Druhou vrstvou je příjemce díla, a to nejen jako čtenář, ale i jako divák a poslu- chač. Na to nasedají různé multimediální interpretace díla, které můžeme číst, slyšet v podobě audia nebo se na ně dívat díky sérii fotografií, které nově vznikly v rámci par- ticipace (dospívající si četli básně a nafotili k nim interpretační fotografie). Třetí rovinou je pak práce literárního vědce, který svými příspěvky zasazuje dílo do širších rámců lite- rární vědy.

Spojovacím prvkem všech rovin výstavy se staly autorské kresby streetartové umělkyně Toy Box, která kromě komiksového životopi- su vytvořila i titulní obrázky k panelům o lite- rárních směrech a Šrámkův portrét v mla-

Hálkovým životem, dobou, ve které žil, a jeho dílem. Vznikla tak sada nových témat, kte- rá v expozici dosud nebyla pokryta – kromě jiného jsme vytvořili návrh herní expozice pro menší děti a hru pro dospívající s názvem „Hledání vlastní cesty“. Inspirací se staly inter- aktivní dobrodružné a fantasy knihy (nebo- li gamebooky), populární na konci minulé- ho století. Principem těchto knih je, že se čtenářstvo rozhoduje, jak bude děj pokračovat, a v knihách se tedy pracuje s různý- mi možnými vyústěními. Naše hra se odrá- ží od okamžiku, kdy se mladý Hálek odmítá věnovat studiu na kněze, jak chce jeho rodi- na, a rozhoduje se pro gymnázium, literár- ní dráhu a odchod do Prahy. My sice zpět- ně víme, jak se jeho příběh odvíjel, ale člověk v životě nepostupuje podle jasně daného scé- náře – a právě tento zážitek jsme chtěli hrá- čům a hráčkám zprostředkovat.

Navrhli jsme herní plochu sestávající z klí- čových uzlů – momentů, kdy Hálek dělá něja- ké životní rozhodnutí. Například si volí školu, řeší nedostatek peněz nebo přemýšlí, jak se zachovat, když se zamiluje nebo když dojde k revoluci v roce 1848. Jak hráči postup-



Pro Muzeum Fráni Šrámka vytvořila v roce 2012 autorské ilustrace streetartová umělkyně Toy Box

dých letech. Ten se nakonec stal leitmotivem celé výstavy, připomínajícím, že Šrámek nebyl vždy jen zasloužilým postarším umělcem. V instalaci jsme pracovali s červenou, černou a bílou barvou, odkazující na Šrámkovo anar- chistické a buřičské období.

Součástí projektu byly také tvůrčí literár- ní a filmové workshopy a literární a filmo- vá soutěž pro základní a střední školy. Sešlo se šest krátkých filmů na téma „Života bído, přec tě mám rád“ a 59 povídek, úvah, básní nebo komiksů na téma „Vzdor“ (díla posu- zovala porota složená ze současných auto- rů a autorek, jako jsou Marek Šindelka nebo Michaela Keroušová).

Hrát si na Hála

V Hálkově domku jsme v kontextu partici- pace zkoumali možnosti využití her v novo- mediálních, interaktivních formách. V prv- ní fázi jsem úzce spolupracovala s Romanem Strakou, který se o domek jako dobrovolník stará, a společně jsme hledali spojnice mezi

jí vpřed, musí zaujmout postoj k různým možnostem a domluvit se, jak dál. Při hraní trénují argumentaci, empatii a hledají mož- ná pro a proti. Hálkův život pak může mít několik konců, včetně možnosti, že se nesta- ne spisovatelem. Jednotlivá rozhodnutí jsou představena v kontextu historického obdo- bí, čímž se návštěvníci dozvídají informace o 19. století.

Vystavování literatury může mít mnoho podob. Ze zkušeností z příprav muzeální pre- zentace literárního díla Fráni Šrámka i Vítěz- slava Hálka je přitom patrné, že i na malém prostoru je možné experimentovat s různými formáty. Dnes bych možná některé věci udě- lala jinak – což беру jako poučení, že výstavy a exponáty mohou být modulární a proměnlí- vé. Tím, že výslednou podobu expozice nebu- deme brát přehnaně vážně, možná odkazu literátů posloužíme nejlépe. Jen tak se z nich mohou v očích návštěvníků a návštěvnic stát živí lidé z masa a kostí.

Autorka je vysokoškolská pedagožka.

Dávid Koronczi je grafický designér, výtvarný umělec a pedagog na Katedře intermédií VŠVU v Bratislavě. Mimo to je doktorandem na FaVU VUT v Brně. Věnuje se tvorbě objektů a audiovizuálních děl a ve svém díle reflektuje problematiku produkce, distribuce a konzumace potravin. Se svou partnerkou Martinou Szabóovou, která se živí jako produkční v oblasti kultury a jako zemědělkyně, buduje zeleninovou farmu v obci Ratka na jihu Slovenska, kde by mělo v budoucnosti vzniknout také rezidenční centrum pro umělecký výzkum krajiny, půdy a gastronomie.

Dávid Koronczi: BRUCHOVRAVY × Prípoievka o fazuľovej polievke. Komponovaná hostina proběhla v košické VUNU Gallery 20. října 2023 ve spolupráci s Jaroslavem Balážem, Peterem Brajerčíkem, Rastislavem Kravianským, Erikem Pánčim, Martinou Szabóovou a Zuzanou Trtolovou. Foto Tibor Czitó

Dávid Koronczi: Hovoriace bruchá a tráviace oči. Workshop realizovaný v rámci festivalu JAMA v Banské Štiavnici 12. října 2024 se uskutečnil ve spolupráci s Eliou Fiaminem, Alicí Hujdičovou, Agátou Kertészovou, Žofií Alexandrou Lišaníkovou, Alešem Lukačovičem, Sofií Novákovou, Christopherem Paulínym, Emou Šimkovou, Sofií Škvařilovou a Kristínou Zubákovou. Foto Marek Jančúch





V moci jiného

Muzea a archivy jsou privilegovaná místa, kde se kolektivní paměť setkává s pamětí individuální, poznamenanou osobní zkušeností. Kulturní a společenské konstrukty kolektivní identity ovšem mají mnoho podob. Paměťové instituce by proto měly být platformou umožňující komunikaci hlasů z celého názorového spektra.

LADISLAV ŠERÝ

Návštěva muzea nám nabízí prožitek ze své podstaty bezprostřední a přímý. Jakmile však tato autentická zkušenost skončí, musíme se spolehnout na to, co nám z ní zůstalo v paměti. Paměť není krabice určená k naplnění fakty a událostmi, kterou můžeme vyprázdnit, až bude plná. Je to spíše nádoba s mnoha otvory, jimiž informace a vjemy proudí dovnitř a ven. Něco zůstává, něco ne. Paměť je dynamický a vysoce selektivní proces, protože kapacita mozku je obrovská, ale naše paměťové schopnosti nikoli.

Mentální diskomfort

Paměť vlastně nikdy přesně nezachytí vše, co do ní v danou chvíli proniklo. Vždy to, čemu říkáme skutečnost, mnoha způsoby posouvá, vyhlazuje, zveličuje, nebo naopak potlačuje a vytěsňuje nepohodlné prvky i celé segmenty. Navíc si pojmy a události většinou ukládáme v podobě obrazové či verbální i neverbální reprezentace. Jakmile se osoba nebo událost stává předmětem reprezentace, ocitá se v moci jiného: skrze jazykové a obrazové kódy a mechanismy se promění v subjekt vyprávění, které může být produkováno a reprodukováno v masovém měřítku, až nakonec dochází k jeho objektivizaci ve společenských vědách, v médiích, v politice nebo v muzeu. Podle Viléma Flussera „dějiny začínají s vynálezem písma: nikoliv proto, že písmo zachycuje procesy, ale protože proměňuje scény v procesy: vytváří historické vědomí“. Přírodně strukturovaný čas se mění v čas historický, technicky produkováný, měřený a organizovaný, plně upotřebitelný v muzejním prostoru, kde může mimo jiné uspokojovat poptávku po orientačních bodech a smyslu.

V psychologii se setkáváme s teorií kognitivní disonance, publikovanou v roce 1957 Leonem Festingerem. Kognitivní disonance je mentální diskomfort, kdy se setkáme se dvěma nebo více odlišnými názory, představami nebo hodnotami. V každodenním životě vždy hledáme psychologický soulad mezi svým osobním očekáváním a realitou světa. S podobnou situací se potýká i paměť. Realita je příliš složitá na to, aby se do našeho vědomí dostala celá, takže jsme nuceni ji zjednodušovat na sled dojmů a obrazů a zároveň neustále dodáváme vlastní kontext. Snažíme se tedy najít rovnováhu mezi novými a starými informacemi, přičemž zcela pomíjíme fakt, že vypověditelnost světa je iluze, do níž se člověk musí uchýlit, aby byl schopen fungovat jako sociální bytost.

Kolektivní halucinace dějin

Každý technicky produkováný zápis otevírá pole smyslu a generuje společenství uživatelů,

protože je nadán trvalostí v čase i prostoru. Produkuje tak paměť, s níž lze zacházet podle pravidel technického přenosu informací. Technika je tedy nosič paměti: dokáže v reálném čase skladovat mnohem více informací než člověk, a pokud má vhodné zadání, vždy ví, co s nimi má dělat. Produkce a přenos informací se stávají jedním z hlavních průmyslových odvětví, což znamená, že generují bohatství a moc. Po staletích mytologií a ideologií tak přišla doba technokratické správy, v níž technologie podobně jako dříve náboženství pronikají do všech oblastí veřejného i soukromého života. Až dnes můžeme pozorovat nechtěné důsledky tohoto pohybu. Kolektivní halucinace dějin byla dlouho díky mocenskému a náboženskému tlaku víceméně homogenní a konsenzuální, v novém tisíciletí je však rozbita na často protichůdné tábory a názorové skupiny.

Dynamika národních dějin je u konce s dechem, národ sestoupil z piedestalu a humanitní vědy jej podrobují nemilosrdnému zkoumání. Badatelskou prací v archivech vychází najevo pravda o jeho historii a nebývá příliš lichotivá. Denacionalizace potom nápadně připomíná denacifikaci i dekomunizaci: k sebezpytování a sebelítosti se často přidává sebenenávist. Celkem logicky se jako reakce na tento dějinný masochismus objevuje ideový protipohyb v podobě populistických a dezinformačních postojů a uskupení, jež lze chápat i jako projev snahy o navrácení dřívější hrdosti a velikosti.

Pokud minulost nevzniká samovolně, ale jako kulturní a společenský konstrukt, probíhá skrze něj boj o podobu a interpretaci kolektivní identity. Sdílení společných hodnot se vždy propisuje do recepce kulturních fenoménů a významných postav, včetně literárních, jejichž zařazení do kánonu národní, případně evropské kultury se ovšem dynamicky mění v čase. Neustále tak probíhá propojení přítomnosti s minulostí, která je formalizovaná a stabilizovaná psanými, obrazovými či zvukovými záznamy, a její udržování v kolektivní paměti často mívá ceremoniální až sakrální ráz. Tím se vytváří a udržuje vědomí kontinuity a sdíleného smyslu, posilované skrze zavedené rituály při oslavách výročí a připomínání kodifikované minulosti. Současně se legitimizuje autorita příslušných institucí a státního aparátu. Shora vytvářený společenský konsenzus představuje vlhký sen většiny politických stran, které potřebují silné příběhy pro svou voličskou základnu. Protože v demokratických systémech všechny proudy a vrstvy ve společnosti

přece jen nevyznávají stejné hodnoty (zejména v důsledku rostoucí sociální nerovnosti), vytvářejí si alternativní historii a neoficiální nebo přímo antisystémové narativy, které se změnou politického režimu mohou projevit i v paměťových institucích.

Privilegovaná místa paměti

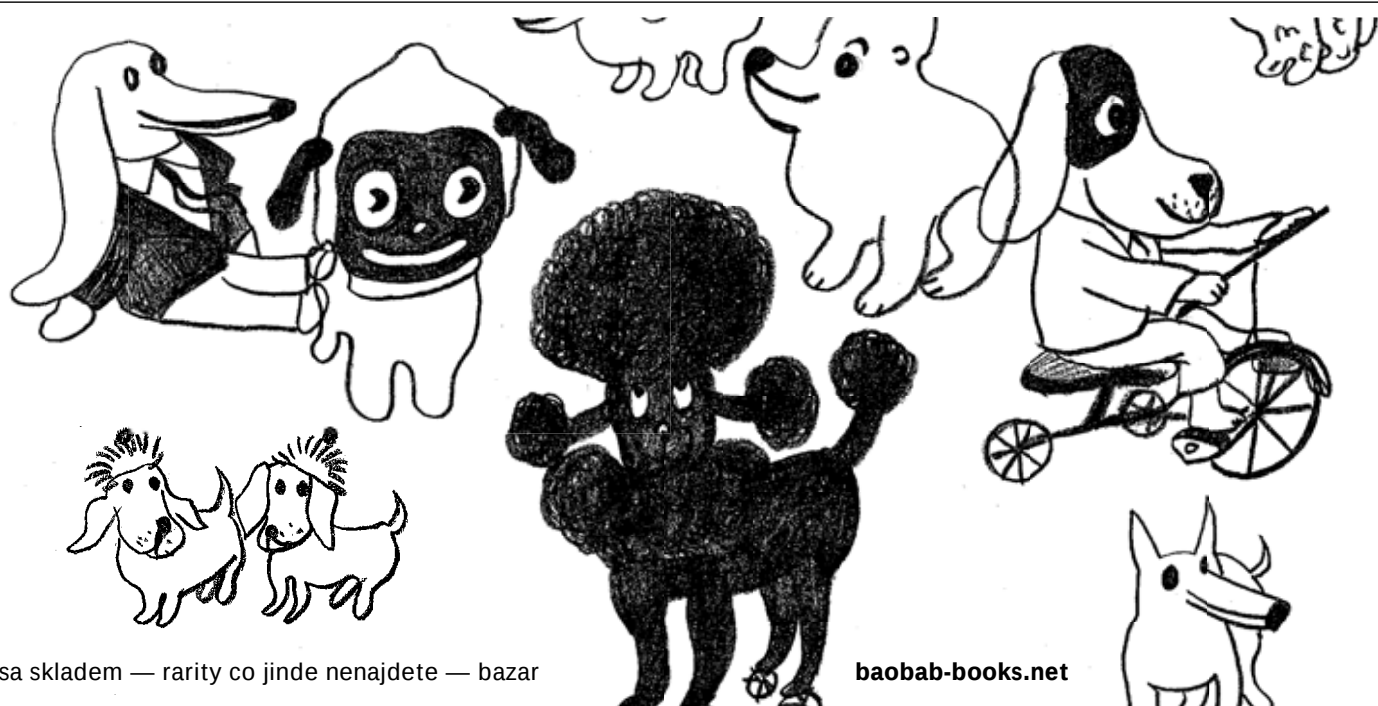
Velkou roli hrají rovněž masově dostupné digitální technologie a sociální sítě, jež vysloveně ponoukají k multiplikaci a fragmentarizaci kolektivní paměti. Nové technologie – jako tolikrát v minulosti – otevřely nový prostor, v němž se ihned začaly vršit interpretace a komentáře, nové pohledy na minulost a v důsledku toho pochopitelně i na přítomnost a budoucnost. Opět se ukazuje, že vše souvisí se vším a nic není zapomenuto, žádná bitva není definitivně rozhodnuta a se všemi možnostmi je třeba počítat. Bobtnání informací a jejich výkladů nicméně může dojít k meznímu bodu, po jehož překonání se mění celé paradigma. To, co se dnes děje s kolektivní pamětí, je bezprecedentní a má to vliv v politické, sociální i kulturní oblasti. Paměťové instituce mohou v této dynamické situaci sehrát zásadní roli. Jejich úkolem by v blízké budoucnosti mělo být zajištění platformy pro komunikaci různých hlasů ze stále širšího spektra názorů, včetně těch alternativních, a jejich přivádění do diskuse.

Muzea a archivy jsou privilegovaná místa, v nichž se kolektivní paměť setkává se subjektivní pamětí poznamenanou individuální zkušeností, výchovou, vzděláním a obecněji kulturní kompetencí. Neurovědci prohlašují, že v lidské paměti se mnohem hlouběji než objektivní pravda faktů (která ovšem často bývá souborem polopravd, lží a iluzí) otiskuje subjektivní pravda emocí a asociací, které vytvářejí pružnější formu pro křehké lidské konstrukce, tvořené prožitými událostmi, vzpomínkami, kognitivními sedimenty i zakotvenými zásadami. „Čím více asociací si vytvoříte, tím pevnější jsou jejich vazby a tím silnější je paměť,“ napsal psycholog Daniel Schacter v knize *Searching for Memory: The Brain, the Mind And the Past* (Hledání paměti. Mozek, mysl a minulost, 2008). Přitom ovšem upozorňuje, že tyto asociace s minulostí právě vytvářejí povahu paměti jako konstruktů, neustále ji modelují a deformují.

Současná muzejní expozice proto musí nabízet silné okamžité vjemy, dojmy a emoce, které lze vyvolat skrze obrazy, barvy, zvuky, hlasy, texty, ale také málo známé nebo překvapivé informace podané výrazným a neotřelým způsobem. Asociace a analogie navíc často

Kitty Crowther

**Chci
psa**
a je mi fuk,
co bude zač



Navštivte kamenný krám Baobabu v Nuslích — krása skladem — rarity co jinde nenajdete — bazar

baobab-books.net

Paměť a emoce v muzejní praxi

vycházejí z podvědomí a vytvářejí s novými informacemi jakýsi amalgám, komplexnější než holá fakta a někdy i obsáhlejší než původní událost. Potenciál této kombinace faktické a emocionální roviny si již dlouho uvědomují média, PR, marketing a reklamní průmysl, jak ukázal v polovině padesátých let Roland Barthes ve svém zásadním díle *Mytologie* (1957, česky 2004).

Afektivní obrat

Emocionální rovina hraje dvojí roli – nejprve v okamžiku získání informace, poté ve chvíli její aktualizace, tedy jejího vyvolání v paměti. Pokud byl na začátku silný dojem, silná emoce, může být o dva týdny později, kdy už podobná emocionální situace nenastane, výrazně oslabena. Informace se udržují čerstvé a v původním tvaru po velmi omezenou dobu, pak se z nich stává změť či směs, z níž lze vypreparovat jen útržky toho, co se skutečně odehrálo. Ale co přetrvá a může být časem i posíleno, je původní emoce s informací spojená. Každá intelektuální, smyslová i fyzická participace upevňuje zážitek a posiluje emoční paměť. Akt vnímání je vždy otevřený a neukončený, nikdy nejsme zcela uzavřeni do nějaké situace. Naše percepční rámce sice ohraničuje kulturní kompetence, výchova, náboženské či politické přesvědčení a další limitní faktory, to ale neznamená, že nejsme schopni své hranice překračovat prostřednictvím imaginace, excitace, hypnotismu nebo extáze. Naše bezprostřední, předpojmová zkušenost je navíc inherentně synestetická, všechny smysly se v ní prolínají.

Maurice Merleau-Ponty tvrdí, že synestetické vnímání odsouváme do pozadí a často si ho nejsme vůbec vědomi, protože jsme příliš fixováni na plochý obraz světa. Naladit se v muzeu na smyslové vnímání v souladu s rozumovým uvažováním může být cesta k hlubšímu pochopení přijímaných skutečností. Záleží na míře naší pozornosti, kterou je třeba vybudit ideálně už před vstupem do muzejního prostoru. Vytvořit očekávání není jednoduché, zklamat očekávání je naopak snadné. Návštěva muzea je vnímána jako volnočasová aktivita a smyslový a estetický účinek při ní hraje určující roli. Silný zážitek z jednoho muzea může vést k návštěvě dalších, naopak neinvenčnost a nuda samozřejmě odrazují. Emoce vyvolávají jiný způsob přemýšlení o světě než striktně racionální přístup, dostávají se více pod kůži, mohou být i surovější, mají bezprostřední vliv na náladu a současně delší paměťový otisk. V muzejní praxi probíhá zhruba od začátku tisíciletí afektivní obrat, který jako kurátorská, teoretická a analytická perspektiva mění pohled na nové role, jež mohou muzea hrát v emocionálně stále náročnějších časech. „Pokud jazykový obrat představuje naše uznání, že jazyk pomáhá tvořit realitu, pak afektivní obrat naznačuje, že emoce mají podobně zásadní roli v lidské zkušenosti,“ tvrdí David Lemmings a Ann Brooks v knize *Emotions And Social Change* (Emoce a společenská změna, 2014).

Autorita versus pluralita

Emocionální kurátorství nechává působit samotné objekty, obrazy a texty za podpory hudby, rytmů, zvuků, barev, instalací, multimédií a živého umění. Zpomalení návštěvy je žádoucí. Každý kurátor sní o tom, že návštěvník stráví v expozici celou otevírací dobu, a ještě se vrací. U nás nejsou nové požadavky na muzejní praxi tak vyhocené jako v zemích, kde mají přece jen víc másla na hlavě. Přesto se nabízejí oblasti, které lze nově pojmout. Vyrovnání se s naší relativně nedávnou minulostí a jejími bolavými ranami má silný interpretační a emocionální potenciál, aniž musíme sklouzávat do senzacechtivosti a přílišné polarizace. V muzejní praxi



Emoce patří k mocným nástrojům kritického myšlení. Ilustrace Anna Banytiuk

bychom měli podporovat fantazijní a imaginativní přístup, jenž nemusí být v rozporu s logickou a efektivní formou expozice. Ta by neměla být pouhým souborem předmětů a fragmentů, jež ztratily svůj původní kontext. Moderní muzeum představuje území vyhrazené pro kurátorskou svobodu, otevírá prostor pro návštěvníkovu představivost, ale může to být rovněž místo, kde se formulují nové kulturní normy. A samozřejmě je to také prostor, kde může dojít k nedorozumění, k nesouladu mezi záměrem tvůrců expozice a očekáváním návštěvníků.

To souvisí s fabulací významu a smyslu v muzeích v posledních dvou stoletích. Graham Black v knize *Museums And the Challenge of Change: Old Institutions in a New World* (Muzea a výzva ke změně. Staré instituce v novém světě, 2021) píše, že „muzea mají závazek nejen shromažďovat, uchovávat a dokumentovat hmotné doklady minulosti, ale také je invenčně zpřístupňovat veřejnosti. Už při výběru toho, co sbírat, určují, co je a co není historie. Způsobem, jakým tyto hmotné doklady vystavují a interpretují, potom konstruují a předávají významy.“ V současné muzejní politice ovšem stále existuje konflikt mezi vytvářením významů podporujících autorizovanou kolektivní paměť, často spojenou s mýtem pokroku a národní identity, a ambicí působit jako místa plurality a inkluze, která dávají hlas marginálním, utlačovaným, umlčovaným nebo zapomenutým.

V podstatě se jedná o různé podoby paměti a jejich vzájemnou konfrontaci: soukromá čili individuální paměť versus kolektivní a politická paměť; zavedená a oficiální paměť versus

marginální a potlačovaná paměť. Paměťové instituce pracují sice zejména s hmotnými předměty, ale také s nehmotnými představami, reprezentacemi, významy, přesvědčeními, interpretacemi a někdy i pocity a spekulacemi. Každá doba skrze své instituce vysvětluje a zprostředkovává to, co se stalo, a takto zpracovaný příběh vydává za minulost, kterou si přivlastňuje. V naší (zdánlivě) postideologické době jde také o zachování politické a ideologické neutrality a zároveň o snahu vyhnout se redukci na čistě ekonomické či zábavní aspekty.

Kritická muzea a traumafilie

Polský historik umění a kurátor Piotr Piotrowski zavedl dva nové termíny, skrze něž vysvětluje, jak východoevropské země zacházejí s traumatem komunismu ve své nedávné minulosti jak v historii, tak v umění. Traumafilie zpracovává traumatickou minulost, zatímco traumafobie ji potlačuje. Pokud muzeum zaujme traumafobní přístup, ztrácí možnost být politické a rezignuje na kritický přístup k současnosti. Na druhou stranu traumafilní instituce se negativním stránkám minulosti někdy věnují nadměrně a hrozí jim riziko jednostrannosti. Piotrowského myšlenka kritického muzea je příkladem traumafilního přístupu, který zohledňuje všechny aktéry dějinných událostí v mnoha souvislostech a bez ohledu na národní identity, a může tedy kriticky chápat dějiny nejen v postkomunistických zemích, ale v řadě dalších zemí s koloniálním a postkoloniálním dědictvím. V těchto zemích nicméně žádné kritické muzeum týkající se koloniální minulosti neexistuje, snad kromě Cité nationale de l'histoire de l'immigration

v Paříži, které před několika lety zahájilo důležité debaty týkající se koloniální problematiky v celé její šíři.

Nedostatek kritických muzeí je zřejmý, jde ovšem o logický důsledek muzejní politiky v posledních dvou stoletích, kdy byly paměťové instituce většinou určeny k legitimizaci „oficiální“ minulosti, zaměřené na aktivity elit – panovníků, politiků, vůdců a také intelektuálů – a k začlenění tohoto elitářského vyprávění do kolektivní paměti. V současné době, kdy se i oficiální instituce stávají přece jen přístupnější vůči různým perspektivám, nabývá na významu rozvoj kritického a multipolárního přístupu. Například v kontextu posledních dvou staletí literatury v českých zemích tak můžeme odhalit koexistenci české, německé a židovské kulturní paměti a souběžnost oficiální, zavedené a známé kulturní produkce s více či méně okrajovou, skrytou, exilovou nebo i částečně zapomenutou literární tvorbou.

Paměťové instituce stojí nepochybně teprve na začátku procesu zapojování různých pamětí a perspektiv do své činnosti, ale tento přístup bude zřejmě klíčovou otázkou blízké budoucnosti. Lze jej samozřejmě podpořit multimediálními a interaktivními technologiemi, schopnými působit nejen na mozek, ale také na tělo a všechny jeho smysly. Emoce patří k mocným nástrojům kritického myšlení, nicméně jedná se o dvousečnou zbraň a jejich využití v muzejní praxi znamená vedle efektivního (a proč ne i efektního) zvýraznění předávaných informací vždy také specifické mediální poselství se vši ambivalentností, která k tomu patří.

Autor je spisovatel a překladatel.

Návštěvníkům proti srsti

Současným úkolem literárního muzea je zprostředkovat významotvornost literatury i v době, kdy ztratila postavení kulturně hegemonního média. Takový je alespoň názor Aleny Petruželkové z Památníku národního písemnictví, která se podílela na přípravě stálé expozice *Rozečtený svět*. Jak se při vystavování literatury vyhnout její mauzoleizaci a lze problematizovat zažité způsoby jejího vnímání?

BLANKA ČINÁTOVÁ

Vstupní text expozice *Rozečtený svět* začíná otázkou, co vlastně vystavujeme, vystavujeme-li literaturu. Předpokládám, že tato otázka zásadním způsobem formovala podobu expozice. Odpověděla byste na ni dnes jinak? V odpovědi na tak složitou otázku jsme se museli omezit jen na to, co jsme v úvodu k expozici považovali za nejdůležitější sdělení pro návštěvníka. Fakt, že materiální doklady o životě a díle autora nemají přímý vztah k dílu samotnému a že jejich prezentací je pozornost odváděna k vnějším věcem, má sice axiomatickou povahu, ale fenomén literatury nevystihuje zevrubně. V expozici *Rozečtený svět* jsme se vědomě odklonili od stereotypu historiografické a zvláště biografické metody, která prioritizuje předmětnost autora a která je v literárních výstavách stále vlivná. S obtížemi, které tezi o nevystavitelnosti literatury doprovázejí, jsme se vyrovnávali pečlivým výběrem hledisek a způsobů, jimiž jsme chtěli literaturu v naší expozici představit, a také volbou architektonického návrhu expozice, který předložený ideový rámec vizualizoval. Dnešní odpověď by tedy byla v jádru stejná, ale musela by být aktualizována v konkrétní situaci a pro konkrétní téma.

Pojetí expozice nemá sledovat žádnou konkrétní vyprávěcí linii a místo toho má poukazovat na „otevřenost a variabilitu vazeb, interakcí a přenosů, k nimž v rámci literatury dochází“.

Nevytváří ale určitou linku i samo chronologické uspořádání? A nehraje roli i to, co chybí, co zůstává skryto? Tradičně koncipované muzejní expozice – posedlé podle historika umění Abyho Warburga „démonem chronokracie“ – sledují teleologicky utvářený lineární řetězec. Narativ naší expozice je založen na členění do autonomních a proměnlivých tematických bloků, které nevytvářejí koherentní strukturu s daným počátkem a koncem. Návštěvníkovi to umožňuje věnovat se kterémukoli místu expozice v libovolně zvoleném pořadí. Proměnlivost témat včetně rotace exponátů mimo jiné řeší problém opakovaných návštěv muzea.

Ale samozřejmě existují i jiná řešení – můžeme si třeba představit literaturu jako síť nebo rhizomatickou strukturu, v níž jsou jednotlivé body vůči sobě v nehierarchickém postavení, působí samostatně. Představu literatury jako sítě, jejímiž dominantními vlastnostmi jsou otevřenost a proměnlivost, popsal jako první francouzský filosof Michel Serres.

Sofistikovanou metodou, jak zacházet s časem v literární expozici, je vytvořit portrét času určité situace, který vyvstane z koncepce prostoru a konfigurace exponátů. Pokud jde o chronologii v naší expozici, chronologický princip byl uplatněn pouze účelově v prostorovém oddělení 19. a 20. století. Dále už se ve dvou poschodích prezentují témata vybraná s ohledem na naše sbírky, ale nikoliv v časové linii.

V textu k expozici věnované Kritickému měsíčníku se konstatuje, že kultura produkuje nepřehledné množství věcí, v němž „je těžké rozlišit, co je živé, co posouvá poznání a rozšiřuje zkušenost, a co si naopak pozornost nezaslouží, protože je to opakování a jsou to zbytečnosti“. Je tedy úkolem expozice představit to, co je v literatuře živé? Zaslouží si pozornost i zbytečnosti?

Ta formulace není úplně šťastná, příliš zjednodušuje problematiku hodnoty a významu sbírkového předmětu. V odborné terminologii k muzejní sbírce se kategorie „zbytečnost“ uvádí při vyřazení předmětu ze sbírky. Sbírkový a archív mají ke shromažďování kulturního dědictví odlišný přístup. Budování sbírek je založeno na selekci, kdežto archívy jsou budovány na principu ochrany a uchovávání historických pramenů. V posuzování proměnlivosti významu exponátu se při zpětném pohledu projevuje jednak hledisko času, jednak kontextu, v němž může být exponát, chápáný původně jako „zbytečnost“, zvýznamněn. Jedním z možných přístupů k představení zvoleného tématu totiž je postihnout je v úplnosti. V takovém případě má i „zbytečnost“ své místo. Mohou ale nastat i další situace – například předmět vnímaný jako zastaralý může být aktualizován při prezentaci společensky relevantních témat.

Do jaké míry lze zprostředkovat interakce a přenosy, k nimž dochází

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



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



S Alenou Petruželkovou o možnostech vystavování literatury

v současné literatuře? A je možné zpětně zohlednit aktuální témata, třeba genderovou či queer perspektivu nebo problematiku cancel culture?

Pokud muzeum nejde návštěvníkům proti srsti, tedy pokud přizpůsobuje svou prezentaci literatury naučenému způsobu vnímání a vyhýbá se novým otázkám a obtížím, které prezentace aktuálních témat vyvolává, podílí se na mauzoleizaci literatury. Obecně platí, že muzea a galerie jsou pod tlakem. Vlivem společenských a politických změn a rovněž působením dlouhotrvající intelektuální kritiky jsou nuceny revidovat ustálené narativy a otevírat marginalizovaná témata v expozicích, sezónních výstavách i programech. Nejsou ale v situaci průkopníků – během posledních tří dekád vznikly teoretické práce v oblasti muzeologie, například díla Anthonyho Sheltona, Piotra Piotrowského, Tonyho Bennetta a dalších.

Četná muzea po celém světě aktuální témata ve svých projektech zohlednila. Zároveň demokratizace přístupu ke komunikačním prostředkům rozšířila možnosti zapojení širší veřejnosti do utváření obsahu muzejních prezentací. Opustit tradiční muzejní strategie a stát se kritickým muzeem nicméně předpokládá mediálně kompetentní, vnitřně připravené a k aktuálním otázkám naladěné muzeum.

Ve zmiňovaném průvodním textu také stojí, že Muzeum literatury prezentuje sbírku v perspektivě „současného, a tedy provizorního poznání“. Jak se podle vás takové perspektivy během posledních let proměňovaly? A jak prezentace sbírky odráží onu provizornost?

Nynější prezentace sbírky Muzea literatury ve stále expozici zrcadlí koncepci, která vznikala postupně a vlivem covidu se její příprava ještě protáhla. V první fázi probíhaly kromě zevrubného studia odborné muzeologické literatury a získávání zkušeností odjinud i četné interní diskuse včetně kolokvia, v jehož průběhu jsme se pokusili definovat, jak rozumíme našemu muzeu a jeho vztahu ke sbírkám. Pro ty je určující vazba na širokou oblast písemnictví a jsou reprezentovány materiálovou heterogenitou sbírkových předmětů, na niž upozorňuje už správný rozdělení sbírky do tří oddělení: literárního archivu, knihovny a uměleckých sbírek. Teze o provizornosti reflektovala kontroverzi obsaženou v označení „stálá“ expozice, neboť vždy rekonstruujeme minulost z hlediska přítomnosti. Uvažovaná expozice měla proto přihlídnout k časovosti našeho poznání – přinejmenším svou proměnností, procesualitou, která je pro aktuální expozici charakteristická.

V další fázi jsme hledali průnik sbírky a témat, která by literaturu reprezentovala z rozmanitých hledisek. Důležité pro nás rovněž bylo rekonfigurovat některé stereotypy související s koncepcí historie české literatury Zdeňka Nejedlého, která se propsala do výuky literatury i do povědomí širší veřejnosti. Otázky, co je to literatura a jakým způsobem ji prezentovat, následovaly. Odpovědi jsou ovšem situované, a proto provizorní. Ukazují perspektivy, z nichž jsme na prezentaci literatury pohlíželi. Dynamika vzniku nových informací v oblasti literární teorie, historie, muzeologie a dalších oborů naše rozumění radikálně proměňuje a zároveň rozšiřuje území pro prezentaci literatury s ohledem na aktuální společenské otázky i skutečnost, že většina informací a verbální komunikace se uskutečňuje v digitálním prostředí.

V expozici mohou návštěvníci vidět unikátní exponáty, jako jsou první vydání, rukopisy nebo motáky. Převládají ale skeny, reprinty a různé podoby adaptace literárního textu. Jak můžeme při vystavování literatury zohledňovat vztah originálu a kopie?



Alena Petruželková. Foto z osobního archivu

K otázce vztahu originálu a kopie je možné přistupovat ze dvou různých perspektiv. Ptáme-li se, jaký mají originál a kopie potenciál v přiblížení literatury čtenářstvu, odpoví, že rovnocenný, v závislosti na funkci, jakou jim v prezentaci přisuzujeme. Nezasupitelné místo mají originály, které odkazují k osobnosti autora či autorky. Autenticita rukou psaných dokumentů vypovídající o autorské individualitě je silná – na rozdíl od křehkosti samotných exponátů.

Tam, kde je to funkční, lze pracovat s digitálními kopiemi originálů – například v případě představení vazeb a přenosů mezi účastníky komunikace v literárním provozu. Návštěvník interaguje s digitálními kopiemi a získává bezprostřední zkušenost jak se strukturou komunikační sítě, tak s obsahem komunikace. Autorský rukopis je sice v digitální podobě stále přítomen, ale nemá primární funkci. Předvedení originálu rukopisu na vizuální objekt lze zpřítomnit jak strukturu rukopisu, tak procesualitu vzniku umělecké literatury. Jiná je perspektiva hodnotového posuzování originálu a kopie z hlediska shody mezi předmětem a významem. V muzejní prezentaci získává originál status muzejní autority, kdežto kopie či replika je vnímána jako méně hodnotná.

V tradiční muzejní praxi se literatura redukuje na citáty a artefakty, snaha zprostředkovat její performativní funkci se pak děje prostřednictvím jiných médií. I ve vaší expozici je řada audiovizuálních adaptací, slyšíme klapot psacího stroje, vidíme, jak se vaří prasečí nožičky, otevíráme šuplíky a tak dále. Může muzeum nebo jiná paměťová instituce nějakým způsobem zprostředkovat specifickou medialitu, která je vlastní výhradně literatuře?

Při koncipování prezentace literatury se nelze vyhnout otázce, jak využít a zohlednit mediálnost a materiální vlastnosti literatury. Literární teoretik Tomáš Glanc v této souvislosti uvádí: „Jde o pohled na literaturu, který zkoumá,

co je písmo, text, dílo, jaký typ činnosti je psaní a čtení, na jakých nosičích a jakými cestami se k nám literární poselství dostává, jak se dílo „děje“ ze strany producentů i vnímatelů, bez nichž by nemohlo existovat.“

Literatura, která je etymologicky spjata s psanou podobou jazyka, zanechala v epoše rukopisného psaní četná svědectví o individualitě tvůrců. Francouzský básník a kritik André Suarès je autorem výroku: „Rukopis je ztělesnění myšlenky, jak ji uvádí ve známost ruka... Právý básník chce vidět vzezření své myšlenky a písmo mu je ukazuje.“ V paradigmatu modernismu zaujímá jedinečnou pozici osobnost autora a umělcovo ego pak v expozici zprostředkovávají písmo a portrét.

Literaturu můžeme rovněž znázornit metonymicky knihou ve formě kodexu s blokem listů svázaných do desek či obálky. V literární výstavě se kniha uplatňuje jako médium, které dílo zviditelňuje prostřednictvím neverbálních prvků – vazbou, obálkou, grafickou úpravou, typografií, ilustrací, materiálem, formátem. Avšak tyto reprezentace spíše upozorňují na oblast knižní kultury. Ta se sice na literární komunikaci podílí, ale v procesu čtení dominuje text, jehož význam vyvstává prostřednictvím materiality řeči a mediality písma, jež jsou pro zprostředkování literatury čtenáři nepostradatelné.

Nové formy digitálního zprostředkování literatury – v tvorbě i formě přenosu – dosud nebyly s ohledem na prezentaci literatury dostatečně promyšleny, ačkoliv textualitu knihy a materialitu textu významně proměňují. I když literatura v mediálně strukturované kultuře ztratila postavení kulturně hegemonního média sdělování smyslu, nadále zastává roli významotvorného média. A úkolem literárního muzea je tuto významotvornost transmediovat – přenést a přetlumočit veřejnosti.

Na tom, jak „se dílo děje“, má nezastupitelný podíl čtenář. Jistě se daří dobře zprostředkovat příběhy autorů či autorek, knih nebo institucí, samo

čtení ale většinou nemá performativní povahu a zůstává tichým, osamělým a obtížně prezentovatelným dialogem s textem. Může literární muzeum prezentovat čtenářství a čtení jinak než dobovou recepcí konkrétních děl nebo apriorním předpokladem, že návštěvník přichází jako aktivní čtenář?

Dosud jsme se nedotkli otázky role umění v literární výstavě. Nejde mi přitom o ilustrace ani o volné umění, které vizualizuje téma obsažené v literárním díle. Mám na mysli intervenční konceptuálního umění v literární výstavě, které může vytvořit prostor nikoliv pro čtenářství, ale pro čtenáře, kteří od literární výstavy očekávají zážitek „splétání vláken“ mezi literaturou a uměním, jak to známe například z objektů německého malíře a sochaře Anselma Kiefera.

Je něco, co vás za dobu fungování nové expozice v Muzeu literatury překvapilo? Ukázala odezva návštěvníků, že nějaký záměr či exponát fungují jinak, než jste čekali?

Očekávali jsme silné kontroverze v tématech zatížených stereotypy, jako jsou vlastenectví nebo ikonické postavy české literatury, kde dominanty prezentací tvoří velkoplošná videa. Překvapil nás však spíše pozitivní ohlas a otevřenost veřejnosti k nekonvenčně pojaté vizualitě. Nutno ovšem dodat, že třeba stylizovaného Máchu oceňují spíše mladší návštěvníci, nedotčení Máchovým kultem.

Alena Petruželková (nar. 1955) působí v Památníku národního písemnictví jako vedoucí knihovny a Metodického centra pro knižní kulturu a literární muzea. Ve spolupráci se Zdeňkem Freislebenem připravila koncepci stálé expozice Muzea literatury Rozečtený svět.

Návrat není indikován

Zofia Bałdyga začala psát o frontách, přepážkách a nemocnicích. O „obyvatelích, kteří nejsou občany“ přitom často vypovídají věty, jejichž subjekt je zastřený. Může být tématem sociální poezie absence? Autorka se soustředí na situaci člověka, který „je majitelem příběhu a nejde mu o slova“. Nelíčí cizí osudy, ale popisuje mechanismy, v nichž životy druhých zůstávají neviditelné.

POŘADNÍKY

Evidence obyvatel

1.
- Člověk, který je sevřený jako vnitrozemí, člověk, který se nerodí každý den. Jeho jméno má číselnou hodnotu. Je majitelem příběhu a nejde mu o slova.
2.
- Pokud ve formuláři něco přeškrtnete, podepište se hned vedle. Čitelně.
3.
- Je tady zlo a nějak tomu říkáme. Když objevíš na domě ptačí hnízdo, odčiníš náhodu.

Pozemní komunikace

- Po cestě žádná slova, jen přežvykování nejpodstatnějších jmen. Když ztratíte pas, mění se vám periferní vidění. Cesta se je snaží překřičet.
- Nedostatek neplodí nic jiného. Jen hodně vody a nebe. Modré čáry se oddaně prolínají. Voda je nepitná a nebe uzavřené.
- U mety zapaluje boty. Hořící obuv úředně potvrzuje probíhající události. Start dává přednost cíli, cesta utichá. Nehořlavé podrážky se něžně dotýkají půdy.

Uzavřená zóna

- Každý den ráno se tu čas střetává s prostorem. Obvazuje hraniční kámen červenou nití. Následují nechtěné návštěvy, které si navzájem padají do klína.
- Odpoledne přichází menstruace, večer dějiny. Všechny bytosti spí na holé zemi, zatímco poskvrněné nebe hledá svou barvu.

Podpora integrace

1. Já
- Cesta je dlouhá, člověk neví, co dělat s rukama. Vkládám ukazováček doprostřed přesýpacích hodin. Písek je přehřátý. Písek vaří čas.
2. Oni
- Smutní kluci se v místním parku perou se vzduchem, který dýchají. Vzduch jim nadává do cizinců, prázdno je světlé.

Tady se můžete cítit bezpečně

- Noc je panovačná, vévodí zahradě. Nepotřebuje k tomu doklady. Vy už ano.
- Všem jazykům chybějí koncovky. Vašemu jazyku chybí špička. Slovo svědčí proti slovu a dochází mu hlas.

V případě ohrožení netykejte těm, kteří vás ohrožují. V případě ohrožení neoslovujte dav. V případě ohrožení doporučujeme dívat se do očí konkrétnímu člověku.

Z čistě dokumentačních důvodů potřebujeme vědět, která vaše ruka je nejistá. Kterou rukou podepisujete prázdný papír. Ostatní posunky smějí být anonymní.

Hraniční kontrola

- Obyvatel, který není občanem, je ohrožený druh. Oční kontakt nedoporučujeme. Pleteme si cíl s prostředkem, sval s jazykem.
- Kámen, který tlačí v botě, je měkký jak chléb. Ani chléb zde není pod ochranou. O půlnoci má být čisto. Chránit. Mám to v popisu práce. Má bejt čisto, sakra.
- Vyslýchající a vyslýchaný jsou si podobni. Koho? Co? Policejní záznam nenapovídá slovesné vazby.

Jiný druh zvířete

- Odkud jsi? Každý jsme z dělohy. Nebo z matky, pokud je ti to takto příjemnější. Jazyk do dělohy nesahá, vládne tam rytmus. Ostatní živiny se mu podrobují.
- Pak naše těla přebírá prostor. Prostor patří systému. Křestní jména prosíme nepřekládat. Ostatní druhy zvířat na ně pak neslyší. Jméno dělohy nikdo nezná.

Chtěly bychom něco nahlásit, může se jednat o trestný čin

- Je tu stejný čas. Odpouští a neví co. Nesmíš nahlížet do vlastního spisu. Smíme vám tykat. Máš právo žádat přítomnost ženy, ale žádná tady není. Za pochybení jednotlivce nejsme zodpovědní. On nejspíš taky ne. Co jsi měla na sobě? Předem děkujeme za pochopení. Opři se o zákon a chytej bezpečí. Zopakuj to ještě jednou, dvakrát. Jsme bezpečný prostor s dobrou akustikou. Měla bys to cítit. Cít to. Cítíš to. Nech nám po sobě ozvěnu.

Často se modlila, a nic se nedělo. O bezbrannosti rozhodují znalci. Proč jste se nebránila? Následky se v lesích neztrácejí, následky přeplavou řeku. Řeka úplně ztuhla, když se jí dotkl. Odpouští hlavně vítězům, i když sahají řece na hladinu. Sahají mapě na hranice. Vítězkám už ne. Vzduch je promlčený, důvěrnice přišla pozdě, hranice neví, čím je.

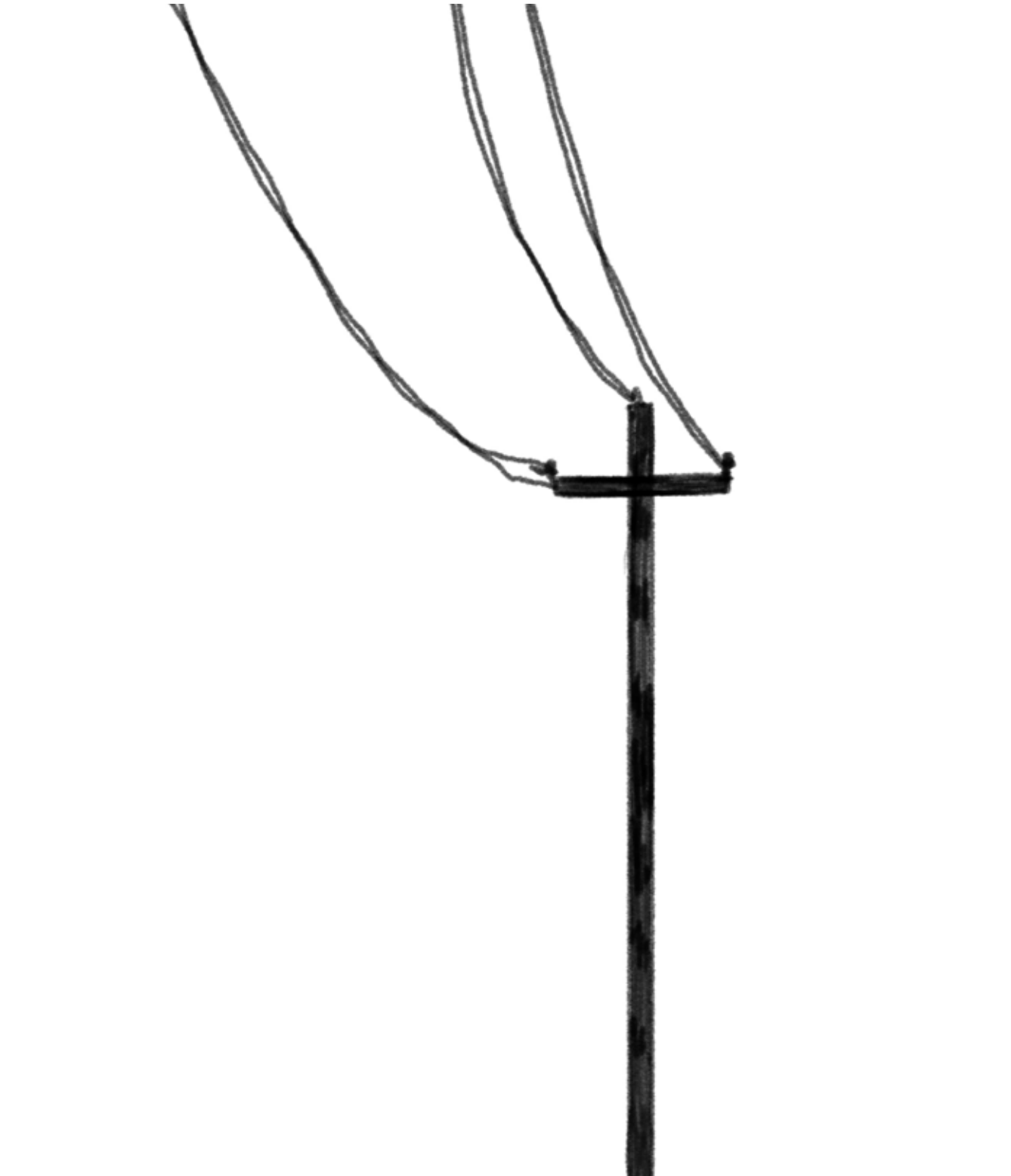
CIZINKA V NEMOCNICI

Jste v Evropě, bude to dobrý

- Oblékají se stejně, odmítají se líčit. Pohrávají si s prstýnkem. Přeživší se baví s obětí. Obývají totéž tělo.
- Mně se ani nechce o sebe pečovat, aspoň dokud nepřijde diagnóza.* Nenechá se vyšetřit. Neřekne mi, kde se zdržuje, v jakém přemýšlí jazyce a s kým mě sdílí. Dokud se nenechá vyslovit. Obrousit abecedou.

Návštěva ordinace trvá sedm minut, dvě hodiny v čekárně. *Hlavně o sebe pečujte a dopřejte si dostatek odpočinku.* Ozvěna odvrací zrak. Zdravotnický personál ji následuje. Statistiky svačí.

Zofia Bałdyga



Ilustrace Sofia Kolopeniuk

Čekárna

Účinné látky pozbývají účinnosti.
Ano, chápete to správně,

operační výkon je zdarma, rehabilitace už ne. A chodit s tlumočnicí.

Bytosti, které cítí bolest, zkoušejí sílu svých imunitních systémů.

Pilulky opouštějí blistry.
Návrat není indikován.

Ostatní bytosti pravidelně vycházejí.
Nabízejí tlumení, mírnění, tišení.

Tlumočnice si počká za dveřmi.
Stéblo, kterého ses chytla, je jehla.

Zhoubný není synonymem slova invazivní,
to vás neučili? Slovosled pacientek určuje lékař.

Dětské oddělení

Nemocniční chodby ztrácejí nejdřív pořádek, pak souvislosti.
Ztrácejí se tu drobné předměty. V šuplících, v šanonech, v překladu.

Jedno z tvých mládat, pro které hledáš pomoc, je přízrak.
Nauč ho dýchat souhlásky. Odnauč ho jazyk svého dětství.
Ať zbyde jen masíčko.

Pooperační péče

Masíčko? Kam mizí odříznuté části těla?
Vyhazují to? Mohla byste se zeptat?
Kam prosím dáváte odstraněné mléčné žlázy?
Kam odstraněné bradavky?
A když se vyřízne jizva, co ji nahradí?
Vyrobí si tělo nevyšlapanou kůži?
Stanu se někým jiným, když mi dají cizí krev?

Abeceda jizev je nehostinná a v té důvěrné
nejde zapsat zaklínadla šumících přístrojů.

Diagnóza se mi snaží přetlačit ruku,
kterou každé ráno dávám na srdce.

Vstupní prohlídka

Hranici stáří definuje zákon.
Řekněte mi, ona má pojištění jako my?

Ano. I daně, i odvody, i tělo.
Krevní oběh obíhá ordinaci.

Jste dcera, nebo jste se ten jazyk naučila?
Nebo vnučka?

Mohla by paní nebo slečna tlumočnice
držet tady tu zkumavku?

Představuji si, jak by poliklinika vypadala,
kdyby ji hrálo divadlo utlačovaných.

Nedávno tu proběhla rekonstrukce
financovaná z evropských fondů.

Lokální anestezie

Tlumočnici prosíme, aby tady zůstala pro případ, že by nefungovalo umrtvení.
Osobní věci si odložte do skřínky. Má státní příslušnost vliv na práh bolesti?

Řekněte jí, že se nesmí ani o milimetr pohnout, to bychom ji řízli do zdravé tkáně.
Celý zákrok můžete sledovat tady na obrazovce, promítá se to přímo z mikroskopu.

Víte, je zbrusu nový, úplná špička, máme ho z Izraele.
Máme tu když tak i kapli, jen soukromí žádné.

Lékařskou zprávu dodáme ošetřujícímu lékaři do deseti dnů.
Pacientkám nic neposíláme, stejně to nepochopí.

*

Předchozí texty pocházejí z rukopisu s pracovním názvem *Hlášení změn*. Texty začaly vznikat v létě 2022. Tehdy jsem působila jako dobrovolnice na pražském hlavním nádraží. Pozorovala jsem vlídnou a upřímnou solidaritu i její lhostejnou absenci. V práci s lidmi se zkušeností uprchlictví jsem se našla a rozhodla jsem se, že ji chci dělat dál, jako své hlavní zaměstnání. Deset let od magisterských státnic jsem se tak zapsala do bakalářského studia sociální práce a v lednu 2023 jsem začala působit jako interkulturní pracovníce. Je to něco mezi tlumočnicí a průvodkyní reáliemi: zdravotnictvím, veřejnou správou, školstvím. Je to práce, ve které se přiblížíte spoustě lidských příběhů, někdy tragických, a taky spoustě systémových limitů.

A právě tyto limity pro mě byly podnětem k literárnímu zpracování pracovních témat. Možná proto, že zkušenosti migrantů a migrantek ještě intenzivněji poukazují na systémové problémy, se kterými se česká společnost dlouhodobě potýká, jako je vykořisťování na pracovišti, genderově podmíněné násilí, přetížené zdravotnictví a školství nebo podmínky na ubytovnách. Jak moc a jakým způsobem dopady těchto jevů ztěžuje jazyková bariéra a kulturní rozdíly? A co všechno z toho, na co jsme zvyklí, nemusí být pro cizince samozřejmé?

Osobní příběhy nechávám spíše stranou; nechávám je těm, kteří je prožili. Nechci z klientů a klientek dělat vyprávěče ani postavy. Bylo by to kontroverzní nejen kvůli závazku mlčenlivosti, ale především kvůli důvěře, s níž mi dovolili do svých příběhů nahlédnout. Systém a jeho pravidla nejsou osobní, ale můžou se týkat toho nejsoukromějšího – a v případě migrantů a migrantek se to děje mnohem častěji než u většinové společnosti. Jaké to je, když musíte žádat o povolení k pobytu někde, kde se cítíte doma? A pokud nás tato otázka napadá, lze vůbec ještě rozlišit osobní a politické?

Proto jsem se rozhodla psát básně o úřadech, frontách, čekárnách, nemocnicích a přepážkách.

Zofia Bałdyga (nar. 1987) je básnířka a překladatelka. Narodila se ve Varšavě, žije v Praze. Vystudovala jižní a západní slavistiku na Varšavské univerzitě. Překládá do polštiny současnou českou a slovenskou poezii. Sama tvoří polsky i česky. Loni jí v nakladatelství Fra vyšla sbírka *Poslední cestopisy, kterou napsala v češtině a byla za ni nominována na cenu Magnesia Litera. V současnosti jako interkulturní pracovníce pomáhá cizincům pobývajícím v České republice.*



NORMA 2024 TANEC JAKO FATALITA 16. - 17.11. 2024
FESTIVAL AUTORSKÉHO DIVADLA A SOUČASNÉHO UMĚNÍ POŘÁDÁ STUDIO HRDINŮ
Jan Bárta: Hit /CZ/ Ramona Nagabczyńska: Performers Anonymous /PL/ Holobiont collective: My Tail and I /PL/
NIVVA & Magda Szpecht: Bliss /CZ & PL/ Terén & D'epog: Headbanger /CZ/
Studio Hrdinů, Veletržní palác, Dukelských hrdinů 47, 170 00 Praha 7 předprodej permanentek: GoOut, vstupenky na jednotlivá představení v předprodeji na místě




PLETIVO A2



literární podcast
Blanky Činátlové

PŘEHLEDKA MLADÉHO UMĚNÍ
8.-17.11.2024



POKOJE

TÉMA: RŮST
HYBERNSKÁ 997/2, PRAHA 1

Cena Jindřicha Chalupeckého



Vernisáž 7. 11. 2024
8. 11. 2024 – 23. 2. 2025
Pražákův palác, Brno

Oskar Helcel Judita Levitnerová No Fun Kolektiv Selma Selman


MORAVSKÁ GALERIE
PLATO RU

Dlouhá změna

Česká architektura v mezičase

Historička umění Karolina Jirkalová ve své knize zkoumá tuzemské architektonické dění na přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století. Oproti obvyklé představě o roku 1989 jako momentu zlomu nachází v oblasti svého výzkumu mezi minulým a současným režimem řadu kontinuit.

SOFIE GJURIČOVÁ

Dráha, po níž jsme se v minulosti vydali, a rozhodnutí, která jsme učinili, nutně určují naši budoucnost – tak by se dal shrnout koncept „path dependence“, používaný především v sociálních vědách. Toto pojetí dějinné setrvačnosti jde proti obvyklému výkladu nedávné české historie, v němž rok 1989 představuje zásadní dějinný zvrat, dělicí časovou osu na „předtím“ a „potom“. Na poli stavitelství tento zažitý pohled zpochybňuje historička architektury, editorka a kritička Karolina Jirkalová v knize *Česká architektura v mezičase. Od perestrojky k novým pořádkům*. Transformační období rámuje poměrně široce lety 1986 až 1994 a ukazuje, že změna architektonického paradigmatu se rýsovala už dlouho před sametovou revolucí a že i po roce 1989 fungovaly v dané oblasti mnohé už vytvořené mocenské struktury.

Autorka publikací završuje svůj doktorandský výzkum na katedře teorie a dějin umění pražské Umprum. Nedávným dějinám architektury se věnuje v širokém socio-politickém kontextu; zejména ji zajímá otázka bydlení, na níž lze nejlépe sledovat střet soukromého s veřejným. Je mimo jiné spoluautorkou dvoudílné publikace *Paneláci* (2017), ve které tým autorů zmapoval českou panelovou výstavbu v období státního socialismu. Téma hromadného budování bytového fondu je i těžištěm autorčiny aktuální knihy, spíše než na konkrétní budovy se ale zaměřuje na proměny dobového diskursu. Postupně analyzuje postoj společnosti k otázce bydlení, kritický přístup architektů i nedostatečně flexibilní reakce politického establishmentu. V závěru práce pak sleduje porevoluční dění a podmínky, za kterých Česko vstoupilo na globální realitní trh.

Socialistická gentrifikace

Během osmdesátých let ve společnosti postupně sílila kritika obytné výstavby. O problémech sídlišť se psalo nejdříve v architektonických periodikách a ke konci dekády toto téma proniká i do masových médií. Zčásti se tak děje pod zahraničním vlivem (o rizicích modernizačního procesu informují zahraniční odborníci i disent už od šedesátých let), zejména již ale nelze přehlížet nedostatky sídlišť a neutěšený stav center měst. Zanedbaný historický bytový fond nutně vyžadoval obnovu, což vyvolalo nové otázky: Kde budou lidé po dobu rekonstrukcí bydlet? Budou se vracet do svých bytů, nebo zůstanou v bytech náhradních? A je zkostrnatělý stavební aparát vůbec schopen citlivých a zároveň nenákladných rekonstrukcí starších budov? Jirkalová v této souvislosti používá termín Huberta Guzika „socialistická gentrifikace“. Už v osmdesátých letech totiž lze vysledovat začátek trendu, který si většinou spojujeme až s přechodem k volnému trhu. Za rozsáhlé opravy či zvýšení turistické atraktivity totiž mohly státní podniky schovávat vynucené přesuny obyvatel – často Romů – mimo historická centra.

Diktatura paneláren

V první polovině devadesátých let nebyla státem iniciována téměř žádná nová bytová výstavba, ale až do roku 1994 byly dokončovány již rozestavěné panelákové čtvrti. Na sídlišťích se bydlelo dál a tři miliony lidí v nich žijí dodnes. Málomocný pozůstatek socialismu byl ale během politické transformace zatracován tak jako panelák. Přitom už v roce 1985 vyšla státem zadaná studie vedená sociologem Jiřím Musilem a nazvaná *Lidé a sídliště*, která měla za úkol zjistit míru spokojenosti se životem na sídlišťích. Přišla s překvapivým výsledkem: obyvatelé si sice stěžují na chybějící občanskou vybavenost, vyzdvihují ale (architektky kritizované) rozestupy mezi budovami nebo množství světla a zeleně. Autor studie tak poukazuje na rozdíl mezi názorem laiků a odborníků. Jirkalová upozorňuje, že studie byla zadána státním útvarem, a lze se tedy domnívat,

že mohla sloužit i ke zvýšení legitimacy státní bytové politiky, výzkum je ale dodnes sociologicky hodnocen jako velmi progresivní. Relativně spokojené byly podle něj dvě třetiny obyvatel sídlišť. Je tedy otázkou, kde se porevoluční étos „konce králíkáren“ zrodil – zda na sídlišťích, nebo ho motivoval estetický názor expertů, mezi nimiž panoval k prefabrikované výstavbě jednoznačný odpor. Architekti zároveň sami sebe vnímali jako garanty kvality bydlení na sídlišťích, přestože na konečnou podobu staveb měli jen malý vliv. V soukolí investor–architekt–dodavatel měl totiž v osmdesátých letech nejsilnější postavení poslední článek. Panelárny v rukou stavebních podniků diktovaly podmínky a projektanti se jim museli přizpůsobovat. Právě rigiditu stavebního aparátu autorka uvádí jako jeden z důvodů, proč se socialistickému státu nedařilo přístup k výstavbě změnit. I stát v druhé polovině osmé dekády přiznával chybovost obytné výstavby, v prostředí monopolizovaného stavebního trhu ale režim nedokázal pružně reagovat.

Jirkalová zdůrazňuje, že architekti se přes svou, v mnohém oprávněnou kritiku měli po změně režimu přihlásit ke spoluzodpovědnosti za materiální dědictví socialismu. Ti ale toužili po jednoznačném přepólování – snažili se označit socialistickou éru jako nezdar a začít „skutečně tvořit“ (příčemž termín „tvorba“ užívali jako protiklad „výroby“). Tématem se stala také architektonická kultivace veřejnosti. Někteří tak idealizovali meziválečnou modernu, odhlédli ale od původních avantgardních myšlenek a redukovali ji pouze na formu, o jejíž kvalitě se pokoušeli poučit laickou společnost.

Realita trhu

O takzvané dlouhé transformaci Jirkalová mluví jako o období stavebního útlumu, během kterého měli architekti příležitost

připravit se na následující prudké zrychlení. Poukazuje také na to, že již tehdy před ním mnozí varovali. Jako příklad lze uvést výrok bosenského urbanisty a v Praze žijícího exulanta Raymonda Rehniceara z roku 1993: „Mocná skrytá ruka trhu nemůže uchránit naše města od dopravního kolapsu, krize bydlení a od všeobecné ekologické katastrofy.“

V záplavě nových zdrojů a přílivu zahraničních investorů v druhé polovině devadesátých let se ale tuzemští architekti nestihli zorientovat a realita trhu je rychle předběhla. Jirkalová popisuje, jak byl monopol stavebních podniků nahrazen monopolem velkých developerů, k jejichž hegemonické přítomnosti měl nový režim podobnou afinitu jako ten předchozí k masové státní výstavbě. Architekti tím jsou zaskočeni, ve svém veřejném angažmá často polevují a omezují svůj vliv jen na aktuální projekty. Odpovědnost za městské prostředí se tak narůstající měrou dostává do rukou velkých investorů. Pocit, že města v jednání s developery tahají za kratší konec provazu, ostatně přetrvává dodnes.

Karolina Jirkalová se v *České architektuře v mezičase* nevyhýbá ani jmenování některých dobových antagonistů z oblasti architektury a urbanismu. Přestože v závěru knihy mohla své teze přece jen doplnit o více konkrétních příkladů sporných devadesátkových realizací než jen o Palác Myslbek a Hotel Penta, podařilo se jí popsat souslednost událostí, které utvářely transformační období české výstavby a v nichž lze hledat zárodky mnoha současných problémů.

Autorka je architektka.

Karolina Jirkalová: Česká architektura v mezičase. Od perestrojky k novým pořádkům. UMPRUM, Praha 2024, 192 stran.



Gentrifikace v historických centrech začala už za socialismu. Ilustrace Damian Masłowski

Rudá Ines

Německá Die Linke má nové vedení

Ines Schwerdtner přichází jako spolupředsdkyně do vedení levicové strany Die Linke s představou radikální strategie založené na třídním spojení a spolupráci s odbory a protestními hnutími. Ve svém plánu revitalizace levicové politiky počítá také s mladými odpadlíky od Zelených.

TOMÁŠ SCHEJBAL



Východiskem politické strategie Ines Schwerdtner je koncept „proletářské veřejnosti“. Foto Nadace Rosy Luxemburgové (CC BY 2.0)

Delegáti devátého spolkového sjezdu Die Linke (Levice) zvolili 19. října v Halle do spolupředsednictva podle genderového klíče dva očekávatelné kandidáty. Potlesk vestoje a 88 procent hlasů si kandidátskou řečí vysloužil třiašedesátiletý biolog Jan van Aken, jenž začínal svou aktivistickou dráhu v protijaderném hnutí osmdesátých let, má zkušenosti s kampaněmi Greenpeace a reprezentuje liberální křídlo strany. Zároveň představuje spíše manažerský typ politika. Druhá zvolená, pětaticetiletá odborářka Ines Schwerdtner, obdržela 79,7 procenta hlasů. Právě ona představuje charismatickou tvář Die Linke, jež v současnosti ostře kontrastuje se stranou Bündnis (Spojenectví) Sahry Wagenknecht, někdejší místopředsdkyně Die Linke. Pro porozumění současné německé levici je proto dobré srovnat přístup obou političek.

Produktivní socialismus

O tom, kdo je Sahra Wagenknecht, jsem psal (viz A2 č. 19/2018) v souvislosti s jejím me stranickým hnutím Aufstehen (Povstaňme), které v roce 2024 transformovala ve vlastní politickou stranu Bündnis Sahra Wagenknecht – Vernunft und Gerechtigkeit (Spojenectví Sahry Wagenknecht – Rozum a spravedlnost). Wagenknecht představuje zvláštní kombinaci kariérní političky, jejíž dráha začala už na střední škole v řadách svazácké Svobodné německé mládeže (FDJ), a osobnosti veřejně známé z televizních talkshow, která dokáže využít své mediální popularity. V roce 1991 se stala poslankyní Bundestagu, kam byla zvolena za Stranu demokratického socialismu (PDS).

Přestože v rámci této strany patřila ke Komunistické platformě a později v Die Linke se řadila k Antikapitalistické levici, její ekonomické myšlení, politická strategie i mediální prezentace navazují spíše na kult Ferdinanda Lassalla, německého socialisty, průkopníka dělnických spolků druhé poloviny 19. století, ale také bonvivána, rozšířený mezi reformistickou elitou sociální demokracie. Luxus buržoazní vily v sárském Merzig-Silwingenu, kde Wagenknecht žije daleko od dělnické třídy, by ostatně mohl být příkladem „motorizovaného biedermeieru“ z období německého hospodářského zázraku, jehož architektem byl ordoliberalní ekonom Ludwig Erhard.

Právě ordoliberalismus, jenž se stal pilířem sociálně-tržního hospodářství, tvoří jádro

„produktivního socialismu“, jak jej Wagenknecht představila v knize *Freiheit statt Kapitalismus* (Svoboda místo kapitalismu, 2011). Ekonomickou strategií obou systémů, založených na „blahobytu pro všechny“, je spolupráce tříd práce a kapitálu. Socialismus podle Wagenknecht tedy není beztřídní společnost – pracující třída má být integrována do „národního společenství“ pod nadvládou kapitálu. V logice této strategie se tak strana Sahry Wagenknecht nemůže stát lídrem, ale pouze partnerem operujícím pod nastupující hegemonií krajně pravicové Alternativy pro Německo (AfD). Českou obdobu této strategie zřejmě představují tváře tuzemské iliberální levice typu Matěje Stropnického nebo Josefa Skály (KSČM).

Proletářská veřejnost

Radikální rozchod se spojitými nádobami buržoazních strategií iliberální i woke levice představuje socialistický plán Ines Schwerdtner. Ta během studií politické teorie a angličtiny na Svobodné univerzitě v Berlíně a Goetheho univerzitě ve Frankfurtu nad Mohanem získala zkušenosti jako mluvčí odborů pracovníků ve vzdělávání a vědě a jako pracovnice v redakci marxistického časopisu Das Argument. Následná dráha novinářky na volné noze ji roku 2020 dovedla k založení německojazyčné mutace časopisu Jacobin. V posledních letech publikuje své politické analýzy a také v levicovém týdeníku Freitag. Žurnalistiku přitom spojuje s praktickým politickým zápasem v nájemnickém hnutí Deutsche Wohnen & Co. enteignen nebo ve spolku Genug ist genug!, jenž bojuje proti rostoucím cenám energií. Přestože je členkou Die Linke teprve od roku 2023, při letošních volbách do Evropského parlamentu obsadila jako kandidátka páté místo.

Východiskem její politické strategie, kterou vypracovala spolu s ekonomem práce Marvinem Hoppem, je koncept „proletářské veřejnosti“ z práce Oskara Negta a Alexandera Klugeho *Public Sphere and Experience* (Veřejnost a zkušenost, 1993), v níž polemizují s Habermasovým pojetím občanské veřejnosti, neboť to podle nich univerzalizuje buržoazní zkušenost. První chybou strategických aliancí typu Blockupy, Grenzenlose Solidarität statt G20!, Unteilbar nebo Solidarity Autumn byly podle Schwerdtner jednorázové mediální mobilizace zaměřené na přijetí v buržoazní veřejné sféře, a tedy operování pod nadvládou elit. Druhou chybou antirasistických či feministických

aliancí byl jejich konsenzus založený na nejmenším společném jmenovateli, nikoli na třídním zájmu, v důsledku čehož se juniorní člen dané koalice podbízel liberálům v dominantní pozici, vyznávající vládnoucí ideologii.

Možnosti spojení

Schwerdtner tedy navrhuje přehodnotit strategii levicové politiky tak, aby vytvářela vlastní veřejné sféry, založené na sociálně ukotvené organizaci, kterou by lidé mohli využít při prosazování svých vlastních potřeb. Návrh vychází ze zkušenosti s kombinováním odborářských zápasů a širších sociálních protestů žádajících dostupnější bydlení. Odborářům se v této situaci otevřela možnost předložit požadavek, aby firmy a vláda dotovaly náklady na energie, jako zájem většiny společnosti, v důsledku čehož pracovní právní spory přesáhly hranice podniků a vznikly podmínky pro stabilní spojení s lidmi postiženými chudobou a nezaměstnaností.

Perspektiva třídního boje je pro Schwerdtner určující také v náhledech na antifašistickou alianci a environmentální krizi. Protože za vzestupem AfD v Durynsku stojí především nespokojenost lidí s rudo-zelenou koalici Die Linke, sociální demokracie a Zelených, namísto „nové lidové fronty“ vidí cestu v rozvíjení ostře profilovaného spojení s odbory a protestními hnutími. Spolupráci klimatických aktivistů a dělnictva ze závodů IG Metall a Bosch v boji za jejich ekologickou transformaci Schwerdtner chápe v kontextu ekosocialistického modernismu geografa Matthewa T. Hubera jako antikapitalistickou alternativu ke Green Dealu, ale také k tržnímu „socialismu“ Sahry Wagenknecht.

V souladu s touto politikou Schwerdtner usiluje o taktické spojení se spolkovým výborem Zelené mládeže, jehož členstvo uvedlo ve svém rezignačním dopise primát třídní otázky jako důvod rozchodu se Zelenými, kteří prý stojí na straně bohatých, militarismu, identitární politiky a kulturních válek. Přestože signatáři dopisu zatím uvažují o vlastní organizaci, Schwerdtner kalkuluje s možností napodobit rakouský scénář, kdy mladí Zelení vzkřísili Komunistickou stranu Rakouska. Otázkou zůstává, nakolik bude tato strategie účinná v případě strany rozhárané frakčními spory. V každém případě by přístup Ines Schwerdtner mohl být inspirací i pro levicové aktivisty ze středovýchodní Evropy.

Autor je historik.



Ke stému výročí Manifestu surrealismu chystáme tematický blok věnovaný manifestům. Pokud jste už nějaký manifest sepsali nebo jste o tom uvažovali, pak je tato výzva i pro vás — ať už jako jednotlivce, pseudonymní autorstva nebo kolektivy.

Do 10. listopadu můžete na adresu soutez@advojka.cz poslat manifest na libovolné literární, kulturní nebo společenské téma o rozsahu 750–7500 znaků včetně mezer. Ty nejzajímavější otiskneme v literární příloze a ohonujeme. Cení se originalita, údernost a vtip.

Těšíme se na vaše manifesty!

Konec míru?

Kritická úvaha o poválečném světě

Jak bude vypadat světový pořádek, až jednou skončí ruská agrese na Ukrajině? Lze vůbec obnovit důvěru v instituce globálního vládnutí? Následující analýza v tradici kritické teorie formuluje kroky, které by mohly vést k tomu, aby světový pořádek nezávisel jen na zájmech mocných.

ALESSANDRO FERRARA

Nad následky je nutné se zamýšlet předem. Otázky na téma, co dělat, až dříve či později Rusko i Ukrajina složí zbraně, si proto musíme klást již nyní. I kdyby k tomu mělo dojít jen v důsledku vyčerpání obou válčících stran, každý konflikt jednou skončí. Klid zbraní se ovšem ne vždy rovná míru, nemluvě o tom, že některé druhy míru mohou být horší než samotná válka. Musíme proto kriticky zvážit, co jsme ochotni přijmout jako „znovunastolení míru“. Bývalý generální tajemník NATO Jens Stoltenberg poznamenal: „Bez ohledu na to, kdy a jak tato válka skončí, si musíme přiznat, že se bezpečnostní situace v Evropě jednou provždy změnila.“ Osobně se však chci zabývat spíše obecnější otázkou toho, jaké cíle bychom si měli klást v poválečném světě – a tím nemyslím zdaleka pouze Evropskou unii, Spojené státy americké a členské země NATO, ale všechny, kterým záleží na demokracii.

Svět po ruské invazi

Nejprve bychom měli rozebrat, jak ruská invaze na Ukrajinu proměnila svět. V prvé řadě zásadně utrpěly vyhlídky institucí globálního vládnutí. Na začátku 21. století americký politický filosof Michael Walzer v článku *Governing the World* (Vládnutí světa) srovnával možné podoby globální vlády a institucí. Dobový status quo se točil kolem Organizace spojených národů pod vedením Kofiho Annana (kdy se postupně utvářela doktrína odpovědnosti chránit). Přístup OSN se tehdy jevil jako poměrně konzervativní, jakkoli v porovnání s dnešním stavem působí utopicky. Ostatně v současnosti, kdy máme co do činění s agresorem, jenž disponuje nukleárními zbraněmi, už ani „realistickou utopii“ liberálního myslitele Johna Rawlse (která se setkávala s kritikou za to, že toleruje příslib „slušných“ národů v rámci OSN prosazovat zkrácený seznam lidských práv a omezovat vliv států „stojících mimo zákon“), už nelze považovat za realistickou.

Druhý aspekt souvisí s dlouhodobým předpokladem, že obchod na globální úrovni povede k uklidnění mezinárodních vztahů a zmírnění agresivních projevů autoritativních států. Tato myšlenka Západ provází nejpozději od Montesquieuova spisu *O duchu zákonů* z roku 1748, kde píše, že „přirozeným důsledkem obchodování je směřování k míru“, na což roku 1791 optimisticky navázal Thomas Paine v *Právech člověka*. Za pravdu by jim dal i Kant se svou proslulou poznámkou, že republiky spolu neválčí. Jejich následovníky bychom našli i mezi proponenty takzvané Ostpolitik od Willyho Brandta po Angelu Merkel, kteří svůj postoj vyjadřovali heslem „Wandel durch Handel“ (Obchodem ke změně). U obchodní výměny se přitom historicky prokázalo, že ji lze zneužít. Závislost na zdrojích energie, nerostných surovinách a technologiích učinila z obchodu nástroj politického nátlaku. Ze vzájemné importní závislosti a obchodu se tak namísto projevu stability může stát příčina nestability. Z toho důvodu vzrůstá hodnota soběstačnosti a nezávislosti na globálních tocích obchodu. Naplnění původní idealizované představy o globalizaci ani „deglobalizace“ se tedy pravděpodobně nedočkáme. Spíše se vydáváme směrem diferencované globalizace neboli hybridu globalizovaného obchodu se strategicky nepodstatným zbožím či službami a regionální nebo národní soběstačnosti ohledně zásadních zdrojů.

A za třetí: zdá se, že se svět jakožto mezinárodní komunita 195 států opět polarizuje: na jedné straně stojí demokratické země seskupené v NATO spolu s Austrálií a východní Asií, na druhé pak mnohem méně jednotné uskupení států, které invazi na Ukrajinu z různých důvodů podporují, otevřeně neodsuzují nebo se k ní zkrátka nikterak nestavějí.

Dlouhodobá nestabilita přitom může vyplýnout ze dvou průvodních faktorů: jednak se obě strany na rozdíl od studené války sdružují pod hlavičkou ne dvou, ale tří supervelmocí, jednak oponenti války na Ukrajině sice produkují více než polovinu světového hrubého národního produktu, ale tvoří pouhých 12 procent globální populace, a proto mohou snadno čelit obvinění, že nejsou nic než kroužek bohatých mocností.

Globální právo

Dá se předpokládat, že se ani jeden z uvedených tří aspektů před rokem 2050 zásadně nezmění. Pokud tomu tak opravdu bude, o jaký stav světa by tedy kriticky smýšlející lidé a demokratické země měli usilovat?

Kritický závazek vůči spravedlnosti by nám měl pomoci oslabit napětí, jež stojí v cestě dosažení globální bezpečnosti pro všechny demokratické státy (k tomu je potřeba užší spolupráce mezi demokratiemi v oblastech vojenství a obchodu), a zabránit šíření oně nešťastné představy o nejbohatší dvanáctiprocentní menšině, která usiluje o vybudování globální pevnosti na obranu vlastního privilegia. Obyvatelstvo Ruska a Číny tvoří spolu s jejich nejbližšími stoupenci přibližně 17 procent světové populace, což není o mnoho více, než mají demokratické země. To znamená, že více než dvě třetiny světové populace sledují drama, které se odehrává na Ukrajině, s většími či menšími sympatiemi

uznávaného státu bez ohledu na to, co je podstatou konfliktu. To by mělo být skutečným základem světového řádu po vestfálském míru. Jak nám ale ukazuje probíhající ukrajinský konflikt, zjevně to nikdo nebral příliš vážně. Takový je tedy první návrh, za který bychom se měli postavit, abychom vydobyli celosvětový konsenzus pro existující demokracie. Ve světě, kde nukleární zbraně vlastní jedenáct zemí a princip celistvosti státního území se dodržuje jen naoko, není nikdo v bezpečí. A na to by mohly slyšet všechny státy světa bez ohledu na stav své demokracie. Řídme se heslem: „Obhajoba dodržování globálního práva by mohla zajímat i ty, kterým demokracie moc neříká.“

Neúčinná organizace

Dále je nutné vyjádřit se k pochybám těch, kteří vlastní nezaújatost stavějí na přesvědčení, že demokratická koalice selektivně a slepě podporuje Ukrajinu, zatímco obdobné situace jinde ve světě ignoruje. I když musíme tomuto nepopíratelnému faktu dát za pravdu, nezbyvá než poukázat, že onu zavrženíhodnou selektivitu nelze přičítat těm, kteří se pokoušejí pomoci alespoň jedné z obětí, ale že svědčí o absenci globálního právního řádu, který by opravňoval instituce k tomu, aby bránily všem narušením celistvosti území, ne jen těm, které jsou pro někoho strategicky významné. Pokud takové instituce neexistují nebo se ukážou být neúčinné, menší mocnos-



Žijeme v bezútěšných časech. Ilustrace Veronika Dub

k jednomu nebo druhému aktérovi. Globální situace v roce 2050 bude proto do značné míry vycházet z toho, na čem se dvě třetiny lidské populace a jejich elity shodnou. Ovšem o jaké shodě může být řeč?

Nezdá se pravděpodobné, že by mohlo jít o shodu na nadřazenosti demokracie. Volby (donedávna hlavní znak demokracie, ale dnes, kdy je nepořádají už jen tři země světa, často pouhá zástěrka) jsou sice nezbytné, ale rozhodně nepředstavují jedinou podmínku demokracie, jež vyžaduje také stranický pluralismus a svobodu projevu, tisku, náboženství, pohybu a sdružování. Že by se ale tyto složky skutečné demokracie do budoucna těšily celosvětové podpoře, se ovšem momentálně nejeví příliš jistě.

Konsenzus, kterého by kritičtí demokraté měli s oněmi dvěma třetinami lidí dosáhnout, by se tak neměl omezovat na demokracii. Měli bychom se shodnout na tom, že musíme důsledně prosazovat to, co je už dávno obsažené v Chartě OSN: zákaz agresivních válek proti územní celistvosti druhého

ti nemají jinou možnost než se podobně jako za časů středověkých smluv o podrízenosti stát spojenci jedné ze supervelmocí. Obzvláště malé státy proto ocení prosazování Charty OSN raději přísným než laxním způsobem. Jedině tak přestanou být obětmi okolností a politických zájmů mocných.

Žijeme v bezútěšných časech, a to se nevztahuje zdaleka jen na nevyjádřitelné utrpení ukrajinského lidu. Z dlouhodobého hlediska zapříčinila ruská invaze oslabení institucí globálního vládnutí. To, co bylo dříve založené na prosperitě a rozkvětu, se dnes zakládá na přežití a základní bezpečnosti, čímž se z OSN, paralyzované institucí práva veta, stává pomalu stejně neúčinná organizace, jakou byla Společnost národů. Podaří se Valnému shromáždění přimět velmoci, aby přijaly dodatek o právním rozsahu veta?

Autor působí na univerzitě Tor Vergata v Římě.

Z angličtiny přeložil **Petr Uram**. Redakčně upraveno. Text vychází za podpory Strategie AV21: Výzkumný program Anatomie evropské společnosti.

PROSTOR

revue

121

Nové číslo



ප්‍රජානන ජීවිතය

Nové číslo v dramaturgii Terezy Vandrovcové, české průkopnice v oblasti tzv. animal studies, se pokouší zpochybnit pomyslnou propast mezi zvířaty a lidmi, a dospět tak k příznivější mezidruhové empatii.

www.revueprostor.cz

IG: @revueprostor

„Dáváme prostor tomu, co jinde nemá místo.“

Ryoji Ikeda

lunchmeat festival × Nová Spirála

Ryoji Ikeda

PRESENTS ultratronics

26 11 2024

Aestum

Get Your Tickets: GOOUT.CZ

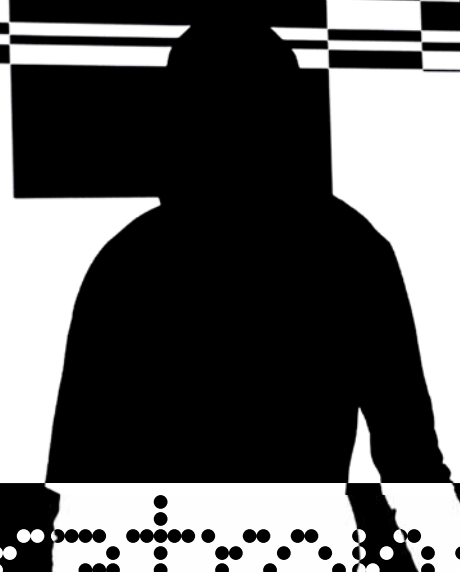
MINISTERSTVO KULTURY

Financováno Evropskou unií

Národní operní divadlo

Lunchmeat Festival is co-funded by City of Prague and Ministry of Culture, Czech Republic.

ultratronics



DA JORI

POUZE V KINECH
OD 14. 11. 2024.

WWW.FILMDAJORI.EU



Snění a černé kočky

Sto let od narození Jana Šterna

Novinář a chartista Jan Štern patřil ke generaci, která se po válečné zkušenosti nadšeně zapojila do budování nové společnosti. Po vystřízlivění ze stalinismu se snažil reformovat komunismus. Za normalizace skončil v dělnické profesi, ani v maringotce Vodních zdrojů se však nepřestal věnovat novinářině.

MICHAL MACHÁČEK



Jan Štern. Foto z rodinného archivu

„Když jsem jej poslouchal, znovu a znovu jsem si uvědomoval, jak uzlová osmičková místa našich současných dějin – roky 1938, 1948 a 1968 – nejenže rozhodovala o životních osudech jednotlivých lidí, ale ovlivnila i jejich výklad své vlastní zkušenosti, jejich vlastní dějinné sebeporozumění a z něho vycházející rozhodování,“ vzpomínal Martin Palouš na svého chartistického soupevníka novináře Jana Šterna (1924–2012), který by 1. listopadu oslavil sté narozeniny a jehož životní dráhu bych zde rád připomněl.

Novinář a básník

Šternova matka Růžena pracovala jako překladatelka a otec Evžen jako národohospodář a sociálnědemokratický politik, jenž se podílel na tvorbě sociálního zákonodárství. Za německé okupace byl jako odbojář a Žid zatčen a zastřelen. Jan Štern za války vystudoval reálné gymnázium v Praze a rok pracoval jako zemědělský dělník. Stejně jako otec byl internován v koncentračních táborech, v dubnu 1945 se mu však podařilo uprchnout a zapojit se do pražského povstání. Poválečný budovatelský étos i komunistický převrat kvitoval – účastnil se jej jako člen pražského Ústředního akčního výboru vysokých škol. Započaté studium filosofie a historie nedokončil, převážil u něho zájem o angažovanou novinářinu a poezii. Přispíval do deníků Mladá fronta a Práce a od roku 1947 zakotvil jako redaktor týdeníku pro literaturu a kritiku Tvorba. Šternovo rané autorské úsilí se vyznačovalo revolučním nadšením, patosem a nesmiřitelností – bojem za nový společenský řád pod vedením komunistické strany, jejímž byl členem. Později sám sebe charakterizoval jako „romantickou náтуру, která tehdy na rozum moc nedala“.

Štern patřil ke skupině autorů, kteří při posuzování literárních děl prosazovali dogmatická kritéria. „Rozšířit své kádry, jít směle dál a výš, být praporečnickem neohrožené cesty našeho lidu na cestě ke komunismu – takový je vznešený úkol naší literatury,“ domníval se. Psal o zrádcovství exulantů i soudruhů, kritizoval

autory nezapadající do budovatelské éry, například Konstantina Biebla nebo Jaroslava Seiferta (v osmdesátých letech napsal „velkému básníkovi“ chartistický nekrolog). Mezi jeho texty nalezneme článek s názvem KSC – uskutečňovatelka odvěkých snů nebo básně Úsměv Stalina a Prostřelená legitimace. Tu věnoval funkcionáři zavražděnému „angloamerickými imperialisty“ v Babičích: „Až půjdou jednou děti na výstavu / ty němé svědky bojů sledovat, / pionýr vážně skloní černou hlavu / nad knížkou, kterou probil automat.“

Tvorba, kterou Štern tehdy již řídil, nakonec čelila kritice vedoucích míst za přílišný radikalismus a v roce 1952 bylo její vydávání dočasně zastaveno. Štern byl na rok přezrazen na stavbu mládeže Nové huti v ostravských Kunčicích jako dopisovatel deníku Práce. „Bydlel jsem s dvanácti lidmi na pokoji a stával se ze mě věřícího normální, trochu skeptický člověk. S platem jsem šel dolů, ale s rozumem nahoru,“ vzpomíná na svůj odklon od fanatismu. Z toho, že „někdy i přes život přeběhne černá kočka“, se vyznal v básni Pryč noční můro, v níž se mimo jiné ptá: „a kdo se bije celou svojí duší, / zda někdy nečekanou ránu nedostane?“.

Sen našeho mládí

Po návratu do Prahy zůstal Štern v deníku Práce jako redaktor, vedle toho přispíval texty do Rudého práva či Plamene. V atmosféře politického tání se zastal Františka Halase a omluvil se za někdejší útoky vůči nepohodlným literátům. Postupně přecházel od básnické tvorby k problematice samospráv a odborů, čímž pomáhal obracet pozornost k právům jednotlivce. Stával se reformním komunistou a jeho nová angažovanost vyvrcholila v období pražského jara. „Přízrak osobní moci byl zažehnán a věci se již ani nemohou vrátit k původnímu stavu,“ konstatoval na stránkách Literárních listů v březnu 1968. „Zároveň se nám ukázala nebývalá šance: vytvořit socialistic-kou pospolitost, v níž by prosperovalo nejen tvořivé podnikání, ale i občanské sebevědomí.“ Nepolevoval ani po vojenské intervenci sovětských vojsk do Československa, přičemž

normalizující se vládnoucí elitu nařkl z „fašistických metod“.

Ani druhá strana však nezahálela a Štern se dostal na seznam „pravicových oportunistů“ a „sionistů“, za což byl vyloučen z KSC a Sva-zu českých novinářů, a v září 1969 vyhozen z deníku Práce. Mimo to se dostal do hledáčku Státní bezpečnosti a vedla se vůči němu dehonestační kampaň, ve které byla připomínána jeho minulost z padesátých let: „A. J. Liehm, Jan Štern, Pavel Kohout a jiní jejich vrstevníci se konjunkturalisticky přesunovali – jak šla léta – od škarpy ke škarpe, z jedné krajní ideové pozice do druhé,“ psal v Tvorbě Vladimír Diviš. Štern nakonec zakotvil v maringotce jako vodohospodářský čerpač a později pracoval jako technický úředník.

Novinářinu však nikdy neopustil. Od roku 1973 publikoval pod pseudonymem Bohemicus v exilovém časopisu Listy, který v roce 1969 založil v Římě Jiří Pelikán jako dvuměsíčník československé socialistické opozice. Posléze se Štern stal klíčovou postavou domácí redakce, když se společně s Petrem Pithartem věnoval shromažďování a distribuci textů. Jako novinář se soustředil na otázku, co je možné dělat proti normalizačnímu režimu. Vyslovoval se pro pluralitní systém jak v politické, tak ekonomické rovině, přičemž se profile-val jako demokratický socialista a osmašedesátník, kvůli čemuž na stránkách exilového tisku nejednou čelil polemice. „Nám však jde pořád o ten starý evropský sen. Ano, o ten starý sen. Sen o vládě, která bude totožná s občanem, a o občanu, jenž si vládne téměř sám. Je uskutečnitelný ten sen? Nikdo to neví. A přece je ten sen stále přítomný, je živý. Nevejde se do žádné ideologické maštale. A nežádá od nikoho ani příspěvky, ani pravověrnost. Můžete mu být pouze věrní. Je to sen našeho mládí, které si přece nenaprogramovalo hrbení hřbetu. Je to sen naší dospělosti, protože rodiče si nepřejí mít z dětí nevolníky. Je to sen, kterého se ani poctivě nemůžeme vzdát, protože jen když jsme se mu přibližovali, začalo se naší zemi dařit.“

Nehodící se škrtněte

Štern kladl důraz na udržitelnost rozvoje, ekologii a mladou generaci, kterou se snažil oslovit. Patřil mezi signatáře Charty 77 a společně s Annou Šabatovou a Martinem Paloušem vykonával v roce 1986 funkci mluvčího. „I ti nejvíce neteční alespoň se zájmem pozvedli hlavu,“ ohlížel se za dopadem Charty, „pro některé se dokonce stala znovu nalezeným smyslem života.“ Štern byl mimo jiné autorem chartistického dokumentu Prostor pro mladou generaci, v němž se vyslovil proti šikaně nonkonformních hudebních skupin, pro svobodu cestování a proti náboženské diskriminaci.

V roce 1988 spoluzaložil Hnutí za občanskou svobodu a Československý helsinský výbor a v listopadu 1989 stál i u zrodu Občanského fóra. První měsíce jezdil do měst a obcí a vychutnával si tehdejší euforii, po které však, jak už to bývá, následovalo vystřízlivění. „Po každém převratu dělá paměť divy. Lidé jsou s to zapomenout, jací byli a jak se chovali ještě před rokem. Neboť leccos z minulosti se najednou nehodí do nového dne. Nehodící se škrtněte,“ reagoval na sílící zmínky o ukradené revoluci.

Stáhl se z politického života a do veřejného prostoru vstupoval už jen jako publicista. Jeho hlavním médiem zůstal časopis Listy, kde byl součástí redakční rady. Zůstal idealistou a problémy všedního dne se snažil nahlížet v nadčasových dimenzích. Nejednou se v něm ozval osmašedesátník bránící se proti vlně antikomunismu. Při posledním rozloučení s Janem Šternem v obřadní síni na Olšanech příznačně zazněla hudba, která tu sotva kdy byla k slyšení: Marseillaisa.

Autor je historik.

Život velkého ranaře

Nad vzpomínkami Standy Tišera

Vzpomínková kniha *Já byl frajer kluk* vypráví „příběh romského boxera a veksláka“, který sice život zasvětil ringu, ale našel si čas i na divočiny, které si s životem sportovce spojuje málokdo. Autor své osudy líčí bez zbytečného retušování a sentimentu, jak se na celoživotního rváče sluší.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

V názvu vzpomínek romského boxera a bývalého veksláka Standy Tišera *Já byl frajer kluk* je jedna z příznačných hlášek, které se ve vyprávění opakují. Kniha by nevznikla bez péče nakladatelské redaktorky Marie Urbanové, která je zároveň svěřenyní Tišerova boxerského oddílu. Protagonista příběhu dle svých slov není žádný velký čtenář, natož spisovatel, zato ale umí být strhující a zábavný vypravěč, který má historek ze života na rozdávání. Naštěstí si toho boxerka se zkušenostmi z literárního provozu povšimla a dala Tišerovu vyprávění knižní podobu. Byla by škoda, kdyby se nedostalo na papír.

Baráky byly naše pevnosti

Situace, kdy se života, který stojí za to vyprávět, ujme zkušený novinář nebo redaktor, není zvláště u autobiografií slavných sportovců neobvyklá. Nezřídka to ale vede k tomu, že „ghostwriter“ sice cizí osudy vypráví v ich-formě, ale vyprávění příliš kultivuje a zbavuje autenticity. V Tišerových vzpomínkách je naštěstí svéráz přítomen od první do poslední věty. Jde sice o redakčně ošetřený text, ale Urbanová zachovala nespisovnost i vekslácký argot a boxerský slang. Ve výsledku tak máte pocit, jako byste poslouchali historky v nějaké zakouřené knajpě. S autentičností souvisí i nekorektnost, která začíná už u slovenského označení „Cigán“, jež Tišer používá mnohem raději než „Rom“ – nikoliv však proto, že by si nebyl vědom jeho možného negativního vyznění, ale protože je na takové pojmenování odmala zvyklý. Stejně jako v jiných případech se ukazuje, že problematičnost některých termínů nespochybňuje ani tak v nich samých, ale v tom, že se s nimi zachází necitlivě. „Mně ale ani ‚cikán‘ nevadí, když vím, že to ten člověk nemyslí špatně,“ říká Tišer.

Atmosféru vyprávění určuje nicméně nejen jazyk, ale také nebývalá otevřenost zpovědi. Tišer, český Rom slovenského původu, se s životem doslova „rval“ a nezřídka se pohyboval na hraně nebo spíše za hranou zákona. Násilí tu je ale zřídka kdy samoučelné – nakonec i v každodenních rvačkách mezi plzeňskými dětskými „tlupami“ šlo hlavně o dobrodružství, případně teritoriální boje, které k dospívání vždy tak nějak patřily, i když u nich mohla téct krev: „Když jsme narazili na jinou partu, stříleli jsme po sobě a mydlili se klackama (...) Vystěhovaný baráky byly naše pevnosti. Bráchu Emila chytili, svázali a mučili. Já měl rozseknutou hlavu. Takhle jsme válčili, prostě nádhěra.“ Toto drsné uličnictví nemá smysl patologizovat, zvláště když si uvědomíme, že součástí dospívání v šedesátých letech byl i každodenní rasismus a policejní šikana: „Když šli proti nám benga, už jsme věděli, že bude šacovačka.“ I když Tišer vyrůstal ve velmi chudé rodině s osmi dětmi, nikdy si nestěžuje ani na poměry, ani na rasistickou majoritní společnost. Jako by měl dar vidět to lepší v jakýchkoliv podmínkách, což je vlastnost, kterou si podle všeho uchoval po celý život.

V ringu a před Tuzexem

Od patnácti let Tišer pracoval jako dělník v pivovaru a ve stejné době začal i s boxem.



Standa Tišer. Foto Prokop Jelínek

Vzrůstem malého sígra, který uměl rozdávat rány na všechny strany, si totiž při jedné rvačce na taneční zábavě všiml trenér boxerského klubu v Třemošné. Box Tišerovi okamžitě učaroval a v podstatě určil jeho životní trajektorii. Už na vojně v roce 1979 začal boxovat za Uhelné sklady, několikrát v muší a bantamové váze vyhrál titul mistra ČSR, získal medaile na mistrovství ČSSR a úspěšný byl i v zahraničí. Představovat si ho jako disciplinovaného vrcholového sportovce ale dost dobře nelze. Nikdy například nepřestal kouřit a užíval si i jiných radostí života: „Já vyváděl! Dával jsem si bacha, abych se moc neožral a pil jenom ‚polívku‘, panáka whisky zalitýho colou, ale jinak diskotéky, zábava, ženský, to bylo moje!“ Frajerskou rozjívěnost ovšem v ringu vyvažoval urputností i technikou, takže nad ním za jeho dlouhou kariéru zvítězil jen zlomek soupeřů, což potvrzují ukázky z dobového tisku i výpovědi bývalých boxerů či trenérů.

Tišerův životní styl v druhé půlce osmdesátých let ovšem vyžadoval slušný příjem a peníze z boxu přestávaly stačit. Frajer a lev salónů proto zamířil před Tuzex kšeftovat s bony a po převratu v roce 1989 na „Vencl“, kde se zabýval „směňováním“ valut a hráním skořápek. Bohatýrské historky z tohoto období tvoří nejvděčnější část knihy a dávají nahlédnout do veksláckého a šmėčkařského prostředí, v němž si Tišer rychle získal stejný respekt jako v ringu, z nějž ho ostatně velká část pražského podsvětí už dobře znala. Upřímnost, s níž vypravěč líčí, jak se svými kumpány obíral každého, kdo se namanol, ale i své pobyty ve vězení nebo závislost na automatech, je až odzbrojující. Lítost či sebelitost byste ale v jeho vyprávění hledali marně.

Box Club Žižkov

A sametová revoluce? „Ale pro Čechy jsme zůstali cikáni,“ upozorňuje Tišer a připomíná, že „devadesátky znamenaly boom skinheadů“ a další vzednutí českého rasismu. Nutno ovšem říct, že protagonista si v nových podmínkách poradil. Slabší a přecitlivělé povahy může jeho otevřená zpověď v leccems šokovat či pohoršovat. Měli bychom ale mít na paměti, že Tišer se neobhazuje ani nehodnotí, prostě konstatuje, jak to bylo – a také jako dobrý vypravěč občas přehání. Každopádně nezastírá, že si život, který žil, náramně užíval.

Kdo by čekal, že se kniha bude obšírně věnovat uplynulým třiceti rokům, kdy Tišer vedl svůj Box Club Žižkov, bude možná zklamáný, protože této stále trvající etapě jeho života je věnováno jen posledních patnáct stran. Ale příběhů napravených rabiátů, kteří odčítají svou minulost, už máme bezpočet a bývají nudné. Tišer by se jistě mohl chlubit tím, co udělal pro nespočet mladých, které vtáhl z ulice do tělocvičny, ale nemá to zapotřebí. „Chodili jsme s manželkou a malou na procházku, koukali na ty Cigány na lavičkách, ani škola, ani práce... Řekl jsem si, že je začnu trénovat,“ říká prostě. Z těch několika málo stran a citovaných svědectví jeho svěřenců je nicméně patrné, že se mu podařilo něco, co u nás nemá příliš obdoby – a nejde jen o přípravu vynikajících boxerů a boxerek: „Vítězství pro mě bylo spíš to, že ty tři čtyři roky, co byli u mě, nehulili, nebrali a denně trénovali.“ V závěru knihy Tišer ironicky konstatuje, že i bez vyššího vzdělání se může honosit titulem CSc., tedy „Celkem spokojený Cigán“, a takový byl dle svých vzpomínek vždycky. Když se dařilo, i když to stálo za pendrek.

Standa Tišer: *Já byl frajer kluk*. Připravila Marie Urbanová. Garamond, Praha 2024, 208 stran.

ULTIMÁTUM

Angažovanost bez cenzury

MIROSLAV PATRIK

Letos uplyne třicet pět let od listopadu 1989 a zároveň od vzniku řady ekologických organizací, jako jsou Pražské matky (od roku 2020 Pěšky městem), Děti Země, Hnutí Duha či Zelený kruh. Připomeneme si také ekologickou demonstraci v Teplicích 11. listopadu a studentskou demonstraci 17. listopadu k výročí padesáti let od násilného uzavření českých vysokých škol německými okupanty, která skončila brutálním zásahem policie.

Nelze ovšem zapomenout ani na výzvu Několik vět z 29. června 1989, v níž se nacházel i tento požadavek: „Aby přestaly být kriminalizovány a pronásledovány různé nezávislé iniciativy a začaly být konečně chápány i vládou jako přirozená součást veřejného života a legitimní výraz jeho různotvornosti.“ Reakce establishmentu proti výzvě se objevila hned druhý den v Rudém právu v článku Kdo seje vítr, v němž se mimo jiné uvádí, že „podobná petice má zvýšit popularitu několika desítek protisocialisticky orientovaných jednotlivců“. Jinak řečeno, článek kritizoval ty, kteří žádali svobodu slova, svobodná média a volby, právo na shromažďování, sdružování a informace a obecně demokratický právní stát.

V červenci 1989 pak zazněl projev generálního tajemníka ÚV KSČ Miloše Jakeše obsahující svérázný apel na členy občanských sdružení, „aby se sebrali a šli vyčistit ten potok a nedělali demonstrace, chodili po náměstí a křičeli... Prostě, udělejte spalovnu, jinou spalovnu v Plzni nebo něco jiného takového.“

Ostré slovní útoky politiků proti ekologickým spolkům ovšem pokračují i v demokratickém režimu, zvláště pokud spolky v souladu se zákonem hájí veřejný zájem mít příznivé životní prostředí. Trnem v oku řady politiků je totiž hlavně účast spolků při rozhodování státu o přípustnosti různých škodlivých staveb.

Za úsměvné se dalo považovat tvrzení ministra životního prostředí Tomáše Chalupy (ODS) z května 2013, že nemá nic proti lidem, kteří se v sobotu seberou a jdou vyčistit les nebo vezmou děti na výlet, aby věděly, že kráva není fialová, neboť to není „zelené náboženství“. Spíše bizarní je i poznámka prezidenta Miloše Zemana z roku 2021, že „zaklepe na náhrobní kámen organizace, která se jmenuje Děti Země“. Výroky poslance Ivana Adamce (ODS) ze září 2023 a ministra zemědělství Marka Výborného (KDU-ČSL) ze září 2024 o tom, že je nepřijatelné, aby spolky svými odvoláními ovlivňovaly státní stavby – v prvním případě výstavbu dálnice D11, v druhém umístění přehrady Nové Heřminovy –, už ale na lehkou váhu brát nelze. Oba politici nesohlasí s tím, že spolky mohou svobodně připomínkovat velké stavby, aniž by k tomu potřebovaly „soulhlas vládnoucí moci“. A současně šíří dezinformace, že za opoždování obou staveb může angažovaná veřejnost, ačkoliv hlavní viník je jasný: u dálnice D11 je to selhání Ředitelství silnic a dálnic, u přehrad státní podnik Povodí Odry.

Svoboda je křehká věc – základní hodnoty svobodného a demokratického státu nejsou ani po pětatřiceti letech zcela samozřejmé.



Nathan Ballingrud
Severoamerické jezerní příšery
Přeložil Milan Žáček
Host 2023, 237 s.

Debutová sbírka povídek amerického spisovatele Nathana Ballingruda je řazena mezi hororovou literaturu. Pokud si však odmyslíme pár fantastických příšer a klasických žánrových postav, jako je vlkodlak nebo upír, máme před sebou syrovou sociální prózu s psychologickými přesahy. Autor odhaluje typické životní pasti, do nichž se chytají nejen chudší obyvatelé periferií současného světa. Píše o matkách samoživitelkách, adolescentovi živícímu invalidní matku, sebevraždné depresi, životě s nesplatitelnou hypotékou nebo přežívání v baráku, jehož střechou odnesla bouře. Skutečnými příšerami zde jsou muži dusící v sobě nenávisť, otec, který se vrátil z vězení, nebo banda mladých neonacistů. Když se objeví například upír, který skrz podlahu přesvědčuje dítě, že je jeho ztracený otec, a následně z něho vysaje krev, tušíme, že mytické či nadpřirozené motivy i postavy zde fungují spíše jako symbolické reprezentace zcela reálných okolností. Děj je plný bezvýhodných momentů, zkratů a trpkých konců, i když tu a tam ještě zůstávají zbytky naděje. Jedinou povídkou vymykající se z této veskrze aktuální tematiky je Puklina, což je pocta zakladateli žánru. Příběh popisující předčasný návrat čtyř členů z expedice na jižní pól, kteří se snaží ledovou pustinou dojít na základnu, si velmi nenuceně a zároveň zdařile pohrává s klasickými antarktickými motivy mýtu Cthulhu. Ballingrudova kniha ukazuje, že běžné jevy okolního světa mohou vzbuzovat mnohem větší hrůzu než zaprášené žánrové propriety.

Karel Kouba



Lukáš Vavrečka
Meziměsta
Prostor 2024, 240 s.

Dosavadní prozaická tvorba Lukáše Vavřečky překvapuje žánrovou pestrostí: esejistický román, kriminálka, generační zpověď, steampunkový román, thriller z alternativní minulosti, populárně laděná knížka o audioknihách... Nová próza je na autorově webu charakterizována jako „fantastické vyprávění o autismu, hledání a síle příběhů“. Ano, jde vskutku o fantastické vyprávění a Vavrečka se již poněkolikáté snaží tento žánr propojit s vyšší literaturou. Tomuto – domnívám se marnému – úsilí odpovídá obraz soužití ústřední postavy otce s autistickým synem, zasažený do doby začínající pandemie. Takové spojení vypadá poměrně autenticky, ale proč musí autor do děje zapustit ještě náhle se zjevivší otcovu dcerku, na niž se kvůli náročné péči o syna pozapomnělo, manželskou krizi a především putování za ztraceným synem jakýmsi bizarními nereálnými světy, mi není vůbec jasné. Nejspíš má próza, v níž nechybí ani metatextová rovina, nést poselství o nelehkém vyrovnávání se rodičů s péčí o hendikepované dítě, ale toho se dá v textové hlušině jen těžko dopátrat. Spíše se mi zdá, že autor nemá sílu nebo schopnost ztvárnit latentně silné téma přesvědčivě a musí utíkat k (nejen žánrově) fluidnosti. Dějovou roztěkanost až chaotičnost nemůže zachránit ani bachtinovská karnevalizace vtipně využívající roušek, kterými jsme se všichni během pandemie museli zdobit. Když k tomu všemu přičtu nečekaný a nelogický happy end, musím po kritice Vavrečkova předchozího románu Tesla noir (2020) konstatovat, že se s jeho texty míjím i nadále.

Erik Gilk



Eva Vežnavec
Pro co si jdeš, vlku?
Přeložil Max Ščur
Pavel Mervart 2023, 144 s.

„Velká epopej, která se vešla do útlé knížky,“ říká o svém románu Pro co si jdeš, vlku? (ukázka vyšla v A2 č. 13/2021) jeho autorka a recenzentovi nezbyvá než souhlasit. Ryna, která léta pracovala v cizině jako pečovatelka, se vrací do rodného Běloruska na pohřeb své babičky Darošky – porodní báby, kořenářky a vědmy, nejstarší nositelky rodové paměti. Cestou do zapadlé vesnice, během příprav na pohřeb a v několika následujících dnech rekonstruuje babiččiny vzpomínky. Před zraky čtenářů se tak postupně odvíjejí hrůzy občanské války, příchod Sovětů a pozdější nucená kolektivizace. Bába Daroška vzpomíná na holokaust i na pravou tvář sovětských partyzánů. Zvláštní úlohu má v knize krajina. Nekonečné lesy a bažiny jsou nejen kulisou dějinných i osobních dramát, ale také zdrojem obživy místních obyvatel, místem magických sil a další z obětí krutého 20. století. Budovatelé komunismu neprostupné bažiny vysušili a zdejší řeku svedli do podzemního kanálu, avšak mnozí venkované už tehdy tušili, že to k ničemu dobrému nepovede. Úroda na vyschlém rašeliníšti nestojí za moc, příroda slábne, ubývá i léčivých bylin. Hlavní hrdinka, která v sobě objeví zděděné magické vlohy, tak nejenže napravuje staré hříchy a uvádí do rovnováhy lidské osudy, ale musí také obnovit jeden z posvátných pramenů. Román, propojující dramatické osudy běloruského venkova s aktuálními ekologickými otázkami, se v Bělorusku stal literární událostí. Škoda, že jeho českému vydání se dosud mnoho pozornosti nedostalo.

Miroslav Tomek



Renaud Roche, Laurent Hopman
Lucasovy války
Přeložil Michal Zahálka
Argo 2024, 207 s.

Nikdy jsem nepatřil k fanouškům série Hvězdné války, která se postupně rozrostla do devíti dílů a nevím kolika seriálů, komiksů, knih a dalších adaptací. Přesto jsem se francouzského komiksu, jenž se věnuje zejména vzniku prvního filmu, nemohl nabažit – i díky ilustracím Laurenta Hopmana. Lucasovy války nejsou jen příběhem o touze splnit si dětský sen a o překonávání překážek, které tvůrcům pod nohy házeli nejen producenti, ale i přátelé a nespočetitelná příroda. Je to také příběh o začátcích mnoha dnešních hollywoodských legend. Například s Francisem Fordem Coppolou mladý George Lucas založil neúspěšné filmové studio. Lucasova manželka zase pracovala jako střihačka pro Martina Scorseseho. A nesmí chybět ani mladý Steven Spielberg, který s mírným napětím sledoval, zda Hvězdné války nebudou přílišná konkurence pro jeho Blízka setkání třetího druhu. Nicméně jak naznačuje autor scénáře Renaud Roche, v úspěch Hvězdných válek věřil jen málokdo z těchto velikanů. Scénář jim připadal dětinský a těžko srozumitelný. Ostatně ani sám Lucas neměl ve svůj mnohaletý projekt stoprocentní důvěru a krátce před premiérou odjel na dovolenou. Jaké překvapení to pro něj muselo být, když si v novinách četl o mladých divácích, kteří chodí do kina na jeho film znovu a znovu! Čtenář se pak musí ptát, o kolik dalších uměleckých projektů jsme přišli zkrátka proto, že se je nepodařilo dotáhnout do konce. Hvězdné války byly nezdaru blízko mnohokrát.

Jiří G. Růžicka



Život k sežrání
Rezie Kristina Dufková, Česko, Slovensko, Francie 2024, 79 min.
Premiéra v ČR 17. 10. 2024

Dvanáctiletý Ben má rád muziku, vaření a také spolužačku Kláru. Když loutkovému hrdinovi ukáže váha při pravidelné lékařské prohlídce cifru přesahující 80 kilogramů, rozhodne se mladík, že své dobroty bude nadále vařit jen matce. Anebo Klárce. Sám se ale dá na zeleninovou dietu... Animátorka Kristina Dufková natočila podle knižní předlohy francouzského spisovatele Mikaëla Olliviera a scénáře Petra Jarchovského snímek o těžkostech dospívání, který navzdory svému tématu vyniká lehkostí, nadhledem a pochopením. Korpulentní protagonista Života k sežrání zažívá očekávatelné strasti ve školním kolektivu, který se k jeho porpocím či výkonům v hodinách tělocviku staví posměšně a nevybíravě. Ben nicméně není vykreslený jen jako otloukánek, ale také jako hrdina, který umí s nepřízní osudu, genů, spolužáků i nervního tělocvikáře bojovat uštěpačností a ironií. Coby textař rockové kapely vládne slovem a má vždy po ruce suchou průpovídku, kterou umí glosovat situaci. Snímek získal letos cenu poroty na neprestížnější přehlídce animace ve francouzském Annecy a po filmech jako Tonda, Slávka a kouzelné světlo (2023) či Myši patří do nebe (2021) jde o další tuzemský celovečerní animovaný počín, který se může sebevědomě poměřovat se zahraniční konkurencí. Je to vděčný divácký mainstream, který umí náctiletému publiku poskytnout podporu a dodat energii k boji s obezitou i jinými starostmi, jež jsou spojeny s tímto věkem.

Tomáš Stejskal



Lucia Tkáčová
Můj život nikto nežije
G99, Dům umění města Brna, 11. 9. – 10. 11. 2024

Není běžné, aby byla výstava současného umění uvedená varováním upozorňujícím na citlivý obsah. Při procházení mezi sugestivními díly v galerii G99 v brněnském Domě pánů z Kunštátu se však člověk nemůže takovému upozornění divit. Instalace Lucie Tkáčové vznikla v rámci výstavního cyklu brněnského Domu umění s názvem Your Addiction Is the Message. Autorka zareagovala na otevřenou výzvu konceptem projektu, do kterého následně zapojila šestnáct dalších osob, mezi jinými i pracovníky a pracovnice galerie. Proces přípravy plnil svým způsobem terapeutickou funkci: Tkáčová se obrátila ke svému nejbližšímu okolí a s jeho pomocí zkoumala ty nejničivější dopady alkoholové závislosti, která se dotkla její rodiny. Pro výsledné objekty se bez nadsázky hodí slovo „brutální“, rozhodně však nejsou perverzně sadistické či voyeurské – jen s upřímností reflektují bolest, před kterou jako společnost zavíráme oči. Objekty připomínající deformované části těl a krvácející rány evokují ostrý hrot závislosti, který se těla, do kterého se jednou zabodl, nehodlá za žádnou cenu pustit. Návštěvníkům a návštěvnicím možná instalace připomene jejich závislé příbuzné a kamarády, které alkoholismus změnil v černou díru, jež spolkla i životní energii jejich nejbližších. Tkáčová zároveň otvírá téma spoluzávislosti – situace, kdy jste nuceni se podřídit potřebám závislého a potlačit sami sebe. Výstava Můj život nikto nežije se s odvahou a citem obrací čelem ke zkušenostem, o kterých se moc nemluví, i když je zažilo mnoho z nás.

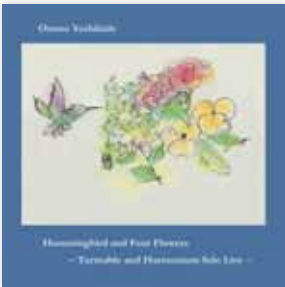
David Bláha



Janis Mavritsakis
Slepá skvrna
Divadlo Petra Bezruče, Ostrava, psáno z premiéry 18. 10. 2024

Od dětství nám vtlokají, že na červenou se stojí a na zelenou se přechází. Na hledání zdrojů nutných pro přežití nás ale nepřipravili, a zůstáváme tak vydáni napospas vládnoucímu systému. Ztrátou orientace v dnešní společnosti i reflexí ignorance lidí vůči sobě navzájem i okolnímu světu se zabývá současný řecký dramatik Janis Mavritsakis, jehož existenciální drama Slepá skvrna nastudovala pro známou ostravskou scénu režisérka Klára Vosecká s dramaturgem Peterem Galdíkem. Skoro dvouhodinové představení se točí kolem silné ženské postavy Niki v podání Magdalény Holcové, která působivě ztvárňuje emoční zvraty vyvolané ztrátou manžela. Za jejím nežným, laskavým projevem se skrývá únava a zoufalství. Inscenace dále rozehrává příběhy několika typizovaných postavíček: dvou vandalů, řezníka, bankěře, prodáváče a ženy bez domova. Graduující absurdita přitom naznačuje symbolický význam titulní „slepé skvrny“, interpretované jako osobní či sociální nevědomost. Scénická výprava Anny Šmídové ve spolupráci s Artemem Bakhmutinem, který se podílel na videoprojekcích fragmentovaných obrazů, slouží jako prostředek k narušení běžného vnímání reality a zesiluje emoční dopad inscenace na diváka. Sledujeme nákup masa z divoké kozy, diskusi o teplém pivu nad umírajícím tělem či bankěře smlouvajícího o půjčce kvůli měsíci dovolené – jedna bizarnost střídá druhou, přičemž vše směřuje k propletení osudů jednotlivých postav. Z vyústění nepřijemně mrazí.

Tereza Kubalová



Yoshihide Otomo
Hummingbird and Four Flowers: Turntable and Harmonium Solo Live
CD, Hitorri 2024

Japonský label Hitorri vznikl jako odnož vydavatelství Improvised Music from Japan a během bezmála dvou dekád vydal desítky titulů, které spojuje především estetika odkazující k improvizingu, jenž se kdysi odvrátil od jazzové tradice a pozornost soustředil na zvukové kutilství, redukcí výrazu nebo úsporné kompoziční metody. V Japonsku tento přístup nabyl ještě soustředěnější a tišší podoby než v Evropě. Kytarista a hráč na gramofony Yoshihide Otomo (který v listopadu vystoupí s formací Far East Network na festivalu Alternativa) byl od začátku jedním z jeho čelných představitelů, takže nepřekvapí, že ho vydavatelství pozvalo na výroční koncert v tokijském klubu Ftarri, z něž pochází aktuální nahrávka. Na rozdíl od velké části představitelů žánru, jehož vyhraněnost leckdy hraničí se sterilitou, se však Otomo průběžně vrací k jazzovým projektům i divokým improvizacím a s podobnou nenuceností, s jakou střídá kytaru s gramofony, navazuje spolupráce s hráči o generace mladšími. Jeho spontaneita se projevila už tím, že do gramofonového setu zapojil místní harmonium, které několika nekonečnými tóny dodalo jinak úspornému prvnímu (půlhodinovému) tracku drastickou rezonanci. Představě DJe měničích desky, beaty a předvádějícího plejádu typických scratchů se Otomo nepřiblíží ani ve druhém (dvacetiminutovém) tracku. O to více rozeznívá samotné gramofony: místo aby tematizoval jejich typický rys – otáčení –, zaměřuje se na přenosky, tedy na zesílené škrábání a zpětné vazby. Výsledek je brutální, a přesto citlivý – tím, jak pozorně směřuje k utichnutí.

Patrik Pelikán

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET FREDA BRUNOLDA 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

Blíží se 17. listopad. Ten den se v Praze už tradičně konají dvě slavnosti spojené s karnevalem: satirický průvod Sametové posvícení, jehož účastníci prostřednictvím masek subverzivně glosují nejružnější společenské a politické nešvary, a Korzo Národní, které je všechno možné, jen ne podvrtné. Organizátoři druhé akce se snaží v účastnících vyvolat pocity jednoty a blízkosti, jaké zažívali protestující před pětacíty lety. Spíše než karnevalového smíchu využívají historického patosu.

Korzo Národní již několik let začíná bruchem u dlouhého prostřeného stolu. Poté, co se návštěvník posilní a proplete mezi cirkusáky na chůdách a ve stejnokrojích Veřejné bezpečnosti, může si zajít posedět do obýváku Václava Havla a poslechnout si, jak známé osobnosti čtou kanonizovaná moudra ze státníkovy díla. Nejslavnějšího sametového revolucionáře ale můžete potkat i fyzicky: na minulých ročnících byl ztělesněn herečkou s nalepeným knírkem – ráčkování ani zdvižené prsty do tvaru „vé“ samozřejmě nemohly chybět. Návrat do revolučních dní pravidelně vrcholí hromadným zpěvem Modlitby pro Martu (avšak bez Marty, protože Kubišová se podobným připomínkovým událostem vyhýbá). Hymna sametové revoluce v sugestivní atmosféře chladného večera dostává účastníky se svíčkami v ruce do těsné blízkosti historického okamžiku. A patos dosahuje hranice únosnosti.

Ne, že by se s jinými státními svátky nepojily přepjaté emoce, ale 17. listopad všechny ostatní převyšuje teatralitou i bezuzdností v užívání metafor. A kde jsou metafory a patos, tam nemůže scházet ekonom Tomáš Sedláček. V minulosti tak třeba vyzýval přítomné, aby kritiky liberální společnosti „kropili pravdou a láskou“, a demokracii přirovnal k autu, které samo nezaparkuje. Šlo pochopitelně o zdůraznění všeobecně přijímaného názoru, že demokracie se neobejde bez naší péče. A ejhle – v roce 2024 už máme auta, která zaparkují i bez řidiče...

Štěpán Truhlařík

Pajdám ze zastávky Jihlava-město k jednomu z festivalových kin a vinou zpoždění vlaku i zranění, jež jsem si přivodil při houbáření, přicházím na dopolední projekci asi dvě minuty po začátku. Uvaděč mě zadrží s tím, že už bohužel běží úvodní spoty. Mám prý počkat, až skončí, abych nerušil publikum, které zvládlo dorazit včas. Chvilí žasnu nad svéráznou formou cinefilie, která činí kinosál posvátným i během promítání reklam, ale brzy už vše přehluší dojmy z found footage díla Fidai Film, které podmanivě i znepokojivě zachází se záběry, jež si přivlastnila izraelská armáda během své invaze do Libanonu v roce 1982.

O pár hodin později už usedám do sálu včas a v klidu kontempluji nad informačními slidy na plátně. Hned dva se týkají toho, jak bychom se na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava měli chovat: „Buďte k sobě ohleduplní. Pociťujete nemoc? Zvažte prosím další účast na festivalu...“ Chápu důraz

na bezpečné prostředí, ale připadám si trochu jako školák v čekárně u lékaře. Hlavou se mi přitom honí vzpomínky na první projekci, kterou jsem tu letos navštívil.

Španělský režisér Albert Serra se během úvodu ke svému dokumentu Osamocená odpoledne opakovaně ohradil vůči varováním před drastičností některých záběrů ze strany ředitele festivalu Marka Hovorky. Dvouhodinový snímek z prostředí koridy, jenž se takřka celou dobu koncentruje na střet toreadora s býkem, přitom skutečně zneklidňuje svými obrazy i radikální formou, soustředěnou čistě na zachycení tohoto brutálního, barbarského tradičního aktu. Zároveň však divákům nepodstrkuje žádný z nabízejících se přívlastků. Serra ostatně poznamenal, že jediným důvodem, proč sáhl po dokumentu, byla nemožnost natočit danou látku jako hrané dílo. A jeho snímek jasně ukazuje, proč to nešlo. I když jsem film sledoval v safe prostředí, občas jsem se bezpečně necítil. To se zkrátka při střetu s uměním stává.

Tomáš Stejskal

„Jsem sice starý, ale ještě si z dětství pamatuji, jak vypadají hračky. Tohle jsou hračky pěkně na pi*u, to ať si strčí do pr*ele,“ píše na twitteru uživatel Boomer Alien. Reaguje na tweet, v němž jistá žena nabízí k prodeji obdivuhodnou sbírku: „Prodám hračky. VŠE PEČLIVĚ DESINFIKOVÁNO!“ Podle pravopisu posledního slova by se mohlo zdát, že se dáma v důchodovém věku zabývá antikvárních hraček pro děti, ve skutečnosti se však jedná o početnou sadu erotických pomůcek – vibrátorů, dild, řemínků,

šimrátek, bičků a dalších udělátek. Fotku, která inzerát doprovází, si budu pamatovat jako jebarevnější obraz letošního babího léta.

Sociální sítě jsou místem ostrých střetů, tohle je ale přesně ten typ příspěvku, který dává na nesmiřitelnost internetových diskusí alespoň dočasně zapomenout. A to navzdory tomu, že i zde se v komentářích projevuje různost názorů i naturelů diskutujících. Když například uživatelce reagující úsečným „fuj“ někdo připomene, že je přece „vše pečlivě desinfikováno“, hned se objeví povzdech: „Kdo by to teď chtěl?“ O slovo se hlásí i staří známí, sexismus a šovinismus: „Někdo si našel konečně šikovného chlapa, nebo se dala přešít?“, pár uživatelům zase fotografie připomněla složení české vlády či slovenského parlamentu (určitě ne svou barevností). Většina komentářů má ale pozitivní vyznění: oceňují početnost a rozmanitost sbírky, žasnou nad jednotlivými tvary (největší úspěch má rameno chobotnice, dildo ve tvaru Eiffelovky nebo „dickosaurus“) a chválí očividný instalační talent inzerentky.

Známe pořekadlo tvrdí, že ten, kdo si hraje, nezlobí, ale mělo by to být naopak. Hravost – opravdová, aktivní hravost, nikoli jen konzumace zábavy v duchu úsloví „chléb a hry“ – má silný podvrtný potenciál. Když si prohlížím sbírku erotických hraček, nemyslím na příběh velkého zklamání ani si nepředstavuji, že se někdo umasturboval k smrti, ale vidím výzvu k aktivnímu životu. Hrást si znamená zlobit a platí to i pro sociální sítě. Trolení trollů koneckonců není trolling.

Jan Klamm