

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
21. 11. 2018 ROČNÍK XIV
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

24

NORMALIZACE

**Narkokapitalismus Laurenta de Suttera
rozhovor s historikem Michalem Pullmannem
nepřirozený příběh vymírání druhů
Konzervativec v divadle Komedie**

Eva Maceková, 2018
ISSN 1803-6635



Proti ztrátě paměti

MILENA BARTLOVÁ

Letos jsme to slyšeli při příležitosti několika výročí, nejvíc při vzpomínkách na mobilizaci a mnichovskou dohodu v září: ta událost zlomila národu páteř. Kdo má raději historické romány, dramata a obrazy, připomene, že totéž se stalo už po Bílé hoře. Mohli za to Němci, Francie s Anglií a jezuité. Sovětský svaz se pokoušel vnutit českému národu morální prohru hned od roku 1946, uspěl po roce 1948 a v srpnu o dvacet let později znova. Standardní dějinný příběh vyzdvihuje ojedinělé hrdiny a hrdinky, kteří se tomu všemu dokázali vzepřít. Další dávka nezlomných hrdinů nastupuje pak v lednu 1977. Ve srovnání s tím se málo mluví o události, která účinně lámal charakter relativně nedávno a pamětníci nejen dosud žijí, ale jsou veřejně aktivní: prověrky a čistky v roce 1970. Dokážeme jako společnost vzpomínat i na historické momenty, které hodnotíme jako prohry, takže v tom asi ostych nespočívá. Přesto se nemalé množství mladších lidí domnívá, že počátek normalizace a porážka pražského jara nastaly hned po srpnu 1968. Jakkoli se od dubna 1969 soustavně demontovala svobodnější verze socialistického státu, k definitivní transformaci došlo teprve v následujícím roce.

Oslavám 17. listopadu opět dominovalo heslo „děkujeme, že můžem“ a úhel pohledu generace, která je přesvědčena, že právě ona „udělala revoluci“, takže díky oprávněně přijímá. Jejím jádrem jsou tehdejší studenti a studentky vysokých škol, kteří v posledních letech oslavili padesátku nebo se k tomu příští rok chystají. Skutečně to byli právě oni, kdo byli v letech končícího či pozdního socialismu neboli perestrojky politicky aktivní, pomáhali postupně rozšiřovat prostor možného v kultuře, organizovali studentský pochod v Praze, stávkovali a jezdili propagovat revoluci mimo Prahu, aby pak po převratu hromadně nastoupili do nových institucí. Být mladý a politicky aktivní tehdy až na úplně maličkou hrstku disidentů znamenalo být činný

v Socialistickém svazu mládeže nebo v KSČ (k dispozici byly i další dvě spolupracující strany, lidová a socialistická). Na vysoké školy se ostatně nemohl dostat nikdo, komu v tom chtěly mocenské složky státu zabránit. Každý, kdo po studiu vstupoval do takzvané aspirantury, jež byla obdobou dnešního doktorského studia, měl k tomu souhlas okresního výboru KSČ. Kritériem přijímání na vysoké školy nebyly názory a až na mimořádné výjimky ani činy devatenáctiletých mužů a žen, ale postoj jejich rodičů k normalizačnímu režimu.

Klíčovým momentem, který po dvě desetiletí určoval osudy jejich dětí, byla právě rozhodnutí učiněná při prověrkách, které se konaly v roce 1970. Potvrdit souhlas se „vstupem vojsk“ (termín svou neosobností navazuje na sémantiku „odsunu Němců“) a s tím, že to nebyla okupace, nýbrž „bratrská pomoc“, znamenalo prověrkami proklouznout a umožnit sobě i dětem klidný život, včetně možnosti studovat a turisticky cestovat aspoň do ostatních zemí sovětského bloku, s povolením i na Západ. Takové potvrzení ovšem bylo v příkrém rozporu se skutečným přesvědčením většiny tehdejších Čechoslováků. Vyžadoval se cíleně symbolický akt souhlasu, znamenající zároveň popření vlastního politického svědomí. Udělat to „kvůli dětem“ byl nejběžnější argument, opakovaný pak při řadě dalších momentů, kdy moc v průběhu let vyžadovala další symbolické akty, jimiž potvrzovala své panství. „No a co. Vždyť si stejně myslím svoje.“

Někdy se tvrdí, že se prověrky týkaly pouze členů a členek komunistické strany, což není přesné. Pro ně byly prověrky náročnější, komise probírala konkrétně, co každý jednotlivec dělal „v krizovém období“ pražského jara a co si myslel, požadovalo se od nich, aby se výslovně distancovali od svých minulých činů, nyní označených za „pravicový revizionismus“. Prověrky na pracovištích muselo absolvovat i mnoho nekomunistů. Všude velmi záleželo na složení prověrkových komisí a nemálo

i na konkrétních mezilidských vztazích a na tom, do jaké míry byly komise ochotny akceptovat různé významové jemnosti. Prověřování se snažili nalézt jakž takž osobně a morálně přijatelná východiska v jazykových konstruktech, které narážely na více či méně striktně vyžadované formulace. Výsledkem bylo přibližně 220 tisíc vyloučených a vyškrtnutých členů a členek KSČ, tedy lidí, kteří byli v předchozích dvou desetiletích neaktivnějšími členy společnosti, včetně velké části intelektuálů, vědců, umělců a pedagogů. Rozdíl mezi vyloučením a vyškrtnutím určil možnost setrvat nadále v odborném povolání, byť často na jiném pracovišti, i dlouhodobé důsledky v podobě možnosti studia potomků. Byli vyškrtnutí vysokoškolští pedagogové, kteří i nadále beze změny učili, a jiní, kteří z téže fakulty museli nedobrovolně odejít stejně jako ti vyloučení. A byli ještě jiní, kteří raději odešli sami, než aby se – byť jen formálně – přizpůsobili systému, s nímž vnitřně nesouhlasili.

Není divu, že na prověrky počátku normalizace nikdo nevzpomíná rád. Nezbytně se tu otevírá otázka, do jaké míry a v jaké podobě platí okřídlené „musel jsem to udělat, abych mohl dál pracovat ve svém oboru“? Aby naše děti mohly vůbec na odbornou kariéru začít pomýšlet? A jak to dnes zpětně hodnotit? „To“ jsou právě výše zmíněné různé symbolické akty souhlasu a podřízení. Vynucené, neupřímné, jistě, ale neříká se právě tomu „morálně se zlomit“? Dokud budeme veškerou pozornost soustřeďovat na jedné straně na hrstku hrdinek a hrdinů, kteří obstáli, ba dokonce se dokázali vzepřít, a na druhé straně na spektakulárně ponižující akce typu podpisu Anticharty, nebudeme jako společenství sami o sobě vědět cosi důležitého. Výročí, které nás čeká za rok, je dobrou příležitostí k historizaci půl století starých událostí, o kterých bychom už snad mohli začít diskutovat ne jako o citlivém osobním traumatu, ale jako o vlivném momentu dějin.

Autorka je profesorka dějin umění na UMPRUM.

editorial

Atraktivita antikomunismu jako zásadního formujícího elementu polistopadové identity v posledních letech výrazně vyčpěla. I díky tomu se historiografie na normalizaci začíná dívat i z úhlů, které byly před nedávnem nemyslitelné – čímž samozřejmě není myšleno laskavé ostallické retro. I když někteří stále chápou střízlivý historiografický přístup k normalizaci jako traumatizující zlehčování zločinů komunismu, bez přehodnocení se nedostaneme k tomu, abychom byli schopni nahlédnout současnou realitu. Ideálním vstupem do tématu je rozhovor s historikem Michalem Pullmannem, který se zmiňuje mimo jiné o tom, že normalizační režim měl i své významné modernizační a emancipační motivy. Také se dozvíme, že normalizace k nám nespadla „odněkud z Ruska nebo z Marsu“ a že neskončila zničehonic 17. listopadu 1989. Pullmann mluví i o důkladném plánování populární kultury, jehož výsledkem byly filmy a seriály, které mají dodnes vysokou sledovanost. Radek Buben ve svém eseji zpochybňuje bondovské paralely seriálu Tricet případů majora Zemana a Martin Babička analyzuje vědeckofantastické Návštěvníky. „Normalizační produkci (bez ohledu na to, zda patří do proudu oficiálního umění či ineditní literatury) necharakterizuje nostalgie, nýbrž melancholie,“ píše Jan Kolář v textu o podstatě normalizační literatury. Literární vědec Petr Šámal v rozhovoru vysvětluje, že cenzura se může za určitých podmínek stát produktivní hodnotou. Ještě se vraťme k Návštěvníkům, iniciačnímu seriálu mého dětství: nahé plavání mezi delfíny a svět bez peněz i válek – to je budoucnost, o které sním dodnes... Karel Kouba

z obsahu

- 6 Četba pozdržených slz. Normalizační texty a jejich melancholie / Jan Kolář
- 11 Když je demokracie stupidní. Inscenace Olivera Frljiće GORJI – Alternativa pro Německo? / Marcela Magdová
- 18 Hrdina pro naši mládež / Dvě tváře normalizace a majora Zemana / Radek Buben
- 20 Normalizace byla i modernizační. Rozhovor s historikem Michalem Pullmannem / Matěj Metelec, Lukáš Rychetský
- 25 Vítězství demokracie s háčky. Volby do amerického Kongresu / Filip Pospíšil
- 26 Neslýchaný tón. Budovatelský funk v románu Bomba*funk Karla Veselého / Petr Andreas

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
5. PROSINCE 2018

Pepa Řepa

KDO JE
V PRAZE
KIMOTR?

Kolibříku, je zima,
raději zalez a hraj si s modelem heliportu.
Rorýsek je taky ještě v teple.
Že by přišel nový padrino na pískoviště?
Přece se nenecháte přetlačit.

Text vybral Elsa Aids

V narkotickém zapomnění

Laurent de Sutter o kapitalismu pilulek

Scénář společnosti pacifikované povinnou konzumací sedativ známe z dystopií. Stabilita v nich bývá zajišťovaná anestetizací vědomí, preventivně eliminující všechna riskantní emocionální vzplanutí, a tedy také touhu a lidskost. V podobném duchu vykresluje Sutterův Narkokapitalismus každodenní dystopii dneška.

DAVID ŠÍR

Jak dlouho by se udržel politický status quo, pokud by zítra skončily dodávky antidepresiv? Tento jednoduchý myšlenkový experiment podle belgického filosofa Laurenta de Suttera stačí, abychom si uvědomili hloubku vztahu psychofarmak a kapitalismu, jehož vzestup by byl bez látek měnících vědomí nemyslitelný. Kniha *Narcocapitalism* (Narkokapitalismus) začíná krátkým historickým exkursem do 19. století, kdy objev medicínského využití diethyletheru, látky anestetizující pacienta na operačním sále, poskytl chirurgovi klid k operaci. Tato událost podle Suttera poprvé v dějinách smazala bolest jako projev odporu organismu bránícího se manipulaci. Znečitlivění těla nutné k práci chirurga je metaforou procesu kapitalistické modernity. Diethylether, prozac, kokain nebo antikoncepční pilulky se staly nezbytnými prvky současné psychopolitiky, která se na jednu stranu tváří vědecky neutrálně, ve skutečnosti však přímou manipulací neurální tkáně modeluje ontologický základ reality.

Do ztracena

Psychiatri, sociology i policejní inspektory v 19. století děsil stav excitace vědomí, nekontrolovaný moment lidské existence, kdy jedinec přestává být sám sebou a v nebezpečném vzplanutí překračuje hranice směrem k druhým. K zajištění pořádku bylo třeba identifikovat fyziologickou příčinu této pudové explozivnosti a sedativními přípravky ji utlumit. To si vybralo daň (která však strážce psychického pořádku nijak zvlášť netrápila): znečitlivělé tělo ztrácí erotický náboj a životní pud, stává se sterilním a impotentním. Nastupující věk anestezie je podle Suttera „chemickou organizací separace“, která umožňuje redukci lidí v pasivní diváky, pohodlně odtržené od reality a zbavené nutnosti prožít vlastní bolest, která by jako indikátor špatného života nutila ke změně na úrovni jedince i společnosti. Vydržen žít v dystopii sociální a psychické dezintegrace je pohodlně možné, jen pokud je nespokojenost uměle zrušena. Problémy se neřeší, a tak se dystopie stává stále víc dystopickou a v apaticky spořádané apokalypse realita mizí do zapomnění.

Nabuzující kokain má se sedativy společnou anestetizaci smyslu pro realitu a zajištění hladkého fungování těla ve shodě s požadavky kapitalistického stroje, které umožňuje zůstat produktivní i navzdory depresi. Sutter rozebírá Freudovy texty o „überkokainu“, v nichž zakladatel psychoanalýzy oslavuje

schopnost drogy znečitlivit člověka vůči mentálnímu útlumu a všemu navzdory mobilizovat psychické síly. Stimulanty umožnily mobilizaci modernity, a to nejen ve známých případech užívání ve válkách nebo současnou finanční elitou. Kokain je palivem mozku, mění vědomí ve shodě s „čistou vůlí“. Je „principem efektivity v nestálém světě“. Vzhledem k tomuto jeho odhmotňujícímu účinku se nabízí paralela mezi vzestupem obchodu s kokainem na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let a nástupem finančního kapitalismu v těžké době. Podle Suttera je nejen kokain drogou kapitalismu par excellence, ale kapitalismus a kokain jsou doslova jedno a totéž.

Amok a politika

Narkotizace do apatie, „afektivního bodu nula“ zbaveného intenzivních vzplanutí touhy a vzteku, také preventivně potlačuje jakýkoli politický afekt již v zárodku. Politično se podle Suttera odhaluje jen v momentech, kdy se bytí hroutí: „Existuje pouze politika amoku, toho, co uniká kontrole, skrze kterou se subjekty nalézají sevřené v limitech bytí.“ Prostředím, v němž člověk v anonymitě „ztrácí sebe sama“, jsou davy. Ty vyvolávaly svou nevyzpytatelností a „kriminálností“ paniku u autorech 19. století, od Gustava Le Bona po Sigmunda Freuda. Davová excitace uvolňující archaické vrstvy psyché ale pomáhá artikulaci společných zájmů. Psychofarmakologická narkotizace, redukcí člověka na chemicky manipulovatelné neurony, tedy pro jistotu proměnila davy v masy, které se „musely stát hmotou, abyste mohli zapomenout, že měly duši“.

Kromě davů je prostředím nepředvídatelných a nebezpečných živelů noc. Osvícenství jakožto „pouliční osvětlení plus policie“ ji eliminovalo zavedením pouličních lamp, předepisováním prášků na spaní, ale také vznikem instituce nočního klubu. Ten se stal novým veřejným prostorem, místem excesů, omezující nekontrolovatelnost noci uzavřeným prostorem. Sutter na příkladu berlínského Berghainu pesimisticky líčí kluby jako pouhá místa zábavy, kde se mechanická aura techna a drog stala metaforou podmínek současné práce. Ideálem klubového tanečníka stejně jako kreativního pracovníka je náměsíčnost: vymazání noci konzumací stimulantů a nastolení věčného dne chladného digitálního světa, v němž neživá vůle prolomila omezení biologického organismu.

Experimentální psychopolitika

Sutterův koncept narkokapitalismu je součástí současné debaty o psychopolitice a zároveň voláním po vyčištění mysli a „denarkotizaci“. Kniha si drží čtivě „stimulované“ tempo a krátkým rozsahem se očividně snaží vyjít vstříc požadavkům éry roztržštěné pozornosti. Sutter kvůli tomu ale ignoruje důležité souvislosti a některé své teze rozvádí příliš povrchně. Především není jasné, jak by měla klasická politika demonstrací a blokád řešit sociálně psychologickou krizi, a nabízí se otázka, zda jednostranné upínání se k politice není jen dalším osobním „narkotikem“. Je pravda, že psychické a politické problémy jsou provázané a narkotika mimo jiné řeší frustrace z ekonomické situace nebo špatného stavu veřejného prostoru. Zde může politika pomoci. Jak si však všimli anarchisté z Neviditelného výboru, současná krize je politická či ekologická až sekundárně, v jádru jde o krizi metafyzickou, celkovou existenciální dezorientaci, dezintegraci a narušení vztahu k realitě. Alternativou vůči narkotikům tak spíše než Sutterem propagované davové excitace mohou být psychopolitické experimenty typu Kolektivu socialistických pacientů. Ty v Německu na počátku sedmdesátých let požadovaly rozvoj autonomních terapeutických skupin, komunitní psychiatrie a institutů mentálního zdraví, jež by měnily nemoc ve zbraň a skupinovou práci tvořily nové vědomí.

Sutter ignoruje dlouhou historii subverzivního, utopického a experimentálního využívání látek měnících vědomí, v důsledku čehož *Narcocapitalism* působí jako poměrně konzervativní tesknění po ztracené, chemicky nemodifikované, „pravé“ lidské přirozenosti. Nemohl by být opakem narkotického kapitalismu experimentální psychedelický komunismus rozšířeného vědomí? Pokud je efektem narkotik ospalé zapomnění, útlum touhy a mizení reality, psychedelika typu LSD dělájí pravý opak. Dávají možnost „rozpomnout“ se na intenzitu zkušenosti, umocňují přesně ono hroucení limitů individualizovaného bytí, které narkotika kontrolují. Experimentální psychopolitika a neuropolitika hledající nové horizonty a konstruující nové vědomí představují šanci, že mašinérie narkokapitalismu může být poražena.

Autor studuje sociální vědy.

Laurent de Sutter: Narcocapitalism. Polity, Cambridge 2017, 125 stran.



Přežil by kapitalismus zastavení dodávek antidepresiv? Foto betablog.org

Zajímá mne vyjednávání a moc

S Petrem Šámalem o literární historii a kultuře socialismu



Petr Šámal. Foto Michael Wögerbauer

Při studiu socialistické kultury jsou prvořadé teoretické a metodologické problémy, nikoli politická orientace, říká literární historik Petr Šámal. Mluvili jsme s ním ale i o nových badatelských podnětech nebo o tom, jak přemýšlet o cenzuře.

PETR ANDREAS

Jak vypadá bádání o literatuře socialistické éry v posledních deseti letech? Je možné načrtnout jeho metodologickou mapu? Kudy by vedly rovnoběžky a poledníky?

Jistým zlomem jsou pro mě Dějiny české literatury 1945–1989, které za redakce Pavla Janouška vyšly v letech 2007 a 2008. Touto čtyřsvazkovou, často jistě výčtovou syntézou pro mě končí éra plošného „mapování“. Pozdější práce častěji zkoušejí různé metodologické a teoretické koncepty a výrazněji se do nich promítají i odlišné ideologické rámce.

Které?

Příznačný je podle mě zájem o kulturní praxi. Menší pozornost se dnes věnuje analýze a interpretaci literárních děl, ale to se netýká jen umění socialistické éry. Neprávem proto zapadla knížka Víta Schmarce Země lyr a ocele, v níž se s uměleckými texty pracuje zajímavým způsobem.

Na co upozornila?

Autora primárně nezajímá, co je poetice svazákých básníků společné, naopak zkoumá, čím jsou první sbírky Pavla Kohouta, Milana Kundery či Miroslava Červenyky jedinečné, a ukazuje napětí, které plyne ze střetu

ideologické fantazie se subjektem. To pokládám za nejinspirativnější.

Není právě krok od hledání společného k rozdílům a vzájemným dobovým vztahům známkou jisté vyspělosti historického tázání?

Tady si dovolím nesouhlasit – literárního historika musí zajímat oboje.

Co je pro vás hlavním motorem zájmu o literaturu socialistické éry? Často tu nelze provozovat klasickou literární historii, číst texty pro jejich estetickou či intelektuální hodnotu...

Když jsem se začal věnovat literatuře a kultuře období stalinismu, snažil jsem se porozumět zvláštní mentalitě, projevující se z dnešního pohledu někdy komickým, někdy děsuplným úsilím stvořit novou společnost a nového člověka. A také jsem chtěl, aby moje témata byla „neokoukaná“. Proto jsem si vybral literární historii tradičně opomíjené knihovny a cenzurní indexy, které jsem využil jako zdroj informací o tom, jak správná literatura měla či neměla vypadat. Zajímá mě kulturní praxe. Jak se co dělo, proč tomu tak bylo, jak fungoval kulturní a literární provoz, jaké podoby mělo vyjednávání a moc. Můj zájem je tedy mnohdy sociologický a kulturněhistorický. To ale samozřejmě neznamená, že by za socialismu nevznikala díla, která jsou dodnes inspirativní a má smysl je číst. Česká literatura druhé poloviny 20. století rozhodně nabízí dostatek podnětů i pro tradiční, textostředně orientovanou literární vědu.

Jak čtete diskuse okolo bádání o literatuře onoho období, konkrétně třeba nad knihou V obecném zájmu, do níž jste přispěl kapitolou o letech 1949 až 1989? Jste podle nich objevný, ale i příliš

vstřícný a relativizujete. Co vám tyto reakce říkají o situaci ve společnosti?

Ohlas naší knihy o literární cenzuře v české moderní kultuře byl až nadstandardně bohatý a v naprosté převaze vstřícný. Čekal jsem, že ohlasy na mou část budou kritičtější a odmítnutí údajné hodnotové relativizace propracovanější. Samozřejmě jsme mohli pozorovat souvislost mezi tímto odmítnutím a antikomunistickou pozicí recenzenta či časopisu, případně jeho schopností nahlédnout z odstupu liberální diskurs o cenzuře a jeho limity. Nicméně podobně důležitý byl v našem malém rybníčku jeho vztah k Ústavu pro českou literaturu AV ČR, kde kniha vznikla. Skutečnost, že jsme téma cenzury sledovali z jedné perspektivy v dlouhém časovém období více než dvou set let, snad zbavila socialistickou éru jisté výjimečnosti. Ožehavější se nakonec ukázala naše teze o produktivní roli cenzury a také oblast politické korektnosti, která je často vnímána jako současná podoba cenzury. Ta provokovala podstatně více než moje široké pojetí rozptýlené cenzurní soustavy období státního socialismu, zahrnující pod pojem cenzury i část nakladatelského provozu, zvláště lektorské řízení.

Nepřekročili jste příliš úlohu literární historie, když jste se pustili nejen do stále živých soudobých dějin, ale dokonce až do úplné současnosti?

Vůbec ne. Jen jsme naše pojetí cenzury uplatnili i v období, které vzbuzuje větší vášně. Každý si přece pamatuje, jak to bylo, a má nějaký názor na to, co se děje kolem něj.

Jaké zjištění či poučení jste si z kritik odnesl?

Že ty naše nekonečné diskuse o tom, jak o cenzuře psát a jak ji „myslet“, měly smysl. A že bych chtěl s týmiž kolegy napsat společnou knihu o dějinách čtení v moderní éře.

Připouštíte si možné souvislosti svého zájmu o téma se svým politickým názorem?

Patří k samozřejmé výbavě současných humanitních věd, že si autor uvědomuje svoji sociální a ideologickou situovanost, naše psaní nemůže neodrážet náš žebříček hodnot a pohled na svět. Přiznám se, že mi více než politický názor leží na srdci otázky teoretické či metodologické. Téma cenzury představovalo pro mě a pro mé kolegy výzvu v tom, že bylo možné je uchopit nově, vést diskusi s mezinárodním bádáním a možnost nabídnout vlastní pojetí.

Uvědomujete si tyto souvislosti u kolegů, ať už přímých spolupracovníků nebo badatelů z jiných institucí? Bavíte se o tom uvnitř týmu v Ústavu pro českou literaturu?

Když se teď ptáte, uvědomuji si, že při našich dlouhých debatách, které vznik monografie V obecném zájmu provázely, jsme se prakticky ne bavili o tom, jaké máme kdo ideologické názory, ale pořád jsme vedli spory o přijetí a nepřijetí diskursu nové cenzury. Šlo o to, jestli se člověk dokáže odpoutat od liberálního diskursu o cenzuře, nebo nedokáže – možná jde o schopnost zaujmout distancovaný, kritický, reflektovaný postoj k ideologickým východiskům.

Jak to probíhalo u vás?

Pro mě bylo klíčové setkání s texty z okruhu new censorship, které zdůrazňovaly kulturní podstatu cenzury a její produktivní efekty. Když si člověk uvědomí, že cenzura vytváří nějaké nové významy, pak už nestačí jen ji odsoudit. Zajímavější je zkoumat, jak působí, jak se její efekty promítají do pole kulturní produkce.

Na úvod bádání o cenzuře a literatuře jste vydali výbor ze světové teorie. Je načas navazovat i v tuzemské tradici?

Nepochybně ano, ovšem musíme vykročit za hranice mnohdy nepříjemně úzkého obzoru historiků soudobých (literárních) dějin. Jak může literární historik pracovat s prameny cenzurní povahy, ukázal již v osmdesátých letech znalec starší literatury Petr Voit. Působení nejslavnějšího českého cenzora, Antonína Koniáše, se z perspektivy kulturní historie věnovali například Marie-Elizabeth Ducreux nebo Martin Svatoš. Právě tyto výzkumy mi ukázaly, že k tématu cenzury lze přistupovat bez předem hotových závěrů.

Jak vnímáte a hodnotíte práci nejmladší badatelské generace?

Generační hledisko zde úplně nefunguje. Práce buď přinášejí nový, překvapivý pohled na určitý jev, anebo ne. Kromě zmíněného Schmarce byla pro můj zájem o kulturní praxi a otázky dohledu mimořádně zajímavá kniha filmového historika Petra Sczepanika Továrna Barrandov s podtitulem Svět filmařů a politická moc 1945–1970. Rozebírá produkční zázemí poválečné české kinematografie a přitom pracuje s pojmovým aparátem zavedeným pro popis hollywoodského modelu produkce. Z mladších historiků jsou pro mě zajímaví třeba Jakub Rákosník nebo Matěj Spurný, od kterého rád čtu i politické komentáře. Abych ale rozbil tu generační perspektivu – nové, provokativní perspektivy na různá témata, naposledy svými výklady o konstrukci československé státní identity, mi dokáže otevřít Milena Bartlová.

Na čem nyní pracujete?

Právě jsme s kolegy vydali velkou obrazovou knihu Literární kronika první republiky. Předválečnému období jsem se zatím věnoval jen okrajově, byla to pro mě navíc zajímavá příležitost, jak překročit hranice odbornické komunity. Ale až čtenáři musí posoudit, do jaké míry se nám to podařilo. Já jsem se během psaní a redakce dozvěděl hodně o slovenské, německé, maďarské literatuře mezi válkami a pro sebe objevil témata, kterým bych se chtěl v budoucnu věnovat. A hlavně jsem pochopil, že první republika nebyla jen nás, Čechů.

Petr Šámal (nar. 1972) je literární historik, věnuje se sociologii literatury a literární kultuře socialistické éry; působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Napsal knihu Soustružníci lidských duší. Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století (2009), je spoluautorem monografie V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře (2015) a obrazově-výkladové knihy Literární kronika první republiky (2018).

Hororové krajinky

Povídky Philipa Fracassiho

Soubor hororových povídek Hled', prázdnota od amerického spisovatele Philipa Fracassiho nezapře, že jejich autor pracuje jako filmový scenárista. Jejich předností jsou precizně vystavěné dialogy a děsuplná prázdnota, jejíž hlubiny se otevírají během zdánlivě běžných situací.

JARMILA KŘENKOVÁ

Philip Fracassi patří k autorům, kteří přispívají k obrodě literárního hororu v anglo-americkém prostoru. V sedmdesátých letech sice tento žánr zdatně konkuroval detektivkám či thrillerům, koncem let osmdesátých ale přišla krize. V poslední dekádě se k hororu začínají vracet různá lokální nebo specializovaná nakladatelství a oblíbeným formátem se stala povídka. Ta je pro spisovatele ideálním polem pro rychlé sdílení zkušeností nebo experimentování s tématy a technikami psaní. Umožňuje jim rovněž pružně komunikovat se čtenářskou komunitou i editory hororových antologií. I u nás ostatně Fracassiho debutová sbírka *Hled', prázdnota* vyšla v malém nakladatelství Gnómi!, zaměřeném na sci-fi a horor, které založil překadatel Jakub Němeček.

V současných textech jsou tak zřetelné například vlivy lovecraftovského nebo okultního hororu, aniž by se ovšem jednalo o pouhou nápodobu kanonických děl nebo hry s možnostmi žánru. S prvním ve své několikasvazkové antologii *Černá křídla Cthulhu* (Black Wings of Cthulhu, česky 2014, 2015 a 2017) systematicky pracuje známý lovecraftolog S. T. Joshi, který do ní vybírá téměř výhradně povídky současných méně známých autorů střední a nejmladší generace. Z druhého zase čerpá jeden z nejvýraznějších hororových spisovatelů současnosti Laird Barron, který také k Fracassiho sbírce napsal předmluvu a vzbudil tím nemalá očekávání.

Děsivá všednodennost

Ačkoli se Fracassi literárnímu hororu věnuje pouze tři roky, je díky souběžně budované kariéře filmového scenáristy v mnoha ohledech hotovým spisovatelem. Navíc prostředí nejen hororového literárního provozu důvěrně zná, protože sám spoluvlastnil nakladatelství a knihkupectví s raritními tituly. Zatím se neprofiluje jako autor, který by přicházel s něčím radikálně novým nebo snad redefinoval žánr; jeho přednosti i limity jsou naopak jasně rozpoznatelné. Nevytváří ucelený obraz děsu, ale pracuje s různými hororovými syžetly. Jeho záběr sahá od čarodějnictví a okultismu přes ozvuky gotického románu spojené s motivem šílenství a ztráty souřadnic až po lovecraftovské motivy prastarých kultů a metafyzických monster.

Nejsilnější je v navozování a rozvíjení děsuplných situací, přičemž využívá lyrický, ale zároveň sugestivně popisný jazyk. Zvlášť úvody jeho textů působí jako impresionistická skica. Připomínají odrazy světla na vodní hladině opuštěných mořských zátok i přeplněných bazénů letních koupališť, kde se jeho příběhy často odehrávají. Nesoustředí se ale na budování poetiky míst, nesnaží se své povídky ukotvit ve specifickém kulturně-geografickém prostoru, jako to dělal Lovecraft, King nebo nyní Barron. Až na výjimky v nich jde o horor všednodennosti – Fracassi si vystačí s běžným a zaměnitelným prostředím. O to soustředěněji se však věnuje psychologizaci a ponoru do vnitřních světů svých hrdinů.

Cosí strašného

Autor dokáže dlouho budit dojem civilnosti; pozvolna a pod žhnoucím sluncem bílého dne se pak do ní prolamuje cosí nepřírodního. Důvěrně známý svět se proměňuje v hororovou krajinu, v níž se rozevírají portály do jiných dimenzí. Například v povídce Oltář, která se odehrává během bezstarostného prázdninového odpoledne na veřejném bazénu, Fracassi střídá perspektivu dětských a dospělých hrdinů. Jejich precizně vystavěné

vnitřní monology korespondují se skrytým a znepokojivým pohybem čehosi strašlivého, co se začíná nepozorovaně probouzet pod klidnou vodní hladinou a v závěrečném infernu nakonec nemilosrdně pohltní všechny přítomné.

Fracassi svým hrdinům neposkytuje žádnou šanci a jeho příběhy zpravidla ústí do naprosté destrukce. Jejich svorníkem bývají narušené rodinné vztahy a partnerské krize. V povídce Matka je zachycen rozklad jednoho manželství, v Surfer Girl a Bezpečnostní pojistce se zase rozvíjí téma chorobné závislosti na druhých vyvolané strachem z osamění, které přichází z dospělosti. Právě zde se ale také nejvíc projevují Fracassiho slabiny, především příliš rozvolněné nebo překombinované konce.



Fracassiho záběr sahá od čarodějnictví a okultismu přes ozvuky gotického románu až po lovecraftovské motivy prastarých kultů a metafyzických monster. Ilustrace Yves Tourigny

Bezpečnostní pojistka, v níž na obyčejném středostavovském předměstí dochází k setkání s čímsi, co dalece přesahuje běžnou zkušenost, připomíná svým námětem povídku Záměna Michaela Marshalla Smithe ze zmíněné antologie *Černá křídla Cthulhu*, která ale měla navzdory otevřenému konci jasnou, a proto též vrcholně znepokojivou pointu. Fracassiho příběhy naopak často končí pohledem do prázdnoty, kde se nerozprostírá bouřlivý oceán nekonečné hrůzy, ale až příliš poklidný bazének standardních hororových historek pro hororové nadšence.

Autorka je publicistka.

Philip Fracassi: Hled', prázdnota. Přeložil Jakub Němeček. Gnómi!, Praha 2018, 336 stran.

literární zápisník

Volání umírajících brachiosaurů

JAN ŠTOLBA

Pražskou literární scénou obchází strašidlo básníků se saxofony. Začalo to před pár lety, kdy nás tři, co se nějak zabýváme poezií a krom toho hrajeme na saxofon, oslovil veletrh Svět knihy. A rovnou zda bychom nezahráli na slavnostním zahájení. Stalo se. Obsazení: dva tenory a altsaxofon, básník a molekulární fyzik Vít Janota, básník a překladatel z angličtiny Tomáš Míka a moje maličkost. Přístup: improvizace bez zkoušky či předchozí domluvy, ve stylu široce pojatého „free“. Dodnes si pamatuji zděšení v očích VIP hostů v publiku. (Na druhou stranu se saxofonovému triu nepodařilo probudit knížete Schwarzenberga, usazeného v první řadě... Máme rezervy.)

Naposledy trio oživilo na literárním večeru začátkem listopadu 2018 ve strašnickém Domě knihy. Styl týž, tentokrát prokládaný četbou textů. Co se tu vlastně děje? říkal jsem si, když jsme v novotou stále vnícím, leč trochu sterilním sálku této jinak účtyhodně aktivní pražské knihovny pálili z bezprostřední blízkosti do diváků abstraktní shluky

tónů, rozbité fráze, linky klikatící se nahoru a dolů, temné spodní fučáky shora špičkané nekontrolovaným kvílením... A vzápětí jsme si sedli a každý do ticha přečetl nějaké více či méně smysluplné zřetězení slov.

Jistě si lze představit, že literáti zahrají i na jiné nástroje. Ale nedá se svítit: saxofon provází mytická, ikonická aura. Od pohledu je to blyštivý, složitý, enigmatický objekt. Žádné dřevo – kov! Komplikovaná leslklá mašina, ovládaná dechem a stiskem zubů a rtů. Zahnutá roura. Roh, šofar, něco, čím se cosí vytrubuje, vyvrhuje ven, z vnitřku, viscerálně. I když u nás jazz pomalu nikdo neposlouchá, spojení jazzu s poezií asi stále leckomu automaticky naskočí. Jazz a poezie jsou přitahující se protivy, schopné posunout báseň v gospel, pulsující vyznání.

Lidé ovšem mají k saxofonu ambivalentní vztah. Přitahuje je jako symbol jakési svobody, prvotní živelnosti a potřeby „to zmáčknout“, ale zároveň se ho děsí. Nechápu, proč to musí tak řvát, proč to zní tak hutně a neurvale... Radši si poslechnout zpěváka s kytarou. Raději drnkavou lyru než něco, do čeho se tak urputně fouká vzduch smísený se slizami, aby to vůbec znělo.

„Saxofon/ má vulgární tón/ kéž by mě nechal/ na pokoji// Saxofon/ je ordinérní/ co víc/ je hrabivý, nenasytný, žoldák!“ – zazní, volně přeloženo, v jedné básni Langstona Hughese. Přičemž „lyrickým subjektem“, jehož psýchu báseň ironicky parafrázuje, je student konzervatoře vydaný skrze saxofon svodům jazzu, smyslnosti, vůbec života, jenž

nemá konformní hranice, naopak. Neodbytý saxofon, proč ustavičně doráží, proč stále simuluje lidský hlas, když tušíme, že v nás ve skutečnosti probouzí cosí vábné a zasuť nelidského?

Na závěr čtení padla otázka, zda nějak vnímáme vztah mezi psaním a hraním. Já určitě. A nejde jen o vnější výrazové analogie jako frázování (řeči i melodické linky), rozložení akcentů, nejde jen o atak (tónu i slova), témbor či artikulaci. Jde, snad především, o podobnost v nepodobném, o napětí vznikající právě z rozdílnosti psaní a volné hry na nástroj. Řekneme slovo „nanebevstoupení“ – a hned vnímáme jeho význam, naskočí nám náležitě asociace. Ale John Coltrane musel abstraktní džungli přes sebe řvoucích saxofonů na albu *Ascension* (1965) teprve opatřit názvem Nanebevstoupení, aby tu divou hudbu konkrétněji duchovně ukotvil, vsadil do kontextu svého spirituálního hledání. Sama o sobě ta hudba zůstává bezejmenná, může být čimkoli, nemusí být ničím. Napětí trvá: ačkoli dnes tu nepřístupnou změt saxofonového ryčání vnímáme jako výraz duchovního zápasu, jde zároveň stále jen – o čiré chrlení a ryčání, extázi beze jména, monstrózní hmotu bez explicitního významu.

Dvojakost mezi vrozenou abstraktností hudby a nevyhnutelnou konkrétností psaní ovšem lze rozehrávat oboustranně. Hraním lze samozřejmě též „vyprávět“ (jako Dexter Gordon), črtať náladu, skicovat barvy a obrazy. Čárat tóny a linkami do vzduchu cosí jako písmo (jako Sonny Rollins). Zatímco

při psaní lze z konkrétních významů stále prchat k pomyslnému rytmu či „timingu“ celku, za významuplnými řetězci slov vnímat i širší dech či zpěv, odrážející, ustavující danou senzibilitu, transcendující konkrétní významy do roviny, kde slova už jsou zase málo. Tak psal Kerouac (ale možná i Melville), Ginsberg (ale určitě i Whitman). Coltrane na otázku, proč hraje tak monstrózně dlouhá sóla, dopovídal: Abych tam dostal všechno. Co všechno – snad všechny tóny? Ne, všechno, co chce „vyslovit“!

I do dusné české kotliny saxofon definitivně pronikl. „Vztyčil se přede mnou (...) páky jako strojovní nějaké obrovské nesmyslné mašinerie, patent pomateného vynálezce. Tyčil se mi v rukou jako věž babylónská, kónický, zužující se vzhůru, v zašlých klapkách se tisíckrát zrcadlil můj vlastní obličej (...) absurdní, monstrózní, ale krásný. (...) Foukl jsem do mundštyku, přešel jsem prsty po klapkách: z korpusu, podobného prádelnímu hrnci, zazněl surový, krásný, nekonečně smutný zvuk. Možná, že tak volali umírající brachiosauři. (...) Zastřený, hybridní tón, zvuková slitina (...) nervy trhající zatroubení, hlas melancholické gorily...“ Také Josef Škvorecký v novele *Bassaxofon* zachytil obdiv i skrytý děs, přitažlivost monstrózního i to, jak se absurdní a nepojatelné těsně pne k důvěrně svůdnému, dávno ztracenému, co přesto jako by zůstává na dosah.

Kde se brachiální sax trio vynoří příště, netuším.

Autor je literární kritik, básník a hudebník.

Četba pozdržených slz

Protichůdné charakteristiky normalizace – na jedné straně nesmiřitelně odmítavé, na druhé straně nostalgicky shovívavé – jsou výsledkem konfrontace různých typů paměti. Normalizační texty přitom nabízejí komplikovaný pohled na minulost, který je s jakýmkoli vzpomínáním neslučitelný.

JAN KOLÁŘ



Emila Medková: Hlava II, 1970

Pohledy na pozdní komunismus mají sklon oscilovat mezi dvěma extrémy. Na jedné straně stojí potemnělá projekční plocha státem organizovaného násilí, „na níž se zračí opak naší světlé přítomnosti“, jak ve své knize *Co byla normalizace* (2016) ironicky poznamenávají Pavel Kolář a Michal Pullmann. Na opačném pólu se rozkládá oáza klidu a bezpečí, rozechvělá membrána chalupářského romantismu i kancelářské erotiky, která doposud rezonuje v rodinném a popkulturním vzpomínání. Ale i alternativní pokusy historiků rekontextualizovat pohyby sedmdesátých a osmdesátých let a vyhnout se při jejich popisu dichotomii represivních veřejných rituálů a svobodného užívání domova, opozicím pravdy a lži nebo kolaborace a bezmoci jako by jen obsazovaly kompromisní pozice na stále stejně vymezeném intervalu. Sice podtrhují souvislost mezi předstíranou poslušností a kontrolovanou autonomií i těžko zachytitelné přechody mezi rolami těch, co vládnou, těch, co deklamují, těch, co tiše souhlasí, a těch, co pouze mlčí, ale v zásadě jen rozmývají původně černobílé diagramy do jemnějších odstínů šedi.

Mimoděk tak dokládají, že „totalitární“ i sentimentálně útěšná vize normalizace mají společné jádro: obraz udržovaný v paměti, jehož komplementární verze se liší jen tím, zda je fixuje oficiálně filtrovaná kolekce potištěných protokolů nebo šepot orální předávaných soukromých historek. Vzpomínková figura, která – stejně jako tradiční historiografie, jež přetkává sled minulých událostí do podoby smysuplných a z perspektivy dneška završených narátivů – vypovídá zejména o procesech, které ji formují. Tedy víc o přítomnosti než o uplynulém čase.

Skoro se zdá, že vyprávět o normalizaci (a obecně vyprávět o jakékoli minulosti) znamená se s ní minout. Vypravěči vyprávějí především o sobě a svém vzpomínání; minulost – i s její otřesnou schopností snovou a konejšivě srozumitelnou paměť rozvrátit – lze naopak zahlédnout spíš tam, kde se slova z řádu sdělování dávno vymanila a proměnila se ve zprohybané fosílie, v jejichž prasklinách je možné nalézt stopy času, který byl, a už není. Když Walter Benjamin ve svých fragmentárních

poznámkách k filosofii dějin doporučuje historikům, aby se místo iluzorního vciťování do minulých dob (jež jen konformně přejímá perspektivu někdejších vítězů a jejich dnešních dědiců) pokoušeli zachytit to, „co dítě nachází v záhybech starých šatů, k nimž se přimklo, když se chytalo cípu matčina kabátu“, má tím dost možná na mysli něco docela prostého: místo snahy minulost převyprávět bychom ji prostě měli číst a dešifrovat skrze hieroglyfy, jež po sobě zanechala.

Mezery v paměti

Stopy, které lze najít v normalizačních textech, mají ovšem zvláštní charakter. Na první pohled jako by volaly po tom, abychom je vnímali prizmatem současnosti. Není tak často vzývaná ostalgie, jež vede k recyklaci normalizačních zápletek a obrazů, symptomem téhož jen zpolaplněného toužení, které cítíme dnes stejně jako tehdy? Nejsou snad Dietlovy seriály, melodie flitrového hájemství Františka Janečka nebo třeba náležitě předředěné bildungsromány Jiřího Švejdy či Vladimíra Párala se svým důrazem na uměřený konzum, představitelné trápení a trochu té domácí zábavy důkazem cyklického návratu upatlané banality, která se rozlévá napříč dekádami, ignoruje přitom události i střídání politických režimů, a spojuje tak přítomnost s dvacet, třicet, čtyřicet let vzdálenými dny? To lze jen těžko popřít. Ale dojem nepřerušovaného pokračování „vyvanulého času“ by neměl zakrýt jeho paradoxní původ. Všude přítomnost bývá rysem fantomů – to, co může být všude, není ve skutečnosti nikde; ztratí-li představy kontakt s realitou, pak už ve svých opakovaných výskytech nereagují na skutečnost, od níž se odpoutaly, ale na své předchozí užití. Možná že tím podstatným rysem normalizace není její úporná kontinuita, ale skrytá síť trhlin a mezer, která ji umožňuje: cézura mezi znaky a významy, mezi vzpomínkami a jejich interpretací, mezi původními a pozdějšími verzemi obdobných gest, postupů, identit...

Tyto mezery mohou být explicitní i nepostřehnutelné, mohou mít charakter slepé skvrny i špinavého místa, které je třeba zakrýt. Páralova novela *Mladý muž a bílá velryba* (1973) je dokonce příkladem textu, který svou cézuru

přiznává a zakrývá zároveň. Schéma proměnlivých konfigurací partnerského čtyřúhelníku, který na pozadí provozu ústecké chemičky pozvolna permutuje, na první pohled kopíruje půdorys i styl Páralových „přírodopisných“ textů z šedesátých let, v nichž si postavy bez paměti i vlastností jen reaktivně vyměňovaly místa v periodicky ustalovaných a rozpouštěných milostných sloučeninách. *Mladý muž a bílá velryba* se však od Páralových předchůzců dělí v tom, že toto atemporální uspořádání obohacuje o teleologickou linku dějinnosti. Jeho postavy už na konci vyprávění nejsou stejné jako na počátku: zatímco jedna z nich směřuje k mučednické smrti a následné apoteóze, tři ostatní jsou její oběti vykoupeny a vyzdvíženy z předpeklí existence bez smyslu. Na Páralově novele není pozoruhodná ani tak absurdní snaha vměstnat strukturu francouzského nového románu do romantického kadlubu budovatelské literatury, jako spíš úzkostlivá snaha prezentovat se ve svém novém textu jako autor, který je tentýž a zároveň jiný. Snaha, která je sama o sobě nepochopitelná (stejně jako závěrečné deklarace postav Páralovy novely, jež – vzhledem k ději románu zcela nemotivované – prohlašují, že se „po třech letech mrtvě umělého ledového NE vracejí do společenství lidí a k jejich horkému ANO života“) a kterou vysvětluje jen závěrečná peritextová poznámka: „Léto 1972.“

Historie zjevně do Páralova textu vstupuje intenzivněji i komplikovaněji, než by se mohlo zdát: *Mladý muž a bílá velryba* není ani vyprávěním o normalizaci, ani prostým katalogem dobových motivů, který by ilustroval podobu tehdejší ideologie. Páralova kniha – coby novela, podvědomá autorská sebereflexe i okolnostmi vynucené performativní gesto, jímž si spisovatel pro další roky zajistil pozici v proudu oficiálně vydávané literatury – má ve vší své směšné topornosti skutečně spíš charakter stopy, do níž se otiskly přímé, reflexi nepřístupné vrstvy času a moci.

Zařikávání mrtvých

Právě proto je možné spojovat ji i s texty, od nichž se jinak liší tématem, invencí, úrovní zpracování i politickou afinitou. *Dotazník*

Normalizační texty a jejich melancholie

aneb Modlitba za jedno město a přítele (sami-zdat 1975, Toronto 1984) Jiřího Gruši stejně jako Páralova novela reaguje na autoritativní přepsání paměti, které v sedmdesátých letech představovala oficiálně prezentovaná interpretace průběhu a konce pražského jara: nikoli ovšem proto, aby se jako *Mladý muž a bílá velryba* snažil naplnit intence *Poučení z krizového vývoje* (respektive aby demonstroval patřičnou „poučenost“), ale aby ukázal pošetilost jakéhokoli pokusu narativizovat minulost. Román, jehož rámec tvoří vyplňování kádrového dotazníku, podobně jako vyprávění Tristrama Shandyho neustále odbočuje – a nejen proto, že lidský život nelze shrnout do předtíštěných polí podnikového formuláře. Tato nepřiliš objevná teze je jen záminkou pro dekonstrukci představy uceleného a smysluplného výkladu historie. *Dotazník* překypuje nejrůznějšími vzájemně disonantními vyprávěcími schémata, která se střídavě rozbíhají i překrývají a snaží se přitom souběžně vypovědět historii jedné rodiny a dějiny jednoho města. Výsledná kako-fonní polyfonie dokazuje, že takové zadání nelze splnit. *Dotazník* působí jako závatný průlet časem, v němž se historie 15. století překrývá s průběhem druhé světové války a rokem 1968 i chrononautickými výlety do budoucna, ale to podstatné – to, co tematizuje enigmatický podtitul románu – mezi střepy spektakulárních obrazů uniká. Jako by Grušova modlitba za rodné město a zemřelého přítele mohla mít jen podobu nekonečné litanie, nesrozumitelné pro cizí oči, uši a ústa; pláče, v němž sice mohou být Pardubice i s Jiřím Pištorou znovu a znovu vzývání, ale ve skutečnosti nikdy neopustí soukromý prostor paměti toho, kdo je zařikává.

Truchlení proti vyprávění

Grušův i Páralův text zachycují i přes svou odlišnost tentýž motiv. Oba (byť jeden záměrně a druhý bezděky) odhalují, že naše opakované pokusy vypovědět sebe samy v podobě smysluplných a sdělitelných příběhů se nakonec vždy projeví jako nepřesvědčivé fikce. Důvod tohoto selhání je pokaždé stejný. Zdá se, že těžiště našich životů tkví ve vrstvách

času, na které kvůli jejich paradoxní povaze nelze přímo pohlédnout: v minulosti, jejíž podstata spočívá v tom, že už není, a přitom nás stále znovu a znovu zasahuje podobně jako zacelená rána, která po sobě zanechala jizvu, nebo jako úporné svědění, jež pacienti po amputaci zakoušejí v končetinách, které už nemají.

Pravděpodobně nejemblematičtější obraz rozporuplných rysů lidské časovosti obsahuje *Český snář* Ludvíka Vaculíka (1990). Zatímco nad *Dotazníkem* se vznáší stín „jednoho“ zemřelého přítele, je Vaculíkův text mrtvol či spíše mumii plný – jeho prostor zabylují desítky emigrantů, ztracených přátel, lásek a míst, které (kteří) jsou pryč a zároveň nemohou odejít. Ve své zdůrazňované nepřítomnosti jsou stále přítomní: vracejí se jako bolest, kterou po sobě zanechali, jako nehmotné figury ve vyprávěných snech nebo jako skvrny na enigmatických fotografiích, u nichž není nikdy jisté ani to, kdo a kdy je pořídil, ani to, zda mají text, který je obklopuje, ilustrovat, zpochybňovat či překrýt. Vědomí ztráty, které je alespoň coby fantomy přítolává, přitom není ve *Snáři* popisováno (pak by vyznívalo jen jako sentimentální narcistní póza), ale projevuje se jako vybočující nesrovnalost na pozadí monotónně ubíhající každodennosti – jako něco, co neplyne, ale zadržává. Jestliže Gruša se ve svých textech snaží upozornit na nezacelitelné mezery v každé narativizované chronologii, pak se Vaculíkův *Snář*, který se prezentuje jako víc než rok trvající sled deníkových zápisků, v těchto mezerách přímo odehrává: „Úterý 21. srpna 1979. Počítám dny. Nechci, ale myslím na to pořád. V noci se probudím, a hned vím, že za pět dní, za čtyři, za tři. (...) Pamatuji, že za týden tu nebude Helena. (...) Brečím. (Teď, 18. března 1980, znovu.)“

Kontrast mezi „prvním“ a „druhým“ pláčem, který se ve Vaculíkově románu tolikrát objevuje, nemá nic společného s hořkosladkým sebedojmáním, které nad sebou může pocítovat autor; jenž po sobě přepisuje nahrubo psaný deník. Propast času a smutku, která se mezi zápisem a jeho četbou otevírá, spíš znovu a ještě intenzivněji tematizuje už připomínaný paradox

lidské identity. To, kým jsme, není dáno tím, co o sobě vyprávíme, ale tím, do jakých vztahů jsme ponořeni; které to jsou, si navíc často uvědomíme až ve chvíli, kdy se přeruší. Kdo vlastně jsem (či kdo jsem byl), si mohu uvědomit až v okamžiku, kdy cítím žal z toho, že jsem druhé, na nichž závisím, ztratil. O ničem z toho se však nedá mluvit: „vyprávím-li skutečně upřímně o tom, jaké vztahy si ‚já‘ vybírám, jaké navažuji a k čemu ‚mí‘ slouží, nutně se v půli řeči zadržnu – a budu jen oněměle svědčit o tom, že vztahy, do nichž jsem se dostal, ‚mě‘ už dávno semlely na padrť“, poznamenává ve své knize o truchlení Judith Butler.

Od melancholie k ostalgi

Je vlastně dost překvapivé, že reflexe normalizace bývá tak často spojována s konceptem nostalgie. Nostalgie coby touha po návratu vychází ze snahy navázat přerušovaný kontakt mezi minulostí a dneškem a propojit je znovu do jednoho plynulého příběhu. Zdá se totiž, že normalizační romány – z nichž jedny popírají narativní charakter historie a jiné narativní povahu osobní identity – vztah mezi minulostí a přítomností prezentují zcela jinak. Nedomnuje jim stesk a potřeba zpřítomnit to, co uplynulo, ale naopak šok z toho, že minulost je stále tu; že to, co se stalo, nelze zahladit; že to, co už není, mě dělá tím, kým jsem. Normalizační produkci (bez ohledu na to, zda patří do proudu oficiálního umění či ineditní literatury) necharakterizuje nostalgie, nýbrž melancholie – sebe-reflexivní, ironická vůči všem reprezentacím času, jež není možné redukovat na paměť, fascinovaná a ochromená minulostí, kterou nelze zvládnout.

Na obrazy a texty ze sedmdesátých a osmdesátých let proto z povahy věci není možné navázat, lze je pouze recyklovat, opakovat a mimoděk tak podtrhávat jejich anachronický, sebeironický charakter. Démonizovaná „ostalgie“ ostatně nedělá nic jiného – v duchu svých melancholických vzorů odhaluje něco, co nelze přímo zobrazit: nepamětnou vrstvu minulého času, která ustavičně rozhodává spořádanou fasádu současnosti.

Autor je publicista.

JEDNOU BUDEM DÁL

Dlužnická lobby rdousí republiku

ROMAN ROPS-TŮMA

Tlačenice strašidel, která obcházejí Evropu, už připomíná vycházku na dvoře americké věznice. Jako by nestačil populismus a neomarxisti, Kreml a Brusel, feminacistky a cyklofašisti, sluníčkáři a měsíčkárky – své temné nitky kolem naší křehké demokracie zaplétá i „dlužnická lobby“. Na spiknutí předlužených odvážně upozornil Lukáš Kovanda, svého času ekonomický poradce Jiřího Drahoše, bílého koně prezidentské volby. Pardon, správně má být „rytíře na bílém koni“ – přičemž sedlo s uzdičkou jeho koni financoval milovník umění, filantrop a talentovaný exekutor Robert Runták. Panu Kovandovi tedy lze věřit, protože má k odhalení rejdu dlužnické lobby to nejlepší teoretické zázemí, a když mluví v televizi, mluví jako expert.

Statisíce příživníků, kteří trápí naše přetížené exekutory, navíc povzbuzují agenti neziskovek. Ti sice nebyli nikým zvoleni, ale přesto mají drzost vyjadřovat se k předkládaným zákonům a požadovat, aby exekucní průmysl v ČR alespoň formálně připomínal pravidla, jimiž jsou ti nejchudší odírání na vyspělém Západě. A teď si představte, že se tihle lůzři začnou mezi sebou domlouvat. Ne šeptem a potají, jak se na správnou lobby sluší, ale třeba i na internetu, nebo dokonce začnou pokřikovat na ulicích.

Představte si, gentlemani, že si jako každá menšina, s kterými se teď roztrhl pytel, uvědomí sami sebe a začnou vznášet pro svou nově objevenou identitu nároky. Máloco mě znepokojuje jako představa chudiny navlečené do barevných kostýmů, jak pochoduje ulicemi na „Poor Pride“. Už vidím jejich hesla: „Chudoba není nemoc!“ „Nechceme nic než trochu účty!“ „Socky zdraví sociální demokracii!“ Možná právě identitářské zapojení do kulturního boje je jediným způsobem, jak mohou oběti exekucního průmyslu něčeho dosáhnout. Faktické změny svého postavení jistě nedocílí – ale budou se v pochodu hrdosti alespoň lépe cítit.

V Maďarsku dali zákaz bezdomovectví přímo do ústavy. To je ovšem nedemokratické a neevropské. Evropa vždy podporovala svobodné spaní na ulici, pokud si takový spáč tvrdou prací nezaslouží vlastní hypotéku, a rovněž Evropa vždy vítala tuláky, bezdomovce a uprchlíky. Jsou toho plné učebnice, můžete se přesvědčit, jen si prosím přelepte stránky se světovými válkami, s meziválečným obdobím a pro jistotu i kapitolku o poválečné konjunktúře. Stejně už to není ani pravda.

Maďarsko stranou; v potírání dlužnické lobby musíme jít vlastní cestou, cestou kulturního boje. Až budu ministr vnitra, budeme častěji vysílat staré české komedie. Jsou totiž plné kvalitního absurdního humoru. Třeba když Miloš Kopecký v jedné sci-fi komedii pořád vyhrožuje: „Abych z vás neudělal nezaměstnaného!“ Nebo když Miloš Šimek psychicky týrá Ludka Sobotu, aby z něj vymáčkl co nejvíc písniček do kabaretu. Po každém filmu bude následovat tříhodinová vysvětlovací beseda s Lukášem Kovandou, protože tenhle komunistický humor už dneska nikdo nepochopí. A film „Já to tedy беру, šéfe“, v němž se satirizuje náborářský teror v časech plné zaměstnanosti, necháme na podzim, kdy vysoké školy každoročně opouštějí absolventi, aby se zapojili do pásové výroby.

A nenechte se zmást domnělým překročením pravomocí: co je a není kultura, vpsledku určuje vždycky vnitra.



Viktor Kolář: Ostrava, 1977

Umění trpí jako vše ostatní

S Andrzejem Jakimowským o polské společnosti a filmu

Režisér Andrzej Jakimowski uvedl svůj film *Tenkrát v listopadu* na festivalu v Gdyni a jen o pár dnů později v pražském kině Atlas. A právě tam, během příprav na festival 3Kino, proběhl i rozhovor o nepříznivé situaci v Polsku.

MARTIN SVOBODA

Váš film *Tenkrát v listopadu* vznikl tak, že jste kolem autentických záběrů z varšavských střetů neonacistů a anarchistů sestavili příběh...

Já a můj tým jsme chtěli natočit film o Antifě a fašistických skupinách napříč Evropou. Pořídili jsme materiál v několika evropských městech včetně Londýna, Berlína, Poznaně nebo Drážďan, kde jsme sledovali pochody neonacistů. Šlo nám o pojetí celého fenoménu spíš na obecné rovině. Záběry z Varšavy to měly doplnit – nečekali jsme takové násilí a tak výjimečnou eskalaci, mělo jít jen o další z mnoha podobných akcí. Když jsme viděli, co se nám podařilo zachytit, nevěděli jsme příliš, co si s tím počít – do našeho konceptu ta exploze násilí vůbec nezapadala. Rozhodl jsem se pro rázný krok: opustit dosavadní materiál a soustředit se výhradně na to, čeho jsem byl ve Varšavě svědkem. Jako nejlepší řešení se ukázalo vystavět okolo oněch záběrů fikční film.

Proč nevyprávíte příběh aktivních účastníků, ale postav, které se k tomu všemu připletly jaksí náhodou?

Bylo pro mě důležité ukázat širší kontext. Ne kontext oněch dvou skupin, oné jedné události, ale kontext života ve městě. Jako dokumentarista jsem se už dřív střetl s lidmi pohybujícími se v centru Varšavy a věděl jsem, s jakými problémy se potýkají – a právě tyhle zkušenosti jsem se rozhodl zužitkovat. Věnuji prostor obětem oněch střetů, ne jejich účastníkům. Protože kdo jsou hlavní oběti? Lidé, kteří nemají kde se schovat – lidé, kteří přišli o domov. Dokonce i přímo ve squatu v centru té bouře byli ti, kteří neměli ani s jednou skupin nic společného.

Ve sporu způsobeném ideologií se tedy soustředíte na postavy, jež jsou názorově „neutrální“?

Ano, odpovídá to ale skutečnosti – ve squatu jste mohl potkat právě i ženu, která připomínala naši filmovou matku. Na pohled tam vůbec nepatřila, nešlo o anarchistku, levicovou aktivistku, byla o generaci starší než všichni ostatní. Nesplňovala ani představu o bezdomovci – byla to prostě žena, která se dostala do exekuce, byla vystěhována z bytu a neměla kam jít, a tak se ocitla ve squatu s pětadvacetiletými anarchisty. A pak skončila uprostřed bitvy. Objevil jsem ji během svých rešerší a ihned bylo jasné, že bude inspirací pro moji hrdinku.

Kde si stojí polská většina? Od jedné kolegyně jsem v Polsku například vyslechl, že ve střetu neonacistů a anarchistů by se větší část Poláků přiklonila na stranu těch prvních.

To je pravda – proto jsem se musel smířit s tím, že s mým filmem většina publika nebude souhlasit. Tím neříkám, že se stavím na stranu anarchistů, každý fanatismus je špatný, ale mé názory skoro automaticky stojí proti polským konzervativním, sobeckým hodnotám, které vedou tolik lidí k podpoře neonacistické násilnosti. Nejsem ale ani sám. Na varšavském festivalu mnoho lidí řeklo, že právě tak události zažili, že právě tímto způsobem jimi byli poškozeni. Nejde tedy jen o projev rebelie proti většině, ale i o katarzi prožívanou společně s těmi, kteří často nemají s kým ji prožít.

Poslední dobou slyšíme spoustu černých zpráv o stavu financování polských filmů – konzervativci údajně ovládají instituce rozdělující podporu, mluví se přímo o rostoucí státní cenзуře. Z pohledu diváka se to ale nezdá – viděli jsme letos spoustu progresivních filmů. Tenkrát v listopadu, Nina a samozřejmě Kler, který musí být noční můrou konzervativců. Čím to je?



Raději šťastnou zemi než dobré umění, říká Andrzej Jakimowski. Foto fdb.pl

Ke změnám dochází pomalu, krok za krokem. Letos měly premiéru ještě filmy, jimž přiklepo podporu minulého vedení Polského filmového institutu, jinak už se ale i na festivalu v Gdyni projevují posuny. Třeba festivalová porota nebyla vybrána svobodně pořadateli, ale ve spolupráci s ministerstvem kultury – byla složena tak, aby žádný z kontroverzních filmů nemohl vyhrát. Studená válka je nepochybně velký filmařský počin, ale její vítězství představuje bezpečnou volbu. Na rozdíl od tolika jiných zůstává v minulosti. Nevěnuje se současným problémům a nekomentuje aktuální dění – a právě takové příběhy vidí konzervativci rádi. Příběhy, které odvádějí pozornost od současnosti a každodennosti.

Polsko má velký problém s vlivem státu na televizi a film – v Česku máme štěstí, že se daří udržovat státní fond i radu České televize mnohem více odpolitizovanou.

I když v případě České televize vyvíjejí někteří politici tlak, aby se to změnilo.

Máte vážně štěstí – ale musíte si dávat pozor. Změny přicházejí pomalu, tak, že si jich skoro nejde všimnout. Situaci v Polsku se nebojím přirovnat k Německu ve třicátých letech, kde byl krach demokratického systému také jen pozvolný a lidé ho zpozorovali, až když bylo pozdě. Je běžné, že se politici pokoušejí získat moc. Problém ale nastává, když jedni lidé nenávidí druhé tak strašně, že těmto politikům skutečně propůjčí moc výměnou za to, že se s jejich domnělými nepřáteli vypořádají – když se politika vede ve jménu agrese davu. Politika by přece měla být o tom, jak organizujeme svůj život. Zatím ale vede k tomu, že mnozí rádi vidí jiné na ulici, bez bytu, ve špatné situaci – jsou rádi, když jim neonacisté házejí do oken cihly. Kdo ví, kam to může vést.

A co proti tomu člověk může dělat?

Na nejzákladnější rovině – pochopit to. Ne každý může změnit druhé, ale co udělat může, je sám přeciť realitu a chovat se podle toho. Jako hrdinové mého filmu. Ti nemají příležitost ani touhu dělat věci, jež je nějak přesahují. Starají se o sebe, nicméně způsobem, z něž poznáme, že chápou situaci a přese všechno nejsou ochotni vzdát se svých hodnot. Pokud si lidé zachovají zdravý rozum, k ničemu špatnému nemůže dojít, žádní populisté nad nimi nezískají kontrolu. Pokud jsou odsunuti na vedlejší kolej

společnosti, zapomenuti a jejich život je čím dál horší, pak se nevyhnutelně snižuje i jejich schopnost a ochota udržet si zdravý rozum a společnosti hrozí, že se propadne do chaosu. Proto věřím, že hrdina snímku *Tenkrát v listopadu* může zachránit Varšavu.

Byl jsem poměrně překvapený u scény, v níž jde na policejní stanici podat stížnost a je okamžitě odveden do sklepa a zbit.

To není nic neobvyklého. Když jsem v roce 2012 psal scénář, bylo téma násilí na policejních stanicích hojně řešeným tématem v polském tisku. Narazil jsem i na případy, kdy to skončilo smrtí. Probíhala samozřejmě vyšetřování a soudy, ale nevedlo to k ničemu pořádnému. Policie v Polsku je brutální. Před dvěma lety proběhl médií případ smrti na policejní stanici ve Vratislavi. Česko je oproti Polsku v tomhle ohledu napřed.

Polsko ale nad Českem jednoznačně vyniká ve filmové tvorbě. Platí snad klišé, že horší podmínky dělají lepší umění?

Raději bych šťastnou zemi než dobré umění. Navíc si nemyslím, že bych teď dělal lepší filmy než dřív, když jsem se cítil svobodněji a měl lepší podmínky k práci – moje filmy mohly být jednak příjemnější, jednak plné větších nuancí a jemností života. Mohl jsem hledat způsoby, jak udělat život krásnějším a šťastnějším. Teď musím říkat věci, jež jsou samozřejmě, a prosazovat pravdy tak primitivní, že je mi to chvílemi hloupé. Jsem k tomu ale nucen, protože jsem byl postaven do situace, která neumožňuje mluvit o ničem jiném. Věci, které byly dřív samozřejmě, už dnes takové nejsou. Myslím, že umění trpí v Polsku jako vše ostatní. Rád bych natočil zábavný a příjemný film – *Tenkrát v listopadu* takový není. Nemůže být.

Co dál? Počítáte s tím, že se vám podaří získat podporu pro další film?

Chystám další příběh, který otevře důležité otázky. A když se mi nepodaří získat státní podporu, získám ji jinde. Svůj debut jsem před lety také natočil v amatérských podmínkách – cestu si tedy najdu. Zvlášť dnes, když se díky digitálním kamerám natáčení tolik zlevnilo. Z logistického a finančního hlediska je natáčení mnohem jednodušší, než bylo před dvaceti lety.

Andrzej Jakimowski (nar. 1963) je polský filmový režisér. V dramedii *Přímhuř oči* (Zmruž oczy, 2003) a *Fíggle* (Sztuczki, 2007) se zabýval vztahy dětí a dospělých, snímek *Představ si* (Imagine, 2012) se zase věnuje komunikaci nevidomých. Nový film *Tenkrát v listopadu* (Pewnego razu w listopadzie, 2017) je společenskokritické dílo, které je částečně inspirováno útokem nacionalistických demonstrantů na squat ve Varšavě v listopadu roku 2013.

Ach, díky, vědo, díky!

Návštěvníci a dějiny normalizační budoucnosti

V orwellovsky neblahém roce mohli diváci v Československé televizi sledovat optimistickou vizi budoucnosti. Seriál *Návštěvníci* poskytuje vydatný materiál pro analýzu normalizační futurologie i historiografie, ale také prostor pro subverzivní čtení.

MARTIN BABIČKA

Je rok 2484 a Centrální mozek lidstva detekoval smrtelné nebezpečí. Zemi hrozí, že ji z oběžné dráhy vychýlí blížící se kometa. Světová rada se tak rozhodne vyslat misi do roku 1984, aby našla ztracený sešit vědeckého génia Adama Bernaua. V něm by měl být matematický vzoreček, s jehož pomocí lze hýbat celými kontinenty. Mise složená z historika, lékaře, technika a zoolingvistky se ze světa, který nezná zbraně ani peníze, vydává v přestrojení za geometry do maloměsta Kamenice. Podobně jako Kafkův zeměměřič i oni vstupují do cizího prostoru a jejich chování vzbuzuje u místních podezření. Návštěvníci zase obyvatele šmírují orwellovskými televizními oky.

Horizont našich očekávání

Je rok 1984 a Československá televize vysílá premiéru seriálu *Návštěvníci* režiséra Jindřicha Poláka. Normalizační televize neposkytuje obraz ideálního světa, nabízí ale jeho správnou interpretaci. Velká ideologická vyprávění budovatelských filmů nahradily běžné příběhy každodenních hrdinů. Reálný socialismus odsunul otázku realizace komunistické utopie na neurčito. Televize se stala sdíleným rituálem, tématem k hovoru, pozadím každodenních činností, hyperrealitou.

Představy o budoucnosti, stejně jako ty o minulosti, vypovídají vždy nejvíce o těch, kdo si tyto představy vytvářejí. Jak vysvětluje německý historik Reinhart Koselleck, horizont našich očekávání vychází z prostoru, který je utvářen naší zkušeností. Jindřich Polák natočil ještě před *Návštěvníky* sci-fi filmy *Ikarie XB 1* (1963) a *Zítřka vstanu a opáším se čajem* (1977), kde se objevují témata jako pacifismus, antifašismus, komunistické vyústění dějin nebo cestování v čase. Ve všech těchto dílech provazuje otázky minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Jak vypadá budoucnost podle *Návštěvníků*, co seriál říká o normalizaci a jakou nabízí filosofii dějin?

Československá populární kultura po roce 1969 se obvykle interpretuje na pozadí *Poučení z krizového vývoje* jako textu, který autoritativně vykládá vývoj směřující k událostem v srpnu 1968, ale také definuje klíčovou roli televize. Text dává současnosti smysl skrze jednoznačný výklad minulosti na straně jedné a na straně druhé upevňuje legitimitu tehdejšího řádu nastíněním správného budoucího směřování v duchu hegelíánské tradice a marxistické filosofie dějin.

Optimistická historie a děti ráje

Rodina a dětství byly důležité normalizační hodnoty, v nichž se odrážela povinnost současné generace vůči budoucnosti. Poučení deklaruje závazek „usilovat, aby naše děti, vnuci, celá budoucí generace byli naplněni hrdostí na práci svých otců a matek, aby jejich odkaz rozvinuli a znásobili“. Jedenáctiletý Adam Bernau, na němž je závislý osud lidstva, je jedním z těchto dětí. Ve 25. století má své muzeum a ve škole se čtou jeho memoáry, v nichž se píše o krásné prožitím dětství, dnech „rodinné harmonie, snů o velkých vynálezech, prospěšných celému lidstvu“. Adam je slovy Michala Davida „dítětem ráje“, které se později stane hybatelem kontinentů a dějin.

Historie se tak stává důležitou vědou, která nejen vykládá minulost, ale je tak trochu i futurologií. „Jako historik jsem optimista,“ říká vůdce výpravy, výstřední historik, který je Bernauem posedlý. Před Světovou radou zdůrazňuje, že recept na záchranu budoucnosti lidstva našel v minulosti. Diváci seriálu v osmdesátých letech pak sledují pokračování velkého vyprávění, vyústění vlastních dějin, na němž se stejně jako Adam sami podílejí. První díl *Návštěvníků* otevírá obraz celosvětového společenství, které jako by naplňovalo

vizi *Poučení* o tužbách „každého občana žít spokojený a šťastný život“. Seriál zobrazuje komunistickou verzi konce dějin a potvrzuje moderní naději v pokrok. „Dvacáté století nedokázalo ovlivnit ani počasí,“ diví se lidé budoucnosti. Technologický pokrok byl podstatnou součástí tehdejší ideologie a objevoval se i v populární hudbě (Kotvald a Hložek zpívají: „Náš domov je ráj, ach díky, vědo, díky!“).

Futuristická brikoláž

Pohled z budoucnosti slouží také jako pacifistická kritika přítomnosti. Rakety a další zbraně skončily doslova na „smetišti dějin“, kterým musí zástupci Světové rady proplout, aby se dostali ke krytu s předměty z 20. století: „Dialektika času. Život a smrt,“ komentují zástupci Světové rady. Seriál se v tomto ohledu podobá mnoha dalším produktům studenovělečné popkultury. Výpravě se dostává obdivu za to, že se nebojí cestovat do století světových válek. Historik Richard těžko vysvětluje, že v Kamenici se neválčí, ale žije klidným normalizačním životem. Pokud on představuje ratio výpravy, zoolingvistka Emilia dává najevo především emoce a zosobňuje pacifismus budoucího světa. Když sledují záběry z 20. století, Emilia zaměňuje hru (závody aut) a válku („legrační lodě“). Princip války jako hry, který popsal už medievis-



Na horizontu čeká ideální technologie, která se ale neobejde bez kutilství. Foto ceskatelevize.cz

ta Johan Huizinga, nelze po sepsání mírové smlouvy v roce 2123 pochopit bez odborného historického výkladu.

Obdobně nechápavý vztah zaujímají lidé budoucnosti i k penězům a ekonomice. Ty přitom skončily ve stejném úkrytu jako zbraně. Když technik Leo vidí na videu transparent z americké demonstrace s nápisem „we want jobs“, vůbec nechápe, o co těm lidem jde: „Cožpak jí bylo na světě málo?“ Emilia zase nerozumí konceptu nakupování. Když výprava dostane omylem peníze o sto let starší, vzpomíná Drchlík, Adamův „velký učitel“, na svého dědu, který pracoval u knížete Schwarzenberga: „Tak si zapaloval fajfku,“ říká s hořící bankovkou v ruce. Mezitím už odkryl skutečný původ geometrů a snaží se pochopit, jak společnost budoucnosti vypadá: „Takže u vás dělá každý to, co umí nejlíp, a těší ho, že to může dělat... a pak si zase vezme, co potřebuje.“ „A co mu dělá radost,“ dodává Emilia. To vše potvrzuje správné směřování dějin k realizaci utopie.

Ve srovnání s utopickou budoucností ale normalizace nedopadá špatně. Seriál pracuje s obdobnou komediální kritikou v mezích jako většina seriálů a filmů té doby. Aby se ubytovali v hotelu, musí geometři podplatit recepčního. Auto, jímž cestují v čase, se místo rozestavěné silnice ocitne na skále, protože stavba nesplnila plán. Normalizace totiž nestojí na perfektním zvládnutí situace, ale spíše na nahodilém řešení. Brikoláží končí i celý seriál. Drchlík v posledním díle klínem podloží Centrální mozek lidstva, ten následně upraví své propočty a ukáže se, že žádná katastrofa nehrozí. Lidé z roku 1984 se tak stali nadějí hned dvakrát – nejdříve v podobě geniálního Adama Bernaua a pak i jeho učitele.

Technokracie versus zdravý rozum

Seriál však funguje i mimo rámec normalizace a zaujímá důležité místo v české kultuře. Česká televize ho stále reprizuje, na jeho aktualizaci před pěti lety vsadila reklamní kampaň Vodafone. Dnešní reportáže a články o *Návštěvnících* chápou naši současnost jako částečné potvrzení teze o technickém pokroku. Můžeme se ale zaměřit naopak na přetržené dějinné vyprávění a ptát se, jak by vypadal seriál dnes. Lze ho číst i subverzivně – když jsem sám seriál viděl jako dítě, bylo to poprvé, co jsem si uvědomil nesamozřejmost existence peněz.

Jakkoli Československá televize byla pod politickou kontrolou, nemá smysl seriál interpretovat jako čistě ideologickou výpověď tehdejší doby. Koneckonců vznikl v západoněmecké koproduci a vysílal se třeba i v Austrálii. Normalizační ideologie sloužila spíše jako komunikační kód a jednoduše nabízela látku, z níž bylo možné vytvořit obraz budoucnosti. Prostorem zkušenosti je nedokonalý svět, kde si lidé poradí, i když jim chybějí prostředky. Na horizontu pak čeká ideální technologie, která se ale neobejde bez kutilství. *Návštěvníci* jsou nakonec příběh o dialektice dějin, v němž jde o protiklad technokracie a „zdravého rozumu“. Skrze vývoj technokracie a její zápas s „lidštějšími“ formami vládnutí lze nakonec vyprávět i soudobé československé dějiny. Rok 1984 totiž předznamenal jinou budoucnost, než jakou reprezentovali *Návštěvníci*. Ve stejném roce vzniklo v Československu nové odvětví futurologie – byl založen Prognostický ústav.

Autor studuje historii.

Kontemplace namísto útoku

Poznámky k inscenaci Konzervativec v divadle Komedie



Slovenský herec Michal Noga vůči českému Stanislavu Majerovi v metafoře soustátí rozhodně nehraje druhé housle. Foto Martin Špelda

Nová realizace tvůrčí trojice Zábranský–Polívková–Majer se nevyhne srovnání s úspěšným monologem Herec a truhlář Majer mluví o stavu své domoviny. Tentokrát se hlavní hrdina, český občan, namísto glosování současnosti spíše ohlíží za minulostí.

DOMINIK MELICHAR

Divadlo Komedie se po dvou letech konečně otevřelo divákům. Sice během nich nebylo tak docela zaplombované – dočasný domov tu minulý rok našlo například Divadlo Na zábradlí, které procházelo rozsáhlou rekonstrukcí, o stálém souboru či vůbec nějaké vizi však nemohla být řeč. Nyní se po více než patnácti letech divadlo Komedie (nově s malým „d“) vrací do stáje Městských divadel pražských, v jejichž čele stanul po ne zcela jednoduchém konkursu v lednu letošního roku Daniel Příbyl a jejichž uměleckým šéfem se stal Michal Dočkal. Otevření divadla bylo velkolepé – na den stého výročí založení republiky, která už neexistuje, inscenací původní české hry, která pro toto divadlo nevznikla, a s pochodem sokolů, který se neuskutečnil.

Majer podruhé

Podle nového vedení má Komedie poskytovat prostor pro „projektovou tvorbu, koprodukcce s nezávislými soubory či zahraničními partnery, festivaly, mimopražská divadla, literární večery, koncerty, výstavy“, jak píše v úvodníku Moderního divadla, časopisu Městských divadel pražských, ředitel Daniel Příbyl. Vedle toho by mělo cílit na mladé publikum. Premiérou uvedenou 28. října se jistě podařilo naplnit první část plánu – trojice tvůrců prověřená úspěchy ve Studiu Hrdinů, David Zábranský, Kamila Polívková a Stanislav Majer, připravila dílo formálně podobné vzývané i zatracované, překvapivé, v leccems snad i kontroverzní inscenaci *Herec a truhlář Majer mluví o stavu své domoviny* (2016). Dostalo název *Konzervativec*.

Jak *Herec a truhlář*, tak *Konzervativec* vypoovídají především o českém občanovi. *Herec a truhlář* je pochopitelně také konzervativní, obouvá se do módního hipsterství, vysmívá se sociálním bublinám liberálů, strefuje se do zprofanované značky „pražská kavárna“. Majer-konzervativec je o poznání méně útočný. Tam, kde narátor na jevišti Studia Hrdinů hřímá, na prknech Komedie spíše konstatuje, zamýšlí se, usebírám a značnou část inscenace

věnuje uvažování o čase, nekonfrontuje diváka s těžko stravitelnými argumenty, kontemplaně, a to i v cynických a groteskních okamžicích, kdy na sebe vypravěč bere podobu šklebící se a hýkající opice.

Co vlastně slavíme?

Obě díla svádějí k tomu, aby byli jejich hrdinové ztotožňováni s jakýmsi zbytnělým egem autora, tedy Davida Zábranského. Mluví pro to zejména forma monologu jednoho herce, ale také myšlenky a názory textem formulované, které připomínají civilní vyjádření svého autora. *Herec a truhlář* ovšem ukázal, jak bravurně umí Zábranský pracovat s mluvčími a mnohohlasím v replikách jednoho vypravěče a vyvolávat nejistotu, kdo vlastně mluví. Hlavní postava *Konzervativece*, opět (do určité doby) na scéně osamocený Stanislav Majer hovořící k publiku, není ani hlasem Majerovým, ani Zábranského, ale celé plejády rétorů, kteří se v postavě na jevišti stýkají. Zábranský se opakovaně snaží vytvořit iluzi hlasu společnosti, nadhlasu, ideje, která nad touhle kotlinou visí někde na obláčku a sem tam ji zalije vydatným deštěm.

Scéna je zase velmi jednoduchá, vystačí si jen s dlouhým stolem pokrytým sklenicemi a lahve, které evokují bujarý večírek. Ten skutečně proběhne, neboť představení začíná tím, že nevědomí diváci na jevišti konzumují šampaňské a slané tyčinky, a herec Petr Vančura coby moderátor hosty touto částí představení provází. Odříkává program, který je spíše anekdotou k oslavám sta let již neexistující republiky, například má kolem divadla projít průvod sokolů, k čemuž ovšem nedojde. Podle tvůrců ale Vančura bude každý večer moderovat trochu jinak, takže je možné, že diváci různých repríz uvidí odlišné představení.

Československo založené 28. října 1918 zaniklo s mnichovskou dohodou a v původní podobě se už nikdy nevrátilo. Se Slováký se Češi rozloučili v roce 1993, Slováci dokonce 28. říjen jako svátek dosud vůbec neslavili, až pro letošek si uzákonili výjimku. Co to tedy

vlastně slavíme? V takovém pojetí budoucnost neexistuje, oslavy se dívají pouze do minulosti.

Pták s očima vzadu

V představení se jako refrén opakuje představa lodi na otevřeném oceánu. Lampa na její zádi osvětluje pouze pár metrů lodi a část vln, které do lodi narážejí a mizejí. Nutno říct, že touto metaforou omezenosti člověka v chápání času, jeho schopnosti vidět jasně jen současnost, jež se však jaksi láme o záď lodi, prokázal Zábranský básnické vidění světa v kontextu jeho díla nečítané. Připomíná metaforu Jacquese Rupnika v názvu jeho poslední knihy *Střední Evropa je jako pták s očima vzadu* (2018). Rupnik střední Evropu chápe jako ptáka, jemuž je jedno, kam letí, důležité je pro něj, odkud (inspiroval se tvorem Goofus Bird z *Fantastické zoologie* Jorge Luise Borgese). Zábranského lampa také ozaruje pouze minulost, zbytky toho, co bylo.

Majerovi situaci Zábranský opět neusnadnil a naložil na něj textu jak Atlasovi nebeskou klenbu. Majer však coby bývalý člen legendární Pařížkovy Komedie je na tomto jevišti jako doma, i bez kolegů ho dokáže ovládnout sebejistě, jeho promluvy jsou opět přesvědčivé stejně, jako když ve Studiu Hrdinů lamentuje nad „lidmi typu Majer“. Jako konzervativec ale nakonec není sám. Kromě zmiňovaného konferenciéra Vančury, který na závěr svého výstupu hosty pošle do hlediště, má ještě jednoho hereckého partnera. Má-li jít o vznik první republiky, má k tomu Slovák přece jen co říct. A tak nechá Zábranský konfrontovat svého velkého českého vypravěče s malým slovenským. A to doslova: inscenátoři s Kamilou Polívkovou v čele angažovali slovenského herce malého vzrůstu – Michala Nogu.

Druhý hlas

Zcela jistě má jít o ironický komentář připomínající „druhé housle“, které Slovensko v tehdejší soustátí hrálo. Slovenský vypravěč ovšem svým svěťáckým charakterem tvoří k tomu českému bohorovný protipól. Rozvine transparent hlásající cosi o mládí, který zavdává příčinu k dalekosáhlým výlevům vypravěče českého, zpívá druhý hlas v operním výstupu apostrofujícím „drahou republiku“. Jeho ležérnost ve spojení s tělesnými dispozicemi vzrůstající interpretační ego Čecha dokonale uzemňuje.

Po jeho odchodu ze scény už se promluvy z úst Majera poněkud vlečou. Vrací se zpět ke svému místu na zemi před stolem, znovu opakuje metaforu s lodí a lampou a vypráví legendární příběh o koni a Nietzschem: z pohledu jednéh kočí koně týral, z pohledu druhých zamezoval kůň kočímu v práci. Pak přišel Friedrich Nietzsche, koně objal, zhroutil se a od té doby už s ním nebyla kloudná řeč... Pokud se dosud dařilo založením esejistické divadlo krotit zejména herectvím Stanislava Majera, ke konci všem zjevně došel dech a tvůrci nechali už mluvit jenom Zábranského. Eklektické finále, byť působilo spíše elitářsky než jako kýžená alegorie o stavu naší domoviny, bylo ale nakonec přece jen překvapivé. Divadlo Komedie vykročilo do své (staro)nové éry troufale. Necht mu to zůstane.

Autor je divadelní a literární kritik.

David Zábranský: Konzervativec. Režie, kostýmy Kamila Polívková, scéna Antonín Šilar, light design Katarína Ďuricová, hudba Ivan Acher, dramaturgická spolupráce Viktorie Knotková, odborná spolupráce Filip Herza, hrají Stanislav Majer, Petr Vančura, Michal Noga. Premiéra 28. října 2018, divadlo Komedie, Praha.

Když je demokracie stupidní

Berlínské Divadlo Maxima Gorkého přivezlo na letošní Palm Off Fest scénickou polemiku o stavu současné evropské demokracie. Mají evropské hodnoty ještě nějakou budoucnost?

MARCELA MAGDOVÁ

České divadelní festivaly objevily režie bo-sensko-chorvatského radikála Olivera Frljiće a během posledních tří sezon s nimi zača-ly seznamovat domácí publikum. Pionýrské uvedení, inscenaci *Černá zem pohltil toho, kdo odstoupí zrádně!* (2010) divadla Mladinsko, zprostředkoval Festival Bazaar v roce 2017, povšimla si ho ale jen část divadelní obce. Obdobně tomu bylo i na festivalech Divadelní Flora Olomouc a Palm Off Fest, kde se předsta-vily inscenace *Balkan macht frei* (2015) mni-chovského Residenztheateru a *Prokletí* (2017) varšavského Teatru Powszechného. Pražská repríza *Prokletí* na rozdíl od uvedení na Diva-delním světě Brno 2018 nezbudila větší kon-troverze, nebyla totiž poznamenaná manévry šikující se radikální pravice, takzvaných Sluš-ných lidí. Ti měli především spadeno na dal-ší Frljićovu inscenaci, *Naše násilí a vaše násilí* (2016). Mediální humbuk doprovázený trestní-mi oznámeními katapultoval divadlo na titul-ní stránky novin, což je v Česku věc nevídaná, a Olivera Frljiće mezi ostře sledované tvůrce.

Herec s migračním pozadím

Zatím naposledy se mohli čeští diváci s Frlji-ćovou prací konfrontovat na právě uplynulém ročníku mezinárodního setkání divadel střed-ní Evropy Palm Off Fest. V rámci festivalu byla uvedena inscenace *GOЯKI – Alternativa pro Německo?* (2018) berlínského Divadla Maxima Gorkého. Ta svým názvem odkazuje ke stejno-jmenné ultrapravicové straně, která svůj pro-gram opírá o euroskepsi, populismus a isla-mofobii a postupně se stala třetí nejsilnější v zemi, což byl pravděpodobně důvod, proč se dostala do režisérova hledáčku. Divadlo je pro Frljiće významnou společenskou institu-cí a jeviště tribunou k demonstraci názoro-vé plurality. Polemikou svého druhu je i ber-línská *GOЯKI – Alternativa pro Německo?*.

Režisér v ní vychází z reálné filosofie Divadla Maxima Gorkého jakožto scény společensky angažované a otevřené vůči menšinám, proto v inscenaci operuje s termínem herec s mig-račním pozadím.

Po úvodní forbinové prezentaci jednotlivých aktérů, typickém prologu Frljićových insce-nací, kde režisér záměrně rozostří hranice mezi realitou a fikcí, se mezi sebou začnou herci dohadovat, kdo představuje v souboru menšinu a kdo většinu. Ukazuje se, že stejně jako může být herec tmavé pleti minoritou v německém divadelnictví, může být hereč-ka bílé pleti v Divadle Maxima Gorkého vní-mána jako Němka na splnění kvóty. Šestice protagonistů sebeironicky žongluje se vzá-jemně si oponujícími tvrzeními, která gradu-jí naléhavou otázkou jednoho z nich: „Co je pro vás větší problém? Že jsem vnuk nacisty, nebo že jsem černý?“ Z dosavadního rasistic-kého problému nenápadně a o to zákeřněji vyhrězne motiv nacistické minulosti, plíží-vé fašizace, která bude v průběhu inscenace stále více akcentovaná. Ostatně i dnes je živý mýtus o nedokončené německé denacifikaci jako zdroji latentních autoritářských tendencí.

Rozklad hodnot

Podobně jako se Frljićův syžet rozpadá do množství tvrzení, frází a zpovědí méně či více patetických, sebedojímavých, či naopak pragmaticky cynických, rozpadají se domně-lé evropské hodnoty a z nich i to nejpodstat-nější – demokratické zřízení. V jedné z posled-ních replik aktéři s povzdechem konstatují: „Když je demokracie tak stupidní.“ V symbolic-ké rovině je rozpad zobrazen postupným roze-bíráním velké makety budovy Divadla Maxima Gorkého, z něhož zbude jen obvodová kon-strukce. V obnaženém skeletu hledají útoči-ště herci, pociťující ohrožení v nejisté době. Z až jarmareční expozice se inscenace ztišu-je a intimizuje. Herci verbalizují své strachy ze ztráty svobody, nezaměstnanosti, pravdy, ale i strachu o Německo. Novým impulsem k znovunastolení právního státu a demo-kracie, v němž budou dodržovány zákony a pravidla, se jim zdá být strana Alternativa pro Německo, do které na začátku zkoušení vstoupí tři protagonisté. Jeden z nich je při-tom muslim a homosexuál. Frljić pokračuje v dovedné mystifikaci a balancuje mezi reali-tou a fikcí, aby mohl zasadit závěrečný knok-aut, společnou přísahu zúčastněných nové evropské alternativě, nové autoritativní vlasti. Až nyní je patrné, že každý z herců měl připev-něn na svém kostýmu jeden z oděvních kom-ponentů, z nichž pak společně sestaví vojen-skou uniformu, do které hromadně obléknou

jednu z hereček a stvoří tak novou diktátor-ku. Režisér obrazem poukazuje na fakt všudy-přítomné, skryté fašizace, která poslední roky obchází Evropou jako strašidlo.

GOЯKI – Alternativa pro Německo? není pohodlná podívaná; precizní prací s jazykem a v důsledku promyšlenou dramaturgickou klenbou klade nepřijemné otázky po stavu současné evropské demokracie, na které ale neodpovídá, a nechává tak rozpolceného divá-ka v pochybnostech. Jednou z možných a snad i přirozených reakcí je odmítnutí, které ovšem jen potvrzuje sílu a platnost Frljićova sdělení. Autorka je teatroložka a divadelní publicistka.

Maxim Gorki Theater: GOЯKI – Alternativa pro Německo? Režie Oliver Frljić, scénografie Igor Pauška, kostýmy Sandra Bekanić, dramaturgie Aljoscha Begrich, světla Jens Krüger, zvuk Hannes Zieger, hrají Mehmet Ateşçi, Mareike Beykirch, Svenja Liesan, Nika Mišković, Salilou Seck, Till Wonka, Alexander Sol Sweid. Palm Off Fest. Divadlo pod Palmovkou, Praha, 27. 10. 2018.

Variace na popfašismus

Na festivalu Palm Off přijalo české publikum Ledové doktríny rozpačitě. K maďarským divákům však inscenace, citující historické postavy i zcela současný jazyk nenávisť, promlouvá.

ATTILA PATÓ

Se zvědavostí jsem čekal, jakou odezvu bude mít v Praze představení segedínského sou-boru Metanoia Artopédia. Dřívější variantu inscenace jsem v Maďarsku už jednou viděl a tehdy mě hra nijak zvlášť nešokovala. Tušil jsem ovšem, že české publikum nebude na drsnou estetiku expresionistického stylu a Artaudovu poetiku nijak zvlášť trénované. Když na konci herci opustili jeviště, aniž by se uklonili, měl jsem radost, že přes to pře-se všechno po dvou minutách zazněl zaslou-žený potlesk.

Posléze jsem zjistil, že míra pochopení záležela mimo jiné na věku diváků. Ti mlad-ší se patrně poněkud ztráceli v houšti citá-tů, jejichž překlad do češtiny pořízený Jiřím

Zemanem byl výborný, ale přece jen byl pro-mítán formou titulků na plátno. Především jim ale maďarské dějiny 20. století moc neří-kají. Teprve beseda po představení mohla diváky ztracené v překladu alespoň trochu zorientovat. Mezi staršími generacemi jsem naproti tomu zaznamenal názor, že mravní poselství hry je důležité zvláště pro dnešní střední Evropu, kterou znovu obcházejí sta-rá strašidla.

Numerus clausus

Inscenace je vlastním podnikem režiséra Zol-tána Perovicsa a herečky Andrey Erdély. Praž-ské představení je již 34. variací na tohle téma a jde o třetí část volné trilogie. První díl tri-logie představuje počátky vzniku segedínské židovské obce a stavbu staré synagogy na konci 18. století. Druhý je věnován segedín-skému hlavnímu rabínovi Immanuelu Lőwovi, významnému reprezentantu židovského neo-logického hnutí. Rabín byl v novém maďar-ském státě, nedůtklivém vůči menšinám, od roku 1919 více než rok držen v domácím vězení a roku 1944 byl spolu s ostatními sege-dínskými Židy naložen do transportu mířící-ho přímo do Osvětimi. Divadelní spolek Meta-noia Artopédia pravidelně vystupuje ve staré synagoze, která nyní slouží již jen jako diva-delní prostor, a poslednímu slavnému sege-dínskému rabbinu tak vzdal inscenací hold.

Ledové doktríny začínají tam, kde předsta-vení druhého dílu končí, v roce 1920, kdy byl v Maďarsku přijat *numerus clausus*, první pro-tižidovský zákon v Evropě. Tento zákon, kte-rý byl posléze následován dalšími, stanovil maximální procentuální zastoupení studen-tů židovského původu mezi přijímanými na maďarské státní univerzity. Hra přináší na pódium materiál politických projevů, prolo-žený písňovými ukázkami, výtvary součas-né maďarské pravicově extremistické hudeb-ní scény, které jsou projevem vzrůstajícího maďarského popfašismu.

Hra ovšem nabízí i globální rámec: slavné projevy nacistických politiků jsou podlože-ny písní Niny Simone namířené proti rasis-mu. Samotný název představení odkazuje na teorii Hannse Hörbigera, inženýra budapeš-tského metra a „kosmologa“ národního socia-lismu, jehož teorie světového ledu měla být podle nacistických výkladů výstižnou meta-forou ledového charakteru nordické rasy. Po jeho smrti v roce 1931 nacisté rádi citova-li jeho výroky jako „Matematika se dostala do slepé uličky“ nebo „Buď uvěříte ve mě a mou doktrínu, nebo vás budeme považo-vat za nepřátele“.

Nulové interpretace

Na konci představení se objeví nulový bod, číslovka „0“ vložená do dětské říkanky. Po představení Zoltán Perovics vysvětlil, proč si myslí, že je důležitá „nulová tolerance“, a po-ukázal na první větu představení: „V prostře-dí, ve kterém účastníci jednotně zastáva-jí stejný názor, nelze mluvit o štváčství, ale spíš o shodě účastníků.“ Jde o doslovný přepis rozhodnutí budapeštské policie ve věci stíž-nosti na nenávistné proslovy, které zazněly roku 2014 u dodnes diskutovaného pomníku vztyčeného u příležitosti šedesátého výročí okupace německou armádou, která Maďar-sko poznamenala masovým vyvražďováním židovského obyvatelstva, trvajícím od břez-na do zimy 1944. Pro mě osobně nula zna-mená i nový začátek. Andrea Erdély v disku-si po představení zdůraznila, že se musíme konfrontovat s minulostí a přijmout zodpo-vědnost – pokud to neuděláme, těžko může-me začít znovu. Neúprosné artaudovské diva-dlo se strefuje právě do tohoto bodu. Je třeba se skutečnosti a sobě samému postavit čelem, jakkoli pak dostaneme obraz dosti bezútěš-ný. Vývoj maďarské společnosti posledních let jen potvrzuje, jak je tahle hra aktuální.

Autor je esejista a překladatel.

Z maďarštiny přeložila **Marta Pató**.

Metanoia Artopédia: Ledové doktríny: variace na nacistickou rétoriku. Režie Zoltán Perovics, dramaturgie Zoltán Perovics, Andrea Erdély Perovics, hrají Andrea Erdély Perovics, Ágnes Krasznahorkai, Vera Varga, Szilárd Szokol, Gyula Francia, Dóra Varga Szűcs, Zoltán Lengyel. Palm Off Fest, Divadlo pod Palmovkou, Praha, 25. 10. 2018.



Režisér Oliver Frljić dekonstruuje auru Divadla Maxima Gorkého jako scény společensky angažované. Foto Ute Langkafel

PŘIPRAVUJEME

THE TIGER LILLIES (UK) 29–11
KVĚTY & OLDŘICH JANOTA 06–12
SCHWARZPRIOR & LIGHTNING GLOVE 08–12
KATARZIA & PJONI (SK) 12–12
MIDI LIDI 19–12
MIDI LIDI 20–12
HOLY MOTORS (EST) 03–01
ASTRONAUTALIS & P.O.S. (USA) 09–01
WE ARE THE CITY (CAN) 17–01
THALIA ZEDEK BAND (USA) 11–02
ALGIERS (USA) & PIERNIKOWSKI (PL) 15–02
VOSTO5 - PROTON!!! 27–02

Kabinet MÚZ
 100% culture.
www.kabinetmuz.cz

Kabinet Records
 100% vinyl.
[fb/kabinetrecords](https://fb.com/kabinetrecords)

Die Küche
 100% vegan.
www.diekuche.cz

KABINET^{MÚZ}

18/19
 SUKOVA 4, BRNO

Diváci, milí diváci!

Kým jsme, když
zažíváme umělecké
dílo?

Jak vnímáme
vlastní schopnost
interpretovat?

Čím jsou typická
místa, kde se setkáváme
s uměním?

Na čem je založené
naše sebeuvědomění
o tom být diváky?

Jaké existující rutiny
a mechanismy
vstupují do hry?

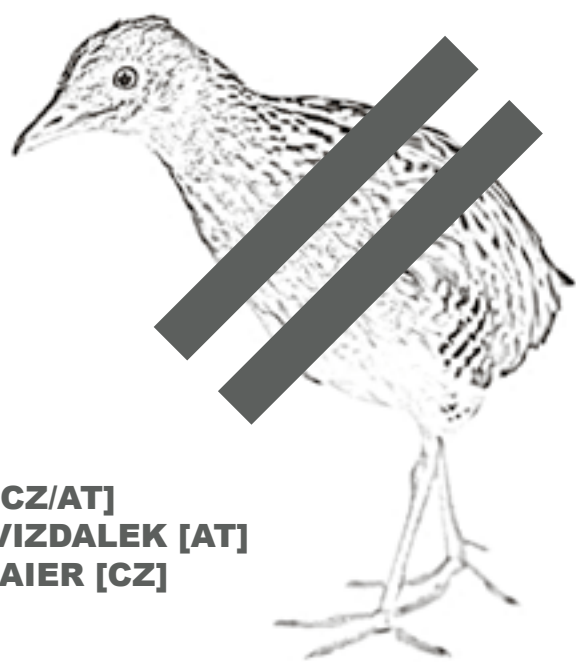
Na jakém principu
je založen model
výstavy?

V souvislosti s těmito otázkami zakládáme anonymní pracovní skupinu – jakési pokročilé publikum. Podíváme se z různých hledisek, prostřednictvím své divácké role, na vztah mezi tvůrci, uměleckou prací a její konzumenty.

Napište nám, pokud budete chtít být součástí tohoto kolektivního estetického výzkumu. Popište prosím stručně vaši motivaci. Účast bude honorována, a bude vyžadovat v rámci několika setkání vaši plnou pozornost. Skupina vznikne jako anonymní bez osobních, nebo institucionálních vazeb, pošlete nám tedy prosím e-mail bez vašeho jména. Naše spolupráce a aktivity budou probíhat od začátku prosince 2018 do konce ledna 2019.

Naše e-mailová adresa je:
milianonymnidivaci@gmail.com

A2+



KREKSO [CZ/AT]
AGNES HVIZDALEK [AT]
DANIEL MAIER [CZ]

5. 12. 2018 19.30
CAFÉ NA PŮL CESTY
CETRÁLNÍ PARK PANKRÁC
PRAHA 4

hudební série čtrnáctideníku A2

A2



MINISTERSTVO
KULTURY



Ministerstvo
Kultury
Praha 4



vánoční kolekce paláce akropolis

Lenka Dusilová • Kapitán Demo
 Thom Artway • Jablkoň • Bára Zmeková
 Hm... • Nina Rosa ^{/SK} • Stereo Naked ^{/NZ/D}

Koncerty, vánoční tombola
a moderátor Marek Doubrava + Hm...

20. 12. 2018 / 19.00
Palác Akropolis

euro connections | PALÁC AKROPOLIS | PRAHA | MINISTERSTVO KULTURY | RADIO WAVE | live europe

Alternativa alternativy

Hluk a improvizace na letošním „festivalu hutné hudby“

Festival Alternativa jako by v posledních letech chytal druhý dech. Projevuje se to nejen pestrým programem, ale také na poměry nemainstreamové hudby velmi solidní návštěvností. Letošní ročník se přitom zaměřil na oblasti, které lze i v rámci takzvané alternativy považovat za okrajové.

MARTIN LAUER

Festival Alternativa, který si již 26 let klade za cíl mapovat hudební území vzpírající se konvenční estetice, letos nabídl především exkurze do radikálnějších podob alternativní hudby, a to především noisu, experimentální elektroniky a volné improvizace. Tento důraz na syrové a hlukem inspirované podoby zvuku si rovněž vyžádal přesun místa konání festivalu z Malostranské besedy, klubu Kaštan a dalších tradičních dějišť festivalu do prostorů s industriálním geniem loci: MeetFactory, kde od 1. do 3. listopadu ve dvou sálech probíhala hlavní část programu, a prostoru Collbenka 1704, kde se uskutečnil o týden dříve „zádušní bleší trh“ za toto místo se slavnou průmyslovou minulostí.

Den první

Hlavní třídenní program festivalu v MeetFactory odstartovala svými decentními zvukovými plochami početná, leč zvukově nadmíru kultivovaná formace Insub Meta Orchestra. Souhra nástrojů a elektroniky, která byla výsledkem předem stanoveného rozsahu tónů nebo se řídila pravidelnými rytmickými gesty jednoho ze zakladatelů tělesa, Cyrila Bondiho, vytvářela pestrou zvukomalbu. Plynulé pohyby čtyřiadvaceti muzikantů rozestavených v kruhu, kteří se snažili, aby se zvuky všech nástrojů slily dohromady, zahálily prostor do meditativní atmosféry, v níž témbř převzal od harmonie funkci hlavního organizačního principu hudby.

Kytarista Ondrej Zajac předvedl nápaditý improvizací set, při němž využíval smyčec, looper i hromadu efektů, jakož i všelijaké rozšířené techniky hry na kytaru, pomocí nichž proměňoval kytaru tu v sitár, tu zase v syntezátor, případně ji jednoduše využíval jako prostředek k vytváření všemožných ruchů. Australskému multiinstrumentalistovi Orenu Ambarchimu se zase dařilo svou kytaru skrýt před očima i ušima posluchačů. Jeho charakteristický zvuk, precizně vytesaný do podoby atmosférického glitchového praskání i transcendentálních dronových ploch, se z velké části nesl na crescendech, která vždy dovedl až na hranici zpětné vazby.

První večer festivalu zakončila čtyřčlenná formace elektronických desperátů Dead Pigeon Dub, doprovázená analogovým VJingem Eschera Fuckera. Jejich hutný zvukový rituál byl založen na nespoutaném noisu, beattech rozechvívajících celé tělo a hypnotizující projekci, která svou téměř až stroboskopicky rychlou montáží připomínala krátké experimentální filmy Stana Brakhage. Silný dojem pospolitosti s posluchači ještě více umocňovala pozice vystupujících – všichni stáli čelem k pódiu, na němž bylo rozestavěno jen několik televizních obrazovek.

Den druhý

Německá čtveřice Elks nabídla hned zkraje druhého večera intimní spojení chroustajících kazetových nahrávek s dronovou elektronikou, kterou dynamicky a témbrově rozvádělo nevšední bubláni a švitoření saxofonu a trumpet. Trio Klapper, Hodgkinson, Jørgens zaujalo jemnou, pozvolně vystavěnou taktilní improvizací, plnou klapání, hrkání a všelijakých ostatních zvuků vycházejících ze zvukových objektů Martina Klapera a steel kytary Tima Hodgkinsona, již jemně podkresloval bubeník Peter Ole Jørgens. V tomto zvukově nosném duchu se nesla velká část vystoupení a jen zřídkakdy hráči sklouzávali do hlasitějších freejazzových poloh. Na ty došlo, když se Hodgkinson ujal klarinetu nebo když se Jørgens více opřel do bicích, ale většinou tyto dynamicky vyeskalané momenty netrvaly déle než několik sekund. Ve zcela opačném duchu probíhala improvizace dua Spill klávesistky Magdy Mayas s rukama ve vnitřnostech clavinetu

a bubeníka Tonyho Bucka, jenž se představil v trochu větší ráži, než v jaké ho mohli domácí posluchači zaslechnout o deset dní dříve v Paláci Akropolis na koncertu The Necks. Jejich set byl plný výbušných momentů a zvrátů.

Vystoupení pardubické trojice Frisk si posluchače získalo především svou energií. Souhru saxofonu, kytary a bicích doplňoval hostující Ken Ganfield svým modulárním syntezátorem ukrytým v obstarožním kufru. Kapela zaplnila malý sál k prasknutí a po dvou dravých improvizacích setech zahrála ještě jeden přídavek. Druhému večeru poté dalo tečku trio (Fake) The Facts, složené z předních postav experimentální hudby – rakouského kytaristy Martina Siewerta, taktéž ve Vídni usazeného turntablisty Dietera Kovačiče, vystupujícího pod aliasem dieb13, a uznávaného švédského saxofonisty Matse Gustafssona. Zpočátku sice set působil mírně hašteřivě a vytvářel dojem, jako by si kaž-



Margaret Chardiet alias Pharmakon. Foto Anna Baštýřová

dý hrabal na vlastním písečku, ale postupně se hráči začali potkávat v rozličných zvukových rovinách, a to zdaleka ne jen v těch hlasitých. Siewert se dokonce nakonec naprosto vzdal distortionu a vydával z kytary snivé plochy, které podbarvoval Gustafsson plnými tóny barytonsaxofonu a Kovačič zase jemným chroupáním gramofonové jehly.

Den třetí

Atmosféru závěrečného večera ustanovil hutnými beaty, ale i důmyslnou prací s elektronikou, přelévající se z ostřejších dronových ploch do uklidňujícího ambientu, Jan Palatý neboli Izanasz. Jeho set plný nečekaných zlomů doprovázela projekce se statickým disporčním obrazem jelení hlavy a pohybujícími se řadami písmen jakési smyšlené abecedy. Set jihočeské trojice Microvomit předvedl dekonstruovanou podobu kapelního zvuku, v níž freejazzové roztavené rytmy bicích narážejí na hlukové stěny baskytary a kytary. Vzápětí nastoupila Margaret Chardiet alias Pharmakon s hutnou noisovou vložkou: zefektovaný řezavý zpěv a mocné subbasové vibrace se draly posluchačům až pod kůži.

O vrchol večera se postarala slovenská volnoimprovizační avantcorová formace

Shibuya Motors, doplněná bubeníky Didi Kernem a Balázsem Pándim. Právě díky nim a jejich rytmickému eskamotérství se zvuk tělesa, jehož základ tvoří agresivní elektronika Sláva Krekoviče, posunul blíž hardcorové a metalové poloze, kterou ječivým saxofonem a vokálními skřeky dokresloval Miro Tóth. Závěr festivalu patřil beatům temného techna a slévajícím se zvukovým krajinám producentky Niny Pixel, která do svých elektronických fantazií vnáší i prvky spontánní hry na neobvyklé hudební nástroje.

Překypující mikrosvět

V průběhu festivalu byla ve foyer umístěna menší zvuková instalace *Soundfield* Venduly Gúhové a Michala Kindernaye, spočívající v napnutých drátech, které evokovaly troleje a elektrické vedení. Dráty, které byly snímány kontaktními mikrofony, mohli návštěvníci rozeznávat jako struny na pozadí terénních nahrávek vlakové dopravy. V kontrastu k dynamickému zvuko-

vému obsahu byla instalace představena statickou fotografií průmyslové oblasti v okolí Smíchovského nádraží, která působila jako memento. Smíchovský brownfield by se totiž měl brzy proměnit v rušné staveniště.

Letošní ročník festivalu Alternativa představil vyústění spíše těch radikálnějších, avantgardních a experimentálních tendencí alternativní hudby – jakousi alternativu alternativy (nazíráme-li na tuto oblast jako na širokou heterogenní skupinu žánrů, které spojuje to, že se vymezují proti hlavnímu proudu). V tomto hudebním mikrokosmu se ovšem otevírá celý svět přístupů k hudbě a zvuku a ten letošní Alternativa prozkoumala v mnoha podobách. Už jen to, že se podařilo do Prahy přivést tak početné a renomované hudební těleso, jako je Insub Meta Orchestra, kytarovou legendu Orena Ambarchiho nebo rakousko-švédskou formaci (Fake) The Facts, je pro Alternativu významným milníkem a velkou zásluhu na tom nese letošní festivalový dramaturg Petr Vrba, který se díky svým vlastním hudebním aktivitám s většínou účinkujících osobně zná.

Autor je překladatel a hudebník.

Alternativa. MeetFactory, Praha, 1.–3. 11. 2018.

Oslava všeho a ničeho

Freespace na bienále architektury v Benátkách

Letošní architektonické bienále v Benátkách trpí kurátorskou nekoncepčností a vágností. Přesto se některým národním pavilonům podařilo zpracovat jeho téma – freespace – způsobem, který dokazuje, že současná architektura se neuzavírá ve své disciplíně, ale naopak vzniká v reakci na společenský a klimatický kontext.

SPOLKA

Na konci srpna prolétly médií stěžít uvěřitelné záběry zaplavených Benátek. Dostaly se tak do centra pozornosti namísto tradičních benátských výjevů s gondolami, ne však jako vydržovaný předmět turistických tužeb, ale jako jedno z míst dopadů klimatické krize a připomínka neschopnosti odborné i neodborné veřejnosti zodpovědně na tento globální problém reagovat.

Jednou z disciplín, které mají potenciál promýšlet cestu ven z ohroženého prostoru, v němž žijeme, je bezesporu architektura. Na to poukázalo téma šestnácté přehlídky současné architektury, která se v Benátkách rok co rok střídá s přehlídkou současného umění. Téma freespace – čili svobodného či volného prostoru – nabízelo celou škálu pohledů na vztah mezi člověkem a místem, jakož i historií a pamětí míst. Taková širší záběru ale nakonec vyústila do nejednoznačnosti, a přehlídka se tedy nesla v duchu srážky mezi oslavou různorodosti a neúspěchem kurátorského přístupu.

O kurátorství se podělily irské architektky Yvonne Farrell a Shelley McNamara z ateliéru Grafton Architects, který je známý zaměřením na „lidskost“ při projektování veřejných budov a k nim náležejících prostranství. Svůj humanistický přístup přetavily i do prostorového uspořádání výstavy. V hlavních výstavních interiérech odtemnily okna a uplatnily úpravy od architekta Carla Scarpy. Zároveň je však zaplnily mnoha instalacemi, kterým se v otevřeném prostoru výstavního sálu Arsenale nakonec nedostalo tolik místa. Výsledkem je kolekce prostorových fragmentů, v nichž se jednotlivé významy bohužel ztrácejí.

Hledání společného jazyka

Na rozdíl od hlavní výstavy v centrálním pavilonu Giardini a v prostorách Arsenale, kde neurčitost tématu nutila vystavující do jakési křečovitě a formální interpretace, chápaly národní pavilony koncept mnohem volněji a kreativněji než samotné kurátorky přehlídky. Švýcarsko, které si z letošního bienále odnáší Zlatého lva za kurátorskou práci na svém pavilonu, pojalo svůj freespace jako expozici holých bytových prostor. Katalogizované nezařízené volné prostory hravě pracovaly s tématem standardizovaného bydlení, které je průvodním jevem častého stěhování Švýcarů žijících v nájemních bytech. Zvětšováním a zmenšováním bytových částí se

podařilo narušit pocit „známého“ při vstupu do standardizovaného bytu a nastolit otázky, do jaké míry jsou prostory, v nichž žijeme, skutečně svobodné a jaké jsou jejich architektonické hranice.

Naproti tomu francouzský pavilon pojal téma přehlídky prostřednictvím objektů, které byly opuštěny, tedy získaly volnost, aby sloužily jako základ pro nové významy. Pavilon byl konstruován jako klasický předchůdce muzeí – kabinet kuriozit, v němž sesbírané významné předměty s sebou přinášely příběhy o daném prostoru a jeho utváření.

V čem a v jakých aktérech spočívá svoboda, reflektoval také kanadský pavilon. Emancipační a futuristickou estetikou zdůrazňoval nerovný přístup k tvorbě prostoru, který v Kanaadě převládal a oklešťoval přístup původních obyvatel k utváření společnosti. Přes příběhy a mytologie se v sugestivní instalaci dostáváme na hranice zaběhlé racionality, jež nás omezuje v procesu kategorizace světa, a nacházíme nová spojení a inspirace mezi lidským, přírodním, rodinným a prostorovým.

Litva, která se letos prezentovala na bienále vůbec poprvé, a to s kurátorským projektem dvojice Nomedas & Gediminas Urbonas nazvaným *The Swamp School*, se pokoušela uchopit komplexitu prostoru bažin, který se zdá jako volný a prázdný, ale přitom je plnohodnotně fungujícím a živým kolaborativním systémem. Šlo zároveň o jednu z mála expozic, která v pojetí svobodného prostoru překročila rámec antropocentrického vnímání krajiny.

Opakující se téma izraelsko-palestinských vztahů, které rezonovalo nejen na bienále v roce 2014, nabylo tentokrát v izraelském pavilonu podobu vyjádření prostorové svobody. Na několika situacích byly vysvětleny způsoby komplexního vyjednávání mezi jednotlivými náboženskými skupinami v malém měřítku, na což lze při geopolitických konfliktech snadno zapomenout. Na případové studii baziliky Svatého hrobu tak Conrad Schick popsal harmonogram užívání prostoru různými náboženskými skupinami.

Pojem volného prostoru jako demokratické agory a také jako prostoru příležitostí pak stál v centru zájmu belgického pavilonu. U vchodu návštěvníka vítal neonový nápis Eurotopie a dvě elegantní stříbrné vlajky Evropské unie. Modrý minimalistický interiér pavilonu, vyplněný pouze melodií unijní hymny, architektonicky nabízel „volný prostor“ pro interakce

iniciované koláží textů v jazycích zemí Unie a zároveň reflexe o EU jako svobodném místě, od kterého si mnohé slibujeme. Freespace tak byl tematizován na více komplementárních úrovních a současně šlo o bohatý zážitek, který spočíval v jednoduchosti a volných asociacích.

Co by mělo bienále vyjadřovat?

Motiv spojený s demokraticky přístupným veřejným prostorem zdůrazňoval i český a slovenský pavilon v Giardini. Téma freespace v něm ztvárnila Kateřina Šedá, a to zdůrazněním nedostatku volnosti pro běžný život. Jeho příčina tkví v turistickém ruchu, který vede k tomu, že se lidé z městských center stěhují na periferie. Velmi zajímavě propojila turismem zahlcené Benátky s podobně přetíženým Českým Krumlovem. Pojetí výstavy ale vyvolává podobné smíšené pocity jako koncepce celého bienále. Šedá se vrací k základním sociálním principům architektury veřejného prostoru, nicméně je otázka, nakolik se její dílo vztahuje k aktuálním společensko-ekonomickým problémům obou zemí a zda je na mezinárodní přehlídce prezentuje adekvátním způsobem.

Tématu letošního architektonického bienále se každopádně národní pavilony zhodily lépe než kurátorská dvojice Farrell-McNamara, která se nedostatečně zabývala palčivými tématy klimatických změn a sociálního rozměru prostoru. Dobré architektky nejsou nevyhnutelně i dobrými kurátorkami a v tomto případě by projektu prospěl skutečně mezioborový přístup ke kurátorství. Mohli bychom pak snáze uchopit problematiku vztahu člověka k prostoru v kontextu péče o planetu. Přestože se přehlídka současné architektury nevěnovala jen sobě samé, ale vyzdvihovala i situaci antropocénu, je možné se zamyslet nad tím, co by mělo bienále vlastně vyjadřovat. Zda bude s ničím nerušeným klidem pokračovat ve svých vyjetých kolejkách i přes katastrofy, jako byly zmíněné záplavy, nebo začne jasněji a beze strachu z politizace hledat skutečně inovativní koncepce utváření prostoru.

Spolka je kolektiv architektek a socioložek, který se zabývá urbanismem a zapojováním lidí to utváření podoby jejich měst.

16. mezinárodní bienále architektury. Benátky, Itálie, 26. 5. – 25. 11. 2018.



Pohled do belgického pavilonu v Benátkách. Foto Zuzana Tabáčková

Jednota v mnohosti

O identitách amerického člověka

Souběžně se zahájením letošního FAMUfestu proběhla 6. listopadu v galerii AMU vernisáž nové výstavy, která nese název **American Identities**. Jedná se o skupinovou prezentaci současných i bývalých studentů fotografie na americké State University of New York at New Platz, kde v říjnu v rámci kulturní výměny svá díla vystavovali studenti z FAMU.

DAVID BLÁHA



Vincent Cianni: Veterán z druhé světové války, 2012

Doprovodný katalog k výstavě *American Identities* je uveden citátem Leah Renee Monsour, jedné z kurátorek a zároveň i vystavujících autorek, která v něm americkou identitu definuje jako z podstaty heterogenní: „Tím, že hovoříme zároveň o individuální identitě i o sdílených zkušenostech, nacházíme zajímavou vizuální metaforu pro americkou identitu: ačkoliv jsme z pohledu historie všichni odlišní, nakonec jsme všichni Američané.“ Téma subjektivního prožívání a svobodného projevu vlastního já skutečně prolíná pracemi všech třiceti vystavených umělců. Každý z nich se sice věnuje něčemu jinému, obecně ale můžeme tvrdit, že se jejich práce vyznačují zvýšenou citlivostí a humanismem.

Vyčlenění a zapomenutí

Mnoho vybraných autorů se k tématu vyjadřuje vcelku tradičně a fotografii chápe jako zobrazivé médium, skrze které se identita, jedině či – prostě řečeno – realita stane viděnou a demonstrovanou. Mezi takováto dokumentární díla můžeme zařadit například práci Vincenta Cianniho, jehož čtyři snímky z dokumentárního cyklu *Guys in the Military* zobrazují různé typy lidí, které spojuje zkušenost homosexuální menšiny v prostředí americké armády. Série vznikala zčásti ještě v dobách, kdy bylo v armádě zakázáno veřejně přiznat svoji homosexualitu (to lze až od roku 2011), a tak museli vojáci svou sexuální orientaci buď popřít a skrýt, anebo ze služby odejít. Cianniho rozsáhlý výzkum mezi lety 2009 a 2013 spočíval nejenom v pořizování portrétních fotografií více než sta aktivních vojáků a veteránů, ale hlavně ve sbírání jejich osobních zkušeností se šikanou, násilím a nenávistí uvnitř této instituce.

Stejným způsobem jsou prezentovány skupinové snímky výše zmíněné Leah Renee Monsour, která se snaží portrétované ukázat v prostředí, ve kterém se cítí šťastní – s těmi, které milují. Tři skupiny lidí tu v záběru stojí nebo sedí pospolu a svým pohledem do objektivu prezentují tu část společnosti, které vyhovuje spíše komunitní styl života na způsob jedné velké rodiny. Vzhledem k tomu, že se jedná především o mladé lidi, nabízí se myšlenka, že opuštěním své biologické rodiny si tu novou našli v náručí svých přátel, přičemž tuto domněnku potvrzuje i název série: *The Blood We Choose*. Téma rodiny a blízkých se ale odráží i ve fotografiích Brandona Fiege, který sugestivně zachytil svoji babičku osamocenou v bytě, jenž se pro ni zdá až příliš velký a prázdný, když už ho nesdílí se svým nedávno zesnulým manželem. Zároveň se tím ale vkrádají první pochybnosti ohledně koncepce výstavy. Babička ztracená v opuštěném bytě rozhodně není žádnou demonstrační identitou, a výstava tak postupně vyjevuje svou pravou podstatu – snaží se ukázat spíše zapomenuté a vyčleněné menšiny, do kterých mimo etnické, náboženské a sexuální minority patří i staří, chudí nebo nemocní lidé.

Fragmenty vlastního já

Někteří autoři nepracují s klasickou reprezentací a pro zobrazení komplikované životní situace volí fotografie a postavy rozbité, zakryté či fragmentární. Detailními záběry soustředěnými na části svého těla se Catherine Nicholson podařilo vyjádřit, že duševní nemoc se podepíše i na fyzickém těle. Rány se nikdy úplně nezahojí a je nutné je přijmout jako součást sebe sama.

Tim Foley zachytil sám sebe, jak leží nahý na koberci, obklopený reprodukcemi děl umělců, kteří ho v životě inspirovali, a hlavu si zakrývá knihou otevřenou na stránce s autoportrétem Roberta Mapplethorpa. Ten je pro mnoho queer umělců hrdinou a vzorem sebevědomé a citlivé sebeprezentace uměleckou formou. Dialog s dějinami americké fotografie je znát i u Marissy Contelmo, která nám, podobně jako Cindy Sherman, v jednom ze svých mnoha autoportrétů dává nahlédnout do koupelny – do prostředí, kde se především v ženském případě smazává v běžném životě prezentovaná identita. Oproti vyumělkované a dokonale upravené postavě Sherman, která pečlivě kontroluje svoji krásu, se Contelmo v koupelně vyfotila taková, jaká je: odlišná a upřímná, bez potřeby někomu se zalíbit.

Nicholas Mehedín ve svých snímcích návodně evokuje marnost a úzkost americké dělnické třídy. Neon FAMILY zavěšený na střeše vedle americké vlajky evokuje melancholii po časech, kdy americká bílá rodina byla základem státu. Nápis „End pain“ na billboardu u silnice se najednou nevztahuje k bolestem zad, ale k nejisté budoucnosti. Dělník ztrácí svůj hlas – jeho obličej je skrytý za lžící bagru a to poslední, co zbývá z představy svobodného kovboje, je krabička marlborek v jeho kapsě. Vzor tvrdě pracujícího muže, který se ve skutečnosti pomalu rozpadá spolu se střední třídou, se snaží zachytit Dan Pavsic. Zobrazením industriální krajiny ve dvou fotografiích nastaví melancholickou náladu fabrik a továren, aby v té třetí divákovi ukázal zahradní pochodeň opřenou o židli. Takzvaná tiki torch po protestech v Charlottesville přestala být nevinnou zahradní dekorací a stala se znakem evokujícím americká nacionalistická hnutí. V konfrontaci s tovární krajinou tak fotograf lehce naznačuje známý fakt, že nenávisť k jiným se často rodí ze strachu o vlastní budoucnost.

Lokální projevy globálních problémů

Téma amerických identit nakonec velmi návodně zpracovává Kaitlyn Antoniadis. Na prezentovaných autoportrétech se stylizuje do různých generalizací, které člověka napadnou: zobrazuje se jako metalistka i jako katolička, jako holka se šátkem kouřící marihuanu i jako holka s odbarvenými vlasy v kšiltovce Make America Great Again. Tato série fotek, která má za cíl sdělit, že v jádru jsme všichni stejní, se podle mě stává emblematickým obrazem, jenž vystihuje přístup celé výstavy, a není překvapením, že Antoniadis je další z jejích kurátorů. Ti se na všech vybraných fotografiích pokusili načrtnout onu pověstnou jednotu Spojených států v jinakosti. Zdá se, jako by nesčetněkrát zopakované heslo o tom, že Spojené státy jsou prostorem pro každého, nestačilo; jako by bylo potřeba jej neustále umanutě připomínat, protože ve skutečnosti nikdy nic takového neexistovalo.

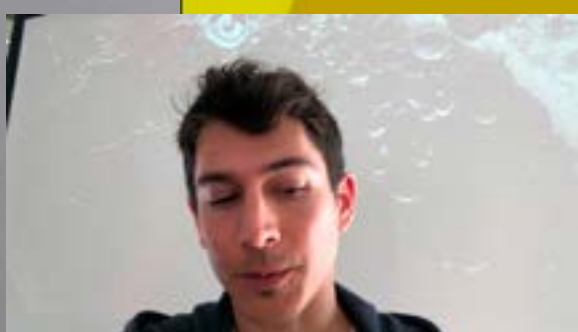
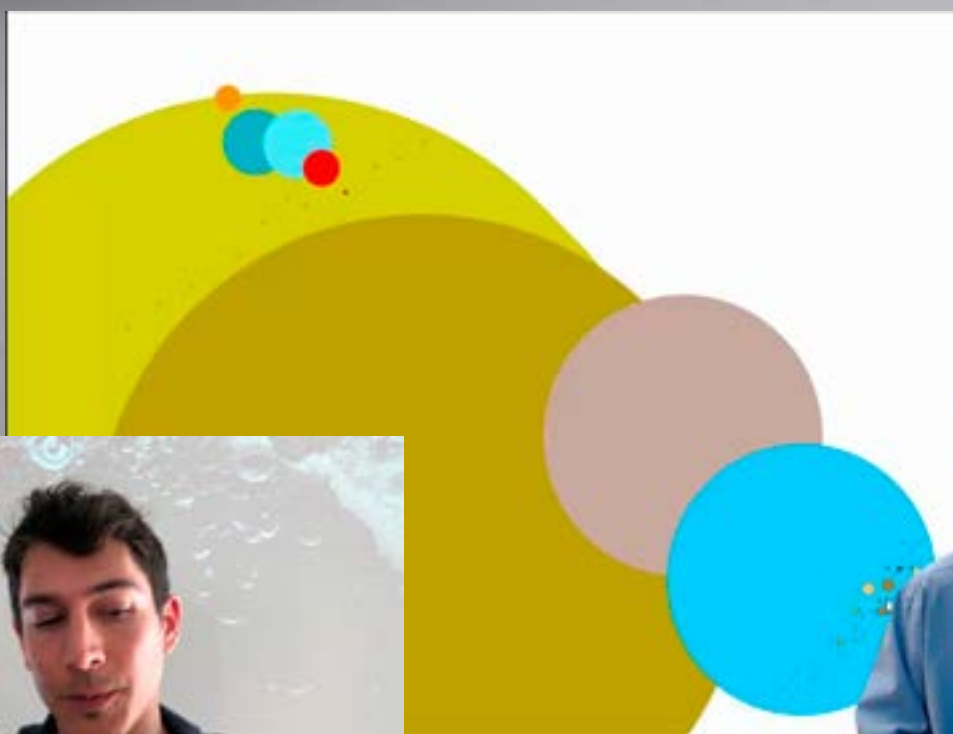
Kurátorům se samozřejmě nedá upřít touha po uznání rovnosti všech lidí – když je ale takováto výstava prezentována v mezinárodním kontextu, vyvstává na povrch jakýsi paradox. Na zobrazovaných tématech není kromě prostředí a vlajek nic výlučně amerického; nacionalistické autoritářské pnutí, prohlubování sociálních rozdílů a problémy minorit se v různých podobách objevují po celém světě. Nicméně ve svých interpretacích nemůžeme zapomenout, že jde ve skutečnosti „jen“ o prezentaci studentů jedné univerzity a téma americké identity je pro ni zastřešujícím tématem. Pro pražské prostředí bych ale přece jen lehce pozměnil úvodní text výstavy: Ačkoliv jsme z pohledu historie odlišní, nakonec jsme všichni lidé.

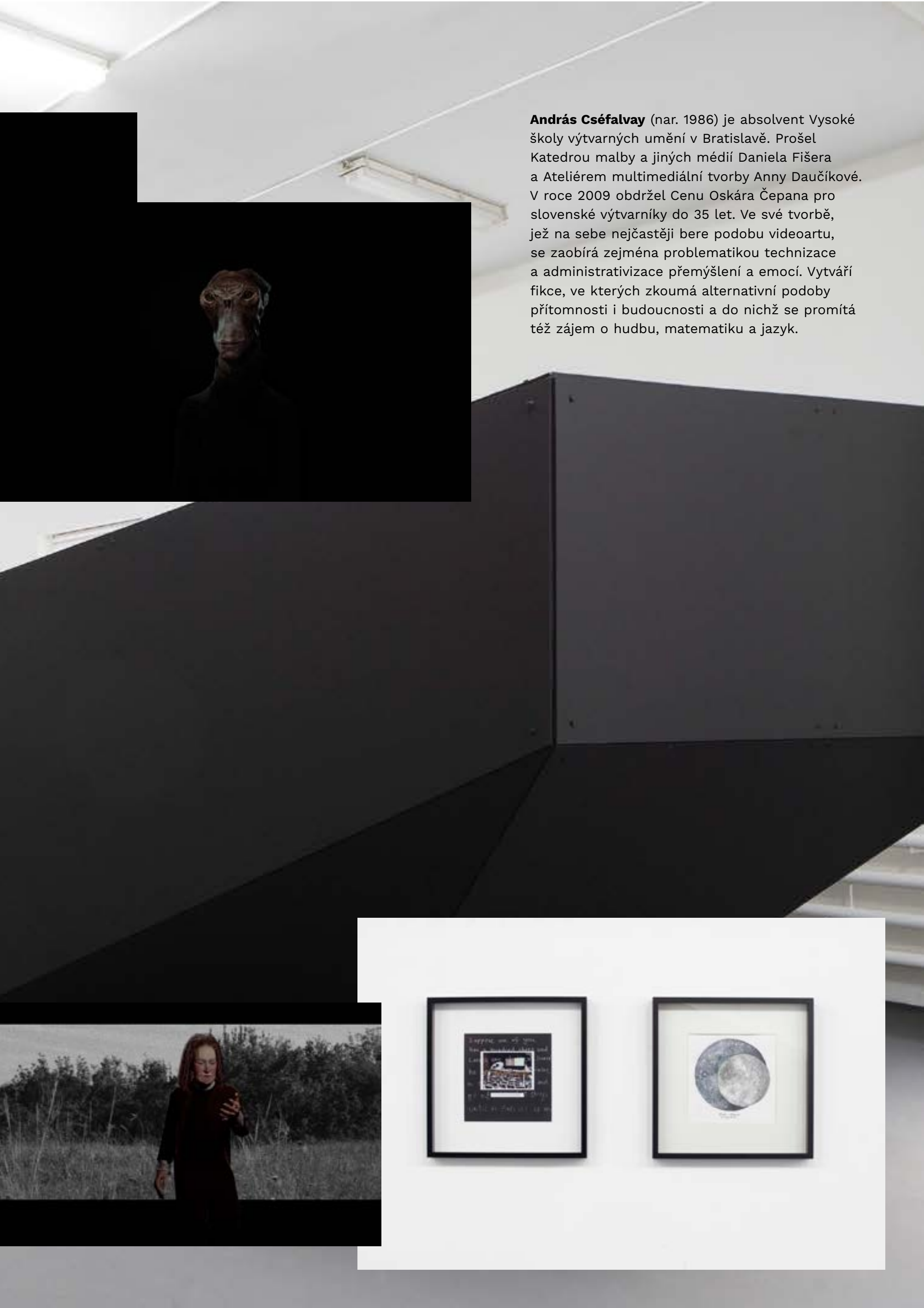
Autor studuje dějiny umění.

American Identities. GAMU, Praha, 7. 11. – 2. 12. 2018.

András Cséfalvay: A Case of Pluto

Na první pohled se může zdát, že vyloučení Pluta z množiny planet vychází z vědeckého konsenzu, tedy že jde o záležitost základní klasifikace. Nicméně vytváření faktů za účelem lepšího přístupu ke světu se mi jeví jako upřímnější snaha než odhalování „skutečných“ vztahů, jak to předkládají vědečtí popularizátoři. Vzniká tak otázka monopolizace a dominantní interpretace světa, v níž se většina cítí být nereprezentována a vyloučena a v důsledku toho spiklenecky vytváří svou vlastní, často nepoužitelnou pravdu. Vzhledem k tomu, že následkem odhalení vlastní slabosti může vzniknout hlubší důvěra, navrhuji Mezinárodní astronomické unii, aby své rozhodnutí zvrátila a zahrnula Pluto zpět mezi planety.





András Cséfalvay (nar. 1986) je absolvent Vysoké školy výtvarných umění v Bratislavě. Prošel Katedrou malby a jiných médií Daniela Fišera a Ateliérem multimediální tvorby Anny Daučíkové. V roce 2009 obdržel Cenu Oskára Čepana pro slovenské výtvarníky do 35 let. Ve své tvorbě, jež na sebe nejčastěji bere podobu videoartu, se zabývá zejména problematikou technizace a administrativizace přemýšlení a emocí. Vytváří fikce, ve kterých zkoumá alternativní podoby přítomnosti i budoucnosti a do nichž se promítá též zájem o hudbu, matematiku a jazyk.



Hrdina pro naši mládež

Seriál Třicet případů majora Zemana se svým ideologickým zápallem podobá v mnohém spíše Profesionálům než Jamesi Bondovi. Jeho literární předloha ovšem namísto neproblematického boje dobře se zlem nabízí mnohem komplikovanější obraz tehdejší společnosti.

RADEK BUBEN

Ve vztahu k seriálu *Třicet případů majora Zemana* (1974–1978) si česká společnost prošla po Listopadu signifikantním vývojem. Od faktického zákazu v letech devadesátých, kdy se díly šířily jenom na videokazetách, přes první reprízu na konci dekády, která musela být doplněna komentářem, po kompletní proliferaci na řadě kanálů. Některé pozoruhodné debaty o fenoménu *Zeman* jsou překryty zbytečnými diskusemi o tom, jestli jde primárně o krimi či propagandu, což je v případě propagandistické kriminálky půvabné. Nabízejí se však podnětnější otázky. Jde o dílo zcela bezprecedentní, nebo je srovnatelné s některými jinými produkty dobrodružného a kriminálního žánru i z druhé strany železné opony? A s ohledem na známý fakt, že některé díly vycházely z povídek iniciátora projektu Jiřího Procházky, je zajímavé podívat se na rozdíly mezi literární a filmovou verzí, zejména v odlišném pojetí normalizace.

Zeman kontra Bond

Jak známo, seriál o Zemanovi byl vytvořen na zakázku ministerstva vnitra. Cílem bylo přivést na obrazovku „aktivního hrdinu přitažlivého pro naši mládež“ – ukázat policistu, který je v permanentním boji, a nevyhýbat se ani nejnovější politické problematice. Avšak celkové zobrazení a charakter Zemana nelze přirovnat k žádnému hrdinovi nejenom v krimi-seriálech západní produkce, ale ani třeba k polskému kapitánu Klossovi. Čím dál neutictější, neurvalý Zeman, který fyzicky prohraje prakticky každou rvačku, je věrný jedné ženě (navíc té vlastní!) a nikdy kázeňsky neškobrtne, by byl těžko „aktivním hrdinou“ pro mládež, pokud by měla větší možnost volby. Funkci akčního hrdiny v seriálu přebírá primárně major Hradec (Rudolf Jelínek).

S ohledem na agitační charakter díla překvapují zejména některé příběhy *Zemana* svou ponurostí, syrovostí a hororovou atmosférou, ještě posílenou temnou hudbou Zdeňka Lišky, v jiných částech se naopak uplatňují komické prvky, které režisér Jiří Sequens použil například v *Hříšných lidech města pražského* (1968). V čem však seriál odpovídá době a záměru vnitra, je snaha o lidový profil relativně uvěřitelného policisty, doplněná o určitou nedůvěru k hrdinům-supermanům, která je charakteristická (nejenom) pro celou normalizační tvorbu. Akční příběhy majora Hradce v Chile a Bolívii i proto budily rozpaky. Už jenom z tohoto důvodu není příliš produktivní srovnávat majora Zemana s Jamesem Bondem (viz třeba přístup Petra A. Bílka).

Ale i v případě jiných aspektů je tato relativně častá juxtapozice spíše zavádějící. Filmové bondovky (nikoli literární) měly v západním světě zcela jinou funkci. Ideologie je v nich přítomna ve své hegemonní podobě. I nepřítel je tu pojat zcela jinak. Protivníkem filmového agenta 007 nikdy nebyl do roku 1989 primárně východní blok. Bond naopak čelil západním megalomanům a multimilionářům, tedy vlastně produktům kapitalismu, který měl hájit. Kdyby Bond postupoval jako Zeman, totiž kdyby bral v úvahu primárně třídní původ protivníka, k odsouzení by stačilo dozvědět se, že podezřelý je podnikavý multimilionář.

Autentické hrozby

Filmové bondovky ale – hlavně v šedesátých a sedmdesátých letech – představovaly především únik z politické reality. V době studené války v nich nepocházelo hlavní zlo od ideologického nepřítele, ale od zločinců. Bond žil mimořádný život, v destinacích, do nichž se průměrný Brit tehdy nepodíval (v Anglii se skoro neodehrávají), a řešil problémy, jež většinou neměly nic společného ani s reálnými obavami Britů, ani s tím, co si mohla část západního establishmentu přát, aby jejich

obavou bylo. Po kubánské krizi řešil Bond útok zločinců na zlaté rezervy USA. Nikdy nebojoval s IRA, Libyjci či Argentinci, tedy s nepřáteli Británie. K odlišnostem připočteme absenci vývoje Bonda v čase, což změnila až craigovská série. Chronotop je zde tudíž zcela jiný.

Zeman má naproti tomu řešit autentické hrozby. Podobně jako v bondovkách je divákovi naznačeno, že někdo za něj vede skrytý boj, ale v případě Zemana jde o boj, který má být skutečný, temný a krutý. Divák se má zamyslet, litovat, být vděčen a motivován. Bondovi sice zabijí ženu, ovšem nejsou to ideologičtí nepřátelé, Sověti, nýbrž zločinec Blofeld a na agentovi to nezanechá žádné dramatické stopy. Zemanovi po koncentráku zastřelí otce, ženu, několik kamarádů, uštvou mu šéfa, zradí ho kolega a major sám je obžalován. Během případů si hédonisticky neužívá na účet daňových poplatníků, protože nežije ve světě nedostupném pro typického občana své doby. Má problémy s bytem, dcerou a nejdále se podívá do NDR a na Slovensko. Bond naproti tomu obletí svět, a dokonce rakeitou. Chronologický a biografický charakter vyprávění i snaha po realističnosti pak činí ze Zemana přímý opak bezčasého Bonda. Seriál tak měl jinou funkci než zábavná bondovská série.

Je to naopak major Hradec, který má k Bondovi relativně blízko a který zavádí diváka do exotiky ve dvou dílech, jež rozštěpily tvůrčí tým seriálu. Ale ani tento světák nepřekročí pevnou ideologickou hranici, když odmítne od hlavního „záporáka“ jak koňak, tak sekretařku. Golf si ovšem zahraje a výbušninu nachází v pomeranči.

V britské produkci se *Zemanovi* podobá funkcí, již má v dané historické konjunktuře plnit, spíše seriál *Profesionálové* (1977–1982). Oba hlavní hrdinové jsou osobnostně zcela jiní než Zeman, ale právě proto oslovili mládež, včetně té v ČSSR. Taktéž skoro absente jejich vývoj v čase. Ale britský seriál je podobně jako *Zeman* charakterizován jednoznačným sekuritizačním a společenským poselstvím, zasazeným do přechodu od welfare state k neokonzervativní Británii. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let nám ukazuje ideologické protivníky (třeba levicové teroristy a agenty), naivní studenty a fetující „máničky“ (srovnejte s *Mimikry*) nebo záludné cizince a arabské obchodníky (srovnejte s Kuffou z *Růží pro Zemana*). Také Bodie s Doylem ztrácí v boji přátele, odhalují vnitřní protivníky a jsou vyšetřováni. V politice se přitom moc neorientují, mnohdy nechápou, co se kolem nich děje, a vše jim vysvětluje otcovský šéf, který podobně jako major Kalina bojoval už ve Španělsku. Zatímco *Zeman* má potvrdit legitimitu normalizace a celého režimu a upozornit na oběti SNB, *Profesionálové* ukazují potíže Británie v době nástupu thatcherismu a vlastně legitimizují tvrdší přístup k sociálním konfliktům, „asociálním živilům“, „nespolehlivé levičci“, naivním aktivistům anebo alternativním subkulturám.

Rozpory normalizace

V *Majoru Zemanovi* se oficiální vítězná normalizační vize společnosti a výkladu dějin zračí jen zčásti. Seriál je totiž ve svých čistě politických dílech mnohem blíže té linii, která po roce 1969 navrhovala mnohem tvrdší a nekompromisnější postoj vůči reformním komunistům a jakékoli opozici, přičemž neváhala neustále zdůrazňovat, politicky rámovat a artikulovat proběhlý konflikt ve straně. Tyto postoje však byly postupně oslabeny a částečně korigovány onou cestou, již můžeme kunderovsky označit za cestu „zapomnění“. V *Zemanovi* ale nešlo o snahu politický konflikt zmírnit, nýbrž ho neustále připomínat.

Vedle „vnitřáckého“ původu série se na tom bezesporu podílela doba vzniku prvních částí, natočených v letech 1974–75. Seriál se tak chystal ještě v době, kdy v kinech běžela velmi vyhrocená díla jako *Hroch* (1973), *Za volantem nepřítel* (1974), *Tam, kde hnízí čápi* (1975) anebo *Tobě hrana zvonit nebude* (1975). Obrat v husákovské kultuře, reprezentovaný Vorlíčkovými „špenáty“ a seriály, televizními estrádami a později i komunální satirou, se odehrál až o pár let později. To už však měl major Zeman svůj styl daný. V porovnání s dietlovskými sympatickými tajemníky, kteří hledají porozumění a kompromis, „pomáhají lidem uprostřed řeky na správný břeh“ a současně s osobním nasazením řeší problémy vycházející ze samotné podstaty socialismu (Dietl dával často najevo, co si myslí), působí Zeman v dílech dotáčených ještě na konci sedmdesátých let jako antipatický inženýr Vejřík z *Okresu na severu* (1981), který nastoupil k policii.

Seriálový Zeman je ve všem vyhrocený a manichejský. Zločinci jsou zločinci z podstaty, často svým třídním původem, a vlastně se vždy usvědčí sami. Nepřátelé sice jsou ideologicky protivní, ale pro peníze udělají cokoli. I agent Bláha je lčen jako zrůdný zabižák, u něhož nevíme, oč mu jde. A právě proto s ním nelze dělat kompromisy. Skoro nikoho nelze dietlovsky přimout zpět, ani Mirka Stejskala, ani nešťastného ing. Čadka. Současně pak „strana dobra“ nezakolísá. V seriálu nikdy nepadne ani náznak teze o „masových nezákonnostech“ či „přehmatech“, v dílu *Štvanice* je zpochybněna potřeba jakýchkoli rehabilitací. V *Okresu na severu* se alespoň z náznaků dozvíme, že soudruh Pláteník měl v padesátých letech problémy a že mu tehdy leccos hrozilo.

Ovšem právě tato vyhrocenost je – jak jsme konstatovali – de facto proti duchu normalizačního režimu a jeho vývoji v otázce popírání existence konfliktu ve společnosti. *Zeman* oživuje staré spory, ukazuje nové, potvrzuje potřebu permanentní opatrnosti a demonstuje existenci a aktivitu disentu. Tady nejde o chalupářský socialismus, tady se střílí.

Trochu jiný major Zeman

Jak známo, vedle televizní série existují též literární předlohy některých scénářů, které napsal Jiří Procházka, jakýsi spiritus agens počátků seriálu a později kritik některých jeho dílů a obecného směřování. V jeho povídkách se setkáme s mnohem mírnější a kompromisnější podobou zemanovské ságy, která je blízká té podobě normalizace, v níž doufali méně mstiví a radikální komunisté po roce 1968 a jež se třeba projevovala v dietlovské tvorbě (té se ale Procházka v jedné své povídce vysmívá prostřednictvím postavy dramaturga Frýborta). V případě Procházky to bylo dáno jak jeho postoji v šedesátých letech, tak určitým odporem k ideologické vyhraněnosti a takzvanému levičáctví, který se dá vyčíst z jeho scénáře k filmu *Hvězda zvaná Pelyněk* (1964).

Procházka psal méně nenávidně, temně a manichejsky, než jak vyznívá většina zfilmovaných dílů, a dokonce si dovolil čtenářům nabídnout určité zpochybnění některých událostí let padesátých. Jako dobrý znalec uměleckých kruhů a atmosféry šedesátých let pak dokázal proti svým bývalým kolegům, kteří normalizaci odmítli (anebo ona odmítla je), obrátit právě jejich symboly, diskursivní rámce i sémantické pole. V povídce *Hrdelní pře* (1978), předloze k dílu *Štvanice* o procesu v roce 1968, jsou dokonce rehabilitační soudy pražského jara přirovnávány k mechanismu Kafkova *Procesu*, k němuž se v šedesátých letech přirovnávaly procesy let padesátých. Nepřátelé socialismu pak u Procházky mluví relativně autentickým antikomunistickým

Dvě tváře normalizace a majora Zemana

jazykem a nejsou příliš demonizováni (vyjma zakomplexovaného cynického agenta, jenž v Plánici/Babicích vraždí zčásti kvůli svým osobním problémům, což ostatně potvrzuje i dnešní historický výzkum).

Významný rozdíl najdeme i ve vykreslení samotné hlavní postavy. Seriálový Zeman je obrazem ideálního normalizačního muže, který je striktně věrný, až asexuální, bydlí spokojeně na novém sídlišti a nestěžuje si, když mu za rodným domem postaví dálnice. Procházekův Zeman nebydlí na sídlišti, nýbrž v Podolí, které se mu líbí, „i když už dávno i tady vyrostly moderní domy a paneláky“, a pravidelně plave a vnímá „krásu jitřní Vltavy“. Chová se jinak než nevrlý major v podání Vladimíra Brabce. V povídce *Konec osamělého střelce* (1978, v seriálu *Konec velké šance*)

Bojí se, že pod zářivým vrcholkem ledovce nemusel vidět „temnou, ohromující horu kde si v hloubce...“. Začne „váhat a kombinovat“, přičemž „skutečná pravda“ se mu zdá „téměř nepoznatelná“. A chce mluvit se svým tehdejším šéfem Kalinou, který ovšem mezitím zemře. U soudu pak Procházka nechá prokurátora přednést standardní konspirativní verzi Babic/Plánice, aniž by ji jakkoli parodoval. Sequens tyto scény do seriálu zjevně nemohl zařadit.

Jiné je i zobrazení nepřátel. Bláha není takovým vraždícím monstrem, jak nám ho zahrál Radoslav Brzobohatý. Zatímco v televizním *Honu na lišku* střílí na esenbáky kněz, Procházka tak nechal činit agenta CIC. Taktéž plánický farář není v povídkách jednoznačně vědomým udavačem gestapa (Procházka

elitou, která tlačí na váhající, a to i skrze oficiální instituce. Byť odstaveni a vyloučeni, opozičníci stále mají velký vliv a všude „zbyl nějaký jejich člověk nebo někdo, kdo chce mít pro všechny případy ‚svého žida ve skříni‘, kdyby se náhodou zas dostali k moci“.

Profesor Holý (v seriálu Braun, v reálu nejspíš Václav Černý) a básník Daneš tak kritizují ty, co „už zas ohnuli hřbety, podrobili se, už zas tleskají (...), mechanicky hlasují“. Je zajímavé, že Procházka autentičnost a relevanci postojů těchto osmašedesátníků zpochybňuje stejnými argumenty jako poúnorový exil, antikomunističtí aktivisté i část veřejnosti po listopadu 1989, tedy důrazem na jejich stalinskou minulost. Jeden opoziční literární historik tak byl „levě orientovaný (...) a dogmaticky přísný, pokud se to nosilo“, aby se později

V onom politickém meziprostoru se pak nachází řada lidí, která by se ráda od disentu odklonila, ale brání jim v tom jak stálý neformální vliv této skupiny v režimních strukturách, tak fanatismus některých režimistů. Jeden ze zoufalství spáchá sebevraždu. Herec, který stále smí točit, ale má vazby na disent, zase neví, jak se těchto vazeb zbavit, zvlášť když od milenky slyší: „Chcete se mstít za padesátá léta, a proto je chcete nahradit (...) novými padesátými lety, ale zprava.“ Procházka vlastně pléduje za to, aby těmto lidem byla dána možnost se naplno vrátit a žít klidný, odideologizovaný život většiny společnosti. Její starosti se sympatiemi redukuje na včasný páteční příjezd na chaty, „kde bylo třeba před zimou opravit ploty, obalit pletivem stromy...“, aniž by lidi zajímal kdokoli, kdo „tolik bojoval za jejich ‚lidská práva‘, že se kvůli tomu dostal do stoupy dějin...“.

Funkce majora Zemana

Seriál *Tricet případů majora Zemana* plnil v přelomové době dvě funkce, podobné britským *Profesionálům*, kteří jsou o pár let mladší. Poukazoval na všudypřítomné nebezpečí a riziko, v němž společnost žije a které nekončí. Definoval přitom konkrétní sociální a politické skupiny, jež jsou potenciálními nositeli ohrožení, v mnohem vyhraněnější a více manicheistické verzi než britský akční seriál. Toto rámování se pak přeneslo i na zobrazení rané normalizace v něm. Seriál tak představuje krajní a nekompromisní pojetí světa, kde je přinejmenším od války nastole na ostrá hranice mezi skutečným „dobrem“ a „zlem“, která je navíc pro kohokoli ze strany „zla“ nepřekročitelná. Každý, kdo jednou selhal, selže znovu.

Literární předloha, dnes celkem logicky zapomenutá, jejíž poslední část nebyla vůbec zfilmována, však nabídla jinou vizi. Především Procházková závěrečná povídka, již nahradila sequensovská slátanina *Růže pro Zemana*, je vlastně návodem pro ty, kteří někdy zastávali „scestné postoje“ a byli „pomýleni“. Jejím poselstvím je kompromis, jenž nevyžaduje ideové ztotožnění s režimem, jelikož předchozí zkušenosti zideologizovaných let padesátých se ukázaly jako nedobré. To k nám z obrazovky nezaznělo.

Autor působí na FF UK.



Seriál o majoru Zemanovi odpovídal záměru ministerstva vnitra vytvořit lidový profil uvěřitelného policisty. Foto Jaromír Komárek, Filmové studio Barrandov

je to on, a nikoli major Hradec, kdo kontaktuje modelku Hanu Bízovou, jež flirtuje opět s ním, a nikoli s Hradcem, přičemž Zeman z toho má určité dilema. Jednou se mu z Bízové „poněkud zastavil dech“, anebo „cítil stále větší rozpaky a tíseň“. Celá nevinná situace pak vyvolá žárlivost u Zemanovy ženy a vyvrcholí její smrtí, odlišnou od seriálové scény na Střeleckém ostrově.

Jiné je ale i pojetí dobra a zla: mnohem méně černobílé a uvěřitelnější. Zeman dokonce zapochybuje o úloze StB v plánickém/babickém případu. Ve zmíněné *Hrdelní při*, stejně jako v dílu *Štvanice*, jede do Plánice, kde měla StB, dle románových a donedávna i skutečných kritiků, zcela nepokryté zinscenovat vraždu komunistických funkcionářů a zlomit tak odpor vůči kolektivizaci. V seriálu nenajdeme stopu Zemanových pochyb, ale v povídce ho zarazí věta předsedkyně družstva, která stojí na jeho straně: „Ať to tenkrát bylo, jak to bylo, stálo to za to. I za ty čtyři lidský životy (...), abychom s téma tvrdejma selskejma palicema pohnuli. Byla to tvrdá bitva, ale stála za to...“ V Zemanovi poté „začal hlodat červ pochybnosti“, jelikož „příběh, který se mu zdál tak přímočarý a jasný, má najednou logické díry, tajemná místa“.

je v tomto ohledu ve dvou povídkách nekonzistentní) a jedná se o celkem tolerantního vlasteneckého kněze, který je schopen přátelsky vycházet i s místními komunisty, než je v podstatě donucen spolupracovat s antikomunistickou rezistencí. Procházka nám ukazuje takového faráře, jaký by bez složitých uklouznutí jinak byl příkladem pro církve v socialismu, opět ve svém kompromisním duchu. Továrník Čadek (Ilja Prachař), poražený Zemanem v únoru 1948, v seriálu sice zpytuje svědomí, ale Zeman to neakceptuje. V Procházkově *Hrdelní při* je jako bývalý politický vězeň přisedícím u procesu s majorem, jehož se dokonce zastane jako „čestného člověka“, který ho zatkl oprávněně. Ze seriálu Čadkovu přítomnost u procesu vystříhli.

Lišky mění srst

Nejvíce se obě pojetí Zemana a normalizace rozcházejí v nezfilmované závěrečné povídce *Lišky mění srst* (1983). Zde jsou do zdánlivé kontrapozice postaveny dva dominantní konfliktní politické postoje, mezi nimiž se nachází celá škála možných pozic. Větší společnosti však ani jeden z těchto světů nezajímá. Jednu stranu představuje aktivní disent, reprezentovaný bývalou uměleckou

zapletl do politiky pražského jara a „náhle byl liberální tak, až mu tleskali“. Ambiciózní kádr však „skončil jako rachejtle nepodařeně odpálená na pouťové slavnosti se zasyčením a černým smrdutým čoudem v rybníku zapomnění, za volantem svého taxíku“.

Na straně druhé nestojí překvapivě Zeman či Žitný, ale arogantní režisér Majer, sběratel funkcí, který si jako režimista počíná zcela svévolně a je servilní vůči bezpečnosti. Procházka obecně kritizuje ty, kteří po roce 1968 „nalezli do ředitelských funkcí“, „zvykli si na velkopanský život“, chodí na hony a svým rozkrádáním dali příklad zbytku společnosti v duchu hesla „Kdo nekrade, okrádá rodinu!“. Majer při jedné příležitosti požaduje po Zemanovi tvrdý zásah proti disentu, což major odmítne jako „pitomost“, jelikož nemá rád „tyhle ultralevé radikály, kteří by jen zatýkali, vládli lidem násilím a strachem...“. Procházka nakonec čtenáři odhaluje, že Majer, funkčně jakési ztělesnění Vasila Biřaka či ústředního tajemníka Barrandova Ludvíka Tomana, je vlastně nepřátelským agentem a hlavou spojené sítě disidentů a kšeftařů, a navíc se v roce 1968 na chvíli hlásil k pravici. Oba dva extrémy se tak přibližují a jsou interpretovány jednoznačně negativně.

Normalizace byla i modernizační

Podle historika a děkana pražské Filozofické fakulty byla éra sedmdesátých let výsledkem spíše místních společenských procesů než něčím, co vzniklo z vnějších vlivů. Hovořili jsme o normalizační snaze zprostředkovávat avantgardu obyčejnému člověku nebo o tom, že nostalgie vypovídá více o současnosti než o minulosti.

MATĚJ METELEC
LUKÁŠ RYCHETSKÝ

V knize Co byla normalizace? na titulní otázku jednoznačně neodpovídáte. Znamená to, že žádná taková odpověď neexistuje? Anebo problém tkví už v samotném pojmenování této etapy českých dějin?

Že nedáváme učebnicovou odpověď, souvisí patrně s tím, že kniha vznikla jako soubor statí, které předtím vyšly nezávisle na sobě. Když jsme zvolili poměrně razantní název knihy, šlo nám spíš o představení přístupu, o naše celkové pojetí té doby. Vykládáme ji jako výsledek společenských procesů, nikoli dovozu zvnějšíška. A ukazujeme ji jako součást našich dějin, nikoli jako bezčasí nebo čekání na vítězný listopad. Navíc epocha normalizace není uzavřená v tom smyslu, že by začala 21. srpna 1968 a skončila 17. listopadu 1989. Spousta prvků, které utvářely její ráz, přechází do let devadesátých.

A je pojem „normalizace“ sám o sobě uspokojivý?

Každý pojem má své výhody a nevýhody. Nám šlo o to vzít označení, které lidé používali a používají, a historizovat ho, převést do konkrétních konstelací a ukázat, že to období nebylo jenom hrobovým tichem či zastaveným časem, ale že se odehrávala spousta procesů, které třeba měly také modernizační význam. Navíc se snažíme polemicky ukázat, že normalizace byla do značné míry úspěšná a že většina společnosti tehdejší poměry přijala. A snažíme se to i vysvětlit.

Je podle vás nostalgie po normalizaci, kromě pochopitelného generačního sentimentu, spojená s tehdejším oficiálním uměním?

Hlad po určitých tématech, která jsou spojena s rodinnou pohodou v normalizované společnosti, spíš vyznačuje potřeby dnešních lidí v znejistělém světě. A vyjadřuje je nikoli formou kritiky současné společnosti, ale ohlížením se do iluzivní doby harmonických vztahů ve společnosti, kdy všechno „asociální“ bylo státem vyloučeno. Buď na okraj společnosti, anebo úplně mimo ni. Nostalgie nicméně o době, k níž se vztahuje, tolik nevypovídá, spíš vypovídá cosi o dnešku a o nás.

Proč máme dodnes tak rádi normalizační filmy a seriály, a naopak normalizační literatura se nechte ani nevzdává?

Je pozoruhodné, že některé žánry jsou v té době zcela převedeny z literatury na filmové plátno, respektive televizní obrazovku. Obrovský úspěch normalizačních komedií vyznačuje de facto úpadek tohoto žánru v literatuře. Literatura jako taková se samozřejmě rozvíjela, hodně se psalo i překládalo. Nicméně „oficiální“ literární tvorba nebyla v sedmdesátých a osmdesátých letech moc kvalitní, a tak se dnes často nestává objektem zájmu. Filmová a televizní produkce tehdy dokázala reflektovat potřeby lidí a v jistém slova smyslu to dokáže stále. Takže se o ni více zajímá nejen veřejnost, ale i historičky a historici.

Čili filmová a televizní díla byla kvalitní, kdežto literární nebyla?

V televizi na kvalitu vyloženě vsadili. Populární kultura se tam důkladně plánovala, prováděly se analýzy, jakou mají jednotlivé programy sledovanost, co si lidé přejí, a televizní tvůrci na to dokázali reagovat. Zábavné pořady nebo filmové komedie měly ohromný úspěch a pomáhaly vytvořit iluzi celospolečenského konsenzu, na kterém se miliony lidí rády podílely.

Není jistá kontinuita i v tom, že oblíbení normalizační filmoví tvůrci typu Zdeňka Svěráka tvoří dodnes a mají stále úspěch, kdežto tehdejší

literáti jsou zcela na okraji a většinou na vysokou literaturu rezignovali?

Ono je to o něco komplikovanější. Kromě filmu bylo velmi úspěšné například divadlo. A nejen to velké, oficiální, ale i divadla malých forem. Stát je samozřejmě všelijak reguloval, zpočátku zakazoval, ale poté také finančně podporoval. Často v této oblasti vznikaly i nezávislé věci, které neprocházely přísnou cenzurou. Laterna magika fungovala celá sedmdesátá a osmdesátá léta a byla to nejen populární scéna, ale také úspěšný vývozní artikl. Na představení chodili s oblibou turisté a soubor vyjížděl do zahraničí. Přitom Laterna magika se snažila zprostředkovat avantgardu obyčejnému člověku, což je modernizační moment, který mě fascinuje a který podle mě v západní společnosti neměl obdobu. Rozdíl mezi literaturou a filmem nebo divadlem může souviset i s tím, že film a divadlo jsou technologicky náročnější a více se do nich investovalo. U literatury pouze Svaz spisovatelů kontroloval, co se vydává.

Po roce 1989 na jednu stranu existoval hlad po dříve zakázaných spisovatelích. Lidé si chtěli přečíst Kunderu, Tigrida, Havla. A o témata, kterým se věnovali normalizační spisovatelé, najednou nebyl zájem a oni nedokázali uchopit to, co jej v těch devadesátých letech budilo. To uměl třeba Michal Viewegh, který navíc dokázal tematizovat i komunistickou minulost a nabídnout lidem vyvinění: příběh, v němž za všechno mohl jen zlý režim. Já osobně Vieweghovy texty rád nemám a moc vysoko je necením, ale fungovalo to, lidé slyšeli na oslavu svobody, individuální autenticity a vyvinění z účasti na minulém režimu.

Nenavazuje porevoluční kinematografie se svou laskavostí a hledáním klidu na normalizační kinematografii, vůči níž se přitom rétoricky vymezuje?

Normalizační kinematografie má mnoho vrstev a podle mne dokonce více než ta polistopadová. Patří k ní přece i Panelstory Věry Chytilové, což je ohromně kritický film, jehož období bych asi těžko v polistopadové kinematografii hledal. Pak byly třeba Svěrákovy filmy, které jsou pro mne někde na pomezí kritiky a idylly. A potom samozřejmě „populární“ sféra, produkující idylické obrazy spokojeného života. Ta velmi plynule přešla do polistopadového provozu a z té kritické či částečně kritické se etablovala horší část. Nechci ukazovat prstem a morálně hodnotit, že v tom kinematografie selhala, ale k tematickému vyprázdnění došlo a míra kritičnosti k současné realitě se v oficiální kinematografii podle mě oslabovala. Příznačné je, že i ve filmu byly nejpopsálnější motivy vyvinování, které poukazují k tomu, že „my“ přece žádnou odpovědnost nemáme, a pokud se staly hrozné věci, tak je dělal někdo zvnějšíšku, Němci, Rusové, nebo nějaká „lůza“ a „kolaboranti“. Vždy je to pevně vymezená skupina, která nepatří do společenského těla, protože Češi mají přece holubičí povahu. Tyto vzorce mají v českém prostředí skutečně obrovskou popularitu.

Historička Paulina Bren v knize Zelinář a jeho televize tvrdí, že normalizační seriály v osmdesátých letech už nevyzvedávaly ideál komunistického aktivisty, nýbrž se zaměřovaly na obrazy spokojeného života. Není to ale tak, že ve skutečnosti se nikdy nevzdaly žádné z těchto rovin?

Mohly fungovat souběžně, ale ty politické byly mnohem méně úspěšné. Režim si všiml, že apolitické seriály jsou populárnější, a vytvářel je. Proto je indoktrinace v Ženě za pultem mnohem úspěšnější než v Gottwaldovi. Tomuto pozdnímu pokusu vytvořit seriál, který vyzvedne heroickou minulost,

se lidé smáli. Podobné formy přímé indoktrinace už v pozdně socialistické společnosti zkrátka nezabíraly. Kdežto v idylických obrazech, k nimž ovšem patřila osobní dilemata, intriky na pracovišti a podobně, lidé mohli zažít se svými oblíbenými a neoblíbenými hrdiny cosi, co sami znali. A to byl prostor, v němž se vytvářelo zdání šťastné socialistické společnosti.

Tedy to nebylo tak, že by režim na zobrazení ideálních postav rezignoval, ale spíše v tom nebyl úspěšný?

Spíš bych řekl, že na tu druhou rovinu kladl mnohem větší důraz. Samozřejmě se diskutovalo o mnohém. V Ženě za pultem je například postelová scéna – řešilo se, zda postava hraná členkou Ústředního výboru KSČ může být na obrazovce polonahá. Ale ta intence podpory „rozvinuté socialistické společnosti“ skrze televizní obrazy vedla k selekci motivů, které pro společnost byly zajímavé. Seriály jako Gottwald nebo Rodáci ten normotvorný význam neměly, a proto je podle mě Paulina Bren nechává stranou. Měla jej Žena za pultem nebo Nemocnice na kraji města. Částečně i třeba Okres na severu, protože jádro divácky atraktivní zápletky bylo podobné kriminálce a stranické prostředí tam bylo spíš navíc. Důležité je, že nemůžeme tyto seriály považovat za čistě represivní. Velkou roli v nich hrály tehdy modernizační prvky. Například v Ženě za pultem není přece tradiční rodina, jejíž hlavou je muž. Hlavní hrdinka je rozvedená, ženské postavy si samy hledají vztahy, eventuálně je střídají. A tyto prvky, ač jsou překryté a často velmi málo viditelné, zůstávají součástí populární kultury až do roku 1989.

Zatímco první porevoluční vysílání Třiceti případů Majora Zemana se neobešlo bez vysvětlujících dokumentů a diskusí, dnes v televizích běží vlastně cokoli z normalizační produkce včetně Okresu na severu nebo Rodáků. Znamená to, že už jsme se s minulostí vyrovnali, nebo jsme naopak na vyrovnání s ní rezignovali? Mám dojem, že společnost snese mnohem více, nežli snesla před dvaceti lety. Trochu se opakuje příběh s vyhánáním Němců, který se vytratil z veřejného prostoru a až na výjimky mobilizačních předvolebních kampaní jako téma ve společnosti nežije a je přenechán historikům a historičkám. To se částečně týká i normalizace, protože už existuje tolerance k různým výkladům. Ostatně to, co jsem sám před deseti lety formuloval jako protestní hlas, je dnes součástí mainstreamu.

Není tento posun ve vnímání zásluhou mladší generace takzvaných revizionistických historiků?

To bych netvrdil. Když jsem řekl, že současná popularita normalizačních seriálů nevypovídá o tehdejší době, nýbrž o dnešku, tak bych podobně odpověděl i na tuto otázku. Příčinou není skutečnost, že jsem přišel s nějakými idejemi, ale to, že se něco mění ve společnosti. Dnešní společnost pro sebedefinici už komunismus nepotřebuje nebo ho potřebuje výrazně méně a spokojí se i s alternativním výkladem. Současný způsob vytváření konsenzu do velké míry souvisí s hospodářskou krizí z doby před deseti lety a posléze s migrační krizí. Najednou jsou na stole jiné otázky a už není od věci si říct, že v jisté době jsme něco řešili reduktivně. Sám kladu důraz spíše na socioekonomické vztahy – historickou změnu nepřinášejí jen myšlenky lidí, ale spíše socioekonomické vztahy a schopnost lidí se v nich orientovat a pohybovat. V tomto smyslu jsem jen nástrojem, někým, kdo něco řekl, a to se ujalo jako jedno z možných vyprávění.

Michal Pullmann (nar. 1974) je docentem Ústavu hospodářských a sociálních dějin Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, v současné době působí jako děkan téže fakulty. Zaměřuje se na moderní sociální dějiny, dějiny komunistických diktatur a metodologii sociálních dějin.

S Michalem Pullmannem o líbivosti diktatury a tvorbě konsenzu



Michal Pullmann. Foto z osobního archivu

Mohla se v období perestrojky nějaká myšlenková nonkonformita projevat více v umění nežli v jiných oblastech?

Nonkonformita se projevovala v různých oblastech a v mnoha dalších se o ni pokoušeli, dokonce i v Ústředním výboru Komunistické strany. Nakonec i Jakešův projev z Červeného Hrádku, jakkoli působí komicky, byl podle mě pokusem prolomit strnulost tehdejší rétoriky. Zkoušeli to nejruznější vědci, právní experti se například snažili v druhé polovině osmdesátých let vypracovat koncept socialistického právního státu. V letech 1987–1989 se opravdu otevírá mnoho diskusí, zároveň to ale není otevření toho typu, že by se například začalo mluvit o stalinismu, že by se řeklo, že chceme právní stát, že by filmaři začali tvořit o něčem, co bylo předtím úplné tabu. Jde o pokusy rozšířit prostor a přinést nová témata a testovat, kam až lze zajít.

Platilo to i pro dělníky?

V jistém smyslu to platilo i pro ně, i když to bylo poměrně represivní. Dělníci se zajímali zejména o to, oč vždy – normy a příplatky za přesčasy. Pozice dělníků ve věci přestavby byla do velké míry dána jejich představou, že stát bude zajišťovat životní úroveň prostřednictvím podniků, a oni vedle toho budou chodit na melouchy, přičemž jsou to oni, kdo jsou tvůrci bohatství této země. Ale v devadesátých letech bylo pak všechno jinak, krachoval jeden podnik za druhým a oni byli nuceni vystřízlivět. Každá ze skupin měla svou

představu, dělníci o své důstojnosti, o tom, že jsou původci bohatství, spisovatelé měli představu vázanou na ideály kreativity a svobody vyjádření a vědci zase jinou. Všichni se přitom považovali za skupinu, jíž by společnost měla být vděčná. Dokonce i technická inteligence otvírala otázky neschopnosti státu například garantovat vývoj počítačů. Skutečnost, že se výpočetní technika vyvíjela zejména v prostředí Svazarmu a družstev, vyvolala velmi výrazné tření. Na družstvech, která přijímala zakázky ze Západu, se ti lidé de facto učili, jak zakládat soukromé firmy, což se jim následně velmi hodilo.

Kulturní sféru tedy nelze považovat za „předvoj“ věcí příštích?

To je velký stereotyp, a úplně nesmysl, že kulturní tvůrci, ať už jsou to herci, kteří mají v české společnosti obrovskou prestiž, nebo někdo jiný, jsou nějakým způsobem napřed, že jsou chytřejší a osvětenější. Ve všech společenských vrstvách se něco dělo. Pro přestavbu bylo zhoubné to, že se jednotlivé směry zcela rozcházely, že dělníci nechtěli nic slyšet o potřebách lidí z venkova a městská inteligence zas neposlouchala dělníky. To ale vidíme dodnes a možná ještě více. Ostravský dělník opovrhne nejen pražským intelektuálem nebo úředníkem, ale i učitelkou ze Znojma, ona zase opovrhne tím dělníkem i pražským úředníkem a intelektuálem, který pohrdá oběma. Tato forma nedůvěry, neexistence principů, na nichž by šlo založit sociální

solidaritě, nás výrazně predeterminuje už od osmdesátých let.

Za normalizace vznikaly i kvalitní věci, za zmínku stojí například překladatelská a redaktorská činnost tehdejšího Odeonu nebo nejruznějších televizních produkčních a dramaturgických skupin. Byla tato místa, kde se dařilo udržet oborové kvality, součástí normalizace, nebo vznikala spíše jí navzdory?

Jak to chcete považovat za vzdor, když to tehdejší stát financoval? Není to sice součást režimu v tom smyslu, že by šlo o projev intence normalizačního aparátu, ale stát to zkrátka podporoval, dokonce to cíleně vytvářel, překlady stejně jako Laternu magiku. O normalizačním režimu nelze mluvit jako o monolitu, byla to rozporuplná praxe, stejně jako čtyřicet let předtím a stejně jako dnes. Představa režimu jako vnější entity, která k nám spadla odněkud z Ruska nebo z Marsu a které se lidé jen podřizovali, nebo vzdorovali, je úplně mimo.

Oblasti, kde se vytvářelo vědomí, že pracují navzdory a vně režimu, ale přece určité existovaly. Například zmíněná divadla malých scén.

Proč bychom potřebovali jasnou kategorizaci, co bylo vně a uvnitř režimu? Hnutí malých divadel bylo sice nejprve seknuto přes prsty, ale pak bylo financované. Dokonce se domnívám, že to bylo záměrné, že režim chtěl ukázat, že kritiku chce a že ji nejen ustojí, ale že ji i podporuje. Tohle je třeba ještě důkladněji prozkoumat, ale je tolik polí, kde si establishment pěstoval částečné oponenty. Jde o to rozlišovat, kde kritika nepřekročila práh zpochybnění základních tabu. To jsou momenty, které je třeba historizovat. To, že společenská realita je rozporuplná a je v ní spousta kritiky, jakož i konsenzuálních strategií, jež jsou tak rutinizované, že si je lidé neuvědomují, je spíše východiskem. Tvrdé vtipy o komunistech se vykládaly i na Ústředním výboru. Podle mne neexistuje prostor úplného souhlasu a úplného nesouhlasu. Na normalizaci je velmi zajímavé, že do sebe pojala celé spektrum nejenom každodenních postojů, ale nakonec i těch uměleckých. Pokud existoval nějaký záměr, pak třeba ve snaze ukázat, že i v socialistické společnosti existuje kritika. Vedle represivních prvků existovaly i ty emancipační a byly vědomě, možná dokonce i cíleně pěstovány. Divadla malých forem jsou toho krásným příkladem.

Napadl by vás ještě jiný podobný příklad?

Byly to i filmy, o nichž jsme už mluvili. V literatuře se to tolik neodrazilo, snad v té, která se pohybovala na pomezí žurnalistiky. Vezměte si ale třeba budovu Nové scény Národního divadla z roku 1983. Avantgarda měla vstoupit do veřejného prostoru a každodenního světa pracujících. Pro normalizační kulturu je důležité, že nebyla jen regresivní, ale skrytě a přitom významně modernizační, někdy i s emancipačními motivy, které ale překryla líbivostí, například v podobě Karla Gotta. Za příkrovem zdánlivého konzervatismu lze najít spoustu života, avantgardy a modernizace. Předpoklad, že lidem se má dařit lépe a že mají právo na kulturu a štěstí.

Není poněkud schizofrenní, když se proti normalizaci minimálně od roku 1989 zásadně vymezujeme, ale přitom si nedovedeme představit Vánoce bez Popelky a veselohrou století je S tebou mě baví svět?

Idylické obrazy dosahování individuálního štěstí jsou jedním ze zakládajících mýtů, jež se kultivují už v osmdesátých letech a kontinuálně přecházejí do let devadesátých. Jde o iluzivní předobraz, že každý je svého štěstí strůjcem.

V obou režimech to ale znamenalo něco jiného, v devadesátých letech šlo o jiný individualismus...

Normalizační tvorba jde ale výrazně tímto směrem, uznáním autenticity individuálních tužeb a životních plánů. To je princip, jenž se komunistům vymstil, protože právě nárok na autenticitu vedl k tomu, že lidé přerozdělovací systém v zájmu individua a individuálních šancí odmítli. To jsou přitom základní ideové prvky uspořádání po roce 1989.

Takže to není schizofrenie, nýbrž jakási zapíraná kontinuita.

Sám nepoužívám psychologizující metafory o tom, že „režim“ se choval „schizofrenně“. Stigmatizovat rozpornost sociální praxe tak, že některá už je příliš velká, takže je „schizofrenní“, v mých očích vytváří umělou dichotomii mezi něčím, kde jsou rozpory jakoby nepřirozené, a něčím, kde žádné rozpory nejsou. Společenská praxe je vždy rozporná a jde o to, zda aktéři najdou v těchto rozporech možnosti se zorientovat, nebo překročí určitou hranici a řeknou: Toto je špatné uspořádání, my chceme jiné, a vyberou si pro to symboly Dubčeka, Palacha a Havla. Proč by ale mělo být schizofrenní dívat se na Popelku?

Projevujete vůči antikomunistům větší pochopení, než oni kdy projevili vůči vám. Mluvíme přece o oblastech normalizační kultury, které byly po roce 1989 skutečně zavrženy...

Já jsem historik a Lubomíra Štrougala беру podobně jako Sašu Vondru, pro mě jsou to dvě osoby, které měly nějakou představivost a zároveň přístup k moci, který byl v různých dobách různý, a oni s ním nějak zacházeli. To, že jejich myšlenkový svět se odlišuje, že oba dva dělali rozhodnutí, která museli reflektovat a na základě toho buď změnit stanovisko, nebo tvrdošijně trvat na původním, mne nevede ani k lásce, ani k nenávisti. V okamžiku, kdy bych začal mluvit o „schizofrenii“ současné doby, bych začal být ideologem minulého režimu, což jsem nikdy nedělal a dělat nebudu.

O normalizaci a jejím pokračování po roce 1989 jste mluvil v knize Konec experimentu, psané za doby krize neoliberalismu a antikomunismu. Jak normalizační (dis)kontinuitu vnímáte dnes, v době autoritářského populismu?

Již tehdy jsem implicitně varoval před diktaturou, protože z perspektivy mnoha lidí není zavrženíhodným, ale naopak žádoucím uspořádáním. Když je natřena estrádními barvami hezkých televizních seriálů, může být pro mnoho lidí velice pohodlnou a nejen trpěnou, ale přímo vítanou skutečností. Zvláště, když stát přebírá odpovědnost za vylučování skupin, které jsou vnímány jako cizí. Tehdy to stát zvládal na jedničku pomocí zvláštních škol a vylučování takzvaných povalečů a příživníků. Představa, že stát má sociální otázku řešit takto, je součástí represivního konsenzu, před nímž jsem již tehdy varoval. Tvrdil jsem, že lidé normalizaci nejen trpěli, ale také ji chtěli. Bylo to uspořádání, v němž žili, stejně jako my žijeme v tom dnešním. Nechystám se tedy k žádné velké revizi svých tehdejších stanovisek. Specifikem neonormalizačního konsenzu je, že do sebe pojme poměrně velké množství individuálních orientací, které jsou vnímány dominantně jako legitimní, a zároveň úspěšně vylučuje to, co je vnímáno jako nemocné, špinavé a cizí. Stát z toho nyní vycouval, ale máme lidová hnutí, která jej nutí, aby tuto roli opět převzal a strkal Romy do polepšoven nebo nepouštěl migranty přes hranice. To je věc, která mi je jako občanovi lito, ale jako historika mě vůbec nepřekvapuje.



Povídka kolumbijského spisovatele Tomáse Gonzálese, která popisuje neúspěšnou cestu na letiště i unavenou atmosféru přímořského města, probleskují nezřetelné vzpomínky na životní chyby titulního hrdiny i jeho nesplnitelné sny.

Poradili mi, že mám jít tři bloky na sever a zahrnout doprava. Pak prý ujdou půl bloku a na východní straně ulice najdu ceduli autobusové zastávky, napůl schovanou za větlemi magnolie. Při každém kroku mi v tašce chřestily rumba koule havanské opice na baterky, kterou jsem již před dvanácti lety koupil holčičce před odjezdem z New Orleansu, kde jsem žil téměř tři roky. A magnolie a cedule tam stály uprostřed téměř dokonalého kruhu opadáných květů.

Když zafoukal vítr, zdálo se, že je chladno, ale ve skutečnosti bylo horko a člověk se cítil ulepený a potil se. V tom horku vzpomínky začínaly páchnout jako pošlý pes v mangrovnicích v poledne: „Zatracenej magore,“ řekla a krev jí tekla z úst a z nosu.

V autobuse mi klimatizace osušila spánky a záda. Šest nebo sedm zastávek, řekli, a vystoupíte před velkou budovou se dvěma komíny, což je energetický závod. Zeptejte se řidiče. Je tam stanice metra. Ale v pravou chvíli jsem se zeptat zapomněl, přejel jsem, řidič zastavil autobus a ohlásil konečnou zastávku. Kam jste měl namířeno, zeptal se a já mu odpověděl. Radši jedte vlakem, řekl mi a ukázal směrem, kterým jsem se měl vydat. Můžete se vrátit autobusem, ale o víkendu odsud jezdí jednou za hodinu, pověděl, radši jedte vlakem. Čtyři nebo pět bloků, a už uvidíte železniční nadjezd.

Prošel jsem okolo stánků s ovocem, které voněly broskvemi, a okolo rybáren, odkud se linul pach okounů a chobotnic. V tašce, která mi visela přes rameno a natahovala krční šlachy, chřestily v rytmu mých kroků rumba koule. Objevil se železniční nadjezd s vlakem na hrbu, rychlým jako ještěrka, a v dáli se mezi houštinou budov ukázalo také moře.

Raději zůstat tady než na letišti, pomyslel jsem si, šest hodin na letišti. A poté, co jsem se podíval na moře a chvíli zpovzdálí sledoval vlny tříštící se o přístavní hráz, vyrazil jsem po dřevěném chodníku na jih, kde vykukovaly dvě horské dráhy a ruské kolo. Na lavičkách umístěných na nekonečných dřevěných chodnících, které se rozprostíraly po pláži, seděli staříci s vypracovanými těly a stařenky v širokých kloboucích, které si zakrývaly špičku nosu bílým papírem, aby se chránily před sluncem, jež v tu chvíli nesvítilo. Kdo si zvolal, a na okamžik jsem si pomyslel, že křičí na mě, na Victora. Ale nebylo to na mě (volali rusky), a tak jsem opět sledoval moře, do kterého nejspíše vplouvala plachetnice, jako by začínala cestu na konec světa.

„Zatracenej magore,“ řekla tehdy a zavřela se s plácem do pokoje. Uplynulo dvacet let. A pak zavolala Saúlovi a řekla mu, že má strach, že by bývala byla odešla už dávno, ale litovala mě i holčičku, a teď má strach, že ji můžu zabít nebo něco takového. Ne, zázrakem se holčička nevzbudila, řekla. Ne, nemyslí si, že by jí zlomil nos, řekla, zatímco venku tropické moře prudce bušilo do nábřeží.

Moře zahalené oparem polapilo plachetnici a nyní rozostřovalo neforemný ponurý tanek, který se objevil při mém prvním doušku za okny baru. Široká okna vedla k dřevěným chodníkům a dále k písčné pláži s racky (téměř dvě stě metrů písku až do vody) a pak na moře. Barman pronesl, že tak vlhké a teplé jaro ještě nezažili.

Tropické moře prudce bušilo do nábřeží. A já ji zavolal. Ať nemá strach, že vztek mě už přišel, povídal jsem jí. Oslovoval jsem ji něžnými jmény pod dveřmi, aby mě slyšela. Neplakala ani nemluvila do telefonu. Saúl a ostatní už určitě byli na cestě. „Táhni!“ zakřičela z koupelny hlasem klidným tak, až mě zamrazilo u srdce.

Rackové poletovali nad dřevěnými chodníky, poskakovali v písku, pohupovali se na hladině poblíž pláže a létali také nad mořem, sem tam mizeli ve vlhkém oparu. Na okamžik

nad vodou prorazil proud slunečních paprsků, jako by se měla zjevit ruka Boží, ale pak se nebe opět zatáhlo. Tašku jsem nechal v baru a procházel se pískem u vody, kde jsem viděl škeble kovové barvy, jimž jsem se vyhýbal, aby nekřupaly jako vaječné skořápky; krunýře hrozného kraba, jehož zde nazývají krab trnitý, a střepy lahví omleté mořem jako smaragdy.

V písku se poblíž kamení vlnolamů válela chaluhami porostlá tříkolka; a na vlnolamu se přísátí drželi šedaví krabi, škeble a nezřetelné ulity. Ve vzduchu létaly vrtulníky, letadla.

Přijel Saúl a ostatní a ona otevřela dveře a vyšla z pokoje, vzlykala a dívala se na mě. Nemohl jsem uvěřit, že je vše ztraceno. Zavřela se s nimi do ložnice a já zůstal v obýváku se Saúlem. Je mohutný a patří k těm, co si přejí být neustále v pohodě. Řekl mi, že neexistuje nikdo otravnější než osoba bez smyslu pro humor, nikdo nudnější než romantik. Ale to, co mě vytočilo, bylo oslovení chlapče.

„Jde o to, chlapče,“ řekl, „že člověk nemůže donekonečna...“ a já mu skočil do řeči, že nejsem chlapec ani nic dalšího, a co si o sobě myslí, že se tak povyšuje, zatraceně, vždyť on sám neměl na to, aby prožíval city, oženil se

s blbkou pro prachy a umí akorát sledovat stádo dobytka a válet si šunky.

Při cestě zpět do baru jsem uviděl něčí stín kálet pod dřevěným chodníkem. Šestnáct čtyřicet dva, řekl barman. „Dvě hodiny,“ pomyslel jsem si, „vyrazit za soumraku.“ Zavřel jsem oči a cítil závan džinu z martini, které mi ledově stoupalo do lícních kostí. Někdo si ke mně přisedl na bar a zakryl výhled na moře a na okamžik mě popadla chuť něco mu říct. Ale uvážil jsem, co by se mohlo stát, kdyby se rozhodl nepohnout, a přenesl jsem si skleničku na kraj barového pultu, blíž ke dveřím. Albín s tlustými růžovými brýlemi přešel po dřevěném chodníku a jedl při tom zmrzlinu. Ze stánku stojícího vedle baru se linul pach hranolků a mastných obalovaných krevet.

Když jsem přišel k sobě, držel jsem bronzovou sochu Svobody, kterou nám přivezl tchán z jedné cesty. Všichni mě drželi, Saúl se ozbrojil židlí jako cirkusový krotitel. Jakmile jsem si uvědomil, že mám v ruce sošku, zahodil jsem ji a řekl, že už mě můžou pustit, a tak mě nechali. Saúl vrátil židli na místo v jídelně a odešel a mne Sofia, Saúlova sestra, odvedla do koupelny a začala mi kyslíčnickem ošetřovat natržené obočí. Zeptal jsem se



Čeněk Folk: Bez názvu, 2017

Tomás González

na ženu a Sofía odpověděla: „Je tamhle s holčičkou a přeje si, abys odešel.“

Stmívalo se a bylo načase vyrazit. Jelikož se světlo vytrácelo velmi pomalu a rozšiřovalo při ústupu černá mračna, která nahradila vlhký opar, a jelikož se rackové zdáli být čím dál tím početnější, rozhodl jsem se půl hodiny počkat, než padne úplná noc. Naproti baru proplul remorkér se všemi světly rozsvícenými – následován racky, kteří v tom světle působili víc jako netopýři než ptáci, plul po hladině, na níž se rozlilo více černého inkoustu než zbytků světla.

„Jděte po hlavní třídě,“ řekl mi barman, „ale nechoďte tudy,“ a ukázal na ulici ústící z pláže, rovnoběžnou se ztrouchnivělou horskou dráhou zarostlou houštím, „protože vás můžou přepadnout. Běžte tudy, mezi atrakcemi,“ řekl a já prošel s taškou mezi světélkujícími rámusivými atrakcemi, kde lákali na vousaté dámy nebo trpasličí argentinské koníky, mezi atrakcemi, kde se smělo střilet zrezlými puškami klau-nům do tváře a vyhrát modré králíky s vykule-nýma očima, některé v nadlidské velikosti.

Po nájezdu na dálnici se mě taxikář zeptal na čas odletu. „Bez problémů,“ odpověděl, když jsem mu to řekl.

Kdyby se mě někdo ptal, kvůli čemu se chci vrátit, nedovedl bych uvést nic konkrétního: holčička, snad, barvy, velká hejna terejů. Rád bych se ocitl v městečku, kde cikádami obsypané mandlovníky odolávají horké záři pole-dne, a sledoval barvy vlajky na škole a na rad-nici komíhat se jako vláčná křídla papouška ary. Je to touha vrátit se a tak docela nevědět kam; cosi na kraji zorného pole, co zmizí při pokusu zaostřit.

Jednoho dne, po delší době strávené v New Orleansu, zatímco jsem si zouval boty s přilepenými kousky betonu, jsem si uvědomil, že tehdejší jizva je stále otevřená, jako věč-ná brázda v moři poté, co loď zamíří přídi ke dnu. Nedokázal jsem na ni zapomenout. Za mostem se blesk rozvětil jako vzdušné koře-ny mangrovníku a provazy deště se náhle tříš-tily o čelní sklo.

Vyměnila zámky na dveřích a dala mě zatknout tu noc, kdy jsem jí volal, zvonil, házel kamínky do oken, aby mi otevřela a abychom si promluvili. Když se další den ujistila, že jsem střizlivý, nechala mě propustit. Vzal jsem si dovolenou a zmizel v přístavních nálevnách.

Stěrače nestíhaly. Spočítal jsem tu trochu peněz, co jsem měl, a zeptal se na čas taxikáře,

který mě zřejmě neslyšel kvůli bušení deš-tě. „Ale co, nedá se nic dělat,“ pomyslel jsem si a vtom jsem na něj bezděky křikl, ať sebou hodí, a on odpověděl, že se nedá nic dělat, že s bouřkou doprava houstne, šéfe.

A pak jsem musel utéct i z přístavních nále-ven (chtěl jsem ji zabít) na loď kapitána, kte-rý mě před New Orleansem znovu opil, abych se bez záchvatů paniky uvelebil jako faraon, pronesl, v noře velikosti rakve, kterou pro mě uvolnil uprostřed ohromného nákladu baná-nů. Vystoupil jsem sinalý a špinavý na opuš-těná přístavní mola a vkročil do města jako přízrak za již modrající noci, když na ulicích splývali první lidé mířící do práce a posled-ní opilci.

Řidič sdělil, že z jednoho mostu vyjel kamion a spadl do řeky. Museli jsme pátrat po objížd-ce. A zatímco jsem si představoval řidiče kami-onu sedícího v kabině na dně řeky s vyvalený-ma očima a splývavými vlasy, taxík vybíral prudkou zatačku, až se mi udělalo nevoľno, a opouštěl dálnici. Přiiřitily se dvě houkající sanitky a osvítily kapky vody a mlhu, které se srážely na oknech.

Uháněli jsme ulicemi mlhavé temné průmys-lové zóny. Projeli jsme kolem ohromného

pilíře jednoho z visutých mostů a najeli na dal-ší dálnici, která se náhle vznesla nad čimsi, co se zdálo být hřbitovem rozlehlým jako moře, kde se tísnily náhrobní kameny a krypty. Řidič mě spatřil otírat rukávem košile zamlžené okénko a řekl, že se jedná o nejobydlenější hřbitov na světě. Opět jsme sjeli z dálnice, tři-krát nebo čtyřikrát prudce zabočili a zas jsme se ocitli na dálničním nadjezdu, kde provoz opět houstl jako želatina.

Znovu je vše ztraceno, pomyslel jsem si. Po chvíli jsem to svěřil taxikáři a on mi odpově-děl: „Třeba zdrží let, šéfe.“

„Vykašlete se na to, odvezte mě tam, kde jste mě nabral, pamatujete se?“ řekl jsem a při první příležitosti jsme sjeli a taxík, vítězoslav-ný jako kočár v dešti, jako by se nyní rozlétl po dálnicích, kde v tom směru nebyly zácpy.

Vysadil mě u rampy a já po ní šel nahoru za chrastění rumba koulí, přikrytý novina-mi, které mi uchvátíl vítr, sotva jsem stoupl na dřevěný chodník. „Proč toužit po návratu, když to není možné,“ pomyslel jsem si. Moře se vyjasňovalo a bouřková mračna se staho-vala na jih. Oblohu protnulo letadlo, osvětle-né jako zámek, a já si řekl, že je to asi to moje. Bar vrhal na dřevěný chodník obdélník svět-la a tam v dálí, v temnotě, bylo možné dohléd-nout až na zpěněné vlny. Džin z martini mi opět ledově stoupal do lícních kostí.

Hotel Shore, poradili mi, nechoďte do Sur-fu, vyjděte na hlavní třídu a přímo naproti již-nímu vchodu do zábavního parku stojí hotel. Nebude tam moc čisto, ale není tam ani dra-ho a v žádném případě nebezpečno, řekli mi. Nazítří se rozednilo do města zalitého slun-cem a já šel s lehkostí po hlavní třídě a zahnul doleva k moři. Vlhko nezmizelo. Na chodníku se v křišťálovém světle jasně rýsovalo psí lej-no a opodál, téměř až u ztrouchnivělé horské dráhy, na dřevěném chodníku svítilo dokona-lé orosené racčí pírkó.

V každém záhybu kostry horské dráhy, jejíž obložení bylo ve stejném stavu jako u lodí, které zůstaly příliš dlouho vytažené na plá-žích, se pnuly popínavé rostliny plné mod-rých zvonkových květů, které se otevírají pou-ze v ranním čase.

Prý jsou jich tam u nás spousty, ale už si ani nedokážu vzpomenout, jak jim říkáme.

Ze španělského originálu **Víctor viene de regreso** (z knihy **El rey del Honka-Monka**, Seix Barral, Planeta Colombiana, Bogotá 2017) přeložila **Martina Kutková**.

Tomás González (nar. 1950 v Medellínu) je kolumbijský romanopisec, autor básnických a povídkových sbírek. Studoval filosofii na Universidad Nacional de Colombia. Pracoval též jako barman v bogotském nočním klubu a jeho majitel mu poskytl podporu při vydání jeho prvního románu *Nejprve bylo moře* (Primero estaba el mar, 1983). Později žil v Miami a New Yorku, kde se živil jako překladatel a dále se věnoval autorskému psaní. Po dvaceti letech strávených ve Spojených státech amerických se vrátil do Kolumbie a nyní žije ve městě Chía, severně od Bogoty. Jeho knihy byly přeloženy do angličtiny, francouzštiny, němčiny a italštiny. Na příštím ročníku knižního veletrhu Svět knihy, jehož čestným hostem bude Latinská Amerika, uvede nakladatelství Dybbuk poprvé v češtině román *Nejprve bylo moře* v překladu Blanky Stárkové.

G HMP

Roman Štětina Foreword Předmluva

21.11.2018/24.2.2019

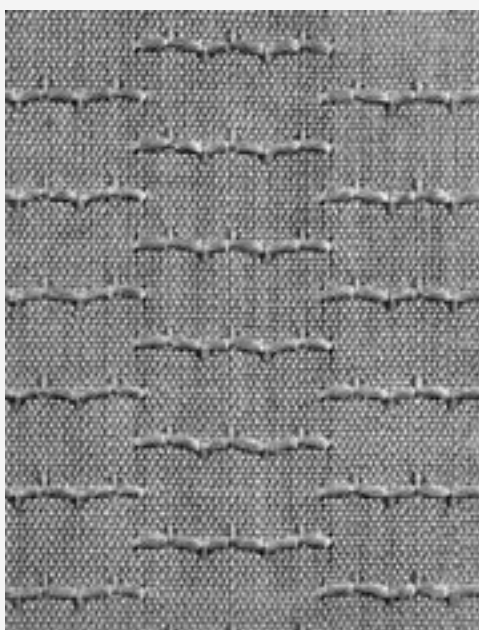
ve spolupráci s oděvní
návrhářkou Miou Jadrnou

In collaboration with the
fashion designer Mia Jadrná

Galerie hlavního města Prahy
Colloredo-Mansfeldský palác
Prague City Gallery
Collorado-Mansfeld Palace
Karlova 2, Praha1



ghmp.cz



Cena Jindřicha Chalupického Národní galerie Praha, Veletržní palác
Jindřich Chalupický Award National Gallery Prague, Trade Fair Palace
14.11.2018–6.1.2019



Budujeme zázemí instituce
s umělci

PLATO

PLATO, Janáčkova 22
Ostrava (bývalý Bauhaus)

**Dočasné
struktury
1**
knihovna
bistro
prodejna

Od 12. dubna 2018

www.plato-ostrava.cz

**Dočasné
struktury
2**
zahrada

Od 24. května 2018

**Dočasné
struktury
3**
šatna
displej 1

Od 20. září 2018

**Dočasné
struktury
4**
displej 2
dekor

Umělci:
Pavel Braila
Šejla Kamerič
Ali Kazma
Marge Monko
Sükran Moral
Ciprian Muresan
Vlad Nanca
Roman Ondák
Agnieszka Polska
Tobias Putrih

Zahájení 21. listopadu 2018



MINISTERSTVO
KULTURY

OSTRAVA!!!

Vítězství demokracie s háčky

Volby do amerického Kongresu

Nebývalou účast v posledních volbách do amerického Kongresu označila řada komentátorů za triumf demokratického systému. Z něho jsou ale i nadále vyloučeny desítky milionů Američanů.

FILIP POSPÍŠIL

Stanice CBS krátce po uzavření volebních místností oznámila, že odvolilo asi 113 milionů lidí, což činí 49 procent oprávněných voličů. Poprvé v historii se tak účast v doplňovacích volbách přehoupala přes hranici sto milionů hlasujících. Co se skrývá za těmito čísly?

Zvýšený zájem o listopadové volby v první řadě svědčí o tom, že se stranám podařilo mobilizovat voliče. Zafungoval však nejen odpor k Trumpovi a jeho politice, ale jak ukazuje republikánský zisk křesel v Senátu, i prezidentova kampaň, založená na šíření strachu z migrantů a rasové nenávisti.

Téměř padesátiprocentní účast oprávněných voličů ve volbách do federálního zákonodárného sboru zní ve Spojených státech dobře, ale pokud se poměruje kontextem rozvinutých zemí, jde o tristní výsledek. Dokonce i v České republice přišlo k posledním volbám do Poslanecké sněmovny o téměř deset procent voličů víc.

Jak vyškrtnout menšiny

Více než sto milionů hlasujících vypadá jako velké množství, ale jen pokud se nepodíváte na stránky amerického statistického úřadu. Ty v den voleb odhadovaly celkovou populaci USA na 328 940 583 osob. Část z více než dvou set milionů nehlasujících ještě nemá volební právo, část z nich je nemocná či se o volby

nezajímá. Zhruba 77 milionům potenciálních voličů především z řad menšin však bylo volební právo upřeno vynalézavým souborem opatření, která řadu let prosazují republikánští politici na státní i federální úrovni.

Zavádění systému, jehož cílem je zabránit především Afroameričanům a Hispáncům v hlasování, podrobně popisuje ještě před volbami vydaný bestseller Carol Andersonové s názvem *One Person, No Vote: How Voter Suppression Is Destroying Our Democracy* (Jeden člověk, žádný hlas. Jak omezování voličů ničí naši demokracii, 2018). Kniha zmiňuje také metody, jež zajišťují, že odevzdané hlasy voličů nemají stejnou váhu. K těm nejznámějším patří účelové překreslování hranic volebních okresů. Při něm jsou místa, kde žijí voliči z řad menšin, shlukována dohromady, aby se zvětšila šance, že v převážně „bílých“ okrscích zvítězí republikáni. Autorka kritizuje i nerovnost hlasů, k níž přispívá samotný systém voleb do Senátu. V horní komoře Kongresu je každý z padesáti států zastoupen dvěma senátory, a to bez ohledu na množství lidí, kteří v nich žijí. To znamená, že liberální Kalifornii se čtyřicetimilionovou populací zastupuje stejný počet senátorů jako 579 tisíc obyvatel tradičně konzervativního státu Wyoming.

Největší pozornost však Andersonová věnuje způsobům, jakými jsou obyvatelé připraveni o možnost vůbec hlasovat. Každý stát si upravuje pravidla registrace voličů po svém, což umožňuje republikány ovládaným vládám či zákonodárným sborům kreativně manipulovat s jejich nastavením. Mnoho zejména chudých Američanů z řad menšin nemá rodné listy, pasy či jiné úřední dokumenty, jež některé státy pro registraci vyžadují. Například v Severní Dakotě republikáni prosadili, že se voliči musí prokazovat dokumentem potvrzujícím také trvalou adresu. Tu však nemají tisíce Indiánů, kteří žijí v tamních rezervacích.

Ulice v nich nemají jména a obyvatelé využívají pro doručování pošty jen PO boxy. V řadě států také jejich vedení odrazuje nové voliče od registrace nebo obviňuje z podvodů nevládní organizace, které s registrací zájemcům o volby pomáhají.

Další metodou je vyřazování „podezřelých“ voličů z volebních seznamů. Podezřelými se přitom voliči mohou stát například tím, že se neúčastnili některých z předchozích voleb. Zvlášť iniciativní byl v tomto ohledu státní tajemník z Georgie Brian Kemp. Ten v minulých letech „očistil“ volební seznamy o stovky tisíc voličů převážně z řad menšin. Ještě těsně před těmito volbami stihla jeho administrativa pozastavit registraci dalším 53 tisícům lidí, zejména Afroameričanům. Tato taktika se Kempovi zřejmě vyplatila, protože podle předběžných výsledků byl zvolen guvernérem s rozdílem asi šedesáti tisíc hlasů. Nejvíce se touto praxí proslavil stát Ohio, kde se tamnímu státnímu tajemníkovi Jonu Hustedovi podařilo vyškrtnout na dva miliony již registrovaných voličů. Zhruba 1,2 milionu z nich přitom bylo vyřazeno jen proto, že chodili k volbám nepravidelně.

Návrat vyloučených?

Právo volit je upíráno také lidem odsouzeným za závažné trestné činy. Spojené státy mají dlouhodobě nejvyšší podíl vězňů na celkové populaci na světě. Stíhání jsou přitom disproporčně především Afroameričané. V roce 2016 tak byl v důsledku odsouzení za závažný trestný čin zbaven volebního práva každý třináctý Afroameričan. Nejde přitom jen o dočasné opatření týkající se pouze vězňů. Ve státech Florida, Kentucky, Iowa a Virginia nesmějí odsouzení již nikdy volit ani po propuštění. V dalších státech jsou propuštěným navracena politická práva postupně, často po mnoha letech. Velkým vítězstvím

je v tomto smyslu přidružené hlasování, které proběhlo během těchto voleb na Floridě. V něm voliči rozhodli, že se má volební právo vrátit asi půldruhému milionu lidí, kteří byli v minulosti odsouzeni za závažný trestný čin. Tato změna může na Floridě, kde nyní republikáni vyhrávají velmi těsně, radikálně ovlivnit volební výsledky již v příštích prezidentských volbách.

Podle zjištění Brennan Center postupně v řadě míst dochází k nápravě a volebního práva se úspěšně domáhá stále více lidí. Nejde však rozhodně o jednosměrný proces. Jen v první třetině roku 2018 bylo v pěti státech přijato celkem šest zákonů, které možnost hlasování ve volbách ještě více omezily. Naopak ve dvanácti státech byla legislativa upravena tak, aby se možnosti hlasování rozšířily. S růstem počtu potenciálních voličů z řad menšin vzrůstá i nervozita republikánských politiků. Ti se budou i nadále prostřednictvím změn legislativy, administrativních zásahů i soudních rozhodnutí snažit zpomalit demografický ústup voličské skupiny, o níž se nyní významně opírají. Nedá se proto očekávat, že v průběhu nejbližších let dojde k radikálnímu rozšíření volebního práva menšinových skupin v republikány kontrolovaných státech.

Autor je antropolog a visiting scholar na John Jay College of Criminal Justice, CUNY.

par avion

Z BRAZILSKÉHO TISKU VYBRAL MICHAL ŠPÍNÁ

FOLHA DE S.PAULO

Dvacátého osmého října zvítězil ve druhém kole brazilských prezidentských voleb bývalý důstojník Jair Bolsonaro. Už během vyhrčené kampaně se pro něj v zahraničních a posléze i v českých médiích vžila přezdívka „tropic­ký Trump“, která je ale zavádějící hned ze dvou důvodů. Za prvé: Bolsonaro zachází ve svých útocích na politické protivníky a na menšiny o dost dál než současný prezident Spojených států a spíš než člověkem velkého byznysu je obdivovatelem vojenských diktatur. A za druhé: nejlidnatější a hospodářsky nejvýkonnější část Brazílie, odkud ostatně pochází i potomek italských a německých přistěhovalců Bolsonaro, leží jižně od tropického pásu. V zemi se ovšem nachází přibližně třetina celkové světové plochy deštných pralesů, jejichž devastaci nejspíš Bolsonarova administrativa urychlí. Jak ale 11. listopadu upozornil deník **Folha de S. Paulo**, intenzita odlesňování rychle stoupala už v době voleb: v období od letošního srpna do října bylo v Amazonii zničeno o 48,8 procenta lesních ploch víc než za stejné období loňského roku. **Jen za tři měsíce zaniklo 1 674 km² pralesa, což přibližně odpovídá rozloze české části Šumavy.** Kácení a žďaření zrychlovalo hlavně

na pomezí států Amazonas a Acre poblíž bolivijských hranic, zejména v dosahu dálkové silnice BR-364, která je jedním z hlavních činitelů odlesňování v zemi, přičemž největší díl získané půdy má být využíván pro chov dobytka. Podle deníku je větší intenzita kácení v době volební kampaně pravidlem, zvlášť v oblastech, kde se od favorizovaného kandidáta očekává shovívavost. Tak tomu bylo i letos: amazonské správní obvody, kde zvítězil v druhém kole Bolsonaro, kácely dvaapůlkrát víc než ty, kde vyhrál jeho protivník, socialista Fernando Haddad.

O IMPARCIAL

Zatímco v některých oblastech Amazonie Bolsonaro zvítězil, severovýchod země (kdysi kulturní a hospodářské centrum koloniální Brazílie s městy jako Salvador a Recife, dnes naopak chudý region sužovaný suchem) volil převážně jeho levicového vyzyvatele. Totéž se projevílo při volbě poslanců, senátorů a guvernérů šestadvaceti států federace. V čele devíti severovýchodních států budou vesměs zástupci opozice, a jak informoval deník **O Imparcial** ze státu Maranhão už 6. listopadu, hodlají guvernéri jednat s budoucí Bolsonaroovou vládou jakožto jeden blok, aby „nebyli zahánáni do kouta“. Spory se nicméně projevují už teď. Tentýž deník přinesl 12. listopadu zprávu, že guvernér státu Maranhão, znovuzvolený komunista Flávio Dino, zveřejnil na svém Twitteru dekret „Svobodné školy bez cenzury“, který je odpovědí na chystaný omezení svobody slova ve školách. **Bolsonaro je podporovatelem iniciativy „Nestranická škola“ (Escola sem Partidos), která se staví proti údajné „ideologické indoktrinaci“ na školách a univerzitách**

a chce ji legislativně zakázat; jedním z cílů je například vymýcení slova „gender“. Prosazují ji hlavně evangelikálové, kteří mají ve sněmovně napříč stranami okolo třetiny křesel a s jejichž podporou může Bolsonaro počítat. Flávio Dino v dekretu garantuje svobodu bádání, vyučování a šíření poznatků; program „Nestranická škola“ jde podle něj proti těmto svobodám a slouží jen autoritářským záměrům neslučitelným s federální ústavou (ty se ostatně projevily už při policejní razii na univerzitách v době voleb).

LE MONDE
diplomatique

Rozsáhlý rozhovor se staronovým guvernérem státu Maranhão a jediným komunistou v čele federální entity přinesla 5. listopadu brazilská mutace listu **Le Monde diplomatique**. Zatímco Bolsonaro se identifikuje s Augustem Pinochetem, Flávio Dino označuje za svůj vzor Salvadora Allendeho, demokraticky zvoleného socialistu a obět Pinochetova puče. **Bolsonaro by podle Dina neměl šanci vyhrát, kdyby voličům představil svůj ekonomický program, který v mnohém připomíná právě neoliberální reformy, jaké zaváděli po chilském puči takzvaní Chicago Boys.** Zvolený prezident ohlásil záměr spojit několik stávajících ministerstev do jednoho „ministerstva hospodářství“, jež má vést ekonom Paulo Guedes, absolvent ekonomie v Chicagu, který za Pinochetovy diktatury získal v Chile místo na univerzitě. Chystaná důchodová reforma po chilském vzoru by jen prohloubila už tak vysoké nerovnosti, a až se o plánech dozví širší veřejnost, čeká zemi podle Dina další fáze politické krize. Uvězněním a odstavením populárního exprezidenta Luly da Silvy

se podařilo rozložit brazilskou levice, zatímco Bolsonaro prý reprezentuje staré kostlivce ve skřini: „Otroctví jsme v 19. století zrušili, ale struktur­ní rasismus ve společnosti nám zůstal. Když jsme zaváděli kapitalismus, ponechali jsme si mentalitu paláců a chýší. Později jsme překonali vojenskou diktaturu, ale ty, kdo se dopouštěli mučení, jsme nepotrestali.“ Proto se zdá být Brazílie odsouzená k tomu, aby byla navždy zemí budoucnosti.

DIARIO de PERNAMBUCO

Na mezinárodním poli našel Bolsonaro spojence zatím hlavně v izraelském premiérovi Benjaminu Netanjahuovi, kterému přislíbil přestěhování ambasády do Jeruzaléma; mnoho otazníků však visí nad vztahy s okolními státy Latinské Ameriky. **K roztržce už došlo s Kubou: těsně před uzávěrkou tohoto čísla Ádvojky se objevila zpráva, že Kuba stáhne z Brazílie svůj prestižní vývozní artikl – jedenáct tisíc lékařů.** Jak připomíná například deník **Diário de Pernambuco** ze 14. listopadu, lékaři zde působí v rámci mezinárodního programu na podporu dostupnosti zdravotní péče v Brazílii a většinu tvoří právě Kubánci. Ministerstvo zdravotnictví Kuby rozhodlo o konci svého angažmá v reakci na Bolsonarova „výhružná a pohrdlivá vyjádření“ – chtěl totiž lékaře podrobit přezkoušení a zároveň se mu nelíbilo, že většinu peněz z programu si ponechává kubánská diktatura a doktorům vyplácí jen nízkou mzdu. Bolsonaro pochopitelně nebyl sám, kdo tuto skutečnost kritizoval, nicméně hlavním postiženým budou opět chudé oblasti. Ve více než sedmi stech brazilských obcích byl kubánský lékař prvním lékařem vůbec.

Neslýchaný tón

Budovatelský funk v románu Karla Veselého

Mystifikační groteska Karla Veselého *Bomba*funk* přichází se zásadně jiným postupem prozaického ztvárnění normalizace, než bylo dosud běžné. Literární hříčka sděluje cosi o stavu společnosti, a třebaže umělecky jde spíše o polotovar, stojí za pozornost.

PETR ANDREAS

Zapomnění, nostalgie, frustrace ze současnosti i politická restaurace démonů, kteří ještě nestihli nadobro zetlít v propadlišti dějin, stále rozkolísávají – a tak zároveň ustalují – hodnotu, kterou přičítáme éře socialismu a normalizace. Pozoruhodnou a nezbytnou součástí procesu, jímž se onen režim stává normální historií, jsou proměny způsobů, jak jej ztvárňujeme literárně.

Těžištěm dosud byla existenční, „autentická“, autobiograficky založená dramata vyloučených, disidentů a exulantů. K nim se v devadesátých letech přidaly nostalgie a humor (Šabach, Viewegh) a satira (Nosková, Dědeček). Od Listopadu pozorujeme postupné cizelování morálního postoje k minulosti – naposledy jej kultivoval Michal Příbáh ve své bádavé a chápavé syntéze perspektiv lidí, které okolnosti postavily proti sobě (*Všechno je jen dvakrát*). Ale i u „struktur“ a pragmatiků můžeme nalézt stále robustnější vyjádření tehdejší vlastní životní perspektivy (Jaroslav Čejka).

Funky Leninz

V ozvěnách a zpětných rázech historizace zní mystifikační hříčka Karla Veselého *Bomba*funk*, jež svou odvážností trumfne i magický realismus Topolovy prózy *Kloktat dehet*, jako dosud

Hrdinovi a vypravěči, svazáku Jiřímu, uloží prezident Husák, aby sestavil funkovou kapelu, která by v mládeži opět vznítla budovatelské nadšení. Fotbalista Antonín Panenka, herec Vladimír Dvořák, klarinetista Felix Slováček, trumpetista Ladislav Gerendáš a cikánský bubeník Lájoš se spolu s Husákem dosazeným frontmanem ŠtrougaLEM zhostí úkolu dokonale. I přes zastrasování a sabotáže tajemníka Jakeše, který založí konkurenční projekt, se Funky Leninz stanou miláčky mas. Kapela se ale ještě před Listopadem rozloží v důsledku politického i vnitřního pnutí.

I když rafinovaností zápletky neohromí, vtipně se v ní ukrývají dva zcela protikladné ideové estetické vzorce: úpadková poloha státněsocialistické kulturní politiky, která snuje propagandu k podnícení mas, a banální showbiz success story o tom, jak nadšené amatéry, kteří díky své pili a nadšení dosáhli úspěchu, nakonec zastaví a na jejich původní dráhu navrátí rána osudu. Nápadité spojení mohlo inspirovat celou kompozici románu – kdyby ovšem autor vědomě rozvíjel jeho potenciál a nevyplýval nosné nápady hned na začátku anebo v izolovaných epizodách. Kapela postupně objevuje, jak účinně pohnout emocemi stráníků i veřejnosti; Jiří retrospektivně portrétuje

experimentu s životem v uzavřené komunitě: pokus se ovšem namísto utopické harmonie zvrhne v jakousi extrémní reality show. Celek však příliš často drží pohromadě začátečnické zkratky a oslí můstky, chybějící formální gradace a nedotažená vnitřní prokomponovanost nedokážou udržet spád, satisfakce se vytrácí.

Očima stoprocentního svazáka

Vypravěčsky je *Bomba*funk* pozoruhodná tím, že se hlavní hrdina neproblematicky ztotožňuje s ideály socialismu. Taková lehkost je samozřejmě možná jen v čisté fikci: i autobiografický hrdina v Čejkově *Mostě přes řeku zapomnění*, jenž vystoupá až na ústřední výbor strany, hledá prostor svobody v normalizační kleci, i Pavel Vilíkovský v *Příběhu opravdického člověka*, byť obnažuje pohnutky oportunistu a sobectví hrdiny-komunisty, vede čtenáře k mravnímu odsudku. Díky Veselému, jenž tradiční moralizování nahradil nadideologickou bizarní groteskou, pohlédneme na svět idealistickými očima přesvědčeného svazáka, absolventa katedry marxismu-leninismu, aniž musíme – podobně jako u pohledu dítěte ze sovětského okupačního tanku v *Kloktat dehet* – překonávat jistou odpudivost.

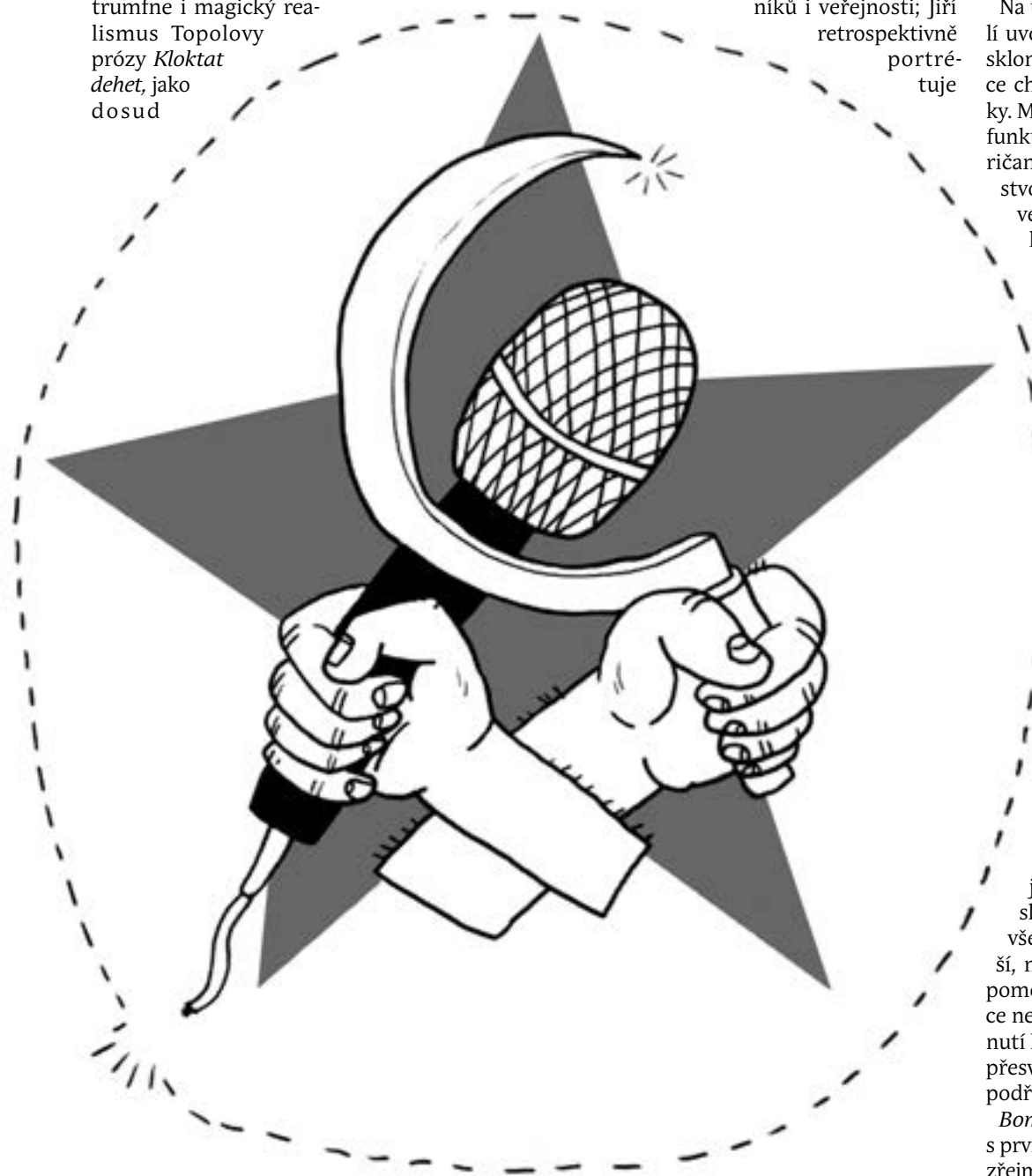
Na určitém stupni obecnosti Veselý domýšlí uvolňující se stranickou kulturní politiku sklonku osmdesátých let – kam se liberalizace chystala zajít, je stále otázka pro historiky. Mohla být dalším krokem právě tolerance funku, jenž je výrazem emancipace Afroameričanů v USA? V historickém detailu však stvořil příběh naprosto nemyslitelný, postavený na fantaskním překreslení kožených komunistických funkcionářů a populárních figur. A objevil netušený prostor: situace, kdy rockový démon Štrougal extaticky řádí na pódiu, Antonín Panenka „pumpuje“ s kytarou nebo odstavený Husák poslouchá funk a lidovky, jsou neodolatelné.

Prostředí hudebních klubů, zkoušek a koncertů evokuje autor bravurně, jako hudební publicista si pohrává s příslušnými slovníky. Realistické přesvědčivosti, jež bývá tím potřebnější, čím neuvěřitelnější je děj, se mu ale nedostává v líčení historických, především politických okolností, jako jsou stranické řízení kultury včetně takzvaných přehrávek, tajná policie, donášení a vydírání. Nepřesvědčivé jsou ale někdy i interiéry nebo postavy. Husáková opozičně revoluční pozice, autorem poslepovaná jakoby namátkou, volá po hlubším zasazení do kontextu perestrojky, pražského jara nebo vnitrostranického boje. Reálný Jakeš je dnes již natolik komplexní zjev, že si nezasloužil zpodobit jako plochý zápornák. To vše mohlo být nastudovanější, ukázněnější, méně uspěchané. Textu by býval mohl pomoci i zkušenější redaktor; někde dokonce není jasné, jedná-li se o vtip nebo nezvládnutí látky. Dějová logika například nedokáže přesvědčivě vysvětlit, proč se Felix Slováček podřekne jako Jakešův špión.

*Bomba*funk* ne náhodou přichází zároveň s první husákovskou monografií. I když samozřejmě ani jím nekončí postkomunismus, rozšiřuje se jím tvůrčí prostor. Veselého skvostný nápad naplňuje v nových kvalitách vizi Listopadu, že se literatura zbaví služebnosti, a snad takto nějak může pokračovat splývání dvou, respektive tří proudů české literatury. Proto bychom tento nápad neměli přehlédnout – byť se mu tady a teď nedostalo završené a formálně zvládnuté realizace.

Autor je estetik, filolog a editor.

Karel Veselý: *Bomba*funk*. BiggBoss, Praha 2017, 318 stran.



Situace, kdy rockový démon Štrougal extaticky řádí na pódiu, Antonín Panenka „pumpuje“ s kytarou nebo odstavený Husák poslouchá funk a lidovky, jsou neodolatelné. Kresba Jiří Franta a David Böhm

neslýchaný tón. I když se řadí k zábavním žánrům a vlastně nemá vědomou ctížádost promlouvat k reflexi socialismu, obdařuje ji to jistou vývojovou důležitostí. Tím víc potom zamrzí, že záhy po slibném rozjezdu se v mnoha ohledech ukazuje spíše jako polotovar, byť plný neotřelých a cenných nápadů, než plnohodnotné dílo.

její členy stylem, jenž evokuje dokumenty o populárních zpěvácích a zároveň odosobňující hlášení ve spisech tajné policie; budovatelské remaky hitů od amerických funkových či soulových hvězd mají něco do sebe. Také ironicky filosofující odbočky a přemítání nad klíčovými aspekty socialismu se většinou vyvedly, včetně té, v níž se Štrougal zúčastní

Teorie elit ve službách politiky?

Normalizační kritika expertních týmů



Kresba Silvie Vavřinová

V šedesátých letech vznikly čtyři pracovní skupiny, jejichž práce nutně vedla ke kritice oligarchizace politiky KSČ. V podstatě tak bylo zpochybněno zřízení, které se navíc v mnoha ohledech ukázalo jako nesocialistické. Odmítavá reakce, která už spadá do období normalizace, na sebe nenechala dlouho čekat.

ONDŘEJ LÁNSKÝ

V roce 1975 vycházejí dvě pozoruhodné knihy věnované tématu elit: publikace *Mýtus elit* od autorské dvojice Jiřina Máchová – Antonín Vaněk a *Teorie elit a politika* od Miroslava Nártý. Z nich se čtenáři na prahu normalizace dozvěděli o problematice elit to, co tehdejší vládnoucí představitelé potřebovali. Šlo totiž o poměrně ostrou kritiku jakékoliv teorie elit či výzkumů elit, které byly některými sociology šedesátých let využívány k porozumění socialistické společnosti. Jednalo se tak v jistém smyslu o uzavření přibližně desetiletého procesu, na jehož začátku stála snaha pochopit, co se v Československu po roce 1948 vlastně dělo.

Obě knihy se snaží závadnost teorie elit či různých výzkumů zaměřených na elity ukázat v zásadě dvěma způsoby. Jednak upozorňují na sporné momenty těchto teorií, což se jim občas dokonce daří, a také dokládají, jak stranicky závadně s tímto výzkumným polem pracovali někteří sociologové, jimž bylo v raných šedesátých letech opět dovoleno pracovat a publikovat. O některých se vyjadřují nepřímo a jiné veřejně dehonestují. Většinou ovšem bez fundované kritiky a argumentace. Na jaké autory narážejí a proč?

Čtyři skupiny

Po roce 1948 byla československá sociologie v podstatě zakázána s odkazem na to, že se jedná o buržoazní pavědu, jež některými svými výzkumnými metodami, a hlavně závěry, rozvrací jediné objektivní poznání sociální skutečnosti, kterým je marxismus (leninismus). V šedesátých letech byly ustaveny čtyři pracovní skupiny, jež se tím či oním způsobem měly zabývat otázkami stavu vývoje společnosti a možnými dalšími směry. Tým Radovana Richtý, který se zaměřil na otázku vědeckotechnické revoluce v podmínkách průmyslové civilizace, promýšlel zejména tezi

(a její důsledky), že společnost prochází fází vědeckotechnické revoluce, která si vynucuje adekvátní reakci. Věda a technologie se stávají samy výrobní silou, a tudíž se musí socialistická společnost proměnit tím směrem, že bude podporovat vědecký výzkum a rozvoj. Doporučoval se také přechod od extenzivní orientace ekonomiky na intenzivní. Podobné změny navrhoval ekonom Ota Šik, jenž řídil ekonomický tým připravující reformu, která počítala se zavedením existence samostatných ekonomických subjektů-podniků. I závěry této skupiny podporují určitou meritokracii v odměňování a částečně manažerský způsob řízení. Právnick a politik Zdeněk Mlynář vedl skupinu, která se v zásadě zabývala politickými otázkami, jež souvisely s procesem demokratizace a vytvořením modelu socialistické demokracie. Poslední tým byl svým způsobem analyticky prvotní, šlo o skupinu sociologa Pavla Machonina, která se soustředila na vypracování vyčerpávajícího výzkumu sociální struktury československé společnosti. Jedním z jeho výsledků je rozsáhlá analýza, která nese titul *Československá společnost* (1969).

Vznik těchto týmů z popudu ÚV KSČ je svým způsobem obnovením sociologie jako vědy. Vznikající a silící konflikt uvnitř komunistické strany byl doprovázen stavem jisté ekonomicko-sociální krize ve společnosti. Společným jmenovatelem obou těchto momentů je to, že se proti sobě začaly do jisté míry stavět či přinejmenším vymezovat dvě generace: starší, která stála za změnou v roce 1948, válku prožila již ve zralém věku a kolem roku 1968 se blížila šedesátce, a mladší, jež vnímala svět dvacet let po válce jako místo, v němž by již měla být dosažitelná úroveň života, kterou lze označit jako konzumně dostatečně bohatou. Lidem začalo například vadit, že ekonomika je orientována zejména na těžký průmysl anebo že většina politických rozhodnutí vzniká v poměrně malém okruhu strany, a tím pádem není příliš brán zřetel na různé zájmové skupiny. Byl nedostatek bytů, občas nešla elektřina a podobně. A právě této měnící se sociální struktuře se Machonin se svými kolegy snažil porozumět.

Proti kastě vnitřní elity

Jedna z kapitol, která je otištěna v *Československé společnosti*, se zabývá otázkou moci. Jejím autorem je Lubomír Brokl, který se zde pokusil mimo jiné ukázat, že v československé společnosti je možné rozpoznat dvě mocenské struktury: strukturu autority

a strukturu vlivu. Snažil se verifikovat hypotézu, že v socialistické společnosti by vyšší pozice měly být zaujímány spíše lidmi patřícími ke skupině dělníků či pracujících v zemědělství. Hypotéza se nepotvrdila, ale naopak se ukázalo, že vyšší pozice jsou většinou obsazeny nemanuálně pracujícími, které označil za inteligenci. Ve skutečnosti zjistil, že dělníci nemají dostatečný podíl na moci. Takové zjištění bylo ovšem v rozporu s vládnoucí ideologií.

Šlo mu také o rozpoznání mocenské elity ve společnosti. V této souvislosti rozlišuje „kádrovou elitu“, což byla ta část komunistické strany, ze které se následně rekrutovalo „jádro mocenské elity“. Jelikož nelze v socialistické společnosti odvíjet moc z ekonomických vztahů (vlastnictví), byla podle něj založena na technokratické příslušnosti k byrokracii, definované instrumentalizovanou (a také vyprázdněnou) ideologií. Uprostřed KSČ se zkrátka během padesátých let stabilizovala vnitřní elita, kterou nazývá kastou.

Ve stejném období vychází česky klíčová studie amerického kritického sociologa C. Wright Millse *Mocenská elita* (1956, česky 1966). Později je vydána i jeho vrcholná metodologicky klíčová kniha *Sociologická imaginace* (1959, česky 1968). Vycházejí přehledové knihy o elitách od Miroslava Jodla či úvodní studie k uvedeným překladům, mimo jiné od Lubomíra Sochora. Kromě toho jistý odraz teorie elit či kritických výzkumů elit můžeme sledovat i u Ivana Svitáka, Egona Bondyho a Karla Kosika.

V československé společnosti humanistická socialistická inteligence mladší generace zjevně hledala nástroje pro kritiku oligarchizace politiky uvnitř komunistické strany. Cílem bylo získat instrumentář pro boj se stranickou elitou: ukázat, že uvnitř této strany dochází k zjevně nesocialistickým pohybům, které u moci udržují struktury bez ohledu na obsah politiky. Chtěli tak patrně získat prostor pro případné změny socialismu, které by směřovaly k jeho udržitelnější a humánnější podobě. Právě snaha o demokratizaci a hledání modelu, který by odpovídal socialismu, na němž se podílel Mlynář, nese znaky vlivu či inspirace některými prvky výzkumu elit, zejména toho kritického.

Alergická reakce režimu

Nárt a spol. reagovali na začátku normalizace právě na autory, kteří se problematikou elit v šedesátých letech zabývali. V knize *Teorie elit a politika* se můžeme v úvodu dočíst, že její napsání bylo inspirováno oficiálními

závěry sjezdu KSČ a pléna ÚV KSČ v roce 1972. Byla to snaha vyrovnat se s myšlenkovou tradicí teorie elit, aby už nevyvolávala „u inteligence falešnou iluzi, že jí přísluší řízení společnosti“. Bylo tomu ale opravdu tak? Nešlo naopak o to pomoci kritiky normativních předpokladů zejména klasických elitistů, kteří skutečně předpokládají ve všech sociálních tělesech apriorní existenci elity, zastřít rozpor ve společnosti, jež nasvítí výše zmíněný Broklův výzkum? Sviták a další spíše jasně vnímali rozpor mezi úzkou vládnoucí vrstvou a zbytkem masy. Hledali cestu, jak této filosofické intuici poskytnou vědecké potvrzení, které mělo vycházet z části teorie elit, která se stala součástí západní – Nártovými slovy, buržoazní – politické sociologie a empirického výzkumu. Náрта a jemu podobní tak představují jakousi alergickou reakci KSČ na možnost, že by strana mohla být kritizována.

Pozvednutí významu sociologie jako vědy v šedesátých letech a zejména těch analýz, které využívaly některé kritičtější přístupy takzvané elitologie či teorie elit v českém, potažmo československém prostředí, ukazují na poměrně zajímavou situaci. Jednak můžeme na tomto poli sledovat reakci moci proti reformnímu procesu roku 1968, ale také se zde ozřejmuje poměrně unikátní situace, v níž vládnoucí složka společnosti (či její část) koordinovaně spouští autoreflexivní analytické a případné reformní procesy, jež mají vést k proměně některých negativních jevů ve společnosti. Právě v tom lze spatřit emancipační jádro roku 1968, které se poměrně rychle proměnilo v technokratickou formu vlády konzervující podmínky platné před pražským jarem.

Byl by obdobný proces možný v dnešní době? Nechal by nějaký významný politik zřídit a financovat vědecká pracoviště, kde by se antropologové, sociologové či ekonomové snažili porozumět kontradikcím kapitalismu a navrhnout jeho životaschopné alternativy? Kde by odhalovali rozpor mezi proklamovanou meritokracií a extrémními nerovnostmi založenými na negativních projevech trhu, exekucích či sociálním původu, což by po několikaleté práci mohlo vést k prosazení univerzálního základního příjmu nebo znárodňování některých segmentů průmyslu? Absence politické imaginace, kterou dnes vnímáme nejen na levici, způsobuje, že si něco takového v současnosti nedokážeme vůbec představit. Autor je sociální teoretik.

Text vznikl v rámci projektu Strategie AV 21: Elity, stát a oligarchie.

Vychází 85. číslo revue

ANALOGON

SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

věnované tématu

Tělo & Materie

S. Dali: *Velký masturbátor*; **M. Leiris:** *Člověk a jeho vnitřek*; **H. Bellmer:** *Malá anatomie fyzického nevědomí čili Anatomie obrazu*; **M. de Chazal:** *Smysl podob*; **R. Crevel:** *Moje tělo a já*; **G. Ribemont-Dessaignes:** *A já cucám měkký jazyk tanečnice*; **Ch. Duits:** *Bbídáci*; **A. Artaud:** *Divadlo a věda*; **Š. Svěrák:** *Koncepce antropologických zahrad (a sémiotiky fyziologie) u Vratislava Effenbergera*; **V. Effenberger:** *Mdloby*; **B. Schmitt:** *Přetavit tělo prudkými údery zubů*; **F. Dryje:** *Dvě na tělo*; **K. Žáčková:** *Tygr a drak*; **J. Švankmajer:** *Jednotný proud myšlení aneb Život se rodí v ústech*; **J. Gabriel:** *Tělo v díle Evy Švankmajerové*; **T. Kroupa:** *Krajina po pitvě*; **J. Sádlo:** *Hovad duši nemajících povaha a náhlé v sebe obrácení*; **S. Komárek:** *Hubení těl aneb Jak „materialistická“ je naše společnost?*; **Z. Justoň:** *Lidské tělo jako mikrokosmos světa*; **G. Bataille:** *Nízký materialismus a gnóze*; *Rozhovor Bena Woodarda se Slavojem Žižekem*; **V. Hladký:** *Foucaultova Vyznání těla*; **T. Metzinger:** *Tunel ega*; **R. Kánosz:** *„Odvrát od těla“ v současné fenomenologii*; **M. Eigen:** *Kde je tělo?*; **D. B. Schuster:** *Bisexualita a tělo jako falus*; **A. Lemma:** *Pod kůží*; **B. Solařík:** *Záměry a vzkazy (I)*

Vydává: Sdružení Analogonu, Mezivrší 31, 147 00 Praha 4
Vydavatel + redakce: tel. 725 508 577; dryje@surrealismus.cz
Distribuce: KOSMAS, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2
(tel: 222 510 749; www.kosmas.cz);
předplatné: Šimon Svěrák, analogon@analogon.cz,
tel: 777 019 240

www.analogon.cz

17. Přehlídka filmové animace a současného umění
Festival of Film Animation and Contemporary Art

www.pifpaf.cz

700 Bliss
Adrian Altman
AniPromítačka
Ariadne
J. G. Biberkopf
Zach Blas
Dean Blunt
Eugenie Brinkema
Jacky Connolly
Contra-Internet: Jubilee 2033
Camae Dennis
Ditch Plains
Pavel Dražan
Dream Journal 2016–2017
Loretta Fahrenholz
Hmyz
Holly Childs
Ink Midget
Rado Ištok
Doon Kanda
Jesse Kanda

6–9. 12. 2018

Kamilia Kard
Valentinas Klimašauskas
Martin Kohout
Kurt Kren
Labo Doble
Megamegawhitething
Nathaniel Mellors
Susanna Paasonen
Sara Pinheiro
Pojďte pane, budeme si hrát
David Přílučík
Domenico Quaranta
Jon Rafman
Herb Shellenberger
Slowmotiondancer
Jan Švankmajer
Ludvík Šváb
Miloš Tomić
TV Eštráda
Vojtěch Vaněk
VENI ACADEMY

Umělecké centrum Univerzity Palackého, Univerzitní 3, Olomouc

KNIHEX 08 1/2
VŠICHNI MALÍ
NAKLADATELÉ
ANEKNIŽNÍ
VÁNIC

8.–9. 12. 10–20 hod.

Studio ALTA, U Výstaviště 21, Praha 7

knihex.cz

Co bude, až zbudeme jen my?

Nepřirozený příběh vymírání druhů

Kniha Šesté vymírání dokládá, že člověk je příčinou masového vyhubení živočišných druhů, které je srovnatelné s tím, k němuž došlo před miliony let po nárazu obřího asteroidu do Země. Alarmující knižní kazuistika ukazuje druh homo sapiens jako hubitele, jenž si s prostorem bere i vše živé.

JIŘÍ G. RŮŽIČKA

Když psal Herman Melville v polovině 19. století román *Moby Dick*, zdála se mu obří bílá velryba druhem, který na rozdíl od lidí nemůže nikdy vyhynout. Dnes už na pokraji vyhynutí je a s ní i mnoho dalších druhů. Nepočítaně jich od té doby zmizelo a my si je můžeme připomínat už jen vycpané v muzeu nebo na ilustracích knih. Paradoxně je to právě velikost, jako v případě velryb, která vymření druhu spíše nahrává, protože pro své přežití potřebuje víc jídla i životního prostoru. Prvními oběťmi posledního velkého vymírání života na Zemi, tedy srážky s asteroidem před zhruba 66 miliony lety, se stali dinosauři. Prvními oběťmi dalšího nepřirozeně rozsáhlého vymírání, které způsobil druh homo sapiens, byli mamuti nebo mastodonti.

Stačí malá změna prostředí

Když kniha Elizabeth Kolbertové nazvaná *Šesté vymírání. Nepřirozený příběh* (The Sixth Extinction. An Unnatural History) v roce 2015 vyšla, způsobila velký poprask a autorka si za ni vysloužila Pulitzerovu cenu pro nejlepší odbornou publikaci. Okamžitě se zařadila do kánonu nejdůležitějších non-fiction knih 21. století a pojem šesté vymírání se začal běžně používat i mimo akademické kruhy. Ve třinácti kapitolách, nazvaných vždy podle jednoho ze zmizelých druhů, autorka historicky sleduje způsoby, jakými jsou lidé za toto vyhubení zodpovědní. Ukazuje se totiž, že stačí jen zdánlivě malá změna prostředí, aby se i početné druhy během pár let či desetiletí vytratily. Nejohroženější jsou přitom živočichové žijící na místech s vysokou druhovou rozličností, blízko rovníku, například v amazonských deštných pralesech. Zatímco rozsáhlé kanadské lesy jsou tvořeny jen několika málo druhy dřevin, v tropickém lese se jich nachází mnohonásobně víc na pár metrech čtverečních. Není tedy výjimkou, když tu lidé stále objevují nové druhy, žijící jen na omezeném prostoru a vázané třeba na konkrétní druh stromu. A vzápětí je musí prohlásit za definitivně vyhynulé.

Svou knihu Kolbertová začíná kapitolou věnovanou žábám žijícím ve střední Panamě. Z místa, kde bývaly ještě na začátku století hojné, jako by ze dne na den zmizely. Zároveň však začaly mizet i z jiných míst, a to i z těch nepříliš narušených lidskou civilizací. Pachatelem se nakonec ukázala být houba, která by v dobách před globálními přesuny lidí a zboží dokázala vraždit jen lokálně. S leteckou dopravou se však rozšířila po celém světě. V další kapitole se vracíme do 18. století, kdy lidé ještě nic netušili o tom, že někdy nějaká zvířata vymřela. V té době existovala jen ta,

s nimiž se mohli setkat. A když se ve vykopávkách objevily první obří kosti amerických mastodontů, vědci se je pokoušeli přiřadit žijícím živočichům. Ostatně s tím, že dinosauři vymřeli během krátkého období po nárazu obřího asteroidu do Země, přišli vědci až v osmdesátých letech 20. století. Živočichové v rámci evoluce vymírali i jindy než v období velkých pozemských katastrof, vždy ale vznikaly druhy nové, které zaplňovaly uvolněné místo.

Kolik nám zbývá času?

Příběhy o tom, jak lidé přispěli k vymření různých druhů zvířat, jsou rozmanité, ať už jde o lidem druhově blízké, tedy konkurující neandertálce, kteří v době, kdy lidé začali

zastávkou námořních lodí, které si tu doplňovaly své zásoby. Jak píše jeden z námořníků, kterého Kolbertová cituje, daly se alky velké vzhledem k množství tuku využít i jako palivo při chladných nocích. Poslední alku velkou, žijící v té době na Islandu, nechal ulovit pro svou sbírku hrabě Raben v roce 1844.

Vymírání v holocénu neboli antropocénu je stokrát až tisíckrát rychlejší než přirozené vymírání. Podle čerstvé zprávy Světového fondu na ochranu přírody nenávratně zmizelo jen od roku 1970 zhruba šedesát procent druhů obratlovců a mnoho dalších je vyhynutím ohroženo, včetně slonů a nosorožců. Za posledních třicet let přišla Země asi o padesát procent podmořských korálů, které patří k druhově nejpestřejším útočištím



Poslední alku velkou nechal ulovit pro svou sbírku hrabě Raben v roce 1844. Foto archiv VUF

migrovat z Afriky, obývali Evropu, o mamuty a mastodonty, či o druhy, které zničilo kácení velkých lesních ploch, vysoušení anebo zmíněná globalizace. Kolbertová je přesvědčená, že místa, na nichž zmizel v posledních stovkách tisíc let nějaký živočišný druh, se až příliš přesně překrývají s prostorem dobytým v té době člověkem. Jeden z příběhů si v knize vysloužila i alka velká. V 17. století hojný druh ptáka podobný tučňákovi, který neuměl létat, a stával se tak pro lovce lehkou kořistí. Mnohasettisícové, zdánlivě nevyhubitelné kolonie těchto ptáků z ostrovů byly oblíbenou

v jinak téměř pustých oceánech. Právě korály pravděpodobně během několika málo desetiletí zaniknou úplně a s nimi všechny druhy flóry a fauny, které jsou na nich závislé. Přispívá k tomu okyselování moří, způsobené rozpouštějícím se oxidem uhličitým, plynem, který se v kontaktu s vodou mění v kyselinu. V takové situaci je jen otázkou času, kdy člověk zahubí sám sebe.

Elizabeth Kolbertová: Šesté vymírání. Nepřirozený příběh. Přeložil Jiří Ogrocký. Barrister & Principal, Brno 2018, 302 stran.

společenský zápisník

Husák porodil Česko

MICHAL MACHÁČEK

V závalu všech těch „slavných“ výročí jedno významné nepřekvapivě zapadlo. Během politických turbulentí schválil 27. října 1968 tehdejší československý parlament ústavní zákon o československé federaci. O tři dny později došlo k jeho slavnostnímu podepsání na Bratislavském hradě, signifikantně třemi Čechy: prezidentem republiky Ludvíkem Svobodou, předsedou vlády Oldřichem Černíkem a předsedou parlamentu Josefem Smrkovským. Bezpečnostní orgány vzápětí hlásily do Prahy, že tamější oslavy vyzněly tak, jako by Slováci vyhlásili nezávislost. Není se čemu

divit. Česko-slovenské státoprávní spory se táhly již od časů vzniku republiky, vyvolávaly na obou stranách vášně a ovlivňovaly soužití. Většina Čechů slovenským požadavkům nerozuměla, v jejich mysli i srdci se totiž česká státnost překrývala s tou československou. Bratislavského setkání se účastnil i tehdejší šéf slovenských komunistů a budoucí první muž země Gustáv Husák. Právě on měl na starosti od dubna 1968 jako nový místopředseda vlády agendu česko-slovenského státoprávního vztahu, jak se brzy ukázalo, přípravu federalizace Československa. Navázal přitom na vize z válečných časů, kdy se výrazně podílel na negaci slovenské státnosti plynoucí z existence Slovenského státu (udržení této státnosti však bylo v tehdejší geopolitické konstelaci nemyslitelné). Paralelně však prosazoval proti ní a současně proti unitaristickému východisku exilové vlády prezidenta Edvarda Beneše slovenskou státnost novou. Ta vycházela z česko-slovenského státoprávního dualismu a antifašismu, přičemž

legitimitu především čerpala ze Slovenského národního povstání. Pravda, kterou komunisté i za Husákova přičinění účelově okleštili po válce, se následně stala jednou z příčin jeho perzekuce i politického comebacku.

V Československu se zatím uplatňoval asymetrický státoprávní model, ve kterém Slovensko disponovalo vlastními národními orgány, ty centrální zároveň zastávaly funkce českých. Federace, která vznikla prvním lednovým dnem roku 1969, přivodila souměrnost stavu po formální stránce a konsolidaci národní otázky na dvacet let. Ačkoli se Československo nově skládalo z České socialistické republiky a Slovenské socialistické republiky, o klíčových otázkách se stále rozhodovalo v Praze. Federativní řešení se nakonec ukázalo jako dočasné a v konečném důsledku usnadnilo rozdělení státu. Ovšem o takovýto vývoj Husák cílevědomě neusiloval, naopak normalizační federativní úpravu chápal jako dovršení emancipačního úsilí slovenského národa, a dokonce se vyslovoval

pro posilování jednotného československého vědomí i státnosti.

Gustáv Husák je kvůli svým kritickým postojům jak vůči čechoslovakismu, tak vůči slovenskému elitářskému národovectví a v důsledku svého taktického využívání nacionální otázky k politickým cílům interpretovatelný různě. Nelze však pominout, že jednak reprezentoval a podporoval systém omezené česko-slovenské národní nezávislosti na Sovětském svazu, jednak právě pod jeho politickým vedením se opětovně podařilo slovenskému národu oficiálně docílit i v uvedených limitech národní svébytnosti a položit ústavní základy slovenské antifašistické státnosti, z níž vychází a ke kterým se hlásí i soudobá Slovenská republika. V těchto souvislostech se proto paradoxně řadí jak mezi demontéry, tak i tvůrce slovenské státnosti, jejímž vedlejším a logickým produktem, jakýmsi Husákovým danajským darem, se pak jeví i Česká (socialistická) republika.

Autor je historik.

Fotbalové mimikry

Kopaná v českém undergroundu

Výstava Fotbal v undergroundu, která je do 30. listopadu ke zhlédnutí v plzeňské galerii Depo2015, odhalila nepříliš známou roli kopané v životě české kontrakultury. Thomas Oellermann, který na projektu spolupracoval s Františkem Čuňasem Stárkem, vysvětluje, proč druhá kultura žila fotbalem: fungoval totiž jako nástroj chránící před dohledem Státní bezpečnosti.

VOJTĚCH ONDRÁČEK

Kdy a jak došlo k nečekanému spojení podzemní kultury a fotbalu? Takzvaní androši hráli fotbal už na konci šedesátých a začátkem sedmdesátých let. Zlomem byl jarní koncert v Rudolfově u Českých Budějovic v roce 1974, proti kterému policie tvrdě zasáhla. Od té chvíle bylo undergroundu jasné, že každou hudební akci budou doprovázet silné policejní represe. Hledala se tedy nějaká jiná možnost setkávání, která by nebudila tolik pozornosti Státní bezpečnosti, a stal se jí fotbal. Samozřejmě existovaly i jiné alternativy – říkalo se, že v undergroundu figurovaly i jiné sporty –, ale podle toho, co dnes víme, byla nejsilnější sportovní alternativou k hudbě hlavně kopaná.

Existuje nějaká zásadní osoba, která rozhodla o přilnutí undergroundu k fotbalu, nebo to byla spontánní záležitost? Něco takového není možné na základě dostupných zdrojů zjistit. Ale existuje základní struktura, podle níž by se tento fenomén dal uchopit. Fotbalové týmy vznikaly buď v okolí hospod, nebo v blízkosti undergroundových komunitních baráků v sudetském pohraničí. A třetím okruhem byly kapely. To jsou tři druhy původních mužstev. Zda byl na samém začátku jeden jediný průkopník, ale nevíme.

Jak to fungovalo po fotbalové stránce? Měl underground svou ligovou soutěž, nebo se vždy zvlášť domlouvaly jednotlivé zápasy? Podle našich zjištění byly zápasy improvizované, neorganizované a spontánní. Přesto tam fungovala jistá struktura. Pořádaly se

například turnaje, z nichž některé přetrvaly dodnes.

Avšak hlavní motivací pro pořádání fotbalových utkání byla možnost se kolektivně potkávat. Proto se nabízí otázka, jestli skutečně na místě probíhal nějaký zápas, nebo zda to nebyla pouhá kamufláž před Státní bezpečností? Zápasy se skutečně hrály. Můžeme ale mluvit o dvou přístupech. Jeden představovali lidé, kteří fotbal příliš neumějí. Hráli, protože to byla móda, takový trend uvnitř undergroundu. A druhou skupinou byli opravdu fotbalisté, kteří k zápasům nikdy nepřístupovali jako ke „srandamačům“.

Hrávalo se vůbec na klasických fotbalových hřištích? Záleželo na tom, v jakém kontextu se hrálo. Když se hrálo u zmiňovaných komunitních baráků, tak šlo často prostě o přilehlou a někdy i zabahněnou louku. Většinou to byl malý fotbal na malé branky. Z některých fotografií je ale zřejmé, že se hrálo i na velkém hřišti.

Skutečně díky fotbalu unikali pozornosti Státní bezpečnosti? Na začátku našeho projektu se zdálo, že jejich zápasy opravdu jakémukoli represivnímu dohledu unikly. Dozor a silný policejní nátlak se týkal hlavně koncertů. Státní bezpečnost nemohla říct „Jak to, že tu hrajete fotbal?“ a všechny rozehnat. Na fotbalu nic zakázaného nebylo. Přesto jsou ale zdokumentovány případy, kdy Bezpečnost přijela s vozy a přerušila zápas. Na jedné fotografii je například vidět, jak uprostřed hřiště stojí policajt, který utkání ukončuje. Takových případů bylo ale minimum. Silný permanentní dozor tam nebyl. Fotbal po této stránce fungoval dobře. Navíc má specifickou divokou atmosféru. Velký vliv mělo sledování dění v Anglii sedmdesátých letech. Právě fascinace divokou atmosférou na anglických stadionech byla důvodem, proč český underground hrál fotbal, a ne třeba tenis.

Bylo spojení fotbalu a undergroundu ryze českou záležitostí, nebo existoval podobný fenomén i v jiných zemích východního bloku?

Zjišťoval jsem podobnosti v Rusku a Polsku. V Rusku ale nikdo z dotazovaných nic takového nepamatuje. I když i zde působila silná alternativní scéna a rockové kapely byly často protirežimní. V Polsku to bylo něco jiného. Tam se pořádaly fotbalové zápasy kvůli

věcným cenám. V zemi bylo v osmdesátých letech vyhlášeno stanné právo, což se odrazilo v nedostatku zboží. Jiný charakter mělo působení klubu Lechia Gdaňsk, který byl spojen se Solidaritou. Tam sice vládl duch opozice, ale v jiných kvalitách. V NDR působil podobný fenomén, který ale zase nijak nesouvisel s hudbou. Ve východním Německu neměli žádné Plastiky. Ale fanoušci klubu Union Berlín založili takzvanou barevnou ligu, což mělo protirežimní charakter, protože působili mimo oficiální sportovní skupiny. Režim organizoval sporty na všech možných úrovních, fanoušci Unionu ale ze systému odešli a dělali si to po svém. Těžko to ale srovnávat s českým děním.

Jak vůbec fungovaly jednotlivé mančafty, měly i své názvy a dresy? Plastic People měli dokonce svou fotbalovou kroniku. Sami si vytvořili sešit, do kterého psali a malovali, jak hráli fotbal. I další týmy měly své dresy a názvy, které byly občas docela vtipné. Ale samozřejmě se to netýkalo všech. Přesto mě nyní napadá, že existuje fotka, kterou považuji za jednu z největších krás fotbalu. Pózuje na ní neznámý tým v době před zápasem. I když spojení undergroundu a kopané může vypadat legračně, na zmíněné fotce je patrná neuvěřitelná vážnost. Přitom se bavíme zřejmě o té nejnižší fotbalové úrovni, jaká v Československu tehdy byla.

Skončilo fotbalové soupeření změnou režimu v roce 1989? Ani ne, hrálo se dál.

Jak náročné bylo dohledávat reálie vážící se k fotbalovému undergroundu? Šlo především o Čuňasovu iniciativu. Z pohledu historika se nejedná o žádnou stoprocentně historickou práci, je to spíš prezentace tématu a pobídka k dalšímu výzkumu. Ale všiml jsem si, že se ten fenomén objevil i v seriálu České televize Svět pod hlavou, kde táta hlavního hrdiny, jenž se pohybuje v prostředí undergroundu, hraje fotbal. Nevím, jak na to přišli, protože naše výstava vznikla později.

Thomas Oellermann (nar. 1977) je německý historik. V současnosti pracuje jako vědecký pracovník ve Friedrich-Eber-Stiftung v Praze, kde vede výzkum k sudetoněmeckému fotbalu. Je členem představenstva fotbalového klubu DFC Prag.

napětí

I když to zprvu vypadalo, že tradiční varšavský „Pochod nezávislosti“, kterého se každoročně 11. listopadu účastní tisíce příznivců krajní pravice, se letos neodehraje, neboť násilné události z minulosti přiměly primátorku města akci zakázat, demonstrace se nakonec uskutečnila. A to dokonce pod patronátem nejvyšších představitelů státu včetně prezidenta a premiéra, kteří ohlásili, že zaštití oficiální pochod „otevřený všem“. V čele průvodu tedy kráčeli státníci, nicméně s nimi pochodovali i členové polských a zahraničních fašistických organizací. Akce se podle odhadů účastnilo až 250 tisíc lidí a ani letos se neobešla bez skandování nenávistných a rasistických sloganů.

Příměří, které uzavřela vláda židovského státu s palestinským Hamásem, donutilo k protestní rezignaci ministra obrany Avigdora Liebermana, jenž je znám svým jestřábím postojem ve věci izraelsko-palestinského konfliktu. Dohoda o vzájemném neútočení přišla po několikadenním ostřelování a bombardování Gazy ze strany izraelské armády, na něž Hamás odpovídal vysláním zhruba čtyř stovek raket na izraelské území. Konflikt si vyžádal minimálně sedm obětí, všechny na straně Palestinců. Liebermanova strana Izrael, náš domov po jeho odchodu z vlády opustila vládní koalici, čímž vyvolala vládní krizi, jež zřejmě vyústí ve vyhlášení předčasných voleb.

Čína v reakci na protesty ochránců zvířat odložila zrušení zákazu obchodování s rohy nosorožců a tygřími kostmi. V současnosti platí přísný zákaz dovozu i vývozu částí nosorožců a tygrů i jejich používání v lékařství. Nové nařízení, které vláda odsouhlasila letos v říjnu, mělo zavést výjimky z výše uvedených zákazů za zvláštních podmínek – rohy a kosti by mohly být využity k „lékařským účelům“ a „kulturní výměně“. Připomeňme, že populace tygrů a nosorožců se nachází v kritickém ohrožení právě v důsledku jejich prodeje na černém trhu, jenž zásobuje obchod s tradičními léčivy. Účinnost přípravků z nosorožců a tygrů přitom nebyla nikdy prokázána.

Slovenská policie vyslýchá organizátory letošních protestů Za slušné Slovensko, jež vypukly po únorové vraždě investigativního novináře Jána Kuciaka a jeho partnerky Martiny Kušnírové. Jednalo se o největší slovenské demonstrace od roku 1989, které nejdříve donutily k rezignaci ministra vnitra Roberta Kaliňáka a po něm i premiéra Roberta Fica. Organizátory, kteří jednání policie považují za nehoráznost, vyslýchá Národní kriminální agentura, jež prý jedná na základě anonymního udání. Podle něj měly vůdčí osobnosti protestů plánovat státní převrat dotovaný známým americkým finančníkem Georgem Sorosem. Byl to přitom právě Fico, kdo se v minulosti nechal několikrát slyšet, že protesty namířené proti jeho vládě jsou placeny ze zahraničí.

—lr—



Státní bezpečnost nemohla říct „Jak to, že tu hrajete fotbal?“ a všechny rozehnat. Foto Abe



Alejandro Jodorowsky, Jean-Claude Gal
Diosamante
 Přeložil Richard Podaný
 Argo 2018, 101 s.

S jednou výraznou ženskou hrdinkou scénářů Alejandra Jodorowského jsme se už letos setkali. Šílená ze Sacré-Coeur, svůdná kněžka a bohorodička, je svým mysticismem blízka královně Diosamante, kruté vládkyni říše Arhas. Zatímco ale Šílená svou láskou zlomí skeptického profesora, aby s ním počala dítě, pyšná a chladná Diosamante je sama zlomena láskou ke králi Urbalovi, která ji zcela opanuje. Proměna je dokonalá: z královny se stane žebravá kněžka, ochotná podstoupit jakékoli riziko, aby se s Urbalem znovu setkala. K tomu se dobrovolně vzdá zraku a putuje světem s šátkem přes oči. Na cestě zažije i několik mystických znásilnění, třeba opičím mužem. Asi padesátistránkové album je doplněno ještě o fragment pokračování s názvem Diosamantiny děti, v němž se téměř dokonalé město vybudované Urbalem stane terčem nájezdníků a král proti nim musí vytáhnout do boje. Z alba vznikla bohužel jen asi polovina, tu druhou přibližuje shrnující text. Zbytek pak tvoří skici a rozkreslené stránky. Kresba Jeana-Clauda Gala v tomto případě převyšuje Jodorowského průměrný scénář. Gal se vyžívá v nejrůznějších ornamentech a jeho obrázky jsou plné drobných detailů. Celostránkové kresby válečné lodi, jednou zachycené z profilu s vykasanými plachtami a podruhé zepředu s plachtami v plné kráse, patří k vrcholům tohoto komiksu. Gal bohužel právě při kreslení druhého alba v roce 1994 zemřel. Rozhodně by stálo za to představit u nás i něco z jeho předchozí tvorby.
Jiří G. Růžicka



Radek Štěpánek
Hic sunt homines
 Masarykova univerzita 2018, 62 s.

Štěpánkova environmentální sbírka je pozoruhodným pokusem zmocnit se čerstvého tématu (dopad civilizace na biosféru), jehož naléhavost cítíme každý den našich nervózních životů. Také jsem rád čítával o vyhubených zvířatech, byla to dobrodružná, přímo bájeslovná literatura, ted je to zpravodajství, které není ani zábavné, ani romantické. Básníkova strategie je zřejmá: nahlédnout prudkou proměnu našeho bezprostředního okolí, nepřehlédnutelný lidský otisk v české krajině perspektivou anonymních, nepředstavitelně dlouhých přírodních procesů, o jejichž podobě a smyslu se jako jediní „živočichové“ máme potřebu dohadovat. Postřehy jsou to trefné a drásavé, ale jsou v prvé řadě výkonem inteligence, která reflektuje svou existenci na Zemi. Proto takřka cokoli, co básník předvádí jako zpoetizovaný záznam aktuální skutečnosti, antropomorfizuje; přepisuje bezvědomý život na drama určené lidským divákům. Ano, lidé myslí pro lidi o lidech. Štěpánkův postoj k přírodě je vlastně rozporuplný: v básních povětšinou nasazuje mazlivou, lyricky deskriptivní polohu – ale chce pohnout svědomím čtenářů. Nejlépe se mu to daří tam, kde odolal tendenci zbásnit indiferentní fakta (například invazi netýkavek), kde se vyhnul náboženskému slovníku, který z problémů skutečnosti činí bezpečně neživé náměty pro krasořečnění, kde od ilustrací svých botanických znalostí postoupil k možným postapokalyptickým obrazům, podaným s jakousi vyrovnanou lítostí, která teprve řeže.
Martin Lukáš



Jindřich Jinoch
Na větrově
 JT's nakladatelství 2018, 88 s.

Jan Těsnohlídek mladší se ve svém nakladatelství JT's zaměřuje na básníky, kteří své verše používají především jako prostředek k co nejsilnější osobní výpovědi (viz například knihy Milana Kohouta, Dominika Zezuly či Martina Šindeláře). I v Jinochově poezii nalézáme lyrické stylizace spočívající ve vyrovnávání se s vlastní tíživou minulostí, rodinnými či milostnými vztahy a mravním selháváním, přičemž mnoho básní je zasazeno do konkrétně specifikovaných míst (Letná, Vršovice). Je zřejmé, že autor těmito tematickými prostředky míří k jedinému: civilním, místy až odpoetizovaným jazykem chce působit co nejprůsvědčivěji, co nejuvěřitelněji. Básnické slovo je pak využito ve smyslu jakéhosi otevřeného deníku. Tímto se autorova sbírka ale v podstatě vyčerpává a čtenáři nemůže nabídnout jiný přesah. Opět zde vyvstávají schematické postupy poezie takzvaně odposlouchané ze života, tedy záznamy každodenní reality. Pod nimi se už ale neskrývají další dramatické či znepokojující polohy, které by vábily k dodatečnému interpretačnímu úsilí. Vše jako by bylo napsáno na první nástřel, bez promyšlení a za pomoci banálních metafor. Plochosť této poezie nezachrání ani všechny ty dávky ironie a sarkasmu, jež časem svou monotónností jen otupí čtenářovu vnímavost. Jinoch zkrátka touto sbírkou zapadá do sedého průměru současné české poezie. Kniha vyčnívá snad jen svou grafickou podobou, o níž se postaral Lukáš Bartoň.
Libor Staněk



Michal Jároš
Hybská lesná železnica. Kapitola z dejín Slovenského štátu
 Univerzita Palackého 2018, 310 s.

Mladý slovenský historik Michal Jároš (nar. 1991) sa vo svojej druhej autorskej monografii zaoberá históriou hybskej lesnej železnice. Existencia tejto hornoliptovskej úzkorozchodnej trate, ktorá krátky čas slúžila na zväžanie dreva, patrí medzi málo známe skutočnosti a aj v regióne Liptova je povedomie o nej minimálne. Autor preto správne svoju pozornosť venuje nielen obdobiu jej prevádzky a konštrukčným či technickým špecifikám, ale veľmi detailne reflektuje aj jej prípravnú fázu a výstavbu. Stimulom k výstavbe je veteraná smršť, ktorú zúčastnení vyhodnotili ako príležitosť drevo spracovať. Po vyriešení problémov s financovaním a budovaním začala železnica reálne fungovať v polovici júla roku 1943. Kľúčovými aktérmi tohto projektu boli miestne združenie Spolok bývalých urbárikov a najmä Slovenská papierneň so sídlom v Ružomberku. Aj vďaka podrobným informáciám o ich aktivitách je text nielen reflexiou histórie jednej polozabudnutej trate, ktorá doslúžila už v roku 1944 v okamihu vyťaženia kalamitného dreva, ale aj príbehom z hospodárskych dejín Slovenska. Textovej časti dominuje akademický štýl písania založený na sústredenom štúdiu a komentovaní pramenných materiálov. Tento prístup je sympaticky zdynamizovaný spomienkami pamätníkov, dobovými i aktuálnymi fotografiami a v neposlednom rade aj DVD nosičom s krátkym filmom o hybskej železnici.
Igor Mikušiak



Vratislav Effenberger aneb Lov na černého žraloka
 Režie David Jařab, ČR 2018, 85 min.
 Premiéra v ČR 8. 11. 2018

Snímek Davida Jařaba o Vratislavu Effenbergerovi podle očekávání není klasickým dokumentárním portrétem jedné z klíčových osobností českého poválečného surrealismu. Jařab natočil spíš nenucenou a hlavně hravou vzpomínku, která souzní s českou surrealistickou tradicí. Trochu v duchu svého televizního cyklu Večer Analogonu nechává Jařab české surrealisty včetně Františka Dryjeho a Jana Švankmajera rozmlouvat o Effenbergerovi a jeho odkazu v jemně absurdních situacích. Effenbergerova pracovní se v jedné scéně ukáže po čase být jen divadelní kulisou na jevišti, uprostřed intelektuálně vyčerpávající rozmluvy se debatérům začnou servírovat párky s hořčicí... Část filmu se zabývá autorovými nerealizova(tel)nými filmovými scénáři a Jařab se je také pokouší inscenovat s herci z divadla Komedie. Tyto scénky je potřeba také chápat jako součást hry, fenoménu, který byl pro Effenbergera klíčový a u nějž je obvykle podstatnější proces jeho vzniku než konečný výsledek. Takhle je nutno přistupovat i k Jařabovu filmu. Může totiž působit jako v mnoha ohledech nedotažený „work in progress“, ale přesně to odpovídá surrealistickému přístupu k umění – svoboda je podstatnější než perfekcionismus. Do mnohohlasého „lovu na Vratislava Effenbergera“ pozoruhodně zapadá i nezapadá rozhovor s Effenbergerovým synem, který stojí stranou surrealistické skupiny. Jeho zřetelně rezervovaný komentář k soukromému životu uznávaného umělce dodává Jařabovu portrétu Effenbergera důležitou plasticitu.
Antonín Tesář



1918–1938: První republika
 Národní galerie – Veletržní palác, Praha

Sbírkovou expozici zaměřenou na umění první republiky uspořádaly kurátorky Anna Pravdová a Lada Hubatová-Vacková v prostorách Veletržního paláce ke stému výročí vzniku Československa. Ačkoli jednoznačná datace v názvu projektu může sugerovat klasický lineární přístup v mapování dvou dekád prvorepublikového umění, hned v úvodní místnosti, plné Masarykových bust, divákovi dojde, že to tentokrát bude trochu jinak. Výstava se snaží zaujmout nekonvenčností systematického řešení, jehož ohniska tvoří dobové projekty, tendence a především jednotlivá města někdejšího Československa, od Prahy přes Bratislavu až po Užhorod. Přesto se nelze ubránit dojmu, že se instalační řešení výstavy neustále nachází v napětí mezi snahou o experiment a institucionálními mantinely, které nastavuje stále ještě dosti konzervativní Národní galerie. Vyznění je tak ve výsledku spíše matoucí a nejasné. Experimentální přístup tady zkrátka nedostal tolik prostoru na to, aby se mohl spolehnout jen sám na sebe, a namísto toho byl nakonec zkrocen tradičními instalačními postupy, které z expozice dělají vcelku plochou přehlídku. A to i proto, že absentují podrobnější informace o přítomných uměleckých tendencích a projektech nebo třeba tehdejší státní akvizici francouzského umění jakožto jednoho z nástrojů československé diplomacie. Snad alespoň tato francouzská sbírka znovu posloužila svému účelu, když jí procházel Emmanuel Macron na své oficiální návštěvě Prahy.
Martin Vrba



Iggy Lond Malmborg, Maike Lond Malmborg
99 slov pro prázdnotu
 Palm Off Fest, Divadlo pod Palmovkou, Praha, 23. 10. 2018

Manželské duo, které se na scéně proměňuje v sourozence a světuje se s rodinnou genealogií silných žen bojujících za lepší pracovní podmínky, zahrnuje publikum evropskou tyranií laskavosti a dusivým objetím neomezených možností. Na začátku inscenace diváci dostanou poslední šanci odejít. Během čtyř minut ohlušujícího lomozu blackmetalových Gorgoroth a v naprosté tmě ale raději všichni sedí jako přibití a modlí se, ať už to proboha skončí. Z ohleduplného předstírání, nenápadné ironie a shovívavé manipulace na vlastní kůži zakoušíme, že kromě sdílené dezorientace současná demokracie znamená dýchat stejný vzduch, když se na pódiu kouří, nebo se společně potit a posléze i umdlévat pod desítkami naplno rozsvícených reflektorů. Každý je jedinečný, ale rovnocenný s druhým – opakujeme fráze, za něž neneseme odpovědnost, jako lidský mikrofon, a za každou větu a prohlášením plným hodnot vykukuje sebeujišťující se nejistota. Že? Jo. V Royal Museum for Central Africa je socha naší fairtradeově uvědomělé matky s drápy a její autor se podílel na teroristickém útoku, jehož důsledky nás děsí. Všude jsou po zuby ozbrojení vojáci, a nepřítel není vidět. Co před čím brání? A teď, teď pro změnu můžeme čtyři minuty křičet cokoli chceme, vážně, úplně cokoli. Můžusidělatcosemizlíbí! Ano, takhle má vypadat provokativní politické divadlo.
Marta Martinová



Amnesia Scanner
Another Life
 CD, PAN 2018

Nepříjemný, pronikavý zvuk spolu s vysokým modulovaným hlasem ve skladbě AS Symmetribal otevírá letošní debutové album finského, v Berlíně usazeného elektronického uskupení Amnesia Scanner. Po zvukové náloži, která působí až fyzicky trýznivě, přichází melodičtější zjemnění v tracku AS Unlinear a třetí song nazvaný AS A.W.O.L. už je čirá melancholie: cinkavá melodie se střetává s industriální mlhou a to vše doplňuje pitch shifterem snižený hlas zvířete, který marně čeká na svou krásku. Čtvrtá, titulní skladba má až diskotekový drajv, následující AS Daemon se opět propadá do melancholie a tak to jde dál až k poslednímu, dvanáctému tracku. Hudba se skládá z ploch nepravidelně nabourávaných změtí elektronicky zmutovaných vokálů a zvuky připomínajícími osmibitové herní přístroje z osmdesátých let. Another Life je ADHD deska, která létá z jednoho rohu do druhého, třetího a čtvrtého a přitom poráží vše, co jí stojí v cestě. Podobně průrazné byly ostatně i kratší nahrávky AS a Angels Rig Hook nebo mixtape AS Truth. A se svou první dlouhohrající deskou Amnesia Scanner rozhodně neztrácěj dech. AS v názvech jednotlivých skladeb se definitivně stalo trademarkem pro styl, který se vzpírá jednoznačnému žánrovému zařazení. Pokud jste si na konci minulých dekád oblíbili kanadské zvukové destruktory Crystal Castles, je Another Life přesně tím, čím můžete na jejich alba I, II a III navázat. Většina skladeb navíc funguje jako proteinová tyčinka, která vás buď postaví na nohy, anebo vám zasadí definitivní knokaut.
Jiří G. Růžicka

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLDA 2018



Nejlepší český kulturní časopis 26 čísel za 799 Kč

Předplaťte si A2,
nic vám neunikne a získáte i přístup do elektronického archivu

Další možnosti předplatného:
Mecenáš – 5000 Kč a více, Elektro – 499 Kč, Knihovny – 499 Kč, Student – 690 Kč
Objednávejte na www.advojka.cz nebo e-mailem na distribuce@advojka.cz

eskalátor

Chcete ji? Je hravá, přítulná, lidmi milovaná, trochu dominantní a více než předražená. Asi už jen laskavý Zdeněk Srstka by zvládl najít někoho, kdo se ujme pořadatelsví zimní olympiády v roce 2026. Tytam jsou někdejší tvrdé zákulisní boje mezi kandidáty na pořádání her: Ve Stockholmu vystavila pořadatelským choutkám stopku nová radnice, v Calgary chybějí peníze a z italského kandidátského triumvirátu Turín, Milán, Cortina d'Ampezzo odstoupilo prvně jmenované město. Mezinárodnímu olympijskému výboru hrozí, že bude muset zvolit jinou taktiku než naložit astronomické náklady na bedra naivního pořadatelského města, jak bývalo dosud zvykem. Buď bude muset sáhnout do svých miliardových rezerv, anebo se může vrátit ke kořenům. Aby mohly proběhnout první novodobé olympijské hry v roce 1896, musel baron Pierre de Coubertin vyrazit na tour po světové šlechtě. Spíše ale vše směřuje k tomu, že olympijské hry bude v budoucnu pořádát už jenom Čína. A možná by se občas mohla prostrídat s nějakým jiným autoritativním režimem, který na finance, přírodu ani své obyvatele příliš nehledí.

V. Ondráček

Ministr životního prostředí Richard Brabec v souvislosti s poslední kauzou Andreje Babiše prohlásil, že by nastalou situaci „řešil chlapsky“. Sice není jasné, co to přesně znamená

– zda by problémům nakopal zadek nebo se jim jen postavil čelem –, každopádně se mu ale podařilo, patrně nechtěně, přesně pojmenovat to, co Andrej Babiš nikdy neudělal. Současný český premiér nikdy neměl jasný, neproměnlivý názor; nikdy neřešil problém přímo, bez vytáček. Nikdy neřekl, udělal jsem chybu, pardon. Vždy za problémy a chyby někdo mohl. A nemusely být jen jeho. České republice se nedaří? Může za to Kalousek a předchozí vlády. Nefunguje vláda? Může za to koaliční partner. Jste evidován u StB? Může za to běh dějin. V nedávné kauze za všechno mohou vlastní děti a média. Andrej Babiš zkrátka působí jako neskutečný kňoural, který se neumí postavit problému. Možná i proto ho má značná část obyvatel ČR stále v oblíbě. Pokud totiž u nás existuje cosi jako národní vlastnost, je to svalování vlastních chyb na ostatní.

T. Čada

Eileen Kramer je 103 let a stále je aktivní tanečnicí, která se už desítky let věnuje modernímu výrazovému tanci. Zнала se dokonce i s Louisem Armstrongem, který ji naučil tančovat twist, ale také to prý byl pěkný nemrava. – Tohle není začátek dalšího příběhu, v němž se po letech provalilo nějaké dobře maskované prasáctví, ale snaha upozornit na skutečnost, kterou kritici MeToo zpravidla opomíjejí: když se my ultrafeministky (termín senátora Jaroslava Kubery) pokoušíme hovořit o sexuálním obtěžování a násilí na ženách a když říkáme, že takové chování není v pořádku, nestáváme se tím asexuálními bytostmi, jenom možná

chceme, aby nás muži balili (opět termín páně Kubery) s určitým glancem, noblesou a nonšalancí. Aby nám dali šanci se na tom balení podílet, popřípadě ho beze strachu odmítnout. Od člověka, který si veřejně postěžuje, že vegani jsou podobní sexuálnímu násilníkům a že si mu na radnici chodí stěžovat rodiče, jejichž děti je doma nutí nejíst maso (a říkat někomu, ať nejí maso, hraničí s fyzickým násilím, myslí si pan Kubera), ale asi nelze čekat, že rozliší erotické námluvy od sexuálního násilí. Víte, pane Kubero, onehdá mi na eskalátorech sahal nějaký pán vašeho věku na lýtka. Tak jsem se na něj otočila a něžně se ho optala, jestli mu to není hloupé. Nechal toho. A vám, pane Kubero, vám to není hloupé?

E. Marková

Sedmnáctý listopad byl letos dnem demonstrací překvapivě také ve Francii. Ulice – a především silnice – patřily takzvanému Hnutí žlutých vest, které odstartovala venkovská kosmetička Priscilla Ludosky peticí proti plánovanému zvýšení spotřební daně z pohonných hmot. Vláda svůj krok odůvodnila tím, že jde o ekologické opatření proti diesellovým motorům znečišťujícím ovzduší. Daně z pohonných hmot se však zvyšují od sedmdesátých let takřka nepřetržitě, a individuální automobilismus přesto roste. Ovšem evropské volby jsou za dveřmi a boj liberálů, jimž jde o blaho planety, proti maloburžoazii, která nevidí za obzor svého mrzkého zájmu, je osvědčený narativ. Co na tom, že s podvádějícími automobilkami tytéž vlády jednají v rukavičkách, jen aby náhodou

akcionáři nepřišli k újmě! I v tomto střetu se vyjevuje odvěký limit liberální ekologie, pro niž je soukromé vlastnictví nedotknutelné. Fiskální disciplína obdobného ideologického ražení přivedla Evropu na pokraj fašismu, liberálním elitám ale nezbyvá než hrát dál podle zavedeného – a dnes jednoznačně zhoubného – scénáře.

J. Horňáček

Bratislava je určitě výjimečné město. Málokdo ale tuší, že jde o metropoli takřka nezařazenou gentrifikační. Tvrdí to aspoň zástupci projektu Aliancia Stará tržnica. Dokázala snad Bratislava vyřešit palčivý problém dnešních měst? Spíše se ukázalo, že aktivisté takzvané oživující veřejný prostor si často vůbec neuvědomují následky svých dobře míněných aktivit. Lidem z AST nelze upřít, že zprovoznili chátrající tržnici v centru Bratislavy. Jejich následné snahy rekultivovat náměstí SNP a Kamenné náměstí jsou také vedeny dobrými úmysly. Jak na sebe ale nechtěně prozradili, širší souvislosti svých činů si neuvědomují. Gentrifikační procesy totiž často začínají nevinně, právě třeba instalací cool městského mobiliáře nebo zbouráním starých, „nevzhledných“ stánků. Přitom takové změny odborná i laická veřejnost většinou bez debat vítá. Je možná načase si začít klást zdánlivě kacířskou otázku, jestli trocha lehce zanedbaného veřejného prostoru není pro život ve městě naopak prospěšná. Pojďme pro změnu bojovat za špinavá města!

A. Medková