

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
18. 11. 2020 ROČNÍK XVI
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

24

CO ZBYLO Z BÍLÉ HORY



Ilustrace Alexey Klyuykov, 2020
ISSN 1803-6635

Poslední a první lidé Jóhanna Jóhannssona / FVCK_KVLT
Já muže nesnáším od Pauline Harmange / hraniční porucha osobnosti
tři výzvy Beverlyho Glenna-Copelanda / 100 let R.U.R.

Umenie polemizovať

ĽUBICA KOBOVÁ

Veľa sa toho medzi feministkami narozpráva o tom, že je dobré vedieť byť v konflikte a zotrvať v ňom. Ale málokedy sa nejaká polemika objaví, tobôž je zaznamenaná feministickou či širšou intelektuálnou verejnosťou. Vôbec umenie polemizovať by malo byť vyvažované zlatom (alebo nejakým jeho aktuálnym ekvivalentom). Prečo? Keď polemizujeme, neútočíme na druhý názor tak, že ho chceme vymazať. Považujeme ho za dôležitý názor v spoločnosti, s ktorým treba počítať a ktorý posúva premýšľanie o spoločných záujmoch ďalej. A polemika tiež môže ukázať, že naše záujmy sa vzdialili a premýšľanie a politiku treba rozvíjať svojou cestou.

Aj keď nejaká polemika začne, len málokedy sa vydará. Celú jar sa česká ľavicová republika bavila debatou nad jurodivým návrhom Petra Druláka spojiť ľavicu s ideami krajnej pravice či minimálne reakcionárstva. Dodnes nevieme, čomu táto debata slúžila. Možno bola zaujímavou diskusiou nad ideologickými smerovaniami českej ľavice, ale doposiaľ nevidno, žeby mala na preskupovanie politických síl a programové vyjasňovanie si pozícií ľavice vôbec nejaký vplyv. A nie je rok pred parlamentnými voľbami na vyjasňovanie pozícií neskoro? Možno by intelektuálky a intelektuáli mali zvoľniť v tom, ako vážne sa berú, alebo by sa jednoducho mali stať straníkmi a svoje strany politicky organizovať.

Ak sa nedarí zmysluplnej polemike medzi prevažne mužskými predstaviteľmi politického a intelektuálneho života, tak je otázne, či klásť nárok na zmysluplnú politiku na feministické prostredie. Ale prečo nie? Prečo by ženy, navyiac feministky, nemali niesť, ako hovorí Simone de Beauvoir, váhu sveta? Prečo by nemali do svojich debát vstupovať s presvedčením, že keď hovoria, ide o osud sveta ako takého, nielen sveta žien?

Zdá sa, že umenie polemiky nie je dnešnej strednej feministickej generácii celkom vlastné. Dnešné generácie feministiek by sa však mohli poučiť z tých pár polemík, ktoré sa odohrali medzi príslušníkami zakladateľskej ponovembrovej feministickej generácie.

Mnohé z nich zostali nerozvité a len v náznačkoch, ako napríklad diskusia Hany Havelkovej a Aleny Wagnerovej o dedičstve štátneho socializmu. Pozornosť si však zaslúži výmena feministických sociologičiek Gerlindy Šmausovej a Hany Havelkovej nad významom socialistickej emancipácie a feministickej emancipácie žien v Československu. Havelková v roku 2011 reaguje na v tej dobe päť rokov starý text Šmausovej a robí tak na



Kresba Vít Svoboda

zaujímavej pôde – vo festschrifte vydanom pri príležitosti životného jubilea svojej kolegyně. Diskusia oboch autoriek je závažná prinajmenšom z dvoch dôvodov. Je ukotvená v dejinnej skúsenosti žien, respektíve sa ju usiluje rekonštruovať. Navyiac je pojmovo rigorózna. Tá, ktorá odpovedá, prijíma do veľkej miery rámec nastavený tou, ktorá diskusiu začína, a skúma jeho možnosti a obmedzenia. Výsledkom je polemika, ktorá vzdáva hold mysleniu oslávenkyne tým, že sa s ním spori.

Tou hlavnou otázkou, ktorú rekonštruuje z textu Gerlindy Šmausovej Hana Havelková,

je spor o to, či možno faktickú emancipáciu v ekonomickej sfére považovať za dostatočnú bez ohľadu na to, či emancipovaní premenu svojho statusu reflektujú a utvárajú tak nové vedomie seba samých. Otázka sa teda nekladie v marxovských rámcoch politicko-právnej emancipácie na jednej a tej „skutočnej“, ekonomickej emancipácie na druhej strane. Obe autorky prizvukujú, že vstup do platenej práce pre ženy predstavuje skok v oslabovaní mužskej nadvlády. Šmausová vyzdvihuje dovŕšenie emancipácie žien v zvýšení ich sociálneho statusu a v nadobudnutí „rovnoprávného habitu“, teda v žití svojho života, akoby bol rovný životu mužov. Havelkovej, zdá sa, toto chápanie emancipácie nestačí. Faktická emancipácia (alebo jej nedostatok) musí byť sprevádzaná príslušným uvedením. Poloa automatizmus habituálneho emancipovaného života žien v štátnom socializme sa tak stáva zrkadlovým obrazom automatov, ktorými sú „stepfordské paničky“ kapitalizmu. Hana Havelková ukazuje, že jej rámec pre uchopenie emancipácie sa okrem radikálneho feminizmu hnutia za oslobodenie žien v sedemdesiatych rokoch 20. storočia utvára aj v dialógu so Simone de Beauvoir, ktorá kladie ľudské vedomie ako prvú skutočnosť.

Na tejto priateľskej polemike dvoch českých intelektuálok treba oceniť to, že sa tu uvažuje o nutnosti začlenenia triednej perspektívy do feministických diskusií. Menej zreteľne sa tu objavuje aj otázka „triedneho vedomia“ žien. Je to však polemika do istej miery uzavretá, vyrovnáva sa totiž s dejinnou skúsenosťou generácií žien, ktoré podstatnú časť svojich životov prežili v období štátneho socializmu. Niežeby v nej nemalo zmysel pokračovať, ale predsa len sa do zorného poľa generácií dnešných feministiek dostávajú iné dejinné skúsenosti.

Hana Havelková odišla 31. októbra 2020. Nie vždy sme s ňou vedeli zoči-voči polemizovať. Nie vždy sme vedeli utvoriť spoločný priestor pre argument a spor. Ako si ju však pamätám, ona bola na polemiku vždy pripravená. Budme aj my.

Autorka je filosofka a feministka.

editorial

Bitva na Bílé hoře, od níž 8. listopadu uběhlo 400 let, je v českých dějinách spojena s mnoha mýty a právě na ty jsme se zaměřili v aktuálním čísle. Vojenský střet, po němž v českých zemích získala nadvládu římskokatolická víra, posloužil jako „vyprávění o dějinách, které nenapsali vítězové, ale poražení, aby se z nich (znovu?) vítězové stali“. To konstatuje Matouš Jaluška v zamyšlení nad povídkovým souborem „Horo Bílá – horo kletá!“, z něžž vystupuje trauma porážky jako podvědomý prelud ucelenosti a síly, jako předzvěst dalšího růstu. Milena Bartlová píše o nacionalistickém dědictví této „potyčky“, které se po roce 1918 stalo prostředkem konstrukce moderního státu a národa. Bitvu popisuje jako definitivní konec politického uspořádání „dvou století mezi husitskými válkami a Bílou horou, kdy v českých zemích panovala tehdy zcela unikátní situace vzájemného uznávání různých vyznání“. O takzvaných Konfедераčních aktech píše Miloslav Caňko a zdůrazňuje, že se jednalo o jednu z prvních ústav v Evropě, která představovala „příležitost k vytvoření rozsáhlého středoevropského soustátí na bázi naprosté rovnoprávnosti jeho členů“. Zobrazování Bílé hory v české historiografii shrnuje ve svém článku Vojtěch Čurda a o jirákovsko-nejedlovské státotvorné interpretaci, která v padesátých letech pomáhala k ustavení socialistického Československa, pojednávají Tereza Arndt a Bohumil Melichar. Ukazuje se, že ve stereotypch spojených s recepcí tohoto národního traumatu vezíme dodnes. Zamysleme se tedy nad tím, jak opozice mezi „námi“ a „těmi druhými“ deformuje náš přístup k současnému světu. Karel Kouba

z obsahu

- 4 Podvědomá bitva. Bělohorský žal v antologii povídek z 19. století / Matouš Jaluška
- 8 Nekonečná krása betonu. Poslední a první lidé podle Jóhanna Jóhannssona / Janis Prášil
- 11 V kůži melancholie. Diagnóza zoufalého světa na albu FVCK_KVLT / Pavel Chodec
- 18 Či vítězství a či prohra? Revize paměti Bílé hory / Milena Bartlová
- 20 Bojovníci na hranici. Se zakladatelkou spolku Nejsem psychopat o světě lidí s vysokou emoční nestabilitou / Martina Faltýnová
- 22 Ženský hněv ať burácí / Pauline Harmange
- 25 Vítězství s mnoha otazníky. USA zvolily Joea Bidena za nového prezidenta / Petr Boháček

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
2. PROSINCE 2020



(lidová z Berounska)

Na Bílé hoře
sedláček oře
má hezkou dceru
dej mi ji, Bože!
Hej, župy župy
okolo chalupy
hej, župy župy žup.

Kdybych ji dostal
což bych si vejskal:
tři sta tolarů
bych s ní vyzejskal!
Hej, župy župy
okolo chalupy
hej, župy župy žup.

Hezká ženuška
tři sta tolarů!
Dal bych ji vozit
v krytém kočáru.
Hej, župy župy
okolo chalupy
hej, župy župy žup.

Lokaje napřed
lokaje za ní:
dal bych jí říkat
urozená paní!
Hej, župy župy
okolo chalupy
hej, župy župy žup.

Píseň vybral Michal Špína

Jsme v kapitalismu svobodní?

Přehodnocení hodnot a limity levice

Martin Hägglund si v knize *This Life* pokládá zásadní otázky týkající se realizovatelnosti ideálu svobody v dnešní kapitalistické společnosti. Zároveň nás vyzývá, abychom si představili život, v němž by měřítkem společenského bohatství nebyl zisk, ale volný čas.

LINDA ALTHOVÁ

Profesor literární komparistiky a humanitních věd na Yaleově univerzitě Martin Hägglund se v knize *This Life. Secular Faith and Spiritual Freedom* (Tento život. Sekulární víra a duchovní svoboda) vydává na emancipační cestu s cílem ukázat, že omezený životní čas je tím nejcennějším, co máme. Kapitalistická společnost je podle něj z podstaty nesvobodná, jelikož naši svobodu rozhodnout se, do jakých činností svůj nejcennější zdroj investujeme, redukuje na možnost výběru, komu pronajmeme svou pracovní sílu na trhu práce. Nabízí proto vlastní vizi osvobozené společnosti, v níž by měřítkem společenského bohatství nebyl zisk, ale volný čas, jež bychom strávili činnostmi, které považujeme za smysluplné a jež pro nás představují cíl samy o sobě.

Sekulární víra a duchovní svoboda

Text je nutné číst jako kritiku kapitalismu a rovněž náboženství, jejichž společným jmenovatelem je fakt, že nás odcizují od vlastního života tím, že ho prezentují jako závislý na určitém transcendentálním principu – Bohu nebo zisku. Hägglund tvrdí, že náboženství i kapitalismus nás pacifikují a otupují, devalvují a vyvlastňují náš čas a tím i náš život. Proto ve své knize argumentuje, že pro emancipovaný a opravdu svobodný život namísto náboženské víry potřebujeme víru sekulární a namísto kapitalismu demokratický socialismus.

Termínem sekulární víra autor označuje oddanost tomuto světu na základě vědomí křehkosti všeho, na čem nám záleží: konečnosti lidských životů a rizika selhání projektů, jimiž je naplňujeme. Uvědomění, že spoluvytváříme tento svět a jediné společnými silami můžeme změnit podmínky, v nichž jsme, stejně jako ostatní živé bytosti, nuceni žít.

Se sekulární vírou pak přichází svoboda rozhodovat o tom, jaké závazky ke společnosti a ke druhým na sebe vezmeme a do jakých projektů vložíme svou omezenou životní energii. K realizaci této duchovní svobody však potřebujeme reálnou možnost rozhodnout se, jak naložíme se svým časem, respektive kvůli jakým činnostem stojí za to žít. Tato svoboda je nám ovšem v systému, v němž je drtivá většina z nás nucena pracovat za mzdu, odpírána. Zatímco práce je pro převážnou část z nás prostředkem k přežití, pro pár vyvolených je přesně z tohoto důvodu nástrojem akumulace kapitálu.

Hägglund proto volá po „přehodnocení hodnot“, tj. po organizaci naší společnosti nikoli za účelem maximalizace zisku, ale za účelem maximalizace volného času – času stráveného

takzvanými svobodnými činnostmi. Tyto aktivity, jež pro nás představují cíl sám o sobě, odlišuje od tzv. nezbytných činností, které jsou prostředkem k možnosti vykonávat činnosti svobodné. Tak například chůze může v závislosti na jejím účelu patřit jak do první (procházka), tak i do druhé skupiny aktivit (docházení do zaměstnání).

Demokratický socialismus

Autor si představuje společnost, v níž bychom nevytvářeli zboží a služby kvůli zisku, ale za účelem naplnění našich potřeb; společnost, kde by potřeby nás všech byly naplněny pouhou příslušností k této společnosti, a jež by tak fungovala na základě principu „každý dle svých schopností, každému podle jeho potřeb“, formulovaného Karlem Marxem. Podmínkou možnosti demokraticky se rozhodovat o způsobu organizace naší ekonomiky (a tím i o podobě naší společnosti a jejích institucí) je přitom společné vlastnictví výrobních prostředků. Jsou-li výrobní prostředky koncentrovány v rukou omezené skupiny lidí, demokratické rozhodování o způsobu a účelu jejich využití je z logiky věci nemožné.

Vzhledem k mnoha nedemokratickým režimům, které se v minulosti Marxovými myšlenkami zaštiťovaly, je pro Hägglanda zároveň důležité zdůraznit podmínku demokratičnosti jím navrhované formy socialismu. Objasňuje, že navzdory trvajícím mylným představám nemělo pro Marxe překonání kapitalismu za cíl zrušení demokracie, ale právě naopak – překonání kapitalismu mělo opravdovou demokracii umožnit. Marxovu vizi socialismu je proto dle Hägglanda třeba od nánosů nedemokratických, formálně socialistických režimů očistit.

Kniha nenabízí podrobný návod, jak by měla společnost demokratického socialismu vypadat. Formuluje však její základní principy a reaguje na otázky, které v souvislosti s jejím fungováním vyvstávají, například kdo by ve společnosti, kde by se každý člověk mohl realizovat jen naplňujícími svobodnými činnostmi, dělal neatraktivní, ovšem společensky nezbytnou práci, jako je zemetání chodníků? Je možné či žádoucí nezbytné činnosti zcela redukovat? V tomto a mnoha jiných ohledech autorovu vizi společnosti doplňuje a rovněž značně posouvá již více než tři desetiletí probíhající diskuse některých aspektů základního nepodmíněného příjmu.

Koncepci nepodmíněného příjmu ovšem Hägglund kritizuje, a to ze stejného důvodu, proč kritizuje i stávající systém sociálního zabezpečení, na který ve svých politikách

spoléhá většina současné levice. Oproti sociální demokracii a zastáncům levicově koncipovaného základního příjmu Hägglund zdůrazňuje, že chceme-li dosáhnout praktického naplnění proklamované svobody, nelze se omezit pouze na redistribuci bohatství, ale je třeba usilovat o přehodnocení samotného měřítka jeho produkce (zisku). Jelikož jsou však sociální zabezpečení i základní nepodmíněný příjem financovány tímtež mechanismem, který se současně snaží omezovat, ocitají se nutně ve slepé uličce z hlediska realizovatelnosti emancipační levicové politiky. Autor tak uzavírá, že mohou představovat přínosné nástroje levicové politiky, ale nelze se s nimi spokojit jako s jejím konečným cílem.

Péče jako slepé místo

Martin Hägglund čerpá z filosofických teorií, literárních, politicko-ekonomických i náboženských děl, především z existencialistické filosofie a textů Karla Marxe, ale také i G. W. F. Hegela, Martina Luthera Kinga Jr., svatého Augustina, Theodora W. Adorna a nespočtu dalších. A přestože má jeho kniha přes čtyři sta stran, je psaná přístupnou a poutavou formou, která je zároveň významným příspěvkem k marxistické teorii i tvorbě levicových politik.

Výrazně ale absentují některé význačné teorie doplňující Marxovu kritiku kapitalismu, zejména teorie sociální reprodukce, která ukazuje mimo jiné na zásadní roli neplacené péče a práce v domácnosti pro kapitalistickou akumulaci zisku. A přestože autor často používá rétoriku péče a potřebu uznání nezajištěnosti a vzájemné závislosti našich životů, tedy koncepty silně těžící z feministické filosofické a politické teorie, nevšímá si způsobu, jakým se právě péče vzpouzí jeho zjednodušujícímu zařazení mezi činnosti svobodné. Pokud se proto bavíme o praktické svobodě určovat, jak naložíme se svým omezeným životním časem, pak nereflektováním skutečnosti, že péče je obohacující a současně i ubíjející, časově náročná a ve společnosti je vykonávána převážně ženami, legitimizujeme omezenou možnost „poloviny lidstva“ realizovat svou duchovní svobodu. A to představuje v tak důsledně a komplexně vyargumentovaném textu, jakým Hägglundova kniha jinak je, jisté zklamání, které může zmírnit snad jen osvěžující použití generického feminina.

Autorka je právnička a studentka genderových studií.

Martin Hägglund: *This Life. Secular Faith and Spiritual Freedom*. Pantheon Books, New York 2019, 432 stran.



Společnost by měl maximalizovat volný čas. F. Bate: Nová Harmonie Roberta Owena, 1838

Podvědomá bitva

Bělohorský žal v antologii povídek z 19. století

Bitva na Bílé hoře vězí v kolektivní paměti Čechů jako zařatá sekera. Čerstvě vydaný výbor povídek reflektujících tuto dějinnou událost nicméně ukazuje, že topůrko z těla národní komunity netrčelo vždy. Při čtení jednotlivých próz pak pozorujeme postupné zatínání ostří.

MATOUŠ JALUŠKA

Na rozpory, jichž je „tradice Bílé hory“ plná, narážíme ještě před první povídkou výboru *„Horo Bílá – horo kletá!“*, vydaného u příležitosti letošního výročí Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy. Anonymní mluvčí úvodního Nářku na Bílou horu – básně o patnácti slokách tištěné před polovinou 19. století – se neobrací k vlasti ani k duši národa, ale oslovuje Pannu Marii Bělohorskou, vzývá ji a prosí za přimluvu u Boha, jak se to obvykle dělá ve standardních poutních písních. Vzhůru ke kapli na bitevní pláni stoupá průvod, aby se poklonil světici, jeho členové však s sebou patrně nesou pochodně a krumpáče. Chtějí totiž Marii poprosit především o sílu ke „smytí vin“ z hory, na jejímž úbočí „luhy v každém máji/ k želům našim vykvétají“. A znakem této viny, ostudnou poskvrnou, se stává právě Mariin chrám.

Negace plodí negaci, vzpomínka na prohrou bitvu ponouká k pomstě, a přitom nijak netlumí pocit nepatřičnosti, který z pomsty číší. Copak asi Marie udělá, když jí ten kostel zboříme? Jako bychom se tu probírali podvědomou slojí české mysli, plnou protichůdných impulsů a tužeb. Anebo se možná spíš stáváme svědky konstrukce „národního podvědomí“ okolo konfliktu, jemuž se autoři jednotlivých povídek snaží dodat smysl, aby s ním bylo možno dále zacházet. Tedy: vytváří se tu mýtus.

Bělohorský člověk

Ve stručné stati v závěru knihy užívá historik Jiří Mikulec mýtus Bílé hory jako příklad vyprávění o dějinách, které nenapsali vítězové, ale poražení, aby se z nich (znovu?) vítězové stali. S ohledem na fakta se Bílá hora jeví jako rána z milosti, uzavírající těžkou kříží českých stavů. Hřebíček do rakve, nic víc. Vítěz táhne z bělohorské pláně do opevněné Prahy, ale brány jsou otevřené, v cestě mu nikdo nestojí. Jako by stavové nevníмали realitu – mnozí z nich se poddávají panovníkovi, který povstání vnímá jako smrtelné ohrožení stoleté snahy Habsburků upevnit monarchii a podle toho také jedná. Toto dějství končí, když roku 1709 císař Josef I. zakazuje, aby bylo českým stavům kýmkoli otloukáno o hlavu „dávno zapomenuté pochybení“.

Vytěsněná vzpomínka se vrací do ohniska pozornosti s prvními českými vlastenci. Zprvu se projevuje na úrovni emocí, ve vyprávění o tom, jak Jungmann či Čelakovský pláčou, když vkročí na bělohorské pole. Zatím však hledají ta správná slova, jimiž by vyjádřili své pohnutí a zároveň obešli předbřeznovou cenzuru. Jak ukazuje Mikulec, „Bílá hora“ v této době působí jako symbol, vágně vlastenecký znak, jehož konkrétní obsah se mění s ohledem na publikum. O bitvě samé a o jejích konkrétních politických dopadech se přitom nemluví. Je nahrazena jinými konflikty.

Příkladná je v tomto ohledu první povídka výboru, Hlatipisec od Jana Erazima Vocela, která v kulisách rudolfínské Prahy i v romantických pleněrech rozehrává (mimo jiné) spor českého „junáka“ Bedřicha a Itala Siccatina o povahu Čechů, v podstatě o jejich lidství. Jsou to surovci bez kultury, anebo je lze vzdělat? Textem procházejí obrazy formování bez tvaré matérie, výuky, výchovy a krystalizace, vrší se důkazy, že není všechno zlato, co se třpytí, že pravá vzdělanost se někdy tváří jako bláznovství a tak podobně.

Vocelova povídka vyšla poprvé roku 1834 německy v časopise pro mládež, čtenáře obsáhle poučuje o dějinách i o přírodě a z různých úhlů mu ukazuje důstojnost českého člověka. Pokud se chceme přidržet obrazu vznikající bělohorské mytologie jako postupně konstruovaného národního podvědomí, můžeme v Hlatipisci spatřit obdobu „stadiá zrcadla“, jak ho do psychoanalýzy zavedl Jacques Lacan. Čtenář se tu dívá na přelud

ucelenosti a síly, je mu přislíbeno, že růst je možný. Ale celou cestu má před sebou a teprve si buduje nástroje, které mu na ní pomohou, třeba vlastní řeč. Povídka se německy jmenuje paradoxně mnohem srozumitelněji Der Krystallograph. Pokus o zavedení českého slova „hlat“ nevyšel, dnes o ně zakopeme jen v obrozeneckých textech – čteme ho tu a znovu vzpomínáme na lacanovské nevědomí strukturované jako jazyk.

Mračna se stahují

Zikmund Winter v následujícím textu poskytuje k Vocelovi kontrapunkt. Nezajímá se tolik o konflikt a vývoj, ale spíše o emoci, která všechny strany konfliktu spojuje – o strach. Začínáme u strachu konšelů, zabarikádovaných „v úterý po Neděli křížové“ roku 1618 na Staroměstské radnici. „Mrak černý se stahoval nad českou zemí“ – zní tu jako leitmotiv. Pražští konšelé se bouří proti vzpouře, v povstání zeje od počátku prasklina, vedoucí od defenestrace rovnou k Bílé hoře. A další strachy následují: hrůza Plzeňanů obležených stavovským vojskem u Gustava Pfliegera Moravského, pocity „posledních Moravanů“ u zdi letohrádku v povídce Františka Dvorského... City se vzdouvají, rána zůstává.

Ve víceméně chronologické posloupnosti povídek se postupně posouváme k periférii společnosti a dál od Prahy. Pro hrdiny Andělů božích, rané povídky Aloise Jiráska, znamená zastrčenost a nezajímavost záchranu před plenícími žoldáckými tlupami. Jindy, jako u Václava Beneše Třebízského, se lidé v závětrí zabíjejí a podvádějí navzájem, a ani jim se nedaří uniknout válečným útrapám. Pobělohorská hrůza je všude, trauma z bitvy halí celou zemi – a celou Evropu. Jak se ukazuje, pomsta jednoho Čecha může rozhodujícím způsobem ovlivnit veliké dějiny. U Třebízského nakonec nad konflikt vystupuje Bohuslav Balbín, jemuž umírající hrdina vypráví svůj příběh. Podobně se tu v povídce Emanuela Makovičky zjevuje Descartes, „znamenitý člověk“, filosof, který „nemohl spáti pro své myšlenky“. Rozum se vznáší nad bitevním polem, hledá, čeho by se zachytil, a příliš se mu nedaří.

Setrvalá deprese

Václav Vaněk a Petra Hesová v doprovodném literárněhistorickém eseji ukazují, jak ve druhé polovině 19. století nastupuje u autorů hlavního proudu namísto hněvu a strachu bělohorská melancholie, umožňující projevit soustrast a pochopení oběma stranám konfliktu. Beneš Třebízský k melancholii přidává utrpení dopadající bez rozdílu na všechny, Jirásek společné lidství vystihuje pomocí času, jenž přináší smrt a zároveň umožňuje smíření.

Stabilní a stabilizující role žalu nejzřetelněji vystupuje z poslední povídky souboru, v níž Jakub Arbes přímo tematizuje anonymní píseň, která antologii předznamenala, „nárek“ na „Horu Bílou, horu kletou“. Hrdinu příběhu, starého otce rodiny, několikrát sobě zhrzeného životem a útliskem ze strany státního aparátu v době bachovského abolutismu, tu pozorujeme očima četníka, který by jej rád zatkl, třeba kvůli zpěvu protihabsburské písně, ale nemá na to dostatek sil. Četníka nakonec setkání s vlastencem „herkulické postavy“ proměňuje. Sám si začne zpívat o Bílé hoře, je za trest odvelen kamsi do Banátu a do Čech už se nikdy nevrátí. Mohl by zastřelit nějakého reprezentanta monarchie, anebo aspoň sebe. Vlastenecký hrdina by mohl skočit pod vlak, jako to kdysi udělala jeho dcera. Oba však žijí dál, vystaveni nepříjemným podmínkám. Trpící, ale stabilní.

Arbesova povídka tak vposledku ukazuje, že velké tragédie dějin a života nám vlastně pomáhají v existenci. Můžeme se o ně opřít, poskytují nám látku k hovoru, stahují na sebe pozornost, která by napřena jiným směrem třeba způsobila víc škody než užitku. K tomu to konsenzu dochází na konci 19. století česká literatura především po široké bělohorské cestě. I my se takových dědictví nějak dotýkáme. Musíme pracovat s podvědomými proudy procházejícími naším okolím, naší tradicí, tím, co si předáváme. A k začátku takové práce se tato kniha hodí jako máloco.

Autor je komparatista.

Petra Hesová, Václav Vaněk (eds.): *„Horo Bílá – horo kletá!“ Povídky z bělohorské doby*. FF UK, Praha 2020, 663 stran.



František Bílek: Požár, který byl postrachem a který udupán na Bílé hoře, 1931

Družstevnictví
Grafický design
Linoryt
Knihařina
Tisk
Šití a DIY fashion

R⁹³

Roleta39
ma'eshop

www.roleta39.cz

Dívám se do sebe

Úvahy nad zájmeny Kristiny Láníkové

Poezii Kristiny Láníkové definuje potřeba maximální úspornosti a zároveň schopnost jakoby nezúčastněně, ale přitom nebývale přesvědčivě vyjádřit citový prožitek. Třetí autorčina sbírka *Úvahy nad zájmeny* zachycuje „cestu od touhy k únavě, od napětí k dočasnému smíření“.

MARTIN LUKÁŠ

Třebaže její verše působí navenek střízlivě a věcně, pracuje Kristina Láníková promyšleným aparátem sebezpytné analýzy, jejímž hlavním nárokem je být nepřetržitě „při tom“, pozorovat sebe i druhého v sobě. Ono „já“, jehož očima se tu vypovídá, číhá na sebe i v okamžiku nejvolnějšího oprostění, neschopné vzdát se (tvůrčího) dohledu nad sebou samým. Vůči sobě je vždy v předstihu, stále bezděky porušuje jednotu prožívání a bytí. Rozpolcuje se ve hře klouzavých registrací, v níž samo nad sebou nemůže zvítězit. Nároky takového subjektu jsou typicky absolutní, chce se vyslovit co nejpresněji. Za tím účelem soustředěně zvnitřňuje formu, až se vlastní způsob prožívání stává obsahem, prožitkem. Netvrdím, že jde o přímý záměr, je to důsledek zvolené perspektivy a autorského založení. Nejpravděpodobněji je to způsob, který si Láníkovou sám vybral; ona mu poskytla prostor. Málokdo z českých básníků a básnířek je tak vytrvalý v hledání těch „správných“ důrazů pro každý verš a slovo. Ještě méně je těch, kteří dokážou milostné verše otevřít širšímu horizontu zkušenosti, předvést prožitek lásky v přesvědčivé úplnosti na úsporném prostoru.

Někdy to bývá horší

Třetí sbírka Kristiny Láníkové *Úvahy nad zájmeny* je kompaktním světem příznaků



M. C. Escher: Zvlněný povrch, 1950

milostné skutečnosti, kterých si obvykle nikdo nevšímá, přesněji řečeno – většina je vytěšňuje. Tady se jim dostává plné pozornosti. Láníková s bezskrupulózním zájmem sleduje proměny přes sebe přecházejících emocionálních ploch, které se v sobě rozpouštějí a doznívají: dívám se, co se mnou dělají city a pohnutky, co podněty plynoucí z těchto pohnutek a co podněty plynoucí z podnětů... Verše Láníkové jsou drůzy slov vykvetlé z dlouhé řady prožitků a jejich setrvalé reflexe. V takto zhuštěné výpovědi se „obyčejná“ věta zaskví jako nález. Po čase vážné, usilovné práce vychází básnířka na světlo, aby se nadechla, pojmenuje situaci a nakrátko vrací váhu slovům, jejichž význam nekonečná směna informací obrobila k nepoznání. Nemá smysl v *Úvahách nad zájmeny* hned hledat

zvláštní logiku symbolů nebo sofistikovanou dialektiku lásky, důležité je přecíst, co verše skutečně říkají: „sushi je malé a mohli by ho sníst i ptáci“ – ptáci nemají zuby, nekoušou potravu, jedí drobná sousta.

Teprve pak – a teprve společně – začínají tahle prostá, naoko zlohostejnělá hlášení o stavu věcí působit: „mrzne a na vozovkách jsou kresby“; „zabočuju a zajíždím k benzínce“; „na jaro jsem měla spoustu plánů, jenže léto ho přeskočilo/ teď nevím, co si počít“; „někdy to bývá horší“. Komu jsou tyhle repliky určeny? Zdá se, že především tomu, kdo je vyslovuje, kdo jimi mluví sám se sebou. Jsou to jakési dějové *partes pro toto* lidské osamělosti. Jsou neokázalým výrazem smutku a jsou dokladem nedostatečnosti slov. Říkájí pochopitelně něco jiného, než znamenají,

ale to „něco“ zůstává neodlučitelně spjato s obrazy, které tu působí.

Prázdnota mezi „já“ a „ty“

Pozorování Kristiny Láníkové se dějí v zajetí ulpívavého myšlení, kterým je její alter ego v básních nadáno. Je tu vědomí, které si dokáže příliš brzy představit, jak budou věci vypadat, a podle toho je odrazeno či znechuceno dřív, než se cokoli stane. Daň sebereflexe. Nedokážu-li se nechat překvapit, nemůžu-li se vytrhnout ze soustředění se na bolest, raději vše předem ničím. Pak je tu „já“, jehož akceschopnost je rovnou měrou podmíněna troufalostí i ostychem. Takové „já“ je škrce-no provazem, za jehož jeden konec tahají touhy, za druhý strachy. A potom jsou tu obranné mechanismy, kvůli jejichž odbourání byl sebezpyt zahájen. Vydávám se po jejich stopě a záhy zapomínám, že jsem je chtěl obelstít, a jak je stihám a pozoruju a chápu a poznávám a žiju s nimi, nechám se jimi pevněji spoutat. – Nezaměstnává se myšlení fluidní povahou milostného prožitku právě proto, aby odvrátilo své schopnosti od oblasti, kterou přitom nevyhnutelně objevilo? Totiž že mezi „já“ a „ty“ zejí nemalá a neřídka prázdná místa.

Úvahy nad zájmeny sledují cestu od touhy k únavě, od napětí k dočasnému smíření. Vytrvalá reflexe vlastní nedostatečnosti, tedy evidence chyb, vytváření opatření a následných protiopatření, ústup z vydobytych pozic, vzývání ticha a hledání mlčení, se od jistého okamžiku proměňuje v sečítání ztrát. V perspektivě depersonalizované obraznosti, která životní projevy – v sebeobraně – nahlíží jako fyziologické procesy, se touha po čistotě, vyživující obsesi introspekce, může stát rafinovanou sebedestrukci. Člověk se potřebuje zastihnout bez výhrad připravený.

Autor je literární kritik.

Kristina Láníková: *Úvahy nad zájmeny*. Fra, Praha 2020, 76 stran.

literární zápisník

Pravda kriminálu

JAKUB VANÍČEK

Nedávno se v médiích přetřásala slova vrchního hradního rozmetadla o prospěšnosti materiální nouze. Zemanův rádoby bonmot vyvolal celou řadu okamžitých reakcí, jejichž uměleckým vrcholem byl otevřený dopis Daniela Hůlky – škoda, že zastínil jen o něco méně působivé řádky občana Landy, jenž Zemana varoval před hladovými umělci v ulicích. Ozvěna šla také venkovem: v tu ránu se ujala úvaha a během několika dní jsem už poslouchal řeči o tom, že umělci mají dost, zejména herci v Národním divadle že inkasují statisíce měsíčně, a proto by bylo dobré, kdyby už žádné peníze nedostávali. Jednak by tím vyjádřili podporu obecné bídě – projevující se třebas chudým výběrem uzenin ve venkovských obchodech –, a navíc by konečně mohli vytvořit opravdové dílo. Neboť to, co předváděli v posledních letech, bylo otrěsné a trestuhodné. Si to vemte, paní Dočkalová, oni tam pobíhali nazí po pódiu! A tohle bysme tady měli s knížetem a dobře jim to pan prezident řekl a teď budou mít utrum. – Že by jednou vyhladovělí herci a spisovatelé mohli vést lid v ulicích, k tomuto romantickému obrazu nikdo nepřilnul, vždyť je tomu už let, co se umělci spolu s železničáři či tramvajáky vrhali na policejní kordony. Vysoké průchodnosti

napříč sociálními třídami tedy dosáhla pouze představa hladu a trestu. Když už jsem to slyšel po několikáté, říkám si, skvělá příležitost přecíst něco z vězeňských listů! Počkal jsem si tedy na Dočkalovou a jen tak mezi řečí se zeptal, jestli po manželovi či otci nezůstalo v knihovně něco dobrého ke čtení. A že kdyby v tom bylo nějaké vězení, zaplatím dvojnásob. Ale ať mi nenosí žádné Havly, že takových věcí se já štítím. Poznámka naprosto zbytečná – Dočkal sloužil jako pomocná stráž a ani po listopadu by nic podobného do své knihovny nezařadil. Uběhlo několik dní a Dočkalová stojí u branky, že přece jen něco našla a je to opravdu z vězení. A podává mi přes plot Dopisy Rosy Luxemburgové Sophii Liebknechtové. Je to z knihovny po dědovi a její muž to nikdy nečetl, vlastně ani otec to pořádně nečetl, neb svazek nebyl způli rozřezán. Chce dvě stovky a jestli bych ji zítra nehodil dolů do města do zeleniny, má tam dušičkový věnec.

Přečetl jsem ten útlý svazček hned a ujistil se, že lid opět instinktivně věci dobře rozumí. Správně tedy za svého prezidenta dořekl to, do čeho se prezidentu nechtělo: že totiž hlad nestačí, a má-li být dílo dokonalé, je třeba i přísného trestu, nejlépe káznice. Kdepak nějaké broumovské poustevny, to je jen taková hračka pro měšťácké liberály, pobyt v umělé sluji ani zdaleka nemůže vést spisovatele k sepsání obrazů libežných a útěšlivých, k harmonii a víře v lepší svět; naopak, jak se ukázalo například v díle Davida Zábranského, pobyt v poustevně vyvolává potřebu hromadit popisy dnešní zvrhlé situace. Jedině v kriminále je možné napsat o orchidejích: „Zdá se mi, že mají ve své lehké grácii a fantastických, nepřírodných formách něco rafinovaného,

dekadentního. Účinkují na mne jako zněžné-lé, napudrované markýzy rokokové. Obdivuji je s jistým vnitřním odporem a neklidem, jako vůbec vše dekadentní a perversní je mé přirozenosti protivné. Mám z jednoduchého měsíčku mnohem více radosti, má tolik ve své barvě a na slunci se tak pěkně, vděčně otvírá a při nejmenším stínu se zase plně zavře.“ Jedině v kriminále lze citlivě prožít výjev z divoké přírody! „Předešlého jara vracela jsem se svou tichou, prázdnou ulicí z toulky v polích, když mě zarazila temná skvrna na zemi. Shýbnu se a vidím neslyšnou tragédii: velký chrobák ležel na zádech a bránil se bezmocně nohama proti celé kopě droboučkých mravenců, kteří se na něm hemžili a rozežírali jej zaživa! Zděsila jsem se, vyňala jsem kapesník a počala ty brutální bestie odhánět. Byly však tak drzé a neústupné, že jsem s nimi musila svést dlouhý boj, a když jsem konečně ubohého trpitele osvobodila a položila daleko do trávy, byly mu již dvě nožky urvány. Utekla jsem s mučivým pocitem, že jsem mu prokázala velmi pochybné dobrodiní.“ Samozřejmě, spolu s vědomím výkonu trestu je třeba jistého citu pro hraniční situaci – jen tak se můžou Luxemburgové dopisy na první pohled jevit jako kýčový zábal příložený k truchlící duši a nakonec působit jako ozvěna vnitřního autorčina boje – pravděpodobně ztlumeného do krátkých tónů, tak aby dopisy přešly přes vězeňskou stráž.

Volám tedy ještě toho večera Dočkalové a ptám se, zda tu knížku alespoň prolistovala. Ta zrovna sedí u televize a na jedoucí liště nonstop zpravodajství sleduje průběh epidemické situace. Chvilí jí trvá, než přehodí páky v mozku a uvědomí si, o co mi jde. Ale nečetla, povídá, vlastně jen jsem to ráno otevřela,

ale na mě tohle není. Kdybyste mi místo toho přines něco ze severu, ale něco jednoduchého, však víte, co mám ze všeho nejraději. Nic. – No tak nic, říkám, ale stejně si myslím, že byste si to měla přecíst, správně pak porozumíte našemu panu prezidentovi, jak to myslí, když hovořil o umělcích. No ano, o umělcích, že jim hlad jen prospěje. A Dočkalová hned spustila tirádu, a abych jí tu knihu tedy přinesl, že když to bylo z knihovny po dědovi, měla by to přece jenom zkusit. Zítra, paní Dočkalová, zítra ráno u pomníčku a nezapomeňte, mívám teď dost naspěch.

Nazítrí jsem jí půjčil svazček, vysvětlil, proč Luxemburgová musela do kriminálu a jak nakonec dopadla. Bába se pak neozvala, až včera. Potkali jsme se na humenní cestě, ona šla ze zahrady, já se jen poflakoval. Moc se jí do hovoru nechtělo, knihu prý přečetla, ale vůbec netuší, proč se tam pořád píše o ptáčích a o kytkách, navíc tomu mnohde ani nerozumí atd. atd. Ale že si prý nad nějakými pasážemi vzpomněla, jak její otec dával na obci kázání. Krásně prý řečnil o tom, jak hrozná byla válka a že jednou musí všechny tyhle útrapy skončit. No vidíte, říkám jí, a přesně takhle to funguje! Když už jde člověk do kriminálu, tak by měl hledět do lepších časů. Hlad, to je začátek a arest úplně katalyzátor! Dočkalová na mě koukala a že tomuhle ona nerozumí, ale že neví, proč by měli mít v Národním takové peníze a že už jen rozeštvávají lidi. Jediný, milej pane, jediný, kdo jim to řekne, je Miloš Zeman – a vy na něm pořád něco vidíte. Pak svou řeč utnul a začala o tom, jak je teď všude bláto a cesty jsou od velkých aut už úplně roztržkané. Autor je literární kritik a antikvář.

I nic může být loutkou

Rozhovor s Markem Bečkou



Nakonec musí dojít k aktu, který je robotický a lidský zároveň. Foto Buchty a loutky

Se členem souboru Buchty a loutky, režisérem, loutkohercem a pedagogem Markem Bečkou jsme hovořili o tom, proč loutkovým hrdinům nesvědčí psychologizování, o výzvách k přežití, divadlech na dálku i chystané adaptaci Čapkovy hry R.U.R., od jejíhož prvního uvedení v lednu uplyne sto let.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Za pár dnů chystají Buchty a loutky premiéru inscenace R.U.R. Proč jste sáhli právě po tomto Čapkově textu? Oslovil nás předseda českého PEN klubu Jiří Dědeček. R.U.R. a hlavně slovo robot oslaví sté výročí a PEN klub k němu připravoval program, který se měl uskutečnit příští rok v lednu v divadle Archa. Ten se kvůli čínskému viru přesunul až na leden 2022, tedy na 101. výročí uvedení hry, ale my jsme se rozhodli udělat 27. listopadu streamovanou premiéru ze Studia Švandova divadla.

Čapek označil svou hru za kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích. Jsou pro vás důležitější spíše polohy dramatické, nebo komické? Určitě spíše ty komické, jenže ono to s tím textem – a nakonec i s námi a s naším přístupem k divadlu – není tak jednoduché. My bereme všechno vážně a doopravdy. Zároveň si ale ze všeho děláme legraci. Naše provedení R.U.R. bude tedy spíše na motivy Čapkovy hry. A doufáme, že se k dramatu nakonec přes komiku dopracujeme.

Jedním z hlavních motivů je práce; tvůrce robotů například sní o tom, že rozbije otroctví práce. Hraje se o dřině lehce? Samotné hraní už je zábava, nejhorší je zkoušení. Naštěstí jsme si za těch skoro třicet let, co se autorským divadlem zabýváme, vypracovali mnoho způsobů, jak si práci na inscenaci ulehčit. Metoda tvůrčího spaní, loutkovi roboti, využívání amatérismu v profesionálním divadle, to všechno jsou způsoby práce, které by nám leckteré mladší divadlo mohlo závidět.

A mají loutky něco společného s roboty? Mají klouby, které rády prasknou v nevhodnou chvíli, tajemství a také vzbuzují neodbytný

pocit, že nás pořád sledují. I tajný život po odchodu loutkářů ze zkušebny je důležité zmínit. Možná se haly Škodových závodů po odchodu dělníků rozechvějí něžnými doteky robotických rukou montujících přes den automobily, kdo ví...

Často jako loutky používáte i různé haraburdí. Narazili jste za ty roky na nějaký předmět nebo materiál, který se v žádném případě loutkou stát nemůže? To se nám ještě nestalo. Všechno může hrát, představovat sebe samo v nějakém kontextu nebo něco jiného. Všechno může být loutkou. Dokonce i nic jí může být. Jak ví Malý princ i Švankmajer.

Mezi vašimi představeními pro dospělé jsou adaptace příběhů jako Čelisti, Rocky, Příběh opravdového člověka, Psycho, Bludný Holanďan nebo Gilgameš. Skoro to vypadá, že vás fascinují katastrofické příběhy. Nebo jsou to spíše příběhy heroických porážek? Myslím, že nás přitahují hrdinové. Ať už jsou hrdi, tragi, smutní nebo veselí. Nesmějí moc psychologizovat, to v loutkovém divadle nefunguje. Takže spíš než Hamlet nebo Peer Gynt to bude Artuš nebo Terminátor.

Jak v kontextu těchto příběhů rezonuje právě R.U.R.? Tady je to trochu jinak, ale přesto se nakonec vyloupne dvojice robotů, kteří se stávají lidmi, a tedy musí – i když to Čapek neukazuje, „jen“ to biblicky pojmenovává: množte se – dojít k aktu, který na loutkovém jevišti vypadá mnohem lépe než v činohře. Tedy k fyzickému aktu milování a zrození nového života. A ten akt je robotický a lidský zároveň.

V souvislosti s uzavřením živé kultury se mluví také o tom, že je potřeba přistupovat k této situaci jako k výzvě – možnosti objevit nové formy umění. Může se to týkat i tak bytostně performativního umění, jakým je divadlo? Výzev k přežití v nepříznivých podmínkách jsme už zažili hodně, ale tahle všechny překonává. Moderní loutkové divadlo je asi z dramatických umění nejmladší, u nás je mu sotva sto let, zrovna jako slovu robot. My se snažíme o divadlo s loutkami skoro třicet let a objevování nových forem umění asi přenecháme dalším generacím. Buchty a loutky pocházejí ještě z analogových časů, a i když používají moderní technologie, stojí hlavně na práci rukou a živém kontaktu s diváky.

Buchty a loutky budou premiéru R.U.R. streamovat – jsou tyto online podoby divadla pro vaši tvorbu v něčem inspirující, podnětné, nebo jde pouze o nucenou improvizaci, jak alespoň nějakým způsobem dostat divadlo k divákům?

Je to zvláštní zkušenost, ne moc příjemná, ale inspirující určitě. Jak úlevné a krásné bude potom potkat v divadle živé diváky! Napadlo mě ale, že je to trochu podobné situaci, kdy začala vysílat televize, neexistoval záznam a všechno se hrálo naživo. Obraz byl sice černobílý, ale televize měly obrazovky velké asi jako dnešní mobily. Je tu tedy jistá linka od robota Emila – kdo ho nezná nebo si ho nepamatuje, ať si jej vygooglí – k R.U.R.

Dlouhodobě se věnujete i pedagogické činnosti na Katedře alternativního a loutkového divadla. Je současná situace v něčem alternativní? Jak lze učit divadlo na dálku?

Tři z nás, tedy ze souboru Buchty a loutky, učí na DAMU, magistr, doktor a docent. Za docenta musím napsat, že jsem v koncích. Na jaře jsem se pokoušel zadávat studentům individuální úkoly, oni je plnili, jenže místo divadla jsme se nakonec dopracovali k videoartu. Teď s nimi spíš připravuji to, co budeme dělat později. Divadlo je kolektivní záležitost, na dálku se učit nedá. Ale zase ta situace studenty provokuje k aktivitě a hledání jakékoli možnosti divadelní aktivity. Takže také streamují, učí se zpěv a hlasovku distančně, sami cvičí a – pevně doufám – čtou a píšou bakalářky. Jsou úžasní.

Marek Bečka (1964) je režisérem, autorem i hercem nezávislého alternativního loutkového divadla Buchty a loutky, které se svými spolužáky zakládal v roce 1991. Poslední roky soubor hostuje ve Studiu Švandova divadla a aktuálně připravuje představení na motivy R.U.R. Karla Čapka. Vyučuje na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU, kde je i proděkanem.

DAVID LYNCH KRISTINE MCKENNOVÁ Místo snění  David Lynch vede dialog s vlastním životopisem. 600 stran, 100 fotek.	KAREL VESELÝ MILOŠ HROCH Všechny kočky jsou šedé  Melancholie, úzkost a žal v hudbě od Joy Division po Billie Eilish.	MICHAELA ŠTĚCHOVÁ Růže z Jericha  Román vykresluje vztah ateistky a muslima bez stereotypů.
---	--	---

Když stroje mají ornamenty

Čapkovi psanci vesmíru znovu a jinak



Motor sice nemůže mít ornament, ale Čupové kresba do nich ústí nápadně často

Autorský komiks kreslířky a animátorky Kateřiny Čupové má představit slavnou hru R.U.R. Karla Čapka o sto let mladším čtenářům. Činí tak s překvapivou věrností původnímu textu a výraznou výtvarnou stylizací, která nápaditě a vtipně odkazuje i na jiné čapkovské světy.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Komiks *R.U.R.* (2020) vychází sto let poté, co vznikla jeho literární předloha. Divadelní hra spisovatele, novináře a překladatele Karla Čapka *R.U.R. neboli Rossumovi univerzální roboti*, slavná tím, že se zde poprvé – údajně na radu Karlova bratra Josefa – objevilo slovo robot, byla napsána v roce 1920. Hned zkrato je následujícího roku pak mělo toto kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích premiéru v Národním divadle.

Lidstvo jako hluchý květ

Kateřina Čupová si ponechává Čapkův příběh a divadelní repliky přenáší v podstatě v originálním znění do komiksových bublin. Ocítáme se tedy na ostrově, kde sídlí Rossumova továrna na výrobu robotů. Umělé bytosti, na první pohled nerozeznatelné od lidí, jsou výsledkem snů svých stvořitelů. Zakladatel továrny Rossum chtěl „vědecky sesadit Boha a stvořit vše do poslední žlázy“. Jeho synovec dá před tvořením přednost inženýrskému konstruování. Odstraní slepé střevo, mandle, pupek a pohlavní žlázy, vždyť jich přece „není třeba, když se má počítat, tkát, pracovat“. Na konci výrobního procesu pak vznikne dělník s nejmenším počtem potřeb, neboť „motor nemá mít ornament“. Pokračování pravděpodobně všichni znají. Po deseti letech se příroda urazí, přestávají se rodit děti. A zatímco „lidstvo je hluchý květ, vadne a opadá“, roboti se polidští. Z hrůzy a bolesti se stávají dušemi. Využívání zlenivělými lidmi čím dál víc k válečným účelům, infikují se lidskou záští, vzeprou se svým stvořitelům, člověka označí za nepřítele, parazita a „psance vesmíru“ a lidstvo vyhubí. Po způsobu Adama a Evy pak může nový svět povstat díky

páru robotů, jež oduševní schopnost empatie a lásky. U Čapka se šťastné finále odehrává v kulisách starozákonního vyprávění, komiksový závěr sugeruje spíše environmentální idylu – což lze považovat za funkční pokus o transformaci biblického mýtu, určený o sto let mladšímu publiku.

Organické obrazy

Do vědeckofantastické i sociální dystopie, pro dnešního čtenáře už trochu teozvitě a poněkud naivní, vlévá komiksová adaptace doslova novou šťávu. Výtvarné zpracování Kateřiny Čupové upomíná na spřízněnost s frankensteinovskými monstry. V organických metaforách a obrazech teče krev i rosoly, z lebek zeje děsivé prázdno očních důlků. Jako by se v továrních útrobách doslova míchal nový nadčlověk – nejdříve k nerozeznání od schopných úředníků a sekretářek, pak beztvaré chuchvalce: „kůže nelze k masu, maso ke kostem“. Spíše než odkazy na mechanizaci a industrializaci lidského života, sociálně kritické poukazy na pásovou výrobu (spuštěnou Fordem v roce 1913), které se v Čapkově hře tradičně hledají, tak mnohem víc rezonují témata, která souvisejí právě se Shelleyové *Frankensteinem* (1818) – odpovědnost stvořitele za svůj výtvar, emancipace umělé (lidské) bytosti, hledání mezí ne/lidskosti, touha po nesmrtnosti, utopické snění o neomezené svobodě a rovnosti (rasové, genderové). Procházíme místy, kam nás Čapkovy scénické poznámky nemohou zavést – do nejmenších detailů propracovaný mikrokosmos ostrova, kde se hemžení zrozených i stvořených bytostí slévá do bujných tahů a jehož apokalyptický zánik sledujeme, zase upozorňuje na podobnost s filmem *Metropolis* (1927) Fritze Langa.

Tíseň vetkaná do koberců

Mladý Rossum sice tvrdil, že motor nemůže mít ornament, ale Čupové kresba do nich ústí nápadně často – koberce, tapety, látky, ale především prostory, které souvisejí s nejvýraznější ženskou postavou, Helenou. V původním textu hraje klíčovou roli v úvodní komedii, spolu s ní totiž vstupujeme na utopický ostrov. Přijíždí jako pokroková revolucionářka, která chce ve jménu humanity hájit práva robotů, zůstává jako manželka hlavního inženýra s příznačným jménem Domin a po deseti letech ji spolu s ostatními na ostrově zahubí povstalí roboti. Čupové Helena působí mnohem „barvitěji“. Věření ornamentů, jež ji obklopují, jako by vyjadřovalo jednak noční můry a stesky, které osamělou a bezdětnou ženu sužují, jednak projektovalo chaos zanikajícího světa, jež jako jediná žena mezi vynálezci, inženýry a byznysmeny nevnímá v souvislostech politických, ekonomických, historických, ale existenciálních. Její tíseň a úzkost vidíme v liniích vodní hladiny nebo běhounu. Závěrečné tekoucí obrazy pak vytvářejí dojem postapokalyptického smetiště. Ornamenty nahrazuje trochu slizká beztvorost, ruinami inženýrského světa ale ve skutečnosti prorůstá živelná hmota, z níž má vzejít nový život.

Barevné ladění do expresionistických tónů i tvarosloví připomíná původní scénografické řešení Bedřicha Feuersteina. Ve skicáku, který Kateřina Čupová připojuje, navíc poznáváme figury a dobové karikatury (nejen bratří Čapků, ale i Adolfa Hoffmeistera nebo z výtvarných deníkových črt Franze Kafky), a dokonce i Dášěňku. Čapkovi inženýři toužili osvobodit člověka od otroctví práce, komiksová verze Kateřiny Čupové osvobozuje čtenáře od Čapkovy patosu i poučování.

Karel Čapek a Kateřina Čupová: *R.U.R.* Argo, Praha 2020, 256 stran.

SLEPÁ V KOPŘIVÁCH

Antonovská jablka

ALENA MACHONINOVÁ

Dřív než ji jsem znala její obraz – grafiku v tenkém dřevěném rámu, co visela nad rozviklaným jídelním stolem, který jsme našli na nějaké vinohradské ulici. Tlumeně barevné masivní plochy – šedá, šedozelená, tmavě růžová a černá. Uprostřed kontury dvou robustních postav ve vyzývavých pózách. Připomínaly Picassovy Avignonské slečny a ještě spíš fragment Matissovy Radosti života – dvojici z levého okraje plátna, ženu, která stojí s rukama za hlavou, a muže, který jí dřepí u nohou. Tady jako by byli schovaní v nějaké jeskyni. Alespoň tak mi to připadá dnes, když si ten obraz chci po letech vybatvit. Zůstal viset nad oním stolem v prázdném pražském bytě, pravda, už jiném, než byl ten původní.

K obrazu patřila spousta zkazek. O jeho autorce, příbuzné Vasilije Kandinského z kdovikolikátého kolene. O ruské ženě s německými kořeny. O jejím dvoupokojovém bytě v paneláku na kraji Moskvy, kde v jednom pokoji panuje německý řád a v druhém ruský chaos. O jejich barevných polévkách, kde se kousky zeleniny seskupují do abstraktních tvarů podobných těm na jejích obrazech. O tom, jak to nad stydnoucím talířem dlouhé hodiny probírá se svým životním partnerem, který ji v šedesátých letech k umění přivedl – od chemie, kterou vystudovala. O radách, jak vyvážet z Ruska její minimalistická díla a jak se přitom tvářit, že jde o dětské práce. O mnohém jiném. Teprve potom jsem uviděla Lenu. A až teď mi dochází, že neznám její jméno po otci, ačkoli by se slušelo oslovovat ji tou zdvořilostní formou, říkat jí třeba Jeleno Alexandrovno. Vždyť jí v den našeho prvního setkání bylo přes pětasedesát. Uplynulo od něj téměř dvacet let.

Za kovovou mříží, která oddělovala domovní chodbu od dveří do bytu, čekala malá podsaditá žena a zvala nás energicky dál – dovnitř, do své miniaturní klíčky, která se po mládí prožitém v komunálním bytě s devíti cizími rodinami musela zdát jako palác. Uzoučká chodba skutečně vedla do dvou pokojů. V prvním byl těžký nábytek z tmavého dřeva. V tom pokoji se spalo, četlo, sledovala televize a poslouchalo Rádio Svoboda. To musel být ten „německý“. V druhém stál obrovský tiskářský stroj, špalek se sekyrou a všude možně se válely role papíru. Tady, v tom zjevně „ruském“ pokoji, se pracovalo. Ke šňůrák rozvěšeným ode zdi ke zdi byly připnuty poslední práce – velké krabaté obdélníky z papíru zpevněného lepidlem, provrtané množstvím ruliček. Z vysoké skříně pak Lena vytahovala další – v chronologickém pořádku od prvních akvarelů přes linoryty biblického cyklu a abstraktní litografie po práce z papíru, které mi uhranuly. Jako třeba Šestidílná kompozice, kde se z mnoha vrstev postupně ukusovaného papíru objevoval kříž, který hned zase mizel.

V jejím bytě byla ještě jedna místnost – pro návštěvy ta nejdůležitější. Malá kuchyně, kde na zdech visely staré malované přelice a prkynka vyřezaná jejím přítelem. Na jednom v tomhle podzemním nečase ležel vždycky obdélník z lineckého těsta, stejně krabatý jako Leniny práce z papíru. Koláč z antonovských jablek. Vzpomínám na něj s ještě větší melancholií než Bunin na tu jablečnou vůni starých časů. Je to tři roky, co Lena, Jelena Prejs, zemřela. A ten koláč se mi nedaří upéct, i když znám recept.

Nekonečná krása betonu

Poslední a první lidé podle Jóhanna Jóhannssona

Posmrtně uvedený snímek skladatele Jóhanna Jóhannssona spojuje záběry brutalistních pomníků z bývalé Jugoslávie s úryvky filosofické sci-fi z třicátých let. Last and First Men představují unikátní vizuální skladbu s posthumanistickým obsahem.

JANIS PRÁŠIL

V zemích východního bloku se brutalismus stal oficiální tváří totalitního režimu a monumen-tální, silně autorské solitéry z betonu, vysta-vené ve druhé polovině minulého století, na sebe strhávají pozornost v městské i přírod-ní krajině dodnes. Současná veřejná debata nad estetickou hodnotou těchto staveb tak zahrnuje i ideologickou otázku, zda by se tyto symboly totality měly zachovat, nebo zbou-rat. Haruna Honcoop odpovídá svým sním-kem *Na věčné časy. Relikty architektury socia-listické éry* (2017), kde zachytila tyto pomníky v jedenácti zemích bývalého východního bloku jako chátrající materializaci utopických vizí. Stejně fascinaci propadl islandský hudeb-ní skladatel Jóhann Jóhannsson, jehož jméno rezonuje v Hollywoodu ve spolupráci s režisé-rem Denisem Villeneuvem na snímcích jako *Sicario* (2015) nebo sci-fi *Příchozí* (The Arrival, 2016). Jeho druhý a zároveň poslední režijní počín s příznačným názvem *Last and First Men* představuje brutalistní elegii za lidskou rasu.

Hudební obrazy

Jóhannssona před deseti lety uhranula kni-ha fotografií Jana Kempenaerse, zachycující mystickou krásu brutalistních pomníků z dob Titovy Jugoslávie. Betonové monumenty vzty-čené na místech střetů s okupační armádou nebo bývalých vyhlazovacích táborů hudeb-ní skladatel nepojal jako ilustrační materiál k historickému výkladu. Jeho dílo lze bez nadsázky označit za hudební obraz, případ-ně vizuální skladbu, natolik ústrojně jsou do sebe vpojeny obraz a zvuk. Obě složky se kon-trapunkticky doplňují jako dva hlasy v barok-ní fuze. Zatímco v prvním hlase kráčí hud-ba coby nejabstraktnější umělecká disciplína, v protipohybu jí jde vstříc fyzické sochařství a architektura. Jóhannsson proměňuje hmo-tu v myšlenku, haptické v éterické. S obrazem pracuje podobně jako s hudební skladbou. Délka záběru a pohyb kamery vytváří napětí podobně jako vzdálenost mezi jednotlivými tóny. Světlo a monochromatická barevnost šestnáctimilimetrového filmového materiálu funguje jako souzvuk tónů nebo jejich výška. Vzniká precizně vyvážená obrazová, potažmo hudební kompozice. Norský kameraman Stur-la Brandth Grøvlen snímá betonové monu-menty z úhlů, z nichž jsou obtížné rozpo-znatelné jako celek. Rozkládá je na základní geometrické tvary, takže vynikají jejich struk-turální a estetické kvality. Ocítáme-li se v blíz-kosti hmotného objektu, ztrácí se paradox-ně jeho konkrétnost a dostáváme se k jeho

abstraktní podstatě. Prostřednictvím rozkla-du formy se přibližujeme k beztvarosti, ne-ohraničenosti, nekonečnosti a komplexnos-ti vesmíru.

Hřbitovy utopie

Odlehčování hmoty je patrné nejen ve veli-kosti a délce záběrů, ale i v pomalém pohybu kamery, která „pluje“ kolem objektů, takže to vypadá, že se obří betonové monolity vznáše-jí. Slunce se láme o jejich hrany, světlo a stín plasticky obtékají čisté linie, elegantní křivky a dynamické horizontály. Je to hmota tvaro-vaná světlem i světlo tvarované hmotou, troj-rozměrný objekt, který se mění v abstraktní malbu. Minimalistické obrazy promlouvají-cí v elementárních tvarech v sobě nesou sta-vební kameny tvarosloví předchozích historic-kých slohů a jsou obohacené o jejich duchovní náplň. Dramatické diagonály a ostré hrany připomínají barokní katedrálu s předimen-zovanými monumentálními rozměry nebo romanticky rozbořenou krajinu ledových ker. Odkazují na skutečnost, která přesahu-je člověka, poukazují na jeho fyzickou smrtel-nost a zanedbatelnost v objetí přírodních živ-lů nebo boží přítomnosti. Nakloněné roviny a výčnělky vypadají jako končetiny chrlíčů či podpěrný systém vnějšího skeletu gotických katedrál a vnášejí do Jóhannssonova díla roz-měr boje dobra a zla.

Last and First Men je snímek dvou narati-vů. Jeden zajišťuje hudební a obrazová slož-ka, druhý zprostředkovává čtený text. Hlas Tildy Swintonové v Jóhannssonově experi-mentálním eseji cituje ze stejnojmenného sci-fi románu Olafa Stapledona z roku 1930. Rozdmýchává v divákově fantazii dystopic-ký příběh, který je zasazen do kulís bývalé Jugoslávie. Pomníky od Bogdana Bogdano-viće v chorvatské obci Jasenovac, Dušana Dža-monji a Vladimira Veličkoviće v chorvatské Podgarići, Miodraga Živkoviće a Ranka Rado-viće v Tjentišti v Bosně a Hercegovině nebo Miodraga Živkoviće a Svetislava Ličiny v srb-ské Ostře připomínají hřbitovy obětí vyhla-zovacích táborů nebo padlých v boji proti německé okupaci. Jsou to však i hřbitovy uto-pických vizí o harmonickém splynutí sociali-smu a demokracie. Tito svědci minulosti se v rukou islandského skladatele stávají součás-tí nového sémantického pole, které má mno-hem širší časoprostorový rozsah. Nejsou to jen relikty minulosti, ale i pozůstatky před-stav o budoucnosti. Nevyprávějí o zániku tota-litních režimů, ale celého lidstva.

Human plus minus

Britský filosof a spisovatel Olaf Stapledon je, stejně jako Michel Houellebecq, Aldous Huxley, Margaret Atwoodová nebo Ted Chiang, pova-žován za představitele transhumanismu. Toto společenské a politické hnutí, též označova-né jako H+ (human plus) zastává názor, že současný člověk nestojí na konci, ale spíše na začátku vývoje lidské rasy. Její vyspělejší formou je technologiemi pozměněná, vylep-šená lidskost. Stapledonova dystopie vypráví příběh posledního, osmnáctého lidského druhu, který dospěl k technologické dokona-losti. Nyní promlouvá z doby před dvěma bilio-ny let do naší přítomnosti, aby nám vyprávěl o smrti a zániku. Vizuál Jóhannssonova sním-ku tuto pozměněnou lidskost dokonale vysti-huje. Vidíme betonové kolosy, které pocháze-jí z lidského světa, ale vypadají cize a vzdáleně. Pomníky totality, ať už nacistické nebo komu-nistické, působí jako vesmírné lodě, případně jako obří bytosti z jiné planety. Těžké bloky betonu vystupují z mlhy jako postavy záhad-ných mimozemských heptapodů nebo plují ve vzduchu jako vejčité vesmírné lodě, které můžeme znát ze sci-fi snímku *Příchozí*, nato-čeného podle povídky Teda Chianga.

Optikou transhumanismu představuje trilo-gie Qatsi režiséra Godfreye Reggia, podepřená uhrančivou hudbou minimalisty Philipa Glasse, monstrózně krásný pohled na ranou fázi vývo-je prvního lidského druhu. V jejím názvu figu-ruje slovo s primitivně biologickým obsahem, které v jazyce indiánského kmene Hopi zname-ná „život“. I v *Cestě času* (Voyage of Time, 2016) Terrence Malicka je člověk ještě dítětem. Volá o pomoc, modlí se k matce zemi, která se mu neozývá. Postlidský *Last and First Men* tuto antropocentrickou rétoriku opouští. Pozmě-něný člověk vnímá smrt jako mystický záži-tek, který má zaostalý pozemský svět pozved-nout na vyšší úroveň. Jóhannsson staví pomník jedné kapitole vývoje země, během které při-šel a odešel člověk. Není to zoufalý výkřik, ale meditativní poselství o tom, že smyslem lid-ské existence je přijít a zase odejít. Jóhann Jóhannsson, který se roku 2018 předávkoval kombinací léků a kokainu, přináší osvobozující poznání, že svět bude i bez nás a bude krásný. Autor je filmový publicista.

Last and First Men. Island 2020, 70 minut. Režie a hudba Jóhann Jóhannsson, scénář Olaf Stapledon, Jóhann Jóhannsson, José Enrique Macián, kamera Sturla Brandth Grøvlen, střih Mark Bukdahl. Plánovaná premiéra v ČR 19. 11. 2020.



Last and First Men lze označit za hudební obraz nebo vizuální skladbu. Foto Zik Zak Filmworks

Dámský gambit končí patem

Šachistický seriál podle Waltera Tevise

Minisérie Dámský gambit distribuční sítě Netflix byla brzy po premiéře prohlášena za jeden z nejzásadnějších seriálů letošního roku. Příběh geniální šachistky rozdělený do sedmi epizod má vydařený začátek, ale jako celek není příliš přesvědčivý.

DANIEL KRÁTKÝ



Jak ze šachu udělat dynamickou podívanou? Foto Netflix

Letmý průlet filmovými databázemi a agregátory recenzí by mohl naznačit, že *Dámským gambitem* zahrál Netflix bezchybnou hru. Sedmidílná adaptace divoké knihy Waltera Tevise nese nálepku jednoho z nejlepších seriálů roku, ale skutečnost může být o poznání problematičtější. Příběh geniální šachistky Beth Harmonové zůstal v mnoha ohledech na půli cesty – dramaturgicky, stylisticky, narativně i tematicky. Šachovým slovníkem jsme tedy dostali opravdu silné zahájení, nesoustředěnou střední hru a slepou koncovku.

Zahájení

Ostatně takovou strukturu bychom mohli chápat i jako promyšlený tvůrčí přístup. Beth sama o sobě představuje unikátní typ smyšlené hráčky, jejíž síla tkví v netradičně agresivním zahájení. Nerada promýšlí tahy dopředu a hraje živelně, a čím delší hry jsou, tím je nejistější. Struktura *Dámského gambitu* tak připomíná právě její hru. Toto vysvětlení ale může být nanejvýš anekdotické – těkává a nevstřícná narativní výstavba je spíše výsledkem autorské bezradnosti při práci se silnou látkou. Přistoupím k ní tedy postupně, tah po tahu.

První epizoda (Zahájení) chytře otevírá narativní partii na několika frontách – ve fikčním světě, řešených tématech i sofistikovaném přístupu k vyprávění. Z toho prvního poznáváme především pravidla sirotčince, v němž se Beth ocitla, a několik výrazných vedlejších postav. Dvě nejsilnější – ostřílený sirotek Jolene a nepřístupný údržbář Shaibel – ovšem poměrně rychle mizí.

S tematickou rovinou to není o moc slavnější. Silný motiv traumatické minulosti a odmítnutí ze strany obou rodičů nemá hlubší vývoj a institucionálně budovaná závislost na tlumicích látkách se stává nástrojem k hraní šachu. Obě vrstvy se střetávají ve způsobu, jakým Beth odmítá participovat na společenských normách. Zde už *Dámský gambit* přináší několik zajímavých situací, obzvláště když Beth řeší problémy skutečného světa hrou šachu. Také je třeba ocenit asociativní protínání až tří časových rovin v jedné sekvenci. *Dámský gambit* tak po první hodině působí jako ambiciózní a do posledního tahu

promyšlená kombinace sportovního příběhu a psychologického dramatu.

Výměny a koncovka

Druhá epizoda (Výměny) témata zmnožuje, protože se Beth dostává do nešťastného kontextu maloměstského života a její život prochází dalšími otřesy. Pevně nastavená pravidla sirotčince střídá volně nastavené pole rodinného života – se všemi jeho problémy – a školního prostředí. Cestou ven se zdají být šachy, v jejichž hrací ploše se strasti rozplývají. Dosud působí *Dámský gambit* jako důsledné a chytré naplnění vzorce zrození hrdiny ve sportovním dramatu. Seriál se zacykluje až v dalších dílech (Dvojpěšci, Střední hra a Vidlička). Beth střídá zápas se zápasem – někdy povzbuzena výhrou, jindy zničena prohrou – a impulsivně buduje kariéru šachistky. Jenže psychologický vývoj (anti)hrdinky jako by probíhal v elipsách mezi díly a šachové zápasy, jakkoli mohou být někdy strhující, se až příliš opakují. Statický přístup k filmovému stylu, který tíhne k uvádění segmentů skrze pomalé jízdy, umírající dynamice také nepomáhá. Samostatnou kapitolou je pak poslední epizoda (Koncovka), která okázale zpřetrhá veškerý vývoj a tematický rozměr těch minulých, aby uvolnila místo dramatickému šachovému finále. Když zmizí veškerý vývoj závislosti a chronické samoty, tak se teprve ukáže, jak jsou šachy v podání *Dámského gambitu* vlastně nezajímavé. Sedmý díl je ve své schopnosti utopit šest předchozích možná až fascinující.

Šachy jako podívaná

V soustavné práci s nastolenými tématy není minisérie příliš uspokojivá, přesto můžeme vyzdvihnout jednotlivosti. Beth je ambivalentní postava, dokonale rozkládající stereotypní podobu ostatních hráčů. Svým spontánním životem – a vlastně i hrou – ničí zavedené představy o tom, jak má šachista vypadat. V sedmé epizodě se ale všechny její přednosti vytratí a Beth se s ledovým klidem zapojuje po bok ostatních hráčů. Jediným a stále důležitým rozměrem je tak její ženství. Ač ho hrdinka v raných epizodách explicitně odmítá, ta poslední ji zobrazuje jako ženu v mužském sportu.

Pozitivní je i způsob, jak seriál pojímá její duševní stav. Na jedné straně můžeme Beth

chápat jako částečně nestereotypní vykreslení fikčního autismu a chronické deprese. Nemyslím teď onu brilantnost, která je prokletým tropem filmových géniů, ale tíhnutí k tlumicím látkám i neschopnost se vypořádat se svým stavem. Jenže zásadní problém představuje úvodní matčina nehoda, která skoro působí jako spouštěč veškerých divčíných problémů. Všechno se stává důsledkem traumatu. A jen tak mimoděk se vyřeší v poslední epizodě.

Tvůrci *Dámského gambitu* stáli před poměrně velkým problémem: jak ze statické stolní hry udělat dynamickou podívanou? I zde zůstává minisérie na půli cesty. Šachové partie představují jediný systematicky se proměňující prvek: aby zápasy působily stále strhujícím dojmem, je víceméně každý z nich snímán jinak. To může být osvěžující, ale někdy také rušivé. Nejprve jde o poklidné krůčky, v nichž si malá Beth osvojuje pravidla. Velmi krátké série epizod s údržbářem, šachovými hráči a posléze celým kroužkem představují relativně klidnou – a silně eliptickou – snahu o akční sekvence. Divák se ani nenaděje a šachové partie jsou rychlostříhovým dramatem s intenzivní hudbou a neustálými výkřiky. Není třeba chápat pravidla, *Dámský gambit* buduje napětí i bez nich. Pak přijdou na řadu experimenty. Delší zápas, zprostředkovaný pouze verbálním komentářem, zatímco divák ho nevidí, nebo dynamické hry rapid šachu. Ke slovu se dostávají i split screeny nebo okázale použití elipsy pro vypuštění celého finále turnaje. Proměna stylu je nutná, souboje pak nezevšední a každý nabízí odlišný typ stimulace. Jde ale o stylisticky vysoce nesoudržné hrátky. Třeba zmíněný split screen až bije do očí. Akce je stejně ambivalentní jako celá série.

Největší slabinu *Dámského Gambitu* tak vidím v nesoustředěné střední hře a nechťené komické koncovce. Zatímco první dva díly jsou bezmála bezchybnou hrou s diváckou pozorností a napětím, zbytek jede na volnoběh.

Autor je filmový publicista.

Dámský gambit (The Queen's Gambit). USA, Netflix 2020. Vytvořili Scott Frank, Allan Scott, hrají Anya Taylor-Joyová, Bill Camp, Moses Ingram, Isla Johnston, Christiane Seidelová ad.

Nezoufej, zítřek přinese růže

Tři výzvy Beverlyho Glenna-Copelanda

Půlstoletí od vydání své debutové desky si transgenderový hudebník Beverly Glenn-Copeland našel publikum. Jeho tvorba, shrnutá na kompilaci *Transmissions*, obohacuje pop o nové emoce a senzitivitu a „připomíná lidem, že ve světě existuje laskavost a naděje“. Signál vyslaný před několika desetiletími nakonec našel příjemce.

MILOŠ HROCH

V minulém století se věřilo, že počítače a syntezátory jsou portály do budoucnosti. Málokomu se takovým portálem podařilo projít, ale hudebník Beverly Glenn-Copeland je jedním z těch, kdo uspěli. Na začátku osmdesátých let se rozhodl utéct před městským ruchem do srubu kdesi v lesích Ontaria. Potřeboval restartovat kariéru – měl hudební vzdělání v evropské klasice, na kontě několik jazzfolkových alb, ale na živobytí si vydělával skládáním znělek pro dětské televizní pořady na kanadské veřejnoprávní stanici. Zároveň byl zaníceným čtenářem science fiction a poháněla ho futuristická touha „slyšet zvuky, které ještě neslyšel“. Proto si pořídil počítač Atari a syntezátory Roland TR-707 a Yamaha DX7.

v heteronormativní kultuře a třetí být umělcem v době, kdy kulturu ovládá byznys.“

Být co nejnormálnější

Narodil se jako Beverly Glennová ve Filadelfii roku 1944. Vyrůstal ve středostavovské rodině a byl vychováván v kvakerské víře. Rodiče své dítě vzdělávali v hudbě a hrávali mu na piano Bacha, Chopina nebo Mozarta. Glenn-Copeland (druhou část příjmení přijal po tranzici na počest amerického skladatele Aarona Copelanda) od patnácti let studoval zpěv, což ho v roce 1961 dovedlo na McGillovu univerzitu v Montrealu, kde se stal jedním z prvních černošských studentů. Navíc tehdy žil v otevřeně lesbickém vztahu. Bylo



Beverly Glenn-Copeland. Foto Giulia Savorelli

Dny trávil odklizením sněhu kolem srubu, sekáním dřeva, drobnými pracemi a procházkami po okolí. Spal jenom pár hodin denně a většinu zbylého času věnoval snaze rozeznít nové přístroje. Neuměl syntezátory používat, ale až dětská radost z objevování nového dodávala vznikajícím skladbám nenapodobitelné kouzlo. Mnozí tehdy viděli v elektronické hudbě něco chladně strojového, ale pro Glenna-Copelanda měla spirituální rozměr – pomohla mu najít vlastní já.

Album *Keyboard Fantasies* vydal Beverly Glenn-Copeland roku 1986 v nákladu dvě stě kazet, ale ve své době prodal jen asi deset kusů, zbytek zůstal další téměř tři desetiletí ve skříni. Až po letech se Glennu-Copelandovi k jeho údivu ozval japonský sběratel Ryota Masuko s dotazem, zda ještě nějaké kazety nezbyývají. Masuko jich pak na svém e-shopu během jediného dne prodal třicet. Outsiderská elektronika si rázem našla nové publikum, což následně vedlo k sérii reedici, která letos vyvrcholila kompilací *Transmissions*, mapující celou kariéru pozapomenutého experimentátora. Signál dávného vysílání dnes pětasedmdesátiletého Glenna-Copelanda našel konečně své příjemce – producent Four Tet i zpěvák Dev Hynes (Blood Orange) ho uvádějí jako velkou inspiraci, píše se o něm v časopisu The Wire i v New Yorkeru, před dvěma lety vystoupil na festivalu Le Guess Who? a vznikl dokumentární film *Keyboard Fantasies* (2019), pojmenovaný po jeho dlouho zapadlém albu. Celý příběh je fascinující i proto, že Glennu-Copelandovi stálo v cestě tolik překážek. „V mém životě jsou tři největší výzvy,“ poznamenal v rozhovoru pro Washington Post. „První je být černý v bílé kultuře, druhá být transgender mužem

to v době, kdy se věřilo, že homosexualitu lze léčit – takzvané konverzní terapii a elektrošokům unikl Glenn-Copeland jen o vlásek. Vedení školy mu navíc léčbu předepsalo se souhlasem rodičů, což vnímal jako zradu. V rozhovoru pro server Loud & Quiet to ale komentuje smířlivě: „Musíte to chápat. Moje babička patřila k první generaci, která se nenarodila do otroctví, moji rodiče byli druhé generace. Věřili, že člověk musí být co nejnormálnější, aby se ochránil, jelikož společnost byla proti černým lidem. Kdybyste se mě ale zeptali dříve, měl bych v sobě mnohem víc zlosti.“

Když ho ze školy vyloučili, Glenn-Copeland rázem zahodil zpěvník německých lidových písní i hoboj a dal se na dráhu folkového zpěváka. Z Montrealu přesídlil do Toronta, našel si manažera a stal se součástí tamní jazzové komunity. Dal dohromady kapelu, v roce 1970 zveřejnil debutové folkové album, po němž následovalo několik dalších nahrávek, ale šlo o propadáky. Z dnešního pohledu je to až neuvěřitelné, protože především debut *Beverly Glenn Copeland* ob stojí i ve srovnání s deskami jako *Blue* (1971) od Joni Mitchell nebo *Blood on the Tracks* (1975) od Boba Dylana – jde o tutéž vlnu konfesního písničkářství, skladby jsou o hledání, zlomeném srdci, víře a nemožnosti lásky.

Vnitřní exil

Letošní kompilace *Transmission* sahá až ke zmíněnému debutu – najdeme na ní skladbu Color of Anyhow, která si našla posluchače až půlstoletí od prvního vydání. To, že se Glenn-Copeland ve své době setkával s nezájmem nebo nepochopením, vystihuje balada Don't Despair, kde v doprovodu harmoniky zpívá:

„Nezoufej, zítřek může přinést růže.“ Podobných ztracených a znovunalezených hudebních outsiderů ovšem v posledních dekadách, kdy se díky postupující digitalizaci zapadlých nahrávek rozšiřují a přepisují hudební dějiny, přibývá. Uvedme například skladatele Arthura Russella a jeho intimní disko nebo před dvěma lety objeveného průkopníka elektronické hudby Morta Garsona a jeho symfonie pro pokojové rostliny na albu *Plantasia* (1976). Tito tvůrci ve své době zapadli, ale dnes inspi-rují současnou hudební generaci.

Ríct, že má hudba duši, je možná novinářské klišé, ale v případě Glenna-Copelanda je třeba udělat výjimku – v jeho skladbách je hluboká spiritualita, bez které by hudební outsider nejspíš nepřekonal všechny životní překážky. Kompilace *Transmissions* zachycuje nejen umělecký, ale také osobnostní vývoj Glenna-Copelanada: je tu víra v sílu komunity, která se ozývá v gospelovém zpěvu, i new age spiritualita v pozdějším období. Glenn-Copeland byl ovlivněný šedesátými lety a stejně jako mnoho dalších tíhl k zen-buddhismu, což se projevilo i na albu *Keyboard Fantasies*, které atmosférou připomíná avantgardní období britské novoromantické kapely Talk Talk na desce *Spirit of Eden* (1988). Také zpěvák Mark Hollis chtěl podobně jako Glenn-Copeland začít znovu a odebral se na farmu v Suffolku. Přestože se Talk Talk obklopili malým orchestrem, kdežto Glenn-Copeland vsadil na syntetické zvuky, obě alba jsou ovlivněná východním náboženstvím a společná jim je i astrální atmosféra, lehce jazzový zvuk a vokální projev poučený německým romantismem. Obě nahrávky jsou výsledkem vnitřního exilu.

Vynalézání identit

„Vím, že to není pro většinu hudebníků obvyklé, ale já žiji v tichu. Neposlouchám hudbu, dokud mi něco doslova nevstoupí do cesty, a poté to poslouchám několik let. Vůbec nevím, co se v té době dělo ve světě,“ vzpomínal Glenn-Copeland na svůj život v ústraní. „Mohl jsem klidně být mnich. Věděl jsem jen, že mnou hudba prochází, a snažil jsem se ji tlumočit, jak nejrychleji to šlo.“ Tvorba mu zároveň pomáhala pochopit, co se dělo v něm samotném – vždyť teprve v devadesátých letech získal potřebný slovník pro vyjádření svých dávných pocitů kluka v dívčím těle. Po přelomu milénia jako by se znovu narodil a začal na veřejnosti vystupovat jako transgender muž. A zároveň našel vytouženou hudební komunitu, jelikož současným hudebním undergroundem i popem hýbou transgender hvězdy, jako britská zpěvačka ANOHNI nebo venezuelská producentka Arca. V dnešní hudbě totiž nejde jen o vytváření nových žánrů, ale také o vynalézání identit a genderů, které pop obohacují o nové emoce a senzitivitu.

Poslouchat produkci Glenna-Copelanda v roce 2020, kdy se ze všech stran ozývá slovo krize, je skutečně povznášející. „Možná už jsou lidé unaveni dystopií,“ říká producentka íránskému původu Lafawndah. „Chtějí slyšet něco, co jim pomůže představit si možnou budoucnost, ne hudbu ke konci světa.“ Zdá se, že tentokrát je Beverly Glenn-Copeland ve správný čas na správném místě. Dokonce na kompilaci *Transmissions* přidal novou melancholickou píseň River Dreams, má nápady na několik dalších skladeb a těší se, až skončí karanténa a nahraje je ve studiu. Má-li jeho diskografie nějaké poselství, je to víra v budoucnost. Sám svou tvorbu v nedávném rozhovoru pro časopis The Wire popsal slovy: „Připomíná lidem, že ve světě existuje laskavost a naděje.“

Autor je hudební publicista.

Beverly Glenn-Copeland: *Transmissions*.
Transgressive Records 2020.

V kůži melancholie

Diagnóza zoufalého světa na albu FVCK_KVLT

Slovenský rapper FVCK_KVLT jako by na své debutové desce potvrdzoval starý Freudův poznatek, že melancholik „vystihuje pravdu ostřeji než jiní“. Je si vědom, že vnitřní temnota není oddělitelná od reality okolního světa, a díky tomu se na rozdíl od mnoha jiných emorapperů neutápí pouze v sebelítosti.

PAVEL CHODEC

Není to tak dávno, co si jistý youtuber postěžoval, že se mu příčí současný rap, protože v něm existují jen dvě polohy vyjádření: velikášský egotrip, jenž často působí jako nechtěná karikatura, a potměsný, smrtelně vážný emo rap, který mnohdy vyznívá krajně nevěrohodně a pozérsky. Obliba druhého modu je přitom mezi mladými interprety na vzestupu. Opravdu je na tom generace mileniálů tak špatně, že většinově trpí depresemi a že považují svět za bezvýchodné místo, v němž se „dobrovolná smrt“ – abychom použili termín filosofa Jeana Améryho místo zavádějícího slova sebevražda – může rovnat vysvobození?

Nic si neidealizovat

Mezi nejskloňovanější jména emo rapu v Česku a na Slovensku už zhruba rok patří slovenští interpreti Edův syn a FVCK_KVLT. Dodejme nicméně, že jejich alba zatím rezonují mnohem více mezi hudebními publicisty, případně mezi dalšími muzikanty a rappery, než mezi masou posluchačů. Možná i proto, že temnota, do níž se halí, je uvěřitelná, a není tedy pro každého lehce stravitelná. Pokud bychom kolonku rapový „underground“ definovali čísly – prodeji, poslechů či fanoušků –, což se v rapu, jenž je na všeobecné kalkulaci založen, často

děje, tak by do ní oba zmínění jistě plnohodnotně spadali.

Denis Bango alias FVCK_KVLT nedávno vydal desku *Zabijem sa!*. Název je na první pohled přepjatý a jeho zkratkovitá doslovnost může připomínat demonstrativní vydírání. To k sebevražděním řečem ostatně patří, přesto je nikdy nelze brát zcela na lehkou váhu, protože může jít jen o jiný způsob volání o pomoc. Obsah alba pak názvu sice často tematicky odpovídá, ale naštěstí ukazuje daleko komplexnější obraz, než jaký naznačuje tak trochu hysterické titulní zvolání.

Je s podivem, že ten nejzdařilejší emo rap – a nejen u nás, ale i v Americe – dělají lidé, kteří vskli z punkové a hardcorové scény, případně se v ní alespoň inspiroují. Lidé, kteří jsou spíš rapující punkeři než rappeři klasickéhoustru. Pro rapovou subkulturu to ovšem příliš dobré vysvědčení není. Může to znamenat, že horká půda introspektivního rýpání ve vlastní ztrápené duši lépe svědčí těm, kteří mají blízko k subkulturám postaveným v mnoha ohledech na tvrdosti, jež se zdaleka neprojevuje jen hudebně. Pak se může stát, že sebelítost, která se rozhodně nevyhýbá ani Bangovi, je reflektována a vyvažována notnou mírou negativismu, ale také našťavaností a cynickým výsměchem. I když FVCK_KVLT nemůže zapřít své vazby na anarchoautonomní hnutí, jeho političnost není v žádném slova smyslu agitační. Zase jednou se potvrzuje, že nejlepší „politické“ tracky jsou ty, v nichž nejde o čistou propagandu a sociální empatie spolu s naturalistickou popisností převažují nad touhou stavět se do role kazatele. Výstižně to ilustruje skladba Boom s hostujícícím Boy Wonderem. Jakkoli se Banga explicitně na několika místech dovolává věrnosti ideálům a dobírá si trendařské rappery („Není cool být cool“), rozhodně to neznamená, že by byl přes příliš idealistický nebo že by cokoli idealizoval.

Pravda i patologie deprese

„Som špatný básnik, mojim umením je každý deň ráno vstať a sa nezblázniť,“ rapuje FVCK_KVLT na novém albu a už několik

recenzentů si všimlo, že se mu daří zprostředkovat krajinu melancholie i těm, kteří mají to štěstí, že se v ní nikdy neztratili. To je v době, kdy stále řada lidí považuje depresi za druh mravní lability, velká věc. Dodejme, že u těch, kteří jsou v depresi jako doma, FVCK_KVLT působí projektivně, což bývá jeden z příznaků funkčního uměleckého vyjádření. Sigmund Freud ve své známé stati *Smutek a melancholie* z roku 1915 označuje truchlení, zjednodušeně řečeno, za zdravou emoci a melancholii za jeho patologické protažení. Přesto si všímá, že melancholik v něčem „vystihuje pravdu ostřeji než jiní“ a jeho utrpení je tak skutečné, že zasluhuje označení „pravda“. Sugestivnost Bangova vyjádření spočívá právě v tom, že vidí ostřeji vnitřní temnotu nikdy neoddděluje od té vnější, protože zoufalý člověk je především odrazem zoufalého světa – a v něm koneckonců přebýváme všichni bez rozdílu. Občas se stane, že FVCK_KVLT příliš tlačí na pilu, třeba když v refrénu skladby Chlapec mechanicky opakuje „nechcem

byť medzi živými“ a „nechcem byť samovrah“ nebo když využívá plačtivé – a možná i autentické – nahrávky dívčího hlasu z Messengeru. Současnost totiž necharakterizuje zdaleka jen stigmatizace nejrozumnějších duševních potíží, nýbrž i inflace neustále se rozšiřujícího psychopatologického pole, která ve výsledku devaluje míru bolesti, jež nikdy nebyla fantomová.

„Prežij jeden deň v mojej koži,“ vyzývá FVCK_KVLT imaginární posměváčky, kteří žijí ve šťastném a spravedlivém světě. „A možná sa prestaneš smiať,“ mohl by dodat... Jedna ze zažitých definic dobrého umění říká, že v jeho přítomnosti máme pocit, že jsme rádi naživu. Může to ale být i tak, že nám připomíná, že jsme v jistém ohledu žijící mrtvolky. Pokud má být FVCK_KVLT slovenskou odpovědí na amerického rappera Bonese nebo spíše duo \$uicide Boy\$, tak se rozhodně nemá za co stydět.

Autor je depresivní boomer.

FVCK_KVLT: Zabijem sa!. Vlastní náklad 2020.



FVCK_KVLT je spíše rapující punker než rapper klasickéhoustru. Foto YouTube

hudební zápisník

Zabít všechny okolo, jen ne sebe

JAN KLAMM

Kdyby mě někdo probudil uprostřed noci a zeptal se mě, co pro mě znamená hudba, bez váhání bych odpověděl, že nekonečnou řadu obtíží. Dennodenně se s nimi potýkat může být někdy zábavné, jindy dobrodružné, občas oblažující, ale při špatné kombinaci konstant a proměnných může situace vyústit ve značné utrpení. K poslední variantě u mě nedochází tak často, že bych začal uvažovat o tom, zda by nakonec nebylo lepší na hudbu zcela zanevřít, ale dost často na to, abych si kladl otázku, kde končí zdravé překonávání překážek a kde začíná masochismus. Obávám se, že je pro mě jakožto posluchače čím dál těžší oprostít se od ostatních rolí, v nichž jsem zvyklý přicházet do kontaktu s hudbou. Bije se ve mně redaktor hudební rubriky, publicista, hudebník, vydavatel a pořadatel koncertů, a ať už se k hudbě přiblížím z kterékoli strany, často narazím na problém – ten vede k dalšímu problému, ten zase k dalšímu a tak dále. Mohlo by se zdát, že mnohost perspektiv musí nutně vést k vyšší pravděpodobnosti dosažení slasti, ale když každá zvolená cesta ústí do zdi – co pak? Nejhorší možností by bylo uvíznout

uprostřed komplexu bariér v obavách, že už si hudbu budu schopen neproblematicky užít jen jako kulisu při vaření nebo při redigování textů do Ádvojký. Abych ještě nezačal litovat, že nemám řidičák...

Sice bych nejradši nechal úzkost emorapperů, ale nějak mi to poslední dobou nejde. Už je to víc než měsíc, co se v Česku zastavilo veškeré živé hudební dění, což by pro mě podle logiky „není hudba, není problém“ mohlo znamenat jistou úlevu. Jenže člověku nakonec při nedostatku jiných impulsů začne i utrpení připadat jako docela dobrý životní program... Ve snaze najít alespoň dočasné rozptýlení z dvojznačných pocitů při zakoušení nedobrovolné prázdnoty jsem si pořídil akreditaci na Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě a nakonec jsem nelitoval. Součástí programu, který letos probíhal pochopitelně online, totiž byly i tři pozoruhodné dokumenty, které – každý svým vlastním způsobem a s různou intenzitou – ukazují, jak se různí lidé v minulosti vyrovnávali často s mnohaúrovňovými překážkami, omezeními a stereotypy v oblastech vážné i rockové hudby, nebo lépe řečeno v mezerách mezi žánrovými pravidly a ustálenými hudebními jazyky. Všechny tři filmy je možné chápat i jako povzbuzení ke zdolávání bariér.

Snímek *Sestry s tranzistory* (Sisters with Transistors) Lisy Rovner převrací zažité představy o roli žen v hudební sféře, která vždy byla a stále je světem, v němž dominují muži. Sledujeme průkopnice elektronické hudby, kterak se soustředěnou prací snaží vybojovat si své – z dnešního pohledu nezpochybnitelné – místo ve vývoji hudby 20. století

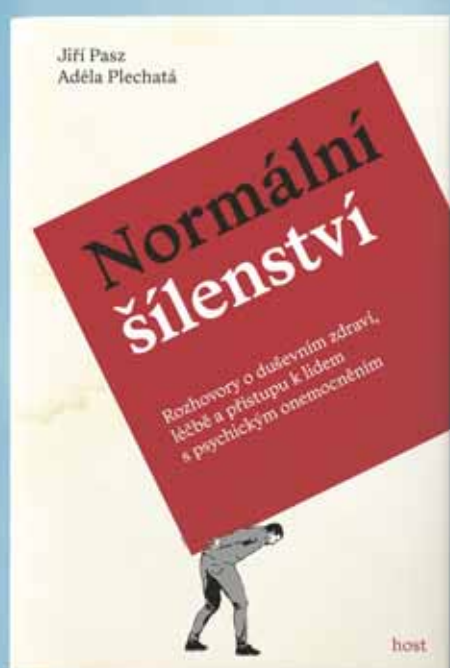
a etablovat se coby regulární skladatelky. Na první pohled je zřejmé, že Clara Rockmore, Daphne Oram, Bebe Barron, Pauline Oliveros, Delia Derbyshire, Maryanne Amacher, Eliane Radigue, Suzanne Ciani a Laurie Spiegel ve své tvorbě zúročovaly právě ty vlastnosti, které bývají ženám tradičně upírány – byly systematické, vytrvalé, technicky zdatné a poháněla je touha prozkoumávat nové technologie. A nejen že se vymykaly dobovému konsenzu o úloze žen ve společnosti, ale navíc vytvářely něco, co se naprosto míjelo s běžné uznávanou definicí hudby.

Během dokumentu *Lydia Lunch. Válka nikdy neskončila* (Lydia Lunch: The War Is Never Over; 2019) režisérky Beth B., který je portrétem jedné z ústředních postav radikálního hnutí No Wave, americké performerky, zpěvačky, spisovatelky a herečky Lydia Lunch, jsem si vzpomněl na oblíbenou scénu z filmu *Sedm statečných* (The Magnificent Seven, 1960). Titulní hrdinové jsou v ní poprvé konfrontováni se zhruba čtyřicetihlavou tlupou banditů, která terorizovala chudou mexickou vesnici. Bandité vidí pouhých sedm pistolníků a všimnou si nově postavených zdí. „Ty zdi mě neudrží venku,“ pronese pobaveně vůdce lupičů Calvera. Dostane se mu překvapivě odpovědi: „Ty tu jsou proto, aby tě udržely uvnitř...“ Lydia Lunch je ve snímku zobrazena jako žena, která dokáže převrátit jakoukoli potenciální slabost a učinit z ní výhodu. Takovým způsobem se vypořádala i se zkušeností sexuálního zneužívání ze strany otce – ze zranitelného místa, vlastní sexuality, učinila mocnou zbraň. V dokumentu vypráví o tom, jak jí vždy byla cizí role oběti: mockrát se jí prý zdálo o tom, jak někoho zabíjí,

ale nikdy by jí ani ve snu nenapadlo zabít sebe samu. Ať už se věnovala hudbě, literatuře či filmu, vždy pracovala s tématy násilí, moci, kontroly či vykořisťování a zpravidla ambivalentním způsobem: upřímnost a radikální psychické i fyzické obnažování se v její tvorbě prolíná s nadsázkou, sarkasmem a ironií, a jakýkoli její výstup tak má daleko k jednoznačné prohlášení. Svě publikum dokázala – a stále dokáže – šokovat, bavit, ponižovat i okouzlit.

Pokud jde o vztah Lydia Lunch k hudbě, sympatické je, že ji nepřeceňuje – využívá ji, když je přesvědčena, že je pro ni tím nejlepším prostředkem k sebevyjádření, a pokud má pocit, že nefunguje, dokáže se bez ní obejít a vystačí si kupříkladu s mluveným slovem. Zároveň je potřeba dodat, že vydala – s pomocí mnoha geniálních spolupracovníků – spoustu opravdu výjimečných nahrávek, a i z toho důvodu stojí dokument Beth B. za pozornost.

Bezpochyby výjimečná hudba je slyšet i v experimentálně laděném snímku *Mimaroğlu: Robinson z ostrova Manhattanu* (Mimaroğlu: The Robinson of Manhattan Island, 2020) režiséra Serdara Kökçeoglu, který mapuje život a tvorbu tureckého skladatele İlhan Mimaroğlu, jenž od padesátých let působil v USA a jakožto průkopník elektronické kompozice v šedesátých a sedmdesátých letech čelil podobným překážkám jako některé jeho „sestry s tranzistory“. „Jsem skladatel – to je první sebevražda,“ říká Mimaroğlu v dokumentu. „Jsem současný skladatel – druhá sebevražda. Jsem skladatel elektronické hudby – třetí sebevražda. A skládám politickou hudbu – čtvrtá sebevražda. A pořád žiju. Otázka je, jak...“



Atlas duševního zdraví pro každého

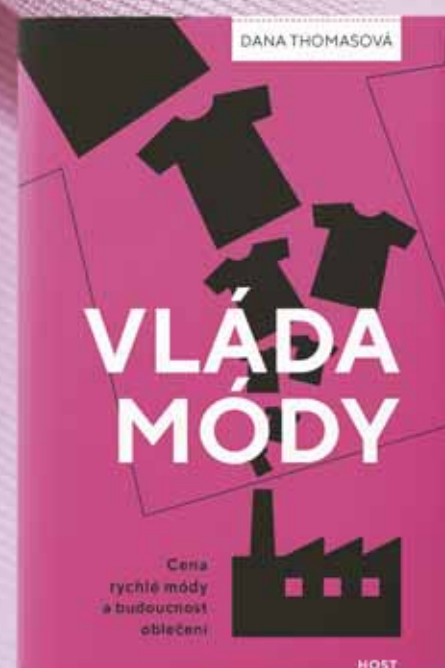
Jak tenká je hranice mezi zdravím a psychickou poruchou?

HØST



Jak se z mladých stávají neonacisté?

Je tak snadné stát se náckem. Pochopit příčiny je mnohem složitější.



Čím platíme za levné oblečení?

V našich šatnících se skrývá environmentální katastrofa, vykořisťování i naděje na změnu.

hostbrno.cz

**Galerie
Dukla**

pasáž bývalého kina Dukla
Hlavní třída
Ostrava-Poruba

my jsme
nezávěři
Raňdani
20. 10. 20 - 10. 1. 21
Stav

www.galeriedukla.tumblr.com
@galeriedukla
galeriedukla

Morálny život je ohrozený

Dom ako územie tradície

Nové zpracování Domu Bernardy Alby Federica Garcíi Lorcya, které bylo k vidění na festivalu Divadelná Nitra, akcentuje dvě linie – politickou a poetickou. Režisér Marián Amsler hru pojímá především jako hymnus o touze po světě zbaveném bigotních konvencí, které dovedly Lorcovy postavy k sebevraždě a byly i příčinou smrti dramatika samotného.

MATEJ BENČÍK

Dvadsiaty deviaty ročník festivalu Divadelná Nitra s témou Územie étos si predsavzal sprostredkovať priestor na prehodnotenie súčasných intelektuálnych a politických tendencií; v širokom tematickom rozpätí sledoval „etický a ekologický rozmer nášho konania“, „prehodnotenie postavenia vzdelania a kultúry v spoločnosti“ či „obrat v prístupe autorít k vlastnej zodpovednosti za stav krajiny“. Kvôli pandemickej situácii sa program festivalu dramaticky menil, no predsa mnohé z inscenácií s obecenstvom zarezonovali.

Hymnus o slobode

Annu Saavedru, známu okrem iného ako autorku oceňovanej hry *Fajčiarky a spasiteľky*, prizval režisér Marián Amsler do spolupráce na aktualizácii textu *Dom Bernardy Alby*. Pri príležitosti sedemdesiateho výročia založenia nitrianskeho Divadla Andreja Bagara, štyridsať rokov od premiéry legendárnej inscenácie drámy Federica Garcíu Lorcua v réžii Jozefa Bednárika, sa inscenačný tím pokúsil, ako popisuje v bulletine k predstaveniu, „o nový prepis hry, ktorý vlastným jazykom premýšľa nad tým, ako sa Slovensko posunulo za posledných štyridsať rokov“.

Vladimír Štefko o Bednárikovej inscenácii napísal v knihe *Divadelná Nitra* (1989): „veľká metafora o tyranii fyzickej a duchovnej, o útlaku citovom i intelektuálnom“ a taktiež: „nezabudnuteľný hymnus o slobode, o túžbe po svete nespútanom bigotnými konvenciami, starodávnymi odludštenými rituálmi“. Ťažko sa pozrieť na dnešnú Amslerovu inscenáciu pod názvom *Dom* bez jej porovnávania s tou z roku 1979, no práve vďaka tomu, že si to uvedomil aj inscenačný tím, vzniklo z ich kolektívnej snahy intertextuálne dielo spytujúce povahu a potrebu tradície.

Kľúč k reinterpretácii kanonickej drámy o despotickej matke uväznenej v tradícii trúchlenia a jej dospelých dcérach, ktoré spolu s ňou po smrti ich otca osem rokov nemôžu vyjsť z domu, našiel nitriansky súbor v živote samotného autora. Príbeh *Domu Bernardy Alby* sa odohráva vo väzenskej cele, akoby ho režíroval na javisku prítomný Lorca (Peter Oszlík) pár dní pred svojou popravou falangistami. Najstaršia dcéra Angustias (Lenka Barilíková) sa má vydať za švárneho mládenca Pepeho Romana, no nikto netuší, že s ním jej sestra Adela (Nikolett Dékány) spáva a že jej druhá sestra Martirio (Barbora Andrešičová) ho miluje.

Zobudte sa!

Text drámy je okresaný na nevyhnutné minimum, tak aby vynikli situačné konflikty, hlavná téma a aby postavy mohli prirodzene prejsť svojim vývinovým oblúkom. K tomu sú pridané surrealistické dialógy z hry *Publikum*, ktorú Lorca po jej dokončení označil za neinscenovateľnú, úryvky z Lorcových básní a autorské texty Anny Saavedry.

Režisér Lorca, ktorý vstupuje do deja svojich postáv, podáva im rekvizity, stáva sa súčasťou scenérie, vo svojich posledných chvíľach spomína na stretnutia s Luisom Buñuelom, dlhoročným partnerom Dalím a so svojou poslednou láskou Rafaelom. To celé narúša, zrkadliac fiktívnu matku Albu (Danielu Kuffelovú), postava popravcu (všetky mužské postavy okrem Lorcua stvárňuje tvárny Tomáš Stopa).

Počas celej hry postavy z Lorcovho života autora presviedčajú, aby už konečne opustil domovskú Andalúziu, varujú ho pred prichádzajúcou občianskou vojnou, no on im oponuje a zotráva. Z vysielacky zavesenej na pomarančovníku, ktorý dominuje inak čierno-väzenskej kocke scénografie, sa ozývajú fašistické príhovory a téma nástupu Francovho režimu kulminuje v prehovore Alonza – mladého falangistu: „Morálny život je ohrozený. Nečestnosť, korupcia a zlodejstvo rozsiera

nenávisť. A toto všetko sa skrýva za toleranciu, slobodu prejavu, demokraciu. Lebo kto vidí a hovorí nám pravdu?... Zobudte sa, zastavte mor tohto storočia. Vytlačte túto špinu za hranice štátu!... Smrť homosexuálom!“ Pred odchodom zo scény Alonzo zahajluje a ružovou fixkou napíše na stenu: „Lorca je buzerant.“ Výjav v dnešnom stredoeurópskom politickom prostredí, ktoré sa destabilizovane prikláňa ku klérofašizmu, silno zarezonoval. Podčiarkol ho výber súčasného kostýmu.

Javisková báseň

Okrem tejto politickej línie inscenácie sa popri nej ukazujú aj druhá – poetická. V snahe sprostredkovať senzibilitu Lorcovej surreálnej poézie sa inscenačný tím rozhodol vybočiť z inscenačnej tradície realistických výkladov hry. Amsler pred premiérou o inscenácii povedal: „Snažíme sa vytvoriť hudobno-pohybovú



Text Lorcova dramatu je v pojetí Mariána Amslera omezen na minimum, aby tak vynikly situační konflikty a hlavní téma. Foto Luboš Kotlár

javiskovú báseň,“ k čomu mu výrazne dopomohla pohybová spolupráca Stanislavy Vlčkové. Jej miestami až expresionistická choreografia, vždy plynule vznikajúca z motivácií postáv, ich citového rozpoloženia a mizanscén, podporovala počas predstavenia vznikajúcu atmosféru uzamknutia a revolty. Štvorgeneračný herecký súbor túto súčasnú syntézu štylizovanej expresivity a psychologickej pravdivosti bravúrne zvládol.

Poetická a politická línia sa spájala v scéne, keď prišli na javisko postavy s konskými hlavami a rozprávajúc dialógy z hry *Publikum* obklúčili Lorcua: „Druhý: Môžeme doňho strčiť, nech spadne do prepadliska. / Lorca: Nech už sa rozhodnem byť kýmkoľvek, nech si za svojich priateľov, spoločníkov vyberiem kohokoľvek. Je to moje právo. / Tretí: Má kosti pokryté drobnými orchideami. / Lorca: Je to moje právo! Naše právo. Sloboda. Dnes. V Španielsku. / Druhý: A prepadlisko ešte nie je dosť hlboké. Ešte nie je dosť hlboké. / Lorca: Pustite ma von! Pustite ma!“

„Bernarda Ž. Martiškovej nebola strohým krotiteľom, diktátorom. Málokedy zvýšila hlas. Nepracovala s prudkým a energickým gestom,“ napísal o výklade a hereckom stvárnení matky Alby z roku 1979 Štefko. Práve v tom bola Amslerova Alba iná, bola neurotická a exaltovane despotická. Rovnako „čas, ktorý plynul pomaly. Subtílny temporytmus inscenácie“ nahradila pre dnešok príznačná rytmická rozorvanosť, hektickosť, estetická arytmia. Z reproduktorov sa namiesto živelných, chrapľavo zúfalých vokálov Janis Joplin ozývalo temné, úzkostné, takmer noisové technó Ivana Achera. Zemitý, hnedobéžový dom scénografie Františka Pergera

vystriedala neprirodzene čierna väzenská kocka Juraja Kucháreka.

Košele a veštica

Do dialógu s Bednárikovou inscenáciou sa dostal Amsler taktiež pri použití prvku mužských košelí. Tie sú v Bednárikovej *Albe* zavesené ako memento mori na zadnej stene domu. Pamiatka na zosnulého otca tak dominuje nad príbehmi matky a dcér. Amsler v súlade so svojou snahou nájsť vlastný jazyk; s úctou a vedomím inscenačnej tradície položil mužské košele do stredu hereckej akcie. Režisér Lorca tak v jednom momente zastupuje mŕtvolu otca – leží zakrytý mužskými košelami. Dcéry postupne prichádzajú, rozohrávajú si každá s košeľou svoj vzťah k otcovi a postupne prechádzajú do expresívneho emočného pohybu, v ktorom im košele dopomáhajú.

Najväčšiu úctu však stelesňuje Žofia Martišová. Tá v Bednárikovej inscenácii legendárne zosobnila Bernardu Albu a v tej Amslerovej presne, štylizovane a v súlade so zvyškom súboru aj s režírnym uchopením hry predstavuje jej matku Mariu Josefínu. V súčasnej interpretácii jej postavy vynikol „šašovský“ motív. Na javisku nestála, ako ju kedysi popísal Štefko, „panoptikálna starena väzená v komôrke“, ale veštica, kontra k „zlej kráľovnej“, vždy schopná vypovedať to, čo sa Bernarda snažila utajiť či potlačiť.

Na konci tragédie je zjavné, že to bol práve konzervatívne bigotný prístup k tradícii, ktorý dovedol postavy Lorcovej hry k samovražde, sporu a uväzneniu, ten istý výklad tradície, kvôli ktorému musel Lorca, lavičiar a homosexuál, počas nastupujúceho fašizmu zomrieť. Avšak v intertextuálnom, formálnom spracovaní Amsler naznačuje aj iný prístup. Spôsob, ako si tradíciu, akúkoľvek, uctiť a zároveň ju prekonať, zosúčasniť. Lorcovými slovami: „V tejto dramatickej dobe umelec musí plakať a smiať sa so svojím ľudom. Treba sa vzdať lalí a pohrúžiť sa po pás do kalu, aby sme pomohli tým, ktorí hľadajú lalie. Preto som zaklopal na dvere divadla a divadlo preto vyčerpáva všetku moju senzibilitu.“

Autor je divadelník.

Anna Saavedra, Federico Garcíi Lorca: Dom. Režie Marián Amsler, kostýmy Marija Havran, dramaturgie Marie Špalová, Magdaléna Žiaková, scéna Juraj Kuchárek, hudba Ivan Acher, pohybová spolupráce Stanislava Vlčková, hrají Daniela Kuffelová, Žofia Martišová, Lenka Barilíková, Andrea Sabová, Barbora Andrešičová, Nikolett Dékányi, Eva Pavlíková, Peter Oszlík, Tomáš Stopa. Psáno z predstavení 28. 9. 2020 na festivalu Divadelná Nitra.

Propojení uměním

S Jolanou Havelkovou o sociálně-uměleckých experimentech

Při příležitosti výstavy Šest pohlednic v brněnském Domě umění jsme se sešli s vizuální umělkyní a fotografkou Jolanou Havelkovou. Hovořili jsme o jejích sociálně-uměleckých projektech, výstavách a jednorázových akcích, které se proměnily v několikaleté aktivity.

VIKTÓRIA PARDOVIČOVÁ

Ve své tvorbě pracujete s fotografií, vytváříte konceptuální práce, pohybujete se v oblasti mail artu a organizujete sociálně-umělecké akce. Jakým způsobem si vybíráte svá témata a inspirace? Odpověď bude znít asi moc obecně, ale větší nou zaleží na tom, co sama každodenně prožívám – ve vztahu k rodině, bezprostřednímu okolí i veřejnému prostoru. Zajímá mě mnoho oblastí a k některým se vracím i po letech. Velmi často mě k tématu dovede náhodná situace či chyba v nějakém systému.

Mohla byste uvést příklad?

V případě souboru Citlivá data mě k vytvoření prací přivedl jeden nečekaný moment. V poměrně intimní chvíli mě zaznamenala kamera, o jejíž existenci jsem neměla ani ponětí – v místě, kde jsem ani nepředpokládala, že by mohla být instalována. Problematika monitorovacích kamer, šifer, kódů či hranice mezi soukromým a veřejným mě zajímala už dlouho předtím. Tento okamžik ale nastartoval proces, v němž jsem se ztrátou soukromí začala zabývat soustavněji. Sledovala jsem jednu společnost, která takové kamery provozuje. Osobně jsem všechna monitorovaná místa navštívila a nechala se kamerami vyfotografovat. Vstoupila jsem vědomě do systému, ze sledovacího zařízení se stalo sledované. Zaměřila jsem se ale také na technické chyby – zajímalo mě, do jaké míry výsledný obraz ovlivňuje například počasí či nastavení kamery. Z apropriovaných dat jsem z toho konkrétního dne vytvořila záznam, který je sestaven z 352 snímků.

V brněnském Domě pánů z Kunštátu jste nedávno prezentovala projekt Šest pohlednic. O co v něm šlo a co mu předcházelo?

V Šesti pohlednicích jsem využila situace, kdy se mi nepodařilo vytisknout reprodukci mé fotografie tak, jak jsem si představovala. Tímto tiskem, v němž se motiv částečně zalil černou barvou, vzniklo jiné dílo. Při cestě z tiskárny domů mě pak napadlo pohlednice rozdávat na kolínském náměstí. Šest pohlednic vnímám jako projekt navazující na jiné aktivity té doby. V devadesátých letech jsem hodně pracovala s principem mail artu, iniciovala jsem různé akce, do kterých jsem zapojila lidi z nejrůznějších kruhů.

O kolik lidí se jednalo a jak jste vybírala, koho oslovit? Jaká díla vznikla?

K projektu jsem přizvala tolik lidí, že bych je dnes už ani nespočetala. Nakonec se ho zúčastnilo více než 150 autorů – od umělců, náhodných známých až po naše sousedy – a někteří ještě přizvali své rodiny nebo kolegy. Jednorázová akce se proměnila v mnohaletou aktivitu. Vznikala díla od jednoduchých gest až po olejomalby, koláže, texty, partitury a na ně vázané hudební improvizace. Autoři pracovali s pohlednicemi jako s materiálem, některé artefakty vznikly jako reakce na zbylý motiv. Mezi odevzdanými díly se objevily také polemizující či kritické příspěvky – ty jsou rovněž důležitou součástí celého experimentu.



Jolana Havelková při přípravách díla Pod naším okýnkem. Foto Ivan Kotačka

Bylo by možné porovnat výstavu Šest pohlednic, která proběhla loni v pražském Poštovním muzeu, s pozdější brněnskou expozicí?

Brněnská výstava probíhala těsně po jarním nouzovém stavu. Netušili jsme, kdy výstavu otevřeme a za jakých okolností – pandemie se nás v mnohém dotkla. Také přibýlo více než čtyřicet účastníků. Instalace se lišily, protože i samotné prostory jsou dost jiné. V každé z výstav vynikl jiný aspekt koncepce. V Praze byly artefakty uloženy zejména v šuplících, výstava působila více jako sbírka. V Brně jsme s Denisou Sedlákovou, která stála za návrhem výtvarného řešení výstavy, mohly prezentovat díla velkoryseji – video Sonji Vectomov se například promítalo na celou stěnu jedné místnosti.

Došlo v průběhu výstavy k něčemu, co ve vás rezonovalo či vás překvapilo, ať už to byly reakce ze strany návštěvníků či například feedback od samotných autorů a autorek?

Setkávání s lidmi, kteří mnohdy věžili dalekou cestu, bylo v tomto období snad ještě cennější. Překvapením pro mě byly reakce některých návštěvníků, kteří nečekaně v den vernisáže přispěli svým dílem do expozice. Osobně mě hodně oslovil autorský přednes poezie Zbyňka Fišera na jedné z komentovaných prohlídek, hudební improvizace Martina Janička na poštovní schránku zas byla smysluplným a příjemným zakončením výstavy.

Jakým způsobem se chystáte v projektu pokračovat?

Ráda bych vydala publikaci s díly participujících autorů, s texty teoretiků či sociologů. A doufám, že se mi podaří Šest pohlednic znovu vystavit.

Můžete zmínit některé vaše další projekty založené na podobných principech?

Zejména v devadesátých letech jsem často iniciovala akce, které měly propojovat lidi. Chtěla jsem také poukázat na nějaký jev či situaci, která mi přišla důležitá. Zmínila bych jednorázovou akci Sušení věcí z roku 1995.

Vyzvala jsem sousedy, abychom na společném dvorku uklidili. Nalezené předměty jsem pak následně zpracovala a vrátila je v podobě velkoformátových fotografií zpět na místo. Pak jsme se na dvorku setkali na vernisáži – díky těmto aktivitám jsme se poznali. V rámci kolínského festivalu pohybového divadla Kašparův memoriál jsem například chodila mezi návštěvníky a představovala fotografie z cyklu Něco o mně (2000), které byly umístěné v albech ve speciálním nosiči. Tento způsob prezentace mi připadal osobnější. Přímá konfrontace s diváky přináší neopakovatelné momenty.

Z pozdější doby mohu zmínit například akci ve veřejném prostoru s názvem Hvězda, kterou jsem iniciovala na Štědrý den v roce 2014. Celý den jsme s přáteli procházeli ulicemi města a před vchody domů jsme vykrajovali pomocí forem na cukroví obrazce do sněhu. Chtěli jsme upozornit na jiné možnosti prožívání svátků. Zdálo se nám, že většina lidí prochází vánočními rituály podobně a jejich příprava je pro ně mnohdy nejnáročnějším obdobím z celého roku.

Všimla jste si v průběhu let nějaké změny v přístupu lidí k takovým aktivitám?

V porevolučních letech byly nejrůznější kulturní činnosti provázeny nadšením. Mělo smysl se například vypravit na otevření výstavy na druhý konec Česka – nezabývali jsme se tím, kolik času taková výprava zabere. Některé akce vznikaly zprvu hodně organicky, ale v té živelnosti bylo kouzlo. Dnes podobné výstavy vznikají samozřejmě také, osobně ale devadesátá léta vnímám jako velmi specifické období s neopakovatelnou atmosférou. Dařilo se nám také přirozeně propojovat umělecké aktivity s publikem, s lidmi, kteří s uměním neměli nic společného. Alespoň mně to tak tehdy připadalo. Například do příprav prvního ročníku festivalu Funkeho Kolín se zapojil každý, koho to jen trochu zajímalo a kdo mohl být nápomocný. To nás nesmírně sbližovalo. A co se týká současnosti: před pandemií jsem někdy mívala pocit, že si té bohatosti života a množství kulturních aktivit snad už ani tolik neužíváme. Možná se v blízké

budoucnosti zase mnohé změní, ale těžko předvídat.

Práce s lidmi vás podle všeho fascinuje. Není ale někdy také vyčerpávající?

Přípravu či organizaci náročnějších akcí, ve kterých spolupracuji s větším množstvím lidí, si mohu dopřát opravdu jen občas. Spolupracovat a setkávat se s lidmi je radost, i když je to někdy náročné. V mé tvorbě ale převažují individuální projekty, i když občas někoho přizvu ke spolupráci – většinou z hudební oblasti.

V uplynulých měsících jste připravila několik projektů a byla jste přizvána k účasti na různých výstavách. Mohla byste vybrat jednu akci, která i s odstupem času souzní se současným děním?

Uvedla bych instalaci videí Pod naším okýnkem, kterou jsem připravila pro loňský ročník Prague Biennale Projekt: Magic Carpets. Léta jsem nahrávala dětskou písničku Pod naším okýnkem v interpretaci různých lidí. Na výstavě návštěvník při vstupu do místnosti viděl mnoho tváří, ale protože se jejich zpěv překrýval, slyšel jen zvukový chaos. Pouze když se přiblížil ke konkrétní obrazovce, bylo patrné, co ten který účastník zpívá. Abychom se doopravdy slyšeli, musíme k sobě přijít blíž. V době, kdy bychom měli spíš udržovat sociální odstup, je tato práce velmi aktuální.

Jolana Havelková (nar. 1966) je fotografka, umělkyně a kurátorka. Vystudovala Institut tvůrčí fotografie na Slezské univerzitě v Opavě a později přednášela na Fakultě užitého umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. Ve své tvorbě se věnuje fotografii, mail artu, konceptuálním a sociálně-uměleckým projektům. Je spoluzakladatelkou fotografického festivalu Funkeho Kolín, který probíhal mezi lety 1993 a 2009.

Je to len zlý sen?

Výstava na motívy záhradkárske kolónie v galérii Šopa

Christina Gigliotti pripravila pro košickou galerii Šopa výstavní projekt *Dwelling*, z velké části inspirovaný parcelami v záhradkářských kolóniích. Vystavená díla si uchovávají svoji autonomii, zároveň ale splývají v jeden spletenec živočišných, rostlinných a kýchovitých objektů.

DÁVID GABERA

Mala to byť udalosť roka. Výstava, ktorú pripravila Christina Gigliotti, kurátorka pôsobiaca v Berlíne, spolu s ôsmimi zahraničnými umelkyňami a umelcami, mala na vernisáž pritiahnuť veľa ľudí z umeleckých kruhov aj kultúrnej obce.

V košickej galérii Šopa však napokon boli radi, že výstavu *Dwelling* vôbec mohli otvoriť. Slovenská vláda totiž krátko pred jej začatím obmedzila zhromažďovanie osôb a sprísnila aj podmienky cestovania. Žiaden z hostí preto na vernisáži nebol prítomný a aj návštevníkov púšťali dnu iba v malých skupinkách. Ba čo viac, aj príprava výstavy sa mohla realizovať len vo virtuálnom prostredí.

„Keďže sme individuálne a kolektívne nútene robiť kompromisy a musíme sa prispôbiť súčasnej situácii, bremeno zodpovednosti sa prenieslo na organizátorky galérie Šopa, ktoré považujem za spolukurátorky,“ hovorí autorka koncepcie a kurátorka výstavy Christina Gigliotti.

Aj napriek obmedzeniam, prekážkam, ale aj improvizácii spolukurátoriek, ktoré skladali inštaláciu len na základe konzultácií a inštrukcií cez videohovor, výstava pôsobí kompaktné. Organizátorkám galérie sa tak aj na diaľku podarilo sprítomniť hlavnú myšlienku výstavy.

Raj uprostred mesta

Epidémia zasiahla výstavu po každej stránke. Nielenže sa jej samotný priebeh odohrával v období zatiaľ najtvrdších opatrení počas druhej vlny, keď v krajine platil všeobecný zákaz vychádzania a do galérie sa preto nedalo na istý čas dostať. Aj koncepcia výstavy, ktorá sa rodila ešte na jar, sa totiž priamo odvíjala od spoločenskej izolácie, ktorá panovala v Európe. „Počas lockdownu v Berlíne a až do leta som navštevovala niečo, čo vyzeralo ako nekonečný rad malých záhradných pozemkov v meste a na jeho okraji,“ hovorí Christina Gigliotti, ktorá si za východisko výstavy zvolila tzv. Kleingarten, mestské záhradkárske kolónie.

Tie začali v európskych mestách vznikať už v polovici 19. storočia. Ich najväčší rozmach však nastal pred vyše sto rokmi, keď bol v dôsledku dvoch svetových vojen a hospodárskej krízy na kontinente nedostatok potravín. Po dekádach stagnácie, ktorá súvisela s narastaním hospodárskeho blahobytu, o nich vzrástol opätovný záujem až na konci minulého storočia. Dialo sa tak na základe environmentálneho uvedomenia, záujmu o kvalitu a pôvod potravín, ale aj pre potrebu kontaktu s prírodou, ktorý býva v mestách čoraz väčšou vzácnosťou.

Záhradkárske osady, ktoré sú cenovo dostupné a medzi obyvateľmi miest aj veľmi obľúbené, dnes slúžia najmä na poľnohospodárske účely, no aj na rekreáciu a trávenie voľného času. „Počas prechádzok som spoznala funkčné zeleninové a ovocné záhrady, včelárske kolónie a čističky vody susediace s detskými trampolínami, záhradami s výstrednými sochami a, samozrejme, grilmi,“ vraví Christina Gigliotti.

Vlastná záhradka

Jednou z hlavných motivácií, prečo si ľudia v posledných rokoch obľúbili tento typ záhradníckej činnosti, je snaha vytvoriť súdržné komunity. Tie totiž mnohým ľuďom v anonymnom mestskom prostredí dnes chýbajú. Práve vzťah jednotlivých parciel ku komunite či kolónii zaujal aj Christinu Gigliotti. „Už po strávení minimálneho množstva času túlaním sa bludiskom záhrad je očividné, že i keď tieto parcely vytvárajú ucelenú komunitu, ‚kolóniu‘, každá jedna z nich je unikátna,“ hovorí.

Podľa kurátorky tieto malé záhradky odzrkadľujú či rozširujú identitu jej užívateľov. „Predstavujem si ich ako jednotlivé zóny alebo štáty a v priestore galérie sa snažím vytvoriť si svoju vlastnú, pretože zoznam čakatelov na získanie skutočnej Kleingarten je jednoducho príliš dlhý,“ vysvetľuje svoj zámer kurátorka.

Jej vlastnú „záhradku“ v priestore galérie tak napríklad tvoria rôznofarebné liany, ktoré sa tiahnu celou jednou miestnosťou. Inštalácia v podobe popínavej rastliny, ktorú vyhotovila umelkyňa Theresa Weber, pozostáva z rôznych umelých vlákien a miestami je obrastená aj podivuhodnými baktériami. Hoci stonky sú v jednom bode „zakorenené“ na podlahe, lezú aj po strope, pričom vedú až k dielu od Maxa Másla. Ten vyrobil schému akéhosi obydlia – konštrukciu z drevených hranolov, ktorej schodisko tvoria torzá zdieľaných kolobežiek.

Druhej miestnosti zasa dominuje inštalácia Marka Delonga a Anny Slamy. V rámci nej zo stropu visia kukly hmyzu, pričom pri vchode stojí stará pani v klobúku. Jej šaty pripomínajú pavučinu a pri detailnejšom pohľade na nej vidieť aj časti zaschnutých pavúkov. Tento psychedelický výjav ešte umocňujú namodro a nazeleno sfarbené keramické objekty v podobe motýľov, anjelíkov a kvetu od Caroline David, ktoré sú umiestnené na sokloch z konárov stromov.

Lokálne je globálne

„V tejto prerastenej motanici je obsadenie žijúcich, neživých postáv a tiež postáv v stave premeny,“ opisuje celkovú inštaláciu Christina Gigliotti. Výstava so svojimi živočíšnymi a rastlinnými motívami, ale aj ďalším množstvom umelých „gýčových“ doplnkov pripomína veľmi podivuhodné prostredie, ktoré je na hranici medzi fyzickým a nefyzickým a kde jednotlivé zložky neviete s istotou od seba oddeliť.

Nie je to len povahou samotných prác, ale aj tým, ako sa diela dopĺňajú, nadväzujú na seba, komunikujú, vzťahujú sa k sebe. Súvisí to aj s tým, ako sú nainštalované. Napríklad jedna séria malieb Paula Sochackého alebo Hélène Padoux sa nachádza v rôznych častiach výstavy, vďaka čomu sa stáva súdržnou. „Diela

vytvárajú jedinečné a autonómne prostredie, ktoré je súkromné a zároveň prívetivé pre návštevníkov. Malo by slúžiť ako útulné útočisko – miesto pre oddych a tiché rozjímanie,“ hovorí kurátorka.

Treba však dodať, že aj keď si každá záhradka v rámci kolónie – ako aj tá v galérii – zachováva svoj jedinečný charakter, vždy je súčasťou väčšieho celku. To platí najmä v prípade, keď Gigliotti prirovnáva záhradky k jednotlivým štátom a tvrdí, že odrážajú užívateľove „osobné hodnoty, estetický vkus, záľuby v aktivitách a vzťah k životnému prostrediu“. Práve s posledným menovaným treba zdôrazniť, že žiadne geografické územie nemožno vnímať ako uzavretý autonómny celok. Túto skutočnosť potvrdzuje aj klimatická kríza, ktorá preteká jednotlivými územiami, hranicami. Pri nej nejde len o politický problém, ale predovšetkým o problém globálny, geopolitický.

Preto nie je náhoda, že aj teraz vystaveným dielam chýbajú štítky s ich názvami a menami autorov. Výstavu totiž nemáte z odstupu pozorovať a ani sa zamýšľať nad jej jednotlivými zložkami. Naopak, *Dwelling* vytvára situáciu, do ktorej sa máte nechať vtiahnuť. Takto aj na chvíľu stratíte kontakt s galériou a ocitnete sa niekde uprostred veľmi netypickej záhradky, možno až v akomsi zvláštnom hororovom domčeku plnom haraburdia – stanete sa účastníkom výjavu, či skôr vidiny, ktorá bude pripomínať fantastický či surreálny svet, ale pokojne aj apokalypsu zeme. A možno sa tak aj zamyslíte, že toto malé pulzujúce prostredie, plné ukrytých vzťahov a procesov, až nápadne pripomína ten vonkajší svet, ibaže bez pozlátka.

Autor je výtvarný kritik a publicista.

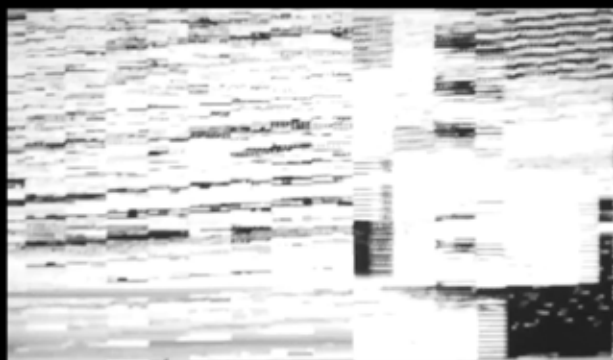
Dwelling. Šopa Gallery, Košice, Slovensko, 16. 10. – 27. 11. 2020.



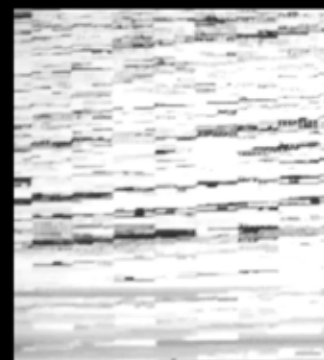
Pohľad do výstavy Dwelling. Foto Tatiana Takáčová



When I was in my mother's womb



she started to bleed



They advised her



for ways to save me



She self-prescribed a method



Asked Saint L



and give his name



Lazaro



to the c

YOKO OSHA: Making Saint Lazara Rossel Albear

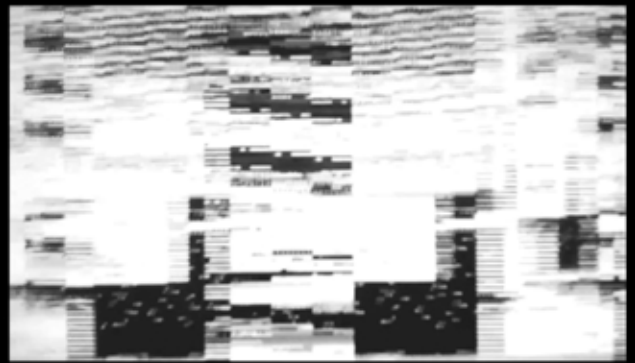
Lazara Rosell Albear (nar. 1971) je kubánsko-belgická multimedialní umělkyně, která se věnuje rozmanitým oblastem od výzkumu zvuku přes performance až po filmovou produkci. Zajímá ji pohyb, migrace, transformace či interaktivita ve vztahu k lidské přirozenosti. Svoji kariéru začala jako tanečnice a performerka. Účinkovala například v baletu pod vedením Alaina Platela a za svou práci obdržela několik cen na Kubě i v Belgii. Na přelomu tisíciletí se její zájem přesunul k tvorbě filmů a videí, která jí umožnila spojit žánr performance s pohyblivým obrazem. Spolu s hudebním skladatelem a umělcem Elim Van de Vondelem založila v roce 2001 produkční a badatelskou společnost MahaWorks. Je také autorkou několika dokumentů.



r to get rid of me



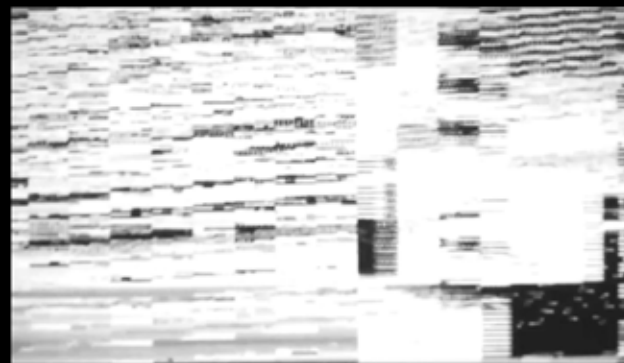
She said No



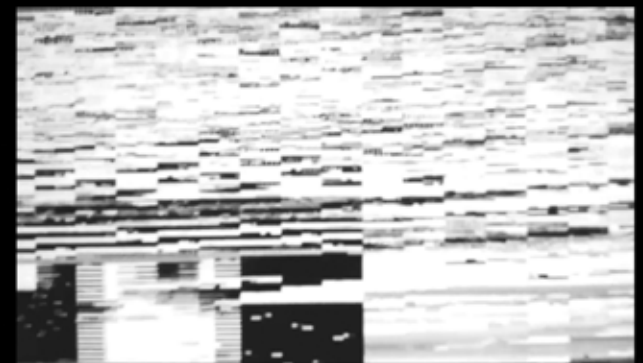
She looked



azarus for help



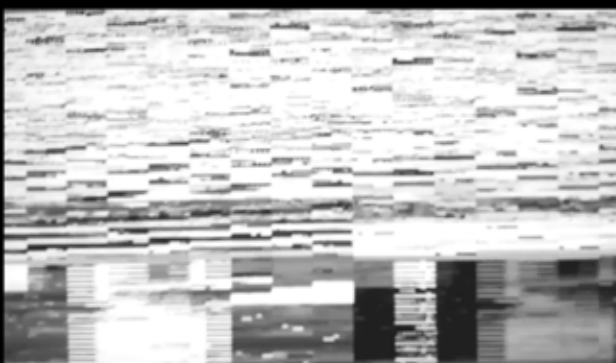
If he saves me



she promised to walk to his church



reature



weather a girl or a boy.

Ve filmu Yoko Osha se umělkyně obrací k magickorealistickému světu náboženství zvanému Santería (nebo také Regla de Osha), které potají praktikuje více než sedmdesát procent kubánské populace. Snímek, jehož výroba trvala deset let, propojuje intimní zobrazení tradic, pravidel a rituálních zasvěcení s osobními výpověďmi, audiovizuálními rekonstrukcemi, performancemi a poezií.

Čí vítězství a čí prohra?

Na co vzpomínáme, když připomínáme čtyři sta let od Bílé hory? Mem „národní poroby“, spojený s místem paměti na jednom pražském kopci a vytvořený před sto padesáti lety, nás zajímá mnohem víc než skutečná událost z roku 1620.

MILENA BARTLOVÁ

Místo paměti je termín, který zavedl francouzský historik Pierre Nora v osmdesátých letech minulého století, aby upozornil na ohniska, v nichž společenská paměť krystalizuje v době velkého urychlení dějin. „Místa paměti vznikají z vědomí, že spontánní paměť už neexistuje. Musíme záměrně vytvářet archivy, udržovat výroční připomínky, organizovat oslavy, pronášet oslavné proslovy a schvalovat zákony, protože samo sebou se to už neděje... To, čemu dnes říkáme vzpomínka, ve skutečnosti už prošlo proměnou v historii,“ píše v roce 1989 v časopise *Representations*. Podle Nory musíme bedlivě rozlišovat mezi spontánní pamětí, která je psychologická, individuální a skrývá se v nevyslovených tradicích a nevědomých reflexech, a pamětí, pro niž jsme se rozhodli a kterou vnímáme jako závazek: sdílenou, vědomou a kolektivní.

Nikoli náhodou na úvod upozorňuji na teoretické úvahy o vztahu historie a paměti, které v českém veřejném prostoru potřebujeme pro lepší orientaci v aktuálních rozepřích o nedávnou minulost. Odborné diskuse před koncem století někdy omezovaly platnost Norovy koncepce jen pro francouzskou konstrukci národa splývajícího se státem, s níž historik vskutku konkrétně pracoval. U nás však k takové diskusi vůbec nedošlo a mnozí z historické obce koncept míst paměti dodnes nahrazují takzvaným druhým životem (příčemž se rozlišuje mezi využitím a zneužitím minulosti), anebo jej redukují na památná místa. To je třeba dub, pod nímž se údajně narodil Jan Žižka, střelnice gestapa v Kobylisích nebo v podobě perzifláže místo uprostřed lesa na Kaprounu, kde byl z vlakové přepravy vyloučen Jára Cimrman. Památná místa jsou důvěrně známá a nepřinášejí do historické reprezentace nic znepokojivého. Pierru Norovi šlo ale právě naopak o dekonstrukci naturalizované představy, že historická paměť, předávaná údajně v rodinách z generace na generaci, je autentickým zdrojem státní moci a ospravedlňuje mimo jiné i teritoriální politiku moderního státu.

Kopec na kraji Prahy

Bílá hora je mimořádně výstižný příklad místa paměti. Bitva, kterou na Bílé hoře 8. listopadu 1620 svedli vojáci najatí stavovskou reprezentací českého království s vojáky najatými katolickou vojenskou aliancí Habsburků a bavorské Ligy, nebyla vojensky nijak významná. Přesto patřila k zahajovacím událostem třicetileté války, nejrozsáhlejšího vojenského konfliktu v Evropě před první světovou válkou. O dvě stě let později se k ní v první polovině 19. století politická imaginace vrátila v souvislosti nové protihabsburské politiky a v rámci hnutí českojazyčné národní emancipace. Bílá hora se objevila v politické propagandě, výtvarném umění i literatuře jako symbolické ztělesnění a – fakticky nepřesné – označení začátku vlády habsburského rodu. Nejsilnější roli obraz Bílé hory sehrál v počátcích Československé republiky, kdy se pod heslem „tři sta let jsme trpěli“ totálně rekonfiguroval prostor, rétorika a imaginace nově vzniklé národní a demokratické republiky v kontrastu k německojazyčné monarchii. Pozemkovou reformou se zároveň realizovala „odplata za Bílou horu“, z jejíž důsledků se připomínal hlavně příchod „cizí šlechty“. V historické revizi se habsburská vláda jevila jako nelegitimní a Bílá hora jako její výstižný symbol. Přesně v Norově smyslu tedy Bílá hora patří k aparátu konstrukce moderního státu a státního národa.

Bílá hora je ale zároveň také vrcholek skutečného kopce, místo na západním okraji Prahy, až do rozšíření města v roce 1974 nejvyšší pražská kóta. Jako bílé se jeví opukové podloží zdejšího terénu. Za potokem, oddělujícím oboru Hvězda rozloženou

kolem manýristického habsburského letohrádku, leží holé pole s nenápadným pomníčkem uprostřed. Tramvaje končí u malého barokního poutního kostela s ambitem. Ten je římskokatolickým pamětním místem a bitvu z roku 1620 oslavuje jako vítězství. (O kostelík se od roku 2007 stará ženský řeholní řád benediktinek, které se zaměřují na humanistickou připomínku krutosti bitvy a zbytečné nelidskosti válek.) Podle legendy napomohla vítězství říšské armády Panna Marie. Vyslyšela modlitby zprostředkované malým gotickým obrazem, který nalezl pohozený na zemi nedaleko Strakonice zpovědník velitele bavorského vojska. Kopie zázračného obrazu je středem působivé vizuální inscenace na hlavním oltáři kostela Panny Marie Vítězné na Malé Straně, originál shořel v roce 1833 v kostele Sta Maria della Vittoria v Římě a také tam byl posléze nahrazen kopií. V tamní sakristii se dochovaly i autentické trofeje z bitvy a malby znázorňující bělohorské bojiště. Pokud epidemická situace dovolí, bude možné si je spolu s nově vyrobenými popravčími nástroji prohlédnout na výstavě, kterou k letošnímu výročí pořádá Národní muzeum. Malostranský kostel Panny Marie Vítězné je znám pozoruhodným reliktem předmoderní katolické zbožnosti – účtu k raně barokní voskové figurce tzv. Pražského Jezulátka žijí ovšem především turisté.

Otočený kostel, zakázaná církev

Malostranský kostel je výjimečně výmluvným svědkem toho, o co v bitvě na Bílé hoře šlo především: o vítězství římskokatolického vyznání a církve nad protestanty. Byl postaven italským architektem v letech 1611–1613 jako kostel Nejsvětější Trojice, jeden ze dvou pražských chrámů německy mluvících luteránů. Po zákazu nekatolických církevních společenství a vypovězení jejich duchovních ze země v prosinci 1621 byl konfiskován, předán tehdy novému španělskému řádu bosých karmelitánů a při přestavbě doslova obrácen naruby. Původní luterský kostel dodržel konvenci, aby byl presbytářem obrácen k východu, přestože kvůli nepříznivé stavební parcele měl dvouvěžové průčelí a hlavní vstup obrácený do strmé petřínské stráně. Důkladná přestavba v duchu římské architektonické tradice upřednostnila fasádu na opačné straně, do ulice. Kostel byl nově vysvěcen ještě před koncem války.

Stavbu luteránských kostelů v Praze umožnil slavný Majestát na náboženskou svobodu císaře a českého krále Rudolfa II. Habsburského z roku 1609, kterým se v království kodifikovala výjimečná situace vzájemného náboženského uznání několika konfesí: vedle římských katolíků směli legálně působit nejen protestanti luterského a kalvínského vyznání, ale i obě původní domácí církve neboli jednoty, totiž kališníci čili utrakvisté a čeští bratři. V ostatních zemích Římské říše fungovalo naproti tomu pravidlo, jež se v roce 1648 kodifikovalo jako výsledek třicetileté války. „Či je vláda, ten rozhoduje o náboženství“ znamenalo, že svobodu vyznání měl panovník a obyvatelé země se museli přizpůsobit. V Čechách však díky jedinečnému historickému vývoji od husitských válek téměř po dvě století existoval systém, jemuž se dnes říká „tolerance z nutnosti“. Protože katolíci nebyli ve třicátých letech 15. století schopni husity porazit a zůstali v menšině, nezbylo jim než uznat kališnickou církev – která sebe samu považovala za českou lokální část církve katolické neboli všeobecné – za rovnoprávnou. Přestože z mezinárodního hlediska to platilo jen asi třicet let, zůstala v rámci českého království pluralita vyznání jedinečným faktem. Až do roku 1609 byly ovšem oficiálně připuštěny pouze církve česká a římská, zatímco církve vzešlé z reformace ve druhé čtvrtině 16. století a původní česká Jednota

bratrská mohly fungovat jen na okraji a bez možnosti veřejné proklamace své identity. Přihlásit se k české či římské církvi mohly v Čechách 15. a 16. století i ženy a také celé obce.

Otázka vyznání a církevní příslušnosti se v raně novověké Evropě netýkala jen individuálního náboženského přesvědčení, ale zároveň i politické identity. Pro německojazyčné oblasti, v nichž se reformace konfrontovala s katolickou tradicí, se používá termín konfesionalizace, označující hluboké propojení obou rozměrů. Specifická česká situace jako dědictví husitských válek umožnila zvláštní a poměrně časný průběh tohoto procesu, což však zároveň vedlo k nedostatečnému rozvoji politické veřejnosti, která jinak právě při konfesionalizaci vznikala. Řečeno méně odbornými slovy, pozdně středověké a raně novověké Čechy a Morava sice byly na špičce tehdejšího politicko-spoločenského vývoje, ale právě kvůli předčasnosti a z ní plynoucí „osamělosti“ v nich nově utváření politické sféry proběhlo v nedůsledné, oslabené podobě. Bělohorská bitva byla z hlediska nadnárodního celku Římské říše (která se teprve po reformaci začínala označovat dovětkem „národa německého“) nástrojem normalizace dosavadní výjimečné situace v českém království. Z hlediska domácí politiky bělohorská prohra ukončila pokus českých zemských (nikoli národních) elit udržet oproti monarchovi a jeho absolutistickým ambicím vládu tzv. stavů, tj. větších i menších feudálních pánů a reprezentace měst, které společně rozhodovaly na zemských sněmech.

Habsburská dynastie vládla v Českém království už skoro sto let. Teprve po vojenské porážce stavovského povstání, zahájeného již v květnu 1618 třetí pražskou defenestrací, však mohla nastoupit cestu k raně novověkému absolutismu a podpořit vzájemně výhodnou totální nadvládu jediné, římskokatolické církve, která opět posílila svou majetkovou základnu a získala politickou moc. Krach politiky českých stavů vedl po Bílé hoře nejen k exemplární popravě sedmadvaceti předních mužů v červnu 1621. Císař rozdával česká panství, zabavená za trest, jako odměnu svým podporovatelům. Především se přibližně dvě třetiny obyvatel Čech a Moravy byly nuceny nejpozději po vydání „ústavy“ Obnoveného zřízení zemského v roce 1627 rozhodnout, zda „zradí víru předků“ a přestoupí ke katolické církvi. Ti, kdo konvertovat nechtěli a nebyli poddaní, měli možnost se vystěhovat do zemí, kde vládli protestanti, což ovšem znamenalo nevýhodně prodat nemovitosti a odcházet bez majetku. Nelegálně utíkali ze země i poddaní. Mnozí vynuceně konvertovali, avšak novému vyznání soukromě odpořovali. Než ale válka skončila, dospěla generace, pro niž se už stalo normální být katolíkem. Jen nepatrná hrstka skrytých evangelíků přežívala jedno a půl století v zapadlých koutech až do tolerančního patentu Josefa II. Další skupinka přežila v exilu a dala základ misijnímu společenství, známému v Americe jako Moravští bratři.

Historické revize

Na dějiny se vzpomíná nebo zapomíná a závisí to na tom, jak jsou minulé události kódovány ve sdílené historické paměti, jaká svědectví se uchovávají a podporují a jaká se naopak opomíjejí či cíleně odstraňují. Po dobu vlády Habsburků, státní podpory katolické církve a katolické příslušnosti naprosté většiny obyvatelstva byla Bílá hora vítězstvím. Jiný význam mohla nabýt tehdy, když se ji začalo rozumět jako události národní, nikoli náboženské porážky. Tato zpětná projekce moderního nacionalismu se dnes pilně uvádí na pravou míru: v 17. století se nebojovalo o českojazyčný národ, i když v Čechách se taková

Revize paměti Bílé hory

politická identita mezi elitami vyskytovala již od 14. století. Národní identifikace „bělohorské potupy“ byla nejživější v době vzniku Československa – a právě v této roli se setkáváme se vzpomínkou na Bílou horu v nedávno oživeném příběhu mariánského sloupu na Staroměstském náměstí. I když jeho stržení zřejmě zorganizovali sociálnědemokratičtí novináři (jak ukázal Petr Blažek), k potupě monumetu necelý týden po vyhlášení republiky využili emocí průvodu, který se vracel do centra právě z „národní pouti“ na Bílou horu. Socha byla tehdy obecně chápána jako oslava Habsburků a její difamace symbolicky vyrovnávala dávnou českou porážku.

Národní motiv však přepsal téma rozštěpení české společnosti podle vyznání, jež dává imaginaci Bílé hory nejen historicky korektnější, ale možná i aktuálnější smysl. Katolicky konzervativní historici jako Josef Pekař spojili oba motivy, když tvrdili, že pokud by nebylo došlo k bělohorské porážce nekatolíků a česká společnost by zůstala na straně protestantismu, byli by ji německy mluvící luteráni poněmčili mnohem úspěšněji nežli rakouští katolíci. Nehledě na otázku, zda národní autonomie je absolutním kritériem hodnocení dějin, je nutné připomenout, že konstrukty virtuálních dějin mají jako obvykle spoustu dalších logických chyb. Poněmčovací iniciativa byla zájmem osvěcenských rakouských panovníků teprve od konce 18. století – a kdyby Čechům nevládli Habsburkové, tato situace by nemusela nastat, případně by nastala v nějaké jiné podobě. Identifikace protestantů s německy mluvícími Čechy je teprve věcí 19. století, po tolerančních reformách habsburské vlády (1781 přípuštění neboli tolerance a 1866 zrovnoprávnění nekatolických církví, ovšem jen luterských a kalvínských protestantů plus pravoslavných). V předbělohorském období však mezi nekatolíky převažovaly obě

původní a evropsky nestandardní české církve. Ostatně jeden z obecně uznávaných intelektuálních hrdinů tradice českojazyčné kultury byl Jan Amos Komenský, biskup Jednoty bratrské a pobělohorský exulant.

Zlopověstní komunisté jsou ve věci bělohorských revizí výjimečně poměrně nevinně. Téma stavovské vlády, náboženských sporů a památné porážky marxisticko-leninský dějepis příliš nezajímalo, protože je nešlo popsat jako třídní konflikt. Pokud se ale o historických tématech – a tím spíše traumatech – nemluví, je oslabená i potřebná společenská diskuse nad různými formami historických reprezentací, od vědeckých spisů přes romány a jubilejní výstavy až po zpracování v populární kultuře a školní výuce. Zřejmě to přispělo ke skutečnosti, že vlastní bělohorské téma, totiž rozštěp české společnosti na katolíky a protestanty, zůstalo skryto, nezpracováno a bylo zameteno pod koberec. Mohlo se proto zdát, že sekularizační modernizační diskurs první republiky, komunisty převzatý a prohloubený, v pověstně „bezvěreckém“ českém prostředí zvítězil. Jak ale ukázal nečekaný konflikt kolem nově postavené variace pražského mariánského sloupu, není tomu tak – dávné trauma přežívá pod vrstvami mladších epoch.

„Dějiny psané vítězi“ nejsou v tomto případě pouhou metaforou. Mezi 17. a 19. stoletím katoličtí historikové nejen psali dějiny vítězů, ale také utvářeli archivy, knihovny a posléze muzea. Zapomenutí bylo důsledné. Význam dvou století mezi husitskými válkami a Bílou horou, kdy v českých zemích panovala tehdy zcela unikátní situace vzájemného uznávání různých vyznání, se vytratil z pramenů, a tedy i z dějepisného bádání a psaní. I když předbělohorská desetiletí už byla svědky nového směru náboženského vývoje a původní kališnická církev byla vnitřně úplně oslabená,

byla to teprve bělohorská bitva a její politické důsledky, co stvrdilo zánik unikátního církevně-politického uspořádání.

Aktuální reprezentace

Vzhledem k popsaným rozporům a z nich plynoucí nejasnosti, zda byla Bílá hora vítězstvím či prohrou, stojí na místě bitvy jen prozatímni nenápadný pomníček. Úvahy o postavení důstojného monumentu vrcholily v době největší slávy připomínání Bílé hory na počátku 20. století. Monumentální návrhy na ztvárnění sousoší či celého areálu bělohorské mohyly od Stanislava Suchardy, Františka Bílka a řady dalších umělců se pohybovaly mezi dekadentně vypjatými obrazy „národního hrobu“ a symbolikou obětiště. Vlast-Čechie v nich nabývala podoby úhledně mučené figury ženského aktu. Podbělohorská sokolská župa ale nakonec neměla prostředky na víc než na skromný kamenný jehlan s nápisem.

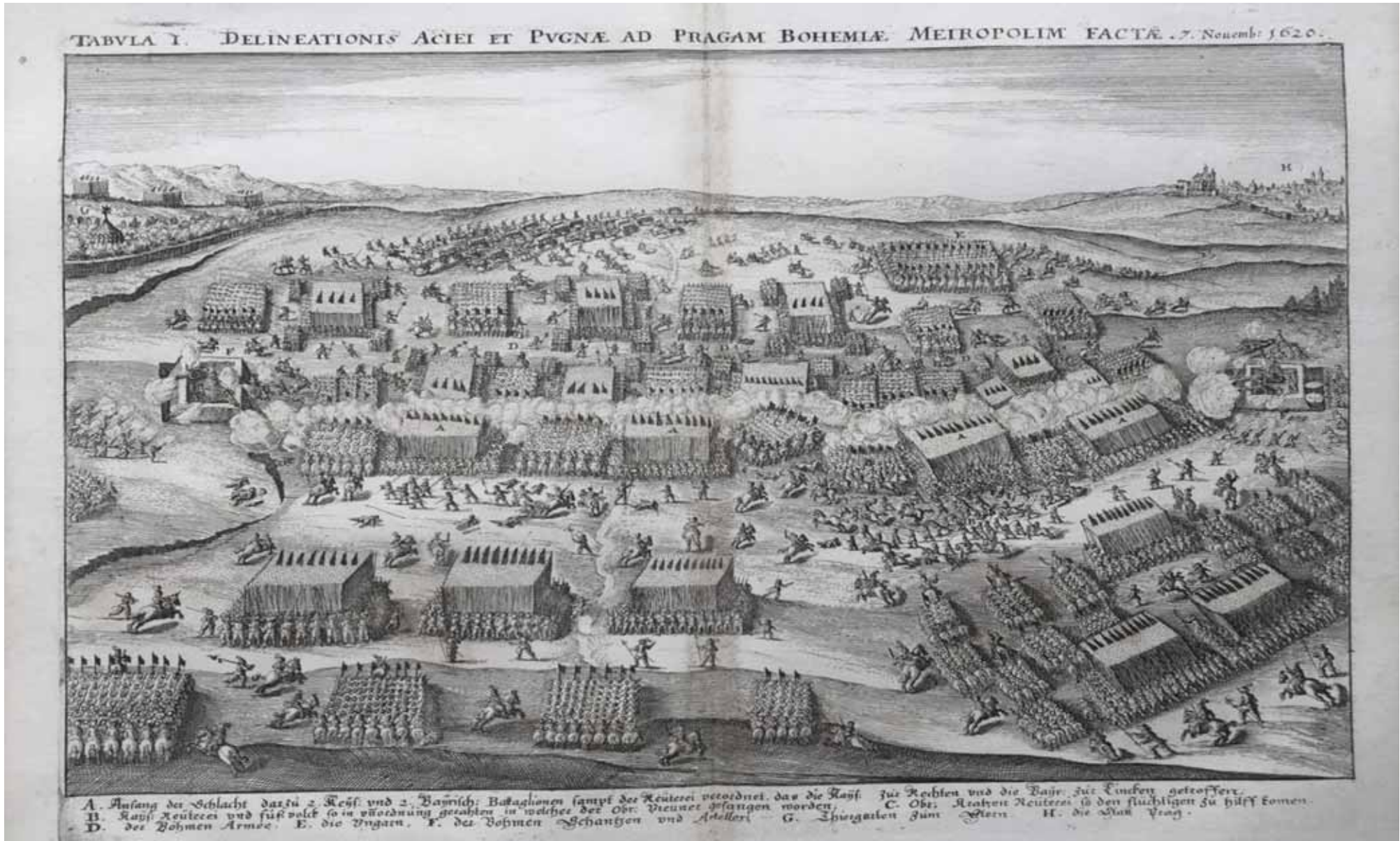
Dnešní reprezentace bělohorské bitvy se většinou nevztahují k tomu, o co tehdy přede vším šlo, tedy o náboženské rozpory a boje. Nejznámější reprezentací jsou v posledních dvou desetiletích performativní hry nebo-li *re-enactment* samotné bitvy. Nadšenci na koních, v dobových krojích a s hlasitými replikami střelných zbraní si takhle hrají již řadu let na nezastavěném okraji historického bojiště. Akce se koná už v září, aby byla větší pravděpodobnost příjemného počasí, a přitahuje velké množství publika. Je to reprezentace nejpobulárnější a nejzábavnější, nejen depolitizovaná, ale také zbavená jakéhokoli ideového obsahu. Druhou sférou historické reprezentace je přežívání Bílé hory v politické imaginaci. Motiv vynucené zrady vlastního přesvědčení a prohry těch, kdo zůstali své víře věrni, měl své okrajové místo v literatuře a filmu sedmdesátých a osmdesátých let, kde vyjadřoval rozpornost intelektuální

podpory normalizačního režimu. Jako mem fatálního politického krachu však nahradil Bílou horu po polovině 20. století „Mnichov“. Více se původní předbělohorské situaci, v níž vláda vlastní nekompetentností prohraje osudový moment dějin, ovšem podobá komunistický převrat v únoru 1948. Jde každopádně o problematický a rozporný moment, zásadní politický zvrat vedoucí k nepříznivé transformaci systému, který jsme si zavinili sami – avšak vyprávíme o něm tak, že selhání promítáme na nepřítele „tam venku“.

Konečně pak třetí reprezentace, vědecká historiografie – včetně dějin umění – od devadesátých let vyvažuje přetrvávající ideologickou distanci veřejnosti od Habsburků, jezuitů a rekatolizace důkladným a rozsáhlým výzkumem kulturních, sociálních, ekonomických, církevních i politických dějin 17. až 19. století. Uspěla v tom, že Habsburské monarchii se již přiznává její oprávněné místo v českých dějinách. Sice se zhodnocuje i přínos nekatolíků, významné místo však zároveň zaujal i revival konzervativně katolického dějepisectví. Jeho je i jazyk, jakým se o událostech kolem Bílé hory běžně píše s falešným pocitem, že je to neutrální vyjádření: když luteráni „opustili“ svůj malostranský kostel, „ujali se jej“ karmelitáni... Těžko nevzpomenout na to, jak se u nás dodnes běžně mluví o důsledcích vyhnání českých Němců v letech 1945 a 1946.

Změnit nacionalistické dědictví paměti Bílé hory se v takových podmínkách příliš nedaří. Pobělohorský motiv „cizí šlechty“ stále přispívá k sebedefinici Čechů založené na nepřekročitelné diferenci mezi námi a těmi druhými, kteří jsou podezřelí svým jazykem a mezinárodním rozměrem. Je možné, že tolik vzývané „vyrovnání“ s minulým režimem vážne také proto, že jsme se nedokázali vyrovnat ani s mnohem starší minulostí.

Autorka je historička umění.



Bílá hora je mimořádně výstižný příklad místa paměti. Rytina bitvy na Bílé hoře

Bojovníci na hranici

Jedné ze zakladatelek spolku Nejsem psychopat, která vystupuje pod pseudonymem Alena, jsme se zeptali, jaký typ pomoci tato organizace poskytuje lidem s hraniční poruchou osobnosti či proč odborníci na psychické zdraví běžně odmítají s „hraničáři“ pracovat.

MARTINA FALTÝNOVÁ

Jako motto na webu sdružení Nejsem psychopat, který je určený především lidem s hraniční poruchou osobnosti, jste vybrali výrok Antoina de Saint-Exupéryho: „Nejdále dojde a neúspěšnější bude ten, kdo nejvíc zápasil sám se sebou.“ Co vás motivovalo k založení spolku? S prvním impulsem na založení komunitního centra pro lidi s hraniční poruchou, spojeného s uměleckou tvorbou, přišla kolegyně Sandra. Svůj nápad sdílela v podpůrné skupině na internetu s výzvou, aby se přidali další zájemci. Jako oficiální spolek působíme něco přes rok. My čtyři zakladatelky jsme všechny prošly tímto onemocněním a zotavily se z něj. Kvůli tomu jsme měly silnou potřebu o hraniční poruše informovat jinak, než jak je obvyklé. O „hraničářích“ se často píše stigmatizujícím způsobem. Chtěly jsme začít s osvětou, protože jsme si stigmatizaci zažily na vlastní kůži. Do doby, než vznikly naše stránky, byly jediné informace na internetu v češtině plné mýtů, že hraničáři jen manipulují, jsou agresivní a jinak nepřijatelní. Ani odborníci mnohdy nevědí, jak s těmito lidmi pracovat.

Kdo se na vás obrací nejčastěji? Obracejí se na nás lidé, kteří právě zjistili tuto diagnózu a chtějí o ní mít relevantní informace. Vše, co děláme, se odvíjí od podpory samotných hraničářů a jejich blízkých. Spravujeme blog, pořádáme workshopy, besedy. V budoucnosti se chceme více věnovat osvětě i v rodinách. Rodiny často neprojevují příliš podpory, protože podléhají předsudkům a nemají dostatek znalostí o nástrojích, jak lze s nemocí zacházet. Samy svým příběhem přinášíme zprávu o naději na zotavení a to je klíčové.

Užíváte trochu slangové označení „hraničáři“. Lze ho tedy používat, aniž by to mělo pejorativní zabarvení? Myslím, že ano, lidé s hraniční poruchou jej většinou užívají, když o sobě mluví. Připomíná to bojovníka na hranici, což je dost příznačné. Pojem „hraniční“ původně vznikl tak, že se jedná o potíže na pomezí neurozy a psychózy.

Hraniční porucha osobnosti zahrnuje velmi široký rejstřík projevů, ale přesto – co byste řekla, že je pro ni příznačné? Člověk má především problém se svou vlastní hodnotou, vidí se často velmi kriticky, méněcenně. Výrazně se to projevuje ve vztahu k druhým lidem. V partnerském vztahu třeba velkým strachem, že ho partner opustí. Aby se toho vyvaroval, může používat různé strategie, které jsou nakonec pro vztah zničující. Jednou z nich může být snaha pro toho druhého udělat maximum, jenže ten toho pak může zneužívat. Mezi specifické potíže lidí s hraniční poruchou patří často silné emoce – silnější, než je řekneme běžné. Často jsou to ty nepřijemné, například vztek. Někdo vybuchuje, někdo ho naopak drží v sobě, což obvykle vede k dlouhodobým depresím. Ke zvládnutí a ventilování prudkých emocí užívají různé nezdравé způsoby. K nim patří i sebepoškozování – hněv a negace obracejí proti sobě. Mezi další patří zneužívání drog, alkoholu či jiné závislosti. Sebepoškozování je svým způsobem také závislost. Objevují se i silné pocity prázdnoty, nejasné představy o tom, kým člověk je, jaké má cíle, mohou to být i pochybnosti ohledně sexuální orientace.

Mluví se o tom, že odborníci na psychické zdraví běžně odmítají s hraničáři pracovat. Opravdu se to děje? Ano, stává se to poměrně často, i když je dobré říct, že v poslední době se to lepší, především

co se týče psychoterapie. Ale pokud se podíváme na sociální a zdravotní služby, tam je ještě hodně co dohánět.

Čím to, že je právě hraniční porucha osobnosti v rámci odborné péče opomíjenější než jiné duševní potíže? Donedávna u nás nebylo žádné kvalitní vzdělávání o této diagnóze, malá informovanost panuje i mezi odborníky. Silné emoce hraničářů logicky vyvolávají silné emoce i u terapeutů, a pokud s tím neumějí pracovat, vzniká problém. Je pravda, že ne všichni dotčení jsou motivováni ke změně, o to je to pak problematictější, ale tuto zkušenost nelze přenášet na ostatní. Mnozí jsou naopak úzdravě velmi přístupní.

Jak probíhá začátek spolupráce s odborníkem, kdy se stanovuje diagnóza? Dá se dobře podchytit, co všechno se v rámci onemocnění může dít? Vzhledem k celé škále často i protichůdných projevů lidé mnohdy ze začátku dostávají úplně jiné diagnózy. Člověk může být dlouhodobě v depresi, ale i v mánii, úzkosti. Patří sem disociace, obsedantně-kompulzivní jednání či posttraumatická stresová porucha, to vše mohou být přidružené diagnózy. Výjimečnější se objevují i psychotické symptomy. Trvá většinou delší dobu, než se klient s lékařem dopracují ke správné diagnóze. Nebo nastává opačný extrém: odborník na základě jednoho projevu dá hned nálepku hraniční poruchy.

Dá se říct, že úzkostné, depresivní nebo manické stavy se v nějaké míře a četnosti dotýkají každého z nás. Kdy už se dá mluvit o nemoci? Podstatná je právě ta míra. Nakolik potíže ovlivňují život daného člověka. Pokud už například kvůli tomu nezvládá docházet do školy, do práce, nedaří se mu v mezilidských vztazích. Ty stavy mohou být tak náročné, že vedou až k hospitalizaci. Záleží na tom, jak často se lidé ocitají v těch opravdu velkých problémech.

Ve spolku Nejsem psychopat koordinujete vzdělávací aktivity. Pro koho je pořádáte? Organizujete přednášky pro studenty na vysokých školách, v současnosti si necháváme akreditovat kurs ve Fokusu určený pro sociální pracovníky, připravujeme program pro pracovníky v psychiatrických nemocnicích. Jsme přesvědčeni, že vzděláváním v této oblasti můžeme dosáhnout velkých změn. Chceme předat naše vlastní zkušenosti a nástroje k uzdravení, jako je například terapie DBT.

DBT je zkratka pro dialekticko-behaviorální terapii, u nás poměrně novou metodu pro práci s lidmi s hraniční poruchou. Můžete popsat blíže, jak se s klienty pomocí DBT pracuje? U nás je tato metoda nová, ale v zahraničí se používá spoustu let. Dle výzkumů má velmi dobré výsledky. Je tak účinná díky tomu, že nás učí se v sobě zorientovat. V myšlenkách, pocitech, v tom, jaké má člověk cíle a priority. Přináší způsoby, jak pracovat s emocemi, jak efektivněji komunikovat. Učí také zcela konkrétním dovednostem použitelným v případě krize, aby se zabránilo sebepoškozování nebo sebevraždě. Nejdůležitější dovedností je všímavost, „mindfulness“. Všímavost k tomu, co se děje v okolí i uvnitř. Pokud ji člověk praktikuje, prokazatelně zlepšuje svůj duševní stav. Všímavost pomáhá proti depresím, úzkostem, vzteku, kladně ovlivňuje i somatické zdraví. Přínosné je, že trénink probíhá ve skupině, lidé sdílejí své zkušenosti a vzájemně se podporují na cestě k zotavení.

Kde konkrétně se v České republice využívají techniky DBT? Před pár lety s nimi začalo pracovat pražské terapeutické centrum Kaleidoskop, před dvěma lety se otevřel stacionář v psychiatrické nemocnici v Bohnicích pod vedením Elišky Hrbkové. Školí personál na různých odděleních, aby novými postupy pomohl těm, kteří jsou tam hospitalizováni. S DBT technikami pracuje také Centrum duševního zdraví na Praze 9. A od loňského roku i psychiatrická klinika Fakultní nemocnice v Brně-Bohunicích.

Na hraniční poruše je nápadné, že se začíná projevovat už velmi brzy na začátku dospívání. Jak to bylo ve vašem případě? Problémy se u mě začaly projevovat ve třinácti letech, mívala jsem panické ataky, související s problémy v rodině. Uvědomovala jsem si, že se něco děje, ale tehdy jsem o tom ještě nedokázala moc přemýšlet a hledat pomoc. Cítila jsem, že jsem hodně rychle dospěla, i když ne úplně běžným způsobem. V těch třinácti u mě nastal ohromný životní zlom. Moji dřívější spolužáci a kamarádi tu změnu nepřijímali a já byla od té doby dost vyčleněná z kolektivu.

V čem ta změna spočívala, v jakém ohledu jste byla jiná? Vždy jsem byla výrazně citlivější, ale předtím mi to nedělalo problémy. Byla jsem naučená, že musím hodně potlačovat emoce, mít sama sebe pod kontrolou. Vnímat víc potřeby ostatních než ty své. Hodně jsem vše dusila v sobě a rodina ani odborníci mi nijak zvlášť nepomohli. Už tehdy jsem se alespoň pokoušela o nějaké zotavení. Hledala jsem různé cesty. Pomáhalo mi, když jsem četla, psala, chodila ven do přírody.

Jak jste se s potížemi vyrovnávala, když jste byla o něco starší? Od patnácti jsem se tomu snažila nějak porozumět. Nebylo moc na koho se obrátit, a tak jsem studovala psychologickou literaturu. To už zároveň přicházely deprese, sebepoškozování, pocity méněcennosti, viny, nenávisť k sobě, aniž by tam byl nějaký konkrétní důvod, proč by to tak mělo být. Kvůli pokusu o sebevraždu jsem se v sedmácti dostala do psychiatrické nemocnice v Bohnicích. Byla to pro mě dost těžká zkušenost. Na dětském oddělení to tam před deseti dvanácti lety fungovalo na principu trestů, verbálního násilí, vyhrožování – pokud si nevezmu léky, půjdu na Neklid, kde budu přikurtovaná a podobně. To mě tehdy od psychiatrie odradilo.

Co vám dávalo sílu? Odkud jste čerpala vůli to nevzdávat? Držely mě tehdy kamarádské vztahy, bez nich bych to asi nezvládla. K nikomu jinému jsem neměla důvěru. Rodiče to celé spíš vytěšňovali, shazovali, nechtěli si připustit, že jejich dítě má tak vážné problémy. Proto je tak důležitá osvěta, mým rodičům by tehdy nejspíš pomohlo, kdyby měli více informací, kdyby si s nimi promluvil někdo, kdo se z podobných problémů zotavil.

To vše se dělo v době, kdy jste studovala na střední škole. Jaké byly reakce tam? Ve škole jsem nezažila příliš tolerance ani podpory, duševní zdraví brali úplně jinak než to fyzické. Gymnázium jsem dodělala, ale kvůli hospitalizacím a medikaci jsem musela studium přerušit. Odmaturovala jsem dokonce na jedničky, ale jen proto, že jsem potlačovala své pocity. Snažila jsem se fungovat za každou cenu, ať mi bylo jakkoli. Kupředu mě pohánělo to, že jsem byla perfekcionista,



inzerce

O světě lidí s vysokou emoční nestabilitou



Alena. Foto z osobního archivu

což asi souviselo s velmi výkonovým prostředím v rodině i ve škole. Vůbec jsem neměla pocit, že bych si mohla dovolit něco nezvládnout, nějak selhat, odevzdat práci nedokonale nebo třeba přijít o chvíli pozdě.

Mívají na sebe hraničáři často veliké, nereálné nároky? Jak na to nahlížíte ze své zkušenosti?

Bývá to tak. Pokud jsem vše nesplnila na sto procent, cítila jsem se mizerně. Když to není dokonalé, tak je to špatné. Jenže pocit dokonalosti se téměř nedostavoval, možná na chvíli, při nějakém jasném větším úspěchu. Vždy se přece najde nějaká chyba. Projetovalo se tu dosti typické černobílé vnímání, které se pak odráží v mnoha dalších situacích, ve vztazích, ve vnímání světa jako takového.

Změnilo se něco, když jste začala studovat sociální práci na vysoké škole?

Studium sociální práce zaměřené na psychotherapii mi pomáhalo v poznání sebe samé, zároveň to ale bylo náročné období. Škola byla soukromá, vedle studia jsem měla různé brigády, dobrovolničila. A opět tu sehrály roli velké nároky, které jsem na sebe měla, abych vše dokonale zvládala. Těžké psychologické stavy, deprese, úzkosti, sebepoškozování a myšlenky na sebevraždu nikam nezmizely, žila jsem s nimi stále.

Kdy jste se začala uzdravovat a věci se začaly měnit k lepšímu? Co bylo pro vás zlomovým bodem?

Během studia jsem začala chodit na terapii. Chvilí trvalo, než jsem našla tu, která mi sedla. Antidepresiva mi nepomáhala. Občas jednorázově zabraly léky na úzkost, ty jsou ale návykové, nelze je brát pořád. Zažívala jsem tehdy vztah s agresorem, stala jsem se obětí násilí. Zlom nastal, když jsem vztah ukončila poté, co mě partner ohrožoval na životě. Naštěstí se mi podařilo utéct a zachránit se. Záhy jsem se pak dostala na terapeutické

oddělení do Šternberka, kde mi opravdu pomohli.

Tahle traumatizující zkušenost ohrožení života mě hodně probrala. Došlo mi, že chci žít, že už se nechci ničit, sebepoškozovat, že se nechci zabít. Uvědomila jsem si, že mám ráda život a že mám v hloubi duše ráda i sebe samu. Ta obrovská motivace k životu a intenzivní psychoterapie způsobily, že jsem na sobě dokázala rychle zapracovat.

Jak nahlížíte na děsivý zážitek v paradoxní souvislosti s dřívějším sebepoškozováním?

Důležité bylo, že ve chvíli útoku už jsem to nebyla já, ale někdo druhý, kdo mě ohrožoval. V tu chvíli už se mi to nelíbilo. Nastoupil silný pud sebezáchovy.

Jedním z cílů vašeho spolku je přinášet příběhy uzdravení a zprávy o možnostech zotavení. Dá se z těchto potíží vyléčit úplně?

Jistou výhodou této nelehké diagnózy je právě to, že při správném přístupu lze hodně změnit. S velkou citlivostí a emocemi či prožitým traumatem se dá pracovat. Dle výzkumů se začínají první rysy hraniční poruchy rozvíjet nejčastěji už ve třinácti letech. Pokud by se s mladými lidmi pracovalo včas, už v pubertě, měli by nejspíš určité potíže, byli by citlivější, ale nemuselo by se to celé rozvinout až do hraniční poruchy. Diagnostika je možná až od osmnácti. Bylo by dobré, kdyby se v této oblasti a v DBT terapii vzdělávalo více našich dětských psychologů. Například v Anglii vyučují mindfulness už na školách.

Trauma nepředstavuje jen nějakou závažnou a jasně popsatelnou událost. Jaké výchozí faktory mohou později v psychice způsobit tyto hraniční stavy? Trauma může být cokoliv. Často se utváří kombinací zvýšené citlivosti dítěte a vlivu prostředí. Značnou roli hraje vazba dítěte na matku v raném období, zda je ta vazba jistá

či nejistá. Podle Marshy M. Linehan, zakladatelky metody DBT, se tu stýká vrozená citlivost nervové soustavy, impulsivita a takzvané nepotvrzující prostředí.

Navenek se nemusí dít nic strašného, vše se může zdát v nejlepším pořádku. Jenže to velmi citlivé novorozeně potřebuje určitý přístup, a když jej nedostává, může žít pocitem, že jsou jeho emoce shazované, že je rodiče považují za přehnané a podobně. Automaticky je začne potlačovat, protože má za to, že nemá právo je projevovat. A tady začíná velký problém v zacházení s emocemi. Naučí se je potlačovat tak důsledně, že s nimi přestává být v kontaktu. Dítě si osvojí určité modely či struktury, jak se projevovat, ale nemá vztah samo se sebou. V dospívání je to celé ještě výraznější, pocity stále nelze volně projevit, až se to celé vyvine do hraniční poruchy.

Citlivým tématem je fyzické i psychické sebepoškozování. Z čeho se odvíjí potřeba si ubližovat?

Řekla bych, že se tu spojuje více faktorů. Hlavní roli hraje snížený pocit vlastní hodnoty, kdy má dotýčný pocit, že za nic nestojí a potřebuje se potrestat. Nebo tím přebíjí silné emoce, nepříjemné stavy, vede to k úlevě. Naopak při pocitech prázdnoty chce alespoň něco cítit a bolest nebo ohrožení slouží jako signál, že je naživu. Může to odrážet i podvědomé volání o pomoc. Jinak si o ni říct neumí nebo okolí na nic méně závažného nereaguje. U lidí s hraniční poruchou je nejvyšší riziko sebevraždy ze všech psychiatrických diagnóz. Není radno to podceňovat a věřit předsudkům, že ten, kdo mluví o sebevraždě, se nezabije.

Co byste poradila rodičům dospívajících dětí, které prožívají nelehké období?

Mluvit s nimi o jejich pocitech. Když se něco děje, nezametat to pod koberec, netlačit. Přijmout, jak věci prožívají. Mně by tehdy pomohlo víc mluvit o emocích, slyšet, že je v pořádku

cítit se špatně nebo něco nezvládnout. Na druhou stranu by rodiče neměli být hyperprotektivní, měli by děti podporovat v samostatnosti. Je třeba brát dítě nebo dospívajícího jako člověka, který je sám schopen něco změnit a dojít s podporou k uzdravě.

Pokud tenhle rozhovor bude číst někdo s podobnými potížemi, co byste mu vzkázala?

Ubezpečila bych ho, že je jedinečný bojovník. Aby se nevzdával, protože zotavení je možné. My jsme toho důkazem. Není namístě věřit nepodloženým mýtům, soudit lidi s hraniční poruchou podle jejich problémů a házet je do jednoho pytle. I s touto diagnózou je možné fungovat ve společnosti a mít skvělé vztahy. Z větší citlivosti lze navíc udělat přednost – tito lidé bývají často kreativní nebo mají dobré předpoklady pro práci v pomáhajících profesích.

Alena (nar. 1991) je peer konzultantka a sociální pracovníce, specializuje se na práci s lidmi s hraniční poruchou osobnosti (HPO) a terapii DBT. Je frekventantkou psychotherapeutického výcviku Terapie v postmoderně. V rámci spolku Nejsem psychopat, zabývajícího se osvětou, destigmatizací a podporou lidí s HPO i jejich blízkých, se věnuje především koordinaci vzdělávacích aktivit, peer lektorování, článkům a rozhovorům pro web nejsempsychopat.weebly.com. Spolek pořádá veřejné besedy, semináře pro studenty pomáhajících profesí, pedagogy a vytváří vzdělávací programy pro sociální pracovníky či personál v psychiatrických nemocnicích. Cílem je bořit předsudky a sdílet reálné zkušenosti s uzdravením.

ŽENSKÝ HNĚV AŤ BURÁČÍ

Francouzská blogerka a spisovatelka Pauline Harmange vydala na konci srpna v malém nakladatelství Monstrograph esej *Já muže nesnáším*. Poté, co se jí začalo zabývat francouzské Ministerstvo pro genderovou rovnost kvůli poněcování k nenávisti, se z knihy vydané v pár stech výtiscích stal bestseller a nakonec se jí muselo ujmout nakladatelství Editions Seuil. V ukázce se dočteme o ženských emocích, prospěšnosti samoty a nesamozřejmosti heterosexuality.

Nevzpomínám si, že bych se jako dítě vztekala. Jako miminko určitě ano, ale později lidé kolem říkali, že jsem vzorná holčička. Myslím, že mi velmi záhy vštíplí, že hněvat se není dovoleno. Žádná žena ani holčička v mém okolí to nedělala. Když říkám „žádná žena“, nepočítám zlost matek vůči dětem. Tento zvláštní druh hněvu je výsledkem celkového systému, kde psychická zátěž a nerovná dělba práce spojené s výchovou dětí vytvářejí u matek více příležitosti ke zlosti než u otců, kteří si v rodičovství užívají převážně příjemné momenty.

Moje matka se ale dokáže rozzlobit. Je to ona, kdo zvedne telefon, aby vynadala poskytovateli internetu, a ledově klidným hlasem pomalu vysvětluje, co nefunguje, stanoví požadavky a vytrvá tak dlouho, dokud nedosáhne svého. Stejný tón aplikuje na nepoctivé obchodníky, žáky, kteří podvádějí a popírají, že lžou (je učitelka), nebo nepříjemné kolegy... Říkávala jsem tomu kouzelná moc a teprve po letech jsem si uvědomila, jak velká síla to je. Sama jsem se neodvažovala takový tón použít a stát si za svými nároky, když se mě v životě někdo snažil oklamat.

Přesto má matka v konfliktech s blízkými nebo klíčovými osobami (například se svým manželem, svým otcem) nedokázala dát svému hněvu průchod. Podobně jako ve mně to v ní bublá a pak se rozplácne, její city rychle eskalují od podráždění po gejzíry slz a nedokáže sdělit vlastně žádný požadavek. Takto si to vysvětlují, protože často používám stejnou techniku (na svého manžela) a vidím, že je odsouzena k nezdaru. Možná je těžké adresovat výčitky nebo kritiku někomu, koho milujeme a s kým sdílíme každodenní život. Možná je jednoduše těžké adresovat výčitky nebo kritiku mužů.

Výbuchy hněvu u mužů jsou působivé. Křik, někdy údery, ve většině případů do hmotných objektů, ne ovšem vždy, podle svědectví mnoha žen mlácených svými druhy. Zkrátka, projevy mužského hněvu jsou spojeny s agresivitou. Podporujeme hochy, aby se uměli rozhněvat – je to pořád lepší než brečet jako holka – a rozdávat rány. Když nějaký školák ve filmech či reálném v životě napadne, zesměšní nebo uhodí nějakého spolužáka, otec dotčeného nebo jiná mužská a mužná figura jej podněcuje k fyzické odplatě: takhle se brání kluci.

Když jsem chodila na gymnázium, jednou se na mě z nějakého důvodu rozzlobila jiná dívka, uhodila mě přede všemi, otočila se a odkráčela. Kdybychom byly kluky, přihlížející by mě nabádali k odvetě a došlo by na běžnou rvačku o školní přestávce. Ale šlo o holky

a agresivita tohoto gesta z rukou dívky mě i všechny spolužáky a dospělé šokovala tak, že mi všichni radili prostě zapomenout, co se právě stalo. Nikdy by mě ani nenapadlo dohonit tu dívku a facku jí vrátit. Cítila jsem se ponížená a smutná, že mě evidentně neuznává. Ale necítila jsem hněv.

Oba příklady ukazují toxické modely chování: násilnost u kluků ani pasivita vnučovaná dívkám nejsou v konfliktních situacích pro nikoho vhodnou reakcí. Jaké možnosti ale máme, abychom rozvíjeli osobnost našich dětí jinak?

Teprve když jsem se stala feministkou, znovu jsem objevila hněv. Uvědomila jsem si, že mnohdy bych místo slz měla spíš křičet, a když pláču vzteky z nespravedlnosti, která se mi v konfliktu děje, jistým způsobem se smírůuji s porážkou. A musela jsem se změnit, abych lépe hájila své zájmy: naučila jsem se odporovat. Nemusím vyhrát v hádce, ale jsou záležitosti, v nichž je namístě se nevzdávat. A samozřejmě, jakmile jsem se naučila hněvat, druzí mě začali kárat.

Partnerské hádky mezi muži a ženami jsou archetypálními příklady různých typů socializace. Někteří lidé nejsou schopni zvládat konflikty bez zvýšení hlasu, protože samozřejmě nikdy není příjemné slyšet kritiku své osoby. Po pravdě ale neexistuje žádný způsob, jímž by žena mohla vyjádřit vztek vůči svému muži. Když brečíte bezmocí nad situací, která nepochybně vede k zachování statu quo (což dělám), pak jste příliš emotivní a děláte z komára velblouda. Když se rozčílíte, abyste dala jasněji najevo, že takhle to nejde a něco se musí změnit, prohlásí vás za útočnou a dál se s vámi odmítají bavit a pronášejí slavný argument: „Když křičíš, nechápu, o co ti jde.“ Každopádně z rozhovorů s lidmi to vypadá, že hádky v heterosexuálních párech častěji vyvolávají ženy. Místo abychom toto interpretovali jako biologicky podmíněnou tendenci žen hledat na všem chybičky, měli bychom se spíše ptát po původu těchto hádek. Lze je chápat i jako pokusy o nápravu situací, které jsou vychýlené z rovnováhy. Duševní zátěž v heterosexuálním vztahu, kde muž má sklony neslyšet, co mu partnerka říká, nenabízí ženě jinou volbu než víc zatopit pod kotlem. Vyčítat ženám, že způsobují nesoulad, je nejenom sexistické, ale i nepoctivé.

Konflikt sám o sobě není nic špatného. Ukazuje sice na problém ve vztahu, ale vyjadřuje také vůli vyložit karty na stůl, aby se problém vyřešil. Pokud je spouštěčem domácího konfliktu problém s vedením domácnosti, často je na jedné straně žena, pro kterou situace

začala být neúnosná, takže volá o pomoc, a na druhé straně muž, který vnímá jenom formu poplachu – pláč nebo křik – a snaží se jej smést ze stolu, aby nemusel řešit původ problému. Je to strategie, jak neslyšet kritiku a nenechat se zpochybnit. Muži, kteří volí cestu rozumu a odmítají emoce, se stavějí do pozice autority. Pouze dominantní jedinci si mohou dovolit být za všech okolností rozumní a klidní, protože oni nejsou tím, kdo trpí. Nenaslouchat emocím protistrany je volba. Znamená to odmítat zvážit příčinu a uznat případnou odpovědnost za situaci.

Jistěže ne všechny konflikty v partnerských vztazích mezi mužem a ženou mají příčinu v psychické nebo citové zátěži. A ne všichni muži si zacpávají uši před kritikou ze strany svých partnerek. Netvrdím ani, že ženy mají v hádkách vždy pravdu.

Jak ukazují mnohá svědectví (například na instagramovém účtu *T'as pensé à ?*, který vede militantní Coline Charpentier a který podává zprávu o duševní zátěži ve vztazích, nebo v článcích v médiích pojednávajících o tom, jak těžké je být feministkou v partnerském vztahu s mužem), v těchto „malichernostech“, které ženy tolik ubíjejí, se opakuje jistý motiv. Zátěž, která nás stahuje k zemi, není výplodem naší fantazie, ač to muži tvrdí. A není jim ani ten vnitřní hlásek, který nás nabádá, abychom spíš vydržely, než dělat vlny.

Misandrie se rodí z hněvu a hněvem se živí. Feministky proto ve smyslu výroku „soukromé je politické“ vždy propojují soukromý, domácí hněv s hněvem veřejným – rozdíl ve mzdách počínaje a diskusemi o tom, kdo vypere, konče. Dlouhou dobu se ale náš ženský hněv neprojevoval jako hněv feministický. Nikdo nemá rád záplavy emocí, obzvláště ne u žen, a proto trvalo dlouho, než se takový ženský hněv podařilo rehabilitovat. Už ale nachází své pevné místo a zbavuje se tabu, které jej po staletí obklopovalo: píše se o něm, hledají se jeho kořeny, srovnává se s mužským hněvem, prostě *existuje*. Toto místo mu musíme s něhou opečovávat a rozdmýchávat ve svých prsou plameny hněvu, který se dovolává spravedlnosti, požaduje nápravu a připomíná nám, že se nesmíme poddat. Je to právě náš hněv, který muže volá k zodpovědnosti za jejich činy a vlevá mizu do našich revolucí.

(...)

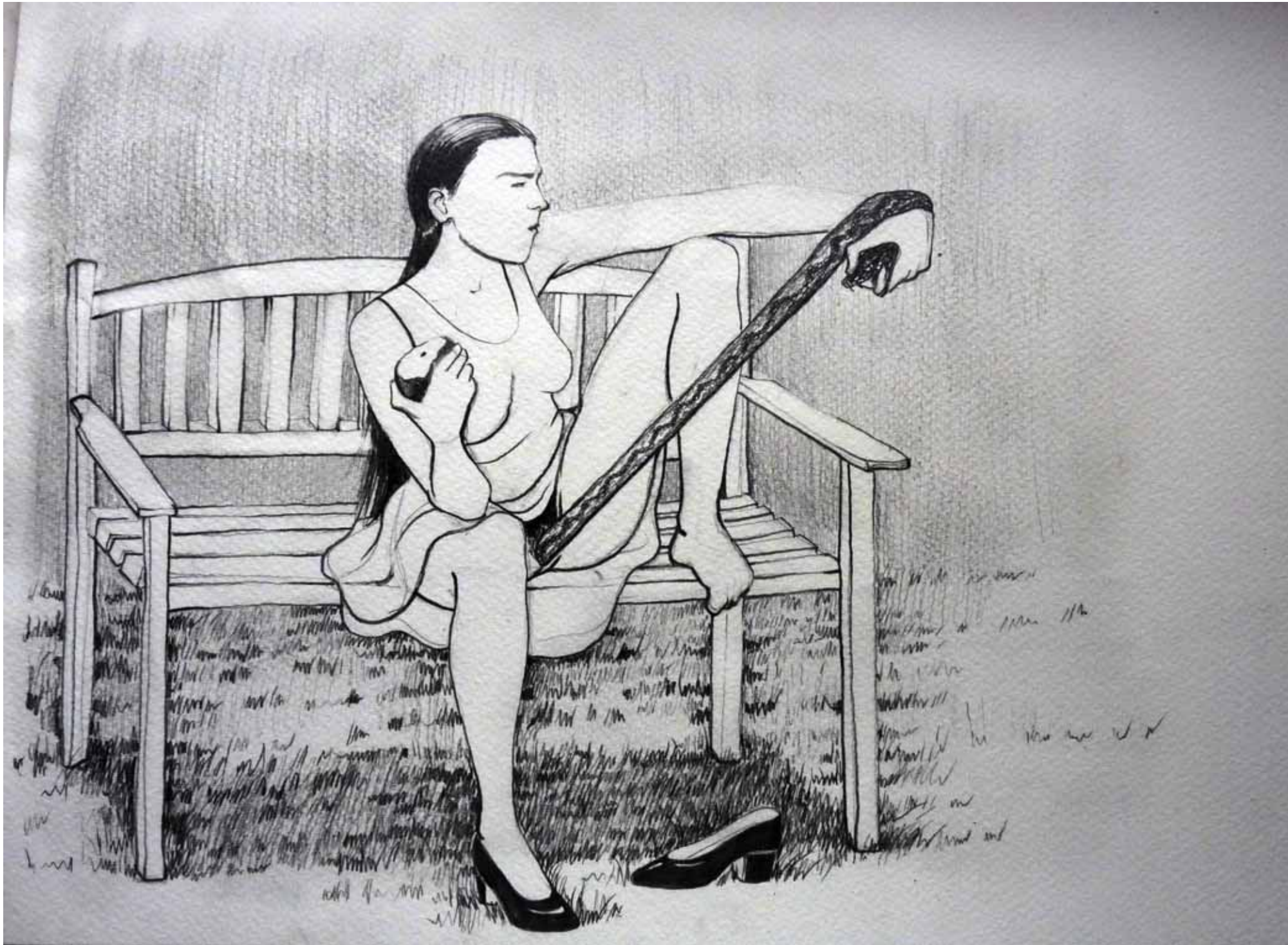
Past heterosexuality

Diktát heterosexuality je zhoubný v tom, že nás nejen nutí pouštět se do vztahů výhradně s muži, ale především pouštět se do vztahů výhradně s muži bez pádných důvodů. Samozřejmě je tu láska – a já nemám právo popírat její existenci. Ale láska není a nikdy nebyla jediným faktorem v procesu, který lidi žene do života v páru.

Už v dětství jsou dívky i chlapci v tomto směřování: předpokládá se, že už dítě bude „někoho mít“. Dokonce i ve věku, kde takový výraz naprosto nedává smysl, zaznívá dokonce otázka: „Tak co, už někoho máš?“ Ve čtyřech letech „mít někoho“ neznamená nic jiného než ho „vlastnit“; ten druhý je někdo, o kom se dá takto mluvit, koho si lze zabrat pro sebe, naprosto iracionálním způsobem a bez konkrétního obsahu. Už nejmenší děti učíme, že „nikoho nemít“ je na pováženou, naštěstí jim také říkáme, že mají „ještě čas“. Ale už jim neponecháváme volbu nechodit s nikým. Dívky ovlivňujeme arzenálem klišé a tlakem konvencí sdělovaných pohádkami, počínaje spící princeznou, jež čeká na princův polibek, a osamělou ježibabou požírající cizí děti konče. Naproti tomu chlapci vyrůstají v rozmanitějším horizontu, ve fantazijním světě obývaném solitními hrdiny, kteří



Pauline Harmange



Lucia Dovičáková: Had, 2018

dokážou velké věci díky svým nadpřirozeným schopnostem. V základu se sdělení tolik neliší, ale kluci mají víc příležitostí rozvíjet různé perspektivy. Neomezuje je sebeprojekce života v deprimujícím osamocení, protože jejich pravá hodnota není podmiňována přítelkyní nebo manželkou. Mohou a mají se stát hlavními hrdiny svého bouřlivého života, mají vzít své sny do vlastních rukou, vydat ze sebe vše a vystoupat na vrchol hory. Holčičky zatím čekají na svého prince. O pár let později jim bude připadat divné, když žena podnikne první krok v milostném vztahu (a úplně skandální, pokud žena pozná a vyjádří své touhy).

Pro ženy je život ve vztahu *nutností*, protože osamělá žena nemá v očích společnosti takovou hodnotu jako žena, která patří nějakému muži. O svobodných ženách panuje představa, že jsou sobecké a zatrpklé, zatímco jejich vdané družky a ženy-matky mají všechen prostor realizovat svoji přirozenou laskavost a šlechtnost. Vynakládá se spousta energie na přesvědčování žen, že život v páru s mužem je pro ně samotné nejvyšším dobrem, a ony se přesvědčit nechávají, protože se nad jejich svobodnou existencí vznáší temný obraz staré panny s kočkami.

A přece jsou podle průzkumů svobodné bezdětné ženy nejšťastnějšími lidmi.* Není to překvapivé, jen si představte život, v němž je jediná psychická zátěž vázaná na vaši vlastní

osobu a nehrozí rozčarování nad společníkem, který není schopen práce na vztahu. Profesor behaviorálních věd na London School of Economics v promluvě o své knize *Happy Ever After* na festivalu umění a literatury Hay Festival řekl: „Stojíte před svobodnou čtyřicátnicí, která nikdy neměla děti [a říkáte jí]: ‚Ach, to je přece škoda, ne? Snad jednoho dne potkáš toho pravého a všechno bude jinak.‘ Ne. Možná potká toho nesprávného muže a všechno bude jinak. Možná potká muže, kvůli kterému bude nešťastnější, nemocnější a zemře dřív.“

Tlačíme-li tolik na ženy, aby se vrhaly do náručí blahu, je to právě proto, abychom zaručili blaho nebo alespoň spokojený život mužům. Tím, že ženy přesvědčujeme, že se můžou naplno realizovat jen v heterosexuálním vztahu, je svazujeme a zatlačujeme do kouta. Ztrácejí sebedůvěru.

Když si ženy dopřejí život v osamění, dopřejí si prožít život jako každý jiný, s jeho nedostatky i výhodami, (znovu) zjišťují, že ve svém životě nepotřebují muže, nebo alespoň ne jakéhokoli muže. Naplňuje je jejich nezávislost a jejich svoboda. A pokud si najdou partnera, není to proto, že ho *potřebovaly*, ale proto, že potkaly člověka, se kterým *opravdu* chtějí být ve vztahu, který je příslibem vzájemného naplnění. Nikoli proto, že samota je děsivou vyhlídkou, nebo proto, že Monsieur k sobě potřebuje někoho, kdo mu bude prát ponožky a organizovat čas.

Heterosexualita je past. Vyvolává dojem, že mít intimní vztah je něco povinného, z podstaty přirozeného, aniž by se pátralo po smyslu vztahu pro obě zúčastněné strany. Pouštět se do monogamního heterosexuálního vztahu není o nic přirozenější než nosit oblečení nebo jezdit do práce na kole. Dlouho se ženám omílalo, že jejich štěstí se naplní jediné příchodem muže – i kdyby to byl necita, darebák a nula. Cokoli, jen nezůstat sama.

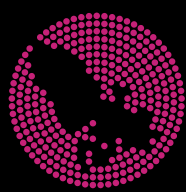
Ne. Objevme radost ze života samy se sebou a pro sebe. Hledejme dobré důvody, pro které se pouštět do vztahu. Odstraňme autopi-lota, který nám podsouvá strach ze samoty.

Z francouzského originálu **Moi les hommes, je les déteste** (Monstrograph 2020) přeložila **Sláva Sobotovičová**. Kniha vyjde v nakladatelství Divus.

Pauline Harmange (nar. 1995) je francouzská feministka, blogerka a spisovatelka. Je členkou Sdružení na podporu obětí znásilnění a sexuálního napadení. Její kniha *Moi les hommes, je les déteste* (Já muže nesnáším) se letos stala bestsellerem poté, co se její prodej snažilo zakázat Ministerstvo pro genderovou rovnost kvůli misandrii. Kniha byla přeložena do němčiny, angličtiny, italštiny, maďarštiny, španělštiny a katalánštiny. Vydání v češtině chystá nakladatelství Divus.

* Sian Cain: Women are happier without children or a spouse, says happiness expert, The Guardian, 25. května 2019.

Jirka:
„My jsme
se tak
dlouho
neviděli.
Jak se
vlastně
máš?“



HaDivadlo

Přidejte se do naší facebookové skupiny HaDi friends.



Tovární hlášení
podcast MeetFactory

TOVÁRNÍ HLÁŠENÍ
TOVÁRNÍ HLÁŠENÍ
TOVÁRNÍ HLÁŠENÍ

Rozhovory s umělci, ukázky z inscenací,
virtuální komentovky.

MeetFactory is supported in 2020 by a grant from the City of Prague amounting to 10,000,000 CZK.

MeetFactory je v roce 2020 podporována grantem hl. m. Prahy ve výši 10,000,000 Kč.



DO PAF
MI
Olomouc
3456-12-2020

FESTIVAL OF FILM ANIMATION
AND CONTEMPORARY ART
PŘEHLEDKA
FILMOVÉ ANIMACE
A SOUČASNÉHO UMĚNÍ

2020.PIFFPAF.CZ

Bez kultury
nežijeme.

NdB Národní
divadlo
Brno

www.ndbrno.cz

Vítězství s mnoha otazníky

USA zvolily Joea Bidena za nového prezidenta

Donald Trump sice těsně prohrál v amerických prezidentských volbách, demokraté ale recept na výhru stále nenašli. Spojené státy americké jsou stále rozdělené, institucionální rasismus nikam nezmizel a rozpory mezi požadavky na osobní i kolektivní svobodu jsou stále patrnější. Joe Biden na tom těžko něco výrazně změní.

PETR BOHÁČEK

Spojeným státům již nebude vládnout Donald Trump. To je velmi pozitivní krok, který zbaví zemi člověka, jenž otevřeně oslaboval fungování demokratických institucí a byl nebezpečným egomaniakem ochotným udělat cokoli pro vlastní zisk. S jeho odchodem se nicméně rozhodně neřeší strukturální problémy USA, díky nimž mohl zaujmout tak obrovskou část voličů. Ba právě naopak. Propadnout takové iluzi by znamenalo možná ještě větší hrozbu, než byly čtyři roky Trumpovy vlády. Situace totiž může vést k tomu, že nevyřešené problémy zrodí ještě mnohem horšího demagoga.

Rozdělená společnost

Joe Biden vyhrál díky tomu, že těsnou většinu Ameriky přesvědčil o tom, že je jen o kousek lepší než Trump. K vítězství mu pomohlo jen pár desítek tisíc hlasů v rozhodujících státech. Nejenže byl Trump pro více než sedmdesát milionů voličů lepším kandidátem, Republikánská strana navíc vyhrála sedm křesel ve Sněmovně, pravděpodobně udrží většinu v Senátu a v osmnácti státech získala kontrolu nad Senátem, Sněmovnou a guvernéřským postem.

Ve snaze získat i některé republikány unavené z Trumpova neortodoxního stylu se demokraté pokusili zaujmout hlavně středové voliče z obou politických spekter. Ambice přitáhnout všechny na levici i pravici ovšem vyústila v to, že Biden nepřesvědčil nikoho. Nepomohla mu k tomu ani nejvyšší volební účast za posledních 120 let, která tradičně zlepšuje výsledek demokratů. Proto nelze volby vnímat jako vítězství Demokratické strany, ale spíše obecně jako debakl. Přes sjednotitelské proslovy Amerika zůstává silně polarizovaná.

V jádru této polarizace leží komplikovaný vztah mezi osobní a kolektivní svobodou, které se vzájemně definují a umožňují. Bez shody kolektivu na garanci osobní svobody by žádná svoboda nebyla. Ve Spojených státech ale vždy bylo individuální pojetí světa základním společenským východiskem, které se prolíná do dalších kulturních sfér. Protože je každý svého štěstí strůjcem, osobní svobodu garantuje také právo vlastnit zbraň. Obyčejný člověk tak může být hollywoodským spasitelem a jako Clint Eastwood tasit svůj kolt – například proti nebezpečným Indiánům. A jelikož všichni mají jasno, kde je dobro a kde zlo, tento pohled na svět doplňuje epické potrestání zla formou trestu smrti. Ročním průměrem provedených exekucí (kolem třiceti) se USA řadí po bok Saúdské Arábie, Pákistánu, Egypta či Íránu. Každý má absolutní svobodu uspět, ale také selhat. Selháním je v americkém světě také neschopnost dát ze svého výdělku 35 procent na základní privatizovanou zdravotní péči, které se v krajních případech, obrazně řečeno, trestá také smrtí.

Republikáni nepřekvapivě zastávají obranu osobní svobody. Při absenci kolektivních záruk a vzhledem k prázdným slibům ze strany demokratů je pro řadu lidí neomezená svoboda jediným funkčním rámcem pro to, aby se v americké společnosti postarali

sami o sebe bez spoléhání na stát. A to překvapivě i pro některé nízkopříjmové vrstvy či menšiny, například Latinos, které dokázal v těchto volbách získat Trump. To, že konzervativní uchopení osobní svobody často logicky kulhá, je vedlejší. Individuální právo na svobodu volby své sexuální orientace či genderu nebo právo žen nakládat se svým tělem tak, jak chtějí, už do výčtu z pohledu konzervativců nepatří. Boj proti potratům je sice zahalen étosem o záchraně životů nevinných nenarozených dětí, ale smrt těch narozených, způsobená střelci s poloautomatickými zbraněmi, policejním násilím vycházejícím ze systematického rasismu či odmítáním roušek během koronavirové pandemie, je přitom omlouvána osobním právem na držení zbraně, iluzí o rovnosti příležitostí či odkazováním na svobodu rozhodování o sobě samém.

Polovičaté řešení

K tomuto perverznímu pojetí osobní svobody ale demokraté nepřinášejí alternativu, která by kladla důraz na důležitost svobody kolektivní. Na republikány tak nedokážou reagovat, ať už proto, že se bojí zpochybnit osobní svobodu jako svatý pilíř americké společnosti, nebo proto, že jim to jejich středová pozice hájící status quo neumožňuje. A právě absence důrazu na nutnost kolektivní garance osobní svobody je něco, co v americké politické diskusi zoufale chybí. Demokratická strana se bojí levicových témat, která by důležitost kolektivní svobody pro svobodu osobní dostatečně zdůrazňovala. Příkladem je odklon od všeobecného a všem dostupného pojištění či vysokoškolského vzdělání směrem ke středové politice, jež nabízí polovičaté řešení. Bez vysvětlení, jak kolektivní prosperita pomůže i prosperitě osobní, zůstanou demokraté v očích velké části USA stranou, která zvyšuje daně střední třídě a nic za to nenabízí.

Z toho plyne také silná podpora, jíž se Trumpovi dostává v předměstských oblastech a na venkově. Středová politika ražená Obamou a Bidenem totiž ve snaze najít kompromis mezi pravici a levicí obětovala veškeré smysluplné změny či autentické hodnotové ukotvení. Výsledný kompromis v oblasti reformy zdravotnictví, tzv. Obamacare, která měla zajistit dostupnou zdravotní péči pro desítky milionů nepojištěných Američanů, přesunul daňovou zátěž z mocných korporací a nejbohatší vrstvy na střední třídu, aniž by jí cokoli přinesl. Nelze se divit, že tvrdě pracující lidé, kteří na vlastní pojištění těžce vydělávají, takové zvýhodnění těch pod nimi odpuzuje.

Ve snaze nabídnout alternativu se Biden chopil různorodých liberálních témat a proudů, které se mu podařilo sjednotit pouze na bázi opozice vůči Trumpovi. Nešlo tudíž o volby, které rozhodnou o osudu Spojených států. Řešení opravdových problémů společnosti se odsunulo na jindy. Tyto volby byly pouze o poražení Donalda Trumpa. Zda šlo jen o návrat k moci druhé strany, či upřímný zájem o řešení strukturálních problémů, které Trumpův vzestup umožnily, se teprve dozvíme.

Autor je analytik Výzkumného centra AMO.

par avion

Z RUSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL ONDŘEJ SOUKUP

ZNAK

I do Ruska přišla druhá vlna pandemie nemoci covid-19. Jedním z nejpostiženějších regionů je omská oblast a město Omsk především. To se nedávno dostalo do světových médií, když místní lékaři dlouho nechtěli dovolit opozičnímu politikovi Alexeji Navalnému, který u nich skončil po otravě nervovým jedem, odletět do Německa a tvrdili, že nejde o otravu, nýbrž poruchu metabolismu. S koronavirem si ovšem neporadili, jak ukazuje reportáž serveru **znak.com** z 5. listopadu: „Situace v regionu je kritická, což přiznal i gubernátor Alexandr Burkov (sám se s nákazou léčil v Moskvě od 5. do 28. října). Vrcholem bylo, když 27. října dvě sanitky po jedenácti hodinách neúspěšných pokusů udat své pacienty v některé z nemocnic odvezli nemocné přímo ke dveřím místního ministerstva zdravotnictví. **Dodnes v Omsku v lékárnách chybějí potřebné léky, patologové nestací pitvat mrtvé a hrobníci každý den kopou desítky hrobů pro budoucí klienty.**“ V jedné ze zmíněných sanitek zemřel pětasmdesátiletý pacient: když se pro něho konečně našlo místo

v jedné z nemocnic, už bylo pozdě. Zdravotníci si stěžovali, že během čekání museli aplikovat čtyři kyslíkové bomby, které jim poté chyběly u dalších pacientů. Jak se ukázalo, problém spočíval v tom, že o místech, kam pacienty vozit, rozhodovala každý den jedna náměstkyně ministerstva zdravotnictví. A to zkrátka nebylo v lidských silách: v inkriminovaný den úřednice zkolabovala a byla nedostupná. „To by nevydržel ani Železný Felix,“ komentuje kolaps omské úřednice hlavní lékař místní záchranky Maxim Stukanov. Dalším problémem je, že nemocnice někdy utajují volná místa. „Co si budeme povídat. Drží si rezervu. Co když bude potřeba hospitalizovat prokurátora nebo spolužáka? Jeden i druhý se mohou později hodit. Ale situace je kritická, je potřeba zapojit i tyto rezervy. Vytvářet nová lůžka je mnohem dražší a pomalejší,“ vysvětluje Stukanov. Do města přijela prověrka z Moskvý. Výsledkem bylo odvolání ministryně zdravotnictví Iriny Soldatovové. Nakolik to pomůže, ukáže teprve čas.

ОТКРЫТЫЕ МЕДИА

Letos na podzim přestal fungovat ruský vyhledávač Sputnik. Mimo Rusko o něm patrně nikdo neslyšel, ostatně i v Rusku o něm věděli jen počítačová nadšenci. Historii projektu, který vznikl kvůli touze Kremlu kontrolovat internet a do nějž stát investoval přes tři miliardy rublů (asi miliarda korun), popsal server **openmedia.io** 22. října. „Hlavním cílem a unikátností Sputniku je vytvoření bodu přístupu k digitální infrastruktuře

společnosti a státu. Jsme přesvědčeni, že pro uživatele není důležitá úplnost výsledků hledání, ale důvěryhodnost těchto informací,“ řekl listu Vedomosti v roce 2014 tehdejší viceprezident státního concernu Rostelekom Alexej Basov. **To v překladu do lidské řeči znamená: úředníci chtěli, aby vyhledávač odkazoval pouze na zdroje, které Kreml schválil.** Samotná myšlenka vznikla ještě dříve, během rusko-gruzínské války v roce 2008. „Tehdy všude psali o tom, jak Rusko přepadlo Jižní Osetii. To byla pro Kreml noční můra, proto vznikla myšlenka, že je potřeba nějak filtrovat zprávy, které se dostávají Rusům na obrazovky počítačů,“ vysvětluje jeden z bývalých pracovníků Sputniku. Původně se Kreml snažil domluvit s největším ruským vyhledávačem Yandex, který má v Rusku podobnou pozici jako český Seznam. Kreml jednal také se společností Rambler, která je ruskou dvojkou, ale ta chtěla za prodej dvě stě milionů dolarů, což úředníkům přišlo moc. Nakonec padla volba na společnost KM-media podnikatele Vadima Rudnikova. Ten už v roce 1996 vytvořil elektronickou Encyklopedii Cyrila a Metoděje a měl už i vyvinuté technologie, jejichž algoritmy podle lidí z IT sektoru nebyly výrazně horší než u Yandexu. Rostelekom za 75 procent akcií zaplatil 5,6 milionu dolarů. Jenže navzdory obrovským částkám, které státní gigant Sputniku poskytoval, vyhledávač nikdy nezačal pořádně fungovat. „Řídili to úředníci, nikoli podnikatelé. Plnili úkol filtrovat informace a o tom, že společnost má prodávat reklamu a být v plusu, nikdo nepřemýšlel. Peníze přece měli,“ sdělil serveru zdroj, který má blízko k vedení Sputniku.

međuza

Pokud byste si zkoušeli tipnout, které téma dominovalo ruským médiím první listopadový víkend, nejspíše byste neuhodli. **Kdo si hacknul mobilní telefon útočníka Zenitu Petrohrad a ruské reprezentace Arťoma Džjubu a nalezl v něm video, na němž fotbalista masturbuje.** Toto bizarní téma se dostalo i do hlavní nedělní propagandistické show Dmitrije Kiseljova na státní televizi. Devátého listopadu o něm napsal i server **Međuza**. Džjuba nebude hrát za reprezentaci v nejbližších třech zápasech. „Vždy jsme zdůrazňovali, že na fotbalovém hřišti stejně jako mimo něj musí všichni odpovídat nárokům, které jsou na ně jako na hráče reprezentace kladeny. Proto jsme se rozhodli nepovolávat Arťoma Džjubu, abychom jeho i celé družstvo uchránili od zbytečných negativních reakcí. Arťom bude mít čas normalizovat situaci,“ prohlásil trenér ruské fotbalové reprezentace Stanislav Čerčesov. Džjubu mnoho fanoušků nemá rádo z celé řady důvodů. Fanoušky Spartaku Moskva rozzuřil tím, že přestoupil k úhlavnímu rivalovi z Petrohradu, což je podobné, jako když v Česku odejdete ze Sparty do Slavie. Ale i v Petrohradě mu fandové vyčítají hvězdné manýry, jež podle nich neodpovídají předváděné hře. Sympatie si nezískal ani tím, že si na urážky fanoušků Spartaku stěžoval šéfovi Gazpromu Alexeji Millerovi. Plynárenský gigant je hlavním sponzorem petrohradského týmu a Miller zapojil své kontakty. Skončilo to tak, že policie následně zatýkala moskevské fanoušky ještě ve vlacích a hlavními osobami z kotle Spartaku se začalo zabývat protixtremistické oddělení ruské tajné služby FSB.

V centru historické paměti

Bílá hora na kolbišti interpretací

Druhý život Bílé hory není tak jednoznačný, jak se většinou vykládá. Nejde pouze o vyprávění o národním utrpení. Historická díla nereflektují pouze náboženský spor mezi katolíky a protestanty, ale také vzájemné rozbroje mezi stavovskými rebely. Jak je Bílá hora zobrazována v rámci české historiografie?

VOJTĚCH ČURDA

Bílá hora patří v tuzemské historii k místům, která historik a sociolog Miloš Havelka nazval „symbolickými centry historické paměti“. Ta jsou vytvářena událostmi, osobnostmi i místy, kterým je při konstruování dějinného vědomí věnována přednostní pozornost a jejichž interpretace často vede k vzniku základních historických stereotypů. Jsou pak ožívována prostřednictvím kultury i politickou aktualizací v nejrůznějších kontextech.

V „druhém životě“ Bílé hory se prolíná mnoho perspektiv, z nichž lze na krach stavovského povstání nahlížet. Může jít o úsilí účastníků povstání o vytvoření stavovské konfederace proti panovnickým snahám o centralizaci moci v absolutistickém modelu vládnutí. Stavovské povstání je nutné chápat také z hlediska náboženského střetu mezi katolíky a protestanty. Historická skutečnost je přitom ještě mnohem složitější. V nesvornosti rebelů hrály důležitou roli i rozepře mezi luterány (přívrženci saského kurfiřta Jana Jiřího) a kalvinisty (stoupenci „zimního krále“), které byly někdy hlubší než roztržka mezi nekatolíky a katolickou církví. A posléze sílil i národnostní aspekt, který byl v daném konfliktu marginální, ačkoli program stavovské konfederace přinášel i jazykové požadavky, vyzdvihující postavení češtiny v zemských zákonech. Značná část iniciátorů povstání však mluvila německy a totéž lze říci i o účastnících bělohorského střetu. V historickém obrazu, který o Bílé hoře vznikl, však paradoxně vyvstal v následujících letech a stoletích především obraz „národního utrpení“ pod cizí mocí.

Rozdělení bitvou

Hluboké rozštěpení české společnosti v pobělohorské době lze ilustrovat už na protikladných tendencích exilové protestantské kultury a katolické literatury a historiografie. Historik a účastník povstání Pavel Skála ze Zhoře ve své *Historii církevní* chápal dějiny jako souboj mezi silami Antikrista, zosobněného katolickou církví, a církve víry právě, tedy reformované. Výsledek bělohorské bitvy byl pro něj stejně niterným zklamáním jako pro Komenského, jehož slavný *Labyrint světa a ráj srdce* (1631) – dílo věnované paradoxně Karlu ze Žerotína, který povstání považoval za neprozíravé a odmítl se k němu připojit – odráží politickou a náboženskou krizi jako existenciální problém. Katolická díla

Bohuslava Balbína nebo Jana Františka Beckovského nesla pochopitelně protireformační osten. Například Balbín měl však k „oslavě“ bělohorského střetnutí hodně daleko a některé pasáže jeho knih, kritizující Ferdinandovo počínání vůči stavům, se staly předmětem cenzurních zásahů. Přesto však byla v katolické tradici 17. století bitva nahlížena jako výraz zásahu božských sil ve prospěch katolické víry.

V období počátku moderního nacionalismu a silného historismu 19. století (poznámeného v jeho druhé polovině sekularizací a odklonem části intelektuální obce od katolické církve) se vytvořil obraz bělohorského střetnutí jako „národního neštěstí“. Dvouhodinový střet – dnes někdy nazývaný „šarvátkou“ – byl chápán jako počátek období ujařmení v důsledku vnějšího tlaku a germanizace českého národa. V protikladu k vyzdvihovanému husitskému období pak vystupovalo opozitní chápání 17. století jako doby úpadku. V historiografii tento obraz utvrzovala hojně čtená práce francouzského historika Ernesta Denise *Konec samostatnosti české* (1890, česky 1909). Tento obraz byl politicky aktualizován nejvýrazněji na počátku Československé republiky při prosazování pozemkové reformy. Ta byla například v politické agitaci agrárníků, jimž přinesla nemalý politický úspěch, označována za „odčinění Bílé hory“.

Ve sporu o smysl českých dějin

K interpretacím druhého života Bílé hory se v polistopadové publicistice váže nemálo stereotypů a zavádějících klišé. Některé texty například nesmyslně operují s takzvaným jiráskovsko-nejedlovským pojetím dějin, které v pobělohorských časech spatřuje období „temna“ a jež vede k české malosti a provinčnosti. Alois Jirásek ve svém románu *Temno* (1915) popisoval události odehrávající se více než sto let po bělohorském střetu, díky historickému studiu se ovšem dokázal vcítit do dobové mentality – její obraz tak není zcela tak jednostranný, jak se o něm tvrdívá. Stejnomený film Karla Steklého z padesátých let navíc vnesl do děje některé motivy, které se v původním textu nenacházejí, jako je rebelie tajných evangelíků proti robotním patentům.

Také Nejedlého vztah k pobělohorskému období byl složitější, jak se ukázalo z jeho vystoupení ve „sporu o smysl českých dějin“

na počátku 20. století. Tehdy se vedla mnohovrstevnatá diskuse (nezřídka plná osobních výpadů) mezi T. G. Masarykem, Josefem Pekařem a jinými historiky i jejich epigony. Masarykovi stoupenci chápali pobělohorské období negativně a proklamovali návaznost obrozenectví na husitské a reformační tradice. Pekař přitom chápal Bílou horu jako „neštěstí bez mezí a hranic“, odmítal však jednostranné odsudky barokního období. Opačný vývoj dějin a úspěch stavovského povstání navíc z jeho nacionalistické perspektivy mohl znamenat pro české země germanizaci ze strany dvora falckého kurfiřta. Nejedlý do celého sporu zasáhl s věcným nadhledem, když ocenil Masarykův přínos filosofii českých dějin, stejně jako propracovanost Pekařovy historické práce. V této době měl Nejedlý názorově blízko k Masarykovi a lze ho snad označit za levicového individualistu a hledače inspirujícího mladou generaci posluchačů na Filosofické fakultě (mnohdy šlo o pozdější příslušníky levicové avantgardy včetně Vítězslava Nezvala).

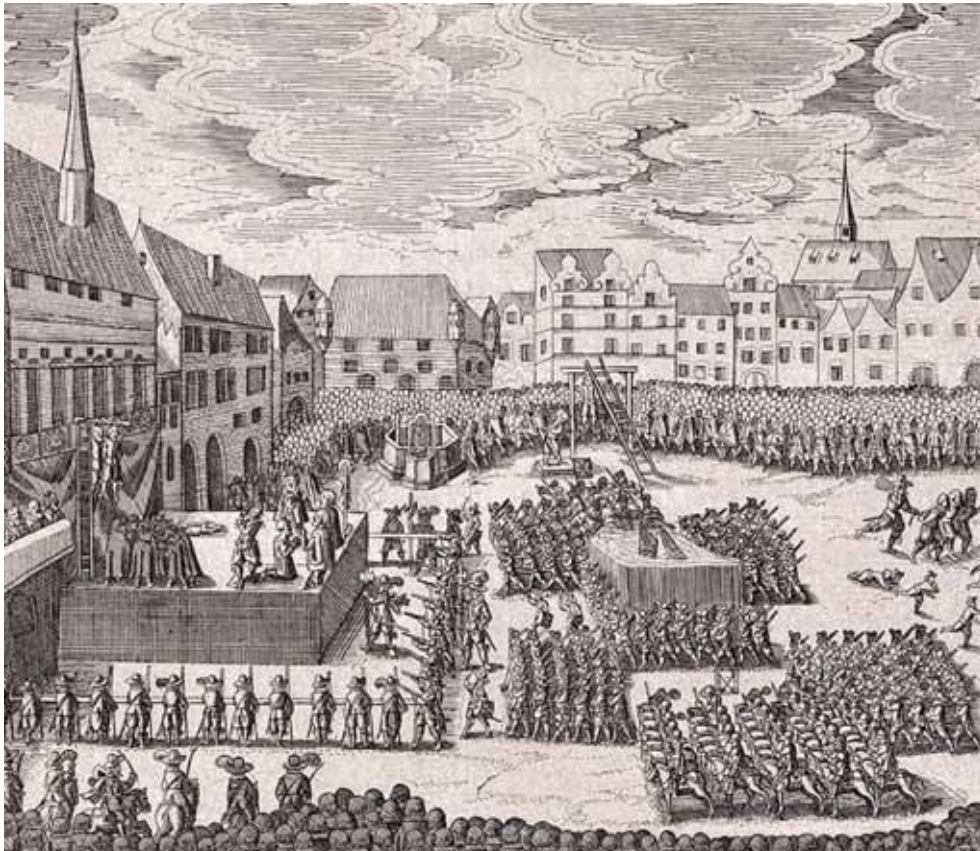
Zavedenou interpretaci Bílé hory se snažili pozměnit také někteří katoličtí intelektuálové, mezi něž patřil například básník Miloš Marten ve svém eseji *Nad městem* (1917). Ta je pojednána jako dialog mezi francouzským katolíkem Allanem a českým básníkem Michalem. Protestantství je v něm prezentováno jako odpadnutí od ducha katolické církve do chaosu a anarchie a bělohorská porážka vzbouřených stavů je chápána jako očištný řez. Právě v této rebelii vůči latinsko-katolickému světu jasu a harmonie je vnímána tragická povaha českých dějin. K rehabilitaci barokní kultury došlo v době ohrožení meziválečné republiky hitlerovským Němcem ve třicátých letech. Ke katolické víře tehdy konvertovali i někdejší levicoví avantgardisté, jako byli Karel Schulz nebo Zdeněk Kalista. V jiných zlomových dějinných momentech vzpomínky na Bílou horu znovu spontánně vyvřely.

Selhání elit?

„Není to med, zas pítí číši vrchovatou/ A věřit na proroky v chorálu polnice/ Sto černých let nám svítí hvězdou jedovatou/ na erbu pro otroky – pro naše dědice,“ zpíval v písni Bílá hora na albu *Rakovina* (1972) v posrpnovém období Karel Kryl. Deziluze z konce pražského jara a zklamání, jež způsobili jeho protagonisté, nabízely analogii k nezdaru stavovského povstání. Podobné, leč skrytější motivy lze ostatně najít i v československém filmu – stačí připomenout Bočanovu *Čest a slávu* (1968) nebo Lutherův seriál *Lekár umierajúceho času* (1983). V roce 1972 rezonovala i mezi laickou veřejností historická práce Josefa Petráně *Staroměstská exekuce*. Neúspěch povstání je v ní přičten především jeho strůjcům, z nichž jsou někteří vykresleni jako oportunisté a hazardéři.

V polistopadové době stojí za pozornost práce Jaroslava Millera o podobách falcké propagandy nebo rozsáhlé dílo francouzského historika Oliviera Chalina, nazvané lakonicky *Bílá hora* (2000, česky 2013). Chaline upozornil na opomíjené momenty bělohorského střetu, mezi něž patří emocionální vybičování císařského a ligistického vojska kvůli kalvinisty znetvořenému mariánskému obrazu. Připomíná rozhořčení, které i mezi luterány vyvolala obrazoborecká očista Svatovítské katedrály v podání družiny Fridricha Falckého. Bělohorské události pak Chaline zasazuje do kontextu dobové mentality 17. století. Právě v kontextu konfesijních a společenských rozdílů této doby lze jednat o aktéry bitvy opravdu pochopit. O to bizarnější jsou pak nejrůznější „hry na baroko“ v kulisách 21. století, nesené spíše historickým resentimentem než porozuměním.

Autor je historik.



Rytina se staroměstskou exekucí 21. června 1621. Státní oblastní archiv v Třeboni

Příběh vzestupu a pádu?

Bílá hora v devatenáctém století

Bitva na Bílé hoře se stala součástí politiky paměti habsburské monarchie i českých národněobrozeneckých ambicí. Původně náboženský spor se časem sekularizoval a dnes už ve společnosti tolik nerezonuje. Přesto jsme v současnosti svědky ožívování oslavných katolických tradic, které ukazují, že nejde o mrtvé téma.

KAREL ŠIMA

Kultura vzpomínání na bělohorskou bitvu se v průběhu dějin proměňovala, ale její kořeny jsou jednoznačně náboženské. Katolická církev začala již záhy po potlačení stavovského povstání organizovat kult Panny Marie Vítězné, který měl připomínat vítězství pravé víry nad heretickou revoltou. Barokní poutní akce podpořila církev vybudováním komplexu původně zamýšleného servitského kláštera s kaplí, který se během 18. století rozrostl do rozsáhlé pamětové „infrastruktury“. Zakořeněnou poutní tradici nenarušil příliš ani Josef II., který klášter zrušil. Jeho boj proti poutím byl spíše než historickými revizionistickými motivy motivován přesvědčením o neblahém dopadu radovánek na občana osvícenského státu. Ostatně už roku 1813 se klášter dostal zpět do církevních rukou a opět byly obnoveny srpnové poutě na svátek Nanebevzetí Panny Marie.

Konfliktní bod politiky paměti

V té době však už jungmannovská generace obrozenců tvořila národní příběh o vzestupu a pádu českého jazyka a literatury, v němž hrála Bílá hora klíčovou roli. V tomto pojetí se stala bělohorská bitva jednoznačně tragickou událostí s neblahými důsledky na český národ. Ve vlasteneckých očích byla důkazem tragických dopadů národní nesvornosti způsobené konfesijním konfliktem. Ještě v padesátých letech 19. století viděl František Palacký ve stavovském povstání především náboženskou válku, v níž ale „národ náš (...) zpronevěřiv se sám sobě, nejen nedovedl nic slavného, ale přišel i bez mála na mizinu“. Přestože se tento obraz dařilo národním agitátorům šířit úspěšně v rozrůstající se vlastenecké společnosti, mezi historiky se paralelně rozvíjel výklad o blahodárnosti následků Bílé hory, ať již z konzervativně katolických a prohabsburských pozic (Václav Vladivoj Tomek, Antonín Rezek) nebo z liberálnějších protifeudálních pozic (Josef Kalousek). Podle těchto názorů nebylo tragédií to, co po bitvě následovalo, ale to, co jí předcházelo. Názor, že stavovské povstání nebylo náboženská válka, ale zpackaná vzpoura egoistické a materiálně motivované šlechty, nejdůsledněji podložil Antonín Gindely, kterého však již česká národní společnost druhé poloviny 19. století v podstatě vyobcovala. V české společnosti daleko více rezonovalo pojetí francouzského historika Ernesta Denise, který svou rozsáhlou práci nazval příznačně *Konec samostatnosti české* (1890, česky 1910).

Hlavním posunem bělohorského mýtu během 19. století byla jeho dekonfesionalizace. Ať již šlo o nacionalistický výklad nebo politickou argumentaci, která zdůrazňovala nefunkčnost a historickou překonanost stavovského státu, Bílá hora sloužila k řešení moderních politických otázek vztahu národa a státu.

Bez ohledu na spory historiků bylo připomínání bělohorské bitvy spolu s husitskou tradicí nekontroverznějším prvkem politiky paměti v českých zemích 19. století. V roce 1861, kdy bylo možné poprvé organizovat veřejná shromáždění díky císařskému Říjnovému



Bílá hora ve výroční den v roce 2020. Foto Karel Šima

diplomu, který zaváděl omezeně liberální práva, i samotné Národní listy vyzvaly, aby se vlastenci 8. listopadu vystříhali jakýchkoli demonstrací. Přesto se na místě bitvy sešlo několik desítek pražských policistů a menší skupinky vlastenců, což se opakovalo i následující roky. Pro habsburský stát bylo jakékoli nevhodné připomínání vítězství habsburských a katolických sil ve vojenském kontextu vysoce nebezpečnou konstelací. Když se v roce 1867, v době, kdy se „národně“ slavilo kdeco, včetně Jana Husa a Jana Žižky, na bojišti přesto sešla skupina dělníků a studentů, pražská policie je všechny pozatýkala. Soudní proces měl poněkud trapnou dohru, protože se zjistilo, že Bílá hora už nespadá pod pravomoc pražské policie, a ta tak neměla ve věci vůbec konat. V následujícím období takzvaných táborů lidu byl vyhlášen nad Prahou a okolím výjimečný stav, takže se bělohorské téma stalo pouze symbolickou zbraní tajných vlastenec-kých spolků, které rozšiřovaly bojovné letáky o „bělohorském hrobu“ a „času pomsty“.

Schematická dichotomie

Rok po velkých oslavách pokládání základního kamene Národního divadla v květnu 1868 napsal Jan Neruda v jednom ze svých brilantních fejetonů: „Na dva dny v roce položil také národ náš prst svůj, dva slavná svátky, jeden temný, druhý jasný: 8. listopad – 15. květen. Když příroda začíná již podzimní svůj spánek, když les i hora jsou holy a smutny, když mlhy obzor újí, a skonalý podzim uvedl nás již do vnitřnějšího, dumavějšího života, – stojí před myslí naší smutná Bílá hora. Den ten počítá se u nás z jisté strany za nebezpečný, nevíme dobře proč.“ Oba výroční dny byly v Čechách přitom spojeny s barokními, katolickými tradicemi. Květnový svátek býval spojen s poutí ke svatému Janu Nepomuckému do Prahy, až v šedesátých letech s ním vlastenci začali spojovat národní slavnosti. Bělohorská tradice, byť v jiném termínu, zase bývala spojená se

zmíněnou mariánskou poutí, jejíž vlastenecké „přeznačení“ bylo přece jen obtížné, a pietní upomínky 8. listopadu byly chápány jako jednoznačně protistátní demonstrace.

Neruda zde nevědomky předznamenal dichotomii, kterou poprvé formuloval německý filosof Otto Friedrich Bollnow (aktivní člen NSDAP a později uznávaný západoněmecký profesor) a která v německé literatuře žila až donedávna. Festivní situace je podle ní možné rozdělit na vážné a důstojné slavnosti, které oslavují „v tmavých a sytých barvách“ konkrétní historické události, a na svátky, které jsou plné uvolněnosti, tance a zpěvu v pestřích a jasných barvách. Jarní, květnové národní slavnosti by tak bylo možné v Nerudově ideálním světě považovat za svátky a podzimní bělohorské upomínky za slavnosti. Národní slavnostní kalendář by tak měl pěkně rozděleno, kdy vzpomínat na „naše slavné prohry“ a kdy oslavovat zářnou budoucnost národa.

Leč schematická Nerudova vize (a stejně tak i esencialistická Bollnowova koncepce) byla v následující době vzdálená realitě více, než by si on sám připouštěl. Slavnosti 15. května se z českého historického vědomí zcela vytratily již v 19. století. Kultura vzpomínání spojená s Bílou horou sice zažila od devadesátých let 19. století nebývalý vzestup s Jiráskovými bestsellery, a stala se tak dominantním symbolickým rámcem „obnovy naší státní samostatnosti“ po roce 1918, ze slavnostního kalendáře se však během 20. století postupně úplně vytratila. Nepomohlo tomu ani Nejedlého vzývání Jiráskova odkazu a jeho aktualizace bělohorského mýtu jako „zrady šlechty a buržoazie na českém lidu“.

Obnova vítězného kultu?

Jestliže nám ani jeden z těchto slavnostních symbolických rámců dnes mnoho neříkají, není to jen delegitimizací nejedlovského obrazu obrozenec-ké národní kultury, ale také důsledkem širších modernizačních

procesů v průběhu 20. století, které nastolily nové sekulární problémy, jež bylo potřeba řešit v rámci kolektivního vzpomínání a oslavování. Bývalou svatojánskou pout smetly již nové sociální a politické proudy konce 19. století, které nemohly přijmout něco tak očividně spojeného s barokní katolickou tradicí. Bělohorský kult byl využit pro legitimizaci vzniku Československé republiky, ale ani sem se příliš nehodil. „Obnovy české samostatnosti“ bylo na hony vzdálené většině obyvatel tehdejšího československého státu. Následná poválečná sekularizace bělohorského mýtu, která mu přidala sociální rozměr, učinila z bitvy na Bílé hoře vlastně nepříliš významnou epizodu zotřujících se třídních rozporů v rámci feudální společnosti, která byla pouze ideologicky zastřena konfesijním sporem. Fakticky tak už nebylo co oslavovat ani nad čím lkát.

Při pohledu na dnešní trendy v kolektivním oslavování a vzpomínání si však kladu otázku, zda se nemáme bát jisté rekonfesionalizace Bílé hory. Česká katolická církev v čele s Dominikem Dukou nastoupila v posledních deseti letech jednoznačně směr ožívování katolických festivních tradic, do kterých se snaží zapojit i představitele státu. Nejsou to jen Národní svatováclavské poutě ve Staré Boleslavi, kterých se pravidelně účastní nejvyšší představitelé státu a které byly přijaty do sekulárního rámce státu obnovením státního svátku svatého Václava, ale také například Svatojánské slavnosti Navalis 15. května, které od roku 2009 obnovil podnikatel v lodní dopravě Zdeněk Bergman (mimo jiné jeden ze sponzorů mariánského sloupu na Staroměstském náměstí) a jež v posledních letech organizuje Svatojánský spolek se záštitou nejen arcibiskupství a dalších církevních organizací, ale i pražského magistrátu a ministerstva kultury. S obnovováním vítězného kultu bělohorské bitvy to bude samozřejmě těžší. Ale co není, může být.

Autor je historik a antropolog.

Zmařený pokus o revoluci

Konfедераční akta jako progresivní ústava

Hledání odkazu stavovského povstání se nemůže vyhnout klíčovému dokumentu doby, takzvaným Konfедераčním aktům. Na tehdejší dobu nesporně radikální ústava obsahovala jak důraz na rovnost zemských celků, tak právo bouřit se proti panovníkům, kteří nepracují pro blaho lidu. Kdo byli autoři listiny, kterou schválil generální sněm?

MILOSLAV CAŇKO

Pád z okna na hnojiště netrvá zpravidla déle než čtvrt minuty. Pád z Pražského hradu na Bílou horu trval devět set dní, od května 1618 do listopadu 1620. Pokusu českých stavů učinit z „pouhé“ revolty regulérní revoluci, započatému schválením takzvaných Konfедераčních akt na generálním sněmu v létě roku 1619, nebyla tehdy dopřána ani polovina z tohoto času. Uvážíme-li dobová svědectví i pozdější úvahy o schopnostech či neschopnosti tehdejších našich „zodpovědných činitelů“, o jejich vzájemné hašteřivosti, vnučuje se otázka, zda nám – krom toho, že sami všechno prohráli – dokázali zanechat i něco, čím by se dala změřit a se čtyřistaletým odstupem uznat hloubka následující tragédie celospolečenské.

Neodvratná porážka?

V nejtradičnějším, řekněme „obrozenském“ narativu se bělohorským debaklem završuje „konec samostatnosti české“. Tedy něco, co lze reflektovat ze dvou perspektiv, s litoště motivovanou buď nacionalistickým sněním o někdejší vlastní důležitosti, nebo realistickou úvahou o podmínkách, za jakých může nějaká společnost skutečně svobodně určovat svůj osud. „Bílá hora“ figuruje v tuzemském nejširším povědomí jako nejvlastnější jméno pro naše zabřednutí mezi víceméně pasivní recipienty toho, co jim zchystali jiní. „Nnucovat dějinám jejich chod,“ píše v září 1982 historik Josef Válka, „mohou jen skutečně velké mocnosti, a ty to bohužel dělají.“ Naopak my jsme „bohužel součástí celku, na který nemáme skoro žádný vliv, ale který má velký vliv na nás“.

Citát pochází z Válkova dopisu Robertu Kalivodovi. Marxistický filosof věnoval problematice stavovského povstání závěrečnou část rozsáhlé studie Husitství a jeho vyústění v době předbělohorské a pobělohorské, která byla napsána v roce 1972, ale publikována až o jedenáct let později. Jádrem Kalivodova výkladu bělohorské porážky je rozhodné popření její fatální neodvratnosti, názor podepřený tvrzením o „pozoruhodné diskrepanci mezi politickým a mocensko-vojenským vývojem povstalecké akce“. Pravda, jeho vysvětlení, že na samém počátku byly šance na „rychlé vítězství“ a teprve během následujících dvou let se setrvale snižovaly až v neodvratnost prohry, vysvětlení konkretizované odkazem na úlohu konkrétních osobností (především Karla st. ze Žerotína) provokuje otázku, co z faktorů zodpovědných za tento vývoj činí pouhý akcidents. Nepatřily snad tenkrát postoje a celkový habitus vysoce postavených osobností ke struktuře samotné výchozí situace? Kalivoda chtěl však nejspíše říct ještě něco jiného: na mysl měl zřejmě hlubokou objektivní rozpornost samotného habitu tehdejších politických elit, na jedné straně schopných vyprodukovat směly – a místy i skutečně progresivní – politický program, na druhé straně však nezřídka indisponovaných k realistickému odhadu různých aliančních potenciálů.

Ústředním cílem autorova výkladu ostatně není zhodnocení reálpolitické zdatnosti jednotlivých vůdců, nýbrž právě přiblížení oné

programové koncepce. V centru jeho pozornosti se proto ocitají Konfедераční akta, neklíčovější z tehdy publikovaných dokumentů. Právě tento text totiž stavovskému povstání vtiskl jeho revoluční parametry.

Radikální ústava

Loni v létě byla čtyřstému výročí přijetí Konfедераčních akt kupodivu věnována jen minimální pozornost. Přitom nejde jen o jednu z prvních ústav v Evropě, která je rozsahem práv nárokových šlechtou srovnatelná se slavnostním prohlášením polského krále z roku 1505 („Nic nového bez obecného souhlasu.“), ale především o dodnes neradikálnější úpravu vzájemných vztahů mezi jednotlivými zeměmi Koruny české: Moravě,

k čemusi, co zvláště současní komentátoři s oblibou hodnotí jako regres, ne-li přímo jako „čertkův kropáč“: k nárokování jednoznačné mocenské převahy protestantů nad katolíky. Nezapomínejme však, že druhý tridentský koncil a z něho vycházející politika katolických sil podmínky pro regulérní ekumenickou vzájemnost s protestanty rozhodně nevytvořil – spíše naopak: zdejšímu, z nejvyšších míst podporovanému působení jezuitského řádu eristická asertivita Petra Canisia a jeho žáků na znepokojivosti jistě zrovna neubírala. Právě v případě jezuitů navíc denervovala jejich výslovná podřízenost výhradně papeži – kvůli jejím konsekvencím byli přece nakonec donuceni odejít i z Francie či Portugalska. Jaký zkrátka



Maestro dei Cassoni Campana: Theseus a Minotaur, 1510–1515

Slezsku a obojí Lužici se zde vůči Českému království dostává politicky zcela a naprosto rovnocenného postavení. V tomto ohledu se nabízí srovnání s krátce předtím od Španělska uznanými Spojenými nizozemskými provinciemi. Jejich politickou i vojenskou podporu se ostatně povstálí stavové snažili získat – žel neúspěšně. V článku XXII se výslovně píše, že jednotlivé české země, „česká, moravská, slezská a lužická, nejsou žádné dědičné země, nýbrž mají své svobodné volení a některé z pouhé dobré vůle se připojily“. V průběhu povstání se navíc k zakládajícím pěti republikám přidaly ještě Dolní i Horní Rakousy a vojenskou podporu jim (dočasně) poskytli saský kurfiřt Hans Georg I. a sedmihradský kníže Gabriel Bethlen (operující hlavně v Horních Uhrách, tedy na dnešním Slovensku). Historicky poprvé se tak vyskytlá příležitost k vytvoření rozsáhlého středoevropského soustátí na bázi naproste rovnoprávnosti jeho členů.

Druhým velkým aktivem Konfедераčních akt je způsob, jakým se zde řeší vztahy mezi konfesemi – ostatně právě náboženský konflikt stál u samotného zrodu povstání. Oproti mimořádně tolerančně laděnému textu České konfese (1575), ústně akceptované již Maxmiliánem II. a v roce 1609 vtělenému do Rudolfova majestátu, tu došlo

div, že se protestantští stavové v první řadě domáhali institucionálních záruk proti jakékoli budoucí, byť sebeplíživější recidivě katolické dominance. Ostatně, nakolik tvrdý či měkký tento „obranně útočný“ program byl, nejlépe ilustrují články XII až XVI: katolíkům je předepsáno „přísahou se zavázati, že proti majestátu a porovnání strany svobodného provozování náboženství nic činiti a předsebrati nechtějí“. Tentýž dvojí imperativ je přitom uveden jako doplněk v člancích regulujících obsazování úřadů: kádrový strop nechť katolíkům kategoricky (tj. bez ohledu na případnou přísahu loajality k novému režimu) zahrazuje toliko přístup k nejvyšším zemským úřadům.

Proti tyranům

Kdo a kdy Konfедераční akta schválil, to samozřejmě víme velmi dobře: delegáti generálního sněmu 31. července 1619. Ale určit, kdo stojí za jejich formulací, je podstatně obtížnější. Významnou roli zde mohl sehrát Martin Fruwein z Podolí, měšťan, právník (popravě v červnu 1621 unikl včasným skokem z okna vězení v Bílé věži do Jeleního příkopu). Místo, jaké zde zaujímá téma panovníkova postavení vzhledem ke stavům, by nás ale mělo přivést ještě k jinému jménu. Ke jménu autora, který nebyl jen významným lékařem a univerzitním

učitelem – dnes proslaveným zejména díky románovému a filmovému zpracování jeho života. Společně se Stanislavem Sousedíkem jej můžeme označit za jednoho z hlavních ideologů stavovského povstání.

Jan Jesenský neboli Jessenius, rodák ze slezské Vratislavi, vystudoval vedle medicíny též filosofii, a sice na univerzitě v italské Padově – na univerzitě katolické, ač sám z rodiny hlásící se k luteránství. Studoval zde v letech 1588–1591 a měl možnost seznámit se tu s názory takzvaných monarchomachů – francouzských kalvinistů Françoise Hotmana, Theodora Bezy a především jednoho pseudonymního autora, o jehož pravé identitě dosud nepadne jistota: Stephana Junia Bruta (mohl to být diplomat Hubert Languet). Vliv jejich děl se manifestuje v Jesseniově politicko-filosofickém opus magnum *Pro vindiciis contra tyranos oratio* (1614, česky 2019 pod titulem *Proti tyranům*).

Všichni tři starší autoři – stejně jako Jessenius v jejich stopách – se vši rozhodností hájí právo „lidu“ na odpor proti tyranům, tedy proti panovníkům, kteří se zpronevěřili své povinnosti sloužit obecnému blahu společnosti. Smlouva mezi králem a jeho lidem je vzájemná a oběma stranám dává v případě zpronevěry druhé strany možnost zprostit se vlastních závazků. Dokonce i lid je za takových okolností oprávněn domáhat se spravedlnosti ozbrojenou akcí.

Čtenářovo snadné dojetí narazí záhy na dvě námitky. Za prvé: pojem „lid“ má v Jesseniově myšlení (stejně jako v myšlení jeho předchůdců) oproti dnešku specifický význam; zahrnuje toliko politickou reprezentaci, tedy šlechtu a měšťanstvo, krátce stavy. Samotní prostí poddaní se mají se svými stížnostmi obracet na své pány, nápravu čekat od nich a současně jim pomáhat v boji. Pokud přitom páni podlehnou, prostému poddanému nezbyvá než se modlit. Za druhé, Jesseniova polemika s francouzským politickým a právním filosofem Jeanem Bodinem, propagátorem principu panovníkovy naproste a kategoricky platné svrchovanosti, je častým předmětem té námitky, že Bodin přece svým stanoviskem reagoval na krvavé konfesijní konflikty jeho doby, vrcholící masakrem hugenotů během takzvané Bartolomějské noci. Podle něho jedině silný suverén, nadřazený moci světské i církevní – zodpovídající se toliko Bohu –, může být zárukou spravedlivého míru pro občany jakéhokoli vyznání.

Nutnost volit mezi blahem stability a bezpečí a politickou spravedlivostí demokratické vzájemnosti (být zatím třídně omezené), která bezesporu nepatří k nejméně uhrančivým rozporům Jesseniovy doby, nechť je nám zároveň – per analogiam – výzvou, abychom od hysterického přehrávání dávných a čím dál vybledlejších traumat konečně pokročili k jejich analytickému zpracování.

Autor je literární historik.

Kronikář národa

Překonávání Bílé hory četbou Jiráska

Vyrovňávání se s traumatem Bílé hory za pomoci narativu, jež určovaly Jiráskovy romány, je specifickým fenoménem v dějinách kulturní politiky. V padesátých letech proběhla kampaň, v jejímž rámci bylo v pražském letohrádku Hvězda dokonce zřízeno Muzeum Aloise Jiráska. Cílem nebylo nic menšího než vytvořit novou paměť národa.

TEREZA ARNDT
BOHUMIL MELICHAR

Bělohorská bitva byla dlouho popisována jako událost, při které se lámal příběh českých dějin. Začátek letité stagnace, marasmu a slábnutí národního kolektivu utlačovaného cizí, německou elitou. Vyprávění dějin Čechů budujících vlastní stát navzdory tlaku mocnějších sousedů, kterému dočasně podlehli v listopadu 1620, se ve svých důsledcích stalo politickým nástrojem, pomocí něhož mělo být vytvořeno Československo jako národní stát.

Útisk a vzepětí českého lidu

Vznik Československé republiky v říjnu 1918 byl vnímán jako akt dovršení postupného probouzení lidu spícího téměř tři století. Pod habsburskou nadvládou od roku 1620 zapomínal vše, co jej v očích vzdělanců 19. století dělalo svébytným národem – svůj jazyk, kulturu i poslání ve světových dějinách. Když Masaryk své politické působení shrnul volbou „Ježíš, nikoliv Caesar“, měl na mysli Ježíše Jana Husa a Jana Amose Komenského. V dědictví české reformace spatřoval základ pro naplnění národního poslání šířit mravnost a humanitu. Toto poslání mělo být přerušeno násilnou rekatolizací. Poněkud abstraktní pojetí národních dějin, o které se vedl akademický spor, bylo mnohem přístupnější v beletristickém zpracování z pera Masarykova vrstevníka Aloise Jiráska. Ten ve svých románech jasně vyznačil vrchol českých dějin – husitství – i jejich nejhlubší propad: barokní dobu temna.

Zkušenosti mnichovské krize a protektorátní éry zapadaly do logiky národního příběhu střídání útisku a odporu vůči němu. Po válce se interpretace kolektivního dějinného prožitku chopil Zdeněk Nejedlý rozvinutím svých meziválečných historických úvah. V jeho pojetí byl hybatelem dějin lid zakoušející příkoří a revoltující vůči němu. Útlak národa souvisel převážně se sociální nerovností. Husitské hnutí bylo revolucí bořící feudální systém a až druhotně náboženskou reformací, rekatolizace byla znovunastolením tuhého poddanství a útokem na tradice lidu skrze katolické „ohlupování“. Zatímco Jan Hus jako kazatel pravdy a rovnosti zůstal, Komenského přeskočili v panteonu národních hrdinů Jan Žižka a Jan Sladký Kozina, vůdci lidu proti pyšným pánům-cizákům. Nejedlý svůj názor, že komunisté jsou dědici nejlepších tradic národa, opřel o svéráznou četbu Jiráskových románů a méně o výsledky výzkumu profesionálních historiků. Romanopisec Jirásek podle něj měl až magickou moc utvářet dějiny, které jsou lidu vlastní.

Kulturní politika stalinismu

V roce 1948 zahájil Klement Gottwald jiráskovskou akci, která svým rozsahem téměř neměla v padesátých letech obdoby. Duchovním otcem celého úkolu (především ve smyslu zmiňované reinterpretace Jiráskových literárních děl i postojů) byl právě ministr školství, věd a umění Nejedlý, jehož doplňoval ministr informací a osvěty Václav Kopecký.

Hlavní cíle kampaně byly stanoveny už na konci čtyřicátých let: nové vydání spisovatelových děl do 100. výročí Jiráskova narození, tedy do roku 1951, a zřízení Muzea Aloise Jiráska. Naplánovány byly také souběžné akce, které napomáhaly trvalé přítomnosti Jiráska ve veřejném prostoru. Patřilo mezi ně zfilmování jeho románů (například *Temno* režiséra Karla Steklého z roku 1951) či jejich divadelní adaptace, případně preferenční uvádění jeho dramát. Jiráskovy knihy byly začleněny do povinné školní četby, a jelikož byly vykládány jako reálný obraz minulosti a historická skutečnost, patřily i do výuky dějepisu. Každé nové vydání Jiráskových knih opatroval Nejedlý poznámkami a doslovy, kterými korigoval interpretace čtenářů.

Výjimečnost jiráskovské akce lze vykreslit na příkladu Jiráskova fondu, do kterého bylo možné finančně přispívat a z něhož byl projekt hrazen. K peněžité pomoci byly kromě jednotlivců vyzvány i podniky či sdružení a instituce. Sběrka evidentně měla za cíl vzbuzovat podobnou atmosféru a pohnutí jako podpora Národního divadla a stejně tak byla líčena jako akce „zdola“. Byla však poměrně silně propagována (v tiskovinách, z úst politiků, ale i prostřednictvím výzev spisovatelů) a nakonec bylo vybráno přes dvacet milionů. Tím se zajistila i realizace Muzea Aloise Jiráska v letohrádku Hvězda, který do té doby spravovala prezidentská kancelář. Oproti regionálním muzeím zaměřeným na Jiráskovu osobnost a dílo (Hronov, Police nad Metují) měla tato expozice přiblížit výklad českých dějin a napravit význam Bílé hory.

Román jako živá učebnice

Roku 1951 se letohrádek Hvězda na Bílé hoře stal slovy autorů expozice „památníkem velkých českých dějin, podávajícím svědectví

o vítězství nad bělohorským ponížením a potupou českého lidu“. Návštěvník se s intencí toho, co uvidí, seznámil ve zhuštěné podobě již při vstupu, kde zastihl sochu Aloise Jiráska píšícího dějiny ve společnosti Jana Žižky, selského rebela a velikanů národní kultury. Nechyběli zde Bedřich Smetana, Josef Václav Myslbek, Mikoláš Aleš, František Palacký či Božena Němcová. Expozice posléze nabízela pohled do dějin z perspektivy Nejedlého interpretace Jiráskových spisů.

Začátek představovala část věnující se starým pověstem českým, na kterou přímo navazovala hlavní a nejrobustnější expozice husitství. V dobovém kontextu bylo považováno za klíčové, protože představovalo první pokus lidu chopit se kormidla vlastních dějin. Zatímco román *Proti všem* (1893) měl být jakýmsi zásadním vyprávěním o duchu doby, práce *Bratrstvo* (1900–1910) zanesla do vyprávění slovenský prvek. Dále navazoval oddíl věnovaný bělohorské a pobělohorské době vyprávěný prostřednictvím analýzy románů *Temno* (1915), *Skály* (1886) a *Psohlavci* (1884). Zvláště román *Temno* předváděl Jiráskova génia, a to skrze kvalitnější práci s prameny, než jaké byli schopni profesionální historikové. Expozice byla téměř výlučně tvořena Jiráskovými texty, poznámkami a materiály, doplněnými o Alšovy ilustrace a samozřejmě Nejedlého komentáře. Ve výstavě totiž nešlo o Jiráskovy knihy, ale o vytvoření „nové“ paměti národa.

V expozici úplně zanikl rozdíl mezi historickým pramenem, Jiráskovým textem a jeho interpretací z pera Nejedlého. Jako by prozaik přímo otevíral okno do historie svým textem ilustrovaným původními kancionály nebo okovy nevolníků a vysvětlovaným Nejedlého rozborů. Cílem bylo zachytit monumentální dějiny ústící logicky v situaci padesátých

let, jejichž přístupnost širokým masám měl zajistit román jako „živá učebnice“. Samotný objekt letohrádku Hvězda z 16. století hrál naprosto podružnou roli, stejně jako dějiny samotné bitvy či stavovského povstání. Hlavním záměrem bylo obsadit bělohorské návrší jako klíčové místo kolektivní paměti. Teprve v šedesátých letech, kdy se připravovala revize nastíněného pojetí dějin, přistoupilo vedení muzea k přípravě expozice věnující se bělohorské bitvě, renesanční architektuře a umění (a Mikoláši Alšovi, o jehož jméno se název muzea rozšířil).

Fakt otevření nové expozice v letohrádku Hvězda v roce 1951 nebo skutečnost, že tím byla v tomto roce z objektu vytlačena prvo-republiková připomínka legionářů jako těch, kdo dokázali bělohorskou porobu zlomit, jsou spíše symptomy širší symbolické změny ve společnosti. Když Nejedlý sděloval svým čtenářům, že pokud by na přelomu 14. a 15. století existovalo politické stranictví, byl by Hus samozřejmě komunistou, tvrdil, že tato strana představuje všechny ctnosti s touto osobností spojené. Kdo ji nepodporuje, nepatří k lidu ani národu. Moc interpretovat události typu Husova upálení či bělohorské porážky skrývá potenciál změnit aktuální dění, jakkoliv se jedná o události staré stovky let.

Odčínování Bílé hory vedlo jak po první, tak i po druhé světové válce k legitimizaci rozsáhlých změn na venkově, postavení sudetských Němců do pozice trpěné menšiny a následně k jejich odsunu. Noví osadníci byli zavázáni posvátným odkazem psohlavců. Podobný odkaz měli ctít i příslušníci pohraniční stráže. Vznik a náplň Muzea Aloise Jiráska na Bílé hoře tak může být připomínkou nenápadné síly umění a historiografie, byť se může z dnešního pohledu zdát jako zasutá bizarnost.

Autoři jsou historici.



Romanopisec Alois Jirásek měl podle Zdeňka Nejedlého až magickou moc utvářet dějiny, které jsou lidu vlastní. Foto archiv Lenky Backové

SNB je dohoní

Jak učit o takzvaném třetím odboji?

Spory o důležitost třetího odboje sice těžko kdy zcela utichnou, ale přece jen už nejsou tak vyhrčené, jako tomu bývalo po konci komunistické diktatury. Důkazem je i publikace, která se snaží odpor vůči bývalému režimu podat v didaktické perspektivě.

MATĚJ METELEC

„Třetí odboj co do svých šancí a rozsahu nemůže být považován za zásadní společenský či politický fenomén,“ dočteme se v knize *Třetí odboj v didaktické perspektivě*. Není to tak dlouho, co by toto poměrně střízlivé konstatování vyvolalo bouři nevole. V devadesátých a nultých letech patřila problematika takzvaného třetího odboje k ústředním tématům interpretace komunistické diktatury v Československu. Emblematickým předmětem těchto střetů, které by bylo možné anachronicky označit za kulturní války, byly činy skupiny bratří Mašinů. Patří ovšem tak trochu k české tradici mít nejednoznačný vztah k hnutím odporu, protože spory se vázaly i k předchozím odbojům, prvním (byl důležitější zahraniční, či domácí?) a druhému (má větší zásluhy komunistický, nebo nekomunistický?). Přestože se zdá, že žár boje o smysl třetího odboje zeslábl, stále platí, že význam, jaký mu přiřkneme, ovlivní naše chápání vztahu československé společnosti a komunistického režimu.

Povinnost pochybnosti

Samotný pojem třetí odboj autoři knihy nepřijímají bezvýhradně, ve snaze vyhnout se neplodné terminologické debatě jej ale akceptují jako zažitý termín, který by dnes ve veřejné i odborné debatě šlo nahradit jen s obtížemi. To ale nijak neumenšuje jejich výhrady ke způsobu, jakým s ním historici často pracují. Tomu se věnují v úvodní kapitole teoretické části svazku Vojtěch Ripka a Karina Hoření. Kritizují samozřejmost „intuitivně definovaného konceptu“, jehož přílišná jednoznačnost „historiky třetího odboje“ mnohdy vede k přehlížení či podcenění „plurality motivací lidského jednání“. Jinými slovy, Ripka s Hoření zdůrazňují, že odpor proti komunistické diktatuře nemusel být vždy veden jasnou prorežimní intencí, kterou v něm často nacházely až zpětně represivní orgány komunistické moci. Bádání tu naráží na problém jednostrannosti pramenů – „odbojáři“ často zanechali stopu jen v režimních pramenech, podřízených úmyslu vytvořit politické motivace tam, kde žádné být nemusely.

Ripka s Hoření se vymezují také vůči přejímání pamětnického narativu, které bylo zvláště v devadesátých letech motivováno nejen oprávněnou snahou o nápravu křivd a rehabilitaci obětí diktatury, ale také touhou dokázat, že v Československu existovala rozsáhlá protikomunistická rezistence. Tento přístup ovšem „zastiňuje vědecké kladení otázek a namísto vědecké metody založené na pochybnosti deklaruje nepochybnost a staví ji jako jedinou poctivou alternativu“. K tomu je nutno dodat, že recidivy této v podstatě ideologické snahy uvrhnout do morální klatby pochybnost zažíváme i mimo oblast třetího odboje dodnes.

Jako na zásadní pro porozumění fenoménu třetího odboje upozorňují Ripka s Hoření na otázku jeho rozsahu. Zda byl odboj rozsáhlý či naopak marginální, je možné posoudit nikoli na základě ideově motivovaných



Zatímco v případě ČSR lze o třetím odboji mluvit jen s obtížemi, v Estonsku se skutečně odehrál. Foto archiv VUF

„pravd“, ale v komparaci s dalšími zeměmi východní Evropy a také s formami odporu proti jiným režimům.

Pluralita nástrojů

Jak název knihy napovídá, pojednání rezistence v první polovině padesátých let má cíle v první řadě didaktické. Úvodní kapitola teoretické části nastiňuje různé historiografické přístupy a je střízlivým zhodnocením jak třetího odboje, tak jeho recepce v české polistopadové historiografii. Po ní následuje trojice překladových textů, které přináší různé přístupy a témata: Roger D. Petersen aplikuje teorii racionální volby na protikomunistický odboj v poválečné Litvě, Claudia Koonz píše o „ženách, které se postavily Hitlerovi“ a Keith Barton a Alan McCully představí didaktiku soudobých dějin založenou na „kontroverzní výuce“ v Severním Irsku.

Praktická část přináší čtyři případové studie a návod, jak je používat při výuce na středních a základních školách. Jejich témata jsou proto dostatečně pestrá: Jan Hošek, nejdříve komunist a příslušník SNB, později agent-chodec; spontánní demonstrace v Dobrušce proti kolektivizaci, z níž udělaly represivní orgány plánovanou protistátní akci; osud mladého dělníka Ilji Nazarkovyče, který sehrál význačnou úlohu v plzeňské revoltě. Poslední z případových studií je nejslavnější a zároveň nejkontroverznější: týká se skupiny bratří Mašinů. V hodnocení jejich činnosti, které dodnes rozděluje českou společnost, nejde ani tak o intenci, v níž výraznou roli hrála touha dostat odkazu otce, hrdiny druhého odboje, jako spíš o formu – hlavně podřezání svázaného příslušníka SNB Honzátky.

Velmi rozdílné formy odboje, které ilustrují případové studie, ukazují slabinu, na niž autoři knihy upozorňují, totiž že v českém prostředí chybí „konceptuální rozměr diskuze o protikomunistickém odboji“, a že „mnozí badatelé teoretické zakotvení ani nepovažují za podstatné“. To se týká nejen třetího odboje, ale rovněž celého období komunistické diktatury. Nezáměr o teoretické nástroje historické analýzy je mnohdy legitimizován představou, že historik vchází do archivů hledat Pravdu jako jakousi platónskou ideu, kterou stačí vynést a artikulovat, protože jazyk je podobně jako v scholastickém tomismu jen odrazem věcí (adaequatio rei et intellectus). Výsledkem je, že značná část děl věnovaných (nejen) třetímu odboji představuje „toliko popis jednotlivých odbojových skupin nebo

činů jednotlivců“ a v řadě oblastí soudobých dějin nám stále chybějí zastřešující práce. Dostatečnou ilustrací je skutečnost, že nejlepšími dějinami KSČ zůstává více než třicet let po listopadu stále práce francouzského historika Jacquese Rupnika z roku 1981.

Smysl odboje

Při hodnocení takzvaného třetího odboje autoři upozorňují i na skutečnost, že v Československu v padesátých letech chybějí „momenty odboje a rezistence, které by přitáhly přímou pozornost západních badatelů“. Tento nezáměr souvisí s malou intenzitou rezistence a vypovídá o lokálním a ideologickým charakteru sporů o třetí odboj. Ti, kteří by jej rádi viděli co nejširší, v něm spatřují důkaz, že československá společnost odmítala komunismus, který jí byl vnucen zvnějšku. V komparaci však tato teze nejspíš neobstojí. Přesto jednostranný přístup stojící na pozicích anglosaské vědy, ke které se hlásí i autoři *Třetího odboje v didaktické perspektivě*, má svá úskalí. Absence jak osobní, třeba zprostředkované, tak i společenské zkušenosti s komunistickými diktaturami někdy vede k neporozumění a užívání nepřipadných politických kategorií.

I když autoři, jak bylo výše řečeno, nepovažují třetí odboj za zásadní společenský a politický fenomén, nepřejí si snižovat význam izolovaných aktivit. Sami však pouze naznačují, jak tento význam hodnotit. Přirovnání k odboji ve varšavském ghettu, jak na jednom místě činí, je ale přinejmenším nadsazené. Už jen pro kontroverze, jež dodnes některé akce třetího odboje vyvolávají. Ty nepochybně souvisí i s tím, jak se na základních a středních školách učí dějiny 20. století. Dokud půjde o „nalejvárnou“ v duchu „demokracie je dobrá, komunismus byl špatný“, která v mnohém může připomínat výuku před listopadem 1989, budou tato témata stále vědným momentem politické instrumentalizace, podobně jako třeba odsun, respektive vyhánění sudetských Němců. Zlepšení se nicméně sotva odehraje dřív, než přestane přehlížet důležitost pedagogiky, ať už jde o platy nebo stále nízkou společenskou prestiž učitelství. Přitom nižší stupně školství vedle rodiny zásadně formují rámce, které si neseme dál životem, aniž by je většina z nás dále problematizovala či zpochybňovala.

Jaroslav Pinkas (ed.): Třetí odboj v didaktické perspektivě. NLN a ÚSTR, Praha 2020, 222 stran.

ULTIMÁTUM

Na periferii zelené Evropy

MATOUŠ HRDINA

Pandemie jednou skončí. Jenže pokud se v jejím průběhu budeme věnovat jen řešení akutních dílčích problémů a vykašleme se na jakékoli snahy o smysluplnou proměnu naší budoucnosti, může se nám stát, že z lockdownu vylezeme do země, která se ocitla na periferii čím dál zelenější Evropy.

Už před vypuknutím krize bylo jasné, že přestavba uniijní ekonomiky na zelenější a udržitelnější model není jen diskutovaným nápadem, ale nezpochybnitelným faktem, jehož nástup pak pandemie jen urychlila. A už když byl v prosinci loňského roku představen plán Evropské zelené dohody (European Green Deal), bylo jasné, že jeho přijetí bude nejvíc skřípat právě v našem regionu.

V poslední době se to bolestně projevilo například v případě Evropského fondu obnovy, jehož prostřednictvím chce Evropská komise členským zemím rozdat 750 miliard eur na záchranu poškozené ekonomiky. Podle informací Deníku Referendum si z něj chce česká vláda požádat o granty ve výši 172 miliard korun a dalších 225 miliard ve formě zvýhodněných půjček. Háček je ovšem v tom, že musí být alespoň dvacet procent vynaloženo na digitalizaci a sedmatřicet procent na řešení klimatické krize, což je Babišovi nejspíš zcela jedno, a hrozí tedy, že nedostaneme nic. I deklarované zelené investice totiž v podání české vlády znamenají hlavně obří výdaje na budování infrastruktury včetně kanálu Odry–Dunaj–Labe nebo rozvoj energetiky založené na biomase a zemním plynu, který ale EU nejspíš brzy právem vyřadí nejen z udržitelných, ale i takzvaných přechodových zdrojů energie.

Podobnou dynamiku má i zacházení s Fondem spravedlivé transformace, který by v regionech dosud závislých na uhlí měl investovat do vzdělávacích programů, malých podniků a ochrany životního prostředí, ale místo toho například v Ústeckém kraji nejspíš půjdou peníze velkým energetickým firmám vlastněným státem či českými miliardáři. Podobný způsob vyvádění prostředků do kapes „klimatických baronů“ už zaznamenali i v jiných východoevropských zemích, a možná tak mají pravdu kritici celého plánu, kteří Fond spravedlivé transformace označují hlavně za úplatek vládám zpátečnických fosilních států za jejich souhlas s reformou.

Nejen Česko pak selhalo v otázce reformy společné zemědělské politiky (CAP), jejíž původní, ekologicky orientovanou podobu v říjnu rozložil Evropský parlament i Rada EU. Plán na přesměrování dotací k malým farmářům a alokaci minimálně třetiny rozpočtu na ekologické zemědělství padl pod vlivem lobby agrokorporací a implementace reformy bude z velké části záviset na národních vládách. Asi není potřeba dodávat, jak si to bude představovat premiér a majitel Agrofertu v jedné osobě.

Na jaře jsme vzrušeně debatovali o tom, jak je pandemie příležitostí k zelenému restartu, ale ve světle současných událostí to bylo dost naivní. Spíš se zdá, že krize může fungovat jako omluva pro likvidaci ekologických politik, které budou muset ustoupit posvátným kravám Průmyslu a Ekonomiky. Promeškaná šance nás ovšem posune na ještě větší periferii Evropské unie, odkud budeme jen bezmocně pozorovat, jak se jinde mění věci k lepšímu, kdežto my se plácáme v nekončící krizi a environmentálním rozkladu.



Ljudmila Petruševská
Nezralé bobule angreštu
Přeložila Erika Čapková
Pistorius & Olšanská 2020, 160 s.

„Můj dědeček Nikolaj Feofantovič byl profesorem lingvistiky a mluvil jedenácti jazyky. A já (...) jsem ani nechodila do školy, protože jsem neměla boty,“ vzpomíná autobiografická vypravěčka na léta, kdy Velkou vlasteneckou válku právě střídala poválečná bída. Dědeček oceňované básnířky, prozaičky, dramatičky a scenáristky Ljudmily Petruševské vzal příliš pozdě na vědomí Stalinovu stať o jazykovědě, a tak na něj i na jeho potomky dolehl úděl „nepřátel státu“. U nemohoucích příbuzných v povolžském Kujbyševě tak z holčičky narozené v moskevském hotelu Metropol vyrůstá Mauglí v sovětských kulisách – jednou žebra na ulicích, jindy se vkrádá do Oblastního domu důstojníků, kde se promítají filmy, a hlavně odevšud dříve či později utíká. Jen z pionýrského tábora a dětského domova se utéct nedá, zato je tam ale pravidelná strava. Všechny čtyři krátké prózy (vydané v originále kolem roku 2000) rozehrávají stejné téma: dětství ve vykloubených poměrech a přicházející peklo puberty, kdy není kam se skrýt. Metaforické bobule angreštu sice tlačí na prsou i dvanáctileté chlapce, ale když přijde na věc, promluví z nich stejně především lovecká „touha polapit“. Přitažlivost těchto jakoby nehotových vzpomínkových črt ale nakonec nespočívá v připomínání krutých stránek sovětského života – podstatné je, že Petruševská neztratila kontakt se svým vlastním dětským viděním, a proto i po tolika letech zůstává za každým ústrkem i banální radostí cosi nezbadatelného.

Michal Špína



Joe Abercrombie
Trocha zlé krve
Přeložila Olga Machačová
Polaris 2020, 464 s.

Románem Trocha zlé krve se jeden z nejvýraznějších spisovatelů fantasy posledních let Joe Abercrombie vrátil ke své rané trilogii První zákon. Posunul ale dějiště o jednu generaci postav dopředu a namísto pozdně feudální společnosti líčí svět uprostřed průmyslové revoluce. Znovu se ukazuje jako mistrný vypravěč, který dokáže žánr prodchnout temnou ironií, ale i soucitem. Příběh paralelně sleduje dění na severu království, kde stále ještě probíhají kmenové bitvy, a v centru civilizace, kde se v továrnách koncentruje bída a utrpení chudých, zatímco jejich majitelé bohatnou a slábnoucí monarchistická moc se zoufale snaží udržet v zemi status quo. Spíš než na magii, dobrodružství a velkolepé bitevní scény je pozornost upřena na trpící obyčejné lidi, na zdánlivě mocné postavy, které mají překvapivě svázané ruce, a na zkušené bojovníky, kteří své mladší kolegy neustále přesvědčují, že nejlepší válka je žádná válka. První díl nové trilogie, příznačně nazvané Věk šilenství, opět staví především na výrazných a nejednoznačných postavách, které rozhodně nejsou v žádném smyslu hrdinské, ale naopak musejí vybalancovat své hodnoty a životní rozhodnutí podle okolností, v nichž se ocitají. A ony okolnosti je obvykle nutí k činům, které jsou kruté, neuvážené a politováníhodné. Trocha zlé krve sice nedosahuje kvalit Abercrombieho vrcholných románů Hrdinové a Nejlépe chutná za studena, ale ve svém žánru rozhodně patří k tomu nejlepšímu, co u nás letos vyšlo.

Antonín Tesař



Matouš Jaluška (ed.)
Nebe, peklo, poezie. Reformace z různých stran
Ústav pro českou literaturu AV ČR 2019, 200 s.

„Lidé produkují slova a s nimi přichází nebezpečí,“ konstatuje v první části kolektivní monografie Nebe, peklo, poezie její editor Matouš Jaluška. Hovoří zde sice o dějinách spásy, literatuře a dobové religiozitě (příčemž se odvolává na Ježíšova slova, jak nám je zprostředkoval evangelista Marek), zároveň tak ovšem pojmenovává to, co svými slovy činí tvůrci této esejistické monografie, vydané u příležitosti pětistého výročí zveřejnění pětadevadesáti Lutherových tezí. Tím, že poskytují čtenáři vhled do společensko-kulturního kontextu střední Evropy, jej totiž vystavují nebezpečí, že přijde o své zjednodušené a romantizující představy o německé reformaci. Ve čtrnácti kapitolách rozdělených do tří částí – Slova, Pekla, Ráje (ano, plurál je zde namístě!) – procházíme středoevropskou kulturní krajinou a nepřestáváme žasnout nad tím, jak pestré, vtipné i existenciální texty zde vznikaly už dávno před Lutherem, ale také kam se pak slovesná kultura posunula... Při čtení jsem si občas připadala, jako bych s jistou obsesí pronásledovala kočku v uličkách středověkého města, a přitom nevěděla, kam chci vlastně dojít ani jestli je ta kočka opravdu jenom jedna. Autoři si čtenáře zkrátka vedou přesně tam, kam potřebují, což sice může znervózňovat akademika, ale laika to snad přiměje k hlubšímu zájmu o předkládané texty. Bude-li chtít, může pak díky obsáhlému seznamu literatury pokračovat v průzkumu na vlastní pěst.

Eva Marková



Libor Fojtík
Trampové
PositiF 2020, 151 s. (příloha 16 s.)

Po oslavách století trampingu, které v posledních dvou letech provázelo vydání mnoha více či méně fundovaných knih, vyšla i první čistě fotografická publikace. Fotograf a tramp Libor Fojtík v ní používá strategii podobnou té, s níž nedávno slavil úspěch Vladimír 518 ve svých Kmenech. Na čistých magazínových fotografiích, pořizovaných většinou v plenéru, ukazuje tramping v jeho exotičtější, a tudíž i líbivější poloze. Zároveň jde většinou o polohu ortodoxnější, takže se to na fotkách hemží doplňky, které dnes už na čundru málokdy uvidíme: usárnami, kanadami, feldflaškami, historickými maskáči nebo starými armádními celtami. Kniha je pěkně graficky vypravená, fotkám se daří zpřítomnit prchavé kouzlo víkendové svobody v brdských lesích či pod převisy na Kokořínsku. Ačkoli se jedná spíš o dárkovou publikaci určenou lidem mimo subkulturu, má potenciál potěšit i leckterého trampa. Hlavní část doplňuje příloha s fotkami z autorových dětských čundrů a tři krátké texty. První dva napsali šéfredaktor trampského časopisu Puchejř Michael Antony alias Tony a trampský folklorista a povídkář Jan Pohunek alias PřebraL. Jedná se o definice trampingu s exkursem do historie, oba krátké texty se ale bohužel na více místech překrývají. A knihu završuje celkem podnětný komentář o vztahu fotografie a trampingu od vydavatele Tomáše Pospěcha. Při listování stránkami je nakonec dobré si uvědomit, že co osada, to jiný přístup k trampství. Předkládaný výběr je tak pouze reprezentací jeho obrazové vděčnějšího zlomku.

Karel Kouba



Jeho dům
(His House)
Režie Remi Weekes, VB 2020, 93 min.
Premiéra 30. 10. 2020 (Netflix)

K vlně hororů se společenským přesahem, k jejímž vrcholům momentálně patří dvě produkce společnosti Blumhouse Uteč a Neviditelný, můžeme přiřadit i zdařilý debut britského režiséra Remiho Weekese Jeho dům. Film vypráví o dvojici imigrantů, kteří do Británie utekli z válečné zóny v Súdánu. První zkušební týdný v nové zemi mají strávit v domě, který jim byl přidělen úřady. Bohužel se ale ukazuje, že kromě nich tam přebývá i zlovolná nadpřirozená síla. Ta má navíc dost možná něco společného s čerstvým traumatem hrdinů, prožitým při útěku z rodné země. Weekesovi se daří plynule propojit hororovou zápletku se situací a psychickým rozpoložením postav, které mají i bez duchů ve svém domě spoustu intenzivních důvodů k úzkosti. Podezřívavé či přímo nepřátelské postoje úředníků či nových sousedů střídá děs z maskovaných příšer, které na ně vyskakují ze tmy a z děr ve zdech. Závěrečná překvapivá pointa je sama o sobě také funkční, protože dává děj do užší souvislosti s válečnými hrůzami, které hrdinové prožili. Poslední třetina snímku se k ní ale dopracovává možná až příliš popisným a obšrným způsobem. To je ale jen drobná vada na suverénním filmu, který nevyniká jen zobrazením tísnivé atmosféry a makabrozních strašidel, ale také skvěle zpracovanými halucinačními výjevy, ve kterých se dům mění v trosku plovoucí na nočním moři, pod jehož hladinou tonou uprchlíci.

Antonín Tesař



Vladimír Kokolia
Pro případ, že poslední věc, co uvidíš, bude koruna stromu
Futura, Praha, 13. 11. – 13. 12. 2020

I přes současné zmrazení kulturního života v Česku mnohé galerie pokračují ve svém programu a snaží se ho ke svému publiku dostat alternativními způsoby. Pražská Futura připravila plánovanou rozsáhlou výstavu Vladimíra Kokolia, na které je představeno 280 autorových prací od osmdesátých let až po současnost. Díla jsou pečlivě přichycena magnety na stěny přizemních prostor, kde bylo za účelem zvětšení výstavní plochy vztýčeno několik nových stěn. Kurátorský výběr Lukáše Hofmanna byl rozmístěn tak, aby potenciálního návštěvníka obklopil, ba přímo pohltil, a tohoto efektu se podařilo dosáhnout i při komentované online prohlídce. Umělec s kurátorem se během ní vyjadřují k vyobrazení jednotlivých děl a nabízejí možnosti jejich vnímání. Jak uvádí kurátor na začátku prohlídky, výstava se snaží nabourat klasické vnímání autorovy tvorby – snad i proto je většina grafik, kreseb a maleb figurativního rázu. Jsou tak představeny práce, které z různých důvodů dlouhou dobu neprošly kurátorskou či autorskou selekcí, včetně těch, jež sám Kokolia po desetiletí nikde prezentovat nechtěl. Hofmann se během příprav nechal většinou vést intuicí a pro instalaci opakovaně používá metaforu z oblasti gastronomie – bufet, obložené mýsy, podnosy delikates či bonbonů –, které dobře vystihují diverzitu podnětů a vjemů. Jde o velmi příhodný náhled na Kokoliovu výstavu: je to totiž taková velká žranice.

Natálie Drtinová



Jiří Honzírek, Martin Vrba
Odvaha k beznaději
Psáno z reprízy 26. 8. 2020 v bytě na Praze 3

Jarní lockdown byl oproti tomu, v němž jsme uvízli na podzim, procházka rozkvétajícím sadem. V současné situaci, kdy poslanci vládnoucí strany živě diskutují o tom, zda by nebylo lepší strašidelné počty mrtvých „s covidem“ před národem schovat někam pod duchnu, je těžké neupadat do trudnomyslnosti. Naděje, že se divadla otevrou dřív než příští sezónu, rapidně klesá, a tak se lze oblažit aspoň vzpomínkami na léto, kdy se zdálo, že máme vyhráno, a do divadla šlo, v souladu s pravidly vyšínutého roku, chodit obden. Klimatická činohra Odvaha k beznaději umělecké skupiny CO2kolektiv, která si hlavní příčinu ekologické krize vetkla přímo do názvu, si klade za cíl srozumitelně ukázat, kam se už za pár let dostaneme, pokud se neodkloníme od fosilních paliv. Cílem dialogu dvou příbuzných, kteří se setkávají kvůli úmrtí v rodině, bylo ilustrovat myšlenku, že pokud chceme klimatickou krizi zastavit, měla by naděje zemřít jako první. Právě svou ilustrativností ale představení začalo brzy působit jako školní promítání, jež má žáky přesvědčit, že drogy jsou špatné. Současně s tím v dějišti inscenace – v zatemněném žižkovském mikrobýtě – stoupala teplota a ubývalo vzduchu, což bylo ve výsledku výmluvnější než celý scénář. Odvaha k beznaději tak bezděky ukazuje stav, v němž jsme se octli: víme, co je třeba – ovšem jak to udělat, zatím bezúspěšně hledáme. Jakou přepočítávací metodu budou politici volit, až bude potřeba skrýt přímé dopady klimatické krize, jsem zvědavá už teď.

Marta Martinová



Toni Braxton
Spell My Name
CD, Island Records 2020

Recenzovat desáté album popové hvězdy, která debutovala v roce 1993 a svůj největší hit Un-Break My Heart vydala o tři roky později, mě staví před dilema: mám začít exkursem pro mileniály, kteří „devadesátky“ považují za retro? Anebo se mám spolehnout na vkus jejich rodičů, kteří si Toni Braxton možná pouštěli cestou na chatu? Vždycky to totiž byla skvělá hudba do auta – na rozdíl od Mariah Carey, která při jízdě uspává. A na rozdíl od Whitney Houston. Možná za to mohla její nešťastná povaha, možná dobové představy o romantice, ale dnes působí až moc hystericky. Nejsem Kevin Costner, abych se při řízení nechal deptat problémovou holčičkou! Oproti tomu Toni Braxton a její R&B mix vládného erotična a povrchního smutku, který elegantně uplývá a nudí jenom tak akorát, dokážu ocenit. Zvlášť na podzim, na delších trasách v klidném tempu. Četl jsem, že zpěvačka desku dokončovala v autě, kde při výběru finálních verzí střídala poslech rádia s vlastními skladbami, aby posoudila, jak při jízdě vyzní. Jako soundtrack. Lehce vypjatý a zároveň trochu odlidštěný hlasový projev přímo navazuje na popový zvuk konce osmdesátých let, který se rozléhá v prázdném prostoru a na bolavá srdce posluchačů přiléhá jako studený obklad. Hned na začátku nahrávky, v úvodu skladby Dance, dodává vokodér zpěvu zvláštní nalomenost – jako by popudem k tanci mohla být rezignace. A pokud ne k tanci, tak aspoň k pohybu. Nasedněte do auta, propojte mobil s autorádiem a svezte se. Teďa narážíte na mlhu.

Billy Shake jr.

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FRED BRUNOLD 2020



Objednávky posílejte na adresu distribuce@advojka.cz
Více informací najdete na www.advojka.cz

UŽIJTE SI
KULTURNÍ
KARANTÉNU!

**Předplaťte si A2 na čtvrt nebo půl roku!
Zůstaňte sterilní a dostávejte svůj
oblíbený kulturní časopis do schránky!**

**čtvrtletní papírové předplatné do schránky — 199 Kč
pololetní papírové předplatné do schránky — 399 Kč**

Další možnosti předplatného:

**roční papírové předplatné do schránky — 799 Kč
studentské roční papírové předplatné do schránky — 690 Kč
roční elektronické předplatné — 499 Kč
mecenášské roční papírové předplatné do schránky — 5000 Kč a více**

eskalátor

Když se podrobněji podíváme na volební mapu Spojených států, je z ní zřejmé, že v podstatě neexistuje nic jako státy preferující demokracii nebo republikány. Například o tom, že Pensylvánie nakonec připadne Joeu Bidenovi, se rozhodlo ve Filadelfii a v Pittsburghu, zbytek států volil Donalda Trumpa. Podobně fungují volby asi všude na světě, včetně Česka. Proti sobě stojí konzervativní venkov a progresivní město. Důvodů je hned několik, jak ostatně napsal po prezidentských volbách v roce 2016 David Wong v článku Jak půlka Ameriky ztratila zaslouženou hlavu, nicméně za ten nejdůležitější považují vzdělání. Víme, že lidé, kteří jsou vzdělaní nebo po vzdělání touží, se stahují do měst. Výsledkem je venkov obývaný těmi, kteří o vzdělání zájem nemají, případně na něj prostě nemají prostředky, a často tu chybějí i kvalitní učitelé. Třeba ve Finsku tuhle nerovnost řeší tak, že učitelé a školy na vesnici dostávají víc peněz než ti ve městě. U nás i v USA chybějí vize, jak docílit toho, aby se vzdělání lidí do vesnic vraceli a vzdělání dál šířili. Místo toho se snažíme nafouknout města. A pak se divíme, že se nůžky mezi městem a vesnicí dále rozevírají...

J. G. Růžička

Pochyby o schopnosti reprezentativní demokracie měnit společnost rostou při pohledu na americkou politiku, kde se u moci střídají strany s velmi podobnou politikou. Přesto

jsou ale americké volby i něčemu prospěšné. Média tak občas napíší o stinných stránkách nejpověrovanější demokracie světa, třeba o tom, že miliony lidí nemohou volit, protože v minulosti spáchali zanedbatelný trestný čin, či o jině z mnoha obstrukcí, jimž čelí američtí voliči. Letošní volby pak každého stoupence antiamerikanismu musely potěšit už tím, že ukázaly, jak žalostně fungují v Americe pošta a úřady, když ještě téměř týden po volbách nebyl znám vítěz. Mluvíme přitom o zemi, která se pyšní svou technologickou rozvinutostí – ale jen v privátní a komerční sféře. A nic demokracii nediskredituje více než mizerně uspořádané volby. Bohužel si je toho dobře vědom i Donald Trump ve své kampani zpochybňující regulérnost hlasování.

O. Sojka

Letos v říjnu vyšla kniha Oksany Šalyginové, bývalé partnerky ruského akcionisty Pjotra Pavlenského, Po licu on meňa ně bil (Do tváře mě nebil), v níž vypráví o jejich vztahu. Kdyby to vypadalo, že si jsou ideálními partnery nejen v osobním životě, ale i v umělecké činnosti. Pavlenskij se proslavil výstředními protesty proti zvláštnímu režimu a Šalyginovou, která se na jeho performancích podílela, média často označovala za jeho spolubojovnici. Na konci roku 2016 museli kvůli obvinění ze znásilnění herečky nezávislého divadla Teatr.doc opustit Rusko a uchýlit se do Francie. V Paříži společně provedli další nebezpečný happening – podpálili přízemní okna francouzské centrální banky. Pavlenskij ale po tomto útoku strávil ve vězení podstatně

delší dobu než jeho partnerka a dvojice se navzájem odcizila. Nyní Šalyginová ve své knize hovoří o tom, že ji Pavlenskij psychicky terorizoval, bil a znásilňoval. V rozhovoru pro ruský ženský magazín Wonderzine poukazuje na zřejmý paradox – Pavlenskij „protestoval proti aparátu násilí, vystupoval za humanost a lidskost, sám však přitom byl přesně stejným aparátem násilí ve vztahu ke mně“. Umělec „bojoval proti moci, sám jí ale byl“.

M. Tomek

Nůž na krk dostaly ve Spojených státech sportovní kluby, které svým názvem popuzují původní obyvatele amerického kontinentu. Zatímco týmy amerického fotbalu Washington Redskins a Edmonton Eskimos se již svých „indiánských“ názvů vzdaly, hokejová organizace Chicago Blackhawks se takovému tlaku stále vzpírá. Tradiční klub popírá, že by pokračoval v postkoloniální exploataci kultury domorodého obyvatelstva, a přichází s jednou úlitbou za druhou. Před každým utkáním má být čteno z prohlášení o uznání půdy, budou oslavováni indiánští vojenští veteráni a zakázána bude i tradičně nevkusná fanouškovská výbava v podobě umělohmotných čelenek či nafukovacích tomahawků. Spíše než vnitřní potřebou morální očisty jsou však tyto kroky motivovány strachem, že by klub mohl přijít o zavedenou značku, která má mnohem větší ekonomický význam než úspěchy na sportovním poli. Ještě že podobnou debatu nesledujeme u klubu, v jehož názvu by se skvělo třeba slovo Negros a právem rozhořčené komunitě Afroameričanů by se jako náplast líbilo

pravidelné čtení z Listiny lidských práv. To by totiž bylo přece opravdu absurdní, že?

V. Ondráček

Dvanáctého listopadu byl v „konspiračním bytě“ (čti na chalupě) poblíž Minsku zadržen běloruský anarchista Mikola Dziadok. Pár hodin nato takzvaný odbor pro boj s organizovaným zločinem zveřejnil na internetu video, ve kterém se evidentně mučený Dziadok vyznává z „lásky k vlasti“. Z jeho Telegramu byla také publikována zpráva, z níž vyplývá, že bude obviněn z přípravy teroristických útoků (údajně se u něj našly výbušniny). Jeho případ tak bude pravděpodobně spojen s kauzou anarchistů Igora Oliněviče, Dmitrije Dubovského, Dmitrije Rezanoviče a Sergeje Romanova, již dříve zatčených na bělorusko-ukrajinské hranici. Vypadá to, že novodobí běloruští gestapáci dle příkladu svých ruských kolegů ze známé kauzy Síť připravují monstrproces s „teroristy“, jehož hlavním cílem bude diskreditovat pokojný běloruský protest a ospravedlnit brutalitu policejních složek. Anarchistům podle běloruského „práva“ může hrozit dokonce trest smrti. Tentýž den na následky zranění po rvačce s policisty zemřel v nemocnici 31letý Roman Bondarenko. Seznam obětí režimu roste: to je cena, kterou aktivisté musí platit za neschopnost běloruského dělnictva zapojit se do generální stávky, nedávno vyhlášené Světlanou Tichanovskou. Svědčí to také o tom, že běloruská diktatura je připravena vraždit, jen aby zastrašila obyvatelstvo a udržela se u moci.

M. Šur