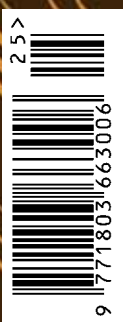


A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
15. 12. 2021 ROČNÍK XVII
ADVOJKA.CZ
CENA 49 Kč

25/26

Illustrace Alexey Klyuykov, 2021
ISSN 1803-6635



W. G. SEBALD A LITERATURA TROSEK

ZIMNÍ
LITERÁRNÍ
PŘÍLOHA

Destrukce Stanislava Bilera
Policejní film
dokudrama o skladatelce Delii Derbyshire

queer výstava Anny Daučíkové v galerii PLATO
rozhovor s filosofem Pavlem Flossem
jak se developeři podílejí na krizi bydlení

Genetické zvíření světa

TEREZA STÖCKELOVÁ

Pandemie covid-19 proměnila – a stále mění – svět v mnoha zásadních ohledech. Jedním z nich je očividně masivní průnik genetického testování a sekvenace do našich životů. Metoda PCR byla vyvinuta již v osmdesátých letech minulého století, v kontextu epidemie HIV. Sekvence lidského genomu byla dokončena na přelomu tisíciletí. Skutečně velkokapacitní genetické testování a především sekvenování a jeho globální využití v běžné medicíně a v řízení veřejného zdraví je ale nedávnou novinkou. Ať už uvažujeme o sítích testovacích laboratoří v jednotlivých státech nebo o mezinárodních výzkumných konsorciích a jimi sdílených databázích sekvencí koronaviru, můžeme mluvit o infrastrukturalizaci těchto technik napříč společnostmi. To, že se zdokonalila, rutinizovala a nákladově zpřístupnila jejich technická realizace, ale neznáme, že zvládáme sociotechnologii a kulturní kódy jejího užití v souvislostech každodenního života a geopolitiky.

Dobрым příkladem je nedávné objevení varianty SARS-CoV-2 omikron. Rychlá detekce a analýza této verze koronaviru je pozoruhodným výkonem současné globální vědy. Otevírá nové možnosti pro epidemiologické zásahy, které mají šanci alespoň částečně sekundovat rychlému pohybu viru po planetě na nosičích, jimiž jsou těla turistů a turistek, obchodníků a obchodnic či vědců a vědkyň samotných. Zveřejnění sekvence omikronu zároveň naléhavě připomenulo, jak nedostatečně umíme s realitou genetických odhalení zacházet. Místo aby mezinárodní společenství ocenilo příspěvek rozvinutého epidemiologického systému dohledu a sekvenačních kapacit Jihoafrické republiky, dostalo se zemi exotizující nálepky místa původu nové nebezpečné varianty onemocnění a svět se vůči tomuto státu začal rychle uzavírat. To se děje v kontextu tamní nízké proočkovanosti (byť na Afriku výrazně nadprůměrné), která ovšem částečně souvisí s nevolí států globálního Severu uvolnit pravidla ochrany duševního vlastnictví alespoň v čase pandemie a stimulovat pomocí sdílení know-how lokální produkci očkovacích látek. Jihoafričané tak byli za své odhalení omikronu a sdílení dat náležité vytrestáni.

Skoro v témže čase proběhla na stránkách prestižního lékařského časopisu British

Medical Journal výměna názorů na téma plošné sekvenace genomu novorozeňat. Skupina amerických genetiků předkládala argumenty pro. Přechtená genetická data by podle nich měla být po narození uchovávána a postupně uvolňována během života daného člověka – v závislosti na tom, co je relevantní pro určitý věk a jak se vyvíjejí poznatky ohledně vztahu genetiky a nemoci, i na tom, zda může být daná informace využita pro případnou lékařskou intervenci. Britský výzkumník a lékař s plošným sekvenováním novorozeňat nesouhlasil. Jeho



Kresba Martina Horákové

argumenty se týkaly nejen bezpečnosti uchování dat a informovaného souhlasu daného subjektu, ale především faktu, že toho o vztahu genů a nemoci a hlavně o možných účinných zásazích víme stále příliš málo. Pokud se o plošném sekvenování celých genomů máme vůbec bavit, měli bychom začít u dospělých, kde je to podle něj i medicínsky oprávněnější.

Může se to zdát jako akademická debata, ale není. Britskou vládou zřízená výzkumná společnost Genomics England plánuje zahájit pilotní program, v jehož rámci přečte celé genomy dvě stě tisíc „zdravých“ novorozeňat, které vyšetří na aktuálně známé genetické nemoci. A už dnes se můžeme ptát, jak se po zklidnění epidemie covidu využijí

nyní budované globální testovací a sekvenační kapacity (technické i lidské) a kam se přesměrují ekonomické zájmy bioprůmyslu, které jsou s nimi nepochybně spojeny.

Pro naše předky byla genetika neviditelnou a netušenou vrstvou života. Ovlivňovala je a utvářela jejich těla jako nezachytitelné podloží. V nedávné historii se tato genetická vrstva postupně artikulovala v konceptech dědičnosti i v konkrétních materiálních strukturách a procesech. Vyplula na povrch, ale zůstávala do značné míry neovlivnitelnou daností, kterou můžeme studovat, nikoli však přímo cíleně měnit. A také ukotvila esencialistické představy o rozdílech mezi živočišnými druhy i jakési neměnné, ultimátní genetické identitě jednotlivců, včetně té rasové či rodové, které zakládaly brutální politické programy, ale zároveň poskytovaly i určitou ontologickou jistotu. Současné zdokonalování, zlevňování a masifikace genetických technik tuto vrstvu bouřlivě rozhýbává, mísí ji s ekonomikou a každodenní socialitou. Vytváří divoké víry. Genetika života se ukazuje jako fluidní – což nyní pozorujeme na koronaviru, jehož ontologie se nám před očima násobí: kde končí dvě varianty „téhož“ viru a kde začíná vir jiný, „zásadně měnící pravidla hry“? Zároveň se ale tato vrstva života dále zkapalňuje i v důsledku lidských zásahů, v nichž se výzkum potká s inženýrstvím.

Jsou to paradigmatické změny, ve kterých nejde jen o jednu epidemii či jednu mRNA vakcínu. Nějak to jistě tuší také dnes zleva i zprava demonizovaní antivaxeři upínající se k bájně „přirozené imunitě“. Myslím, že je to nešťastná, ale svým způsobem pochopitelná reakce na nejistotu tváří v tvář genetické fluiditě. Nejistotu, kterou – řekla bych – nějak cítíme všichni, jen se s ní vyrovnáváme různými způsoby. Zaklínadlo „dezinformací“ nic nevysvětluje. Pro dezinformace vytváří živnou půdu absence společné a společenské diskuse o příslibech a rizicích, o férovosti rozdělování zisků z biotechnologické revoluce, o moci, mezích a neurčitosti poznání. Taková diskuse patří nejen do ordinací a odborných časopisů, ale také do škol, parlamentu, hospody i do prime timeu České televize. Rozbouřená genetická vrstva života se určitě jen tak nezanoří. Je třeba vymýšlet nové sociotechniky plavby.

Autorka je socioložka.

editorial

„Je mnoho způsobů, jak psát: ale jedině v literatuře se lze mimo a nad pouhý výčet faktů a veškerou erudici pokusit o skutečnou obnovu,“ napsal v jednom ze svých esejů německý spisovatel a germanista W. G. Sebald, od jehož tragické smrti uplynulo 14. prosince dvacet let. Nejen kvůli oné naději, kterou tento trudnomyslný poutník a exulant spojuje s možnostmi literární výpovědi, jsme se jeho tvorbě rozhodli věnovat poslední letošní vydání Ádvojky. Najdete v něm komparatistické črty, jež Sebalda ukazují jako literárního svědka katastrofy, užaslého diváka fotografií i ornamentálního stylistu a představují jeho tvorbu prozaickou i esejistickou. Hudební publicista Jiří Špičák nalézá spojnice mezi Sebaldem, Franzem Schubertem a současnou experimentální hudbou. Radovan Charvát pro naši zimní literární přílohu vybral a přeložil dosud nepublikované ukázky z pravděpodobně nejdiskutovanějšího Sebaldova textu Letecká válka a literatura a také pět rozhovorů, v nichž spisovatel hovoří o metodách svého psaní, o důvodech, které jej vedly k emigraci, nebo o melancholických pocitech a závratích. Sebaldovo dílo ovšem nevyvolává jen obdiv, ale také kontroverzi. Ta souvisí především s otázkou, zda německá poválečná literatura selhala v zobrazení zkušenosti krajní katastrofy a také zda byla schopna truchlit. Proto v tomto čísle najdete i texty nobelisty Heinricha Bölla a literárního kritika Volkera Hageho, které zprostředkoval překladatel Tomáš Dimter. Klidný zbytek roku bez katastrof a truchlení vám přeje redakce A2. Blanka Čínátlová

z obsahu

- 8 Svědci zkázy. Literáti a letecká válka / Volker Hage
- 11 Venkovská antiidyla. Destrukce Stanislava Bílera / Erik Gilk
- 12 Óda na (osobní) apokalypsu. Roboti a fobie v Neon Genesis Evangelion / Ondřej Trhoň
- 15 Postřehy z Alternativy: to další a smrt / hudební zápisník Jana Klamma
- 20 Vznosné křivky zábradlí. Ornamentální archeologie W. G. Sebalda / Blanka Čínátlová
- 24 Obří Krteček / Miroslav Olšovský

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
5. LEDNA 2022

Helena Sinervo



Chytni tyč a braň se, chytni si muže, bude ti chutnat.
Vezmi si muže od císařových bran, v císařových ústech, v ústí chodby stojí muž jako nůž mezi lopatkami.
Vezmi si muže, bude ti chutnat, jeho sestra s utaženými copy si utírá z rukou, z očí maz, utírá špínu, slovo se vznáší nad hlavami, sedí v kostele, jeho rty se chvějí nábožnou písní, stojí, jeho klisny, jeho ohlávky si neber, vezmi si muže.

Neber zavděk, pokud nemusíš, ber bankéře, bude ti chutnat, vezmi si ředitele, vezmi nakladatele. Ber do úst mužova slova, opanuj trh, mužova rychlá smrt, vezmi si muže, vezmi ho do úst, vezmi chlapce, poslepu, vezmi kulku uvízlou v boku, neber zavděk, ber hned.

Báseň v překladu Violy Parente-Čapkové vybral Michal Špína

Šťastně a pod vlivem

Podsvětí Orientu Jamese S. Leeho



Těžko se zbavit dojmu, že autorovy časté filosofující odbočky souvisejí s množstvím požitých drog. Ilustrace z časopisu Le Petit Journal z roku 1903

Autobiografická reportáž viktoriánského inženýra Jamese S. Leeho, který značnou část života strávil experimenty s narkotiky, je příběhem člověka, jenž se za užívání drog nejen nestydí, ale dokonce je považuje za prospěšné. Zároveň se jedná o dobrodružné vyprávění o životě na Dálném východě v koloniální éře.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

„Drogy jsem tehdy ještě neužíval, ale i tak to byly šťastné dny.“ Věta z prvních stran knihy *Podsvětí Orientu* (The Underworld of the East, 1935) od Jamese S. Leeho předznamenává stránky následující, na nichž se sice opakovaně popisuje brání takzvaných tvrdých drog, přesto ale líčí naplněný a šťastný život. Lee se podle svých zápisků vystříhal dokonce i abstinčních příznaků a jiných potíží, jež zpravidla přisuzujeme všem narkomanům. Autor, který na sklonku viktoriánské éry jako strojní inženýr působil v Indii, Malajsii, na Sumatře, v Singapuru, Číně, na Zlatonosném pobřeží západní Afriky a v Riu de Janeiro, i po třiceti letech užívání považoval narkotika za „boží dar lidstvu“, který může být „zdrojem ustavičného štěstí“. Za tvrzením, jež jistě rozčílí leckterého současného adiktologa, se nicméně skrývá přístup, který stojí za pozornost a nelze ho odmítnout jako pouhé blábolení feťáka, přesvědčeného, že on v tom zkrátka umí chodit.

Život na speedballu

Překladatel Lukáš Houdek si v předmluvě klade otázku, která se při čtení vnucuje opakovaně: nejde o literární mystifikaci? Autenticitu svérázného cestopisu, jehož vypravěč se po světě přemísťuje, jako by jezdil prstem po glóbusu, Houdek v souladu s anglickým vydáním odvozuje jednak od skutečnosti, že Britská knihovna vlastní původní vydání knihy z roku 1935, a pak také z „neliterárního stylu psaní“. Nutno podotknout, že v obou případech jde o důkazy nepřímé, které mohou stejně tak sloužit jako indicie promyšlené hry se čtenářem. Přesto se zdá, že občasné přehánění vychází z reálného základu, a ne z umělé stylizace, a především

líčení drogových zážitků možná bude povědomé čtenářům, kteří mají vlastní zkušenosti s kokainem či opiáty, což jsou látky patřící do každodenní rutiny mladého inženýra.

Autorova cesta k drogám je jakousi sekulární verzí castanedovského zasvěcení šamanem; v případě Leeho je ovšem zasvětitel indický doktor, jenž mu „ordinuje“ morfium, záhy i intravenózně. Následující líčení nijak nevybočuje ze zkušeností drtivé většiny opiátníků: slastný pocit zahánějící každý fyzický neduh, navyšování dávek a pak abstinence příznaky, které pobyt v ráji proměňují ve feťácké peklo. Řešení lékařského gurua je nabíledni: kokain. Zatímco první látka způsobuje zácpu a uspává, druhá funguje stimulačně, a jak se praví v seriálu *Narcos* (2015), „je dobrá na trávení“ – jejich kombinace tedy může v zásadě kopírovat přirozený metabolický proces. Přes den stimulanty, večer tlumiče, to přece věděl i Hitlerův osobní lékař Theodor Morell. Odtud je už pouze krůček k tomu, čemu se dnes slangově říká „speedball“, tedy ke kombinaci stimulancií a opiátů v jednom. V době, kdy bylo v různých částech světa poměrně snadné získat morfium i kokain (často i v lékárně), tak v podstatě nehrozily abstinční příznaky.

Lee ovšem slibuje mnohem víc, totiž metodu, jak drogy podle libosti střídavě brát ve velkém a pak je zase bez větších problémů vysadit. První recept byl na přelom 19. a 20. století jistě progresivní a spočíval v postupném snižování dávek, což dnes nezní nijak objevně. Řeší však pouze problém fyzické závislosti, a nemá žádný vliv na muka takzvaného cravingu, jenž u dlouhodobě závislých přetrvává dlouho po detoxu. Druhý způsob zůstává až do posledních stránek knihy obestřen tajemstvím, což poněkud devaluje jeho věrohodnost a především případné využití v praxi. Autor při svých cestách údajně objevil kořen neznámé rostliny a zjistil, že jeho požití dokáže člověka vytrhnout z jakéhokoli druhu opojení, zbavit ho abstinčních příznaků a ještě mu dát pocit radostné střizlivosti. Škoda, že Lee extrakt, jehož měl podle všeho zásobu, nepodrobil chemické analýze. Jeho léčebný efekt by se snad dal srovnat s působením ibogainu, v posledních letech stále oblíbenějšího u terapeutů a psychiatrů, kteří pracují se závislými. Rostlina iboga nicméně obsahuje silně halucinogenní alkaloid, který vás sice možná vytrhne ze závislosti, ale rozhodně vás nevede do střizlivého stavu. O tom, že by Lee při svém experimentování s drogami narazil i na psychedelika, se ovšem nic nedozvíme. I když prý „bral další a další drogy“, zmiňuje stále dokola jen opium, morfium, kokain a konopí.

Orwell na drogách

Těžko se zbavit dojmu, že autorovy časté filosofující odbočky, které neřeší nic menšího než otázky ontologické až kosmologické, přímo souvisejí s množstvím požitých drog a také s časem nicnedělání, který narkotika dokážou významně protáhnout. Jako by slast z opojení provázely slastné představy o budoucnosti, v níž se „lidstvo promění v jednu velkou rodinu“. Lee je rozhodným stoupencem pokroku a vědy a opakovaně předestírá koncept lidské evoluce, která směřuje k universalismu, odstranění nerovnosti mezi lidmi, dokonce k zániku etnických rozdílů včetně barvy pleti. Dojem z těchto humanistických teorií trochu kazí fakt, že v budoucnu mají lidé být pouze bílí či žlutí. Přesto není Lee zdaleka tak etnocentrický jako mnozí jeho současníci. Všimá si například, že domorodci, s nimiž přichází do styku, „jsou šťastní, spokojení a mají velmi málo potřeb“, a ptá se, „jaké výhody

plynou ze všech těch nádherných strojů a vynálezů nám všem, když je nedokážeme patřičně využít, a slouží tak jen k plnění kapes několika vyvolených dalšími zisky“. Neujde mu ani nerovné rozdělení bohatství a práce – k čemu jiní potřebovali Marxe, k tomu zvědavému inženýrovi stačí pozorovatelský talent a upřímný zájem o život těch nejchudších.

Může to připomínat některé reportáže Goerge Orwella, ovšem s tím rozdílem, že Orwell život spodiny přímo vyhledával a záměrně zakoušel na vlastní kůži, kdežto Lee ho „pouze“ nepřehlídí, a když je to v jeho silách, snaží se potřebným i pomoci. Je přitom jedno, zda jde o umírající v provizorních nemocnicích v džungli, domorodé ženy pracující v dolech, zaměstnance nutných krejčovských dílen v Číně nebo mladistvé prostitutky. Lee se snaží překonat své elitářství, třeba ve vztahu k vsudypřítomným „kuliům“, což opět koresponduje s Orwellem a jeho reflexí vlastního koloniálního rasismu například v románu *Barmské dny* (1934, česky 1998) nebo v řadě esejů. Zkuste si představit sjetého Orwella bez jasného ideologického zázemí i emancipačních aktivit a nebudete daleko od předkládaného obrazu autora *Podsvětí Orientu*.

Podsvětí a láska

U slova „podsvětí“ z titulu knihy stojí za to se zastavit – moc se o něm totiž nedozvíme, pokud ho neztotožníme s nevěstinci a drogovými doupaty, které Lee občas navštěvoval. Zdá se zkrátka, že název knihy poněkud přehání, což ostatně odpovídá naturelu autora, který sice v lecčems dokázal překonat omezení člověka viktoriánské doby, ale když dojde na sex či otázku prostituce, je znát, že ho svazují zábrany, kterými v případě látek měnících vědomí netrpí. Dozvíme se tudíž pouze to, že spatřil „věci, které nelze ani opsat“ nebo že jej v Číně lákali „na kankán a na ještě horší věci“. Analýzu čínských zločineckých tongů tedy nečekejte – vždyť i ve vykřičených domech Lee zřejmě raději přivíral oči. Podsvětí, do něhož dává čtenářům nahlédnout, je tak spíše výjevem pro odvážnější turisty a rozhodně nepřináší žádnou zprávu o fungování zločineckých organizací tehdejší doby.

Co by to ale bylo za dobrodružné vyprávění, kdyby v něm chyběla láska? V tomto případě se jedná o autorův celoživotní vztah s Indkou jménem Mulki, kterou v podstatě vykoupil z otročení v dolech (což by současný čtenář klidně mohl prohlásit za svého druhu obchod s bílým masem). Překladatel tuto jistě důležitou, ale také skromnou linii příběhu neváhá v předmluvě označit za „plnokrevnou love story“, s čímž se dá stěží souhlasit, když si uvědomíme, že ve vyprávění v podstatě není prostor nejen pro intimní introspekci autora, ale ani pro zachycení postojů a osobnosti samotné Mulki, již charakterizuje především oddanost a vděčnost k druhovi, jenž ji vytáhl ze společenského dna.

Podsvětí Orientu je v každém případě na svou dobu unikátní knižní reportáž, která neztrácí na přitažlivosti ani dnes. Možná neodpovídá estetickým a stylistickým nárokům, jež si spojujeme třeba s mnohem pozdějším novým žurnalismem, ale rozhodně není třeba ji vyobcovávat z oblasti literatury a kvalitní žurnalistiky. Lee má úsporný, nicméně celkem strukturovaný styl, který je v publicistice potřeba, a na tom, zda si občas nevymýšlel nebo nepřeháněl, nakonec vlastně tolik nezáleží. O předmětech svého zájmu toho evidentně věděl dost.

James S. Lee: Podsvětí Orientu. Přeložil Lukáš Houdek. Malvern, Praha 2021, 274 stran.

Poutník Sebald

Literární svědek katastrofy

W. G. Sebald vnesl do prózy svébytnou podobu psaní po katastrofě. Čerpá z kánonu literárních dějin, memoárů i traumatických narativů a vytváří textové mozaiky, v nichž konstruuje postkatastrofické vyprávění jako novou uměleckou formu. Ta se rozprostírá na škále od klasického románu až k fotografickému eseji.

NINA HŘÍDELOVÁ

„Moderní společnost je ve stejném stavu jako člověk pohlčený nestvůrou, vzpouzí se v temnotách jejího břicha, nebo jako člověk ztracený v buši či zavedený do labyrintu, jenž rovněž symbolizuje podsvětí: je pln úzkosti, považuje se za mrtvého nebo těsně před smrtí a nevidí před sebou žádný východ z temnot, smrti a nicoty.“ Mircea Eliade neuvádí v knize *Mýty, sny a mystéria* (1953, česky 1998) tuto depresivní charakteristiku proto, aby moderní společnost odsoudil, nýbrž aby v návaznosti na archaické mýty připomněl přirozenost takového stavu a zásadní roli ozdravných rituálů, se kterými člověk moderní doby ztratil kontakt. Úzkost ze smrti a konce dějin je podle rumunského myslitele nezbytnou součástí lidského života a jako taková byla integrována do rituálního přechodu symbolizujícího vyléčení. Je otázkou, nakolik tento „ozdravný“ narativ po druhé světové válce posloužil k uklidnění černého svědomí samotného autora, jenž byl diplomatem fašistického státu; jisté je, že se zkušeností války a genocidy se vyrovnávali autoři od avantgardy až po postmodernu a že jedním z motivů poválečné literatury byla snaha najít nový, nepoznamenaný jazyk, který by byl schopen vyjádřit válečné trauma.

Závrať z dějin

„Nevíme, co naši potomci budou potřebovat vědět o nás, aby porozuměli sami sobě. A tato neschopnost předjímat budoucnost nás na oplátku zavazuje k tomu, že s nábožnou úctou shromažďujeme, tak trochu nedi-ferencovaně, všechny materiální znaky, které budou (možná) svědčit o tom, kým jsme,“ píše historik Pierre Nora. Dějiny podle něj zrychlují: zažíváme úpadek pojmů, jako je tradice, permanence či kontinuita, a ruku v ruce s tím jde naše záliba v dějepisectví a paměti. Touha zaznamenávat osobní vzpomínky a tak schraňovat kulturní paměť nabývá

obsesivních podob – ve své snaze o „památování“ je dnes každý sám sobě amatérským historikem. Obáváme se, že se nebudeme mít s čím definovat, v čem a v kom se poznat, a také že neuchopíme paměť včas, že nám unikne a budeme odsouzeni dějinné katastrofy opakovat. V mikro- i makroskopickém měřítku proto podle Pierra Nory společnost usiluje o vytváření archivů, muzeí, kumuluje sbírky a materiály, trpí hypertrofovanou potřebou mít v ruce důkazy. Doufá při tom, že touto pamětí nahradí ztracený pojem dějin.

Prózy W. G. Sebald s nemilosrdnou trefností těží právě z této posedlosti hromaděním paměti. Jeho *Vystěhovalci* (1992, česky 2006), *Austerlitz* (2001, česky 2009) i *Saturnovy prstence* (1995, česky 2012) ukazují antikvárnost představy, že čas je možné fixovat a zkrotit. Sebald prokládá své texty postavami, které jako by ustrnuly v 19. století a jsou vrostlé do sběratelství coby do falešné identity. Jejich vlastní suvenýry se jim však vysmívají a ukazují, jak zbytečné a nevděčné je splétat a zase párat nitky času. Lpění na důkazech je pro Sebaldův příznakem krize a neplodným kultem strachu.

U Sebaldův proto psaní vzniká jakoby z pohybu, který je výsledkem nesnesitelné nehybnosti. Když se vypravěč nasýtí cizími vzpomínkami a přeplní polici archiváliemi, vyráží trhavě pryč – chce vidět jiný druh důkazů. Jde, stává se turistou, poutníkem, cestovatelem.

Uniknout

Topos poutníka je ustáleným literárním prostředkem a nese s sebou řadu významů. Pro nás může být zajímavé, že se mimo jiné vyznačuje pozicí dostatečného odstupu, nebo naopak adekvátní blízkosti, tedy – řekněme – hlediskem optimální vzdálenosti, které vypravěči umožňuje *en passant* popsat prvek do detailu a zároveň ho umístit do souvislé sítě vztahů a významů. Poutník je postavou dostatečně blízkou i vzdálenou na to, aby viděla, ale neangažovala se; vždy zůstává tak trochu cizincem, který do popisovaného obrazu úplně nepatří a nezapadá a musíme ho z něj vědomě odečíst. Jak píše Miroslav Petříček ve své *Filosofii en noir* (2018), „je mu vlastní i specifická objektivita pohledu, umožněná jak nezaujatostí, tak účastí, pohledu, který „zcizuje“ danosti, tradice či „habituality““.

Pro Sebaldův je poutník ideální postavou, která přichází v důsledku krize nebo se stává divákem katastrofy. Je svědkem, který si „vypůjčuje“ vidění, spojuje je do kontextu, snaží se dospět ke katarzi. Poutnictví Sebaldovi umožňuje ignorovat i nárok originality. Ačkoli v jeho prózách hraje klíčovou roli krajina, ještě



Paul Klee: Příšery v pohotovosti, 1939

důležitějšími objekty zkoumání jsou architektura a kultura – jeho poutnictví neprobíhá ani tak v prostoru geografickém, jako v prostoru literárním a intelektuálním.

V *Saturnových prstencích* vypravěč své zápis-ky tvoří rok po podniknuté cestě, příznačně v nemocnici, kde se zotavuje z neurčitě choroby duše nebo těla, projevující se stavem téměř naprosté nehybnosti. Rámec špitálu – coby vesmíru trpícího a trpěného pacienta, který z reality vidí jen úsek ohraničený rámem nemocničního okna – je už sám o sobě ustáleným literárním obrazem. V *Dechu* (1978, česky 1984) Thomase Bernharda je nemoc těla prostředkem k celkové diagnóze rezignace na vůli k životu a v posledku také příčinou příklonu k literatuře coby životodárnému prvku.

Originální vykradač

Přestože je sebaldovské putování přeplněno literárními odkazy, není tato pouť jednoduchá. Vypravěč jako homérský poutník troskotá v krajíně „tak prázdné a opuštěné, že kdyby tu někoho vysadili, nebude vědět, kde je“, zmítá se ve vichřicích, čelí polomům, jednou je jakoby součástí krajiny, podruhé osamělým ztraceným chodcem, za chvíli zase strůjcem zkázy. Halucinuje, mystifikuje, degeneruje, rozkládá se a zase pokračuje dál pod posměšným pohledem času. Spolu s hrdinou Conradova *Srdce temnoty* (1899, česky 1980) začíná Sebaldův hrdina „chápat, že námaha, kterou musí přetrpět“, ho nezbaví viny, již na sebe bere „už pouhou svou přítomností“. A po stejných výmolech putuje i čtenář.

Sebald upomíná na transformativní potenciál literární poutě: u jeho postav se osobní pohromy nedají odlišit od těch kolektivních, jsou to „metapohromy“ života a umění, prométheovské i orfeovské. Nejedná se přitom o prosté literární „příživnictví“. Sebald se pokouší redefinovat traumatickou kulturu dneška – tu kulturu, která podle Eliadeho zapomněla na mýtus. Odhaluje, že jak touha zafixovat status quo, tak obtížné pokusy o hledání nových forem sdělení jsou jejími symptomy. S eliadovským povzdechem ovšem zachází jako s ornamentem. Zpracování traumatu je pro Sebaldův sice nejpůvodnějším smyslem literatury, ale místo aby to vyzdvihoval nebo se utápěl v pocitu vlastní výjimečnosti, bere na sebe úkol tuto polohu esejisticky glosovat.

Ve svém literárním poutnictví je tak Sebald svědkem naruby – odhaluje, že touha po paměti a koherenci je skutečně jen pudová touha, že je součástí společenského rituálu, kterému podléhají další a další generace. Cituje Borgese, když říká, že představa transformace je pouhou intelektuální hrou: mýtus je ze své podstaty obrodný i zničující, po uzdravení přijde znovu „oheň civilizace“ a společnost shoří stejně rychle, jako vznikla. Může tedy moderního člověka zachránit návrat k mýtu? Podle Sebaldův nikoliv. Není už dostatečně silný, zbylo by z něj pouhé placebo. Svým pohledem věčného cizince nám ovšem Sebald vyjevu-je, že není potřeba vnímat to jako další krok k zániku – naopak, mohla by to být příležitost k osvobození.

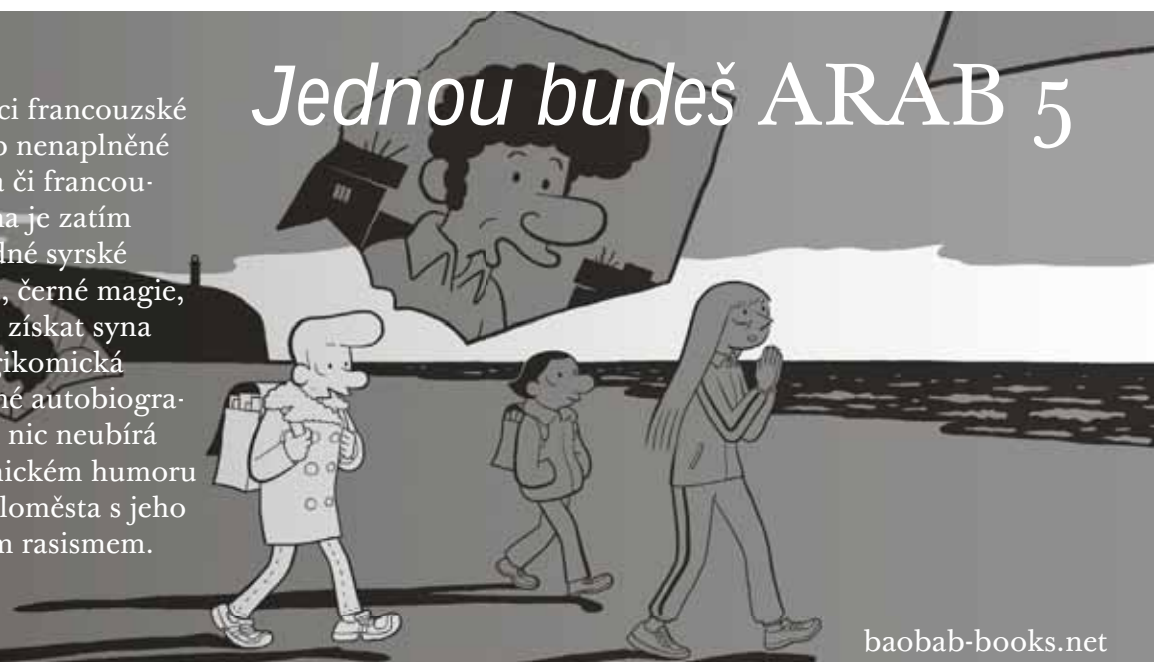
Autorka je komparatistka.

DOSPÍVÁNÍ NA BLÍZKÉM VÝCHODĚ (1992–1994)

Píše se rok 1992 a čtrnáctiletý Rijád v městečku Rennes v srdci francouzské Bretaně se noří do temných zákoutí bludiště dospívání, útrap nenaplněné lásky i do úniků v podobě fantaskních světů H. P. Lovecrafta či francouzských kreslířů sci-fi komiksů. Jeho syrsko-francouzská rodina je zatím roztržena vedví: nejmladšího bratra Fadiho unesl otec do rodné syrské vesnice a matka se marně snaží pomocí francouzských úřadů, černé magie, spiritismu, babek kartárek i proseb u lurdské panenky Marie získat syna zpět. Blízkovýchodní svět se svými moderními rozpory i tragikomická postava Rijádova otce se v pátém, předposledním díle úspěšné autobiografické série *Jednou budeš Arab* jen mihnou na pozadí, to však nic neubírá originálnímu kreslíři Sattoufovi na vypravěčské síle, sebeironickém humoru a autentické atmosféře povědomého světa francouzského maloměsta s jeho devadesátkovou subkulturou i poněkud zatuchlým kulturním rasismem.

Riad Satouff

Jednou budeš ARAB 5



baobab-books.net

Kočovný život fotografií

Sebaldovy inscenace smrti

Do prozaických i esejistických textů W. G. Sebaldův zásadním způsobem zasahují fotografie krajin, věcí i lidí. Autora fascinuje schopnost média uchovávat zachycené objekty tím, že je umrtví. K čemu odkazuje tento úžas? A jak se s ním vyrovnává spisovatelův poslední román Austerlitz?

MARIANA PROUZOVÁ

Když se Jacques Austerlitz, hlavní postava Sebaldova posledního románu *Austerlitz* (2001, česky 2009), vydává do Prahy, aby zde pátral po neblahém osudu svých rodičů za protektorátu, nalézá vedle vágních vzpomínek, většinou vyvolaných abstraktními městskými strukturami, pramen paměti vskutku živoucí, byť ne zcela spolehlivý – svou starou chuť Věru Ryšanovou. Spolu si pak prohlíží dvojici fotografií, které „čirou náhodou“ vypadly z Balzacova románu *Plukovník Chabert*.

Dva obrázky

První snímek zachycuje muže a ženu na divadelní scéně, jejíž kulisy zobrazují horské údolí sevřené zasněženými skalisky. Věra se zprvu domnívá, že se jedná o Austerlitzovy rodiče Agátu a Maxmiliána, pak ale usoudí, že jde spíše o neznámého impresária a jeho asistentku. Následně uvažuje, co mohli „v tak hrozivých kulisách“ uvádět za divadelní part – snad *Viléma Tella, Náměsíčnou* či „poslední hru od Ibsena“, načež po chvíli ticha promluví o nevyzpytatelnostech fotografií, které se zničehonic vynoří ze zapomnění: „Člověk má pocit, řekla, jako by se v nich cosi pohnulo, jako by zaslechl lehký, beznadějný povzdech, gémissments de désespoir, jak to nazvala, řekl Austerlitz, jako by obrazy měly samy paměť a vzpomněly si na nás, na to, jací jsme kdysi byli my, kteří jsme přežili, i ti, kteří už mezi námi nejsou.“

Druhá fotografie (která figuruje na obálce většiny vydání románu) zobrazuje asi pětiletého Austerlitze v kostýmu pážete. Mějme však na paměti, že se jedná o fikci, a otázka, koho na tomto portrétu vlastně vidíme, stejně jako otázka, kdo pořídil všechny snímky, jež vyprávěč zdědil po svém protagonistovi a vpletl do románové látky, tudíž zůstává nezodpovězená navzdory svědectví staré chůvy i navzdory neustále umně sugerovanému dojmu, že Jacques Austerlitz byl reálnou postavou, jejíž příběh nám autor zprostředkovává tak, jak jej sám vyslechl.

Okamžité vhledy

V rozhovoru z roku 1997, tedy čtyři roky před vydáním románu *Austerlitz*, uvádí Sebald první ze zmíněných fotografií jako příklad náhodně nalezeného obrázku, který jej neúnavně pronásleduje a s nímž by rád něco udělal – zatahal za nitky významu (část rozhovoru vyšla v časopisu *Plav* č. 6/2019). Fotografie, tvrdí Sebald, „vedou takovýto kočovný život, než je někdo spásí“. A dozrává, že jej „vždy ohromí neuvěřitelný apel, který ty snímky vznášejí: vyzývají toho, kdo se na ně dívá, aby o nich vyprávěl... Máme před sebou velmi reálné jádro a všude kolem něj je obrovský prázdný prostor... Tato cesta nevyhnutelně vede k fikci a k umění vyprávět příběhy.“ Co lze z těchto lehce enigmatických tvrzení a z následného umístění fotografie impresária a jeho asistentky do tkaniva příběhu Jacquese Austerlitze vyvodit o Sebaldově práci s fotografiemi obecně? Vyjadřuje komentář Věry Ryšanové cosi ze Sebaldova vlastního smýšlení

o moci a bytí fotografického obrazu? Dopouští se autor při rekontextualizaci anonymního, nalezeného obrazu manipulace minulostí, anebo zde naopak zaznívají dějiny ve vší své naléhavosti?

Spisovatel a kritik John Berger v opozici k sémiologickému pojetí odpírá fotografickému obrazu autonomní význam. V eseji *Use of Photography* (Užití fotografie, 1978), příznačně věnovaném Susan Sontag, píše lakonicky: „Fotografie samy o sobě nevyprávějí. Fotografie uchovávají okamžité vhledy.“ Podle Bergera je s to fotografický obraz „spasit“, tedy obdařit významem a výpovědní hodnotou, pouze kontext (ideálně nabytý sociálně-politickým étosem). Úkolem těch, kteří nakládají s fotografiemi, je tudíž dostředivý pohyb rekontextualizace, obklopení fotografie „osobním, politickým, ekonomickým, dramatickým, každodenním a historickým diskursem“. Sebald tyto úvahy o fotografii četl a zdá se, že si je vzal svým způsobem

na obrázku. Tento intertextuální svazek totiž zároveň odkazuje k motivu revenanta či přízraku, k nejasné hranici mezi životem a smrtí. A spolu s tím, domnívám se, i k fotografickému médiu. Bergerovská rekontextualizace nás přivádí k barthesovskému „toto bylo“, k inscenaci smrti, jež je fotografickému obrazu bytostně vlastní. Fotografie uchovává byvší, činí z něj však přízrak v derridovském smyslu. Onen paradoxní svazek života a smrti, ona moc fotografie navěky uchovat živoucí, ovšem za cenu hrozivého umrtvení a zdvojení, Sebald – stejně jako mnoho jiných – fascinovala a jeho dílo lze považovat za meditaci nad touto mohutností.

Nabízí se však otázka, zda se představovaná rekontextualizace náhodně nalezeného obrázku omezuje na intelektualistickou hru, či v ní rezonuje i politický apel uváděný Bergerem. Jinak řečeno, lze v Sebaldově odpovědi na beznadějný povzdech, který fotografii prostupuje, nalézt přesah, který



Uctít památku bezejmenných je těžší než uctít památku slavných. Dani Carawan: Pasáže, 1994

k srdci. Výrazně také souzněl s myšlením Rolanda Barthesa shrnutým ve *Světlé komoře* (1980, česky 2005), jež reprezentuje spíše fenomenologické než politicky orientované chápání fotografického obrazu. Jedna z Barthesových tezí se v tomto kontextu jeví zvláště důležitá, a sice ta o blízkosti fotografie k divadlu spíše než k malířství, což „je zprostředkováno zvláštní instancí“ – smrtí. „Snímek je jako primitivní divadlo, je jako *tableau vivant*, figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé.“

Šepot bezejmenných

Vzpomeňme na Sebaldovo „zatahání za nitky“, jakož i na divadelní hry zmíněné Věrou Ryšanovou při pohledu na snímek dvojice na jevišti. U Sebaldy není nikdy nic náhodou, i ty nejsubtilnější elementy narativu jsou součástí pečlivě komponovaných konstelací významu. Zmiňuje-li tedy ústy Austerlitzovy chůvy Schillerova *Viléma Tella*, Belliniho operu *Náměsíčná*, Ibsenův epilog *Když my mrtví procitneme* či Balzacova *Plukovníka Chaberta*, nejde jen o to, že se většinou odehrávají v alpské krajině, a odpovídají tak kulisám

by svědčil o něčem více než o subjektivním zalíbení v domýšlení příběhů? Když člověk sestoupí do nitra pomníku Waltera Benjamina, jež v Portbou, přímořském městečku na francouzsko-španělské hranici, postavil sochař Dani Carawan, přečte si na skle tato slova: „Uctít památku bezejmenných je těžší než uctít památku slavných. Památce bezejmenných je zasvěcena historická konstrukce.“ Tato věta, již si Benjamin poznámenal při psaní svého posledního eseje O pojmu dějin, rezonuje v Sebaldově práci s fotografiemi mimořádně silně. Povzdech minulosti není subjektivní chimérou, ale reálným apelem směřujícím k nám, přeživším – tedy k těm, kdo mají moc vyprávět příběhy, jež mohou bezejmenným dopřát hlasu. Otázka, zdali byl Jacques Austerlitz reálnou postavou, není podstatná. Nejde o to, co bylo, ale co zaslechneme v šepotu bezejmenných. Celek románu *Austerlitz* je tak možné vnímat jako konstrukci historického kontextu k jedné anonymní fotografii – jako konstrukci, jež si je plně vědoma bouře nebo laviny, která se na nás žene ze zapomnění.

Autorka je komparatistka.

BÁSNIČKA
REDUKCE

Meloun a cukrátko

MARTIN LUKÁŠ

Trochu zbytečně a trochu hloupě si představuji, kde a při jaké příležitosti psal Jiří Skořepa (1921–2003) v letech 1942–1944 své rozjívěné básně vydané pod titulem Tanec deštníků. Říkám si, co asi přimělo kluka, který v osmnácti zažil vyhlášení války, napsat o pár let později, kdesi v protektorátu, verš „Vítáme vás, radostné a plné dni!“? Samozřejmě, napsal je v básni. Jenomže je to báseň, v níž lidé vyhlížejí po ránu z oken „na slunce a trávu, plnou rosy“ a z těch oken se nakláníjí a zjevně ohromeni tím, co vidí, říkají: „Hle, řeky, rybníky i potoky se probudily“. A spolu s nimi se v té básni z okna nakláníme „ty a já“ a „díváme se též“ a „rozvíjíme nápis:/ Vítáme vás, radostné a plné dni!“.

Pak možná začínají verše mluvit. Ti lidé, „ty“ a „já“ v básni Vyhlička, jenom hledí z oken, jakkoli je to, co vidí, naplňuje životem. Podobně někdo v básni Cvrčci jenom vidí „komín plný kouře, který uniká“ a „pavlač s peřinou“ a „na okně džbán se slaměnkami a jmelím“. A slyší „zpěv cvrčků“ a vidí „červený meloun“ a říká si: „Meloun v duchu rozkrájíme a sníme,/ až zbude jen zelená slupka.“ V duchu? Zelená slupka? Meloun? – Báseň Cvrčci je na první pohled groteskní parafrází pohádky „špatného pohádkáře“, v níž „zpívají“ cvrčci a na slunci, které hřeje, se zelená červený meloun. I tady ale trvají představy jen chvíli, než „slunce zapadne a cvrčci umlnou“.

Když připustíme, že Skořepova zjitřená imaginace mohla mít souvislost s válečnou realitou, bude nám jasnější, odkud se bere ten čirý, skoro dětský pohled, nehledaný, velkorysý tón a konečně i to, že žádný z prostých motivů sbírky není tak úplně prostý. Čtème novými očima báseň Vesnická krajina: „Pojďte blíže, vosy./ Mouchy, přiblížte se./ Pojďte, pojďte, mravenci./ Dítě, utíkajíc po silnici,/ ztratilo růžové cukrátko:/ s modrými a bleděmodrými proužky.“ I leckteré fantazie, probuzené snad básnickovou otevřeností vůči životu, jehož prožitek mu scházel, dostávají svůj vzdálený důvod: „hledte, rezavý kněz krtí rezavé dítě,/ sype na ně rez,/ hledte, rezavý ženich, rezavá nevěsta,/ železné prsteny jsou samá rez“.

Skořepa žasne, protože ještě skoro nic neví, a vědět nechce. Není ani uvědomělým Wolkerem, ani tragickým Ortenem. Svůj úžas neklade do služeb žádné myšlenky. Žasne stále znovu, jako by se měl úžasem spokojit. A i když se řadí pár veršů tak, že mezi nimi vznikne jakási logická návaznost, garantující dokonce svého druhu poznání, vysloví je, aniž si jej všimne.

Tanec deštníků je různorodou přehlídkou žánrových obrázků a poetik modernistických i avantgardních básníků, Vachelem Lindsayem a jeho singing poetry počínaje a Bieblem, Nezvailem nebo E. E. Cummings konče. Roku 1947 vydal student medicíny Skořepa svoji druhou a poslední sbírku básní Orfeus. Roku 1949 promoval. Kam se poděl básník? Co z něj v lékáři zůstalo? Když léčil pacienty v Guineji. Když studoval metabolismus lipidů. Když si vzpomněl, jak za války psal o dětech, co „mají koutka/ namazaná bílou mastičkou,/ protože jsou samý lišej“. A vzpomněl si?

Jiří Skořepa: *Tanec deštníků*. 1942–1944.

F. J. Müller, Praha 1946, 34 stran.

Doznání k literatuře trosek

Svědectví o válce, zkáze a návratu domů

Sebald německé literatuře vyčítal, že po národní katastrofě nebyla schopná dostatečně truchlit a že pováleční autoři nedokázali zobrazit zkušenost absolutní destrukce. Kritice neušli ani Günter Grass nebo Heinrich Böll, který podle Sebaldy uměle vytvářel mýtus dobrého Němce, jenž neměl jinou možnost než se podvolit. Programový text z roku 1952 nicméně ukazuje, že Böll reflektoval i potřebu „vidět“.

HEINRICH BÖLL

První pokusy naší generace psát po roce 1945 byly označovány za „literaturu trosek“ a lidé se je snažili tímto termínem zavrhnout. Nebránili jsme se tomuto označení, protože bylo oprávněné: lidé, o nichž jsme psali, skutečně žili v troskách, vyšli z války, muži a ženy i děti, všichni stejně zranění. Byli bystrozrací a viděli. V žádném případě nežili v naprostém míru, jejich okolí, jejich stav ani nic kolem nich nebylo idylické, a my spisovatelé jsme jim byli tak blízko, že jsme se s nimi ztotožnili. S černými trhovci a jejich oběťmi, s uprchlíky, se všemi, kdo se nějakým způsobem stali bezdomovci, a především samozřejmě s generací, k níž jsme patřili a která se ocitla ve zvláštní, nezapomenutelné situaci – vracela se domů. Jednalo se o návrat domů z války, v jejíž konec sotva kdo věřil. A tak jsme psali o válce, o návratu domů a o tom, co jsme za války viděli a co jsme našli po návratu domů – o troskách. Z toho vznikla tři hesla spojená s mladou literaturou: válečná literatura, literatura návratu domů a literatura trosek.

Dobré, vlhké oči

Ty termíny považuji za oprávněné: šest let byla válka, vrátili jsme se z ní domů, našli jsme trosky a psali o nich. Jediné, co působilo zvláštně, až podezřele, byl vyčítavý, téměř uražený tón, s nímž se ony charakteristiky používaly. Nezdálo se, že bychom cítili zodpovědnost za to, že proběhla válka a že všechno leží v troskách, ale zřejmě nám zazlivali, že jsme to viděli a vidíme, že jsme neměli pásku přes oči. Ale dobré oko patří k výbavě

dodnes a jejíž svobody si stále užíváme, aniž bychom si uvědomovali její příčinu.

Na začátku 19. století žil v Londýně mladý muž, který neměl zrovna příjemný život. Jeho otec zkrachoval a skončil ve vězení pro dlužníky a on sám pracoval v továrně na vosk na boty, než mohl dohnat zanedbané školní vzdělání a stát se reportérem. Brzy začal psát romány, v nich vyprávěl o tom, co viděl na vlastní oči. Jeho oči nahlédly do věznic, chudobinců, škol, a i když to, co tam mladík spatřil, nevypadalo příliš příjemně, on o tom psal a kupodivu se jeho knihy četly; četlo je mnoho lidí a mladík měl úspěch, jaký se spisovatelé málokdy podaří – věznice se reformovaly, chudobince a školy byly podrobeny důkladnému zkoumání a změnily se. Ten mladý muž se jmenoval Charles Dickens a měl velmi dobré oči, které obvykle nebyly úplně suché, ale ani mokré, jen trochu vlhké – a latinský výraz pro vlhkost zní *humor*. Dickens měl velmi dobré oči a měl i humor. A jeho oči viděly dokonce tak dobře, že si mohl dovolit popisovat i věci, které neviděl. Nevzal si lupu, ani nepoužíval trik s obráceným dalekohledem, ani neměl na očích pásku. I když měl dost humoru na to, aby si občas se svými dětmi na slepou bábu zahrál, nežil s páskou na očích. Zdá se však, že od moderního spisovatele se vyžaduje slepá bába nikoli jako hra, ale jako stav.

Pohled do sklepa

Ale opakuji: ke spisovatelovu vybavení patří dobré oko, dostatečně dobré na to, aby mu umožnilo vidět i věci, které se v jeho zorném

visící kusy látky, které by nás ani nezdobily, ani nehřály. Ta malá dělnice si po skončení práce líčí rty, také chodí do kina, kouří cigarety; prochází se s mladíkem, který opravuje auta nebo jezdí tramvají. A k té mladé dívce zase patří, že její matka leží pohřbená kdesi pod hromadou sutí, pod horou špinavých kusů kamení smíchaného s maltou – tam kdesi hluboko leží matka té dívky a její hrob není ozdoben křížem o nic víc než hrob pekařova syna. Jen jednou za čas – jednou za rok – dívka položí květiny na hromadu sutí, pod níž leží její matka. Ti dva, pekař a dívka, patří do naší doby, jsou zakotvení v čase, léta se kolem nich omotávají jako síť; osvobodit je ze sítě by znamenalo vzít jim život, ale spisovatel život potřebuje, a kdo jiný by mohl těm dvěma dát život než literatura trosek?

Jenže spisovatel se jako slepá bába dívá dovnitř, konstruuje si svět sám pro sebe. Na začátku 20. století žil v jednom vězení v jižním Německu mladík, který napsal velmi tlustou knihu; ten mladík nebyl spisovatel, nikdy se jím nestal, napsal však velmi tlustou knihu, kterou chránila její nečitelnost, ale prodalo se jí mnoho milionů výtisků – konkurovala Bibli! Byla to kniha člověka, jehož oči nic neviděly, který v sobě neměl nic než nenávist a trýzeň, hnus a mnoho dalších odporných věcí. Kamkoli se podíváme, vidíme zkázu, kterou má na svědomí tento člověk, který si říkal Adolf Hitler a který neměl oči, aby viděl. Jeho obrazy byly pokřivené, jeho styl nesnesitelný – neviděl svět očima člověka, ale zkresleně, jak si ho vytvořilo jeho nitro.

Lyrika ničení

Kdo má oči k vidění, ať vidí! A v naší krásné mateřštině má vidění význam, který nelze vyčerpat pouze optickými kategoriemi: kdo má oči k vidění, pro toho se věci stávají průzračnými – mělo by mu být umožněno je prohlédnout, může se pokusit je prohlédnout pomocí jazyka, nahlédnout do nich. Oko spisovatele by mělo být lidské a neúplatné. Nemusíte si hrát hned na slepou bábu, existují růžové, modré, černé brýle: zbarví realitu přesně tak, jak potřebujete. Růžová se dobře platí, obvykle je velmi oblíbená – a poskytuje mnoho příležitostí k uplácení. Ovšem černá je občas také oblíbená, a když je oblíbená, je i dobře placená. Ale podívejme se na skutečnost tak, jak to je, lidským okem, které je normálně ne zcela suché, ale ani usazené, jen vlhké – a nezapomeňme, že latinské slovo pro vlhkost je *humor* a také že naše oči mohou být i suché nebo mokré, že vidí věci, u kterých není důvod k humoru. Naše oči vidí každý den mnoho věcí. Vidí pekaře, který nám peče chleba, vidí dívku v továrně – ale také pamatují na hřbitovy a vidí trosky: města jsou zničená, města jsou hřbitovy a naše oči kolem nich vidí vyrůstat budovy, které nám připomínají kulisy, budovy, kde lidé nežijí, ale kde jsou řízení – řízení jako pojištěnci, jako občané, jako obyvatelé města, jako ti, kdo si ukládají nebo půjčují peníze.

Existuje nespočet důvodů, proč může být člověk řízen. Náš úkol spočívá v tom připomínat, že lidé nežijí jen proto, aby byli řízeni, a že destrukce v našem světě nejsou jen vnější ani nejsou tak nepatrné, aby se dalo předpokládat, že se za pár let zahojí. Jméno Homér nezní pro celý západní svět vzdělanosti nijak podezřele: vždyť Homér je prarodcem evropské epiky. Homér však vypráví o trojské válce, o zničení Troje a o Odysseově návratu domů – je to literatura války, zkázy a návratu domů a my nemáme důvod se za toto označení stydět.

Autor byl spisovatel.

Z německého originálu **Bekenntnis zur**

Trümmerliteratur, publikovaného v šestém svazku Böllova sebraného díla Werke (Kiepenheuer & Witsch, Kolín nad Rýnem 2007), přeložil **Tomáš Dimter**.



Letecký snímek náletu na Hamburk v noci z 24. na 25. července 1943. Foto wikipedia.org

spisovatele. Odvádět své současníky do idylly by bylo až příliš kruté a probuzení z ní by bylo strašlivé. Nebo jsme si opravdu měli hrát na slepou bábu? Když začala Francouzská revoluce, pro většinu šlechty propukla s náhlostí bouřky. Překvapení bylo stejně velké jako zděšení – nic netušili. Strávili téměř celé století v idylickém ústraní: dámy se oblékaly jako pastýřky, pánové jako pastýři, chodili po umělém venkově, zpívali, hráli si na bukolickou idylku; uvnitř prohnili zkažeností navenek napodobovali venkovskou svěžest a nevinnost – a hráli si mezi sebou na slepou bábu. Tuto módu, z jejíž zkaženosti se nám dnes chce zvracet, přivedla na svět a udržovala při životě literatura: bukolické romány, pastýřské hry. Spisovatelé, kteří se tím provinili, si zahráli na slepou bábu opravdu bravurně. Francouzi však na tuto idylickou hru neodpověděli revolucí, jejíž důsledky pocítujeme

poli ještě neobjevily. Řekněme, že oko spisovatele nahlíží do sklepa, u stolu stojí muž a hněte těsto – muž s tváří od mouky, pekař. Vidí ho tam stát, jak ho viděl Homér, jak ho spatřili Balzac a Dickens – muže, který peče náš chléb, muže, který je starý jako sám svět a jehož budoucnost sahá až na konec světa. Ale ten muž tam dole ve sklepě kouří cigarety, chodí do kina, jeho syn padl v Rusku, tři tisíce kilometrů odtud leží pohřbený na kraji vesnice, a jeho hrob někdo srovnal se zemí, není na něm kříž. Pluh, který kdysi oral tuto zem, nahradily traktory. To vše patří tomu bledému, velmi tichému muži tam dole ve sklepě, který peče náš chléb – tato bolest patří jemu, stejně jako mu patří mnohé radosti. A za zaprášenými skly malé továrny spisovatelovo oko vidí malou dělnici, která stojí u stroje a děruje knoflíky, bez nichž by naše šaty už nevypadaly jako šaty, ale jako volně

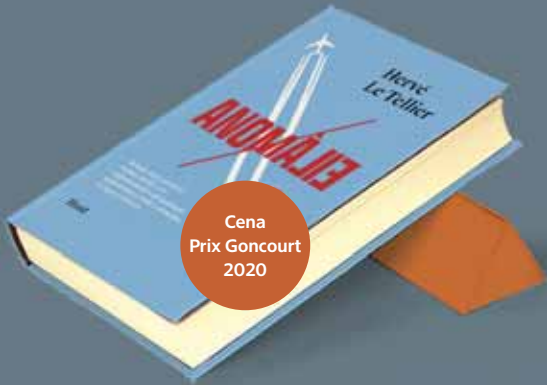
Pestré literární zážitky

H0ST



Ricardo Piglia
Za Idou
Spisovatel a profesor Emilio se sblíží se svou kolegyní Idou, která kvůli údajně nešťastné náhodě zemře. Emilio, který se noří do Idiny minulosti, chce zjistit, jestli byla její smrt součástí nějakého plánu. Autor mistrně propojuje mnohohrstevnatý román plný literárních odkazů s detektivním příběhem.
349 Kč Překladová beletrie

Tamsyn Muir
Harrow Devátá
Harrowhark Nonagesima, poslední Devátá nekromantka, byla císařem povolána do války, kterou není možné vyhrát. Harrow a její nenáviděná rivalka musejí obě dokonale ovládnout umění nekromancie a stát se anděly nesmrti... Jenže Harrow slábne. Nyní osud celé galaxie spočívá na ramenou jediné ženy.
429 Kč Sci-fi



Hervé Le Tellier
Anomalie
V letadle z Paříže do New Yorku letí desítky cestujících. Všechny spojuje jediná věc – vedou svým způsobem dvojí život. Během letu nastanou turbulence. Vše dobře dopadne a letadlo podle plánu přistává v NY. Jenže něco je jinak. A výraz „dvojí život“ najednou dostává úplně nový význam.
379 Kč Překladová beletrie



Pavel Klusák
Gott Československý příběh
Největší popovou hvězdou v Československu byl Karel Gott. Jeho příběh však není tradičním vyprávěním o hudebním velkánovi. Gottův osud totiž nelze oddělit od dějin zdejší společnosti a politiky. Nezávislý portrét Karla Gotta od hudebního publicisty Pavla Klusáka tento příběh vypráví s důrazem na ověřená, nová a málo známá fakta.
429 Kč Non-fiction

hostbrno.cz

www.eshop.a2larm.cz

Pořid'te si novou A2 kolekci!
Váš nákup podpoří provoz redakce.



www.eshop.a2larm.cz

Svědci zkázy

Literáti a letecká válka

Současný německý spisovatel a literární kritik se ve svém eseji – podobně jako dříve Heinrich Böll a W. G. Sebald – zabývá reakcí německých spisovatelů na válečné zpustošení Německa. Srovnává svědectví slavných emigrantů, kteří sice válku prožili v exilu, ale po svém návratu byli i oni konfrontováni s všudypřítomnými ruinami.

VOLKER HAGE

Hlas přichází z velké dálky. Někdy je zřetelný, jindy méně. „Němečtí posluchači!“ ozve se z éteru strohým tónem. „Myslelo si snad Německo, že nikdy nebude muset zaplatit za zvěrstva, která napáchalo jeho barbarské vedení?“

Spisovatel Thomas Mann promlouvá ke svým německým krajanům. Je dubnový den roku 1942. Krátce předtím byl jeho rodný Lübeck z velké části zničen při náletu britského Královského letectva, a to včetně „domu mých prarodičů, takzvaného domu Buddenbrookových v Mengstraße“. Na tento den připadá také výročí německého náletu na britské město Coventry: „Hitlerovské Německo,“ říká Thomas Mann, „naučilo svět, co je to totální válka a jak se v ní chovat.“ Pak s jistým pohnutím v hlase dodá, že nyní nemá námitky „proti doktríně, podle které se za všechno musí platit“.

Hlas skutečně přicházel z velké dálky – dokonce přes Atlantik. Thomas Mann, jenž žil od roku 1938 v americkém exilu, obvykle nahrával své měsíční projevy v Los Angeles na desku, která byla poté letecky dopravena do New Yorku, odtud telefonicky přehrána do Londýna, a nakonec odvysílána britskou BBC na dlouhých vlnách do německé říše. Mann rozhodně nemluvil do prázdna, na to měly jeho knihy v Německu příliš mnoho čtenářů. Autor románu *Buddenbrookovi* (1901, česky 1932) tak mohl předpokládat, že díky jeho „románu z mládí“, jak říkal, je jméno Lübeck pro mnohé spojeno s myšlenkou na dům v Mengstraße. Dodejme, že jméno románové rodiny nacisté nenáviděli natolik, že „Buddenbrookhaus“ dávno přejmenovali.

Když se později, v květnu, Mann dozvěděl o britském útoku na Kolín nad Rýnem, byl – jak víme z jeho soukromých poznámek – šokován. Plameny prý bylo vidět až z Holandska: „Zkáza a panika. Šokující, ale odčinění začíná.“ A pak, jakoby pro vlastní uklidnění, znovu zmiňuje jména některých měst, která se dříve stala obětí německých útoků, a ptá se, zda Němci, „ti nešťastníci“, opravdu věřili, že „tohle budou vždycky dělat jen oni sami“. Kniha dokumentující zkázu v jeho rodném městě se nicméně ke spisovateli žijícímu na západním pobřeží USA dostala oklikou až v srpnu 1944 a před zbývající fasády Buddenbrookhausu stáli Mannovi poprvé až v červnu 1953, trochu bezradní a ztracení, jak je patrné z fotografie.

Tam, v těch ohních

Bertolta Brechta, exilového souseda Thomase Manna, ostré výroky jeho kolegy na adresu německého civilního obyvatelstva pobouřily. Ve svém deníku si poznamenal údajný Mannův výrok ze začátku srpna 1943 – „Ano, v Německu musí být zabito půl milionu lidí“ – a komentoval jej slovy: „Mluvil stojící límeček.“ Pro Brechta byly spojenecké nálety na německá města skličující: „Člověku se zastaví srdce, když čte o leteckém bombardování Berlína,“ poznamenává si do deníku. „Tyto nálety nejsou spojeny s vojenskými operacemi, takže nevidíme konec války, pouze konec

Německa.“ V témže roce se Brecht coby básník zamýšlí nad osudem svého rodného města a vyhlíží shledání s Německem. Jeho báseň, jež byla vydána až později, v roce 1949, se jmenuje Návrat. Její ústřední otázkou je, zda básník své „otcovské město“ vůbec najde: „Kde leží? Je tam,/ v těch ohních,/ kde se zvedají/ obrovské hory dýmu.“ A jakoby na adresu vzdálené vlasti dodává: „Přede mnou přicházejí bombardéry. Smrtící eskadry/ vám oznamují můj návrat. Požáry/ předcházejí syna.“ Brechtovy otázky rodnému městu („Jak mě asi přijme?“) jasnozřivě předznamenaly budoucí debaty v Německu.



Drážďany v roce 1945. Foto Hulton Deutsch Collection / Corbis

Ti, kdo žili v exilu, vyhnání Hitlerovou diktaturou, se nemohli stát svědky zkázy v pravém slova smyslu, mohli se však stát soucitnými svědky současnosti, zásobovanými informacemi z novin a zpráv, jinak ale odkázanými na vlastní fantazii. Vypravěči Thomasi Mannovi se v USA podařilo ještě něco jiného. Jeho román *Doktor Faustus* (1947, česky 1948) nejenže je velkým románem o Německu, ale také přiměl čtenáře uvěřit, že ich-formový vypravěč knihy Serenus Zeitblom napsal toto dílo – životopis skladatele a přítele Adriana Leverkühna – uprostřed války v malém německém městě, za „chvění bomb dopadajících v dáli“, jak se Mann vyjádřil později, v roce 1949.

Fiktivní vypravěč Zeitblom, který začíná svou práci ve stejný den jako skutečný autor, tedy 23. května 1943, do Leverkühnova životopisu postupně vkládá stále chmurnější zprávy z německé válečné současnosti. „Mezitím narůstá hrůza téměř každodenních náletů na naši dobře opevněnou pevnost Evropu do nadměrných rozměrů,“ nechává Mann poznamenat svého vypravěče. „Stále více našich měst se hroutí.“ A o několik kapitol později vypravěč říká, že Německo je v zajetí zkázy: „V sutinách našich měst žijí krysy vykrmené mrtvolami.“

A jakoby mimochodem se autor ve svém *Doktoru Faustovi*, na němž pracoval v Americe až do ledna 1947, nepřímo zabývá otázkou, zda je empatie s pozůstatky skutečně možná. Vypravěč v románu odmítá veškeré námitky proti tomu, že on, Zeitblom, dokáže barvitě popsat i scény ze života svého přítele, u nichž

sám nebyl. Odpověď Zeitbloma – a Thomase Manna – zní: „Ne, nebyl jsem tam. Ale dnes je duchovní skutečností, že jsem tam byl, protože kdo prožil a prožívá nějaký příběh, jako jsem ho prožil já, stává se díky své strašlivé blízkosti očitým svědkem i jeho skrytých fází.“

Zprávy německému lidu

Tak mluvil spisovatel v exilu o sobě a o Německu. Tam, v poražené zemi se zničenými městy, se ovšem někteří z kolegů, kteří zůstali doma, nechtěli s takovým tvrzením smířit, mezi nimi i veskrze úctyhodní autoři, kteří pro sebe objevili termín „vnitřní emigrace“

později prošel mnohem horšími věcmi, kterým jsem já unikl“, nicméně Molo prý nezná „srdeční astma vyhnanství, vykořenění, nervové hrůzy bezdomovectví“. Mann dále ve stěží skrývaném rozhořčení paušálně zatracuje všechny knihy, „které mohly být v Německu v letech 1933 až 1945 vydány“ (zřejmě zapomněl, že v roce 1935 tam vyšla i jedna z jeho knih). A zároveň poprvé veřejně prohlásil: „Přiznávám, že se bojím německých ruin – kamenných i lidských.“

V sutinách

Thomas Mann opustil Německo v roce 1933 a odvážil se tam vrátit až v létě 1949. Před ním se do Německa vrátil jiný emigrant, který se na rozdíl od Mannových v USA nikdy necítil jako doma: Alfred Döblin, autor románu *Berlín, Alexandrovo náměstí* (1929, česky 1935). Na německou poválečnou půdu vstoupil v listopadu 1945. Při svých prvních cestách v roce 1946 navštívil Stuttgart, Mohuč a Pforzheim a porovnával to, co viděl, s představami, které si spolu s ostatními v exilu vytvořil o německých poměrech. „Ani v hlavě nejčernějšího pesimisty se tehdy neobjevila taková představa, jaká se nyní stala skutečností. Existují města, z nichž zůstalo jen jméno. Jiná města byla tak rozvrácena, že zcela ztratila svůj charakter.“ Země se podle něj změnila v pustinu.

V autobiografické knize *Schicksalsreise* (Osudová cesta, 1949), v níž zachytil i svou cestu do exilu, popisuje Döblin procházku světem trossek rozrušené, ale zároveň velmi živé, podrobně a bez ostychu: „V sutinách je také mnoho mrtvol. Leží tam a ulice jsou kvůli nim strašně tiché.“ K jednomu z nejzničenějších cílů spojeneckých útoků, městu Pforzheim, poznamenává: „Ve skutečnosti už neexistuje. Bylo srovnáno se zemí, vymazáno. Skelet domu stojí vedle skeletu dalšího domu a za nimi je jen chaotická změt troskek. Jako byste se procházeli filmovým městem, pouhými kulisami.“ Pozoruje lidi, kteří šplhají po kopcích troskek. K čemu? Co tam dělají? „V rukou měli květiny. Na mohyle vztyčili kříž z desky. Byly to hroby. Tam položili květiny, poklekli a pomodlili se.“ Pro Döblina je obtížné udržet si alespoň nějaký odstup – člověk má „bezprostřední dojem trestního tribunálu“. Vzhledem k cihlám pečlivě naskládaným vedle troskek a připraveným k opětovnému použití se nakonec uchýlí k formulaci „Zde žil pracovitý a spořádaný lid“. A dodává: „Jako vždy poslouchali vládu, naposledy Hitlera, a vcelku nechápou, proč by poslušnost tentokrát měla být špatná.“

Stejně jako Mann se i Döblin obává setkání s rodným městem. Proto cestu do Berlína odkládá až do léta 1947. To, co tam vidí, obrazy „strašlivé devastace“ a „nezměrné zkázy“, už ho ale nepřekvapuje. Když Döblin stojí na Alexandrově náměstí, kterému ve svém románu postavil pomník a které kdysi „překypovalo životem“, je pro něj těžké si to všechno uspořádat a popsat.

Následujícího roku, v říjnu 1948, se do Berlína podívá i Brecht. Nejprve, když „vjíždí do temnoty“, jen matně vnímá trosky Friedrichstrasse; druhý den ráno zaregistruje dělníky a ženy, kteří odklízají a odvázejí trosky. Do deníku si poznamenává: „Trosky na mě působí méně než myšlenka na to, co museli lidé prožít při zkáze města.“ Brecht v Berlíně zůstal – na rozdíl od Döblina, který jej sice navštívil ještě v roce 1948, ale už se tu nechtěl usadit. V Německu se cítil vnímán a žádán tak málo, že se na jaře 1953 přestěhoval do Paříže. Návrat do Německa se v jeho případě ukázal jako slepá ulička.

Autor je spisovatel a literární kritik.

Z německého originálu **Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg** (S. Fischer, Frankfurt 2003) vybral a přeložil **Tomáš Dimter**.

Vyprávění má své meze

S Volkerem Hagem o mlčení, studu a literatuře

Literární kritik Volker Hage patřil mezi první německé intelektuály, kteří v devadesátých letech reagovali na Sebaldův esej Letecká válka a literatura, jenž vyvolal vlnu nadšení i nesouhlasu (ukázku najdete na začátku literární přílohy v tomto čísle). V rozhovoru se vracíme k tehdejšímu Sebaldovu postoji i k jeho kritice.

TOMÁŠ DIMTER

Kdy jste si poprvé uvědomil, že Němci byli v období druhé světové války i oběťmi? V roce 1990 jsem narazil na povídku Hrob světlušek japonského autora Akikujioho Nosa-ky, která tehdy vyšla v německém překladu. Je to velmi jednoduše vyprávěný příběh o bombardování japonského města v roce 1945, při němž patnáctiletý chlapec a jeho čtyřletá sestra přijdou o rodiče. Snaží se protlouct životem, ale nakonec umírají. Když jsem se s autorem v Japonsku setkal, vyprávěl mi, že se knihy prodalo hodně přes dva miliony výtisků. Došlo mi, že v německé poválečné literatuře nenajdeme nic srovnatelného, žádný text, který by bylo možné považovat za populární literární svědectví o letecké válce.

Čím to je? Obě země prohrály válku a byly na straně viníků... Rozdíl je zřejmý: Japonsko sice také vedlo brutální válku, ale na rozdíl od Německa na něm nelpí vina holokaustu. O utrpení vlastního civilního obyvatelstva po svržení atomových bomb tedy mohlo mluvit jinak. V Německu však po odkrytí rozsahu genocidy páchané Němci došlo – nejpozději od procesu s Eichmannem – k tomu, že se literatura stáhla k protokolu, k dokumentu. Němečtí autoři, kteří sami nebyli v ghettu nebo v koncentračních táborech, o holokaustu nemohli psát, protože by to bylo troufalé.

Tento stav W. G. Sebald ostře kritizoval ve svých přednáškách v Curychu v roce 1997, které později vyšly pod názvem Letecká válka a literatura. Podle Sebaldy se německá literatura nevyrovnala s tématem bombardování německých měst, takže ti, kdo to sami nezažili, nemají šanci dozvědět se o rozsahu celé katastrofy. Vy jste tehdy byl jedním z prvních, kdo se tématem zabývali... Na Sebaldy jsem kriticky reagoval nejprve v časopise Spiegel a poté v knize Svědci zkázy, která vyšla v roce 2003. Ačkoli mi bylo hned jasné, že jeho prameny mají značné mezery, na což jsem upozornil v příspěvku na začátku roku 1998, v podstatě jsem sdílel názor, že zobrazení letecké války nehrálo v německé literatuře významnou roli a že Sebaldův příspěvek je důležitým krokem k diskusi o německých dějinách.

Oč se opírá kritika Sebaldovy teze? Proti Sebaldovi byly předloženy v podstatě tři argumenty. Za prvé kritici vyvracejí jeho základní tezi, tedy že německá poválečná literatura leteckou válku vůbec nereflexkuje. To byla ta snazší část, protože stačilo odkázat na autory nebo texty, které Sebald nezmiňuje. Druhým kritizovaným tématem je „mlčení postižených“. Zatímco on toto mlčení vnímá jako chybu, jeho kritici tvrdili, že při vědomí hrůz, které Německo způsobilo ostatním národům, bylo mlčení cennějším výrazem studu než veškerá literatura. A třetím neuralgickým bodem je Sebaldovo tvrzení, že psaní

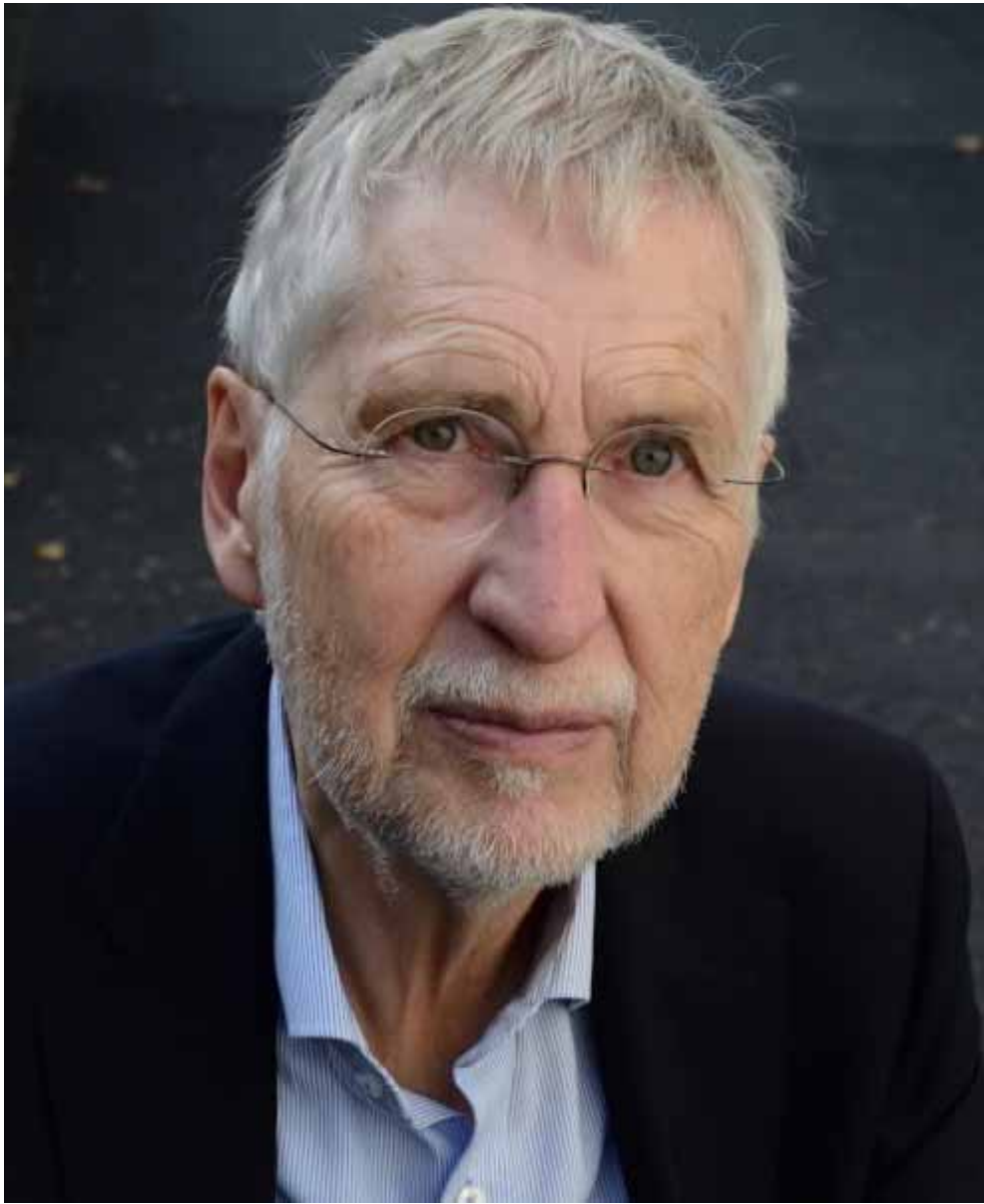
o bombardování německých měst leteckými svazy je spjato s „rodinným tabu“. Ale o žádném tabu nemůže být podle jeho oponentů řeč, protože nikdy neexistoval zákaz o letecké válce, nebo dokonce o holokaustu, mluvit a psát.

Jak se s výtkami vypořádal Sebald? Prvnímu argumentu oponoval poněkud svérázně: po svých přednáškách v Curychu – podle něj „nedokončeném souboru rozmanitých postřehů, materiálů a tezí“ – čekal na doplnění a opravy od odborné veřejnosti, které však podle něj nepřišly. Do knižní verze sice zařadil odkaz na Ledigův román Vergeltung (Odplata), ale jiné odkazy – například na díla Forteho nebo Kempowského – zcela ignoroval. Otázkou ovšem je, zda je považoval za relevantní.

Který bod Sebaldovy teorie je nejspornější? Pokud si jednotlivé odkazy poskládáme dohromady a budeme zkoumat další konkrétní příklady, získáme celkový obraz literárních dějin, který nás nutí Sebaldův pohled korigovat,

Kde zanechala letecká válka své stopy? V podstatě všude: ve vzpomínkách, v podobě měst i v německé literatuře. O náletech na německá města psali nejen Bertolt Brecht a Wolf Biermann, ale brzy po válce vyšly také básně Stephana Hermlina, Marie Luise Kaschnitzové, Petera Huchela či Hanse Mag-nuse Enzensbergera, které později následovala také mladší generace autorů, jako je Dirk von Petersdorff...

Reflektovala leteckou válku i próza? Ano, například velmi raná povídka Hanse Leip-
a nazvaná Herr Pambel (Pan Pambel), na níž autor začal pracovat v roce 1943 krátce po požáru Hamburku a která vyšla v roce 1946 a okamžitě zapadla. Silné scény z protileteckého krytu zachycuje také Georg Hensel. Únoru 1945, kdy došlo k masivním leteckým útokům na německá města, se věnuje nejméně tucet děl – kromě Klempererových deníků a dráždanské koláže Waltera Kempowského Der rote Hahn (Rudý kohout) jsou to například knihy Bruna E. Wernera a Eberharda Panitze. Za zmínku stojí také román Die Studenten von Berlin (Berlínští studenti)



Volker Hage. Foto z osobního archivu

byť především kvantitativně. Mnohé texty se samozřejmě podařilo objevit jen díky vytrvalému bádání po antikvariátech a za vydatného přispění notné dávky štěstí, což se týká zejména děl z bezprostředně poválečného období. Výsledkem je, že propast, kterou nepociťoval jen Sebald, nebyla způsobena nedostatkem literárních děl, ale spíše jejich recepcí. Vyšlo mnoho románů a povídek o letecké válce, které však rychle upadly v zapomnění, pokud byly vůbec vzaty na vědomí. Ukázkovým případem je apokalyptický román Gerta Lediga Odplata z roku 1956, který líčí sedmdesátiminutový nálet amerických bombardérů na nejmenované německé město.

od Dietera Meichsnera, jehož úvodní kapitola se odehrává během požáru v Drážďanech. Dále pak Erde und Feuer (Země a oheň) Horsta Bienka nebo román Martina Walsera Verteidigung der Kindheit (Obhajoba dětství).

Postupem let začaly vycházet i memoárové tituly... Ano, i v tomto žánru je možné objevit řadu svědectví, od těch bezprostředních, jakým je popis bombardování Jeny od Ricardy Huchové, až po reflexe s odstupem zhruba padesáti let, což je případ Mementa od Waltera Jense nebo brilantní skici Wolfa Biermanna o jeho chlapecké cestě hořícím Hamburkem.

Je důležité, co o válce píší poražení? Publicista Klaus Harpprecht vyjádřil názor, že údajné mlčení německé poválečné literatury o tématu letecké války a bombardování německých měst možná skrývá „stud, který je cennější než veškerá literatura“. Zeptal jsem se na to Sebaldy a on mi odpověděl: „Slovo stud je v tomto kontextu důležité. Nevěřím, že by Němci někdy cítili něco takového. Nikde jsem se nesetkal s pocitem studu. Mnohem přesnější by byl termín ‚hanba‘. Mimochodem, tato úvaha mi připadá v literatuře spíše hygienická. Já bych ji v této podobě nepřijal.“ Podobně reagoval i literární kritik a přeživší holocaustu Marcel Reich-Ranicki: „Že by bylo mlčení cennější než veškerá literatura, je podle mého názoru nesmysl. Rozhodně si nemyslím, že je dobré, když se toto téma neřeší. Literatura je od toho, aby ukazovala utrpení lidí. Tvrdit, že by měl být národ z tohoto utrpení vyloučen, je velká hloupost.“ Mám na to stejný názor.

Dokáže vůbec literatura postihnout hrůzu a utrpení? Vždycky je namístě úvaha, jak vůbec může literatura reagovat na nejrůznější hrůzy a masové vraždy dvacátého století. Znepokojení z tohoto tématu ještě dlouho nepoleví, možná nikdy. Počet mrtvých je ohromující, jednotlivé osudy příliš skličující, zlověstná přítomnost mrtvol ve sklepech příliš děsivá, než aby se o tom dalo snadno mluvit a přemýšlet. Možná kdyby došlo jen k jednomu velkému leteckému útoku, jako byl nálet na Darmstadt, při němž 11. září 1944 zahynulo během dvaceti minut více než dvanáct tisíc lidí, pak by to byla událost, která by se dala popsat. Možná. Ale vzhledem k šesti stům tisícům mrtvých na zemi a dalším sto tisícům ve vzduchu – protože také spojenečtí letci umírali v nepochopitelně velkém počtu a podobně strašlivým způsobem – naráží jakákoli forma vyprávění na své meze. Už jen z tohoto důvodu nebyla letecká válka příliš populárním tématem, a to ani mimo literaturu, i když v rodinách se s ním pravděpodobně zacházelo zcela jinak. A když přijde na otázku, kdo se provinil zničením německých měst, je vždy na prvním místě zmíněna jedna osoba: Hitler. Samozřejmě bylo od Spojenců troufalé doufat, že se jim podaří donutit diktátora ke kapitulaci bombardováním. Nebyl přístupný lidským názorům. A oběti bombových útoků? „Chápaly, co se s nimi v okamžiku katastrofy děje?“ ptal se Günther Anders sám sebe ve svém deníku v lednu 1953, když navštívil trosky Kolína nad Rýnem. Někteří svědci zkázy pochopili tuto souvislost brzy, jiní dlouho ne. Anders si odpovídá opatrně: „Pravděpodobně to nebylo možné.“ A prozíravě dodává, že pokud morálka spočívá v tom, že člověk vidí nejen příčinu, ale i svou vinu, pak je morálka pravděpodobně něco, „co je možné jen z odstupu“.

Volker Hage (nar. 1949) je německý novinář, spisovatel a vlivný literární kritik. Působil v deníku FAZ a týdeníku Spiegel. Vydal několik románů, biografii (mimo jiné Maxe Frische, Philipa Rotha nebo Waltera Kempowského) a také antologii, z nichž největší ohlas zaznamenala kniha Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg (Svědci zkázy. Literáti a letecká válka, 2003).

G HMP

No Art Today?



NOVÁ DÍLA ZE SBÍREK GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY
NEW ACQUISITIONS FROM THE COLLECTIONS OF
PRAGUE CITY GALLERY

Městská knihovna, 2. patro
Municipal Library, 2nd floor
6. 10. 2021 – 30. 1. 2022

Dům fotografie
House of Photography
16. 11. 2021 – 27. 2. 2022

Mediální partneri / Media Partners: Art Antiques, ArtMap, Artalk, Flash Art, A2, Artkl, Revolver Revue, Artýčok, iv, Protisest, Radio 1, Radio Wave, Fotograf, expats.cz

MEMBER
Uněti bez Art without Limits

GHPF Member / Member Plus
Držitelé karet mají na výstavě a výbrané akce volný vstup.
Card holders are entitled to free admission to exhibitions
and selected events. #GHPFmember



Reportáže z oblastí, na které se od sametové revoluce zapomnělo



Od
autorů
A2larm

HOST

POP MESSE

Multižánrový mezinárodní hudební festival

29–30/7
2022
Brno



(UK) **Skepta**



(USA) **Avalon Emerson** (USA) **Algiers** (FRA) **Acid Arab**



(ISL) **Sóley**

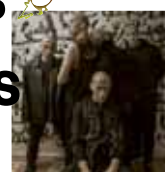
(ISR) **Red Axes**



(POL) **WWW** (POL) **Siksa** (RUS) **IC3peak** (RUS) **Prago Union** (RUS) **Načeva**

(DEU) **Vanishing Twin** (CAN) **Crack Cloud** (UK) **Warm graves**

(UK) **Nauzea Orchestra** (UK) **Soccer96** (RUS) **Shortparis**



a mnoho dalších

Za finanční podpory statutárního města Brna a Jihomoravského kraje

Exkluzivní mediální partner

www.popmesse.cz

B | R | N | O | Jihomoravský kraj

FULLMOON
MUSIC MAGAZINE

Vstupenky zakoupíte
v prodejní síti Goout

Venkovská antiidyla

Destrukce Stanislava Bilera

„Environmentální román“ sociologa Stanislava Bilera zachycuje snahu o nalezení životního klidu a smyslu. Hrdina odchází na venkov, ale svět, kde je vše ještě v pořádku, tu nenachází. Místo toho je konfrontován s devastací lidské mysli, s níž přímo souvisí i zničená krajina.

ERIK GILK

Sociolog Stanislav Biler (nar. 1982) sice pochází ze severní Moravy, ale již dlouhá léta je spjat s jihomoravskou metropolí. Přispěl do několika neotřelých průvodců Brnem i jeho okolím, přičemž sám jeden napsal (*111 míst v Brně, která musíte vidět*, 2020), a je spoluzakladatelem původně recesistického hnutí Žít Brno. V roce 2017 vstoupil zásluhou brněnského nakladatelství Druhé město do literatury politickou satirou *Nejlepší kandidát* (viz A2 č. 26/2017).

Nejistota norem a pravidel

Bilerův druhý prozaický počín, nazvaný *Destrukce*, je mnohem závažnější a tematicky se řadí k plejádě současných próz pojednávajících o úniku do nového, tradičně klidnějšího prostředí, tedy z města na venkov. Důvody protagonistovy migrace neznáme a vlastně nejsou ani podstatné; veškerá pozornost vyprávění se koncentruje na jeho současnou situaci, totiž snahu zapadnout do vesnického kolektivu v pozici učitele místní základní školy. Vstup nového jedince do venkovského, do sebe uzavřeného světa, ostrážitého před každou „náplavou“, může připomenout letošní román Zuzany Říhové *Cestou špendlíků nebo jehel*. Na rozdíl od této prózy ovšem Biler nevyužil postupný přechod do fantaskního modu k hororovému přepisu klasické pohádky, ale ke konstrukci světa jen mírně pokřiveného. Oblouk vyprávění je výstižně popsán na obálce knihy: nejprve je text hodnocen jako „realistický román z českého venkova“, později je použito spojení „environmentální a existenciální román“.

Oscilace mezi hrdinovým naivním očekáváním a syrovou realitou je zřejmá od první stránky: „Nasávám z plných plic nezkažený venkovský vzduch. Poctivou směs spáleného hnědého uhlí a věcí, které by snad hořet ani neměly.“ Náznak čehokoli pozitivního je zde – stejně jako v celém románu – setřen bezprostředně sousedící větou, přičemž tato protimluvnost je zintenzivňována úsečností a lapidárností jednotlivých větných celků. Nejistotu norem a pravidel ilustruje jakási mantra hrdinova uvažování, totiž že se chce vrátit tam, kde dvě a dvě jsou pořád čtyři. Avšak za tímto nezpochybnitelným aritmetickým výpočtem pravidelně následuje subverzivní otázka typu „Avšak za jakou cenu?“, případně „A co z toho vyplývá?“. Učitelovu labilnost, ústící občas v panické ataky, například když neví, co a jak má vyložit žákům, doprovází tělesná nestabilita: hrdina opakovaně padá na zem, což se neobejde bez potlučení na obličej i následného posměchu okolí.

Sebezáhubní vesničané

Protagonistův mylný předpoklad, že na vesnici „je svět ještě v pořádku“, bere rychle za své a nejvíce jej narušuje zvrácená logika většiny místních obyvatel. Kupříkladu starostův absurdní názor, že zdrojem prachu ve vsi není nedostatek vody a vyschlá pole, ale pobíhání dětí, doprovází odevzdané konstatování: „A jelikož se toto tvrzení nezakládalo na ničem, o nic pravdivého a skutečného se neopíralo, nebylo ho možné ani ničím a nijak vyvrátit.“

Tento nihilismus sice také nemá s racionalitou nic společného, ale vystihuje nenapadnutelnost mentality vesnického kolektivu. Ten je představen útržkovitě, vedle několika postav označených výhradně obecnými jmény (křestní jména jsou v textu vyhazena dětem) jde především o okruh školy, včetně hrdinovy zvláštní kolegyně a ještě bizarnějšího ředitele. Až na pár výjimek tvoří vesničané prapodivnou strukturu, v jejímž čele stojí ředitel místní továrny, a nikdo z nich si absolutně nepřipouští sebezáhubnost vlastního jednání. Chtějí mezi sebe vtáhnout rovněž hlavního hrdinu, a to prostřednictvím vztahu s pohlednou úřednicí, s níž nejprve provozuje bezduchý sex, ale nakonec se mu podaří z jejích sítí vymanit.

jejichž namáhavá práce si zasluhuje úctu. Ani nechci žehrat na bídný stav literárně kritické stolice a nedostatek řemeslného fortelu. Chci docela jednoduše říct, že nedočítat knihy je škoda. Je to, jako kdybyste pozvali kamaráda na večeri a uprostřed jídla ho zvedli od talíře a vypoklonkovali ze dveří, protože vás během předkrmu začal nudit.

Není to tak dávno, co mě můj spolupracovník pobavil vyprávěním o tom, jaký nesnesitelný odpor mu kladl Musilův *Muž bez vlastností* (1930, česky 1980). Protože tušil, že to nebude žádná sranda, přihodil epopej do zavazadla sbaleného na stipendijní pobyt v Krakově. Sliboval si, že déletrvající samota v cizím městě zajistí jeho mysli dostatek soustředění. A těšil se, že středoevropské kulisy dodají knize odehrávající se v rakousko-uherské Kakánii správnou šťávu. Brzy však narazil na vlastní limity. „Musíš!“ přemáhal opakovaně spánek nad Musilovým tlustopisem v malopolských kavárnách tak dlouho, až zaúradovala roztěkanost a svazek v jakémsi podniku zapomněl. Mohl to považovat za vysvobození. Za výhru. Namísto toho se dostavil pocit selhání.

Jonathan Karp je ve svých sedmapadesáti skutečným matadorem amerického nakladatelského světa. Prošel redakcemi ve třech vydavatelstvích z newyorské „velké pětky“; pracoval v Random House a Hachette Group, nyní vede Simona & Schustera. V knize *What*

Dospělí, kteří mají k hrdinovi blízko a jsou ochotni se postavit proti systému, jsou označeni iniciálou. V provokativně radikálním závěru vytvoří jakousi odbojovou buňku, jakkoli na spásu už je pozdě. Na naléhavosti Bilerovy umělecké výpovědi se významnou měrou podílí způsob vyprávění, tedy personální vypravěč, důsledný prézens a rovněž neznačená přímá řeč. Nejde tudíž o příběh, který se přihodil jakési literární postavě, ale děje se tady a teď, před našima očima. Celkovou neutěšenost atmosféry doprovází pokřivený font číselného značení kapitol a nedořečenost je zase vyvolávána jejich záměrnou mezerovitostí: vyprávění začíná



Kresba Juliána Chomová

Editors Do (Co dělají redaktori, 2017), která je zasvěcena alchymii redaktorského řemesla a do níž přispěl svým esejem, vzpomíná na kolegu, který na dotaz, čemu že se vlastně věnuje, odpovídal: „Čtu špatné knihy, abyste vy nemuseli.“ Hle, ozvěna starých časů!

Žijeme ve zvláštním rozpolcení. Jako televizní Pohlreich. Kloužeme jídelním lístkem a necháme si na stůl servírovat nekonečný sled pokrmů, které po olíznutí omáčky odsouváme. V touze po stále nových chutích se nikdy pořádně nenajíme.

Ale čím víc tkáme, tím víc chceme Příběh. Je to docela nový vynález veřejného prostoru. O příběhu není zmínka ani v Čapkově *Kritice slov* z roku 1920, ani v Poláčkové *Žurnalistickém slovníku*, který je o čtrnáct let mladší. Přitom obě knihy výstižně popisují dobové prvorepublikové fráze. Nenašel jsem ho ani v Barthesových *Mytologiích* (1957, česky 2004), věnovaných emblémům poválečné kapitalistické společnosti. Také devadesátá léta se bez příběhového marketingu dobře obešla. Ekonomická transformace potřebovala fundament tak bytostný, že si pomáhala učeností bezmála antickou. Vzpomeňte na výrazy jako „filosofie podnikání“ nebo „trh idejí“.

Dnes je situace jiná. Co se nemůže pochlibit vlastním příběhem, jako by nemělo právo na existenci. Příběh mají národy, etnika,

kapitolou číslo 2 a končí číslem 241, ačkoli celkový počet oddílů nepřesáhne stovku. Když destrukce, tak dokonalá, a tudíž zasahuje i kompozici a typografii.

Román neprezentuje environmentální žal, jak by se mohlo zdát, ale přináší obraz devastace lidské mysli, která se nemůže neprojevit na charakteru krajiny. To jistě není nic nového, Bilerovi se však podařilo tuto skutečnost zachytit nebývale znepokojivým a znejišťujícím způsobem.

Autor je literární historik a kritik.

Stanislav Biler: Destrukce. Druhé město, Brno 2021, 280 stran.

literární zápisník

Vyhazov od večere

JAKUB SEDLÁČEK

„Ja som študovala literatúru celkom dlho a tiež to tak mám. Niekedy dám knihe iba tri strany,“ svěřila se přednedávnem mladá slovenská spisovatelka Zuzana Šmatláková, autorka prózy *Nič sa nestalo* (2020), v rozhovoru pro magazín 3/4 revue. Řeč přišla na knihy, které nedokážeme dočíst, protože nám nesednou. Fina listka prestižní soutěže Anasoft litera svou odpověď ještě doplnila: „Jeden kritik mi minule povedal, že on dá maximálně desať, a keď ho kniha nezaujme, tak ju nedočíta.“

Nevím, zda zmiňovaný kritik píše po přečtení deseti stran na knihy recenze. Netvrdím, že to není možné. Kulturní rubriky jsou plné soudů, které si redakční špilmachři přetukávají jak biliárové koule z jednoho koutu do druhého.

Ale aby bylo jasno. Rozhodně nechci obtěžovat plamennou obhajobou, že kniha je kulturní statek, hodnota a výsledek píle mnoha lidí,

školy, politické strany, menšiny, firmy a podniky, restaurace, dopravní prostředky, sportovní soutěže, domácí mazlíčci, umělecká díla, dokonce i průmyslové výrobky a zemědělské výpěstky. Příběh má tužka z Koh-i-nooru, znojemská okurka, české pivo, smartphone i kalendář Pirelli.

Příběh, to je ale současně étos literární kultury. Zřetězení nahodilých událostí do logického náhrdelníku. Vtělení smyslu do chaosu a nepředvídatelnosti dění. Příběh má začátek a směřuje ke konci, je klubkem nitě, která se po otevření knihy napne mezi stránkami od titulního listu až po tiráž. Ctí kauzalitu a přehlednost, jasnou geometrii, lineární čas, střídání ročních období a denních dob.

Jenže v současném digitálním vesmíru se příběh bortí jak při jaderném štěpení. Rozpadá se do fragmentů; mizí vědomí celku i souvislostí. Ztrácí se horizont, zašmodrchaná nit nevede odnikud nikam. Zamotává se čím dál víc.

„Oznamujem vám, že dnešným dňom sa skončilo moje manželstvo s XY,“ cituje Šmatláková ve své próze o manželské nevěře typický facebookový status. „Nepýtajte sa ma na nič, na žiadne otázky odpovedať nebudem.“ Je známá věc, že zhruba polovina rodinných svazků nevydrží. Zajímalo by mě, kolik knih zůstává nedočteno.

Autor je šéfredaktor nakladatelství Paseka.

Óda na (osobní) apokalypsu

Roboti a fobie v Neon Genesis Evangelion

Seriál z poloviny devadesátých let Neon Genesis Evangelion patří k nejvýznamnějším japonským anime všech dob. Na sérii, v níž se prolíná akční sci-fi s psychoanalýzou, teologií a životním stylem otaku, letos po několika samostatných filmech navázal celovečerní animovaný snímek Evangelion: 3.0+1.0 Thrice Upon a Time.

ONDŘEJ TRHOŇ

Když jsem si jako patnáctiletý po škole pouštěl poprvé japonský seriál *Neon Genesis Evangelion* (Šinseiki Evangerion, 1995–1996), netušil jsem, jak moc mě příběh o obrovských robotech, kteří zachraňují svět před surreálně vyhlížejícími mimozemskými Anděly, ovlivní. Tetování s jedním ze tří protagonistů, náctiletých robotích pilotů Šindžim, Asukou a Rei, jsem si sice udělat nenechal, ale při sledování 26 dílů původního seriálu jsem seděl u počítače jako přikovaný. Kombinace spektakulární akce, filosofických přesahů a často drásavých sond do duší jednotlivých postav způsobila, že jsem na *Evangelion* nemohl přestat myslet. „Anime o robotech, a dokáže tohle?“ divil jsem se. Soudě podle vlivu, který tato série měla nejen na anime, ale na celou popkulturu, jsem nebyl sám.

Letos na podzim se saga uzavřela posledním filmem. Odkaz podivného díla na hraně žánrů ale ještě dlouho nezapadne. Už proto, že *Evangelion* pod prsními pláty stejnojmenných robotů ukrývá překvapivě osobní příběh o dospívání, boji s depresí a útěcích do světa iluzí a fantazií.

Úzkosti generace otaku

Neon Genesis Evangelion začíná jako typické mecha anime. Píše se rok 2015 a na svět útočí podivná stvoření, zvaná Andělé. I ty nepokročilejší konvenční zbraně jsou k ničemu, a tak se jedinou šancí lidstva na přežití stávají mohutní roboti, kteří jsou vytvořeni pomocí biotechnologie a mohou je řídit jen teenageři. Až potud to zní jako klasická pohádka ve stylu světoznámé mecha série *Gundam*. Šindži, hlavní hrdina seriálu a pilot nejsilnějšího Evangelionu, jak se roboti nazývají, ale není z boje nijak nadšený. Naopak, nachází se v hluboké depresi a do kokpitu obřího robota se mu nijak nechce – tím spíš, že ho do něj tahá otec, který se ho před nedávnem zřekl.

Seriál vykresluje bitvy plné napětí, výbuchů a působivé destrukce, také ale sestupuje do hlubších, temnějších vod. Už nevím, co mě uhranulo víc – jestli inspirace jungiánskou psychoanalýzou, nebo až hororová imaginace režiséra a tehdejšího šéfa studia Gainax Hideakiho Anna spojená s úvahami o smyslu bytí či touze nebýt tvář v tvář ošklivému světu sám. Šindžiho odcizení, nekonečné útoky a návraty i jeho narušené vztahy k Asuce i Rei podle mnohých vodítek vychází z Annových vlastních zkušeností. Piloti Evangelionů nemohou

stárnout – jsou navždy uvězněni v náctiletých tělech a bez nároku na vlastní dospělost musí být neustále připraveni na další souboj. *Evangelion* tak můžeme číst i jako vypořádávání se s negativními stránkami životního stylu otaku, pro který se na internetu vžilo označení „weeb“. Slovo označuje fanouška anime, který je zmatený a rozčarovaný dospělým životem, před odpovědností utíká do vymyšlených světů a místo skutečných lidí ho přitahují kreslené postavičky.

Paradoxní je, že *Evangelion* zároveň platí za jedno z nekomodifikovanějších anime – fandové například mají na výběr z nespočtu roztočivě sexualizovaných figurek hlavních náctiletých představitelů. Především filmy vytvořené podle seriálu navíc obsahují až nepříjemné množství momentů označovaných jako „fanservice“, v tomto případě především záběrů na různé tělesné partie ženských hrdinek. Ale ani původní seriál se neobejde bez podivně erotizovaných výjevů. Ne nadarmo Asuka dala vzniknout archetypu anime dívky zvané cudenre, která hrdiny sice peskuje, ale ve vzácných chvílích zranitelnosti jim ukáže, že je vlastně miluje. Při sledování filmu je třeba s touto stylovou eklektičností počítat.

Další interpretační linku nakonec zajistily čistě ekonomické skutečnosti: omezený rozpočet se na vizuální stránce podepsal stejně jako Annova umanutá vize. Režisér přitom rád pracuje s diváckými očekáváními. Fanoušci tak donekonečna analyzovali scény prochnuté křesťanskou symbolikou, až Anno nakonec přiznal, že Bibli jako inspiraci využil prostě proto, že mu připadala exotická a cool.

Vlez do robota, Šindži!

Seriál *Neon Genesis Evangelion* s těžkými tématy ve sci-fi hávu přišel v době, kdy se od anime větší intelektuální stimulace příliš neočekávala. Svým finančním i diváckým úspěchem navždy proměnil anime scénu a také si vybudoval základnu fanoušků z celého světa. K tomu notně přispělo dobré načasování – DVD verze s anglickým dabingem se objevila v Americe v roce 2001, tedy v období rozmachu osobního internetu. Okamžitě vznikly desítky dodnes funkčních stránek, kde fanoušci sdíleli své interpretace a teorie nebo prostě jen společně prožívali příběh, se kterým se mohli identifikovat jak otaku geekové, tak lidé bojující s vlastními démony.

Přestože *Evangelion* není prost anime stereotypů, jeho nekompromisně futuristický svět inspiroval další tvůrce k experimentální tvorbě a vnesl nové impulsy do science fiction. Apokalyptické vize meziplanetárních rozměrů se v příběhu objevují v podobě, která překračovala žánrové i stylové škatulky. Díky seriálu tak vznikla zásadní anime díla jako *Serial Experiments Lain* (1998) nebo *Boogiepop Phantom* (Bugioppo wa warawanai, 2000) a třeba herec Robin Williams si ho oblíbil natolik, že jej zahrnul do svého filmu *Expres foto* (One Hour Photo, 2002). I ti, kdo *Evangelion* nikdy neviděli, pravděpodobně znají alespoň některé scény v podobě memů: rusovlasou Asuku, jak někoho označuje za idiota, nebo hlášku: „Tak, kurva, vlez do robota, Šindži!“ *Evangelion* jako by mnohosti motivů a vrstev odpovídal na potřeby kybernetické doby.

Vizionářská autoterapie

Produkci původního seriálu nakonec dohnaly průtahy i problémy s financemi, které se podepsaly na podobě dvou posledních epizod, jež místo očekávaného spektakulárního konce využívají prostou animaci tužkou na papíře a představují spíš terapeutické sezení nad egem hlavního hrdiny než opulentní sci-fi anime. Polarizující zakončení seriálu až později napravil celovečerní film *The End of Evangelion* (Šinseiki Evangelion gekidžóban: The End of Evangelion, 1997), což je pro odkaz celé série příznačné. Čtveřice nových filmů uváděných od roku 2007 pak při převyprávění původního seriálu upravila mnohá z témat naznačených a do jisté míry i vyřešených v originálu – třeba mateřství a partnerství, ale také otázku budoucnosti hlavních hrdinů. Zatímco závěrečné epizody seriálu i snímku *The End of Evangelion* končí blízko metafyzické transcendence, aktuální *Evangelion* se i s větším rozpočtem svým vyzněním drží více při zemi.

Přesto je poslední ze série nových filmů *Evangelion: 3.0+1.0 Thrice Upon a Time* (Šin Evangelion gekidžóban, 2021) povedenou tečkou za vizionářským anime, které bylo zároveň autoterapií svého autora. Šindži nakonec pozná, že kletba odcizení není nezrušitelná. Slovy jeho matky Jui: „Dokud máš vůli žít, může být ráj kdekoliv.“

Autor je herní publicista.



Futuristický svět Evangelionu inspiroval další tvůrce anime k experimentální tvorbě. Foto Toho

Zákon a nepořádek

Dokumentární meditace o policii (nejen) v Mexiku



Uniforma anonymizuje člověka, který ji nosí. Foto Netflix

Alonso Ruizpalacios představil svůj Policejní film na festivalu Berlinale. Snímek na pomezí hrané a dokumentární kinematografie se vztahuje k problémům mexických pořádkových složek, které trpí korupcí a už léta nemají dobrou pověst. V současnosti film uvádí streamovací služba Netflix.

ANTONÍN TESAŘ

„Chtěl jsem udělat něco, co by mi poskytlo aspoň iluzi, že jsem užitečný. Kinematografie podle mě totiž vůbec užitečná není. Ale snad vám dokáže na nějaký čas dát pocit, že k něčemu je.“ Těmito slovy v rozhovoru pro web Awards Radar shrnul mexický režisér Alonso Ruizpalacios své rozpoležení v roce 2018, když začínal natáčet svůj třetí snímek, nazvaný nakonec *Policejní film*. Jeho poměrně složitá geneze se do výsledného tvaru otiskla minimálně v tom, že je to zároveň jednoduché i komplexní dílo.

Rozklad viděný zevnitř

Ruizpalacios začal film připravovat na sklonku prezidentského období Enriqua Peñi Niete, který podle režiséra zanechal Mexiko v rozkladu. Režisér se zaměřil na téma korupce – původně chtěl natáčet dokument z prostředí státních úřadů. Po nějaké době však shledal, že jakkoli se jedná o fascinující téma, působí ve filmovém zpracování nudně. Proto upřel svou pozornost na policii, tedy státní složku, která má v Mexiku dlouhodobě velmi špatnou reputaci – nejen vinou korupce a zneužívání moci, ale i kvůli nedůvěře obyvatel a neschopnosti policie zajistit jim bezpečnost. *Policejní film* se těchto témat dotýká, ale výhradně zevnitř.

O mechanismech korupce a fungování mexické policie se dozvíme jen jednotlivosti, které ale často působí dost výmluvně – například zjistíme, že pokud si zraněný policista sundá neprůstřelnou vestu a následně zemře, pojišťovna rodině nezaplatí odškodné. Zřetelnou představu o tom, jak to v mexických pořádkových sborech chodí, si uděláme i ze zmínek o tom, jaké množství nových členů policie nabírá a jak vysoká je jejich úmrtnost, případně kolik peněz strážníky denně stojí, aby vyfasovali bezpečné a funkční vybavení. Rozhodně ale nejde o sociálně realistický pohled do prostředí mexické policie. Osou vyprávění totiž není systém policejní práce jako takový, ale dvě profesní i partnerské dvojice: jednak pár policistů z mexických ulic a jednak dva herci, které Ruizpalacios najal, aby se do rolí příslušníků represivní složky „vžili“ – což je vskutku netypický přístup k práci s herci. V první půlce oba aktéři ztvárňují příslušníky policie v hraných sekvencích založených na výpovědích skutečných strážníků,

v té druhé už režisér obrací kameru k nim samotným.

Sírény, zbraně, uniformy

Policejní film se soustředí na figuru policisty coby určité společenské role, s níž se pojí jistá očekávání, rituály, ale také specifické mýty. Titul není jen lakonickým popisem toho, o co ve filmu půjde, ale také odkazem na žánr policejních snímků, který má tradici v mnoha světových kinematografiích. Některé scény můžeme chápat jako hru s klasickými klišé policejních filmů. Hned v úvodu sledujeme dlouhý záběr na zásah noční patroly, snímáný přes čelní sklo služebního auta. Scéna je plná neurčitého pocitu ohrožení – ten si však do ní nejspíš vkládáme my sami jakožto diváci znalí mnoha různých filmů, seriálů či záznamů zachycujících policejní práci. Vyložene jako úlitba našim očekáváním pak působí scéna honičky se zlodějem, která nakonec nemá žádnou pointu. Ironicky vyznívají i inscenované záběry ze soukromého života policejního páru: namísto drobných něžností je vidíme hravě, ale zároveň drsně zápasit na podlaze; krátká sexuální scéna se vzápětí změní v cosi na způsob výslechu.

Ještě výrazněji jsou ale zdůrazňovány klasické atributy spojené s policií. První, co ve filmu slyšíme, je policejní siréna, jejíž zvuk se vrátí ještě v několika dalších scénách. Na hraně fetišismu je i způsob, jímž se Ruizpalacios zaobírá zbraněmi a uniformami a nakonec i samotnou figurou strážce pořádku. Postava policisty je několikrát postavena do přímé konfrontace s civilním okolím. Policie se pokouší na ulici vyřešit incident s mužem, který se obnažuje na veřejnosti, ale přitom sama fatálně selhává. Na gay pride strážce zákona jen pasivně postává, a přesto se od kolemjdoucích účastníků pochodu dočká zesměšňujících inzultací. V obou scénách je vidět, že uniforma anonymizuje člověka, který ji nosí, a že jedince redukuje na povolání, jež vykonává, nebo dokonce na pouhý symbol. Ruizpalacios to zdůrazňuje i tím, že do uniformy neobléká reálného policistu, ale herce. Jádrem celého snímku je ostatně právě interakce mezi herci a skutečnými policisty.

Nemožnost důvěry

Režisér se svými protagonisty, profesionálními herci Monicou Del Carmenovou a Raúlem Brionesem, zachází hodně nestandardně.

V první půlce filmu je nechává ztvárňovat role policistů v inscenovaných scénách, zatímco ve druhé z nich dělá de facto sociální herce. Ani v inscenovaných pasážích ovšem nejde o pouhé hraní role, ale spíš o stínování policistů, a to občas doslova – v některých scénách aktéři hrají „na playback“, takže na kameru naprázdno předříkávají monology, které ve zvukové stopě slyšíme v podání reálných policistů. Součástí jejich angažmá bylo i absolvování policejní školy, jehož smyslem však nebyla příprava na roli ve vlastním slova smyslu, ale spíš získání zkušenosti. Ve filmu přímo vidíme úryvky z videodeníků, které si oba herci natáčeli na mobilní telefony během výcviku, a také monology, v nichž se ke svým zážitkům se skutečnými policisty a jejich prací vrací. Tímto zvláštním gestem, které narušuje hranici mezi fikcí a dokumentem, jako by *Policejní film* chtěl rozbořit zavedené kategorie, v nichž o policii – nejen v Mexiku – veřejnost uvažuje. Za jednoduchým portrétem dvojice mexických strážců pořádku Ruizpalacios rozehrává složitou hru identit: v policejní uniformě je oblečen konkrétní člověk, toho ale ztvárňuje filmový herec, jenž ve snímku vystupuje nejen jako postava, ale i sám za sebe.

Podobně komplikovaný je *Policejní film* i formálně. Záběry evokující současný artový film i policejní thrillery se střídají s monology natáčenými na mobilní telefon nebo s dokumentárními sekvencemi a vše korunuje závěrečný záběr skoku z vysokého můstku do bazénu, který svým extrémním zpomalením působí až surreálně. V této scéně má herečka, jež se účastní policejního výcviku, dokázat svou odhodlanost k akci a důvěru v tým. Musí proto skočit z velké výšky do vody, i když neumí plavat, a spolehnout se na to, že ji kolegové vytáhnou. Z jejího monologu předem víme, že bude zachráněna ve chvíli, kdy se ve vodě skoro utopí. A právě tak vyznívá i Ruizpalaciosův bezútešný film – je to příběh o nestabilitě, nespolehlivosti a nemožnosti důvěry. Proto je nakonec užitečný na úplně jiné úrovni, než na jakou režisér původně myslel.

Policejní film (Una película de policías).

Mexiko 2021, 107 minut. Režie Alonso Ruizpalacios, scénář Alonso Ruizpalacios, David Gaitán, kamera Emiliano Villanueva, střih Yibrán Asuad, hrají Mónica Del Carmenová, Raúl Briones ad. Premiéra v ČR 5. 11. 2021 (Netflix).

Poslední záblesk krajiny

Sebald, Schubert a The Caretaker

Německý spisovatel W. G. Sebald se k hudbě příliš nevyjadřoval a nevěnoval se jí ani ve svých knihách. S jedinou výjimkou: nacházel útěchu v romantických písních Franze Schuberta. Jaké jsou spojnice mezi Sebaldem, Schubertem a současnou experimentální hudbou? Jak zní sebaldovská melancholie v tvorbě The Caretaker?

JIŘÍ ŠPIČÁK



Při práci na soundtracku k filmu *Patience: After Sebald* se The Caretaker inspiroval Schubertovou Zimní cestou. Foto Cinema Guild

W. G. Sebald zemřel 14. prosince 2001 na silnici mezi norfolkskou vesnicí Poringland a devět kilometrů vzdáleným Norwichem, kam vezl svoji dceru Annu. Jak o pět měsíců později potvrdil koroner, příčinou smrti byla zástava srdce: Sebald byl mrtvý ještě před tím, než se jeho vůz čelně střetl s protijedoucím osmatřicetitunovým nákladním autem. Jeho dcera přežila, její zranění byla dokonce tak lehká, že se tři dny po Novém roce mohla zúčastnit pohřbu svého otce. Carole Angier v Sebaldově biografii *Speak, Silence* (Mluv, ticho, 2021) píše, že „ve dnech před pohřbem bylo všechno zmrzlé, smuteční hosté měli strach, že kvůli námraze nebudou moci vyjet, a pozůstalí ze vzdálenějších částí světa nervózně kontrolovali, jestli jim nebyly zrušeny lety“.

Zimní cesta

Nakonec na pohřeb dorazilo zhruba dvacet lidí, úzká rodina a nejbližší přátelé, přesně tak, jak si to Sebald sám přál. A zazněla jediná skladba. Jean-Paul, švýcarský manžel Sebaldovy starší sestry Gertrudy, zemřelému naposledy zazpíval jeho nejoblíbenější píseň *Das Wirtshaus* z Schubertova písňového cyklu *Winterreise* (Zimní cesta, 1827). Ve zhudebněné básni Wilhelma Müllera, kterou Franz Schubert doprovodil klavírním smutečním pochodem, sledujeme poutníka na konci cesty. Dorazí na hřbitov, který básník přirovnává k hostinci, ale když zde chce spočinout, zjistí, že jsou všechny pokoje, tedy hroby, obsazené. Nedojde tak klidu ani po smrti, naopak, je donucen navěky putovat.

Tato šestnáctiveršová písňová miniatura Sebaldem pohnula daleko víc než opulentní opery věnované velkým tématům. On sám ostatně nacházel velké příběhy v nepatrných detailech, dějinných náhodách a nenápadných setkáních. V eseji o německém básníkovi Eduardu Mörikem, která vyšla v knize *Byt ve venkovském domě* (2003, česky 2018), vyzdvihuje právě Schubertovu schopnost zachytit velkou emoci ve zdánlivě nepatrném okamžiku: „Podobně jako Mörikemu se ani Schubertovi nezdařily jeho divadelní a operní plány, od nichž si sliboval rychlý úspěch a alespoň přechodné vysvobození z finanční závislosti na přátelích, a stejně jako v různých lyrických pasážích u Mörikeho nalezneme i u Schuberta geniální gesta spíš v drobných obrazech jeho komorní hudby, například na začátku druhé věty poslední klavírní sonáty nebo v písni *Milá barva z Krásné mlynářky*, v oněch pravých moments musicaux, kde začíná chromatika opalizovat v disonanci, kde netušená změna tóniny, abychom nepoužili výrazu falešná,

vyvolá náhlou ztrátu vší naděje či promění smutek v útěchu.“

Rozpad paměti

Když britský filmař Grant Gee, mimo jiné autor oceňovaných filmů o Radiohead nebo Joy Division, na začátku minulé dekády hledal autora hudebního doprovodu ke svému černobílému dokumentu *Patience: After Sebald* (2012), oslovil Jamese Leylanda Kirbyho. Anglický producent vystupující pod jménem The Caretaker v té době už patřil k nejvýraznějším postavám ostrovní experimentální scény. Svými nahrávkami plnými zpomalených a zašuměných sampleů si vybudoval pověst nezaměnitelného nostalgického dobrodruha, který unikátním způsobem tematizuje nestálost paměti, fenomén falešných vzpomínek, melancholie, nostalgii i psychické poruchy, jako jsou deprese nebo demence. Je až s podivem, že Kirbyho se Sebaldovými knihami seznámil teprve Grant Gee. Kirby se sice v životě vydal opačným směrem než německý spisovatel, tedy z Anglie do Německa (a později do Polska), myšlenkově ale vždy obýval sebaldovský vesmír.

„Když mě Grant oslovil, Sebaldovu práci jsem neznal. Hned jsem si ale pořídil *Saturnovy prstence* a při čtení jsem dostal pár základních nápadů pro tvorbu soundtracku,“ řekl Kirby v rozhovoru se spisovatelem a kulturním teoretikem Adamem Scovellem v roce 2017. „Téma paměti bylo pro Sebaldy samozřejmě klíčové, velmi důležité je však i pro moji práci v rámci projektu The Caretaker. Zajímá mě hlavně rozpad paměti, její postupná degradace.“ Kirby degradaci paměti sugestivně zmapoval v opulentním projektu *Everywhere at the End of Time* (2016–2019; viz A2 č. 2/2018), který na ploše šesti alb zkoumá lidskou mysl rozestavěnou postupně rostoucí demencí v důsledku Alzheimerovy choroby, v různých podobách ale byl tento motiv přítomný v jeho tvorbě od počátku.

Metafyzika náhody

Při práci na soundtracku k filmu *Patience: After Sebald* však Kirby musel najít nový inspirační zdroj. Na raných nahrávkách z přelomu tisíciletí sampořoval výhradně staré swingové nebo jazzové kapely, čímž odkazoval na kultovní scénu z Kubrickova *Osvícení* (The Shining, 1980), ve které spisovatel Jack Torrance v podání Jacka Nicholsona popíjí v prázdném hotelovém baru za doprovodu hudby duchů. Nyní se ale Kirby obrátil právě k Schubertově *Zimní cestě*. Soundtrack, který vyšel i samostatně, se skládá výhradě z úryvků z tohoto

cyklu. Hudebník k původním písním přistoupil nekompromisně: při mixování původních nahrávek téměř ignoruje zpěv, který je pro písňový cyklus klíčový. Kirbyho ale vokální melodie nezajímá. Když už se k hlasu uchýlí, jde téměř výhradně o zvuk zpěvákových nádechů, případně o sampley jednotlivých slabik. Jinak se soustředí téměř výhradně na zvuky klavíru. Využívá sice emocí obsažených v Schubertově romantickém originálu, melancholii ale rozpracovává tak, aby zdůraznil téma paměti a postupného uvádání vzpomínek.

„Když jsem dočetl *Saturnovy prstence*, bylo mi hned jasné, proč Grant oslovil zrovna mě,“ říká Kirby ve zmíněném rozhovoru. „Sebald v knize používá rozmazané a zrnité fotografie, které mají hodně společného s estetikou mé hudby. Schubertovu tvorbu jsem chtěl použít tak, abych zůstal věrný zdrojovému materiálu, zároveň jsem se ale soustředil spíš na textury zvuku.“ Hudební experimentátor podle svých slov dostal od režiséra naprostou svobodu, soundtrack navíc komponoval dřív, než film viděl, a nebyl tedy omezený konkrétními scénami. Posluchač se tak do nahrávky může propadnout podobně, jako se čtenář noří do Sebaldových textů – většinou není zjevné, s čím přesně autor pracuje, a šumění často překrývá klavírní tóny stejně, jako příliv Severního moře překrývá písek na pobřeží východní Anglie.

Jenom jedna skladba je okamžitě rozpoznatelná: A Last Glimpse of the Land Being Lost Forever, miniatura založená na téměř neupraveném klavírním úvodu z Schubertovy písně *Hostinec*, která zazněla na Sebaldově pohřbu. O tom, že Sebaldův švagr Jean-Paul zpíval spisovateli na rozloučenou právě tuto píseň, se přitom Grant Gee údajně dozvěděl až dávno po natočení filmu. Je to opravdu jenom souhra okolností? Publicista a spisovatel Ryan Ruby v recenzi na zmíněnou letošní Sebaldovu biografii v New Left Review napsal, že jedním ze čtyř pilířů Sebaldovy tvorby je metafyzika náhody, „asociativní způsob propojování zdánlivě nesouvisejících detailů tak, že je nejprve těžké rozklíčovat, jak jedna věta navazuje na druhou, ale na konci se odhalí komplexní řád, který byl v textu přítomný od začátku“. Do světa, který funguje podle tohoto principu, Kirbyho tvorba dobře zapadá. Hudebník sice Sebaldovy knihy neznal a sám Sebald se jen o málo věcí na světě zajímal méně než o soudobou experimentální hudbu, přesto není těžké si představit, že by ti dva mohli spolupracovat. Stačí si trochu upravit realitu, přetaktovat minulost a pozměnit pár vzpomínek.

Autor je hudební publicista.

Čísla, pásky a legendy

Britský dokument o Delii Derbyshire

V dokudramatu o britské zvukové designérce a skladatelce Delii Derbyshire, uvedeném na MFDF Ji.hlava, hraje hudba vedlejší roli. Snímek se zaměřuje na barvitý popis studiové praxe radiofonické dílny BBC a reprodukuje legendy, které se v souvislosti s tvůrkyní tradují už dvě dekády.

MARTIN BLAŽÍČEK

Počátky elektronického umění jsou spjaty s jedním paradoxem. Několik dekád před prvními skutečnými počítači dnešního typu se používaly jednoduché mechanické nebo elektronické systémy. V šedesátých a sedmdesátých letech se o nich mluvilo jako o mechanických či analogových počítačích. Produkce vycházející z motorických systémů, primitivní elektroniky a páskových přehrávačů se od „nepočítačové“ tvorby odlišovala myšlenkovou konstrukcí matematického světa a z ní plynoucími algoritmickými postupy. Kompozice už nebyla spontánním otiskem autorovy fantazie, ale pečlivě proměřeným systémem pravidel, a autor tak nad jejím provedením neměl plnou kontrolu. Mediální umění namísto komponování zavádí programování. Mohou ale taková díla vytvářet emočně srozumitelné mentální obrazy? Umělci na konci šedesátých let přicházeli často s překvapivými odpověďmi. Zdánlivou emoční distanci se pokusili překlenout astrálním či esoterickým výkladem číselných vztahů. V kultuře této dekády se tak snoubila nově objevená svoboda procedurálních algoritmů s evokacemi vesmíru, východním náboženstvím a mysticismem.

Číselná kompozice

I britská skladatelka a zvuková designérka Delia Derbyshire, která v roce 1960 nastoupila do radiofonické dílny BBC (BBC Radiophonic Workshop), svou hudbu raději vypočítávala. Pracovala s oscilátory a především s páskovými magnetofony, jež umožňovaly zachycovat zvuky reálného světa a pak je pomocí několika primitivních operací transformovat ve zvuky imaginární. Své skladby nicméně odvozovala od harmonických číselných proporcí, které často odkazovaly k tradičnímu významu čísel (Derbyshire navíc měla i matematické vzdělání). Jakkoli se může zdát, že číselná kompozice byla dobovým výstřelkem, v tape music šlo ve skutečnosti o mnohem

přirozenější volbu, než kdyby využila klasický skladatelský přístup. A vývoj zvukových technologií dal Derbyshire za pravdu, neboť o dvě dekády později kontrolu nad médii přebraly počítače, tedy stroje na operace exkluzivně číslicové.

Derbyshire přišla do radiofonické dílny jen rok poté, co ji opustila její zakladatelka a ředitelka Daphne Oram. Dnes legendární studio bylo v počátcích marginální pracoviště, jehož cílem nebyla hudební tvorba, ale výroba zvukových efektů pro rozhlasové pořady. S tím Oram zásadně nesouhlasila, neboť potenciál elektronické hudby spatřovala spíš v musique concrète, nebo alespoň v tehdy oceňované tape music, jako byla *Poème électronique* Edgara Varèse. Derbyshire se potýkala se stejným problémem: co ve studiu vznikalo, nebylo považováno za hudbu, ale za zvukové efekty určené pro dramatickou či dokumentární produkci a zejména pro film. Během následující dekády Derbyshire vytvořila soundtracky a atmosférické zvuky k více než dvěma stovkám titulů včetně znělky seriálu *Doctor Who* (1963). Marginalizující pohled na činnost studia se projevoval uváděním zvukových designérů v titulcích pod označením „technický personál“, pokud jejich jména vůbec byla uvedena.

Základy digitální hudby

Jedním z projektů, které měly přinést ocenění a autonomii elektronické hudbě, bylo založení produkční skupiny Unit Delta Plus, kterou Derbyshire iniciovala se studiovým kolegou Brianem Hodgsonem a Peterem Zinovieffem, spoluzakladatelem syntezátorové značky EMS. Unit Delta Plus skutečně dosáhla výrazných úspěchů, byť existovala pouhý rok. Uspořádala mimo jiné první britský festival elektronické hudby A Million Volt Light and Sound Rave, který se odehrál v roce 1967. Skladatelka zůstala v radiofonické dílně až do roku 1973 a na své tvůrčí metodě změnila jen velmi málo. Po odchodu z BBC komponovala jen sporadicky a po zbytek života se držela v ústraní.

Delia Derbyshire patřila k vizionářům, kteří předjímalí budoucí směřování vývoje hudby. Její rudimentární cut'n'paste metoda představuje postup, jenž se později díky počítačům stal zcela snadným. Je však třeba si uvědomit, že právě myšlenkové koncepce práce se zvukem u tvůrců a tvůrkyň její generace vytvořily rámce pro pozdější přístupy ke zvukové postprodukci – ukázaly, co z nepřeberného množství digitálních manipulací má být do editačních softwarů vtěleno. V tomto smyslu byly principy digitální hudby položeny

několik dekád před existencí současných počítačů a nebyly ani tak předpověděny, jako spíše zformovány.

Stylizované portréty

Již krátce po smrti Delie Derbyshire o ní vznikla dvě životopisná dramata: rozhlasová hra *Blue Veils and Golden Sands* (2002) a divadelní inscenace *Standing Wave* (2004). Zejména prvně jmenované dílo slouží jako zdrojový narativ pro další dramatizaci jejích osudů. Sama totiž poskytla jen minimum rozhovorů a existuje pouze několik filmových materiálů, na kterých je přímo zachycena. V *Blue Veils* vystupuje jako talentovaná skladatelka, soustavně a často marně bojující o uznání. Vznikl tak obraz geniální a nepraktické umělkyně, obtížně hledající své místo v profesní sféře i ve společnosti.

V roce 2007 byla rozsáhlá hudební pozůstalost Delie Derbyshire předána Manchesterské univerzitě. O dva roky později byl natočen první životopisný dokumentární film *The Delian Mode* (2009). Jeho autorka, Kara Blake, mimo jiné střihačka oceňovaného dokumentu *Sisters with Transistors* (2020; viz A2 č. 2/2021), se držela při zemi: soustředila se na faktografické údaje a skladatelčiny vnitřní motivace. Zatímco její snímek byl laděn spíše demystifikačně, dokudrama *Delia Derbyshire: The Myths and Legendary Tapes*, uvedené na letošním jihlavském festivalu, představuje pravý opak. Režisérka a zároveň představitelka hlavní role Caroline Catz vychází z tradovaného příběhu o rozpolcené umělkyni a inscenovanými prvky ho dovádí až

na úroveň parodie. Derbyshire je zobrazena jako přestylizovaný charakter zmítaný životními osudy, o jehož hudební tvorbu vlastně moc nejde. Zdůrazněna je naopak systémová nerovnost, kterou skladatelka zažívala.

Je zřejmé, že podmínky žen v hudebním průmyslu na přelomu padesátých a šedesátých let byly v mnoha ohledech problematické. V případě zmíněných stylizovaných portrétů je ovšem pozornost věnovaná nerovnosti převážně na úkor samotné hudby. Derbyshire díky nim vstoupila do historie jako tvůrkyně, jejíž jméno nebylo uvedeno v titulcích *Doctora Who*, nikoli však jako autorka zásadních kompozic *Falling* (1964) nebo *Pot Au Feu* (1968). Snímek *The Myths and Legendary Tapes* pracuje s hudbou tak, jako by šlo o doprovodný prvek skladatelčina života, zatímco katalyzátorem příběhu jsou vztahy s muži, případně útlak a nepochopení ze strany studiových manažerů. Film tak dělá jen velmi málo pro to, aby současní posluchači v tvorbě Delie Derbyshire rozpoznali důležitá témata, trendy nebo kompoziční postupy. Ačkoli cílem dokudramatu bylo zpopularizovat autorčinu osobnost a dílo, výsledek je spíše opačný.

Autor je umělec a pedagog Centra audiovizuálních studií FAMU.

Delia Derbyshire: The Myths and Legendary Tapes.

Velká Británie 2020, 98 minut. Režie Caroline Catz, kamera Nick Gillespie, střih Luke Thompson, zvuk Martin Pavey, hudba Delia Derbyshire a Cosey Fanni Tutti. Hrají Caroline Catz, Honor-Ray Caplan-Higgs, Richard Glover, Cosey Fanni Tutti ad.



Delia Derbyshire. Foto BBC

hudební zápisník

Postřehy z Alternativy: to další a smrt

JAN KLAMM

Před dvěma lety jsem v článku věnovaném pražskému festivalu Alternativa (viz A2 č. 24/2019) napsal, že MeetFactory není vhodným prostorem pro experimentální hudbu. Letos se akce přesunula do Divadla Archa a já si úvahu o adekvátnosti místa tentokrát odpustím – budu jen doufat, že napřesrok nepůjdu na Alternativu třeba do Státní opery... Stejně jde především o samotnou hudbu, řekl by leckdo. Ale skutečně něco jako „samotná hudba“ existuje? Uskutečňuje se přece v určitých podmínkách a nikdy není sama; vždy je to hudba plus něco dalšího. Osobně se festivalům vyhýbám, a pokud už na některý jdu, soustředím se

často právě na to další. Vede mě k tomu pocit, že takřka cokoli, co mohu na festivalu zažít, si dokážu představit v lepší, komornější, intimnější konstelaci. Snad i proto mi ze čtyř festivalových dnů stačily dva, 12. a 13. listopadu, druhé navíc nekompletní. Už dávno neřeším, o co bych mohl přijít, spíše se ptám, kolik jsem ještě schopen unést.

Dramaturgie Alternativy je promyšlená, uvědomuje si diverzitu přístupů k hudbě, kombinuje – zpravidla citlivě – aktuálnost s anachroničností a promítají se do ní i společenské požadavky (například důraz na zastoupení žen). Obecně festival ponouká spíš k maximalismu než ke střídmosti: většina účinkujících se snaží co nejvíce využít nabízený prostor i čas. Je to celkem pochopitelné, nicméně přítomnost někoho s mentalitou Melvillova písaře Bartlebyho, který určité věci odmítá dělat a odmítá i vysvětlit proč, by programu neuškodila.

Co se mi na letošní Alternativě potvrdilo? Především to, že nikdo na improvizaci scéně se neobouvá stylověji než Angelica Castelló, která vystoupila společně se Sophie Agnel a Isabelle Duthoit pod názvem NYX. Vysoké

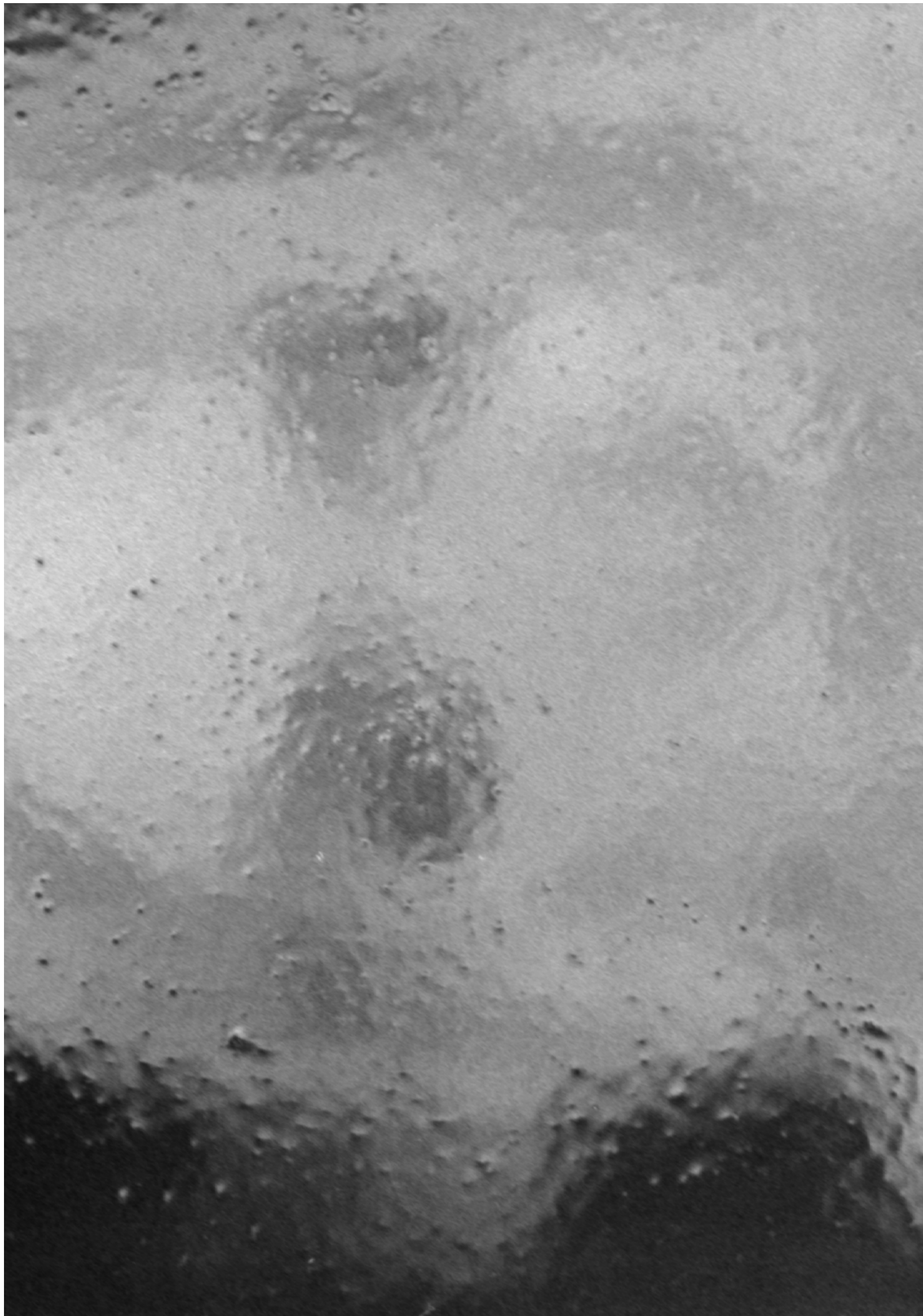
kovbojské boty mexické hudebnice mi zastínily nejen vystoupení tria, ale i jakýkoli další vizuální prvek festivalu. Jsem možná přízemní, ale dokážu ocenit spíš vzory na kozačkách než gesamtkunstwerk, o nějž se některá vystoupení pokoušela.

S čím jsem se potýkal? V první řadě s otázkou, kam sám sebe umístit. Archa nabízí rozlehlý prostor, a přestože se dá pomocí různých úprav zmenšit, u akcí tohoto typu je zřejmé, že některá místa zůstanou prázdná. Jedno takové vzniklo mezi stupňovitým hledištěm a jevištěm bez pódia a stalo se doménou fotografů. Pokud jsem chtěl být co nejblíž vystupujícím, musel jsem většinu času strávit mezi fotoaparáty. Dva fotografové se ještě dokážou chovat nenápadně, ale když se jich mezi publikum a účinkující vplíží šest, lehko začnou odvádět pozornost. Například když se Felicia Atkinson v průběhu svého jímavého setu otáčela od klavíru ke stolku s laptopem a od něj zase k elektrickému pianu, slétávali se na její ánfas jako supi k mršině.

Největším zážitkem pro mě byly téměř tři hodiny strávené převážně v horizontální

poloze v malém sále při odpoledním živém provedení skladby *Opus Mors* Jacoba Kirkegaarda, sestavené z terénních nahrávek z márnice, pitevny, krematoria a forenzního ústavu, kde se pro vědecké účely nechávají rozkládat lidská těla. Existuje několik perspektiv, z nichž se tato událost dá nahlédnout, i důvodů, proč ji považovat za výjimečnou. Ač mě fascinuje třeba to, jak je možné pomocí vibračních senzorů zaznamenat zvuk tak, aby měl posluchač pocit, že je uvnitř kremační pece a hoří, nejcennější pro mě bylo narušení tradičního formátu koncertu. Zatímco velký sál byl rozdělen na jeviště a hlediště, tady jako by šlo skutečně o sdílený prostor a společné prožívání. Sedící či ležící návštěvníci byli chaoticky rozmístěni po celé ploše sálu a už samotný čas strávený poslechem, výrazně přesahující trvání běžné koncertní performance, představoval nevšední a hlubokou zkušenost. Všeho ostatního z programu bych se zřejmě dokázal vzdát, ale bez *Opusu Mors* bych se cítil ochuzen.

Festival Alternativa. Divadlo Archa, Praha, 12.–13. 11. 2021.





LETECKÁ VÁLKA A LITERATURA

W. G. Sebald

Letošní zimní literární přílohu, stejně jako tematické texty čísla, do něhož je vložena, jsme věnovali německému spisovateli a literárnímu vědci W. G. Sebaldovi, od jehož smrti právě uplynulo dvacet let. Většinu přílohy tvoří rozhovory, na úvod ale zařazujeme ukázkou ze Sebaldových tezí o letecké válce, které poprvé přednesl na podzim roku 1997 na Curyšské univerzitě a jež měly mimořádnou odezvu. Sebald tehdy mluvil o neschopnosti německých autorů zaznamenat a uložit do historické paměti katastrofu, která jejich zemi postihla během druhé světové války. Zdá se, že se tím dotkl citlivé rány, která se nezhojila ani po více než padesáti letech. Podle Sebaldova spisovatele při popisu hrozné situace, z níž povstala dnešní Spolková republika, zcela selhali.

Přes usilovnou snahu vyrovnat se s minulostí se mi zdá, že my Němci jsme dodnes nápadně historicky slepým národem bez tradic.

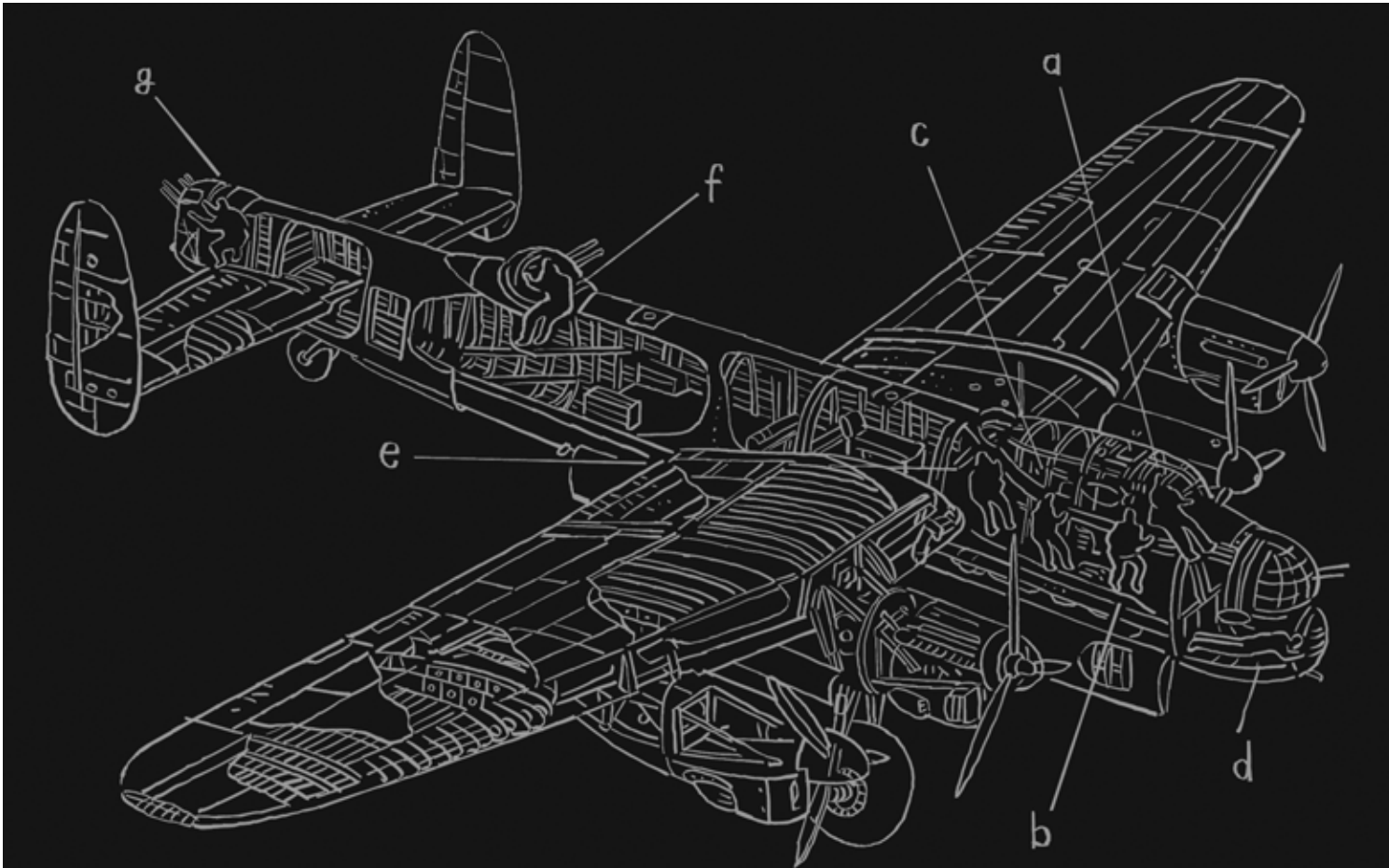
Je těžké si dnes udělat jen z poloviny odpovídající představu o rozsahu zpusťování německých měst, k němuž došlo v posledních letech druhé světové války, a ještě obtížnější je prožít v myšlenkách hrůzy s tímto zpusťováním spojené. Ze spojeneckých dokumentů *Strategic Bombing Survey*, ze šetření Spolkového statistického úřadu i z ostatních oficiálních zdrojů sice vyplývá, že jen samotná Royal Air Force svrhla během čtyř set tisíc náletů nad nepřátelským územím milion tun bomb, že ze 131 jednou či opakovaně napadených měst byla mnohá zcela srovnána se zemí, že letecké válce v Německu padlo za obět šest set tisíc civilistů, že bylo zničeno tři a půl milionu bytů, že koncem války bylo bez přístřeší sedm a půl milionu lidí, že na každého obyvatele Kolína nad Rýnem a Drážďan připadalo 31,4, respektive 42,8 m³ sutí – ale co to všechno ve skutečnosti znamenalo, nevíme. Tato historicky výjimečná devastace vešla do análů nově se ustavujícího národa jen ve formě neurčitých zevšeobecnění, nezanechala v kolektivním vědomí žádné bolestné stopy, zůstala do značné míry vyloučena z retrospektivního sebepoznání těch, kteří jí byli postiženi, a nikdy nesehrála

v rozvíjejících se diskusích o vnitřním stavu země roli, jež by stála za zmínku. To je paradoxní stav, uvážíme-li, kolik lidí bylo leteckým náletům den po dni, měsíc po měsíci a rok po roce vystaveno a jak dlouho, až do poválečné doby, zůstávali všichni konfrontováni s reálnými následky bombardování, jež v zárodku rdousily každý pozitivní životní pocit. Přes přímo neuvěřitelnou energii, s níž se lidé okamžitě po každém náletu vrhali do obnovy a zajištění alespoň zčásti fungujících poměrů, stály ve městech jako Pforzheim – který ztratil během jediného náletu v noci na 23. února 1945 téměř třetinu ze svých šedesáti tisíc obyvatel – ještě v roce 1950 na halách sutí kříže z dřevěných latí a ovzduším se šířil odporný zápach hniloby.

Uprostřed léta 1943, během dlouhotrvajícího období veder, podnikla Royal Air Force s podporou 8. americké letecké flotily řadu náletů na Hamburk. Cílem „operace Gomora“ bylo co možná nejúplnější zničení a vypálení celého města. Při útoku v noci na 28. července, který začal v jednu hodinu ráno, bylo na hustě osídlenou obytnou oblast východně od Labe svrženo deset tisíc tun trhavých a zápalných pum. Byl zvolen už osvědčený postup: po úvodním svržení trhavých bomb o hmotnosti čtyř tisíc liber zůstala vytlučena veškerá okna a dveře vyraženy z veřejí; nato byly na půdy domů shazovány lehké zápalné směsi a současně až patnáct kilogramů

těžké zápalné pumy, které propadly do nižších pater. Během několika minut se napadené území o rozloze asi dvaceti kilometrů čtverečních ocitlo v plamenech, obrovské ohně se rychle spojovaly v jeden strhující vír a do čtvrt hodiny od svržení prvních pum se celý vzdušný prostor proměnil v jedno velké moře plamenů. Po dalších pěti minutách, v jednu hodinu dvacet, se rozpoutala ohnivá bouře takové intenzity, jakou do té doby nikdo nepokládal za možnou.

Oheň planoucí do výše dvou tisíc metrů s sebou strhával kyslík tak mocnou silou, že vzdušné proudy dosahovaly síly orkánu a duněly jako varhany, na něž se hraje na všech registrech zároveň. To trvalo tři hodiny. Při svém vrcholu zvedala ohnivá bouře střechy a štíty domů, vytrhávala ze země stromy, vzduchem vířily trámy i celé plakátovací stěny a po ulicích se míhaly živé lidské pochodně. Za bortícími se fasádami domů vyšlehávaly do výše plameny, jako přílivové vlny se valily ulicemi rychlostí sto padesáti kilometrů v hodině a jako ohnivě válce se ve zvláštním rytmu točily na otevřených prostranstvích. V některých kanálech hořela voda. Ve vozech tramvají se tavila okna, ve sklepích pekáren se vařily zásoby cukru. Lidé prchající z krytů klesali v podivném vykloubení na rozpouštějící se, bublající asfalt. Nikdo doopravdy neví, kolik lidí přišlo tu noc o život nebo o rozum, než je stihla smrt. Když nastalo ráno, sluneční svět nedokázal proniknout tíživou temnotou



města. Kouř vystoupal až do výše osmi tisíc metrů a rozšířil se po nebi ve tvaru kovadliny jako obrovský kumulonimbus. Mihotavé horoko, které cítili přes stěny svých strojů i piloti bombardérů, ještě dlouho sálalo z doutnajících a slabě žhnoucích hor kamení. Beze zbytku byla zničena sídliště s řadami domů o celkové délce dvou set kilometrů. Všude ležela strašlivě zohavená těla. Na některých z nich ještě plápolaly namodralé fosforové plamínky, jiná byla spečená dohněda nebo měla purpurový odstín a byla scvrklá na třetinu své velikosti. Zdeformovaná těla ležela v kalužích vlastního, částečně už vystydlého tuku. Ve vnitřní zóně smrti, která byla v následujících dnech prohlášena za uzavřený prostor, se pohybovaly trestné brigády a vězni z lágrů, kteří započali v srpnu ihned po vychladnutí trosek s jejich odklizením a nacházeli mrtvoly lidí otrávených kyslíčnickem uhelnatým, jak stále sedí u stolů nebo se opírají o zeď. Jinde zase objevovali hroudy masa a kostí či celé hory těl uvařených ve vroucí vodě, která stříkala z prasklých kotlů topení. Další lidé byli žarem dosahujícím až tisíc stupňů tak zuhelnatělí a natolik zpopelnění, že se zbytky mnohačlenných rodin daly odnést v prádelním koši.

Exodus přeživších z Hamburku nastal ještě v noci po útoku. „Po všech silnicích v okolí města se bez ustání pohybovaly proudy lidí a vozů (...), aniž kdo věděl, kudy kam,“ píše Hans Erich Nossack ve svém *Rozhovoru se smrtí* (1972). Přes milion uprchlíků to zaválo až do nejdlehlějších koutů říše. Všude po Německu šířili vyděšení prchající, ať už s hysterickou vůlí k životu nebo ve stavu hluboké apatie, zprávu o hrůzném zániku Hamburku. Přes zákaz šíření poplašných zpráv a informací bylo nemožné se nedozvědět, jak strašným způsobem byla německá města ničena. „Po nedaleké říšské dálnici,“ píše Friedrich P. Reck v *Deníku zoufalce* (1994), „se pohyboval nekonečný proud uprchlíků – zlomené stařeny, vlekoucí v uzlíku na holi přes rameno celý svůj majetek, ubozí bezdomovci ve spálených šatech, v jejichž očích bylo ještě vidět hrůzu z ohnivého víru, z explozí trhajících svět na kusy, ze zavalení či bezmocného dušení ve sklepech.“

Pozoruhodné na všech těchto záznamech je, jak jsou řídké. Skutečně se zdá, že nikdo z německých spisovatelů s výjimkou Nossacka nebyl v těch letech ochoten nebo schopen napsat něco konkrétního o průběhu a účincích těchto obrovských, dlouhotrvajících ničivých náletů. Na tom nic nezměnil ani konec války. Mlčet a odvracet se bylo do určité míry přirozenou reakcí, podmíněnou pocitem hanby i vzdorem proti vítězům. Tohle mlčení, odvracení se od reality a uzavřenost byly důvodem, proč toho tak málo víme o tom, co si Němci v letech 1942 až 1947 mysleli

a viděli. Z trosek, mezi kterými žili, se stala *terra incognita* války.

Jako by to všechno nepronikalo do vědomí přeživších, kteří na místě katastrofy setrvali. Lidé se v některých městech pohybovali „po ulicích mezi strašlivými ruinami“, zaznamenává Alfred Döblin koncem roku 1945 v jihozápadním Německu, „jako by se nic nestalo a město vypadalo tak jako vždycky“. Druhou stranou této apatie bylo vyhlášení nového počátku – v městech převládlo nesporné hrdinství, s nímž se lidé bez prodlení vrhali do vyklízečích prací. A tak se obraz úplného zničení nejeví jako děsivý konec jedné kolektivní deviace, nýbrž jako první stupeň úspěšné poválečné obnovy. Ze všeobecné sebelitosti, sebeomlouvání, uražených pocitů nevin a vzdoru klíčily nové projevy vůle obnovit zemi v podobě ještě „větší a mocnější, než jaká byla v minulosti“. A tomuto předsevzetí nezůstali nakonec Němci nic dlužni. Vznikalo však nové životní prostředí, jemuž scházela historie, tradice a vzpomínky a nad nímž panovalo velké mlčení: mluvit o minulosti bylo tabu.

Otázka, zda a jak byl strategicky a morálně ospravedlnitelný plán neomezené bombové války, za nějž se od roku 1940 zasazovala Royal Air Force a který byl od února 1942 za vynaložení nesmírného objemu lidských i hospodářských zdrojů uváděn do praxe, se v desetiletích po roce 1945 nikdy v Německu nestala předmětem veřejných diskusí. Bylo tomu tak především proto, že národ, který v lágrech povraždil a k smrti utýral miliony lidí, nemohl dost dobře žádat po vítězných mocnostech informace o vojensko-politické logice, která řídila zkázu německých měst. Dále nelze vyloučit, že nemálo těch, kteří byli leteckými útoky postiženi, chápalo obrovské požáry přes všechn bezmocně zadržovaný hněv nad takovým zjevným šílenstvím jako spravedlivý trest, ne-li dokonce jako akt odplaty vyšší instance, s níž se nebylo možné přít. Vedle prohlášení nacionálněsocialistického tisku a říšského rozhlasu, v nichž se stále stejným tónem mluvilo o sadistických teroristických útocích a barbarských vzdušných gangsterech, stávalo se jen velmi zřídka, že si někdo na dlouholeté ničivé nálety Spojevců stěžoval. S němým ohromením, uvádělo se zřejmě ve zprávách, stojí Němci tvář v tvář katastrofě. „Teď už nebyl čas,“ psal Nossack, „vsímat si tak malicherných rozdílů, jako kdo je přítel a kdo nepřítel.“

Na rozdíl od převážně pasivní reakce Němců na ničení svých měst, které vnímali jako neodvratný osud, byl ve Velké Británii program zničujícího bombardování na německém území od počátku předmětem ostrých rozepří. Nejenže lord Salisbury a George Bell, biskup z Chichesteru, vznášeli opakovaně a s největší naléhavostí ve Sněmovně lordů i na veřejnosti námitky, že strategie útoků namířených

v první řadě proti civilnímu obyvatelstvu není z pohledu válečného práva ani morálně obhajitelná, ale i vojenské vedení bylo v posuzování tohoto nového způsobu války rozpolcené. Přetrvávající protichůdné postoje při hodnocení ničivého bombardování se ještě zvýraznily po bezpodmínečné kapitulaci. Spolu s tím, jak se v Anglii začaly objevovat zprávy a fotografie o důsledcích plošného bombardování, narůstala nevole nad činy, jež byly v zaslepenosti válkou napáchány. „V bezpečí míru,“ píše Max Hastings ještě v roce 1979, „by mnozí politici i občané nejraději zapomněli, jak se na něm podílely bombardéry.“ Ani historické ohlédnutí toto etické dilemma nevyjasnilo. V memoárové literatuře se dál vyžívaly spory mezi různými frakcemi a práce dějepisců, dbalých věcného a uvážlivého posouzení věci, kolísaly mezi obdivem k organizaci tak mohutného podniku a kritikou akce, která byla dotažena nelibostně do konce a v rozporu se zdravým rozumem.

Strategie *area bombing* vycházela z extrémně marginální pozice, v níž se Velká Británie v roce 1941 nacházela. Německo bylo na vrcholu moci, jeho vojska dobyla celý kontinent a chystala se pronikat dál do Afriky a Asie a Britý ponechat bez možnosti intervence jednoduše jejich ostrovnímu osudu. S tímto výhledem před očima psal Churchill lordu Beaverbrookovi, že existuje jediná cesta, jak donutit Hitlera ke konfrontaci, „a tou je naprosto zničující vyhlazovací útok našich těžkých bombardérů na nacistickou zemi“. Samozřejmě že pro operaci takového druhu tehdy neexistovaly předpoklady. Chyběla dostatečná výrobní základna i letiště, posádky bombardérů neměl kdo vycvičit, nebyly k dispozici účinné nálože ani nové navigační systémy a scházela téměř jakákoli zkušenost.

Jak celkově zoufalá tato situace byla, lze vyčíst z bizarních, nicméně vážně zvažovaných plánů z počátku čtyřicátých let. Vedle ocelových šipek, které měly být shazovány na pole, aby se zabránilo sběru úrody, pracoval emigrant a glaciolog Max Perutz na experimentu Habakkuk, což měla být obří nepotopitelná letadlová loď ze směsi vody a dřevěných pilin zvané „pykret“, která měla být nasazována v Atlantiku proti německým ponorkám. Neméně fantastické byly tehdejší pokusy vytvořit obrannou síť z neviditelných paprsků nebo složité výpočty Rudolfa Peierlse a Otto Frische na univerzitě v Birminghamu, podle nichž mělo být v dohledné době možné zkonstruovat atomovou bombu. Neudivuje, že na pozadí těchto nepravděpodobných vizí se nakonec prosadila mnohem srozumitelnější strategie *area bombing*, jež navzdory malé přesnosti navádění na cíl umožňovala vytvořit pohyblivou linii fronty napříč nepřátelským územím. Schválena byla vládním rozhodnutím z února 1942 „zničit morálku nepřátelského civilního obyvatelstva a zejména

průmyslových dělníků“. Zmíněná direktiva nevznikla, jak se často tvrdí, na základě přání ukončit pomocí masivního nasazení bombardérů co nejrychleji válku – byla to vlastně jediná možnost, jak vůbec do války zasáhnout.

Kritika namířená později (i s ohledem na vlastní oběti) proti bezohledně pokračujícímu programu plošného ničení se zaměřovala především na to, že se realizoval i tehdy, když už bylo možné provádět nesrovnatelně přesnější, selektivní útoky například na továrny kulíkových ložísek, na ropná zařízení, sklady pohonných hmot, dopravní uzly a na hlavní dopravní tepny. Jak ve svých memoárech poznamenal Albert Speer, tyto cílené útoky by byly schopné vyřadit v nejkratší době systém válečné produkce po celé zemi. V kritice ofenzivy bombardovacích letounů se poukázvalo na to, že už na jaře 1944 bylo zjevné, že morálka německého obyvatelstva zůstává přes neustávající útoky nenarušená, průmyslová produkce je omezena nanejvýš okrajově a konec války se nepřiblížil o jediný den.

Jestliže k modifikaci strategických cílů ofenzivy přesto nedošlo a posádky letounů byly dále vystavovány ruletě, jež si vyžadovala životy sedesáti ze sta členů posádek, pak to podle mého zapříčinily důvody, na něž oficiální historiografie nedbala. Za prvé podnik bombové ofenzivy, jež podle odhadů A. J. P. Taylora pohltila třetinu britské válečné produkce, měl svou vlastní dynamiku do té míry, že krátkodobé změny kursu a omezení byly prostě vyloučené, obzvlášť v okamžiku, kdy se podnik po třileté intenzivní výstavbě dostal na nejvyšší úroveň vývoje, tedy kdy dosáhl největší ničivé kapacity svých produkčních a leteckých zařízení. Zdravému hospodářskému instinktu se přičilo nechat jednou vyrobený materiál, stroje a jejich cenný náklad jednoduše stát nevyužitě na východoanglických letištích. Rozhodující pro pokračování ofenzivy pravděpodobně byla i propagační hodnota, která byla bezpodmínečně nutná k podpoře britské morálky, upevňované každodenními zprávami v anglických novinách o systematické ničivé práci v době, kdy s nepřítelem na evropském kontinentu nebyl možný přímý kontakt.

Z těchto důvodů zřejmě nepřicházelo v úvahu zbavit velení nejvyššího vrchního velitele leteckých bombových útoků sira Arthura Harrise, který dále neústupně hájil svou strategii i ve chvíli, kdy už byl její neúspěch očividný. Komentátor Gerard J. De Groot v článku Proč to udělali? v příloze Timesů z 16. října 1992 tvrdí, že si „„Bomber“ Harris dokázal zajistit zvláštní vliv na jinak panovačného a dotírajícího Churchilla“, neboť přestože premiér vícekrát vyjádřil jisté rozpaky nad strašlivým bombardováním bezbranných měst, zřejmě ho pod vlivem Harrise, který na žádné argumenty nedbal, uklidňovala myšlenka, že nyní je věcí vyšší spravedlnosti, „aby ti, kdo tyto hrůzy na lidstvo uvrhli, nyní pocítili na svých domovech a blízkých zdrucující údery spravedlivé odplaty“. Mnohé skutečně mluví pro to, že se v Harrisovi do čela velení bombových útoků dostal muž, který podle Solly Zuckermanna věřil v ničení pro ničení, a který tak nejlépe odpovídal nejniternější zásadě každé války, to jest pokud možno úplnému vyhlazení nepřitele včetně jeho obydlí, historie a přirozeného prostředí.

Elias Canetti dal fascinaci mocí v její nejryzejší podobě do souvislosti s narůstajícím počtem obětí, které si vyžádala. A právě v tomto smyslu plynula nenapadnutelnost postavení sira Arthura Harrise z jeho bezmezného zájmu o ničení. Jeho nekompromisné a až do konce prováděný plán postupných ničivých úderů měl jednoduchou logiku, proti níž musely všechny reálné strategické alternativy (například vyřazení zásobování pohonnými hmotami) působit jako pouhá snaha o rozptýlení pozornosti. Bombová válka byla válka v čisté, nezakryté podobě. Na jejím vývoji, odporujícím zdravému rozumu, lze vidět, že válečné oběti, jak píše Elaine Scarryová ve své pronikavé knize *The Body in Pain* (Tělo v bolesti, 1985), „nejsou oběťmi, které sebereme na ulici, ať už je při tom náš cíl jakýkoli, nýbrž jsou v pravém slova smyslu právě onou ulicí a oním cílem samotným“.

Z německého originálu *Luftkrieg und Literatur* (Carl Hanser Verlag, Mnichov 1999) vybral a přeložil **Radovan Charvát**.

NESPOUTANÉ MYŠLENÍ

Co přivedlo W. G. Sebalda k rozhodnutí odejít do Velké Británie? Proč při psaní využívá metodu brikoláže? A jak souvisí sterilita německých měst s narušeným vztahem k dějinám a snahou „všechno nějak urovnat“? Okolo těchto témat se točí rozhovor z roku 1993, v němž pokládala otázky rakouská kritička a redaktorka Sigrid Löfflerová.

SIGRID LÖFFLEROVÁ

Před čtvrtstoletím jste se vystěhoval z Německa. Je Anglie vaším exilem? O exilu nemůže být řeč, protože Evropa je přece jen malá, nepatrná země. Tady odtud je to do Düsseldorfu jen skok.

Proč jste opustil Německo? Necítil jste se tam dobře, i když sám za válku nemusíte cítit vinu? To sice nebyl přímý podnět, ale bezpochyby to důvod byl, jak je mi při ohlédnutí zpět stále jasnější. Stalo se mi to, co většině lidí mé generace: někdy v sedmnácti, osmnácti letech nám byly ve škole při hodinách dějepisu na lavici položeny mrtvolý, jak říká Herbert Achternbusch. Promítli nám anglický film o Bergen-Belsenu – bez komentáře, jako povinné morální cvičení. Od té doby mám tohle téma bez ustání v hlavě.

Pocházíte z rodiny, která se klonila k sociální demokracii, tedy byla orientovaná spíš nalevo. Antisemitismus vám tudíž vyčítat nelze... Přesto mě vždycky udivovalo, jak dokonale dokázala tahle generace vytěsnit ze své paměti holokaust. A platí to i pro poválečné autory. Spisovatelé jako Heinrich Böll nebo Alfred Andersch to přece také všechno prožili,

ale nikdy se tím ve svých knihách doopravdy nezabývali.

Stálým tématem vašich knih – a především Vystěhovalců – jsou potlačené vzpomínky na vyvražďování Židů a hledání stop po zaniklé, vyhlazené židovské kultuře v německojazyčném prostoru. Cítíte se být pokračovatelem autorů, jako byli Primo Levi, Peter Weiss nebo Jean Améry? Nové na mém pokusu je, že vychází z nežidovské strany. Mně jde o dílčí povahu toho, co popisuji, o to, co lze identifikovat, historicky lokalizovat, o věci, které se staly v mém okolí, v mém maloměstě. Jde také o to přimět k řeči pamětníky, reálné přeživší oněch šílených dějin pronásledování. Jde mi nejen o přátelské sociální gesto, nýbrž i o prodloužení už vymírající paměti do přítomnosti.

Ve svých knihách se neustále zmiňujete o ztrátě paměti a potlačování vzpomínek, o snaze Němců všechno nějak urovnat. Existuje paralela mezi potlačenou vzpomínkou a uspořádaným okolním prostředím? Jako návštěvník si v Německu všímám toho, že byly odstraněny okrajové zóny, které zaručují určitou nesoudobost událostí. Neexistují tam žádné průmyslové úhory jako v Anglii, nic stagnujícího, žádné zbytky z dřívějšíka. V zemi už nejsou žádné rozdíly, což je deprimující. Všechna německá města jsou stejná, není se podle čeho orientovat. Oldenburg, Braunschweig, Paderborn – všechno si je hrozivě podobné, bezútěšné. Minulost je vytrvale eliminována. Německo nebylo po roce 1945 znovu budováno jen jednou, ale hned pětkrát, šestkrát.

A to vysvětlujete narušeným vztahem Němců ke svým dějinám? Naprosto.

Provádíte co nejdůkladnější rešerše a sbíráte materiál ve svém bezprostředním okolí, podobně jako Thomas Strittmatter v divadelní hře Dobytkář Žid Levi. Vaše texty mísí formu novinářské reportáže, eseje a dokumentovaných soudobých dějin. Do knih zahrnujete originální

dokumenty a různé nálezy, dokonce obrazy a fotografie. Je obrazový materiál rovnoprávnou součástí výsledné formy? Rodinná fotoalba jsou bohatá na informace. Jediná stránka z takového alba nahradí mnoho stran textu. Vzájemné působení a prolínání obrazu a textu u Klause Theweleita a Alexandera Klugeho pro mě bylo velkým čtenářským zážitkem, otevřelo mi oči. Texty znatelně ožívají, jsou reálnější, mají víc ploch a hran. Pracuji systémem brikoláže v Lévi-Straussově smyslu. Je to forma temperamentní práce, jež předchází rozmyslu. Člověk se tak dlouho probírá náhodně shromážděnými nálezy, až do sebe začnou zapadat.

ANATOMIE TRUDNOMYSLNOSTI

Nejkratší z pěti otištěných rozhovorů vedl s W. G. Sebaldem mnichovský novinář a kritik Sven Siedenberg v roce 1996. Na malé ploše dobře vyniknou důležité výroky o tehdy čerstvě vydané knize Saturnovy prstence, o melancholii, ztrátě paměti a o tom, „jak převést hrůzu do slov“.

SVEN SIEDENBERG

Je pravda, že jste Saturnovy prstence napsal z větší části vleže? Ano. Nemohl jsem se po útrapách s meziobratlovou ploténkou delší dobu hýbat. A tak jsem ležel na břiše přes postel, čelo jsem měl na přistavené židli a psal jsem na zemi.

Co vás přivedlo k vaší „anglické pouti“, kterou v knize zachycujete? Nejprve to byla potřeba být během prázdnin někde mimo domov. Kromě toho jsem chtěl

navštívit Michaela Hamburgera, spisovatele, který bydlí přibližně šedesát kilometrů od mého anglického domova. A tak jsem se za ním po několika oklikách vydal.

Vaše kniha je zároveň cestopis, esej i portrét – a také cesta časem. Ano, časové průběhy jsou v mém textu hodně složité, sahají až někam do sedmnáctého století.

Stále píšete o úpadku a ničení – jednou dokumentárně, jindy fikci. Nakolik musí být nějaká hrůzná zkušenost autentická, aby se dala vylíčit? Nemusi být přímo autentická. Není nutné objevit se na místě hrůzy, leda snad po uplynutí určité doby. Vezměte si líčení poprav v Plötzensee v Estetice odporu od Petera Weisse. Je nanejvýš pochybné, zda by byl Weiss schopen popsat popravy v tak hrůzoplenné formě, kdyby jim byl přítomen jako svědek. Základním problémem při psaní je, jak převést hrůzu do slov. Pro autory dvacátého století se to stalo mnohem problematičtějším než dřív.

Jste považován za melancholika. V mých knihách se výslovně o trudnomyslnosti nemluví, ale je stále přítomná. Ano, jsem melancholik. Je to má emocionální dispozice.

A přesto v sobě mají vaše knihy velickou lehkost... To je má spisovatelská tížádnost – psát o těžkých věcech tak, aby pozbyly své tíhy. Myslím, že věci lze zprostředkovat pouze s lehkostí a že všechno, co tíží jako olovo, zatěžuje nějakým způsobem i čtenáře a činí ho slepým. My němečtí autoři nemáme obzvlášť vytříbený talent pro smíšené pocity, které udržují literaturu při životě.

Vy se vnímáte jako německý autor? Ano, i když jsem větší část svého života prožil v zahraničí, cítím se přece jen jako německý autor, a ne jako autor anglický, který píše náhodou německy.

Vyčítáte Němcům „ztrátu paměti“? To je příliš jednoduchá formulace. Němci pracují i s pamětí, ale jen v určitých oblastech – v literatuře či v muzeích.



KATASTROFA S DIVÁKY

Proč zůstávalo bombardování německých měst v závěru druhé světové války tak dlouho tabuizováno? „Jedním z hlavních kritérií šoku je, že zpravidla bývá spojen s lagunou amnézie,“ říká W. G. Sebald v rozhovoru, který s ním v roce 1997 vedla Andrea Köhlerová, dlouholetá redaktorka deníku Neue Zürcher Zeitung.

ANDREA KÖHLEROVÁ

Tématem vaší curyšské přednášky z poetiky byla letecká válka a literatura, přesněji řečeno ničení německých měst během posledních let druhé světové války a kolektivní zamlčování této zkušenosti. Dotýkáte se tím jednoho tabu, jistého kolektivního či rodinného tajemství. Na rozdíl od genocidy židovského národa a německé viny za ni se o fenoménu totálního zničení měst a s ním spojené traumatizace téměř vůbec nepsalo. Co vás k tomuto tématu přivedlo?

To téma mě zaměstnává už řadu let a dlouho se mi zdálo, že je to jeden z hlavních rozměrů uvažování německého národa. Když se člověk pokouší přivolat si zpět okamžik úplného začátku, pomyslí v první řadě na genocidu, která je dodnes i v německé literatuře stále silně přítomná, zatímco téma zničení měst, v nichž žili Němci, zůstalo celou dobu od roku 1945 až do dnešního dne téměř bez odezvy. Čím víc jsem se tímto tématem zabýval, tím se mi to zdálo příznačnější. A udivovalo mě to především proto, že to ničení přímo prožívaly miliony lidí, takže by se vlastně dalo předpokládat, že někdo v průběhu času pocítí potřebu o něm psát nebo přinejmenším shromáždit podklady... Proto jsem k tomu chtěl něco napsat.

Píšete, že letecká válka zůstala pro vědomí lidí až do dnešního dne čímsi neuchopitelným. Dalším důvodem,

proč nebylo bombardování měst v Německu nikdy tematizováno, je jistě otázka viny. Tento způsob ničení byl zřejmě mnohými prožíván jako akt pomsty, možná jako druh mytické nebo božské odvety – ale rozhodně jako cosi v určitém ohledu zaslouženého. O trestech, které jsou nad někým vyneseny, uvažuje dotyčný zpravidla nerad. Myslím, že to tak dozajista bylo a že to tímto způsobem vnímala i velká část německého obyvatelstva. Možná ne jako spravedlivou odplatu, ale jako určitou formu odplaty, proti které nebylo možné se vzepřít. V letech, kdy bylo Německo obsazené, bylo navíc obtížné se tím nějak zabývat, ať už literární nebo žurnalistickou formou, pravděpodobně z obav, aby se autor neznelibil okupačním úřadům. A určitě to má něco společného s úlevou, že tím byla splacena část viny.

Naopak v zahraničí se o morálním oprávnění bombových útoků velmi diskutovalo...

Bezprostředně po válce začali Američané zjišťovat, zda byl takzvaný moral bombing vůbec opodstatněný. Hovořili s lidmi ve zničených městech, aby zjistili, zda to obrovské tažení mělo patřičný účinek na smýšlení postižených. Alexander Kluge se o tom zmiňuje ve zprávě o zničení svého rodného města Halberstadtu a uvádí, že americkým psychologům, kteří byli tímto úkolem pověřeni, bylo nápadné, jak málo k tomu lidé dokázali říct.

Narodil jste se v roce 1944. Byla doba vašeho narození podnětem ke zvědavosti, se kterou k tomuto tématu přistupujete?

Celé ty válečné roky i doba před válkou a po válce nesmírně fascinují nejen mě, ale bezpochyby mnoho lidí, kteří se v té době narodili, protože se nedokážeme zbavit svíravého pocitu, že jsme to právě my, kdo pochází z té doby a z té země.

Onen okamžik ničení, ty rozsáhlé požáry a katastrofy, jako by ve vašich knihách měly jakousi

zvláštní přitažlivost, která při čtení vyvolává protichůdné pocity...

To, co je katastrofám vlastní, nás jako diváky obzvláště silně fascinuje. Existuje krásná kniha od Hanse Blumenberga Ztroskotání lodi s diváky, v níž tuto konstelaci vysvětluje jako myšlenkové schéma lidské představivosti, a to s mnoha příklady od antiky až po současnost. Přitom jde jistě o jednu ze základních podmínek umělecké práce vůbec: člověk přihlíží katastrofě z bezprostřední blízkosti a podává zprávu, jaké to je a jaké to bylo. Jde o souběh okolností, kdy si mne ruce štěstím nad tím, že nebyl při tom.

Zároveň je nápadné, že pozice pozorovatele nebo vypravěče má ve vašich textech stejně daleko od heroického hlasatele ocelových bouří Ernsta Jüngera jako od morální emfáze odírače vojenské služby. To je choulostivá rovnováha, jistý druh klamně objektivity. Na jedné straně je to otázka perspektivy: „Kde stojí vypravěč?“ Na straně druhé otázka literární techniky: „Jak jste to jako autor provedl?“

Na druhou otázku nedokážu snadno odpovědět, ale na tu první určitě ano. Kde stojí vypravěč? Vypráví na okraji scény nebo v přízemí a přihlíží inscenovanému ději. U Ernsta Jüngera jde o zřejmý příklad toho, jak se na katastrofy pohlížet nemá. Existuje proslulá pasáž v jeho Výzářováních, denících z válečné doby, kde stojí kdesi v Paříži na střeše, z dálky pozoruje bombardování a popisuje estetický účinek, jaký na něho má shazování bomb. To by nejspíš bylo ještě legitimní, pisatel však ztrácí důvěryhodnost, když neopomene čtenáři prozradit, že při tom drží v ruce sklenku šampaňského. Mladý Tolstoj, důstojník dělostřelectva, se jednou během rusko-turecké války díval na bombardování Silistry – i on o tom psal a přiznal se, že se nemohl přemoci a dnem i nocí vysedával na káře a pozoroval, jaký estetický účinek na něho bombardování města má. Byl to prý fantastický zážitek, především v noci. U Tolstého ovšem člověk nemá pocit, že se tu odehrává nějaký nelegitimní, morálně navýsost problematický akt, nýbrž že je ve hře i nezúčastněnost a odtažitost.

Člověk zprvu propadne víru svých vět, ale pak se v epickém klouzavém letu náhle pln nedůvěry zarazí. Možná je kritériem zdařilosti právě ona rovnováha, kterou si čtenář musí stále znovu vytvářet mezi fascinací melodií vět a námětem, ježž autor zpracovává. Představoval jsem si to tak, že z textů musí jasně vyplývat, že tu jde o jakýsi civilizační zlom. Protože se tu ještě jednou evokuje hlas devatenáctého století a vystupuje v jednom sledu s popisem katastrof. Je to cosi jako snadno pochopitelná prezentace tohoto civilizačního zlomu, k němuž bezpochyby kolem roku 1900 došlo. V té době se začala emancipovat ošklivost, která v devatenáctém století nehrála téměř žádnou roli. Všechno to děsivé a odporé, co předtím procházelo jen nejtemnějšími kouty romantismu, se náhle stává v literatuře ústředním momentem. Jde pravděpodobně o pokus postavit tato dvě staletí do vzájemného kontrastu.

Píšete: „Bombardování byla válka ve zcela nepokryté formě.“ Co to vlastně znamená? Za prvé byla porušena základní pravidla vedení války, jak jsou zakotvena v Ženevských úmluvách – totiž že civilní obyvatelstvo nesmí podle možností dojít žádné újmy. Strategie bombardování měst byla tato zásada od základů vyvrácena. Šlo o destrukční program. Proto si ani retrospektivně nemůžeme být jisti, že bombová válka přinesla strategicky něco pozitivního. Dodnes není jasné, zda to bombardovací tažení doopravdy válku zkrátilo. To se prostě neví – existují na to různé názory. Základní skutečností celého příběhu tak zůstává, že šlo v první řadě o ničení až do úplného konce. Existovaly jen seznamy, na co zaútočit, a lze si dobře představit, že když se takový program zahájil, pak tomu, kdo za něj byl zodpovědný, šlo o to ho také dotáhnout do konce. Co jsme začali, chceme i dokončit.

Válka v čisté formě – je možné ji jako takovou popsat a vybavit si vzpomínky na ni?

Vzpomínky těch, kteří ji skutečně zažili a vyvázli z ní se zdravou kůží, jsou velmi stereotypní. Stále jen říkají, jak strašné bylo chodit s dětmi do sklepa, jak děsivé bylo pát rat v troskách po zbylém majetku. Přživší líčí vždy jen určité stereotypní příběhy. Ale o tom, co se skutečně událo, neexistují téměř žádné zprávy, rozhodně ne v literatuře nebo v rodinných příbězích. Ono to vyprávět ani nelze. Nelze to vnitřně přijmout, stejně jako není možné přijmout nějaký jiný šokující zážitek. Jedním z hlavních kritérií šoku je, že zpravidla bývá spojen s lagunou amnézie. Na to, co člověka porazí, si nelze vzpomenout.

V konečném důsledku to znamená, že vyprávět o těch hrůzách může vlastně jen ten, kdo u toho nebyl... Tak nějak. Ti, kdo se zachránili, o tom vyprávět nemůžou. Přživší mají jen zcela nezřetelnou představu o tom, jaké to bylo.

Proč se však do tohoto tématu pustilo tak málo spisovatelů následující generace? Tenhle deficit je jen jedním v dlouhé řadě dalších – o té době se totiž vůbec málo přemýšlelo. Z celé německé poválečné literatury si lze jen stěží učinit alespoň zcela postačující představu o rozsahu zpusťování země a s ním spojených hrůz. Odvrácenou stranou byl takzvaný německý hospodářský zázrak. Hans Magnus Enzensberger poukázal na to, že nevysvětlitelnou poválečnou energii Němců nelze pochopit, pokud se zdráháme přijmout názor, že Němci své chyby a nedostatky přetvořili v ctnosti. „Jejich nevědomost,“ píše, „byla podmínkou jejich úspěchu.“



JAK TO TI NĚMCI DOKÁŽOU ZVLÁDNOUT?

V rozhovoru s novinářem Markem Poltronierem z roku 1993 se W. G. Sebald vyjadřuje ke své knize Vystěhovalci a také k poválečným poměrům v Německu. Jeho rodná ves Wertach, kde dnes „jezdí sedláci v bavorácích“, podle něho vkročila z devatenáctého století rovnou do století jednadvacátého.

MARCO POLTRONIERI

Váš úspěch není pro literárního začátečníka, za nějž se rád označujete, nic samozřejmého. Proč si vaše kniha Vystěhovalci získala takovou pozornost veřejnosti? Inu, relativně snadno se čte, není to kniha, která by čtenáři kladla do cesty překážky, navíc téma vystěhování či exilu je dnes opět aktuální, a určitě je to kniha, která není úplně špatná. Měl jsem ale také štěstí. K důležitému kontaktu s Hansem Magnusem Enzensbergerem a jeho projektem Andere Bibliothek došlo před šesti, sedmi lety. Nebyl jsem si vlastně jistý, jestli se mám do psaní vůbec pouštět. Kdyby mě dva nebo tři nakladatelé odmítli, asi bych to nechal být. Proč bych měl s tou věcí všechny obcházet...

Žijete v Anglii. V roce 1987 jste však po dlouhé době navštívil Wertach v Allgäu, místo svého dětství... Místo mého dětství, které v mých pocitech zanechalo hlubokou stopu, jako by zůstalo uchováno v zavařovací sklenici. K tomu se ještě přidává nesynchronnost času. Představte si obec jako Wertach, ležící stranou všech dopravních cest. Za mého dětství tam nebyly žádné stroje, a dnes tam jezdí sedláci v bavorácích a topí se v penězích. S tím se vyrovnat je nejtěžší – že člověk musí během několika málo desetiletí vejít z devatenáctého rovnou do jednadvacátého století. Dnešní poměry považuji za katastrofální, dokonce za nereformovatelné. Složitě je to i tím, že idyla čtyřicátých let byla samozřejmě jen zdánlivá. Dívám se do rodinného alba z té doby: ležím v dětském kočárku, matka mě veze rozkvetlým alpským podhůřím, píše se rok 1945... Mezitím jsem se samozřejmě dověděl, co se tenkrát v zemi dělo. A k tomu se přidává právě ten kontrast mezi privilegovanou situací malého děcka v jihoněmecké vsi, kam válka vůbec nedošla, a pustošením téhle země i všech ostatních, včetně ukrutností souvisejících s posledními roky války.

Jak se díváte z pohledu vystěhovalce žijícího v Anglii na svůj německý domov? Divák za plotem vidí vždycky víc než ti, kteří se účastní večírku. Na jedné straně do Německa patřím svou řečí, svým původem, cestovním pasem a tím, že jsem v téhle zemi pracoval, ale na straně druhé se tam cítím jako nezvaný host.

Co takového diváka za plotem dnes napadá? Ta země je přeplněná a zmítá se jako šílená. A také je velmi bohatá, což o Anglii tak úplně neplatí. Německo má obrovskou hospodářskou moc a v suterénech Stuttgartu leží tuny nahromaděných peněz – u lidí od Daimlera a kdoví kde všude ještě. Já ty lidi znám. I Angličani si říkají: „Jak to ti Němci zvládli, a proč my to nedokážeme?“ Hlavní vysvětlení zní, že Německo jakožto sociální struktura se fašistickou zkušeností homogenizovalo. Za fašismu vznikla třídně zcela propustná a otevřená



společnost – každý sedlák se mohl stát polním maršálem, pokud se správně zorientoval. A to s rokem 1945 neskončilo. Většina německé společnosti pochoduje stejným směrem, což ještě podpořila nutnost naprostého vypuzení minulosti z paměti, neboť ohlížet se přes rameno bylo ještě dvacet let po válce tabu.

Počátkem šedesátých let jste překonával obzvlášť zlou dobu... Já tenkrát jednoduše nevěděl, jestli to mám ještě v hlavě v pořádku. Povážlivě dlouho jsem se pohyboval na hraně rozumného myšlení. Nebezpečí, že člověk přijde o rozum, není nijak malé, mnoha lidem se stává, že se sociální a psychická identita vybudovaná za jedno nebo dvě desetiletí náhle rozpadne. A ještě vyhraněnější je to u lidí, kteří v sobě mají tvůrčí impuls.

Nebyla to brzká krize středního věku? Příští rok vám bude teprve padesát... U melancholiků přichází krize vždycky dřív. Já si odedávna připadal relativně starý. To je pravděpodobně tím, že jsem začal tak brzy pracovat. V tomto ohledu jsem měl už kdysi pocit, že jsem jako křeček v onom šlapacím mlýnku, a ptal jsem se sám sebe, jak z něj vyskočím.

Ve Vystěhovalcích se vámi načrtnuté chápání dějin a politiky odráží v melancholii a osamělosti postav. Není to pro německého spisovatele typické? Samozřejmě i Španělé mají fašistickou historii a Francouzi a Italové taky. Ale Německo bylo jedinou zemí, kde proti tomu neexistoval odpor v pravém slova smyslu. V literatuře se najdou snahy vyrovnat se s minulostí, které jsou dobře míněné, ale hrozivě se míjejí cílem. Existuje jen málo způsobů psaní, které se dokážou s tímto problémem vyrovnat. Není divu, že při úvahách o tom, co bylo jménem této země způsobeno, propadne člověk bezútěšnosti a chmurám.

Popisujete psychické následky holokaustu. Co je na vašem líčení charakteristické a nové? V literatuře existuje mylný názor, že židovská problematika má svou vlastní přihrádku a zbytek světa s tím nemá nic společného. Učitel ve druhém příběhu Vystěhovalců není Žid, nýbrž tříčtvrteční árijec, a takových osudů, lidí, kteří nepatří do žádné z přihrádek, existuje mnoho. Jako německý spisovatel nemůže člověk přijít a říct: „Teď zase napíšu něco o Židech.“ Dosud bylo v literatuře skutečně jen velmi málo takových

přechodů, i když jsou lidé patřící do obou táborů. Mně šlo o pokusné odstínění vztahů mezi Němci a Židy.

Vámi načrtnutý obraz je ale dost pesimistický. Vaše postavy se mohou vymanit ze stínů své minulosti jen za cenu rozplynutí a vyhlazení sebe samých. Pokud jste tím či oním způsobem svázán s historií a následně o ní intenzivně uvažujete, je dost dobře možné, že vás vaše myšlenky v procesu emocionální koroze postupně zbaví životní podstaty. To platí především pro postavy ve Vystěhovalcích, které unikly pronásledování. A v tom je jádro věci. Nebyli zabiti v koncentračních táborech. Jde o lidi, které po letech dostihne poznání, jak to tehdy skutečně bylo. To poznání nerozvrátí ani tak jejich životní podstatu, ale jejich vůli žít. Existuje pro to mnoho příkladů, třeba Jean Améry, ale i Primo Levi. Podle oblíbené představy člověku dělá dobře, když o tom všem přemýšlí, když o tom píše. Má to být terapie. Ale pro někoho, kdo unikl pronásledování, je pravděpodobně mnohem lepší pracovat jako chirurg nebo právník. Dokud člověk naplno vězí v nějakém takovém povolání, drží se minulost v pozadí.

POVAHA NÁHODY

Rozsáhlý televizní rozhovor vedl v roce 1990 s W. G. Sebaldem švýcarský kritik a autor Proustovy biografie Andreas Isenschmid. Společně v něm rekonstruuji proces psaní knihy Pocity. Závratě, ve které autor spojuje italské zážitky Stendhalovy, Kafkovy i své vlastní.

ANDREAS ISENSCHMID

Jako literární redaktor přečtu během roku řadu knih – dobré, špatné, veselé, méně veselé. Musím ale přiznat, že s tak svéráznou knihou, jako je ta, o níž budeme v následující půlhodině hovořit, jsem se dosud nesetkal. Člověk vlastně neví, co při jejím čtení pociťuje. Místy jako by dostával závrať – a tak se kniha i jmenuje: Pocity. Závratě. Co jste říkal svým přátelům, když se vás ptali, na jaké knize pracujete? Ta otázka mi byla pokládána často. Já jsem v podstatě své názory většinou skrýval, protože jsem s psaním začal velmi pozdě. A když člověk tak úplně neví, jaký bude výsledek, nechce se předem vyjadřovat k něčemu, co třeba neuspěje. Když se mě ptali bližší přátelé, co to zase provádím, říkal jsem jim, že vlastně ani sám nevím. Píšu jakýsi fiktivní text, částečně biografický, částečně autobiografický, částečně esejistický, zčásti jde o popis obrazů, zčásti o cestopisy a zčásti o pokusy psychogramatického druhu, kdy se člověk při psaní pokouší proniknout do pozadí věcí, kam by se jinak jen tak nedostal.

To zní komplikovaněji, než jak se to čte. Není to sice jednoduchý příběh, ale přece jen je to sled příběhů, kterými se lze zvolna pročítat a které nás zavádějí do severoitalské oblasti jezer. Možná byste nám mohl ten či onen příběh přiblížit, abychom měli určité zdání o tom, jak je kniha napsána. Máte pravdu. Přes relativně složitou strukturu lze text knihy číst jednoduše jako příběh nebo jako řadu příběhů, které jdou za sebou, ale i vedle sebe nebo se do sebe vlétají. Jde v první řadě o dva příběhy z minulosti, první z devatenáctého, druhý z raného dvacátého století, jež líčí vypravěč, který o nich může mluvit, protože je zná. A pak jsou tu další dva příběhy, v nichž se z vypravěče dvojice zmíněných příběhů stává vypravěč v první osobě a v nichž popisuje okolnosti, na něž při pátrání po prvních dvou zmíněných příbězích narazil.

Všichni ti lidé mají jména... Všichni mají jména.

V příběhu z devatenáctého století je to Stendhal, v tom z počátku dvacátého Kafka – oba cestovali po severní Itálii. U třetího příběhu, který se rozpadá na dvě kapitoly, si nejsem úplně jistý – lze říct, že je to příběh, který se udál panu Sebaldovi? Ano, dá se to tak říct, rozhodně to není vymyšlené. To, co se mi na téhle cestě přihodilo, bylo vlastně podnětem k sepsání prvních dvou příběhů. Mezi Stendhalovým a Kafkovým příběhem navíc existují paralely, které jsem do textu nezahrnul a jež hraničí s nepravděpodobností: například data narození Stendhala a Kafky jsou od sebe vzdálena přesně sto let...

Na den? Ne, na rok: 1783 a 1883. Stendhal byl po tažení do Ruska a po velké napoleonské porážce v severní Itálii, aby se zotavil u tamních jezer; u Comského a pravděpodobně i u Gardského, a Kafka byl v roce 1913 také u Gardského jezera. Ne aby se zotavil, ale aby se léčil. Oba ty příběhy se v mnohém až neuvěřitelně překrývají a cesta, kterou jsem do té oblasti podnikl já, mi přinesla zážitky, jež se s těmito příběhy opět velmi zvláštěně kryjí, až jsem občas propadal pověrám...

Jaké to bylo, když jste na podzim 1980 poprvé vyrazil do severní Itálie, a co vás tam potkalo? Zamířil jsem tehdy z Vídně přes Benátky a Veronu ke Gardskému jezeru...

V jakém rozpoložení? Byl jsem ve stavu jakési dezorientace. Po velmi nepěkném létě, které jsem strávil jako obvykle v Anglii, jsem odjel asi na čtyři týdny do Vídně, kde jsem pracoval na částečný úvazek v jedné psychiatrické klinice, což mému celkovému psychickému stavu dvakrát neprospělo. Člověk tam vidí věci, o nichž se mu normálně ani nezdá.

A to se otisklo i do textu – jako odraz krize, ale zároveň i jako motivace k filosofickým úvahám. Vypravěč si během své cesty kladé zásadní životní otázky... Ano, šlo mi opravdu o to přistoupit k věcem radikálně a pátrat po souvislostech. Dá se říct, že to, co se mi během italské cesty přihodilo, hraničí s příběhy z kriminálního románu. Když jsem se totiž vydal do severní Itálie poprvé, došlo tam k sérii šokujících zločinů a násilných trestných činů, které se opakovaly každý podzim a páchala je skupina, která si říkala Organizzazione Ludwig. A já se během té cesty dostal do samé blízkosti těchto zločinů – alespoň mi to tak připadalo. Nevěděl jsem ovšem, o co jde. Teprve po letech jsem si v novinách přečetl zprávu, která mi až po dopadení pachatelů a jejich postavení před soud ozřejmila, s kým jsem se tam tehdy setkal.

Jak si to mám představit? V knize vystupují dva mladíci, kteří vás zřejmě pronásledují, a já si pomyslel: „Ano, tu cestu tedy autor zřejmě podnikl, ale historka se dvěma muži a Organizzazione Ludwig je nejspíš zpola vymyšlená.“ Že k těm vraždám došlo, jsem uvěřil, ale že jste se setkal s pachateli, jak jste později prohlásil, to se mi věřit nechtělo. Opravdu to tak bylo. O řadu let později jsem si v deníku Die Zeit přečetl článek, který napsal Erwin Brunner na základě soudního procesu, jenž po těch neblahých událostech proběhl. Byly tam i dvě fotografie oněch mladíků s jejich skutečnými jmény, a já tehdy nezapochoyboval a dodnes si myslím, že to byli právě oni.

Kdy přesně vstoupili do vašeho života? To bylo v Benátkách, byl jsem totiž koncem října a začátkem listopadu na cestě z Vídně jeden, dva nebo tři dny nato, zase v nádražním bufetu, a potřetí jednoho pozdního odpoledne v amfiteátru ve Veroně. Při tom třetím návratu jsem už měl skutečně pocit, že po mně někdo jde.

Že vás někdo pronásleduje... Když uvážíme, že jsem tehdy nebyl v psychicky vyrovnaném stavu, lze si představit, že se mi myšlenky rozbíhaly do nejrůznějších směrů a nevěděl jsem přesně, jestli jde skutečně o něco, nad čím se mám zamyslet, nebo o příznaky stihomamu a silící paranoie. Na cestách se člověk většinou cítí vydán mnoha věcem napospas, je většinou sám, nemá si s kým promluvit – a tak tomu bylo i tehdy.

V knize jsou však i pasáže, které jsou jasně vymyšlené. V určitých chvílích propašujete do svého italského příběhu momenty z Kafkova života. Sedíte ve Veroně v pizzerii a v náhlé panice vyběhnete ven, načež se z textu dozvíme... Řekněte, co jste tehdy vlastně uviděl? Spatřil jsem, jak z té pizzerie vynášejí na márách lidské tělo. Tady jste se skutečně dotkl rozhraní v textu, kde se úzce propojují fiktivní a dokumentární události a citace, sbíhají se, jako když zapínáte zip.

Ta postava, kterou tam nesou na márách přikrytou látkou s květinovými vzory, je totiž postavou z jedné Kafkovy povídky,

která je pro vás zřejmě velmi důležitá. Když jsme spolu pili kávu, řekl jste k tomu: „To je generátor tohoto příběhu.“ Která je to povídka? A jak utváří váš příběh? Je to příběh lovce Graccha, který zabírá jen několik stran a je jedním z nejzáhadnějších Kafkových příběhů. Ony jsou sice všechny záhadné, ale tenhle patří k nejméně proniknutelným. Zároveň je naprosto fascinující a člověk u něj má zcela jasno o reálném pozadí vyprávění a vypravěče – Kafka jej napsal v Rivě nebo s přihlédnutím ke svým prožitkům v Rivě. Je to jeden z mála Kafkových příběhů, který je umístěn do reálně existujícího prostředí. Proto tam lze vytušit nitky, jež obvykle u Kafky neodhalíme. Můžeme se přesně podívat, co v té době prožil, co tehdy existovalo. Například v obecních archívech v Rivě lze zjistit, že Kafkův soused u stolu v sanatoriu, kde se zdržoval, spáchal právě v době jeho přítomnosti sebevraždu.

Zvolna se blížíme k onomu tajuplnému řádu, který ve vaší knize panuje. Projíždíte severní Itálií ve stavu duševní krize. Svou cestu a své rozpoložení během ní popisujete ve třetí kapitole, v níž líčíte Kafkovu cestu do Rivy – také on je duševně vyčerpan a uvažuje o smyslu a propastech existence. A pak popisujete svůj a Kafkův příběh, když v první kapitole líčíte, jak se i Stendhal pohyboval po severní Itálii se známkami duševní krize. A opět tu je jakési rozhraní: všichni tři tedy přijíždíte ke Gardskému jezeru. Ale jak to bylo se Stendhalem? Ten byl zřejmě u jezera se ženou, ale k tomu jste si opět něco přimyslel... Neprimyslel jsem si vlastně nic, jen není úplně jasné, jestli si to nevymyslel Stendhal sám. Ale vypráví o tom, a to ve známé knize O lásce, což je jeden z prvních textů, které napsal. Do tohoto díla se pustil poté, co se rozhodl stát se největším spisovatelem všech dob. Vystupuje v něm dáma, která vypravěče provází na cestách a u níž není jasné, zda jde o reálnou postavu nebo o syntézu různých žen, které Stendhal uctíval a miloval. A tihle dva se jednoho horkého léta vydávají z Boloně do Tyrol, dospějí až ke Gardskému jezeru a vyplují na vodu.

A potom přijde úryvek z oné Kafkovy povídky, že? A přichází ono rozhraní, kdy Sebald opět nastoluje tajuplný řád své knihy. Jistě, to je jasné, lidé vidí tu loď poprvé – sto let před tím, než loď citovaná Kafkou v Gracchově příběhu připluje do přístavu v Rivě, tedy sto let před tím, než se v povídce skutečně objeví. Takže tajemství tu jsou promítnuta až do minulosti.

Lze jen stěží zrekapitulovat, jak je to celé bláznivé, neboť v příběhu o Kafkovi je to opravdu tak, že lovec Gracchus je člověk, který už nežije, ale ještě není mrtvý. Dá se to tak říct? Ano, lze to tak vyjádřit.

Objeví se na nosítkách jako mrtvola, ale cestou ze života k smrti takříkajíc zbloudil a člověk si může při čtení Kafkova textu snadno pomyslet, že je už sto let na cestě, a Stendhal ho tedy mohl spatřit. Tím jsme odvyprávěli skoro všechny části knihy až na tu závěrečnou, kterou já osobně považuji za nejhezčí. Je nadepsána Il ritorno in patria, což je nejspíš nárážka na Monteverdiho operu. K čemu tam dojde? V návaznosti na druhou cestu po severní Itálii, která se konala v roce 1987 a během níž se snažím znovu najít, objevit a skutečně písemně zachytit, co neuvěřitelného se mi v roce 1980 přihodilo, se vracím do Tyrol, do malé obce na severním okraji Alp. V téhle

vesnici jsem vyrostl a strávil v ní prvních sedm, osm let života.

Jde tedy o Wertach v Allgäu, kde jste se v roce 1944 narodil?

Ano, v roce 44. A na samém konci války a v poválečných letech jsem tam vyrůstal. Odlehlejší místo, než byl zapadákov Wertach, si lze stěží představit. Leží půl dne cesty od nejbližšího městečka. A protože jsem tam od dětství vlastně opravdu nebyl, vypravil jsem se tam znovu, abych tu vesnici pro sebe opět objevil a podíval se, jestli tam lze ještě najít to, co z ní zbylo v mých představách. Pocitově jsem upadl do stavu, který lze srovnat se stavem lovce Graccha, neboť jsem se ocitl v zemi nikoho, ani tady, ani tam, ne zcela živý a ne úplně mrtvý, neboť lidé, které jsem měl ještě z dětství v paměti, už byli většinou po smrti.

Každopádně lze říct, že pokud není Sebald dovedný padělatel, byl v té době – jak dokládají dokumenty – v severní Itálii. Jednou ztratil pas, a ten byl zaměněn s pasem jistého pana Dolla. Z těch dokumentů, které jste do textu zařadil, se stane jakýsi odrazový můstek pro všelijaká fantastická salta a girlandy. A někdy pak jste musel prožít něco, co může ty nejpodivuhodnější příhody vaší severoitalské cesty osvětlit, zvláště dají-li se do souvislosti s Kafkou a Stendhalem. Kdy to bylo? Nejsem si tak úplně jist, kdy se to stalo. Napsal jsem nejprve ty dva první texty o Stendhalovi a Kafkovi.

Ale myslel jsem, že ty přišly až naposled.

Ne, byly první, protože já jako písíci autor nepřicházím z literatury, nýbrž z oblasti literární kritiky.

Protože jste profesorem germanistiky...

Ano, a proto mám určité zábrany pouštět se do fabulací. Jde vlastně o podvod, o nevědecký postup, a tomu se vyhýbám. A tak jsem nejdřív napsal ty dva texty o Stendhalovi a Kafkovi s pocitem, že jde pořád o cosi velmi distancovaného, kde už si ale můžu dovolit leccos rozvinout. To byl první krok. A pak jsem si všiml, že při psaní těch dvou textů jsem stále nucen nechávat své vlastní zkušenosti do značné míry stranou. A všiml jsem si, že chci také zjistit něco o sobě, a ne pouze o těch dvou postavách. Ty mi sloužily v podstatě jako fólie, skrze něž bylo možné dospět k vlastním dosud nerozpoznaným myšlenkám.

Položím vám zcela natvrdo otázku, kterou bych vlastně autorovi románu klást neměl: Co jste o sobě v průběhu psaní zjistil? Zjistil jsem přinejmenším to, že čím víc se člověk distancuje od své přítomnosti a zabývá se vlastní minulostí, tím víc se mu daří minulost oživit. To je podle mě jeden ze základních impulsů veškerého psaní. Chceme znovu oživit to, co bylo odsunuto, vyloučeno, co odumřelo. Tu touhu zná myslím každý, i čtenáři. U někoho je výraznější, u jiného slabší. Řekl bych, že u mě je velmi vyhraněná, já se vlastně cítím v přítomném životě trochu stísněně. Ne že bych měl pocit, že minulost byla lepší, ale rozhodně nebyla tím, čím je dnes naše přítomnost. Takže se rád zdržuji na bezpečnějším území.

Říkáte, že v bývalém životě se občas cítíte lépe než v tom přítomném. To platí i pro styl vaší knihy. Měl jsem stále problém ji charakterizovat, ale při četbě jsem po celé dlouhé pasáže neměl pocit, že čtu knihu z dvacátého století. Jak se vám psala? Jak známo, vyznačujete se zvláštní stylistikou... Snažím se nechat se co nejméně ovlivňovat tím, jak se právě píše. Myslím, že žije-li člověk v zahraničí, má v tom výhodu. Zejména se nemusím zúčastňovat nejrůznějších probíhajících diskusí a rozhovorů. To neznamená, že nové knihy nečtu, naopak, čtu je pečlivě, ale mám při tom velmi často pocit, že řeč se jaksi vytrácí. Tím chci říct, že Jean Paul nebo Kleist měli bezesporu bohatší jazyk, než máme my dneska. Dokonce i nejlepší literární

pasáže pokulhávají za skutečně velkými texty z počátku devatenáctého století. Zní to jako oslava minulých dob, ale tak to nemyslím, jde o objektivní stav. Řeč ustupuje do pozadí, množí se obrazy. Ty nás přetěžují a nepouštějí nás k řeči, ani ke psaní, a nakonec už ani ke čtení. Proto se snažím vkládat do současného textu a stylu co nejvíc z toho, co kdysi bylo a jak se psalo. Je samozřejmě nepříjemné pokoušet se psát tak, jako by mi šlo o návrat k devatenáctému století, všichni víme, že to nejde. Kdo se vrací k Donu Quijotovi, toho sežerou moli.

Řekl jste, že máme příliš mnoho obrazů a že jazyk slábne, ale i vás samotného lákají třeba popisy pozdně gotických maleb...

Většinou jde o obrazy z dob, kdy jich bylo všeobecně velmi málo. A také to má co do činění s tím, že jsem vyrostl ve velmi odlehlé vsi. Myslím, že v knize je jedna pasáž, v níž se vysvětluje, že tehdy existovaly jen obrazy namalované na zdech, nebyly časopisy ani noviny, takže obrazy, které bylo někde vidět, se vtiskly hluboko do paměti. Jako u každého inflačního procesu ty tisíce obrazů, které dnes dennodenně vidíme, kolem nás proplovají jako voda. Mé obrazy a fotografie mají jinou kvalitu, podle níž se snažím orientovat. Pokouším se vytvářet obrazy s vysokou gravitační silou, kterou mají na rozdíl od dnešních digitálních právě stará zobrazení.

Popisujete Giottovy a Pisanellovy malby s velkou oddaností. Na jedné fresce



od Giotta bědují andělé a při vašem popisu má člověk skoro pocit, že ten nárek slyší. A naopak obrazností své řeči proměňujete některé scény, třeba když odjíždíte z Londýna, bezmála ve starou malbu. Co vlastně celou tu knihu spojuje? Člověk by mohl mít pocit, že se třepetavě rozbíhá do všech stran, ale tak to vůbec není.

Jak už jsme řekli na začátku, na povrchu jsou to čtyři různorodé příběhy, disparátní a odlišné. Souvisejí spolu tím, že se odehrávají na příbližně stejných místech, jejich časové údaje se kříží, motivy se opakují, emocionálně se s nimi identifikujeme.

Mně se zdá, že je spojuje vaše já. Přivoláváte zpátky své dětství a spojujete svou obsesi kafkovskými a stendhalovskými příběhy s dětskými fantaziemi. A dalším svorníkem je meditativní hloubání vysloveně melancholického člověka nad všemi těmi zcela nepropojenými věcmi, které každý den zažívá.

Jistě, i tak to lze vidět... Myslím, že by nebylo dobré, kdyby primární postavou děje nebyl autor. Když se autor v knize neprosadí, tak ji vlastně nakonec psal zbytečně, byť by byla sebeobjektivnější.

Nemyslel jsem ani tak autora obecně, ale autora, kterým jste vy. A vy jste v té knize vysloveně melancholický. Inu, to je problematické teritorium... Sám o sobě bych nemohl tvrdit, že jsem nejvšelejší člověk pod sluncem a že se ze života jen

raduji, takový určitě nejsem. Ale vypravěč v knize přirozeně není bezpodmínečně identický s mou osobou, existují tu dělicí linie. To znamená, že já se nad melancholi svého textu dokážu za určitých okolností docela dobře povznést. Ve skutečnosti asi ve svém každodenním životě podobný pocit trudnomyslnosti zná každý z nás, ale s ohledem na sociální kontext, v němž se nachází, mu nemůže vždycky podléhat.

Ale dá se říct, že smyšlená postava Sebald, kterou jste ze svého života a svého já vytvořil, takřkajíc vyzdvihuje právě ledový balvan trudnomyslnosti?

To lze určitě říct. Jde opravdu o pokus přisoudit téhle postavě určitou identitu, kterou já ve svém normálním životě nutně nemám. Protože já se můžu třeba odpoledne cítit mizerně, ale večer zase musím nasadit milou tvář. Knihy jsou ve skutečnosti strašlivým zjednodušením toho, co se opravdu děje, a taková je i má kniha.

Všechny rozhovory zařazené do této přílohy z německých originálů publikovaných v knize **Auf ungeheuer dünnem Eis. Gespräche 1971 bis 2000** (S. Fischer, Frankfurt 2011) vybral a přeložil **Radovan Charvát**. Redakčně upraveno.

W. G. Sebald zahynul 14. prosince 2001, tedy právě před dvaceti lety, ve věku pouhých sedmapadesáti let nešťastnou náhodou při automobilové nehodě ve východní Anglii. Jeho smrt šokovala svou tragikou, ne nepodobnou absurditám a nepostižitelnostem osudu, jak je sám inscenoval ve svém díle. Winfried Georg Sebald se narodil v roce 1944 jako druhé dítě Georga a Rosy Sebaldových do sklářské katolické rodiny ve vsi Wertachu v bavorském Allgäu. V té době právě vrcholila druhá světová válka. Ta ovšem do zapadlé bavorské vesničky nedolehla – zatímco několik desítek kilometrů odtud páchali nacisté svá poslední zvěrstva a spojenečtí letci ostřelovali civilisty na polních cestách, ve Wertachu jako by se zastavil čas. V Sebaldově životě vytane vědomí této děsivé nevinosti až po mnoha letech, kdy se už jako uznávaný germanista a profesor žijící v Anglii po dlouhých letech vrací do rodného kraje. Po idylickém dětství v alpském údolí, studiích na gymnáziu v Oberstdorfu a později na univerzitě v bádenském Freiburgu ukončil Sebald studia roku 1966 ve švýcarském Fribourgu a přijal místo asistenta na Manchesterské univerzitě. Jeho osudem se stala Anglie. Od roku 1970 vyučoval jako docent a později jako profesor na Východoanglické univerzitě v Norwichi a do rodné země se vracel jen nerad, neboť v ní nacházel projevy poválečného pokrytectví a snahy zapomenout na minulost. Ani univerzitní kariéra a klid k práci však nedokázaly Sebalda zbavit stísnující melancholie. Když se počátkem osmdesátých let začal zamýšlet nad tím, zda by se neměl pokusit spojit své výjimečné analytické schopnosti a smysl pro zkoumání detailu s literární tvorbou, patrně netušil, že se pouští na tenký led neustálého hledání a tísnivých pochyb. Obdivovatel Thomase Bernharda se nevyhnul líčení apokalypsy, přidal však vnitřní smutek a pocity úzkosti. Sebald je autorem řady světově proslulých knih, jako jsou Pocity. Závratě (1990, česky 2015), Vystěhovalci (1992, česky 2006), Saturnovy prstence (1995, česky 2012), Byt ve venkovském domě (2015, česky 2018) nebo Austerlitz (2001, česky 2009) a Campo Santo (2003, česky 2020). Nakladatelství Opus připravuje české vydání Sebaldova raného díla Nach der Natur (Podle přírody, 1988) a také knihy Unheimliche Heimat (Domov plný úzkosti, 1991).

-rch-



Milé čtenářky, milí čtenáři,

děkujeme všem stálým i novým předplatitelům, těm, kteří se rozhodli darovat předplatné Ádvojky svým blízkým, i těm, kdo si ji kupují v trafice nebo v knihkupectví. Jste pro nás nejlepší zárukou toho, že i v nesnadných podmínkách příštího roku pro vás budeme moci připravovat a dále rozvíjet jedinečný kulturní časopis. Ti, kteří o předplatném teprve uvažují, najdou potřebné informace na poslední straně tohoto čísla nebo na našem webu. Těšíme se na vás v roce 2022!

Redakce A2 kulturního čtrnáctideníku



Jirka Skála: #SelfieNation (první historický záznam soudobé aspirační třídy). Práce v procesu, černobílá fotografie, 2021

Ó a ach a uf

Queer zkušenost a kódovaný Východ



Pohled do výstavy Anny Daučíkové. Foto Martin Polák

Galerie PLATO uspořádala výstavu Anně Daučíkové a Danielu Rycharskému – umělcům, kteří ve své tvorbě vycházejí z queer zkušeností formovaných lokálními společenskými kontexty. Jak se tyto specifické zkušenosti propaly a propisují do jejich děl?

NATÁLIE DRTINOVÁ

Ostravská galerie PLATO představila začátkem podzimu třetí část či „obraz“ výstavního cyklu *Ó a ach, krása, ruina a strach*, sestávajícího ze čtyř výstav. Bylo by snad až na škodu snažit se definovat východiska a témata spojující tyto rozmanité prezentace, které jsou propojené jen velmi volně, avšak souvislost mezi dvěma z nich je patrná hned. Jedná se o výstavu Anny Daučíkové a videoinstalace Daniela Rycharského. Oba umělci vypovídají o queer zkušenosti života ve východní Evropě, sexualitě či konfrontaci s církví a tato témata spíše nepřímou vizuálně zpracovávají.

Čtyři hodiny ve tmě

Ačkoliv značnou část tvorby Daučíkové tvoří konceptuální díla, lettristická malba či koláže, její ostravská výstava s názvem *Ó a ach a uf. Něco víc k pokrevní příbuznosti* je kromě jedné fotografické série zaměřená primárně na médium videa, jemuž se autorka věnuje od poloviny devadesátých let. Na rozdíl od předchozích výstav, které mohli diváci a divačky vidět minulý rok ve Slovenské národní galerii či v roce 2017 v Domě umění v Ústí nad Labem, aktuální výstavní projekt, připravený ve spolupráci s kurátorkou Edith Jeřábkovou, nepředstavuje průřez různorodou tvorbou Daučíkové. Jedná se o retrospektivní přehlídku série videoperformancí, doplněnou novým dílem vytvořeným ve spolupráci s filosofem a kurátorem Norbertem Lackem. Instalace je zaměřená na témata feminismu, tělesných norem a na jejich transgrese – náměty, jež jsou pro autorčinu tvorbu posledních dvaceti let stěžejní.

Výstavní projekt otevírá zmíněné dílo vytvořené ve spolupráci s Lackem. Jedná se o tři krátká videa, promítaná na obrazovkách umístěných na kovové konstrukci. Jsou v podstatě bez děje: dvě osoby, v nichž se feminita mísí s performovanou maskulinitou, spolu ohýbají a přemísťují plechový pás a skleněný hranol. Toto dílo přitáhne návštěvníky jako první – je v prostoru, dá se okolo něj procházet a zkoumat jednotlivé projekce, dokonce komunikuje s opodál umístěnou videoinstalací Daniela Rycharského *Valentýnky / Popeleční*

středa. V jednom z videí Richarski pálí zpočátku klekátko, v druhém, téměř identickém videu zapaluje fragment stěny z darkroomu v gay klubu. Obě instalace, které je potřeba bedlivě sledovat, abychom rozklíčovali jejich obsah, vyvolávají zvědavost a vybízejí k prozkoumání dalších děl. Tyto pocity však opadnou, jakmile člověk podél dlouhého panelu se sérií černobílých portrétů Daučíkové dojde k jádru výstavy ukrytému v nevelikém blackboxu.

Tam se návštěvník dozví, že ona retrospektivní série videoperformancí je promítána v jednom pásmu, které trvá téměř čtyři hodiny. Je to podivná volba, když přihlédneme k tomu, že se v PLATU nachází prostorný kinosál, který je tak útulný, měkký a hebký, že se do něj musí vstupovat naboso. Projekce se v něm sledují vleže na růžových válečkách a zvuk z kinosálu se rozléhá po celé galerii až do chladného blackboxu s pásmem Daučíkové jako připomínka promarněné šance nabídnout dostupnější formu prezentace této unikátní tvorby. Aniž bych chtěla příliš lpět na formátu výstavy, je třeba mít na paměti, že její řešení je zásadní pro divákovu vnímání. Řekněme si upřímně: kolik návštěvníků zhlédne čtyřhodinové pásmo na jeden záťah? A kdo se bude do galerie druhý den vracet, aby ho dokoukal? Pásmo je navíc složené ze tří až čtyř koherentních celků, které by mohly být promítány simultánně na oddělených obrazovkách, a jednotlivá videa by tak spolu více komunikovala.

Vyrůstání v těle

V doprovodném textu se dozvídáme hlavně o autorčině vztahu ke sklu – Daučíková vystudovala bratislavskou Vysokou školu výtvarných umění v ateliéru Václava Ciglera. Jak nedávno uvedla v pořadu Vizitka na stanici Český rozhlas Vltava, v době, kdy si uvědomovala nesoulad mezi svým tělem a tím, co dnes nazýváme genderovou identitou, jí sklo dávalo možnost abstrakce a odpoutání se od tohoto rozporu. K tělu se však ve své tvorbě vrátila, a to v devadesátých letech po návratu ze Sovětského svazu, kde strávila předešlou

dekádu. Po návratu na Slovensko se začala angažovat ve veřejném dění, zejména jako aktivistka za ženská a LGBT+ práva. Byla mimo jiné jednou ze zakladatelek dnes již legendárního feministického časopisu *Aspekt*.

Edith Jeřábková ve svém komentáři píše: „Anna upozorňuje, že umění pro ni není a nebylo místem k řešení osobních témat.“ Ačkoli se toto vyjádření týká mnoha autorčinych děl, Daučíková se svou queer zkušeností pracuje a snaží se ji transformovat do obecnější polohy. Snad nejpoutavějším a nejvíce vypovídajícím dílem je video *O alomorfování*, které vzniklo pro athénskou část přehlídky Dokumenta v roce 2017 a nedávno bylo představeno v Galerii Rudolfinum na výstavě *Compassion Fatigue Is Over*. Autorka v něm vypráví zkušenosti vnímání svého těla od útlého věku. Příběh začíná slovy: „Když mi bylo osm, věřil_a jsem, že když před spaním zaujmu určitou pozici, mé tělo se jí přizpůsobí jako formičce. Představoval_a jsem si, že si tělo vytvořenou podobu postupem času zcela osvojí. Snil_a jsem o silném těle a ostře řezaném čele – jako měl doktor v nemocnici.“ Vyprávění pokračuje popisem situací, kdy byla umělkyně jako dítě nucena nosit sukně nebo si naopak tajně zkoušela bratrovy džíny a konečně se cítila sama sebou. V jednom ze dvou kanálů videa přitom figuruje sklo jako jakási forma, kterou si autorka přikládá na tělo, jako by je chtěla přetvarovat.

Ve zmiňovaném videu Daučíková dále popisuje, jak se ve dvaceti obrátila na Sexuologický ústav v Praze ohledně změny pohlaví – ačkoliv našla nečekané porozumění a vstřícnost, pomoci jí tehdy nedokázali. Zmínka o Sexuologickém ústavu je stručná, avšak významná – slouží jako připomínka toho, že i před rokem 1989 se u nás tato témata objevovala a řešila. Nemluvílo se o nich veřejně, ale odborníci na tyto otázky zde existovali. Tento příklad tak relativizuje představu o místní heteronormativní minulosti a o tom, že queer či LGBT+ tematika je porevolučním importem ze Západu.

Kódovaná touha

Východ byl vždycky queer – queer lidé, komunity a jejich kultura existovali ve všech dobách naší historie, nemluvílo se však o nich veřejně a jejich výrazivo bylo často kódované. Toto kódování je zřetelné u raných videí Anny Daučíkové z devadesátých let, jako jsou *Acquabelle* (1995), *Chťónický pozdrav pro C. Pagliu* (1996), *Domácí cvičení* (1997) nebo *Královnin prst* (1998), ve kterých hraje hlavní roli autorčiny ruce. Vidíme ruce, jak pod tekoucí vodou v umyvadle pečlivě myjí pokličku, která až příliš připomíná prso se vztyčenou bradavkou. Ruce, které v rukavicích prošívají jehlou jakýsi úplet, opakovaně penetrují jednu díрку za druhou a poté se pomalu vyvlékají z rukavic – svůdně jako při striptýzu. Video *Královnin prst*, v němž prst proniká do duté nádoby z čirého skla, je v podstatě pornografickým snímkem, ovšem bez jediného pohlavního orgánu. Tyto práce, které zdánlivě nemají žádný děj a v nichž není vyřčeno jediné slovo, v sobě mají neuvěřitelné napětí. Je z nich cítit touha a flirt.

Porovnáme-li tato videa s dobovou tvorbou zahraničních queer umělkyň a umělců, mohou se zdát málo provokativní či erotická. Vycházejí však z jiné historie a zkušenosti – spojené s nutností skrývat se a kódovat. Je na nás, abychom byli vůči této kódované vizualitě vnímaví. Stejně jako vůči místní neoficiální, skryté, ale o nic méně reálné queer historii. Autorka je teoretička umění.

Anna Daučíková: Ó a ach a uf. Něco víc k pokrevní příbuznosti.

Daniël Rycharski: Valentýnky / Popeleční středa.
Galerie PLATO, Ostrava, 22. 9. 2021 – 30. 1. 2022.

Zelená vesnice

Jak se český venkov připravuje na klimatickou krizi?

Na změnu klimatu se připravují nejen metropole, ale i menší města a vesnice – jakkoli se o nich v této souvislosti příliš nehovoří. S environmentalistkou Soňou Malou jsme hovořili o tom, jak vypadají adaptační strategie malých obcí a co brání jejich zavádění do praxe. Mluvili jsme také o důležitosti participace a přívětivého postupu.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

Jaké projevy klimatické krize řeší menší obce a venkov v porovnání s velkými městy? Projevy klimatické krize jsou v obou případech podobné: tepelné ostrovy, vlny veder, přívalové deště a další typy extrémního počasí. Liší se dopady a konkrétní řešení. U velkých měst se nejčastěji zabýváme nakládáním s dešťovou vodou, zranitelností obyvatel, energetikou a právě tepelnými ostrovy. Díky teplotním mapám víme, že tyto ostrovy vznikají i u malých obcí, v tomto případě ale na zemědělské půdě, zejména na té s nízkou vegetací nebo úplně bez zeleně. Dalším velkým problémem jsou povodně. Ty se často řeší protipovodňovými opatřeními, ale nejdůležitější je zadržení vody v krajině – což platí pro vesnici i pro město. Ve větších sídlech se toho snažíme dosáhnout rozbitím velkých zpevněných ploch nebo sběrem dešťové vody do kolektorů, aby se mohla používat v obdobích sucha. Na venkově by se voda měla ideálně vsáknout rovnou do půdy.

Tepelné ostrovy v krajině tedy vznikají na půdě obhospodařované intenzivním zemědělstvím, na monokulturních láněch? Přesně tak. A stejně jako ve městě i zde dosáhne ochlazujícího efektu pomocí vegetace. Když se velký lán rozčlení například stromoradiím, remízkiem či biopásy, dojde k jeho ochlazení.

Většina velkých českých měst už má svou adaptační strategii na klimatickou změnu. V jaké míře se tyto postupy daří zavádět v menších obcích a na venkově? Adaptace na klimatické změny je tématem teprve několika posledních let. V roce 2015 se vytvářela adaptační strategie pro Českou republiku, pak pro větší města a v roce 2019

infrastrukturu, jen za pomoci trochu jiných prostředků. V krajině se jí dosáhne třeba obnovou mokřadů a tůňek, revitalizací vodních toků, sázením alejí nebo obnovou polních cest s doplňkovou vegetací.

Na jaké překážky při zavádění adaptačních strategií nejčastěji narážíte? Je to nedostatek financí, neinformovanost, byrokracie? V tom takový problém nevidím, myslím, že kdyby se vypsalá nějaká velká výzva, byl by o ni obrovský zájem. Problém nastane až v následném kroku, při samotné implementaci – tam se objevují překážky. Obzvlášť u menších obcí se naráží na majetkoprávní vztahy. Když někde naplánujete určité opatření, pravděpodobně to zasáhne spoustu vlastníků, se kterými se musí vyjednávat. Buď se vyjednávání starostovi povede, anebo se mohou udělat komplexní pozemkové úpravy, což je ale velmi složitý proces, který trvá i řadu let a nemusí se vůbec podařit. Já mám zkušenost z obce, kde žiji. Je tu jeden pán, který se zde narodil, o zdejší krajinu se zajímá, velmi dobře ji zná a chtěl by teď jednu lokalitu proměnit v mokřad. Ta oblast má jen hektar, ale podle katastru je rozparcelovaná na několik pozemků s různými majiteli. Jemu se ovšem během krátké doby podařilo vyjednat jejich podporu. Je skvělé, že se objevují podobně aktivní občané, kteří se ve své komunitě těší důvěře a dokážou ji o plánovaných opatřeních přesvědčit. Funguje to o dost lépe, než když se něco plánuje jen shora.

Zabýváte se mimo jiné právě i participativními procesy a pořádáním kulatých stolů k adaptačním strategiím. Jak dosáhnout toho, aby tyto strategie lidé vzali za své? Je participace skutečně funkčním nástrojem?



Soňa Malá. Foto Petr Racek

přišla výzva Norských fondů, do které se vedle menších měst, například Poličky nebo Litvle, zapojily i vesnice a mikroregiony, celkem přes čtyřicet obcí a projektů. O další podobné výzvě zatím nevím, ale na tyto účely lze využít i jiné dotace, výsledkem sice nebude přímo adaptační strategie, ale třeba nějaký koncepční dokument. V Jihomoravském kraji se teď kupříkladu rozjíždějí dotace na boj proti suchu. Obecně se povědomí o této problematice mezi starosty a starostkami zvyšuje, takže vzrůstá i poptávka po jejím řešení.

Jak se liší adaptační strategie malých obcí od těch velkých? Zatímco ve městech se zabýváme intravilánem, pro menší sídla je klíčový extravilán. Cílíme více na krajinu, aby byla pestřejší a stabilnější, a předpokládá se samozřejmě spolupráce se zemědělci. V obou případech se ale snažíme mimo jiné zavádět modrozelenou

Nastavení efektivních participativních procesů je obecně důležité, a u malých obcí zvlášť – i proto, že se v nich všichni znají. Zároveň je v nich na rozdíl od velkých měst snadnější participaci uskutečnit. Stejně jako chceme, aby v přírodě byla velká biodiverzita, v případě tvorby nějaké strategie usilujeme o diverzitu znalostí. Stejně důležitý je hlas vodo hospodáře, krajináře, historický pohled i hlas místních lidí, kteří jsou těmi největšími odborníky na život v dané lokalitě. Často se ale uspořádá jen veřejné projednání, což nepovažuji za dostatečné řešení, protože tam kolikrát moc lidí nepřijde a obecně to není zrovna přátelský a přívětivý postup. Lepší je zvát lidi k tomu procesu postupně, třeba tematicky. Může se udělat několik setkání – jedno pro zemědělce, druhé pro seniory, další pro mladé rodiny. Přitom můžeme zohlednit i to, že různé skupiny obyvatel mají čas v odlišnou denní dobu. Taková inkluзивita pak

velmi napomáhá tomu, aby si chystané opatření lidé vzali za své. Potom je mnohem pravděpodobnější, že bude dlouhodobě fungovat i v praxi. A jeho zavádění pak nemusí nést na bedrech jen obec, ale i aktivní občané.

Jak reagují na zavádění adaptačních strategií zemědělci? Laický předsudek by mi napovídal, že spolupracovat budou spíše drobní farmáři a sedláci než velké podniky, často navázané na státní struktury... Já se do toho snažím jít bez předsudků, ale tenhle stereotyp se bohužel často potvrzuje. Menší a střední podniky jsou ochotnější k diskusi i k přijímání aspoň některých adaptačních opatření. U těch největších je taková ochota mizivá a u kulatých stolů právě jejich místo zůstává nejčastěji neobsazeno. Vystává tak otázka, jak je přimět k jednání a činnosti. Dají se samozřejmě využít nátlakové prostředky, jako je společná zemědělská politika. Mohou je k tomu tlačit majitelé půdy, protože přes sedmdesát procent zemědělské půdy v Česku je v nájmu. Můžeme tedy informovat vlastníky, kteří si pak do pachtovní smlouvy mohou dát, že určité procento plochy bude věnováno krajinným prvkům. Ale motivace velkých zemědělců by rozhodně měla být i vnitřní. V současnosti ale podle mě procházíme zlomovým obdobím, kdy už si i velcí zemědělci začínají uvědomovat, že bez určitých opatření to dál nepůjde, a pokud se nezačne něco dělat, půda bude natolik vyčerpáná a sucho tak velké, že už nebude kde brát. Je třeba vzít v potaz, že velké zemědělské subjekty vnímají samy sebe jako výrobní podnik, jako někoho, kdo vyrábí potraviny. Veřejnost a média je ale tlačí i do role správců krajiny, kteří se mají starat o to, jak prostředí vypadá a zda je zdravé. Hlavní snahou firem přitom je, aby nebyly na konci roku v červených číslech. Z našich rozhovorů s agronomy velkých podniků, které jsme vedli v jednom výzkumném projektu, vyplynulo, že se často cítí v kleštích: něco jiného od nich vyžaduje jejich vedení a něco jiného zbytek společnosti. Na jednu stranu mají zajišťovat co nejvyšší výnosy, na stranu druhou slyší z médií i od lidí, že oni jsou ti špatní, kteří mohou za všechny ekologické problémy. Stojíme tak před důležitým úkolem ujasnit si, kdo to vlastně je zemědělec a jakou má roli. Má být právě on správcem krajiny, a pokud ano, jak ho můžeme podpořit, aby jím skutečně být mohl? Anebo by se měl o krajinu starat někdo jiný? A kdo by to měl být?

Text vznikl ve spolupráci s Heinrich-Böll-Stiftung Praha.

Soňa Malá (nar. 1988) je zahradní a krajinná architektka a environmentalistka. S manželem založila mezioborový ateliér, v němž se věnuje tvorbě adaptačních strategií, projektům na obnovu krajiny a návrhům přírodě blízkých zahrad. Zajímá se také o participativní procesy a facilitaci.

Vznosné křivky zábradlí

Literární dílo W. G. Sebald, jehož součástí jsou často fotografie nebo jiné obrazové přílohy, má výrazně ornamentální charakter. Přebujelost, pokroucené linie a do sebe zavinuté odkazy, které si s ornamentem spojujeme, se stávají principem i tématem jeho psaní. Sám si přitom kladl otázku, do jaké míry jsou „jisté stylistické dovednosti bludným počínáním“.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

„Toulal se opuštěnými nedělními ulicemi s fotoaparátem a pořídil stovky takzvaných scén z periferie, jak jsem jí říkal, které svou prázdnotou, jak jsem pochopil až později, přesně odpovídaly tehdejšímu zpustošenému stavu mé duše,“ čteme v Sebaldově románu *Austerlitz* (2001, česky 2009). Na řadu čtenářů by tato dílčí charakteristika mohla působit jako synekdocha sebaldovského psaní: vypravěč kreslí svůj melancholický autoportrét skrze podobnost s kýmsi překvapivě blízkým (neboť jen melancholik rozumí melancholikovi); setkáváme se s flaneurstvím tékajícím mezi lehkomyšlným vnějším evidováním a sestupem do nitra duše; je zde inventarizace všeho pomezního, okrajového, intenzivní prožívání pustiny a prázdnoty a konečně i snaha zachytit proces, kdy se pevné tvary věcí a identit začnou proměňovat v ruiny. A samozřejmě fotografie – ty hraje ve všech Sebaldových dílech stěžejní roli.

Okraje tmy

Jak každý Sebaldův fanoušek a Barthesův ctitel ví, podoba fotografií, respektive jejich nezřetelnost (neostrost, rozmazanost, špatná expozice) popírá jejich zásadní kvalitu, a sice viditelnost. Fotografie neilustrují, neukazují, nedokazují autenticitu. Pokud něco dokumentují, pak hlavně časovost a nespolehlivost zobrazovaného i zobrazujícího média (fotografický a knižní papír). Z „cárů mlhy“ vystupují obrysy figur. „My, kteří jsme ještě naživu,“ uvažuje Austerlitzův přítel, „jsme v očích mrtvých nereálné bytosti, viditelné jen někdy, v závislosti na určitých světelných poměrech a atmosférických podmínkách.“ Konstruování postav připomíná chemickou transformaci, kterou známe z temné komory. Ostré tvary a rozpoznatelné tváře jako by se ztratily mezi vývojkou a ustalovačem. Tam, kde čekáme portrét z rodinného alba, lze zachytit pouze „okraj tmy“.

V esejistickém souboru *Byt ve venkovském domě* (1998, česky 2018), v němž vzdává hold tvůrcům, kteří hledají lék proti psaní, věnuje Sebald poslední vzpomínku malíři Janu Peteru Trippovi. V souvislosti s jeho hyperrealistickými malbami zdůrazňuje, že neomylná přesnost zobrazení „zabraňuje tomu, aby se pozorovatel soustředil na podstatu malby, povrch dokončeného obrazu nabízí tak málo, čeho by bylo možné se chytit“. Nemáme tedy odhalovat shodu se skutečností, ale hledat odchylky, jež ukazují, že pod povrchem – iluzí realističnosti či mimetičnosti – se skrývá hloubka vyvolávající hrůzu. Zásadní roli může hrát například drobná prasklina. Z „věrného“ portrétu se v ten okamžik stává tvář uvězněná pod sklem a ze zjevného zastřené, které svou zastřenost po způsobu barokního záhybu samo tematizuje.

Pod sametovým nánosem

Poetiku děl W. G. Sebald a však neurčují pouze fragmenty, ruiny či zlomky, ale též linie, opakování, zavíjení či pokroucenost: ornament. V jednotlivých prázácích se obsedantně opakují motivy, které už samy o sobě mají ornamentální povahu. Příkladem je síťka lovce motýlů či stopy bruslí v ledu ve *Vystěhovačích* (1992, česky 2006) nebo vlákna bource morušového v *Saturnových prstencích* (1995, česky 2012). V *Austerlitzovi* se „stopy bolesti táhnou v nesčetných jemných liniích celými dějinami“. Hlavního hrdinu fascinuje sklon řádu k monumentalitě, a proto hledá vnitřní příbuznost architektury soudů, věznic, nádraží, oper, archivů. Chce o tom psát disertační práci, ale jsou z toho celoživotní rešerše. Ačkoli stavby překonávající lidské dimenze „vrhají na svět už předem stín svého zániku a jsou koncipovány s tím, že z nich jednou budou rozvaliny“, nezajímají Austerlitze torza, ale linie: „Od začátku mě zajímal hlavně tvar

a uzavřenost jednotlivých věcí, vznosné křivky schodišťového zábradlí, žlábek na kamenném oblouku brány či nepochopitelně přesné proplétání stébel v uschlém trsu trávy.“

Na fotografiích se spíše než tváře a siluety objevují detaily věcí a rhizomatické výřezy (střešní tašky, vzor dlažby, litinové sloupy, koruna stromu, dým). Hrdina touží odhalit vnitřní strukturu architektury disciplinace, jeho pohled se ale nemůže odtrhnout od zdánlivých nepatrností (dekor zábradlí, ručička nádražních hodin). Dává tím věcem nové významy i kontexty. Repetice pak to, co se tváří jako specifické a jedinečné, činí obecným – oprýskané fasády opuštěných domů s prázdnými vchody už nerepresentují Terezín, ale univerzální stopy bolesti.

Podstatu vztahu fragmentu a ornamentu u Sebald a asi nejlépe vystihuje tvůrčí metoda malíře Maxe Auracha z *Vystěhovačů*. Malíř se cítí dobře pouze tam, kde „věci mohou klidně a nerušeně spočívat pod sametově šedým struskovitým nánosem, který vzniká, když se hmota kousek po kousku rozpadá v nicotu“. Neustále rozmnožuje prach, nanáší na sebe vrstvy černého uhlí, z čar a stínů sestavuje „velmi autentické“ portréty. Následně, když před něj znovu usedne jeho model, portrét smaže. Jako by se při konfrontaci tváře s jejím obrazemjevila každá reprezentace nesnesitelná. Z pozadí smazaného portrétu, „už silně poznamenaného pokračující destrukcí“, ale Aurach „znovu vydoloval pro něho nakonec, jak sám říkal, zcela nepochopitelné rysy tváře a očí svého protějšku, nezřídka vystaveného témuž utrpení (...) Portrét vzešel a vstoupil do popředí z dlouhé řady šedivých, popelem pokrytých tváří jeho předchůdců, které prosvítaly z mezitím už zcela rozrytého papíru.“ Pod nánosy prachu, ve vrstvách nanášeného a vzápětí vlněným hadrem rozmazávaného vyvstávají nesmazatelné kontury. Aurachova technika možná vystihuje tu Sebaldovu lépe než tradiční barthesovské interpretace, jimiž se snažíme úlohu fotografií v autorově díle vysvětlit. Nejde ani tak o vyvolávání stínových existencí či svědectví minulého, ale o jakousi archeologickou potřebu dopátrat se pod vrstvami trosk a ruin pevných tvarů a pravých podob.

Poddanství hlubinám

Proti fragmentu coby výrazu čehosi diskontinuitního, útržkovitého, roztržitého stojí detail. Jedna z ústředních postav *Saturnových prstenců*, Descartesův současník, vědec a znalec esoterických nauk Thomas Brown, hledá pozici, ze které by nejlépe pozoroval svět, jímž prostupují hluboké stíny a v němž „je každý poznanek prostoupen neproniknutelnou tmou“. Spleťtými a rozbíhajícími se větami, jejichž struktura se podobá procesům a pohřebním průvodům, docílí toho, že jej „spirály jeho prózy uchopí i s jeho břemenem a vynesou do výše jako teplé vzdušné proudy plachtícího větroně“. Jak se na učence 17. století sluší, dospěje k tomu, že pohled je tím jasnější, čím větší je vzdálenost, že teprve z odstupu lze vidět nejnepatrnější detaily, „jako by se člověk díval současně do mikroskopu i obráceným dalekohledem“. Podle Browna vnímáme jen „ojedinělá světélka v propasti nevědění“, a tak zaznamenává v krystalických formách, u mořských hvězdic, na obratlích savců, páterů ptáků, v semenech piní, ve stoncích a kořenech rostlin nebo v uměleckých dílech struktury a vzory, které se „ve zdánlivě nekonečné rozmanitosti forem znovu a znovu vracejí“. Melancholik Brown pátrá mezi tím, co uniklo záhubě, po formách života či věcech schopných metamorfózy.

Také autobiograficky vypravěč *Saturnových prstenců* se obrací k věcem – ke koupelnovým dlaždičkám, látkám, šatům, vybydleným interiéřům, plevelům –, neboť, jak píše Walter

Benjamin (na jehož fragment titul románu přímo odkazuje), „melancholika moudrost pramení z poddanství hlubinám, získává se nořením do stvořených věcí“. Sebaldův poměr k věcem nevychází z brownovského odstupu, ale přesně z opačného postoje – z nesnesitelné blízkosti věcí. V *Bytě ve venkovském domě* vypravěč popisuje tělesnou situaci takového upřeného pozorování: opakovaná zkušenost, krajní soustředění, zúžený dech, ochabující údy, slepnoucí oči. Jedná se o okamžik absolutního ustrnutí, chvíli, kdy roztěkaná mysl užasne, neboť zahlédne trhlinu, která se otevírá „za tichem“ mrtvých věcí. Sebald tento prožitek zmiňuje v souvislosti s Trippovými obrazy a možná tím svým čtenářům říká, že musejí opustit dosavadní čtenářské návyky a přistupovat k jeho textu jako k zátiší.

Natura morta

Největší oblibě se zátiší těší v 17. století a na první dojem se může zdát, že se jedná o výtvarnou analogii katalogizačních a inventarizačních snah vědců typu Thomase Browna. V nepřírozených aranžích se na stolech a mísách mezi záhyby ubrusů ledabyly shromažďují různé věci. Jak napovídá označení *natura morta* (respektive *Stilleben* či *still life*), zachycuje zátiší předměty ustrnulé, mrtvé, inscenované. Původní funkce tohoto výtvarného žánru ale nespočívá v hyperrealistickém zachycení sběratelských, loveckých či gastronomických obsesí. Konfrontace se zátiším měla vést ke kontemplaci. Při bližším zkoumání pozorovatel zjistí, že nehybnost předmětů je zdánlivá. Nápadné i výrazné „fotogenické“ detaily zmrtvělých předmětů i jejich zřetelná inscenovanost vyzývají neklidnou mysl ke ztišení, nutí k soustředění a odstupu od čehokoli vnějšího. A vedou ke zjištění, že to, co se v celku jeví jako stálé, je ve fragmentu dynamické, zachycené ve stadiu proměny – okvětní lístky vadnou, listy požírá plíseň nebo housenky, z poháru vytéká víno, na pečince hodují mouchy, ovoce hnije.

Metamorfózy, které zajímají Thomase Browna i další Sebaldovy hrdiny, postihují právě tuto *vanitas*. Její tíživost ale tlumí nekonečné zákruty ornamentů, jimiž je zobrazována: šlahouny plevelů, rozbuzené kořeny, koleje ubíhající do prázdna nebo obrazy zpustlých zahrad, zchátralých hřbitovů a opuštěných domů, s nimiž se setkáme ve *Vystěhovačích*, *Austerlitzovi* či *Saturnových prstencích* a jež by se daly vzájemně zaměnit. Sebaldem vizualizovaná místa – ať už se jedná o fotografie neudržované krajiny, prázdných měst, turistické pohlednice nebo mapy a nákresy – působí jako poodhrnuté drapérie, pootevřené dveře, jako kulisy pro aranžérské hříčky již nepřítomných lidí. Z takových trhlin se vynořují horolezci zmrzlí pod ledem, ztracení lyžaři či lovci motýlů, jako by přicházeli z bájných krajin, kam unikají kafkovští jezdci na uhláku.

Ornamenty mrtvých těl

Zátiší zobrazuje „autonomní bytí věcí, soubor toho, co po sobě zanecháváme“, medituje Sebald nad Trippovými obrazy v *Bytě ve venkovském domě*. Součástí jeho románových zátiší se stávají – překvapivě – i lidé. Školní fotografie či záznamy z rodinných sešlostí ve *Vystěhovačích* vykazují podobnou míru inscenovanosti jako natura morta. Pozorovatel se snaží zachytit detaily, aby mohl odlišit skoro stejné tváře spolužáků, identifikovat příbuzné, kteří zemřeli již před jeho narozením, nebo ze špatně viditelné fotografie z nedělního výletu vyčíst důkazy o tom, že „očividně“ pohublá tvář patří někomu „uvrženému náhle do pocitu absolutního neštěstí“. Vyprávění o narození Thomase Browna v *Saturnových prstencích* doprovází klasické barokní zátiší: lebka na hromádce knih. Poté ale následuje

„Co je smyslem naší činnosti?“



Ha Divadlo
Scéna Centra experimentálního divadla

Sezona 47: Nerůst 2021/22
Alfa pasáž, Brno www.hadivadlo.cz

B | R | N | O | MINISTERSTVO KULTURY | Jihomoravský kraj

Ornamentální archeologie W. G. Sebalda

reprodukce Rembrandtovy *Anatomie doktora Tulpa* (1632): nad pitvaným zločincem se shromáždili lékaři, pohledy vědců ovšem nesměřují k mrtvému tělu, ale k anatomickému atlasu. Sebald popisuje strnulé výrazy karteziánských anatomů: „Descartes učil jak známo v jedné z hlavních kapitol dějin subjektivity, že musíme odhlédnout od nevysvětlitelné tělesnosti a soustředit se na stroj, který je do nás vložen, na to, čemu můžeme plně porozumět, co můžeme beze zbytku využít pro práci a v případě poruchy buď opět opravit, nebo odhodit.“

Během pořádání zápisků ze své „anglické pouti“ (jak zní podtitul *Saturnových prstenců*) se Sebald soustředí také na stroje určené k práci. Průmyslová výroba hedvábí, lov sledů či koloniální politika patří jistě k projevům instrumentální racionality. Její důsledky se však ukazují prostřednictvím tělesnosti – na obrazech zkrvavené uniformy zavražděného následníka trůnu, obchodníků nad horou sledů, mrtvých těl kdesi v lese. Rembrandtovu pitvu, novinovou fotografii z rybí továrny a šokující svědectví o koncentračních táborech nespojuje jen motiv smrti, ale také motiv hromadění. Hromada mrtvých lidí následující po kupách sledů jednoduchou, ale účinnou vizuální analogií ve zkratce ukáže téma průmyslového vraždění, aniž by se vypravěč uchýlil k narativnímu patosu či ošemetným komparacím. Mrtvá těla se současně mění v děsivý ornament – jako by se kolem kmenů stromů obtáčely chuchvalce odhozených hadrů. Strukturu tkanin i zakonzervovaná těla loveckých trofejí narušují moli, krajinu

zjizvují katastrofy přírodní (námořní neštěstí, požáry), sociální (nezaměstnanost) i historické (válečné bitvy, genocidy).

Deformace a vlnění

Esejistický soubor *Byt ve venkovském domě* bychom mohli číst jako album vnitřních exulantů. Portréty pěti spisovatelů a malíře Trippa, autorem označované jako „delší marginálie“, spojuje potřeba pevného bodu, důvěra ve formování lidské bytosti, snění o solidní existenci. Místo pustiny vidíme na fotografiích a reprodukcích idylická místa a v ornamenty se tentokrát proměňují geometrické linie mřížek a tabulek, matematická kaligrafie sloupců a řádků. Potřeba řádu se realizuje meteorologickými záznamy, sestavováním domácího kalendáře, schématem na výpočet úroků, pořádáním herbáře nebo katalogu výtrusů. Všichni tito hledači řádu trpí obsedantním, patologickým jednáním. Sebald je totiž zachycuje v situaci, kdy si sami naordinovali „dovolenou od psaní“, a přitom nevnímají poruchu chování, která „musí každý pocit proměnit v litery a s udivující přesností se míjí s životem“. Od psaní se nelze osvobodit. „Z vědomého předsevzetí oprostít se od myšlení a jen si prohlížet přírodu se stává pro literáta trýzněného chronickou potřebou myslet a pracovat namáhavý racionální projekt.“

Umění psát má totiž „zažehnat hrozivě se zmáhající černé hemžení v zájmu zachování alespoň napůl použitelné osobnosti“. Hradba z úhledných číslic, dat a pravoúhlých bilancí však nedokáže zahnat stíny a „přání tu už nebýt“. Někdo píše na papírky, které vzápětí

trhá, jiný krouží na podložce spirály, do nichž vepisuje jména svých lásek. Robert Walser, jeden z aktérů knihy, skicuje tužkou na malé lístky dvoumilimetrové šifrované písmo, aby překonal nechuť psát perem. Tyto „mikrogramy“ Sebald označí za „motáky člověka zahnaného do ilegality“, za „dokumenty vnitřní emigrace“. Motáky, čmáranice, útržky, které Sebald vkládá do svých marginálních portrétů, jako by vypadly z Wölfliho sbírky „brutálního“ umění. Písmena a figury se rojí, i text se stává šifrou či ornamentem, točitý pohyb ruky předbílá pohyb mysli. Miniaturizované znaky zaplňují i to nejmenší prázdné místo, do záhybů se schovávají tváře i smrtky. V labyrintických zákrutách tušíme melancholickou paralýzu, kdy se tělo vzpírá mysli a ruka na místo dělné činnosti zahálčivě krouží po papíru. Záhyby ornamentů se totiž ukazují jako jediná možnost, jak postihnout „deformace a vlnění svých myšlenek a emocí“. Když Sebald charakterizuje Trippovo portrétní umění, nelze pochybovat o tom, že načrtává i vlastní autoportrét. „Přitom se z portrétního umění stává patografická záležitost nepřipouštějící už dělicí linie mezi tím, co obecně nazýváme charakteristickým, a deformacemi zachycovaného subjektu vyvolanými nutkavou posedlostí prací a duševním utrpením.“

Bludné počínání

V nejzáhadnější ornamenty se v Sebaldových textech proměňují autografy různých zápisníků, deníků, dopisů či vzkazů a nápisů. Písmena zaplňují prázdnotu na způsob Aurachova prachu. „Stopa dávno zmizelá ve vzduchu

nebo ve vodě zůstává tady dál na papíře patrná,“ konstatuje sice vypravěč *Vystěhovalců*, ale podobně jako jeho blízcí v *Austerlitzovi* mu dochází, že formulování myšlenky pomocí „jisté stylistické dovednosti“ je liché a bludné počínání. Na vrcholu intelektuálního úsilí se věty rozpadají do svévolného sledu písmen, písmena „do pokrivených znaků a ty do modrošedé, tu a tam stříbřitě se lesknoucí stopy, kterou vypustilo jakési plazící se stvoření a zanechávalo ji za sebou“. Strukturu jazyka, znamének, spojek i pojmenování věcí zaplavuje mlha, věty předstírají smysl a „jsou výstřelky naší ignorance, jimiž podobně jako některé mořské rostliny a živočichové svými chapadly slepě tápeme ve tmě kolem sebe“.

Podobně jako se v Sebaldových krajinách obtáčeji svlačce kolem uschlých rostlin, chodce přerůstají lopuchy a papír je požírán plísní, funguje i jeho text jako inscenované zátiší, jež deformuje perspektivu. „Celé dny a týdny si člověk zbytečně láme hlavu, a kdyby se ho někdo zeptal, neví, jestli píše dál ze zvyku nebo z touhy po uznání, protože se nic jiného nenaučil, nebo z úžasu nad životem, z lásky k pravdě, ze zoufalství nebo rozhořčení, a stejně tak by nedokázal říct, jestli psaním zmoudřel, nebo je z něho ještě větší blázen. Možná ztrácí každý z nás přehled v té míře, v jaké je ponořen do svého díla, a možná máme z toho důvodu sklon zaměňovat narůstající složitost našich duševních konstrukcí s pokrokem v poznání, zatímco současně už tušíme, že nic z toho, co nedokážeme odhadnout a co ve skutečnosti určuje naši životní dráhu, nikdy nepochopíme.“



Teprve z odstupu lze vidět nejnepatrnější detaily. Rembrandt van Rijn: Anatomie doktora Tulpa, 1632

Rozhovor s filosofem Pavlem Flossem



Pavel Floss. Foto Tomáš Wünsch

o dialog mezi křesťanskými denominacemi, ale i o šíření nových teologických a filosofických koncepcí, mezi nimi například myšlenek vědce a teologa Pierra Teilharda de Chardin, který syntetizoval křesťanský kreacionismus s moderním evolucionismem. Jsem rád, že v současné době pečuje o překládání a vydávání celého jeho díla Františka Jirousová a Česká společnost Teilharda de Chardin.

Na ekumenickém semináři v pražských Jirchářích v letech 1963 až 1969 však šlo také o dialog mezi křesťany a marxisty. Dialog mezi křesťany a neortodoxními marxisty vytvářel tolik potřebné podmínky pro koexistenci marxistů – a nevěřících vůbec – a křesťanů v tehdejší socialistické společnosti. Docházelo tak k osvobozujícímu kontaktu mezi křesťany, z nichž mnozí byli v padesátých letech pronásledováni, a marxisty, kteří byli většinou členy komunistické strany, jež byla svého času odpovědná za rozsáhlé represe věřících, především příslušníků katolické církve. Na semináři byla věnována pozornost také vývoji a proměnám marxismu a artikulovalo se zde i přesvědčení, že hlubinné intence Marxova myšlení se napájely nikoliv z převážně materialistických a ateistických zdrojů, nýbrž z určitých idealistických a křesťanských tradic. V prvním případě mám na mysli založení marxistické dialektiky v křesťanském novoplatonismu prostřednictvím jeho hegelovské reinterpretace, v druhém případě působení sociálních postulátů, zvláště raného křesťanství, jak je Marxovi zprostředkoval například autor spisu Evangelium chudého hříšníka Wilhelm Weitling. Jedním ze záměrů dialogu vedeného s marxisty bylo přimět je k tomu, aby reflektovali tyto a podobné momenty v základech svého učení a byli vstřícnější k jiným ideovým orientacím a eventuálně i k určité revizi svých názorů a postojů. Tyto záměry jsme pak realizovali i na půdě bytového semináře v Olomouci v sedmdesátých a osmdesátých letech. Pozorně jsme sledovali a analyzovali

především názory Egona Bondyho, s nímž jsme udržovali styky.

Má metafyzika v současném světě své místo? Jaký je její smysl? Touto otázkou se ocitám v jakémsi minovém poli, protože každá odpověď může na té či oné straně současných ideových front způsobit výbuch. Domnívám se, že vytváření metafyzických systémů či aspoň ontologických rozvrhů je bytostnou lidskou duchovní potřebou, což vyjádřil ostatně už Immanuel Kant slovy, že jsme k metafyzice odsouzeni. Naše myšlení přirozeně vrcholí v pokusech o nějakou podobu univerzálního konceptu reality, kterým se snažíme překonat nebezpečí pádu do různých vzájemně neslučitelných a nekomunikujících parcialit. Je signifikantní, že na půdě dvou nejvýznamnějších přírodních věd, totiž fyziky a biologie, se usiluje o jejich univerzalizující završení. Metou teoretických fyziků je sjednotit koncepcce tří základních sil v jednu univerzální teorii, kterou v nadsázce nazývají „teorii všeho“. Evoluční teorie, postihující v oblasti biologie počátku vznik živočišných druhů, expandovala do dalších disciplín, včetně gnozeologie a etiky, takže evoluční pojetí celého univerza je považováno za nový typ parciální ontologie. Navíc akceptujeme-li názor, že každý systém potřebuje ke svému ustavení patřičný metasystém, pak uspořádaný celek našeho vědění – a nikoli jen shluk jednotlivých věd – musí být zakotven v určitých výchozích předpokladech, které ho transcendují, a mají tudíž ontologický charakter a jejich reflexe je aktivitou ontologizující povahy. Potřebu ontologie však rodí i naše praxe, neboť vzhledem k vzrůstající technické moci člověka bude rozhodující, zda jeho odpovědnost bude mít ontologickou relevanci.

Ostatně když Hans Jonas ve svém Principu odpovědnosti představil etickou nauku pro epochu vědecko-technické civilizace, jež by umožnila přežití lidstva, považoval za nutné ji opřít o svůj environmentálně orientovaný

metafyzický koncept. Jeho cílem je zpochybnit subjekt-objektový model interpretace reality, v jehož rámci je člověk chápán jako subjekt a příroda jen jako soubor neomezeně manipulovatelných objektů. Tuto „ontologickou“ svévoli překonává Jonas ve své metafyzice pojetím přírody jako osobitého subjektu, který má svou vlastní účelnost a hodnotu. Musím však dodat, že podle mého názoru Jonas přechází někdy od oprávněné kritiky extrémního antropocentrismu do opačné krajnosti, již je kosmocentrismus. Na rozdíl od živočichů je člověk od počátku bytostí, která nemůže své životní prostředí jen přijímat, ale musí ho v rámci zachování své existence přetvářet. Jde však o to, aby transformaci svého životního osvětí prováděl s respektem k samostatné ontologické realitě přírody.

Metafyzika tedy není mrtvá? Již více než sto let slyšíme, že žijeme v postmetafyzické – a posléze i postetické! – epoše. Jde však spíše o přání než o oprávněné konstatování. V této době totiž vznikla řada pozoruhodných ontologicky orientovaných textů a i kritikové metafyziky sami ontologizují. Jestliže například Habermas v rámci boje proti poslednímu „pevnostem“ metafyziky v našem myšlení formuluje argumenty pro upřednostňování jedinečného a zvláštního proti obecnému a Odo Marquard vyzdvihuje nahodilé oproti nutnému, pak vzhledem k metafyzické tradici jde jen o změnu priorit, ale nikoli o opuštění ontologické roviny myšlení. A když třeba Wolfgang Iser vyhlásí, že skutečnost není homogenní, ale heterogenní, že není harmonická, ale dramatická a že není strukturovaná jednotně, ale diverzně, pak jde přece o metafyzické vyjádření par excellence. Pro konec minulého století je ostatně signifikantní, že v roce 1988 sice vyšla Habermasova kniha s programovým názvem Postmetafyzické myšlení, ale v témže roce byla pronesena slova na obhajobu metafyziky a výzva k jejímu novému rozvíjení,

a to představitelem analytické filosofie, která se, zvláště ve své ranější fázi, proti metafyzice nejvíce kriticky vymezovala. Mám na mysli Paula Grice a jeho text Aristoteles a mnohost forem. Pěstování ontologie má i dnes široké pole působnosti – od Heideggerova Verwindung der Metaphysik přes Koslowského pojetí ontologie jako fundamentální teorie jednotlivých oblastí skutečnosti až k tranzitivní ontologii Alana Badioua.

Nebylo určité probuzení metafyziky koncem minulého století spojeno s nástupem politického konzervativismu? Univerzalizující étos ontologie duchu současného konzervativismu odporuje, neboť posiluje rezistenci proti šířícím se xenofobiím kulturní, náboženské a sociální povahy, jež k upevnění své moci produkuje karikatura univerzalizmu v podobě stále více se oligarchizující tržní a konzumní společnosti. Je fatální, že v ní dochází ke zplnění demokracie, která ze své povahy vyžaduje stále zdokonalování, mimo jiné rozšiřováním participace na mnoha úrovních a v různých sférách, včetně té ekonomické.

Pavel Floss (nar. 1940) je filosof, komeniolog a historik filosofie. Působil v Muzeu Jana Amose Komenského v Uherském Brodě, později učil dějiny výtvarné kultury na Střední uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti. Po roce 1989 spoluzakládal katedru filosofie na Univerzitě Palackého v Olomouci. V letech 2005 až 2011 vedl Centrum pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty. Nyní přednáší na Univerzitě Hradec Králové a je spoluorganizátorem Letní filosofické školy. Je autorem knih Jan Amos Komenský. Od divadla věcí k dramatu člověka (1970), Proměny vědění (1987), Od počátků novověku ke konci milénia (1998), Mikuláš Kusánský. Život a dílo renesančního filosofa, matematika a politika (2001), Cesty evropského myšlení I. Architekti křesťanského středověkého vědění (2004), Poselství J. A. Komenského současné Evropě (2005), Meditace na rozhraní epoch (2012). Letos vydalo nakladatelství Vyšehrad druhý díl plánované trilogie Cesty evropského myšlení, nazvaný Aktéři humanismu a rané renesance.



V koláži nových textů Miroslava Olšovského najdeme glosy plné údivu a děsu, ironické bonmoty, odposlechnuté promluvy, parafráze i současný folklor z veřejných záchodů. Autor se vztahuje k pražskému místopisu i k obludné členitosti reality, národní povahy a života v současném světě. „Zkonzumovali jsme svou vlastní existenci a teď už jenom kálíme.“

Z Pařížské, 27. 11. 2007

Nadřazenost Evropanů, celá ta jejich nechutná a dutá nadřazenost, jakou pozoruji ve zdejších kontinentálních ulicích, plných vitrín a obnažených supermarketů, projevuje se vypracovanými systémy buzerací, kontrol a povinností, jaké si tito lidé na sebe sebemrskácky ušili a coby nejvyšší morální požadavek naložili, aby byli neustále jeden druhému na očích. Nejsou už žádná roční období, dokonce i to počasí je zprůměrované. Špinavá šed' se převaluje ulicemi jako kašovitá hmota, ve které se brodíme. Lidé zredukování na jakési siluety, které si telefonují během nákupů, a bédně hrbaté stíny starců tmavnoucí na zbytcích sněhu na Invalidovně, kam právě přicházím, pomyslel jsem si.

Na Příkopech

Do výkladních skříní byla umístěna bezmasá torzovitá těla s ženskými hlavami a jinými otočnými obličejí. Lidé se u nich zastavují a jejich obrazy zvolna prostupují dovnitř. Odněkud zaznívá pláč. Malá holčička se těší, že budou Vánoce.

V pražském Tesku

Krutost těch tváří v davu prozrazovala, že jsou to Češi.

Pod Letnou

Postavme na Letné obrovský penis! Pomník penisu, jak to měl ve svých náčrtcích Jindřich Štyrský.

Kolem bývalého Ústavu šlechtičen na Eliščině třídě

Torzo ženské na motorovém vozíčku ujíždí sněhem mokřými a špinavými uličkami za obchodním domem Kotva.

Na Květnici

Skutečnost není nikdy taková, aby se nedalo proti ní protestovat. Dokonce se dá říct, že mírou její existence i její zoufalou podstatou je můj protest proti ní. Bez něj jako by ani nebyla.

Nekvasilovou ulicí kolem Čechie

Zestárl jsem jako to socialistické sídliště.

Před Staroměstským orlojem

Jsem agent prázdnoty, čím dál víc propadám droze psaní. Píšu všechno, co dělám, vidím a slyším. Píšu bíle okřídlená těla vran a nalinkovaný sníh, píšu, nikdo vás už nezachrání, jedině v sobotu.

A pak se jednoho dne z nebe cosi nesmírného utrhne a rozbije na tisíce nepříčetných životů. A přijde ta hrůza, která nám zaslepí uši. A náhle zestárneme a vzpříčíme se v čase. A nikdo nás už z něj nevyjme – vtěsnání pevně do jeho soukolí zoufale do něj zaklesneme. A čas námi pootočí jako rafijemi, až začneme odbíjet.

Na Karlově mostě

Procházel jsem se dole u řeky, když vtom mě odněkud přepadlo „Každý den čerstvé, vždy levné“. Rozléhalo se po krajině a všude znělo.

Sotva vše utichlo, ozvala se Audrey Tautou: „Uklidila jsem byt, uvařila kachnu na mangu a našla sama sebe.“ Její ozvěna byla snad ještě horší než ta předchozí. A když jsem si už myslel, že vše skončilo, ozval se najednou Jan Hřebejk: „Moje banka ví, co znamená žít v pohybu. Díky tomu mám neustálý přístup ke svým financím.“ To už jsem nevydržel, chytil se zábradlí jako hladový potravý a slábnoucímá rukama se přes ně přehoupil. Tiše jsem zvolal: „Moji milí, přece jen jsem vás vždycky miloval“, a zmizel dole.

Na mostě vládl v tu chvíli tísnivý shon.

Nevěstinec na jatkách

Chtěla jsem se s ním milovat, sténala jsem nedočkavostí. Netoužila jsem však pouze po fyzických dotecích, nýbrž po dokonalém splynutí. Prohnula jsem se v zádech a zlehka jsem se začala proti němu pohybovat nahoru a dolů. Pomalu a záměrně jsem se dotýkala bradavkami jeho hrudi, ostré černé chloupky mi dráždily bradavky a moje vzrušení se stupňovalo. Zhluboka jsem se nadechla a začala pohybovat tělem v pomalých kruzích jako při erotickém tanci, tak abych se jen zlehka dotkla jeho pevného plochého břicha. Hlasitě zasténal, již nedokázal déle ovládat svou touhu. Sevřel mě v náručí a položil na neviditelné podušky oblaků. Ležel mi po boku, líbal mě a šeptal slůvka dotýkající se mého srdce a rozpalující tělo. Nad rakví, která stála mezi dvěma řadami kulatých světel, byla zavěšena modrá látková nebesa, před ní stály ve špalírech věnce květin. Bílé růže, růžové růže, na rakvi spočívala krásná kytice bílých a rudých lilí. Pomalým smutečním krokem přicházeli herci, kteří drželi u rakve čestnou stráž. Postránecký, Vinklář, Rösner, Lukavský. Dole v parteru byla cítit vůně z květin se smutečními stuhami. Prazily do nich reflektory. Naposledy se přišli rozloučit návštěvníci jeho představení, milovníci jeho knih i ti, jimž učaroval svými fotografiemi a kolážemi. Mnozí z nich, s kytičkou v ruce, stáli v tichém zamyšlení. Nikdo neplakal nahlas – to přijde až při obřadu samém. Neskonale jsem toho muže chtěla, zoufala jsem netrpělivostí. Pootevřela jsem ústa a moje tělo ho vyzvalo. Objala jsem ho nohama kolem boků a přijala ho do sebe dychtivě a co nejlouběji, lačná rozkoše. Cítila jsem ho v sobě, v jediném pohybu, jako by mě náhle celou vyplnil, a naše těla splynula. Poprvé po dlouhém čase, který se mi zdál již věčností, mne zaplavil sladký pocit, že jsem konečně ženou.

Nikdy se nám to ještě nestalo, a to chováme králiky deset let. Přišla jsem na to až po tři čtvrtě roce od doby, kdy se narodili. Rodina mně to nejprve nechtěla věřit. Ty dva, kteří měli dvě přirození, jsme už snědli. Přežil třetí, Stříbrňáček. Je mu teď něco málo přes rok. Už se o něj zajímá Guinnessova kniha rekordů a také Výzkumný ústav v Brně. Doufáme, že bude slavný a my s ním. Rodiče těch králíčků byli normální, otec byl strakatý a matka bílá. Stříbrňáček je docela inteligentní. Když viděl, jak skončil jeho kamarád, pak týden nejedl.

Jinak má rád mrkev, ječmen, jablka a řepu.

Jinak má rád mrkev, ječmen, jablka a řepu.

Jinak má rád mrkev, ječmen, jablka a řepu.

Je to můj miláček.

Katakomy pod Petřínem

Harry Potter, Pokémoni a Teletubbies – to jsou hlavní trháky ostravských obchodníků s hračkami pro letošní Vánoce. Jen málo dětí si pod stromečkem přálo vidět něco jiného. V konkurenci světových filmových a televizních megahvězd se ale už více než deset let držela klasika českého Večerníčku – Krteček.

Ti lidé, já sám k nim patřím, kterým už obyčejný malý Krteček připadá odporný, by patrně umřeli hnusem při pohledu na Obřího Krtečka, který byl před několika lety pozorován v Ostravě, jež tak získala jistou přechodnou proslulost. „Je stále v kursu a bude se prodávat vždy. Všechno ostatní jsou jen módní hity, které přeletí. Obří Krteček tady zůstane,“ řekla pracovnice ostravské firmy, která se zabývá distribucí hraček.

Teď už ovšem Ostrava zase dávno upadla v zapomenutí a sdílí tak neslavný úděl celého onoho jevu, který zůstal naprosto nevyjasněn, o jehož vyjasnění se však nikdo ani moc nesnažil a který byl v důsledku nepochopitelné nedbalosti oněch kruhů, jež se o něj měly starat a jež se ve skutečnosti horlivě starají o věci mnohem nicotnější, bez důkladnějšího

šetření zapomenut. O těchto lidech se praví výstižně: „Mluví jako staří ostravští básníci.“

Kreslená postavička Obřího Krtečka a jeho přátel měla v dětských pokojíčkích své místo. Před lety už odolala náporů Šmoulů, panenek Barbie a gumových Supermanů. Boj o dětský úsměv nevzdala ani po nástupu počítačových her a skládacích koloběžek. „Je všude. Prodávají se omalovánky, knížky, plyšové hračky a dřevěné kostky. Obchody o něj mají stále velký zájem. Půda v našem kraji je obzvlášť černá a těžká. Skýtá tedy i Krtečkům obzvlášť tučnou potravu a oni pak dorostou neobyčejné velikosti.“

Za popularitu Obří Krteček vděčil také televizi. „Oblíbené jsou všechny starší večerníkové postavičky. Letos se například nezvykle zvedl zájem o loutky Spejbla a Hurvínka,“ uvedla pracovnice ostravské firmy. Podle jistého ostravského básníka úspěch Krtečka spočíval v jeho tvaru. „Je příjemný na pohled a připomíná dětem tělo matky,“ vysvětlil.

Když jsem později četl básníkův spis – měl velmi nemotorný název „Krtček tak veliký, jak ho ještě nikdo neviděl“ –, opravdu jsem shledal, že se v podstatných bodech neshodujeme, i když se oba domníváme, že jsme dokázali tu hlavní věc, totiž existenci Obřího Krtečka. Podle něj je však naprosto pořádku, že se objevují nové hračky. „Doba se vyvíjí a s ní i potřeby dětí. Technické hračky rozvíjejí fantazii a motorické schopnosti dětí,“ psal básník. Podle něj by rodiče neměli potomkům nové moderní hračky zbytečně zakazovat. „Děti je vidí u svých kamarádů a automaticky je chtějí také. Když jim je budeme bezdůvodně zakazovat, naruší to vzájemnou důvěru.“

Nedávno byl Obří Krteček údajně spatřen v katakombách pod Petřínem. A v jedněch novinách se objevila následující poznámka, naštěstí až na konci a malým písmem: „Znovu nám byl zaslán spis o Obřím Krtečkovi. Vzpomínáme si, že už jednou před lety jsme se nad ním srdečně zasmáli. Spis od té doby nezmoudřel a my jsme nezhloupili. Jenom smát se už podruhé nemůžeme. Zato se ptáme našich básnických sdružení, zda ostravský básník nemůže najít užitečnější práci než honit se za Obřími Krtečky.“

Svět je špatný a ještě se mu to usnadňuje, pomyslel jsem si.

K Ruzyni

Soudruh Gustáv Husák se svým hostitelem soudruhem Kaysonem Phomvihhanem, generálním tajemníkem ÚV Lidové revoluční strany Laosu a předsedou vlády Laoské lidové demokratické republiky. Moje dětství.

Hlasy z Vinohradských hřbitovů

„Můžu vás ubezpečit, že se jedná skutečně o hnusný a bezpáteří boj konkurence, z kterého mi až zůstává rozum stát. Do Hybernské bych neposlal ani svého největšího nepřítele. Tam je to opravdu o zdraví, ne-li i o život. Navíc majitelé tam lžou, protože jsem se tam byl minule podívat, když psali, že jsou tam nějaké ženy, a paní na pokladně mi řekla, že tam spíš potkám jednorozce než ženu, že do Hybernské chodí jen fetišti a bezdomovci, kteří si tam normálně ustelou, a že pokud by mohla, ráda by pracovala právě v Sabinově, protože už tam má té špíny a smradu dost. I z toho je tedy jasné, že majitelé jsou ze Sabinovky velmi špatní a už vážně nevědí, co dělat... Pornokino Sabinova je absolutně nejčistší a nejhezčí kino v republice a vím, o čem mluvím, protože znám i ta v Ostravě a Brně. Čistota a hygiena je v Sabinovce absolutní samozřejmostí a toto je navíc podtrženo perfektním pohodlím, svíčkami a vůbec krásnou atmosférou. Navíc oba majitelé jsou hrozně milí a mají perfektní vystupování jako ve špičkovém hotelu. Jen já jsem si užil v kině minimálně s padesáti páry, mezi nimiž bylo několik opravdu

Miroslav Olšovský (nar. 1970) je komparatista, rusista a spisovatel. Vydal básnické sbírky *Záznamy prázdnot* (2006), *Průvodce krajinou* (2011), *Kniha záznamů a prázdnot* (2017), *Tahiti v hlavě* (2019), *prózu Líčení* (2012) a knižní esej o psaní a vidění *Anarchie a evidence* (2020). Podílel se na vydání *antologie literární a filosofické tvorby činů Ten, který vyšel z domu...* (2003), *výboru z díla ruského undergroundového básníka Igora Cholína Nikdo z vás nezná Cholína* (2012). *Pracuje ve Slovanském ústavu AV ČR.*

Miroslav Olšovský

velmi luxusních, krásných slečen a paní, které už jen dle oblečení jsou zvyklé na nejvyšší úroveň pohodlí a luxusu, a vždy odcházely naprosto spokojené a nadšené s až nevěřicným výrazem, že opravdu existuje takto pěkné kino. Pokud byste přesto nevěřili, není problém, aby vás majitelé kinem provedli a mohli jste si vše v klidu okouknout. V každém případě návštěvu opravdu velmi doporučuji!“

A blažený úsměv pohrával okolo úst jeho, když zavíral oči k poslednímu spánku, neboť vystupovaly před ním v pestré směsici rozkošné obrazy časů přicházejících, a země, kterouž opouštěl, odívala se stříbrným květem a duch jeho vznášel se lehounkým letem nad touto skvostností a plesal nad utěšeným divadlem.

„Aj my sme pár, rovnako sme trávili zopár dní v Prahe a zavítali sme do Sabinovky. Tiež sledujeme pervers a nestačíme sa diviť tomu špineniu od konkurencie. Keďže sme v Sabinovke boli, vieme, aká je pravda. Držíme sa zásady – lepšie raz vidieť, ako stokrát počuť. Aj keby ste mali akékoľvek pochybnosti, tak to môžete spraviť ako my. Prišli sme hneď zrána po otvorení, pokecali sme s príjemným človekom pri vstupe, bol to jeden z majiteľov, Tom, ten nám ponúkol, že si môžeme priestory kina obzrieť, čo sme privítali, keďže sme šli prvýkrát. Všade pekne, príjemne, čisto a voňavo. Tak sme zložili zálohu a vrátili sme sa večer. Manželka si pekne užila, bola spokojná. Určite pri najbližšej návšteve Prahy kino Sabinovka navštívime znovu.“

Bodejž se jen místa neztratila, kde tito dva slavného novorození očekávají, aby u nich vděční potomci kroky své zastaviti a památku prvních křisitelů nového českého života srdečným povzdechnutím světiti mohli!

Vůkol a vůkol vzkvétá ovšem množství nevadnoucích pomněnek, ježto sama vlast na hroby svých zdárných synů sázívá; ale nezasvěcené oko jich nevidí. I osmělil jsem se několik jich utrhnouti a malou kyticí z nich uvinouti; přijměte ji, kteří památku našich mužů rádi v sobě oživujete!

Pražské panorama

Krásný den jarní s doplápolávajícím sluncem ke konci se chýlil. U velebné slávě skvěla se Praha, sídlo královské, nádherně se rozkládá-jíc před očima mladého muže, an v rozkošném pohledu pohřížen o zeď se opíral, od bývalého purkrabského úřadu ke Starým schodům zámeckým se táhnoucí. Do kabinky nastoupilo s nepatrnou pomocí asistenta patnáct pacientů. Při jízdě se zpočátku nohama dotýkali země, aby nacvičili chůzi, a teprve potom vyletěli do výšky.

V šedé dálce vroubily modravé vrchy obzor polední, blíže pak ve značnějších nákreších vypínaly se ztepilé návrší a kopce, na jichžto oupadech a stráních co temné prouhy tmavozelené lesiny a křoviny dolů k sivoskvělému břehu řeky se vinuly, jenžto čím blíže, tím šíře zrcadlo své rozlívala. „Je to dobré,“ pochvaloval si jeden, co ho převáželi od jedné věže ke druhé.

Na levém břehu řeky strměly vrchy tmavým hájovým pokryté, protkané bezčetnými brázdami, jež na nejbližším návrší co husté řádky vinných kmenů bylo rozeznati. Na pravém břehu vltavském hrdě na příkré skále strmící Vyšehrad se vynášel, nad jehožto zděmi stará brána s osmi špičatými vížkami, trřpytivými to jehlany napohled, k oblakům se vypínala. Dále se klenul Karlov s ohromnou bání a štíhlé, obrovské Kateřinky. Na nejzazší východní straně jako by částku skvělé obruby viděti bylo místami hradby městské s nesčíslnými vížkami, jenžto se kolem strakaté směsice nepřehledných domů a stavení Nového Města otáčely. Všechny věže Starého Města pražského byly propojeny lany, na kterých klinkali zavěšení pacienti. Křičeli

z kabinky jako barevní papoušci ve větvích stromů, když mizeli od Můstku směrem k Příkopům.

Temně se pozdvihovaly ze skvoucí směsice této zčernalé zříceniny chrámu Panny Marie Sněžné, any na nádherných věžích tejnských poslední plápolý zapadajícího slunce mámivým leskem se odrážely. Velkolepý chrám křižovnický nezdobil tehdá ještě pravý břeh vltavský; tím velebněji ale skvělo se nové náčelí chrámu klementinského a ohromný most majestátně klenul obrovské boky přes modravou Vltavu k městu malostranskému. Zde se věžily obrovštěji a obrovštěji nově vystavěné paláce, kláštery a báně kostelní, příkrou Ostruhovou ulicí s vrchním městem (Hradčany) se spojujíce, v němžto nádherný chrám se vypínal s ohromným hradem královským a ouřadem nejvyššího purkrabiho, jehož očernalé prastaré zdě nad hlavou pozorovatele našeho do povětří se vznášely. Bolest nadouvala lidská těla tak, že tu visela jako balony pod pražskými střechami a vítr jimi lomcoval a povíval. A jak narážela do hran domů, praskala a pšoukala. Smradu tu bylo jako na hřbitově.

- Která se vám líbí nejvíc, holka ze studovny?
- Ty, píčo.
- Les Misérables. Bububu.
- Je Kundera kundou?
- Mám ho stejně rád jako kundu, tak asi je!
- Proč nic nenapišeš?
- Lepší felace nežli kremace.
- Jednoho dne v parku, šukal jsem tam Jarku. Hned jak orgáč dostala, tak se na mne vysrala.
- Víte, jaký je rozdíl mezi cirkulárkou a toaletním papírem?
- Vždy, když ležím na Daně, musím myslet na daně. Z obrátů a příjmů, hned ho zase vyjmu.
- Happy.
- Nesl malý mraveneček lesem kousek

- dřívka, nedbal na svou čerstvou kýlu, vyhřezla mu střívka.
- Happy.
- Happy, napiš ještě jednu. Unhappy.
- Konečně poezie s trochou vkusu.
- Vážení! Neklepejte popel do záchodů, my vám taky nesoru do popelníků.
- Ať máš kládu nebo nit, musíš si ho vyhonit.
- Proč tu sedím, proč nemám ke všem informacím přístup doma? Martin.
- A k jakým informacím máš přístup, když sedíš tady?
- Nevím, ale těším se.
- Na co?
- Kdo si chce společně vyhonit, napiš.
- Ok, když?
- Běž do hajzlu, debile.
- Na hajzlu to stojí za hovno – rozhodně tu nemám náladu na mrdání a už vůbec ne s chlapama. Strčte si nabídky k sexu do prdele.
- Zdůrazňuji, že toto jsou pánské záchody, zaslouží si tedy náležitý znak.
- Tady se to pěkně sere.
- Vítr fouká do prdele.
- A do koulí štípe mráz.
- Přijdu se sem vysrat zas.
- Já tu seru docela často a taky si myslím, že je to bezva. Jen tu letos chybí ta báječná literatura, udělejte s tím něco, chlapi! James Bond.
- Koukni vpravo.
- Dobrá tedy zamysleme se nad faktickým důsledkem integrace psychedelik do naší kultury!
- Nauč se psát, idiote!
- Nech už těch blbostí a raději nám ukaž pindoura.
- Ukaž své já. Výjimečný design. Osobitý styl. Prostorný interiér.

Na Kampě mezi objekty

Zábava a smrt, taková je dnes móda. Turisti se na nás jezdí dívat, jak strádáme hlady

a nemáme co dát našim dětem, jak poslední darované šaty padají z našich hubených těl, jak v kalužích vod, které se za loňských dešťů utvořily v našich ulicích, umírají naši sousedi. Fotí nás a žádají, abychom jim své příběhy vyprávěli. Tak jsme je zaujali, že dokonce někteří z nich napodobují naše strádání a naschvál sami hladoví. Musíme se o ně starat, aby nakonec neumřeli a nenapsali o nás, jací jsme necitliví. A když se nasycení a uzdravení navracejí domů, vystupují v nejrůznějších diskusních pořadech, kde o nás vyprávějí neuvěřitelné historky.

Monolog z Černého Mostu

Když člověk prochází Ikeou, má chuť se na všechno to zboží vykálet. Vykálet se na prostrírání Underlag za 49 Kč. Vykálet se na rozkládací stůl Ingatorp za 5990 Kč, vykálet se na novinku židle Bernhard za 2990 Kč. Vykálet se na Gunnern, uzamykací skříňku bílou za 1398 Kč, vykálet se na Brusali, komodu se třemi zásuvkami za 3980 Kč, vykálet se na Moshult, penovou matraci za 1990 Kč, vykálet se na Sultan Luroj, lamelový rošt za 700 Kč, vykálet se na rám postele Brusali Skorva za 2290 Kč, vykálet se na Bekvám schůdky za 349 Kč. Vykálet se na to vše za 10 707 Kč, na veškerý tento Nábytek do vašeho pokoje za méně než 11 000 Kč. Zkonzumovali jsme svou vlastní existenci a teď už jenom kálíme.

Podzemní garáže na náměstí Republiky

Život je hrozně krátký. Teď se mi ve vzpomínce tak scvrkává, že nedovedu najednou pocho-pit, že nejenže nestačí na jeden nákup, ale že nestačí ani k napsání kratičkého seznamu, a dokonce ani k napsání této jediné povídky.

Dříve byly časy dlouhé, teď jsou však krátké, jen takové cobydup, a někdy ani to ne. Někdy čas není vůbec.

Děkuji za vaše připomínky.

Vybrané texty pocházejí z připravované knihy **Psaní mi za rukou běhá jako pes**, kterou k vydání chystá nakladatelství Fra.



Ilustrace Eva Maceková

PETR ČORNEJ, PAVEL BĚLINA
A KOLEKTIV

Dějiny zemí Koruny české I. a II.

Slavná příručka, která daleko přesáhla hranice dané školním prostředím a získala si širokou čtenářskou oblibu, se vrací v nové verzi. Kromě aktualizací reflektujících současný stav poznání autoři připravili nové kapitoly věnované pravěku, první světové válce nebo období let 1945–1992.



BILLY O'CALLAGHAN

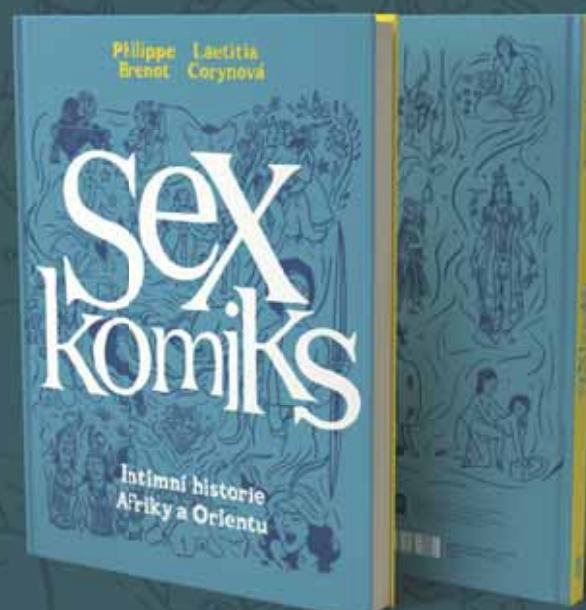
Doživotí

Tři postavy, tři osudy a téměř sto let irské historie. Oblíbený spisovatel, který se českým čtenářům představil románem *Náš Coney Island*, ve své nové knize přináší velký příběh rodinných vztahů, nevládných historických okolností a těžkého života v chudé a zkoušené zemi.

PHILIPPE BRENOT
LAËTITIA CORYNOVÁ

Sexkomiks 2: Intimní historie Afriky a Orientu

Po dějinách sexu v západní kultuře, kterým se věnoval první svazek Sexkomiksu, se vydáme do sexuálních světů geograficky vzdálenějších. Vypravíme se za mýty a pohádkami, rituály, náboženstvím i každodenností Afriky, Blízkého východu, Indie, Číny a Japonska.



Pás smrti

Dění na východní hranici EU

Dění na polsko-běloruských hranicích je humanitní katastrofou, která si vyžádala a ještě vyžádá množství lidských životů. Zatímco negativní role Běloruska je všeobecně známa, o Polsku a jeho sekuritizační strategii, jež zahrnuje i zákaz vstupu novinářů a humanitárních pracovníků do pohraniční zóny, se toho moc nedozvídáme.

JIŘÍ KOUBEK

Polsko je hlavním poraženým krize na běloruských hranicích. Viníkem je polská vláda a přístup, který od počátku zaujala. Škody byly napáchány snad na všech úrovních: politické, morální, ekonomické, diplomatické i právní. Český pozorovatel odkázaný na média hlavního proudu si však nejspíše udělá trochu jiný obrázek, který ukazuje jen polovinu pravdy. Ano, prvotním hybatelem byl brutální a cynický Lukašenkův režim, který si v souhře s Erdoğanem i Putinem zahrál na největší státně řízenou agenturu obchodu s lidmi.

Válka nervů

Jistě, běloruští vojáci v noci oslepovali polskou stráž stroboskopy a lasery a násilím nutili uprchlíky ke zdolávání střezené hranice. Chovaly se ale polské síly lépe? A jakou strategii od počátku zvolil polský stát? Jak známo, krize trvá již přes půl roku. Již to samo o sobě vypovídá o mnohém. Polská vláda se po většinu toho období ani nesnažila o koordinovaný mezinárodní postup, ani nevyvinula na Bělorusko skutečně účinný nátlak, jakým by byly například tvrdé ekonomické sankce. Až v posledních týdnech – po eskalaci napětí a v době nastupující drsné východoevropské zimy – premiér Mateusz Morawiecki započal jakousi opožděnou diplomatickou „ofenzivu“. Předtím si Polsko v duchu svých tradic dlouhé měsíce hrálo na osamělého bojovníka hájícího poslední výspu západní civilizace proti barbarům. A téma nové „migrační krize“

pojalo především propagandisticky a vnitrostátně. Vnější pozorovatel nemusí být zrovna paranoidní, aby nabyl dojmu, že konzervativní vláda ve skutečnosti měla zájem nikoli na vyřešení, ale na trvání krize. Nasvědčuje tomu i skutečnost, že celá pohraniční zóna byla uzavřena. Z pásma byli vyhnáni aktivisté, nezávislí novináři, humanitární i lékařské organizace. Oblast byla militarizována a na hranici postavena fyzická bariéra. Vůči Bělorusku byla zaujata „tvrdá linie“, jejíž tvrdost však spočívá výhradně v nekomunikaci s režimem, který Západ neuznává, a v odhodlání vyhrát nad Lukašenkem ve vleklé „válce nervů“.

Skutečně tvrdý postup tak byl nastolen vůči hlavním obětem celé krize – uprchlíkům a migrantům. Dominantní strategií se stal „push-back“, tedy zatlačování všech, kdo hranici nelegálně překonali, zpět na území nikoho, které si brzy vysloužilo přezdívku „pás smrti“. V praxi to znamená, že polské složky v lesích poblíž ostnatého drátu naháněly a odchyťovaly skupinky i jednotlivce a násilím je vracely za hranice. Polští novináři jako Katarzyna Przyborská či Bartosz Rumińczuk popisují případy, kdy ozbrojenci polského státu vraceli promrzlé, vyčerpané a hladovějící lidi do „pásu smrti“ opakovaně. Teprve když uprchlíci už doslova nemohli chodit, nechali je odvézt do nemocnice v Hajnówce, neblížším okresním městě, ale po pár dnech je opět vyvezli za hranici. Obětí na životech je již nesčetně. Oficiálně ale Polsko tyto praktiky popírá.

Proti všem

Propagandistickou válku vyhrál Lukašenko, který na svou stranu hranice vpustil západní novináře a humanitární katastrofu jim ukázal v plném světle: takto se chová údajně humanistický Západ. Polská státní média mezitím ukazovala dramatické záběry laserových a stroboskopových útoků a tmavé mladé muže házějící na polské vojáky kamení (nikdo již neřekl, že je k tomu běloruští vojáci nutili bitím).

Když koncem listopadu po třech měsících výjimečný stav v hraničním pásmu čítajícím 183 obcí vypršel a dle ústavy jej již nebylo možné prodloužit, zachovala se polská vláda zcela v duchu svého pojetí právního státu.

Řešením se stala normalizace výjimečného stavu. Princip je jednoduchý: díky novele zákona o ochraně státní hranice výjimečný stav fakticky trvá, aniž by ho bylo nutné vyhlásit v souladu s ústavními procedurami. Stačí rozhodnutí ministra vnitra po konzultaci s velitelem hraniční stráže. Aktuálně platí do počátku března. Vstup do militarizovaného pásma je pouze na zvláštní povolení, což se týká i novinářů či humanitárních pracovníků. Jistá deeskalace na hranici nastala až po intervenci Merkelové, Macrona a dalších přímo u Putina (a po tolik kritizovaném telefonátu odcházející německé kanclérky Lukašenkově). Diktátorova „(in)human-trafficking agency“ nabrala zpětný chod a letadla s uprchlíky se z Minsku rozletěla zpět na Blízký východ.

Na chování vládnoucí polské pravice je zářející především její pokrytectví. Na jedné straně je ochotna kvůli několika tisícovkám běženců zajít až za hranu humanitární katastrofy. Na straně druhé země systematicky a masivně čerpá levnou pracovní sílu převážně z „bílého“ Východu. V Polsku odhadem pracují dva miliony Ukrajinců. Jen za rok 2020 bylo vydáno 406 tisíc pracovních povolení

pro neobčany EU (pětkrát víc než roku 2015). S trochou cynismu by se dalo říct, že hromadný dovoz levné práce je pokusem o protiinflační opatření vlády, který však zatím nefunguje. V říjnu byl unijní harmonizovaný index spotřebitelských cen (HICP) v Polsku 6,4 procenta, což je pátý nejhorší výsledek za Litvou, Estonskem, Maďarskem a Rumunskem.

Inflace a aktuální covidová vlna ale nejsou jediné důvody, proč trvání migrační krize přichází polské vládě vhod. Sekuritizační propaganda a příběh o zemi v ohrožení pomáhal zakrýt další paralelně probíhající krize: neutuchající konflikt s Evropskou unií (připomeňme pokuty ve výši jednoho milionu eur denně za nezrušení disciplinární komory nejvyššího soudu a půl milionu eur denně za Turów nebo zablokování peněz z unijního fondu obnovy), statisícové protivládní protesty v říjnu po vyhlášení primátu polského práva nad právem unijním a nemensí demonstrace v listopadu proti zákazu interrupcí po úmrtí třicetileté těhotné Polky. Menšinová polská vláda vede iracionální boj proti všem, což ovšem svědčí především o její slabosti.

Autor je politolog.



Území nikoho mezi Polskem a Běloruskem si vysloužilo označení „pás smrti“. Foto Irek Dorozanski (CC BY-NC-ND 2.0)

par avion

Z NĚMECKÝCH MÉDIÍ VYBRAL MARTIN TEPLÝ



Německá kancléřka Angela Merkelová opouští po šestnácti letech aktivní politiku. Křesťanskodemokratická unie (CDU) během jejího vládnutí zezelenala, posunula se více nalevo, také ale byla poznamenána politikou konsenzu za každou cenu. Merkelová navzdory bezpochyby úspěšnému vládnutí otupila její hrany a zbavila CDU jasných politických kontur. V této politice chtěl pokračovat Armin Laschet, který ovšem v podzimních volbách utrpěl silnou porážku – strana neměla nosná témata. Historik z univerzity v Mohuči a sám člen CDU Andreas Rödder analyzuje v interview pro deník **Die Tageszeitung** ze 4. prosince aktuální stav strany, která bezmála dvacet let určovala osud Německa. Vládnutí za cenu ústupků levicově liberálnímu mainstreamu podle Röddera nebylo velkým úspěchem. **Na pravé straně spektra zanechala CDU politické vakuum, které vyplnila**

radikální AfD. Křesťanští demokraté dokonce ztratili šestinu hlasů a prohráli volby. Merkelová sice vládla úspěšně, ztrácela ale čím dál více podporu ve stranické základně, pro niž vlastně nikdy neměla pochopení. Aby se udržela u moci, prosazovala moderní témata jako ukončení branné povinnosti, sňatek pro všechny nebo konec jaderné energie v Německu. Tím ale obcházela tradičního voliče CDU, který nechápal, za koho CDU vlastně „kope“. Podle Röddera zažívá CDU přesně to, co se stalo sociálním demokratům z SPD za éry kancléře Schrödera, jenž sociálním demokratům vnutil liberální agendu. Nyní je CDU v opozici spolu s AfD. Jakákoli hlubší spolupráce mezi nimi by měla být vyloučena. Na druhou stranu musí CDU za každou cenu mluvit i o tématech, s nimiž přichází AfD. Dosud se křesťanští demokraté dopouštěli fatální chyby: jakmile nějaký okruh témat otevřela AfD, dala od nich CDU ruce pryč, i kdyby byla sebedůležitější. Témata budoucnosti jsou podle Röddera jasná: sociální spravedlnost, tržní a globální klimatická politika a srozumitelná politika migrace. Zde musí CDU zaujmout vlastní pozice, které ji učiní opět intelektuálně zajímavou.



Hlavní program německé televize ARD ve svém online zpravodajství 5. prosince shrnul,

na co se s novou německou vládou SPD, Zelených a liberální FDP mohou těšit zdravotní sestry. Tato skupina je dlouhodobě početně „podvyživená“. Kvůli pandemii covidu se zdravotní personál dostává na hranice svých možností. Stav naprostého vyčerpání a nedostatku personálu však není nový, pouze se nyní projevil v plné síle. Nová vláda proto vyčlenila na odměny sestrám miliardu eur. Podle Christine Voglerové z celoněmeckého svazu sester je to však málo. Jednorázové odměny nedávají jistotu pravidelného příjmu, proto se prý musí vytvořit platové struktury, které zajistí zdravotním sestrám pravidelný příjem okolo čtyř tisíc eur. (O tom, co by takové platy znamenaly pro české nemocnice v příhraničí, je těžké spekulovat.) Mimo to se má pracovat na zvýšení prestiže povolání, které by vedlo k tomu, že se více mladých bude chtít stát zdravotníky. **V tuto chvíli chybí v Německu asi dvě stě tisíc zdravotních pracovníků a je jasné, že všechna místa nelze obsadit německými absolventy a absolventkami.** Ostatně v koaliční smlouvě je jasně napsáno, že je třeba vsadit i na pracovní síly ze zahraničí.



Hospodářský týdeník **Wirtschaftswoche** prezentoval ve vydání z 3. prosince rešerši týkající se průmyslové špiónáže čínských studentů

a vědců na německých vysokých školách. **Čínští doktorandi jsou prý velmi často vysíláni na německé školy s cílem navrátit se domů s poznatky, které by se daly využít v projektu Made in China 2025.** Angela Merkelová v jednom ze svých nedávných rozhovorů zmínila, že se německé instituce pouštěly do spolupráce s Čínou dosti neopatrně. V posledních deseti letech počet čínských studentů v Německu vzrostl z 23 na 41 tisíc. Většina se jich zapisuje na inženýrské obory. Kolik z nich jsou skuteční špióni, se neví, protože tajné služby k tomu nechtějí dát žádné konkrétní informace. Podle Wirtschaftswoche lze ale vycházet z toho, že Německo za svou neopatrnost brzy zaplatí vysokou cenu. Především klíčové technologie, které jsou zásadní pro obranyschopnost země, by se měly více hlídat. Problém ovšem je, že v SRN až padesát procent vědců pochází z ciziny a že věda žije z určitého stupně otevřenosti při sdílení poznatků. To je de facto pozvánka pro mladé Číňany, aby si toto vědění přivlastnili. Mohou tak urychlit vlastní vědeckou kariéru ve vlasti a také získat kredit v bodovém systému, který je v Číně zaveden. Například profesor Lemme z univerzity v Cáchách proto prý preventivně nepřijímá žádné čínské studenty, kteří pracují pro státní instituce. Současně ale říká, že pokud by se Číňanům „zavřely dveře“, mohla by totéž udělat Čína – a o čínský trh nikdo přijít nechce.

Proč se Češi nebouří?

Kdyby se letošní parlamentní volby konaly už na jaře, jejich výsledek by byl dost možná úplně jiný. Průzkumy jasně favorizovaly Pirátskou stranu v koalici se Starosty a nezávislími. Jak to, že nakonec neoslabilo hnutí ANO, ale jeho možní koaliční partneři, a čím si vysvětlit, že místo Pirátů bude u moci konzervativní pravice? Důvody lze hledat mnohem dále, než se zdá.

JAN HAMERSKÝ

Jak si letošní osmdesátník Václav Klaus přivlastnil sametovou revoluci? Proč se výroba během pandemie, kdy mnoha podnikům chyběly součástky, nezastavila ani na měsíc? A jak je možné, že tuzemská Pirátská strana mohla jako jediná svého druhu v Evropě na jaře pomýšlet na převzetí moci s programem, s nímž si Zelení patnáct let drželi svá dvě procenta? Ptejme se raději jinak a zdánlivě nesmyslně: Proč Čechy, Morava ani Slezsko nezažily žádnou skutečnou revoluci? Matěj Stropnický za tím vidí silný vliv normalizačních technokratů, jejichž otisk je patrný i v Babišově proslulém předvolebním heslu. Petr Fischer zase fabriký, které pro Čechy od dob mocnářství znamenají totéž, co pro Poláky klášter Jasná Hora v Čenstochové. Počátky české technokracie ale sahají ještě dál, až na samotný začátek „dlouhého 19. století“.

Prostě to zařídíme

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let 18. století se ve víru Francouzské revoluce překotně rodila moderní občanská společnost. Roku 1791 byla uzákoněna Deklarace práv a svobod občana. O něco dřív v rozklížené Polsko-litevské unii Sejm schválil poslední pokus zbrzdit šlechtickou zvůli a odhlasoval první moderní evropskou ústavu. A zatím na odvrácené straně Karpatského oblouku, v Habsburské monarchii, krátce po sobě umírají Josef II. a jeho bratr Leopold II., který sice část Josefových výnosů zrušil, ale jiné, méně kontroverzní platily dál.

Josefinismus otrásl dosavadní jednotou oltáře a trůnu. Poprvé usadil inženýra na místo faráře, a z toho udělal státem placeného matrikáře, andragoga, zdravotníka a živý tlampač úředních vyhlášek. Svita inženýrů císaři radila, jak a kde modernizovat, aby habsburský stát dohnal – a ideálně i předešl – pruského rivala. Aristokracii navzdory inženýři opravovali katastrální mapy, navrhovali silnice a manufaktury ve vyklizených kláštrech, nařizovali kosit nezralé lány obilí a bourat vesnice, které stály v cestě stavbám pevnostních měst. S nikým o ničem nediskutovali. Nikoho se na nic neptali. Prostě to ve státním zájmu zařídili.

Josefovi současníci byli k jeho reformám podstatně kritičtější než zpětná hodnocení historiků. V šoku nebyla jen šlechta, jejíž výsady a majetky byly v ohrožení. Preláti nikdy nezapomněli, že Josef II. církev odpoutal od papežské kurie a podřídil ji potřebám sekulárního státu, že rušil kláštery, poutě a procese. Roztrpčení ale byli i evangelíci. Melantrichovy a Komenského spisy, které přežily rekatolizaci v kláštrech mezi zakázanou literaturou, kramářů lacino skupovali jako papír na kornouty a zklamal i takzvaný toleranční patent. Evangelíci sice teoreticky mohli usilovat o veřejné úřady a akademické hodnosti nebo provozovat řemeslo, ale katolické mocenské struktury je i nadále odmítaly. Modlitebny nesměly ničím připomínat kostel a poplatky za křty, svatby a pohřby stále inkasoval spádový římskokatolický farář. A konečně běžné poddané znechutila úsporná opatření, jakým bylo pohřbívání v pytli. Nicméně precedent už byl nastolen. V českých zemích si sociální pokrok nepřivlastnili revolucionáři, ale inženýři.

O některých českých idiomech

Postupem času se zapomnělo, že poddaným císař ulevil zejména proto, aby posílil svou říši. Měšťané i sedláci – a po nich také badatelé – si z Josefovy rozporuplné vlády vyzobali hlavně rozinky. Občany najednou zajímalo, jak velkou část příjmů odvádějí oni a jakou velkostatkáři. Na dosah byla i možnost odejít do města za lepším životem, než poskytovalo zděděné pole, chalupa nebo řemeslo. Nikoho netrápilo, že císař se o ně stará proto,

aby se množili, platili daně, stavěli a obsluhovali čím dál složitější a výkonnější zařízení, rukovali do armády a budovali nový státní kult práce a efektivitu. Když vezmeme v potaz, že na císařovy inženýry si nedovolila ani šlechta, že technické obory byly stále důležitější a že později českým romantickým vlastencům kázal matematik Bolzano, nepřekvapí nás přesvědčení, že dělat něco pořádného znamená stát u rýsovacího prkna. Stačí porovnat výsledky činnosti ostýchavých českých vlastenců a technokratů.

Ústava z roku 1849 současnějším právním jazykem definovala, proč je císař pořád první po Bohu, a na dlouho pohřbila sny o české autonomii. Projekt česko-rakouského vyrovnání z roku 1870 se smrškl na marginálii a vlastenečtí poslanci ničeho nedosáhli ani pasivní rezistencí v letech 1871 až 1878. Zatímco dohady o smyslu rezistence dováděly veřejnost k šílenství, ostatní poslanci jednali v Říšském sněmu bez nich. A vyložené trapné byly také pokusy o „samostatnou“ českou zahraniční politiku. Z rozpačité recepce Palackého, Riegera, Braunera a dalších u cara Alexandra II. podal v roce 1867 obšírné hlášení Karel Sabina. Možná proto se tak vžilo pořekadlo „kecat jako Palacký“.

Ve stejné době bylo na naléhání průmyslníků a technokracie zrušeno poddanství (1849) a později i cechy (1859), aby továrny měly stálý přísun čerstvé lidské potravy a jejich rozvoji nepřekážely všelijaké drobné monopoly a omezující normy. Zároveň tyto kroky nezáměrně napomohly národní emancipaci. Českým venkovanům alespoň zpočátku připadaly pracovní nabídky ve městech a šestnácti hodinové směny lákavější než nekonečná dřina na polích, která často ani nevlastnili.

Železný kruh pravice

Náhodou není ani skutečnost, že tehdejší čeští politici dosáhli svého největšího úspěchu, Stremayrových jazykových nařízení z roku 1880, za vlády obratného technologa moci Eduarda Taaffeho. Rakousko-Uhersko krátce před nástupem Taaffeho konzervativní federalistické koalice zasáhla hospodářská krize, kterou se zpožděním vyvolal krach na vídeňské burze roku 1873. „Železný kruh pravice“ trochu atypicky střídal ústupky, prvky sociální politiky a represe. Jazyková nařízení byla uzákoněna pro vlastence, volební právo pro živnostníky a konečně zákaz dětské práce a maximální pracovní doba pro dělnictvo. Současně stát potlačoval dělnické hnutí. Taaffe byl nakonec přinucen k demisi, ale to teprve tehdy, když vyšlo najevo, že pouze zklidňuje situaci. Další vlády už k českým nacionalistům tak vstřícné nebyly a sociální i národnostní prnutí sílila, dokud se Rakousko-Uhersko fatálně nevyčerpal ve víru první světové války.

Pro sedmdesátá a osmdesátá léta 19. století je však kromě protestů příznačná ještě jedna věc. Známe jména vůdců potlačených stávek, ještě více záznamů z téže doby ale mluví o tom, který průmyslník založil tu či onu nemocnici, školu nebo dělnickou kolonii s vodovodem a kanalizací. Nešlo přitom o filantropii, ale o snahu vzít vítr z plachet stávkářům. Takto tedy v tehdejších kapitalismu prokapával blahobyť.

Za fasádou humanity

Ani Tomáš Garrigue Masaryk, zásadový filosof na Pražském hradě, který svým spisem o sebevraždě položil základy české sociologie, společenské vědě založené na datech, z tohoto vývoje nevybočoval tolik, jak by se mohlo zdát. Národní revoluce se ve dnech kolem 28. října 1918 odbyla několika tábory lidu. Češi získali svůj stát jako opulentní dar z exilu, který vybojovaly obratná Masarykova, Benešova a Štefáníková diplomacie a české

legie. Do vínku nový stát sice dostal demokratické ideály, rozhodující motivace ale byly přízemnější. Sen o obnovené samostatnosti by se určitě uskutečňoval mnohem hůř, kdyby české země nebyly v podstatě soběstačným průmyslovým těžištěm Předlitavska. Stát přitom neřídili ani tak kapitáni průmyslu, jako spíš vítězové pozemkových reformy z roku 1919. Půdu odňatou církvi a šlechtě si mezi sebou rozdělili agráři, bez nichž prakticky nebylo možné složit vládní většinu.

Jeden průmyslník nicméně vývoj státu i průmyslu předjímal nadlouho dopředu. Baťa vystupoval jako přesný opak starší generace fabrikantů, jež na zemědělných šetrila, kde jen mohla. Baťovi dělníci mohli využívat závodní stravování, zdravotní péči i ubytování, jet na rekreaci a v dílenských samosprávách si sami vedli účty a měli podíl na zisku. Přesto Baťa Masarykovy ideály v podstatě zredukoval na propracované sociální inženýrství, ve kterém se fordismus a taylorismus prolíná s inspiracemi Sovětským svazem. Baťovým cílem nebylo proletáře osvobozovat, ale prohloubit jejich závislost na firmě a více je motivovat k práci.

Následující válečná léta zvýraznila i jiné projevy českého myšlení než přístupnost sociální demagogii. Svou roli nicméně sehrála až posvátná úcta k fabrikám. Nejenže se okupantům dostaly do rukou prakticky nepoškozené, výroba za války, často pod předválečným vedením, ještě zrychlila. Nacisté šéfům neustále připomínali, že je kdykoli mohou nahradit, a jejich podřízené motivovali pohrůzkami i různými benefity. Sotva některého fabrikanta napadlo se obětovat pro národ, kazit dílo nebo jen nechat kolaboranty, ať si poradí bez něho. Jejich jednání tak jen prohloubilo deziluzi z meziválečné republiky. Kdo by důvěřoval podnikatelům, kteří nejdříve vyzbrojovali republiku a potom Wehrmacht?

Až zavládne blahobyť

Jestliže dříve technokracie ovlivňovala dění ze zákulisí, poválečné události ji vynesly na výsluní. Bylo ve všeobecném zájmu, aby stát co nejdříve ovládl klíčová finanční a průmyslová odvětví, rozjel mírovou výrobu, vyčistil a vzápětí nechal osídlit pohraničí. První krátkodobé úspěchy se dostavily už v době voleb. Venkovská chudina prakticky zmizela, jakmile se jí zpřístupnily rozsáhlé polnosti v pohraničí. Sice na ně často nestačila, ale i s tím KSČ uměla pracovat. Jednoduše voliče po vítězných volbách nadchla pro další, ještě větší plán, budování socialistické společnosti, v níž zmizí nerovnosti. A široké masy se – alespoň zpočátku – vcelku ochotně nechaly hypnotizovat grafy a statistikami ukazujícími, o kolik lépe se jim už teď daří.

Projektantské myšlení postupně vrostlo i do umění. Dnes nám svědomití inženýři a úderníci, šablonovití hrdinové socialistického realismu, připadají úsměvní, tehdy ale manifestovali dominanci technooptimismu. Dobová hesla tvrdící, že v SSSR „zítra znamená včera“, měla oporu ve stavbách přehrad, hutí i v rozvoji nových oborů. Především překotný rozvoj jaderné energetiky a kosmonautiky měly demonstrovat technologickou převahu nad Západem i schopnost státu zajistit lidem klidné zázemí. Nejspíš proto Stropnický ztotožnil technokratické kontinuum hlavně s érou „pancersocialismu“.

Víra v jasnozřivost plánovačů se však rozplynula nejpozději po první pětiletce. Plán byl splněn, a přece byl nedostatek základního spotřebního zboží, jelikož prioritu strana přiklala zbrojení. Uměle znehodnocená měna sice lépe odpovídala skromné nabídce, ale nevedla ke kýženému odbourání přídělového systému a černého trhu, a pochopitelně také snížila hodnotu vkladů. Navzdory tomu nelze čtyřicet let komunistické nadvlády ztotožnit

L

LISTY

dvoměsíčník
pro kulturu a dialog

www.listy.cz

Slavíme 50 let

číslo 6/2021

vychází 16. prosince s přílohou

POLSKÁ LITERATURA DNES

příloha Listů o literatuře
u našich severních sousedů,
jejich tendencích i tipech na překlady

- Michala Benešová: Co známe a neznáme ze současné polské literatury
Ukázky z aktuálních próz, mj.
- Lukasz Orbitowski: Jiná duše
- Jerzy Pilch: Spousta démonů
- Mira Marcinów: Osířelec
- Jacek Dukaj: Led
- Jacek Kuroń: Naděje a rozčarování.
Texty z let 1989–2004 (ukázka z připravovaného českého vydání)
- Recenze dalších aktuálních titulů

L

LISTY

6

LISTY

4

STY

3

Předplaťte si Listy

buď na www.listy.cz,
nebo e-mailem: redakce@listy.cz, či přímo
u distribuční firmy SEND – předplatné: send@send.cz
roční předplatné je stále 438 Kč

inzerce

Česká společnost a tradice technokratismu



Socha Josefa II. na nádvoří Všeobecné fakultní nemocnice v Praze. Foto Hana Curiosia

jen s represemi. Ještě v roce 1953 režim tvrdě zakročil proti protestujícím dělníkům z plzeňské Škodovky, které obral o válečné úspory, postupem času se však uchýloval ke stále jemnější manipulaci. Občany si zavazoval mlčením výměnou za jistotu práce, plat, bydlení, vzdělání pro děti nebo dostupnou zdravotní péči.

Strana se též v kritických chvílích prvních dvaceti let mohla spolehnout na osobnosti, které ji při vhodných příležitostech opatrně kritizovaly, ale věřili v ni a snažili se o nápravu poměrů. Kolektiv Kurta Rozsypala citelně zmírnil dopady druhé pětiletky z let 1956 až 1960 a dostal na trh víc zboží. Národním podnikům dopřál vyšší míru nezávislosti na ministerstvech a vyžadoval závazné plnění jen několika klíčových úkolů. Ještě větší ohlas měl během pražského jara místopředseda vlády Ota Šik, který v televizi srozumitelným způsobem vysvětloval probíhající reformy. Valnou část těchto kádrů strana ztratila, jakmile okupace ukončila dialog KSČ s občany. Zdeněk Mlynář nebo Čestmír Císař ještě pár měsíců setrvali ve funkcích, pak ale pochopili, že jejich taktizování nikam nevede, a stáhli se do disentu. Solitér Jan Tesař zkusil založit nezávislé odbory a skončil ve vězení. Mezi tím normalizační plánovači nechávali vršící se ekonomické problémy víceméně vyhnívat.

Disidenti vycítili novou příležitost v roce 1975, kdy se ČSSR zavázala dodržovat lidská a občanská práva. Režim ale nepoložilo šíření zakázané literatury ani obšírné dokazování, kde všude strana a vláda porušují své vlastní zákony a nařízení. Chartu 77 tvořily izolované kroužky intelektuálů a přes všechnu osobní statečnost i nasazení se jim nedařilo získat

široké vrstvy obyvatel. Disent je oslovil až na konci roku 1989, když vrcholila všeobecná nespokojenost s kolabujícím ekonomickým modelem. Revoluci ale ve skutečnosti vyhrál ten, kdo jí dal program – nepřekvapivě další technokrat.

Trh nade vše

Václav Klaus svým způsobem navázal na Masaryka víc než Václav Havel, jehož po bok TGM stále podvědomě stavíme. Ostatní politiky převálcoval zdáním své intelektuální převahy. Vydával se za sečtělého vzdělance, který ví, jak obnovit tržní ekonomiku, a nemá cenu ho obtěžovat zbytečnými otázkami. Byl tak přesvědčivý, že ani poté, co privatizace předběhla legislativu a rozdělila Čechy na hrstku vítězů a masy poražených, mnozí sotva prohlédli jeho narcistní sebeklam. Jeho vliv stále určuje pravidla, podle kterých se dělá česká politika: trh je mírou všech věcí, soukromé vlastnictví je prvořadé lidské právo a ani stát, a tím spíš ne aktivisté, kteří ničemu nerozumějí, se mu nesmějí stavět do cesty. „Vítězstvím Institutu Václava Klause“ ostatně byla i demise vlády po skandálu kolem financování ODS v roce 1997. Znechucení občané uvítali vládu odborníků, již předsedal bankéř Josef Tošovský a na jejíž popularitě se později po Topolánkově pádu v roce 2009 svezl ještě Jan Fischer.

Současně se v devadesátých letech na scénu vrátil jiný prvorepublikový idol, a sice výše zmíněný Baťa. Kdo ví, jestli na manifestaci Milionu chviliek pro demokracii aspoň některé nadšené baťovce napadlo, že i Baťa dláždil cestu k moci prázdnému marketingu Andreje Babiše.

V prozřetelnost trhu kupodivu věří i Piráti, přestože se zformovali za krize roku 2008. Prvořadě pro tuto stranu totiž nejsou ideály, nýbrž efektivita, a když hlásali „Vraťme zemi budoucnost“, nechtěli svrhnout kapitalismus, ale dát mu právní rámec vytvořený na míru průmyslu 4.0. Konečně, k čemu jinému jsou automatizace, školky, zkrácené úvazky, jednodušší papírování nebo spravedlivé vymáhání dluhů než tomu, abychom všichni o to více a radostněji vydělávali peníze? K obrazu svému si Piráti upravili také tradiční agendu Zelených – lidská práva a životní prostředí. Ekologie je i pro ně třešničkou na dortu pokroku, jen v ní na rozdíl od ODS namísto přepychu vidí možné zisky – a to ještě jen někdy. Chránit ornou půdu tím, že místo bytů zdaníte průmyslové haly, se hodí, když nechcete vyplašit pravicové voliče. Obdobně hledají Piráti průsečík ekologie s obchodními zájmy společnosti ČEZ a Sev.en Energy nebo zjednodušují demokracii a lidská práva na férové a jasné podmínky pro všechny. V souvislosti s migrací pak Piráti mluví nejdříve o efektivních opatřeních a funkčních mechanismech. A zdá-li se na vrcholu pandemie nutné zastavit montovny alespoň na čtyřicet dní a předejít tak zbytečnému umírání, pro jistotu významně mlčí.

Udělat si to sami

Za touto omezeností lze vytušit prizma „larpů“ a „erpégéček“, které významnou část jádra Pirátské strany formovalo a v němž se technokratický odkaz snoubí s jiným nosným pilířem moderního češství – divadlem. Piráty zkrátka baví vymýšlet scénáře a pravidla pro různé typy avatarů a snad jen v tomto bodě

se letmo stýkají s marxismem. S prototypy hrdinů pracovali v budovatelských románech už Ždanovovi inženýři lidských duší. Typičtější je ale tento schematismus pro strategie, jaké kdysi hrával s živými poddanými Josef II. Proto vezíme ne třicet, ale dvě stě třicet let v minulosti, a proto se nám ani po posledních volbách žádná budoucnost nevrátí.

Piráti nicméně měli velkou šanci na úspěch – pokud by ovšem dál vystupovali jako suverénní technokraté, kteří nehlédí nalevo ani napravo a jimž jde o nejlepší řešení pro všechny. Přestali být zajímaví, když postupně odvolali všechno, čím kdy zajímaví byli. Kdo by stál o pátý update ODS nebo bojovníky s korupcí, kteří nejlítější boj vedou s dezinformacemi o nich samotných?

Stále nám tak chybějí politici, kteří svá rozhodnutí zakládají i na jiných datech než na meziročních bilancích svých holdingů, průzkumech veřejného mínění nebo optimalizacích pro vyhledávání. Obzvlášť za pandemie je vyložene žádoucí schopnost prezentovat fakta, o jakých mluví třeba politoložka Anna Pospěch Durnová. Jenomže to Piráti nedělají. Co potom zbývá zklamanému levicovému voličstvu, které sázelo buď na pragmatické Piráty, nebo na to, že se sociální demokraté, případně komunisté dostanou do sněmovny? Jediná možnost je vybudovat nové levicové hnutí. Jak řekl Egon Bondy: „Lidi se musí osvobodit sami a můžou se osvobodit jen sami. Nikdo je nemůže osvobodit za ně, nikdo jim to nemůže naplánovat, nikdo je k tomu osvobození nemůže vést a nikdo je nemůže organizovat. Lidi si to musí udělat sami.“

Autor je publicista.

Privatizace veřejných peněz

Jak developeři luxují městské pokladny



Developerská výstavba dává smysl především samotným developerům. Foto Jiří G. Růžička

O krizi bydlení dnes stále častěji mluví i developeři, kteří jako řešení nabízejí novou výstavbu. Ta ovšem sama o sobě nezajistí dostupné byty. Za současné situace navíc dochází k tomu, že zatímco soukromý investor vydělává, město trátí na projektech nutné občanské vybavenosti. Jde tedy především o krizi investiční.

JIŘÍ G. RŮŽIČKA

Developery, ale i mnohými politiky jsme soustavně přesvědčováni o tom, že krizi bydlení vyřeší výstavba nových domů a bytů. Jak ale současná krize bydlení vlastně vypadá? Na webu jedné realitní společnosti jsem například objevil, že jenom v Praze nabízí přes tři tisíce bytů k pronájmu – údajně od čtyř tisíc korun měsíčně. Centrum Prahy je v posledních dekadách považováno za vybydlené. Proč tedy zažíváme krizi bydlení? V devadesátých letech, za vlády Václava Klause, se rychle privatizovaly bytové fondy měst a městských částí, a to často za směšně nízké částky. Kdo po privatizaci státního bytového fondu nevlastnil byt, jako by nebydlel. A právě ztotožnění bydlení s vlastnictvím nemovitosti, kterou člověk obývá, stojí z velké části za dnešní krizí. Privatizace se navíc týkala i většiny obecních bytů, a tak města nemohou korigovat nájemné. Ceny nemovitostí v posledních letech vylétly do takových výšin, že pořídit si vlastní byt se stalo pro většinu lidí zhola nemožné. Mohou však na této situaci něco změnit developerské projekty?

Investiční krize

Trh s byty dnes slouží především spekulacím, respektive těm, kdo mají přebytečnou hotovost, již by rádi zhodnotili. Investice do nemovitostí se ukázala být doslova zlatým dolem, protože jejich ceny dlouhodobě stoupají. Především v hlavním městě je zájem o koupi bytu značný. Otázkou však je, kolik z prodaných bytů slouží pro vlastní bydlení kupce a kolik z nich tvoří investice, které se zatím zúročují v rámci dlouhodobého pronájmu nebo krátkodobé služby Airbnb. Pokud ale majitel nepotřebuje finance na splácení hypotéky, může vzhledem k rostoucím cenám na trhu s nemovitostmi byt klidně zůstat prázdný. Krize bydlení se tudíž jeví spíše jako krize investiční.

Její minimalizace má spočívat v tom, že developeři bez zbytečných překážek získají pozemky, na nichž se dá stavět dostatečně vysoko. Pokud jde o Prahu, staví se obvykle v brownfieldech. Většinou jde o rozsáhlejší výstavbu, často ale dokážou stavitelé bytové dům vměstnat i na místo bývalé výměníkové stanice, rodinného domu nebo sídlištního obchodního centra. Na zelené louce se v Praze naštěstí už téměř nestaví a důvodem je i to, že zdánlivě nevyužitá zeleně v poslední době výrazně ubylo. Většinou jde o výstavbu na takzvaném stabilizovaném území, které je nějakým způsobem občansky vybaveno. V případě větších projektů, jako je výstavba na nákladovém nádraží Žižkov, v prostorách lihovaru na Smíchově nebo v areálu bývalých Modřanských strojů v Komořanech, se však rodí v podstatě nové čtvrti, v nichž bude občanská vybavenost vznikat zároveň s byty. Vždy však platí, že developer staví a prodává byty, kdežto městské části zajišťují školy a školky nebo třeba zařízení pro seniory. Zatímco developer

má z výstavby nových bytů obří zisk, město či městská část musí investovat stovky milionů. Investor je ochoten vybudovat maximálně prostory pro obchody, kanceláře, případně ordinace lékařů, zkrátka to, co se dá snadno prodat nebo pronajmout.

V posledních letech se některé pražské městské části snaží od investorů alespoň nějaké finance získat: jde o částku tisíc korun za metr čtvereční stavby, případně o 1500 korun v případě, kdy developerovi město pomůže změnit územní plán. Až nyní ale Praha připravuje dokument nazvaný *Metodika kontribuce investorů*, který by měl určovat, kolik budou firmy na občanskou vybavenost přispívat. Metodika se má však týkat jen těch případů, kdy se měnil územní plán, přičemž za výrazné zhodnocení pozemku by měl developer nově platit 2300 korun za metr čtvereční. Ani to přitom nemusí pokrýt výstavbu nutné občanské vybavenosti. Současné kontribuce často vystačí jen na projektovou dokumentaci nebo stavbu menších zařízení, nikoliv na stavbu nových budov nebo rozšíření těch stávajících. Podle odhadu autorů *Metodiky* přijde jedno nové místo v mateřské školce asi na pět set tisíc korun, ve škole pak na sedm set tisíc korun, v součtu jde tedy o více než milion na jedno dítě.

Jako příklad může posloužit plánovaná výstavba takzvaných Dvou věží na Kamýku. Na místě obchodního centra mají vzniknout dvě budovy o patnácti a devíti patrech s celkovou plochou téměř 13 tisíc metrů čtverečních. Vzhledem k tomu, že firma Trigema nepotřebuje měnit územní plán, měla by do městské pokladny přispět necelými 13 miliony. Na místě má však vzniknout 154 bytů. Pokud budeme počítat, že v jednom bytě bude žít jedno dítě, a použijeme čísla z *Metodiky*, vyjde nám, že jen rozšíření kapacit školek a škol vyjde město na 184 milionů. Po odečtení příspěvku developera tak město přijde o 171 milionů.

Dát výstavbě smysl

Podobnou sumu peněz, které developer vydělá, tak musí město naopak investovat, jakkoli není jisté, zda bude taková investice smysluplná. Nové byty mohou zůstat zčásti prázdné, co když ale zůstanou poloprázdné i nové školy a školky, jako tomu bylo v devadesátých letech? A jak k takovým investicím přijdou stávající obyvatelé, kteří by jistě uvítali, kdyby peníze z jejich daní byly využity třeba na revitalizaci zastaralých sídlišť? Nedávalo by větší smysl jít vídeňskou cestou a investovat veřejné peníze spíše do výstavby obecních bytů, které se dají využít nejen pro sociální politiku města, ale také pro snazší získání nedostatkových zaměstnanců – třeba právě do škol, které pak potřebným učitelům mohou nabídnout přijatelné bydlení? Připomeňme, že ve Vídni zhruba tři čtvrtiny z dvou milionů obyvatel bydlí v obecních bytech, což udržuje ceny nájmu dostatečně nízké, takže si bydlení mohou dovolit téměř všichni.

Developerská výstavba dává smysl především samotným developerům, případně investorům. Krizi bydlení – pokud bychom tak nazývali nemožnost pořídit si vlastní byt – však nevyřeší. Naopak výrazně zhoršuje finanční bilanci měst a městských částí a tím i jejich současných obyvatel. Neměla by se města spíše developerům uzavřít, případně využít jejich služeb pro obecní výstavbu? Pokud nechceme Prahu a jiná města doslova zadusit novou developerskou výstavbou a negativy, která s sebou přináší, měli bychom o tom začít uvažovat. Možnost důstojně bydlet by neměla být hračkou v rukách spekulantů, nýbrž službou dostupnou všem.

ULTIMÁTUM

Tříd'te odpad, a bude vám odpuštěno

JIŘÍ MALÍK

Donedávna jsme si mysleli, že oceány jsou bezedným, nevyčerpatelným zdrojem a zároveň největší a nejlevnější popelnici světa. Kromě toho umožňují námořní dopravu, kterou míří do Evropy ropa, plyn, levné potraviny a výrobky všeho druhu. Bylo by zajímavé zjistit, kolik takových cest se děje vlastně zbytečně, protože přesouvají výrobu do montoven na druhé straně planety, aby se výsledný produkt následně zase vezl nazpět. Jeden tanker vypustí emise srovnatelné s těmi, jež vyprodukuje šedesát tisíc diesellových osobních aut. Jenže co si z toho běžný automobilista vezme? Budu jezdit dál, moje ekologická stopa je beztak mizivá, ať ti nahoře omezí lodě... To je ale velký omyl, protože emise se sčítají. Stejně tak si mnozí lidé neuvědomují, že se na oteplování planety podílí vlastně cokoli, co si koupí a co se nejprve muselo odněkud dovézt.

Koho skutečně zajímá, že státy přijaly klimatické dohody? Výmluvný byl nedávný příspěvek na ČT 24, v němž se nejménovaný ekonom rozčiloval, že klesá spotřeba ropy, a nenápadně tak naznačoval, že to ohrožuje veškerý rozvoj a pokrok. Skvělá zpráva o snižování spotřeby ropy – a tudíž i emisí – se v ekonomickém zpravodajství nadále zmiňuje jako negativum s vidinou, že snad brzy ropa poteče jako dřív. Ekonomové zřejmě stále nepochopili fyzikální podstatu světa a žijí v domněnku, že ekonomika je perpetuum mobile.

Zvykli jsme si zkrátka, že nám lodě, letadla a kamiony dovezou, na co si vzpomene, a hlavně odkud si vzpomene. Že si na bohatém Severu můžeme koupit prakticky cokoli bez ohledu na roční dobu, zatímco miliarda lidí v rozvojových zemích živoří v podmínkách extrémní chudoby.

Přesto se obchod a průmysl v poslední době snaží aspoň trochu „zazelenat“, což je reakce na sílicí tlak environmentálních organizací usilujících o zastavení globální destrukce. Část firem to snad myslí vážně, jiné si ale kupují zelené odpustky, aby mohly pokračovat v nastoupeném trendu. Krédo společností, jež za hlasité podpory státu provádějí greenwashing, zní: „Tříd'te odpad, a bude vám odpuštěno.“ Korporace přitom dále chrlí výrobky i emise. Do chudých států plyne tolik plastů, že jsou tam řečiště, v nichž už není vidět hladina, a následně odpad míří do oceánské popelnice, která už nyní obsahuje čtvrt milionu tun plastů.

Z ekologie se zatím v důsledku falešné dichotomie mezi osobní a korporátní zodpovědností stává téma, které rozděluje lidi podobně jako očkování. Přitom jde jen o laciný způsob, jak ekologickou krizi hodit na veřejnost a odvrátit pozornost od největších korporátních znečišťovatelů a od problémů, které si žádají okamžité řešení. Což samozřejmě znamená, že nebudeme omezovat i vlastní nadměrnou spotřebu...

A2LARM

čtete online komentářový deník

a2larm.cz



Sandro Veronesi
Kolibrík
Přeložila Alice Flemrová
Odeon 2021, 344 s.

V posledních letech rád nahodile čtu současnou italskou literaturu – někdy příjemně překvapí, jindy uhrane a nadchne. Kolibrík Sandra Veronesiho patří do druhé množiny děl. Promyšleně konstruovaný román je pronikavou sondou do současných životů, která ohledává obtížnost lásky k rodinným příslušníkům i jedovaté působení fatálních citů, jimž se nelze poddat, ale ani není možné se přes ně přenést. Titulní Kolibrík je dětskou přezdívkou hlavního hrdiny, doktora Marca Carrery. Ten během svého života sportoval, objížděl evropská kasina, přišel o sestru, zázračně unikl smrti, založil rodinu, která se mu rozpadla, a ve stáří vychovával svou vnučku, pojmenovanou podle mangy Osamua Tezuky. Výčet dílčích příběhových segmentů ale není podstatný. Zásadní je přesah, k němuž se dostáváme rafinovaně dávkovaným napětím plynoucím z tragédií, jimž protagonista musel v životě čelit. Čtenář je do děje vtahován postupně, čemuž napomáhá kromě autorovy stylistické zručnosti také střídání časových rovin mezi lety 1960 a 2030. Klíčová se ukazuje hrdinova schopnost být věrný sobě samému a setrvávat na jednom místě, což je v nestálé době plné pohybu vzácná vlastnost. V závěrečných kapitolách nacházíme povědomý svět, který je ovládnán všeobecným rozkladem a fluidností takzvané svobody, jež se proměnila „v nepřátelský, zuby cenící a neodпустitelně množný pojem“. Konec však navzdory všemu, co selhalo, příjemně překvapí téměř utopickou vírou v budoucnost. Moc hezká kniha.

Karel Kouba



Vít Slíva
Bóje
Odeon 2021, 80 s.

Živá je na básních Víta Slívy snad jen jeho zvláštní, netrpělivá vulgarita a frenetické přehánění. A ta vulgarita je na rubu podlepená demonstrativní cudností, bez níž by si přece uvědomělý hříšník netroufl do světa vystrčit ani nos: budu si hřešit, jak chci; svou vinu pak přiznám kdykoli. A musím přehánět, protože mě krása ruku v ruce s láskou a smrtí zachvacuje s takovou intenzitou, až to bolí, a já si nedovedu ulevit jinak než napsat báseň, totiž zahrát si sám se sebou a sám před sebou hru na osobní výpověď doopravdy. Abych se nezbláznil, abych se pohnul k pochopení. Jenže jedinečná zkušenost, o jejíž tíže nelze pochybovat, mění se pod rukama básníka v krásný ornament. A tak i v Bójích čteme obřadně strnulé, do sebe zahleděné verše, které dobře znějí i dobře vypadají, které se kochají knihomluvou a slábnou archaismy, říkají pravdy a úplně proti své vůli nastolují útěšné bezčasí trpkého času, přizdobené hledanými rýmy („Klít jménem Vít?“). A ono tu mezitím běží o smrt, lépe, o život. Člověk se každé ráno popadá za hlavu v „hemžení vteřin“, nehlídá se, nehledí na obchodnický stud, jeho mysl stíhají opravdové, pošetilé nápady (chce líbat mrtvou přes víko rakve). A básník? Staví se zhurta proti smrti, vysmívá se, a přece své verše nakonec pokaňhá literárností. Zřejmě tu působí ono kouzelné vědomí „býti básníkem“, které Slívovi přirostlo k hrudi natolik, že se na obálce své nové básnické sbírky nechává titulovat jako „žijící klasik“. A láska, smrt a krása jsou jinde.

Martin Lukáš



Joan-Lluís Lluís
Zabil jsem generála Franca
Přeložil Michal Brabec
Bourdon 2021, 284 s.

Joan-Lluís Lluís (viz A2 č. 5/2020) se narodil v Perpignanu, v katalánském kraji, který už od roku 1659 patří Francii. Jeho hladce psaný (a stejně tak přeložený) román je koncipován jako vzpomínky Agustího Vilamata, jednookého mladíka milujícího katalánštinu, jenž během španělské občanské války působil v Barceloně jako korektor propagandy, po porážce republiky prchl do Francie a postupně se z něj stal ostřílený partyzán-filolog se zájmem o synonyma. Příběh lze vnímat jako procházku po neuralgických bodech katalánské identity se zvláštním zřetelem k severním, dávno pofrancouzštěným okresům, a to v žánru alternativní historie. Generál Franco tu vyhlásil válku Spojencům, byl spolu s Hitlerem a Mussolinim poražen a shodou okolností se na jaře 1945 stal prvním a posledním frankistou, jež partyzán Agustí připravil o život. Nezastílel ho při dechberoucí přestřelce, ale prozaicky ho popravil ranou do spánku u zdi kurníku. Té scéně dominuje vyčerpání. Všechno mohlo být jinak, ale není – což je pocit, který číší z celé knihy. Severní Katalánci se mohli spojit s jihem, ale ne, oni chtějí zůstat u Francouzů. Churchill mohl být spolehlivější spojenec a vymoci pro jižní Katalánce samostatnost. Franco mohl být slavně souzen v procesu, který by podpořil katalánskou věc. Nic z toho se neděje. Katalánci se musí spokojit s ukoptěnou autonomií, válka končí, naděje spočívá jen ve slovech. A právě z nich se na poslední stránky knihy rozlévá zvláštní slast. Dost smutná a trochu provinilá.

Matouš Jaluška



Michaela Janečková, Irena Lehkoživová (eds.)
Karel Prager a Družstvo pro výstavbu rodinných domků s ateliéry
Archiv výtvarného umění 2021, 156 s.

Architekt Karel Prager je známý hlavně jako autor monumentálních veřejných staveb, během své kariéry ale vytvořil také řadu menších realizací. Příkladem je jedenáct rodinných domů v pražském Braníku, které v první polovině sedmdesátých let navrhl pro své přátele z uměleckých kruhů. V unikátním a dodnes poměrně zachovaném souboru žili manželé Kolářovi, Karel Malich, Vladimír Preclík se Zdenou Fibichovou a další výtvarníci. Povedená a graficky originální publikace se podrobně věnuje historii vzniku domů a jejich architektonické podobě. I díky rozhovorům s pamětníky a archivním rešerším se autorkám podařilo shromáždit úctyhodné množství materiálů. Nechybějí plány ani desítky soukromých fotografií interiérů a jejich původních obyvatel včetně psů, v popiscích poctivě jmenovaných. Současnou atmosféru přibližuje fotoesej Petra Faba. Kniha dokumentuje jednu nadprůměrnou ukázkou architektury sedmdesátých let, především ale seznamuje veřejnost s dosud opomíjenou částí Pragerova díla. Nabourává také rozšířenou představu, která architekturu minulého režimu spojuje zejména s výstavbou sídlišť. Jak ukazuje ve svém textu Eva Novotná, v některých letech bychom přes polovinu nových bytů našli v rodinných domech, z nichž velká část vznikla v rámci bytových družstev – podobně jako Pragerův branický areál. Autorky tak i na malé ploše dokázaly vyvrátit řadu mýtů o architektuře a politice bydlení druhé poloviny 20. století.

Alžběta Medková



Slalom
Režie Charlène Favierová, Francie 2020, 93 min.
Premiéra v ČR 25. 11. 2021

Celovečerní debut francouzské režisérky Charlène Favierové Slalom je komorní drama soustředěné na dvě postavy – patnáctiletou Lyz a jejího trenéra Freda, který v ní svou nesmlouvavostí probudí touhu podstoupit tvrdý výcvik a stát se špičkovou lyžařkou. Zároveň ji ale během tréninku několikrát donutí k sexu, což ona v danou chvíli přijme s podobnou směsí instinktivního odporu a potřeby obstát, s jakou se dosud stavěla k jeho drsným výcvikovým metodám. Slalom není černobílý příběh o znásilnění, i když evidentně zachycuje sexuální predátorství. Žánrově se blíží spíše těm filmům o dospívání, v nichž mladá hrdinka vstupuje do světa dospělých prostřednictvím kruté lekce, která ji vyléčí z dosavadních iluzí. Teenagerský film je to i v tom, že se do velké míry týká sexu – nicméně tenhle motiv Favierová obrací naruby a místo úsměvných trapně nemotorných prvních zkušeností se zajímá o dynamiku dominance a podvolení, která je se sexualitou spojená. Lyz je středobodem různých sexuálních návrhů a útoků nejen od Freda, ale i od dalších účastníků a účastnic výcviku. Teprve s Fredem ale naplno prožije zkušenost nerovnosti. Slalom je debutantsky úsporný, a to ke svému prospěchu. Soustředí se na dané prostředí, jednoduchý příběh a malý počet postav ztvárněných relativně známými herci (hvězda filmu Genesis Noée Abita, stabilní protagonista frankobelgických artových filmů Jérémie Renier), ale tento mikrokosmos dokáže suverénně ovládnout.

Antonín Tesař



Renée Green
Inevitable Distances
KW Institute for Contemporary Art, Berlín,
23. 10. 2021 – 9. 1. 2022

Berlínská galerie KW představuje dílo americké vizuální umělkyně Renée Green, jež je vnímáno i jako most mezi Evropou a USA. Green se ve své tvorbě věnuje zpochybňování mocenského postavení kulturních institucí a činí tak jazykem sociálně kritického postkonceptuálního umění. Na výstavě se promítá dvojportrét ED/HF (2017), v němž se autobiografie Renée Green prolíná s osudem německého filmaře Haruna Farockého. Jde o fragmentární filmovou koláž osobních reflexí migrace a dědictví diaspory, sestavenou ze současných i archivních materiálů. Umělkyně zároveň tematizuje technologii reprodukce obrazu pomocí sebereferečních záběrů na proces editace. Podle Green jde o úvahu o „postživém“ okamžiku. Se specifickou časovostí záznamů pracuje autorka i v instalaci Import/Export Funk Office (1992–1993). Jde o rozsáhlý archiv hiphopové subkultury pojatý jako dokument o africké diaspoře. Zahrnuje 25 hodin filmových a zvukových záznamů, časopisy, fotografie nebo plakáty. Stovky nahrávek různých interpretů si můžeme poslechnout v očíslovaných „Funk Stations“, připomínajících boxy pro vězeňské výslechy. Tlačítky na mp3 přehrávačích se tak pomyslně posouváme po časové ose žánru. Tento hudební archiv emocí velmi přímočaře zprostředkovává naléhavost umělecké a politické výpovědi o nerovnosti. S ohledem na reálné návštěvníky výstavy je otázkou, do jaké míry může být tato zkušenost sdílená. Neměly by kulturní instituce více spojovat reflexi nerovností s lokální situací?

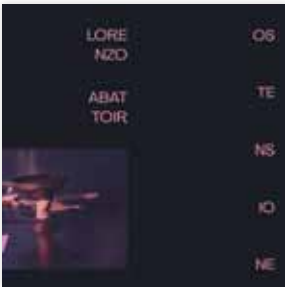
Kristína Láníková



Musaši Entertainment Company
Ted' když mám dům spálený na popel, vidím lépe na měsíc
Alfred ve dvoře, Praha, psáno z reprízy
24. 11. 2021

Úvodní několikaminutový obraz představení Ted' když mám dům spálený na popel, vidím lépe na měsíc, v němž je pohyb dvou postav osvětlován rytmickými světelnými šlehy křesadla, vyvolává pochybnosti: „Ach jo, snad se to ještě rozjede...“ Jenže brzy se ukáže, že je to stejně jalové přání jako klást nároky eposu na haiku básníka a samuraje Mizuty Masahideho, který je autorem veršů v názvu inscenace. Místnímu divákovi nezbyvá než se podvolit podivné poetice a trhle zemitému humoru souboru Musaši Entertainment Company, stejně jako pomalému tempu vyprávění, které vlastně nikam nespěje. A nakonec je za to rád: dvě gejši, Tereza Havlová a Veronika Traburová, soustředěně preludují na amplifikované tradiční nástroje noise neurčitého směřování a významu, a Adam Páník a Matěj Šumbera postupně předvádějí soubor samurajů s bokkeny, bezdomovce sbírajícího dlouhými hůlkami odpadky či bezrukého démona, který počůrá celou plochu jeviště. Následují kejkle s dřevěným penisem, zkrátka jeden bizarní výjev střídá další. Je to butó? Nebo spíš kabuki? Nebo pantomimický kjógen? Po tom, co se staneme svědky hororově-komického vytírání podlahy dvěma uklízečkami s dřevěnými maskami, je každopádně jisté, že tenhle všední úkon už nikdy neuvidíme stejnými očima. A na závěr tip na důstojný rámec divadelního zážitku: ideální je doběhnout rovnou z dója a pak se dorazit nikku v blízkém komunitním kině.

Marta Martinová



Lorenzo Abattoir
Ostensione
CD, Flag Day Recordings 2021

Na desce Ostensione turínského experimentálního hudebníka Lorenza Abattoira najdeme šest skladeb složených takřka výhradně z ruchů, jež sice mohou být považovány za zvukový odpad, ale zároveň působí tajemně a velmi křehce. Ať už pocházejí z oblasti techniky či každodenních lidských činností, zpravidla jde o zvuky, které jsou v reálném světě často tak tiché, že je potřeba je výrazně zesílit, abychom si jich vůbec všimli. V tomto smyslu mají některé pasáže blízko k fenoménu ASMR (dojem umocňuje nezřetelný šepot ve čtvrté skladbě) a mohou vyvolat až fyzickou slast. Podle doprovodného textu byla většina materiálu nahrána na kazetový rekordér pro nevidomé během „meditačních session v temné místnosti“. Poukazy na tmu či slepotu jsou příhodné, protože album opravdu jako by naznačovalo, že k tomu, abychom něco slyšeli, občas stačí nevidět. Proti ruchům, jež si ponechávají silnou vazbu k okolnímu světu, by se daly postavit prvky odkazující primárně k hudebním žánrům, konkrétně k postindustrialu, dark ambientu a drone music: strojově přesný rytmus s delším dozvukem, tření kovu o kov nebo různé druhy šumu či hučení. Ty jsou naštěstí využívány citlivě a především střídme, navíc neexistuje jasná hranice, která by ony dvě pomyslné skupiny ruchů oddělovala, pokud se ovšem nejedná o konkrétní, jasně rozpoznatelné zvuky typu škrtání sirek. Charakter nahrávky určuje především všudypřítomná těkavost, ať už v čase (máloco trvá delší dobu) nebo v prostoru (výrazná stereofonie). Krása v pojetí Lorenza Abattoira je zkrátka nestabilní.

Jan Klamr

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABRET FRED A BRUNOLDA 2021

Nesem vám noviny — předplácejte!

Darujte k Vánocům svým blízkým poukázku na 26 čísel jedinečného kulturního časopisu se společenským přesahem a my k předplatnému přidáme knihu z nakladatelství Host, Paseka, Baobab, Neklid nebo Fra.

Objednávejte na distribuce@advojka.cz

eskalátor

Bývaly časy, kdy v něm političtí komentátoři viděli zázračné dítě evropského konzervatismu, které se dokáže postavit údajné progresivistické většině ve státních a unijních aparátech. Sebastian Kurz byl jakýmsi Orbánem pro slušné Západany. Teď však v politice končí. Vyšlo najevo, že jeho popularita v Rakousku byla vyhoněna poněkud uměle. Kurzovi spolupracovníci totiž za státní peníze v bulváru kupovali PR články a průzkumy hovořící v jeho prospěch – aspoň to tedy tvrdí vyšetřovatelé. Do hledáčku prokuratury se dostalo také klientelistické rozdělování vysokých postů ve veřejné správě. Kurz dlouho odmítal úřad kancléře opustit, coby řadový poslanec ale náhle objevil krásu otcovství a stahuje se z politiky úplně. Pro rakouské lidovce je to těžká rána. Kurz z nich udělal přívěšek své kariéry, a tak se jeho spolustraníci nyní nacházejí v postavení pohrobků. Bývalému kancléři je teprve pětatřicet let, a je tedy možné, že se časem do politiky vrátí. Nejprve ho ale zřejmě čeká slušné placený post v některé konzultační firmě, kde zhodnotí své pochybné zkušenosti a známosti v politice.

O. Sojka

Katar jako první v historii mistrovství světa ve fotbale stihl všechny stadiony dostavět rok před začátkem šampionátu. Jedním z nich je

i stadion s podivným názvem 974. Přesně z tolika kontejnerů používaných pro přepravu zboží zámořskými loděmi se skládá. Navíc je možné ho po skončení turnaje celý rozložit a zase ho sestavit kdekoli jinde. Srdce nejednoho environmentálního fanouška radostí plesá – tedy dokud nezjistí, že v přepočtu na obyvatele patří Katar mezi největší producenty oxidu uhličitého na světě nebo že desetitisíce diváků bude na rozpálených stadionech osvěžovat klimatizace. Zelený nátěr také těžko překryje krvavě rudou skutečnost, že stadiony postavili zahraniční dělníci, kteří zde nezřídka přicházejí o život. Snaha o ekologickou architekturu tak nakonec působí stejně falešně jako sliby pořadatelů, že v zemi se zákony proti homosexuálům jsou vítání LGBT fanoušci nebo že šampionát může v Kataru kdokoli svobodně kritizovat – dvojice norských novinářů přitom byla právě za to před nedávnem na týden zadržena.

V. Ondráček

Tři dny poté, co ruský zpravodajský server Meduza zveřejnil zprávu, že v roce 2021 nové album rappera Oxxxymirona pravděpodobně už nevyjde, oznámil hudebník, že dlouho očekávaná deska Krása a hnus (Krasota i urodstvo) přece jen spatří světla světa ještě letos. Po hudební stránce sice nepřináší nic moc nového, avšak opět aktualizuje politická a sociální témata. Mediální rozruch, jenž doprovázel její vydání, byl nejspíš marketingovou strategií rappera, který se pohybuje na pomezí mainstreamu a nezávislé

hudby. Oxxxymiron ve svých textech používá spoustu narážek či citací: pouští se do zákona o zahraničních agentech, konspiračních teorií, práce speciálních jednotek, zmiňuje politické procesy, vězně a také konzumerismus a domácí násilí. Pozdvižení, které na sociálních sítích jeho nahrávka vyvolala, třeba části ruské společnosti připomene potřebu změny bezútesné politické a sociální reality v zemi, jejíž obyvatelé jsou už otupělí z neustálých politických manipulací, chudoby i dvou let pandemie. Že by šlo o výjimečný případ, kdy marketing a popularita přinesou i něco dobrého?

O. Pavlova

Pražany od začátku nového roku pravděpodobně čeká zdražení odvozu komunálního odpadu. Především tedy ty, kteří žijí na sídlištích a využívají vysokokapacitní kontejnery. Jejich vývoz byl dosud levnější, protože byl pro svozovou firmu jednodušší. Nyní by se ale mělo platit jednotně za jeden litr odpadu, a to rovných padesát haléřů. U tisíciliterových kontejnerů tak cena za vývoz stoupne až o sto procent. Snad to povede i k tomu, že jich v ulicích ubude. Ptáte se, proč to vítám? Vyhodit cokoliv do velké nádoby na odpad je totiž tak jednoduché a levné, že se lidem prostě nevyplatí vozit rozměrný odpad na sběrný dvůr nebo třeba jen sešlápnout krabici, aby nezabírala tolik místa, natož s ní dojet několik desítek metrů ke kontejneru na papír... Další pozitivní změnou, která se zmíněným zdražením souvisí, je odvoz bioodpadu zdarma.

Obě opatření snad budou obyvatele paneláků motivovat k udržitelnějšímu chování. Můžeme tomu říkat třeba výchova cenou.

J. G. Růžička

Závěr roku patří horečným nákupům, účetním uzávěrkám a žebříčkům. V New York Times si pospíšili a se svým soupisem deseti nejlepších knih roku 2021 přišli už na konci listopadu. Kulturní články, byť u tak renomovaného média, málokdy vyvolají nějaký ohlas, tentokrát se ale objevily stovky čtenářů, kteří se chtěli podělit o své tipy – a zkritizovat editory za jejich výběr. Vybrány totiž byly i autorky, a některé dokonce s africkými kořeny... Americké čtenářstvo hájící své kvalitní, zavedené, moudré a bílé autory je ale pořád o několik úrovní výše nad průměrným českým uživatelem Facebooku. Pod statutem propagujícím prosincový článek z Aktuálně.cz, který racionálně a objektivně vysvětluje množství světových cen, jež letos získaly africké literatury, se totiž v obdobně bouřlivé debatě ani tak nekritizovala metoda výběru, zato se projev ilúv nad tím, že Afričani umějí psát, když přece neumějí číst. O cenách a výběrech si skutečně může každý myslet své (záležet přitom bude na jeho sečtělosti či životním přesvědčení), pokud však podobné žebříčky alespoň u části čtenářstva vzbudí potřebu ověřit si, zda to celé není podvod na lidech placený Gatesem nebo Sorošem, mise kulturního editora je splněna. Kolikrát za rok se literatura stane předmětem veřejné polemiky?

M. Martinová