

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
16. 12. 2020 ROČNÍK XVI
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

26



zavřené galerie

**Mank Davida Finchera / bastardní povaha tance
rozhovor s Xavierem Galmichem / zapatisté po 26 letech
Burroughsova Hebká mašinka / čtvrtá řada seriálu Koruna**

Ilustrace Stanislav Sedláček, 2020

ISSN 1803-6635

2 6 >



9 771803 663006

Velký nákup

ONDŘEJ SLAČÁLEK

Jednou z oblíbených pravicových urážek na adresu levice a jejích snah o přerozdělování bylo tvrzení o „nákupu hlasů“. Když se levice snaží pomoci potřebným, dozvídá se, že si prostě chce jen nakoupit podporu. A proti ní stojí zodpovědná pravice, která pokud možno nikomu nedá nic zadarmo (a také bude o to méně „bohatým brát“), protože by to bylo nespravedlivé a nevyhovné. Tolik fantazie, teď trochu reality. Pokud je někdo přeborníkem v nakupování hlasů, je to především pravice. Praktikuje to porůznu, ale její základní myšlenka spočívá v neustálém ani ne pomrkávání, ale doslova pokřikování na voliče: zvolte nás, a my snížíme daně, zůstane vám více peněz – a holt méně se dostane na sociální služby, zdravotnictví, kulturu.

V polistopadové politice volila samozřejmě pravice různé strategie nákupu, často poměrně invenční. Tak třeba budovatelé kapitalismu počátku devadesátých let rozdali velkou část státního majetku v kuponové privatizaci občanům (ve skutečnosti převážně privatizačním fondům). Vaše kuponová knížka volí pravici, vysvětlilo pak volební heslo ODS, jak byl nákup voličů, který se tvářil jako ekonomická reforma, míněn.

Formou nákupu voličů byla i Kalouskova složenka, před volbami rozeslaná manipulativní „informace“ o tom, kolik činí státní dluh rozepsaný na každého jednoho občana. Nabídka TOP 09 byla jasná: když oskáme „zbytné“ výdaje, například sociální, budete všichni dlužit méně.

Vynalézavost české pravice má nicméně své meze, a tak se zejména v případě ODS snaží především o nákup klasickým způsobem: snižováním daní. Našla nečekaného spojence, proti němuž jinak hřímá ráno, v poledne i večer: Andreje Babiše a jeho hnutí ANO. Také oligarcha v roli premiéra pochopil, že patrně jediné, co mu po spektakulárním koronavirovém selhání může pomoci, je nákup voličů. Zatímco u důchodců zvolil paušální částku, v případě daní dostane každý svou vlastní cenu.



Kresba Lucie Lučanská

Petru Fialovi nedošlo, že v situaci ekonomické krize posloužil jako užitečný idiot oligarchovi, ani to, jak fatálně poškodil volební blok pravicových stran, jež dnes dává dohromady a který by z něj měl udělat premiéra. Proč volit společnou kandidátku stran, které se neshodnou ani na názoru na výši daní? Na takový kiks nestačí, abyste byli normální český politický ignorant. Na to musíte být přinejmenším profesor politologie.

Piráťům se povedl husarský kousek: do návrhu prosadili ještě zvýšení slevy na poplatníka a také zdanění prodeje firem v hodnotě nad dvacet milionů. Druhý z návrhů přiměl česká média ronit ohromné slzy nad daní, která bude prý „demotivovat“ od podnikání. Marně jim autor návrhu připomínal, že je poněkud absurdní, že práce je dohromady zdaněna až 45 procenty, zatímco kapitál nulou. Ještě že máme Senát, onu pojistku demokracie. Nedopatření spočívající v tom, že kromě špatného návrhu prošly ještě dva návrhy dobré, náš „sbor moudrých“ brzy vyřeší: schválil pouze špatný návrh, zatímco dva dobré návrhy vyřadil ze hry.

Piráťům se média a také Babiš s ODS pokusili nasadit psí hlavu levice, ve skutečnosti ale mají jejich návrhy k opravdu levicové politice celkem daleko. Jsou jen pokusem o věcnou nápravu nejkřiklavějších chyb českého daňového systému. V kontextu toho, jak jsou věci nastaveny, je ale taková snaha o nápravu a středové věcné řešení skutečně bezmála revolučním činem, a zaslouží si tak ocenění. Zvlášť pokud uvážíme, na co se vzmohla česká levice: asi nejvýraznější byly foldynovské výkřiky místopředsedy ČSSD Romana Onderky, že by se na pomoc potřebným měly přesměrovat peníze posílané „neziskovkám“. Jistě všechny zahřálo u srdce při představě, že se už nebudou tak velké částky posílat třeba na fotbal nebo hokej, v zásadě ale šlo o odporný a štvavý výrok, kterým se sociální demokracie zas jednou zařadila po bok Klausově Trikolóře. Dvojnásob trapné to bylo v souvislosti s daněmi, kde sociální demokraté dlouhodobě hájí potřebné a spravedlivé řešení (progresivní zdanění) – a dokáže ho jen diskreditovat.

Chaos kolem daňové změny byl malou ochutnávkou, co nás patrně čeká příští rok: volby v kontextu ekonomické krize, oligarcha snažící se zuřivě držet u moci, pravice opozice, která nám bude slovy i činy připomínat, že také může být hůř a že k tomu pokládat oligarchu za naději byl po vládnutí této skvady docela dobrý důvod. Levice, která se dobrovolně stala oligarchovou podřiztaškou, je navzdory svému ne tak špatným záměrům spoluzodpovědná za jeho jednání. Daně a přerozdělování budou velkým tématem. V situaci, kdy je snižování daní nesmyslem dokonce i pro Miroslava Kalouska, představuje výhra oligarchových nákupčích z ANO a neoliberálních populistů z ODS velké varování.

Jedna z mála povzbudivých věcí je, že Piráti, kterým se neustále předhazovalo, že „skutečná politika“ není o jejich „okrajových“ tématech, ale o daních a podobných věcech, dokázali nakonec k daním zaujmout velmi soudné stanovisko. Snad si ho navzdory všemu osočování udrží. Bude potřeba.

Autor je politolog a publicista.

editorial

O tom, jak se během lockdownu dotklo omezení umělců i kulturních institucí, jsme letos obsáhle referovali v červnovém čísle s tématem Kultura v karanténě. Nyní se k tomuto bohužel stále aktuálnímu tématu vracíme a zjišťujeme, jak se s druhou vlnou nákazy vypořádávají galerie. „Na jaře se dala pozorovat solidarita, ale s příchodem druhé vlny jí ubylo – ta apatie je koneckonců znát v celé společnosti,“ říká Michal Mánek z galerie Svít a informuje mimo jiné o tom, jaký má současná situace dopad na prodej umění. Kromě nutnosti prezentace umění v digitálním prostředí pozorujeme i snahy vystavovat nezávisle na galerijním provozu, například ve výlohách. Viktória Pardovičová se v souvislosti s projektem Merzbau Revisited ptá, zda se mění podstata uměleckého díla, pokud je tvořeno digitálně za pomoci virtuální reality. Mariana Pecháčková zase hodnotí výstavu ARTakeaway, která proběhla v ulicích Prahy 7. Text kunsthistoričky a kurátorky Dorothee Richter, shrnující historii digitálních médií, poukazuje mimo jiné na politické konsekvence rozmachu digitální sféry, zejména na krizi demokratických institucí. Na závěr bych rád ocitoval úryvek z říjnového komuniqué Zapatovy armády národního osvobození, jemuž se věnuje článek Petra Mareše: „Pozorujeme a posloucháme nemocný svět a společnost roztržštěnou na miliony navzájem si odcizených lidí, tápajících v mlhách individuálního přežití, ale sjednocených útlakem systému, který je ochoten udělat cokoli, aby uhasil svou žízeň po zisku, i když už je zřejmé, že jeho směřování je v přímém rozporu s další existencí planety Země.“ Karel Kouba

z obsahu

- 6 Kroužící slovní prach. Hebká mašinka Williama S. Burroughse / Miroslav Olšovský
- 11 Líbání přes sklo. S Michalem Mánkem o galerijní scéně v době pozastavené kultury / Natálie Drtinová
- 18 Bastardní povaha tance. O jazycích tanečního a fyzického divadla ve 21. století / Nina Vangelis
- 21 Český kulturní svět je vitální. S Xavierem Galmichem o žvatlání a narcismu malých rozdílů / Marie Sýkorová
- 27 Osudy ve stínu války. Slovenská reportáž z ukrajinského konfliktu / Miroslav Tomek
- 30 Jsme tu a vzdorujeme. Zapatisté po 26 letech povstaleckého zápasu / Petr Mareš

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
6. LEDNA 2020

Vítejte ve Fincherově hlavě

Biografický film Mank

Filmová biografie Hermana J. Mankiewicze, scenáristy slavného filmu *Občan Kane*, je první dílo režiséra Davida Finchera po uzavření exkluzivní čtyřleté smlouvy s Netflixem. Snímek, který výrazně odkazuje na dějiny Hollywoodu, naznačuje možnosti i meze této spolupráce.

ONDŘEJ PAVLÍK



Gary Oldman si coby podnapilý Mankiewicz říká o oscarovou nominaci. Foto Netflix

Při sledování filmu *Mank* si budete připadat jako v zajetí hyperaktivního cinefila, pro něhož je největší slastí předvést své encyklopedické vědomosti o klasickém Hollywoodu. Jeho performance je samolibě zasvěcená a místy až otravně přechytralá. Křestní jména slavných i méně slavných person létají vzduchem s kulometnou kadencí. „Neznáš? Nevada, jedeme dál. Ale věz, že vím, o čem mluvím – takhle suverénně by si to totiž nikdo nezna- lý nedovolil podat,“ hlaholí bodře s rukama rozpřaženými v gestu zkušeného showmana zvyklého plácet sám sebe po ramenou. Zpoza kanonády roztroušených odkazů, sebereflexivních špílců a fabulačně překroucených informací ale přece jen prosvítá úsilí vyprávět drama shakespearovských rozměrů. Portrét muže lapeného ve vlastních sebedestruk- tivních sklonech i mocenském kaleidoskopu studiových bossů, mediálních magnátů a poli- tiků, nezaslouženě opomíjeného dvorního šaška obdařeného pronikavými postřehy, kte- rý pravdu nekompromisně propojuje s uráž- livou hyperbolou.

Filmový gimmick

Takový je v kostce nový snímek amerického režiséra Davida Finchera, zachycený na ploše jednoho intenzivního odstavce. Více než roz- hodný odsudek filmu jde o rozporný popis nabitý diváckou frustrací a podezřívavou fas- cinací. Dobové drama o Hermanu Mankiewi- czovi, vynikajícím odpadlickém scenáristo- vi, si pozornost rozhodně zaslouží, jakkoli to nutně musí být pozornost zkoumavá a kri- tická. Jak už ostatně stihli okomentovat jiní, včetně filmového historika Josepha McBri- dea, *Mank* zastává několikrát vyvrácené, pro- kazatelně nepravdivé stanovisko – že Mankie- wicz byl jediným autorem scénáře k veledílu *Občan Kane* (1941) a režisér, herec a produ- cent Orson Welles na společném scenáristic- kém kreditu nezaslouženě parazitoval. *Mank*, kterého Fincher pro Netflix natočil podle upraveného scénáře svého zesnulého otce, je nicméně složitějším úkazem přesahujícím tuto dílčí kauzu. A stojí za to pokusit se jej uchopit nejen jako esteticky ojedinělý objekt, ale i jako produkt podivné lapený mezi dávno minulou studiovou érou a současným věkem internetových videoték.

Kulturní teoretička Sianne Ngai popisuje gimmick (vychytávku) jako artefakt, který při- tahuje pozornost k vlastnímu procesu vzniku a tím neposiluje, ale naopak podřívá sílu svého estetického působení. Gimmick je tak zároveň výsostně kapitalistickou formou, již na straně příjemce vystihuje pocitová nejednoznačnost. Můžeme být lehce pobaveni tím, jak ten kte- rý roztomilý figl či trik funguje. Zároveň jsme

ale zklamáni z jeho nenaplněného potenciálu a zející prázdnoty, která je v něm zakódovaná. Nadšení tak okamžitě střídá skleslost.

Právě takové pocity vzbuzuje *Mank*, jenž je dekorativních estetických gimmicků plný. Fincherův film se s obsedantní důslednos- tí pokouší nasimulovat audiovizuální úči- nek hollywoodských filmů ze čtyřicátých let, a to skrze monofonní zvuk hřejivě šumlaných dialogů, změkčený černobílý obraz, drobné kazy nebo kruhová znaménka značící konec a začátek filmového kotouče. Právě střídá- ní pomyslných kotoučů je navíc pro zvýše- ní efemérní zasvěcenecké rozkoše komento- váno v dialozích: ve chvíli přechodu zaznívá z úst postav „stříh!“ nebo signální anglický výraz „cue“. Vedle zatmívaček, titulků uvozu- jících sekvence ve formě scenáristického zápi- su a dalších hračiček jde o čítankové vychy- távky, které jsou sice opodstatněné dobovými kinematografickými konvencemi, ale vyvolá- vají jen letmé, neuspokojivé pobavení.

Mumie ze supermarketu

Technologický fetišismus přibližující *Manka* nedosažitelnému ideálu klasického filmové- ho výrobku je o to bizarnější a problematič- tější, že je diváky primárně zažíván v prosto- ru webové televize. Film coby gimmick zde totiž přitahuje pozornost jak ke svému (post) produkčnímu procesu, tak ke způsobu uvádě- ní, kdy věrnou nápodobu dobových techniká- lí doprovází a narušuje digitální kostičkování streamovaného obrazu. Právě v tomto dvoj- značném efektu se skvěle vyjevuje paradox- ní povaha celého díla, které sice vzhledem ke svému okrajovému potenciálu nemohlo skončit jinde než v útrobách všežravé video- téky, ale současně se tak ocitlo v prostředí bytostně odporujícím jeho puntičkářsky cine- filní estetice.

Je to však paradox pouze zdánlivý, neboť ve skutečnosti přesně odpovídá pozdněkapitali- stické logice ztělesněné Netflixem. Interneto- vý obr ve svém spotřebním přístupu k audio- vizuálnímu obsahu klasickou či autorskou kinematografií v podstatě ignoruje a zachá- zí s ní hlavně jako s položkou v algoritmic- kém matrixu, kterou lze zužitkovat v návaz- nosti na další mediálně rezonující fenomény, třeba kauzu okolo autorství *Občana Kanea*. Je příznačné, že *Mank* stylistické normy kla- sických filmů vlastně ani nedodržuje, ani pod- nětně nerozvíjí. Připomíná tak digitálně bal- zamovanou mumii; exponát ze šašlých časů vystavený v koutě virtuálního supermarketu.

Narcistní opájení vlastní poučeností a vir- tuozitou se zčásti propisuje i do *Mankova* syžetu, jenž je posetý sérií tékavých flashbac- kových odskoků. „Vítej v mojí hlavě,“ odvěti

ležící Mankiewicz producentu Housemanovi, který scénář k *Občanu Kaneovi* nakvašeně označuje za „změť umluvených epizod; sbírku fragmentů hopsajících v čase“. Je zjevné, že otec a syn Fincherovi svůj film vědomě kom- ponují právě podle takového principu. Jenže místo aby se skutečně ponořili do Mankovy alkoholické mysli, složili mu poněkud samo- účelnou poetu.

Přehušťená síť aluzí

Film sice ve velkém trouší ústy postav odka- zy na *Macbetha* či *Dona Quijota*, ovšem k tíze, osudovosti či tragikomice těchto děl se blíží jen minimálně. Pravda je, že Fincher si nikdy nepotrpěl na dramatický patos a spíše mu vždy sarkasticky podrážel nohy. Takže i vel- kolepý „divadelní“ výstup, v němž si Gary Old- man coby podnapilý Mankiewicz jasně říká o další oscarovou nominaci, vyvrcholí zvrace- ním a film se vrací do hořké, sebeshazovač- né polohy. Nebýt přehušťené intertextové sítě znaleckých aluzí, mohlo by to fungovat. Tak- to jde o jednu z mnoha demonstrací všepoží- rajícího tvůrčího cynismu, který diváky drží v bezpečné tělesné i psychologické vzdálenosti.

Je to škoda, protože za hradbami filmař- ských kulís, referencí a oslňujících dialogových piruet skrývá *Mank* hned několik poutavých námětů na samostatný film. Z překvapivé- ho úhlu nahlížené téma provázanosti filmo- vého průmyslu s politikou, nečernobílý kon- flikt socialistických a republikánských hodnot a s ním související případ raných fake news patří mezi nejpodnětější momenty snímku. Všechny by si zasloužily být rozvedeny a pro- pracovány, tak aby se neztrácely v nespočtu vláken exhibicionistického celku.

Kdesi uvnitř *Manka* vězí šízravé drama člo- věka, který nikdy nebyl úplný maverick či out- sider; a přesto coby talentovaný individualista narážel na meze systému, v němž se pohybo- val. David Fincher jakožto podobně solitérní autor našel svůj bezpečný přístav u Netflixu a podepsal s ním dlouhodobý kontrakt. Otáz- ka ale je, zda je to dobrá zpráva i pro Finche- rovo publikum. *Mank* je, podobně jako *Občan Kane*, výtvozem zjevně svobodným a kreati- vně autonomním – výtvozem, který navíc tuto kreativní autonomii sám vyzývá. Na rozdíl od Wellesova majstrštyku se však v tomto přípa- dě nabízí poznamenat, že celému projektu by pár vhodně postavených mantinelů roz- hodně prospělo.

Autor je filmový publicista.

Mank. USA, Netflix 2020, 131 minut. Režie David Fincher, scénář Jack Fincher, kamera Erik Messerschmidt, hudba Trent Reznor a Atticus Ross, hrají Gary Oldman, Amanda Seyfried, Lily Collins, Charles Dance ad.

Banalita nespoutaného ženství

Umění radosti versus umění románu

Italská spisovatelka Goliarda Sapienza v posmrtně vydaném románu *Umění radosti* přivádí na scénu postavu silné a samostatné ženy, která se na svém společenském vzestupu nevyhýbá pestrým erotickým zážitkům. Dějiny 20. století jsou tu nicméně jen kulisou a celá kniha se utápí v triviálních klišé.

KLÁRA SOUKUPOVÁ

Rozsáhlý román *Umění radosti* (L'arte della gioia, 1998; česky 2020) italské autorky Goliardy Sapienzy (1924–1996) sleduje životní osudy chudého venkovského děvčete, ze kterého se po různých životních peripetiích stane hlava šlechtické rodiny. Modesta hledá štěstí ve věděni, v lásce i moci, noří se do svých vášní, emocí i myšlenek a snaží se vše prožívat nadoraz. Příběh je situován do sicilské Katánie a pokrývá většinu 20. století se všemi jeho proměnami, od světa salonů a spodniček k letadlům a revolucím. Na samém začátku si však nemusíme být zcela jisti, jaký román to vlastně čteme. Modesta nejprve odhaluje svou sexualitu, pak projde děsivou zkušeností znásilnění a ztráty matky, dostane se do kláštera, kde si získá matku představenou, po její smrti se ocitne na zámku u sicilské kněžny, provdá se za jejího postiženého syna, otěhotní s otcem své přítelkyně a podvodem zbohatne... Jak ostatně píše v doslovu Jiří Špička, vypadá to jako defilé literárních žánrů osmnáctého a devatenáctého století, jako kombinace románu gotického, sentimentálního i pikareskního.

S odkazem na titul knihy tvoří podstatnou rovinu celého vyprávění líčení tělesných prožitků hlavní hrdinky. Sexuální probuzení je však v úvodu románu příliš zhuštěné – jestliže celá kniha začíná prvními dětskými doteky, o pár stránek dále se Modesty zmocní starší obhroublý muž a v klášteře přicházejí na řadu předstírané a potlačované touhy, budí text dojem libertinského románu à la markýz de Sade. Na zámku hrdinka poznává lesbickou i rafinovanou mileneckou lásku, ale všechny tyto nakupené erotické zážitky slouží jen k tomu, aby bylo zcela zřejmé, že se Modesta řídí vášněmi a že pro niterný fyzický prožitek je schopna pokrytectví i vypočítavosti.

Barvotiskový feminismus

Postava Modesty však budí podezření – je totiž až příliš dokonalá. Lidé kolem ní se stále dokola exaltovaně pozastavují nad její krásou a všechno jí téměř zázračně vychází: z luxusního kláštera se dostává na zámek, podmaní si princeznu Beatrici i její babičku, která jí svěří účty, a když okouzlí i mentálně zaostalého prince Ippolita, stane se součástí rodu Brandifortiů a brzy i dědičkou panství. V tu chvíli se náraz mění v zodpovědnou elegantní femme fatale, která jako by neměla nic společného s mladistvou vražedkyní a vypočítavě pokryteckou zlatokopkou.

Ostatní ženy jsou naopak většinou vykresleny jako prosté duše bez zájmu o věděni, společnost i umění, takže Modesta mezi nimi ční. Neurčitost věku – v padesáti vypadá jako zestárlá holčička – a oscilace mezi mužským a ženským principem z ní dělají až jakousi mytickou bytost. Společně s onou přílišnou dokonalostí a nevadnoucí krásou tyto znaky vedou k tomu, že její postava působí nepřírozně a vyumělkovaně.

To se dá ostatně vztáhnout i na celý román. Jeho čtenářská přitažlivost spočívá v kombinaci lechtivé lesbické erotiky s pseudoosvobozující esoterickou rovinou, pohrávající si s pojetím silné ženy jako vědmy, která svobodně a cílevědomě nakládá s životní energií. Takovýto zastaralý (a proto většinou přijatelný) a barvotiskový feminismus se pak projevuje v explicitně vyjadřovaných rádobyrevolučních názorech: „Tak to začíná, podle nich by se pětiletá Bambolína měla pohybovat jinak. Hezky v klidu sedět se sklopenýma očima a kultivovat v sobě budoucí slečnu.“

Mnohomluvnost prázdnoty

V *Umění radosti* je „všechno“: vedle španělské chřipky nebo koncentračních táborů i fašismus, komunismus, psychoanalýza, nacismus, aniž by román kterýkoli z těchto svetonázorů zachycoval jinak než jako pikantní kulisy první poloviny 20. století. Když Modestin syn hodlá měnit fašismus zevnitř („Uvnitř, musíme bojovat uvnitř samotných fašistických struktur!“), nestává se to ve vyprávění konfliktem a nevede to k proměnám vztahů mezi postavami. Samotná Modesta hrdě propaguje komunismus, aniž by narativ zohledňoval jeho totalitární tendence či jeho vývoj jinde v Evropě nebo v Sovětském svazu (třebaže je pochopitelné, že v Itálii, potažmo na Sicílii má komunismus historicky zcela jinou pozici než u nás a že zde stojí především jako protiváha domácímu fašismu).

V této povrchnosti je román značně mnohomluvný; po Modestinych vnitřních úvahách, které sledovaly její objevování světa v prvních dvou kapitolách, zaujímají v druhé polovině knihy většinu místa dialogy mnoha postav hovořících naráz – jejich neodlišitelné řeči splývají a jen budí dojem oddalování vyústění zápletky. Ani to je však nakonec nemůže ospravedlnit, jelikož se ukazuje, že ve skutečnosti v románu Goliardy Sapienzy žádná nosná zápleтка není. První, tematicky přeplněná část textu rozehrávala možnosti, že se bude

příběh rozvíjet po linii erotické, kriminální, kariérní, mystické či historické, avšak všechna tato očekávání jsou na dalších stovkách stran zklamávána. Remeslně dovedně napsaný román tak naplňuje všechny znaky kýče, protože ze sebe dělá něco, čím není, „výpověď o době“ či poselství o „síle ženy“, a nechává čtenáře dojímat se nad sebou samým. To ještě podporuje předmluva autorčina partnera Angela Pellegrina, který představuje Sapienzu především jako zneuznanou geniální spisovatelku (*Umění radosti* bylo dokončeno v roce 1978 a vydáno teprve o dvacet let později, tedy až po autorčině smrti).

Moudrost na počkání

V knize narazíme na mnohá klišé a nevěrohodné promluvy postav („Ticho těchto velkých zdí a očí těchto oken hypnotizují...“); to by tolik nevadilo, kdyby dialogy a rozmluvy netvořily valnou většinu textu, který je tak ve výsledku jazykově i kompozičně nezajímavý; mnohem lépe s tématem (erotického) sebepoznání mladé ženy pracuje například jiný populární italský autor Alessandro Baricco v novele *Mladá nevěsta* (2015, česky 2017).

Není zřejmé, proč Modesta musela být na začátku znásilněna, co jí dala role politické agitátorky či jak s jejím sociálním citěním souvisí zničení závěti babičky Gaii; její postava drží pohromadě jen slovy, kterými argumentuje a obhazuje svou svobodnou pozici ve světě proti panovačnému Mattiovi, vzpurnému synu Prandovi či matně Joyce. Ale ta slova jsou příliš umělá a z Modesty dělají neživotný generátor moudr: „Když půdu dobře pohnou, tak rostlina roste, Mattio.“ „Lano lásky je napjaté mezi stromem strachu a stromem touhy.“ „Radost, stejně jako chleba, má patřit všem.“

Pro postavu Modesty je vše podstatné „uvnitř“ – v sobě nachází energii, v sobě uzamyká nenávisť, v sobě analyzuje pocity i vnější dění. Je tvořena svými myšlenkovými pochody a vnitřními monology. Na nich, ne na vnějších epizodách, se dá sledovat vývoj postavy. Její stárnutí je je působivě sugerováno proměnou rytmu jejích myšlenek. Kdyby *Umění radosti* nebylo zahlceno banálními rozsáhlými dialogy (a bylo tedy o polovinu kratší), mohlo mít své místo mezi kvalitními romány a mohla být radost ho číst.

Autorka je komparatistka.

Goliarda Sapienza: *Umění radosti*. Přeložila Hana Voráčková. Host a Books & Pipes, Brno 2020, 584 stran.



Renato Guttuso: Akt, kolem 1960

Hra na stvoření

Atlas bytostí Radka Malého

Radek Malý se ve své dvojjazyčné, česko-německé sbírce vzdal vázaného verše. Z potřeby sdílet svou fascinaci „bytostmi“ sestavil teskně komický katalog, který vychází z poznatku, že „něco tu, na Zemi, prokazatelně žilo (žije nebo žít mohlo) a to něco často bylo (a je) natolik jiné a nezvyklé, že se stalo bájným“. Například člověk.

MARTIN LUKÁŠ

Radek Malý letos vydal novou básnickou sbírku. Reakce na tento sám o sobě prostý fakt, které jsem mohl zaznamenat, měly často charakter znaleckého pomlasknutí: „Tak co nám to klasik nadělil tentokrát.“ Situace mi tak opět připomněla, jak ochotně se profesionální čtenáři poezie, tj. básníci, kritici a „lidi od literatury“, stavějí do role znalců, jejichž předmět zájmu se v důsledku jejich přístupu k věci podobá, řekněme, vínu, tedy specializovanému zboží, jehož produkci u svého oblíbeného výrobce konzumenti pravidelně sledují. Ritualizované obcování s vybranými statky ustavuje a posiluje postavení uvnitř komunity. Vlastní smysl komunikace těchto vpravdě snobských znalců poezie nespočívá v hodnocení a ještě méně ve vnímání děl samotných, ale ve vynášení takových soudů, pro jaké je ostatní budou moci považovat za arbitry, jimž je záhodno naslouchat. Tady nejde o díla ani o jejich autory, ale o toho, kdo mluví a svým mluvením vytváří mínění, jehož prostřednictvím zápasí o místo na slunci za plotem básnické kolonie.

Pronásledování toho, co bylo

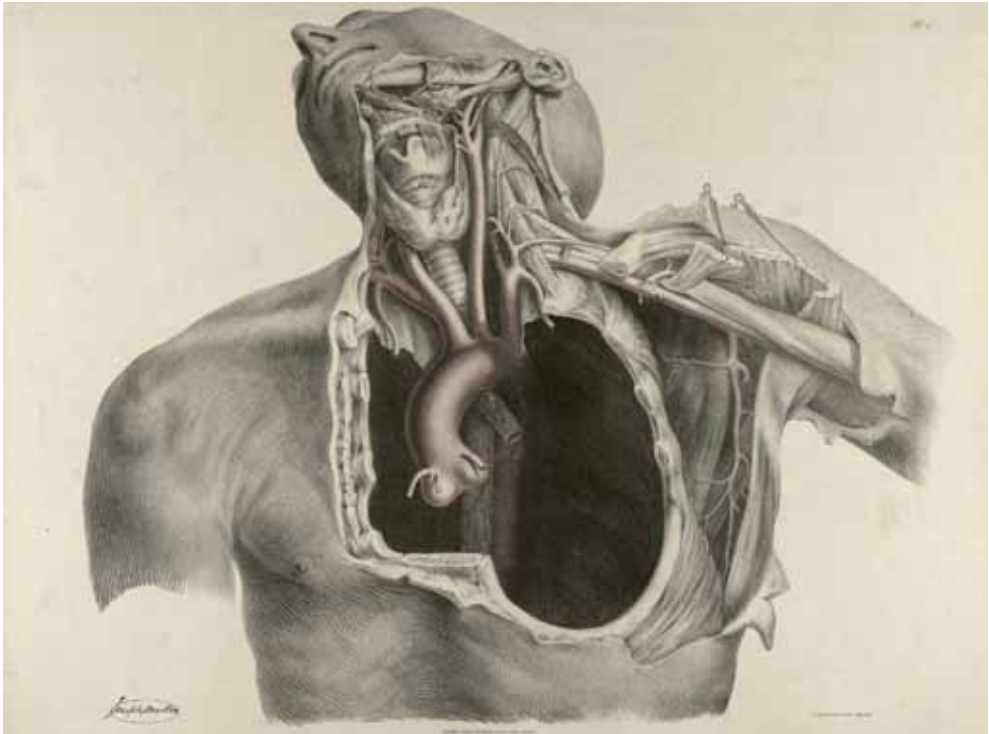
Píšu o tom – a trestuhodně tak plýtvám místem v rámci předepsaného počtu znaků –, abych upozornil na jeden z důsledků nastíněné praxe poutání pozornosti, který by mohl

ovlivnit i recepci nové sbírky Radka Malého *Atlas bytostí / Atlas der Wesen und Geschöpfe*. Vzletně řečeno, je krajně nespravedlivé, když se nová básnická kniha primárně, automaticky vnímá a hodnotí jako produkt vývojové řady děl, tedy když se to, co je tu nové, čerstvé, neusazené a působící, ihned zasvěceně převádí (pouze) na podíl rozdílů od toho a shod s tím, co už je staré a vyzkoušené. Jistě, každá sbírka patří do díla svého autora a příslušných kontextů, ale rozšafná rétorika znalců, kteří předvádějí svůj rozhled a hlídají se, aby zněli protřele, zastírá svatou naléhavost každého básnického počínu vykonaného teď a tady. Oblíbené řeči o zasloužilých známých firmách, které už nic nemusí, činí z básníků nedotknutelné instituce, předmět společenské konverzace či obdivuhodné řemeslníky, jejichž produkt se sluší mít doma nebo právě teď v ruce. Připomíná to budování pomníků těm, kteří ani zdaleka nezemřeli.

Takže ano, Radek Malý vydal novou básnickou sbírku, v níž, jak se zhusta inzeruje, opustil vázaný verš. Je to kniha dvojjazyčná, do němčiny básně přeložili Julia Miesenböck a autor. Sentiment, z něhož celá sbírka vyrůstá, jitril a zpracoval Malý v loňském *Atlasu vyhubených živočichů*, kde barevné rekonstrukce ilustrátorů doplnil hesly. O jeho hlubší účasti svědčí způsob, jakým vyličil okolnosti, za nichž živočichové museli vyhnout. Nezřídka se tu nabízel příběh, který vedle morálního podtextu burcuje imaginaci. Rozumím dobře tomuto zájmu a je přirozené, že jej Malý přenesl do poezie – i tam totiž patří pronásledování toho, co bylo, a už není, a co nás proto bude navždy vzrušovat.

Melancholická básnická výprava

Tutéž situaci vlastně Malý rozvíjí v básních *Atlasu bytostí*. Něco tu, na Zemi, prokazatelně žilo (žije nebo žít mohlo) a to něco často bylo (a je) natolik jiné a nezvyklé, že se stalo bájným a rozněcuje fantazii v nekonečně nakažlivé modalitě „co kdyby...“. Co je na celé



Ilustrace z knihy Richarda Quaina Anatomie tepen lidského těla, 19. století

věci rozhodující, je působení samotné skutečnosti, že to něco opravdu žilo, žít mohlo, nebo dokonce žije. Do knihy zařazené kresby Heleny Wernischové odpovídají na popsané podněty jen o málo „doslovněji“. Také důvěrně známou, každodenní realitu básník zcizuje perspektivou nacházení a vytváření bytostí tam, kde mohou nepoznány žít vedle nás. Tuhle melancholickou básnickou výpravu nakonec provází jen málo absurdní zjištění, že oněmi bytostmi, parodicky katalogizovanými, jsme i my sami – lidé.

Teskně komický účinek vyvolává už samotné užití slova *atlas*, které s příznačnou nadšátkou vyjadřuje dvojlomnost konání básníka. Ten s námi chce fascinaci bytostmi a jejich existencí sdílet – a atlas jako nástroj pořádání určitého oboru lidského poznání a jeho

reálií je nanejvýš autoritativním prostředkem, jak to udělat. Nemluvě o tom, co s sebou atlas jako žánr i artefakt nese a co vyvolává – a zprostředkovaně též uspokojuje – jeho četba: touhu objevovat a potřebu klasifikovat. Na druhou stranu zde jakoukoli klasifikaci popírá sám básnický jazyk a autorské gesto, které portréty jednotlivých bytostí, pokud jimi vůbec jsou, záměrně, někdy okázale pojímá proti očekávání zcela po svém a pokaždé jinak. Jakkoli je tato Malého hra na stvoření zralá a sofistikovaná, nevytrácí se z ní ani obyčejná, leč rozhodující dětská fascinace atlasy, která, hádám, byla úplně na počátku.

Autor je literární kritik.

Radek Malý: Atlas bytostí / Atlas der Wesen und Geschöpfe. Archa, Zlín 2020, 100 stran.

literární zápisník

Nemá čas plakat ani se smát (improvizace nad sbírkou)

JAN ŠTOLBA

„Slunce není kulaté, ve skutečnosti je čtverec.“ A je to hned zkraje venku. Jako bychom to nevěděli. Jako bychom dennodenně neviděli čtverec zapadat za obzor. O slunci v podobě čtverce mluví Pavel Rajchman hned v prvním verši své nové sbírky *Zboží*. Zbytek básně tvoří popis poněkud útrpného – ne čtenářsky útrpného, ale jak právo útrpného –, palčivě oslepivého způsobu, jak tento čtverec, navzdory empirii, spatřit. První verš sbírky je jako vstup do světa, kde neplatí, co jsme dosud znali, co nás dosud konejšilo. Hrany místo oblin, bude to bolet, řezat. Anebo naopak neucítíme nic, i to je možné. Nevyzpytatelnost hran. Mnohé další Rajchmanovy verše jako by mluvily o světě, kde se otevírají nečekané rány – a vyšlapané cesty pro změnu prudce zarůstají. „NĚCO se nedozvíme/ ani po polaskání střepů/ zjezených hrůzou/ na hrudníku“ – už ne naše drahé, hebké, živé chlupy, ale střepy, a rovnou na hrudníku, ve středu naší „zahrady“. Vpád

něčeho cizího, nepatřičného, zároveň zježeného hrůzou – naši hrůzou? Anebo se na našem hrudníku ježí už nějaká cizí hrůza, jež nám nepatří? „Mrtvému navlékli/ krajkové kalhotky“ – v Rajchmanových verších se dozvídáme vše, co jsme tíživě tušili, ale nemysleli na to. Ve zlomcích se tu rozeznává mrtvolné roko dneška, skřípavé postrokoko budoucnosti, jež se, aniž by se ještě uskutečnila, zpět k nám do dneška dere jako sveřepý opilec, jenž se už dnes chce chvástat tím, jak se zítra bezohledně smaže, do bezvědomí...!

V Rajchmanových verších, jak plynou, je něco delirantního i mrazivě klidného. NĚCO se nikdy nedozvíme – a je to možná jedno. Svět tvrdě oslepujícího čtverce, skrytého v odvěkém hřejivém kruhu, nemá smilování s naší touhou poznávat a chápat. Tento svět k nám místo poznání raději vyše odstup, distanci, stroj, hebké odcizení. Tento svět nás rád činí vnějšími. „Málomluvný stroj/ vrací tělu vnitřnosti.“ Anebo je to celé naopak? Kdo koho zcižuje, kdo je kým odcizován? Jsou to vlastně celkem bolestné verše, ale pronášené s klidem, soustředěnou zvědavostí, pátrající po dalším místě, kde to víc zabolí, anebo kde to, proti očekávání, naopak už nebude bolet více.

Svět těch veršů je imaginativní, ale jako by ani tak nešlo o obsah představ. Podstatnější je hrana, místo, kde se představa vyhraní – kde je uřata. Podstatnější je to, co následuje za hranou: nějaká další hrana? Nebo jen mihnutí či skvrna? Rajchmanův zvláštní privátní postkubismus dychtí po nových úhlech a perspektívách, často ale jen proto, aby poznal jejich limity, omezení, způsob, jak deformují, a ne úhrnný tvar: Chceme proniknout k duši? Tak mluvm

e o tělech. Chceme se dotknout těl? Tak mluvm o strojích. Tělem je možné zabít. Kreslo lze natočit současně k ohni v krbu i k ohni na obrazovce. K požárům je pak možno se otočit zády. „Život vzniká i bez lásky.“ A platí to taky naopak? Jak – naopak? Že by zde byla nějaká láska bez života? Vznáš se tu něco jako láska, avšak mimo život, za životem? Někáká láska – čtverec? Absolutní, nemožná kvadratura? „Pot sebejistých krásných těl.“ Těl mezi regály obchodního domu, samozřejmě. A jistěže „osahávat zboží/ se může do aleluja“. Sbírká *Zboží* je plná erotiky, je nesená a zprohýbaná erotikou nečekaných hran, nesamozřejmých střetnutí, je to erotika existenciální a v něčem až mystická, mysticky profánní: „Servírka, s hedvábou pánskou kravatou pevně utaženou/ kolem útlého krku, odnáší talíř s večeří do rozžářeného/ rohu místnosti.“ Momentka? Jistě, ale také fragment věčné ságy mužsko-ženských, žensko-mužských náznaků, očekávání a uhadování, krutostí, oprátek, míjení a ovšem jídel, dalších a dalších mezilidských jídel odnášených do světla, ne, do tmavého orálu útrob, do dalekých koutů, kde možná sedíme, pokud jsme ovšem naopak neskončili na druhém konci místnosti, kam padá šero. Dojedeno. „Prostor obložen bílými kosočtverci.“ „Vylíž mi srdce –“ Erotika geometrická, tvrdý mužský čtverec v oblém ženském kruhu – ne, jinak, skutečný ženský čtverec v neskutečném mužském kotouči... Erotika (obscénnost?) požáru, jenž stravuje útroby obrazovky; erotika (obscénnost?) strojů sestavených z lidských údů; erotika něhy, kdy se radši uvidíme jako stroj, abychom se sobě lépe přiblížili... Eros a Thanatos hrají vybíjenou. Soupeří o naši přízeň, přetahují se o naši něhu.

„Dlaň sjíždí zpět (...) až k ochablému údu. Jemně ho/ prsty obemkneš a usmíváš se/ jako matka na své usínající dítě.“ Jako bychom to dávno nevěděli, jako bychom nikdy nebyli právě takovým dítětem.

Verše působí jako přetržité zápisky „nepřetržitěho naslouchání“. Obrazy vznikají jednou až chtivě, z nápadů málem silácky pářících fyzikno s abstraktnem, vzápětí zas odtazité, jen prudkým odhrnutím opony, na zlomek natolik krátký, že všechno je jen znejistěno a můžeme tápat dál. Kouzlem takhle rozbitého prostoru je i to, že do něho lze vložit momentku jemně konkrétní, až zasnívá jako klidná, vytrvalá aura zpoza všudypřítomné erotické rozpínivosti světa. Chlapec-dítě „nemá čas/ plakat ani se smát, tak je zvědavý na tenhle nový život; poponášen/ pyšným, stárnoucím mužem,/ tak si jistým svou věčnou silou.“

Jak tahle sbírka vlastně vidí dnešek? Rajchmanovy verše působí docela osobně, tušíme za nimi silné konkrétní momenty. Vzápětí se vše ale rozbíhá a štěpí do imaginativních zlomků. A právě ve vnitřním „rytmu“ tohohle rozbíhání a štěpení se možná nejvíc mihá dnešek a současnost. Ambivalentnost tvarů – ale i naléhavost hran; osobní dění – rytmiizované však něčím neosobním, co neovládáme. Jde z toho až tíseň, jenže i naše tíseň dokáže být docela neosobní, jako by nám nepatřila. Pocit, že můžeme přijít o něco, o čem zatím ani nevíme. (Snad ne o vlastní bolest?) Pocit, že povrch skrývá cosi docela jiného, než napovídá. A musíme pro to najít jen svoje obrazy, svoji řeč a hrany.

Autor je básník, hudebník a literární kritik.

Pavel Rajchman: Zboží. Triáda, Praha 2020, 92 stran.

Kroužící slovní prach

Burroughsův potrhaný film děravé reality

Jádrem každého psaní je střih, tvrdí americký prozaik William S. Burroughs. Neustálá diskontinuita podle autora řady skandalizovaných textů vytváří nová spojení mezi obrazy a rozšiřuje hranice vidění. Příkladem této „kinematografické poetiky“ je i jeho román *Hebká mašinka*.

MIROSLAV OLŠOVSKÝ

Představa, že můžeme uchopit literární dílo nejen v jeho celku, ale i v detailech tak, abychom o něm mohli vypovídat, je pevně zakotvena v našem chápání literatury. Taková je i představa díla jako poselství, které umíme dešifrovat. Dílem se pak stává lidská zkušenost, kterou spisovatel vtělil do slov, aby ji předal čtenářům. Stává se jím zpráva o stavu světa, kterou jsme schopni společně posoudit. Dílo tak získává jakousi vnitřní logiku.

Pak se ale setkáme s dílem, které svou nekoherencí tuto vnitřní logiku popírá. Stojíme bezmocně před jeho jazykem a marně luštíme význam, který do něj spisovatel vložil. Zároveň cítíme, že nerozumění, jaké z díla zakoušíme, z něj přímo vyvěrá. Spisovatel je vytvořil záměrně a nám nezbyvá než je přijmout jako jediný způsob, jak dílu paradoxně rozumět. Nedostali jsme žádný vzkaz, ale šifru, „prázdný“ (arabsky sifr) význam, který nemůže být objasněn, aniž by zároveň zmizel. Každé dílo si přeje být ponořeno do nejasnosti jako do svého svobodného hájemství a my bychom se měli naučit nerozumět mu.

Rozšířit hranice jazyka

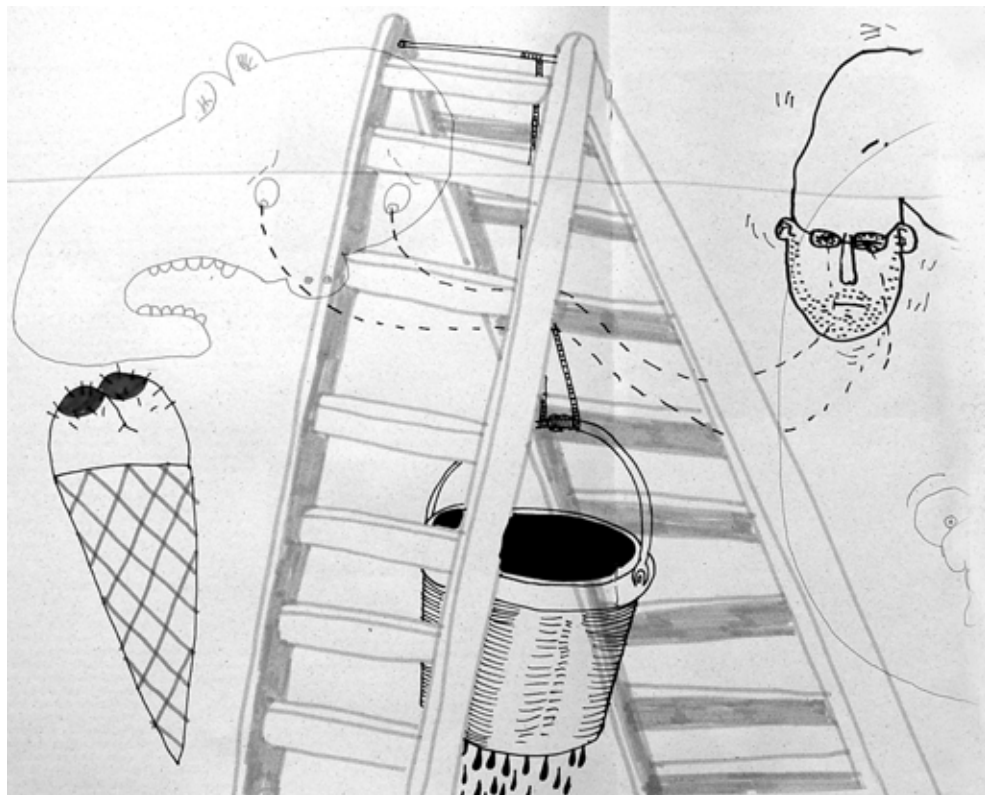
Takovými jsou i romány Williama S. Burroughse, který svými ostrými střihy ve slovních spojeních (tzv. cut-up technique) systematicky narušoval rozumění chápané jako určitou korespondenci, jako souhlasný vztah mezi nimi. Burroughs vlastně nevytváří nic než střih, tedy neustálou diskontinuitu, jak se jednou vyjádřil v rozhovoru pro *Paris Review* (*Miluju postavy z podsvětí*, 1965; česky 1996): „Co je jakékoli psaní jiného než nějaký střih?“ Střih Burroughs chápe jako zrušení západního způsobu myšlení postaveného na modelu „buď–anebo“.

Ilustruje to i v českém překladu nedávno vydaný román *Hebká mašinka* (The Soft Machine, 1961; česky 2020): „Brýle a anténa se ztrácejí v kouři a pomalé oči ulice se vznášejí vzhůru z šedého prachu a pohřebních uren. A ve spánku pomalý pohyb pornofilmu. Nabité mlčení, fotografie, genitálie a ochlupení v rektálním slizu a karbolovém mýdle. Střídající se Zrcadlo a Projekční plocha, Průvodce si nasadil tlusté brýle, prošel stíny plnými šedi, které mu splynuly s hlavou.“

Práce s alogismy je u Burroughse víc než záměrná. Jak zdůrazňuje ve zmíněném rozhovoru, vytváří tak „nová spojení mezi obrazy“, díky čemuž se „hranice vidění jedince postupně rozšiřují“. Výsledkem je text, který připomíná sémiotickou zmrštinu seskupenou z oparu slov a vět, vzájemně uspořádaných tak, aby neprodukovaly význam, ale spíše jej rozporovaly: „Není tu teď nic než kroužící slovní prach – mrtvá pohlednice propadající prostorem mezi světy – Tahle cesta v tomhle ostrém pachu zdechlíny –“

Psaní jako promítání obrazů

Burroughsovy věty jsou v *Hebké mašince* natolik prorostlé obrazy, že ve chvíli, kdy se skládají za sebou, generují velké množství významů, které se čtením aktivují. Spisovatel podřizuje obrazům i syntax a jednotlivé věty často od sebe neodděluje tečkou, ale pomlčkou, takže se hranice mezi nimi slévají: „Film Reality se poddával a kroutil jako lodní přepážky pod velkým tlakem – Přípalečný kovový pach meziplanetární války v syrových a krutých poledních ulicích, bičovaných ječivými skleněnými blizardy nepřátelského flaku.“ Neboť, jak dodává v citovaném rozhovoru Burroughs, „to, čemu říkáme realita, je ve skutečnosti film.“ Jako by vše, co v *Hebké mašince* čteme, bylo zachyceno na podprahové rovině. A jako by se tím, jak se slova v románu za pomoci střihu spojují, splétaly dohromady nejrůznější časy a každá následující věta zakládala svůj vlastní čas, jehož konec leží v nedohlednu.



Kresba Jiří Franta

Postupně se z Burroughsova románu vynořuje klíčová otázka: Kdo (je, vypráví apod.)? „Vše umírá v křečích ječících bez těla – Znáte odpověď? – Dva arsenikové roky: operace dokončena – Jsme arsenik a krvácející dásně – Kdo? *Quién es?*“ Avšak otázka je vzdálená a zdá se, že ani nedoléhá k aktu psaní, které se tu děje bez odpovědi na každou otázku. Události k nám, čtenářům, nepřicházejí jinak než jako vzdálená echa, která se vzájemně mísí a vytvářejí skrumáž, obvykle nazývanou historií, kterou každý nosíme v sobě jako chaotickou zmrštinu dojmů, předpokladů a znalostí.

Shluk událostí v Burroughsově podání připomíná spletenec zpřeházených filmů, svinutých do sebe a prosvícených okem kamery, která to vše promítá do prostoru před sebou, až se zdá, že kolem nás není nic jiného než toto zdánlivě bezhlavé chrlení obrazů přes sebe navzájem a v nejrůznějších směrech, z něhož se rodí realita. Jako by nějaký filmový projektor promítal potrhané, špinavé a již mnohokrát opotřebované filmy na všechna místa světa, do všech ulic a zákoutí, do všech sklepů a domů, do všech příbytků a myslí lidí, a spoluvytvářel tak naši realitu, kterou běžně žijeme a jako iluzorní ani nevnímáme. Takový je Burroughsův kinematografický jazyk – psaní jako promítání obrazů, které nejrůzněji zmnožují a vrství naši realitu.

Díry ve slovech

Kdo v románu vypráví? Odpověď leží v otázce, kterou jsme vznesli. Vypravěčem je ten, kdo se svým vyprávěním ptá po tom, kdo vlastně je, anebo ještě lépe, je jím ten, kdo tuto otázku nastoluje tím, že vůbec vypráví. Vypravěčem je otázka, která vypráví, kdo vypráví, jakási neznámá tkáň vyprávění bez vypravěče, spletení, jež se jednou mění v lidské tělo a jindy v text, zkrátka je jím tkáň „hebká mašinka“. Pokud vypráví, musí se sama transformovat, stávat se jiným, další perspektivou, svým odlehlym protipólem, dealerem anebo veřejným agentem, ale i „krví“, co „otravným buzikovi (...) vychlístla z huby“.

Otázka, kde příběh začíná a končí, ztrácí význam. Měli bychom se spíše ptát, jestli vůbec má taková otázka smysl, zda ještě můžeme mluvit o příběhu, o začátku a konci vyprávění. Příběhem je samotná přítomnost vyprávění i za cenu ztráty vypravěče. Vyprávění jako by běželo samospádem bez vypravěčova zásahu i bez jeho přítomnosti. Filmy jsou potrhané, avšak díry, mezery a švy v nich tvoří součást vyprávění. Ostatně

román samotný začíná poukazem na „Díru“. Ta se stane leitmotivem celého románu, od slangového pojmenování „podzemky“, ve které hrdinové olupují opilce, až po díry ve filmu a v samotné skutečnosti: „Poslední chlápek s takovým výbuchem hrdla vlekoucí se neúprosně od něčeho, co nosil ve svém těle – Poslední turniket byl v jiné zemi a kromě toho nůž vyhodil do povětří Sammyho Řezníka – Díry ve filmu z roku 1920 – Novinový pásek se vytrácí, po spánku po obědě ubývá ní kyslíčnicku uhličitého –“

Jako by „dírou“ bylo prostoupeno samotné slovo, které tu vypráví, jako by hrdinou byla díra, která se tu skrze každé tělo zjevuje, jako by samotná přítomnost těla poukazovala na díru jako na jeho budoucí ztrátu, jako by díra bylo to, co jediné můžeme vyprávět. Díra není jen anihilace významu, ale rovněž cosi, co je běžnou součástí jazyka, Burroughsem chápaného jako virus, a tudíž něco, co se rovněž přenáší a prostupuje vším. Jazyk se jako virus rozšiřuje mimo logiku postavenou na modelu „buď–anebo“.

Kinematografická poetika

Vraťme se však k vypravěčově otázce „Kdo?“. „Kdo je ten třetí, co kráčí vedle vás ke slepé uličce černých lagun a fialového světla? Poslední chlápek – Světélkující stonožka krmící se masem, společně navléknuti, jsme trávení a stáváme se tu ničím.“ Tato věta může být příkladem Burroughsovy kinematografické poetiky, která jako stroj zbavený svého určení i původu chrlí obrazy, jejichž linie se do sebe hroubí, aby zase odkudsi vyrostly. Na Eliotovu a potažmo Shackletonovu otázku „Kdo je ten třetí?“ se náhle vynořuje odpověď „Poslední chlápek“, která se mění ve „Světélkující stonožku krmící se masem“, aby se nakonec stala „ničím“ – dírou. Předchozí část „společně navléknuti, jsme trávení“ je vlastně samotným středem onoho perpetua mobile, psaní, které nesmyslně tká obrazy – je to totiž princip či struktura vypovídání: propojení jednotlivých částí, ke kterému dochází, jen aby mohlo být později zase rozpojeno a ztraceno. Zkrátka lidské tělo jako mašinka, která je už svou povahou hebká a je strojem i zdrojem imaginace, jejím středem – středem samotného psaní, které se rozprostírá všude tam, kde zároveň i končí.

Autor je spisovatel.

William S. Burroughs: Hebká mašinka. Přeložil Josef Rauvolf. Argo, Praha 2020, 186 stran.



www.meetfactory.cz
www.gout.cz

J'ai peur des autres.
Je ne suis pas aimé.
La mort, si malléable.

Michel Houellebecq:
Serotonin – audio seriál
Divadlo (MeetFactory)

MeetFactory je v roce 2020 podporována grantem
M. m. Právy ve výši 10.000.000 Kč.

MeetFactory je v roce 2020 podporována grantem
M. m. Právy ve výši 10.000.000 Kč.



Co nás sbližuje s trosečníky

Ostrovní existence Dory Kaprálové

Spisovatelka a literární kritička Dora Kaprálová si ve své povídkové sbírce, která ukazuje rozličné podoby jinakosti, klade mimo jiné otázku, zda jsou ostrovy bezbřehé. V mozaice příběhů nepravděpodobných setkání hledá břehy-hranice, kde se světy samotářů setkávají a propustují.

MICHAELA BEČKOVÁ

Kniha *Ostrovy* (2020) Dory Kaprálové přináší čtenáři jedenadvacet příběhů-obrazů, které jsou až na výjimky stejně jako příběhy jejího předchozího titulu *Berlínský deník* (2016) a stejně jako autorka sama usazeny v hlavním městě Německa. Specifická atmosféra metropole, jež umožňuje tomu, co je jiné (a těm, kteří jsou jiní), ponechat si svou jinakost a nevnímat ji nutně jako problematickou, spolu s autorčinou zkušeností s životem v tomto městě vytváří funkční pozadí pro formulování jednoho z ústředních témat povídek: jistoty, že za hranicemi vši té jinakosti existuje něco, co máme společné a co nás definuje stejně zásadně jako naše konkrétní podoba jinakosti.

Bezbřehé ostrovy

„Jsou břehy ostrovů bezbřehé? Jsou hrany ostrovů ostrým rozhraním světla a tmy, spánku a bdění? Anebo se všechno propustuje a my to jen nevidíme?“ Leitmotiv celého povídkového souboru je, jak titul napovídá, motiv ostrova, objevuje se i v názvu každé z povídek, ale nejde o ostrovy skutečné (snad až na Svatoondřejský ostrov, jehož břehy omývá v Maďarsku Dunaj). Ostrovy se v těchto příbězích staly především metaforou jednotlivého lidského života. Kaprálová ukazuje člověka jako ostrovana obývajícího ostrov svého života a současně jako obyvatele „ostrovní říše“. Každý ostrov má jasné a zřetelné hranice, které autorku fascinují a jejichž prozkoumávání věnuje ve svých povídkách důkladnou pozornost. Zkoumá je stejně precizně zvenku jako zevnitř; na vnitřních mapách pak upíná pozornost k dalším ostrůvkům – ohraničeným místům, které si každý ostrovan vytvořil a která utvářejí jeho jedinečnou identitu, případně na kterých opakovaně ztroskotává. „Jsou ostrovy promarněných šancí, ostrovy zapomnění, ostrovy tichomořské a pak ty, na kterých zůstáváme navždy trosečníky, ať se hneme, kam se hneme. Kořeny takových ostrovů rostou přímo v nás a záleží jen na tom, čím je zabydlíme a jak se nám tam bude žít, uprostřed nekonečného moře dalších ztroskotanců. (...) Co nás s ostatními trosečníky sbližuje? Co nás sbližuje? Zkušenosti ostrova?“

A právě zkušenost „ostrovanství“ spojuje všechny postavy, jimiž Kaprálová své črty obydluje. „My ostrovani míváme totiž pořád spoustu představ... Sníme o řekách a mořích, o překročení řek a moří a topíme se v nemožnosti něco takového uskutečnit.“ Jde o postavy velmi autentické, jakkoli spíše načrtnuté; vztah mezi nimi a vypravěčkou s neskryvanými, možná spíše opakovaně zdůrazňovanými autobiografickými rysy vytváří dojem důvěrnosti, intimity a zároveň odráží hranice mezi já a ty.

Jak dlouho trvá navždy?

Autenticky působí i prostor, v němž se jednotlivá vyprávění této mozaiky odehrávají. Ulice, náměstí, kavárny, hřbitovy, byty dostávají konkrétní podobu pomocí detailu, pro který má Kaprálová velmi vyvinutý smysl a s nímž šikovně a promyšleně zachází. Na detailu, maličkosti dokáže vystavět i celý příběh – například podstata povídky *Ostrov ohraničeného*

poznání kompletně stojí na drobných předmětech, jichž se hlavní postava, pan Sommerfeld, po smrti své manželky celá léta zbavuje. Na konci tohoto vyprávění vidíme člověka, který svůj život poskládal doslova z maličkostí, jež v určitý moment začne odkládat, až nakonec byt, kam ony drobnosti původně patřily, zůstane úplně prázdný a temný. A chybí v něm i pan Sommerfeld.

Tento konkrétní život, vedle nějž Kaprálová náhle a bez varování postaví v podobě fragmentů zásadní události života vlastního, se v autorčině pojetí (a v kontextu ostatních povídek) stává analogií k životu člověka obecně – i ten formují maličkosti, které s plynoucím časem ztrácejí svůj původní význam i původní hodnotu a ve finále se ztrácejí zcela. Jako život sám. Ve zmíněné povídce i v mnoha dalších můžeme slyšet explicitně nevyslovenou otázku, jež tvoří jednu z konstant tohoto povídkového souboru: Co v této všudypřítomné pomíjivosti přetrvá?

Celkovou podobu vyprávění Dory Kaprálové tedy utváří i fenomén času. Jeho plynutí a vše, co tato skutečnost člověku způsobuje, si autorka naléhavě uvědomuje, stejně jako fakt, že „vyrvat“ cokoli času je obtížné, nikoli však nemožné. Takové „překonání dočasnosti“ hledá ve snech, představách a vzpomínkách, v kterých čas jako by neplynul a v nichž lze podle Kaprálové zaslechnout vzdorné „navždy“. Času se autorka věnuje ve vlastních úvahách – jejich prostřednictvím vstupuje do vyprávění aktuální svět, který atakuje svět fikční, jenž podle autorky mnohem jasněji odhaluje podstatné a pravdivé. Konečně, fikční světy (a umění vůbec) se v jejích textech představují rovněž jako to, co může pomíjivosti vzdorovat. „Já jsem chtěla psát o ostrovu ohraničené poezie. O flusu a o věčnosti. O cestě z konečné na konečnou. Jak dlouho je navždy, Mio? A kdo je Mia?“

Hranice jazyka

Dora Kaprálová se s nevídanou samozřejmostí a lehkostí pohybuje na pestré škále jazykových stylů, od věcného jazyka novin až po řeč plnou metafor. Stejným způsobem zachází i s narativy jednotlivých povídek – někdy o prožitku

referuje objektivně a skrze tradiční er-formu se pokouší od vyprávěnému zachovat odstup, jindy přenechá slovo postavě a sama se stává posluchačkou jejího příběhu, případně vede s postavou rovnocenný dialog. Vždy však prostřednictvím zvolené vypravěčské strategie vytváří prostor, v kterém se dvě odlišná (a ohraničená) já střetávají a výjimečně – a to autorku zajímá především – se i potkávají.

Tato často náhodná a letmá setkání, vždy nabitá emocemi a prezentovaná jako mimořádně cenná, obracejí čtenářovu pozornost k již zmíněnému motivu hranice, který do textu vnáší téma lidské samoty, nedobrovolné, ale smířené přijaté izolace, z níž nelze vykročit třeba jen proto, že mnohé zkušenosti nelze sdílet či pochopit a sny i touhy tonou v nesdílitelnosti a nevyslovitelnosti.

Autorka však k tomuto motivu nepřistupuje pouze jako k linii striktně oddělující jedno od druhého, ale v kontrapunktu k tomuto pojetí hledá a zachycuje okamžiky, kdy se jindy jasně dané hranice světů rozostřují, a místa, kde se vzájemně přibližují, dotýkají a propustují. A samotou pak jako samostatný hlas doprovází přirozená touha po vzájemnosti a blízkosti, demonstrovaná zde občasnou ochotou opustit to, co je „domácí a srozumitelné“, a vydat se napospas druhému. Tak může sem tam dojít k překvapivému setkání snů a představ dvou lidí – ve vzájemném souladu se alespoň na chvíli vytrhnou z plynutí času, neboť se dotknou lidské podstaty, která spočívá v potřebě „nebýt v tom všem sám“.

Podstata člověka je podle autorky „vlastně vážná. Patetická, sentimentální a dojemně směšná... Podobná andělům tančícím po stropě restaurace u Inda. Podobná pejskům, co se nám při obědě u Inda lísají pod stolem k nohám, jen aby dostali nažrat...“ A v podobném duchu fungují i povídky Dory Kaprálové: pateticky, sentimentálně, dojemně směšně, avšak s vážností vyprávějí o samozřejmosti lidské vzájemnosti, která je tak zoufale nesamozřejmá.

Autorka je bohemistka.

Dora Kaprálová: Ostrovy. Druhé město, Brno 2020, 172 stran.



Kresba Silvie Vavřínová

BÁSNIČKA REDUKCE

Jako uvědomělé dítě

MARTIN LUKÁŠ

*Mívám různá hnutí při pohledu na nadi-
té police knih v antikvariátech. Nejčastě-
ji je to taková malátná nevrlost pramení-
cí z toho, jak se ty nepotřebné, odřeknuté
knihy stále opakují. Jako kdyby je někdo
pořád vyráběl, a rovnou patinované, s fle-
ky, natrženými obálkami, rozpitými razít-
ky knihoven. Čím neodbytnější je jejich
naléhání a četnější jejich výskyt, tím vzdá-
lenější je šance, že budou ještě někdy čte-
ny. Přepadá mě chorý, osvojený pocit viny,
že se takovým knížkám nevěnuju dost.
Pocit vychází z řeči nebohých pedagogů,
kteří si od něj patrně sami ulevovali, když
nám vytrvale opakovali, že znalci mají číst
a znát všechno. Takovým bych nyní rád ex
post odpověděl: „Jděte s tím už do prdele!“*

*Rozmrzelost z přehlcní knihami bývá
kupodivu hbitě vyrovnávána naprosto
neevoluční, nesmyslnou, snad dokon-
ce ryze lidskou nadějí, že tam někde
čeká kniha, která se pro mě stane obje-
vem. Nuže, Josefa Hanzlíka Černý kolo-
toč (1964), jedna z těch připomínavých
knih, co jich tu kolem leží, takovým obje-
vem není. Jiří Hájek na záložce obál-
ky píše, že se Hanzlík „vyvaroval všech
póz“. Pózy k básnictví patří jako mříž
k přízemnímu oknu, nebo lépe, naivněji,
hanzlíkovštěji: jako dětský kočárek k dítě-
ti. Povědomí o tom, co takovou pózou je
a není, je věc druhá a krajně proměnlivá.*

*Jaký že to člověk v Hanzlíkově čtvrté bás-
nické sbírce mluví? Takový, co se neustále
vrací do dětských let, protože o ně defini-
tivně přišel. Což si typicky uvědomuje až
daleko za hranicemi dětství. Vrací se tam
po stopách svých raných zážitků, které si
příkladně hýčká. Nápor dospělého věku
je pro něj natolik silný, že ho to ponouká
psát také epické básně s dětskými hrdi-
ny. Jako člověk čerstvě dospělý je ve svých
názorech a postojích protivně starý. Nave-
nek světák, uvnitř dítě. Trochu mudřec,
trochu skaut a moralista. A chvějivý sní-
lek, idealista v mezích socialismu. Když se
včas opanuje, je švihákem a revolucioná-
řem lidské svobody, ale opět s duší blazeo-
vaného starce.*

*Hanzlík je v básních Černého kolotoče
někým, kdo se pořád nějak vidí a rád se
v rolích pozoruje. Chce se jimi líbit a chce
jimi provokovat, říkat, že tohle a ono je
jeho srdci cizí. Nejčastěji je nedbalým, vě-
doucím mužem, sevřeným úzkostí a nejis-
totou mládí. Chtěl by po vzoru Jesenina
vykřičet do světa, jak nespravedlivý je život
složený do pater společnosti, jak obtížná
je láska v té naší zlé, pokrytecké době. Ale
versuje jen v omámení, kdy se s ním příjem-
ně točí celý svět, jenž umí být velmi nepří-
léhavou tapetou rozverných snů a konej-
šivých návratů do dětství. Hraje vzrušeně
na strunu dětské obraznosti, kdy to přece
bylo báječné, třímaje přitom vlašně pra-
por jakési uvědomělosti, kterým vždy účín-
ně, dříve než by to provedla cenzura, roz-
ptýlí své rebelské spády. Oblíbená „kulka
dum-dum“ jako plakátový symbol imperia-
listické zvůle neschází.*

*Sbírka Černý kolotoč vykazuje přesně
tu zvláštní kombinaci naivity a předvádí-
vosti, jejichž průnik dodnes v některých
básnících probouzí matné přesvědčení,
že verbálním prožíváním věcí a představ
zachraňují svět.*

Josef Hanzlík: Černý kolotoč. Československý
spisovatel, Praha 1964, 72 stran.

Princezna nevěsta thatcherismu

Čtvrtá řada seriálu Koruna



The Crown zdařile kombinuje notorické situace s těmi méně známými. Foto Netflix

V polovině listopadu uvedl Netflix čtvrtou sezónu seriálu Koruna. Kronika britské královské rodiny tentokrát dospěla do osmdesátých let a vystupují v ní i princezna Diana a Margaret Thatcherová. Tvůrci tuto éru opět pojali originálně.

JAN BODNÁR

Výpravný historický seriál *Koruna*, reflektující život nejdéle vládnoucí britské panovnice Alžběty II., se po roce vrací s novou sérií. Děj se posouvá do osmdesátých let minulého století a královna opět čelí novým problémům, jako je válka o Falklandy, vyostřující se konflikt v Severním Irsku nebo rostoucí nezaměstnanost a z toho plynoucí odborové stávky. Do příběhu královny nově vstupují dvě výrazné ženské osobnosti britské historie, premiérka Margaret Thatcherová a princezna Diana.

Ženy se svázanýma rukama

Zatímco v minulé sezóně jsme si museli chvíli zvykat na kompletní výměnu herců a hereček v hlavních i vedlejších rolích, v té aktuální to již problém není a od první epizody seriál neztrácí čas. Po rychlém představení nepokojů v Irsku se přesouváme k osudovému prvnímu setkání Charlese, prince z Walesu, a teprve šestnáctileté Diany Spencerové. Hned vzápětí vstupuje na scénu nekompromisní Železná lady, jak se Margaret Thatcherové často přezdívalo. Zatímco princezna Diana je nositelkou velkého milostného příběhu nenávratně směřujícího k tragickému završení, Thatcherová přináší do seriálu prvky politického a válečného dramatu. Právě míjení obou nových hrdinek (někdy i v rámci jedné scény) dodává sérii nečekanou dynamiku. Zatímco u Alžběty II. jsme v předchozích sezónách sledovali pozvolnou bolestivou transformaci z mladé ženy v nadčasový symbol národního znovuzrození, zde je již plně smířená s předurčenou rolí autoritativní panovnice. I když tvůrci tentokrát více akcentují problematiku žen ve vysokých funkcích, rozhodně nesměřují k zjednodušené vizi o pevné ženské alianci ve vrcholných patrech britské monarchie. Naopak složité prostředí dvorního protokolu energické princezny doslova svazuje ruce, jak ilustruje scéna ze zkoušky proslovu a lekcí etikety. Královská rodina se k ní chová přezíravě, pocity osamocení u Diany přerůstají v poruchu příjmu

potravy a psychické problémy. Komplikovaný vztah mezi královnou a premiérkou je přestřen již od první audience a rozpačitého seznamování během společného víkendu na zámku Balmoral, kde se navíc vyjeví výrazné třídní rozdíly mezi oběma ženami.

Železná lady vaří večeři

Přes značnou atraktivitu skutečných osudů nově příchozích postav není seriál pouhým otročským výkladem britské historie, ale soustředí se především na komplikované rodinné a milostné vztahy uvnitř monarchie. V nové řadě se opět potvrzuje vytříbený vkus a bohaté znalosti scenáristy a dramatika Petera Morgana, který je hlavním tvůrcem seriálu a stojí i za scénáři většiny dílů. Prostředí britské panovnice už do detailu znal ze své práce na scénáři k dramatu *Královna* (The Queen, 2006) nebo z vlastní divadelní hry *Audience u královny* (The Audience, 2013), v níž královna přijímá ke konzultacím všechny své premiéry od Winstona Churchilla přes Margaret Thatcherovou až po Davida Camerona. Oproti předchozím sezónám ale pro diváka neobjevuje události dávné historie, naopak reflektuje osudy osobností, které jsou dodnes velmi živé v kulturní paměti. Morgan zdařile kombinuje notorické situace s těmi méně známými. Například z ikonického momentu svatby princezny Diany a prince Charlese vidíme pouze nácvik samotného obřadu. Legendární svatební šaty vyrobené ze slonovinového hedvábného taftu a starožitných krajkových šatů se tu v závěru epizody pouze mihnou ve scéně, v níž Diana kráčí vyzdobeným sálem Buckinghamského paláce. Zatímco v první sezóně se valná část děje věnovala samotné svatbě Alžběty II. s princem Philipem a její pozdější korunovaci, nyní už Morgan výrazně spoléhá na divákovu obeznámenost s nedávnými dějiny královské rodiny. To mu poskytuje značný prostor pro líčení nečekaných událostí ze života královny. Příkladem může být neohlášená audience malíře pokojů Michaela Fagana

v Alžbětině ložnici – příběh řemeslníka, který se poté, co vinou vlády Margaret Thatcherové ztratí práci a následně i rodinu, rozhodne vloupat do Buckinghamského paláce, vzbuzuje dojetí i úsměv.

Čtvrtá sezóna zaznamenala i v nynější pandemické době vzrušené divácké ohlasy nad portrétováním Margaret Thatcherové jako úslužné manželky a starostlivé matky, která neváhá členům svého kabinetu před večerní schůzí uvařit večeři. Jedná se o odvážný přístup ve vyobrazení političky, která je dodnes v očích mnoha Britů vnímána jako velmi nepopulární a kontroverzní osobnost. Díky tomuto autorskému přístupu se ale stává komplexní hrdinkou a nutí diváka k pomyslné revizi stávajícího zjednodušeného přístupu ve čtení jejího života i kariéry. K podobné diferenciaci od zažitého mediálního obrazu přistupuje Morgan i v případě většinově uctívané princezny Diany. Seriál ji částečně zobrazuje jako dětinskou, psychicky labilní a v závěrečné etapě vztahu s Charlesem i promiskuitní ženu, což vzbudilo silnou nevoli od samotných příslušníků královské rodiny, která se k samotnému seriálu doposud takřka nevyjadřovala. Opuštěné sály, velká schodiště a nekonečné chodby královských paláců se tak znovu stávají dějištěm emocionálně vypjatých dramát, jež ilustrují skutečnost, že být královnou Spojeného království nebylo nikdy jednoduché.

Za zavřenými dveřmi

Etablovaná britská herečka Olivia Colmanová i tentokrát dokonale ztvárňuje Alžbětu II. jako pozvolna stárnoucí panovnici, která se naučila skrývat své emoce a se stoickým klidem dohlíží na správný chod země. Výraznou pozornost na sebe ale tentokrát strhává Gillian Andersonová, představitelka Margaret Thatcherové. Ta po svých rolích v seriálech *The Fall* (2013–2016) a *Sexuální výchova* (od roku 2019) dokazuje, že patří mezi nejvšestrannější herečky své generace. Například scéna konfliktu zapříčiněného odlišným pohledem královny a Thatcherové na rozpadající se Commonwealth a apartheid v Jihoafrické republice patří právě díky výkonům představitelk obou postav k vrcholům sezóny. Seriál ale poskytuje i vděčné úlohy nastupující generaci britského herectví. Začínající Emma Corrinová coby princezna Diana dokonale zvládá přerod své postavy z naivní šestnáctileté dívky v uvědomělou mladou ženu, která se odmítá nechat semlít dogmaty zastaralých pravidel monarchie. Větší prostor tentokrát získává i Josh O'Connor v roli prince Charlese, který sice stále zůstává citlivým snílkem, ale vlivem narůstající frustrace z nešťastného manželství se čím dál více objevují i temnější kontury jeho osobnosti, což z něho činí překvapivě ambivalentního hrdinu.

I když Morgan pro své scénáře čerpá z historicky doložitelných faktů a z rozhovorů, více než detailní rekonstrukce historických situací ho zajímají události za zavřenými dveřmi, při jejichž psaní projevuje nebyvalou dávku invence. Margaret Thatcherové se její vláda postupně rozpadne, což završí zrada jejích vlastních letitých spolupracovníků. Manželství princezny Diany, na hony vzdálené vysněnému pohádkovému předobrazu, postupně spěje k nešťastnému konci. Královna Alžběta II. ale nadále zůstává neochvějným středobodem veškerého dění, na čemž Morgan demonstruje její relevantnost v čase a nezastupitelnou funkci v existenci celého Spojeného království.

Autor je filmový publicista

Koruna (The Crown), 4. sezóna. Vytvořil Peter Morgan. VB, USA 2020. Hrají Olivia Colmanová, Gillian Andersonová, Emma Corrinová, Josh O'Connor ad.

Vzít nejisté věci pevně do rukou

Nenápadná cesta skupiny Hey Colossus

Pěťasedmdesátiminutová kytarová deska může v dnešní době zavánět rockovým velikaštvím s prošlým datem spotřeby. Britští Hey Colossus se však právě s takovým albem umístili v čele výročního žebříčku portálu The Quietus. V čem spočívá jejich síla? A čím vyniká jejich třináctá deska *Dances/Curses*?

VIKTOR PALÁK

Když loni v květnu šestice Hey Colossus vystoupila během turné k albu *Four Bibles* (2019) v dejvické Klubovně, šlo o její vůbec první tuzemský koncert. Malý pražský klub se hezky zaplnil, přesto jsme jako pořadatelé měli trochu výčitky, že skupinu hostíme jen za „door deal“ – tedy honorář postavený čistě na tom, kolik peněz se vybere na vstupném. Zaslouží si to kapela, která existuje šestnáct let a vydala, započítáme-li všemožné splity, ke třicítce nahrávek? „Je možné, že k nám čas nebude milosrdný,“ píše ve své knize z edice SleeveNotes vydavatelství Pomona Books zakládající člen skupiny Joe Thompson. „Ale tohle je cesta, kterou jsme si zvolili.“ Myslím tím především filosofii založenou na nezištné přirozenosti, s níž Hey Colossus tvoří a koncertují. „Mluvit o etice DIY, pokud jde o přístup k hudbě, je velmi osobní záležitost – a taky je to minové pole,“ píše dále Thompson, jehož postoj k tvorbě a fungování kapely vrací částečně zprofanované nálepce původní obsah.

Hey Colossus vznikli v Londýně v roce 2003 a od původního noiserockového virválu či koketování s postmetalem inspirovaným skupinou Isis (skladba Red Giant) se posunuli k uhrančivějším písničkám, které nezřídka stojí na hypnotickém rytmu. Ten z boku pódia určuje mimo jiné právě Thompson, baskytarista a vlastně ten nejméně nápadný člen skupiny, který je ale pro její hudbu i etiku klíčový. Spaní po bytech promotérů není ani po bezmála dvou dekadách koncertování pro kapelu problém a vydávat si desky své pomocí je nakonec stejně ta nejlepší cesta.

O míře věhlasu Hey Colossus můžeme diskutovat – ve světě rockových kapel jsou měřítko různá a kdekdo by to po takové době už zabalil. „Proč mě to pořád baví? Protože můžu na zlomek vteřiny zažívat, jaké to asi je, hrát v Mötley Crüe,“ odpovídal už před deseti lety Thompson. Dříve hodně proměnlivá, v poslední době ustálená sestava kolem

něj a druhého dosud aktivního zakládajícího člena Roberta Davise však míří na odlišné cíle. A tak zatímco jiné kapely inzerují na sociálních sítích každou fotku ze studia, kde nahrávají osamocený singl coby možnou předzvěst věcí budoucích, Hey Colossus vypouštějí celá alba i jednotlivé písničky jakoby nic. „Možná bychom měli vydávat desky jen jednou za dva roky,“ komentovali na Twitteru s narážkou na nezvykle dlouhou pauzu mezi alby nečekanou výhru ve výročním Top 100 na portálu The Quietus.

Čas na nový label

Album *Dances/Curses* chtěl původně zamýšlený vydavatel přesunout kvůli pandemii až na rok 2021 – a tak si Hey Colossus postavili hlavu a desku vydali sami na značce Wrong Speed Records. Na začátku pandemie trávil Thompson dny doma se svou ženou, která se zotavovala po náročné operaci, a času bylo najednou nazbyt, byť peněz na účtu nikoli. „Ideální chvíle založit nový label,“ konstatuje s typickou ironií. S vydáváním desek má ostatně bohaté zkušenosti: už na přelomu devadesátých a nultých let, kdy hrál v kapele Stanton, pouštěl do světa hudbu spřízněných muzikantů prostřednictvím svého vydavatelství Jonson Family. „Cílem je, aby se vrátily investované peníze,“ říká ke svému koníčku, zatímco v pracovní době dál roznáší poštu. „Brzy budu u Royal Mail deset let a za to se fasuje odznáček. Úplně vidím, jak se obloha zatmí všemi těmi klobouky, které lidi vyhodí do vzduchu,“ dodává ve svých vzpomínkách. K dokonalosti chybí už jen historka o tom, jak ho při roznášce dopisů pokousal pes, a to jen proto, že k ní došlo až po vydání knihy.

The Mirror, první singl z alba, které vrchovatě zaplňuje kapacitu dvou vinylů, představuje klidnější tvář kapely – mimo jiné proto, že tu hostuje její dlouholetý fanoušek, americký zpěvák Mark Lanegan. O tom, že si je oblíbila grungeová ikona, se Hey Colossus dozvěděli díky tomu, že si dlouhé roky přímo od nich objednával desky. Lanegan si mimochodem za svůj příspěvek na album neřekl o honorář. Za šíření svého renomé ale Hey Colossus vděčí i několika labelům, s nimiž se během let spojili – nejvíce desek jim zaštitili Rocket Recordings (Goat, Gnod) a Riot Season (Acid Mothers Temple, Pharaoh Overlord), předešlé album *Four Bibles* pak vyšlo na značce Alter, za kterou stojí experimentální hudebník Luke Younger aka Helm. A je to právě pozvolné a nenápadné cílevědomé vyšlapávání cestiček, díky němuž se jméno Hey Colossus postupně šíří. „Ne každé kapele je dopřáno proslavit se, ale každá kapela má na to, aby dělala svým

členům radost,“ konstatuje zdánlivě banální pravdu Thompson.

Jízda psychrockovým údolím

Zcela nenostalgickou Thompsonovu vzpomínkovou knihu uvádí citát spisovatelky Doris Lessingové: „Ať už jste předurčení k čemukoli, udělejte to nyní. Podmínky budou nikdy ideální.“ A Hey Colossus činí po sedmnácti letech a třinácti dlouhohrajících deskách přesně tohle – neohlíží se okolo sebe, nestěžují si na okolnosti a dělají to, co jim zrovna přijde jako dobrý nápad, aniž by starali, jak to může být vnímáno s odstupem. *A Dances/Curses* se zatím jeví jako studnice dobrých nápadů – více než hodinu a čtvrt dlouhá deska je strhující a pestrou jízdou psychrockovým údolím, které však nepůsobí okoukaně nebo přežitě.

Středobod alba tvoří skladba A Trembling Rose, která se svými šestnácti minutami zabírá celou jednu stranu vinylu. A stejně jako není třeba bát se stopáže desky, není nutno znepokojeně zvedat obočí nad délkou uhrančivých písniček. Ta na posluchače aplikuje metodu postupného ohřívání vody – od úvodních autoritativních deklamací zpěváka Paula

Sykese se přesune k neodolatelné kytarové mantře, jejíž euforičnost neustává ani po několika minutách. A nakonec ji kapela utne právě včas – správný odhad přichází se zkušenostmi a Hey Colossus jich mají vrchovatě. Po starších skladbách jako Hot Grave nebo Memory Gore tak skupina uprostřed stonerové pouště vztyčila další monument, kolem kterého se dá obřadně tančit. A také nalezla způsob, jak hrát podle metronomu, a přitom nepředvídatelně.

Síla Hey Colossus vždy byla v nenápadnosti – nikdy neohlašovali, že chtějí nahrát revoluční rock'n'rollové album, nepředstírali, že mají spadeno na vyprodané koncerty pro stovky nebo tisíce lidí, nenajímali si profesionální agenty. A pokud se daří, nebojí se posunout ještě dál – novou várku vinylů s aktuální deskou například nechali zabalit do takového kartonu, jaký investici učiní v podstatě nenávratnou i v případě, že se celý náklad vyprodá. Dobrý, nebo blbý nápad? Uvidíme za pár let. Autor je členem promotérského kolektivu Jednota.

Hey Colossus: *Dances/Curses*. Wrong Speed Records 2020.

Joe Thompson: *SleeveNotes*. Pomona Books 2019.



Síla Hey Colossus vždy byla v nenápadnosti. Foto Mária Karláková

hudební zápisník

Devadesátky v krabici

IVO MIKŠOVSKÝ

Část letošního podzimu jsem strávil na chalupě v Robči, malé vesnici kousek od Úštěka. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let tady fungoval „undergroundový barák“. Na místní faře žili například manželé Princovi, signatáři Charty 77. Přestěhovali se sem poté, co jim byl po koncertě Plastic People v Rychnově (u Verneřic na Děčínsku) vyvlastněn dům. A posléze i odstřelen.

V patře roubenky s výhledem na faru a chátarající kostel třídím staré kazety, které jsem

do Robče převezl z Prahy. Doma jsem si nechal jen originálky, na chalupě mám soukromý depozitář pro osmdesátkové a devadesátkové sonky, tédekáčka, maxellky a emgetonky. Jsou tu ale i polské „originálky“. Na začátku devadesátých let se v Čechách na burzách a u stánků začaly objevovat polské kopie aktuálních nahrávek. Kazety byly často bez potisku, obal byl vždy minimalisticky zjednodušen. Většinou jsem pro ně jezdil do Poděbrad na sobotní burzy, jež se konaly v areálu jízdního. Mezi polskými páskami jsem ale objevil i kazetu Ultravox a živák Doors. Ty jsem na poděbradské burze nekoupil.

V zimě roku 1991 jsem se s třemi kumpány z poděbradského gymnasia vypravil pro kazety do Polska. Z Poděbrad jsme jeli vlakem do Náchoda a odtamtud jsme pokračovali pěšky deset kilometrů do městečka Kudowa-Zdrój. Prvního prodejce jsme objevili hned na začátku „Lázní Chudoby“. Seběhlí jsme do sklepa paneláku a začali se prohrabávat tituly, které jsme znali z prvních čísel časopisu Rock

& Pop. Předem jsme se domluvili, že každý si musí koupit jiná alba. Pak si to navzájem nahrajeme. Na chalupě teď držím v ruce album *Lament* (1984) od Ultravox, depešáckou *Black Celebration* (1986), živák The Doors, remixovou kolekci *Mixed Up* (1990) The Cure nebo soundtrack k filmu *The Mission* z roku 1986. Cenné úlovky z polského výletu za poklady.

Vlastně je to tak trochu i sbírka kuriozit. Na obalu The Doors jsem objevil i skladbu Let My Fire. Pamatuju se, jak jsem poté nadával v kině při Stoneově filmu *The Doors*, jaké že nesmysly jsou v titulcích. Light My Fire? Blbost! Let My Fire. Všechny ty překlapy k tomu patřily. Kazeta *The Mission* byla rovněž dobrým úlovkem. Čekal jsem gotický rock, a když jsem si pásku doma pustil, slyšel jsem symfonický orchestr. Tehdy jsem totiž neznal slovo „soundtrack“ – myslel jsem si, že je to název desky, a ne Morriconeho hudba k filmu o jezuitských misiónářích v Jižní Americe s Robertem De Nirem a Jeremym Ironsem.

Z krabic na chalupě vytahuji další bizarnosti. Číslo měsíčníku Filip pro -náctileté, který vznikl po převratu z časopisu Pionýr. Na mnoha svých nalezených kazetách mám obaly, které na začátku devadesátek vycházely na zadní straně právě tohoto plátku. Plakáty a obaly ve Filipovi byly většinou zkopírovány z německého Brava. Když zkopírovány, tak natvrdo – na fotkách jsou tak vidět díry po sešivacích svorkách, protože ohyb plakátu se zpravidla neshodoval s ohybem v Bravu. Projíždím další a další polistopadové výtisky Filipa. Třeba o náckovském Braníku se tu píše, že se konečně objevila kapela s názorem.

Otevírám další krabice pod postelí. Úplně jsem zapomněl, co všechno jsem do Robče, když jsem se stěhoval z Ústí do Prahy, převezl. První ročníky Ikarie, hudebního devadesátkového časopisu Bang!, různé fanziny typu Malárie, Different Life nebo A-kontra. Devadesátky se mi válí v krabicích pod postelí. Co krabice, to příběh.

Autor je hudebník a publicista.

PLATO



**PŘÍBĚHY O LÁSCE, ANARCHII, PÉČI
A ZÁNÍKU, JAK JE VYPRÁVÍ**

**TEOS ROMYLOS &
VZÁPA PELEKANOS**

VÝSTAVA TRVÁ DO 28/2/2021

Intenzity
téma roku 2020

PLATO prostor pro umění

PLATO Ostrava
Janáčkova 22 (bývalý Bauhaus)
www.plato-ostava.cz

PLATO Ostrava je příspěvkovou organizací
statutárního města Ostravy.
OSTRAVA!!!

Feminismus

pro

99%

Manifest

Zpátky na zem Bruno Latour

Dějiny světa

ANARCHISMUS A JEHO IDEÁLY

Vydáváme knihy,
kterých se jiní bojí
www.neklid.org

Neklid

Moje terapie 2

**Příběhy šesti lidí,
kterým pomohla psychoterapie**

Podcastová série Radia Wave

 **Radio Wave**
Český rozhlas

wave.cz/mojeterapie

Líbání přes sklo

S Michalem Mánkem o galerijní scéně v době pozastavené kultury

Ve dnech, kdy systém PES dovolil znovuotevřít výstavní prostory, jsme se sešli s Michalem Mánkem z pražského Svit, abychom probrali dopady epidemiologických opatření na komerční galerie. Bavili jsme se také o rozdílech mezi pražským a varšavským uměleckým prostředím či o směřování Aliance galerií současného umění.

NATÁLIE DRTINOVÁ

Galerii Svit jste založil v roce 2010.

Jak se za tu dekádu proměnila pražská galerijní scéna?

Změnilo se dost věcí, ale jestli šlo o něco zásadního, to si nejsem jistý. V té době tu vlastně kromě Hunt Kastner nebyl nikdo jiný, kdo by zastupoval umělce a rozvíjel mezinárodní aktivity. Několik nových prostorů sice přibýlo, ale vztah umělec–galerie–instituce tu stále nefunguje, nebo alespoň ne tak, jak by měl. Akviziční politika hlavních veřejných sbírkotvorných institucí je silně podfinancovaná, a navíc stále docela nesystematická. Počet galerií se za ta léta nezvýšil tolik, jak bych býval čekal, a těch, které jsou otevřené spolupráci se začínajícími tvůrci, je podle mě málo. Spousta mladých umělců zase nechápe výhody důvěry ke galeriím. Potom se stává, že úspěšní výtvarníci hledají možnosti prodeje své práce ve všech komerčních i nekomerčních prostorech v Praze zároveň, ale do žádného systematictějšího vztahu s jedním člověkem, který by je zastupoval, nejdou.

Jak vám letošní epidemie a s ní spojená vládní nařízení a restrikce nabouraly výstavní program?

Já si už druhým rokem na vlastní kůži prověřuji možnost fungovat bez veřejné podpory. Na jednu stranu mám volnější ruce, a můžu tedy s programem manipulovat podle potřeby. Měl jsem třeba v plánu ještě tenhle rok otevřít expozici Jana Mertý, ale než ji narychlo otevřít před Vánoci, radši ji posunu až do příštího roku. Zároveň už asi půl roku platím nájem i za první patro, které přitom mělo možnost vidět zatím velmi málo návštěvníků. Opatření v Česku postihla stejným způsobem jak malé prostory, do kterých chodí čtyři lidi za den, tak instituce, kde pracuje šedesát zaměstnanců. V některých zemích se na malé galerie nahlíží jinak než na velká muzea, ale u nás bohužel ne.

Máte bez grantů méně peněz, nebo jste je našel jinde?

Od začátku jsem Svit bral jako galerii, která zastupuje umělce a prodává jejich práci. Svit měl vždycky otevřený program, ovšem realizovat výstavy se zahraničními umělci téměř vždy přinášelo i vyšší produkční náklady – což se bez grantů se ctí dělat nedalo. Snažím se v tom pokračovat, ale z ekonomického hlediska to není snadné. Na druhou stranu je to bez grantů přece jen trochu svobodnější. Vidím, že spousta projektů trochu brzy mizí z kulturní paměti, protože jsou založeny hlavně na financování z veřejných zdrojů. A když je pak někde požadavek na vlastní finanční spoluúčast, mnozí se často jen zkoprněle dívají a nevědí, jak toho dosáhnout.

Snažíte se realizovat aspoň část plánovaného programu?

Bylo by dobré, kdyby se mi podařilo uskutečnit alespoň šest výstav za rok, letos to ale bylo opravdu složité. Výstavu, kterou jsem chtěl otevřít v březnu, jsem otevřel až na konci léta. Tento rok jsem tak měl jen čtyři: spolupráci Marka Meduny s Martinem Lukáčem, letní skupinovou přehlídku Linea jako ozvěnu za desetiletým programem Svit, podzimní výstavu dvou rumunských umělců, Cipriana Mureșana a Rada Oreiana, se kterou souběžně proběhla expozice-situace Michała Budneho a Paula Czerlitzkého v novém prostoru v prvním patře.

Jaký dopad měla všechna epidemiologická omezení vliv na vaše ostatní aktivity?

Spolupráce se zahraničními veletrhy se značně zkomplikovala. Všechno se přesunulo do online prostoru, některé velké a důležité veletrhy, jako je Art Basel, na situaci zareagovaly velmi zodpovědně a myslím, že velkým galeriím se tak i podařilo prodávat, ovšem těm menším a středním, které veletrh dotvářejí, už tolik



Michal Mánek v nově provozovaném prvním patře galerie Svit. Foto Tomáš Souček

ne. Nejsem velký příznivec umění zprostředkovaného online, je to jak „líbání přes sklo“. Nevěřím v online budoucnost výstav. Jednoho živého veletrhu jsem se letos přes všechna omezení přesto zúčastnil. Bylo to viennacontemporary, kde jsem byl už mnohokrát. Rozhodl jsem se trochu i ze solidarity, když se to přes všechny nesnáze rozhodli uspořádat. Pozval jsem Monikou Stoneovou, která má na Letné už tři roky svůj prostor Stone Projects, a podělil jsem se s ní o svou kóji. Každý jsme tam vystavovali jednoho umělce, ona Argišta Alaverdyana a já nové práce Habimy Fuchs. Když jsme se vraceli poslední zářijovou nedělí před půlnocí z Vidně domů, vyhlašovali v Rakousku Čechům další povinnou karanténu.

Na jaře jsme s Jiřím Kovandou plánovali cestu do Tokia na Onsen Confidential, místní obdobu spontánního alternativního veletrhu Condo, jehož idea se z Londýna a New Yorku rozšířila do celého světa, ale celá akce byla z pochopitelných důvodů odložena na neurčito. První samostatná výstava Jiřího Kovandy v Japonsku se ale nakonec v galerii Aoyama Meguro otevře ještě teď v prosinci.

Proč jste tak skeptický k online prezentacím?

Vždycky to záleží na souvislostech daného projektu. Minulý týden jsem se dočetl, že před pěti lety hojně skloňovaná česká online platforma pro prodej umění Artstaq se sídlem v Londýně končí. Podle mne v důsledku trochu pomýlené představy, že umělecký trh se dá kvantifikovat jako akciový trh, a dost možná také vinou toho, že tam byla díla bez kvalitativního výběru, i když zaštitěna dobrozdáním roztodivných autorit. To je podle mě problém mnoha podobných online platforem, které často vyrábějí úplně bizarní kontext, jenž je zejména pro začínající mladé umělce dost diskriminující.

A jaký dopad měla epidemiologická opatření na váš prodej?

Na jaře se dala pozorovat solidarita, ale s příchodem druhé vlny jí ubylo – ta apatie je koneckonců znát v celé společnosti, teď už nikdo na balkoně večer netleská. Mezi zavřeným Svitem bez návštěvníků a prodejem jistě nějaká úměra je, ale není úplně přímá. Na otevřené výzvy ministru Zaorálkovi od Spolku Skutek a Centra pro současné umění jsem žádnou reakci nezaznamenal a Aliance galerií se během karantény odmlčela, což mi přijde škoda.

Vy jste byl jedním ze zakladatelů Aliance galerií současného umění. Co vás k tomu vedlo a jak hodnotíte její směřování?

Letošní přehlídky SUMO, pořádané právě Aliancí, jsem se nezúčastnil. Už chvíli předtím, než jsme Alianci založili, jsem měl představu, že by mělo jít o něco jako cech galeristů. Chtěl jsem, aby to bylo otevřené, a ne prvoplánově elitní uskupení. Městu, myslím, pořád chybí opravdový galerijní víkend v tom pravém slova smyslu, který by nespočíval jen ve sladěné otevírací době (jako v případě akcí Máme otevřeno či Muzejní noc), přinášel by dobrý osvětový program pro soukromé sběratele a byl lákavý i pro sběratele zahraniční, ideálně v synergii s nějakou veřejnou sbírkotvornou institucí. Přehlídky SUMO se podle mě účastní poměrně málo komerčních subjektů.

Které další komerční galerie by se ho tedy měly účastnit? Všechny?

Všechny ne, ale obecně bych tam rád viděl víc galerií, které zastupují umělce a systematicky rozvíjejí jejich možnosti, mají pravidelnou otevírací dobu, realizují minimálně čtyři projekty ročně a drží se určitého profesionálního kodexu.

A budete dál v Alianci?

Nebudu. Letos jsem nezaplátil členský příspěvek, podle stanov tedy už nejsem členem. Aliance se vlastně už od začátku ubírá trochu jiným směrem, než jsem očekával. Vloni jsme společně zorganizovali akci Friend of a Friend, což je formát alternativního veletrhu, který jsme si půjčili z Varšavy. Tam se za uplynulých dvacet let vztah umělec–galerie–instituce přece jenom rozvinul a tamější paměťové instituce pokrývají současnou tvorbu lépe. Žádné granty na celoroční program tam v podstatě nemají, ale jejich instituce kupují práce současných umělců od místních galerií, takže jejich provozovatelům i umělcům dávají možnost dalšího rozvoje.

Důležitou součástí Friend of a Friend je i závazek Muzea moderního umění ve Varšavě, že jejich komise projde výstavy a formou akvizice podpoří účast pozvaných zahraničních hostů a jimi prezentovaných umělců. Něco takového u nás bohužel nebylo možné s žádnou veřejnou institucí domluvit.

Michal Mánek (nar. 1965) je vinohradník a otec čtyř dětí. V roce 2010 založil pražskou galerii Svit, která se původně nacházela na Smíchově, poté na Ořechovce a nyní na Vinohradech. Zastupuje například Habimu Fuchs, Jimenu Mendozu, Alici Nikitinovou, Jiřího Kovandu, Marka Medunu či Jana Mertu.

Kurátorství digitální sféry

K pochopení naprostého ovládnutí našich životů digitálními médii je třeba nahlédnout do minulosti. Ta je ovšem často vyprávěna z maskulinní perspektivy. Existují sice také feministické přístupy, ale ty jsou často skryté v šedých zónách. I digitální sféru je tak třeba považovat za mocenský nástroj, o němž je nutné se zajímat.

DOROTHEE RICHTER

Dnes se považuje za samozřejmé, že digitální média, ačkoli jsou ve skutečnosti neuvěřitelně mladá, změnila od základu všechny aspekty našich životů – veškerou infrastrukturu, způsoby komunikace, výrobní procesy. Doslova vše je dnes pod vlivem digitálního prostoru, a co víc – vše je zpracovááno algoritmy, které samozřejmě mají rasistické, genderové, třídní a národnostně vychýlené prvky. Uvedme alespoň jeden příklad: na seznamovacích stránkách jsou lidé navzájem doporučováni na základě podobnosti příjmů, rasy a dalších znaků, tyto nástroje tudíž pomáhají udržovat stávající třídy, nebo dokonce zakládají třídy nové. V takové jsme situaci: dosud jsme ohromeni, snažíme se vzchopit, pochopit, co to všechno znamená, a reagovat, jednat s pomocí aktivistických, uměleckých a/nebo kurátorských nástrojů.

Když jsem začala psát tento text, chtěla jsem stručně představit a vysvětlit výstavy, které se věnovaly digitálním médiím, a tudíž reflektovaly a (re)prezentovaly náhledy na digitální média a jejich konotace. Tyto výstavy slouží jako uzlové body v diskursu o digitálním světě a jeho kontextech. V průběhu psaní jsem se cítila nesvá; nenárokuje si takový přehled pozici autoritativních dějin digitálního umění? A nepředstavuje – jistě ne překvapivě – oblast, v níž výrazně převažují muži? Při snaze shrnout poznatky o výstavách a projektech, které nacházíme při výzkumu digitálního umění, reprodukuje

mechanismy inkluze a exkluze. Během svého výzkumu jsem seznala, že především feministické přístupy k digitálním médiím jsou víceméně přehlíženy a existují především v šedých zónách, které je výrazně těžší odhalit. Pokusila jsem se proto do mainstreamového narativu digitálního umění propagovat některé opomíjené pozice, aby bylo vidět, že kromě oficiálního čtení existují ještě mnohá další.

Rané milníky

Na začátku padesátých let skupina vědců a inženýrů, kteří během druhé světové války pracovali pro americké námořnictvo, založila firmu ERA (Engineering Research Associates) a začala vyvíjet první počítače a paměťové systémy. (S tím možná souvisí absence žen v raných fázích vývoje.) Dalším impulsem pro rozvoj digitálních systémů byla dosud existující platforma SHARE Inc., která byla založena v roce 1955 uživateli počítačů IBM 701 v okolí Los Angeles. Mezi milníky veřejné prezentace počítačů v umění patří koncert počítačové hudby v Muzeu moderního umění v roce 1954, který pořádali zakladatelé Centra počítačové hudby při Kolumbijské univerzitě, znaková sada ASCII (americký standardní kód pro výměnu informací) vytvořená v roce 1963 a vlivná publikace *Jak rozumět médiím* (1964, česky 1991) Marshalla McLuhana.

Nové experimenty s rozličnými druhy médií se objevily na přelomu padesátých a šedesátých let, například v návaznosti na kursy Johna Cage. V jednom z nich, v galerii Parnass v německém Wuppertalu v roce 1965, Nam June Paik a Charlotte Moorman s pomocí elektronických přístrojů a violoncella zkoumali chápání sexuality, vysoké a nízké kultury, zvuku a podobně. Spolupracovali po delší dobu, ale nakonec se více proslavil Nam June Paik. Charlotte Moorman byla dokonce později kvůli svým performancím v New Yorku zatčena a obviněna z pornografie.

Subverzivní média

Ke stejné skupině experimentálních umělců patřila také Carolee Schneemann, která v roce 1965 vytvořila film *Fuses* (Rozbušky). Jedná se o koláž sestříhaných a obarvených záběrů, na nichž se autorka miluje se svým tehdejším partnerem, skladatelem Jamesem Tenneyem, a u toho je sleduje kočka Kitch. Tak jako celá řada tehdejších umělkyní i Schneemann používala nové technologie pro zpochybnění vztahu mezi soukromým a veřejným prostorem a ke kritice genderových vztahů a normativního chování. Ačkoli velká vystoupení obvykle přilákala více pozornosti, film a video vytvořily nové pole pro podírání zažitých rolí a vzorců.

Od sedmdesátých let bylo stále zřetelnější, že kritické užívání digitálních médií se neobjevovalo ve velkých reprezentativních výstavách a projektech, ale v tvůrčích kruzích. Filmový esej *Not for Sale: Feminism and Art in the USA during the 1970s* (Neprodejné. Feminismus a umění v USA v sedmdesátých letech, 1998) od Laury Cottingham, který vychází z podkladů nalezených ve feministických archivech, ukazuje, v jaké míře se feministické hnutí věnovalo videu jakožto nástroji pro změnu povědomí či podvracení vzorců jednání. Filmy s experimentálními formáty a kritickými výstupy byly často založeny na společné tvorbě celé řady feministek a dále kolovaly v ženských skupinách.

V roce 1979 se v Linci konal první ročník festivalu Ars Electronica. Jednalo se o mnohem víc než o pouhou reprezentaci; na workshopech a debatách se za účasti odborníků a odbornic na digitální prostor, umělců a umělkyní, kurátorů a kurátorek, vědkyň a vědců probíraly jak estetické, tak sociální

aspekty nových technologií. Do této platformy se od té doby zapojilo na sto tisíc účastníků, a platí tak dosud za významný prostor pro setkávání. Její součástí je také rozsáhlý archiv vystoupení a workshopů. Elektronické nástroje v dlouhodobém horizontu významně proměnily hudební průmysl a celý ten „krásný nový svět“ se promítl také do literatury. William Gibson zavedl pojmy jako kyberprostor, matrix, cyberpunk a world wide web a prozíravě dokázal předpovědět i temnou, brutální budoucnost USA ve spárech konglomerátů, oligarchů, armády a obchodu s drogami.

Od kyborgů k performanci genderu

Donna Haraway v textu *Cyborg Manifesto* (Manifest kyborgů, 1985) kladla důraz na pozitivnější stránky technického pokroku. Koncept kyborga pro ni znamenal zavržení rigidních hranic, především té, která odděluje člověka od zvířete či stroje. V manifestu uvádí: „Kyborg nesní o společenství založeném na modelu organické rodiny. Kyborg by nepoznal Rajskou zahradu; není stvořen z hlíny a nemůže snít o tom, že se v prach obrátí.“ Text vytyčil prostor pro nové způsoby, jak kritizovat a znovu promýšlet tradiční chápání genderu, a zavrhl veškeré pevné stanovené identity nebo binární konstelace. Namísto toho prosazoval koalici na základě blízkosti. *Manifest kyborgů* je považován za nesmírně podstatný příspěvek do debaty o feministické posthumanistické teorii, jež probíhala v undergroundovém prostředí, prostřednictvím různých diskusních skupin a poloveřejných setkání.

Sice ne v souvislosti s digitálními médii, ale jako teoretické zkoumání nepřímo založené na možnostech, které nabízí internet, publikovala Judith Butler v roce 1990 svou knihu *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Potíže s genderem. Feminismus a podvracení identity). Podobně jako jiné feministky, například Sigrid Schade a Silke Wenk, zkoumala v lacanovské tradici gender konstruovaný ve stadiu zrcadlení. Gender je tak neustále potvrzován performativními prostředky. Takový teoretický přístup připouští performanci genderu způsoby, které zpochybňují status quo. Digitální prostředí, ve kterém lze konstruovat a znovu objevovat gender v řadě virtuálních verzí, umožňuje více Judith Butler naplnit.

Rozostřená výstava

Často se uvádí, že Documenta 10 (Kassel, 1997), pod níž je podepsána kurátorka Catherine David, představovala na více rovinách rozchod s minulostí. Posun v interpretaci současného umění byl zřetelný již při samotném vstupu do hlavních prostor výstavy. Umělec Peter Friedl halu pomocí neonových písmen prohlásil za kino, a umocnil tak „rozostřený“ status této přehlídky. V expozici již nebyl kladen důraz na jednotlivá díla, namísto toho bylo publikum uváděno do celých environmentů, a status díla tak neodpovídal klasickému, autonomnímu uměleckému objektu, jako například v prostorové inscenaci Petera Koglera, tvořené sítotiskovou tapetou. I takovým způsobem byli návštěvníci situováni: díla k nim promlouvala jako k subjektům existujícím v digitálním věku – v matrixu.

Ve střední části hlavní haly kurátorka zcela opustila umělecké objekty a vystavěla knihkupectví podle návrhu Vita Acconciho a prostor pro diskusi navrženou Franzem Westem. Umění tak postulovala jako součást společenského a politického diskursu. Podstatné bylo také to, že vybrala Simona Lamunièra na pozici kurátora webových stránek, a pomohla tak vytvořit digitální platformu Hybrid WorkSpace. Jedná se o téměř



inzerce

Novomediální umění z historické perspektivy



Dílo All New Gen (1992–1993) od VNS Matrix představilo hypotetickou počítačovou hru s ženskými a nebinárními postavami a cílilo tak na machismus herního světa

neregulovaný prostor, což je až paradoxní, když si připomeneme boje o přístup do prostoru předchozích i následujících ročníků Documenty. Hybrid WorkSpace společně s Catherine David iniciovali Klaus Biesenbach, Hans Ulrich Obrist a Nancy Spector, ale organizátory a kurátory platformy byl v zásadě kolektiv ve složení Eike Becker, Geert Lovink, Pit Schultz, Micz Flor, Thorsten Schilling, Heike Foell, Thomax Kaulmann a skupina Moniteurs. Tento kolektiv dostal k dispozici pětipokojový byt pro hosty a také stálé místo na Documentě, kde mohli vysílat, komunikovat s vnějším světem a navazovat kontakty s webovými iniciativami. Dalo se hýbat s nábytkem, probíhaly tu workshopy a debaty, návštěvníci se mohli konfrontovat s materiálním rozměrem digitálních děl. Od tohoto momentu se digitální stránka stala stálou součástí výstav.

Už v roce 1991 australská skupina VNS Matrix (Josephine Starrs, Julianne Pierce, Francesca da Rimini a Virginia Barratt) v provokativním manifestu tvrdila, že „klitoris je vstupní brána do matrixu“. V Hybrid WorkSpace na Documentě pak skupina feministických kulturních pracovníků Old Boys Network organizovala první Kyberfeministickou internacionálu. Spojnicí mezi těmito dvěma kolektivy je Julianne Pierce. Od doby Documenty 10 vznikají nová centra pro umění a nová média. Takové prostory a festivaly umožňují vznik digitálních projektů a stimulují diskusi o tom, jaké má radikální proměna infrastruktury dopady na naše životní podmínky.

Sdílením k demokracii

Jako klíčová se ukázala argumentace filosofa Bernarda Stieglera: skutečnost, že jsme neustále ve spojení s digitálními nástroji a prostory, zásadně proměnila způsob formování naší subjektivity a našich společenství, takže v roce 2020, kdy vzniká tento text, je zřejmé, že buržoazní subjekt založený na konceptu autonomie již není použitelný. Odborník na digitální kulturu Felix Stalder na současnou situaci nahlíží kriticky: „Mnoho lidí očividně považuje za normální, že jsou vyloučeni z rozhodování, jež zásadně ovlivňují celou řadu oblastí jejich životů. Postdemokracii sociálních sítí, která prostoupila samé základy našich každodenních životů, podtrhuje stále se rozvíjející postdemokracie v oblasti politiky. Mění se tak očekávání, jaká mají občané od demokratických institucí; jejich eroze se stává pro široké vrstvy ve společnosti normální.“ Algoritmická povaha digitální doby vede občanskou společnost směrem, který je velmi problematický. Stalder nicméně poukazuje i na jiné možnosti dalšího vývoje, a to prostřednictvím místních společenských forem. Navrhuje, abychom si znovu nárokovali metody komunální, sdílené ekonomiky, jejichž součástí je nehierarchické rozhodování nebo jednání za hranicí tržních hodnot.

Digitální situace dosud přinesla dva značně odlišné politické trendy. Tendence k postdemokracii v zásadě vede k autoritářské společnosti. Ačkoli taková společnost může být značně kulturně rozmanitá a k této rozmanitosti se i hlásit a její členové mohou mít

možnost (nebo povinnost) žít samostatně a odpovědně, nebudou mít žádný vliv na politické a ekonomické struktury, v nichž se odvíjejí jejich životy. Na základě intenzivního sběru dat a komplexního dohledu budou tyto struktury naopak zcela disproporčně určovány úzkou skupinou mocných. Z toho vyplývá stále se prohlubující mocenská nerovnováha a příjmová nerovnost. Oproti tomu tendence ke sdílení statků vede k obnově demokracie na základě institucí, které se nacházejí mimo trh a stát. Toto hnutí vytváří novou kombinaci ekonomických, sociálních a (stále akutnějších) ekologických rovin každodenního života na základě participativních procesů, které se zakládají na intenzivní práci s daty.

Základ pro politické boje

V umění se tyto podmínky snoubí s rozličnými praktikami, například těmi, kterým se věnuje americký umělec Trevor Paglen. V současnosti zkoumá materiální stránku digitálních médií: mohutné kabely, které vedou napříč oceány, a satelity, jež slouží jako nástroje dohledu. Od umění vyžaduje, aby vnímalo historický okamžik, který právě prožíváme. Demonstruje, jak lze využívat digitální média ve studených válkách, a objevil tajné jednotky v americké armádě. Tím, že ukazuje utajenou, a přitom tak podstatnou materiální stránku digitálního světa, odhaluje také mocenské boje mezi státy, firmami a hospodářskými mocnostmi. V prezentacích vystavených na jeho stránkách zobrazuje také mapy rozsáhlé sítě kabelů pod mořským dnem. Kurátor Rudolf

Frieling poukázal na souvislost mezi mapováním a mocí: „Mapy od samého počátku měřily a vyhodnocovaly různá místa proto, aby se jich bylo možné zmocnit, zabrat je, kolonizovat. Z historického hlediska tudíž mapa není jen kognitivní nástroj, ale primárně nástroj v soutěži o ekonomickou převahu a moc.“

Jiní umělci používají své dovednosti téměř jako kurátoři, například Miranda July a Harrell Fletcher v projektu *Learning to Love You More* (2002–2009), který má propagovat komunitní chápání kultury a do nějž se zapojilo více než osm tisíc lidí. Podobné aktivity samozřejmě nenahradí politická hnutí bojující za sdílené statky, ale mohou pomoci etablovat myšlenku sdílených zkušeností, zájmů, kulturního prostoru a politiky napříč státy. Jeden z kurátorských programů platformy On Curating rovněž umožňuje participaci a zapojení nových skupin a myšlenek – viz Small Projects for Coming Communities (Malé projekty pro příští komunity). Ačkoli se jedná o relativně malé projekty, které v tuto chvíli nehrají roli v politickém boji, mohou přispět k diskusi o nových formách společenství, v nichž by se sblížila rovina vizuální a politická, a posloužit jako podklad pro politické úsilí vedené pod hesly Fridays for Future nebo Extinction Rebellion.

Autorka je kunsthistorička a kurátorka.

Z anglického originálu **Curating the Digital – A Historical Perspective**, publikovaného ve 45. čísle magazínu On Curating s podtitulem Digital Curating, přeložil **Antonín Handl**. Redakčně upraveno a zkráceno.

Útok na zmysly i podstaty svetov

Výstava Merzbau Revisited a virtuálna realita v umení



Helena Lukášová: Nature Argues, 2020

Umělkyně Helena Lukášová uspořádala v říjnu mezinárodní online workshop, jehož výsledky – virtuální sochy umístěné na různých místech – si bylo možné prohlédnout pomocí telefonu během brněnského Art Weeku. Mění se podstata uměleckého díla, pokud je tvořeno digitálně za pomoci virtuální reality?

VIKTÓRIA PARDOVIČOVÁ

Medzi realitou a fikciou, aktuálnosťou a pamäťou na pôvod, zmyslami a ich intuíciou, pozornosťou a prekvapením spojeným s nekonečnou potrebou obohacovania vedomia. Útočiaca na tradičné i moderné chápanie podstaty umenia, estetiku, dôležitosť inštitúcií spolu so samotnou podstatou pojmu status umelca. Prostriedky augmentovanej, rozšírenej či virtuálnej reality sa prelínajú, upevňujú predpoklady technikou presýteného sveta súčasnosti, no zároveň stále častejšie implikujú svet umenia. Transformujú ho do novej, stále málo preskúmanej, nestabilne pochybnej roviny jedinečnosti. Spleť názorov odborníkov, spoločnosti i samotných tvorcov vytvára nekonečnú mozaiku prístupov a dokladá stále otvorený diskurz v oblasti umenia a využívania prostriedkov technológií. Tvorba širokého spektra zahraničných autorov a autoriek ako Hito Steyerl či Koo Jeong-A už dávno rozmotala vlákna akýchkoľvek pochyb o potencialite využitia virtuálnej reality. Bolo by nemožné obsiahnuť rozsah a spôsoby interpretácie tohto vrstevnatého média, spôsoby realizácie inštalácií, samotné objekty diel či sféry tvorby a postupov práce umelcov. Nastáva útok fikcie, hra imerzie, vnímanie viacerých rovín reality. Reality jednotlivých realít, kde sa človek nachádza, chce nachádzať alebo smie nachádzať jedine v spleti koncových vlákien vlastnej predstavivosti. Verejný priestor, kultúrna sféra i samotní vnímatelia sú tak vystavení otvoreným útokom diferencie virtuality, ktorá je napriek svojej vyzývavosti stále pomerne mladým a neskúseným agresorom. Ide však o skutočný útok či skôr prestížnu pozvánku na plavbu otvorenosťou jednotlivých svetov reality?

Sochy v meste

V rámci Brno Art Week 2020 bola uvedená výstava *Merzbau Revisited*, ktorá prostredníctvom využitia technológie virtuálnej reality dokázala i na pozadí zložitosti pandemickej si-

tuácie prezentovať umenie verejnosti. Zároveň demonštrovala jedinečnosť spojenia umeleckých prístupov, medzinárodnej spolupráce a technológií s kontextom sprostredkovania umenia či pokorenia hraníc možností vystavovania. Experimentálna Vašulka Kitchen v spolupráci s brnianskym Domom umenia pripravili projekt predstavujúci digitálne skulptúry voľne umiestnené vo verejnom priestore mesta. Helena Lukášová, ktorej tvorba vo veľkej miere zahŕňa výskum možností i vplyvov technológií, a skupina domácich i zahraničných umelcov pracovala prostredníctvom workshopu, digitálne pôsobiacich techník, spolu s mytologickými odkazmi a vrstvením obsahov či motívov reálne existujúcich objektov. Implikáciou možnosti digitality a virtuálnej reality vzniklo esteticky pozoruhodné a tvarovo atraktívne spracovanie. Levitujúce sochy, siahajúce svojou farebnosťou a príťažlivosťou v kontraste s ponurým jesenným prostredím mesta až kamsi k okraju populturných odkazov, zároveň pokorili akékoľvek hranice konkrétnej podstaty. Ich odhmotnená virtualita a existencia mimo času umožnila inštaláciu okrem Brna v ďalších mestách sveta, kde boli prístupné rovnakým spôsobom. Je tak možné umeniu pripisovať akékoľvek hranice? Hranice tvorby či prezentácie i kedysi tradičných druhov umenia. Sú odobraté útokom, či skôr ako zbytočnosť, konečne nechávajúca umenie žiť nad rámec spútanosti v konkrétnosti nánosov jedného sveta?

Virtuálne vrstvy

Malba bola stáročia jedným zo základných prostriedkov výtvarného umenia. Tisíciky rokov známe techniky, roky štúdií klasických odborov a prístupov v prepojení s estetikou, zložitosti chápania obsahu, obraznosti, perspektív, farieb. Možnosti vnímania, osvetlenie, inštalácia v galerijnom prostredí. Techniky hromadenia materiálov, prepojenia na ďalšie multimédiá. Digitálne obrazy, hry svetiel a nekonečná snaha o iluzívnosť. Iluzívnosť, ktorá ostáva vlastná aj najrealistickejšim maliarskym dielom. Čo však nastáva, keď dôjde k narušeniu? Porušeniu všetkých princípov obvyklého zmyslového vnímania maliarskeho diela? Čo ak sa odrazu naskytne možnosť stať sa súčasťou? Možnosť vnorenia do obrazu, zatiaľ čo obraz vystupuje zo svojej pôvodnej pevnej formy. Strata povedomia o rozdieloch reality a fikcie, ktorá by inak ostala v medziach vlastnej predstavivosti? Obrazy a malby spomínanej Heleny Lukášovej, no i ďalších umelcov búrajú akékoľvek konvencie výtvarného spracovania. Využitím virtuálnej reality modelujú, tvoria niečo, čo nemožno nazývať rozšírením alebo obohatením umeleckého prejavu. Malby využívajúce techniku akrylu sú „doplnené“ o virtuálny obsah dostupný prostredníctvom aplikácie. Vnímateľ diela sa tak stáva obeťou spojenia ovládnutia zmyslov, uchvátenia, zároveň s vynárajúcou sa spleťou otázok a obranných mechanizmov. Kam sa stráca podstata výtvarného prejavu? Kde sa skrývajú všetky prvky uvedomovania si vrstevnatosti diela, ak sú v jednom kliku prehlúsené digitálnou krajinou vizuálnych zázrakov, ktoré napriek agresivite dodávajú konceptuálnu hĺbku a konfigurujú hlboký zámer umelca s jeho vnútornou potrebou pokoriť hranice bežného objektu tvorby? Neboli tu tendencie o prelomenie fikcie a hraníc ľudského vnímania už od dôb baroka? Nemali ešte klasickí majstri potrebu a často aj konečnú schopnosť privodiť chvíľkové ovládnutie zmyslov a dosiahnuť takmer dokonalú ilúziu? Prečo by pre mnohých útočiace pôsobenie virtuálnej reality nemohlo predstavovať len akúsi transformáciu jej stáročia známej analógovej formy?

Augmentované priestory

Pokiaľ však vnímateľ ostáva nohami na zemi, necháva pôsobiť prekvapivosť imerzie, zapája

zrak a balansuje medzi videným a sprostredkovane doplneným, medzi realitou prostredia ulice a grafickým spracovaním sochy vznášajúcej sa na displeji smartfónu, či sleduje farebné tvary vytekajúce z obrazu, pomaly sa približujúce, stále pociťuje akúsi možnosť záchrany sveta bezprostrednej realnosti. Účinky, ako aj zámery umelcov v tejto tvorbe sú závislé od konkrétnej schopnosti predikcie a abstraktného uvažovania recipienta. Čo však nastane, ak sa odstráni aj posledná možnosť vplyvu vonkajšej krajiny, priestoru a vnemu? Čo ak sa odrazu umeleckému dielu podarí odstrániť aj posledné asociácie slúžiace k normálnemu zmyslovému fungovaniu, prepojenému s reálnou činnosťou mozgu a pohybmi? Môže byť tvorba prostredí s využitím augmentovanej reality a technickou dokonalosťou prístrojov v budúcnosti pokračovaním, či dokonca nahradou možností foriem akčného umenia? Činnosť Jana Freiberga dala vzniknúť projektu spolupráce okrem iných aj maliara Josefa Bolfa a architekta Vojtěcha Radu, ktorý sa stal jedným z ikonických počínov umeleckého prejavu schopného dokonalého vnorenia sa do vôd možností sveta virtuálnej reality. Projekt *Spannungsbogen*, pripravovaný pôvodne pre galériu Na shledanou od roku 2015, je tak schopný transformácie osoby do svojho vlastného vesmíru fialovo žiariaceho sídliska, kde je vnímateľ bez možnosti úniku, konfrontovaný s krajne existenciálne ladenými prvkami spolu s chladnou architektúrou pražského sídliska. Ďalšia z možností virtuálnej reality, ktorú nie je možné jednoznačne uchopiť či popísať jej plné formové hodnoty. Umelecky spracované augmentované priestory, svety lákajúce k vstupu, ktorý si však vyžaduje akési pokorenie hraníc vlastnej schopnosti prijať chvíľkové ovládnutie senzibility a stability pocitu samého seba. Prechod digitálnou krajinou, objavovanie predmetov, fyzická prechádzka spojená s umeleckým zážitkom či konkrétnym exponátom si zároveň vyžadujú silné odhodlanie pozornosti, sú náročné na uchopenie v digitálnom svete, ktorý uchváti sám osebe.

Umenie a hra

Dokáže si spoločnosť v takýchto prípadoch uvedomiť rozdiel medzi umeleckým prejavom a hrou? Neskĺzne k plytkému uchváteniu, zatiaľ čo sa vytráti pôvodný zámer a obsah umeleckého zdieľania?

Útok si často vyžaduje ofenzívu či aspoň dôstojné priznanie porážky. Virtuálna realita v umeleckom prostredí útočí rýchlo a intenzívne, zároveň však stále nie totálne zničujúco. Vždy je tu aktuálna prítomnosť klasických foriem prejavu, diel, ktoré nestrácajú jedinečnosť svojej podstaty. Umenie však prechádza do akejsi novej polohy, roviny, ktorá bola naznačovaná už dlhší čas. Záleží na okolnostiach, dobe a prostriedkoch, či budú schopné narážky uchopiť a zmeniť na niečo nepredstavujúce len vytvorenie virtuálneho modelu výstavy prístupného na internete. Napriek prínosom podobných počínov v časoch obmedzenosti je nutné si uvedomiť inú, stále málo preferovanú rovinu možností vrstevnatosti technológií, ktoré napriek zdanlivému útoku ponúkajú možnosť prínosu bezhraničného sveta bez nárokov na potenciálne nedostatky sveta reality.

Autorka studuje teóriu umění.

Umění ve výloze

Výstava ARTakeaway v ulicích Prahy 7

Na konci listopadu proběhl pětidenní výstavní projekt ARTakeaway, který představil práce více než třiceti umělců a umělkyní ve veřejném prostoru. Díla byla k vidění ve výlohách obchodů a barů, v oknech či na balkonech. Výstava tak reagovala na protipandemická opatření znemožňující běžný galerijní provoz.

MARIANA PECHÁČKOVÁ

Možnosti galerijního a muzejního vystavování umění během karantény jsou hojně diskutovány. První vlna pandemie byla velkou výzvou pro mnoho kulturních institucí, které se s omezeními vypořádaly přesunem na web. Vznikaly tak online výstavy, virtuální prohlídky nebo „videokomentovky“ a galerie a muzea na nějakou dobu zahltily kyberprostor – v reálném světě pro ně totiž příliš místa nezbyvalo. Existence těchto virtuálních projektů se však ukázala jako řešení s omezenou životností, protože v důsledku všeobecného přehlcení online obsahem došlo k poklesu zájmu veřejnosti. Mnohé galerie a muzea se tudíž během druhé vlny pandemie a karantény ve snaze o přiblížení k divákům uchýlily k umísťování děl do veřejného prostoru – do výloh či oken.

Schovaná díla

Organizátorky projektu ARTakeaway, Petra Müllerová, Zuzana Šklíbová a Lenka Tyrpeklová, se rozhodly oslovit bary, kavárny a obchody na Praze 7, z nichž mnohé s kulturními institucemi pojila právě nemožnost normálně fungovat. Každému umělci byl přidělen vlastní výstavní prostor. Jednotlivé práce se ve velké míře lišily – nejen obsahově, ale i způsobem instalace, což by se dalo považovat za jeden z hlavních nedostatků výstavního projektu. Ve velkém množství případů chybělo noční osvětlení a v některých případech působila výloha natolik nepřehledně, že nebylo snadné artefakty identifikovat mezi ostatními předměty. Pro diváky, kteří k jednotlivým místům výstavy – jež byla koncipována jako mapa s vyznačenými zastávkami – mířili cíleně, to nebyl takový problém, avšak pro náhodné kolemjdoucí byla umělecká díla z tohoto důvodu s největší pravděpodobností neviditelná.

To je však pochopitelné vzhledem k organizační náročnosti a site specific charakteru některých prací – umělci a umělkyně se často snažili přímo navázat na estetiku daného místa a v podstatě splynout s prostředím. Tak

fungovaly například masky s názvem *Dobrý den!* (2020) Mileny Dopitové v bývalém divadelním café baru Studio Hrdinů nebo video Romana Štětiny *Osudí* (2020) ve výloze prodejny designu Styltex. Štětina při instalaci bral zřetel na vystavené zboží a obrazovka, na které bylo video promítáno, byla ladně vsazena mezi aranžmá závěsů a lamp – divák tak mohl mít pocit, že oknem sleduje televizní program v cizím obýváku.

Za sklem

Ne všechna díla však trpěla instalačními nedostatky. Například série maleb Petra Pelzmanna s názvem *Identità elastica* (2020) v přízemí Veletřzního paláce, rozhodně patřila mezi nejpůsobivěji nainstalované práce. Malá plátna byla ledabyle přilepena na sklo svítivě červenou páskou, která esteticky kopírovala navigační linky na podlaze interiéru, a vytvářela tak dojem, že diváky upozorňuje na rozbitou skleněnou stěnu, u které je třeba dbát zvýšené opatrnosti. Série gesticky expresivních maleb se zabývala otázkou proměňující se identity a zobrazovala jednotlivé, volně splývající tváře. Jedna z nich připomínala Milana Knížáka – zda se však opravdu jednalo o bývalého ředitele Národní galerie, nikde zmíněno nebylo. Nejspíše bylo ponecháno na divákovi, aby si v elastické identitě našel to, co chce sám vidět.

Dalším instalačně silným dílem byla *Oslava mysliveckého realismu* (2020) malíře Filipa Kůrky ve výloze tetovacího salonu ve Veverkově ulici. Jak tvrdí anotace na stránkách projektu, Kůrka se stal zakladatelem mysliveckého realismu a „v současnosti intenzivně pracuje na jeho realizaci“. Výjevům z mysliveckého prostředí, mnohdy s erotickými motivy, se Kůrka věnuje již delší dobu. Pro tento výstavní projekt svou malbu doplnil vycpaným bažantem, dřevěným ukazatelem s názvem díla nebo zády obrácenou figurínou myslivce s chlupatou maskou evokující psa. V noci pak výloha díky nasvícení získala děsivou atmosféru.

Absence fyzického kontaktu

Kromě maleb a soch představil výstavní projekt ARTakeaway i zvukovou tvorbu a performance. Po načtení QR kódu byly divákovi zpřístupněny čtyři skladby Safari Jazz Orchestra, „hudebně improvizacího tělesa s fluidním počtem hráčů, které vzniklo na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU“, nebo si mohl pod okny dramaturgyně, režisérky a performerky Jany Stárkové naladit její vlastní rádiové vysílání. Výrazná byla i performance improvizacího dua Antonie Formanové / Sára Vosobová, která probíhala v oknech bytu v prvním patře domu v ulici Pplk. Sochora. Akt měl znázorňovat rybaření, čímž autorky mimo jiné chtěly poukázat na skutečnost, že bylo jednou z mála povolených aktivit během karanténních opatření. Jelikož se v protějším domě nachází restaurace a lidé si tu v čase performancí vyzvedávali obědy, docházelo v tomto případě i ke kýženému přiblížení umění náhodným divákům. Performance tak o něco silněji než jiné formy prezentace stvrzovaly účel akce probíhající ve veřejném prostoru.

Umělecké projekty jako ARTakeaway, jehož organizátorky počítají i s dalšími ročníky, nám zoufale připomínají všeobecně pocítovanou absenci hmatatelného umění. Přestože v současné době většina výstavních prostorů může fungovat v takřka běžném provozu, budoucnost kulturních institucí zůstává nejistá. Některé galerie tak volí vystavování umění v oknech a výlohách, které i v lockdownu umožňuje divákům (včetně těch náhodných) přímější konfrontaci s dílem i větší interakci, než jakou nabízí virtuální prostředí. I přes zdánlivě neomezený potenciál online koexistence totiž umělecký provoz naráží na zásadní překážku: nemožnost diskuse a fyzického setkávání u uměleckých děl. Sociální aspekt komunikace se totiž čím dál tím více začíná jevit jako nepostradatelný a nenahraditelný – a obrazovky ho prozatím nejsou schopny adekvátně zajistit.

Autorka studuje teorii umění.

ARTakeaway, Praha, 27. 11. – 1. 12. 2020.



Z instalace *Identità elastica* Petra Pelzmanna v přízemí Veletřzního paláce. Foto Michal Ureš



Denisa Langrová, Ruta Putramentaite a Jonáš Richter ve svém performančním projektu Sbor Družstva život pracují s emocionálním nábojem kolektivního zpěvu a jeho schopností vytvářet sdílený prostor. Sborovým zpěvem nechávají svá těla rezonovat na frekvencích emancipační teorie i poezie. Zpracovávají fragmenty akademických textů, ale také folkových nebo popových písní, které rekontextualizují a tvoří z nich mozaiku možných cest z problémů současnosti. Tematicky se texty hlásí k ekofeminismu a reagují na specifika událostí, v jejichž rámci performance probíhají. Písně jsou tvořeny tak, aby měli posluchači a posluchačky možnost jednoduše se připojit ke zpěvu. Studiové album Sboru Družstva život je k poslechu na Bandcampu.





Galerii zpracoval Sbor Družstva život.

Bastardní povaha tance

I Česká taneční platforma, výroční přehlídka novinek místní scény, vzhledem ke krizové situaci proběhla pouze formou jednodenního online semináře na konci listopadu. Letošní rok svádí k bilancování – chvíli, kdy netušíme, co bude, je dobré využít k ohlédnutí za tím, co bylo.

NINA VANGELI

Kéž při bastardech stojí všichni bozi!
William Shakespeare: Král Lear, monolog Edmunda

Současné taneční umění a fyzické divadlo nelze vměstnat beze zbytku ani do terminologie, ani především do periodizace jiných uměleckých druhů; jeho vývoj je sice s obecným proudem umění volně souběžný, ale má zároveň svou vlastní vývojovou logiku a rytmus. Obecně se dá říci, že od přelomu 20. a 21. století je české taneční umění, které po druhé světové válce ztratilo načas kontakt s vývojem ve vyspělé Evropě, už znovu up-to-date v porovnání se stavem ve světě a tento stav i nadále soustavně sleduje, naplňuje nebo i předjímá a osobitě variuje. Náhlý vzmach tance symbolicky odrážel i žízeň po svobodě, jejíž je tanec synonymem.

Pokud jde o filosofii současného tance, s určitou licencí můžeme prohlásit, že žijeme ve století osvobozeného těla. Tanec je jeho řeč a těla rozličného původu a nejružnější taneční kultury se vyjadřují rozmanitými jazyky. V této chvíli má tělo k dispozici široké výrazové prostředky – četné vnitřně skloubené jazyky, které nicméně smí používat velmi liberálně.

Jaká těla?

Přesněji řečeno – žijeme v prodlouženém 20. století, které zahájilo sémantizování těla, s nímž souvisí i vzestup významu tance. Tak dochází i k demokratizaci těla. Ke slovu se dostávají těla oblečená i svlečená, krásná a dokonalá, každodenní a civilní, nadlidsky výkonná a ohromující, jakož i handicapovaná a uvádějící do rozpaků, mladá i stará, zajímavá i všední. Objevuje se samozřejmě i nahota. Byla součástí špičky asertivní tělesnosti osmdesátých a devadesátých let 20. století, poté sice nezmizela, ale do značné míry ztratila svůj skandální potenciál. Konec minulého století už nás zbavil nutnosti obhajovat nahotu na jevišti. Tanec začal hrát s otevřenými kartami. Neskrývají se těla nahá, ale neskrývají se ani tělesně postižení lidé, ani sexuální orientace. Tolerance může někoho někdy zabolet; tomu se nelze vyhnout. Začíná i její století – století tolerance.

Nahota, postižení či jakákoli jinakost na jevišti však zdaleka nejsou jedinými zvláštnostmi současného tance; ten je bytostnou alternativou. Vytváří originální taneční jazyky s jejich slovníky a specifickými gramatikami. Ne všichni mohou této hantýrce beze zbytku porozumět. Jako všem cizím řečem i té taneční je potřeba se učit. Zatímco jazyky starší

– baletní klasika a neoklasika, ale i moderna – vytvořily přehledně definované, vnitřně harmonizované normativní styly (gramatiky), současný tanec má bastardní povahu a není normativní, nýbrž permissivní.

Došlo k tomu z různých důvodů. Taneční jazyk je obecně „srozumitelný“, a zároveň i obecně „nesrozumitelný“ – podle toho, jak na to chceme pohlížet. Robustnější mentalita středoevropské populace se spíše brání taneční abstrakci, jaká se udržuje v chráněném prostředí baletních a neobaletních domů, ale i v některých moderních abstrahujících stylech (případ Merce Cunninghama). Živá soudobá taneční tvorba se uchyluje k takovým jazykům, které se nezhroutí ani pod návaem barbarských nápadů ztřeštěných choreografů. A neurazí se, když do nich tanečníci zatáhnou každodenní pohyb, individuální improvizaci, slovo, ba i řev. Tedy zavlečou-li do aktuálních tanečních jazyků „cizí“ slova. Zejména střední Evropě takové plebejství očividně vyhovuje. Uchytila se zde proto relativně nová forma – takzvané fyzické divadlo. Za naše prostředí budtež jmenovány především soubory Farma v jeskyni a Spitfire Company, nejvýznamnější toho druhu u nás.

Prezentace a instituce

Na počátku roku 2020 byl život našeho „současného tance“ (v případě „contemporary dance“ jde spíše o stylové než časové určení) slušně nastartován a rozvinut. Některé jeho ostrůvky začaly vznikat již na sklonku minulého režimu, jako například Studio pohybového divadla (inscenace *Proměny podle Ovidia*, 1977, *Láska a smrt v maminčině kuchyni*, 1981, či *Bardo Thedol*, 1991), a regenerace proto probíhala relativně rychle. Probouzející se progresivní tanec v Praze brzy založil své základní instituce, v prvé řadě Mezinárodní festival současného tance a pohybového divadla Tanec Praha, který se tu koná už tři dekády a který seznamuje místní publikum se zahraniční tvorbou ze všech kontinentů. Je každoročním vyvrcholením taneční sezóny. Zakladatelkou festivalu je Yvona Kreuzmannová, která ho řídí poslední léta po boku s Markétou Perroud, bývalou sólistkou baletu Lyonské opery. Obě dámy se těší mezinárodnímu respektu; Kreuzmannová obdržela v roce 2004 francouzský Rytířský řád Za zásluhy o mimořádný přínos pro rozvoj evropské kulturní spolupráce. Také Markétě Perroud byl udělen francouzský Řád umění a literatury hodnosti rytíře za její celoživotní profesní dráhu. Založení festivalu znamenalo, že se naše – do té doby o současných

proudech tanečního divadla v Evropě a ve světě nepříliš informované – prostředí rychle aktualizovalo.

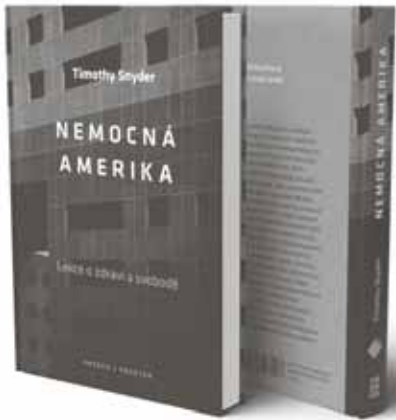
Organizace Tanec Praha podchycuje od roku 1994 také zdejší mladé umělce Českou taneční platformou, každoroční přehlídkou místní nové tvorby za účasti zahraničních pozorovatelů. Od roku 2005 jsou v rámci Platformy udělovány ceny pro tanečníka/tanečnici a inscenaci roku. Rozhoduje o nich mezinárodní porota, složená ze zahraničních i domácích osobností. Významné aktivity se dějí v tanečním divadle Ponec celoročně.

Současný tanec a fyzické divadlo dostává svůj prostor a příležitost i na festivalu 4+4 dny v pohybu i dalších; naše prodloužené 20. století je mimo jiné i stoletím festivalů. Tanec a fyzické divadlo najdeme nepravidelně na pražských alternativních scénách – v unikátním Divadle Archa, v zajímavých prostorách La Fabrika, v Paláci Akropolis, MeetFactory, Alfredu ve dvoře, nověji ve Venuši ve Švehlovce... snad tento seznam stále není u konce.

Nositelkou rytířského vyznamenání, udělovaného francouzským premiérem, je i další zakladatelská osobnost – charismatická Eva Blažičková, představitelka duncanovské linie současného tance, nositelka dědictví proslulé české taneční modernistky Jarmily Jeřábkové, přímé žákyně Isadory Duncan. (Z toho všeho jistě chápete, že u nás doma je málokdo prorokem.) Brzy po revoluci se chopila příležitosti a založila moderní konzervatoř v duchu americké taneční revolucionářky. Konzervatoř Duncan Centre, zřízená pražským magistrátem, pojímá výuku tance integrálně – jako výchovu k taneční tvorbě stejně jako k tanečnímu řemeslu. Dodala českému současnému tanci celou řadu svěbytných choreografických talentů, které se neztrácejí ani v zahraničí. První studenti Evy Blažičkové dnes na konzervatoři také učí, a tradice se tak předává od studenta ke studentu a vytváří nezaměnitelnou atmosféru této školy.

Současné taneční umění je v denním tisku – centru společenského diskursu – zastoupeno minimálně. Můžeme říci spíše vymýceno. Kulturní časopisy, které je mají v hledáčku, jsou výjimkou. S tancem se příliš nepočítá jako s nositelem názoru, odrazem dobového cítění a výpovědi o stavu společnosti, jako se svěbytným způsobem uchopení pobytu člověka ve světě. Nová doba ale umožnila vznik časopisu zaměřeného na soudobou tvorbu s názvem Taneční zóna – jeho tematizovaná a zároveň aktuální čísla (Tanec a gender, Butó, Tanec postižených, Tanec zvířat?, Balet jako kult mrtvých, Symbolika tance...) vycházejí

Nemocná Amerika



Snyderovy úvahy nad souvislostmi mezi zdravím a demokracií.

Prašina 3: Bílá komnata



Vyvrcholení dobrodružné trilogie z temných uliček.

Bez vlasů



Dojemný i vtipný autobiografický komiks o životě s alopecíí.

O jazycích tanečního a fyzického divadla ve 21. století



Představením SCLAVI/Emigrantova píseň skupiny Farma v jeskyni Viliama Dočolomanského před patnácti lety vyvrcholil styl fyzického divadla osmdesátých let. Foto M. Selinger

již od roku 1998. Existence časopisu je zásadní, nemůže ovšem nahradit přítomnost současného tance v denním tisku.

Highlighty uplynulých let

Ohlédneme-li se o patnáct let zpět, událostí roku 2005 bylo nepochybně představení *SCLAVI/Emigrantova píseň* skupiny Farma v jeskyni Viliama Dočolomanského. Jím vrcholil styl fyzického divadla osmdesátých let. Taneční zóna tehdy v čísle Tanec a peníze nenaříkala nad nedostatkem prostředků, téma bylo pojato mytologicky. V roce 2006 zazářila Petra Hauerová & TOW s *Turing Machine*, sólem tanečnice omotané jako moucha v síti laserových projekcí. Nezvyklé technicistní představení, první svého druhu v našem prostředí, získalo tehdy Cenu Tance Praha. Proti všeobecnému očekávání se však zdejší současný tanec cestou exponované techniky až na výjimky nevydal. Osudové sólo *Posledný krok před* charismatického Slováka Jara Viňarského získalo cenu „za objev v tanci“. Nota bene – v Praze jsou přítomnost a přínos slovenských talentů nepřehlédnutelné. Nonverbální skupina Krepsko vytvořila pod vedením Petra Lorence mezi jiným i velkorysá a poetické site specific představení *Zahrada* v kavárenské úpravě plné výtvarných a pohybových metafor. O Petra Lorence, krásnou a nadanou osobnost, jsme přišli, když tragicky zahynul v autonehodě při návratu ze zahraniční štače.

V Praze zanechala nesmazatelnou stopu rumunská tanečnice a choreografka Ioana Mona Popovici svým *Portrétem*, za který získala cenu „za objev v tanci“ v roce 2007. Neméně plodný na nové talenty byl i následující rok 2008. Slovensko-řecká dvojice Jozef Fruček, Linda Kapetanea a pražský soubor DOT504 vytvořili dynamické *Holding Fast* a na tuto spolupráci v následujícím roce úspěšně navázali ve *100 Wounded Tears*. Rok 2010 zviditelněl reemigranta z Kanady Jana Komárka, který ve spolupráci se skupinou NANO HACH a s hudbou Michala Nejtky uvedl velkorysé plátno *Zločin a trest* s podtitulem *Pohybová skroopera* pro jednoho tanečníka. Kritika představení označila za „nekompromisně intenzivní obrazové taneční sólo s živou hudbou a zpěvy“. Bylo to prodloužení stylu pohybového divadla devadesátých let.

V následujícím roce 2010 „se zrodila“ úspěšná choreografka Lenka Vagnerová, zejména svou černou taneční groteskou *Perfektní den aneb Mr. Gluteus maximus*. V téže roce již etablovaný Viliam Dočolomanský (Farma v jeskyni) získává evropskou Cenu nové divadelní reality a uvádí své, pobytem v Brazílii ovlivněné představení *Divadlo / The Theatre*. Dále diskutovanou věcí jsou hranice upřímnosti tanečního projevu: stále upřímnější těla se už hodně odkopávají, a nejenom obnažeností. Tanec se stává i zpovědí, prosbou za odpuštění hříčů. A Taneční zóna tehdy

věnuje číslo tématu Smrti v tanci. Pouze krátce tenkrát zazářila nová skupina fyzického divadla FKK – Freie Körper Kultur – s jedinečným, totálně (včetně techniků) obnaženým představením *Tanz im Quadrat*. Sezóna byla vůbec výbuchem těla. Časopis Taneční zóna v té době přinesl materiál o belgickém tanečním představení, v němž vystupovaly striptérky a jehož části režírovali nejznámější belgičtí choreografové jako Alain Platel či Wim Vandekeybus.

Doba je opojena krajnostmi. Rusko-české fyzické divadlo Teatr Novogo Fronta uvádí představení o masovém vrahovi – *Manson* (2012). V obsazení Irina Andrejeva, Lenka Vagnerová a Pavel Mašek, jimž je partnerem dlouhá kudla plující ustavičně prostorem, z dlaně do dlaně. Rozdávají strach, jak bylo heslem Charlese Mansona. Jsou tu i další choreografové – nositelé špatných zpráv. Josef Fruček a Linda Kapetanea poskytli ve svém *Európiu* obraz potápějící se Evropy, Farma v jeskyni uvedla *Informátory*, obraz profizlované společnosti třetího světa drčeného korporacemi, představením *Sniper's Lake* reagovala Spitfire Company na vraždění norského střelce a emigrační vlny.

O zájem publika musí čím dále tím více současný tanec soutěžit s novým cirkusem. A je to zatracené nebezpečná konkurence. Jedním z vrcholů už velmi populárního a skutečně mezinárodního cirkusového festivalu Letní Letná je v roce 2012 hostování kanadského

souboru 7 doigts de la main (Kanada je jednou z cirkusových velmocí). Festival Letní Letná byl a je stále neuvěřitelně populární lidové divadlo a zároveň přehlídka cirkusové excelence. Tanečníci musí spolknout závist. Však také někteří k cirkusu přeběhnou. Rostfa Novák vytvoří z ničeho, opřen snad jen o tradici imaginárního Cirkusu Humberto, český nový cirkus ve velkolepém prostoru dvou hal na pražských Jatkách, který dnes působí mezinárodně.

Tanec se globalizuje, mezi širokou laickou veřejností se zvedá zájem o flamenco, hip hop i mimoevropské tance. Tělesná obratnost, doprovázená až riskantním pohybem evokujícím nindži, je příznačná pro další městský folklor – parkour. Působ tohoto umění efektivního a elegantního překonávání překážek v městské krajině nespočívá jen v riziku, ale i v poněkud asociálním prožitku.

Generace současného profesionálního tance je silná v jednotlivých pozoruhodných výkonech. Je slabá v tom, že poskytuje díla převážně velmi komorní; schází jí proto dionýský element. Apollinský odvrhla už z podstaty, a zůstává tak jaksi archetypálně osiřelá. Zájem tanečníků je introvertně obrácen k vlastnímu tělu a jeho prožitkům. Naši choreografové se až na výjimky (Farma v jeskyni, Spitfire Company, Lenka Vagnerová & Company) odvracejí od světa a jeho stavu. Žijí mimo svět. Žijí i mimo archetyp. A žijí v bezčasí.

Autorka je taneční publicistka.

Umělkyní v době covidu

S Terezou Lochmannovou o podpoře umělců ve Francii



Tereza Lochmannová: Petite Peste, 2020

„Confinement“, tedy francouzský lockdown, trávila grafička Tereza Lochmannová na rezidenci v Antibes. Po uvolnění využila státní podpory umělcům během pandemie a ve Francii zůstala. Hovořili jsme nejen o přístupu tamějších státních orgánů ke kultuře a roli umělce ve společnosti, ale i o tom, proč nerada vzpomíná na UMPRUM.

TEREZIE BEČKOVÁ

Mluvíme spolu v době, kdy opět probíhá zákaz vycházení kvůli pandemii.

Jak jste prožívala ten první?

Vyvázla jsem z toho celkem dobře, byla jsem tehdy na umělecké rezidenci v Antibes a kvůli zákazu cestování jsem pobyt musela o měsíc prodloužit. Na krásném místě, ve vile – vlastně jsem měla klid a čas na tvorbu a nemusela jsem se obávat o to, co bude. To bylo velké plus celé situace. Atmosféra v Antibes byla zvláštní. Jako v knize Smrt v Benátkách, v malém městě u moře, zcela vylištěném. Když bych si ale představila, že bych měla být v Paříži, zavřená v bytě sedmnáct metrů čtverečních, bylo by to úplně jiné... Každopádně všechny své kamarády z Čech obdivuji za to, jak to zvládají. Mají skutečně o hodně méně možností než lidé ve Francii. Je to dáno samozřejmě velikostí i bohatstvím země. Je to ale také tím, že Francie je na kulturu více orientovaná a povolání umělce je bráno vážně. Tím, čím se cítím být, tím zde jsem, bez ohledu na to, co mi vydělává peníze. Byla bych skutečně ráda, kdyby se tohle v Česku změnilo.

Jak rychle reagoval francouzský stát v případě podpory umělcům a umělkyním?

Někteří mí kamarádi se snažili na nějakou podporu dosáhnout, jak jen to bylo možné, a některé ze subvencí bylo skutečně možné získat hned, pokud člověk měl pádný důvod – třeba se zrušil nějaký konkrétní projekt či výstava, které měly dopředu přislíbené nějaké peníze.

Umělecké rezidence jsou ve Francii poměrně častou formou. Máte jich už několik za sebou. V čem byla specifická ta v Amilly?

Centrum pro současné umění Les Tanneries v Amilly je unikátní místo, protože je to bývalá koželužna, asi hodinu cesty jižně od Paříže. Koželužnictví bylo v oblasti typickým průmyslovým odvětvím. Ve dvou patrech se vystavují hlavně sochy a instalace, ale i plošné umění. Centrum pořádá kurzy umělecké tvorby pro amatéry, ale jsou tam i programy určené profesionálům. Snaží se obě skupiny propojovat – chtějí, aby spolu interagovaly.

Je to francouzské specifikum, zapojovat do umělecké rezidence i veřejnost?

Už samotné rezidence určitě specifikem jsou. Rezidence je ve Francii pojmována vlastně jako práce, umělci jsou za ni placeni, ať už státem nebo ze soukromých zdrojů. Ve světě to bývá jinak. Třeba v Americe si rezidenci člověk musí mnohdy i zaplatit. Co se ale týče zapojení veřejnosti, to se pochopitelně děje všude, i v Česku. Když píšete projekt, je velmi žádoucí do něj zakomponovat práci s laiky. Francouzská veřejnost je ale skutečně zvyklá být uměleckým publikem, vnímat a přijímat umění. Považuje ho za součást každodenního života, a to minimálně ve formě zábavy a trávení volného času. Je zvykem jít jednou týdně na výstavu. Nevím, jestli je ve Francii publikum nutně erudovanější, ale rozhodně je pro umění nadšenější. Setkala jsem se třeba s lidmi, kteří prostě přišli do ateliéru vyzkoušet si novou grafickou techniku. A ateliéry jsou právě určené těmto lidem – úplným amatérům, ale nadšeným.

Co bylo konkrétním záměrem této rezidence?

Francouzská Regionální pobočka na podporu umění (DRAC) a Ministerstvo kultury Francie navrhly rezidenci pro umělce, kteří přišli o své projekty kvůli pandemii. Propojili se s místními organizacemi, a vznikl tak finančně podpořený projekt. Další okolností bylo to, že centrum Les Tanneries získalo grafické lisy. Ředitel Eric Degoutte proto vyhlásil výzvu určenou přímo grafikům, kteří mají zkušenosti s prací s publikem.

Na konci srpna jste se dostala i k akci, kterou pořádalo umělecké centrum Les Ateliers Médicis...

Jedná se o letní akci pro děti z předměstí v Clichy-sous-Bois. Právě tam byly před patnácti lety problémy a zapalovala se auta. Čtvrt je považovaná za vyloučenou, chudou lokalitu a místní trpí dojmem, že kultura není nic pro ně. I to byl důvod vybudovat zde ateliéry – aby se bránilo vzniku ghetta. Celé léto se tam pak konají ateliéry umělců pro místní děti. Byla jsem jednou z umělkyní, které tam měly možnost týden s dětmi pracovat.

Jaké byly vaše umělecké začátky?

Moje umělecká dráha začala v ateliéru ilustrace na UMPRUM. Vzhledem k tomu, že na ten obor ze sta lidí berou dva až tři, očekávala jsem jistou kvalitu výuky, což se následně ukázalo jako mylné. Ten ateliér se přesně jmenuje Ilustrace a grafika, a přitom je úzce zaměřen jen na ilustraci, navíc jednoho specifického stylu preferovaného vedoucím. To mě dost šokovalo. Je to v podstatě plošná kresba s omezeným počtem barev a tvorba, která se dá snadno zreprodukovat třeba technikou sítotisku. Je v ní určitá, nepřilíš realistická stylizace založená na zjednodušení.

Hlavní je ale to, že učit jeden styl je špatné. Ilustrace je užitý obor, který podléhá nějakým zákonům a zároveň i modernizaci technik. Student by se měl dozvídat o možnostech, zkoušet si různé způsoby tvorby a hledat si tu

svou. Ne se nechat vmanipulovat do jediného typu vyjadřování, a pokud mu nedostojí, riskovat na škole neúspěch. Já osobně jsem byla třeba nucena předělat svou bakalářskou práci. Velkoformátové grafiky, které jsem chtěla dělat, neprošly. Abych se zavděčila vedení ateliéru, musela jsem přistoupit na kompromis a zároveň udělat i komiks. Ten mě přitom vůbec nezajímal.

Od UMPRUM jsem mnoho očekávala, a byla jsem tak dost překvapená manipulativním přístupem, který v důsledku nedával možnost rozvinout výtvarné schopnosti. Přitom když někdo chce studovat ilustraci na té nejvyšší úrovni v republice, hlásí se do tohoto ateliéru. Vůbec nechápu, jak je možné, že na postu vedoucího tak prestižního ateliéru nedochází k obměně. Vždyť i laikovi je zřejmé, že je potřeba, aby existovala v tomto směru alternativa.

Rozhodla jste se sbírat zkušenosti ve Francii?

Do Paříže jsem nejprve odjela v rámci programu Erasmus na École nationale supérieure des Arts Décoratifs (EnsAD), což je obdoba UMPRUM, a hned bylo vidět, že je věci možné dělat jinak. Studovala jsem tam obor tištěný obraz. Učilo tam více profesorů, konzultace probíhaly s více lidmi. Ale hlavně profesori na EnsAD podporovali studenty, aby si hledali své reference, své umělce a svůj oblíbený styl. Každý dělal něco jiného a hledal techniku, která mu nejvíce sedí. Bylo mi pak jasné, že v Česku nemůžu zůstat. Navíc jsem po návratu do Prahy cítila uzavřenost UMPRUM vůči dění v zahraničí. Proč jsem tedy sbírala zkušenosti v zahraničí, když je pak na škole v Česku stejně nemůžu uplatnit?

Pak jste studovala na prestižní École nationale supérieure des Beaux-Arts v Paříži.

Tam jsem se naopak cítila tak volně, že jsem byla někdy až ztracená... Možná právě tohle je určitý nedostatek této školy. Ale rozhodně to stojí za to. Je potřeba dát studentům zodpovědnost a nechat je, aby rozhodovali sami za sebe.

Tereza Lochmannová (nar. 1990) vystudovala pražskou UMPRUM a následně magisterský program na École Nationale Supérieure des Beaux Arts (ENSBA) v Paříži. V roce 2017 absolvovala v ateliéru Jeana-Michela Alberoly diplomovou práci *Don't Grow Up*. Zúčastnila se téměř dvou desítek kolektivních výstav; samostatně vystavovala například v pražské Artinbox Gallery (*Animal Militaris*, 2016) či v pařížské galerii Espace Canopy (7× Jack, 2016, *Canicula*, 2019). V roce 2018 byla finalistkou programu na podporu mladých umělců Bourse Révelations Emerige. Absolvovala několik uměleckých rezidencí ve Francii či na Filipínách a také dvouměsíční pobyt v ateliéru George Widenera v USA. V současné době žije a pracuje v Paříži.

Český kulturní svět je vitální

S Xavierem Galmichem o žvatlání a narcismu malých rozdílů

Letošním laureátem ceny Premia Bohemica, udělované Moravskou zemskou knihovnou, se stal profesor češtiny na pařížské Sorbonně a překladatel Xavier Galmiche. Zeptali jsme se ho, zda lze z jeho pohledu českou literaturu nějak charakterizovat a co ho k jeho životnímu zájmu přivedlo.

MARIE SÝKOROVÁ

Kdy jste se setkal s českou nebo středoevropskou literaturou poprvé? Československo jsem objevil až díky setkání s Václavem Jankem na École normale supérieure. V mém životě ale existovaly už předtím prvky, byť velice anekdotické, které vztah k českému světu měly. Tím nejhezčím příkladem byly dětské knihy od Josefa Čapka, přestože jsme jeho jméno tehdy neznali. Jednalo se totiž o překlady povídek a pohádek do francouzštiny, koncipované jako lidová literatura a vydávané v proslulém nakladatelství Pèrre Castor. A lidová literatura autora přece nepotřebuje.

U vás v rodině se tak o české literatuře nic nevědělo? Ani ne. Já pocházím ze středoburžoazní katolické rodiny z Lotrinska, pro niž byl komunistický svět vlastně daleko. Pamatuji se, že když mi bylo asi sedm či osm let, nějaký přítel z Kanady nám vyprávěl, jak byli o víkend v Praze. Nám to znělo, jako kdyby byli třeba v Moskvě. Pro nás to byla ta exotická část světa, kterou jsme neznali.

Poprvé v Československu jste byl až v osmdesátých letech? Ano, v roce 1984. Jel jsem tenkrát autem do Prahy navštívit právě Václava Janku. Ocitl jsem se najednou v Berouně. A Beroun v osmdesátých letech, to bylo něco! Dost tristní,

všude šedavé barvy, vypadalo to jako z padesátých let. Pamatuji si, že jsem si tam dal zmrzlinu, která byla ale opravdu hodně špatná.

To vás ale evidentně od české kultury neodradilo... V té době na nás působila hlavně díky své jinakosti, měla své kouzlo. Česká kultura nám ve skutečnosti byla velmi blízká, a přesto se nám zdála velmi odlišná. Myslím, že to byl Sigmund Freud, kdo mluvil o „narcismu malých rozdílů“ v souvislosti s Rakousko-Uherskem. Literatury, jako je česká nebo slovenská a maďarská, spadají do kultur malých rozdílů. Cit pro malé, velmi subtilní rozdíly jsem identifikoval jako podstatu tehdejší československé kultury. Pak jsem si ale uvědomil, že se česká literatura nedá vysvětlovat bez komplexního středoevropského kontextu. A takový přístup je dost intelektuálský, protože musíte rozebírat třeba konkrétní civilizační prvky. Citově je tedy příčinou mého zájmu o českou literaturu jinakost, intelektuálně pak mnohoznačnost.

Proč je kulturní, ale i geografický a politický kontext pro zkoumání literatury tak důležitý? Pocházím z kulturního prostředí, kde už od doby Francouzské revoluce jsou země, stát i kultura sjednocené. A to není běžný vzor, v mnoha zemích to nebylo pravidlem. Ve střední Evropě býval model jiný. Jednota státu a národa dlouho neexistovala. Kultura a fungování života v takovém multikulturním prostředí jsou odlišné. Teď navíc vidím, že má tato otázka co do činění se současným problémem jinakosti. Pro mě je střední Evropa vzorem komplexnosti nynějšího světa a s tímhle středoevropským modelem souhlasím, i když samozřejmě jen papouškuji cizí myšlenky.

Který autor nebo autorka vás v české literatuře nadchlí? Byl jsem v šoku, když jsem začal číst dílo Jakuba Demla. Bylo to napsané tak silně, přestože jsem tomu rozuměl jen velmi špatně.

Fungovalo to jako nějaká enigma, záhada. Proto jsem se rozhodl přeložit Hrad smrti. Řekl jsem si, že tohle Francouzi musí poznat. Nikdy jsem ale nebyl schopný ten překlad dodělat, protože to prostě nejde...

Věnoval jste se ale i překladům básní Vladimíra Holana. Ten se mi jevil jako náhradní spisovatel za Demla, i když působí jako moc složitý básník. Navíc ve francouzštině neexistovala ucelená kniha o díle Vladimíra Holana, tak jsem se do toho dal. Pro mě je to ale pořád Holan s Demlem v pozadí.

Došel jste při překládání díla Jakuba Demla k nějakému novému interpretačnímu klíči? Ještě nejsem u konce, ale mám pocit, že jsem objevil, i když je to nejspíš velmi subjektivní dojem, že Deml píše, jako by nemluvil, ale šeptal nebo snad mumlal. V současnosti píšu o fenoménech hledání jazyka, který jako by zůstal pod prahem. Je to spíš žvatlání, dětský jazyk. Chci najít hranici mezi jazykem a tím, co je pod ním.

Jak byste popsal dílo Vladimíra Holana? Holan je jeden z nejpřekládanějších českých autorů do francouzštiny, i když je tak obskurní a temný. Pustil jsem se do čtení francouzských překladů a zároveň jsem pak začal číst jeho texty i v češtině. A najednou jsem zjistil, že v češtině zní jeho dílo milosrdně, zatímco ve francouzštině toto milosrdenství, „caritas“, mizí! Proto jsem si začal pohrávat s myšlenkou textu o Holanovi, i když jsem tehdy už dlouho věděl, že je složité o něm psát. On ve svých básních používá slova jako život, smrt, bůh. O tom je těžké mluvit.

Dá se podle vás najít v české literatuře nějaká mentalita nebo charakter? Obyčejně se očekává odpověď, že modelem české povahy je švejkovství. Pro mě je to ale mainstream. Samozřejmě Jaroslava Haška znám, četl jsem ho a o Švejkovi i vyučuji. Jsou to referenční modely, které jsou jistým

kánonem národní společnosti. To může připadat pozoruhodné antropologům, ale není to nijak poetické, a mě zajímají modely spojené s kulturou. Česká realita, včetně té politické, je dnes dost zoufalá a je mi z toho smutno, i když kulturní svět a knihy stále existují. A mnohdy dokonce prokazují pozoruhodnou vitálnost. Je to paralelní, alternativní svět, ve kterém se dá jinak myslet a vlastně i žít. Ale neumím odpovědět na otázku, zda mohou tyto světy dlouhodobě koexistovat. Musím se orientovat i v současné české literatuře, protože ji vyučuji, a místní produkce je bohatá a pestrá. V posledních letech mě zaujala hlavně poezie, překládal jsem třeba Radka Fridricha, protože můj zájem přitahuje spíš diskrétnější projevy.

Je diskrétnost literatury spojena i s otázkou existenciální? To je klišé, které provází země střední Evropy už po tisíciletí, že jsou v ohrožení svým umístěním mezi Německem a Ruskem. Platilo by to pro Česko, ale třeba ještě víc pro Polsko. I klišé má ovšem kus pravdy a existenciální pocit je pro českou literaturu skutečně charakteristický. Existenciální otázky jsou patrné i u místních německy píšících autorů, třeba u Franze Kafky. Myslím, že počátek 20. století je takovým pravěkem existencialismu, který odráží původ slabosti člověka a jeho kultury.

Lze tuto kulturu popsat konkrétním pojmem? Příští rok by nám měl vyjít slovník myslitelů střední Evropy, který bude sestávat ze dvou částí. První se zaměří na autory, druhá na pojmy. Chtěli jsme odhalit vlastnosti středoevropských kultur. Objevuje se tam samozřejmě i pojem „malost“, tak typický pro tento prostor. Zajímalo nás ale i to, zda existuje vlastnost, která je určující pro českou kulturu a odlišuje ji od zbytku. Já bych řekl, že je to „nesamozřejmost“. Pojem, který se dá těžko přeložit do francouzštiny – je třeba ho složitě opsat. Velice přesně vystihuje typickou váhavost v projevu, a přitom je tak dynamický. Navíc dodává nejen odvahu, ale i touhu po rozebírání smyslu existence.



Xavier Galmiche. Foto Jean Delpech

Xavier Galmiche (nar. 1963) je profesorem české literatury a středoevropských kultur na Univerzitě Paříž IV. V roce 2001 spoluzaložil badatelské centrum CIRCE, v jehož rámci se podílí na vydávání časopisu Cultures d'Europe centrale. Věnuje se také překladatelské činnosti, do francouzštiny překládá Vladimíra Holana, Bohumila Hrabala, Bohuslava Reynka, Antonína Sovu, Jiřího Weila, Karla Hynka Máchu či Radka Fridricha. Česky vyšla v roce 2012 monografie Vladimír Holan. Bibliotékař Boha (Praha 1905–1980).

O POČÁTCÍCH

Román Památce paměti ruské básnířky, prozaičky a esejistky Mariji Stěpanovové lze chápat jako příspěvek do diskuse o biografickém psaní. V následujícím úryvku autorka vysvětluje, jak složité je psát o historii své rodiny, když o ní téměř nic neví.

Když se nad tím zamyslím, je zvláštní, že ten úkol – připomenout všechny – byl se mnou celý život, a že i přesto jsem tak strašně nepřipravená se do něj pustit – tehdy stejně jako teď. Žádné opakování toho, co bylo – a přitom každé ponoření do podvodních jeskyní minulosti předpokládalo právě to: vypočítávání těchž jmen a okolností, téměř bez doplňků a variant, mě stejně nedonutilo naučit se ten seznam nazpaměť. Něco se mi do paměti vrylo samo, skočilo to tam jako černý pasažér do tramvaje, a obvykle to byla nějaká báchorka nebo podivná příhoda – slovesný ekvivalent Barthesova *puncta*. Byly to syžety, které patří k těm, co se hodí, aby byly přepravěny; a skutečně, co na tom, zda další z řady příbuzných s naškrobeným límcem byl lékařem nebo právním zástupcem. Jistý pocit povinné neúplnosti mi ještě víc bránil, abych si to zapamatovala, a nutil mě odkládat na později podrobné vyptávání. I tak bylo jasné, že jednou (až dorostu do té své lepší verze) si vezmu zvláštní sešit a budeme s maminkou sedět vedle sebe a ona mi poví všechno od začátku, a tehdy se v tom konečně objeví smysl i systém; i rodokmen, který nakreslím, i přesná znalost každého bratrance a synovce a konečně i kniha. O samotné nutnosti takového zapamatovávání mě nikdy ani nenapadlo zapochybovat.

Jenže jsem se nezeptala a nic si nezapamatovala – a to i přes jistou schopnost snadno vstřebávat nepotřebné, přes opičí paměť na všechno slovesné. A tak se skládáčka nikdy nesložila: zbyl mi jen jazykolam „Saňa-Soňa-Soka“ a jistý počet bezejmenných fotografií bez poznámek pod čarou, prchavé příběhy bez protagonistů a známé tváře neznámých lidí.

Něčím se to všechno podobá mahjongu, který jsem měla na chatě. Chata (chatička: pokojíček, kuchyňka, terasa, bažinatý kus pozemku, kde se země držely umanuté jabloně) stála kousek za Moskvou, v Saltykovce; tam moji příbuzní celá desetiletí odváželi všechno, co dožilo svůj život, a tam to pevně a spolehlivě vedlo druhý. Z domu se zřejmě nikdy nic nevyhazovalo a zestárlé věci zahušťovaly svět a činily ho jednoznačnějším. *Bývalý* nábytek stárl pod nápořem těžké práce: musel vměstnat, shromáždit, vydržet naše letní hospodaření; nesmyslné psací soupravy v kůlně, stoleté noční košile v komodě a právě tam, na poličce za zrcadlem, mahjong v plátěném pytlíku. Byla to věc, která celé roky napínala moji zvědavost – a každé nové léto jsem doufala, že se s ní vypořádám a zapojím ji do služby lidstvu. Nedařilo se mi to.

Věděla jsem, že babička mahjong přivezla ze zahraničí (a protože doma jsme měli dvě zvěšelé kimona, velké a malé, moje, nepochybovala jsem o tom, že šlo o rusko-japonskou hranici). V pytlíku ležely tmavě hnědé kameny, každý měl bílé břicho pokryté nepochopitelnými hieroglyfy, které jsem nedokázala rozluštit – a poslat loďku k loďkám a rostlinnou kudrlinku k jí podobným. Kategorii bylo příliš mnoho, příbuzných prvků zoufale málo, napadalo mě, že za dlouhá léta se některé kameny mohly ztratit, a to mě definitivně mátl. Existence nějakého systému byla evidentní, ale stejně zjevná byla i nemožnost zorientovat se v něm nebo vymyslet na jeho základě svůj vlastní, jednodušší. Dokonce ani nebylo možné vzít si kámen a nosit ho v kapse, abych neochudila celek.

Když jsem se vážně rozhodla vzpomínat, bylo mi najednou jasné, že nic nemám. Po těch večerech ve světle starých fotografií nezbyla žádná data, údaje ani obvyčejná přerušovaná čára příbuzenských vztahů: kdo je či bratranec nebo synovec. Ušatý kluk v dvouřadovém sáčku se zlatými knoflíky a ušatý dospělý v důstojnickém sukně byl zjevně jeden a týž člověk; ale kým ti lidé byli pro mě?

Pamatuju se, ale ani tím si nejsem jistá, že se jmenoval Grigorij – a ani to mi nepomáhá. Lidé, kteří tvořili ten svět s jeho valencemi, příbuzenskými vztahy a meziměstskou zárukou tepla, zemřeli, odstěhovali se na různá místa, ztratili se. Historie rodiny, kterou jsem si zapamatovala v postupujícím tempu lineárního narativu, se v mém vědomí rozpadla na čtverhranné zlomky, na poznámky pod čarou k neexistujícímu textu, na domněnky, které nemám s kým ověřit.

Jako by nestačilo, že mámino vyprávění obrůstalo jistým množstvím nedůvěryhodných syžetů – z těch, co zpestřují všední přechod od jedné generace k druhé, ale existují jen jako apokryfy, jako nejistá příloha k přesným znalostem. Takové báchorky mají obvykle podobu klíčku, který se snad teprve rozvine a doroste do něčeho realistického; jejich formátem jsou části vět na okrajích základního vyprávění. Říkalo se, že bydlel tam a tam; zdá se, že dělala to a to; legenda praví, že se mu stalo tohle. To je samozřejmě ta nejsladší část tradovaného příběhu, jeho pohádkový prvek. Tyto zárodky románové formy jsou tím, co si člověk zapamatovává navždy, přes nudné okolnosti doby-místa; právě je má chuť rozvést, přepravět, nasytit podrobnostmi vlastní výroby. Ty si pamatuju dobře. Potíž je v tom, že bez protagonisty i ony ztrácejí smysl a přestávají být ověřitelné – a časem přicházejí i o individualitu a v paměti se řadí podle běžných modelů, v proudu toho, co je typické. Těžko říct, co z toho, co jsem vstřebala, *bylo* – dokonce ani ne ve skutečnosti, ale ve slovech: co z toho se předávalo od úst k ústům a co jsem si nevědomky k vyprávění přidala z vlastní vůle.

Ale občas i vědomě; dobře si pamatuju, jak jsem se v tom svém jalovém mládí snažila být zajímavá a někomu vyprávěla příběh o rodinném prokletí. Z vášnivě lásky, říkala jsem, se oženil se zchudlou polskou šlechticnou, a předtím se kvůli tomu musel nechat pokřtít – a otec ho proklel a už nikdy víc s ním nepromluvil, žili v bídě a zanedlouho zemřeli na souchotiny.

Ve skutečnosti ten příběh žádnými souchoťinami neskončil – v rodinných albech jsou fotografie zavrženého syna v jeho zřejmě šťastné budoucnosti, v brýlích a mezi vnuky na tuctovém sovětském pozadí. Ale co polská šlechtična – byla vůbec? Nebo jsem si ji vymyslela, abych příběhu přidala na kráse? Polská – pro vzrušující cizozemskost; šlechtična – abych nudnému výčtu kupců, právníků a doktorů dodala štávu něčím, co není vlastní ani běžné? Nevím, nepamatuju se. V maminci vyprávění něco takového bylo, problikává v něm jakýsi výchozí bod, z něhož se mohlo odvíjet svobodné fantazírování – ale nemám už žádnou možnost zvětšit ho a dostat se k původnímu jádru. A tak v mém příběhu zůstane nespolehlivá polská šlechtična jako příčina zpečetěného a nezvratného rodinného neštěstí. Protože prokletí bylo; byla i chudoba a můj pradědeček už nikdy nespátřil své prvorozené dítě a pak všichni zemřeli, o tom není sporu.

A bylo ještě něco jiného, to, co jsem zdědila a co má vztah k samotné výstavbě tohoto příběhu, k tomu, jak a kdo ho vyprávěl. Je to představa o našem rodu jako o rodu ženském, jako o řadě silných a samostatně stojících (jako milníky v průběhu století) žen: jejich osudy byly představeny obzvlášť detailně, tvořily popředí společné mnohohlavé fotografie, kde se ženy jedna druhé držely a jedna v druhou přecházely. Je zvláštní, když si pomyslím, že všechny měly manžely – ale pro muže v této rodině kdovíproč zbývalo méně světla, jako by příběh měl jen ženské hrdinky, zatímco na hrdiny byl skoupý. Byla v tom zároveň i jistá spravedlnost, i když muži za to nemohou – rod nestál na nich a nebyla to jejich vina. Jeden brzy zemřel, druhý zemřel

ještě dřív a třetí se věnoval jiným, kdovíproč nepodstatným věcem. Poslední etapa rodové štafety – ta část vyprávění, kdy už veselá a rozmanitá tlačenička vytvořila *prehistorii*, schůdky, které s jistotou běží/vedou ke mně, už v mé hlavě (a možná i v maminčině) sestávala výhradně z žen. Sára porodila Ljolju, Ljolja Natašu, Nataša porodila mě. Generační matřjoška jako by předpokládala následnictví dcer jedináčeků: a když už to tak dopadlo, že jedna vycházela z druhé, každá mimo jiné dostala dar a možnost být jediným vypravěčem.

Co jsem vlastně měla na mysli, co jsem se chystala udělat celé ty roky? Postavit těm lidem pomník, zařídit to tak, aby se neztratili, aniž by byli zmíněni a připomenuti? Mezitím se ukázalo, že si je ve skutečnosti nepamatuju především já sama. Moje rodinná historie sestává z anekdot, které téměř nesouvisejí s osobami a jmény, z fotografií identifikovaných sotva z jedné čtvrtiny, z otázek, které se mi nedaří zformulovat, protože nemají výchozí bod, a v každém případě bych je stejně neměla komu položit. A přece se bez této knihy nemohu obejít.

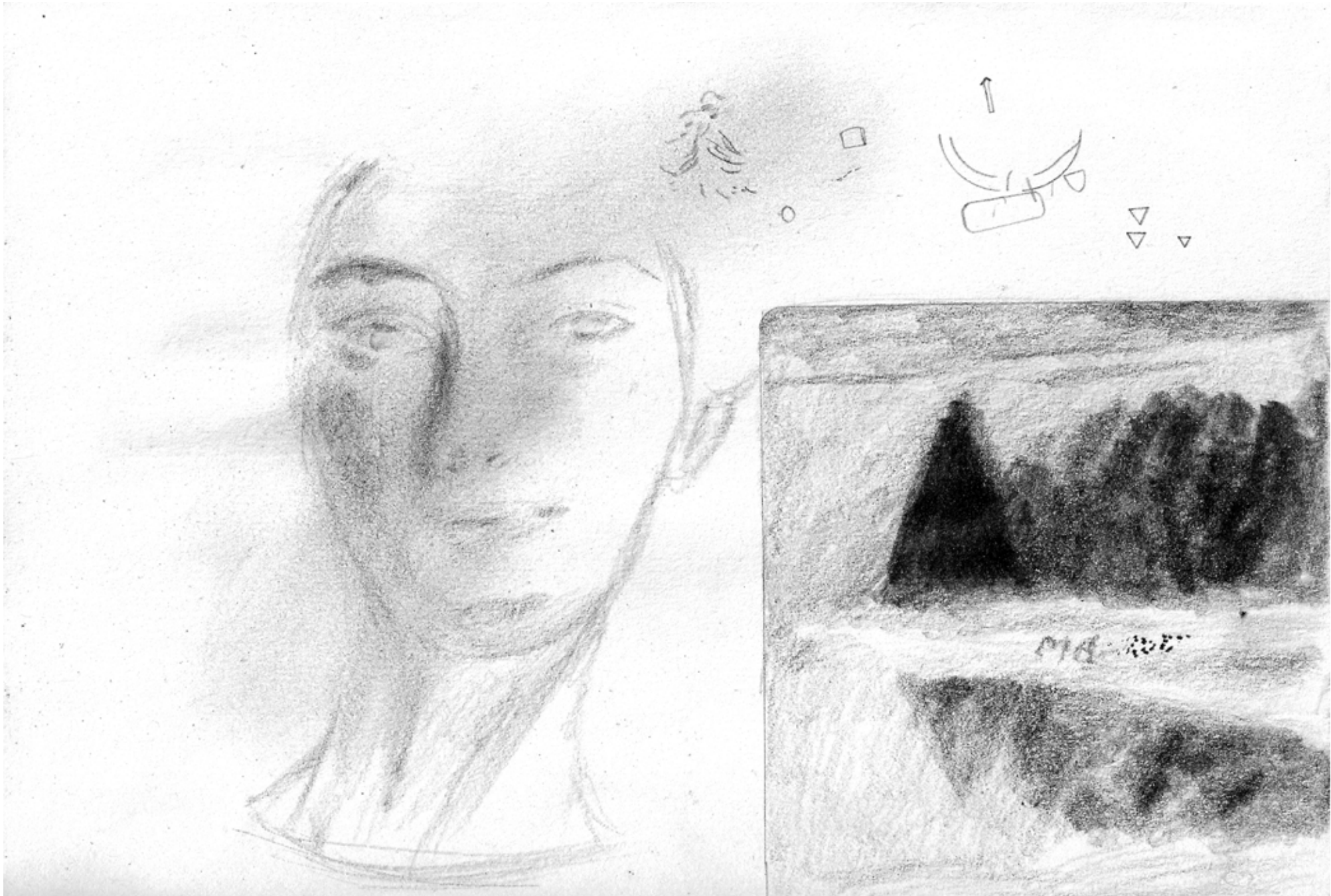
V Rancièreově esejí o figurách historie je důležitá úvaha. A celkově je tam spousta, abych tak řekla, životně důležitých námětů. Například, že úkolem umění je ukazovat neviditelné věci, a to se mi moc líbí – také proto, že v tom úkol poezie (přivádět předměty na světlo spatřitelnosti) shledával Grigorij Daševskij. Ale hlavní je tu pro mě zřejmě následující. Když Rancière uvažuje o historii, staví nečekaně do protikladu *dokument* a *monument*; a tady je potřeba ujasnit si pojmy. Za dokument Rancière prohlašuje jakoukoli zprávu o tom, co se stalo, která chce být vyčerpávající a chce vyprávět příběh – „učinit paměť oficiální“. Jeho protikladem je monument – „v prvotním významu termínu – to, co uchovává paměť svou pouhou existencí, to, co hovoří přímo, samotným faktem toho, že mu hovořit nepřísluší... svědčí o lidských záležitostech lépe než jakákoli kronika jejich snah; běžné věci, útržek látky, nádobí, náhrobní kámen, kresba na truhle, smlouva uzavřená mezi dvěma lidmi, o nichž nic nevíme...“

A v tomto ohledu monument-pomník, o kterém jsem přemýšlela, byl postaven dávno, žila jsem v něm celé ty roky jako v egyptské pyramidě: mezi křeslem a klavírem, v prostoru vytyčeném fotografiemi a předměty cizího, mého, uplynulého i trvajících života. Krabice domácího archivu, kde není téměř žádná přímá řeč, která by se hodila jako svědectví – postupně stále víc blahopřejných pohlednic, odborových legitimací, epitelální buňky prožitého a nevysloveného – nebyly o nic horšími vypravěči než ti, kdo mohou mluvit za sebe. Stačil by seznam, pouhý výčet předmětů.

Člověk by si mohl dělat naděje, že ze všech těch věcí složí mrtvého Usira, kolektivní tělo rodiny, která už není doma. Všechny ty úryvky vzpomínek a úlomky starého světa bezesporu tvoří nějaký celek a je mezi nimi zvláštní druh jednoty. Ten celek je defektní a neúplný, víc a víc sestává ze zejících otvorů a absencí a nebude horší ani lepší než jakýkoli člověk, který si prožil své a přežil – přesněji než jeho nehybný finální *corpus*.

Zmrzačené tělo zbavené možnosti spojit to, co samo připomíná, do souvislého vyprávění – copak chce být vůbec uviděno? A dokonce i když budeme předpokládat, že už nic nechce, je přípustné učinit z něj předmět vlastního vyprávění, výstavní exponát, různou punčochu císařovny Sissi nebo rezavý pilník se stopami krve, jímž pro ni všechno skončilo? A přece, když na svou rodinu vrhám světlo a dělám z ní *veřejnou podívanou*, atsi se vši možnou láskou, s pomocí nejlepších

Marija Stěpanovová



Kresba Lucie Lučanská

a nejlépe uspořádaných slov, stejně se chováám jako Chám: odhaluju bezbrannou nahotu rodu, jeho tmavá podpaží a bílé břicho.

S největší pravděpodobností se o nich nedozvím nic nového a to činí psaní ještě nemožnějším. Není tu zápletka ani vyšetřování; není tu ani peklo Pétera Esterházyho, který se dozvěděl, že jeho milovaný otec byl agentem tajné policie, ani ráj pro ty, kdo odjakživa o svých blízkých všechno vědí, všechno si pamatují a nosí v hlavě. To není můj případ a knížka o rodině není vůbec o rodině, ale o něčem jiném. Patrně o tom, jak funguje paměť, a o tom, co ode mě chce.

Na konci jara 2011 mě známý pozval, abych přijela do Saratova. Šlo o přednášku s vyprávěním o webových stránkách, pro které jsem pracovala; když jsme se o tom bavili, seděli jsme v moskevském podniku, který se, jak mi bylo řečeno, specializoval na whisky, na její vzácné druhy. Pili jsme čaj; můj známý se snažil milovanému Saratovu aktivně prospět tím, že tam posílal různé lidi z hlavního města, aby tam promluvili o něčem zajímavém.

Rozhovor se z přednášky brzy stočil na sám Saratov, na rodné město mého pradědečka, kde jsem nikdy nebyla. Čas od času se u nás doma objevovali tamní příbuzní, na které jsem se strašně těšila od chvíle, co jsem od někoho z nich uslyšela pohádku na dobrou noc – svým způsobem strašlivé převyprávění Gogolova *Víje*, ale se šťastným koncem, podobným závěru *Mládence* Mariny Cvetajevové: milostslečna s Chomou kráčeli

bok po boku po nějakých vzdušných patrech, z nebe na nebe, ze stupínku na stupínek po rudých rozsypaných růžích. Ještě před *Víjem* byla hračka, červený smějící se pes jménem Pif Saratovský. A bylo ještě všelicos jiného, ale s lety se mé vzpomínky omezily na tyto dvě.

Známary měl s sebou tablet s nečekaným obsahem, měl v něm desítky kdesi naskenovaných předrevolučních pohlednic s fotografiemi města: převažovala na nich zelená a bílá, stromy a kostely, a jak jsem jimi listovala, rysy se pomalu ztrácely, pamatuju si jen velkou říční plochu zaplněnou loďmi. A ještě, řekl mi známý, jsem si stáhl příručku *Celý Saratov* za rok 1908, podívejte. Následoval nezázivný soupis jmen a ulic; zkoušel jsem, pronesl známý, najít příbuzné, ale je to beznadějně, Gri-dasovových je tu deset stránek.

Můj pradědeček se jmenoval Michail Davidovič Fridman a to nám dávalo jistou šanci. Okamžitě jsem ho v příručce našla, byl jediný s tím jménem, bydlel před sto lety v Saratově v Moskevské (zjevně nějaké důležité) ulici. Zeptala jsem se, jestli se ta ulice zachovala. Ulice tam pořád stála. Vypravila jsem se do Saratova.

Ohromná řeka byla prázdná jako talíř a ulice se k ní sbíhaly jako houžve. Na místě toho, co bylo bílé a zelené, byla stále častěji nákupní centra a japonské restaurace, jako by do té doby nikdo nic jiného nevymyslel. Step byla úplně blízko; před otevřenými dveřmi krejčovství a obchodů s konfekcí stály ženské figuríny v zaprášených a velkolepých svatebních šatech. Široké podolky s kanýry se vlnily, zažloutlé od větru a písku. Vylezli jsme

do ateliéru malíře Pavla Kuzněcova, pobitého palubkami jako kajuta, jedli jsme šašlik v restauraci u Volhy, protáhlé jako plovoucí přístaviště, a zírali na protější, strašně vzdálený břeh. Přeptala jsem se na adresu a do Moskevské ulice vyrazila brzy ráno.

Dům byl k nepoznání, i když jsem ho nikdy neviděla. Jeho široké šedivé průčelí bylo zmor-dované vrstvou cementu, zbrázděné vitrínami, a prodávaly se tam boty. Ale dalo se vejít do nízkého průjezdu a dál do dvora.

Ve dvoře jsem dlouho rukama přejížděla po vlhkých saratovských cihlách. Všechno tam bylo jaksepatří, a dokonce víc než to. Neomylně jsem poznávala dvůr svého pradědečka, který jsem nikdy neviděla, který mi nikdo nepopiso-val, ale žádné pochyby jsem neměla: nízká předzahrádka s keříkem třápatků i křivé zdi, jejich dřevo i cihly, i cosi jako židle s proraže-ným sedátkem, co stála u plotu bez zvláštního důvodu, to všechno bylo *moje*, hned se z toho stalo mé příbuzenstvo. Tady, říkali, pojd sem. Poměrně silně to tam páchlo po kočkách, ale zeleň to dokázala přebít, a nebylo vůbec nic, co bych si mohla vzít na památku. Ale žádné suve-nýry jsem ani nepotřebovala – natolik jsem si všechno pod těmi okny vybavila, s takovým pocitem vysoké a přirozené přesnosti jsem tušila, jak to tu *u nás* chodívalo, jak jsme tu žili a proč jsme odjeli. Dvůr mě jednoduše řečeno objal. Asi ještě deset minut jsem tam přešla-povala, pak jsem odešla a snažila se to důklad-ně vstřebat: vytáhnout obrázek, jako se zrcadlo vytahuje z rámu, a vložit ho do drážky opera-tivní paměti tak důkladně, aby nikam nezmizel a pevně se tam usadil. A to se mi také povedlo;

a z okna vlaku bylo vidět dlouhé lesklé příko-py, něco jako *aryky*, zavražovací kanály, které vedly podél cesty, a jednu malou prachovou smršť, která se točila na prázdném přejezdu.

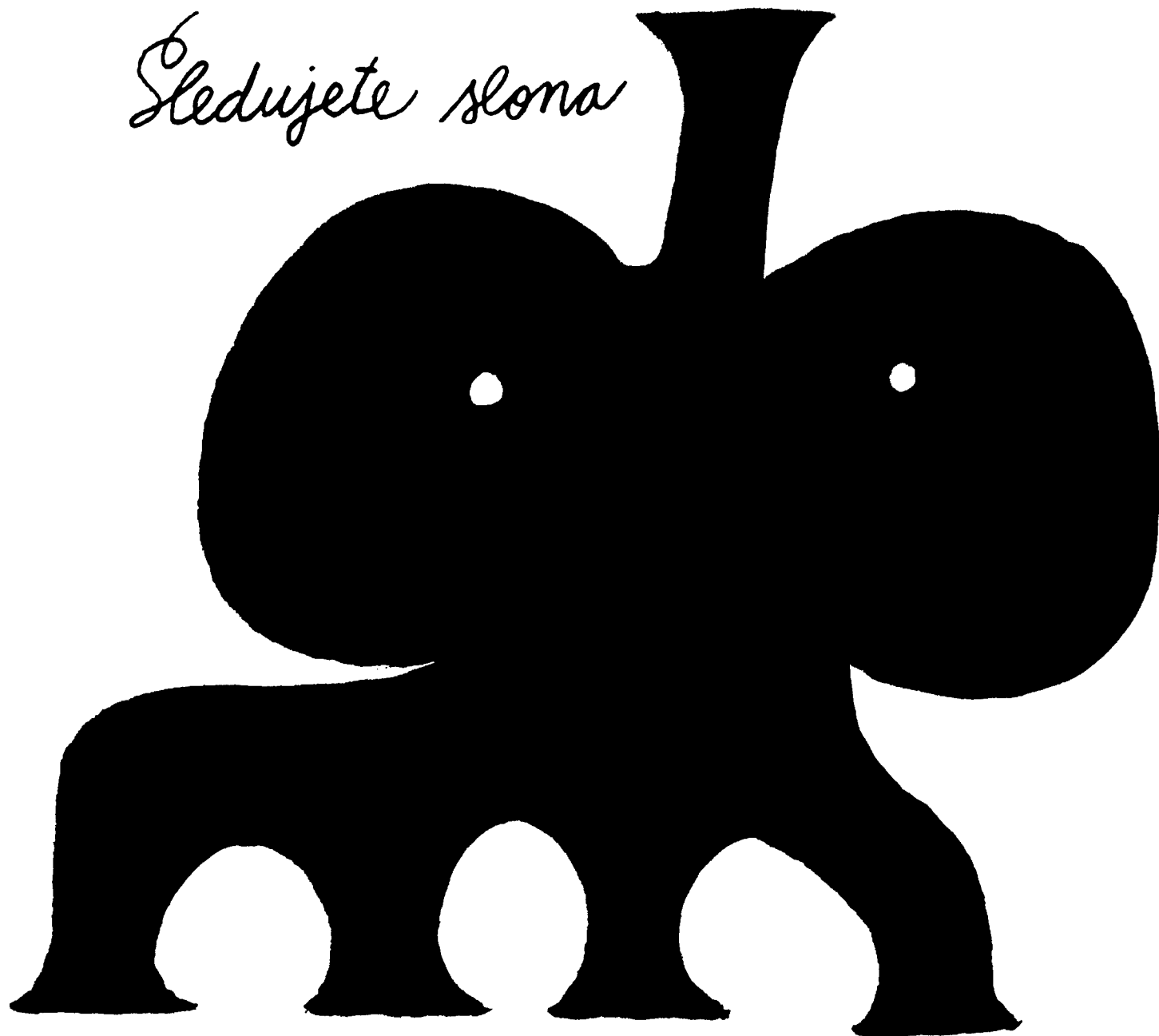
Asi o týden později mi zavolal můj známý ze Saratova a rozpačitě se mi přiznal, že adre-su popletl. Ulice byla správná, ale číslo domu bylo jiné, promiňte, Mášo, je mi to strašně trapné.

A to je přibližně všechno, co vím o paměti.

Z ruského originálu **Pamjati pamjati** (Moskva, 2018) vybrala a přeložila **Alena Machoninová**. Kniha vyjde v nakladatelství Akropolis.

Marija Stěpanovová (nar. 1972) je ruská básnířka, prozaička a esejistka, šéfredaktorka kulturně-společenského portálu Colta.ru; za svou poezii i prózu obdržela řadu domácích i zahraničních ocenění. Její román *Památce paměti* (*Pamjati pamjati*, 2017) vznikl z prosté touhy odvyprávět příběh vlastní rodiny, která se jako jiné ocitla ve vleku dějin 20. století. Záhy však přerostl v hluboce reflektující prózu o možnostech uchování paměti, o existenci minulosti v naší současnosti, o přítomnosti zlomových událostí v paměti soukromé. Poezii Stěpanovové publicista Boris Paramonov prohlásil za nový ruský černý čtverec a autorčiným jménem uzavřel řadu Cvetajevová–Muratovová–Petruševská.

Sledujete slona



BAOBAB

BAOHEMIAN BOOKS SINCE 1999

*Kupte si knihu přímo u nás a mogle
půjdou přímo autorům & do budoucích knih.
www.baoabab-books.net*



VÝSTAVA BAOABC PROBÍHÁ V GALERII 13 V PLZNI AŽ DO 7. 2. 2021.

V mezích možného

Blízkovýchodní politika prezidenta Joea Bidena

Američtí prezidenti se střídají, základní diplomatické směřování USA však zůstává zpravidla nezměněno. Donald Trump byl ovšem v proizraelských postojích radikálnější než jeho předchůdci, a tak lze očekávat, že Joe Biden odmítne kráčet v jeho stopách. A možná nebude chtít podporovat ani válku v Jemenu, u jejíhož zrodu stál Barack Obama.

PROKOP SINGER

Předpokládaným a již téměř potvrzeným vítězem amerických prezidentských voleb je demokratický kandidát Joe Biden. Co bude jeho vítězství znamenat pro oblast Blízkého východu? Nejblížší blízkovýchodní spojenci Washingtonu mohou být z neúspěchu Donalda Trumpa značně roztrpčeni. Izrael a Saúdská Arábie se totiž těšily téměř bezprecedentní podpoře ze strany dosluhujícího republikánského prezidenta.

Návrat ke dvoustátnímu řešení?

V roce 2018 – tedy rok po nástupu do funkce – odstoupil Trump od iránské jaderné dohody, čímž šel na ruku největším regionálním rivalům Teheránu, Izraeli a Saúdské Arábii. Americký prezident se pokusil sabotovat multilaterální dohodu, která zaručovala Íránu přístup na světové trhy výměnou za omezení jaderného programu, v čemž amerického prezidenta jednoznačně podpořil izraelský premiér Benjamin Netanjahu spolu se saúdským korunním princem Muhammadem bin Salmánem.

Biden se už během kampaně několikrát vyslovil, že pokud se stane prezidentem, bude usilovat o návrat Spojených států k dohodě, kterou dojednal v roce 2015 Barack Obama, jemuž ostatně dělal viceprezidenta. Přesto by bylo chyba se domnívat, že Obama byl jen vlažným spojencem zmíněných dvou států. Právě za Obamova úřadování totiž pobíral Izrael

rekordní sumy z americké zahraniční pomoci. První afroamerický prezident v dějinách Spojených států stál také u počátku saúdské invaze do Jemenu. Bez klíčové finanční i morální podpory by saúdská válka proti nejchudší zemi Arabského poloostrova nemohla být realizována. Zatím se však zdá, že nový „prezident elect“ nechce navazovat na Obamu úplně ve všem. Například zmíněná saúdská intervence v Jemenu je mezi demokraty velmi nepopulární zvláště poté, co byl na tureckém konzulátu rodné země unesen a brutálně zavražděn saúdský disident a novinář Džamál Chášukdží.

Nástupem demokratického prezidenta do funkce by tedy utrpěly nejen saúdské snahy o ekonomickou izolaci Teheránu, jelikož návrat k multilaterální dohodě by znamenal konec protiiránských sankcí, ale zřejmě by vzalo za své i subvencování saúdských vojenských dobrodružství, například právě války v Jemenu.

Bidenův návrat k Obamově linii v rámci přístupu k Izraeli neznamená, že by Spojené státy přestaly být blízkým spojencem židovského státu. Trump však zašel tak daleko, že se už ani rétoricky nevymezoval vůči izraelským územním nárokům porušujícím mezinárodní právo. Navíc se rozhodl přemístit americkou ambasádu z Tel Avivu do Jeruzaléma, který podle mezinárodního práva není izraelským územím, a rovněž uznal izraelské anexe Golanových výšin. Konečně Trumpův blízkovýchodní mírový plán – „deal století“ – byl ušit na míru územních požadavků Izraele, a proto ho také palestínská strana od počátku odmítala. Biden má nicméně v plánu znovu normalizovat vztahy s palestínskou samosprávou a vrátit se k politice dvoustátního řešení.

Vliv progresivních demokratů

Jak volné ruce bude mít Biden k výkonu své politiky nejen na Blízkém východě, to však ještě ovlivní výsledek senátních voleb ve státě Georgia. Na jihovýchodě Spojených států se totiž začátkem ledna rozhodne o uspořádání horní komory Kongresu. Volby do Sněmovny reprezentantů nedopadly pro demokraty nijak

slavně, ale vzhledem k tomu, že v nich v rámci strany posílilo progresivní křídlo, mělo by to znamenat, že strana bude muset více zohledňovat jeho pozice. Právě progresivní demokraté, a to jak senátoři, tak kongresmani, budou určovat pomyslné směřování, což předpokládá, že u některých témat vzroste jejich vliv. Bernie Sanders nebo čtyři kongresmanky přezdívané The Squad (Alexandria Ocasio-Cortez, Ilhan Omar, Ayanna Pressley a Rashida Tlaib) jsou dlouhodobě známi svými propalestinskými postoji, přičemž v posledních volbách bylo do Kongresu zvoleno několik dalších progresivních demokratů.

Nespokojenost levicového křídla měla vliv například na Bidenovu kampaň cílenou na židovskou komunitu v USA. Z programových materiálů tak například na nátlak některých propalestinských aktivistů zmizelo tvrzení, že hnutí BDS (Boycott, Divestment and Sanctions – Bojkot, stažení investic a sankce) „často zapo- míná na nevhodné kroky Palestinců“.

Navzdory volebním úspěchům progresivních senátorů a kongresmanů ovšem musíme přijmout fakt, že z již ohlášených nominací

do Bidenovy vlády vyplývá, že v drtivé většině půjde o jména lobbistů a členů minulých administrativ demokratických prezidentů. Z ohlášených jmen je podstatné zmínit Antonyho Blinkena, který by se měl stát ministrem zahraničí. V minulosti působil jako Obamův poradce pro národní bezpečnost a podílel se na jaderné dohodě s Íránem. Blinken je přesto spíše zastáncem americké participace ve světě, to znamená i intervencí, z nichž mnohé sám podporoval – včetně války v Íráku.

Je tak velmi těžké předvídat, co se na Blízkém východě bude odehrávat za vlády Joea Bidena, ale vzhledem k dostupným indiciím aspoň víme, kam by jeho politika mohla směřovat. V souvislosti s proklamovaným ukončením podpory války v Jemenu je dobré si připomenout i nesplněné Obamovy sliby, ať už se týkaly uzavření věznice na Guantánamu či utlumení blízkovýchodních vojenských akcí. Intervence do Libye a pomoc arabské koalici v občanské válce v Jemenu, která je jedním z nejničivějších konfliktů dneška, dosvědčuje, že zůstalo jen u slov.

Autor studuje arabistiku na FF UK.



Blízkovýchodní politika Joea Bidena bude zřejmě umírněnější, než byla ta Trumpova. Foto Daniel Harwey

par avion

Z LATINSKOAMERICKÉHO TISKU VYBRAL
MICHAL ŠPÍNA

elPeriódico

Fotografie hořícího parlamentu v Guatemale při protestech 21. listopadu se objevily i v některých českých médiích, ale po uhašení plamenů zájem o dění v nejlidnatější stře- doamerické zemi rychle opadl. Demonstra- ce přitom pokračují i v prosinci, byť s menší silou. Hlavní požadavek nejvypjatější fáze nepokoju – tedy zrušení čerstvě schválených rozpočtových škrtů ve školství, zdravotnictví a sociální sféře – byl sice splněn, ale pravico- vý prezident Alejandro Giammattei rezignovat nehodlá a celková situace v zemi, jež vedle pandemie koronaviru čelí i následkům listo- padových hurikánů Eta a Iota, se nijak výraz- ně nemění. Elektronická verze místního dení- ku El Periódico přinesla 5. prosince reportáž z centra Ciudad Guatemala, kde se shromáž- dili především studenti Univerzity San Carlos (jediné veřejné univerzity v zemi) i několika soukromých vysokých škol. Kromě demise Giammatteiovy vlády a ukončení policejního násilí zazněly i obecnější požadavky: důstoj- ný život pro všechny vrstvy obyvatelstva,

respektování lidských práv, zastavení dlouho- dobých represí vůči domorodému a venkov- skému obyvatelstvu a svolání ústavodárného shromáždění, které by definovalo Guatema- lu jako mnohonárodnostní stát (slovo „pluri- nacional“ se v hispanoamerickém kontextu pojí hlavně s Bolívií, kde od doby Eva Morale- se figuruje i v oficiálním názvu země). Původ- ní americké národy tvoří v Guatemale sedm z osmnácti milionů obyvatel, což je druhý nej- vyšší počet po Mexiku a druhý nejvyšší podíl po Bolívií.



Nadějnější vyhlídky mají dnes původní obyva- telé Chile, zejména téměř dva miliony Mapu- čů, žijících hlavně na jihu země. Mapučské vlajky byly k vidění snad na všech záběrech ze „sociálního výbuchu“, jak se dnes označu- jí události z podzimu 2019. Ty sice nevedly k pádu extrémně nepopulární vlády, ale Chi- lané si v nich vymohli referendum, v němž se vyslovili pro svolání ústavodárného shro- máždění – teprve tak se země může zbavit dosud platné ústavy z dob Pinochetovy dikta- tury. Na míře zastoupení původních národů v ústavodárném shromáždění dosud nepanu- je politická shoda, ale otázkou zůstává i to, na jakém principu budou domorodé komunity vybírat své nominanty. V nezávislém interne- tovém deníku Ciper vyšel 30. listopadu roz- hovor s mapučskou lingvistkou a aktivistkou Elisou Loncon, podle níž by mezi budoucí- mi domorodými členy shromáždění měl

být rovný podíl mužů a žen. Nehovoří však o paritě, ale o „dualitě“, což prý lépe odpoví- dá mapučskému pojetí kosmu, kde hraje důležitou roli vyrovnávání protikladných sil: „Pro Mapuče existují ženské a mužské bytosti i v přírodě. Lidé rozlišují ženský vítr a muž- ský vítr, ženský rok a mužský rok. Tam, kde je žena, má být i muž, ale ne proto, že žena ne- existuje bez muže. (...) Když je žena oslabe- ná machismem a násilím, je neúplná – takový je pohled „az mapu“, mapučské filosofie.“ Ani původní národy sice nebyly machismu zce- la prosté, ale jeho vzestup přišel až s kolo- nizátory. Nešlo přitom jen o násilnou asi- milaci, ale i o subtilnější procesy: například španělští kronikáři a literáti, kteří se o Mapu- če zajímali, nedokázali svou patriarchální optikou zaznamenat úlohu domorodých žen, a jelikož se podíleli na vládnoucím diskur- su, podléhali tomuto vidění zpětně i samot- ní domorodci. Chilští protestující mají občas tendenci vidět v Mapučích jakési „nezkaže- né“ společenství, ale jak říká Elisa Loncon, „je potřeba si přiznat, že i my Mapučové jsme patriarchalizováni“.

GAZETA DO POVO

Před sto lety – 10. prosince 1920 – se v ukra- jinském štetlu Čechňuk narodila Chaja Pincha- sovna Lispector. Necelé dva roky nato rodina ze země zmitané pogromy a občanskou vál- kou utekla přes Rumunsko do Brazílie, kde se z dívky časem stala dosud nejvýznamně- ší brazilská spisovatelka – už pod jménem

Clarice Lispector. Jejímu výročí věnovala krátkou zmínku většina relevantních brazil- ských médií. Některá se soustředila na sou- visející kulturní akce nebo na mezinárod- ní dosah jejího díla, jiná otiskla vzpomínky jejich dosud žijících přítelkyň. S mnohem své- ráznějším textem ale přišel v den spisovatel- činých narozenin regionální konzervativní deník Gazeta do Povo (Noviny lidu). Kato- lický publicista Carlos Ramalhete v něm nej- prve zdůrazňuje, že Clarice Lispector vyrůs- тала ve státě Pernambuco na severovýchodě Brazílie, s nímž se identifikovala i po přesíd- lení do Ria de Janeiro. O jejím díle ztratí jen pár řádků, aby ji následně v mnoha odstav- cích představil jako jakýsi modelový příklad brazilského „nadání k přijímání“: „Nebudeš utlačovat hosta; víte přece, jak bývá hostu v duši, neboť jste byli hosty v egyptské zemi,“ cituje autor starozákonní knihu Exodus. Ved- le Clarice Lispector jmenuje také maďarsko- židovského filologa Paula Rónaie, který se v Brazílii stal výrazným kritikem a překlada- telem (pro český kontext není bez zajímavos- ti, že Rónai byl jedním z prvních nadšených recenzentů knihy Jazyk a skutečnost, kterou v Brazílii napsal pražský rodák a emigrant Vilém Flusser). „Clarice a Paulo by byli pýchou kterékoli země, ale stali se z nich naši,“ píše hrdě Ramalhete. „Všichni jsme indiáni, čer- noši, Portugalci, Arabové, židé, Němci, Poláci, Italové, cokoli, právě proto, že jsme Brazilci.“ Ale pozor, v žádném případě nejde o nějaké „multikulturní fantazie“: „Umíme přijímat, umíme uvítat – a umíme pobrazilštit koho- koli, kdo sem přijde.“

PF 2021



MÍR, LÁSKU, SVOBODU A CHLÉB PRO VŠECHNY
PŘEJE DO NOVÉHO ROKU REDAKCE A2

Osudy ve stínu války

Nejen čeští „internacionalisté“ na Donbase

Slovenský novinář Tomáš Forró napsal knihu o ukrajinském konfliktu, v níž zachytil několik lidských osudů poznamenaných válkou. Píše o Čechách, kteří v separatisty ovládaném Doněcku našli svůj nový domov, ale i o nezdolnosti ukrajinských žen. Přiblížit kontext války se mu však daří o poznání hůře než vyprávět příběhy konkrétních lidí.

MIROSLAV TOMEK

Ukrajinskému konfliktu se média u nás i na Slovensku zejména v prvních letech po jeho vypuknutí věnovala velmi intenzivně. Až do loňského jara se ale mezi novináři v obou zemích nenašel nikdo, kdo by dramatické události na Ukrajině zpracoval knižně. Změnil to slovenský žurnalista Tomáš Forró. Jeho reportáž *Donbas. Svadobný apartmán v hoteli Vojna* vyšla na Slovensku na jaře roku 2019, letos na podzim ji pak nakladatelství Paseka vydalo v českém překladu pod méně poetickým názvem *Donbas. Reportáž z ukrajinského konfliktu*.

Forróova kniha zachycuje osudy několika lidí, kteří se války sami účastnili, případně se stali jejími oběťmi. Kromě osobních příběhů hrdinů, jež sledujeme takřikajíc pod drobnohledem, se autor snaží popsat i širší kontext konfliktu, to se mu ale tak docela nedaří. Zatímco úvod knihy, v němž Forró vypráví příběh gruzínského bojovníka Mamuky Mamulašviliho, je strhující, další kapitoly, kde se autor vrací k událostem Majdanu a příčinám války, už bohužel tak přesvědčivé nejsou. Především jeho snaha hledat za každou cenu analogie s vývojem v jiných částech bývalého SSSR vede k tomu, že přeceňuje vliv národnostního faktoru na vznik konfliktu.

České postavičky a silná žena

Mnohem lépe se kniha čte od chvíle, kdy začne vyprávět příběhy dalších lidí, které při svých cestách na Ukrajinu poznal. Kdyby události, jichž se účastní, nebyly tak tragické a krvavé, mohli bychom Čechy Jiřího Urbánka a Pavla Botka, zvaného Kavkaz, považovat za komické postavičky věčně neúspěšných kriminálních. Urbánek, který prošel službou v cizinecké legii, vykrádal v Praze auta a dělal ochranku mafiánům na Kypru, se spolu se rváčem a profesionálním bodyguardem Kavkazem vydal na východní Ukrajinu v lednu 2015. Prý proto, aby „chránili ruské civilisty před krvelačným zlem“. Oba vstoupili do takzvané 15. internacionální brigády a od jara 2015 se zúčastnili bojů na frontě. Spolu s těmito svéráznými muži, které autor poprvé navštívil v září 2016, poznáváme nehostinný válečný Doněck. Hmotný nedostatek a paranoidní atmosféra obklíčené pevnosti nám dají názorně pocítit, do jak zoufalé situace válka kdysi vzkvétající město uvrhla.

Kromě gruzínského bojovníka proti ruskému imperialismu a tragikomické české dvojice autor sleduje ještě jeden příběh, který postupně začíná knize dominovat. Líza z Luhansku musela v létě 2014 uprchnout s manželem a třemi dětmi do Mariupolu – separatisté si totiž zřídili palebné postavení přímo u jejich domu. Lízin osud je názornou ilustrací východoevropského fenoménu silných žen, které musí ve chvíli, kdy muž propadne pasivitě či alkoholu, převzít zodpovědnost za celou rodinu. Jistě, stává se to všude na světě, avšak právě pro východní Evropu je obzvlášť příznačné, že se muži projevují jako nedospělí jedinci, kteří se nedokážou vyrovnat s nároky, jež na ně společnost kladé. Podle převládající představy je povinností muže jediné – „aby byl“. Důležitá je samotná jeho existence, to, že ženě umožní přivést na svět potomstvo. Lízina matka strávila celý život s neschopným alkoholikem. Její dcera si vzala alkoholika, který sice za normálních okolností dokázal jakžtakž fungovat, když ale přišla válka a rodina musela na novém místě začínat od nuly, jeho závislost se prohloubila a manželé se za dramatických okolností rozešli. Líza čelila podobným obtížím jako skoro půldruhého milionu ukrajinských přesídlenců, její příběh ale končí takřka happy endem, lze-li za těchto okolností o něčem takovém mluvit: využila pomoci nevládních organizací, rekvalifikovala se a stala se manažerkou v IT firmě.

Proč zrovna Donbas?

V knize pochopitelně najdeme i mnoho smutných osudů. Způsob jejich líčení prozrazuje, že autor tíhne k jisté sentimentalitě, která je textu leckdy spíš na škodu. Občas je ale jeho emocionálně vypjatý styl na místě – třeba když popisuje neohrožené jednání ředitelky luhanského dětského domova Jekatěřiny Doncovové, která proti vůli separatistických úřadů evakuovala všechny děti do Charkova, na ukrajinské území. Prý „prostě jen konala podle administrativních postupů“. Podobně působivé je líčení nenápadného hrdinství jiné ženy z Luhansku, úřednice Jekatěřiny Pavlovny, která i v době, kdy Luhansk už ovládali separatisté, odvážela navzdory nebezpečí v obyčejných nákupních taškách důležitá úřední akta – umožnila tak, aby ukrajinská administrativa začala hladce fungovat na novém místě.

Doněck je ve Forróově knize městem, kde se podobně jako v románu místního spisovatele Vladimíra Rafejenka *Dlouhé časy* (Dolgo ta dněj 2017, česky 2019) odehrávají děsivé a nesmyslné situace, dokazující absurditu války. K evropským návštěvníkům, jejichž občasná přítomnost podtrhuje fantasmagorický charakter tamního dění, patří i český komunistický poslanec Zdeněk Ondráček. Forró ho navštívil přímo v jeho luxusním hotelu, jen aby konstatoval, že „v tomto stádiu opilosti si na zbytečné zdvořilosti nepotrpí“. Společensky unavený politik následně doplnil hladinu

zaslíbenou“. Pro Botku už jeho válka v každém případě skončila – mina ho připravila o nohu. Dál ale žije v Doněcku, a dokonce tam za ním přijela jeho matka.

Poučené polské oči

Obraz rusko-ukrajinského konfliktu, který Forróova kniha nabízí, je bohužel poněkud fragmentární – o leccems se toho dozvíme mnoho, leccos jiného zůstane jen naznačeno. Je dobře, že čeští čtenáři mají k dispozici odbornou práci v podobě kolektivní monografie *Ruská agrese proti Ukrajině* (2017), kterou připravil odborník na postsovětský prostor Jan Šír; avšak co se reportáží týče, nezbyvá nám než stále závidět Polákům. Ti mohou sáhnout například po knihách Pawła Pieniążka *Pozdrowienia z Noworosji* (Pozdravy z Novoruska, 2015) a *Wojna, która nas zmieniła* (Válka, která nás změnila, 2017), jež nabízejí podrobné, bezprostřední, až syrové vylíčení válečných událostí. Za zmínku stojí i sbírka reportáží novináře Ziemowita Szczereka *Tatuaz z tryzubem* (Tetování s trojzubcem, 2016), zachycující atmosféru na Ukrajině během Majdanu a bezprostředně po něm. Rozdíl je v tom, že polští autoři nahlíží na Ukrajinu poučenějšíma očima. Znájí ukrajinskou literaturu a kulturu, vyznají se ve sporech, které zemi rozdělovaly už léta před Majdanem, a zasvěceně hovoří s „těmi správnými“ intelektuály, kteří Ukrajinu zpravidla představují na mezinárodním fóru.



Obraz rusko-ukrajinského konfliktu, který Forróova kniha nabízí, je bohužel poněkud fragmentární. Foto Tomáš Forró

vodky v organismu, svalil se na postel a usnul. Proč vlastně Donbas cizince tak přitahuje? To je jedna z nejzajímavějších otázek, které si autor klade, odpověď na ni však nezná. I motivace obou českých hrdinů zůstává nejasná. Přivedly je do Doněcku skutečně sympatie k Rusku a pohnutí způsobené útrapami civilistů, nebo spíš útěk před zákonem? Forró tvrdí, že Urbánek, kterého spolu se svým ruským osobním strážcem vychovával tajemný mafián a současně rezident KGB, miluje vše ruské. Bojem na straně separatistů chce prý symbolicky odčinit to, že v mládickém vzdoru se nerozvážně stavěl proti autoritě svých vychovatelů. Hypotéza je to jistě zajímavá, avšak poněkud komplikovaná a obtížně ověřitelná. Jasnější to je třeba v případě Miloše Ourleckého, kterého na Donbas vyslali Českoslovenští vojáci v záloze, aby tam získal bojové návyky. Mezi Čechy na Donbase najdeme i zřejmé šílence, jako je bývalý brněnský podnikatel Alojz Polák. Jura a Kavkaz ale nejspíš blázni nejsou, jen se nedokážou přizpůsobit některým pravidlům, která platí ve sporádané společnosti. Svou výstředností proto poněkud vybočují i v Doněcku, od nějž si slibovali, že pro ně bude příslovečnou „zemí

Forróův přístup je jiný a v něčem osvěžující. Díky tomu, že toho o Ukrajině tolik neví, se dokáže vyhnout běžným interpretačním schématům. Podobně vyzníval například dokument českého filmaře Filipa Remundy *Bližký daleký východ* (2015). V jedné z nejsilnějších scén filmu jsme byli svědky konfrontace Viktorie z východní Ukrajiny s blíže neurčenými „kyjevskými intelektuály“, která vyústila v nesrozumitelné překřikování, názorně dokládající úskalí podobného dialogu.

Z posledních kapitol knihy *Donbas* dýchá jakási zádušná atmosféra. Cesta, kterou si Doněck vybral, nikam nevede. Úpadek samostatných republik se zdá čím dál zřejmější, konflikt dávno přešel do zamrzlé podoby a jeho řešení je stále v nedohlednu. Závěr knihy vyznívá obzvlášť varovně dnes, kdy nám poslední události v Náhorním Karabachu připomněly, že zdánlivě vyhaslé konflikty se i po mnoha letech mohou rozhořet s novou silou.

Autor je ukrajinista a překladatel.

Tomáš Forró: Donbas. Reportáž z ukrajinského konfliktu. Přeložil Ondřej Mrázek. Paseka, Praha 2020, 358 stran.



SEDMÉ NEBE

Sára Vondrášková
— moderátorka a zpěvačka

#umenislyset
vltava.rozhlas.cz

denně
19.00–20.00

105 FM



H

U

D



B

A

Schizma politické ekklésie

Mýtus generální stávky z prosince 1920

Boj o Lidový dům se stal před sto lety roznětkou prosincové generální stávky. Tento konflikt definitivně uspíšil rozkol uvnitř sociální demokracie a vznik Komunistické strany Československa. Lze jej interpretovat i pomocí pojmu sekulární církve nebo konceptu „věčného návratu“.

TOMÁŠ SCHEJBAL

„Já se hlásím k těm levičákům, k té levici sociálních demokratů, kteří zrovna včera a dnes byli tou naší republikou, tou panskou a měšťáckou republikou obviňováni a tak hanobeni a tupeni. (...) Jestliže je někdo republikánem až do poslední cévy, pak jsme to my. Já jsem jedním ze zakladatelů té strany sociálně demokratické, já jsem už přes půl století bojovníkem těchto myšlenek. My jsme vlastně zakládali stranu republikánskou, když ještě 90 až 98 procent českého národa se snad těšilo na nějakého korunovaného krále, byli jsme prvními sociálními demokraty – republikány...“

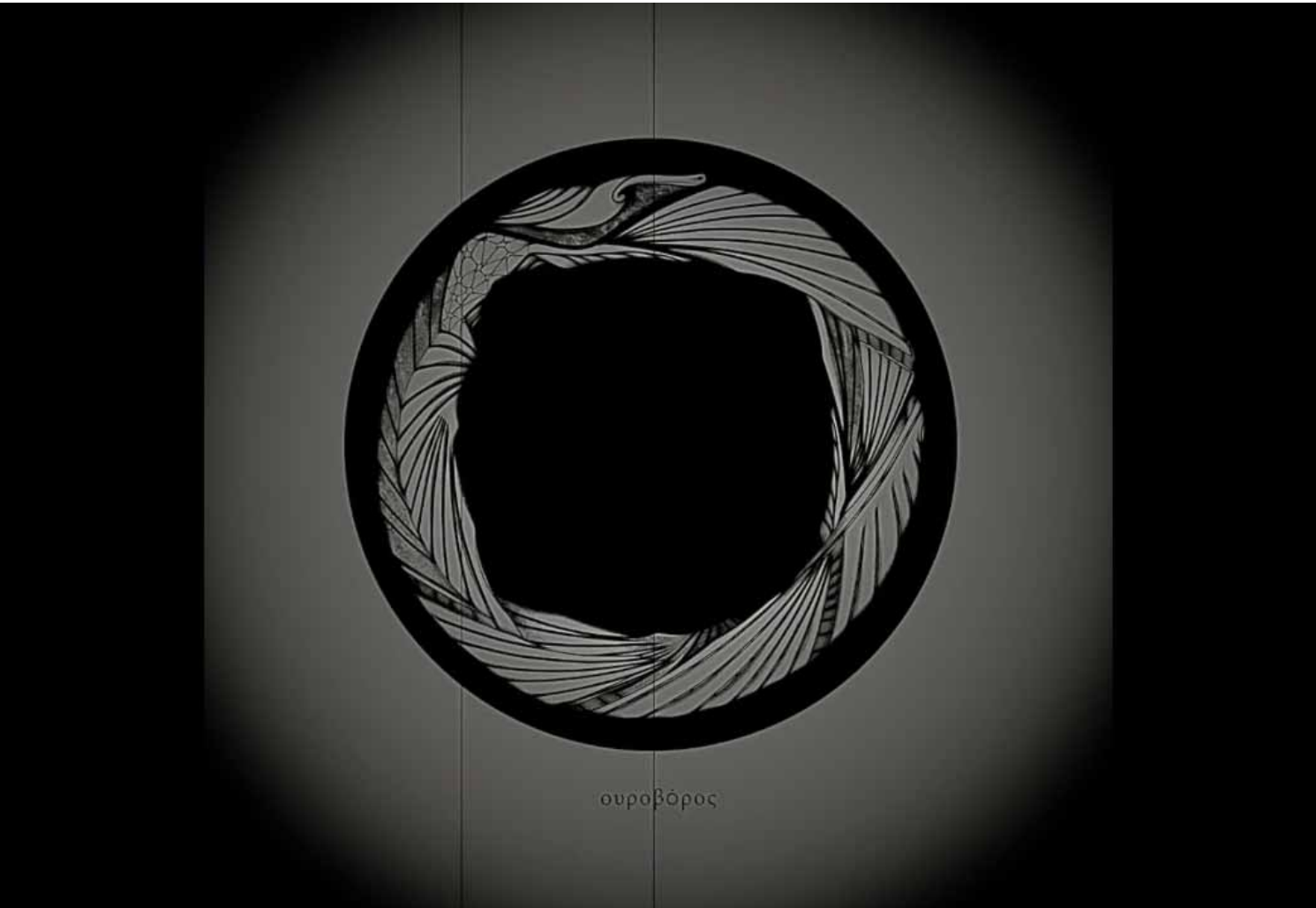
Těmito slovy, pronesenými při svém posledním senátorském projevu 16. prosince 1920, deklaroval Josef Hybeš svůj postoj k policejní represí vůči aktérům prosincové generální stávky. „Já jsem přijel zrovna z Brna a to všechno, to stanné právo, střelba v Oslavanech a ty mrtvolky a ti ranění, to vše dohromady mne tak rozechvělo, že nevím ani skutečně, co bych měl mluvití,“ dodal. Emoční intenzita prožitku spolu s vysokým věkem zapříčinily, že v důsledku mozkové mrtvice projev již nedokončil.

Světské církve

Právě v rámci interpretace Hybešova hagiografického příběhu, zpracované historikem Lukášem Fasorou v knize *Josef Hybeš. Život, dílo a mýtus* (2017), se soudobá česká historiografie alespoň okrajově zabývá otázkou prosincové generální stávky 1920 a boje o Lidový dům. Fasora konceptualizuje Hybešův mýtus idealistického revolucionáře pomocí Voegelinova pojmu politického náboženství a Gentileho sakralizace politiky. Analyzuje, jak byl tento mýtus utvářen a využíván komunistickou stranou jakožto dědičkou revolučních tradic v rámci jejího vlastního legitimizačního příběhu. Právě obraz boje o Lidový dům a generální stávky fungoval jako tzv. očistný mýtus, vysvětlující východisko pro založení nového revolučního hnutí. Význam Hybešovy martyrské figury byl v tomto příběhu dvojitý. Šlo o postavu charismatického vůdce dělnického původu, stojícího v opozici vůči středostavovským politickým profesionálům typu Vlastimila Tusara. A mělo jít také o jednoho z otců zakladatelů, poskytujících nové straně legitimitu pomocí vlastní morální autority.

Jinak je český čtenář odkázán na výklady z dílny někdejší marx-leninské historiografie Zdeňka Kárníka (*Za československou republiku rad*, 1963) a Jana Galandauera (*Od Heinfeldu ke KSČ*, 1986). Právě pro mentální nastavení oficiálních historiků, jejichž poslání spočívalo v konstruování historických narativů podporujících diktaturu KSČ, byla typická hlubinná struktura sekulárního náboženství, založená na konfliktu pravověrných s farizeji a kacíři. V kontextu socialistického hnutí to pak byly zájmové a ideové spory revolučního křídla s křídlem reformistickým, jež určovaly dynamiku vývoje.

Konzervativní politický teoretik Eric Voegelin přišel v knize *Politická náboženství* (1939, česky 2016) s premisou o homo religiosus.



Způsob, jak se člověk může vysvobodit z věčného návratu své nicotnosti, je ukousnout hadovi hlavu a vyplivnout ji – tedy překonat se. Foto archiv VUF

Na základě tohoto předpokladu rozvíjí myšlenku o konstantní lidské potřebě víry a života v ekklésii, jejíhož uspokojení se lidé nevzdávají ani v sekulárním věku modernity. Přestože se Voegelin snaží kritizovat zesvětštění státu odloučeného od církve a obhajovat její návrat k politické moci, jeho analýza je zajímavá v rozboru fungování moderní ideologie. Zatímco se člověk vyvázaný ze života v tradičních komunitách (včetně církve) měl vzdát také víry v existenci onoho světa a posmrtné spásy v něm, v moderní společnosti se má upínat k víře ve spásu na profánním světě zbaveném veškerého kouzla a tajemství. Za takové světské ekklésie můžeme v 18. a 19. století považovat univerzity a demokraticko-nacionalistická hnutí. Radikální odpovědí na rozpory tohoto liberálně-nacionalistického mýtu se v 19. století stal socialismus, který hlásal spásu pro všechny v podobě hmotného blahobytu technické civilizace. Pro reakční nacionalistické mýty fašistické a nacistické (a vlastně i stalinistické) světské ekklésie, kombinující vojensko-technické pokrokářství se sociálním a rasovým elitářstvím, byl typický pohanský kult vojevůdce, k jehož frenetickému uctívání se upínaly atomizované davy, jež ztratily pod nohama půdu tradičních vazeb a autorit a jejichž anomie byla zesílena nezaměstnaností v důsledku ekonomické krize. Jak ukázal již sociolog Robert Michels (*Strany a vůdcové*, 1911 česky 1931) a nověji historik Thomas Welskopp (*Das Banner der Bruderlichkeit*, Prapor bratrství, 2000), kult charismatických vůdců a poslaneckých hvězd byl součástí kultury prakticky všech moderních politických hnutí. Kultovní status Greta Thunbergové pak usvědčuje z těchto vlastností také současná environmentální hnutí, v jejichž chliastickém jazyce najdeme religiózních vrstev více než dost.

Ukousnout hadovi hlavu

V tomto kontextu pak lze střet ortodoxních revolucionářů se zburžoazněnými reformisty chápat jako sekulární analogii ke konfliktu prvních židokřesťanů s modloslužebnými farizeji a evangelíky se zpohanštělými

katolíky. Logikou Voegelinova idealismu lze spatřovat prapříčinu tohoto konfliktu ve staroegyptském Achnatonově imperiálním monoteismu, zavrženém kněžstvem tradičních pohanských kultů a osvojeném znovu až Mojžíšem. Z materialistického hlediska však máme co do činění s věčným návratem příliš lidských potřeb a hlavně tužeb. Gilles Deleuze interpretuje Nietzscheho koncept „věčného návratu“ jako nekonečně se navracající průměrnost, nízkost a podlost člověka, vymítané vlastní potřebou po překonání sebe samého. Symbolem věčného návratu má být bájný had Uroboros, požírající svůj ocas. Způsob, jak se člověk může vysvobodit z věčného návratu své nicotnosti, je ukousnout hadovi hlavu a vyplivnout ji – tedy překonat se.

Vnitřní dynamiku vývoje západních náboženských – a v moderním věku také politických – hnutí bychom tedy mohli vidět v jakési dlouhodobé civilizační konstantě zápasu nízké lidské povahy se vznešenou. Těžko však ty, kteří se někdy vzepřeli mocným, vždy schematicky vnímat jako „aristokraty ducha“, jímž Nietzsche připisoval jedinečnost a aktivní vůli prostou pomstychtivosti. I je by totiž nazval jedovatými tarantulemi, které upalují kacíře. Nebyli snad kacíři v očích bolševiků právě menševici, s nimiž si to po Říjnové revoluci vyřídili? A nenesli snad komunističtí dělníci rudý prapor s přáním stát se mžourajícím stádem výrobců fabrikovaného štěstí? V obecném smyslu je ve struktuře všech podobných příběhů hnací silou dějin boj samostatně myslících a riskujících „svobodných duchů“ proti „rabům“, kteří – obrazně řečeno – bučí v teplé stáji. Komunisté proti buržoazním stranám Hradu, dissent a underground proti establishmentu, radikální levice proti kapitalismu a tak dále až do dnešních dnů. Revoluční či subverzivní aktivita, namířená v těchto zápasích i proti zaprodaným renegátům, se v této perspektivě jeví jako aktivní vůle k překonání vlastní bídosti.

Badatelské perspektivy

V Galandaeurově normalizovaném výkladu o založení KSČ se můžeme dočíst, že to byla

sociální demokracie, která „opustila hainfeldský program, marxismus, třídní vyhraněnost, její separaci od politiky buržoazní, její opozici vůči buržoaznímu státu“ a „navázala na ty prvky reformismu, oportunismu, revizionismu a nacionalismu, které se projevovaly již v sociální demokracii v Rakousku před válkou“. Kárník, patřící v šedesátých letech v rámci Ústavu dějin KSČ ke generaci reformních historiků vyrovnavající se s kultem osobnosti a stalinismem padesátých let, přišel se zajímavějším přístupem. Přestože v rámci reformněkomunistického paradigmatu stranického dějepiscevtví uvažuje v konfliktualistické logice střetu pravověrné levice s renegátskou pravicí, pracuje již s pojmem hegemonie. Příčinou porážky povstání dělnických rad během generální stávky, přecházející místy až v ozbrojený střet a vyvlastňování, byla hegemonie pravicového křídla sociální demokracie, zatímco početná marxistická levice stála na chvostu celého hnutí. Byla by samozřejmě škoda, kdyby se tohoto tématu nechopila dnešní badatelská generace, obeznámená s výzkumnými přístupy ve světě a osvobozená od tlaků stranických sekretariátů.

Autor je doktorand historie na FF UHK.

Jsme tu a vzdorujeme

Zapatisté po 26 letech povstaleckého zápasu



Boj zapatistů je příkladem lokálního konfliktu, z něhož se stal globální fenomén. Foto radiozapatista.org

Jedním z nejdelších povstání na území Latinské Ameriky je boj Zapatovy armády národního osvobození v Mexiku. Hnutí, které se zjevilo 1. ledna 1994, zažehlo konflikt, jenž s kratšími obdobími dočasného klidu přetrvával do dnešních dnů. Naposledy se zapatisté ohlásili letos v říjnu.

PETR MAREŠ

Zapatova armáda národního osvobození (EZLN), působící už šestadvacet let v mexickém státě Chiapas, nikdy neusilovala o svržení centrální vlády a převzetí moci, nýbrž o získání autonomního území. V praxi se jedná o synkrezi staré mayské tradice caracolů (kruhů), levicové solidarity, feminismu a anarchismem inspirované organizace společnosti v podobě samosprávných zemědělských a výrobních komunit, jež jsou nezávislé na prostřednících mezi produkcí a distribucí.

Pozice zapatistů může být v současnosti těžko uchopitelná, protože jedinou oficiální variantou řízení společnosti zůstává národní stát. Ten se však v době popperovské otevřené společnosti pomalu jeví jako freudovský přežitek či politický anachronismus, k němuž je třeba hledat alternativy. Zapatistické hnutí tak představuje pokus o novou organizaci společnosti a uvádí revoluční teorii v žitou praxi.

Nemocný svět

Signifikantní postavou EZLN byl od začátku enigmatický subcomandante Insurgente Marcos, dnes přezdívaný Galeano (zřejmě bývalý profesor grafické komunikace), který svými

vtipnými a jasně formulovanými deklaracemi dokázal zaujmout místní Indiány i celosvětovou veřejnost. Navíc je oceňovaným spisovatelem, jenž ve svých dílech prezentuje zapatistickou ideologii formou postmoderních bajek a esejů. Právě on domorodému hnutí dodal punc originality a přivedl k němu sympatizanty z řad levicových intelektuálů, kteří zapatistům poskytují podporu a píšou o nich své disertační práce.

Přestože by se leckomu mohlo zdát, že se zapatisté stali legendou, která žije spíš už jen v odborných statích, není to tak úplně pravda. Poslední komuniké totiž vydali letos v říjnu pod hlavičkou Tajného domorodého revolučního výboru a je pod ním podepsána Marcosova pravá ruka – subcomandante Moisés. „Pozorujeme a posloucháme nemocný svět a společnost roztržštěnou na miliony navzájem si odcizených lidí, tápajících v mlhách individuálního přežití, ale sjednocených útlakem systému, který je ochoten udělat cokoli, aby uhasil svou žízeň po zisku, i když už je zřejmé, že jeho směřování je v přímém rozporu s další existencí planety Země,“ píše se hned v úvodu. Nezabývá se však jen environmentální problematikou, kterou je v době klimatické krize potřeba neustále připomínat, ale také utrpením žen, které ve světě (a v Mexiku zvláště) umírají jen proto, že jsou ženami, tedy druhořadým a fyzicky slabším pohlavím, což je kulturní stereotyp, jenž je v mexickém machismu velmi silně zakořeněn.

Proti nacionalismu

Říjnové komuniké se vyjadřuje i k aktuálnímu návratu nacionalismu, který neváhá nazývat termínem fašismus: „Pozorujeme a posloucháme, jak se mocní tohoto světa stahují do takzvaných národních států a schovávají

se za jejich zdi. V tomto neuskutečnitelném pokusu o návrat do starých časů ožívá fašistický nacionalismus i groteskní šovinismus, doprovázený smrští nesmyslných žvástů. V tom spatřujeme předzvěst blížících se válek.“ Vzhledem k těmto formulacím by možná stálo za úvahu zamyslet se nad upgradem samotného názvu hnutí, který stále odkazuje k „národnímu osvobození“. Je pochopitelné, že zavedená značka se těžko mění, i když její obsah se už posunul někam jinam. Bojovníci z Chiapasu jsou sice stále předně ochránci mexického indigenního obyvatelstva a jeho práv, nicméně zapatistická ideologie, která se během let rozšířila do celého světa, by takto úzké geopolitické vymezení dodržovat nemusela: „Smrt a zkáza již nejsou čímsi vzdáleným, omezeným hranicemi, cly a mezinárodními úmluvami. Ať už k nim dochází v jakémkoli koutě světa, odrážejí se na celé planetě.“

V prohlášení se obhajuje kritické myšlení, úspěchy vědy a umění oproti fanatismu mocných, kteří se těchto univerzálních výdobytků kolektivní inteligence snaží postupně zbavit. Zapatisté kupodivu varují i před esoterickými pseudovědami. Zde by se dali připomenout někteří naši pábitelé, kteří tak rádi vykreslují Indiány jako nahé – nanejvýš opeřené – „urozené divochy“ sjeté ayahuaskou.

Postmoderní revoluce

Subcomandante Moisés v prohlášení z lacandonské džungle nezapomíná ani na aktuální pandemii covidu-19, když trefně konstatuje, že „smrt se proměnila ve statistiku utopenou v moři každodenních skandálů a prohlášení, v temnou soutěž směšných nacionalismů“. Sami zapatisté přitom sjíjí ve svých výrobních družstvech roušky a snaží se nabádat k obezřetnosti, protože už mají také své oběti viru. Je vlastně určitým paradoxem, že se dnes různá antiautoritářská hnutí snaží držet preventivních vládních bezpečnostních opatření na rozdíl od agresivních pravicových demonstrantů, kteří uvěřili, že koronavirus je nástrojem světového spiknutí mocných. Komuniké také prozíravě poukazuje na pravé důvody rozvolňování restrikcí, které paradoxně přinesly určité oddechnutí nám i přírodě: „Po celém světě se nyní velký kapitál snaží o návrat do ulic, aby lidé mohli znovu naplnit svou roli spotřebitelů. Trápí ho totiž především problémy trhu: letargické tempo spotřeby zboží.“

V závěru textu se dočteme o úmyslu zapatistů poprvé oficiálně navštívit Evropu (především Madrid). Hodlají tak učinit v dubnu 2021 u příležitosti pětistého výročí dobytí Mexika Španěly. „Budeme kráčet a budeme se plavit, abychom celé planetě řekli, že ve světě, tak jak ho cítíme v našem kolektivním srdci, je místo pro všechny. Prostě a jednoduše proto, že tento svět může dále existovat jen tehdy, budeme-li všichni a všechny bojovat za jeho pozvednutí.“

Boj zapatistů je příkladem lokálního konfliktu, z něhož se stal globální fenomén, neboť hnutí účinně zvládlo „politické PR“ díky aktivní mediální komunikaci (například prostřednictvím rádia Zapatista či facebookových profilů). I proto se jejich osvobozenecké úsilí často označuje jako virtuální či postmoderní revoluce, protože k němu dobře sedí heslo „Mysli globálně, jednej lokálně“. Zapatistická vzpoura je zároveň důkazem toho, že politický život se nemusí odehrávat jen na poli oficiální vysoké politiky, ale i v komunitách uprostřed nehostinné džungle.

Autor studuje politologii a Latinskoamerická studia na UHK.

ULTIMÁTUM

Na obranu Demänovskej doliny

LAURA KOVÁČSOVÁ

V čase písania tohto stĺpčka slovenská vláda oznámila sviatočný typ lockdownu, ktorý napríklad stojí na skutočnosti, že s negatívnym testom nebude problém chodiť na lyžovačky. Ešte pred pár týždňami sa riešilo, že stredisko na strednom Slovensku, ktoré patrí predsedovi parlamentu Borisovi Kollárovi, bolo veselo otvorené, a to v čase, keď v spoločnosti pretrvávajú frustrácia a čoraz viac ľudí nemá finančné prostriedky na pokrytie svojich základných potrieb. Ukazuje sa lyžovačka ako priorita premiéra krajiny v čase postupujúcej sociálnej, ekonomickej i klimatickej krízy? To, čím Slovensko vyniká, je totiž miera výstavby obrovských turistických stredísk naprieč krajinou. Lesy boli počas vlády Roberta Fica zlatým prasaťom a výstavba v Nízkych Tatrách presiahla všetku únosnú mieru. Hromadili sa letecké zábery porovnávajúce stav zalesnenia v priebehu len pár rokov.

Veľkokapitál s požehnaním vlády zdecimoval ekosystémy predovšetkým v okolí Demänovskej doliny, čo viedlo k založeniu lokálnej iniciatívy Pre Dolinu. Tá reaguje na dlhoročné aktivity developerov, ktoré viedli k premene charakteru celého ekosystému. Keď niekto na Slovensku komentuje aktivity environmentálnych a ekologických iniciatív či organizácií, okrem nevyžiadanej rady, nech „tí aktivisti radšej zbierajú odpadky“, vždy zaznie i odporúčanie, aby chránili slovenské lesy. Iniciatíva Pre Dolinu prostredníctvom petície získala širokú podporu a zdá sa, že jej aktivity tu nekončia. Volajú po potrebe zastavenia devastácie tejto vzácnej doliny. Betónové mestá vyrastajú ako huby po daždi a sú len ďaleko od udržateľnej formy turizmu.

Toto leto som trávila práve tam. Počúvala som príbehy miestnych, akí sú smutní z dôsledkov, ktoré má masový rozmach turistického priemyslu najmä na komunitu v okolitých dedinách. Susedstvo nefunguje ako kedysi – alebo ako by malo. Zdedené domy sa prerábajú na luxusné penzióny, v uličkách či dvoroch vidíte parkovať veľké SUV-čka. Prišlo mi absurdné, že v týchto dedinkách aj počas pandémie dokázala niekoľkokrát do dňa skolabovať doprava. To, čím je Demänovská dolina známa, je spletitý unikátny jaskynný systém, ktorý pod všetkými toboganmi, bobovými dráhami a strediskami stále žije svojím životom. Demänovská ľadová jaskyňa sa tento rok stala akýmsi symbolom klimatickej krízy na Slovensku. Jej hodnota je pre ňu samu v jazyku peňazí nevyčísliteľná. A teraz sa v nej topí ľad, a tým je ohrozený zdroj vody v celom regióne. Len pred pár dňami sa minister hospodárstva Richard Sulík z neolibérálnej strany Sloboda a Solidarita vyjadril, že „ľadovce nech sa kľudne topia, veď zamrznú nabudúce“.

Nemecký Dannerdorfský les bránili aktivistky a aktivisti pred výstavbou nepotrebné diaľnice a vysídlením políciou celých 69 dní. Roky predtým v Hambašskom lese aktivisti a aktivistky v korunách stromov bránili jeho úplné vyklčovanie na úkor rozšírenia povrchovej uhoľnej bane. To, čo spája nemecké lesy s tými našimi, je presne narratív, ktorý zosobňuje aj Richard Sulík. Zisk niekoľkých na úkor všetkých. Demänovská dolina sa tak môže stať symbolickým bojiskom s veľkokapitálom v čase ekonomickej i klimatickej krízy. Napokon, už sa tak deje.

AZLARM

čtete online komentářový deník

a2larm.cz



Victoria Mas
Bál šílených žen
 Přeložila Alexandra Pflimplová
 Odeon 2020, 200 s.

Fantastická novela francouzské autorky Victorie Mas Bál šílených žen na příběhu internované chovanky Eugenie v pařížském ústavu pro choromyslné Salpêtrière v roce 1885 ilustruje začátky moderní psychiatrie. Hlavní hrdinka komunikuje s duchy zesnulých, a když ji rodina pošle za mříže blázince, změní život přinejmenším své ošetřovatelce Geneviève. Ta již ale dávno patřila mezi pacientky... V žánrové směsici si může autorka dovolit ledacos – mísí prvky realistické s fantastickými a výsledek působí jako navoněný brak. Náznaky vypodobňuje psychiatrické dění konce předminulého století na pařížské klinice, výzkumy hysterie na medicínském poli Jeanem-Martinem Charcotem, jež byly předstupněm k výzkumům Sigmunda Freuda. Do realistického rámce vplétá značně obskurní duchařskou historku. Výsledek působí rozporně, otrlého čtenáře však pobaví popisem duchařských autosugescí chovanky Eugenie, až mu připadne, že se ocitla v ústavu pro choromyslné ženy plným právem jako fúry dalších věštkyň, chiromantů a podobných parapsychologických existencí, zneužívajících prostáky ke své bídné obživě. I charakteristika společnosti z Montmartru zaujme: „V té poustě zdejších kabaretů a nevěstinců se shromažďují samí zhýralci a zlodějská chátra, lehké holky a nevěrní manželé, různí výstředníci a umělci.“ Co chce zůstat upadlé, neradno zdvihat.

Vít Kremlička



Héctor Tizón
Strasserova žena
 Přeložil Jan Machej
 Runa 2020, 110 s.

V českém překladu již šestý titul argentinského spisovatele Héctora Tizóna nevznikl dle autorových vlastních slov v předmluvě „na základě předem vytvořeného schématu, nýbrž je výsledkem nejasných vzpomínek“. V zapadlém koutě na severu Argentiny se setkáváme se stavitelem mostů Němcem Strasserem, jeho ženou Hilde a také s jeho pravou rukou, Maďarem Janosem. Trojici hrdinů, kteří do Argentiny uprchli před nástupem nacismu, však tíží minulost a obavy o svět, jež nechali za Atlantikem. Deziluze umocněná cizotou prostředí, neporozuměním s místními Indiány i dělníky na stavbě přivádí Strassera k alkoholismu. V budování mostu uprostřed džungle nevidí žádný smysl. Jeho žena najde zalíbení v podivínském Maďarovi, který ji však odmítne. Janosovi se zase nedaří zapomenout na zkušenost ze španělské občanské války, v níž bojoval na straně protifrankistických sil. Komorní, melancholický příběh, ve kterém vše spěje k neodvratné katastrofě, je plný situací, jež autor nechává pouze v náznaku. Tato nedořečenost umocňuje dojem mlhavého, pokřiveného rozpomínání. Pokud je Jorge Luis Borges autorem, jenž se (vedle fantastických povídek) zabýval především ohledáváním argentinské identity ve snaze osvobodit ji z oparu neurčitosti a dát jí jasnější tvar, pak Héctor Tizón je spisovatelem definujícím cizost, rozčarování a skepsi Evropanů, kteří čekali, že jim Argentina bude novým domovem. Tizónovi zkušenost politického uprchlíka nechyběla. Snad i proto se rozhodl tuto „nejasnou vzpomínku“ zachytit.

Petr Šmíd



Tomáš Nigrin
Od nepostradatelnosti ke stagnaci?
Železniční odvětví v Československu v 70. a 80. letech 20. století
 Dokořán 2020, 267 s.

Československé státní dráhy se za normalizace staly obětí vlastního postavení a svých úspěchů v minulých dekáдах – tak by se dala shrnout hlavní teze monografie Tomáše Nigrina z Fakulty sociálních věd UK. Zatímco ještě v šedesátých letech ČSD držely krok se západoevropskými železnicemi, o dvacet let později už jim docházel dech – i když pořád dokázaly přepravovat výrazně vyšší podíl zboží i osob a „plnit plán“, co do rychlosti, spolehlivosti a kultury cestování povážlivě zaostaly. Stát sice neustále zdůrazňoval jejich strategickou úlohu (což zase nepřestává zdůrazňovat autor), ale ta spočívala hlavně v přepravě uhlí. Některé tratě v severních Čechách už byly tak přetížené, že se na ně doslova nevešly osobní vlaky; a peníze na investice chyběly i proto, že drahám v zájmu sociálního smíru nebylo od roku 1953 až do roku 1989 dovoleno zvednout jízdné ani o haléř, třebaže mzdy rostly. Současně stát začal železničím sám budovat konkurenci v podobě dálniční sítě. Možná nejzajímavější jsou pasáže o vztazích se sousedními železničními správami: s tou západoněmeckou například ČSD provozovaly korektní a de facto autonomní diplomacii. Vedle mnoha údajů poctivě získaných z archivů a ročenek obsahuje kniha i řadu opakujících se formulací – a je trochu škoda, že tu místo nich nezazní aspoň stručné pokračování příběhu. Teprve devadesátá léta totiž znamenala pro naše dráhy období nejhlubší stagnace.

Michal Špina



Vánoční kronika: druhá část
(The Christmas Chronicles 2)
 Režie Chris Columbus, USA 2020, 112 min.
 Premiéra 25. 11. 2020 (Netflix)

Kurt Russell jako Santa Claus. Tak by se dal shrnout koncept dva roky starého rodinného filmu Vánoční kronika. Byl to standardní tuctový vánoční příběh o dvou dětech, které na Štědrý den potkají Santa Clause a během fantaskního dobrodružství vyřeší své vnitřní tenze a nalomené vztahy. Význačný na něm byl vlastně jen Russell, který dokázal propojit své charisma přímočarého, prostorekého kovboje s postavou symbolizující vánoční pohodu. Letos natočený druhý díl zdánlivě nabízí mnohem víc. Režíruje ho veterán rodinných filmů Chris Columbus (Sám doma, Harry Potter a tajemná komnata) a je pojatý jako velkolepá akční podívaná o zlém vánočním skřítkovi, který chce zničit Santovo království. Vánoční kronika 2 připomíná až téměř superhrdinský film – takhle nějak by Santa Clausovo filmové dobrodružství mohlo vypadat, kdyby šlo o postavu nakladatelství Marvel. Zároveň je ale snímek ve výsledku ještě o něco plošší a bezradnější než jeho předchůdce. Téměř vůbec totiž nefunguje jako vánoční film. Příběh o dvou partách, jedné hodné a druhé zlé, které bojují o magický artefakt, používá Vánoce opravdu spíš jako kulisu. První díl, v němž se Santa mimo jiné neustále potkával s dospělými, kteří dávno zapomněli na své dětské sny a přání, měl nakonec k atmosféře vánoční zázračnosti a melancholie mnohem blíž než Columbusova přezdobená, profesionálně zvládnutá, ale ve výsledku prázdná show.

Antonín Tesář



Jacob Broms Engblom
Sticks and Stones
 ScreenSaverGallery, od 3. 12. 20202

Zatímco střídání fyzických výstav vyžaduje jistý čas na deinstalaci a instalaci, ScreenSaverGallerry mění svůj obsah ze dne na den – projekce na našich obrazovkách se nahradí jinou, aniž bychom pocítili jakoukoli pauzu. Projekt avatarky LaTurbo Avedon, která byla mimo jiné hostkou loňské Přehlídky animovaného filmu (PAF), tak začátkem prosince vystřídal projekt švédského digitálního umělce Jacoba Bromse Engbloma s názvem Sticks and Stones (Klacky a kameny). Engblom mezi lety 2012 a 2015 spravoval digitální galerii Idle Screenings, postavenou na stejném principu, jako je ScreenSaverGallery. Stačí si stáhnout program, který vám na obrazovku namísto spořiče vysílá uměleckou tvorbu. Jde tak mimo jiné o skvělou příležitost k přestávce v práci – člověk se může opravdu odtrhnout od předchozí činnosti a zaměstnat svou mysl jiným způsobem. Engblomovo dílo, jehož název odkazuje k technologickému pokroku, je zároveň nepřehlédnutelné – rozparcelování obrazu do menších čtverců, které je vidět například i v jeho další právě probíhající výstavě (Observations I), nabízí téměř třicet pohyblivých polí. Název Stick and Stones odkazuje k technologickému pokroku našich předků, hlavním předmětem díla je zde však posun ve výcviku umělé inteligence, jehož vizualizaci spořič zobrazuje. Projekt byl součástí letošního ročníku PAF, do jehož programu umělec přispěl i přednáškou, v níž publiku přiblížil svou práci s umělou inteligencí.

Natálie Drtinová



Daniel Keyes
Růže pro Algernon
 CD, OneHotBook 2020

Americký spisovatel Daniel Keyes je s trochou nadsázky autorem jediného textu. Jako povídka vyšly Růže pro Algernon v roce 1959 a autor za ně získal cenu Hugo, v roce 1967 pak za jejich románovou verzi obdržel cenu Nebula. V češtině povídka vyšla v antologii Vlak do pekla (1976), román až v roce 2000. V té době už ale sklízela své růže divadelní adaptace Divadelního spolku Kašpar, jež se hraje od roku 1993 dodnes. Hlavní roli, Charlieho Gordona, ztvárnil Jan Potměšil, jenž se ujal i načtení románové verze. Projev mentálně zaostalého Charlieho odpovídá vyjadřování pětiletého dítěte, což Potměšil dokázal skvěle vystihnout. Pracovní hlášení, které hrdina podává, dokumentují následky operace, která mu má postupně zvýšit IQ, a tím i kvalitu života. Charlie se po operaci sice skutečně stává chytřejším, zároveň ale odhaluje, že lidé kolem něj nejsou vždy tak přátelští, jak si myslel. Jako jediný opravdový kamarád mu nakonec zůstane pokusná myš Algernon, která operaci také podstoupila. Autor se pokouší ukázat, že samotná inteligence nemusí znamenat vstupenku do šťastnějšího života – často je tomu spíš naopak. Ve svém psychologickém experimentu používá zkratku – je zřejmé, že v realitě by Charlie nemohl získat během krátkého času takový objem vědomostí, jaký jinak člověk sbírá celý život. Román, který v pečlivě načtené audioverzi trvá přes osm hodin, přes tuto drobnou nelogičnost dokáže posluchače nejen dojmout, ale také přinutit k přemítání nad tím, co že to ta inteligence vlastně je.

Tereza Zubatá



Julia Shawová
Zlo
 Přeložila Petra Miketová
 Paseka 2020, 299 s.

Forenzní psycholožka Julia Shawová ve své knize vykresluje téměř všechny podoby zla, které jsou lidé schopní páchat na ostatních živých bytostech. Od různých typů agrese se postupně dostáváme k psychologii vraždy, sexuálním deviacím, kyberzločinům, novodobému otroctví, zlu ve jménu kapitálu, nacismu, znásilňování až k terorismu, abychom došli k uvědomění, že všechny tyto činy neprovádějí pouze psychopati s pokřiveným vnímáním hodnot, ale v naprosté většině případů je mají na svědomí takzvaní obyčejní lidé. Tato studie „lidského pokrytectví, absurdity zla, každodenního šílenství a empatie“ zřetelně odhaluje, že schopnost dopouštět se zla si v sobě neseme všichni. Je totiž součástí naší společnosti, protože je zároveň integrální součástí lidství. Shawová se v knize pomocí konkrétních případů, odborných studií a vědeckých experimentů snaží přiblížit vznik počátečního impulsu agrese – ať už je jím vyhrčená situace, ve které cítíme potřebu násilné reakce, zkrat, touha, osobní profit nebo psychologie skupinového myšlení. Autorka nás ovšem nenutí s hrůznými činy souhlasit ani soucítit s jejich pachateli. Pouze dokazuje, že dehumanizace zločinců – tendence chápat je jako zrůdy z druhé strany barikády lidskosti – je nesmysl. Kniha podněcuje ke komplexnímu přemýšlení o temných stránkách člověka, protože pochopení zla je hlavním nástrojem k jeho identifikaci, která zvyšuje šanci zabránit jeho rozvinutí ve světě i v nás samotných.

Zdeňka Beranová



Povodí Ohře
Dva trámy na kříž
 LP, Naše desky 2020

Iluze originální tvorby coby umění původních forem zmizela už dávno. Zároveň by ale nebylo fér odepírat hudebníkům možnost tvořit jedinečné nahrávky. Druhé album chebské kapely Povodí Ohře vyšlo tři roky po eponymním debutu, který tuzemská kritika přijala s nadšením a za něj skupina získala cenu Vinyla. Psalo se o spojení špinavého posthardcoru s romantikou country, o traumatech českého pohraničí a východním westernu. Letos hudebníci (známí také z kapel Esgmeq, Esazlesa a Climatizado) přišli s koncepční deskou, na níž se snaží své syrové, existenciální poselství vyklenout do souvislého oblouku. Jak naznačuje titul Dva trámy na kříž, činí tak za pomoci křesťanské symboliky, chápané zároveň jako odkaz minulosti, ze které zůstaly ruiny, čímž se frontman a textař Sisi vrací ke své regionální inspiraci. Přibylo patosu, zůstává garážová atmosféra. Žánrové odkazy nám toho nicméně o albu moc neřeknou, pokud vůbec něco. Síla skladeb Povodí Ohře totiž nevytvěrá z vlivu kapel, ke kterým odkazují – je dokonce možné, že by měly podobnou kvalitu, i kdyby hudebníci svůj zvuk zformovali na půdorysu úplně jiných momentů rockové historie. Klíčem k této tvorbě je spíš „původní umělecká angažovanost“, niterná potřeba udělat z hudby médium osobní výpovědi. Proto i na novém albu můžeme pozorovat specifické srůstání písní s prostorem, kde vznikaly. I když se Povodí Ohře nepodařilo překonat svůj debut, je jasné, že členům kapely bytostně záleží na místě, kde žijí.

Benjamin Slavík

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLDA 2020

Darujte vánoční dárek, který vydrží celý rok!



Nadělte pod stromeček **poukázku na předplatné časopisu A2**, k němuž navíc obdarovaní dostanou designový zápisník nebo knihu z nakladatelství Neklid, Paseka či FRA.

Mimořádně zvýhodněné roční předplatné za 699 Kč pro Vaše blízké objednávejte na **distribuce@advojka.cz**

Veselé nebudou jen Vánoce, ale celý rok s kulturním čtrnáctídeníkem A2!



eskalátor

Mnohé developerské firmy drží od devadesátých let jako rukojmí domy, které se jim nevyplatí opravovat, a proto je záměrně nechávají chátrat tak dlouho, až nezbude jiná možnost než demolice. Na jejich místě pak postaví něco lukrativnějšího. S tím, jak cena za metr čtvereční nového bydlení letí strmě vzhůru, se však prosazuje i agresivnější strategie: bourat bez povolení – i za cenu nějaké té pokuty. Ukazuje to příklad developera JRD, jenž v pražském Kamýku zakoupil budovu bývalé školky, kterou má v plánu nahradit třináctiposchodovým domem. Než aby pár dní počkal, až bude demolice právoplatná, provedl ji, hned jak se uvolnila kapacita příslušné firmy. Školka tak šla k zemi dlouho předtím, než se vůbec mohou začít likvidovat sutiny. Teď budou místní obyvatelé žít minimálně několik měsíců vedle haldy troskek. Školka prý byla ve velmi špatném stavu, přitom do ní ale ještě v červnu chodily děti. A z lotra se dokonce stane zachránce, který prašné pozůstatky školky odklidí, a dokonce je nahradí slušivou novostavbou.

J. G. Růžicka

Tariq Ali, britský veřejný intelektuál, novinář a pedagog pákistánského původu, je hlasem svědomí západní postmoderní společnosti. To vysvětluje, proč byl – jak vyšlo nyní při soudních líčeních najevo – od šedesátých

let sledován desítkami Doyleů a Bodieů z MIS a jiných tajných britských policistů. Zatímco Ali a další usilovali o potlačení válek, rasismu či chudoby, tajní obtěžovali tyto lidi a ničili jejich životy na základě vykonstruovaných představ o jejich nebezpečnosti. Antidemokratické aktivity západních států nejsou jistě nic nového, ale mnohé překvapilo, že Aliho sledovali ještě za labouristické Blairovy vlády v roce 2003, když vystoupil proti válce v Iráku. Snad takový soustředěný zájem o myslitele a aktivisty za mír a spravedlnost dokazuje, že k uším těch, kteří u kormidel nemají čisté svědomí, doléhá z ulic ozvěna Lennonovy písně Power to the People. Prý ji inspiroval právě Ali. Sedmasedmdesátiletý intelektuál byl přitom jen prvním ze svědků, kteří vypovídali při vyšetřování zločinného policejního sledování více než tisíce politických skupin od konce šedesátých let až do současnosti.

O. Bureš

Francouzští demonstranti se ani nestačili zaradovat poté, co vláda slíbila, že stáhne nejspornější článek nového bezpečnostního zákona, a hned mají další důvod zaplnit náměstí. Dotyčný článek zakazoval pořizovat a šířit fotografie a záběry, na kterých by byli identifikovatelní policisté. Nový zákon proti radikálnímu islámu, jímž chce prezident Macron podle svých slov hájit „osvětlený islám“, však obsahuje ustanovení ještě tvrdší: zákaz šíření jakýchkoli informací, jež by mohly vést k identifikaci lidí ve státní službě. Zákaz by se tak netýkal jen policistů, ale také

třeba učitelů nebo úředníků. Trochu to připomíná snahu českých odborů o zařazení učitelů mezi veřejné činitele. Status veřejných činitelů funguje u policistů, protože jde o členy represivního orgánu, a tak to chápe i justice. Učitelé takovou pozici nemají, nezmění-li se školy v kasárna. Poslední počin francouzské vlády dobře ukazuje, že boje proti radikalismu téměř jistě vedou k poškozování demokracie. Zda mají nějaký vliv na extremismus, s nímž chtějí bojovat, to je daleko spornější otázka.

O. Sojka

V patnácté minutě zápasu Ligy mistrů mezi Paris Saint-Germain a istanbulským Başakşehir em začal čtvrtý rozhodčí přes vysílačku urgovat hlavního arbitra, aby z lavičky hostů vyhodil kvůli nemístnému chování „toho černého“. Měl tím na mysli asistenta trenéra hostujícího klubu Pierra Webóa. Následný rozruch skončil společným protestním odchodem hráčů obou týmů do šaten. Vrcholné fotbalové orgány se neustále snaží potlačit jakékoli xenofobní a rasistické projevy na stadionech, jenže problém s rasismem ve fotbale bude sahat zřetelně daleko hlouběji a zdaleka nepůjde jen o diváky, hráče či televizní komentátory, ale i o ty, kteří měli takové přechyby hlídat a trestat. Rumunský sudí se hájí tím, že nepoužil rasistický výraz negr, ale pouze rumunské slovo pro černou barvu – „negru“. Jenže jak mu ještě na stadionu vysvětlil náhradník tureckého týmu Demba Ba, pro člověka bílé pleti by si označení „bílý“ použít

nedovolil. Můžeme jen doufat, že se kvůli politické korektnosti jednou rozhodčí naučí identifikovat členy realizačního týmu podle jejich funkce, nebo dokonce jejich vlastními jmény.

M. Veselá

Jednou z bolestí českého školství je to, že se nemůže rozhodnout, zda chce být centralizované, nebo decentralizované. Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy (MŠMT) už dávno rezignovalo na snahu nějak rozumně řídit chod škol během epidemie: nad aktuální situací si myje ruce a nechává vše na zřizovatelích – často městech a obcích. Není to ovšem vstřícnost, ale naprostý amatérismus úřadu, který si očividně neumí představit, jak „funguje terén“. Zvykli jsme si tak na to, že se neustále mění rozvrh hodin a počet žáků ve třídě – ti se už trasují a posílají na testy sami, protože hygiena stále nestíhá. Ministerstvo nepomyslelo ani na to, že někteří žáci zkrátka odmítají nosit roušku, tudíž by bylo dobré dát škole do ruky nějaké legislativní nástroje, jak danou situaci řešit. A testování, na které prý učitelé kašlou? Jeho logiku i logistiku vláda opět zřušovala, ale MŠMT přišlo s řešením: pozvalo učitele na online přednášku o výhodách antigenního testování, která se konala v pátek v půl osmé ráno. Tuším, že to s ní dopadlo jako s tím testováním. Tvrdí se, že učitelů se připojilo málo, protože prý nemají zájem se dále vzdělávat. Variantu, že tou dobou jsou na cestě do práce, učí nebo vedou do školy své děti, si MŠMT asi nepřipouští.

E. Marková