

velká čarodějka Ann Radcliffe / Plovoucí opera Johna Bartha
Eva Koťátková v Národní galerii / Proč jsme tak našťvané?
rozhovory s Ghassanem Hagem a Barbarou Herz
Pedagogika utlačovaných Paula Freireho

Nekrolog za milion slepic

TEREZA STÖCKELOVÁ

V souvislosti se šířící se nákazou ptačí chřipkou jsou od konce minulého roku v Česku utráceny stovky tisíc slepic chovaných ve velkochovech. Z hlediska drůbežářského průmyslu je to nepříjemná a drahá, nikoli však neočekávatelná událost. Lidé pak především řeší, zda to povede k nedostatku a zdražení vajec. Zvířata umírají v rukou odborníků, mimo zraky veřejnosti, technologicky. Umírají vlastně tak, jak předtím žila. Až na vzácné parlamentní debaty o přijatelnosti klecových chovů jsou život a smrt průmyslově chované drůbeže rámovány jako záležitost technologická a ekonomická, nikoli etická a politická. Industrializace drůbeže je přitom jedním z nejsilnějších výrazů doby, ve které žijeme – tedy antropocénu.

Podle studie uveřejněné v roce 2018 ve vědeckém časopise Royal Society Open Science vedly šlechtitelské zásahy a chovné technologie k tomu, že se od konce středověku více než zdvojnásobila tělesná velikost průmyslově chovaných brojlerů a od poloviny minulého století se zpětínásobila jejich tělesná hmota. Lidé jsou závislí na drůbeži jako zdroji potravy, zároveň se však samy slepice staly životně závislými na lidech, bez jejichž zásahů ve své dnešní podobě nemají šanci přežít. Celková masa domestikované drůbeže přitom přesahuje masu všech dalších ptáků na planetě a kosterní pozůstatky brojlerů jsou dnes stratigrafy považovány za jeden z indexů antropocénu jako doby, kdy činnost lidstva přetváří geologickou historii planety.

Ať už pro maso či vejce, drůbež je dnes mnohem spíše vyráběna než chována. Děje se tak v uzavřených prostorách, které chrání jednak „výrobní linky“ před nákazou a jednak společnost před konfrontací s životními podmínkami zvířat a z toho



Koláž Eva Kofátková

plynoucími etickými a politickými otázkami. V současnosti probíhající nákaza ptačí chřipkou a vybíjení drůbeže vyžadují ještě důslednější hygienická opatření a uzávěry, než je obvyklé, zároveň ale vytvářejí trhlinu v systému. Aktualizují se totiž otázky po tom, jaká je hodnota různých lidských a mimolidských životů a jaká normativita je vepsána třeba do zdánlivě pouze administrativní klasifikace vajec. Na tyto otázky neexistují jednoduché ani ze dne na den proveditelné odpovědi. Jako jednotlivci i biopolitický kolektiv bychom ale měli být schopni si je pokládat, tedy „zůstat s problémem“, jak říká bioložka a historička vědy

Donna J. Haraway, a postupně formulovat takové materiální, stravovací, zdravotní či veterinární odpovědi, které budeme schopni sami před sebou – ale i před slepicemi a planetou – obhájit.

A nejde pouze o drůbež nebo jiná domestikovaná zvířata. V antropologii se dnes vedou stále intenzivnější debaty o pojmu „plantážocén“, který je navrhován jako alternativa pojmu antropocén. Plantážocén staví do popředí zemědělství a lesnictví jako klíčová pole probíhající antropogenní transformace světa a tematizuje naléhavou problematiku nerovného zapojení různých společností a sociálních skupin do tohoto procesu. Zároveň tento koncept nastoluje pojmovou souměřitelnost mezi využíváním lidské práce a mimolidské (metabolické) práce rostlin a zvířat – nikoli proto, aby zlehčil otroctví či jiné formy vykořisťování lidí, ale naopak aby zdůraznil souběžnou exploataci, simplifikaci a intoxikaci mimolidských forem života.

V plantážní produkci plodin a lesů jsme zapleteni všichni, bez ohledu na své stravovací návyky. Zároveň ale i v Česku nacházíme příklady toho, jak nadvládu plantážního zemědělství oslabovat – například skrze zahrádkaření, které u nás představuje poměrně vysoký podíl pěstování ovoce a zeleniny. Nakonec i tuzemské lesní monokultury svědčí o tom, že plantážní logiku produkce lze různým způsobem vychylovat nebo na ní parazitovat houbařením či sběrem dalších plodin, které se nepodílejí na „produkční funkci“ těchto továren na dřevo. Už dnes existují horší i lepší způsoby, jak v plantážocénu mezidruhově soužít.

Hromadně usmrcované slepice nežily dobrý život. Bude znít jako sarkasmus přát jim, aby odpočívaly v pokoji. Ale přála bych jim to. Autorka je socioložka.

editorial

Komiks mě poprvé zaujal někdy v roce 1990, když mi rodiče koupili časopis Kometa. Kreslené příběhy jsem musel znát z dětských periodik jako Ohníček, kde jim bývala vyhrazena jedna stránka, celý časopis věnovaný komiksům na mě ale zapůsobil jako zjevení a každé číslo jsem hltal od první do poslední stránky. Z dnešního pohledu bych řekl, že tehdy kreslířům nejspíš chyběly kvalitní domácí příběhy, protože většina seriálů, na které si vzpomínám, byly adaptace – Reidův Bezhlavý jezdec, Guljakovského Dlouhé svítání na Enně, Sienkiewiczovi Křížáci –, ale to mi tehdy vůbec nevadilo. V devadesátých letech jsem většinu informací o amerických (nejen) superhrdinských komiksech čerpal z časopisů Ikarie a Score, kam o nich psávali Jiří Pavlovský a Štěpán Kopřiva. Když ohlásili zrod magazínu Crew, netrpělivě jsem čekal na první číslo. A pak dlouho i na každé další. Liboval jsem si v orgiích násilí urostlých svalovců a fantazmatických krásek a hodnocení redaktorů pro mě byla zákonem. Možná právě kvůli představě, že vrcholem žánru jsou Sláine a Lobo, jsem potom komiksy nadlouho přestal číst. Vrátil jsem se k nim až po setkání s tituly z Vertiga. Díky Sandmanovi nebo Fables jsem pochopil, že „dospělý komiks“ nemusí znamenat sex a násilí, ale spíš ambice srovnatelné s literaturou či kinematografií. Na tom, že o schopnosti komiksu tyto ambice naplňovat dnes pochybují jen ti nejrigidnější snobové, má právě edice Vertigo velkou zásluhu. A proto se jí také třicet let od jejího založení v tomto čísle věnujeme. Matěj Metelec

Jan Valík

Hrníčky

věnováno Romanu Kryštofovi

Otevřené křídlo
větrá místnost,
kolíčky na šňůře
suší pavučiny.
Zapomenutá krása
obývaného domu
válí se v peřinách.
Já usínám
na dvorku
s radostí,
ve smutných
vzpomínkách
na vymáčené
porcelány
po babičkách.

Báseň vybrala Michaela Velčková

z obsahu

- 4 Pád do Vertiga. Příběh průlomového komiksového imprintu / Matěj Metelec
- 8 Rétorika, nebo smrt. Román Plovoucí opera Johna Bartha / Miroslav Olšovský
- 12 Dýchat komunitu. Proměna subkulturní scény ve Washingtonu, D.C. / Václav Orcígr
- 24 Misia Oslo. Hľadanie susedstva na trienále architektúry / Viktória Mravčáková, Kristina Roman
- 25 Netanjahu potřetí. Další vzestup izraelské ultrapravice / Prokop Singer
- 30 Všechno teprve začíná. Reportáž z boje o Lützerath / Tereza Navrátilová

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
15. ÚNORA 2023

Naděje chlapce s parůžky

Mlsoun Jeffa Lemira

Před čtrnácti lety, kdy v edici Vertigo začal vycházet Mlsoun kanadského komiksového tvůrce Jeffa Lemira, se tento dobrodružný příběh četl jako divoká dystopie. V době českého vydání je mrazivě aktuální. V kontextu pandemie covidu, války na Ukrajině a dopadů klimatických změn se vyprávění o konci lidstva jeví jako realistická předpověď.

KATEŘINA ČOPJAKOVÁ

Titulní postavou původní komiksové série *Sweet Tooth* (2009–2013) kanadského znalce mužských duší Jeffa Lemira, která vyšla česky pod názvem *Mlsoun*, je devítiletý Gus. Chlapec nezná jiné tváře než svou a svého otce, který ho vychoval sám v opločeném sruhu v kanadské divočině, aby jej uchránil před okolním světem. Teď ale umírá a jeho syn touží poznat život za plotem. Hned první střet s lidmi uvrhne nevinného tvora do smrtelného nebezpečí, v tu chvíli ovšem jako deus ex machina vstupuje na scénu vazoun Jepperd, jenž Guse zachrání a překřtí na Mlsouna.

Kosti starého světa

Úvodní setkání dvojice hlavních hrdinů přechází v akci bez dlouhé předehry, což čtenáře znalé Lemirových autorských komiksů, odvíjejících se v melancholickém tempu, může zaskočit. Spouští se řetězová reakce utrpení a autor si dává záležet na budování nervního napětí, které je charakteristické pro postapokalyptický žánr a cizí není ani sešitovým sériím, jejichž pokračování závisí na průběžných prodejkách. Lemire ale zná míru a zvládá balancovat nad propastí laciné komerce.

Země je zachvácená epidemií neznámé, vysoce infekční nákazy, která lidi zabíjí jako mouchy, ale hybridním tvorům, jako je Mlsoun, se vyhýbá. Všude vládne chaos a jednotlivé bojůvky se snaží urvat si kus ze značně ohlodaných kostí starého světa. Nedožívá se energie, pohonných hmot, léků ani

základních potravin a pronásledovatelé jsou dvojici hrdinů neustále v patách. Jediná šance na přežití je být pořád v pohybu, na cestě, což nahrává epizodním zápletkám, novým postavám i bohatým reminiscencím.

Na sympatických, a přitom komplikovaných hrdinech stojí celá Lemirova autorská tvorba od opusu *Essex County* (2009, česky 2019) přes akčního *Rváče* (2016, česky 2019) po introspektivního *Potápěče* (2012, česky 2021). Empatie, s níž přistupuje k lidským chybám a špatným rozhodnutím, je nakažlivá – a ani ve *Sweet Tooth* tomu není jinak. Jepperd má temnou minulost, která ho dohání, a jeho úmysly vůči Mlsounovi zprvu nejsou čisté. Lemire opět tematizuje mužskou agresí, jejíž nevládnutí působí zkázu a ze siláků dělá hromádky neštěstí, když se však kontroluje, může zachraňovat životy. Poznat, kde leží hranice mezi zvládnutou a nevládnutou maskulinitou, Jepperdovi pomáhá právě Gus, jenž násilí považuje za slepou vývojovou větev. Jejich vztah se postupně proměňuje v otcovsko-synovský, až se ve velkém finále Gus od Jepperda emancipuje a zároveň ctí jeho obět a odkaz.

Vzpomínka na Bambiho

Řečeno literární terminologií, *Sweet Tooth* je bildungsroman ve formě superhrdinského komiksu. Ostatně právě spojení klasického žánru s popkulturními parametry se během let stalo Lemirovou značkou, díky níž si získal pověst atraktivního autora u mnohem širšího

publika, než je u komiksu zvykem. Ostatně *Essex County* je podle hlasování v prestižní kanadské anketě knihou desetiletí a získal více hlasů než klasické romány.

Srovnávání komiksu a krásné literatury se sice obecně považuje za kontraproduktivní, protože se za ním obvykle skrývá upřednostňování textu před obrazem, existují však komiksové díla, u nichž takové srovnání smysl dává – a ta Lemirova mezi ně patří, ačkoliv v nich slovy neplýtvá. Jejich příbuznost s prózou spočívá v důrazu na vývoj postav a ambici postihnout život v jeho komplexnosti, čímž Lemire naplňuje jednu z nejstarších definic románu. V souvislosti s *Mlsounem* se nejčastěji objevuje přirovnání k próze *Cesta* (2006, česky 2008) amerického žijícího klasika Cormaca McCarthyho. Putování otce a syna postapokalyptickou krajinou a neustálý pocit ohrožení tvoří základní charakteristiku, kterou lze popsat obě knihy. Působivosti tísnivé atmosféry dosahují ale různými způsoby a Lemire své vyprávění dovede k explicitnějšímu konci.

Literárním odkazem zmiňovaným přímo v komiksu je pohádka o Bambim – příběh kolouška, který za dramatických okolností přišel o matku. Původní román rakouského spisovatele Felixe Saltena oplývá lyrickými popisy přírody a v *Mlsounovi* představuje paralelu ke Gusovu životu v divočině v době, kdy jeho duše byla ještě čistá.

Potřeba rychlého konce

V seriálové adaptaci *Sweet Tooth: Chlapec s parožím*, jejíž první sérii streamovací služba Netflix uvedla v roce 2021, období radostné nevinnosti i schopnost uchovat si napojení na přírodu dostaly větší prostor, a naopak ubylo násilí. Adaptace tak lépe naplňuje požadavky žánru fantasy pro celou rodinu. Podobně to dopadlo s vizualitou komiksu, která se od skicovitosti a podivnosti fyziognomie postav posunula k roztomilosti. Lidští hrdinové vyloženě zkrásněli a pozbyli šrámů, jež na nich život zanechal. Hybridi zase přišli o svou nepřirozenou křehkost a bizarnost jejich křížení lze teď spíše vyjádřit oblíbeným japonským slovem *kawaii*.

K uhlazenosti (dosud neuzavřeného) seriálu by se naopak hodilo zakončení komiksové série, v němž dojde k ustavení komunity hybridů, kteří neopakují chyby lidského druhu a odmítají násilí i nadvládu vědy nad příběhy. Takto optimistické vyústění vypadá překvapivě přímočaře. Přestože je kritika sebestředné vědy přítomna v postavě Dr. Singha po celé vyprávění, její závěrečná dogmaticčnost působí jako z argumentačního arsenálu antivaxerů. A totéž platí pro utopický závěr, kdy se lidé ocitají na pokraji vyhynutí, zatímco hybridi budují novou empatickou a solidární společnost.

Černobílé vidění přitom Lemirovi není vlastní a doslovnosti se ve svých autorských komiksech vyhýbá. V *Mlsounovi* se však zdá, že hloubka padla za obět potřebě rychlého konce. U sešitových sérií je pokračování vždy přímo závislé na prodejkách a smlouvy se podepisují s autory průběžně. Na začátku slíbil vydavatel Lemirovi pouze dvanáct sešitů, a to, že se *Mlsoun* nakonec rozvinul ve čtyřicetidílnou sérii, je na komplexní příběh přinášející zcela nové hrdiny úspěch. Od roku 2013, kdy vyšel poslední sešit původní série, se navíc Lemire na přání nakladatele k *Mlsounovi* už dvakrát vrátil. Nejprve krátkou povídkou v roce 2015 a později minisérií, která se odehrává o tři sta let později. Sequel *Sweet Tooth: The Return* (2021) se však setkal s chladnou odezvou a fanoušky i kritiky je vnímán jako účelová propagace netflixovské adaptace. Původní série však promlouvá k současnosti i léta po vydání. Autorka je komiksová a literární kritička.

Jeff Lemire: Mlsoun 1–3. Přeložil Michael Talián. Crew, Praha 2021–2022, 296, 304 a 368 stran.



Sweet Tooth bývá přirovnáván k McCarthyho Cestě. Foto Crew

Pád do Vertiga

Příběh průlomového komiksového imprintu

Před třiceti lety vznikla v nakladatelství DC komiksová edice Vertigo. Díky iniciativě editorky Karen Berger se z ní stala platforma, která posouvala hranice a prestiž komiksového žánru. Populární filmové adaptace vertigovských sérií bohužel často nedosahovaly úrovně svých předloh.

MATĚJ METELEC

Cesta komiksu k uznání za součást „vysoké“ kultury je ve všeobecném povědomí spjata především s grafickým románem – nejspíš proto, že právě román je od 19. století považován za vrchol písemnictví, což souvisí s faktem, že dokázal nejlépe zachytit buržoazní společnost. Bytostně komiksovým formátem je ale série sešitů. Vytvořit každý měsíc dvacet až třicet stránek přitom představuje pro scenáristu a hlavně kreslíře značné vypětí, zvlášť když se jednotlivé sešity skládají do rozsáhlých příběhů s mnoha zápletkami a postavami.

Pokud byste procházeli prestižní i méně prestižní seznamy nejlepších komiksů všech dob, můžete si vsadit na to, že přinejmenším jeden titul z „top desítky“ vyšel ve Vertigu. V této edici spatřila světlo světa řada komiksových legend a imprint amerického nakladatelství DC se rychle stal synonymem komiksu pro dospělé, který posouvá meze žánru.

Posouvat hranice

Osmdesátá léta byla v západní popkultuře zvláštní doba – na jedné straně přinesla boom hédonismu a konzumerismu, jak to se šířavou ironií zachycují romány Breta Eastona Ellise, na druhé depresi. Sám Ellis reprezentuje skeptičtější polohu osmdesátek, kterou v hudbě představují Depeche Mode, ve filmu Lynchův *Modrý samet* (1968) a v komiksu Watchmen: *Strážci* (1986–1987, česky 2005). Kultovní dílo Alana Moorea a Dava Gibbonse reagovalo na přituhování studené války zcela jinak než reaganovské akční filmy s ikonickými svalovci. Namísto drcení kostí sovětských Ivanů autoři nabídli paranoiu, úzkost a morálně nejednoznačné postavy, které mají v krizové situaci k dispozici jen špatná řešení. Jejich počín spolu s dnes kultovním batmanovským příběhem *Návrat temného rytíře* (1986, česky 2012) od Franka Millera ukázal, že mezi čtenáři je zájem o dospělejší polohu superhrdinského komiksu, který ukazuje svět v temnějších tónech a nebojí se otevírat i závažné aktuální otázky.

Vertigo sice vzniklo až v následující dekádě, stalo se však symbolem právě tohoto přístupu ke komiksu. Jeho zakladatelka, editorka

Karen Berger, vystudovala anglickou literaturu a dějiny umění a v roce 1979 začala pracovat pro DC jako asistentka editora. Klíčovou roli pro zmíněné nové pojetí komiksu sehrála už jako editorka obnoveného komiksu *Swamp Thing*, v němž britskému scenáristovi Alanu Mooreovi, jednomu z nejslavnějších a nejuznávanějších komiksových „auteurů“, dala volnou ruku, aby postavu vědce, který se změnil v monstrum z bažin, přetvořil podle svého. Moore v osmdesátých letech z „Bažináčů“ udělal skutečné monstrum a jeho sága se stala přelomovým dílem a předzvěstí Vertiga (kde později také vyšla). Právě ochota Karen Berger pomáhat autorům posouvat hranice toho, co je v mainstreamovém komiksu přijatelné, byla pro edici zásadní.

K nejslavnějším autorům, které Karen Berger do DC přilákala a kteří později vycházeli ve Vertigu, patřili britští tvůrci Neil Gaiman, Jamie Delano, Peter Milligan nebo Grant Morrison. Vlajkovými loděmi Vertiga se staly úspěšné série *Sandman* a *Hellblazer*, jež byly propojeny se zbytkem DC univerza, přičemž druhý z titulů získal prvenství nejdříve vycházejícího komiksu imprintu. První původní sérií se stal sandmanovský spin-off *Smrt: Vysoká cena za život* (1994, česky 2007) s populární Morfeovou starší sestrou Smrtí.

Nitro superhrdinů

V začátcích produkci Vertiga žánrově vymezovaly hlavně fantasy a horor, brzy se ale přidaly také sci-fi nebo gangsterky. Výčet proslulých vertigovských titulů by byl úmorně dlouhý, ale snad se sluší zmínit aspoň názvy a tvůrce těch nejslavnějších: *Preacher* – Kazatel (1995–2000, česky 2004–2012) Gartha Ennise a Steva Dillona, *Transmetropolitan* (1997–2002, česky od 2009) Warrena Ellise a Daricka Robertsona, *100 nábojů* (1999–2009, česky 2007–2018) Briana Azzarella a Eduarda Rissa, *Lucifer* (2000–2006, česky od 2007) Mikea Careyho, Petera Grosse a Ryana Kellyho, *Y: Poslední z mužů* (2002–2008, česky 2008–2014) Briana K. Vaughana a Pia Guerry nebo *Mýty* (od 2002, česky od 2008) Billa Willingham a Marka Buckingham.

Celkem vyšly ve Vertigu desítky sérií mnoha žánrů. Ne všechny byly stejně dobré, ty nejzdařilejší ale patří k tomu nejlepšímu v komiksu vůbec – a lze říct, že i v literatuře jako takové. „Dospělost“ imprintu nespočívala zdaleka jen v tom, že jste na rozdíl od běžné produkce vydavatelství DC v sešitech mohli narazit na nadávky, sex a brutální násilí; projevovala se hlavně v hloubce a komplikovanosti vyprávění.

Už Mooreův *Swamp Thing* vnesl do příběhu o superhrdinském monstru otázky identity a změny, jež se pak jako velké téma vracejí v Gaimanově *Sandmanovi*, v němž titulní postava musí učinit rozhodnutí, zda se změnit, nebo zemře. Schopnost (a neschopnost) změny je jedním z ústředních motivů *Mýtů*, velkolepého postmoderního pastiše na klasické pohádky, který strhuje hlavně schopností vyprávět na jejich základě vlastní příběhy. Pohádkové postavy, přesazené do vynuceného exilu našeho světa, se musí vyrovnat s novým prostředím a část půvabu jejich příběhů tkví právě v jejich nečekaných proměnách. Nejde však jen o postmoderní hru – vyprávění o tom, jak jedna z hlavních postav, Bigby Wolf, tedy Big Bad Wolf neboli Zlý vlk z pohádky o třech prasátkách, dokázal pro lásku Sněhurky změnit svou monstrózní podstatu, vyvolává nejen pobavení, ale také emoce.

V opozici proti všem zmíněným postavám stojí Careyho Lucifer, posedlý tím, aby jej nic nedeterminovalo zvnějšku a aby vždy určoval sám sebe. V tom však nevyhnutelně selhává, protože ani on se nedokáže oprostít od všech vazeb, náklonností a závazků. A už proto, že ve svých příbězích často přenechává prostor méně egocentrickým postavám, je těžké necítit k Miltonem inspirovanému Světloonošovi sympatie.

Filmy a seriály

Na filmové a seriálové adaptace neměla díla z Vertiga ani vyloženou smůlu, jako mají v poslední době ikonické postavy DC, ale ani výrazné štěstí. Vedle generické detektivky *Lucifer* (2016–2019), která nemá se záběrem a hloubkou komiksu nic společného, či podobně laděného *Constantina* (2014–2015) vznikl také vcelku povedený *Preacher* (2016–2019), který ovšem přebírá i největší slabinu své předlohy – pokud vám nevyhovuje poněkud juvenilní humor a místo sofistikované narace nedáváte přednost extrémním dávkám násilí, budete se nudit.

V roce 2021 premiérovaly dvě postapokalyptické vertigovské adaptace: netradiční *Sweet Tooth*, okouzující ponorem do podivnosti postepidemického světa, ve kterém žijí děti se zvířecími rysy, a *Y: Poslední z mužů*, v němž přijdou o život všichni muži kromě lůzra Yoricka. Očekávanou událostí byl loňský seriálový *Sandman*. Debaty, které seriál vyvolal změnami rasy a genderu několika postav, však překryly skutečnost, že není dobře odvyprávěn a působí jako rozpočtově přepálené ochotnické snazení skupinky modelů a modelek. Nejlepšími adaptacemi tak zůstávají *Dějiny násilí* a *Constantine* z roku 2005. Komiksu Johna Wagnera a Vince Locka se svým nezaměnitelným způsobem chopil režisér David Cronenberg, který vytvořil zneklidňující snímek, na němž neznalý divák nejspíš ani nepozná, že se jedná o komiksovou adaptaci. Druhý z dvojice snímků, natočený Francisem Lawrencem na motivy *Hellblazera*, sice anglického lovce démonů přesadil do Los Angeles, ale má dodnes okouzující depresivní atmosféru a hlavní postava patří k nejlepším rolím Keanu Reeve.

Vertigo sice skončilo s odchodem Karen Berger v roce 2020 a jeho tituly přešly pod DC Black Label, v komiksově historii však zanechalo nesmazatelnou stopu. Vracet se k vrcholům této edice pořád stojí za to.



Mezi čtenáři byl zájem o dospělejší polohu superhrdinského komiksu. Kresba Piotr Siedlecki

Neviditelní

Komiksový rituál na úsvitu milénia



Ve světě *The Invisibles* jsou pravdivé všechny konspirační teorie. Foto DC Comics

Produkce, která vycházela pod značkou Vertigo, zůstává nejlepším dokladem výrazných formálních i obsahových proměn komiksu v průběhu devadesátých let. Zejména komiksová série *The Invisibles* z pera Granta Morrisona se dá číst jako kronika úspěchů, úletů i slepých cest tehdejší žánrové alternativy.

MATOUŠ HRDINA

Skotský komiksový provokatér Grant Morrison se na americké scéně prosadil jako jeden z autorů „britské invaze“ už v osmdesátých letech svou prací na DC titulech jako *Animal Man* či *Doom Patrol*, a především temnou batmanovskou variací *Arkham Asylum* (1989, česky 2007). Když v roce 1994 začal v čerstvě vzniklé edici Vertigo vydávat sérii *The Invisibles*, byl ještě stále v první fázi své dodnes plodné komiksové kariéry, nicméně právě tento titul je považován za jeho opus magnum. Vydáním posledního, devětapadesátého dílu série se v roce 2000 uzavřela nejen mnohovrstevnatá série o více než 1500 stranách, ale symbolicky i jedna éra nezávislého komiksu, jejíž vliv je dodnes patrný. *The Invisibles* se od té doby stali námětem nespočtu fanouškovských i odborných analýz. S odstupem takřka třiceti let se už našťestí vytratilo nekritické nadšení dané „kulturním“ charakterem komiksu, o to výrazněji však vyvstala řada aspektů, díky nimž se jedná o skvělou výpověď o náladách a kreativních proudech své doby.

Hutný metatext

Jedním z nejčastěji zmiňovaných aspektů Morrisonovy klíčové série je její originalita. Ta se ovšem ve zpětném pohledu projevuje výrazně odlišným způsobem než v době, kdy komiks vycházel. Ústřední zápletky je totiž koláž mnohokrát využitých motivů a originalita spočívá především v tom, jakým způsobem je Morrison dokázal navrstvit a seskládat do komplexního, někdy až únavně hutného metatextu.

Hlavním hrdinou první série je liverpoolský teenager Dane McGowan, drzý a traumatizovaný flákač a vandal z rozvrácené rodiny, který hned na úvodních stránkách ladně hoseným molotovem vypálí školu a následně je odeslán do pochybného převýchovného ústavu. Brzy se ale ukáže, že je ústřední postavou v kosmickém zápase o osud světa. Do svých řad ho totiž rekrutuje jedna z buněk kontrakulturních agentů *The Invisibles*, která připomíná kombinaci punkové kapely, špionážní agentury a anarchistického knižního klubu. Dane, teď už pod přezdívkou Jack Frost, se spolu s touto skupinkou následně pustí do boje s démonickými agenty Vnější církve, zlé kosmické entity usilující o zotročení lidstva. Motiv vyvoleného výrostka (v tomto případě

dokonce nového Buddyho) ale časem ustupuje do pozadí a Morrisonovi slouží hlavně jako odrazový můstek k meandrujícímu výkladu o filosofii, praktické magii, cestování časem a nespočtu dalších témat, jejichž prostřednictvím postupně odhaluje své představy o skutečné podstatě našeho světa.

The Invisibles lze jen těžko vnímat jako prostou literární fikci nebo vykládat odděleně od autora, protože Morrison svůj komiks zcela nepokrytě koncipoval jako extenzi své osobnosti. A zdaleka nejde jen o to, že velitel skupiny King Mob je jeho alter egem. Morrison do děje průběžně zakomponoval své divoké zážitky – samotný nápad na sepsání série mu údajně vnukl únos mimozemšťany při drogovém dýchánku v Káthmándú a komiks popisoval jako magický artefakt, jehož účelem je povznesení lidstva na začátku nového milénia. Když pak vydávání série ohrožovaly klesající prodeje, vyzýval fanoušky k odvrácení nepříznivého osudu hromadnou rituální masturbací. V rámci Morrisonovy barvitě kariéry plné úletů to nepřekvapí, ale v kontextu dobové komiksové scény šlo o ojedinělý přístup, který zásadně přispěl ke kulturnímu charakteru díla.

Konspirační thriller

Podobně jako další slavní příslušníci zmíněné britské invaze – Alan Moore, Neil Gaiman, ale také Bryan Talbot – i Morrison takřka na každou stranu svého metafyzického manifestu vrstvil reference ke stěžejním autorům moderní kontrakultury od Lovecrafta přes Burroughse až k Philipu K. Dickovi a nechybějí ani odkazy na Byrona či markýze de Sade, okultní a náboženské texty a řadu dalších děl, která už desítky let nerozlučně patří ke zkouřeným debatám hloubavých studentů dějin umění. Na rozdíl od řady pozdějších imitací ale nešlo o samoúčelnou exhibici. Jedním z dodnes unikátních prvků *The Invisibles* je Morrisonova ambice vybudovat ucelený fikční – anebo rovnou skutečný? – svět, k čemuž jsou hutné intelektuální výklady pochopitelně nutné.

The Invisibles jsou v řadě ohledů klasickým konspiračním sci-fi thrillerem, v němž není nouze o svižnou akci, brutální násilí, sex a postavy lehce superhrdinského charakteru, ale tato žánrová schémata jsou pravidelně podřívána a zpochybňována. Brzy se ukáže,

že úvodní boj dobra se zlem je jen nedůvěryhodné a zrádné klišé, hrdinové začnou pochybovat o správnosti své světospásné mise, násilí a agrese zákonitě vyvolávají traumatické protireakce a Morrison prostřednictvím této žánrové dekonstrukce nakonec cíleně rozkládá i dominantní společenské narativy a ideologie. Nejde jen o boj proti konspiracím a intrikám Systému, ale nakonec i o překonání dichotomie dobra a zla a konečné sjednocení, osvobození a povznesení lidstva, ke kterému dochází v době mayskými kněžími předpovězené apokalypsy v roce 2012. Právě političnost komiksu je jedním z projevů dobové atmosféry, která měla řadu překvapivě pozitivních, ale i velmi negativních aspektů. Byla to éra vrcholného triumfu postmoderny. Morrison se vyžíval v rozvíjení situacionistických myšlenek, podvrtné infiltraci společenských struktur, mazání hranic mezi skutečností a fikcí a neustálém zpochybňování hodnot a narativů. Ač členové tajného hnutí, jsou jeho hrdinové vrcholně individualističtí a k záchraně světa směřují přes osobní osvícení a vlastní konstrukci reality. Věřící přitom, že padouchy je možné obrátit a převychovat a dobré myšlenky nakonec zákonitě prosáknou společností. Jakkoliv to dnes působí jako naivní a snad i nebezpečný blud, v nejisté a vzrušené době před koncem milénia a následnými dějinnými fackami to působilo zcela jinak.

Magický artefakt

Ve světě *The Invisibles* jsou pravdivé všechny konspirační teorie – od mimozemšťanů v Roswellu přes iluminátská spiknutí až po „očipování“ mozků. Motivy rebelské buňky, vyvoleného spasitele a odhalení tajné podstaty světa se v průběhu vydávání série objevily i v *Matrixu* (který řada Morrisonových fanoušků obviňuje z nepřiznané inspirace) a myšlenky, které Morrison a další tvůrci v devadesátých letech prosazovali v dobré víře v nápravu systémových chyb, se po dvou dekáдах staly arzenálem sil, se kterými se původně *The Invisibles* snažili bojovat.

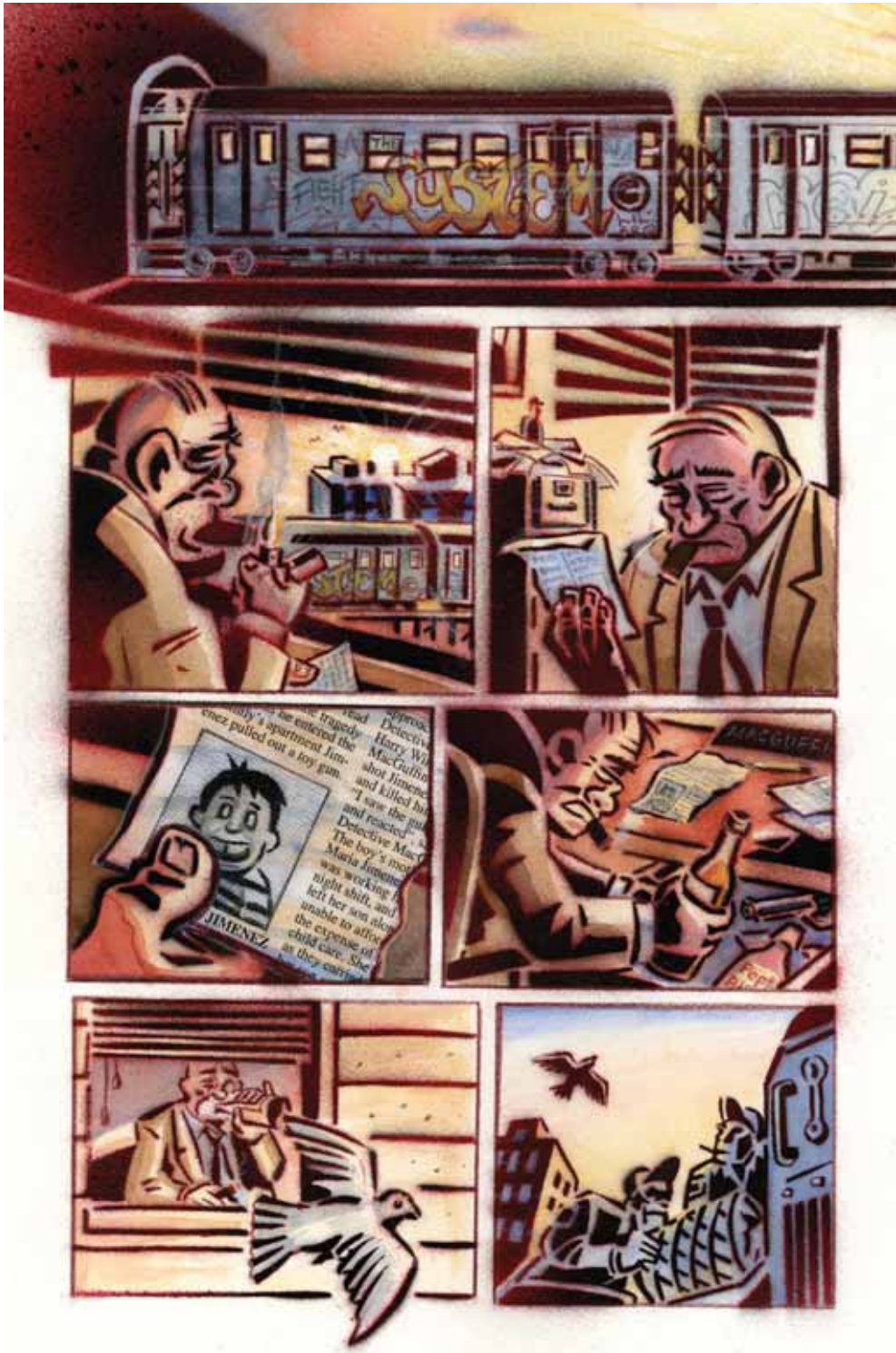
Morrisonův humanismus a důraz na maximální osobní osvobození ale na druhou stranu přispěl k vlastnostem, díky nimž série svou dobu přesáhla. Jednou z ústředních postav je tak brazilská trans šamanka Lord Fanny, která byla v devadesátých letech jedním z nemnoha citlivých zobrazení trans lidí nejen na poli alternativního komiksu. Ale i v jiných ohledech komiks vykreslením sexuality či LGBTQ+ témat překonával dobovou produkci.

Dnes je už těžko představitelné, že by v edici velikosti a dosahu Vertiga bylo možné publikovat takto rozsáhlou sérii, která se nedávťesnat do marketingově uchopitelných kategorií, je zcela nevhodná pro případné seriálové zpracování a tvrdošíjně sleduje svébytnou autorskou vizi i za cenu toho, že se místy propadá do stěží srozumitelného chaosu. Při vzpomínání na kulturu devadesátých let se často hodnotí, zda to byla dobrá, či špatná éra a co nám z ní zůstalo. Jde o pokrytecký a nesmyslný přístup, který se mnohdy zvrhává v zakyslou nostalgii nebo pro politiku nevidí jiné věci. Neopakovatelný charakter *The Invisibles* a dalších komiksů z Vertiga byl utvářen nejen dobovou politikou a kulturními trendy, ale také podobou komiksového trhu a komunikačních technologií. Po příchodu Googlu už nedává smysl konstruovat vyprávění jako hutnou encyklopedii alternativní kultury, fanouškovství má jinou dynamiku a komiksoví autoři už si nemohou pěstovat image rockových hvězd. Morrisonův magický komiksový artefakt tak dnes nemá smysl napodobovat. Stačí, že jeho kouzlo zafungovalo a řadě čtenářů i autorů otevřelo nevídané obzory.

Autor je publicista.

Konec tepláků a kápi

Povídkové řady Vertiga



New York jako sociální noční můra. Z komiksu Petera Kupera *The System*

Edice Vertigo od počátku vydávala samostatné řady komiksových povídek. Pod značkami Vertigo Visions, Vertigo Voices či Vertigo Věrité vyšly mimo jiné i alternativní komiksy tematizující třeba sociální nerovnost či dopady epidemie AIDS. Underground dostal šanci u velkého nakladatele.

TOMÁŠ STEJSKAL

„Ahoj, jmenuju se Jenny. Jak se jmenuješ ty? Líbí se ti moje vlasy? A moje auto? Bojím se. Bojíš se taky? Nechci umřít.“ Tak zní text z prvních dvou bublin komiksu *The Geek*, jenž vyšel jako první titul řady Vertigo Visions. Slova patří panence, která – jak se ukáže hned na další stránce – bydlí spolu s dalšími hračkami v domečku pro panenky, její právě stravu jí plameny. Ideální start pro řadu, která chtěla zavést superhrdiny do dospělejšího světa.

Komiks vyšel v červnu 1993, jen půl roku poté, co vydavatelství DC spustilo edici Vertigo, určenou primárně starším čtenářům. Scenáristka Rachel Pollack v něm předznamenala, kudy se bude Vertigo ubírat. V minulé dekádě komiksy jako *Watchmen: Strážci* či *Návrat temného rytíře* přibližovaly superhrdinský žánr k politickým a společenským tématům a Vertigo udělalo další krok. Stalo se platformou, kde už se o aktuálních problémech mohlo mluvit i bez přítomnosti hrdinů v kostýmech.

Dnes vládnou peníze

Řada Vertigo Visions byla spolu s pozdějšími řadami Vertigo Voices a Vertigo Věrité věnovaná kratším komiksům, obvykle o rozsahu zhruba dvou sešitů, tedy necelých šedesáti stránek, avšak bez sešitového dělení na dvě části, a už tím nakladatelství vysílalo signál, že necílí na děti a mládež. Ostatně i delší

a známější tituly Vertiga, původně vycházející po sešitech, často uspěly až v podobě sebraného vydání. Především však zmíněné tři řady reprezentují odklon komiksů vycházejících pod záštitou mainstreamových vydavatelství od nutnosti stylizovat vyprávění do superhrdinských příběhů.

Šestice příběhů z Vertigo Visions ještě stojí na přítomnosti starších, většinou méně známých postav z DC universa, nikoli však v rolích mstitelů a bojovníků se zločinem. Hrdina komiksu *The Geek* pochází ze šedesátých let, kdy se postava zvaná Brother Power neboli The Geek zrodila coby variace Frankensteinova monstra. Manekýn oživit po zásahu bleskem je v příběhu Rachel Pollack a kreslíře Mika Alreda jednou z „loutek“, které někdo zneužívá. Z této oživit loutky se stává nechtěná hvězda cirkusové freak show, která pro potěchu publika pojídá maso živých zvířat. Posléze hrdina obléká kravatu a sako, se slovy „Dnes není vhodná doba pro excentrické génie, dnes vládnou peníze“ se loučí se svou frankensteinovskou minulostí a zapadá do neúprosné reality přelomu osmdesátých a devadesátých let, když coby prošťáček vedený cizími zájmy ovládá velkou firmu, aby na tom někdo jiný zbohatl a zaměstnanci se měli zase o něco hůř.

Vlastně se jednalo o poměrně přímočarou kritiku doby, v níž hrdina dostává rady typu: „Prostě se chovej jako všichni ostatní.“ Ale Rachel Pollack vyprávěla také o zneužívání prostitutek a žen obecně – většina postav jejího epizodicky vystavěného hororu se podobala zmíněným hračkám z hořícího domečku. V bublinách mainstreamového komiksu se navíc objevila „nebezpečná“ slova jako menstruace či PMS, tedy zkratka pro radikální ženské hnutí Pack Menstrual Savages.

Smells Like Teen President

Také další komiksy z řady Visions zasazovaly nepříliš známé superhrdiny, jako jsou Phantom Stranger či Tomahawk, do nových společenských kontextů. Jedním z nich byl Prez neboli první náctiletý prezident Spojených států, který se původně v komiksech objevil počátkem sedmdesátých let v návaznosti na 26. dodatek ústavy z roku 1971, jenž snížil minimální věk pro kandidaturu na prezidenta na osmnáct let. Ve verzi z řady Visions už je hrdina Prez Rickard po smrti a pozdější slavný autor noirových krimi Ed Brubaker v jednom ze svých prvních komiksů s podtitulem „Smells Like Teen President“ vypráví o mladíkovi, který po zmizelém prezidentovi pátrá, neboť se domnívá, že je to jeho otec. Brubakerova komiksová road movie odkazuje již k hitu skupiny Nirvana je jízdou tří příslušníků generace X Amerikou, již vládnou poněkud jiní prezidenti než ten, po němž pátrají. Komiks hovoří o skutečné i metaforické rakovině, kterou trpí svět ovládaný hesly „Nakupuj“, „Utrácej“, „Konzumuj“ a „Zaplať později“.

Na krátkých žánrových variacích stála i řada Vertigo Voices, kde v roce 1995 vyšlo mimo jiné kafkaovské krimi *Tainted* (Zkažený) scenáristy Jamieho Delana a kreslíře Ala Davidsona nebo satira *Kill Your Boyfriend* (Zabij svého kluka). V té scenárista Grant Morrison vypráví o dvojici zamilovaných mladistvých zločinců, pro něž jsou přečiny včetně vraždy legitimním východiskem z nudy, a pošklebuje se usledlé britské společnosti i tehdejší rádobí revoltující mládeži.

Nejpozoruhodnější a historicky nejdůležitější řadou složenou ze samostatných komiksových povídek bylo ovšem Vertigo Věrité. Zatímco obě předchozí řady osvobozovaly mainstreamový komiks od superhrdinů a dávaly hlas nadějným talentům typu Brubakera, řada Vertigo Věrité po vzoru filmového hnutí Cinéma vérité poskytla prostor

nejen novým aktuálním tématům, ale také formě či estetice, která dosud byla v mainstreamu nemyslitelná. Vycházela zde díla autorů alternativního a undergroundového komiksu, jež byla brána jako naprostý protipól tvorby největších vydavatelství.

Střet se systémem

„Když mě editor Lou Stathis v roce 1995 poprvé oslovil s tím, abych vytvořil něco pro DC, podivil jsem se, co bych asi tak mohl nakreslit, aby to zdomácnělo v říši fantasy,“ vzpomíná v předmluvě nového vydání komiksu *The System* z roku 2014 jeho autor Peter Kuper. Proslavil se totiž především drsně realistickými, politickými a autobiografickými komiksy, které vycházely v undergroundových nakladatelstvích. Když se však ujistil, že cílem Vertigo Věrité je oslovit jiné čtenáře než jen tradiční osazenstvo comics shopů, oživil myšlenku, která se zrodila o osm let dříve na sedadle posledního vagonu metra, jímž jel do redakce New York Times.

The System je stopěťadvacetistránkový příběh beze slov, nazvaný podle graffiti na jednom z vagonů newyorského metra. To je jediným pojítkem osudů hrdinů patřících k různým společenským vrstvám, kteří se pohybují ve stanicích podzemní dráhy či v jejich těsné blízkosti. Kuper uhrančivým stylem, jenž využívá šablon a sprejů a svou geometrickou povahou připomíná staré expresionistické grafiky, ale také odkazuje ke street artu či aktivistickému umění, zachytil ve společenskokritické zkratce a místy s až melodramatickou intenzitou všednodenní chod města. Díky zvolené sprejové technice a omezené paletě barev panely na stránce místy „krvácí“ jeden do druhého – cílem je zachytit prožitek americké metropole, kde se míjejí slizký makléř, zkorumpovaný policista, žebrák či sériový vrah pronásledující prostitutky. Kuper zhmotnil vizi zkorumpovaného, rozkládajícího se New Yorku překypujícího detaily, společenským napětím i všudypřítomnou paranoiou.

Podobně delirickou, a přitom bolestivě realistickou povahu má i další komiks z Vertigo Věrité, nazvaný *Seven Miles a Second* (Sedm mil za sekundu, 1996), v němž malíř, filmař, fotograf a performer David Wojnarowicz zachytil svůj život s virem HIV. Posmrtně vydané dílo je zpovědí tvůrce, který vzpomíná na mládí, kdy se živil prostitucí, a líčí i pozdní fázi nemoci, kdy se mu rozpadá nejen svět okolo, ale i vlastní tělo. „Jsem věznem jazyka, který postrádá písmena, znaky či gesta, jež by se dovedla přiblížit tomu, co pociťuji,“ píše Wojnarowicz. Jindy poznamenává, že vztek je to jediné, co ho ještě spojuje s okolím. Do několika črt rozdělený příběh rovnou měrou stojí na Wojnarowiczově depresivním, přesném i poetickém textu, na kresbě Jamese Rombergera a na vodových barvách Marguerite Van Cook, které ožívají zejména v surreálných pasážích zachycujících dezorientaci nemocného tvůrce. Příběh je intenzivní autobiografickou sondou, ale také kritickým obrazem homofobní společnosti.

Dnes je komiks etablované médium, které se stalo součástí literárního kánonu, muzeí či galerií a autobiografické komiksy už dávno nejsou underground. Vertigo svými povídkovými řadami pomohlo dveře do mainstreamu otevřít.

Autor je publicista.

Následky Vertiga

Pokračovatelé komiksové edice Karen Berger

Když edice Vertigo v roce 2020 skončila, objevili se dva víceméně přímí pokračovatelé této značky. Každý se ale ubírá jiným směrem. Zatímco pod značkou DC Black Label vycházejí dospělé příběhy superhrdinů, edice Berger Books se soustředí na autorské indie projekty.

ANTONÍN TESAŘ

Edice Vertigo byla nakladatelstvím DC ukončena v lednu roku 2020, sedm let poté, co její vedení opustila zakladatelka Karen Berger. Svým způsobem se tím uzavřela jedna éra, po které minimálně v samotném DC zůstává prázdno. Na druhou stranu ukončení edice stvrzuje završení převratu, který Vertigo v americkém mainstreamovém komiksu vyvolalo. Řada, jež v roce 1993 spustila „britskou invazi“ ambiciózních autorů do velkého amerického vydavatelství a poskytla jim platformu pro relativně svobodnou a inovativní práci, podstatně přispěla ke zpopularizování ideje „dospělého“ komiksu, který vidí potenciál média ve zcela jiných oblastech, než jsou nekonečné variace na akční příběhy se superhrdiny. Dnes už komiksy, jaké v devadesátkách vydávalo Vertigo, běžně vycházejí v řadě jiných vydavatelství. Rozhodnutí DC edici úplně opustit má nicméně co dělat i se zcela opačným trendem současného komiksu, totiž s renesancí superhrdinských komiksů, spojenou s úspěšnými velko filmy, které podle univerz DC a konkurenčního Marvelu v posledních patnácti letech vznikají.

Mexiko, Kristus a sex

Poslední počiny Vertiga byly sledem více či méně zahanbujících epizod, svědčících o různých tlacích, kterým komiksové médium v poslední době čelí. Po odchodu Karen Berger se na pozici editora v rychlém sledu vystřídal několik náhradníků a náhradnic, načež se rozhodování o chodu značky chopilo přímo vedení nakladatelství, které chtělo z Vertiga udělat platformu pro aktuální společenská témata. Tento záměr ale příliš nevyšel.

V roce 2018, ke svému pětadvacátému výročí, Vertigo ohlásilo sedm nových sérií, jež měly v dohledné době začít vycházet. Hned tři z nich potkal neočekávaný osud. Nejlépe přijímaný byl od začátku komiks *Border Town* (Město na hranicích, 2018–2019), který se odehrával na mexicko-americkém pomezí a těžil z animozit a vzájemných kulturních vlivů obou států. Po pouhých čtyřech číslech ale bylo vydávání ukončeno poté, co byl scenárista Eric M. Esquivel obviněn ze sexuálního útoku, načež výtvarník Ramon Villalobos a koloristka Tamra Bonvillain odmítli na sérii dále pracovat.

Další dvě z ohlášených sedmi sérií Vertigo vůbec nezačalo vydávat. Krátce před chystanou publikací prvního čísla stáhlo *Second Coming* (Druhý příchod), náboženskou satiru, v níž se Ježíš vrací na zem a učí se od superhrdiny Sun-Mana, jak být lepším spasitelem. Důvodem údajně byly protesty ultrakonzervativních křesťanských skupin. *Druhý příchod* nicméně zanedlouho začal vycházet u menšího vydavatelství Ahoy Comics. Nepříliš jasné jsou osudy řady, která se měla jmenovat *Safe Sex*. Jde o provokativní dystopický thriller ze světa, kde se sexualita dostává pod přísnou kontrolu byrokratických a represivních státních institucí, a jeho hlavními hrdiny jsou queer sociální pracovníci, kteří se scházejí v undergroundové klubu. Série každopádně u Vertiga vycházet nezačala a místo toho se bez zdůvodnění přesunula ke konkurenčnímu vydavatelství Image Comics, kde vycházela pod názvem *SFSX* (2019–2020).

Black Label

Jediným ohlášeným náhradníkem za zrušené Vertigo se měla stát edice Black Label, existující od roku 2018. Pod touto značkou opravdu vycházejí komiksy „nevhodné pro děti a mládež“, nicméně jejich výběr se od pojetí Karen Berger většinou dost liší. Vrátili se sem někteří nejpůvodnější hrdinové starého Vertiga či „britské invaze“: minisérie *Rorschach* (2020–2021) odkazuje k Mooreovým *Strážcům* (1986, česky 2005), Jeff Lemire tu vydal pokračování vertigovské série *Mlsoun* (2009–2013, česky 2021–2022) pod názvem *Sweet Tooth: The Return* (Mlsoun. Návrat, 2020–2021) a Scott Snyder zase navázal na *Amerického upíra* (2010–2015, česky 2013) sérií *American Vampire 1976* (2020–2021).

Většinu produkce Black Labelu ale tvoří drsnější dobrodružství klasických superhrdinů DC, zejména Batmana. K nejlepším batmanovským komiksům z této edice patří *Bílý rytíř* (2018, česky 2020), což je chytrá revize Batmanova univerza založená na zápletku, v níž se Joker vyléčí ze svých psychických chorob a začne

je, že zatímco Vertigo bylo až na pár výjimek čistě mužskou záležitostí, Berger Books dává jí daleko větší prostor scenáristkám a kreslířkám. Platí to i pro asi nejznámější titul edice, space operu *Neviditelné království* (2019, česky 2022). Její autorkou je americká spisovatelka C. Willow Wilson, která v devatenácti letech konvertovala k islámu a tento náboženský systém zkoumá ve svých beletristických, esejistických i komiksových dílech.

Pro edici je také příznačné, že do ní přispívají scenáristé přicházející z jiných oborů – například filmař Christopher Cantwell pro Berger Books napsal sérii *She Could Fly* (Uměla létat, 2018) o reakcích několika postav na zvláštní případ ženy, která několik dní létala vzduchem a následně samovolně explodovala. Spisovatelka Nnedi Okorafor zase přispěla oceňovanou sci-fi sérií *LaGuardia* (2019), zaměřenou na problematiku migrace. Tendence lákat ke komiksu literáty a filmaře ovšem není typická jen pro Karen Berger, ale v určité míře pro celý americký mainstreamový komiks. Momentálně totiž neexistuje nic srovnatelného se zmi-



Space opera Neviditelné království patří k nejznámějším titulům Berger Books. Foto Dark Horse Comics

zpochybňovat, že Batman je pro město Gotham přínosem – z jeho tažení proti superzločincům totiž těží především ekonomické elity, zatímco společnosti přináší spíš nejistotu a chaos. Oproti přelomovým komiksům, jako byl Millerův *Návrat temného rytíře* (1986, česky 2003), je to ale pořád dost ortodoxní akční záležitost. A totéž platí o většině superhrdinských minisérií Black Labelu, které jsou sice často zaštitěné významnými scenáristickými jmény (Sean Murphy, Jeff Lemire, Tom King), ale ze zavedených žánrových mantinelů příliš nevybočují.

Asi nejzajímavějším segmentem Black Labelu je tak řada Hill House Comics, za níž stojí spisovatel Joe Hill a která se zaměřuje na horory. Tato série si drží velmi slušnou úroveň a Hill do ní zaangažoval výrazné komiksové scenáristy (Mike Carey) i osobnosti z žánrové literatury (Carmen Maria Machad).

Neviditelné království komiksů

Skutečným pohrobkem Vertiga však není Black Label, nýbrž edice Berger Books, kterou v nakladatelství Dark Horse vede samotná Karen Berger. Berger Books jsou mnohem nenápadnější, než bylo Vertigo, ale snaží se navazovat na jeho odkaz a dál ho rozvíjet. Sympatické například

ňovanou britskou vlnou talentů, jako byli Alan Moore, Neil Gaiman nebo Grant Morrison, kteří toužili experimentovat s médiem (a kteří naopak postupně přešli od komiksu k beletrii).

Mimo to do Berger Books přispívají i zavedení komiksoví scenáristé, třeba J. M. DeMatteis s mysteriózní sérií *A Girl in the Bay* (Dívka v zálivu, 2019) o dívce, která je po brutálním napadení hozena do řeky a vynoří se z ní o padesát let později, nebo Ann Nocenti s noirovou detektivkou *Ruby Falls* (2019–2020).

Ačkoli však u Berger Books vycházejí pozoruhodné a občas i vlivné komiksy, rozhodně to není řada, jejíž význam by se dal srovnat s Vertigem. Spíš se dá říct, že využívá možností, které Vertigo pro americký mainstreamový komiks vybojovalo. Komiksy této edice jako by neusilovaly o žádný průlom či revoluci, nesnaží se bořit mýty a stereotypy ani soutěžit v neobvyklém formálním uchopení média. Spíš dokládají, že dnes je možné v komiksu přijít s libovolným žánrem a tématem a nikdo to nebude považovat za něco mimořádného. Možná i proto Berger Books působí poměrně nenápadně – jako značka zastřešující nezávislé projekty, které sice nezdožívají žebříčky prodejnosti, ale mají své publikum, jež je vyhledává a dokáže docenit.

SLEPÁ V KOPŘIVÁCH

Odložená kniha

ALENA MACHONINOVÁ

Čím dál víc mě baví sledovat cesty, které mě přivádějí ke knihám, jež si čtu. Obzvláště když nějaká dlouho leží neotevřená a já po ní sáhnu jakoby náhodou a ukáže se, že je pro ni právě ten nejvhodnější čas. Stalo se mi to teď s poslední prózou Olivie Laingové, nazvanou *Everybody*. V anglickém originále vyšla na jaře jedenadvacátého roku a já si loni v létě pořídila její ruský překlad – *Tělo každého, jak by ruský titul zněl převedený do češtiny*.

Na tuto britskou spisovatelku mě před pár lety upozornil jeden můj kolega – že prý pěkně propojuje osobní zkušenost s literaturou. Věděl, že je to způsob psaní, který mě fascinuje. Překládala jsem tenkrát knihu *Památce paměti Mariji Stěpanovové, kde se vyprávění o vlastních kořenech proplétá s esejí o poezii, fotografii a výtvarném umění. V současné ruské literatuře, především v té psané ženami, se pak s podobnými autofikcemi doslova roztrhl pytel. A tak i Laingová stačila v Rusku zdomácnět a za posledních pět let vyšly všechny její texty – o pěší cestě podél řeky Ouse za Virginii Woolfovou, která si v ní vzala život, o cestě vlakem po Americe za spisovatelem alkoholiky, o osamění v americké metropoli (svém i řady newyorských výtvarníků). Zatím poslední kniha Laingové je věnována lidskému tělu. Autorka na ně pohlíží skrze nemoc, sex, násilí, protest či vězení a ptá se, co mu vlastně dává svobodu.*

V moskevském knihkupectví kniha ležela na pultě mezi novinkami, zabalená v tenkém celofánu, aby jí nemohl listovat nezletilý čtenář – zákon o „LGBT propagandě“ se v létě týkal ještě jen mládeže. Nicméně dovnitř jsem nemohla nahlédnout ani já. Po měkkém paperbacku jsem sáhla spíš mechanicky, s ohledem na autorčiny předchozí práce a taky proto, že se kniha určitě odrazí v ruských textech, o které mi jde především. Jen na zadní straně obálky jsem si přečetla úryvek: „Na chvíli si představte, jaké by to bylo, žít v těle bez strachu... Jen si představte, čeho bychom mohli dosáhnout. Jen si představte svět, který bychom mohli vybudovat.“ Bylo a je těžké si to představit uprostřed války, která těla naplňuje strachem a zbavuje svobody, života.

Nerozbalenou knihu jsem doma strčila do krabice, kterou mám od března nachystanou na skříňce u stolu pro případ, že budu muset rychle odjet. Jsou v ní knížky nezbytné pro práci, pár brožur o psychologii psů – jen tak ke čtení se tam toho moc nevešlo. Když jsem pak na začátku prosince potřebovala něco na šest hodin do vlaku, konečně jsem nehtem přejela po obvodu oné odložené knihy a vysvobodila ji z průsvitného obalu. Za těch pár měsíců eseje o boji za svobodu lidského těla, proložené vyprávěním o životě a díle rakousko-amerického psychoanalytika Wilhelma Reicha, nabyly v Rusku na výbušnosti. Paralelně s tím, jak jsem si četla o pronásledování homosexuálů v nacistickém Německu a o pálení Reichových knih, ruský prezident podepisoval zákon o úplném zákazu „propagandy netradičních sexuálních vztahů“ a v nezávislých exilových médiích se objevila zpráva o seznamu knih s LGBT tematikou, jež mají být vyřazeny z ruských knihoven a zničeny. Kniha Olivie Laingové v něm zatím není, a tak je šance, že po ní v knihkupectví náhodou jako já sáhne ještě někdo jiný.

Rétorika, nebo smrt

Nad Barthovým plovoucím dílem

Ačkoli John Barth patří ke stěžejním představitelům americké postmoderny, v českých překladech máme k dispozici zatím pouze jeho ranou tvorbu. Barthův románový debut *Plovoucí opera* vzdává hold autorům, kteří oněměli nesdělitelnou zkušeností. Metaforou psaní, jež nás má naučit mluvit se smrtí, se stává nekonečná stavba lodi.

MIROSLAV OLŠOVSKÝ

Od chvíle, kdy se Todd Andrews rozhodl spáchat sebevraždu jako výraz své poslední a radikální „změny názoru“, do doby, kdy vypráví svůj příběh, uplynulo dlouhých šestnáct let. Hrdina už si přesně nevzpomíná, kdy ke svému rozhodnutí došel, ale muselo to být 21. nebo 22. června 1937. A ačkoli je zřejmé, že nakonec k sebevraždě nedošlo, udržuje John Barth čtenáře svého prvního románu *Plovoucí opera* (The Floating Opera, 1956) v napětí. Před našima očima se pomalu odvíjí Toddův příběh v jeho vlastním podání – příběh právníka vpleteného do milostného trojúhelníku a zapleteného do soudního případu. Sebevraždu, k níž se chystá, protagonista chápe jako nejradikálnější možnou změnu a zároveň jako odpověď na dosavadní život, který prožil v sérii masek, aniž by někomu dal nahlédnout do svého nitra, poznamenaného každodenním strachem ze smrti. Dozvídáme se mimo jiné, jak se stal milencem manželky svého přítele Harrisona Macka – což je motiv, který se objevuje i v Barthově následujícím románu *Na konci cesty* (1958, česky 2020). Právě role svůdce je přitom jednou z prvních masek, o kterých Todd vypráví. A následují masky další, spojené s Toddovým zaměstnáním, jeho účastí ve válce, jeho dospíváním, prvními erotickými zkušenostmi a nakonec i s jeho neuskutečněnou sebevraždou.

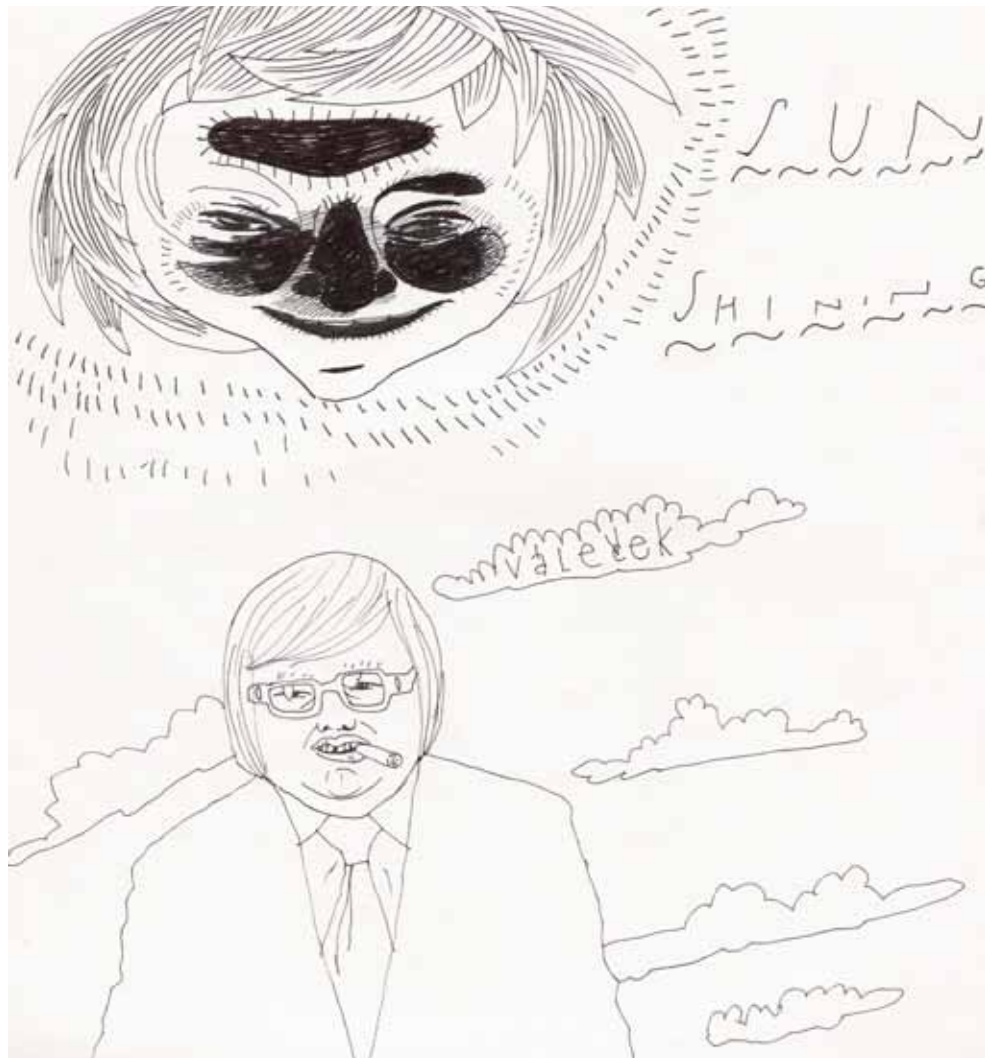
Ve světle rétoriky

Todd zastupuje svého přítele Harrisona ve sporu o dědictví jeho otce, který po sobě zanechal značný majetek, ale také sedmáct různých verzí závěti, sepsaných navíc v době, kdy psychický stav pisatele prokazatelně nesl stopy šílenství, takže každý z pozůstalých vidí v závěti svůj nárok na dědictví. Například požadavek jedné z verzí zní, aby Harrison neprojevil po určitou dobu své sympatie ke komunismu, zatímco jiné verze žádají, aby se vdova po zesnulém po roce 1920 prokazatelně nikdy nenapila šumivého vína nebo aby se exkrementy pozůstalého uchovávaly v zavařovacích sklenicích a ukládaly ve vinném sklípku. Toto přání vdova nakonec nesplní; místo toho fekálie využije k obhospodařování své zahrady. Dědictví tak připadne synovi, ačkoli ani on nesplnil podmínku a prokazatelně projevil své sympatie ke komunismu. Spletitý soudní spor se podobá Toddovu vyprávění, složenému z nejrůznějších digresí a náhlých zvrátů. Ostatně sám hrdina žije svůj život jako prodloužení a odklad, jako čekání na smrt, která může každou chvíli přijít. A podobně, jako když v roli advokáta podává námítky, hledá sporná místa, odvolává se a počítá s promlčecí lhůtou či s výměnou soudců, kalkuluje Todd i se svým vyprávěním. Jako by soudní proces představoval svého druhu literární dílo, a naopak literární dílo jako by bylo obhajobou či žalobou. Soudní řízení nejenže dosahuje nesrozumitelnosti a absurdity jako z Gogola či Kafky, ale rovněž tvoří pendant k hrdinovu životu, a ukazuje tak právo a literaturu v témže světle rétoriky.

Plavby a ztroskotání

Od doby, kdy se dozvěděl, že trpí srdeční chorobou, píše Todd svému otci dopis pro případ své náhlé smrti. Několik let jej upravuje, ale nakonec jej stejně neodešle, protože mezitím jeho otec spáchá sebevraždu. Ve stejné době Todd začíná psát své *Setřetí*, svérázný literární počín, založený na obsesivních poznámkách pisatele, který si je vědom toho, že „nemusí dožít konce věty“, kterou začal psát. Součástí textu má být i vysvětlení sebevraždy jako touhy po radikální změně. Výsledkem je každopádně román *Plovoucí opera*.

Klukovská léta, která Todd strávil stavěním nikdy nedokončených člunů, předznamenávají nejen hrdinův další život, připomínající plavbu po rozbouraném moři, při níž



Neradostný život je možné vykoupit radostí z vyprávění. Kresba David Böhm

může kdykoli zemřít, ale především jeho styl, kdy zvažuje nejrůznější varianty a odbočky a píše poznámky k poznámkám ke své knize, které však nikde nekončí, podobně jako nikdy neskončila jeho práce na člunech. Stavba lodě se tak stává metaforou tvorby. Todd sám ostatně vidí hodnotu své tvorby spíše v záměru a jednotlivých fázích procesu. Což znamená jediné: „Loď by pak byla do jisté míry lesem, jehož velkolepost přesahuje jednotlivé stromy.“

Zásadním obratem je pro hrdinu chvíle, kdy v první světové válce zabije německého vojáka. Todd svým ročníkem a především intelektuálně patří ke spisovatelům narozeným kolem roku 1900, tedy ke generaci, která se – slovy Waltera Benjamina – vracela z války „oněmělá“ a „chudší o sdílitelnou zkušenost“. A Barth jako by této generaci vzdával svým románem hold.

Neúplná důslednost

Protagonista je od začátku vyprávění ponořený do svého psaní, které nemá směr a pohání je jen autorovo rozhodnutí spáchat sebevraždu. Ta zde není chápána jen jako existenciální či nihilistické stanovisko, ale spíše jako výraz touhy po změně, která by měla být nečekaná a nepředvídatelná. Sám Todd ji dává do souvislosti s pravidlem „politiky neúplné důslednosti“, které spočívá v tom, že nesystematicky uplatňuje nevyzpytatelné a nahodilé chování. Jeho tělo, ač navenek pevné, zachvacují vlny strachu – jako křehký člun na rozbouraném moři skutečnosti. Není náhodou, že hotelový pokoj, ve kterém se Todd rozhodne spáchat sebevraždu, připomíná kajutu. A titul *Plovoucí opera* lze číst také jako „Plovoucí dílo“. Rovněž cíl vyprávění nám neustále uniká jako horizont, ke kterému se blížíme, ale on se neustále posouvá. Nakonec Todd musí usměrnit odbočky a zaměřit se na vyprávění toho, co je podstatné, byť s vědomím, že to podstatné mu uniká. Zprvu se zdá, že tím, kolem čeho se celé vyprávění soustřeďuje, je právě chystaná sebevražda, avšak vzhledem k tomu, že k ní nakonec nedojde

– a ani hromadná poprava cestujících na lodi jménem *Plovoucí opera* se neuskuteční –, stává se i sebevražda jen maskou.

„Jakékoli uspořádání věcí představuje nějaký druh řádu,“ píše vypravěč, který se dobrovolnou smrtí snaží uspořádat svůj život. Je ale právě sebevražda nejradikálnější možnou změnou? Barth nastoluje otázku, zda lze sebevraždu chápat jako svého druhu tvorbu a tvorbu zase jako sebevraždu. V momentě, kdy vztáhne člověk ruku na svůj život, proměňuje jej v dílo tím, že jej objektivizuje. Toddovi ovšem hamletovská otázka „být, či nebýt“ nenabízí řešení – ocitáme se ve světě, kde jakékoli rozhodnutí ztrácí smysl, protože nenabízí alternativu, nenabízí směr, nenabízí pohyb, ale jen nehybnost, zoufalé setrvání na místě (jak vidíme v Barthově dalším románu).

Todd, který má ve svém jméně vepsanou smrt, dospívá k osvobození v ironickém úšklebku na konci příběhu: stejně jako nenachází žádné důvody pro to, aby žil, nenachází ani důvody k tomu, aby se zabil. Avšak pokud se vrátíme na začátek vyprávění, vidíme, že hrdinovi jde především o to, aby se s někým o svou zkušenost podělil. Jinak řečeno: život možná nestojí za to, abychom jej žili, ale rozhodně stojí za to, abychom jej vyprávěli – abychom vyprávěli o tom, že nestojí za to jej žít. Neradostný život je tak možné vykoupit radostí z vyprávění. Toddův příběh se tedy rodí se vzpomínkou na rozhodnutí ukončit svůj život a končí rozhodnutím to neudělat – jako by z Todda právě jeho neuskutečněná sebevražda učinila vypravěče. Začít vyprávět totiž v jistém smyslu znamená ukončit svůj život a cele spočinout ve světě fikce, v jakém si zasnívá reality. Kdo vypráví, nežije; kdo žije, ten o svém životě mlčí. Vyprávět znamená učit se umírat, mluvit se smrtí, abychom parafrázovali starý řecký názor. Přežít svou smrt a žít po ní v podobě příběhu. Toddovo závěrečné stanovisko tak vyjadřuje víru v řeč.

Autor je spisovatel a komparatista.

John Barth: Plovoucí opera. Přeložil Jaroslav Hronek. Dokořán, Praha 2022, 288 stran.

Srbská Lužice

J. L. Fischer

Ťia Pching-wa

Říhová / Rataj

Novotný / Hrdlička

Fischerová / Floss

Sobotka / Novosad

Zumr / Šulc / Koch

Dvořáková / Jiříčka

Ulmanová / Kaplanová

Dyrlich



Mrhání hřiven

Nad Zkouškou Sirén Olgy Stehlíkové

Olga Stehlíková se jako básnířka ráda noří do panoptika slov. Ohledávání různých podob řeči je v její nové sbírce dvojsečné. Mezi slovní ekvilibristikou a vybroušenými jednotlivostmi se totiž mohou snadno ztratit obrysy celku. Působivé obrazy zůstávají v lyrickém vzduchoprázdnu.

MARTIN LUKÁŠ

Už od své první knížky veršů Olga Stehlíková odhaluje setrvačnost řeči, která jako mince o dvou stranách slouží tomu, kdo si ji nekriticky přisvojí. Jeden opře svůj záměr o vypočítanou řeč, a na špičku jazyka si nevidí; jiný se z nedůvtipu nebo lenosti podvolí cizí, nevlastní řeči a odžívá své dny v bezobsažném blekotání. To i ono, rafinovaný rub i spokojený líc lidského sebeklamu, vidí Stehlíková velmi jasně. Snadno snese sto a jeden důkaz toho, jak často a nevyhnutelně mluvíme ve frázích, ať už přitakáme vlastní existenci, nebo se dopouštíme nestřídmych rozkladů o životě druhých. Zaujetí pro jazyk jako nástroj světatvorby stejně jako cit pro různorodé projevy textové sebeidentifikace mluvčích charakterizují i její novou sbírku *Zkouška Sirén*.

Smutné vítězství nad slovy

Všeobecně inzerovanou výsadou poezie Stehlíkové je její tematická i výrazová širokodesnost, zručně uplatňující rozmanitý materiál. Od hloupých průpovědí přes jejich hloupější variace a rozklady až k chytrým postřehům, jimiž pronikavý intelekt slaví smutné vítězství nad zdánlivostí slov. Od vědomí, že bez přírody, jakkoli plakátové, to teď v poezii nějaký čas nepůjde, přes opravdové úsilí vidět člověka nelidsky, aby se přesněji ukázalo, co jsme vlastně zač, až k osvobodivému žvanění a přehánění, jakož i přehánění onoho přehánění, kterému pravidelně zastříhuje křídla zatím neporažené ratio, úzkostlivě se rozpomínající na poselství výpovědi. Od tajemně znějících, důstojně odtazitých termínů přes významů plná rodová jména včel (maskonoska, piskorypka, drvodělka) až po unáhlené hříčky, jejichž sebestředný účinek se vybije krátkým vtípem, a pak prázdná slova zejí v básni dál. Pro jedno uchechtnutí nad „tiskovým mlčím“ nebo „nežity žití“ nestojí za to obětovat báseň. Chťt být pořád chytřejší než slova měl by si v poezii rozmyslet i ten nejchytřejší.

Tahle univerzální, obratná, sebe-si-vědomá, rozmanitostí postupů i všudypřítomných přirovnání omračující poetika je – viděno z opačné strany – matoucím sledem sofistikovaných obrazů, změní slov zřetězených v obtížný, rozbihavý proud, který pak někdy nějak některým veršem končí. Zrádnost chrlivého tempa spočívá v tom, že se pod vybroušenými jednotlivostmi ztrácejí obrysy celku. Nedůvtipný čtenář, záhy opilý blyštivými obraty, by se rád zorientoval a zkusil pochopit, proč se to všechno musí dít právě takto.

Až na pár výjimek odrážejí básně *Zkoušky Sirén* sám o sobě skvělý předpoklad, že na každém slovu, natožpak sousloví je něco podivuhodného, co stojí za předvedení. Nejčastěji se tu ukazují čerstvé nápady z oboru slovní ekvilibristiky nebo ironické komentáře (a komentáře komentářů) na okraj nakažlivého bombastu lidského dorozumívání. Jenže kdo se nespokojí s rolí užaslého diváka v panoptiku řeči, komu záleží na tom, aby hra někam směřovala, kdo je natolik všetečný, že si vedle otázky, co to označuje, klade taky otázku, co to znamená, ten bude mít se *Zkouškou Sirén* těžkou práci.

Hračky v lyrickém vzduchoprázdnu

Odhlížím od toho, že je pod texty podepsána Olga Stehlíková, a zkouším si představit, kdo *Sirény* vytvořil – ne jako básnický text, ale jako způsob vidění světa. Jak asi vnímá a myslí subjekt, který musel napsat kupříkladu tyhle verše: „Ale na obrázku je krajina s jeřáby a habry./ Krajina s jeřáby a bagry./ Krajina s jeřáby a volavkami.“ Podle všeho je to subjekt nadmíru vnímavý, znakovou podstatou jazyka i řečovou praxí těžce zkoušený; subjekt, jemuž slova a jejich významy přinášejí pravá muka obraznosti a jemuž v konečném důsledku cokoli může připomenout cokoli. Mysl takového subjektu je zřejmě natolik pronikavá, až se nezřídka nechá oslnit svou vlastní citlivostí vůči slovu i frázi, kterou taky podle nesmrtelného hesla

zachází i schází. Příliš se nezdržuje u toho, co slova obvykle znamenají, nejvíc ji fascinuje, co všechno by slova znamenat mohla. A tak bujně a úspěšně variuje, dekonstruuje, ironizuje, paroduje, aktualizuje – jenže co říká a co si vlastně myslí? Je zarážející, že se básně *Sirén*, ve svých jednotlivých obrazech tak názorně plastické, výmluvné a vynalézávé, téměř nedotýkají aktuálního světa a existují povětšinou jako důmyslné hračky v lyrickém vzduchoprázdnu.

Jistěže za verši tušíme několik tematických obzorů, ke kterým všechny ty elegantní proudy slov spějí: hořkosladkou historií dobře přečtené lásky, neúnavně pokřectví floskulí nebo kosmickou i mikroskopickou perspektivu stvoření, jehož je člověk, jaksi shodou okolností, bezradnou součástí. Vesměs však převažují fantazmatické výjevy, jejichž půvab netkví v tom, že by problematizovaly nesnesitelnou skutečnost. Život je tu v dlouhé řadě expresivních momentek a kaširované odvázaných situací inscenován jako svým vlastním pobaveným šklebem zaujatá groteska, která bere víc za hlavu než za srdce. Jako psovi nám tahle poezie pyšný čumák v louži ponížené skutečnosti nevymáchá, abychom zase jednou cítili trpkou vůni i slanou chuť svinstva vezdejšího, jemuž se spokojeni sebou samými utěšeně smějeme.

Odkouzlený svět dvacátých let 21. století vidí Stehlíková přesně, ale v dobrém výhledu si sama dobrovolně překáží. Její básnická řeč trpí proliferací slov stejně jako doba, o které chtě nechtě píše. Nepochybuju o tom, že *Zkoušku Sirén* psala v opravdovém úžasu nad tím, kam jsme to jako živočichové nejvyššího řádu dopracovali, a že kýžené podvrtné gesto, které pod nánosy neodolatelných slov zaniklo, mohlo znít nějak takto: „Vím dobře, jak mluví tenhle svět, ale moje řeč to není.“

Autor je literární kritik.

Olga Stehlíková: Zkouška Sirén. Host, Brno 2022, 72 stran.

literární zápisník

Východ v nás

JAKUB VANÍČEK

Ruský teror na Ukrajině vyvolává v postsozialistických zemích ducha národní hrdosti a do žil nám vlévá stěží uvěřitelnou bojovou energii. Stačila krátká doba a lidé jako by prožili na hraně kráteru. Kolik z nich si najednou uvědomilo, že život nelze jednou provždy redukovat na „ráno do práce a odpoledne utratit, co zbylo z výplaty“, že nejrůznější jistoty vůbec nemusí být tak jisté, jak se na první pohled jeví, a že nakonec ani slušný příjem nemusí pokrýt všechny ty rozmařilosti, jimiž se člověk ve víře v materiální vztup obklopil. Konzum bezstarostný se náhle stal konzumem strašidelným, jeho excesivita a nenormálnost tu najednou trčí tak okatě, že to musí vidět každý. A pokud si je navíc ochoten připustit, že energie, potřebná k vedení života na vysoké noze, sloužila celou dobu imperiální velmoci, dá se snad mluvit o velkolepém procitnutí ze života, kde nejsou dějiny, ale jen uspokojování vlastních potřeb a plnění pracovních povinností. Sláva! Trvalo to dlouho, ale teď můžeme sledovat obnažené ledví jedné zdánlivě nekonečné epochy.

To ovšem zdaleka není vše. Od té doby, co začala válka, jsme se posunuli na škále

permanentní aktivizace mas. Novináři a politici se v tom trénovali dlouho a postupně se jim podařilo ovlivňovat společnost snad ve všech jejích vrstvách. Dnes linie války mnohdy vedou i středem rodin, takže za bouřlivými hádkami není třeba chodit daleko. Autoři jinak vcelku přesných komentářů často vypadávají ze svých rolí a jen stěží dokážou krotit potřebu nálepkovat ostatní účastníky diskuse, takže se na nás z médií valí obraz světa plného zrádců, kolaborantů a proruských aktivistů, proti nimž bojují liberálové. V upadlé formě totěž platí i naopak: míroví vlastenci se rojí proti válečným štváčům. Situace by to byla groteskní, kdyby nebylo všech těch válečných hrůz.

A v neposlední řadě se nad námi opět vznáší historicky oblíbené, funkční a mnohokrát prověřené memento východních hord – hord necivilizovaných barbarů, kteří masově propadají alkoholismu a pro svou necivilizovanost dokážou vraždit i tehdy, kdy se zušlechťený Západan teprve zvolna rozmýšlí. Spílá se nepoučitelným a násilným Rusům a nevyzpytatelným Číňanům za to, že představují bytostné ohrožení našeho světa. Jako bychom neměli hledat příčiny kulturních válek jinde a hlouběji.

Východ. Lákový a nebezpečný. Není to tak dlouho, co Andrzej Stasiuk podnikl cestu po odlehlých částech Ruska, Mongolska a Číny a své zkušenosti shrnul v knize, jež dostala jednoduchou a výmluvný titul: *Východ* (2014, česky 2017). Nejde o klasický cestopis – Stasiukova kniha není ani tak svodkou obrazů z cest, ale především zaujatou úvahou o tom, co to Východ je, kde se nachází a jaké jsou jeho

parametry. Spisovatel začíná vzpomínkami svých prarodičů, kteří na východě Polska zažili pohyby západních i východních armád. Situace se tedy podobá té, kterou nyní zažíváme my. Jenže zatímco my konzumujeme obrazy z válečných zón, v případě zmíněných vzpomínek je Východ hmatatelný, mnohokrát vybavovaný a vytěšňovaný. Vypravěč si v určité chvíli připouští, že kulturní nánosy paměti získaly nadvládu, že Rusové se změnili v „Moskaly“ a lidé jimi začali pohrdat: „Otrhaní pěšáci, kteří vařili slepice i s peřím (...) na každé ruce troje hodinky, pušky na provázku (...) tak vzpomínali všichni (...) Touha po těch slepicích a hodinkách přicházela odkudsi z nitra Eurasie, z hlubin tundry a stepí.“ Neznámé nebezpečí „nemohlo přijít z měst, ze zděných domů, obchodů a kostelů, ale odkudsi, kde končí prostor, z míst, kde lidé začínají zarůstat srsti a v noci vyjí na rudý měsíc (...) nejdřív to pádilo přes ty své stepi po čtyřech tlapách, a teprve když se začala přibližovat naše civilizovaná sídla, začalo se to postupně vzprímovat.“ Jak vypravěč vyvolává noční můry, narůstá i jeho potřeba nahlédnout do míst, odkud ono neviditelné zlo pochází, kde se formuje. Stasiukovo vypravěčské alter ego zahušťuje zděděné kulturní obrazy zla vlastními zkušenostmi z dob socialistického Polska, až se rozhodne zjistit, zda na Východě nenajde ucelenější podobu představ, které v Polsku přežily pouze v drobných výsečích.

Jasně, není to stejné jako dnes, a nelze vlastně ani chtít, abychom navazovali dialog tam, kde jedna strana – jak ráda proklamuje – odmítá diskutovat. Máme ovšem

k dispozici zkušenosti, které nám ukazují, že proti pozoruhodně účinným obrazům zla musíme hledat antidotum. V případě Stasiukovy cesty na Východ to bylo mimo jiné i nekomfortní ožívování vzpomínek a rodinných historií, pod jejichž tlakem se utvářely stereotypy nejrůznějšího druhu. Ochoten podstoupit autoterapii, vyrazí cestovatel do nepřátelské země a znovu prožívá leccos z toho, co mělo dvacet let po rozpadu SSSR zůstat jednou provždy tragickou, ale uzavřenou etapou dějin.

Pokud ale věc zašla tak daleko, že už na Východ nikdo nemůže a že se Východ opět snaží přijít k nám, pak nakonec není nic jednoduššího než zaujmout bojové pozice a přistoupit na to, co se mi nedávno snažil vmluvit jeden dávný kamarád: je válka, vše je jednoduché a čitelné. Až válka skončí, skutečnost zase bude složitá. Taková logika je ovšem zdrcující a může nás posunout do stavu, ze kterého nemusí vést cesta zpět. V jejím kotli zahučí všechno – vzpomínky, dílčí aliance, těžko vydobyté kulturní spoje, prostě všechno. Když si k tomu ještě připočítáme čím dál omezenější schopnost diskutovat, zneužívání situace k dosahování dílčích politických cílů nebo snahu médií ulovit další čtenáře vyhozenými zprávami ze světa, pak se opravdu není možné divit tomu, že se politická nenávisť projevuje i v obývacích pokojích. Symptomy obecné kulturní krize už snad ani nemůžou být čitelnější a možná je pozdě hledat odpověď zevnitř kultury, kterou známe a ve které žijeme.

Autor je antikvář a literární kritik.

A2 JE VÍC NEŽ ČASOPIS.

**Společně vytváříme
prostor pro kulturu.
Podpořte vznik nového
webu a další projekty
v naší kampani A2023
zakoupením originálních
A2 odměn nebo uměleckých
děl od předních českých
výtvarnic a výtvarníků.**

**Více informací najdete na
www.donio.cz/advojka-a2023
nebo**



Je to všechno jenom hra

Ve sklepení barokního paláce Pánů z Fanálu, sídla brněnského Centra experimentálního divadla, inscenují svědectví Igora Oliněviče z běloruské vazební věznice. Jedu do Magadanu je především podobenstvím o souboji dobra se zlem, také ale představuje radikální postoje jednoho anarchisty a vězně svědomí.

MARCELA MAGDOVÁ

Téměř rok trvající ruská válka na Ukrajině zastínila Lukašenkův autoritativní režim, proti kterému se v letech 2020 a 2021 masivně postavila běloruská demokratická opozice. Sérii veřejných demonstrací a protestních stávek doprovázelo zatýkání a porušování lidských práv. Desítky lidí stále zůstávají nezvěstné. Zadržen a odsouzen k dvacetiletému žaláři za údajný terorismus byl i anarchista Igor Oliněvič, známý svým vězeňským deníkem *Jedu do Magadanu* (2013, česky 2014). Text sepsal o deset let dříve během vazby před výkonem prvního, osmiletého trestu. Ohlíží se v něm za pobytem ve vazební věznici zvané Amerikánka, praktikami silových složek, metodami výslechu či návštěvami u manipulativního velitele. Deníkové zápisy mu zároveň slouží k propagaci vlastního politického přesvědčení, tedy výzvě ke svržení elit a vybudování společnosti, která dokáže osvobodit sebe samu.

Potýkání dobra se zlem

Oliněvičův deník upravil pro potřeby inscenace režisér Adam Steinbauer, který – soudě podle jeho předchozích prací – inklinuje k nepravdělné dramaturgii a rozporuplným nebo značně problematickým hrdinům. Ve své absolventské inscenaci na JAMU zpracoval kdysi skandální román Iana McEwana *Betonová zahrada*, v A studiu Rubín zase spolu se Simonou Petřů, autorkou hry *Náhradní existence*, uvedl *Deníky Jana Zábrany*. Nyní sáhl po angažované, ideologií zatěžkané předloze, kterou čte jako archetypální potýkání dobra se zlem.

Hlavní hrdina Igor, autorovo scénické alter ego, uvádí okolnosti předcházející moskevskému zatčení a deportaci do vazby. Poté se proměňuje v Ihara, člena skupiny Neřádi, jenž bojuje proti věčné všepohlcující temnotě a prázdnotě, takzvanému Tumánu. Neřádi naštěstí objevili kámen Zornikam, který je má zavést do města věčného světla a svobody a ochránit před mlhou. Kamen se však chtějí zmocnit služebníci temné strany. Ihar se tu a tam proměňuje v úvodního Igora, případně v průvodce či vypravěče, který hovoří i o samotném Oliněvičovi. Rovina, v níž vystupuje Igor, je věčná a realistická, kdežto s Iharem vstupuje do inscenace svět fantazie a nadpřirozených bytostí. Jako například postava lesního démona Lešije, známého ze slovanského lidového bájesloví.

Právě tyto momenty velice funkčně osvěžují monotónní traktát o nespravedlivém věznění a poměrech v káznici a zároveň jsou příležitostí pro jednoduché, přitom ale výsostně divadelní aranžmá. Patosu zabránuje také interakce s diváky, kteří jsou vyzýváni, aby se staly figuranty při ukázce výslechové praktiky. Z té se přes veškerou nepřijemnost, kterou vybraným jedincům exhibice přináší, nakonec stává jakási forma hry. Hra je ostatně klíčová i pro Oliněviče, vášnivého účastníka LARPů, což možná až zbytečně demonstruje simulace bitky, při které je dobrovolník z hlediště vybaven molitanovou zbraní, s níž se má utkat se svým hereckým protivníkem. Scéna samozřejmě působí nadmíru zábavně, na druhou stranu až příliš odvádí od seriózního tématu. Úvaha o herní



Inscenace Jedu do Magadanu vrací na domácí scénu běloruské téma. Foto Kateřina Barvířová

situaci jako univerzálním modelu, do něhož se vejdou jak fiktivní, tak reální hrdinové, není ale bez zajímavosti. Ve výsledku i tým Adama Steinbauera přece „pouze“ sehrává divadlo, a neagituje.

Na seznamu zrádců

Všechny postavy s citem pro přesný a rychlý střih ztvárnil Mark Kristián Hochman. Je podmanivý jako zanícený, revoltující mladík v bílé košili s tradiční běloruskou výšivkou či v černé teplákovce s nápisem Live or Die, stejně jako lesoduch s větévkami prodlužujícími mu prsty rukou a se závojem přes obličej. Pracuje s energií těla, hlavně však s výraznou hlasovou modulací. Dokáže tak často jen slovy a pohledem vizualizovat místo a okolnosti, o nichž hovoří.

V závěru nasedá do pomyslného vlaku, který ho spolu s ozbrojenými členy eskorty odváží kamsi na sever. Cílová destinace Magadan odkazuje k přístavnímu městu na Dálném východě, pověstnému „městu-táboru“, kde se za stalinismu ve třicátých letech 20. století nacházel nechvalně proslulý gulag. V podkresu zní píseň Jedu do Magadanu ruského muzikanta vystupujícího pod pseudonymem Vasja Oblomov, která vznikla v roce 2010, kdy byl Oliněvič poprvé zadržen. Na rozdíl od Oliněviče sice nebyl Oblomov nikdy fakticky zatčen, avšak za svůj občanský aktivismus (vystoupil během demonstrací proti Putinovi, podpořil Alexandra Navalného v kandidatuře na moskevského starostu) byl konzervativními médii zařazen na seznam národních zrádců.

Po vlně projektů solidarizujících s ukrajinskými uprchlíky, ať už přímou spoluprací s nimi, či akcentem na válečný konflikt, vrací inscenace *Jedu do Magadanu* na domácí scénu běloruské téma. Nečiní tak ale se zatatou patetičností, naopak vynalézavě a s humorem v duchu hesla „Je to všechno jenom hra“.

Autorka je divadelní teoretička a kritička.

Adam Steinbauer & kol.: Jedu do Magadanu.

Nevěř, neboj se a nepros. Předloha Igor Oliněvič, režie Adam Steinbauer, dramaturgie Libor Brzobohatý, výprava Julie Ema Růžicková, hudba Problem of a Tram Approacher, hraje Mark Kristián Hochman. Divadlo 3+kk, Brno. Premiéra 1. 5. 2022, psáno z reprízy 6. 12. 2022.

Čechov proti všem a se všemi

Višňový sad je především pohledem na naši humanitu, tvrdí o poslední divadelní hře Antona Pavloviče Čechova francouzský režisér Daniel Jeanneteau. Drama z počátku 20. století uvádí ve francouzsko-japonské koprodukcí v divadle na předměstí Paříže, které v posledních letech vede.

MARIE SÝKOROVÁ

Jak začala vaše spolupráce s japonským divadlem?

Do Japonska jezdím pravidelně už skoro pětadvacet let a tamější divadelníci mou tvorbu dobře znají. V roce 2009 mi nabídl spolupráci režisér Satoši Mijagi, který působí v Shizuoka Performing Arts Center, jedné z nejvýznamnějších uměleckých institucí v Japonsku. Navrhl mi, abych režíroval drsnou hru Zpustošení od anglické dramatičky Sarah Kane. A při posledním společném setkání ho napadlo, abych připravil některou z Čechovových her. Se scenáristou Mammarem Benranouem se nám zdálo, že Višňový sad bude pro obě strany – japonskou i francouzskou – nejsrozumitelnější.

Proč?

Je to přístupné dílo, lehčí, méně dramatické. Čechov v něm navíc výrazně řeší přeměnu světa, konec aristokracie, nástup trhu. Ve hře se probírá i rozdrobenost společnosti a různé formy nespravedlnosti. Dnes můžeme podobné změny vidět všude, i na druhém konci planety. Čechov ve Višňovém sadě nahlíží na společnost z pozice humanisty, který se zajímá o všechny projevy lidství, aniž by lidi soudil, i když někdy tím pozorováním jistě trpěl. Nekritizuje jen vyšší společnost, zesměšňuje i vesničany, kteří jsou vykresleni jako nevzdělaní idioti a neotesanci. Je empatický, ale zároveň velmi přísný. Uvedení Višňového sadu

v Japonsku nás navíc odvedlo od zavedené představy, kterou o Čechovově době máme v Evropě. Nemuseli jsme Višňový sad inscenovat v kulisách Ruska konce 19. století, v estetice plně samovarů.

Lze najít styčné body francouzské a japonské divadelní estetiky?

Divadelní tradice v Japonsku a ve Francii jsou samozřejmě velmi odlišné. Jenže diváci v Japonsku a ve Francii dnes stojí před stejnými problémy. Více než o podobnost divadelní formy tu jde o lidskost, humanitu. Vidíme, že jsme na jednu stranu odlišní, ale na stranu druhou velice podobní. Višňový sad je v tomto ohledu skutečně nadčasové dílo. Najdeme v něm univerzální detaily a situace, které se opakují ve všech epochách, byť jsou vyprávěny různými způsoby. Svou univerzálností probouzejí emoce, jsou nám blízké, chápeme je. Čechov měl při popisu společnosti silnou intuici a dokázal jevy i předvídat. Pochoopil, že se společnost mění a spěje k revoluci.

Sám Čechov ale svou hru nechápal jako tragédii.

Čechov o svých inscenacích mluvil jako o komediích – vycházel z burlesky a humoru. Chtěl se vyvarovat těžkého a vážného ztvárnění ve stylu Stanislavského. První díla, která psal před divadelními hrami, byla spíš jakýmsi anekdotami a komediální ráz tvorby si podržel až do své smrti v roce 1904, kdy byl poprvé uveden Višňový sad.

Vnímáte takto Višňový sad i vy?

Pro mě je to dílo velmi bolestivé a dramatické, které ale nelze vyprávět jinak než s jistou lehkostí a vtípem. Pokud totiž u Čechova příliš zdůrazníme hloubku a dramatickост, celou náladu jeho hry zabijeme.

Daniel Jeanneteau (nar. 1963) je režisér a scénograf. Spolupracuje s předními francouzskými divadelními institucemi, jako jsou La Colline v Paříži, Divadlo Gérarda Philipa v Saint-Denis, Studio-Théâtre ve Vitry, Dům kultury v Amiens, Opera v Lille a jiné. Od roku 2017 působí jako ředitel Gennevillierského divadla.

Dýchat komunitu

Proměna subkulturní scény ve Washingtonu, D.C.

Více než čtyři desetiletí od zformování vydavatelství Dischord Records, které vneslo do punkové hudby aktivismus či důraz na etické postoje a solidaritu, pokračuje v hlavním městě USA proměna subkulturního života v důsledku globálních trendů. Ozvěny osmdesátých a devadesátých let tu ale stále rezonují.

VÁCLAV ORCÍGR

V chladném a nevlídném říjnovém večeru procházím mezi novostavbami nedaleko stanice metra Takoma v severní části Washingtonu, D.C. Jako zjevení se v nové zástavbě vynoří skromný dvoupodlažní rodinný domek obklopený zahradou, který mezi moderními věžáky působí dojmem hobiťho příbytku. U vstupu mě vítá organizátor dnešního večera, hráč na lesní roh Abe Mamet, jehož experimentální trio má dnes vystoupit. Line-up dále tvoří houslista a producent Jamie Sandel a krátký saxofonový set Marka Cisnerose, člena postpunkových Hammered Hulls či Des Demonas, který v minulosti působil například i v legendárních The Make-Up. Koncert vrcholí hromadnou improvizací všech účinkujících. Vstupné je dobrovolné a Abe mi ukazuje krabice s vínem, které je pro diváky volně k dispozici.

Jsem v Rhizome, jednom z posledních skutečně nezávislých center alternativní kultury v D.C., které stojí na dobrovolné práci a kolektivním rozhodování. V přízemí dvoupodlažního domu se konají koncerty od free jazzu po grindcore, horní patro slouží jako galerie, kde se pravidelně střídají výstavy lokálních výtvarníků. Víkendy jsou často ve znamení spolupráce a sdílení: probíhají tu různé kursy, workshopy či setkání, na nichž se můžete naučit ovládat modulární syntezátory, osvojit si základy současného tance či takzvaného urban sketchingu nebo se

rostoucím cenám bydlení i služeb řada umělců včetně hudebníků odchází do suburbánních oblastí nebo jiných měst, třeba do nedalekého Baltimoru, kde jsou lepší podmínky pro život s nižším rozpočtem.

Na hraně existence dlouhodobě balancuje i tradiční punkový klub Black Cat. Při životě ho udržuje nadšení majitele Dan-teho Ferranda, bývalého bubeníka kapel Gray Matter a Iron Cross, ale také posun ke komerčnějším žánrům, které čas od času nalákají i zlatou mládež, pro kterou se oblast kolem U Street a Čtrnácté ulice, kde se klub nachází, stala vyhledávanou lokalitou nočních tahů. Jako jedno z mála míst si nicméně Black Cat udržuje ducha kdysi silné komunity kolem vydavatelství Dischord Records a jeho vlajkové lodi, kapely Fugazi, jejíž odkaz je skoro dvacet let poté, co si dala blíže nespecifikovanou pauzu, ve městě pořád cítit. Koncerty starých i novějších skupin v Black Cat navštěvují mnozí pamětníci zlaté éry, jimž je dnes kolem padesáti, nebo dokonce šedesáti let.

Po světě stále žijí desítky tisíc pankáčů všech generací, kteří na kapely kolem Dischordu přísahají a Black Cat je i přes nevyhnutelné změny připomínkou toho, že tato subkultura je pořád naživu, i když její publikum výrazně zestárla a mladší ročníky jsou na koncertech kapel z Dischordu v menšině. Se stárnutím ústředních postav vydavatelství však logicky slábne i původní energie,

v mainstreamové huby. Klub 9:30, kde své první koncerty v osmdesátých letech odehrály kapely jako Minor Threat nebo Bad Brains, se po přestěhování na východní cíp U Street v roce 1996 stal součástí expandujícího koncertního impéria I.M.P. To začínalo jako bookingová agentura nezávislých koncertů v osmdesátých letech právě v 9:30 a dnes je největším hudebním promotérem ve městě; provozuje čtyři koncertní místa, včetně monumentální haly The Anthem pro šest tisíc lidí v nové luxusní čtvrti Wharf v bývalých docích.

Když dvacet minut před otevřením přicházím ke klubu 9:30 na koncert australské skupiny Amyl and the Sniffers, od vchodu se přes dva bloky táhne zástup fanoušků různých generací, z většiny jde ale o teenagery a mladé dvacátníky a dvacátnice. Během koncertu je v klubu o kapacitě dvanácti set lidí narváno. S generační obměnou se pochopitelně mění i preference – určitým ústupem Dischordu do ústraní, ať už se to týká samotné hudby či politické činnosti a aktivismu, vzniká prostor k rozmachu nového hudebního undergroundu. Ten je založen na rozličnosti žánrů i forem a šíří se s pomocí globálně dostupných nástrojů hudebního marketingu, jako jsou streamovací platformy nebo hudební servery. Globalizující prvky v subkulturách na jedné straně umožňují větší interakci mezi tematickými preferencemi mladé generace a rozšiřujícím se rozptylem hudebních stylů, na druhé straně přinášejí mechanismy zakoreněné v povaze neoliberálního kapitalismu, jehož cílem je uchvátit cokoli, co lze zpeněžit. Kapitalizace alternativních hudebních žánrů se projevuje i ve fungování koncertních míst. Všechny kluby z rodiny I.M.P. se například staly cashless zónami. Ve většině případů je tak nemožné koupit si vstupenku bez smartphonu a platebních aplikací. Zato si ale můžete za příplatek rezervovat speciální místa s nejlepším výhledem či přístupem k baru.

Střet světů

Podobně jako v řadě jiných měst globálního Severu se i hudební provoz ve Washingtonu, D.C., stále víc přizpůsobuje zákonitostem byznysu. Ovšem vzhledem k místní kulturní tradici dochází ke zvláštní symbióze, při níž zůstává zřetelný mentální obraz dřívějších dob. Vliv Dischordu sice slábne pod tlakem trendů, které nezávislou produkci mění v další druh konzumního zboží, přináší to nicméně nové výzvy jak pro starší generaci, která se snaží udržet si svou autenticitu nebo se adaptovat na novou situaci, tak pro tu mladší, pro niž hudební subkultury navzdory své proměně pořád mají zásadní transformační potenciál. D.C. je tak dost možná jedním z nejzajímavějších současných příkladů konfrontace staré subkulturní scény s novými trendy. Stále zde každopádně existuje prostor pro život na okraji a sounáležitost – ústřední hodnoty punkové komunity.

Autor je sociolog a hudebník.



Skupina Saffron během odpoledního koncertu v klubu Rhizome. Foto Václav Orcígr

s ostatními podělit o své sny. O týden později se do Rhizome vracím na odpolední koncert místních kapel. Několik desítek pankáčů postává v hloučcích na zahradě ozářené podzimním sluncem a já si odnáším pocit otevřeného a přátelského místa, které žije svým vlastním nezávislým životem.

Jiné město

Ve městě, kde se rodily myšlenky DIY nebo straight edge, zůstává tohle otlučené doupe jedním z posledních útočišť, jež stojí na původních principech místní alternativní scény. I tady ale cedule oznamující plánovanou demolici hlásí neodvratný konec jedné éry. Washington, D.C., patří mezi nejgentrifikovanější města na světě. Líhně nezávislé kultury nebo LGBTQ+ hnutí jako čtvrt Adams Morgan nebo oblast kolem kruhového náměstí Dupont Circle, kde se odehrály první punkové koncerty, se staly vyhledávanými rezidenčními centry pro vládní pracovníky či manažery nadnárodních firem. Kvůli

kteřá měla v dobách jeho největší slávy sílu formovat veřejný diskurs a pohánět sociální hnutí ve městě i mimo něj. Když se po koncertě jedné z výrazných skupin devadesátých let Girls Against Boys bavím s bubeníkem Fugazi Brendanem Cantym o jeho oblíbených rybářských destinacích, v hlavě mi vyvstává otázka, na kterou sám začínám po třicítce hledat odpověď. Které hodnoty jsou vlastně v životě důležité a kterých se člověk musí vzdát, aby dokázal odolávat kulturním, sociálním a ekonomickým trendům současného globálního kapitalismu? Pro dnešní scénu kolem Dischordu zůstává v popředí soudržnost komunity, vzájemnost a láska k hudbě. A možná i víra, že poselství, které se z Washingtonu v posledních dvou dekadách 20. století rozlétlo do světa, může promlouvat i k mladším generacím.

Trendy bez hranic

Jiná místa historicky spojená s hardcorepunkovou hudbou se postupně transformovala

Vynucená stigmata

Čarodějnická kongregace Witch Fever

Britská skupina Witch Fever těží z kombinace několika faktorů: projekt tvořený výhradně ženami se hlásí k feminizmu, bojuje proti patriarchátu, zároveň však vychází z metalu a travestuje náboženské motivy. Zpěvačka Amy Walpole se tak vypořádává se svými traumaty i s maskulinní tradicí „tvrdé“ hudby. Především ale provokuje.

ŠTĚPÁN ŠANDA



Zpěvačka Witch Fever mívala „hlavu plnou biblického jazyka“. Foto Paul Hudson (CC BY 2.0)

Z trůnu obklopeného svíčkami shlíží postava bez výrazu, celá zahalená v neprůhledné látce jedovatě zelené barvy. Scénu doplňuje oltář s křišťálovou koulí, plastikou ve tvaru ruky, obrázky a dalšími votivními předměty. Metalové kapely se sice podobnými kulisami prezentují rády, ale tento výjev se vymyká už paletou barev, v níž dominují křiklavé odstíny zelené a růžové. A podobně se vymyká i manchesterská kapela Witch Fever, která nastíněný výjev použila na obalu své debutové desky *Congregation*. Na albu můžeme zaslechnout vlivy Black Sabbath a doom metalu, ale také punku a postpunku osmdesátých let nebo grunge. Všechny tyto stylizace Witch Fever využívají k vyjádření vzpoury vůči patriarchátu, misogynii a homofobním tendencím. „Pokud jste cis muž, snadno se vyhnete všemu politickému. My to ale žijeme každý den,“ odpálkovala zpěvačka Amy Walpole na jednom z koncertů návštěvníka nespokojeného s tím, že během setu připomněla, že se k anglické monarchii neváže jen noblesa a majestát, ale především koloniální minulost. Důležitější je však žánrový kontext: Witch Fever totiž jakožto metalová skupina tvořená výhradně ženami a hlásící se k feminizmu zpochybňuje maskulinní tradici „tvrdé“ hudby.

Žehnání hanbě

Když se metal vymezuje proti náboženství a konformní morálce, zpravidla tak činí

s étosem buřičství a nespoutaného individualismu. Witch Fever do tohoto schématu vnáší novou perspektivu, která pramení z osobní zkušenosti zpěvačky: Walpole se do svých šestnácti let pohybovala v křesťanském charismatickém hnutí, které hlásá působení Ducha svatého v každodenním životě. Mystická či pseudonáboženská atmosféra spojená se stylizací skupiny (například v klipu ke skladbě *I Saw You Dancing* sledujeme jakousi podzemní sektu) tak odráží zpěvačiny zážitky z dospívání. „Měla jsem hlavu plnou biblického jazyka a náboženských výrazů,“ vzpomíná Walpole na webu Forty-Five.

Představa křesťanského Boha je zároveň patriarchálním archetypem. Přes všechny emancipační pokroky uplynulých desetiletí se i dnes mnozí upínají k představě silného muže na vrcholu mocenské hierarchie. „Patriarchální struktura existuje nejen v církvi, ale všude. Ovládá ženy i queer a nebinární lidi a dělá jejich životy těžší, než by měly být, protože v nich vzbuzuje pocit, že jejich identita je problematická,“ uvedla Walpole v rozhovoru pro magazín Kerrang. Nyní se snaží náboženské motivy využívat pro vlastní posílení.

V punkově špinavé úvodní skladbě *Blessed Be Thy* s typickým kvílivým vokálem zpěvačka přetváří křesťanskou formuli a namísto Bohu žehná hanbě, které čelí odpadlíci od víry. Plíživá titulní píseň zase pracuje s obrazem

shromáždění, před nímž se vypravěčka beze studu vyznává ze selhání při hledání víry a v postupně rostoucím hluku za doprovodu kostelních zvonů ohlašuje své znovuzrození skrze „vynucená stigmata“.

Podněcujeme k násilí

Název kapely odkazuje k honům na čarodějnice, ať už v Anglii, nebo v zaoceánských koloniích. Podle historičky Lyndal Roper existuje vztah mezi uměním, fantaziemi o násilí a sexu v démonologických knihách, jakou je například proslulé dílo *Malleus Maleficarum* (Kladivo na čarodějnice, 1486), a justičními vraždami nevinných lidí. „Za to, že fantazie a přesvědčení vyvolávají násilné činy, nemohou jen samotné názory nebo představy, ale soubor historických okolností,“ připomíná historička ve své knize *The Witch in Western Imagination* (Čarodějnice v představách západního světa, 2012). Zároveň platí, že čarodějnice jakožto ztělesnění ženy vymykající se společenským konvencím a nepodřízené reprodukci stále představuje silný symbol. „Ano, podněcujeme k násilí/ V tichosti se nikdy nic nezměnilo,“ křičí Walpole v refrénu písně *Sour*. Jakkoli to může znít banálně, současná obava z destruktivní moci „genderismu“ se nemusí příliš lišit od strachů, z nichž se rodily hony na čarodějnice. „Z pohledu reakčního hnutí termín ‚gender‘ přitahuje, kondenzuje a elektrizuje rozmanité sociální a ekonomické úzkosti, které vyvolala rostoucí ekonomická nejistota v neoliberálních režimech, prohlubující se sociální nerovnost i lockdown během pandemie,“ píše Judith Butler v článku pro *The Guardian*. Dodejme, že Witch Fever na její text odkazují v jednom ze svých instagramových stories pod hlavičkou „important stuff“.

Zprvu se zdá, že album *Congregation* skončí smířlivě. Skladba *Slow Burn* se postupně rozhoří až k ohlušujícímu refrénu, v němž znějí náznaky radosti, euforie a katarze, načež následuje ztišení. Jenže do ticha vpadne závěrečný track, který se opět vypořádává s traumatem: „Táhnu si s sebou věci, které mi řekl/ Myslela jsem si, že to je moje chyba, byla jsem jen dítě.“ Jako by skupina připomínala, že i když se trauma dá utiřit, nikdy zcela nezmižít – stejně jako mocenské vzorce vepsané do naší společnosti. Witch Fever proto bijí na poplach a svolávají sesterskou čarodějnickou kongregaci.

Autor je publicista.

Witch Fever: Congregation. Music for Nations 2022.

muzikologický deník

Futurologie z neznámé krajiny

PETR HAAS

Nedávno jsem si na nábřeží všiml vyššího muže středního věku. Viděl jsem ho tam pak ještě několikrát a pokaždé jen tak stál a díval se k řece. Mohlo by se zdát, že na někoho čeká, ale nikdy se nerozhlízel kolem sebe. Po chvíli se obvykle náhle otočil a odešel. Měl přitom mírně sklopenou hlavu, takže mohl vidět jen na několik málo kroků před sebou. I při chůzi zjevně na něco myslel a nechtěl se rozptýlovat lidmi ani ničím jiným. „Už jsem na to přišel a musím jít,“ řekl by mi, kdybych ho zastavil a chtěl po něm nějaké vysvětlení. Podle mého názoru to byl navíc přesně

ten typ člověka, který by ještě mohl dodat: „A máte pravdu, je to skutečně tak – věnuji se technice umělého problému.“ „Myslel jsem si to,“ odpověděl bych mu.

Technika umělého problému je výzkumná metoda, která leží na hranici mezi komponováním a hudební vědou. Výzkumník zpravidla nejprve vytvoří kompozici a na ní pak demonstruje problém, kterým se chce zabývat. Taková kompozice ale není běžné hudební dílo. Proto se někdy označuje jako „vědecká“, čímž se dává najevo, že nevznikla pro širší publikum. Je určena relativně uzavřené komunitě akademického světa a splní svůj účel tím, že se stane reprezentací zkoumaného jevu. To je vše. Všechny skladby tohoto druhu jsou tedy podřízeny výzkumnému záměru a většinou ani neusilují o dosažení krásna. Pokud skladba přesto dojem krásna vyvolá, je to chápáno jen jako vedlejší efekt. V podstatě jde o konstrukce čistě intelektového původu s více či méně zjevnými rysy uměleckého díla.

Jestliže se badatel chce věnovat této technice výzkumu, musí své teze formulovat

nástroji abstraktního myšlení podobně jako hudební skladatel. Zní to složitě, ale v zásadě jen rozloží své myšlenky v čase. Klade postupně jednu tezi za druhou jako jednotlivé kroky, které vyústí v závěr. Vlastně říká: „Tohle si myslím, takový předkládám problém a takové řešení navrhuji.“ Výsledek obvykle vypadá jako řada po sobě následujících různých dlouhých hudebních úseků, jež mají nějakou souvislost. Anebo je to jedna velká hudební expozice, kterou badatel vytvoří, postaví na pomyslné hudebněvědné pódium a prohlásí: „Tady je mechanismus, který se pohybuje a demonstruje určité fyzikální zákony.“ Nejde ale o fyziku, protože předmětem výzkumu je umění a zkoumaný svět i jeho zákony jsou zcela artificální, stvořené člověkem.

Z pohledu vědy má tato aktivita rysy autistického chování. Badatel totiž nezkoumá cizí skladby, o nichž by pak mohl vynášet soudy. Místo toho kompozice sám nejdříve vytváří a teprve pak je zkoumá. Proto se mluví o výzkumu pomocí techniky umělého problému. Slovo „umělý“ je přitom používáno i v pejorativním smyslu. Kritikové tím narážejí

na určitý akademický intelektualismus a ztrátu kontaktu s realitou. O umělý problém se však jedná i z jiných, mnohem závažnějších důvodů. Zde se totiž nezkoumá způsobem, jaký je uměnovědám vlastní: nehledí se do minulosti na to, co už bylo vytvořeno. Pohled se upírá opačným směrem, k tomu, co ještě není a co by možná teprve mohlo vzniknout. Sestavuje se tu model budoucnosti a ten je ze své podstaty vždy umělý.

Mám pocit, že vytváření takových modelů je doména umění. Nebo ne? Je to přece umělec, kdo vykročí někam do neznáma a stvoří své dílo. Až poté přijde vědec a zkoumá, co bylo vytvořeno. Snaží se věc pochopit. To je běžný a srozumitelný postup. „Na druhou stranu,“ odpověděl by ten muž z nábřeží, „je stejně tak srozumitelná i neochota zabývat se stále jen obzory, které při své cestě do neznáma objevil někdo jiný. A nejde ani tak o prvenství, spíše je lákavé změnit směr pohledu.“

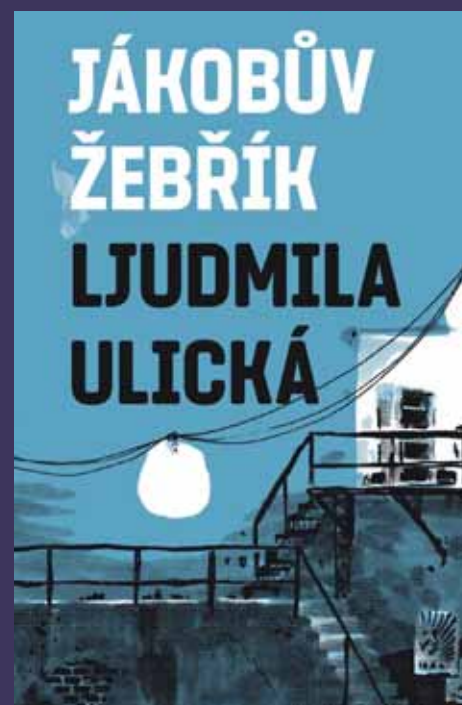
„Sám jste to při našem rozhovoru říkal,“ dodal by ještě. „Nedívat se na to, co už bylo, a místo toho stvořit něco, co by teprve mohlo být.“

Autor je muzikolog a občas komponuje.

LJUDMILA ULICKÁ

Jákobův žebřík

Román jedné z kandidátek na Nobelovu cenu se opírá o reálnou korespondenci autorčiných prarodičů a vyšetřovací spis jejího nespravedlivě souzeného dědečka. K příběhu vnučky v roce 1975 a jejího dědečka v roce 1911 se přidávají osudy dalších generací.

VOJTĚCH MATOCHA
KAREL OSOHA

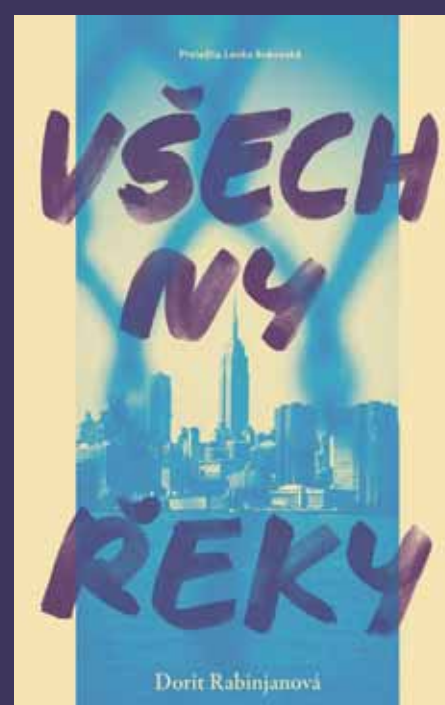
Prašina: Křídový panáček #6

Vrcholí komiksová série, která se stala senzací roku 2022. Na Prašině řadí tajemný žhář a na ohořelých stěnách se objevuje podivný symbol. Dávná tma prohrává svůj boj se světlem, jenže co když na sebe tma dokáže vzít lidskou podobu?

DORIT RABINJANOVÁ

Všechny řeky

Překladatelka Liat se z New Yorku musí vrátit do Izraele, její milenec Hilmí pochází z Palestiny. Kontroverzní román se v Izraeli stal bestsellerem a symbolem ohrožení svobody slova, když ho ministr školství odmítl zařadit do povinné četby pro střední školy.



Uniknout z břicha velryby

Eva Koťátková v Národní galerii

Výstava *Moje tělo není ostrov*, umístěná ve dvoraně Veletržního paláce, se pokouší dát prostor a hlas těm, které většinová společnost obyčejně považuje za jiné, nežádoucí a přebytečné. Světově úspěšná umělkyně Eva Koťátková citlivým a přístupným způsobem zpracovala téma odlišnosti, které se dotýká každého z nás.

DAVID BLÁHA

Národní galerie v lednu zveřejnila svůj výstavní plán na rok 2023, jeden z nejdůležitějších letošních projektů však začal už v prosinci loňského roku. *Moje tělo není ostrov*, sólová výstava české umělkyně Evy Koťátkové ve velké dvoraně Veletržního paláce, tematicky volně navazuje na kolektivní projekt *MOVE: Intimita jako vzdor*, který se na tomtéž místě věnoval tématům osobního vyjádření, politického rozměru identit a obecně feministické kritice současných patriarchálních struktur. Tehdy ovšem majestátní prostor dvorany hostil osm vystavujících, kdežto nyní se s jeho rozlehlostí musela umělkyně poprat sama.

Citlivě a srozumitelně

Červená rybářská síť zavěšená nad rozměrnou halou pocitově snižuje vysoký strop a kromě toho, že přispívá k pocitu bezpečí a pohodlí, který je pro výstavu klíčový, také souvisí s hlavním objektem, jímž je obrovská konstrukce napůl ryby, napůl člověka. Hned u vchodu na diváka kromě kustodky čeká také masivní skelet rybiho ocasu, který na druhé straně sálu doplňuje stejně rozměrná rybí hlava. Mezi oběma konci se nachází prostor pro množství tematických zastavení, instalací a soch, mezi nimiž je nejnapadnější velká košile, jejíž knoflíky dosahují rozměrů větších než lidská dlaň. Po stranách místnosti leží velké různé ploutve z textilu, takže plánek výstavy silně připomíná kresbu toho, co nám zbyde na talíři z ryby, když ji prohlásíme za snědenou.

Koťátková dlouhodobě pracuje s jasně rozpoznatelnou, originální estetikou barev a materiálů (textil, dřevo, kovové konstrukce) a specifickými tématy (formování jedince státním aparátem, vzdělávací systém, život těch, kdo se vymykají normě). Obě charakteristiky jsou přítomné i tentokrát. Někdo by to mohl označit za sázku na jistotu a malou odvahu experimentovat, Koťátková však s postupem let především pečlivě rozvíjí svá východiska a promyšleně vytváří čím dál komplexnější celky – ať už se jedná o metodu koláže, ke které její tvorba dlouhodobě odkazuje, o šité kostýmy a loutky nebo o citlivost při rozkrývání obyčejných situací, ve kterých se nicméně často odrážejí nečekané nástrahy. Svá témata a jazyk si už zkrátka Koťátková našla, a my se tak můžeme soustředit na to, co nám sděluje nového.

Zpráva je to vlastně jednoduchá a název výstavy ji plně vystihuje: naše tělo neexistuje

ve vzduchoprázdnu. Vždycky jsme součástí větších celků, které nás nějak hodnotí, usměřňují a formují, často proti naší vůli. Na první pohled je to banální tvrzení, avšak ve výstavě se jasně odráží nepoměr v životní zkušenosti těch, kteří tento výrok mohou přijmout a pustit z hlavy, protože zapadají do systému a tím pádem je pro ně neviditelný, a těch, kteří mu z nejrůznějších důvodů nevyhovují, nezapadají do předem připravených škatulek a je jim to připomínáno každý den. Autorka tak do svých děl jemně propisuje filosofické myšlení od Michela Foucaulta k Donně J. Haraway, aniž by je musela explicitně zmiňovat, což samozřejmě přispívá ke srozumitelnosti její práce (o přeteoretizované výstavě přítom v posledních letech není nouze).

Jak se cítí kreveta

Na výstavě se setkáváme s více než dvaceti příběhy, které nám zprostředkovávají určitý typ nesnáze, útlaku nebo násilí, s nímž se můžeme v dnešním světě setkat. Koťátková pracuje s citlivým poměrem metafory a dokumentu – vyprávění o tom, jaké je to žít s postižením, nebo o nedobrovolné medikaci a internaci v dospívání tak střídají abstraktnější, symboličtější příběhy, ve kterých často figurují ryby nebo jiní mořští živočichové. Umělkyně se systematicky pohybuje na hranici lidského, zvířecího a rostlinného, nachází styčné body a prohlubuje tak naši citlivost ke všemu ne-lidskému. Výrok „Jsem kreveta hrozená do hrnce, ve kterém se právě začala vařit voda“ nám může připomenout, jak se cítíme v současné politické nebo klimatické situaci. Následuje stylizovaný recept na vaření mořských živočichů zaživa, který se musí zdát drastický nejen vegetariánům či veganům – a to právě proto, že si často jako zmíněná kreveta sami připadáme.

Návštěvníci procházejí mezi konstrukcemi, které připomínají králíkárný nebo přepravky na ptáky a další, nespecifikovaná zvířata – v doprovodných textech jsou označeny jednoduše jako „bedny“ a často mají jednoduchou popisku informující o názvu, obsahu, vnitřním uspořádání, datu příjezdu, současném stavu a speciální péči. Asociují tak věznění, ale také přepravu na místo, kde na jejich obsah – většinou se jedná o těla, například „bezmocné tělo“, „kontrolované tělo“ nebo „tělo bez domova“ – čeká porozumění, klid

a léčba. K všem těmto popiskám se váže určitý příběh, který si diváci mohou vyslechnout každou sobotu mezi druhou a pátou hodinou odpoledne od performerů. Jindy se prostor přes všechnu snahu o přívětivost zdá poněkud opuštěný: po zemi se povalují prázdné kostýmy, u šicího stroje nikdo nesedí, bedny jsou otevřené a nikdo v nich není. Celá instalace jako by směřovala ke komunikaci zmíněných příběhů – performeré jsou však přítomní jen tři hodiny týdně a mimo ně je supluje jediné video, umístěné v hlavě ryby, kde se sice můžete pohodlně uvelebit a naslouchat, ale vzhledem k množství příběhů byste se tu museli povalovat více než hodinu. Možná by k umocnění a lepšímu prožití jednotlivých vyprávění napomohl audioprůvodce, s nímž by se mohli návštěvníci pohybovat výstavou.

Hranice péče

Koťátková svá témata otevírá, komunikuje a zpracovává zodpovědně a s citem pro detail a je jenom dobře, že je její práce prezentována ve státní galerii. Aby nemluvila jen autorka, jsou ve dvoraně navíc k dispozici „interaktivní zóny“, kde se mohou lidé posadit a povídat si nebo své příběhy a vzkazy napsat a připíchnout na velkou nástěnku. Vadou na kráse je bohužel nesoulad mezi důrazem výstavy na naslouchání, péči a sdílení zkušeností a relativně vysokou cenou vstupenky. Jedná se ale o dlouhodobý problém, který ostatně není ani specificky český – mohli jsme ho zaznamenat i na větších přehlídkách umění, například na loňské *documentě 15* (viz A2 č. 19/2022).

Na první pohled se může zdát, že se určitá část umělecké scény věnuje stále dokola týmž tématům, a že zatímco vznikají výstavy na téma péče, ti, kdo se na nich podílejí, se sami prekarizují a postupně vyhořívají. *Moje tělo není ostrov* však neopakuje prázdná hesla – skutečně něco říká o naší společenské situaci, reflektuje ji a nabádá nás k zamyšlení a přehodnocení vlastních pozic. Snažím se být optimista a věřím, že opakování zakládám jako „inkluzivita“, „nerůst“ nebo „nesoutěžení“ skutečně časem povede k reálným výsledkům. Že se nejedná jen o další módní vlnu, ale o (bolestivě) pomalou transformaci. Výstava Evy Koťátkové mi k tomu dodává sílu.

Eva Koťátková: *Moje tělo není ostrov*. Veletržní palác, Národní galerie Praha, 7. 12. 2022 – 4. 6. 2023.



Na výstavě se setkáváme s příběhy, které nám zprostředkovávají určitý typ nesnáze, útlaku nebo násilí. Foto Adéla Márová, Národní galerie Praha





Hubert Švaříček: Zaniknout docela snadno, instalace (drát, cement), 2022. Foto Nikola Rácová

Velká čarodějka

O životě anglické spisovatelky Ann Radcliffe kolovaly legendy už za jejího života – například že ji přílišná představivost dovedla k šílenství. Její neobyčejné imaginaci každopádně vděčíme za virtuózní gotické romány plné hrdinek v nesnázích, klaustrofobních sklepení i vznešené krajinomalby.

JOSEF FULKA

Letos v únoru uplyne dvě stě let od smrti Ann Radcliffe (1764–1823). Slavné přízvisko „velká čarodějka naší generace“, které jí přiřkl Thomas de Quincey, snad alespoň částečně naznačuje, jakým vlivem tato skromná a dodnes trochu záhadná autorka ve své době působila. Z dnešního pohledu ji sice pravděpodobně nezařadíme do kánonu velkých autorů typu Shakespeara, Dickense či Milтона, ale bezpochyby stojí za to její jméno připomenout, třeba už jen proto, že český čtenář má některá její díla (konkrétně *Sicilský román* a *Záhady Udolfa*) k dispozici ve vynikajících překladech – vyšla v sedmdesátých letech spolu s dalšími klasiky gotického románu jako součást ediční řady Anglický gotický román v nakladatelství Odeon (*Záhady Udolfa* navíc doprovází skvělý a své době ideologicky nepoplatný doslov Jaroslava Hornáta). I proto je namístě knihy „velké čarodějky“ znovu prolistovat.

Nejznámější skutečností o životě Ann Radcliffe je, že toho o něm mnoho nevíme. „Držela se v ústraní jako ptáček, který zpívá své osamělé melodie, skrytá a neviditelná,“ napsala o ní anglická spisovatelka Fanny Burney. První pokus o sepsání jejího životopisu, jež roku 1883 podnikla Christina Rossetti, ztroskotal na nedostatku informací. Teprve ve 20. a 21. století se někteří autoři pokusili tuto biografickou mezeru zaplnit: nejserióznějším životopisem, alespoň pokud je mi známo, je kniha Rictora Nortona *Mistress of Udolpho* (Paní z Udolfa, 1999). Tato její skromnost a uzavřenost ovšem ostře kontrastuje s jejím obrovským spisovatelským úspěchem. Za román *Záhady Udolfa* (1794, česky 1978) podle nakladatelské smlouvy obdržela zálohu pět set liber, na dobové poměry obrovskou částku (pro srovnání: Jane Austen za knihu *Northangerské opatství*, ve které je ostatně gotický román radcliffovského stříhu velmi působně parodován, dostala pouhých deset liber). S nadšením ji čtou Coleridge i Byron, v jedné básni ji opěvuje Théophile Gautier.

Noční můry z hověziny

S tímto kontrastem souvisí i zřejmě nejkurióznější biografický fakt, který je se jménem Ann Radcliffe spojen. Radcliffe se, jak známo, po napsání svého možná nejlepšího – do češtiny bohužel nepřeloženého – románu *The Italian* (Ital, 1797) jako spisovatelka odmítla, pomineme-li dosti nepovedený a teprve posmrtně publikovaný pokus o historický román *Gaston de Blondville* (1826). Záhy se rozšířila fáma, že buď zemřela, anebo ještě hůře, že jí příliš živá imaginace způsobila šílenství, které si vynutilo internaci. Pro zajímavost: explicitně se o tomto údajném faktu zmiňuje Elisabeth Isabella Spence, přezdívaná „potulná stará panna“, která ve svém spise *Summer Excursions* (Letní vyjíždky, 1809) poznamenává, že slavná spisovatelka, „jíž originální genialita a úchvatná představivost zajistily nesmrtelnou slávu“, byla nucena uchýlit se do „odlehle části Derbyshiru, byvši zasažena hlubokou a nevléčitelnou melancholií“. Ještě podivněji je spisovatelčin pomyslný osud reflektován ve špatné, ale výmluvné básni Charlese Apthorpa Wheelwrighta, nazvané Óda na hrůzu: „Když cestu zkříží jí pobledlý klam/ Běda! Ann Radcliffe se hrůzou chví/ Snaží se uniknout, není však kam/ Už letí smrti vstříc – od tebe, Hrůzo a Šílenství“ (přeložil Michal Špína).

Není to jediná legenda, která se o Ann Radcliffe šířila. Hovořilo se například o tom, že s oblibou pojídala syrové maso (údajně prý hovězí, alespoň tak tvrdí Bayard Taylor ve své přednášce Člověk-zvíře z roku 1855), proto že těžké jídlo vyvolává živé sny, z nichž údajně čerpala látku pro své romány. Když Robert Macnish ve spise *The Philosophy of Sleep* (Filosofie spánku, 1830) hovoří o vlivu žaludku

a jater na snění, zcela vážně podotýká, že „tento fakt byl dobře znám paní Radcliffe, která se, chtěc vyplnit svůj spánek oněmi hrůznými preludy, jež tak strhujícím způsobem vylíčila v *Záhadách Udolfa*, údajně živila těmi nejnestravitelnějšími substancemi“.

Už jen tyto anekdoty naznačují, jaký fenomén musela autorka ve své době představovat. Ještě výrazněji o tom svědčí skutečnost, že po jejím odmítnutí celou Evropu zahltily desítky plagiátů tím či oním způsobem čerpajících z jejích literárních postupů a často bezostyšně vydávaných pod jejím jménem a prezentovaných jako spisy nalezené v její pozůstalosti. Dal jsem si tu práci a některými z nich jsem se prokousal – většinou jsou to samozřejmě příšerné slátaniny. Skutečnost, že Ann Radcliffe, která navzdory fámám nezemřela a těšila se dobrému duševnímu zdraví, o těchto excesech bezpochyby věděla, a přesto se neozvala, zřejmě něco vypovídá o podivuhodném charakteru této ženy. A jen zcela mimochodem uvedu ještě jeden celkem vtipný fakt. Spisovatelku hned v několika svých textech zmiňuje Michel Foucault – například ve slavné přednášce Co je autor?, kterou má k dispozici i český čtenář. Román, který zde cituje pod francouzským názvem *Les visions du château des Pyrénées*, je ovšem ve skutečnosti právě jeden z těchto plagiátů: jedná se o knihu *Romance of the Pyrenees* (Pyrenejská romance, 1803), jejíž autorkou je málo známá spisovatelka Catherine Cuthbertson a která byla roku 1809 vydána ve francouzském překladu právě pod jménem Ann Radcliffe, bez jakékoli zmínky o původní autorce. Tento lapsus ale nemusíme mít velkému francouzskému filosofovi za zlé – o jejím díle toho zřejmě moc nevěděl a tehdy ještě neexistoval Google...

Geneze gotického žánru

Nyní ovšem již k samotnému dílu „velké čarodějky“. Není nijak zvlášť rozsáhlé. Její prvotina *The Castles of Athlin and Dunbayne* (Hrad Athlin a hrad Dunbayne, 1789) již sice obsahuje některé typické radcliffovské motivy, ale v podstatě se jedná o poněkud tápavé hledání svébytného výrazu. Ten je naplno a v nezvykle úsporné podobě rozvinut v *Sicilském románu* (1790, česky 1970). Skutečně kanonická díla, ve kterých už Radcliffe své postupy dovedla k dokonalosti, představují tři knihy: *The Romance of the Forest* (Román hlubokého lesa, 1791), pak již zmíněné přeslavné *Záhady Udolfa* a *Ital*, její nejoriginálnější a – jak už bylo řečeno – v mnoha ohledech nejsilnější dílo, které sice vychází z jejích osvědčených narativních strategií, ale podstatně je inovuje, dost možná i proto, že je reakcí na Lewisova *Mnichu* (1795, česky 1971), který byl publikován v mezičase a přišel s podstatně „drsnějším“ obsahem, než na jaký byli její čtenáři zvyklí.

Romány Ann Radcliffe spojují určité konstanty. Čtenářská slast, jak by řekl Roland Barthes, zde nepramení z toho, že by byl čtenář u každé další knihy překvapen její originalitou, nýbrž spíše z možnosti si znovu a v různých obměnách vychutnávat variace – ovšem variace velmi působné a umné – na jedno a totéž téma. Abychom na tyto konstanty mohli lépe upozornit, bude třeba učinit drobnou odbočku.

Na počátku gotického žánru stojí Walpoleův *Otrantský zámek* (1764, česky 1970). Je to knížka v mnoha ohledech až roztomile neohrabaná (možná si čtenář vzpomene, jak skvěle tyto její rysy vystihl Jan Švankmajer ve filmovém zpracování), ale co naplat, v zárodečné podobě obsahuje v podstatě všechny motivy, které jeho následovníci rozvinuli – za všechny zmiňme archetyp upovídaného a poněkud přihlouplého služebnictva, který se objevuje prakticky ve všech románech Ann Radcliffe a jež Horace Walpole podle vlastních slov

přejímá od Shakespeara. Sám Walpole ve slavné předmluvě k *Otrantskému zámku* píše, že mu šlo „o sloučení dvou typů románu, starého a moderního“. Starý typ románu (označovaný jako *romance*: toto slovo použila Radcliffe hned ve dvou svých titulech) je založen na „fantazii a nepravděpodobnosti“, zatímco nový typ (*novel*, jehož modelovým autorem je Samuel Richardson) „se naopak vždycky snaží věrně držet přírody“, tedy jakési psychologické pravděpodobnosti. Je samozřejmě namístě otázka, nakolik se tato fúze samotnému Walpoleovi podařila: jako první si ji záhy položila jeho následovnice Clara Reeve v předmluvě ke *Starému anglickému baronovi* (1777, česky 1970), kde Walpoleovu románu celkem oprávněně vytýká, že jeho postupy jsou „tak násilné, že to úplně maří účinek, který měly vyvolat“. Tak či onak, tento hybridní charakter, kterého si velmi dobře povšiml již markýz de Sade ve svém spisku *Idée sur les romans* (Myšlenky o románech, 1800), kde Radcliffe a Lewiso- vi věnuje několik velmi pronikavých odstavců, je pro gotický žánr klíčový. Další jeho směřování je totiž velkou měrou určováno tím, jakým způsobem s tou kterou jeho stránkou – *romance* nebo *novel* – další autoři naloží.

Radcliffovská pomalost

Takto se gotické příběhy brzy diferencovaly do dvou podžánrů, označovaných jako *terror*, jehož typickou zástupkyní je právě Radcliffe, a *horror*, reprezentovaný především Lewisovým *Mnichem*. Rozdíl mezi obojím celkem výstižně – pomineme-li zbytečnou a tautologickou genderovou distinkci – formuluje Ed Cameron v knize *The Psychopathology of the Gothic Romance* (Psychopatologie gotického románu, 2010): Lewisův „mužský *horror*“ je založen na zkušenosti „se skutečnými nadpřirozenými objekty“, zatímco radcliffovský „ženský *terror*“ je „zbaven jakéhokoli objektivního fyzického základu“. Řečeno jinými slovy: přestože u Lewise a Radcliffe najdeme mnohé společné literární motivy, například incest nebo ohroženou ctnost, literárně je rozpracovávají zcela odlišně. U Radcliffe se po hrůzostrašných a mnohdy dosti vleklých peripetiích vždy dobereme nějakého racionálního vysvětlení všech záhad, vysvětlení, které zůstává tak říkajíc zde na zemi. Jestliže kdesi v podzemí někdo vzdychá a nařiká, pak proto, abychom se – často mnohem později – dozvěděli, že ve sklepení byla zavřená určitá zcela hmatatelná fyzická osoba. Její postavy mají sice často dáblské rysy (například pan Montoni v *Záhadách Udolfa* a především démonický otec Schedoni v *Italovi*, postava, kterou tolik obdivoval Byron), ale nakonec jsou to vždy jen lidé, nikdy zde není ďábel sám ani jiná nadpřirozená bytost. V Lewisově *Mnichovi* naopak nadpřirozené síly bez okolků zasahují do příběhu, který není založen na postupném odhalování tajemství, ale na přímočarém a často i na dnešní poměry brutálním zobrazování fyzických i psychických hrůz. Maturinův *Poutník Melmoth* (1820, česky 1972) později oba tyto rysy sloučí v pozoruhodné syntéze.

Podotkněme, že zmíněný princip radcliffovské postupnosti a svého druhu pomalosti je zřejmě nejdále doveden v *Záhadách Udolfa*, románu, který dnešnímu čtenáři možná bude připadat neúnosně rozvleklý. Právě jeho délka však autorce umožňuje funkčně pracovat s odkládáním rozluštění, stále tíživějším pocitem jakési klaustrofobie, s množícími se znepokojivými indiciemi, ale také s dílčími vysvětleními, s nimiž se po cestě setkáváme – v tom připomene Richardsonovu *Clarissu* (1748) s jejími fluktuacemi a změnami narativního tempa, umožněnými právě obrovským rozsahem celého románu.

Způsob konstruování zápletky má u Radcliffe vcelku jednotné schéma. V centru stojí to, co literární kritik Robert Francis Brissenden

K dvoustému výročí smrti Ann Radcliffe

označil jako „virtue in distress“ – ctnostná hrdinka, jejíž ctnost je nějakým způsobem ohrožena. Jedná se ponejvíce, jak tušíme, o ohrožení sexuální, navíc typicky spojené s hrozbou incestu a s narušením rodinných vazeb a konfigurací: není divu, že řada interpretů se více nebo méně obrátne pokoušela vykládat gotický román prizmatem psychoanalýzy. Radcliffovské hrdinky jsou často bytostí nesmírně citlivé – případy, kdy omdlévají nebo jim mdloba přinejmenším hrozí, se počítají na desítky. Namátkou ze *Záhady Udolfa*: „Emilie nespouštěla ze dveří oči, a tu uviděla, jak se pohnuly, pak se pomalu otevřely a někdo vstoupil dovnitř, ale v temném přišerí nemohla rozpoznat, kdo to je. Hrůzou málem ztratila vědomí, ale ještě se natolik ovládla, že zadržela výkřik, který se jí téměř dral z úst, pustila záclonu a bez dechu sledovala pohyby záhadného zjevu.“ Mýlili bychom se však, kdybychom tyto hrdinky pokládali za pasivní hříčky osudu. Všechny, ať už Emilie z *Udolfa*, Adelina z *Románu hlubokého lesa* nebo Elena z *Itala*, o svou záchranu aktivně usilují samy a nezřídka jsou schopny projevit mimořádnou statečnost: tak třeba Emilie se v *Záhadách Udolfa* mnohokrát vzepře Montonimu s vědomím veškerého nebezpečí, které to obnáší.

Labyrinty v šerosvitu

Za nemenší pozornost stojí scenerie, na jejímž pozadí se tyto strašidelné příběhy rozehrávají. Prostor v románech Ann Radcliffe je v zásadě dvojí. Na jedné straně zde nacházíme prostory uzavřené, klaustrofobické. To jsou ony slavné podzemní chodby, sklepení, záhadná schodiště, u nichž nevíme, kam přesně vedou. Tento prostor není geometrický, ale labyrintický, fragmentární, a různé perspektivy v něm nikdy nesloží nějakou jednotnou vizi – pokud se například pokusíme nakreslit pláněk hradu Udolfo, daleko se nedostaneme. Robert Kiely, autor dnes již klasické studie *The Romantic*

Novel in England (Román anglického romantisu, 1972), výstižně poznamenává, že Udolfo je daleko spíše jakási nahodilá prostorová skružka než pevně organizovaný prostor. Ukázka pro změnu ze *Sicilského románu*: „Pokojík sousedil s její komnatou a od komnat madame ji dělila jen krátká chodba. Tato chodba ústila do jiné, dlouhé a klikaté chodby k hlavnímu schodišti, končícímu v severní dvoraně, z níž se vcházelo do hlavních komnat v severním křídle hradu.“ Tento prostor pozoruhodně koresponduje s „psychickým prostorem“ hrdinek, s jejich úzkostmi a strachy, anebo, máte-li rádi Freuda, s jejich nevědomím. Vnějšík (prostor, kde se hrdinky nalézají) a vnitřek (jejich psychické uspořádání) si odpovídají do té míry, že mnohdy jednoduše nevíme, zda je jejich strach způsoben nějakou vnější příčinou, nebo zda přichází takřkajíc zevnitř, a to tím spíše, že radcliffovské hrdinky mají očividně silné projektivní schopnosti: jak opět poznamenává Kiely, například Emilie si svými neurózami vlastně sama naplňuje vytváří své vlastní, „vnitřní“ Udolfo, promítajíc do vnějšího prostoru své fantazie: „Úzkostné vyčívání ji nakonec tak vysílilo, že se rozhodla zavolat o pomoc z okna. Již k němu chtěla zamířit, ale tu jí náhle připadlo – ať už to byl přelud vyděšené myslí, nebo skutečnost –, že po tajném schodišti někdo stoupá.“ Základem radcliffovského *terroru* je cosi jako všeobecný šerosvit. Vše se zde odehrává v jakési polojistotě: hlasy, které odnikud nepřicházejí, chodby, které nikam nevedou, obavy, které jsou možná dílem pouhé imaginace...

Na druhé straně jsou zde však otevřené prostory, velké a vznešené krajinné scenerie (klíčové romány Ann Radcliffe se odehrávají ve Francii a Itálii), kterým sice můžeme vytýkat poněkud „bedekrovou“ povahu, ale jako kontrast k uzavřeným prostorům starých hradů jsou nanejvýš funkční. U autorky, jež podle všeho sice nesystematicky, ale poměrně hodně četla, určitou roli sehrál vliv Burkeho spisu

A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (Filosofické zkoumání původu našich idejí vznešena a krásna, 1757), ale také a především nepopíratelný vliv Rousseauův – Radcliffe byla vůbec výrazně ovlivněna francouzským sentimentalismem (na rozdíl od Lewise, který do gotického žánru vnesl vlivy německé), kterážto inspirace se asi nejpatrněji projevuje v půvabných rustikálních pasážích z *Románu hlubokého lesa*, kde hrdinka Adelina tráví čas v rodině jednoznačně rousseauovské postavy, pana la Luca. Zde je typicky radcliffovský popis krajinného vznešena, opět ze *Záhady Udolfa* (oceňme při této příležitosti již zmiňované kvality českého překladu): „Vzhled krajiny se nyní počal měnit. Brzy se ocitli mezi kopci, porostlými od úpatí až k hřebenům temnými borovými lesy – jen tu a tam vyrážel k nebesům osamělý žulový štít se zasněženým vrcholkem, ztrácejícím se v oblacích. Potok, který je cestou doprovázel, postupně zmohtnul v říčku; plynula zvolna, tiše, hladká jako zrcadlo, na němž se odrážely černé stíny převislých skal a stromů. Někde viděli skalní útesy hrdě vypínající svá temena nad zalesněné svahy i nad mlžný závoj, který je obestíral, jinde se zas podél břehu řeky, jako by vyrůstaly přímo z vody, tyčily svislé mramorové stěny, nad nimiž se klenuly koruny modřínů, tu ožehých bleskem, tu zas košatých a svěžích.“

Pro temné zimní večery

Ann Radcliffe stojí za to číst, a to minimálně ze dvou důvodů. Když ji Quincey označil za „velkou čarodějkou naší generace“, mohlo by se zdát, že jeho obdivem prosvítá i vědomí jistého časového omezení, pokud jde o působnost jejího díla. Opak je pravdou. Literární „potomstvo“ těchto románů je nezměrné. Zmínil jsem již jednu satirickou reakci: Catherine, hrdinka *Northangerského opatství* (1818, česky 1983) Jane Austen, je jakýsi novodobý don

Quijote; hltá nejen *Záhady Udolfa*, ale všechny možné strašidelné romány podobné provenience tak dlouho, že jí z toho dočista přeskochí. Ale existují i mnohem vážnější pokusy na gotický žánr navázat, třebaže se jedná pouze o přebírání dílčích motivů. Vzpomeňme jen, za co všechno vděčí gotickému románu třeba sestry Brontëovy, především Emily a Charlotte. Bez radcliffovského vlivu v pozadí bychom asi jen stěží mohli číst ony strhující pasáže z románu *Na Větrné hůrce* (1846, česky 1912), v nichž se Lockwoodovi do neklidného spánku vkrade v podobě dítěte za oknem přízrak mrtvé Catherine; jen stěží bychom se setkali s postavou šílené Berty z *Jany Eyrové* (1847, česky 1954)... Tady už se některé motivy z gotických románů ukazují jako stavební materiál pro literaturu, o jejíž „prvořadosti“ nikdo nemůže pochybovat. Když Foucault ve zmiňované přednášce Co je autor? odmítá zařadit Ann Radcliffe – na rozdíl od Freuda a Marxe – mezi „zakladatele diskursivity“, je člověk skutečně na vážkách, zda s ním v tomto bodě může souhlasit.

Ale je zde i druhý důvod. Ann Radcliffe si zaslouží pozornost nejen jako inspirační zdroj pro jiné spisovatele. Sice možná nevystoupá do nejvyšších pater anglosaského literárního panteonu, ale její literární svět, jehož některé rysy jsem se tu ve stručnosti pokusil načrtnout, je podivuhodný sám o sobě. Stačí, když se čtenář na tyto romány, jejichž četba se tak dobře hodí pro dlouhé zimní večery, patřičně naladí. Pravda, hrůzou u nich dnes již asi trnout nebudeme, ale smíříme-li se s jejich roztomilou naivitou, nemůže nám zároveň uniknout, jak virtuózně jsou vybudovány a jak bravurně autorka pracuje s pravidly, která si pro své románové univerzum stanovila. Není dvousté výročí dobrým důvodem k tomu, abychom s jejími romány pár takových večerů strávili?

Autor je filosof, univerzitní pedagog a překladatel.



Pokud se pokusíme nakreslit pláněk hradu Udolfo, daleko se nedostaneme. Foto Sabine Tillie-Davidson (CC BY-SA 3.0)

Nemít strach se ptát

Výrazná režisérka českého dokumentárního divadla Barbara Herz aktuálně připravuje dvě inscenace: v dubnu bude mít v Olomouci premiéru Tanec dervišů, pojednávající o moci a bezmoci, a na podzim uvede Klicperovo divadlo v Hradci Králové závěrečný díl trilogie o vztazích mezi muži a ženami.

MARTA MARTINOVÁ

Vaše inscenace – třeba Jenom matky vědí, o čem ten život je – jsou svěbytným typem dokumentárního divadla. Osobně nemám moc ráda, když se slovo „výzkum“ spojuje s uměním, protože jde často spíš o rešerše. Ale v tomto případě lepší slovo pro pracný proces sběru a vytváření materiálu nenacházím. Jak vznikají texty vašich inscenací? Nedávno mi položil podobnou otázku jeden z mých respondentů – polární biolog. Říkal, že mu moje metoda trochu připomíná výzkum, a ptal se, do jaké míry to platí. Ve srovnání s výzkumem má moje pátrání velké limity, je to do jisté míry loterie. Mívám například často strach, jestli něco zásadního ve hře nechybí. Ale to mají možná sociologové a antropologové taky... Rešerše nicméně provádím velmi obsáhlé a třeba pro hru O bílých heterosexuálních mužích, co jedí maso, které na Matky navazuji, jsem udělala kolem dvaceti rozhovorů, z nichž každý má dvě hodiny – to jsou dny a dny přepisování. Na papír si můžu ke konceptu napsat, co chci, jenže pak záleží hlavně na tom, jaké konkrétní příběhy seženeme, kdo s námi bude mluvit, o čem a jak. Může se zdát, že někdo přijde s příběhem století, jenže pak je jeho vyprávění prázdné, a naopak něco, co měla být pouhá kuriozitka, obrátí celý koncept naruby. Další spousty hodin zabere studium teoretického zázemí, než se vůbec na rozhovory dostane, a pak taky fáze, kdy zjišťuju, jak daný fenomén uchopit a kde najít nosnou linku.

Jak vybíráte respondenty a jak rozhovory, které jsou pro vaše dokumentární dramata zásadní, provádíte? Máte nějakou metodu? Nemáme možnosti jako legendární Rimini Protokoll, abychom zveřejňovali oficiální

výzvy v tisku a pracovali s týmem rešeršistů. Nejdřív pátráme ve svém okolí. A je to často velická náhoda, kdo se nakonec stane oním hlasem na jevišti. Aktuálně tvořím s Annou Hoprich. Žije na Broumovsku a přináší odtud úplně jiný náhled na svět. Tahle spolupráce nám umožňuje propojovat hyperintelektuální pražský svět s prostředím lidí se silnými příběhy, o nichž by se jinak v Praze nikdo nedozvěděl.

V průběhu času se způsob, jak vedu rozhovory, mění. Neprošla jsem žádným školením, jak na to – je to intuitivní. Ale když jsem zkusila nechat rozhovory nahrát někoho jiného, nefungovalo to. Mojí metodou je asi určitá míra empatie a zároveň neomalenosti při pokládání přímočarých, jednoduchých otázek. Bavím se s lidmi o věcech, o nichž se běžně nemluví – o otázkách, které se dotýkají podstaty člověka. U vězně, jehož příběh je hlavní inspirací pro Tanec dervišů, to řeším pořád. Na co se už můžu zeptat? Na otázku, co to znamená jít na šest let natvrdo do vězení, mi Dušan odpověděl až po půl roce intenzivního dopisování – ale padesátistránkovým dopisem takové intenzity a intimity, že mi při čtení vyhrkly slzy. Hlavní je nemít strach se ptát.

V Bílých heterosexuálních mužích jsem chtěla mít příběh otce, kterého soud připravil o děti. Je těžké bavit se o něčem, co je pro druhého zhmotněná bolest. Když jsem se pak toho muže ptala, kolika lidem to byl schopný vyprávět, odpověděl, že jsem první, že všechno neví ani jeho partnerka nebo rodina. Určitý typ rozhovoru je totiž daleko snazší otevřít na začátku, když je ve vztahu ještě nějaká míra anonymity. Díky tomu, že se zatím tolik neznáme, se můžeme bavit o niterných, hlubokých prožitcích a myšlenkách.

Mezi vašimi prvními režisérskými realizacemi byla Gombrowiczova Svatba, 1913 Floriana Illiese nebo Zweigův Svět věčejška – formálně je to dost pestré, vše ale spojuje kontrast mezi rovinou strachu, nebezpečí, něčeho temného a rovinou humornou, až groteskní. Na JAMU jsem přišla po třech letech komparatistiky: to komparatistika mě vlastně navedla k tomu dělat takové divadlo. Vytvářet autorské texty, které spojují zdánlivě nespojitelné, dát vzniknout mnohovrstevnaté mozaice mi přišlo s komparatistickým nastavením zcela přirozené. Jenže publikum se pak dělilo na diváky, kteří tím byli ohromeni, a ty, kteří to vůbec nechápali. Okamžitě jsem získala nálepku intelektuálky a feministky – asi jako

výrazná žena. Mimochodem, tehdy jsem ještě netušila, co feminismus znamená, takže jsem měla pocit, že se vůči tomu mám vymezovat... Na textech, které jsem si vybírala, mě zajímaly mezní stavy duše a speciálně jsem volila ty, které bylo nesnadné inscenovat. Lákalo mě říct si: chci, aby moje inscenace fungovaly jako Mastičkář v interpretaci Jarmily Veltruské – s několika vrstvami. Pod výrazným, opulentním a groteskním obrazem tušíme hlubší, zásadní podtón. Jenže to pak bylo pro publikum až příliš intenzivní.

Od komparatistiky bych vlastně čekala, že se bude zaměřovat na kreativní práci s existujícím textem, na autorský záměr. Dokumentární divadlo ale jde spíš opačným směrem – autora i záměr rozpouští, témata spíš nabízí, otevírá. Dokumentární texty vznikají kolektivně a náhodou. Byla jsem nesmlouvavá a měla jsem pocit, že čas a energie, které do tvorby dáváme, musí něčemu sloužit, že to musí diváka opravdu zasáhnout. Ale po každé premiéře jsem cítila podivnou prázdnotu – že to nebylo dost do hloubky. To se změnilo až v momentu, kdy jsem začala dělat autorské dokumentární divadlo. Na doktorátu jsem chtěla zkoumat, jak se dá pracovat s jeho autenticitou – ale v praxi! Aktuální hry jsou zároveň mojí odpovědí Josefu Kovalčukovi, který se velmi trápil tím, že jeho studenty neláká politické divadlo. A já jsem se s ním tehdy do krve hádala, že se nechci zabývat politikou, protože mi jde o duši a filosofii. Myslím, že jsem to v těch pětadvaceti vůbec nepochopila. Až když jsem udělala Matky, došlo mi, že „osobní je politické“. Teprve když jsem začala být citlivá vůči společenským tématům v oblasti své vlastní autenticity. Moje inscenace jsou teď politické čím dál víc.

Čím vás tedy dokumentární divadlo zprvu zaujalo? Dokumentární divadlo je velmi rafinovaná stavba, která pracuje s rytmem a montáží, a není vůbec snadné vnímat celek. Jenže já to publiku nedělám naschvál. Člověk nemůže po dokumentárních inscenacích chtít aristotellovskou křivku a jasnou pointu. Můj názor je však obsažený už ve volbě nějakého typu klíče, v dramaturgii, jíž posouváme úhel pohledu. Postupně ukazujeme různé perspektivy, něco je divákovi bližší, něco vzdálenější. Kolik toho rozšiřuje a jak to emočně prožije, je však hodně otevřené. Nelze čekat, že na konci přijde režisérka a rozhodne, jak je

to správně a jaká životní strategie je úplně mimo. Někdo ocení, že téma nebanalizujeme a neděláme za ním nekompromisní tečku, jiný se cítí okraden o jednoznačný závěr. Ale v tom mám postdramatiku opravdu ráda: divák má rovnocennou roli. Pokud se po mém představení lidé zamyslí nad tím, jak to mohlo být jinak a jak to mají oni sami, je to skvělé. Byť někdy dojde k určitému přešlapu, třeba u Mezního stavu...

Mezní stav v Divadle X10 byl legrací o konci světa. Je to vaše osobní vyrovnání se s klimatickým žalem? Pro mě bylo naprosto zásadní tenhle námět zpracovat. Environmentální otázky považuju za klíčové. A když má aktuální téma rozměry antické tragédie, musí se o tom mluvit na divadle. Jenže se může stát, že se člověk mine se správnou dobou nebo se správným prostorem. A možná už to byl spíš esej než hra. Chtěla jsem předat spoustu informací – o neonikotinoidech, všeprostopujícím otravě, dobrém hospodáři, etice včelařství či úbytku hmyzu. Jenže tím, že šlo primárně o příběh krajiny, asi v představení chyběly lidské příběhy. Tvorba je pro mě pokaždé velký experiment. Dagmar Fričová, umělecká šéfka Rubínu, mě varovala, že Matky budou možná slepá kolej a že na to nikdo nebude chodit, a přitom jsou už třetím rokem vyprodané. Ale nikdy nemám jistotu, že moje hledání bude úspěšné.

Zmínila jste Tanec dervišů. Co zkoumáte v něm? Každé téma s sebou přinese trochu jiný formát. Tanec dervišů bude monodrama o tom, kde jsou hranice moci, bezmoci a nemoci, o tom, že pomoc může být ve skutečnosti institucionalizované násilí, a také o konfrontaci se systémem a mezích lidské svobody a emancipace. Příběh Dušana Dvořáka, který byl na šest let odsouzen za pěstování léčebného konopí, mi vyrazil dech. Omezení svobody ale může mít různé podoby. Zásadní konfrontaci se systémem můžete zažít už jen tím, do jakého se narodíte prostředí. Zazní tam i příběh holky, která ve své rodině zažila snad všechno, od alkoholismu přes domácí násilí až po stigmatizaci psychických nemocí. Zároveň ale neuvěřitelně vzdoruje tomu, co ji mělo dle všech předpokladů dávno zlomit. Budeme otvírat i téma vývojové dyslázie, jíž trpí lidé, kteří se třeba v důsledku špatného porodu narodili bez schopnosti mluvit, a jejich intelekt přitom nemusí být narušen. Jsou tím pádem také vězni, i když

BAOHEMIAN BOOKS SINCE 1999

★

BJØRN RUNE LIE: VLČKŮV HVIZD

SVĚTOVÉ OBR. KNIHY Z BAOBABU!

ŠINSUKE JOŠITAKE: MOŽNÁ JE TO JABLKO

ANDRÉ FRANÇOIS: ROLAND

S Barbarou Herz o autenticitě, náhodě a feminismu

ve vlastním těle... Premiéra bude na konci dubna v olomouckém Divadle na cucky. Do konce ledna bych měla mít hotový scénář. A do Hradce Králové budu potom dělat inscenaci o lásce, kterou budu nahlížet perspektivou společensko-ekonomických situací a jejich limitů.

Bylo to zamýšleno jako pokračování Matek a Mužů?

Ne, ale je to pro mě očividně zásadní téma.

Využíváte ještě ten manýrismus a ornamenty, které byly pro vás podle kritiky charakteristické na začátku vaší tvorby?

Pořád mám ráda monumentální obrazy a groteskní zkratku. V Matkách máme třeba i loutkové divadlo s mateřskými objekty. Sama podstata dokumentární inscenace ale divadelnost silně redukuje. Od začátku usiluju o co nejcivilnější, minimalistické herectví. V dokudramatu není moc prostoru k tomu, aby tam někdo křičel. Sdělují se výpovědi, jejichž emoce jsou v pozadí. Navíc nositelé příběhu jsou přítomni jen ve výpovědích, herci vše částečně zcizují už jen tím, že to nejsou jejich příběhy. V tomto tvaru také téměř chybí klasický dialog. Už dlouho nahrávám rozhovory s lidmi samostatně, takže kdybych stála o dialog, musela bych si ho vymyslet. Co mi lidi na diktafon neřeknou, to se v inscenaci neobjeví. Maximálně občas doplním autorský komentář, který řečené trochu ironizuje nebo přidává teorii a fakta. Ale to je přiznaně můj autorský hlas. Text zkratka dominuje, takže toho manýrismu už divák moc nezažije.

Teď jsem dělala scénické čtení v rámci španělského večera v Divadle Komédie – španělské dokudrama Smečka o skupinovém znásilnění. Formálně šlo o velmi jednoduchý text, složený z výpovědi od soudu. Najít formu, jak takhle těžké téma zpracovat do třiceti minut scénického čtení, aby u toho diváci nezvraceli, byla celkem výzva. Ale zároveň jsem si znovu říkala, jak velký smysl pro mě má podobné věci režírovat – jde přece o chybějící součást společenské odpovědi. Bez takových svědectví se pořád dokola bavíme o tom, zda ratifikovat Istanbulskou úmluvu...

Jste zakladatelkou platformy dok.trin, která však měla mezi lety 2015 a 2020 pauzu. Proč dok.trin vznikl a jak se liší jeho první a druhá fáze, lze-li to tak nazvat?

Dok.trin jsem založila ve chvíli, kdy jsem ukončila studium režie. Věděla jsem, že chci experimentovat s dokumentárním divadlem, a tehdy byli v mém okolí úžasní lidé, kteří do toho šli se mnou. Anna Stránská je teď jednou z klíčových postav HaDivadla, Martin Sládeček je umělecký šéf Husy na provázku, Evu Majtán znáte z Ádvojky... Tehdejší dok.trin drželo pohromadě produkční jádro. Je špatně, že se tyhle podpůrné profese dostatečně neoceňují, protože právě díky nim má spousta inscenací šanci vzniknout.

K dokumentárnímu dramatu mě vlastně přivedl dramaturg Martin Sládeček. V Antigoně jsme měli neuvěřitelné štěstí na hrdiny – přihlásila se nám třeba osmdesátiletá paní z Jáchymova, pozdější předsedkyně Konfederace politických vězňů. Dramaturgyně Bětka Kubíčková zase přinesla téma Toufara, které pak opravdu rezonovalo ve veřejném prostoru. Ale to byla náhoda: zahajovací zkoušku jsme měli v den, kdy probíhala Toufarova exhumace na dáblíckém hřbitově. To přitom vůbec nebylo v plánu.

V další fázi jsem začala hledat svůj osobní otisk do materiálu, svou osobní autenticitu. Projevilo se to už u Neklidu. Bětka sice vybrala téma, skvělou Třešňákovu reportáž o stavu psychiatrie, jenže já jsem pak zjistila,



Barbara Herz. Foto Klára Stojaníková

že původní koncept se musí zahodit, protože zažívám něco mimořádného. Dostala jsem se jako fiktivní zdravotní sestra na uzavřené oddělení Bohnic a najednou jsem musela zpracovávat své vlastní vjemy a to, co se ke mně začalo dostávat, úplně přebilo původní plán. Tehdy jsem se ještě nedokázala zapojit jako performerka. Ale naprosto jsme změnili způsob práce – herci nedostali scénář, jen osnovu; videa, fotky a rozhovory a finální tvar jsme hledali společně. Na konci třeba herci odmítli potlesk, protože tu zvláštní dialogickou formu s publikem by to narušilo, a tak se namísto potlesku plynule navázalo diskusí.

Pak následovala relativně krátká pauza, kdy jsem měla děti a vůbec jsem netušila, jestli se mi podaří k divadlu vrátit. Jistoty se zprůtrhaly. Svět současného divadla je totiž dost nemilosrdný. Neodcházela jsem na mateřskou s tím, že bych měla domluvenou nějakou spolupráci. Matky jsem začala dělat čistě z vlastní potřeby, měsíc po porodu, protože mi přišlo, že pokud se chci zabývat autenticitou na divadle, musím to udělat teď hned. Neměla jsem čas na nějaké složité řešení konceptu. Náhodou jsem na předporodním kursu potkala pár fajn holek a zeptala se jich, jestli se mnou nechtějí nahrávat rozhovory. Že vůbec nevím, co z toho bude. Třeba z toho udělám hru či jenom nějaký artový deník. A začala jsem zaznamenávat i svůj vlastní příběh. Společně jsme nahrávaly asi tři roky a myslím, že je to na tom tvaru znát. Minimálně na Matkách v Rubínu se ukazuje, že dokumentární divadlo může být integrální součástí repertoáru, že je sdělné a není to marginální divadelní útvar.

A teď už si hry píšu sama. Začalo mě bavit pracovat mnohem víc s textem. Dovedu si představit, že bych si hru nerežirovala, ale už ne to, že by mi ji napsal někdo jiný.

Už několikrát jsme se dotkly tématu autenticity. Zvykli jsme si prakticky nonstop sami sebe performovat – a zároveň před námi někdo něco neustále předstírá. Nemůže současnému

světu dokumentární divadlo dát odpověď právě na problém autenticity?

Všeho je moc a autenticita je zprofanovaná, je to skvělý prodejní artikl. Ale všichni chceme co nejmenší míru zprostředkování, chceme, aby se nás něco dotklo přímo. Podle mě je třeba být poctivější vůči tomu, co se právě děje. Považuji za důležité řešit, co prožívají lidi mimo centra pozornosti, z neviditelných zón, verbalizovat to a hledat prostupnost mezi sociálními bublinami, umožňovat soucítění a sdělnost. To všechno tu chybí.

S Małgorzatou Lebdou, jejíž sbírku Matečník jsme v Mezním stavu používali, jsme se bavili o tom, jestli má smysl věnovat se angažovanému umění, jestli není důležitější aktivismus. Lebda je básnířka, ale zároveň pořádá běhy za vodu, které propojují bubliny sportovců a básníků. Když ale umění funguje, nepřesvědčuje o něčem jen ty přesvědčené. Pokud nám umožní na chvíli prožít nějakou myšlenku, ať už je nepříjemná, nebo naopak úlevná, zvětšuje tím naši empatii. I to je schované za slovem autenticita – možnost dotknout se něčeho, co na první dobrou nevidíme. Žijeme v době zjednodušování, manipulování názorů. Dobře vystavěný příběh umí člověka zaktivizovat tak, že jde a přispěje na sbírku nebo udělá něco, co by ho bez toho příběhového oxytocinu ani nenapadlo. A právě konfrontace s uměním, které tohle záměrně nedělá a předkládá různé životní strategie, nás nutí zorientovat se v tom, co je nám blízké a vůči čemu se vymezit. Samozřejmě, že každá skladba příběhů, kterou použiju, každý výsek skutečnosti, vede diváky nějakým směrem. Umění ale může člověka donutit obhájit si svou pozici sám před sebou. Navíc si myslím, že ta cesta funguje oboustranně – mění i mě samotnou.

V jakém smyslu?

Při práci na Matkách jsem si uvědomila, v jakém rodinném nastavení žiju, že u mě doma skutečně vládne solidní patriarchát a že takhle nechci dál fungovat. Že s mužem přebíráme cizí vzorce, aniž bychom si to uvědomovali. Tvorba mi dala nástroje k tomu to

pojmenovávat a zpětně působit na vlastní život a své bezprostřední okolí.

Vyhýbám se používání škatulek, ale rozhodla jsem se říkat, že jsem feministka, protože si myslím, že to je potřeba. Možná to určité lidi přesvědčí, že feminismus není diskuse o zákazu růžového oblečení nebo nutnosti vybrat si pohlaví. Rovnost by měla být ve společnosti základním principem. Práce na Matkách i na Bílých heterosexuálních mužích podstatně proměnila mé osobní postoje. Pochopila jsem vlastní privilegovanost a začala vnímat, jak důležité je chápat, že všichni nemají stejnou startovní čáru. Vede mě to k tomu dávat hlas lidem, kteří pracují v třísměnném provozu a řeší exekuce. A uvědomovat si, jak absurdní je vinit je, že se málo snažili, nebo před nimi performovat svou morálnost. Rozdíl mezi divadlem, které dělám teď, a tím, které jsem dělala dřív, je tedy hlavně v tom, že já jsem úplně jiná.

Nerozumím do hloubky environmentálním otázkám, feminismu nebo sociální problematice lidí na Broumovsku, ale zároveň tu nejsem jako odborník, který má přinášet odpovědi. Daimon mě neposedl, abych mohla hlásat, jak se věci mají. Autorské divadlo by si mělo přestat hrát na to, že umělec je nositelem pravdy.

Barbara Herz (nar. 1983) je dokumentární režisérka, která vystudovala literární komparatistiku a divadelní vědu na FF UK a paralelně režii na JAMU. Od počátku své kariéry se věnuje autorskému divadlu, do kterého zapracovává i odborné texty. Reflektuje podstatné fenomény dneška, jako jsou moderní společenské mýty či sociální témata. Ve své práci využívá metodu verbatim.

Bakchantky

Mezi lid přišel nový mocný
bůh Dionýsos, lidé třestí, ale
thébský vládce Pentheus mu
nehodlá projevít pokoru. Ukázka
z nového překladu Eurípidových
Bakchantek, který pořídili Petr
Borkovec s Matyášem Havrdou,
líčí neúspěšný lov na vyznavačky
Bakchova kultu a zároveň
konstatuje, že bažení po majetku
či moci nevede ke štěstí: „Co je
krásné, je i milé. Napořád.“

SBOR:
Svatosti, Svatosti, Svatosti,
vznešená mezi bohy!

Na zlatých křídlech se vznášíš,
na zlatě oblétáš zemi.

Slyšíš, co Pentheus říká?
Slyšíš, jak uráží Bakcha?

Slyšíš, jak bezbožně tupí
boha povyku, slavení, věnců,

rozjásaného syna Semelé?
Slyšíš, jak uráží toho,

který je první mezi bohy
při slavnostech krásných věnců?

toho který
ví jak tančit
jak být spolu
veselit se

slyšet flétnu
nestarat se
skákat smát se
nestarat se

toho který
jiskru z hroznů
umí vznítit
v hlavách mužů

toho který
ví jak tančit
ví jak starost
sejmout z mužů

jak jim k hlavám
vavřínovým
pozvat spánek
pozvat sen

Bezuzdná, bezedná ústa,
nestřídmost, nerozum, pýcha!

Bezuzdná, bezedná pýcha,
nestřídmost, nerozum úst!

To, co se zákonům vzpírá,
neštěstím končívá vždy.

Rozvážný, rozumný život,
vedený mírně a s mírou,

nerozkymáci žádná bouře,
vichr jej vlnám nevydá.

Rozvážný, rozumný život
při sobě navždycky drží

rodiny, domy i palác.
Bohové, ačkoli daleko,

ze svého přibytku nad mraky
pozorně sledují životy lidí.

moudrost mnoho
podob mívá
rozum mívá
mnoho tváří

někdo věčně
věci míní
jiný s mírou
své dny žije

život ale
trvá krátce

kdo by nechtěl
brát si z toho
co má přímo
před očima?

rozjímat
o velkých věcech
hnát se za tím
co tu není?

po tom prahne
tohle dělá
takhle jedná
tímhle žije

jenom pomatený muž

Po Kypru tolik toužím,
ostrovu Afrodité,
Erótech, kteří svedou
okouzlit lidský rozum,

Erótech z města Pafos,
kam proudí stovky proudů
barbarské řeky, do níž
neprší, tolik toužím

po krásné Pierii,
kde mají domov Múzy,
kde Olymp, svaté sídlo,
zvedá se k nebi. Veď mě,

bože jáсотu!
bože vznícení!
veď nás!
ať hoří náš roj!

k Charitkám
bohyním půvabu
veď nás!

tam kde je Pothos
bůh touhy
veď nás!

do míst
kde smíme hořet
veď nás!

bože výkřiků!
bože vytržení!
veď nás!
ať plane náš rej!

Diův syn Bakchos, náš bůh,
slavnosti vřdycky vítá,
přátelský svazek splétá
s Eiréné, chůvou míru,

dárkyní blahobytu,
bohyní-kojnou, s plnými prsy.
To Bakchos rovným dílem
rozdělil mezi chudé

a ty, jimž přeje štěstí,
potěchu z vinných hroznů,
útěchu z vinných hroznů!
Oškliví se mu ale,

kdo nemá starost o to,
aby své dny a noci
prožíval plně a šťastně,

kdo moudré srdce a moudrou mysl
nechrání před muži, kteří se liší.

Co zástup prostých lidí
přijímá a dělá,
to přijímám a dělám
i já!

Co zástup prostých lidí
uznává,
to dělám
i já!

POSEL:
Slunce už svítilo a ohřívalo zemi a pasoucí se
stáda volně stoupala k vrcholům kithairón-
ských strání.
Tehdy jsem zahlédl tři různé shluky žen.
V tom prvním, přesně uprostřed, ležela veli-
telka Autonoé, ve druhém, pane, tvoje matka
Agaué, ve třetím jejich sestra Ínó.
Ty ženy spaly, všechny.
A jejich těla volně dýchala.
Některé z nich si pod hlavou a rameny ustla-
ly husté větve jedlí. Jiné si lehly jenom tak,
do dubového listí. Oddychovaly mírně, klidně.
Spaly.
Nic z toho, co jsi o nich vyprávěl, o tom, že
se opilé v lesích honí za láskou a v houští na
dně strží hrají na flétny, když obsluhují muže
– nic takového jsem já neviděl.
A náhle, pane, tvoje matka procitla – zaslech-
la nejspíš, že dobytek bučí –, prudce se zvedla
mezi ženami a hvízdla. Potom i volala a budila
své družky. Ženy se chvatně probouzely, vstá-
valy a já se podivil, jak spořádaně se hned daly
do příprav. Staré i mladé i neprovdané dívky.
Nejdřív si rozpustily vlasy. Utáhly tkanice na
kožkách kolouchů, které jim povolily ve spán-
ku. Potom ty kůže, napnuté a plné bílých skvr-
nek, opásaly hady. Hadi se svíjeli a proplétali,
olizovali ženám tváře. Zhlédl jsem, že někte-
ré z nich – ty, které před nedávnem porodily
a s prsy zralými až k prasknutí kojence odsta-
vily a utekly z města –, teď chovají na rukou
kolouška anebo vlčí mládě a dávají jim mlé-
ko z bradavek. Ověncily se věnci z břechtanu
a z lián rozkvetlého přestupu a z dubového
listí. Jedna z nich, pane, pozvedla břechtanovou
hůl a udeřila do nejbližší skály, z níž začal prýš-
tit pramen křišťálové vody. Tím se to neskonči-
lo. Ta žena ihned vzala jinou hůl a jen se jejím
koncem dotkla země, bůh dopustil, že vytryskl
proud vína. Vysoko. Jako malý gejzír. Nevěřil
jsem svým očím, pane, když ženy, které dosta-
ly chuť na mléko, konečky prstů odhrnuly lí-
nu – a bílý nápoj tekł odevšad.
A abych nezapomněl, z těch jejich břechtano-
vých holí kapal med.
Kdybys to viděl, pane, dál už bys toho boha
neurázel. Obrátil by ses k němu v modlitbách.
Seběhli jsme se – my, honáci a pastýři
– a jeden přes druhého vykládali o neslycha-
ných divech, které ženy provádějí, o věcech,
nad nimiž rozum zůstává stát v úžasu. Něja-
ký mluvka z města potom povídá:
„Vy, co jste odsud z posvátných hor, poslou-
chejte mě. Když půjdeme a ulovíme Agaué,
Pentheovu matku, když se nám podaří ji
uštvat a vyrvat z těchhle prapodivných kou-
zel, náš pán se jistě zlobit nebude a zahrne
nás přízní. Nebo ne?“
Libilo se nám, to přiznávám, co řekl. Mlu-
vil dobře. Schovali jsme se do křoví a cíhali.
A pak se stalo tohle.
Jako by kdosi zavelel, pozdvihl se les břech-
tanových holí a ženy šlely a obřad započal.
Výkřiky zvaly boha výkřiků, boha, který je
výkřik, a tlučením a ranami volaly boha burá-
cení, boha ruchu i třasu, Diova syna. A s nimi
celá hora, strže, stráně, svahy, divá zvěř
v lesích i na skalách – všechno slavilo a toči-
lo se, tančilo a uhánělo. Na svém místě nezů-
stalo nic.
Vtom vidím Agaué, jak tryskem běží kolem,
a tak jsem vyskočil a chtěl ji popadnout.
A ona vykřikla:



Ilustrace Barbora Kicová

Eurípídés

„Mé vznícené, planoucí divoké psice, poběžte ke mně! Jsou tady muži, co nás chtějí ulovit. Sevřete pevně posvátné hole – poběžte, poběžte! Tady! Tady!“

Měli jsme velké štěstí, že jsme unikli.

Málem nás rozsápaly, pane.

Běsnily, pane.

Holýma ruka se vrhly na dobytek, který se pásl opodál. Kdybys byl s námi, viděl bys, jak jedna z mladých žen na půlky trhá jalovici s vemenem plným mléka. Kdybys byl s námi, slyšel bys, jak žalostně ta jalovice bučí. Viděl bys jiné ženy, které – ve dvou, ve třech – rozervaly na kusy a kolem poházely starší dobytek. Viděl bys všechno. Rozšklebená žebra a rozpůlená kopyta, která se rozlétají do výšky a dokola a zůstávají zaklesnutá v jedloví, odkud z nich dolů odkapává krev.

I těla býků – těch, co nezkrotíš, těch, kterým v rozích dřímá strašná zuřivost – padala pod nápirem dívčích rozběsněných rukou a válela se všude po zemi. Kůži těch vzdorovitých zvířat ženy servaly a rozmetaly dřív, než-li bys zavřel víčka svých královských očí, pane.

Potom se vznesly jako ptáci. Přes nedozírné pláně na asópských březích, kde zraje obilí, co živí celé Thébý, mířily do osad na kithairónských stráních, do Hysie a Erythry.

Tam vtrhly.

Kradly, pustošily.

Nezůstal kámen na kameni.

Z venkovských domů odnášely vše, i děti. A – tomu neuvěříš, pane – cokoli ženy uloupily, položily si jen tak na ramena, a táhly dál. Nepřivázaly jedinou věc, a přesto ani jedna z věcí nespadla. Ve vlasech jim plál oheň, co je nepálil. Vesničané se nedali a v hněvu nad tou zkázou chtěli bojovat. A věř mi, pane, že také nad tím, co jsme pak uviděli, zůstával rozum užasle stát. Ty ženy nezranilo ani nejostřejší kopí, z jejich těl nevytryskla žádná krev. Zatímco brečťanové hole, které házely, zraňovaly hned napoprvé. Muži se brzy obrátili na útěk. Na straně žen stál bůh, tím jsem si jistý.

Vrátily se pak do míst, o nichž jsem už vyprávěl, k pramenům, které jim dal bůh.

A v nich si myly ruce od krve.

Krůpěje na tvářích jim olízali hadi.

Tohoto boha, pane, ať je kdokoli,

uvítej v naší zemi. Přijmi ho.

Je mocný. A prý lidem přinesl

i vinnou révu – to se povídá.

Víno, co hojí každé trápení.

Bez vína přece není milování

a mnoho jiných lidských rozkoší.

SBOR:

Celou noc řídit,

to chci. Bosou nohou

ve víru bosých nohou.

Celou noc řídit,

to chci. S rameny

ve víru ramenou.

Celou noc řídit,

to chci. S vlasy

ve vzdušném víru vlasů.

Jak srna v zelené slasti, jak srna v zeleném štěstí, co unikla strašnému honu, minula poslední hlídku, přelétla poslední síť.

Zůstat v ohni,

tak jak chci já!

Celou noc řídit,

to chci. Bosou nohou

ve vzdušném víru vlasů.

Celou noc řídit,

to chci. S rameny

ve víru ramenou.

Celou noc řídit,

to chci! S vlasy

ve víru bosých nohou.

Jak srna v zelené slasti,

jak srna v zeleném štěstí,

co unikla strašnému honu,

zatímco lovci pobízejí

k trysku své šílené psy.

Zůstat v ohni,

tak jak chci já!

Celou noc řídit,

to chci. S rameny

ve víru bosých nohou.

Celou noc řídit,

to chci. S vlasy

ve víru bosých nohou.

Celou noc řídit,

to chci. S rameny

ve vzdušném víru vlasů.

Jak srna v zeleném štěstí, co prchla jak víchr – a nyní na říčním břehu se noří do ticha a lesních stínů.

Zůstat v ohni,

tak jak chci já!

Co je rozumné? Co je nejkrásnější,

z toho, co lidem darovali bohové?

Mít moc? Být mocnější než druzí?

Drtit mocnou rukou nepřítele?

Co je krásné, je i milé. Napořád.

Bohové nemají naspěch, ale vždy na ně nakonec dojde, bohové dlouho mlčí – poslední slovo je jejich.

Trestají příznivce tvrdých srdcí,

ty, kteří v šílených plánech

duší, co náleží bohům.

Bohové nemají naspěch,

dlouho se skrývají, dívají,

trest ale nakonec přijde –

poslední slovo je jejich.

Ne, nikdo, nikdo nesmí

v myšlenkách ani skutcích

prastaré zákony měnit –

bohové dlouho mlčí,

poslední slovo je jejich.

Rozpoznat to, kde je síla,

nestojí přece mnoho:

v tom, co je božské, co trvá,

a v tom, co s přírodou souzní.

Bohové nemají naspěch –

poslední slovo je jejich.

Co je rozumné? Co je nejkrásnější, z toho, co lidem darovali bohové? Mít moc? Být mocnější než druzí? Drtit mocnou rukou nepřítele? Co je krásné, je i milé. Napořád.

Kdo proplul mořskou bouří a do přístavu vplouvá pod plachtou, kterou vzdouvá přátelský vítr; je šťastný. Kdo přestál útrapy, je šťastný.

Někdo má vliv a žije v bohatství,

a jiný o vlivu a o majetku sní.

Každý má jiné naděje.

Něco se splní, něco ne.

Jen ten je doopravdy spokojen,

kdo šťastně žije každý den.

Ze starořeckého originálu přeložili **Petr Borkovec**

a **Matyáš Havrda**. Nový překlad Bakchantek bude mít premiéru v Národním divadle v únoru 2023 v režii Jana Friče.

Pentheova nejapnost

Nelze se divit mladému thébskému králi Pentheovi, že vzdoroval tomu, aby byl v jeho zemi zaveden nový a divný kult z Asie. Protivný, samolibý cizinec, který se prohlašoval za boha a vyvolával mezi ženami erotické třes-tění (vyháněl je z domovů do horských strá-ní, aby tam zběsile křepčily na jeho počest), nepřinášel obci klid a mír, ale rozruch a bouři. Pentheus se ho snažil spoutat a s ním i jeho blouznivky, ale dopadl jako správný tragický hrdina: přemožen vyšší silou, obrátil se ve svůj protiklad, zesměšnil se před zraky všech a nakonec byl doslova rozerván na kusy. Jaké z toho plyne poučení? Inu, těžko říci. Zbož-ní moralisté jako Friedrich Nietzsche soudi-li, že Eurípídés, rouhavý racionalista, v tom-to svém pozdním díle z konce 5. století před naším letopočtem, uvedeném až posmrtně, vypráví o vlastním obrácení či kapitulaci před tím, čemu se celý život vysmíval: před tem-ným a iracionálním duchem lidového kultu, který byl i původním duchem tragédie, než byl vymýcen vražedným principem estetic-kého sokratismu.

Jenže Eurípidova fascinace iracionalitou se projevuje už v rané *Médei* a v pozdních dílech, k nimž vedle *Bakchantek* patří také *Orestés a Ifigenie v Aulidě*, je to dominantní téma. Je to také téma povýtce politické, jak si po více než dvou dekádách bratrovražedné peloponéské

války a postupného rozkladu athénské demo-kracie zajisté povšimli i méně bystří pozo-rovatelé než on. Eurípídés navíc nevěřil, že lékem na iracionalitu je osvěta a že k tomu, abychom jednali správně, stačí vědět, co je správné. Když Médea ve slavné scéně říká: „Vím, jaké zlo se chystám provést, ale hněv je silnější než má vůle,“ není v tom nic krásné-ho ani sokratovského. Médea a její nepřiroze-ný zločin, vražda vlastních dětí, je spíš proti-příklad, s nímž se sokratovské přesvědčení, že nikdo nepáchá zlo vědomě, musí vyrovnat a na němž také podle mnoha kritiků troskotá.

V *Bakchantkách* se ovšem zkoumá jiné téma. I zde sice matka zavraždí své dítě, ale nedělá to vědomě: naopak výslovně netuší, co dělá, myslí, že má v rukou lvíče, je posedlá, blouzní. A podobně jako biblický Hospodin neváhá zatvrdit srdce faraónovo, zde tím, kdo nebo-hou Agaué zaslepil, je sám Dionýsos. Podle básníka ji tím trestá za to, že boha zprvu odmítla přijmout. Za stejný prohřešek trestá i Penthea, ale jeho pád znamená i konec celé vládnoucí dynastie. Přestože Pentheův děde-ček Kadmos, zakladatel Théb, poslechl moud-rého věštce Teiresia, oblékl se do kolouší kůže a jal se křepčit s blouznivkami, není mu to nic platné: uražený bůh ho vyžene z města a proměnění v hada, stejně jako jeho manžel-ku Harmonii.

Těžko se ubránit otázce, o čem to celé je. Není to přece jen podivný příběh jak z pohá-dek bratří Grimmů. Není to ani prostodu-chá moralita o jakýchsi tradičních hodno-tách: kult, který bůh přináší, v Řecku dříve nebyl. Byly by to také zvláštní tradiční hod-noty, které ženy vyhánějí od stavů a člunků, nutí je skákat po lese a volat: „Euoj!“ Možná má nakonec pravdu Nietzsche, že se v tomto tragickém příběhu káže spíš návrat k původ-nímu *živlu* lidového kultu, kterému je cizí duchovní estetismus strážců řádu a pořádku, kladoucí nároky hlavně na druhé.

Když se ale vrátíme k Eurípidovi, zjistíme, že tématem, které prostupuje celou hrou, je hledání určitých ctností: zdrženlivosti (*sófro-syne*), což je schopnost ovládat hněv a nezří-zené tužby; a především moudrosti (*sofia*). Dionýsos ověřuje zdrženlivost žen i mužů: jeho kult není výzva k excesům, jen se v něm odkrývá skutečná povaha těch, kdo se obřa-dů účastní. Pokud jde o moudrost, je velkou otázkou, v čem vlastně spočívá. V Athénách působili sofisté, učitelé moudrosti, a vzniká už i nová disciplína intelektuálních cvičení na počest boha Apollóna, kterou založil Sókra-tés a říká se jí „láska k moudrosti“. U Eurí-pida se o tom, co je moudrost, vyjednává v situaci konfliktu. Je tu vladařská moudrost Pentheova, který považuje za svou povinnost

udržet řád v obci. Pak je tu kněžská moud-rost Apollónova věštce Teiresia, který vidí, že moc nového boha v Thébách roste a přehlížet ji není rozumné, ať už si o ní myslíme coko-li. A konečně moudrost sboru Dionýsových zasvěcenkyň, která je až podezřele prostá, ale má v sobě takovou přitažlivost, že vyvolává hotové pozdvižení: není moudré trávit život rozjímáním o velkých věcech nebo hledáním něčeho vzdáleného. Spíše je třeba zaměřit se na to, co máme přímo před očima, neboť jen v tom, co vidíme přicházet (tak jako bůh v lidské podobě přišel do Théb), můžeme najít radost a štěstí vyjádřené tancem bakchické-ho reje. Bůh nezavrhuje ty, kdo šťastní nejsou, ale oškliví se mu ten, kdo se o své štěstí nesta-rá, zpívá Sbor:

A zde je snad morální pointa Pentheova pří-běhu. Nejde jen o to, že Pentheus pro samé vládnutí zapomněl pečovat o vlastní štěs-tí, ale hlavně o to, že nechápe, v čem šťast-ný život spočívá. S příslibem, který do jeho obce přinesl tajemný cizinec, a s nároky, kte-ré ten příslib vznítil, si tak neumí poradit jinak než represí, jež nejen jeho, ale i celou obec uvrhne do zkázy. Aristotelés už o půl století později ví, že první otázka, kterou si dobrý zákonodárce musí položit, zní: Co je to lidské štěstí?

Matyáš Havrda

Misia Oslo

Hľadanie susedstva na trienále architektúry

Na podzim loňského roku se konalo osmé osloské architektonické trienále. Cílem ročníku s tématem Mise sousedství bylo poukázat na vztah architektury ke každodennosti. Co toto zaměření může v praxi pro urbanismus znamenat, se do Norska vydal zjistit architektonicko-sociologický kolektiv Spolka.

VIKTÓRIA MRAVČÁKOVÁ
KRISTINA ROMAN

Trienále architektúry v nórskom Osle je špeci-
fické tým, že pravidelne prináša spoločenské
témy. Predošlé ročníky sa venovali napríklad
tému migrácie (vystavovala sa tu okrem iné-
ho druhá verzia *Rojavského parlamentu* od
Jonasa Staal) alebo udržateľnosti a v ostat-
nom roku téme nerastu v architektúre. Aj
preto sme sa s kolektívom Spolka rozhodli,
že po niekoľkých rokoch sledovania z dialky
akciu navštívime.

Téma susedstva, hraničiaca so spoločenský-
mi vedami, politikou a architektúrou, v nás
vzbudzovala očakávania. Podľa kurátora Chris-
tiana Pagha sa ukázala byť aktuálnou hlav-
ne v postcovidovom svete, keď „sa náš život-
ný priestor obmedzil na susedstvo“. Hovorí
o každodennosti a stavia aj na trendoch glo-
bálneho urbanistického diskurzu, ako je naprí-
klad pätnásťminútové mesto. Na prvý pohľad
sa tak môže zdať, že táto téma už neprine-
sie nič nové. Najmä v našom prostredí sa prá-
ve slová ako „susedstvo“ alebo „komunita“
v posledných rokoch začali používať čoraz
viac a sú skôr jazykom marketingu a politiky
než jazykom architektúry.

Dekonštruovať susedstvo

Povoľnová doba priniesla v Nórsku novú
politiku bývania a rozšírenie fondu sociál-
nych bytov. Prorodinná politika však spo-
sobila, že ľudia žijúci sami nemali prístup
k vymoženostiam, akými bolo napríklad
sociálne bývanie. V nórskom slovníku tak
susedstvo nie je iba trendom posledných
rokov, ako je tomu u nás, ale najmä politi-
kou, ktorá si vyžaduje istú dekonštrukciu.
Pre kurátora Christiana Pagha sú susedstvá
„súčtom každodenných miest, ktoré zdieľa-
me s ostatnými, ale aj kontextom, kde sa
vyjavujú štruktúry celej spoločnosti“. Skú-
manie týchto štruktúr si však vyžaduje
vykročiť za hranice architektonickej praxe
– do angažovanej politiky.

Centrálnym miestom diania bola budova
múzea v Tøyene, ktoré po vystavení nového
Munchovho múzea ostalo prázdne. Hlavná
výstava *Misia susedstvo: (Znovu)vytváranie
komunit* reflektovala potrebu diverznejších,
udržateľnejších susedstiev skrz spleť prí-
kladov pod hlavičkou šiestich nosných tém:
porozumenie miestam, sociálna infrastruk-
túra, naše ulice, prírodné susedstvo, reformo-
vanie systémov a umelecké prístupy. Príklady,
prevažne zo severnej a západnej Európy, pred-
stavovali urbánne projekty v mierke domu,
ulice a štvrte, od mapovania susedstiev cez
záznamy atmosfér až po komplexné projek-
ty štvrtí vo Viedni alebo v Kodani. Ako väčšina
podobných formátov aj táto výstava narážala
na bežný problém architektonických a ume-
leckých prehliadok – ako z množstva inšpira-
tívnych príkladov vyskladať jeden konzistent-
ný celok? Je to iba prehľad prístupov, alebo je
za tým aj agenda zmeny plánovania?

Inšpiratívnym prvkom výstavy bol „neighbor-
hood lab“, workshopový priestor, ktorý nepri-
nášal konkrétne riešenia, ale povzbudzoval
k špekulácii nad tým, ako môžu byť sused-
stvá prostriedkom k spoločenskej zmene.
Návštevníci a návštevníčky boli vyzvaní rea-
govať na viac než sto pripravených úloh: Ako
môžeme využiť ruiny automobilového sve-
ta v postautomobilovej dobe? Aké formáty,
udalosti a procesy môžeme vytvoriť, aby sme
podporovali zmysluplné a produktívne spo-
ry? Aké nástroje môžeme využiť, aby sme sa
lepšie počúvali? Práve takéto otázky pomohli
dobré pochopiť šírku a komplexnosť diania
v jednom susedstve a politiky, ktorých sa
život v susedstvách dotýka. Tento priestor
tak vystupoval z celej výstavy ako stredobod,
ku ktorému je možné sa neustále vracieť. Prá-
ve tu bola umožnená kolektívna imaginácia
a participácia. Avšak takýto prístup si vyža-
duje otázku: Ako sa bude s nápadmi narábať?
Alebo to bolo celé iba „do vetra“?

Rôznorodosť v praxi

Paradoxne najzaujímavejšou časťou celej pre-
hliadky bol program, ktorý vznikol v spo-
lupráci s Národným múzeom architektúry.
Výstava *Prichádzanie do komunity* sa zame-
rala na otázku spoločnosti a vylúčenia z nej,
teda na to, ako vnímajú rozvoj miest samotá-
ri, queer ľudia, feministky, ľudia v pokročilom
veku a iné marginalizované skupiny. Hlavným
nástrojom komunikácie s divákmi a diváčkami
boli originálne texty a manifesty, fotografická
a výkresová dokumentácia z archívov, modely
a množstvo ťažko čitateľných skíc a záznamov
radikálnych architektonických i aktivistických
skupín šesťdesiatych až osemdesiatych rokov.
Tak anglický feministický kolektív Matrix
pôsobil v oblasti interdisciplinárneho kritické-
ho plánovania už na začiatku sedemdesiatych
rokov. Na otázku, ako sa môže architektúra
prispôsobiť novým formám komunity, reagu-
je množstvo teoretických i praktických úvah.
Ani vizuálna, ani ideová reč výstavy neriešili
otázku susedstva v klasickom chápaní pojmu,
ale posúvali hranice architektúry k bolestivým,
často zamlčevaným problémom spoločnosti,
ktoré sú aktuálne aj dnes.

Ďalším miestom diania bol scénografický
environment umeleckého a architektonické-
ho kolektívu Mycket nazvaný *Heaven by Myc-
ket*. Význam komunity tu je veľmi citelný, keď-
že inštalácia referovala k atmosfére nočného
klubu – priestoru priateľského pre všetkých
hľadajúcich uvoľnenie, slobodu i zábavu. Myš-
lienka nájdenia vlastnej komunity je pre kolek-
tív niečím, čo sa dá priamo spojiť s časom,
miestom a priestorom. Architektúra sa tak
stáva nástrojom na podporu rozmanitosti.

Téma premeny a rastu rezonuje celým me-
stom, nielen architektonickou komunitou.
Oslo kommunes kunstsamling, mestská inšti-
túcia venujúca sa umeniu vo verejnom priesto-
re, pravidelne podporuje umelecké projekty,
ktoré reflektujú mestskú krajinu, takže ich
zaradenie do programu trienále bolo logi-
cké. V spolupráci s urbanistom Namikom Mač-
kićom vytvorila choreografka i tanečníčka Mia
Habib performatívny projekt ponúkajúci pub-
liku príležitosť zažiť mestský terén novovzni-
kajúcej štvrte Økern skrz intenzívnu umelec-
kú skúsenosť. Mimo výstavného programu
trienále ponúkalo možnosť navštíviť pred-
nášky reflektujúce okrem iného tému komu-
nity a diverzity. Jos Boys, členka spomínané-
ho kolektívu Matrix, prezentovala ich pohľad
na kolektívnu prácu a aktivistické činnosti
v oblasti dizajnu na podporu rôznych zne-
výhodnených skupín. Joel Sanders, zaklada-
teľ architektonického štúdia JSA/MIXdesign,
predstavil projekt *STUD* z osemdesiatych
rokov, ktorý skúmal gay skúsenosť s verejný-
mi toaletami. Aktuálne pokračovanie, projekt
Stalled!, zase hľadá cesty k adaptácii odpočin-
kových priestorov verejných budov na rôzne
telesnosti a znevýhodnenia.

Každodennosť

Cesta do Osla bola komplexným zážitkom
vrátane viac než šesťdesiat hodín strávených
vo vlaku a na lodi. Okrem výstav a sprievod-
ného programu sme navštívili aj záhradkár-
sku kolóniu, ktorá zásobovala potravinami
Oslo v priebehu prvej svetovej vojny, prírod-
né parky pri pobreží Severného mora alebo
súčasnú americkú operu. Uskutočnili sme
aj niekoľko rozhovorov. To všetko sa pod-
písalo na vnímanie trienále. Isté je, že oce-
ňujeme možnosť diskutovať o architektúre
ako o spoločenskom odbore nevyčlenenom
zo sveta ľudí aj „iných-než-luďí“. Namiesto
technologického optimizmu alebo formál-
nych diskusií sa trienále v Osle obracia sme-
rom k užitočnosti, ku každodennosti a k oby-
vateľnosti mesta.

Autorky jsou členky kolektivu Spolka.

Text vyšel v rozšířené verzi v magazínu MAG DA.



Hledání užítkovosti, každodennosti a obyvatelnosti města. Foto Spolka

Netanjahu potřetí

Další vzestup izraelské ultrapravice

Benjamin Netanjahu se stal potřetí izraelským předsedou vlády. Pro Izrael to znamená výrazný posun k nacionalistické i náboženské krajní pravici. Ta je nyní zastoupena v novém koaličním kabinetu, mezi jehož členy je řada značně kontroverzních osobností, prosazujících radikálně protipalestinskou politiku.

PROKOP SINGER

Izrael si v listopadových volbách zvolil zatím nejpravcovější vládu, jakou kdy židovský stát měl. Levicové i liberální síly jsou už delší dobu mimo nejvyšší politiku. Koncem minulého roku vznikl kabinet, v jehož čele je opět Benjamin Netanjahu. Sedmačtyřicetiletý veterán izraelské politiky se stal premiérem potřetí, nyní ovšem sestavil vládní koalici s dosud nejradikálnějšími subjekty. Už před volbami v roce 2009 Netanjahu podepsal dohodu se stranou Jisra'el bejtenu (Izrael náš domov) a její nacionalistický lídr Avigdor Lieberman se následně stal ministrem zahraničí. V následujících vládách podíl ultrapravice nadále narůstal a poslední volby tento trend jen stvrdily.

Sporné osobnosti

Jmenování některých politiků do nové vlády budí obavy i u tradičních spojenců Izraele na Západě. Jedná se zejména o Itamara Ben Gvira z Náboženské sionistické strany, jehož pokoj v mládí zdobil plakát s teroristou Baruchem Goldsteinem – vrahem 29 palestinských věřících v Hebronu. Tento nově jmenovaný ministr pro národní bezpečnost se v devadesátých letech stavěl proti dohodám z Osla a několik týdnů před vraždou Jicchaka Rabina se dokonce objevil ve vysílání izraelské televize

– v ruce držel značku utrženou z Rabinova vozidla a hlásal: „Dostali jsme se k jeho autu, teď dostaneme i jeho.“ Později čelil obviněním z podněcování k nenávisti vůči Arabům. Dnes žije v osadě a hlásí se k radikálnímu osadnickému hnutí.

Další problematikou postavou je čerstvě dosazený ministr financí Becal'el Smotrič, který podobně jako jeho stranický kolega Ben Gvir čelil obviněním za nenávistné a rasistické projevy. V roce 2021 například řekl jednomu zákonodárci arabského původu, že je škoda, že první izraelský premiér Ben Gurion nedokončil svou práci a nevyhnal ho v roce 1948 z Izraele. V roce 2005 se Smotrič účastnil protestů proti vyklizení ilegálních židovských osad v Gaze a měl se jakožto radikální osadnický aktivista podílet na teroristickém útoku (šlo o odpálení části dálnice). Mimo to se jedná o homofoba, který v roce 2006 protestoval proti konání pochodu Gay Pride v Tel Avivu.

Oba politici jsou zastánci anexe dalších palestinských území a nepokrytě odmítají mírové řešení izraelsko-palestinského sporu, které by mělo podle mezinárodního konsenzu vyústit ve vznik palestinského státu. Americká administrativa nicméně i přes určité obavy tvrdí, že nebude izraelské vedení soudit podle činů jednotlivců, nýbrž podle působení vlády jako celku.

Tragický rok

Už po prvních týdnech fungování nové izraelské vlády se zdá, že okupované Palestince čekají těžké časy. Ben Gvir se například provokativně vydal na Chrámovou horu, což Palestinci obvykle nesou velmi nelibě. Druhá palestinská intifáda ostatně začala poté, co toto pro muslimy nejposvátnější místo v Jeruzalémě demonstrativně navštívil tehdejší izraelský lídr Ariel Šaron. Krom toho ministr pro národní bezpečnost inicioval vládní zákaz palestinských vlajek na veřejných místech s odůvodněním, že se tento symbol rovná



Itamar Ben Gvir při protestu proti ukončení bombardování Pásma Gazy v roce 2014. Foto Guy Butavia (CC BY-SA 3.0)

podpoře terorismu. Vláda navíc částečně omezila finance pro palestinskou samosprávu.

Z nového koaličního kabinetu ovšem nemají obavy pouze Palestinci (ať už občané Izraele, nebo obyvatelé okupovaných území), ale i mnozí Izraelci. Kritici poukazují nejen na trestní obvinění Netanjahua, který spolu s nynější premiérskou funkcí opět získal imunitu, ale také na plánované reformy nového ministra spravedlnosti Jariva Levina. Obavu z autoritářských tendencí budí především omezování soudní moci: pro soudce má být napříště obtížnější zamítnat vládou navrhované zákony. Na pořadu dne jsou také větší pravomoci pro vládní politiky při vybírání soudců. Proti těmto záměrům se zatím v petici ohradilo jedenáct soudců Izraelského nejvyššího soudu.

Dodejme, že rok 2022 byl nejtragičtějším rokem, co se týče počtu Palestinců zabitých izraelskými bezpečnostními složkami. Celkově zemřelo 220 lidí včetně 48 dětí. V palestinských městech na severu země – především v Nábulusu a Dženinu – se zatím začal rozmáhat nový druh odporu, který není přímo asociován s tradičními organizacemi typu Hamásu nebo Islámského džihádu, ale spíše s malými místními uskupeními. Zdá se tedy, že trend ozbrojeného násilí na jedné straně brutálního potlačování palestinské populace na straně druhé bude jen sílit. Když vezmeme v potaz charakter současné izraelské vlády, nejví se blízká budoucnost izraelsko-palestinských vztahů příliš nadějně.

Autor studuje arabistiku na FF UK.

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ

DER SPIEGEL

Debatu o dodávkách německých tanků Leopard 2 na ukrajinskou frontu probíhala několik týdnů. Zdálo se, že právě tento produkt zbrojařského koncernu Rheinmetall chápe ukrajinské vedení jako klíčový pro další vývoj konfliktu. Německou diskusi k tomuto problému, která postupně začala žít svým vlastním životem bez ohledu na mezinárodní dění, shrnul 21. ledna v internetové verzi týdeníku *Der Spiegel* redaktor Mathieu von Rohr. Tehdy ovšem ještě netušil, že Německo nakonec 25. ledna dodání čtrnácti tanků ukrajinské armádě schválí. Otázkou nicméně zůstává, co vězelo za tak dlouhým váháním. Šlo o německý poválečný pacifismus? Byly ve hře možné technické problémy leopardů, finance, nebo obava, že se země zbaví klíčové výzbroje? Na to odpověď zatím nemáme a už se ji možná ani nedozvíme. Jisté je, že se Německo během setkání NATO v Ramsteinu snažilo dostat Spojené státy pod tlak a donutit je k reciproční dodávce vlastních tanků. Podle Rohra došlo dokonce k hádce šéfa Úřadu vlády Wolfganga Schmidta a amerického

ministra obrany Lloyda Austina. Redaktor v této souvislosti cituje z článku Timothyho Gartona Ashe v *New York Times*: „Německá pozice je nyní zcela zmatená, protože starý typ myšlení je po smrti, ale nový ještě neexistuje.“ A nebylo by to Německo, kdyby se debata neobrátila k vnitropolitickým diskusím. Zahraniční politika vůči Ukrajině dnes vzniká především na Úřadu vlády, který je v rukou sociálních demokratů. S koaličními partnery, tedy se Zelenými a liberální FDP, se kancléř o tomto tématu prakticky nebaví, a proto jim nezbyvá než kritizovat postup vlády veřejně – tedy především na sociálních médiích. Odbornice na obrannou politiku z řad FDP Marie-Agnes Strack-Zimmermann suše konstatovala, že „Německo bohužel selhalo“, na což jí šéf poslaneckého klubu SPD Rolf Mützenich odpověděl, že se snaží republiku vyzehnat do války. **Otevřený konflikt koaličních partnerů vedl tak daleko, že sociálně-demokratický expert Michael Roth na twitteru napsal: „Lidé zlatí, náš nepřítel se přece jmenuje Putin!“**

Cicero
MAGAZIN FOR POLITICAL CULTURE

Město Berlín si nese historické břímě násilného rozdělení a v podstatě stále „bojuje samo se sebou“. Rozhovor s profesorem Felixem Escherem o kořenech tohoto problému publikoval 20. ledna magazín *Cicero*. Berlín má za sebou chaotickou a násilnou silvestrovskou noc. Volby do berlínského senátu byly zneplatněny a musí se opakovat. A do určitých městských okrsků se bojí po setmění chodit

i policie. Podle Eschera je tato situace souhrou momentálních politických selhání a dlouhodobých strukturálních problémů. Berlín má sice svůj senát, ale mnoho kompetencí je delegováno na městské okrsky jako Pankow, Neukölln, Wedding a tak dále. Okrsky jsou silně politizovány, mají vedení nominovaná politickými stranami, nicméně nemají žádnou právní subjektivitu: politicky se cítí okrsky pevné, nemohou ale de facto ani de iure samostatně jednat. Podle Eschera se navíc rozmohl nešvar spočívající v tom, že jsou do čela městských částí nominováni lidé výhradně podle politických preferencí, mnohdy bez jakýchkoliv zkušeností z komunální správy. Tato skutečnost pak často ochromí fungování jednotlivých úřadů, protože jejich představení vůbec netuší, co a jak mají dělat. Emeritní profesor Technické univerzity v Berlíně si také stýská, že se okolo přelomu tisíciletí drasticky snížila kvalita politiků a politický úřad jako takový ztratil prestiž. Zatímco v druhé polovině 20. století zůstávaly elity v politice, teď o ni nejví zájem a houfně odcházejí do firemní sféry. Když měl Escher popsat duši Berlína, řekl: „**Berlín je protipólem maloměstského Německa. Je společensky jinde, je to levicový projekt. A tento levicový duch se stále udržuje.**“

taz

Před šedesáti lety, 22. ledna 1963, uzavřely Německo a Francie takzvanou Elysejskou smlouvu. Jejími duchovními otci byli kancléř Konrad Adenauer a prezident Charles de Gaulle. Smlouva o francouzsko-německém

přátelství byla vskutku historickým aktem, který formálně ukončil „historické“ nepřátelství těchto dvou zemí a umožnil konstruktivní spolupráci ve všech myslitelných oblastech. U příležitosti výročí se v deníku *Die Taz* z 21. ledna redaktor Rudolf Balmer zamyslel nad současným stavem francouzsko-německých vztahů. **Historicky určovaly poměr obou států dvojice silných státníků, kteří si v osobní rovině rozuměli a byli schopni neformálně řešit spory a problémy: Adenauer a de Gaulle, Schmidt a d'Estaing, Kohl a Mitterrand a také Schröder a Chirac.** Současné hlavy Francie a Německa, tedy Macron a Scholz, jsou však natolik odlišné, že je nelze podezírat z obzvláštních sympatií. Macron je trvale uražený, protože podezírá Scholze z preferování nacionální hospodářské politiky „Germany first“ a oslabování francouzské snahy o sladění ekonomiky v celoevropském měřítku. Německo zase odmítá francouzskou renesanci atomové energie. Podle Balmera sice obě strany předstírají koordinaci v důležitých otázkách, ve skutečnosti ale v případě nutnosti postupují bez konzultace s druhou stranou a partnery si vybírají pragmaticky podle daného tématu. Francie například v energetických otázkách pošilhá po Španělsku a Německo se v oblasti průmyslu dívá přes oceán. Jakkoliv to ale v politickém soukolí skřípe, na úrovni občanské spolupráce to vidět není. Anketa Nadace Heinricha Bölla ukazuje, že 81 procent dotázaných považuje Německo a Francii za motor Evropské unie. Podle Balmera je to důkazem, že občané obou zemí jsou jednotní aspoň ve vizi evropské budoucnosti.

Zvědoměním k praxi

Paulo Freire a Pedagogika utlačovaných

S více než padesátiletým zpožděním vyšla v češtině **Pedagogika utlačovaných**, zásadní dílo, které inspirovalo emancipační snahy po celém světě. Stěžejní práce brazilského „patrona vzdělávání“ Paula Freireho dávno přesáhla prostředí, z něhož vzešla, a jeho dialogická koncepce vzdělávání je v mnoha ohledech stále aktuální.

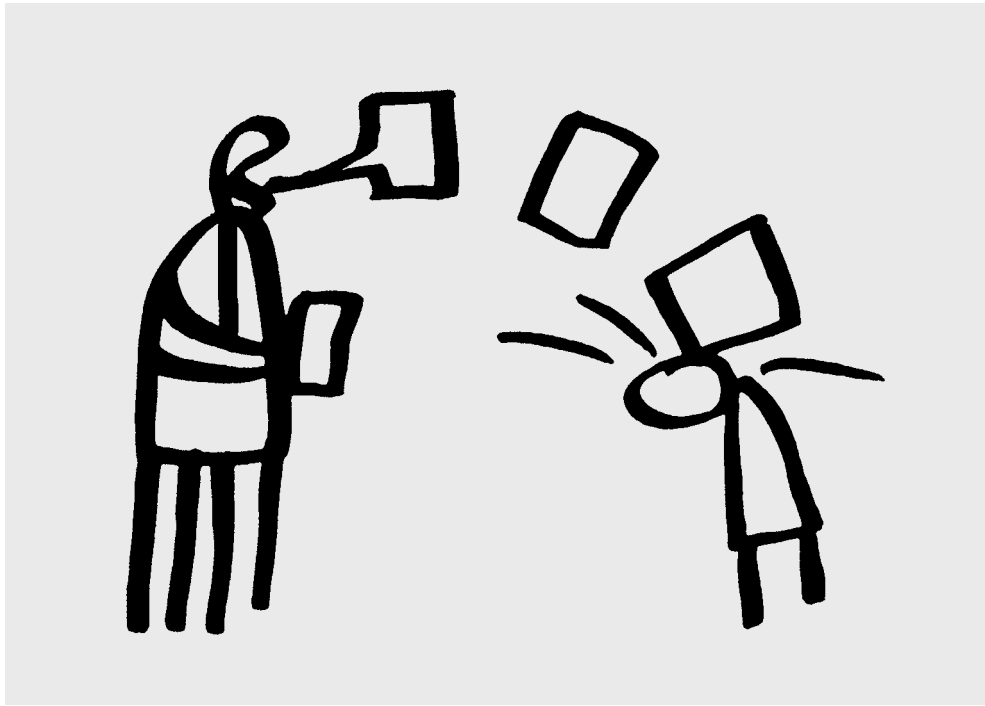
MICHAL ŠPÍNA

Když se v září 2022 moderátor brazilské televize RedeTV! zeptal tehdejšího prezidenta Jaira Bolsonaro, který se v říjnových volbách chystal obhájit mandát, jaký program nabízí v oblasti vzdělávání, hned zkraje jeho odpovědi zaznělo, že „je potřeba zbavit se metody Paula Freireho, která nepřivedla Brazílii k pokroku, ba naopak, do značné míry nám tu vyrostla fabrika na aktivisty“. Bolsonaroův levicový protikandidát Lula da Silva naproti tomu v kampani citoval z Freireho knihy *Pedagogia da esperança* (Pedagogika naděje, 1992) pasáž o tom, že „je třeba se spojit s odlišnými v boji proti antagonistům“. Volby posléze skončily Lulovým těsným vítězstvím. Freireho slova pak zazněla i v inauguračním projevu nového ministra školství, který zopakoval jednu z ústředních tezí *Pedagogiky utlačovaných* (Pedagogia do oprimido): „Nikdo neosvobozuje nikoho, nikdo se neosvobozuje sám: lidé se osvobozují v pospolitosti.“ Odkaz „patrona brazilského vzdělávání“ Paula Freireho tak i čtvrtstoletí po jeho smrti vstupuje do politických programů a kulturních válek. Jeho význam nicméně sahá daleko za hranice Brazílie i Latinské Ameriky a *Pedagogika utlačovaných* se řadí k nejcitovanějším společenskovědním titulům vůbec. Dílo vydané nejprve ve španělském překladu v roce 1968 (v portugalském originále pak 1974) vyšlo v závěru loňského roku konečně i česky.

Pedagogický charakter revoluce

Text *Pedagogiky utlačovaných* vznikl v chilském exilu, kam se Freire uchýlil po brazilském vojenském převratu v roce 1964. V té době už měl za sebou několik knih a především úspěšnou metodu alfabetizace, díky níž například během pětačtyřiceti dní dokázal naučit číst a psát tři sta negramotných sklizečů cukrové třtiny ze severovýchodu Brazílie. Sám Freire z tohoto zanedbávaného regionu pocházel a ještě jako dítě tu zažil následky hospodářské krize, což předznamenalo jeho zájem o chudé a vylučované. Díky alfabetizaci se navíc jeho dospělí žáci domohli volebního práva, které bylo v Brazílii až do pádu diktatury v roce 1985 negramotným odepřeno.

Také v Chile se Freire věnoval vzdělávání venkovanů a na *Pedagogice utlačovaných* je znát, že se text rodil přímo během této činnosti. Nejde ani o pedagogickou příručku, ani o přísně strukturované filosofické pojednání, spíš je to esej, který v sobě spojuje prvky obojího – teoretické pasáže a odkazy na Fromma či Marxe prokládá reflexemi konkrétních zkušeností z práce v terénu a souběžně s teorií dialogického vzdělávání načrtává teorii revoluce. Obojí je totiž neoddelitelně spjaté: skutečná revoluce má podle autora výsočně „pedagogický charakter“ a vzdělávání má vést k revoluční přeměně společnosti, k překonání rozporu mezi utlačovanými a utlačovateli. Frekvence slov jako „revoluce“, „lid“, „lidové masy“ nebo „boj“ může po tolika letech (a tím spíš v naší části Evropy) působit antikvárně. Freire je nicméně používal v kontextu, kde měla aktuální význam, a nejen proto, že skoro polovina obyvatel Latinské Ameriky tehdy žila na venkově s minimálním přístupem ke vzdělání. *Pedagogika utlačovaných* spadá do doby, kdy kubánská revoluce ještě nezdegenerovala, kdy se formovala teologie osvobození, kdy vzpomínky na kněze Camila Torrese padlého v řadách kolumbijské guerilly a Che Guevaru zastřeleného v Bolívii byly ještě čerstvé a v Chile o obou zpíval písničkář Víctor Jara. Kritika represivního vzdělávání tehdy ostatně zaznívala i od studentského hnutí v Evropě nebo od světoběžníka a Freireho pozdějšího přítele Ivana Illiche. V textu nicméně zůstává napětí mezi univerzalismem a zaměřením na situaci v periferiích zemí, které byly samy globální periferií.



Kresba Dan Perjovschi

Pražská stopa

Freire v knize zavádí řadu nových, ne vždy snadno přeložitelných pojmů, ať už filosofických (například „být více“ pro ontologický sklon člověka) nebo pedagogických (mezi ně patří třeba „bankovní koncepce vzdělání“, tedy vkládání obsahu do pasivních, objektivizovaných lidských „nádob“, anebo naopak „generativní témata“, která se vztahují k žité situaci vzdělaných a vzdělávající je spolu s nimi musí nejprve najít). Filosofický a pedagogický rozměr se pak setkávají v konceptu „zvědomění“ (*conscientização*), s nímž Freire pracuje už v předchozí knize a jímž nejspíš navazuje na Frantze Fanona. Právě ve zvědomění vlastní situace utlačovaných, jehož není možné dosáhnout pouhou indoktrinací, se lidé stávají subjekty dějin schopnými skutečné praxe. Pojem praxe má v *Pedagogice utlačovaných* ústřední postavení. Freire nicméně rozlišuje dva termíny: *prática* jakožto protiklad či komplement teorie a *práxis* jako dialektické sjednocení obojího, což český překlad málokdy dodržuje. *Práxis* je u Freireho „činnost a reflexí“, a vyjadřuje tedy něco jiného než třeba „praxe“ (*prática*) bankovního vzdělávání.

Zároveň je význam praxe jakožto *práxis* jednou z řady styčných ploch mezi Freirem a Karlem Kosíkem, třebaže Freire přímo odkazuje na jeho *Dialektiku konkrétního* (1963) jen na jednom místě, a to při rozlišení člověka a zvířete (které dnes vyznívá možná až moc striktně). Nejde jen o to, že oba vrstevníky spojuje humanistický marxismus (u Freireho doprovázený křesťanstvím blízkým teologii osvobození), že navazují na dialektiku pána a otroka a že oba píšou o polidšťování člověka. U obou nacházíme také chápání pojmu praxe jako – Kosíkovými slovy – „protikladu danosti, tj. jako utváření a současně jako specifické formy lidského bytí“, a když Freire mluví o potřebě demaskování utlačovatelských mýtů („každý může podnikat“, „všichni mají stejné šance“ apod.), ocitá se velmi blízko Kosíkově „destrukci pseudokonkrétnosti“, která „rozpouští zfetizizované útvary věcného i ideálního světa“. Freire si Kosíka velmi cenil a podle vyjádření vdovy Nity Freire, citovaného v nedávné studii Práxis e Palavra (Praxe a slovo), vedla jejich nejdůležitější společná cesta do Prahy právě za českým filosofem. Dost možná tak máme před sebou význačnou stopu českého myšlení, kterou domácí akademická obec na rozdíl od té brazilské dosud nechává bez povšimnutí.

Meze knihy i českého vydání

Globální ohlas *Pedagogiky utlačovaných* byl enormní, ale po pětapadesáti letech se pochoptitelně projevují i její meze, jež v předmluvě

k českému vydání výstižně shrnuje Jakub Ort. Jednou z nich je nedostatečná citlivost k různým formám útlatku – je ovšem potřeba mít na paměti, že postkoloniální, queer či feministická studia tehdy nebyla tam, kde jsou dnes. Sociální realita se mezitím výrazně proměnila i v Latinské Americe, kde už lze jednotky procent negramotných venkovanů stěží vnímat jako „lidové masy“, nemluvě o globálním Severu, kde jsou podoby útlatku mnohem subtilnější. Možnosti zapojení Freireho metod do současného českého vzdělávání si netroufám posuzovat, v doslovu je nicméně zhodnocují Martin Komárek a Magdalena Šipka, kteří na freireovskou kritikou pedagogiku navázali v rámci kolektivního projektu Futuropolis: Škola emancipace. I kdybychom si ale z knihy vzali jen dialogickou koncepci vzdělávání, pořád jde o princip, který leží v žaludku nejen autoritářům všech zemí, ale i všelijakým místním strýcům, podle nichž by vzdělávací systém měl jen zabezpečovat pracovní sílu – ať už dělnickou či manažerskou – pro zastarávající průmyslový komplex.

Překladatelka Eva Batličková v úvodní poznámce píše, že Freireho text i kvůli okolnostem svého vzniku působí neuhlazeně a improvizovaně, což nechtěla svým překladem neutralizovat. To je samo o sobě v pořádku, *Pedagogika utlačovaných* nemá být lehké čtení. Jenže výsledná podoba českého vydání bohužel čtenářům klade další překážky. Zkušená portugalistka Karolina Válová patrně zkontrolovala věcnou správnost překladu, jazykové redakce a především korektury se ale knize nedostalo. Nemyslím si, že by pravidla pravopisu, interpunkce a stylistiky měla sloužit k otloukání o hlavu, jsou zde však i desítky chyb, které s Freireho osobitým stylem spojuvat nelze, a jen komplikují čtení. Tuším za tím překerní podmínky, v jakých často vznikají česká vydání náročných textů. Kniha tak vyšla se zpožděním desítek let, a přece o pár týdnů dřív, než měla.

Na druhou stranu je potřeba poznamenat, že v zemi, kde by veřejný diskurs nebyl tak dlouho vychýlený ve prospěch neoliberalismu, by jméno Paula Freireho nejspíš zaznívalo častěji a *Pedagogika utlačovaných* by vyšla už dávno, třeba i se státní podporou a důkladnější redakční péčí. Sám Freire v souvislosti s utlačovanými hovoří o vnucené „kultuře ticha“. Nakladatelství Neklid i všem zúčastněným náleží respekt za to, že tuhle tuzemskou podobu kultury ticha prolamují.

Paulo Freire: Pedagogika utlačovaných. Přeložila Eva Batličková. Neklid, Praha 2022, 230 stran.

Od roku 2018 dovážíme a distribuujeme zapatistickou kávu v Česku a na Slovensku.

Podporujeme zapatistické komunity i spřízněné projekty u nás. Jsme družstvo Black Seeds.

„SNAŽILI SE NÁS POHŘBÍT, ALE NEVĚDĚLI, ŽE JSME SEMÍNKA.“

BLACKSEEDS.NET

Bělošství má různé odstíny

S Ghassanem Hagem o multikulturalismu a nenávisti

S významným antropologem jsme hovořili o nástrahách terénního výzkumu, věrnosti teoriím nebo o prizmatu privilegovaného bělošství a hrozbě „bílého úpadku“. Nevyhnuli jsme se ani aktuální nenávisti vůči muslimům a některým sporným aspektům multikulturalismu.

FRANTIŠKA SCHORMOVÁ

Do Prahy jste přijel představit překlad Pascalovských meditací sociologa Pierra Bourdieua. Jak jeho práce ovlivnila váš výzkum a psaní? Není to zrovna myslitel, ke kterému by antropologie zkoumající rasovou problematiku běžně odkazovala. Lidé čtou různým způsobem. Pokud čtete autora, jako je Bourdieu, zkostnatěle, nepružně, třeba vám to k ničemu nebude. Ale pokud si ho vykládáte spíš volně jako já, nabídne vám nástroje k porozumění světu. Někdy mi ty nástroje přijdou vhod, jindy zase ne. V knize Bílý národ o představách o bílé nadřazenosti v multikulturní společnosti jsem si pohrával právě s Bourdieuovým konceptem, to je pravda. Používám ale i koncepty jiných teoretiků, například Jacquese Lacana. To tedy Bourdieua dvakrát nenadchlo. Ale mně připadá důležité vybrat si cokoli, co mi pomůže pochopit výzkum. A na výzkumu mi záleží víc než na Bourdieuovi nebo Lacanovi.

Píšete mimo jiné o bělošství. Jak o něm hovoříte, aniž byste upřednostňoval zkušenost bílého člověka?
Pokud zkoumáte něco implicitního, lidé to uvádějí do praxe nevědomky – například privilegia bílých. Jdete třeba do obchodního domu s člověkem černé barvy pleti. Může to být váš kamarád nebo jste spolu chodili na univerzitu. Ale když vstoupíte do obchodu, ochranka se shlukne kolem vašeho kamaráda, zatímco vás se ani nedotkne. Hned vás napadne, že existuje něco, čemu by se mělo říkat bílé privilegium. Výzkumník může říct: podívejte, co se tady stalo – a bělošství je součástí té rovnice. V tu chvíli se zároveň ukazuje složitost takového výzkumu. Když hovoříte o bělošství, nemáte na mysli jen bílou barvu kůže. Co je to bílá kůže? Jaký vztah má k bělošství? Tady to začíná být zajímavé. Někteří moji studenti zkoumají Rusy žijící v Austrálii. Ti jsou velmi bílí, ale v Austrálii i tak tvoří součást rasové otázky. Bělošství má různé odstíny. A nemluví o barvě, mluví o tom, jak se s konceptem barvy asociují určité společenské zkušenosti. Proto Libanonci v Austrálii užívají svůj krucifix, jednali se o křesťany, jako důkaz bělošství. Také váš přízvuk může být podobou bělošství. Bourdieu se mi tady hodil, protože používám koncept bílého kapitálu. Z čeho se skládá to, že jste bílý nebo bílá? A jako vždy u Bourdieua, neptáme se, jestli jste bílí, nebo ne, ale jak moc. Je to odstupňované – někteří lidé se mohou prohlašovat za bělejší nebo se choval běleji než jiní.

Kritizujete ovšem i multikulturalismus. Mnoho kritiků ve střední a východní Evropě tvrdí, že západoevropský multikulturalismus je příliš liberální. Na čem zakládáte svou kritiku vy?
Nekritizují přímo multikulturalismus. Moje kritika mířila na bílou zkušenost s ním. Pro mě je důležité poznat různorodé zkušenosti. Dám vám příklad z Austrálie. Žijete v padesátých letech minulého století v pákistánské rodině a vaši rodiče dlouho museli skrývat,

co jedí. Ve staromilské části Austrálie se jinakost neakceptuje. Váš otec si nosí pákistánské jídlo do továrny, kde pracuje, a ostatní dělníci ho ponižují kvůli tomu, jak to jídlo voní. V tomhle vyrůstáte a pak slyšíte, jak lidé říkají: „Jsme nesmírně hrdí na to, že se v Austrálii objevuje tolik multinárodních jarmarků!“ Samozřejmě se stalo něco důležitého. Dříve vaše rodina neměla hodnotu, a najednou ji má. Další zkušenost s multikulturalismem pochází od bílého člověka, velmi vzdělaného, s velkým kulturním kapitálem, zcestovalého a kosmopolitního. Takoví lidé na nějakého Australana z dělnické třídy, který řekne: „Nesnáším pákistánské jídlo a nesnáším Pákistánce“, hledí svrchu. Nejspíš řeknou: „No teda, vy jste ale rasista. Já jsem multikulturalista, doceňuji rozdíly a to, že máme v Austrálii různé kultury.“ Svůj multikulturalismus tedy stavějí do nadřazené pozice vůči rasismu dělnické třídy. Já bych mu na to řekl: „Díky, že jste tak uznalý, ale je to opravdu dobrý způsob přemýšlení o národu, jestliže všechno pořád závisí na tom, jestli to bílá osoba uzná, nebo ne?“ Když dotyčný nebude mít rád české jídlo, prostě se na



Ghassan Hage. Foto z osobního archivu

tom jarmarku žádné neobjeví a Češi vypadnou z multikulturního obrázku. Nebo možná nesnáší indickou kuchyni, ale má rád malajskou. Neříká se tím prostě jenom, že jakožto bílá osoba stále stojí v centru moci? Ona totiž rozhoduje, kdo se zúčastní a kdo ne. Můžu však provést tuto kritiku a zároveň docenit příběh Pákistánce, který se hrdě účastní multikulturního jarmarku a představuje tam své rodinné jídlo. Když se bavíme o multikulturalismu, je zkrátka důležité jasně formulovat, komu probíraná zkušenost patří.

Takže když se v médiích hovoří o multikulturalismu, novináři

a novinářky stavějí do středu svou bílou zkušenost?
Jde o to, že multikulturalismus se nevznáš jen tak ve vzduchu. Vždycky ho někdo prožívá. To slovo se omílá, jako by všichni věděli, o čem mluví, ale neví to nikdo. Nebo ještě hůř, všichni předpokládají, že hovoří o tom samém, ale pokud neřeknete, kdo onen multikulturalismus zažívá, necháváte to na fantazii každého posluchače. Existují lidé z dělnické třídy, kteří jsou v očích multikulturalistů rasisté, ale pokud jde o dělnickou politiku a dělnická práva, jsou mnohem demokratičtější. Nerozmýšlejí se, jestli mají, nebo nemají rádi Pákistánce. Dívají se na ně jako na sobě rovné a říkají věci jako: „Neovíni mi jejich jídlo, ale pracujeme tady všichni spolu.“ Důležitý je úhel pohledu. Zamlouvá se vám pohled někoho, kdo se na vás dívá jako na sobě rovného a říká „nemám tě rád“, nebo se vám zamlouvá spíš ten, kdo se na vás dívá svrchu a říká „líbíš se mi“? Horizontála může znamenat dost závažný rasismus, ale ten blahosklonný pohled shora dolů znamená úplně jiný druh násilí, který vás rozkládá jemně a postupně. Je to nebezpečné, protože média nesmírně ráda přeceňují směšné

byste, že se situace za posledních řekneme pětadvacet let změnila?
Změnila se obecná představa o moci těch druhých. Ve své knize Je rasismus hrozba pro životní prostředí? se zabývám rozdílem v rasových metaforách. Rasistická přirovnání muslimů se velmi dlouho točila kolem švábů: palestínští švábi, arabští švábi... Ale s nástupem islámského terorismu a násilí se to změnilo. Teď se na muslimy nahlíží jako na vlky. Obě metafory obsahují obraz nepřítele, ale švába můžete zašlápnout, je to jen obtížný hmyz, kdežto vlk je hrozba. Představujeme si teroristu jako osamělého vlka. Na švába se díváte svrchu, ale vlkovi hledíte z očí do očí. Konfigurace moci se změnila. Ne že by už nikdo neuvažoval o muslimech jako o švábech, ale ten obraz vlka se vynořuje znovu a znovu. A nejen v Evropě. Z vlastní zkušenosti Libanonce dospívajícího v křesťanské rodině mohu potvrdit, že jsem od útlého dětství poslouchal negativní předsudky o muslimech.

Co znamená ta změna obraznosti? Vnímají lidé ohrožení bělošství naléhavěji než dříve?
Myslím, že ta hrozba je skutečná. Hrozba bílého úpadku je skutečná. Ale abyste se toho báli, musíte zažívat bělošství určitým způsobem. Proto se to tak zamotává. Moji bílí studenti by řekli: „To je skvělé, konečně bílý úpadek.“ Jsou tu ale i jiní. A já nebudu říkat, že je musíme pochopit, protože tím je tak či onak legitimizují. Myslím, že k tomu musíte přistupovat politicky a kriticky a rozpoznávat nebezpečnost lidí, kteří nacházejí podstatu svého života v nenávisti k druhým. Dodat svému životu smysl je zásadní, není ovšem spravedlivé hledat ten smysl za cenu ponižování a zraňování druhých a nenávisti vůči nim. Prostě běžte a najděte si nějakou jinou tvůrčí práci, abyste se udrželi při životě. Nenávist vůči „těm druhým“ je ta nejméně výhodná cesta k dobrému životu. Ale jak zajistit, aby to lidé pochopili? Já jsem našel jen akademik, a ne politik. Upřímně, dělat politiku je pořádně tvrdá práce. Ale přiložit ruku k dílu můžu i v akademické sféře.

Z angličtiny přeložila **Silvie Miltnerová**.

Rozhovor vznikl v rámci série konferencí Grand entretien, kterou organizují Francouzské centrum pro výzkum ve společenských a humanitních vědách (CEFRES), Francouzský institut a Univerzita Karlova.

Ghassan Hage (nar. 1957) je libanonsko-australský antropolog, působící na univerzitě v Melbourne. Zabývá se sociální teorií se zaměřením na dílo Pierra Bourdieua a komparativní antropologii rasismu, nacionalismu a multikulturalismu. Publikoval řadu odborných studií, například White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society (Bílý národ. Představy o bílé nadřazenosti v multikulturní společnosti, 1998), The Future of Australian Multiculturalism (Budoucnost australského multikulturalismu, 1999), Against Paranoid Nationalism (Proti paranoidnímu nacionalismu, 2003) nebo Is Racism an Environmental Threat? (Je rasismus hrozba pro životní prostředí?, 2017).



**ZAHRANIČNÍ
CESTY**

PODPORA PRO UMĚLCE
A KULTURNÍ PROFESIONÁLY



www.kreativnievropa.cz   

Kancelář
Kreativní Evropa
Kultura ●

KUPTE SI PIKO



eshop.denikalarm.cz

Milena Dopitová
Příští zastávka je na znamení
Dům umění města Brna
30. 11. 2022 – 19. 3. 2023



THE NEXT STOP IS A REQUEST STOP
House of Arts Brno
www.dum-umeni.cz

Proč nejsme našťvané víc?

Feminismus do opravdu velké kapsy

Kniha odborářky a právničky Šárky Homfray *Proč jsme tak našťvané?* otevírá řadu témat, která souvisí s genderovou nerovností v české společnosti. Autorka kombinuje přístup založený na titulní emoci a poctivou práci s daty. Nejdůležitější však je, že umožňuje sdílet zkušenost nerovnosti.

MARTA MARTINOVÁ



Knihu *Proč jsme tak našťvané?* působivými kolážemi ilustrovala Michaela Karásek Čejková

Žena se pohybuje každodenním životem jako chytrá horákyň – ať udělá cokoli, vždy to neodpovídá některé či něčí normě. Zůstane doma s dětmi? Je líná a žvatláním s nimi zhloupne. Chce s kojencem pracovat? Chudáček malý, krkavčí matka! Oblečené jsou ženy buďto vyzývavě, a pak ať se nediví, co následuje, anebo o sebe, šmudly, dost nedbají – případně, a to je snad úplně nejhorší, svým oděvem dávají najevo, že jsou profesionálky, takže to jsou určitě autoritativní frigidy týrající zaměstnance... Jde o neustávající všudy přítomný tlak, který má tisíc a jeden důsledků pro rodinné vztahy, kariéru nebo veřejný život, jenže se zároveň velmi těžko vysvětluje někomu, kdo má – alespoň zatím – pocit, že se ho tenhle problém netýká. Nebo má takovou kliku, že z daného stavu věcí dokonce těží. Kniha odborářky a právničky Šárky Homfray *Proč jsme tak našťvané?*, na jejíž podobě se podílela fotografka Michaela Karásek Čejková, však ukazuje, že v tomhle případě je vítězů úplně minimum.

Neviditelné nerovnosti

Šárka Homfray se pustila do nelehkého, ale velmi potřebného úkolu: shrnout data a argumenty odkrývající nelichotivý stav české společnosti v oblasti genderové rovnosti a zároveň tak učinit formou, která nalomené podpoří a nezasevěné neodradí a otevře jim oči. Jak totiž sama podotýká v úvodu knihy, „česká feministická debata se od revoluce držela zejména v akademických a aktivistických kruzích“. Ve čtyřadvaceti kapitolách autorka provází čtenářky (pro dobro nás všech nicméně doufáme, že se kniha dostane i ke čtenářům)

nejrůznějšími formami ústrků, útlaku a diskriminace, které určují život ženy už před narozením a provázejí ji až do hrobu. Ať jde o vzdělávání a práci, politiku, nároky na vzhled nebo vyšší penze, neustále narážíme na nerovnosti, jimiž ovšem v důsledku trpí i „ta první“ část veřejnosti. Jsou tak běžné, až jsou vlastně neviditelné.

Přestože navštěvují stejnou školu, jsou holčičky a chlapečci (respektive děti, které si pro společnost do těchto dvou škatulek rozdělí) vzdělávání jinak: holčičky rády plní úkoly a stojí o pochvaly, klukům jde přirozeně lépe matematika a taky musí víc zlobit – vždyť už jsou takoví. Odlišný přístup učitelek (a učitelů) během dlouhého vzdělávacího procesu je prvním zásadním rozvěvením nůžek mezi tím, s jakými životními příležitostmi a překážkami se budou potýkat muži a s jakými ženy. Ty sice skvěle plánují a dokážou řešit i několik úkolů naráz, ale ve vedoucích pozicích je moc často nenajdeme. Mnohem častěji zato působí v pečujících profesích, u nichž se sice všichni shodneme, jak jsou prospěšné, ale protože je vnímáme jako ženské „poslání“, jsou výrazně podhodnocené (mimořádně, v oblasti sociální práce se Česko ocitlo v bodě, kdy reálně hrozí zhroutení celého systému – obětovat se pro dobro druhých bez zaplacení nájmu skutečně nejde).

Obligátní překážkou v hledání odpovídajícího úvazku je péče o malé děti. Nedostatek kapacit školek totiž trápí snad každé maloměsto a možnost částečného úvazku je stále spíš výjimkou potvrzující pravidlo (anebo objem práce klidně vystačí na standardních čtyřicet hodin týdně, jen na to zaměstnavatel

nemá peníze). Jestliže se však po ženách chce, aby se věnovaly především výchově vlastních dětí, nemělo by se jim alespoň v tomto ohledu vyjít vstříc? Co třeba bezbariérový pohyb po městě? Zkuste si cvičně projet centrem Prahy s kočárkem. A kojit na veřejnosti? Nechutné. Co by ještě nechtěly, tampóny zdarma na veřejných toaletách?

Emoce a data

Co se týče cizojazyčného teoretického zázemí, vychází kniha *Proč jsme tak našťvané?* výrazně z americké literatury. Byť je to do určité míry odůvodněné historickou realitou feminismu, může to bezděky potvrzovat podezření horlivých antifeministů, že jde o politickou ideologii importovanou do Česka po sametové revoluci ze zámoří. Gros publikace však vychází ze zdrojů českých a lze pocítovat přece jen určité zadostiučinění, že solidních výzkumů a robustních dat máme o českém prostředí v oblasti genderových nerovností opravdu kvanta. Jen ta realita se u nás, i podle aktuální zprávy Evropského institutu pro rovnost žen a mužů (EIGE), nijak nelepší. Naopak – poslední údaj za rok 2021 umísťuje Česko na 22. příčku ze sedmadvaceti zemí Unie, o jedno místo níže než o rok dřív.

Na rozdíl od publikací, které zrají roky a pak roky trvá, než dojde k jejich vydání, je kniha *Proč jsme tak našťvané?* sympatická tím, jak je aktuální – pracuje s informacemi, na nichž tisková barva ještě neoschla, s politickým kontextem, po kterém nemusíme pracně pátrat v paměti, protože popisované skutečnosti právě teď zažíváme. Přináší to však také určitá „ale“: aby byl soubor dokonalý, možná by si eseje zasloužily nechat chvilíčku usadit, ověřit, který hněv je spravedlivý a věčný a který jen vyvřel zrovna v daný moment. Kombinace vášnivé emoce a suchých a všeříkajících dat je většinou přesvědčivá, místy ale působí přece jen trochu násilně. Jde samozřejmě o můj čtenářský dojem, nicméně o tom, že nemusí být úplně „mimo mísu“, svědčí, jak dobře tahle hra s protikladnými přístupy funguje na tématu práce – tedy v oblasti, kde je autorka nejvíc doma.

Sdílet zkušenosti

Už ze čtenářských ohlasů, kterých se knize dostalo opravdu pozhnaně, je nicméně zřejmé, že publikace *Proč jsme tak našťvané?* je důležitým milníkem v české feministické literatuře. Je odpovědí na historický moment, kdy se konečně začínáme o rovnosti bavit na celospolečenské úrovni, ne jen ve vybraných kruzích. Je plodem situace, kdy se o ženských právech začíná mluvit se vši vážností a oprávněným hněvem, a nepochybují o tom, že feministickou myšlenku pomůže šířit i tam, kam by se jinými cestami nedostala. Přesto si nemůžu odpustit poznámku, že nakladatelství Wo-men v tomto případě mohlo udělat výjimku ze své jisté oprávněné ekonomické strategie a přijít s přece jen trochu vstřícnější cenou. Nejdůležitější je totiž v naší situaci třiceti let zamrzlých nerovností sdílení zkušeností. Jak v úvodu upozorňuje autorka: úlevu často přinese to, když v hovoru s jinou ženou zjistíme, že neřešitelný problém není způsobený naší osobní neschopností a nedostatečností, ale že nám byly společenským systémem dány do ruky karty, s nimiž zkrátka nejde vyhrát. Feminismus odkrývá, že v nerovné společnosti prohráváme jako jedinci i jako celek – plýtváme talenty a silami, přicházíme o nápady a řešení, která by mohla zachránit svět, a především, připravujeme se o zcela prostý pocit naplnění, štěstí a radosti, jemuž brání dodržování postupů a zvyků, z nichž reálně těží maximálně promile mocných.

Šárka Homfray, Michaela Karásek Čejková: *Proč jsme tak našťvané?* Wo-men, Praha 2022, 342 stran.

Všechno teprve začíná

Reportáž z boje o Lützerath



Během protestu se aktivisté pokusili dostat do Lützerathu, byli však zastaveni policejními složkami. Foto Petr Zewlakk Vrabec

Lützerath leží na okraji povrchového dolu Garzweiler v Severním Porýní. V posledních týdnech se tato malá, z většiny opuštěná vesnice proslavila díky protestům proti plánovanému rozšíření těžby hnědého uhlí. Přes odpor klimatického hnutí i místních obyvatel policie místo v polovině ledna vyklidila.

TEREZA NAVRÁTILOVÁ

Je sobota 14. ledna, jedenáct hodin večer, a já vystupuji z vlaku v porýnském městě Erkelenz. Před nádražím vidím policejní dodávku a vzhledem k tomu, že nechci, aby mě policie kontrolovala, se ani nejdu podívat, jestli tam náhodou nestojí autobus, který by mě odvezl do kempu. Místo toho vycházím podchodem na opačnou stranu. Prší a fouká vítr. Nasazuji si pláštěnku a vydávám se na sedmikilometrovou cestu k reflektory ozářenému Lützerathu. Prý jsou tam proto, aby aktivisté a aktivistky nemohli v noci spát. Jejich záře je natolik silná, že je vidět na vzdálenost několika kilometrů.

280 milionů tun uhlí

V „Lützi“ jsem poprvé byla na podzim 2021, kdy tu hnutí Ende Gelände pořádalo masovou akci občanské neposlušnosti. Tehdy jsem se dozvěděla o osudu zdejších vesnic. Lützerath stojí na okraji hnědouhelného dolu Garzweiler, který – stejně jako sousední Hambach, kde se před pár roky odehrával boj o záchranu tamního lesa – patří mezi největší povrchové uhelné doly v Evropě, a tím pádem se řadí mezi největší evropské zdroje oxidu uhličitého. Kvůli rozšiřování dolu už bylo zničeno několik obcí včetně té, podle níž se důl jmenuje. Lützerath má být další na řadě. Proti tomu už několik let protestuje nejen místní

obyvatelstvo, sjednocené ve skupinách Alle Dörfer Bleiben a Kirche(n) im Dorf lassen, ale i klimatičtí aktivisté a aktivistky. Důležitou tvář tohoto odporu je farmář Eckhardt Heukamp, jehož rodina hospodaří na zdejší půdě již čtvrtou generaci. Heukamp se ve chvíli, kdy mělo dojít k vyvlastnění jeho pozemků ve prospěch energetické korporace RWE, rozhodl vstoupit do soudního sporu. A právě na Heukampových pozemcích také vznikl první aktivistický kemp.

Podruhé jsem tu byla loni v létě na klimakempu. Tehdy už bylo jasné, že všechny pozemky připadnou RWE. Zároveň ale bylo z nových vědeckých studií zřejmé, že miliony tun uhlí uložených pod Lützerathem nejsou ani v době omezování spotřeby ruských fosilních paliv nutně potřeba. RWE nicméně plánuje jen do roku 2030 vytěžit a spálit na 280 milionů tun uhlí, což by znamenalo, že Německo překročí maximální objem emisí nutný k udržení globálního oteplení pod 1,5 stupně Celsia.

Bez pachuti prohry

Po lehkém bloudění krátce před jednou v noci dorážím do kempu. Ten se nachází v sousední vesnici Keyenberg, kde bydlí i lidé vystěhovaní z Lützerathu, kam se v tuto chvíli už nikdo nedostane. V posledních dnech kolem vesnice vyrostl dvojitý plot strážný policií. V den mého příjezdu se tu konala obrovská demonstrace, které se dle odhadů zúčastnilo až 35 tisíc lidí. Během protestu se aktivisté pokusili dostat do Lützi, byli však zastaveni policejními složkami. Jedním z těchto aktivistů byl i můj „buddy“, s nímž se po příchodu do kempu vítám opatrným objetím. Stejně jako spousta dalších lidí se setkal s policejní brutalitou, o čemž svědčí pořádná podlitina od pendreku.

Ráno vidím kemp v denním světle. „To je poprvé, co tady svítí slunce, jinak pořád pršelo,“ usmívá se přítel, který přijel čtyři dny přede mnou. Kromě všudypřítomného bahna

vidím scénu, kterou zná každý, kdo někdy byl v akčním kempu: osobní malé stany, polní kuchyň, kompostovací záchody a všude spousta transparentů, bannerů a hlavně skupinky diskutujících lidí zabalených do mnoha vrstev oblečení. Po snídani se jdeme podívat do infostanu, jestli jsou ještě volné nějaké směny. Zapisujeme se na hlídku od pěti do osmi ráno a pak vyrážíme na „soli“ kolech pro tabák do nedalekého Holzweilera. Z asfaltky vedoucí jen kousek od Garzweilera pozoruju zdejší krajinu: nad okraj dolu ční vršek rypadla, na horizontu se objevují kouřící komíny dvou uhelných elektráren a všude okolo stojí větrné turbíny – je to jako setkání dvou světů. Vidím také lysý Lützerath, kde už byly pokáceny všechny stromy.

Cestou počítáme policejní dodávky, u čísla dvacet ale končíme – je jich moc. Povídam si o událostech předchozího dne, a tak se postupně dozvídám, co všechno se skrývá pod pojmem policejní brutalita: kromě bití pendrekem došlo i na pěsti a použití pepřového spreje: „V některých médiích se přitom mluvilo jen o násilí ze strany demonstrujících. Že prý jsme házeli na policii kameny. Upřímně, myslím si, že je to překroucené. Určitě se házelo bahno. A mám za to, že v médiích se z toho pak staly kameny.“

Den rychle ubíhá a my se vracíme zpátky do kempu. Večer se na akčním plénu dozvídáme, že v Lützi už kromě Pinkyho a Braina, dvou aktivistů schovaných ve vykopaném tunelu, nikdo další není. V pondělí odpoledne se ke mně dostává zpráva, že i oni nakonec místo opustili a Lützi je tím pádem kompletně vyklizená. Přesto kolem sebe nepozoruju atmosféru prohry. Vidím lidi motivované a odhodlané pokračovat v boji proti fosilním palivům a korporacím, které s nimi obchodují. Plánuje se protest v Rheinlandu, probírají se možnosti komunitního bydlení. Může to znít pateticky, ale Lützerathem nic nekončí. Naopak, všechno teprve začíná.

Autorka je aktivistka hnutí Limits jsme my.

ULTIMÁTUM

Dane, zaplat' daně!

BARBORA BAKOŠOVÁ

Ve středu 18. ledna obsadila skupina aktivistů a aktivistek z hnutí Limits jsme my sídlo společnosti EP Commodities. Do budovy v centru Prahy vnikli přes turnikety a na několik hodin se jim povedlo zabrat vestibul. Na místě rozvinuli bannery s hesly jako „EPH musí skončit“ nebo „Dane, zaplat' daně“. Oblečení byli v bílých overalech – symbolickém oděvu, který používají i při blokáдах uhelných dolů. EP Commodities patří do energetického holdingu EPH, jenž po celé Evropě provozuje uhelnou a plynovou infrastrukturu a obchoduje zejména s fosilní energií. Holding vlastní uhlobaron a velkopodnikatel Daniel Křetínský.

Symbolická blokáda byla reakcí na nedávné oznámení firmy o přesunu svého sídla mimo území České republiky, čímž se chce vyhnout placení daně z neočekávaných zisků, kterou vláda schválila v listopadu loňského roku a která nabyla účinku 1. ledna 2023. Jedná se o šedesátiprocentní zdanění nadměrného zisku, jenž se vypočítává na základě průměrného rozdílu zisků oproti předchozím rokům. Zákon se má vztahovat zejména na společnosti obchodující s energiemi, společnosti těžící fosilní paliva a na bankovní instituce, které vykazují výrazně vyšší zisky než v uplynulých letech. Jinými slovy na ty, kteří bohatnou na současné krizi.

Aktivisté a aktivistky poukázali na pokrytectví firmy, která je jednak velkým znečišťovatelem planety, jednak se jí povedlo výrazně zvýšit zisky šponováním cen energií v době rusko-ukrajinské války, v době, kdy je pro čím dál větší skupinu lidí těžké pokrýt základní potřeby včetně energií, jídla a bydlení. Je proto paradoxní, jak kontroverzně je poměrně konzervativní požadavek na zdanění nadměrných zisků vnímán. Navrhovat další státní regulace je přitom v kontextu společenských škod, které činnost EPH páchá, zcela namístě.

Po německé společnosti RWE a polské PGE je EPH třetí největší uhelnou firmou v Evropě a podle reportu organizace Re-set má ze všech evropských energetických společností nejslabší plány na dekarbonizaci. Zpráva dále zmiňuje roli EPH v evropské plynárenské infrastruktuře: portfolio holdingu se v posledních letech postupně rozrůstalo o plyn, protože firma z vládních strategií vyčetla, že většina zemí považuje plyn za důležitý tranzitní zdroj energie v době mezi odklonem od uhlí a přechodem na obnovitelné zdroje. Závislost na ruském plynu se ovšem Evropě vymstila a zahнала ji do krize. A přesto i na této krizi EPH vydělává nemalé peníze: v prvním pololetí roku 2022 byly její zisky o 60 procent vyšší než ve stejném období předchozího roku.

Okupace sídla EP Commodities je v poslední době už čtvrtou akcí klimatického hnutí namířenou proti EPH. Tou první byla letní antioslava Křetínského narozenin před jeho domem v Pařížské ulici. Druhou listopadové demonstrace pořádané hnutím Univerzity za klima, které upozorňovaly na sponzorování některých studijních programů na Právnické fakultě Masarykovy univerzity z peněz Křetínského. Třetí akcí byla narušení Topol Show někdejšího premiéra Milošlava Topolánka, který dnes pracuje pro Křetínského firmu. A jistě je, že lednovou blokádu protesty aktivistů a aktivistek proti významnému fosilnímu hráči neskončí.

AZLARM

čtete online komentářový deník

a2larm.cz



Iva Hadj Moussa
Haviřovina
Host 2022, 224 s.

Po povedené novele Démon ze sídliště se Iva Hadj Moussa přesunula z maloměstské zkušebny blackmetalové kapely na venkov. Do svého dětského pokoje se z Prahy vrací hrdinka na prahu čtyřicítky, neúspěšná spisovatelka bez práce a bez partnera, který se s ní rozešel kvůli nepovedenému těhotenství. V rámci terapie se rozhodne napsat román o opuštěném domě zvaném Haviřovina, o němž se tradují různé strašidelné zvěsti a jehož obyvatelé potkávala nejrůznější neštěstí. Hledání genia loci pochmurného vesnického prostředí, které ve svých knihách nedávno předestřeli například Stanislav Biler nebo Zuzana Řihová, zde spočívá především v pronikání do vztahů mezi lidmi, kteří si vidí do talíře, a přitom se snaží utajit příběhy, které jsou mnohdy až hororové. Ačkoliv hrdinka během svého pátrání přichází na poměrně banální zjištění – totiž že prokletí strašidelných míst nezpůsobují fantomy ani geopatogenní zóny, ale lidé, kteří je obývají –, vyprávění je opět suverénní a sympaticky lehké. Pátrání po osudech obyvatel zašlého domu může občas připomínat kriminální pátrání nebo reportážní prózu, ale od obou žánrů se vypravěčka distancuje všemožnými odbočkami: vzpomínkami na dětství, krátkým milostným vzplanutím nebo vtipnými aluzemi na současná literární trendy. Pátrání odhaluje kostlivce ve skříní a svinstvo zametené pod koberec, a to i ve zdánlivě harmonických domácnostech. Horší než děsivé přízraky strašidelného domu jsou nakonec zlo a strach vyvolané alkoholem, nevěrami, domácím násilím, sexismem i zneužíváním mladých dívek.

Karel Kouba



Jiří Hájíček
Muž pod černým deštníkem
Host 2022, 88 s.

Haiku, klasické trojverší japonské literatury, se do západní literatury úspěšně proboujvalo už před desetiletími a stále znovu a znovu nachází své obdivovatele. Pokusit se vtěsnat výpověď do pouhých sedmnácti slabik je obtížné. Ne vždy se to podaří, ne vždy je to haiku. A někdy „haiku“ vzniknou i bez naplnění přísného formálního požadavku na počet slabik. Pravověrní příznivci těchto minimalistických útvarů budou možná lehce zaskočení, důležité ale je, že nová básnická kniha Jiřího Hájíčka, navazující na předchozí sbírku Muž na pokraji vzplanutí (2019), obsahuje dobré básně. O autorově úspěchu ostatně svědčí skutečnost, že se první z dvojice knih aktuálně dočkala nového vydání, což je u básnických sbírek věc spíše výjimečná. Je zajímavé sledovat, jak se Hájíček, jinak autor poměrně rozsáhlých próz, dokáže vyrovnat s omezeným rozsahem, a přesto zůstat svůj. I tentokrát umožňuje čtenáři vstoupit do intimního prostoru, v němž je hodně pozorování, samoty. Je v něm žena, která už není, vzpomínky na vztah, ale možná už do něj vstupuje i žena jiná. Tyto básně mi připadají nejsilnější, byť jsou ze světa smutku a samoty, kdy titulní černý deštník ještě vrhá stín. Vyhýbají se však bolestíství a navzdory názvu se zdá, že mraky již pomalu mizí. Rozkročení mezi světem prózy a poezie, s níž ostatně začínal, je u Hájíčka organické. Sbíрка sto padesáti osmi textů tvoří sevřený celek a několik básní mi na delší dobu utkvělo v paměti.

Pavel Kotrla



Ed Brubaker, Michael Lark, Sean Phillips
Místo činu
Přeložil Richard Klíčník
BB art 2022, 120 s.

Na konci devadesátých let dostal tehdy ještě víceméně neznámý scenárista Ed Brubaker nabídku napsat pro edici Vertigo komiksovou sérii. Vášnivý čtenář detektivek (zejména Rosse Macdonalda) načrtl prostředí a hlavního hrdinu – soukromého detektiva s tajuplnou a bouřlivou minulostí, jež se měla postupně odhalovat. Z námětů na první tři případy si nakladatel vybral ten druhý – dostal název Kousek dobré noci a hrdina v něm pátrá po dívce, která se zřejmě zapletla se sektou. Z původní série nakonec zbyl právě jen tento příběh (plus jeden kratší, který se v českém vydání objevuje mezi bonusy). Vzešla z něj nicméně dlouhodobá spolupráce s výtvarníkem Seanem Phillipsem, který u Místa činu asistoval jen jako inker. O několik let později tak vznikla pro jiného nakladatele detektivní série nazvaná Criminal, ale také noirovky Fatale nebo Zatmíváčka. Díky scénáři pro Místo činu následně nakladatelství DC angažovalo Brubakera pro svou vlajkovou sérii Batman nebo pro její spin-off Gotham Central. Už v Místě činu ale Brubaker projevil své typické kvality – především civilně pojaté postavy nebo několik různých pohledů na jednu událost. V Kousku dobré noci navíc Brubaker pracuje s pořádně zamotaným případem: pátrání po ztracené dívce se rozvine do příběhu plného lži, jimiž se postavy snaží zamaskovat vlastní prohřešky. Největším přínosem tohoto komiksu však zůstává, že dal prostor začínajícím tvůrcům, kteří své schopnosti rozvinuli a potvrdili v další tvorbě.

Jiří G. Růžička



Pavel Horák
Republika v exilu
NLN 2022, 212 s.

Historik Pavel Horák ve své nové práci opět zaměřuje pozornost na československý exil. Řadu čtenářů možná napadne, zda se o tématu vůbec dá napsat něco nového nebo k němu aspoň nově přistoupit. Autor dokazuje, že obojí je možné. Kniha nepřekypuje teoretickými pasážemi a věnuje se především podrobnému líčení života československé exilové reprezentace v Anglii v době druhé světové války. Na teoretických přístupech a vzorech však pochopitelně postavena je. Jedním z nich je Mnichovský komplex od Jana Tesaře – esej dodnes v mnohém aktuální a provokativní. Tesař psal o „teatralizaci“ českého veřejného života, která nás provází od dob, kdy se český národ rodil na prknech biedermeierovského lidového divadla. Česká kultura se tak dle Tesaře v klíčových chvílích stylizuje právě do divadla a národ sám sebe přehrává jako na jevišti. Horák z této teze vychází (proto také publikace nese podtitul Inscenování československé vlády v Londýně za druhé světové války) a na mnoha příkladech ji dokládá. Nutno dodat, že Čechoslováci v prezentaci svých národních zájmů obstáli ve velmi silné konkurenci. Nároky na reprezentativnost byly ve válečném Londýně vysoké, a kdo chtěl uspět, musel být viděn a umět vystupovat a komunikovat. „Divadelní“ pojetí má i struktura knihy, která je členěna netradičně na oddíly nazvané Scénář, Ansámbl, Scéna, Představení a Zatmíváčky. Za Republikou v exilu přitom stojí důkladná práce s materiály z českých a zahraničních archivů i s odbornou a memoárovou literaturou.

Martin Dolejský



á-B-C-D-é-F-G-H-CH-í-JONESTOWN
Režie Jan Bušta, ČR 2022, 77 min.
Premiéra v ČR 12. 1. 2023

Jan Bušta v roce 2014 natočil dokument Televisé bude!, ve kterém originálně a hravě tematizoval televizní médium. Na první pohled snímek působil jako jednozáběrový film, ale tato iluze vznikla až díky postprodukčním efektům – na což dokument také neustále upozorňoval. Bušta tak ukazoval televizi jako médium, které navenek předstírá hladkou kontinuitu, ale za tímto zdáním je spousta klopotné konstruktérské práce, jejímž smyslem je vlastně vytváření falešných můstků a souvislostí mezi fakty a obrazy. Buštův nový film nazvaný á-B-C-D-é-F-G-H-CH-í-JONESTOWN jako by chtěl něco podobného provést s žánrem true crime – snaží se učinit podobný obrat vůči sobě samému jako Televisé bude!, jinak řečeno pomocí nezvyklých inscenačních prostředků rozbít síť konvencí, jež dané médium utvářejí, a odhalit jeho skryté principy. Tentokrát ale výsledek působí mnohem těžkopádněji, demonstrativněji a méně přesvědčivě. Už první minuty, které jsou v podstatě sérií disclaimerů, vyznívají jako příliš doslovná snaha upozornit na morální problematičnost true crime. Následující inscenace „pásky smrti“ z Jonestownu je zase sotva něčím víc než přehlídkou zcizujících postupů, které mají rozleptat dojem „surové autenticity“, s nímž mnoho true crime dokumentů pracuje. Ano, film nám podává zprávu o tom, že daný žánr má v sobě aspekt morbidního voyeurismu, ale dělá to až infantilně ilustrativním způsobem. Nemá šanci být skutečně provokativní, protože jeho hra je příliš průhledná.

Antonín Tesař



Julie Hrnčířová
To se může jednou hodit...
Ateliér Josefa Sudka, Praha, 20. 1. – 26. 2. 2023

Provizorní, dočasný výsyrávky, předměty, se kterými si nikdo neví rady, nepříliš pěkná a často ani nijak zvlášť funkční řešení – s tím vším se sekáváme na výstavě v Ateliéru Josefa Sudka, pro kterou Julie Hrnčířová ve spolupráci s kurátorem Jánem Gajduškem vybrala fotografie ze své série Everyday sculptures. Igelitové fólie, lepicí pásky a opršelé kusy dřeva jsou prezentovány jako něco, co má svébytné estetické kvality a co si zaslouží naši pozornost. Autorka zároveň pokračuje v linii předchozích prezentací svého díla a nechává laťky, cihly a tvárnice „vystoupit“ ze svých fotografií a nejrůznějšími způsoby zabydlet galerijní prostor. Instalace děl je pečlivě promyšlená a na pozorné návštěvníky a návštěvnice čeká řada zábavných detailů. Mezi zátišími na fotografiích a těmi ve výstavním prostoru je však jeden zásadní rozdíl: zatímco ta první vznikla bezděčně a mimochodem a fascinující je na nich právě nahodilost a nedokonalost, druhá jsou budována záměrně a s citem pro detail. Chaos, který Hrnčířovou na ulicích fascinuje, je do galerijního prostředí přenesen jen zdánlivě – instalovaná zátiší jsou na rozdíl od fotografií více či méně zdařilou imitací, nikoli apropriací. Otázkou tedy zůstává, co si z výstavy odnést (protože se nám to jednou může hodit), ocenění autorčiny schopnosti nalézat krásu i v těch nejméně vábných zákoutích ulic, nebo umocnění vlastní citlivosti vůči podobným výjevům?

Viktorie Vítů



Kurt Vonnegut
Kolíbka
Přeložil Jaroslav Kořán
Audiokniha, Tympanum 2022

V loňském roce, kdy by americký spisovatel Kurt Vonnegut oslavil sté narozeniny, vydalo nakladatelství Tympanum audio verzi románu známého u nás jako Kolíbka. Originální název Cat’s Cradle ovšem označuje hru, které říkáme přebíračka. Děti si při ní předávají provázek natažený mezi prsty obou rukou tak, že se při každém „přebírání“ vytvoří nový vzor. Podobně se změní děj románu, na jehož počátku se vypravěč snaží sehnat podklady pro knihu o vědci Felixi Hoenikkerovi, jednom z fiktivních otců atomové bomby. Když se ale hrdina postupně zaplete se všemi dětmi tohoto nositele Nobelovy ceny za fyziku a jeho pátrání ho dovede až na ostrov San Andreas, záměr napsat knihu „Den, kdy nastal konec světa“ se rozplyne a vypravěč místo toho popisuje své zážitky z ostrova a zároveň svou cestu k bokonismu, náboženství postavenému na různých prostopravdách, které vytvořil místní vyvrhel Bokonon. Kniha je plná bizarních postavíček a motivů odkazujících k realitě šedesátých let minulého století. Ostrovní stát je pravcovou diktaturou žijící víceméně jen z podpory Spojených států, režim na ostrově pak reprezentuje vedle diktátora také naoko pronásledovaný světec Bokonon. Groteskní vyznění románu režisér audioknihy Petr Gojda zvýrazňuje frkačkovými předěly mezi jednotlivými kapitoly, s nadsázkou ve svém někdy vážném, jindy rozverném přednesu pracuje i herec Ivan Řezáč. Že se při posledním „přebírání“ název plánované knihy téměř stane realitou, Vonnegutovy čtenáře asi nepřekvapí.

Jiří G. Růžička



King Gizzard and the Lizard Wizard
Changes
LP, KGLW 2022

Produktivita a frekvence vydávání nahrávek jako by v případě australské skupiny King Gizzard and the Lizard Wizard rostly geometrickou řadou. Jedna z nejlepších světových koncertních kapel vyšla z psychedelie a surf rocku, postupně ale do svého postmoderně eklektického amalgámu přidala také prvky jazzu, filmové hudby, metalu a dalších žánrů. Od svého vzniku v roce 2010 stihla vydat už hodně přes dvacet alb a nejnovější LP bylo její čtvrtou loňskou dlouhohrající deskou. Po odkazech k rockové psychedelii šedesátých a sedmdesátých let, futuristickém country na Fishing for Fishies (2019), black metalu na Infest the Rat’s Nest (2019) a mikrotonálních skladbách na albech K.G. (2020) a L.W. (2021) tak došlo i na osmdesátkový smooth jazz, funky, muzak a další žánry, které běžně vnímáme už jen jako kuriozitu. Changes sice nejsou nejlepším ani nejprogresivnějším dílem australských hvězd, nicméně za poslech rozhodně stojí. Tentokrát absentují emblematické zdvojené bicí, zato však sledujeme schizofrenní komunikaci kytar a syntezátorů, přičemž se „muzakové“ melodie prolínají s archaicky znějícími kytarovými sóly a soulovou náladou. To vše Australané spojují do maximalistického celku, leckdy až překvapivě pompézního, jako v případě závěrečné skladby Short Change. Po jejím doznění nezbývá než se těšit, čeho se skupina chopí příště. Anebo zajít na její březnový koncert v pražské Lucerně, kde vystoupí spolu s londýnskými Los Bitchos.

Adam Tomáš

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUNDA2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 999 Kč / 26 čísel

zvýhodněné roční předplatné pro studenty,
seniory, ZTP nebo rodiče na mateřské
či rodičovské dovolené – 890 Kč / 26 čísel

roční předplatné pro knihovny – 699 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 499 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 249 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 1471 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

Předplatné objednávejte na adrese distribuce@advojka.czVíce informací najdete na www.advojka.cz

eskalátor

Po volbách je každý generál. Já ale tyto řádky píšu ještě před druhým kolem prezidentské volby, uprostřed vrcholícího střetu dvou světů – a jistě vím jen to, že nechci být součástí ani jednoho z nich. Chápu, že by si někdo přál mít na Hradě konečně ženu, a cizí mi není ani přístup mého kamaráda, který volil Pavla Fischera, protože se u nás ještě nikdy nestal prezidentem „pořádné plešinger“. Teď se však rozhodujeme o tom, jestli se do prezidentského úřadu víc hodí velkopodnikatel, nebo lampasák. Andrej Babiš a Petr Pavel jsou zpravidla zobrazováni jako protiklady: zlo versus dobro, chaos proti řádu, zastánce obyčejných lidí kontra reprezentant elit a podobně. Pro mě je ale zajímavější to, co je spojuje. Z jejich biografie se mimo jiné dozvíte, že se oba na prahu dospělosti rozhodli jít ve stopách svých otců, armádního důstojníka a vedoucího pracovníka v podniku zahraničního obchodu. Tato konformita projevující se kopírováním nejbližšího vzoru mě znepokojuje snad ještě víc než samotný fakt, že volíme mezi vojákem a byznysmenem. U Babiše mě to tolik nepřekvapuje – otec kšeftsman, syn kšeftsman –, ale v Pavlově případě rodinná štafeta ještě zesiluje můj údiv nad tím, jak snadno liberální voličstvo včetně zatvrzelých antikomunistů dokáže přejít fakt, že si jejich favorit v době normalizace začal budovat kariéru v lidově demokratické armádě. Mně samotnému je

upřímně jedno, kdo z těch dvou – bez mého přičinění – vyhraje. Vítězství šéfa Agrofertu by bylo zhmotněním zlého snu; antibabišovská kampaň, která pravděpodobně dotlačí Pavla na Hrad, zase odsouvá hlavní problém: vůbec nereflkuje skutečnosti, které Babiš vynesly k moci, a místo toho navozuje dojem, že se tento zloduch v naší krásné kotlině zjevil jako deus ex machina. Pokud to takhle půjde dál, obávám se, že brzy nastoupí nějaký horší Babiš a rozdělená společnost se ocitne v ještě hlubším hnoji.

J. Klamm

V současné době vzniká návrh zákona, který by v naléhavých situacích umožňoval omezovat dezinformační weby – běžně uváděným příkladem jsou legendy jako Aeronet či Protiproud. Proti této důležité iniciativě se nyní staví Společnost pro obranu svobody projevu (SOSP), organizace, jež na tomto poli hájí takzvaný absolutismus. Pokud správně rozumím, podle SOSP si stejnou ochranu zaslouží disidentský esej i systematická šikana ukrajinské menšiny na internetu. Taková má být daň za svobodu a samozřejmě ji zaplatí ona menšina. Dejme volný průchod hypotéze, že jde o dobrý úmysl – snahu varovat před nástupem „nové totality“. Nejen útlocitnější zastánce této hypotézy by pak mohl znervózňovat fakt, že mezi předními signatáři petice, kterou SOSP zorganizovala, jsou třeba Jiří Ověčáček či Luboš Xaver Veselý. To ale opravdu můžeme nechat stranou. Podstatnější je, že obrana se tu převrací v podlamování toho, co měla

chránit. Uvedená organizace svými postoji přispívá k tomu, že svoboda vyjadřování může být chápána jako alibi pro projev, které bezprostředně ohrožují některé skupiny (hate speech) nebo instituce (ruská propaganda během voleb). V dané situaci tak nezbyvá než bránit princip svobody slova proti jeho obráncům. Jde tu totiž – zcela bez ironie – o ochranu našich základních zájmů: právo vyjadřovat názory a pocity, slyšet druhé či mít přístup k informacím. I mezi nejzarputilejšími teoretiky svobody slova se přitom stěžuje jediný, jenž by tímto principem chtěl chránit bezprostředně nebezpečné výroky. SOSP je v tomto ohledu za hranicemi maximálního liberalismu. A jak by mohl vypadat první krok takové obrany proti obraně? Možná tak, že proti dualismu „absolutní volnost versus totalita“ postavíme tvrzení, že součástí autentické obhajoby nějaké hodnoty je také uznání jejích mezí. Ty jsou dány třeba bezpečností druhých či některých zásadních institucí. Bezohlednost k těmto nebezpečím nakonec neprospěje nikomu.

T. Koblížek

Zprávy o lidech bez domova patří k sezónní publicistice. Poprvé se objeví na začátku zimy, podruhé během vánočních svátků, potřetí v lednu, když přituhne. Zkušenosti novináři vědí, kam se v takových chvílích vypravit. Například reportéři z Kolínského deníku zajdou ke skalám u Radimského mlýna okouknout bývalou překladatelku, která dnes žije ve stanu – a prý by „neměnila“. Zde je tedy všechno v pořádku. Zprávy z jiných měst jsou však

méně smířlivé. V Chrudimi mají z nádražní budovy „squat“, v Pardubicích si bezdomovci „udělali domeček“ z kontejneru na textil, v Benešově si „lebedí“ v čekárně autobusového terminálu a v Kuřimi dokonce uspořádali „okupační stávkou“ železniční stanice. V České Lípě musela policie zpacifikovat pár rvounů, kteří „své nálezy z kontejnerového gastro portfolia doprovázeli radostným povykem“, a v Českém Krumlově gang asociálů rovnou „terorizuje obyvatele“: zatímco vozičkář předstírá epileptický záchvat, zbytek party krade alkohol. Příbyslav zase žasne nad čtveřicí bezdomovců, kteří se „radikalizují“: neváží si darovaných spacáků a obsadili vrak karavanu. Co z toho plyne? V době, kdy podle průzkumů třetina lidí stěží vyjde s penězi, patnáct procent obyvatel žije v chudobě a každý desátý čelí bytové nouzi, lidi na společenském dně stále vnímáme jako anarchické živly, které si prostě dělají, co chtějí. Pozoruhodná je v této souvislosti nedávno vydaná publikace o „dobrovolných bezdomovcích“, jež autor spolu s hippies, vegetariány, nudisty a homosexuály řadí mezi vynavače alternativního životního stylu. Cílem docenta Kalnického z opavské univerzity přitom není nic menšího než zodpovědět otázku, proč někteří důchodci „chtějí být bezdomovci“. Kýženou odpověď, k níž výzkum od začátku směřuje, nakonec zformuluje jeden z respondentů, apatický alkoholik se stařeckou demencí, který čas od času vykřikne: „Svoboda a demokracie jsou boží!“ Tak proč si je neužít?

B. Shake jr.