

A2 NOVÁ RUSKÁ HUDBA

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

3. 3. 2021 ROČNÍK XVII

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

5

Ilustrace Darja Filippova, 2021
ISSN 1803-6635



**skuteční Vontové ze Rváčova
eseje W. G. Sebald
zatčení rappera Pabla Haséla
s Orhanem Pamukem na periferii Istanbulu
Na obranu bydlení
nové básně Martina Pocha
obrazy postpandemie v populární kultuře**

Neužitočné ústa

LUBICA KOBOVÁ

Na sklonku druhej svetovej vojny Simone de Beauvoir napísala svoju jedinú divadelnú hru *Les Bouches inutiles* (Neužitočné ústa, 1945). Privádza nás do flámskeho stredovekého mesta už dlho obliehaného nepriateľským vojskom. Obyvatelia mesta sú hrdí na svoju obec, ktorá sa zbavila autokratického vojvodu, ale ich odlúčenie od okolitého sveta si vyberá svoju daň. Sú vyhľadovaní, no pomoc francúzskeho kráľa má prísť až šesť týždňov potom, čo sa obilné sýpky načisto vyprázdnia. Napriek chradnúcim silám remeselníci stavajú strážnu vežu, ktorá má ukryť zakladajúce listiny mesta a stať sa srdcom obce. Skôr než od stavby veže odpadnú bezvládne telá vyčerpané hladom, spojivo obce sa začne rozpadáť inak. Mestská rada rozhodne, že na pomoc zvonku vyčká. Aby sa však niektorí zachránili, iní budú musieť byť obetovaní. Zástupcovia obce sa uznesú, že chorých, starých, deti a ženy – „neužitočné ústa“ – na druhý deň pred svitaním vyženú za mestské hradby. V priekope pred bránami ich čaká istá smrť, možno zajatie nepriateľom, možno znásilnenie. Ale obec, domnievajú sa zástupcovia ľudu, pretrvá.

Že je toto rozhodnutie hrozné a mohli ho urobiť len takí zástupcovia ľudu, ktorí medzi seba „neužitočné ústa“ žien a ďalších neprizvali a neradili sa s nimi, sa ukáže vzápätí. Predseda mestskej rady sa zdráha oznámiť rozhodnutie manželke, ktorá vzostup jeho samého aj rast mesta všemožne podporovala. Vyšivala cechové zástavy, položila základný kameň novej veže, vychovala ich deti. On sa vysloviť faktický rozsudok smrti nad svojou manželkou zdráha, ale pre dobro obce neustále nalieha a vynucuje si súhlas s ním. „Prijmi naše uznesenie, rozoznaj v ňom vlastnú vôľu,“ hovorí jej.

Dnes sa nezdá, že by politická reprezentácia posielala svojich spoluobčanov a spoluobčianky na istú smrť, a navyiac si ešte od nich vynucovala súhlas s takýmto rozhodnutím. Alebo predsa len áno?

Keď dnes lekári a lekárky vysvetľujú, ako prebieha triáž pacientov, kladú pre nás všetkých základy toho, aby sme sa (ak cítime puto so vzdialenými ľuďmi, stále členmi tejto obce) v blízkej budúcnosti vedeli vyrovnáť s dôsledkami rozhodnutí, pred ktoré nemal byť nikto postavený. Keď však minister zdravotníctva hlasom a dikciou strojového čítacieho zariadenia hovorí, že toto všetko je v súlade s právnym poriadkom,

nadobúdame dojem, že sa čosi láme. Ak predstaviteľ štátu v krízovej situácii už vopred vysvetľuje, že táto kríza sa zvláda v medziach zákona, je zrejmé, že sa balansuje na jeho hranici. Skutočnosť, že moderné spoločnosti dokážu rozložiť problémy na série postupných krokov a že podobne tak rozdeľujú rozhodovanie medzi množstvo aktérov, ktorí sledujú pokyny etických komisií a riadia sa svojimi skúsenosťami a svedomím, stále nesníma z nás, členiek a členov obce, ťarchu otázky, ako sa vyrovnáť s tým, že životy mnohých boli zmarené. V onom obliehanom meste z drámy Beauvoirovej sa nárok na pokračovanie života



Kresba VABANK

vytvára na základe rozdelenia ľudí na tých, ktorí sú užitoční, teda produktívni, a tých, ktorí sú neužitoční, teda spoločné zdroje len spotrebúvajú. Užitočnosť sa meria schopnosťou vyrábať, byť zručným remeselníkom, členom cechu, alebo byť platným členom politického spoločenstva, pochádzajúcim z vážených rodov mesta, ktoré sú jeho „telom a krvou“ a nesú v sebe jeho pohnuté dejiny.

O tom, že dnes sú bez veľkej rétoriky a morálnych dilem ako „neužitočné ústa“ označené tisíce ľudí, vypovedajú krivky takzvanej nadúmrtnosti či krivky počtu nakazených podľa povolania. Kto sú títo neužitoční a neužitočné? Takmer tri štvrtiny mŕtvych na covid má 75 a viac rokov.

V čom sa životy týchto ľudí vyčerpali tak, že ich smrť môžeme ospravedlniť odkazom na overené anestéziologicko-resuscitačné postupy? Na rozdiel od detí, ktoré tiež vyžadujú starostlivosť a pomoc, sú vraj starí ľudia ústami, ktoré chcú len jeť bez toho, že by spoločnosti v nami predstavovanej budúcnosti mohli niečo dať. Tvrdíme síce, že naša spoločenská zmluva spočíva v tom, že o tých, čo do spoločného už svojím dielom prispeli, sa staráme. Je to však klamstvo. Svedčí o ňom aj nízka hodnota života a práce tých, ktorí sa o starých ľuďoch starajú – a ktorí patria tiež medzi najviac nakazených.

Paradoxne sa „neužitočnými“ stávajú aj pracujúci a pracujúce v spracovateľskom priemysle, ktorých ekonomickú, inštrumentálnu užitočnosť sa neodváža nikto spochybňovať. Podobne sú na tom pracujúci v skladoch a v logistike, ktorí zmysluplnosť svojej práce často vidia aj v tom, že zamedzujú nákaze druhých ľudí. Akoby však vysoké počty covid-pozitívnych pracujúcich v týchto odvetviach hovorili, že na ich životoch a ich kvalite nezáleží. Sú disponibilné a zdá sa, že počítame s tým, že ich vďaka nízkej kvalifikovanosti ich práce bude možné ľahko nahradiť. Možno v tom spočíva jadro českého vytesnenia – tam, kde je tým, čo sa počíta, pracovná sila, nemožno hovoriť o tom, že by bol zmarený život.

Jednotaj však z tohto úhladného sveta tabuliek zdravotníckej štatistiky, účtovníckeho systému „má dať – dal“, ktorý len pociťovo zaznamenáva vyčíňanie vírusu v populácii, niečo vytráča a presahuje ho. Keď český premiér obhajoval nové zavedenie núdzového stavu, preriekol sa a povedal, že „skutková podstata“ dvoch po sebe idúcich núdzových stavov je odlišná. Do reči mu nevdojak vkladlo slovné spojenie odkazujúce na povahu činu, ktorý je trestný. Prehovárало ústami premiéra naše nevedomie, ktoré v tomto letmom symptóme konečne pripustilo existenciu „neužitočných úst“, voči ktorým sa naša obec previnila?

Nad Českom sa v týchto dňoch, ktoré sa nevedia rozhodnúť, či ešte patria zime, alebo už ohlasujú jar, vznáša sotva badateľný mrak. Keď ho zazrieme, znervóznieme. Dni sú čoraz krajšie a cítime, že chmáry treba po takmer ročnom obliehaní obce nepriateľom rozohnať. Na ako dlho si však môžeme vydýchnuť? „Neužitočné ústa“ budú chcieť prehovoriť.

Autorka je filosofka a feministka.

editorial

O aktuálnom dění v Rusku se dnes v médiích píše víc než dost, všechny příspěvky se však až do omrzení točí kolem tří klíčových slov: Putin, Navalnyj a Sputnik V. Kdy jste ale naposledy slyšeli něco nového z ruské hudby? Nebylo to náhodou dívčí duo Tatu před patnácti lety? V tomto čísle jsme se rozhodli prozkoumat současnou ruskou popovou produkci – tedy takovou, kterou z většiny tvoří a poslouchají lidé narození až po rozpadu Sovětského svazu. A co jsme zjistili? I v Rusku postupně slábne napodobování angloamerických vzorů a řada zajímavých hudebních projektů čerpá z domácí kultury nebo prvky obou kulturních okruhů provokativním způsobem mísí. Skupiny jako IC3PEAK nebo Shortparis, které se někdy otevřeně a jindy zastřeně vyjadřují k současné společenské situaci, dokázaly uspět navzdory jazykové bariéře i u zahraničního publika. Odkaz hudebních ikon minulé epochy (rockové skupiny Kino a punkrockového psance Jegora Letova) je sice stále živý, ale z rocku už se stal v podstatě neškodný žánr. „Ruský rock skončil, když fyzlové přestali pronásledovat rockery,“ píše Arťom Rondarev v esejí o proměnách obrazu policie v ruské populární hudbě. V dnešní době policejní represí čelí hlavně rappeři – své o tom ví i Husky, který si odseděl dvanáct dní ve vězení za to, že v Krasnodaru rapoval na střeše auta. Slova jeho slavné skladby Panelák si spolu s texty dalších výrazných interpretů můžete přečíst na straně 22. Všechny mají sociálně kritický podtón a jsou plné bolesti a deziluze. Jejich autoři se ale odvažují pojmenovat situaci ve vlastní zemi – a bez toho žádná změna poměrů není možná. Michal Špína

z obsahu

- 7 Věrnost zapuzené řeči. Kniha esejů Campo Santo W. G. Sebalda / Blanka Činátlová
- 10 Samplovat Brežněva. Zpráva o sovětském hudebním obrození / Michal Špína
- 14 Legie fízlů na každého z nás. Jak se měnil obraz policisty v ruské hudbě / Arťom Rondarev
- 18 Potřebujeme příběhy o budoucnosti. K obrazům postpandemie v populární kultuře / Martin Blažíček
- 26 Národní sobectví. Většina Čechů si členství v Evropské unii nikdy nevážila / Luboš Palata
- 30 Brutální tvář státu. Kauza španělského rappera Pabla Haséla / Otmar Sojka

Patrick Muller

PŘED 4 DNY

Když jsem poprvé spatřil manželku a její prsa, řekl jsem si: tak tu musím mít, povedlo se, no a už jsme spolu šťastní 15 let.

Z diskuse na webu TelevizeSeznam.cz vybral Elsa Aids

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
17. BŘEZNA 2021

Poskytnout bydlení všem

Kniha Davida Maddena a Petera Marcuseho

Publikace Na obranu bydlení patří mezi oceňované příspěvky k teoretické reflexi globální krize bydlení. S projevy komodifikace městského prostoru a takzvaného rezidenčního útlaku, jež autoři popisují, se setkáváme stále naléhavěji i v českých městech.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

V roce 1968 formuloval francouzský filosof a sociolog Henri Lefebvre ideu práva na město. O padesát let později jsou jeho myšlenky aktuálnější než kdy dřív. Důsledky globálního kapitalismu se v plné šíři vyjevily během desetiletí po celosvětové ekonomické krizi, která propukla v roce 2008, a dnes je již zcela jasné, že právo na město je třeba důsledně vyžadovat. Právo na město, stejně jako pojmy veřejný prostor a komodifikace či financializace bydlení, už pronikly i do mainstreamových médií a celospolečenské debaty. V současnosti navíc už nebojujeme jen o podobu měst, ale o možnost v nich vůbec žít. Jak jsme se do tohoto stavu dostali a jak uplatňovat právo na město ve 21. století, se pokusili v knize *Na obranu bydlení* (In Defense of Housing, 2016) shrnout sociolog David Madden a urbanista a právník Peter Marcuse.

Domy místo zlata

Krise bydlení dosáhla v posledním desetiletí olbřímích rozměrů a neexistuje pravděpodobně žádné světové velkoměsto, které by nezasáhla. Její existenci nepopírají už ani nejzavilejší příznivci volného trhu. Názory na příčiny, a především řešení této globální krize se ale radikálně liší. Madden a Marcuse vycházejí z předpokladu, že bydlení je právo; to je nám ovšem v současnosti stále více upíráno, protože se z bydlení stává zboží a jako takové je komodifikováno. Zisk se stal důležitějším než právo obyvatel na důstojný život, komodifikace a financializace zvyrazňují a podporují nerovnost v přístupu k bydlení a v nejvyhrocenějších případech i k možnosti vůbec žít ve městě. Symbolem bohatství a moci už nejsou bankovky či zlaté cihly, ale domy.

Autoři vycházejí z Marxovy teze o užitém a směnné hodnotě zboží, kterou stejně jako Lefebvre vztahují na bydlení. To má svou hodnotu užitou (je pro lidi domovem) i směnou (protože slouží jako investice a jako nástroj k maximalizaci zisků). Právě směnná hodnota bydlení přitom začala výrazně převážovat, zatímco hodnota užitná je z nejrůznějších důvodů upozaďována, v důsledku čehož je bydlení pro čím dál více lidí těžko dostupné, ne-li nedostupné. Madden a Marcuse tvrdí, že nejde o chybu či odchylku, která se objevila v jinak dobře nastaveném a spravedlivém systému a kterou lze napravit několika jednoduchými opatřeními. Problém je podle nich v samotném kapitalismu, který je založen na nerovnostech. Proto odmítají nazývat současnou situaci „krizí“. To by totiž implikovalo, že se jedná o dočasný problém, který zde dříve nebyl. Oproti tomu autoři na mnoha příkladech především z angloamerického prostředí ukazují, že nedostupnost bydlení je historickou konstantou.

Slovo krize jsme začali používat proto, že v současnosti se nedostupnost bydlení týká obrovského množství lidí a v mnohem větší míře než dřív také střední třídy. Jde mimo jiné i o důsledky globální ekonomiky, kdy s nemovitostmi mohou obchodovat investoři z druhého konce světa, kteří k nim ani k jejich obyvatelům nemají žádný vztah. Navíc se vzestupem neoliberalismu zanikají nejrůznější typy regulací, které zejména v Evropě chránily slabší vrstvy společnosti.

Rezidenční odcizení

Vedle rozboru příčin a projevů současné (hyper)komodifikace se Madden a Marcuse věnují také pojmu „rezidenční odcizení“, které je důsledkem současné „krize“ bydlení. Jejím reálným dopadem jsou miliony lidí, kteří ztrácejí své domovy (nebo ani nemají šanci si je vytvořit), což je jedna z nejbolestnějších a nejtraumatičtějších zkušeností, jaká může člověka potkat. Dokazují to i výroky vymístěných obyvatel, jež Madden s Marcusem citují: „Cítila jsem se, jako by mi vyrvali srdce z těla“,

„Měl jsem chuť to skončit“ a podobně. Pod odtažitým termínem rezidenčního odcizení se skrývá „banální“ fakt ztráty domova jako bezpečného místa pro život. Ačkoli je právo na bydlení zakotveno v ústavách řady zemí a je obsaženo také ve Všeobecné deklaraci lidských práv, je milionům lidí po celém světě upíráno.

Autorská dvojice se vypořádává i s mnoha mýty bytové politiky, které velmi dobře známe také z Česka. Nejde jen o oblíbenou mantru, že krizi bydlení vyřeší, když budeme více stavět (aniž by její zastánci vysvětlili, jak se zlepši dostupnost bydlení, pokud se budou dál budovat byty hlavně na investici). Madden a Marcuse zpochybňují mimo jiné „mýtus přívětivého státu“, podle kterého vlády jednají v zájmu blahobytu všech občanů a snaží se najít řešení společenských problémů. Ve skutečnosti ovšem bytovou politiku využívají především k udržení politického a ekonomického řádu. „Pokud by stát doopravdy zajímal nejvhodnější postup, jak uspokojit obytné potřeby společnosti a ukončit rezidenční útlak,“ prohlašují, „historie bydlení by vypadala docela jinak.“



Právo na město je požadavkem řady hnutí po celém světě. Foto www.groundup.org.za

Madden s Marcusem upozorňují, že řada liberálních a progresivních reforem mohla být vedena dobrými úmysly a že v některých případech skutečně zabránily nejhorším projevům chudoby, zároveň ale také sloužily v první řadě zájmům elit. Asanace ghett a vyloučených lokalit, spolupráce se soukromými developery či takzvané inkluzivní územní plánování ve skutečnosti ty nejchudší a nejpotřebnější z měst vytlačuje, protože se vyplatí především největším hráčům na reálním trhu.

Dekomodifikovat bydlení

Madden a Marcuse jakožto teoretici dokážou srozumitelně popsat příčiny současného stavu a odvodit z nich obecná řešení, také ale navrhuji zcela konkrétní kroky. Požadují uznání práva na bydlení nejen v teoretické rovině, ale především jako praktickou snahu poskytnout bydlení všem. Sami však píší: „Neexistuje žádná jednoduchá právní formule, která by sama o sobě současnou krizi bydlení ukončila (...) Cestou vpřed je uzнат limity formálních práv na bydlení v současném právním a politickém systému a současně tlačit na dostatečně širokou aktivistickou koncepci těchto práv.“ V praxi bychom se tedy měli snažit o dekomodifikaci bydlení pomocí regulací nájemného, ochrany nájemníků,

omezení spekulací s nemovitostmi a demokratizací správy veřejného bydlení. Také je třeba diverzifikovat možnosti bydlení, podporovat experimenty jako squatting, nejrůznější Baugruppe a Hausprojekty i družstevní a neziskovou výstavbu. A v neposlední řadě spojit hnutí za právo na bydlení s dalšími sociálními hnutími, protože krize bydlení je jen jednou z forem útlaku, které současný systém produkuje.

Kniha *Na obranu bydlení* přehledně a srozumitelně shrnuje příčiny, důsledky a možná řešení současné situace, a to i pro laiky, kteří se neorientují v urbánní teorii a kritice a nejsou obeznámeni s jejím pojmovým aparátem ani historickým kontextem. Publikace tak má potenciál vtáhnout do debaty o bydlení i širší veřejnost, ne jen odborníky a aktivisty. Bohužel české vydání trpí nekvalitní redakční prací. Překlad má tak špatnou úroveň, že na některých místech textu má čtenář pocit, že redakce originál zkopírovala do překladáče a z něj poslala rovnou do tiskárny (poznámkový aparát nicméně dokazuje, že se s textem přece jen pracovalo). Dojem nevyplývá ani nepovedená sazba, a celá kniha

tak působí trochu jako skripta. Je to škoda, jiné publikace z nakladatelství Neklid těmito neduhy netrpí a knihu, jež nabourává český neoliberalní kontext a nabízí i praktická řešení, v místní veřejné diskusi potřebujeme jako sůl.

Pochvalu si naopak zaslouží doslov Elišky Černé, který přináší přehled iniciativ a hnutí, jež se v Česku během posledních třiceti let postavily proti rezidenčnímu útlaku. Kniha by ale neškodil aspoň stručný historický exkurs do československé historie bydlení. Madden a Marcuse totiž uvádějí příklady především z amerického kontextu. Na srozumitelnosti to sice výkladu neubírá, jelikož publikace pojednává většinou o globálních procesech (navíc v některých ohledech má současná střední a východní Evropa paradoxně blíže americké zkušenosti než té západoevropské), pro pochopení naší situace by nicméně aspoň krátká rekapitulace nebyla od věci. Přes všechny výhrady stojí Maddenovo a Marcuseho dílo za přečtení. Už proto, že knih přehledně shrnujících problematiku boje za právo na bydlení u nás moc nevychází.

Autorka je publicistka.

David Madden, Peter Marcuse: Na obranu bydlení.

Přeložili Jaroslav Michl a Magdalena Hajdučková. Neklid, Praha 2020, 161 stran.

Svět mezi stíny města

S pouličním prodávčem na periferii Istanbulu

Orhan Pamuk vystavěl literární pomník rodnému Istanbulu a jeho proměně řadou próz i esejů. V českém překladu se k nim nyní připojuje román *Cosí divného v mé hlavě*. Tentokrát se turecký nobelista více zaměřil na periferie a jejich obyvatele pocházející z kulturně odlišného venkova.

MATĚJ METELEC

Když se v roce 2006 stal Orhan Pamuk laureátem Nobelovy ceny za literaturu, jednalo se o symbolické gesto, stvrzující intenci snad všech jeho románů: prolínání a souměrnost Východu a Západu. Bezprostředním kontextem byly nicméně jeho výroky o arménské genocidě a zabíjení Kurdů a následný soudní proces. V tomto světle je udělení Nobelovy ceny projevem politizace, která ostatně provází nejprestižnější evropské literární ocenění od počátku. Od té doby uplynulo téměř patnáct let, námluvy mezi Evropskou unií a Tureckem jsou dávno minulostí a země se pod vedením Recepta Tayyipa Erdoğana vydala velmi odlišnou cestou, než v jakou turecký prozaik doufal v knize esejů *Jiné barvy* (2006, česky 2017). Pamuk stále patří k nejžádanějším vývozním artiklům turecké kultury, jeho romány se ale v „ponobelovské éře“ stáhly z bouří politického dění do melancholického oparu osobních dějin. Kniha *Cosí divného v mé hlavě* (Kafamda Bir Tuhaflık, 2014) s kronikářským podtitulem „Aneb život, dobrodružství a sny prodávče bozy Mevluta Karataše a jeho přátel, jakož i obrázek života v Istanbulu mezi lety 1969 a 2012 zachycený očima řady lidí“ je nejspíš nejlepším Pamukovým románem z tohoto období.

jogurtu – a to natolik, že když jej postupně vytlačuje jogurt prodáváný ve sklenicích v obchodech, cítíme smutek i my.

Podomní a pouliční prodejce je ideální postavou, která umožňuje zachytit růst a proměnu města, od slumů, v nichž Mevlutova rodina žije, po výstavní čtvrť Beşiktaş. Periferie ale Pamuka zajímají přece jen víc, už proto, že do nich po tisících proudili turečtí občané z různých částí země, kteří zde hledali své štěstí – mezi nimi i Mevlutův nepřítel úspěšný otec a o poznání úspěšnější strýc. Ti dva spolu přes noc postaví dům na prázdném pozemku, ovšem strýc jej později nechá zapsat na své jméno, kvůli čemuž se pohádají. Mevlut je od počátku nucen vyrovnávat se s několikerou loajalitou: lavíruje mezi otcem a strýcem, městem a vesnicí, mezi nacionalisty, k nimž patří jeho bratranci Süleyman a Korkut, a alevitskými levičáky, s nimiž ho seznámil jeho nejlepší kamarád Ferhat.

Hlavní postavy románu spojuje trojice sester z vesnice, odkud Mevlut pochází. Nejstarší Vedita si vezme jeho bratrance Korkuta, prostřední Rayiha se vdá za Mevluta a nejmladší Samiha za Ferhata. Všechny Pamukovy romány jsou do různé míry romány milostnými, jeho ambiciózní projekt *Muzeum nevin-*

odběru elektriny. Nade vším se ale tyčí pouliční prodej bozy a román je chvalozpěvem na toto zapomenuté umění. „Když večer nevyrazil do ulic a až do úmoru nechodil, oslabovalo to jeho myšlení a představivost,“ říká Pamuk o Mevlutovi, který právě při prodeji bozy objevuje „svůj vnitřní svět mezi stíny města“. Mevlut přitom není v tradičním slova smyslu výjimečný, je to obyčejný člověk, kterému toulání po nočních Istanbulu zkrátka umožňuje uvolnit imaginaci: „Slova byla věcmi a věci zase obrázky. Ulice, jíž v noci kráčet s konvicemi bozy, a svět v jeho hlavě byly náhle jedním a týmž.“

Podobně jako zmíněné *Muzeum nevinnosti* je i *Cosí divného v mé hlavě* románem o ztrátě starého světa, jde však o otevřenější dílo, které se tolik nezavírá do sebe. Pamuk se tu vrací k metodě promyšlené polyfonie, jakou použil v románu *Jmenuji se Červená* (1998, česky 2007), byť ji poněkud obměnil – zatímco Mevlut se objevuje ve třetí osobě, ostatní hlasy mluví ich-formou. Osobní se prolíná s politickým a vedle zmiňovaných bojů mezi nacionalisty a levičáky se objeví i připomínka vyhánění Řeků v padesátých a šedesátých letech nebo špinavá válka vedená tureckou vládou proti Kurdům na východě země. Obou poloh se dotýká reflexe postavení a role žen v turecké společnosti. Na příkladu Vedity, Rayihy a Samihy sledujeme, jak do velkoměstské společnosti spolu s přistěhovalci pronikají zvyky z venkova, které výrazně přispěly k ústupu atatürkova sekularismu. Objevuje se praxe domlouvání sňatků bez účasti dívek a „únosy“, které jsou pro dívky sice únikem, ale dotyčná zpravidla nezná ani toho, s kým utíká, ani „domluveného“ manžela. Pamuk sice tyto pasáže nepíše jako obžalovací spis proti lidem, kteří přišli do Istanbulu hledat své štěstí z Anatolie, přesto však působí jeho líčení ženského osudu hrozivě. Jedna z nejsilnějších kapitol románu je ostatně tvořena sledem Veditiných řečnických otázek, jimiž nejstarší z trojice sester takovou obžalobu v podstatě pronáší.

Hořkosladký smutek

Román je protkán smutkem, ten ale na rozdíl od jiných Pamukových románů nevychází z osudové tragédie, nýbrž prostě z vědomí, že naše obyčejné životy umějí být někdy stejně tíživé, jako jsou jindy uklidňující. Je to smutek, jehož hořkost je zmírněna vědomím sdíleného osudu. Když si na začátku románu mladý Mevlut představuje, že „jednoho dne dokáže velké věci a otec i všichni ostatní poznají, že Mevlut je mnohem zajímavější, než si mysleli“, víme, že nic takového se nestane. Polyfonní kronika několika spřízněných rodin zaznamená i vpády velkých dějin, jako jsou vojenské převraty z let 1970 a 1980, poukazuje ale na to, že proměny města i země si většina lidí připomíná v kontextu vlastních, osobních osudů.

Pamuk je spisovatel doslova rozkročený přes Bospor – dostatečně evropský, abychom mu rozuměli, a dostatečně turecký, aby nás okouzloval exotismem zaniklé minulosti. Nejde přitom o estetizovaný orientalismus, protože Pamuk nevychází z přepjatého fetišismu Jiného, ale z fascinace drobnými příběhy, které tvoří lidské osudy. Svou povahou se tak blíží romanticko-nostalgickému pohledu na Rakousko-Uhersko u Josepha Rotha. Za těch více než deset let, co čtu Pamukovy prózy, nejsem schopen říct, zda se stále víc setkávám s mou životní zkušeností, anebo spíš ovlivnily mé prožívání vlastního příběhu. Ale možná není namístě klást si podobnou otázku, protože právě prolínání příběhů a života je tím, o co Pamukovi jde.

Orhan Pamuk: *Cosí divného v mé hlavě*. Přeložil Petr Kučera. Argo, Praha 2020, 484 stran.



Ara Güler: Náměstí Balıkpazarı, 1954

Jogurt na váhu

Jak je pro Pamuka typické, se středověce znějícím podtitulem románu kontrastuje jeho název, který je citací z rozsáhlé Wordsworthovy autobiografické básnické skladby *Předehra aneb Jak vznikal básnický duch* (1805, česky 1898). Se středověkem a raným romantismem ovšem souvisí také takřka avantgardistické přesvědčení, že „básnickým duchem“ může být doslova každý. Tím, kdo nosí „cosí divného v hlavě“, je Mevlut, který do Istanbulu přichází jako dvanáctiletý v roce 1969. Ve škole má sice různé ambice (chtěl by dál studovat nebo podnikat a zbohatnout), studium ale opouští nedokončené, aby se přidal ke svému otci, který přes den prodává jogurt a večer bozu. Boza, fermentovaný nápoj z osmanských dob s tak nízkým obsahem alkoholu, že je možné při jeho popíjení debatovat o tom, zda jej obsahuje či nikoliv, hraje v románu důležitou roli. Zaujímout dokáže ale rovněž popis prodeje váženého

nosti (2008, česky 2012) lze dokonce označit za milostný román par excellence. V něm se ovšem autor nechal až příliš strhnout svým tématem a utopil příběh v rozvláčné sebeštrédnosti, čehož se v *Čemsi divném v mé hlavě* naštěstí vyvaroval. V lásce Mevluta a Rayihy hraje roli omyl, úskok, všednost i rozdílná očekávání a je působivá právě proto, že je neobyčejná velmi obyčejně.

Hrdinky a hrdinové

Stejně jako většina Pamukových mužských hrdinů je Mevlut nepřítel rozhodný snilek. V politickém konfliktu, v němž stojí jeho bratranci a nejlepší přítel na opačných stranách, se nechce přidat ani k jednomu táboru – raději se oddává lásce k Rayize a ještě více svému snění. Jeho povolání každopádně díky nostalgickému oparu, do něhož je Pamuk halí, působí jako ta nejzajímavější věc na světě, ať už jde o pouliční prodej pilafu, roznášení jídla a hlídání pokladny v restauraci nebo kontrolu

Předchorobí sebe i světa

Básnický debut Petra Ligockého

Svou básnickou prvotinu nazval Petr Ligocký příznačně Diagnóza. Ve sbírce se snaží určovat příznaky současného světa, ale dochází především ke skepsi, bolestivému sebezpytování a vyprázdněnosti. Dotýká se i milostného citu, z něhož „nezbude nic víc/ než hromádka vajglů/ pod panelákovými balkóny“.

TADEÁŠ DOHŇANSKÝ

Básně Petra Ligockého, překladatele z polštiny a člena redakce nakladatelství a revue Protimlův, si v posledních letech můžeme přečíst jak na stránkách jeho „domovského“ literárního časopisu, tak v Textech či Pandoře. Výchozím bodem Ligockého textů jsou často neveselé až pesimistické scenerie. Autor má schopnost citlivě zaznamenat skepsi vyvolanou pozorováním a zároveň vztáhnout na druhou lidskou omezenost, která je většinou zdrojem pocitů rozporuplnosti. K Ligockého debutové sbírce se „zhoubným“ názvem *Diagnóza* tudíž můžeme přistupovat s obavou, zda nakumulování takto apelativně koncipovaných básní nebude působit až příliš repetitivně. Autor naštěstí sbírku rozdělil do tří pomyslných tematických okruhů a nejenže se tím vyhnul obavám z únavnosti, ale rovněž dokázal, že stoprocentní skepsi lze přebít jak hlubokou a čistou snahou o lepší vidění světa, tak citlivou prací s jazykem, kterým tento svět ztvárňujeme.

Místo rozdrásané a bolestné

Autorův básnický prostor je většinou místem rozdrásaným a bolestným. Místem, kde se staré, byť stále ještě obývané domy stahují z vlastní kůže, kde „zpod odumírající omítky/

tepe do ulice/ obnažené maso zdi“. Místem, v němž nastává rozpor mezi teď a kdysi. Je to svět, kde jsme neměli šanci připravit se na tíživou sílu existence, která se na nás v přítomnosti valí, a kde neustále vzhlížíme k minulosti. Svět, kde noční příšery nemají nejmenší šanci vyrovnat se zrůdám, které „přicházejí nenápadně/ v průběhu dne/ dveřmi“. Lyrický subjekt se velmi často obnažuje v posledních verších jednotlivých básní, například stojí osamocený nad „opary všeho zemského“. Jeho posedlost přesně určit příznaky právě viděného v závěrečné pointě básně bodá nejostřeji.

Kromě diagnostických veršů plných pochyb, nedůvěry a společenské vyprázdněnosti Ligocký do knihy zařadil i básně ryze osobního charakteru (Často věnované nemocnému člena rodiny) a také několik milostných čísel (jakýkoli pokus o kompoziční charakteristiku *Diagnózy* je nicméně vzhledem k úspornosti básnického jazyka velkášský). „Reklamuje se všechno/ kromě nás“, píše básník v jednom z textů. Právě milostný cit a strach o blízkého jej ovšem vytrhují z potřeby diagnostikovat chorobu. Ačkoli – s onou diagnózou to není vždycky tak žhavé, jak se zdá: po jednom večerním dramatu totiž „nezbude nic víc/ než hromádka vajglů/ pod panelákovými balkóny“.

Cesta z temnělé krajiny

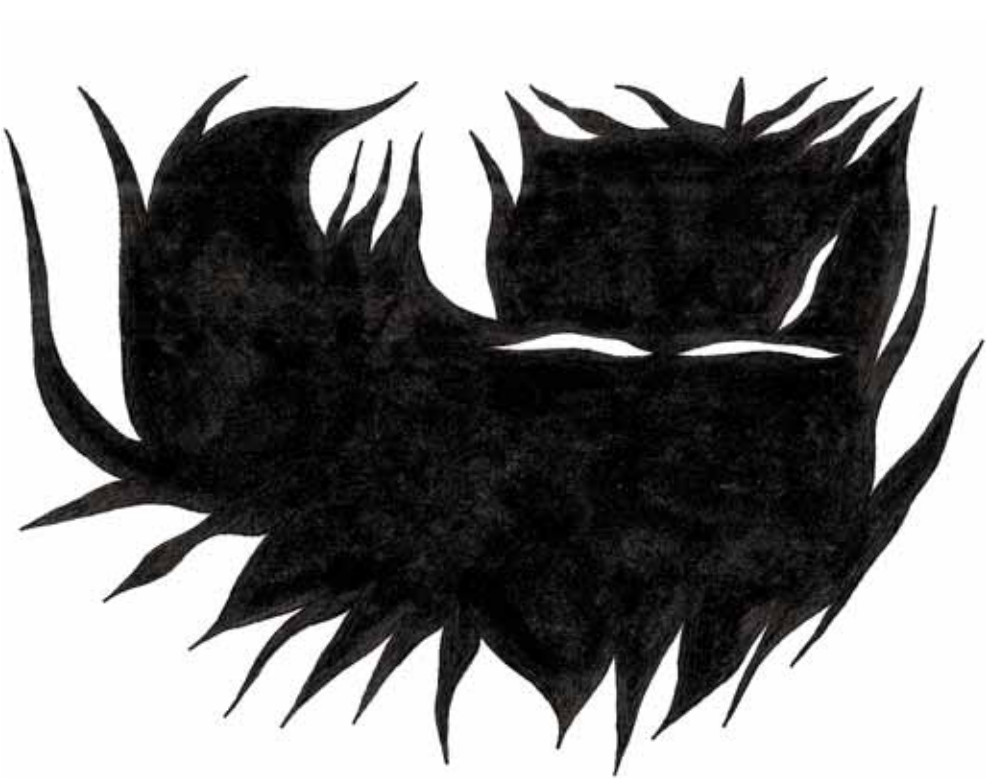
Dosavadní recenzenti ve shodě oceňují střízlivost, ba dokonce určitou asketičnost básníkovy jazyka. Tu, stejně jako tematickou vyváženost sbírky a její přísnou a pečlivou celkovou skladbu, ovšem místy narušuje – askezi navzdory – rozkolísaný styl. Ligocký s jazykem někde pracuje jemně a vybraně, jinde však zvolí slovník civilnějšího rázu, načež v další básni nejde daleko pro ostrý výraz. Přestože se jedná o zdařilý debut a básně v něm obsažené často nutí k sebereflexi, zůstává otázkou, kolik zhoubných bodů

ještě Ligockým sepisované „předchorobí“ snese. Při opakovaném čtení totiž může i ona asketičnost jazyka působit místy předstíraně. Snad čtenář společně s Ligockým na konci sbírky nalezne ráno, které mu ukáže cestu „z temnělé krajiny/ tvého těla“ i společenského kómatu. A autora příště navede k menší snaze o versatilitu některých veršů. Bude-li ona toužená krajina podobná té na obálce knihy, dočkáme se klidné a vyvážené symbiózy, která v těchto diagnostických dnech často chybí.

Na závěr musím podotknout, že bych si rád přečetl něco víc z Ligockého povídkové tvorby. V revui Protimlův (č. 3/2020) vyšel totiž jeho Den jako každý jiný, který odkrývá odlehčenější (a také ostravštější) podobu spisovatele já. Zdá se mi, že poezie nás může čas od času nechávat „pořádne dusit/ sebou samými“. Na druhou stranu – co víc od ní chtít?

Autor je polonista.

Petr Ligocký: Diagnóza. Protimlův, Ostrava 2020, 49 stran.



Kresba Lucie Lučanská

literární zápisník

Ještě pár dní a budeš KO

JAKUB VANÍČEK

Co nevidět to bude přesně rok. Rok sedím tak trochu za výlohou, pracuju si na věcech tím nejpomalejším tempem, občas koukám do ulice a beru telefony. Dny běží jeden jako druhý, a čím víc jich tam na té své židli odkrajuji, tím spíš se mi zdá, že už nikdy žádné jiné ani nebudou. Že budu muset každé ráno vstát, cestou se zastavit v obchodě pro kartony a nové čepele do skalpelu, pro lepicí pásky a na poštu vyzvednout sadu známek. Ulice, která je mrtvá už ze své podstaty a někdy po ní nikdo nepřejde, jak je den dlouhý, osiřela úplně. Na autobusovém nádraží, kde školáci odpalují rok co rok petardy a odrostlejší chlapci vyměňují skunk, už jen přejíždějí prázdné autobusy. Někdy ani nezastaví.

Když to celé začalo, obavy z neznámého se rozpouštěly v lehkém vzrušení. Tak přece jen jsme se dočkali. Se uvidí, jak se kdo připravil na pobyt v cele smrti.

Telefon č. 1: „Kamaráde, nevěstinec u nás jede na plný obrátky, ráno vykoukneš na dvůr a tam čtyři auta naštosovaný a chlapi v montérkách s blaženým ksichtem to berou

po dvou schodech. Zdá se, že jestli nic jinýho v týhle epidemii, tak se aspoň bude hodně šukat!“

Telefon č. 2: „Hele, dávej si bacha, ve Žďáře už to někdo má, přivezl si virus z Itálie, a hned jak se s tím objevil v nemocnici, lidé začali vyvádět jak splašení. První ve vsi to fakt mít nechceš, tomu věř.“

O dva týdny později po ulici přebíhá hartusivý stařec v pantoflích, ten, co se tak rád chlubívá, že vozil z mlékárny sýry přes vrátnici na kolečku, máje přes ně přehozenu nejprve dřevěnou desku, a později je zasypával stavební sutí. Běží a huláká na celé kolo: „Tak už je to tady a teď uvidíte, co se bude dít!“ Chichotal jsem se a přemýšlel, jak to udělat, aby lidé nesahali rukama postříkanýma dezinfekcí na knihy. Jak tam tu dezinfekci vlastně vůbec nemít. Cedulka „Tekutý covid“ kupodivu zabrala.

Telefon č. 3: „Prosím tě, nezlob se, ale já dnes nepřijdu. Říká se, že už to tady někdo šíří po obchodech, a já bych to ve svých letech nerad schytil. Necháme to na později, jo?“ Po chvíli mlčení: „Jestli tedy nějaké později bude, něco mi říká, že tahle sračka přes nás jen tak nepřejde.“

Telefon č. 4: „Tak podívej, tady už to běží, včera mladý Vích rozesílal esemesky, že Knykova manželka to má, a pokud se něčím přes den baví, tak je to nedodržování karantény. Že prý otevírá okna a schválně to pouští do vsi. Dobrej magor, co? Starej Knyk se na něj chystá, že ho vezme večer lopatou, anebo na něj někde něco pošle.“

Ovšem to skutečné velké dobrodružství vypuklo teprve tehdy, když všichni odložili ruchadélka a ulevili si na prázdninách.

To se pak najednou dveře netrhly a leckdo v euforickém záchvatu hovořil o tom, jaká to vlastně byla zajímavá životní zkušenost, že konečně mohl přečíst všechno, k čemu se posledních třicet let intenzivní práce na restauraci kapitalismu v Čechách nedostal. Jasně, přitakávám, máte pravdu, zásoba spisů o bytí a přítomnosti zla ve světě se povážlivě ztenčila. Jindy zaručené ležáky se na prahu světové pandemie nejspíš někomu staly bránou do znovuobjeveného zázvěti. Netrvalo dlouho a ve dveřích se objevil dlouho nespátrřený satanista z kopců s *Hadem Gene-se* a pořád mluvil o tom, že tyhle okolnosti do sebe prostě jednou musely zapadnout.

Telefon č. 5: „Tak si představ, že ti sviňáci nám dnes řekli, že kdo si nainstaluje do telefonu eRoušku, ten už nemusí chodit do práce. Co myslíš, můžou si to dovolit?“

Telefon č. 6: „Ležíme doma, oba máme covid. Co ty, jsi v pohodě? Děcka jsme poslali k rodičům, nebyli jsme schopní jim uvařit ani polívku.“

Na město padá sníh, otáčím regulátorem na akumuláčkách, na elektriku pravděpodobně od státu nedostanu ani halíř. Letošní leden bude ve znamení lisovaného čaje a zavařeniny. Objednávám toho několik sklenic, jako bych tušil, že místní dodavatel, který to vozí i s CBD z podhůří, se tu hodně dlouho neukáže.

Telefon č. 7: „Ty vole, tak jde do tuhýho, na příjezdový cestě stál celou noc černý Passat a v nevěstinci zhasli a holky zmizely bůhvíkam. Ale máš to jedno, stejně nikam nemůžem. Buď tak hodnej a pošli balíček, nebo se tady úplně unudíme k smrti. A nezapomeň na ten bonus!“

Pár dní nato si na autobusové zastávce uvědomím, že pokud mě v téhle situaci něco fakt obtěžuje, je to ta zvláštní poloha mezi výjimečným stavem a každodenní sháňkou obživy. Ráno do toho skočíš a pak se až do večera snažíš sám před sebou tvářit, že je to vlastně vcelku snesitelná životní situace, která si nežadá nic víc než jistou míru sebezapření. A navíc, vir co nevidět zmizí a život se zas vrátí tam, kde byl, takže o žádném rušení plánů nemůže být ani řeč. Všechno jsme jen odložili o pár měsíců. Nanejvýš o rok. Možná o dva. Teprve v tu chvíli se v hlavě rozsvítilo. Vystupuju o zastávku dřív a rovnou se jdu zeptat, jestli náhodou nepotřebují na těch pár měsících někoho na výpomoc. Na cestu zpátky jsem dostal tašku a v ní úplně nové montérky s firemním potiskem a balíček respirátorů. Přijít mám až po šesté, směny se nesmějí potkat. O eRoušce nepadlo ani slovo.

Telefon č. 8: „Viš, co tě tam čeká, vole? Nás je tady osm set na sichtě a všichni pod jednou klimatizací. Jestli mě nikdo nevytáhne z týhle díry dřív, než mě to skolí, tak mi můžou všichni leda tak nasrat.“

SMS: „Ležím ve špitále, jestli můžeš, kolem páté mi zavolej.“

V sobotu jsem se tam zastavil jen tak narychlo. Stáhnul kamna zase ještě o otáčku regulátorem, naskládal do krabice pár vinylů, dorovnal to několika lehkými brožemi. Chvilí počkal na pár přátel, že si spolu vypijeme dvě půlnoční lahve vína a rozejdeme se spokojeně do mrazivé noci. V tomhle stylu možná přečkáme alespoň tuhle blbou noc. A pozitivní se na to podíváme z perspektivy neznikitelného dělníka v metalurgickém provozu.

Autor je literární kritik a antikvář.

Princip pátračství

Literatura a život v komiksu Rváčov

Grafický román Rváčov, který obdržel cenu Muriel za nejlepší scénář, se pohybuje na pomezí fikce a reality. Nápaditě si pohrává s foglarovskými mýty, zároveň je však záznamem orální historie generace dospívající v osmdesátých a devadesátých letech, ale také kronikou proměn staré Prahy.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

„Chlapci ze Stínadel se nikdy nemíchali mezi hochy jiných čtvrtí města. To byla kasta sama pro sebe, pyšná, výbojná, pro všechny ostatní záhadná a nechápaná i obávaná.“ Citace z prvního dílu slavné stínadelské trilogie spisovatele Jaroslava Foglara *Záhada hlavolamu* (1941) je sice součástí imaginárního literárního vesmíru, ale také může sloužit jako důkaz, že opravdu uhrančivá dětská literatura dokáže zasahovat do událostí v reálném životě. Jde

letech na Starém Městě pražském našli svá Stínadla, jež časem překřtili na „Město“, a brzy se stali jeho nepsanými vládci se žlutými špendlíky na klopě. Nebyl by to ovšem autorský komiks, kdyby nepřinášel i zcela nové dějové linie, jež se s tou hlavní neustále prolétají a v nichž jde o hledání počátků vontského hnutí v padesátých letech, ale třeba také o mysteriózní – a zatím pouze načatý – příběh prorokyně Aničky.



Nepsanými vládci Města byli Vontové. Z komiksu Rváčov I

o potvrzení skutečnosti, že na základě fantazijních literárních příběhů může vzniknout autonomní prostor; nad nímž nemá výhradní moc ani samotný autor – vyprávění už totiž ovládají mladí čtenáři, kteří si řekli, že dobrodružství z knih jim zkrátka nestačí, a začali psát své vlastní.

Právě mezi fikcí a realitou se s bravurou Vonta prolétajícího se křivolakými uličkami Stínadel pohybuje první díl komiksu *Rváčov* Džiana Babana a kreslíře Richarda Fischera, za nějž první jmenovaný nedávno oprávněně získal cenu Muriel. Příběh ohledává tajemné prostředí (post)vontského hnutí, o němž sice řada pamětníků ví, ale pokud pomíne „Deník řadového Vonta“ z publikace *Kmeny 90* (2016), dosud se nikdo příliš nesnažil dostat je ze stínu na světlo, a překročit tak pomyslnou Rozdělovací třídu. Možná i proto, že do Stínadel „vede hodně cest, zpátky žádná“.

Potřeba raubířů

Jedinečnost „fenoménu Foglar“ byla v rámci české literatury pro dospívající mnohokrát popsána a analyzována, přičemž se přihlíželo především k interpretaci, podle níž byl masový úspěch foglarovek u několika generací čtenářů zapříčiněn hlavně tím, že dobrodružství se zde neváže na exotické prostředí nebo dávnou historii, takže je můžeme prožít doslova za každým rohem.

Stínadla a Vontové nicméně hrají ve foglarovském vesmíru zcela výjimečnou roli – už proto, že s sebou nesou mnohem víc negativy, nebezpečí, násilí a živelné energie, než bychom mohli očekávat nejen u skautů typu *Hochů od Bobří řeky* (1937), ale i u klubů Mladého hlasatele ve stylu Rychlých šípů. A právě tento moment se oběma autorům komiksu podařilo skvěle vystihnout. *Rváčov* přiznává výraznou inspiraci vyprávěním těch, kteří v osmdesátých a devadesátých

Vontové v sobě skrývají ten druh tajemné ambivalentní přitažlivosti, jemuž se šablonovitá charakterová čistota a morální neposkrvněnost Rychlých šípů nemůže rovnat. Jde tu o překračování zapovězeného, motivem ovšem není kriminalita nebo sociálně patologické jednání, nýbrž jakési věčné hledání, které si občas žádá raubíře, jemuž nedělá problém kramlí otevřít kanál nebo vypáčit starý zámek a vlámat se do míst, kam ho nikdo nezval, ale také se v případě nutnosti dovede bránit před vpády konkurenčních part.

Komu patří Stínadla?

„Vontové. Svorné, sverpé hnutí plné velkých dětí, které si po celý život budou vyčítat, kdy kdo komu nakopal zadek,“ čteme ve *Rváčově*. Zřejmě nejvýstižnější definice jednoho dětského hnutí nakonec nepochází z žádné Foglarovy knihy a konkrétní obsah jí vtiskly až ulice Města, které by se bez literární předlohy sice tak úplně neobešlo, ale když už získalo nové protagonisty s vlastní identitou, dalo se čekat (jak už to u nezvedených potomků bývá), že brzy začnou přerušovat otce zakladatele.

Vykládat *Rváčov* pouze jako komiksovou dekonstrukci trojice Foglarových stínadelských románů, zčásti založenou na skutečných událostech, by ale nebylo přesné. Jestřáb není jen jednou ze stěžejních postav komiksu, který s Foglarovým literárním odkazem zachází drze a uctivě zároveň, ale také objektem, jenž se nevědomky ocitne v silovém poli příběhu v mnohém přesahujícím obrazotvornost svého původce. Není tedy divu, že místy až konfliktní napětí mezi autorem knihy *Stínadla se bouří* (1947) a Vonty je v komiksu trvale přítomné, ačkoli samotná postava Foglara do přímého kontaktu s oživlými hrdiny jeho románů vstoupí jen v krátké bizarní (a přesto uvěřitelné) scéně.

Nad tím vším visí opar pozdní normalizace, který společně s jednou znovuobjevenou kronikou z padesátých let připomíná, že účast na neorganizovaném dětském hnutí mimo oficiální struktury mohla v padesátých letech stát člověka život a v pozdní osmé dekádě vzbudit pozornost orgánů Státní bezpečnosti. Otázka, kdo je vlastníkem Stínadel, se tím komplikuje, protože souvisí i s odpovědností za případné represe, které by se mohly týkat stejně tak odrůstajících dětí, jako stárnoucího autora. Jelikož jsou ale Vontové ze své podstaty živel nepřizpůsobivý a těžko ovladatelný, nelze se divit, že ve *Rváčově* svou výhružnost neodkládají ani v konfrontaci s Foglarem. A aby toho nebylo málo, zdá se, že i při psaní a kreslení *Rváčova* stáli kdesi v pozadí, připraveni Babanovi a Fischerovi kdykoliv připomenout, kdo je tu skutečným pánem.

Pocta Městu

Přesto má *Rváčov* výrazné foglarovské rysy, jako by poněkud zacykleného a patetického autora bylo třeba stále následovat (a občas se mu přitom i trochu škodolibě posmívat). A pak jsou tu ještě vážnější konotace, které souvisí se smrtí, jež – jak poučený čtenář známé trilogie ví – přichází vždycky ze Stínadel. I ve *Rváčově* se staneme svědky několika děsivých úmrtí, smrt je všudypřítomná, jenže Baban namísto hororově démonického rozměru, s nímž si pohrával Foglar, mnohem více pracuje s veskrze racionální hrůzou, jež se potkává s často brutální každodenností reálného socialismu. Možná právě v politické reflexi se ovšem nacházejí drobné slabiny komiksu, kterému je jinak těžké cokoliv vytknout. Odkazy na šedivou a pochmurnou normalizaci totiž svou instrumentálností občas připomenou seriál *Vyprávěj* (2009–2013), třeba když se vysvětluje, co to bylo UHO (univerzální hnědá omáčka), a čtenáře napadne, že už chybějí jen fronty na banány. Pozornost si zaslouží také příložený slovníček od Tomáše Vučky, autora nejkomplexnější literárněteoretické studie Foglarova díla (*Cesta za modrým světlem. Meditace nad texty Jaroslava Foglara*, 2015). Vučka nezapře, že komentáře vycházejí i z jeho osobní zkušenosti, především ale formát heslovitých upřesnění povyšuje na zábavnou hru s foglarovskými, vontskými i politickými reáliemi. Škoda, že u druhého nejdelšího hesla, jež popisuje život a dílo Gézy Včelíčky, zapomněl zmínit, že šlo o celoživotně levicově orientovaného trampa; asi se to nehodilo.

První díl komiksu *Rváčov* symbolicky končí s příchodem sametové revoluce. Suverénní výtvarné i literární dílo můžeme brát jako poctu všem Vontům z Města, ale i desítkám pátračů, kteří ještě na začátku devadesátých let vyrazili objevovat tajemství, jež výrostci v třicátnickém oblečení pečlivě střežili. Stínadla totiž nepotřebují jen Vonty, ale také pátrače. Ostatně pátrání je věčný proces, jenž souvisí s touhou po dobrodružství a neustává ani ve chvíli, kdy hledajícímu kdosi připíchne žlutý špendlík.

Možná se z druhého dílu *Rváčova* dozvíme, jak se ojedinělé dětské hnutí vyrovnávalo s tím, že zaprášené šedivé baráky získaly nové, křiklavé nátěry, mnohé průchody a dvorky se nadobro uzavřely a množství turistů i obchodníků s matřjoškami začalo v ulicích Města výrazně převyšovat počet pátračů i Vontů. Zatím si nad prvním svazkem můžeme připomínat, že „Stínadla jsou něčím více než pouhou čtvrtí: jsou zapovězeným prostorem, městem ve městě, vystupujícím z běžných časových a společenských souvislostí“, což nyní mohou zjistit i ti, kteří si dosud mysleli, že Vontové jsou jen vymyšlené postavy z knížek pro děti.

Richard Fischer, Džian Baban: Rváčov I. Lipník, Praha 2020, 178 stran.

Věrnost zapuzené řeči

Sebaldovo umění truchlit

Soubor Campo Santo německého spisovatele, a jak nově přeložená kniha ukazuje, také pozoruhodného kritika W. G. Sebald obsahuje čtyři korsické fragmenty a čtrnáct esejů věnovaných Sebaldovým oblíbeným autorům. Skrze ústřední témata vzpomínání, pustošení a rozpadu jednotlivé texty zkoumají podoby smutku a literárního truchlení.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

„Je to řeč samotná, která se zviditelňuje jako arzenál instrumentária trýzně,“ charakterizuje W. G. Sebald tvorbu dramatika a prozaika Petera Weisse v jednom z esejů obsažených v posmrtně vydaném souboru *Campo Santo* (2003). Stejně dobře by však citovaná věta mohla posloužit jako diagnóza Sebaldovy knihy. Koláž jeho románových fragmentů a literárních esejů totiž zviditelňuje řeč a ukazuje, jak promlouvá trýzně, žal či truchlení – ať už se jedná o polohy přerývané, lamentující či zcela němé.

Natura morta

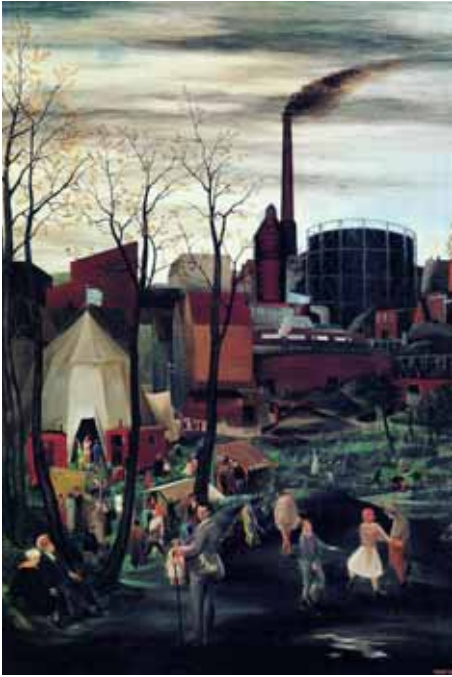
Na první dojem se *Campo Santo* může zdát poměrně nesourodé. Začíná čtyřmi prozaickými torzy zamýšleného románu o Korsice, jehož psaní Sebald přerušil, aby mohl pracovat na svém posledním románu *Austerlitz* (2001, česky 2009). Zbytek knihy tvoří čtrnáct esejistických textů různého rozsahu, intenzity i zaměření. Některé se soustředí na nepatrný detail, jiné mají povahu biografického eseje nebo připomínají benjaminovské fragmenty. Až na dvě výjimky v knize chybí tradiční vizuální složka Sebaldových děl: fotografie, obrazy, mapy, kopie deníkových či jiných záznamů. Přesto zde objekty, na nichž spočívá Sebaldův upřený pohled a jejichž působení autor převádí do slov, vystávají velmi intenzivně. V dvojportrétu Pietra Paoliniho čte vypravěč „veškeré nevysvětlitelné neštěstí života“, v obrazech Petera Weisse vidí „touhu vejít dovnitř, kde se usadili ti, kteří už zmizeli ze světla i za života“. Společně s Nabokovem či Kafkou se vypravěč dožívá nad fotografiemi, z nichž „dýchá odvrácená strana života“, a dokonce spekuluje, jak by se asi Kafka – milovník grotesek, který se tak vžíval do iluzí filmového plátna, že při představení plakal – díval na Riefenstahlové *Triumf vůle*.

V souvislosti s mědirytinou Jana Petera Trippa hodnotí Sebald vlastní rukopis: „Trpělivě vrývám a propojuji ve stylu nature morte zdánlivě od sebe vzdálené věci.“ Sebaldovým textům, tradičně interpretovaným jako románové eseje či esejistické romány, by opravdu mnohem spíš slušelo označení „literární zátiší“. Záměrná žánrová nepolapitelnost *Austerlitz* (2001, česky 2009), *Vystěhovalců* (1992, česky 2006) či *Saturnových prstenců* (1995, česky 2012) nepoukazuje možná tolik na fragmentárnost, jako spíš na pečlivě inscenovanou kompozici, skrumáž motivů, postav, odkazů, věcí i haraburdí, jejichž halabala aranžovaný výskyt vede čtenářovo oko „za ticho“ a nutí jej přehodnotit to, co je zjevné. V esejích *Campo Santo* ovšem přebírají roli vizuálních ornamentů ty verbální. Sebaldova dlouhá souvětí krouží, rozplývají se a zavínají do sebe, aniž se ovšem vytráčí smysl. Když se vypovídá o bolesti, zoufalství či rafinovaně

manipulaci, sama skladba vět (často velmi rytmická) navozuje fyzickou trýzeň.

Neprůhledné obrazy

Sebald podobně jako v *Bytu ve venkovském domě* (1998, česky 2018) skládá skrze biografické „marginálie“ druhých vlastní autoportrét. S objekty svého esejistického, čtenářského či kritického zájmu vyjadřuje spřízněnost v životních situacích i ve volbě témat. Ne náhodou si vybírá autory, jejichž osobní i literární identitu zásadním způsobem formoval exil, vyhnanství, vystěhovalectví či nomádství (Franz Kafka, Vladimir Nabokov, Peter Handke, Peter Weiss, Jean Améry nebo Bruce Chatwin). Životní provizoria většinou přinášejí traumatickou zkušenost, zážitek životního ořesu, jenž vede k narušení kontinuity, vykořenění. A zde vystává stěžení téma celého Sebaldova díla: má a může literatura o těchto traumatech vypovídat? Máme neustále připomínat, evidovat a pojmenovávat ztráty, anebo „paměť zničí i to poslední“, jak zaznívá v úvodu *Vystěhovalců*? „Tak chce zvuk řeči objektivní a subjektivní dění, svět ‚vnějšku‘ stejně jako ‚vnitřku‘ nějakým způsobem vyjádřit; ale co si z něj ponechá, není život a individuální plnost existence sama, nýbrž jeho mrtvá zkratka. Tohle dilemma je literatura schopná překročit, jen pokud zachová věrnost nespolečenské, zapuzené řeči a naučí se používat neprůhledné obrazy přemožené vzpoury jako prostředky komunikace,“ konstatuje Sebald. Nevede ovšem věrnost zapuzené řeči k fixaci oněch neprůhledných obrazů? A nevyžaduje komunikace jejich násilné zprůhledňování? Sebald několikrát odkazuje na Nietzscheho poznámky o mnemotechnice: „Aby něco v paměti zůstalo, musíme to tam vpálit: jenom to, co nepřestává bolet, v paměti zůstane.“



Peter Weiss: Podomní obchodník, 1940

V případě Vladimira Nabokova paměť opravdu promlouvá. Nabokov z ní vyvolává věci, které upadly v zapomnění, a do stínové existence povolává ty, kteří „byli násilím vytrženi ze života“. Améry podle Sebald hledá jazykovou formu, „jež by pomohla zkušenostem, které paralyzovaly sílu artikulace, aby se vyslovily“. A nalézá ji – podobně jako Sebald – v esejí, který zabraňuje soucitu a sebelítosti. Vzpomínku však podle Améryho lze stěží snést, zůstává „vleklá paměťová stopa smrti“. Kdo chce sdílet svou tělesnou bolest, ji sám způsobuje. Pokud však vzpomínka zpřítomňuje utrpení, „nebylo

by upřímnější mlčet a zřeknout se všeho, místo abychom se po celý život snažili zřizovat si instanci vlastní paměti?“ ptá se Sebald společně s Peterem Weisssem. Vzpomínání jako by připomínalo buď popravčí stroj z Kafkova kárného táboara, který odsouzence mučí tím, že mu do těla krasopisně vpichuje jeho viny, nebo se odehrává v nabokovovských efemérních kulisách (roztočený vír prachu, průvan, světelné efekty).

Popis úplného zničení

Sebald fascinují kontury, jež mizí, ruiny, trosky, obrazy pustošení. V esejí Mezi dějinami a přírodní historií s podtitulem O literárním popisu úplného zničení jej pohoršuje, že se zničení německých měst za války a kolektivní zkušenost destrukce životního prostoru nestaly předmětem literárního ztvárnění. Na několika výjimkách (prózách Hanse Ericha Nossacka, Hermanna Kasacka a Alexandra Klugeho) demonstruje výjimečnost tohoto popisu – jedná se o experiment s žánrem zprávy a záznamu, o detailní deskripci „společenské organizace neštěstí“. Západoněmečtí autoři padesátých let byli podle Sebald stejně hluchí jako společnost, jejíž svědomí měli představovat. Chyběla identifikace s oběťmi, schopnost reflexe „národní katastrofy největšího rozměru“ a především schopnost truchlit.

Právě v umění truchlit, k němuž Sebaldovo psaní směřuje především, tkví řešení problému paměti, onoho váhání mezi sadomasochistickým vzpomínáním a němým zapomínáním. Truchlení připomíná, aby zapomnělo. Na troskách minulého světa učí přijímat ztráty, tiší bolest a zabraňuje resentimentu, který „žádá, aby se otočilo to, co je nevratné, aby se neudálo to, co proběhlo“. Při analýze románu *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (Z deníku hlemýždě, 1972) Güntera Grasse zmiňuje Sebald tradiční emblémy melancholie a usvědčuje Grasse z „dürerovské demonstrace zármutku“, jenž působí jako „pracně zkonstruovaný exkurz“ a „povinné historické cviky“. Ponechme stranou, nakolik tato ne zrovna lichotivá charakteristika sedí i na melancholika Sebald. Stav melancholického ustrnutí podobně jako funkci truchlení nelze postihnout v kategorii přirozeného a nepřirozeného. Skvěle to ukazuje role plaček z korsických pohřebních rituálů, jimž se věnuje titulní esej souboru. Ženy, v běžném životě tradičního společenství odsouzené k mlčení, bědují a nařikají až do mdlob a závratí, jež se ovšem dostavují bez jediné slzy a bez emocí. Pečlivá choreografie může svědčit o tom, že spíše než o autentický projev smutku se jedná o exhibici – což ovšem pro kýženou úlevu nehraje žádnou roli, „neboť kolísání mezi výrazem hluboce pociťované bolesti, jež nemá daleko k dusivým záchvatům, a estetickou modulací, zaměřenou rafinovaným, ne-li přímo vychytralým způsobem na manipulaci s publikem, jemuž dáváme naše utrpení a bolest na odív, je a bylo na všech stupních civilizace zřejmě nejcharakterističtější známkou našeho narušeního, víceméně sebou samým nejvyšší měrou zneklidněného druhu“. Podle Sebald „je mnoho způsobů, jak psát: ale jedině v literatuře se lze mimo a nad pouhý výčet faktů a veškerou erudici pokusit o skutečnou obnovu“. Umění truchlit se na této obnově zásadním způsobem podílí.

W. G. Sebald: Campo Santo. Přeložil Radovan Charvát. Opus, Praha 2020, 188 stran.

SLOUPKY
PSANÉ
NA VODU

Reportáž z února

PETR BORKOVEC

K rodnému domu přijíždíme silnicí od hřbitova, která mezi nízkými domky a oplocenými mezerami prudce klesá k náměstí. Náš reportážní tým je skromný – já a fotograf, který řídí vůz. Únor. Strašný mráz. Jedeme krokem.

Na hřbitově chybí jedna stoletá rohová lípa.

„Zastav. Výfotil bys mi ji?“

Těsně předtím, nežli se náměstí před námi rozevře – nevlídně prostorné, liduprázdné a přeškrtnuté hnusnou černou zatačkou přesně tak, jak jsem si cestou představoval –, zahlédnu mezi dvěma domky proužek zmrzlé zehrady s okrajem kolny. Jako by mi tu ubohou mezeru s plaňkami, světlehnědými slepicemi zobajícími led ze zrezlé plechovky a s králíci kůží, promrzlou na kost, někdo mrsknul mezi oči.

V tu chvíli se ztrácím!

Je v ní všechno.

Ale co všechno?

O několik krátkých interview na téma únorové zahrady s promrzlou králíčí kůží, v níž je všechno, se na náměstí pokoušíme neúspěšně. Místní, na které dlouho čekáme, jsou podezíraví a nemluvní! A je jim zima. Něco se ale přece dozvídáme.

„Takovej nečas nám vezete, holoto,“ volá na nás vysokým hlasem Růžena Špácalová s taškou na kolečkách, směje se v páře, co jí lítá z pusy, a hrozí a pospíchá, ani na chvíli se nezastaví.

„Dobrý den, paní Špácalová,“ zkoušíme to. „Dala byste nám prosím krátký rozhovor?“

„Vlezte mi na záda. Co by stará baba vykládala? Hledím si svého – a to je celý,“ ohlíží se Špácalka a letí dál.

„Vod řeči jsou tady jiný, za téma musíte!“ ožene se maličká čiperná žena v šátku a brýlích, která nechce prozradit své jméno. Přeběhne rynek, u kostela Nanebevzetí zahne k lesní správě a rozplyne se v mrazu dřív, nežli se stihneme zeptat podruhé, zdvořileji. Znáám ji. Ale kdo to je? Paní Studničková? Kostohryzová? Slepíčková? Šafratová?

„V pondělí má pohřeb Fiala, pochovaj ho do Filipovýho. Myslela jsem, že se něco dozvím, ale maj funus kvůliva sajrajtu rodinnej. Jinak nic nevím, nikam jsem v tý poledovici nešla,“ odpovídá paní Božena Flígrová, která oslaví dvaosmdesáté narozeniny a bydlí na náměstí, na otázku, jak se jí daří.

„Fiala? Ten z pošty?“ ptám se.

„Ale kdež. Poštministr byl Januš. Bydleli kousek vod Fialů, to tě plete, chlapče. Fiala truhlář!“

„A jak se, paní Boženko, máte?“

„Jak bych se měla, Petříčku? Dyť povídám – lidi padaj jako mouchy a jeden se ani na funus nedostane. Chmelenská umřela, Kremličková umřela, do školy se mnou chodila, furt nový úmrtí, šla ráno do koupelny a nevozejevá se, Kremlička tam šel, ale už ji akorát chytil do náručí, praskla jí céva. Včera tu byli z Labů, Miládka letěla pro pórek, pak pro injekci, už ji má. Tady u mě praskla roura, co vede dolu, mám to plný ledu. Franta Budil se tu stavil, dražili mu barák, jsou s Mařkou na dlažbě, má sedm milionů dluhů, všechno napucovaný a nesplácí, měl odklady, a teď už konec, musej se vystěhovat. Má rakovinu nevím čeho a Mařka prsu. Tak pudou voba. Jak je ten barák u hřbitova, co patří Žízalovům, tak jim zavolal, že by tam bydleli v nájm. Otevřeli to a – všechno mokrá a promrzlý, almary celý potažený bílou plísní, boží dopuštění. Kdyby Žízalka vstala z hrobu a tohle viděla, tak je zas mrtvá. Ryšavýmu umřela žena na covid a pes taky! Němečková je po smrti. Němeček se z toho zhroutil a má taky covid. Tak tam bude volná chalupa. Pepíkovi Maršičkovému, co mi vozil peřiny, našli nádor na slinivce, už nemá ani osmdesát kilo, ze sto dvaceti. Melicharová už je taky pryč. Hospoda už není. Stejně by byla zavřená. Říha umřel a banka to zabrala. Exekutoři byli snad prej hodný, vemte si almaru, povídali, jestli chcete. Říhovka ale chtěla jen svršky. Včera jsem musela na poštu – povídám, životní výkon, chodník jedna mydlina. Trásla jsem se doma hodinu. Houdka jsem neviděla, asi stoná...“

(Pokračování příště. Ale možná taky ne.)

Velký bratr a menšiny

Diverzita v soutěžních reality shows

Americká televizní stanice CBS přislíbila alespoň poloviční rasovou diverzitu v pořadech reality TV, včetně soutěží Big Brother nebo Kdo přežije. Problém znevýhodnění soutěžících jiné než bílé barvy pleti ale patrně přetrvává. Soutěžní reality shows ukazují, jak snadno se člověk může stát vyvrhelem, a kompromisní změna pravidel na tom mnoho nezmění.

MARTIN SVOBODA



All Stars série reality pořadu Big Brother loni zklamala většinu diváků. Foto CBS

Jedním z východisek bouřlivého roku 2020 a diskusí o rasové diskriminaci a životě ve Spojených státech se stal i příslib stanice CBS, že své reality TV pořady bude nadále obsazovat vždy alespoň polovinou účastníků jiné než bílé pleti. Týká se to i klasických titulů *Kdo přežije* (Survivor, od roku 2000), *Amazing Race: O milion kolem světa* (The Amazing Race, od roku 2001) a *Big Brother* (od roku 2000). Kvůli covidu se zatím tento příslib nemohl projevit, tím vášnivěji se ale mezi fanoušky diskutuje o tom, co může změna slavným pořadům přinést.

Konečným katalyzátorem rozhodnutí byla dlouho očekávaná druhá *All Stars* série *Big Brother*a, jež loni zklamala většinu diváků a zařadila se mezi nejhůře přijímané řady za dvě dekády historie pořadu. Co mělo být velkou oslavou jednoho z pomyslných vrcholů žánru, skončilo rozpačitým pokřčením rameny. Jedním z důvodů bylo, že všichni hráči jiné než bílé pleti byli vyřazeni už v první polovině série. Na rozdíl od několika minulých vydání se nicméně neobjevil nikdo otevřeně rasistický a nikdo nikoho nahlas nevyčlenil kvůli barvě jeho pleti. Naopak, všem bylo líto, že to muselo dopadnout právě tak. Ale dopadlo a nelíbá reakce byla hlasitější než kdy dřív. Diváci byli k tomuto výsledku citliví vzhledem k probíhajícímu protestům po vraždě George Floyd, ale zklamání mělo i čistě pragmatické důvody: není velká zábava sledovat hru, která je tak moc odhadnutelná. Pro fanouškovskou základnu to navíc nebylo překvapení – tyto tendence vyzorovali už dávno. V roce 2020 pouze kulminoval trend, o němž se mluví roky.

Rasisti, nebo hráči?

Znamená to, že hráči *Big Brother*a nebo dokonce jeho pořadatelé jsou skrytí rasisté? Tak přímočaré to není. *Big Brother* se po svých jednatřiceti sériích proměnil ve velmi metodickou hru, v níž už dávno nejde o „sledování interakcí obyčejných lidí“. Jedná se o mentálně, emocionálně a někdy i fyzicky nevypočitatelnou snahu o udržení kontroly nad „čísly“. Zásadní je schopnost vytvořit si pevnou skupinu lidí a v pravidelných intervalech jí předhodit jméno, jehož vyřazení napáchá ve vztazích co nejméně škody. Strategie zde má větší váhu než emoce. Osoba jiné rasy se ovšem za této situace snadno vyprofiluje jako „jiná“ a „nezapadající“, octne se vně vzniklé mocenské struktury a stává se nejsnadnějším terčem. Nejde přitom o vědomý proces. Hráči si dokážou vsugerovat, že daná osoba je solitér a nehodí se do kolektivu, ačkoliv pro to není žádný skutečný důvod. Je frustrující sledovat zповědi bělochů přesvědčených o tom, že jejich černá spolubydlící není ochotná spolupracovat a odmítá se

včlenit do kolektivu, když měl divák možnost sledovat její urputnou snahu právě to učinit. Jenže hodiny tikají a někdo musí z kola ven. A špatný důvod je lepší než žádný.

Že hráči jiné než bílé barvy pleti jsou v každé reality game show automaticky v nevýhodě, bylo patrné už od prvních řad – americkou verzi zatím nevyhrál jediný Afroameričan (větší štěstí měly dvě Američanky s asijskými kořeny) a příslušníci menšin jsou často ze hry vyřazeni už v jejích raných fázích. Situace se nezlepšila, ani když producenti začali obsazovat vždy alespoň dvojice hráčů příslušných ras. Tím ovšem pro zástupce minorit hra začala být ještě těžší, protože jedno z jejich základních pravidel je soustředit se na rozbití silných párů. Jakmile jsou tedy obsazeni dva nebo tři černoši, zbytek vily má ihned hrůzu z nástupu dua či tria, jehož členové budou spolupracovat (což se pak často i děje, protože tito hráči na sebe jednoduše „zbydou“), a od prvních dnů série je patrná hektická snaha ostatních tuto konkurenci co nejrychleji vyřadit ze hry.

Předsudky před kamerou

Stejný princip platí u všech podobných pořadů, byť v méně čistém provedení než u *Big Brother*a. Nové pravidlo padesát na padesát tedy není nutné jen kvůli reprezentaci menšin, ale jednoduše proto, aby byly hry hratelné pro všechny účastníky. Samozřejmě se ihned nabízí několik námitek. Toto pravidlo má potenciál ještě prohloubit binární členění na bílé a nebílé. Nelze navíc očekávat, že když budou všichni příslušníci „jiných ras“ tvořit dohromady 50 procent osazenstva, sjednotí se stejně jako běloši. Tito lidé přece nemají důvod považovat se za jednu skupinu, nic je nespojuje a snadno mohou přijít „jiní“ i sobě navzájem. Mnohem spíš se dá očekávat to, co jsme viděli už dříve, tedy že se jednotlivé minority budou marně pokoušet získat důvěru (bílé) většiny a ve chvíli, kdy zjistí, že to je marné, už bude pozdě.

Netroufám si hádat, nakolik je rasová politika reality TV důsledkem předsudků vtažených před kameru z vnějšího světa a nakolik je daná přirozeným chováním skupiny v dané situaci. Rozhodně jsme však během let viděli řadu případů, kdy bylo s individuálními hráči jednáno na základě stereotypů. Jakmile černá žena jednou zvýší hlas, je do konce pobytu vnímána jako agresivní a hysterická. Skutečné předsudky tedy často hrají roli. Zároveň ale platí, že cílem každého hráče je vyřadit všechny své soupeře bez ohledu na jejich rasu. Proč by se tedy bílý hráč staral o to, aby se zvýšila šance na vítězství někoho jiného, než je on? Stejně tak není zřejmé, co by měla dělat produkce, která sice není vázána dokumentaristickou

etikou, ani tak ale nemůže hráče explicitně donutit, aby hlasovali „vhodným“ způsobem.

Jiní musí z kola ven

Již téměř před patnácti lety se herní reality show televize CBS *Kdo přežije* pokusila vyhovět stížnostem na rasovou nevyváženost a zorganizovala dvě série za sebou, kde byli ve stejném počtu zastoupeni Afroameričané, Asiaté, běloši a Latinos. V první z těchto sérií byly dokonce rasy přímo postaveny proti sobě v oddělených týmech (šlo o dost možná nejkontroverznější rozhodnutí v historii soutěže). Ve druhé už byly týmy od počátku promíchány. Výsledkem byl první (a doposud jediný) vítěz s asijskými kořeny a druhý vítěz afroamerického původu. Jako nejjednodušší a vyzkoušené řešení se tedy jeví obsazení nikoli podle vzoru bílý/nebílý, ale rovnoměrně podle hlavních skupin obyvatelstva. Sice to neodpovídá skutečným poměrům mezi jejich počty, ale vede to k funkčnější hře. Z produkčního hlediska se však (alespoň podle tvrzení pořadatelů) ukázalo jako nemožné tento standard udržet. Zájemci o obsazení jsou totiž ve velké míře běloši.

Mezi některými fanoušky proto nyní panuje strach, že kompromisní pravidlo padesát na padesát povede k slabšímu obsazení a nudnějšímu zážitkům. Opáčit se dá, že pokud o účast na pořadu nestojí ani osm nebílych lidí na sezónu, jde o další důkaz problému, který tím spíš potřebuje být překonán. Způsobem, jak udělat soutěž pro minority zajímavější, by mohla být větší diverzita nejen před kamerou, ale i za ní, především pak ve střížně. Už dlouho se mluví také o tom, že reality TV neumí zobrazovat ženské soutěžící, protože ve štábu nejsou prakticky žádné ženy, které by přispěly svým vhladem.

Čtenářům, kteří se o reality TV nezajímají, se může celé téma zdát celkem marginální. Reality TV, obzvláště její soutěžní odnož, svým přístupem k „realitě“ jistě představuje velmi specifický žánr a byla by chyba ji brát rovnou jako mikrokosmos společnosti. Z vyhrčeného a mnohdy zoufalého boje o stovky tisíc dolarů se dají jen velmi těžko vyvozovat závěry jako z nějaké behaviorální studie. Zároveň se ale k některým jasně patrným principům nemůžeme otočit zády. Soutěžní reality TV ukazuje, jak snadno se člověk může stát vyvrhelem, a to z mnoha arbitrárních důvodů. Nejrychleji si přitom na druhém všimneme toho, že vypadá jinak. A pokud pravidla hry předpokládají obětování jedinců, „jiný“ člověk je na řadě jako první. Může v tom hrát roli rasismus, nebo může jít o chladný kalkul. Výsledek je ale stejný. Pravidlo padesát na padesát je pěkné gesto, ale těžko říct, jestli tento kompromis něco zmůže.

Autor je filmový publicista.

www.eshop.a2larm.cz

Nákupem produktů
v e-shopu finančně pod-
poříte provoz redakce
A2 a A2larm.



www.eshop.a2larm.cz

inzerce

Vrstvy času

SK Parking Romana Ondáka po dvadsiatich rokoch

Sedm škodovek, které slovenský umělec Roman Ondák před dvěma desetiletími umístil před vídeňský Pavilon Secese, se letos objevilo před Kunsthalle Bratislava. Dílo tematizující rozdíly mezi Západem a Východem podněcuje k reflexi posledních dvou dekád a také k přemýšlení nad tím, jaké nové konotace aktualizovaná instalace získává.

VIKTÓRIA PARDOVIČOVÁ

Dezilúzia spôsobená hromadením podôb reality, stále prítomná polarita vývoja medziludských vzťahov, premenlivé vnímanie rovnosti v spoločnosti či nárážky na fungovanie súčasného sveta vo vrstvách času – v takýchto rámcoch by bolo možné uvažovať nad inštaláciou *SK Parking*. Autá zaparkované pred kultúrnou inštitúciou sa opäť stali objektmi, ktoré tam nepatria, i keď by to v bežnom kontexte nemuselo pôsobiť obzvlášť rozladujúco. Ich škaredosť a staroba, ako aj blokovanie miesta ostatným autám sa stávajú prvkami diela – intervencie do verejného priestoru mesta. Inštalácia svojou aktuálnou, bratislavskou podobou cestuje časom a transportuje svoju pôvodnú viedenskú formu, zamrznutú v premenách i trvaní stále rezonujúcich otáznikov európskej spoločnosti.

Kedysi vo Viedni

Roman Ondák takto narušil priestor za viedenským centrom moderného umenia, známym Pavilónom Secesie, v roku 2001. Intervencia do verejného priestoru – priamo na parkovisku za inštitúciou postavených sedem áut ako sedem podôb reality východných štátov Európy – odkazovala na fakt, že intenzívne spoločenské rozdiely z dekád pred rokom 1989 stále nemožno pokladať za rozplynuté. Vrstevnatosť projektu sa odrážala v jeho ďalších zložkách, ako bola inštitucionálna kritika, taktiež však časovosť, ktorá je pre tvorbu tohto etablovaného slovenského umelca charakteristická.

Umenie východnej Európy s časovým odstupom desaťročia po páde železnej opony bolo vo Viedni prezentované na výstave *Ausgeträumt*. Ondákova inštalácia vtedy podnecovala k otázke, nakoľko je „západná“ spoločnosť schopná prijať, pochopiť či aspoň reflektovať sedem kontrastných objektov československej výroby, tých sedem škodoviek, ktoré boli o pár kilometrov ďalej stále pokladané za súčasť každodennej nevyhnutnej reality, či aká skutočnosť sa mohla skrývať za zamknutými dverami vypožičaných ošumelých a nemoderných, ale stále funkčných strojov.

Opakovanie modelov

Scéna sa po rokoch opakuje, presúva sa však na Východ. Zmizli tematizované rozdiely medzi Východom a Západom, alebo sa len zdanlivo rozplynuli v prítomnosti stále Západom podmienenej, napredujúcej spoločnosti? Ondák sa vo svojom aktuálnom projekte *SK Parking* pod kurátorským vedením Lýdie Pribišovej vracia k intervencii z počiatku tisícročia a sedem automobilov stojí opäť vedľa budovy kultúrnej inštitúcie. Teraz sa ňou však stala Kunsthalle Bratislava v centre slovenskej metropoly. Môže inštalácia dnes zastávať podobne významovú pozíciu, ako tomu bolo v kontexte západnej kultúry na viedenskej výstave? Znamenala niečo pre našu spoločnosť „časová kapsula“ rokov a je na mieste zvažovať i aktuálne načasovanie intervencie v pandemickom období?

Vďaka umiesteniu vo verejnom priestore sa divák priamo dostáva do interakcie s dielom, ktoré sa stáva zdanlivo „bežnou“ súčasťou ulice. Kým v pôvodnej inštalácii boli autá doslova nenápadne začlenené v priestore parkoviska za budovou, teraz sa sedem autentických objektov vyníma priamo pred budovou Kunsthalle a svojím postavením môže pôsobiť reprezentatívnym až agresívnym dojmom. Vyblednuté farby a staré poznávacie značky svietia v mestskej džungli a evidentne dominujú medzi pár privilegovanými, poväčšine luxusnými modelmi áut mihajúcimi sa na okraji hranice pešej zóny. Je náhodou, že toto zinscenované, akoby časovo zamrazené zoskupenie pôsobí spolu s budovou pôvodného Domu kultúry takmer symbioticky? Je

náhodou, že okrem terajšieho oblečenia divákov a okoloidúcich a pár modernejších áut hľadajúcich miesto parkovania je celá inštalácia akýmsi „prostredím“ augmentovanej reality konca minulého tisícročia či podobou scény pre natáčanie epizódy seriálu z éry socializmu? Inštalácia vytvára možnosť vnútornej, individuálnej diskusie. Môže súčasná slovenská spoločnosť vidieť vystavené autá z pozície západného sveta spred dvadsiatich rokov? A nemožno pokladať vôbec predpoklady týchto úvah za smutný doklad o histórii Európy?

Podobne ako pri iných dielach Romana Ondáka sa i teraz stretávame s množstvom otázok a paralelných odkazov. Objavuje sa tu jeho záujem o opakovanie modelov ľudského správania či využitie readymadov – zdanlivo

kultúru. Zároveň sa takto zdokumentovaný akt stal dokladom autorovho prístupu, ktorý pracuje s istou obradnosťou, dôrazom na presun objektov či hodnôt. Ondák opúšťa sterilnosť galerijného sveta a ponúka udalosti prekračujúce hranicu sociálnych experimentov.

Podobne ako v diele *Loop*, inštalácii pre 53. Bienále v Benátkach v roku 2009, bola vytvorená forma prostredia, ktoré okrem koncepčných rovín otvára príležitosť stať sa jej aktívnou súčasťou, vstúpiť do diela a venovať sa jeho problematike v sieti narážok a prepojení s historicko-spoločenským horizontom. Inštalácia *SK Parking* je však taktiež schopná zahrávať sa s každodenným životom, vzbudzovať rozčarovanie parkujúcich vodičov či myšlienky na minulosť



Ondákovo aktualizované dílo SK Parking před bratislavskou Kunsthalle. Foto Viktória Pardovičová

obyčajných objektov, ktoré sú súčasťou bežného života. Tie Ondák necháva rozprávať svoj príbeh, pôsobiť a zároveň vyzvať recipienta k interakcii. Odkazuje tak na pokrivenosť súčasných i minulých podôb fungovania spoločnosti, na stav kultúry, ktorá sa v priebehu rokov stále skrúca v medziach inštitúcií, sfér vládnutia i sveta, ktorý si sama vytvorila.

Vstúpiť do diela

Aktuálna intervencia je okrem svojej mechaniky fungovania taktiež pozoruhodne reinstalovaná v období pandemických opatrení a uzavretia inštitúcií, keď sa vo veľkej miere využívajú alternatívne prostriedky prezentácie umeleckých diel. Samotný akt parkovania automobilov bol performanciou, ktorá sa mohla stať obohatením ostatných online aktivít, príznačných pre súčasnú virtuálnu

vlastníctva. Rovnako je možno inštaláciu prirovnáť k autorovmu poňatiu performancej hry s živočíšnosťou spoločnosti v dielach *Dobré pocity v dobrých časoch* (2003) či *Stampe-de* (2011), v ktorých sa zaoberá vrstvami emócií a ľudského správania.

SK Parking je ďalším z projektov, ktorého objektovú konkrétnosť prevyšuje jej konceptuálny charakter. Pýta sa a otvára horizont minulosti, núti uvažovať a zahráva sa so samotným uvedomovaním si identity, pôvodu či uchopenia osobnosti, no zároveň vo svojej vrstevnatosti kritizuje, baví a tichosťou kričí poznámky často nič netušiacej, rokmi pretvarovanej spoločnosti.

Autorka studuje teorii umění.

Roman Ondák: SK Parking. Kunsthalle Bratislava, 27. 1. – 14. 3. 2021.

Samplovat Brežněva

Zpráva o sovětském hudebním obrození

Jedním z fenoménů ruské hudební scény se v uplynulé dekádě stal sovietwave. Žánr, jehož určujícím znakem je estetická exploatace éry pozdního Sovětského svazu, dnes ožívují překvapivé mutace. Potvrzuje to příklad běloruské skupiny Molčat doma, která svou tvorbou staví pomyslný most mezi Východem a Západem.

MICHAL ŠPÍNA

„Já jsem vám to říkal/ Neposlouchali jste/ A proto to tak dopadlo,“ zpívá zhruba pětapadesátiletý muž s nápadně zvýrazněným obočím a cinká při tom na zvonkohru vsazenou do plastového kufříku. Na sobě má perziánovou beranici a stejné šedé sako jako čtyři další muži středního věku, kteří s kamenným výrazem ve tvářích obsluhují bicí soupravu, elektrickou kytaru, baskytaru a jednoduchý syntezátor ze sedmdesátých let. Z velkého plakátu nad bubeníkem se unaveně dívá Andrej Andrejevič Gromyko, dlouholetý ministr zahraničních věcí a člen sovětského politbyra. Stejně vypadají všechny koncerty skupiny Gromyky, která vznikla v roce 2014 v Petrozavodsku a loni vydala páté studiové album.

Retrofuturismus

Členové Gromyky označují svůj styl za „psychedelický twist“ a tvrdí, že jim v žádném případě nejde o parodii a nehrají jen pro zábavu. Je nutné uznat, že jejich umělecké gesto v sobě má určitou svrchovanost. Když zpěvák Maxim Košeljev zpívá svým zvučným barytonem, který asi nejvíc připomíná ázerbájdžánsko-sovětského operního a estrádního pěvce Muslima Magomajeva, zatímco v pozadí zní vcelku standardní rock doplněný o výrazné syntezátorové linky a zvonkohru, dostavuje se zvláštní efekt: jako bychom slyšeli hudbu, která by byla mohla před lety vzniknout, a dokonce se stát „oficiální“, kdyby Sovětský svaz existoval dál a jen mírně se změnil. Jenže tato hudba přišla na svět navzdory jeho zániku. „Sovětsky“ přitom působí i bez vizuální složky a aniž by většina textů nějak odkazovala k Sovětskému svazu – většinou se jedná spíš o různá banální konstatování, například že „malíři a námořníci mají nelehký osud“. Podobně paradoxního účinku Gromyky dosáhla, když v roce 2017 v rámci kolektivního projektu k počtě slavné skupiny Kino nahrála cover písně Zvezda po imeni Solnce (Hvězda jménem Slunce) z roku 1989, kterou jako by neaktualizovala, ale naopak vrátila ještě o několik let nazpátek, do jakéhosi alternativního brežněvismu. Zároveň ale Brežněv kapelu svým způsobem doběhl – ne nadarmo se pro jeho epochu žilo označení *zastoj* neboli stagnace. Tím, že Gromyky na původně originálním gestu postavila celou svou identitu, a nikoliv třeba jedno album, se odsoudila k jeho opakování, dokud ho úplně nerozředí.

Míru a povahu ironie, která stojí za psychedelickým twistem z Petrozavodsku, sice není snadné stanovit, ale její přítomnost je přece jen evidentní – proto také v případě Gromyky nemá smysl mluvit o nostalgii. Téměř současně se ale objevila řada dalších „retrofuturistických“ projektů odkazujících k epoše pozdního Sovětského svazu, u nichž už ironie nostalgii do velké míry ustupuje. Platí to dokonce o celém jednom subžánru, známém jako sovietwave.

Poslední den v SSSR

Není zcela jasné, kdy se termín sovietwave objevil, ale mluvilo se o něm nejpozději v roce 2014, kdy na sociální síti VKontakte získávaly tisíce posluchačů projekty jako Majak, Elektronika 302 nebo Proton-4. Neutuchající zájem o zvuk a estetiku osmdesátých let, který už

se stačil projevit v několika vlnách synthwavy, zde vyústil v jeho specificky postsovětskou odvozeninu. Ta se oproti mateřskému žánru vyznačuje nejen volnějším tempem, měkčími zvuky syntezátorů, táhlými zvukovými plochami nebo dlouhým echem (tedy v podstatě vším, co dokáže posunout elektronickou hudbu do poloh vyvolávajících nostalgické a snové pocity), ale i vkládáním samplů odkazujících na pozdně sovětskou každodennost – mohou to být úryvky televizního vysílání, ptačí zpěv a zvuky z parků kultury a oddechu, rozhlasové znělky nebo třeba projevy oznamující vyslání dalšího člověka do kosmu.

Skupina Majak z ukrajinského Charkova, která ukončila činnost po jediném albu, dnes považovaném za klasiku žánru, se ještě držela obecnějších poloh: ilustruje to koneckonců i její název. Brzy se ale vyvojily další sovietwavové projekty, které jako by se předháněly v tom, kdo bude sovětštější. Možná nejdál zašla moskevská Artěk Elektronika, která jako jediná z mála vystupuje naživo. Pojmenovat rok po obsazení Krymu svoji skupinu po krymském pionýrském táboře mohlo vypadat jako politické gesto, ale cíle mladé šestice byly jiné: v rozhovoru pro hudební portál Apelzin mluvili členové a členky kapely o tom, že chtějí „vyvést mládež z duchovní krize“ a nabídnout jí pozitivní emoce – „emoce doby, kdy lidé věřili v budoucnost a mysleli globálně, pamatovali na dobro celé Země“. Na albu *Poslednij děň* v SSSR (2015) tyto emoce nabízí mimo jiné opět Leonid Iljič Brežněv, který na pozadí jemného beatu a rozmlžené kytary pronáší svou hůlavlou dikcí projev ke schválení nové ústavy Sovětského svazu. Je ale potřeba mít na paměti, že ambice Artěk Elektroniky evidentně nejsou politické, natožpak komunistické, ale psychologické; nejspíš jde zkrátka o odblokování pozitivních vzpomínek na dobu stability, která se ale na většině úrovní pozitivně hodnotit nedá (jde přitom spíš o vzpomínky „kolektivní“ než osobní, protože tvůrci ani konzumenti této hudby danou epochu nezažili). V tomto světle dokáže i blábolení generálního tajemníka, který vyslal vojska do několika zemí včetně té naší,

na leckoho působit uklidňujícím dojmem – stává se z něj, jak napsal už v roce 2014 jeden ruský hudební publicista, „sladkobolný durman“.

Běloruská spojka

Zdálo by se, že „sovětská vlna“ musí během pár let opadnout, ale k tomu zatím nedošlo. V roce 2021 naopak existuje několik nonstop vysílajících sovietwavových online rádií a fanouškovskou youtubovou kompilaci „1 Hour of Melancholic Sovietwave“ už si pustily dva miliony posluchačů. Výběr přitom vznikl teprve v roce 2019 a nedávno – snad v souvislosti s karanténními opatřeními – se dočkal několika pokračování. Snad i díky tomu, že sovietwave nikdy nebyl uceleným „hnutím“, mohl celkem snadno začít interagovat se sousedními žánry, a to nejen s těmi, které také mají v názvu slovo „wave“, ale i s podivuhodně odolným postpunkem, s nímž ho spojuje odkaz osmdesátých let. Jde o vývoj příliš čerstvý na to, aby se dal shrnout pod nějaký věrohodný narativ, ale svou roli zde nejspíš sehrál úspěch skupiny, která bývá občas také (chybně) označována jako sovietwavová – běloruského tria Molčat doma (v častější anglické transkripci Molchat doma).

Temný, rusky zpívaný postpunk kapely založené v roce 2017 v Minsku měl od začátku větší úspěch v zahraničí než v domovském Bělorusku (v roce 2019 odehrála skupina dva koncerty i v Praze). Začátkem roku 2020 ale Molčat doma získali nečekanou popularitu na sociální síti TikTok, o jejíž existenci členové v té době prý ani nevěděli. Jeden z uživatelů sítě tehdy zveřejnil zhruba půlminutové virální video s několika výjevy z klubového života v Petrohradě, doprovázené fragmentem písně Sudno (Lod) od Molčat doma a nápisem „I used to live in Russia“. Východoevropský depresivní šarm padl mezi globální mládež na úrodnou půdu a TikTok se začal rychle plnit klipy, v nichž uživatelé za zvuků skladby s textem o „úťulné smrti“ předvádějí své nové miki-ny, obsluhují toustovač, venčí buldočky nebo si barví chlupy v podpaží. „To už ale nebyla naše píseň,“ říká k tomu zpěvák Jegor Škutko,

„ti lidé vůbec nepochopili myšlenku.“ Všechno zlé je nicméně k něčemu dobré – mezi miliony západních uživatelů TikToku se našli i takoví, které hudba Molčat doma nasměrovala k dalšímu běloruskému a ruskému postpunku, k Viktoru Cojovi nebo i k sovietwavu, mezitím už rozrůzněnému a snad i méně naivnímu. Jako by trio z Minsku, které přiznaně navazuje jak na Kino, tak na Joy Division nebo New Order, se zpožděním několika dekád bezděčně vystavělo mezi oběma světy virtuální most.

Klipy a domy

Také Molčat doma přitom pracují se sovětskými motivy, ale oproti ranému sovietwavu mnohem ambivalentněji. Pokud je s ním něco spojuje, pak je to důraz na architekturu a urbanismus a specifický pocit rozlehlých prostorů. Zatímco na obálce jediného alba Majaku vidíme panelové sídliště zrcadlící se ve vodě, u běloruské skupiny je to například „obrácená pyramida“ brutalistního hotelu Panorama v tatranském letovisku Štrbské Pleso, ovšem retušovaná a doplněná o ruský název alba *Etaži* (Poschodí, 2018). V loňském klipu k písni Diskoteka pak v hlavní roli vystupuje budova Běloruské národní knihovny, obří stavba geometrického tvaru o šestaadvaceti stěnách (dostavěná nicméně teprve v roce 2006). Postsovětská hudba se tak setkává se současnou vlnou zájmu o brutalistní a socialisticko-modernistickou architekturu.

Otázka je, zda tento pohyb může přispět k překonání vzájemných východo-západních stereotypů a k nějakému kulturnímu posunu, nebo se vše rozpustí v mediálním šumu. Sovietwave má v sobě příliš silný eskapismus na to, aby dokázal vyústit v něco významnějšího, než je klidný spánek. U projektů typu Molčat doma by tomu snad mohlo být jinak. V době, kdy na TikToku stále ještě přibývala mimoběžná videa s přehlídkami nového oblečení, natáčela skupina na své poměry explicitní politický klip Zvezda (Hvězda), v němž podporuje protesty proti Lukašenkově diktatuře, aniž by se vzdala své osobitě východoevropské estetiky. Z něj se ale virál nikdy nestal.



Postsovětská hudba se setkává se současnou vlnou zájmu o socialisticko-modernistickou architekturu. Foto Dumitru Rusu

Temné rituály

Protestní elektronika ruského dua IC3PEAK

Ruský audiovizuální projekt IC3PEAK zprvu oslovoval především příznivce elektronického experimentu. Když se dvojice hudebníků začala vyjadřovat ke společenské atmosféře v zemi, domácích posluchačů rychle přibýlo. A dlouho na sebe nedaly čekat ani problémy s úřady.

MIROSLAV TOMEK



IC3PEAK v klipu This World Is Sick. Foto Twitter

Zatím poslední studiové album elektronického dua IC3PEAK se jmenuje *Do svidani-ja* (Na shledanou, 2020). Navzdory tomuto názvu ale nic nenasevňuje tomu, že by se dvojice, která je v Rusku už několik let mimořádně úspěšná, chtěla s posluchači rozloučit. Popularitu si Anastasija Kreslina a Nikolaj Kostyljov získali především díky tomu, že ve svých textech dokážou pojmenovat některé z problémů současného Ruska. Hovoří o nich jazykem, který je blízký jejich posluchačům – převážně vzdělaným mladým lidem z velkých měst –, a k hudbě přidávají i nezaměnitelnou vizuální stránku.

Smrt už neexistuje

IC3PEAK vznikli v roce 2013 a od temnělé witchhouseové produkce postupně došli k propracovaným vokálním útvarům, inspirovaným v některých případech i ruským folklorem. Za svůj název vděčí firmě Icepeak, která vyrábí outdoorové vybavení, ale například i různá zavazadla – hudebníci si prý vybrali jméno podle nápisu na obalu notebooku. Zprvu je kritici srovnávali s jihoafrickou skupinou Die Antwoord, později zase zmiňovali amerického „temného rappera“ Ghostemane, spojujícího ve své tvorbě prvky rapu a metalu. Sami IC3PEAK se ovšem na podobné charakteristiky dívají skepticky, byť Kostyljov přiznává, že rád poslouchá industrial a dark ambient. Zatímco na prvních deskách zpívali anglicky, od alba *Sladkaja žizn'* (Sladký život, 2017) používají IC3PEAK převážně ruštinu. V rozhovoru pro server Flow k tomu řekli: „Je to dialog s naší generací bez jazykové bariéry, bez jakéhokoli odstupu.“ Na posledním albu nicméně opět najdeme několik skladeb v angličtině – na desce hostují dva američtí rapperi: už zmiňovaný Ghostemane a ZillaKami. Kromě nich se zde objevil také populární ruský rapper Husky, další z hudebníků, kterým ruské úřady zakazují vystupovat.

Mimochodem, právě vlna solidarity, jež se vzedmula v reakci na Huskyho zatčení po nepovoleném koncertu, vedla Putina v prosinci 2018 k prohlášení, že „rap je založen na třech pilířích: sexu, drogách a protestu“, a také k tomu, že vyzval kulturní činitele, aby tuto stále oblíbenější subkulturu „řídili a kontrolovali“.

Vizuálně propracované klipy IC3PEAK, v nichž oba interpreti vystupují s nalíčenými, mrtvolně bledými tvářemi, ukazují Rusko jako zemi posedlou minulostí, násilím a smrtí. Video, které z dua na podzim 2018 doslova přes noc udělalo hvězdy, se paradoxně jmenuje Směrti

bolše nět (Smrt už neexistuje). Postavy v černých šatech tu na pozadí známých moskevských staveb, například chrámu Vasilije Blaženého či sídla ruské vlády, provádějí jakési temné rituály. Polévají se benzínem a podpalují se, před Leninovým mauzoleem pojídají syrové maso a podávají si jointa. Jsou snad těmi, pro něž „smrt neexistuje“, dnešní vládcové Ruska? Možná, také ale není vyloučeno, že jde zkrátka o esteticky působivé žonglování se silnými slovy a symboly, které takto přímočarý výklad nesnese. Kreslina ostatně říká, že pro ni je to pouhá ironie. Nápad na text, ve kterém se jako refrén opakují věty „Ať všechno hoří“ a „Celé Rusko se na mě dívá“, prý dostala, když viděla, jak Vladimir Putin ujišťuje občany, že „se vypořádáme se všemi problémy“.

Hra na kočku a myš

V komentářích na YouTube pod zmíněným klipem kdosi napsal, že tato skladba je „hymnou Ruska roku 2018“. Když se však dvojice vydala s albem *Skazka* (Pohádka, 2018) na turné, ukázalo se, že ruské úřady využijí sebemenší záminky k tomu, aby jim znemožnily vystupovat. První koncert v Moskvě ještě proběhl, pak ale přišly problémy. V Novosibirsku například dvojici zadržela policie už na nádraží. Kostyljovovi policisté tvrdili, že má v pase ženskou fotografii, a odvedli ho na stanici, odkud ho propustili až po několika hodinách. Koncert se nakonec odehrál pozdě večer na utajeném místě. Vystoupit IC3PEAK nemohli v Kazani, Nižním Novgorodě či Permu a problémy měli i v běloruském Minsku. Následovaly však úspěšné koncerty v zahraničí, mimo jiné i v Praze. V květnu 2019 pak americký deník New York Times zařadil IC3PEAK mezi „patnáct evropských skupin, které možná neznáte, ale měli byste“.

Sami hudebníci říkají, že ze zrušených vystoupení si toho moc nedělají – hra na kočku a myš je podle nich dokonce zábavná. Více se obávají případné cenzury internetu, která by ztížila cestu jejich nahrávek a klipů k posluchačům i komunikaci s publikem prostřednictvím sociálních sítí. Když se skupina, která se dříve věnovala experimentální elektronice s nesrozumitelnými texty, začala najednou vyjadřovat k politickým otázkám, mnozí se ptali, zda nejde o snahu získat si pozornost za každou cenu. Sami IC3PEAK však své názory berou velmi vážně – v srpnu 2019 například vystoupili během protestů proti diskriminaci kandidátů pro zářijové komunální volby. A v rozhovoru pro petrohradský online

deník Fontanka už dříve Kreslina poznamenala, že „dozrál čas, aby se mládež politizovala“, k čemuž Kostyljov dodal: „Mladí lidé se definitivně přestali dívat na televizi. Vnímají tu pekelnou propagandu, a proto se přesunuli na internet, kde existuje víc než jeden názor.“ Internet je v Rusku posledním ostrůvkem relativní svobody a hudba zůstává jedním ze způsobů vyjádření, které umožňují tuto svobodu pocítit.

Duo se každopádně stalo jakýmsi „hlasem generace“. Kromě problémů s koncerty to ovšem také znamenalo, že se změnila očekávání posluchačů. V létě 2019 si Kreslina v rozhovoru pro ruský feministický web Wonderzine posteskla, že má pocit, že se na ně „lidé chodí dívat jako na nějaká zvířátka. Posluchači přitom reagují vstřícně. Na koncerty přicházejí nejenom ti, co nás poslouchali už dřív, ale i nové publikum. Jenom nám připadá, že od nás něco čekají.“

Tlupa upírů

V podobném duchu jako Směrti bolše nět se nesou i klipy k písním Marš a Plak-plak, které vyšly na posledním albu. První z nich divákům předkládá perverzní scény z výcviku jakési přízračné vojenské jednotky, sestávající podle všeho z nemrtvých sovětských pionýrů. Klip působí jako děsivá groteska, která je ovšem natolik přehnaná, že hraničí se sebeparodií. Název druhé skladby odkazuje k citoslovci pláče. IC3PEAK v klipu tematizují domácí násilí a takzvané tradiční hodnoty. Protagonistkou je dívka, která nechce zažívat to, co její matka, jež byla obětí agresivního partnera: „Máma mi říkala: manželá musíš poslouchat/ já ale neposlouchám, všechno dělám naopak/ nedám na svého tátu/ místo hvězdy sahám po granátu“. Klipy, které si dvojice sama režíruje i produkuje, jsou zásadním výrazovým prostředkem projektu – proto se také IC3PEAK důsledně prezentují jako audiovizuální, nikoli pouze hudební projekt.

Příznačnou reakcí, která ukazuje, jak skupinu vidí představitelé konzervativní části ruské společnosti, je komentář známého ruského režiséra Nikity Michalkova k videoklipu Směrti bolše nět. Dnes již pětasedmdesátiletý filmař, tvůrce úspěšných snímků *Unavení sluncem* (Utomlenyje solncem, 1994) či *Lazebník sibiřský* (Sibirskij cirjulnik, 1998), si klip vyložil jako navádění mladých lidí k sebevraždě a poměrně výstižně přitom poznamenal, že video ukazuje Rusko jako „tlupu upírů, požírajících vlastní lid“. Myšlenky, které IC3PEAK mezi mladými lidmi šíří, se podle něj podobají ideám ruského anarchisty a nihilisty Sergeje Něčajeva, autora nechalné známého *Katechismu revolucionáře* z roku 1869. Výmluvně je, že Michalkov (mimochodem syn spoluautora sovětské hymny Sergeje Michalkova) svůj názor sděluje na vlastním YouTube kanálu BěsogonTV, jehož název bychom mohli volně přeložit jako „Vymítač ďáblů“.

Názor ruského režiséra je jistě vyhrcočený, ale přeceňovat bychom neměli ani to, nakolik bizarní a ironické klipy elektronického dua skutečně hovoří za současnou ruskou mládež. Podle průzkumu Fondu Friedricha Eberta a nezávislého střediska Levada, který vyšel v dubnu minulého roku, se 80 procent mladých Rusů o politiku nezajímá a 65 procent považuje za nezbytné, aby v čele státu stál „silný vůdce“. Posluchači a návštěvníci koncertů IC3PEAK, kteří tematizují mimo jiné i sexismus nebo práva LGBTQ+ komunity, tedy představují menšinu, byť jistě vzdělanou a v zahraničí viditelnou. O něčem vypovídá i povzdech samotných hudebníků, kteří žijí v dřevěném vesnickém domě za Moskvou, že s místními lidmi nedokážou najít společnou řeč.

Autor je překladatel.

Beznaděj periferie

Huskyho rapová výpověď o životě v Rusku



Huskyho proslavila skladba Panelka: „nejdřív jsi chtěl být fotbalista/ pak rapper/ teď jsi prodavač v supermarketu“. Foto beehy.pe

Kontroverzního ruského rappera burjatského původu proslavily texty o chudobě, alkoholismu, ztrátě smyslu života a nelehké existenci daleko od Moskvy. Husky pochází z města Ulan-Ude. Podobných periferních sídel je v Rusku mnoho a on se stal jejich hlasem – přinejmenším pro mladé Moskvaný. Kromě toho proslul svými provokacemi a protiputinovskými výpady.

MIROSLAV TOMEK

Svět se o rapperovi Huskym doslechl v listopadu 2018 poté, co mu úřady v ruském městě Krasnodar zakázaly vystoupit v místním klubu. On místo toho vylezl na střechu auta a začal rapovat. Po chvíli ho policie zadržela. Za přestupek dostal dvanáct dní vězení. Ruská hip-hopová scéna začala bít na poplach. Rapper Oxxxymiron, označovaný za „patriarchu“ ruského hip hopu, uspořádal na Huskyho podporu benefici, kde sám vystoupil. Na pódiu se objevil i Husky, kterého mezitím propustili, a mezi posluchači byl mimo jiné i opoziční politik Alexej Navalnyj.

Co vlastně způsobilo vlnu rušení koncertů nejružnějších hudebníků, zejména ale rapperů, která Ruskem proběhla na podzim roku 2018, není zcela jasné. Pokud jde o Huskyho, oficiální zdůvodnění znělo, že jeho skladby jsou extremistické, oslavují terorismus, případně že vyzývají ke kanibalismu. Podle Huskyho příznivců se naopak jeho texty vyrovnají dílům velkých ruských básníků a klipy, na nichž spolupracuje s mladými režiséry, vynikají vizuální dokonalostí. Na Západě i u nás ho ale zná jen málokdo.

Psí život

Vlastním jménem se jmenuje Dmitrij Kuzněcov a není to Rus, nýbrž Burjat. Narodil se v sibiřském Irkutsku, vyrůstal však v burjatské metropoli Ulan-Ude. Pochmurné město na konci světa, kde je nejrozšířenější zábavou alkoholismus a největší pozoruhodností vězeňské tábory, mladým lidem žádné zářné perspektivy nenabízí. Husky zprvu poslouchal ruské hip-hopové skupiny Mnogotočije či Kasta, ale i sibiřský punk. V rozhovorech vypráví,

že si kvůli nedostatku dat stahoval do telefonu jednu písničku týdně a tu pak poslouchal pořád dokola. V sedmnácti letech odešel do Moskvy studovat žurnalistiku. Šokovaly ho hluboké sociální rozdíly – jak mezi chudými a bohatými studenty, tak mezi Moskvanými a středoasijskými gastarbeitery. Na koleji bydlel v pětilůžkovém pokoji, na přednáškách však potkával spolužačky s kabelkami za tisíce dolarů. V té době se zapojil do protestů proti Putinovi na moskevském Bolotném náměstí a uveřejnil také svou první skladbu: satirická píseň Sedmoje oktabrja (Sedmého října), vyprávějící o oslavě na počest nejmenovaného všemocného vládce, se na internetu objevila 7. října 2011, v den devětapadesátých narozenin Vladimira Putina.

V roce 2013 Husky vydal své první album *Sbč žžň* (čti Sobačaja žizň, tedy Psí život). Jeho zvuk se stylu, kterým se později proslavil, sice příliš nepodobá, přesto ale předznamenává rapperovu další tvorbu. Tématem většiny skladeb je totiž pocit bezvýchodnosti života v Rusku. O rok později vznikla pod vlivem rusko-ukrajinského konfliktu kontroverzní skladba Pora valit' (Čas vypadnout), v níž Husky vystupuje spolu s ruským nacionalistickým spisovatelem Zacharem Prilepinem. Kuzněcov, který v té době pracoval v televizi, přijel spolu se skupinou ruských reportérů do Doněcku, kde se seznámil nejen s Prilepinem, ale i s jedním ze separatistických velitelů Arsenem Pavlovem, zvaným Motorola. Pro velitele praporu Sparta, který se mimo jiné chlubil, že osobně zastřelil patnáct ukrajinských zajatců, prý dokonce pracoval jako fotograf. „Přišel čas skoncovat s těmi, kteří říkají: ‚Je načase vypadnout‘,“ zní v textu miněném jako hrozba všem, kdo by se odvážili cokoliv namírat proti ruskému angažmá na Ukrajině.

Těžko říct, co vlastně v Huskym, kterého sotva můžeme označit za ruského nacionalistu, vzbudilo sympatie k východoukrajinským separatistům. Snad se v Doněcku pokoušel najít silné emoce, které postrádal v Moskvě. Postupně ho ale tamní politický vývoj rozčaroval. V roce 2016 řekl v rozhovoru pro ruský online magazín The Village: „Nevidím žádný rozpor v tom, že jsem nejdřív stál na Bolotném náměstí a pak fandil Doněcké lidové republice. Pokud si někdo myslí, že Krym je náš, nedělá to z něj ještě putinistu... Nikdy jsem nebyl proti tomu, aby se Rusko geograficky i demograficky

zvětšovalo.“ Dále uvedl, že má rád „časy, které přinášejí změny“, protože ho „nabíjejí emocemi“. Od roku 2016 přitom Huskymu přibývá příznivců mezi mladými moskevskými liberály, pro které jsou podobné názory zpravidla nepřijatelné. Podobně rozporuplná je ovšem Huskyho pozice i v jiných otázkách. Rapper kritizuje konzumní společnost, korupci a ohromné sociální rozdíly, přitom se ale nechává fotit pro časopisy typu Esquire nebo Gentlemen's Quarterly.

Panelka

Hvězdu z Huskyho udělalo album *Ljubimyje pesni (voobražajemych) ljuděj* (Oblíbené písně smyšlených lidí, 2017), kde se objevila mimo jiné legendární skladba Panelka (Panelák). Ruští kritici album popisovali jako minimalistické, pochmurné, zneklidňující, paranoidní a nepříjemné. Díky spolupráci s beatmakerem QT získaly Huskyho nahrávky konečně jednotný trapový zvuk, připomínající třeba Travise Scotta. Víc než hudební stránka ale na domácí posluchače zapůsobily Huskyho texty. Od vydání této desky už nikdo nepochybuje, že jeho tvorba je plnohodnotnou poezií. Recenzenti Huskyho dokonce srovnávají se Sergejem Jeseニンem a nacházejí u něho vlivy Dostojevského či autora filosofujících groteskních próz Jurije Mamlejeva.

Jedním z nejzajímavějších motivů Huskyho skladeb je v Rusku neobyčejně aktuální vztah centra a periferie. Občas to ale vypadá, že posluchači jeho tvorbu chápou především jako exotickou kuriozitu. Výstižně to shrnul ruský novinář Filipp Vujačič, když napsal: „Moskvané vnímají život regionů prostřednictvím Huskyho textů, zatímco venkované si život v Moskvě představují podle rappera Timatiho.“ Druhý jmenovaný je nejúspěšnějším ruským komerčním rapperem, přáteli se s čečenským prezidentem Ramzanem Kadyrovem a v duchu tradice žánru opěvuje bohatství a mejdany. Podle Vujačiče ovšem dnešní mladé Moskvaný přitahuje ruská periferie s paneláky a odpudivými nálevnami podobně, jako inteligenci v druhé polovině 19. století lákal vesnický život.

Zmíněná skladba Panelka nabízí vpravdě zdrcující popis bezperspektivní existence. Lyrický hrdina, o kterém Husky rapuje „nejdřív jsi chtěl být fotbalista/ pak rapper/ teď jsi prodavač v supermarketu/ a před každou šichtou šnupeš“, se může jen „dusit pivem

z petky na hřišti před domem“, zatímco „ti nahoře mluví o rovnosti/ rovných příležitostech pro všechny/ všechno to jsou píčoviny“.

Ano, byl to Putin

Postavení nejúspěšnějšího ruského rappera jako by Huskyho poněkud obtěžovalo. S pozorností věnovanou své tvorbě se pokusil vyrovnat poměrně zábavným způsobem. Poté, co své příznivce navnadil na nové album *Jevangelije ot sobaki* (Evangelium podle psa), sdílel 10. září 2018 video zachycující, jak už nahrané album maže z pevného disku. A jako by tahle dávka epatáže nestačila, o pár dní později média informovala, že umělec visí oběšený z okna moskevského hotelu Ritz-Carlton. Policii rapper svůj čin vysvětlil s tím, že šlo o „umělecké sebevyjádření“, a vzápětí vydal video, na němž si trpce stěžuje na svůj úděl: „Kdybych opravdu byl rapperem, nejspíš bych spáchal sebevraždu. Být rapperem je ponižující a nechutné. Rapper v podstatě nic nevydělává. Ani sebe, ani vlastní osobnost. Jeho prostřednictvím v určitém smyslu promlouvá trh. To je důvod, proč jsou si všichni rappeři navzájem tak podobní a dělají zhruba totéž.“

Přes veškerý obdiv k výjimečnému tvůrci nicméně byla reakce veřejnosti na jeho exhibici skeptická. Zato Husky se nejspíš dobře bavil. Jen tak se dá vysvětlit, že o několik dnů později uspořádal ještě vlastní pohřeb, při němž ležel v rakvi a jen občas otevřel oči, aby pohlédl na fanoušky, kteří se s ním přišli „rozloučit“. Všechno to prý mělo naznačit, že končí jako rapper a hodlá vykročit mimo oblast hudby. V létě 2019 měl premiéru jeho film, fiktivní dokument *Ljucifer* (Lucifer), který režírovala čtyřčlenná tvůrčí skupina ATAKA51. Rapper se tu oddává duchovním cvičením v komunitě připomínající teroristický výcvikový tábor – adeпти vyššího vědomí se trénují ve střelbě a sami si kopou hroby. Nakonec se protagonista zdokonalí natolik, že postřelí členy vlastního filmového štábu, kteří s ním právě natáčejí rozhovor. Zřejmě to má být naplněný výrok, který ve filmu zazní: „Je určité zvrácené uspokojení v tom, že se vzdáte hodnocení vlastních skutků.“ Svůj život následně ukončí oběšením (ano, z okna hotelu), což mu umožní přejít na novou úroveň bytí.

Přes všechnu snahu se nicméně Huskymu roli rappera opustit nedaří. Loni v září vydal album *Choščonog*, které sice nevyvolalo takové nadšení jako to předchozí, přesto se ale na ruské hudební scéně stalo událostí. Název označuje burjatskou specialitu, která se připravuje z koňského nebo beraního konečnicku. Jistý „regionální akcent“ Husky podtrhl i tím, že desku věnoval Alexeji Uglu Fiševovi, frontmanovi burjatské punkové skupiny Orgazm Nostradamusa, a burjatskému básníku Namžilu Nimbujevovi. Nahrávka je hudebně rozmanitější a texty připomínají kruté postmoderní vtípky. Největší pozornost vyvolala skladba Na čto ja droču (Nad čím si honím), kde zní následující verše: „Vstoupil do mě muž/ bylo to jako mít v sobě vlažný sulc/ otočil jsem se na něj – ano, byl to Putin/ kurva, v tu ránu mě zamrazilo/ to do mě Vladimir pronikal různými přírazy“. Když soulož skončí, lyrický hrdina se vydá do města, kde na všech obličejích náhle vidí totéž pozhéňání, jímž mu poznamenal tvář ukojený prezident. Husky se tak obloukem vrátil k ruskému politikovi, kterému věnoval už svou první nahrávku. I když řada publicistů vyjádřila obavu, jak se taková troufalost podepíše na rapperových dalších osudech, zatím se nestalo nic. Nezbyvá než doufat, že „černý kouzelník“, do něž se rapper rád stylizuje, bude pokračovat. Nebylo by však na škodu, kdyby se napříště vyhýbal nebezpečným šilencům Motorola ražení.

Autor je překladatel.

Hudba nesmí zrazovat realitu

Skupina Shortparis a její vzkaz pro Západ i Východ

Západní novináři v ruské hudbě příliš akcentují politické motivy, myslí si členové kapely Shortparis. Čím větší pozornosti se petrohradské formaci s kořeny v sibiřském Novokuzněcku dostává i na západ od ruských hranic, tím je zřetelnější, jak silný dokáže být hlas hudební identity, která čerpá hlavně z vlastní kultury.

JIŘÍ KORDÍK

Nikolaj Komjagin, zpěvák a ideový vůdce petrohradské skupiny Shortparis, při rozhovorech s novináři během turné formuluje své odpovědi nejprve košatě a filosoficky, ale nakonec je odsekává, jako by jeho slova doprovázel bubeník. A podobným způsobem vede na pódiu svoji kapelu. Jeho vysoký, exaltovaný, často až šansonový hlas na pozadí bicích a elektronických samplů přechází do agresivních skřeků a prolíná se s nečekanými hudebními nápady. Tvorba Shortparis, která by se dala charakterizovat jako avantgardní nebo experimentální pop, je díky Komjaginu pedantskému přístupu propracovaná do nejmenších hudebních i vizuálních detailů. „Shortparis často (násilně) popírají pojetí pódia jako fixního prostoru určeného ke koncertní prezentaci a ani se příliš nesnaží o to, aby si publikum jejich koncerty užívalo,“ napsal o nich novinář Richard Foster ze serveru Quietus a vystihl tím, proč je jejich autentický odpor k předstávám o hudební zábavě tak působivý.

Oddanost patosu

Nedílnou součástí sebe prezentace skupiny jsou náboženské a společenské motivy. Ty umocňují napětí, jež se vznáší kolem všeho, co se Shortparis týká, ale také posouvají kapelu – proti její vůli – do škatulky politicky angažované tvorby. I proto diváci, kteří při energických rituálních performancích nepřistoupí na pravidla hry, nakonec vidí jenom pět pozérů, kteří se berou smrtelně vážně. Chladná stylizace má však zřejmý účel: nepouštět si nikoho k tělu. S tímto postojem zřejmě souvisí i skutečnost, že členové skupiny odmítají dodatečně interpretovat svoji tvorbu.

Vedle oddanosti vlastnímu patosu stojí za dnes už mezinárodním úspěchem Shortparis hlavně prostředí, v němž se každý den pohybuje. Sibiřský Novokuzněck a tradičně „evropský“ Petrohrad jsou sice naprosto odlišná města, ale právě z jejich magnetismu vyrůstá tvář a zvuk skupiny. „Všude okolo jsou krásné evropské fasády, ale když vejdete do vnitrobloku, uvidíte, jak to vypadá doopravdy – vyjeví se hned všechny sociální problémy,“ popisuje Nikolaj Komjagin své bydliště v Petrohradu pro německou televizi Arte a ukazuje výhled z okna svého bytu: „Tamhle je dětská nemocnice a naproti sauna. Na jedné straně nemocné děti, na druhé tlustí nazí chlapi v koupacích čepicích,“ vtipkuje bez náznaku úsměvu o prostředí, ve kterém se zbytkem kapely tvoří. Komjagin přijel

z provinčního a industriálního Novokuzněcku do Petrohradu spolu s baskytaristou Alexandrem Ioninem a Pavlem Lesnikovem, který hraje na bicí a stará se o sample. V metropoli na severozápadě Ruska se dali dohromady s druhým bubeníkem Danilou Cholodkovem a kytaristou Alexandrem Galjanovem. Zatímco ve svých začátcích v roce 2012 hráli v kultovním baru Stirka 40° pro pár desítek lidí, v současné době se o nich už i mimo Rusko mluví jako o kapele, která je schopná vyprodávat stadiony.

Když se kalí ocel

„Chci slyšet hudbu, která odpovídá tomu, co vidím před sebou. Hudba nesmí zrazovat realitu, měla by se na ni přirozeně naladit,“ vysvětluje Komjagin svoji filosofii (za Shortparis mluví zpravidla pouze on). „Když děláme hudbu, používáme všechny dostupné hudební nástroje a do určité míry pracujeme s rituály. Naše hudební výstřelky se dotýkají všech oblastí naší práce – videí, dojmů, obrazů, ale i rozovorů,“ upřesňoval po pražském koncertu před třemi lety. V rozhovorech téměř pokaždé dojde na téma symbolů. Není divu, symbolika doprovázející každý krok skupiny je už několik let patrná ve videoklipech, které zpravidla vyvolávají virální pozornost. V klipu k písni Strašno [text najdete na straně 22] se například objevují náboženské symboly doplněné arabským písmem nebo uprchlíci, kteří se strachem v očích a v reflexních pracovních vestách tančí folklorní tance za zběsilého bubnování.

Přestože se Shortparis zpočátku sami označovali za „audiodivadlo“, dnes se od tohoto označení kategoricky distancují. V textech často odkazují k carské i sovětské historii nebo k ruským literárním klasikům, jako jsou Sergej Jesenin či Vladimir Majakovskij. Hudebníci dokonce hovořili o tom, že se při tvorbě inspirovali skladateli vážné hudby Gustavem Mahlerem nebo Jaromírem Weinbergerem. Po vydání prvních dvou desek *Dočeri* (Dcery, 2013) a *Pascha* (Velikonoce, 2017) se skupina nicméně dostala do pozice, kdy jakkoli srovnávání odmítá. A album *Tak zakaljalas stal* (Tak se kalila ocel, 2019), jehož název je narážkou na proslulou socrealistickou knihu Nikolaje Ostrovského, jejich jedinečnou pozici na ruské scéně jenom utvrdila.

Nejsme disidenti

„Umělci v Rusku nezažívají neustálý tlak, oni jenom vstupují do dialogu s politikou. Existují

případy excesů, ale třeba videoklip k singlu Strašno fakt není politický – když už, tak je sociální,“ vymezoval se Komjagin v rozhovoru pro Radio Wave proti tendenci západních novinářů vnímat novou ruskou hudbu jako opozici vůči Putinovu režimu. „Západ se bezhlavě soustředí jenom na politiku, jako by to u nás byla jediná pozoruhodná věc. V Rusku se toho děje spousta, ale vy mluvíte jen o jedné části.“

V roce 2018 režisér Kirill Serebrennikov skupinu obsadil do filmu *Leto* (Léto), který vypráví o formování legendární leningradské rockové kapely Kino na začátku osmdesátých let. Shortparis zde hrají píseň Davida Bowieho All the Young Dudes. Znepokojivá elektronická verze původně melodického popového hitu ve filmu doprovází opilecké představy hudebníka Majka Naumenka, frontmana rockové formace Zoopark: když Naumenko na večírku po frustrující diskusi nad omezeností a provinčností vlastního vyjádření prochází chodbou vyzdobenou obaly alb západních interpretů, začne si do výjevů z desek dosazovat sám sebe a další postavy tehdejší leningradské scény. Shortparis se mezitím zjevují ve vedlejší místnosti, jako by byli součástí party a zároveň nepatřili nikam. Hudební dekonstrukce známého hitu zde představuje cestu, kterou kapela trpělivě vyšlapává pro další hudebníky zmítající se mezi provinčností na jedné straně a vyprázdněnou jednotvárností globálního popu na straně druhé.

Sovětská skupina Kino – respektive všechno, co reprezentuje – je paradoxně další věcí, proti níž se Shortparis snaží vymezit. Upozorňují na to, že disidentství současných ruských kapel je uměle vytvořený konstrukt západního orientalistického pohledu. Západ podle nich pořád vnímá ruskou kulturu prizmatem sedmdesátých let – jako by šlo o tvorbu disidentů, kteří bojují proti sovětské propagandě. Shortparis ovšem svou hudbou dokazují, že současná mladá ruská generace žije ve zcela odlišných podmínkách a že už nepodléhá ani nekritickému kopírování angloamerických vlivů, jako tomu bylo v devadesátých a nultých letech. Jejich autorský přínos vychází z ruské kultury a jazyka, pracuje s jejich různorodými prvky a vyhýbá se elitářskému povyšování nad kořeny vlastní identity. A právě v tom tkví význam této skupiny: přístup oproštěný od stereotypního nazírání Východu se totiž bytostně dotýká i nás samotných.

Autor je hudební publicista.



Shortparis na koncertě v Permu v roce 2017. Foto Tasya Nafigina

Legie fízlů na každého z nás

Příslušníci policie patří v současné ruské hudbě mezi nejčastější postavy textů a objevují se v různých žánrech, od šansonu přes punk až po hip hop. Jsou to lidé jako my, kteří řízením osudu skončili na svém místě, anebo nepřátelé na život a na smrt? Kdy se obraz policajta, fízla či benga znovu zpolitizoval?

ARŤOM RONDAREV

Vztah veřejnosti a představitelů státní moci, včetně jeho odrazu v kultuře, je v mnoha ohledech neměnný – vyznačuje se vzájemným nepřátelstvím. Neznamená to ovšem, že by společnost a policie nebyly navzájem propojené. V dobách stability jsou policisté přece jen vnímáni s větší mírou sympatie. Inspektor Greg Lestrade, jenž působil ve viktoriánské a edwardovské době (tedy v éře průmyslové prosperity a optimismu plynoucího z pokroku a liberalizace morálky v Anglii), byl samozřejmě idiot, nicméně idiot neškodný, který svou práci očividně dělal poctivě. Když ale na počátku sedmdesátých let 20. století začala ve Spojených státech recese, doprovázená ve velkých městech nekontrolovatelnou kriminalitou a totální policejní korupcí, přezdívka „pigs“ se k policii přilepila natrvalo. Dřív se tak policajtům říkalo jen sporadicky. A obzvlášť výrazně se tato změna projevovala v subkulturních skupinách, které mívají vůči silovým složkám a priori kritický postoj.

Subkulturní opovržení

Sovětský rock subkulturní normu opovržení vůči policistům podědil, protože se zrodil z hnutí hippies. Ti si od milicionářů vytrpěli své (i když patrně ne tolik, jak se dnes obvykle vypráví), ale jen zřídka o tom tehdy mluvili nahlas. Mnozí si pamatují frázi hudebníka Borise Grebenščikova: „Pankáči mají rádi špinu, hipísáci květiny, ale benga mezi nimi nedělají rozdíly.“ Obsahuje totiž slovo „benga“ (*menty*), které je v každodenní konverzaci běžné, ale v básnické řeči představuje tabu. Vybavit si nějakou další zmínku o příslušnících bezpečnostních orgánů v repertoáru „starého rocku“ je však těžké. Provozovat mocné strážce pořádku nikdo zbytečně nechtěl.

Nevyhnutelné soužití s policií nicméně zanechalo jisté stopy. Rocková hvězda osmdesátých let Umka v jedné ze svých písní zpívá s téměř nostalgickou vřelostí o tom, jak „tě polda budil na lavičce a na schodišti soused“. Polda i soused z toho vycházejí jako cizí bytosti, přece jen jsou to ale lidé, a dokonce ani nepůsobí moc nevražlivě. Přesto sovětský rock vládu a její donucovací orgány kritizoval. Je pravda, že tato kritika se dnes dá jen těžko rozpoznat – byla psána ezopským jazykem –, ale sovětské úřady ji slyšely. Jakmile však sovětská moc zmizela, ruský rock nevěděl, kudy kam. Básník Ilja Kormilcev, autor textů postpunkové kapely Nautilus Pompilius, ve svém článku Velikoje rok-n-rollnoje naduvatělstvo 2 (Největší rokenrolový podvod II) oznámil, že ruský rock přestal být politický, a měl naprostou pravdu. Ruský rock se ponořil do estetiky, do velkolepých spektaklů, do existenciálního hledání. Jen si zkusíte u Ilji Lagutěnka, frontmana poprockové kapely Mumij Troll, nebo u zpěvačky Zemfiry – a vůbec u všech těch nesčetných produktů rozhlasové stanice Naše rádio – najít nějakou společenskou problematiku. Naprostotam chybí.

Nynější popularitu Jegora Letova, zakladatele punkové kapely Graždanskaja oborona, vysvětluje fakt, že byl jedním z mála, kdo zachoval ruský rock jako politický fenomén. Za poměrně liberálních časů na konci osmdesátých let zpíval: „Na každého z nás je tu legie fízlů.“ O třicet let později rapper Noize MC v písni Vsjo kak u ljudej (Jako u normálních lidí) tvrdě kritizuje moc („v antonu najdete tři: dva policajti na jednoho, jako u normálních lidí“), a navíc do skladby vkládá fragmenty Letovova refrénu z jeho stejnojmenné písně. Demonstruje tak především politickou kontinuitu – tu, kterou ruský rock v podstatě přetrhl. Rocku jako takovému to ovšem neprospělo: ztratil i svou velkou sociální základnu a jeho mluvčí (především zakladatel kapely DDT Jurij Ševčuk a již zmíněný

Kormilcev) začali obviňovat publikum, že má špatný vkus, když místo toho, aby poslouchalo starou dobrou, časem prověřenou inteligentní hudbu, dává přednost popu. Jinými slovy, ruský rock skončil, když fízlové přestali pronásledovat rockery. Což opět ukazuje, jak se obě strany navzájem potřebovaly.

Kriminální šanson

Nicméně příběh vztahů mezi hudbou a mocí takto jednoduše nekončí. Existuje starý žánr, ve kterém „benga“ zaujímají ústřední místo – kriminální šanson, v ruštině známý jako *blatňak*. V jeho poetice „benga“, „šéf“ a další autority nevystupují v roli společenského zla, ale jako nástroj osudu. Kriminálníkovi je od narození souzeno stát se kriminálníkem, ale stejným způsobem se musí podrobit osudu i benga, aby život zlodějů plynul svým odvěkým způsobem. Ústředním motivem textů kriminálního šansonu je chybějící individualita, díky čemuž je lze srovnávat s klasickou mytologií nebo pohádkami. V kriminálním šansonu paradoxně nejsou žádné záporné postavy, existují pouze oběti (osudu, okolností, náhody), a to jak na straně podsvětí, tak na straně jeho nepřátel. V tom má tento žánr blízko ke country, kde policie také není nepřítelem padouchů, ale ztělesňuje nepřemožitelné *fatum*, nevyhnutelnou odplatu za činy, jakousi „malou smrt“, které nelze uniknout. Kriminální šanson je souborem kodifikovaných příběhů, v nichž nejde o věrohodnost, ale o následování pradávných mytologických principů, a proto není sám o sobě zajímavý. Je však pozoruhodné, že podobným způsobem rozvíjí téma policie také hip hop.

Navzdory odlišnému vzhledu i aktivitám svých představitelů má hip hop ohromné množství kodifikovaných témat. Než uvěříte rapperovi, měli byste projít všechna jeho prohlášení podle seznamu mytologických témat. Hip hop a kriminální šanson jsou „deviantní“, „zločinecké“ formy vyjádření, a není tudíž divu, že ruský rap při hledání témat narazil na estetiku podsvětí, která stojí na podobných principech. A na konci devadesátých let a na počátku let nultých se do hip hopu zamilovali policajti – byla to pro ně další odrůda tradičně oblíbeného kriminálního šansonu. V tom jim nelze upřít jistou míru estetické prozíravosti.

Jelikož milicionáři v estetice podsvětí obecně nevystupují jako „ti špatní“, ale zkrátka jako lidé, kteří vůli osudu skončili na svém místě, v ruské hudbě nultých let (i v novějších písních, které k ní odkazují) je vztah k bezpečnostním složkám velmi tolerantní. Hip-hopová skupina Kasta v textu Gončaja (Lovecký pes) popisuje poldu jako nešťastného člověka, který hrdiny písně zastaví s prosbou, aby mu svým autem odtáhli policejní vůz, a u toho „málem pláče“. Kapela AK-47 a rapper Nogga no zase v tracku Russian Paradise líčí, jak se benga ve dne v noci snaží Noggana polapit, ale on se jich nebojí a v klidu kouří cigarety Parliament Lights. Veteráni ponurého parodického hip hopu nultých let z kapely Krovostok v písni Cvety v vaze (Kytky ve váze) líčí setkání s policií jako to nejbanálnější, co se může člověku přihodit. Zatímco hlavní hrdina mučí své oběti, aby z nich vytáhl peníze, poldové jen sedí v antonu. Krovostok velmi přesně zachycuje „neposlušnost“ donucovacích orgánů, které se musí uchýlovat k pololegálním metodám, protože pracují před publikem, které se samo postavilo mimo všechny lidské zákony. I to je motiv převzatý z kriminálního šansonu a spojený s všeobecným marasmem, který ale očividně nevytváří policie.

Tento postoj se objevuje ve skladbě Menty (Poliši) z alba kapely Bad Balance s charakteristickým názvem *Kriminal 90-ch* (Devadesátový kriminál, 2013). Poliši dorazí na místo činu, všechny děsí a jednají naprosto bezprávně, když si ale potom zakouří s místními

„narkomany“, do protokolu pobaveně zapisují: „Medvěda číslo šest set rozstříleli mimozemšťané.“ Z policejního auta hraje chraplavý hlas Profesora Lebedinského, který kdysi vytvořil hudební směsici z estetiky podsvětí, sentimentality sovětských písní a posměšné afektované intonace šansonu. Obecně platí, že benga devadesátých let nebyli žádní velcí záporáci, byly to jednoduše existence unavené životem, ale stále ještě schopné prokázat shovívavost. Věděli totiž, že mezi lidmi jsou vlastně mezi svými.

Tradiční ruská utopie

Po dlouhou dobu – v podstatě až do roku 2010 – panoval mezi subkulturami, hudebníky a policií vztah vzájemné závislosti. I v těch nejradikálnějších skladbách tehdejší pop music se předpokládalo, že policajt je také člověk. Objevoval se v různých podobách: jako nevyhnutelné zlo, občan zkažený mocí, člověk jako my. V nejhorším případě se s ním zacházelo jako s opilým sousedem – máte ho sice plné zuby, nedá vám pokoj, ale pořád to není důvod k jeho zneškodnění. Tento přístup k policii krásně ilustruje píseň No pasarán od AK-47 a Noggana, kde se v každé ze tří slok opakuje zásadní protiklad mezi „fízlem“ a „poldou“. Zatímco polda je slušný člověk, i když chodí s pistolí, fízl je zkorumpovaný grázl, který každému jen škodí, protože se nechová „po chlapsku“.

V ruské populární hudbě a zejména v hip hopu neexistují žádné psané zákony. Pravidla, jimiž se hrdinové řídí, představuje „zdravý rozum“ společnosti a jeho ignorance se pak označuje jako „bezpráví“. Právě tato perspektiva přitom dlouhou dobu spojovala hrdiny textů s policajty. Nikdo z nich nehledí na zákony, všichni žijí podle svých pravidel – a to znamená, že se naplňuje tradiční ruská utopie, ve které neexistují žádní neposkvrnění. Každý se dokáže vtělit do pozice druhého, každý se ohání, jak umí, všichni jsou lidé. Aby tato kontinuita přestala fungovat, bylo nutné policistu odlidštit, přestat s ním zacházet jako se svým sousedem. Této role se ujal hip hop ve svých extrémních formách. Těžko říct, nakolik to souvisí se současným stavem společnosti, a nakolik jde o tropus převzatý z afroamerického hip hopu osmdesátých a devadesátých let, zejména pak z gangsta rapu.

V roce 1992 slavný gangsta rapper Ice-T, který je zároveň zpěvákem metalové skupiny Body Count, nahrál píseň Cop Killer. Ve Spojených státech to vyvolalo obrovský skandál, kapela byla nucena skladbu stáhnout z alba, do kauzy se zapojili i politici, ale co je nejzajímavější – všichni tuto skladbu považují za rap, ačkoli objektivně nemá s hip hopen nic společného. Chci tím poukázat na to, že hip hop je mezi všemi stigmatizovanými hudebními styly nesporným lidrem. To, co v jiných žánrech představuje teatrální odchylku, je pro rappera životní normou (alespoň v očích laika). Zpočátku to souviselo s tím, že bílá populace USA vnímala Afroameričana jako cizáka. Situace byla částečně i dilem novinářů, kteří okolo hip hopu vyvolávali morální paniku. Předpoklad, že majoritní společnost připisuje hip hopu to nejhorší a rappeři tomu přitakávají, je vepsán do samotné struktury a ideologie rapové hudby a je – velmi často nekriticky – přejímán i jinými kulturami, do kterých se tato hudba šíří. K tomu došlo i v Rusku. Proces odlidštění policie byl jen otázkou času. Pro hip hop byl vždy důležitý obraz nepřítele: Afroameričané žijící v chudinských čtvrtích jich nemají nedostatek, což ovšem neplatí pro ty, kteří jejich styl přejali – obyvatelé útulných předměstí s milými prodáváčkami v obchodech. Proto ruský hip hop žil tak dlouho v symbolickém zajetí fiktivních vztahů přejatých z podsvětí. Chyběl mu nepřítel – dokud se konečně neobjevil.



Kniha k 15 letům A2. Soubor exkluzivních esejů spojuje předpona „post“, která úspěšně kolonizovala veškeré aspekty našich životů.

Knihu můžete zakoupit na našem e-shopu za 297 Kč.

Jak se měnil obraz policisty v ruské hudbě



Podle hiphopových veteránů Krovostok se donucovací orgány musí uchýlovat k pololegálním metodám, protože pracují před publikem, které se samo postavilo mimo všechny lidské zákony. Foto krovostok.ru

Nalezení protivníka

Ovšemže protivníkem nemusí být jen policista. Například pro rappera Huskyho [viz strana 11] je nepřítelem prostředí, ve kterém vyrůstal – především paneláky. Pro současnou hiphopovou hvězdu Oxxxymirona je protivníkem jeho vlastní minulost, nebo spíše pochybnost o tom, že tato minulost byla šťastná. Odtud vychází jeho tendence nafukovat každou všední událost do podoby malé tragédie. Nepřítelem může být i alkoholik, feťák nebo kdokoli, kdo k těmto závislostem svádí, jako je tomu u petrohradského rappera Garryho Topora, a Miša Mavaši, frontman a zakladatel raprockové kapely Mavaši Group, přidal na tento seznam i rozvraceče státu. Tuto úlohu mohou hrát také battle rappereři – jako v případě DEEP-EX-SENSE a Billyho Milligana. Anebo prostě všichni jako u gangsta rappera Tonyho Rauta. Což je mimochodem nejnáročnější. Pokud jsou totiž nepřáteli všichni, nikoho nemůžete vyčlenit, protože by se tím narušila harmoničnost schématu.

Myšlenka nalezení protivníka, kterou hip hop konečně pochopil a kterou reflektuje (tedy nalezení důstojného nepřitele, který nepatří do kategorie bezpátečních zlodějíčků, podvodníků ani životních okolností), je samozřejmě mnohem obecnější a širší než hledání soka v policii. Ale v případě policie spočívá elegance řešení v tom, že zde ho nebylo

nutné hledat, policajt už negativní pověst měl – bylo jen potřeba v něm rozeznat skutečného nepřítele a zapomenout na toho šaška, který v práci vypráví prisprostlé vtipy a bere úplatky, ale potom doma svlékne uniformu a stává se milujícím manželem a otcem.

Pokud jde o chronologii nastíněného vývoje, za okamžik zlomu lze považovat rok 2010, kdy skupina Psicheja znovu zahrála píseň Ubej menta (Zabij fízla). Jde o odraz příběhu rappera Ice-T a vzestupu gangsta rapu v Americe. Příznačné je, že jde o starý song, který kapela hrála dlouhou dobu na koncertech a dělo se tak bez vážnějších následků. Jenže v roce 2010 soud rozhodl, že píseň je extremistická, a přidal ji do příslušného seznamu. Od té doby lze za interpretaci skladby očekávat potíže (frontman kapely Death Squad Alexej Morozov dostal na podzim roku 2019 za to, že ji zpíval na koncertě, pokutu). Samozřejmě existují hudebníci a skupiny s neméně radikálními texty, ale příběh kapely Psicheja je ukázkový. Systém rozhodl, že už nebude zavírat oči před přímými útoky na sebe. Rozhodl, že je důležitější než lidé. A v reakci na to byli strážci jeho pořádku okamžitě odlidštěni.

Zloději a fízlové

Jak to celé proběhlo? Když se Dino MC47 v podobě svého zlého alter ega v projektu Somali v sněhu (Somálsko pod sněhem)

zeptá posluchače: „Kdo tě kryje – podsvětí, nebo fízli?“, je zřejmé, že v přístupu k donucovacím orgánům došlo k radikální změně. Policisté jsou postaveni mimo život obyčejného člověka, z jakési mytologické antiteze kriminálních se proměnili v jejich spojence a konkurenci. Mezi „zloději“ a „fízly“ už není žádný rozdíl – ani ideologický, ani institucionální. Jedná se o dva oddíly smrti s různými vnějšími formami a polními veliteli. S fízly už se nedají věci „řešit na místě“, představují autonomní zlo, které nikdo nekontroluje. Tato metamorfóza je o to pozoruhodnější, že dříve se Dino MC47 věnoval tzv. tanečnímu rapu, čili písním o vztazích, a nevyhýbal se ani loajalistickému hip hopu.

Kapela Shortparis [viz strana 13] má ve skladbě Strašno (Hrůza) charakteristický okamžik. Celá poslední sloka písně je interpretací slavné pasáže z písně Jegora Letova, zakladatele punkové skupiny Graždanskaja oborona (Civilní obrana): „Jsme led pod nohama majora.“ Zatímco letovovské „my“ představuje led, který způsobí, že major sklouzne a spadne, pak nás podle Shortparis už „led nezachrání“ – major se stejně vrátí jako jakési nevyhnutelné zlo, a proto se všem doporučuje „zařadit se do kola“, do rituálního chorovodu. Celou tuto beznadějnou pasáž, výrazně odlišnou od Letovova sociálního optimismu, pak shrnuje fráze „proto ta hrůza“.

A konečně v nedávné písni Eto projdět (To přejde) punkrockové kapely Pornofilmy se objeví jak výsledek, tak i „fízlov úšklebek“ a „policajt mlátící ženy“. Zde už nejde o pouliční konfrontaci mezi vzájemně propojenými sociálními a profesními skupinami, ale o úplný vzájemný rozkol způsobený současnými politickými procesy. S „fízly“ už se není možné přátelit, nelze je vůbec vnímat jako autoritu s určitými užitečnými funkcemi – musí jednoduše „pominout“ jako všechno špatné, aby lidé mohli žít v klidu. Skupině Pornofilmy je v souvislosti s touto skladbou předhazována politická agitace a opakování veškerých punkových banalit. Ve skutečnosti ale dělají něco, co si teď, během politické i estetické deprese, trůfá udělat málokdo: sdělují, že budoucnost je možná.

Autor je hudební publicista.

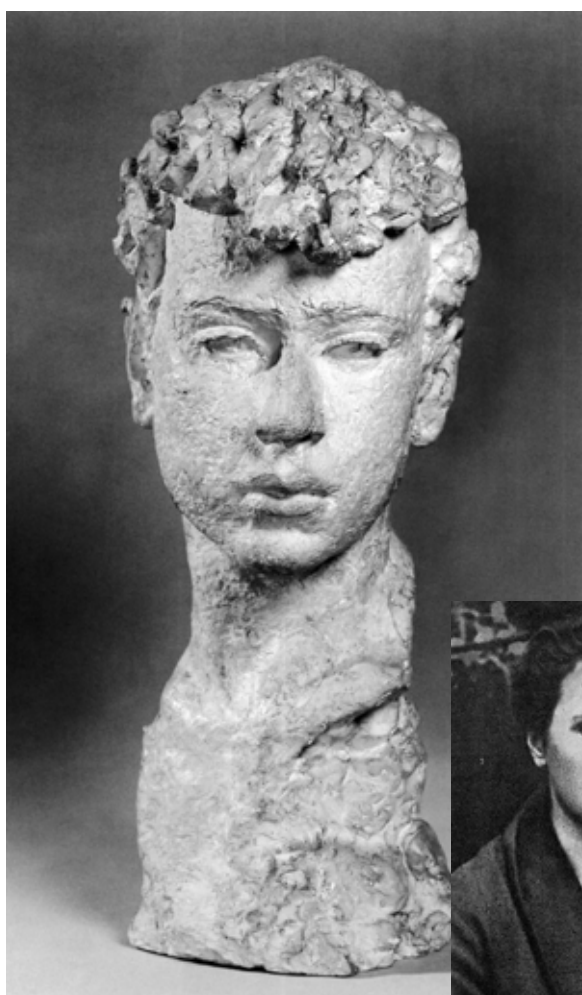
Z ruského originálu **Na každého iz nas legion mentov**, zveřejněného na serveru Meduza.io, přeložila **Olga Pavlova**. Redakčně upraveno.



1.



2.



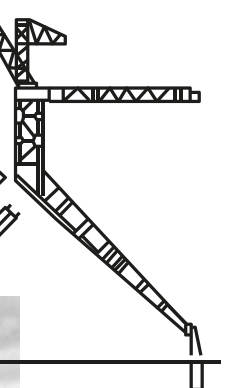
3.



4.



Věra Ignat'jevna Muchinová (1889–1953) byla sovětská monumentální sochařka a pedagožka. Narodila se v Rize, studovala malířství v Moskvě a později sochařství v Paříži. Během první světové války pracovala jako zdravotní sestra v moskevské vojenské nemocnici. Po revoluci roku 1917 se aktivně zapojila do kulturního dění, účastnila se výstav a upozornila na sebe řadou sochařských realizací ve veřejném prostoru. Nejznámějším dílem Muchinové se stala sochařská kompozice *Dělník a kolchoznice*, umístěná na střeše pavilonu Sovětského svazu na Světové výstavě v Paříži v roce 1937.



6.



7.



8.

1. Světová výstava v Paříži

2. Dělník a kolchoznice, 1937

Sousoší mělo výšku 24 metrů a váhu 63 tun. Základ tvořila ocelová kostra, která byla obalená vyklepaným nerezovým plechem. Bodově svařovaný plášť byl zkonstruován dobovou technologií používanou v leteckém průmyslu při výrobě trupu letadel. Ocelová socha se stavěla podle sádrového modelu vysokého 95 centimetrů, do procesu výroby bylo zapojeno 160 pracovníků z továrny Stalmost v Moskvě. Hotová socha byla následně rozebrána na 65 dílů a vlakem dopravena do Paříže, kde byla znovu složena. Po skončení výstavy byla převezena zpět do Moskvy a umístěna před vchod do areálu Výstaviště úspěchů národního hospodaření.

3. Portrét syna, 1934

4. Věra Muchinová se synem v roce 1924

5. Věra Muchinová ve 40. letech 20. století

6. Portrét plukovníka Jusupova, 1942

7. Rolnice, 1927

8. Partyzáнка, 1942

5.

Potřebujeme příběhy o budoucnosti

Přestože je celosvětová pandemie pro lidstvo bezprecedentní zkušeností, prožíváme ji podle vzorců, které popkultura vytvořila již před desetiletími. Dříve než si zvykneme na vrstvení krizových normativů, by však bylo dobré uvést do společenského prostoru i obrazy toho, jaký svět bychom po konci krize chtěli vytvořit.

MARTIN BLAŽÍČEK

Nad současnou debatou o důsledcích pandemie můžeme snadno dojít k závěru, že jde v zásadě o technický problém. Předmětem polemik jsou „čísla“ nově nakažených a hospitalizovaných, počty dodaných vakcín, funkce systému pro registraci očkování nebo parametry respirátorů. Statistická data jsou „špatná“, bude lépe, pokud budou „dobrá“. I když médií proplovají množství komentátorů, vědců, esejistů nebo i literátů, jejichž názory přesahují mantinely utilitární diskuse, každá další vládní tiskovka nás opět vrací k technickému přístupu. Váhu čísel nakonec stvrzuje i premiér, když na tiskových konferencích prezentuje výpis tabulkových dat.

Ve veřejném prostoru je pandemie vnímána jako dysfunkce, rozvratný činitel, který lze s pomocí náročných opatření časem zkrátit, a opět nastolit rovnováhu. Méně prostoru ve společenské debatě dostávají měkčí narativy, které by dokázaly vysvětlit, odkud se vlastně virus bere, pro které společenské procesy je účinným katalyzátorem a hlavně jaká bude budoucnost, až pandemie pomine. Nejde ovšem jen o nedostatečné promýšlení společenských a politických změn, ale také o paralyzovanou schopnost imaginace, neschopnost vytvářet příběhy o budoucnosti.

Pandemické narativy

Chrystos Lynteris v loni vydané knize *Human Extinction and the Pandemic Imaginary* (Výhubení člověka a pandemická představitelství) ukazuje, že globální pandemie je něco, s čím lidstvo už dávno počítá. Ač v technické implementaci toho, jak s ní naložit, zažíváme situace nové a náročné, skrze nespočetné příklady z populární kultury posledních dvou dekád lze jasně vnímat vzorce chování, stereotypy i detailně popsané typologie aktérů a infrastruktury, které nás přímo instruuji, jak se v dnešní situaci orientovat. Od roku 1995, kdy Wolfgang Petersen natočil první velký pandemický příběh *Smrtící epidemie* (Outbreak), vznikl prakticky každý rok v populární kultuře nový film, seriál, počítačová hra nebo román odehrávající se v kulísách světa kolabujícího pod virovou nákazou.

Mezi tyto narativy s globální působností můžeme zařadit filmy a seriály *12 opic* (12 Monkeys, 1995), *Resident Evil* (2002), *28 dní poté* (28 Days Later, 2003), *Já, legenda* (I Am Legend, 2007), *Světová válka Z* (World War Z, 2013), *Agresivní virus* (The Strain, 2014), *Zoo* (román 2012, seriál 2015), *Městečko Pines* (Wayward Pines, 2015), *Dying Light* (2015) a mnohé další. Lynterisův text, vydaný těsně před vypuknutím pandemie, zkoumá tyto příběhy jakožto antropologický materiál a samotný mechanismus představitelství vnímá nikoliv jako zrcadlení okolí ve fantazii scenáristů, ale jako kolektivní tvůrčí energii formující budoucí postoje, názory a schopnosti orientace ve světě, ustavení toho, co je „představitelné“. V tomto smyslu uvedená vyprávění o pandemické zkáze hrají roli mytických příběhů o konci světa v podobném smyslu, v jakém ji hrály tradiční mýty a legendy.

Řadu let před tím, než jsme mohli platnost pandemických narativů prakticky ověřovat,

tvorily tyto příběhy paralelní linii vědeckého bádání a politické agendy zacílené na epidemickou připravenost. Kromě epidemií malých rozměrů (SARS v roce 2003, MERS 2012, ebola 2014–2016) je tu i hypotetická nemoc s potenciálem globální katastrofy, kterou v roce 2015 Světová zdravotnická organizace pojmenovala Disease X a jejíž příchod označila v roce 2018 za nevyhnutelný. V následné vlně publicity hrály pandemické fikce nezanedbatelnou roli. Popularizační texty byly rutinně doprovázeny „zombie“ ilustracemi nebo záběry z filmů jako *12 opic* nebo *28 dní poté*, a to i v relativně seriózních médiích, jako je CNN.

Americké Centrum pro kontrolu a prevenci nemocí (CDC) od roku 2011 vede v programu Zombie Preparedness několik kampaní odkazujících k zombie narativům formou komiksů, plakátů nebo animace pro základní školy. V témže roce natočil Steven Soderbergh pandemickou fikci *Nákaza* (Contagion, 2011), založenou na „realistickém“ ztvárnění šíření a nebezpečnosti viru. Jeho scénář nejen přímo konzultovalo a posléze rozsáhle komentovalo CDC, ale i sám Soderbergh se stal po premiéře v médiích jakýmsi ambasadorem zodpovědné epidemické prevence, když v rozhovorech detailně popisoval doporučená hygienická opatření.

Pokud jde o obrazy zvláště ikonické povahy, tím nejčitelnějším a nejpůsobivějším je symbol biohazardu původně navržený společností Dow Chemical v polovině šedesátých let pro označení toxických látek. Logotyp, který dominoval vizuální propagaci filmů *Nákaza*, *Resident Evil* a *28 dní poté*, se hned v počátku pandemie pohotově zabydlel ve virtuálních studiích televizního zpravodajství a stal se jasně rozpoznatelným pojítkem mezi realitou a mytologií. Populární narativy tak prokazatelně nevznikaly jen jako důsledek scenáristické inspirace virologickým výzkumem, ale tvoří s nimi jeden synergický celek, jenž v průběhu poslední dekády utvářel nyní aplikované společenské postoje a stereotypy.

Spekulace o původu

„My ten vir neznáme, nezná ho nikdo, chová se divně (...) pravděpodobně ten covid urychluje, nebo zkracuje život“ (Andrej Babiš); „Jen ještě nikdo neví, kdy a v jaké síle koronavirus znovu udeří“ (exministr zdravotnictví Roman Prymula). Tyto dva výroky naznačují, že virus je něco, co se nedá předvídat. Nikdo jej nezpůsobil. Jde téměř o katastrofu osudových rozměrů, o nepřítele, který „sem přišel“, o hru osudu mimo naši kontrolu. Doktor Goodweather ze seriálu *Agresivní virus* k tomu dodává: „Virus nemá žádné politické názory nebo náboženství, kulturní zasazení, nerespektuje zákony, nezná koncept času nebo geografie.“ Virus *force majeure* je virem přicházejícím z prostoru mimo tento svět. Není napojen na společenské, průmyslové ani environmentální sítě a právě z této jinakosti pramení jeho síla. Náš svět se s ním neumí vypořádat, podobně jako když původní obyvatelé Ameriky napadly v 17. století spalničky. Příběh o viru jako *force majeure* však není jediným dostupným narativem o původu nákazy, a je zpravidla i tím méně častým. Konkuruje mu dva mnohem hlubší a košatější příběhy: za prvé virus jako selhání vědy a za druhé virus jako důsledek konfliktu s přírodou.

Jak vzniká pandemie, je jasné každému, kdo viděl alespoň jeden katastrofický film – samozřejmě v laboratoři, kde se zkoumají a genově upravují nebezpečné látky z džungle. Laboraťor inkognito navštíví maskovaný neznámý, který virus odcizí a přitom alespoň jeden skleněný (!) kontejner rozbije. Jako první se nakazí psi, zvířata, na kterých se provádějí pokusy. Poté se prostor automaticky izoluje – vědci uvnitř si myslí, že jde o požární cvičení. Ovšem jen do té doby, než se první z nich promění v zombie.

Úvodní scéna filmu *Resident Evil* zachycuje jeden z nejfrekventovanějších a nejstereotypnějších scénářů rozšíření nákazy. Implikuje selhání výzkumné infrastruktury, ale zároveň přičinění neznámého aktéra – vlády nepřátelské země nebo teroristické organizace, která nakonec virus zneužije k vyvolání planetární katastrofy. Tento – ve skutečnosti dosud neprokázaný – scénář se v průběhu minulého roku pravidelně vracel, a to nejen v konspiračních kruzích. Je průběžně rétoricky aktivován jako svého druhu ideologická zbraň. Donald Trump již loni v květnu vyslovil názor, že virus byl úmyslně vypuštěn z čínské laboratoře a jsou pro to důkazy, které ovšem nesmí prozradit. Se stejným názorem v září přišla hongkongská vědkyně a whistleblowerka Jen Li-Meng a rozšířila jej pomocí tchajwanských médií. V červnu mluvil o laboratorním viru bývalý ředitel MI6 Richard Dearlove. O úmyslném vypuštění nákazy, která má rozvrátit světovou ekonomiku, má jasno i Marian Kotleba a řada dalších politiků extrémní pravice. Přes početná dementi je tato teorie nezastavitelným globálním hoaxem. Jejím završením se stala expedice Světové zdravotnické organizace do Wu-chanu, která by měla jednou provždy tento narativ potvrdit či vyvrátit. Není přitom natolik podstatné, zda se teorie skutečně prokáže, nebo ne. Tradovaný příběh o úmyslném či nedbalém incidentu v laboratoři nadále určuje mantinely naší představitelství. Zároveň dovoluje snadno aktivovat potenciál viru jako nástroje informační války – i proto, že se pohybuje v prostoru téhož média jako jeho fikční předobrazy.

Virus jako chiméra

Nejkomplexnějším narativem o původu pandemie je šíření viru jako důsledek konfliktu člověka s přírodou. Virus je podle tohoto příběhu zástupcem neovladatelné energie, který přichází do civilizace z nezkrocené přírody, přičemž divočinu v pandemických příbězích zpravidla ztělesňují tropy. Epidemiolog Sam Daniels ve *Smrtící epidemii* marně pátrá po původci viru, jehož prvním přenašečem je opička kapucín, nelegálně přepravená do USA z afrického Zairu. Z Hongkongu pochází virus MEV-1 ze Soderberghovy *Nákazy*. Pro virus CBI ze hry *The Last of Us* (2013) je dokonce předlohou tropická houba *Ophiocordyceps unilateralis*, proslulá schopností vyrůstat přímo z nakažených těl živých hostitelů. A nakonec i Wu-chan, mnohamilionové technicky vyspělé město, je obvykle redukován na tržiště s živými zvířaty, místo předurčené k násilnému střetu přírody a civilizace.

V takzvaném zoonotickém cyklu vystřídá virus několik různých hostitelů před tím, než dokáže nakazit člověka. Nejprve „je“ hmyzem, poté netopýrem či hlodavcem, dále luskoučem, hadem či velbloudem a až posléze člověkem. Ve své podstatě je tak opravdovou chimérou, smrtící nestvůrou z řeckých bájí složenou z částí lva, kozy a draka. Jako chiméry jsou v biologii označováni jedinci, kteří v sobě obsahují dvě různé buněčné populace – převážně se tak děje u rostlin, ale někdy i u savců. Jedním z řady pandemických narativů je také virus jakožto chiméra stvořená genetickým inženýrstvím, případně v důsledku nepřirozených kontaktů různých živočišných druhů. V představě viru-chiméry se spojují mytické obrazy se skutečnými možnostmi pirátské editace genomu, vedoucí ke vzniku imaginárních bytostí, jako jsou monstra vytvářená pomocí T-viru v herní adaptaci snímku *Resident Evil* nebo chimérické příšery ze hry *Rainbow Six Outbreak* (2018). Ačkoliv je třeba chimérická monstra vnímat jako vysoce symbolické konstrukce, ve skutečném světě hrozí účastníkům zoonotických cyklů reálné vyhubení. S monstry se nevyměňuje. Populace netopýrů tak celosvětově čelí mnoha plošným

útokům, ačkoliv není prokázáno, že by hrála v dalším šíření pandemie nějakou roli. Týž osud potkal početnou populaci norků na dánských farmách jen proto, že byla dalším potenciálním článkem zoonotického cyklu a možným původcem nového chimérického monstra.

Svět bez nás

Téma konfliktu civilizace a divočiny lze snadno rozvést v obecnější tvrzení, že pandemie je jakousi pomstou za kořistnický vztah člověka k přírodním zdrojům. Příroda ovšem nakonec vítězí nasazením miniaturní, neviditelné zbraně a bere si zpět, co jí náleží. Alespoň tak je vystavěn narativ seriálové adaptace románu *Zoo*. V něm neznámý virus nutí zvířata ke koordinovaným útokům na člověka, k převzetí kontroly nad světem a jeho proměně zpět v divočinu. Obdobně vypadají reálie blockbustera *Já, legenda*, v němž Will Smith projíždí lesním porostem dolního Manhattanu, nebo lokace hry *The Last of Us*, kde v jedné scéně ústřední dvojice pozoruje žirafy žijící v centru Bostonu. Do příběhu o dobytí civilizace divočinou zapadá i nedávná městská legenda o znovuosídlení Benátek delfiny. Tyto fantazijní obrazy jsou příkladem světa, v němž absente lidský agens, jak ho popsal Alan Weisman ve spekulativní studii *Svět bez nás* (2007, česky 2009). Weisman dovádí do důsledků fantazie o náhlé eliminaci formující síly člověka a pragmaticky popisuje „svět po nás“, v němž se civilizační infrastruktura stává vlivem eroze, nekontrolovaných požárů a nárůstu vegetace opětovně místem druhové diverzity. Obrazy světa po pandemii tak nejsou představami o konci světa jako takového, ale spíš o konci lidské kontroly nad světem, obrazy světa bez nás, nikoliv nás beze světa.

K jaké divočině však Weisman odkazuje v době, kdy už člověkem nezasažená příroda neexistuje? Podle Lytherise jsou antitezí civilizace tropy. Ne náhodou je fikční svět hry *The Last of Us* přímo inspirován jedním z vrcholných děl postkoloniální kinematografie, seriálem *Zázračná planeta* (Planet Earth, 2006) Davida Attenborougha. Romantizované tropy se jeví jako humboldtovský zdroj prvotní esence a čistoty, vzdálený, zároveň však dosažitelný díky koloniální infrastruktuře, jako místo civilizačního počátku i konce. V tomto smyslu je pandemie produktem postkoloniální infrastruktury – to díky ní virus překonává vzdálenost mezi tropy a civilizací. Mobilita pandemie probíhá po tradičních mezikontinentálních obchodních trasách mezi divočinou (kterou dnes představuje čínské tržiště) a centry zahraničního obchodu (New York, Londýn, sever Itálie). Romantizující jsou i „ruiny civilizace“ – metafora civilizační skepse, ale i stále přítomného potenciálu zániku, který je součástí každé formy společnosti.

Jaký osud pak čeká člověka ve světě, nad kterým ztrácí kontrolu? Ve fikčních obrazech revokované divočiny člověk přežívá mimo svůj antropocentrický rámeček. A právě boj o navrácení lidské nadvlády se stává ústředním tématem. *Já, legenda*, *Městečko Pines*, *Světová válka Z* nebo *Agresivní virus* mají v jádru vyprávění postavu epidemiologa, kulturního hrdiny, který neusiluje o záchranu jednotlivých lidí, ale o obnovení schopnosti člověka ovládat přírodu, respektive bojuje proti přírodě samotné. Otázkou zde není, zda člověk pandemii přežije, ale zda ji přežije jako člověk. Transformace, kterými projde společnost po ztrátě kontroly nad světem, je ve filmových fikcích vizualizována spíše ilustrativně, coby tělesná distorze. Postavy postapokalyptických příběhů připomínají sice zombie, od starší generace hororových filmů typu *Noc oživlých mrtvol* (Night of the Living Dead, 1968) se však jejich podoba liší. Zombie jsou zde novým stadiem člověka dehumanizovaného v urychlené evoluci. Viróza způsobující vampyrismus a nový typ

K obrazům postpandemie v populární kultuře

kolektivní inteligence v *Agresivním viru*, humanoidní predátoři v *Městečku Pines* nebo fyzicky vyvinutá monstra ve snímku *Já, legenda* jsou charaktery děsivé nikoliv pro svůj fyzický vzhled, ale kvůli svému zapojení do chimerického vývojového cyklu. Transformační proces ovšem může epidemiolog přerušit vakcínou. Je-li virus nenápadným fragmentem přírody, který dokáže odejmout světu lidskost, vakcína je naopak produktem *techné*, který ji má světu navrátit.

Všechny tři narativy o původu viru mohou existovat souběžně, případně se mezi sebou přepínat. I Roman Prymula často lavíruje mezi scénářem *force majeure* a scénářem laboratoře; podobně britský premiér Boris Johnson váhá mezi laboratorní verzí a konfliktem s přírodou. Všechny scénáře však ústí ve dva základní typy strachu: ze ztráty kontroly nad přírodou a z fyzické transformace lidského těla. Představy konce civilizace však v obou případech zapadají do scénářů vytvořených v daleké minulosti. Svými narativy navazují na tradiční romantizující vzorce a reprodukují vysoce symbolické obrazy. Proč je najednou tak obtížné vytvářet detailní technické popisy, na které jsme zvyklí od prvních tvůrců vědecké fikce z konce 19. století?

Normativní katastrofismus

Podle aktivisty a akademika Kaie Herona nejenže platí teze, že je snazší představit si konec světa než konec kapitalismu; představovat si konec světa je navíc velká zábava. Scénáře odvozené od tradičních romantizujících narativů se možná věrně zrcadlí v dnešních reáliích, pod nimi však leží dosud nepojmenovaná vrstva. Ať je virus aktivován v laboratoři nebo zoonotickým cyklem, v obou případech je důsledkem zvýšené schopnosti transformovat přírodu pomocí technických nástrojů. Je

vytvořen uměle – vědou, akcelerací či rekombinací přírodních procesů. V tomto smyslu lze pandemii vnímat jako vrcholný projekt moderny – dokonale navržený celoplanetární mechanismus, jakým jsou designované viry v seriálech *Utopia* (2013, 2020) nebo *12 opic*.

Pandemie sama o sobě není stavem, který by ohrožoval existenci kapitalismu. Ten se až příliš dobře dokáže adaptovat na postpandemické podmínky. Stav, který Heron popisuje jako katastrofický kapitalismus, Lynteris jako normativní katastrofismus nebo nejnověji Naomi Klein jako koronavirový kapitalismus, je stavem perpetuální krize, po níž nenásleduje nové období vzestupu. Zatímco však kalamitní kapitalismus, jak ho popsala před deseti lety Naomi Klein, předpokládá obvyklou dynamiku konjunktury založené na opakované šokové terapii, současná krize bude následována jen další krizí. Nárůst teploty, stoupání hladin moří, katastrofální sucho a další jevy, jež budou označovány jako krizové stavy, se budou nadále překrývat a vytvoří souvislou vrstvu krizového normativu. Každá krize přitom vyžaduje stav nouze a každý stav nouze umožňuje opatření vyššího zájmu, která mohou být drastická. To, co se zdá nemožné, je najednou reálné, je však otázkou, kdo o tom v nově načrtnutém terénu bude rozhodovat. Epidemiolog je nakonec vzorovou ústřední postavou na hraně společensky přijatelných řešení – zprvu mimosystémovou, posléze ale vůdčí a plně akceptovanou, neboť v zájmu budoucnosti lze učinit cokoli. Epidemiolog je ideálním krizovým manažerem a naopak, jen manažer krize může porazit virus, tak jako Brad Pitt v roli Gerryho Lanea ve *Světové válce Z*, v níž „expert na řešení krizových situací“ epidemiologa zcela nahrazuje (podobně se Andrej Babiš v posledním roce pohybuje mezi rolí epidemiologa a krizového experta).

Doktor Goodweather v *Agresivním viru* zase střídavě získává a ztrácí podíl na krizovém managementu (podobně jako Roman Prymula osciluje mezi pozicí člena vládního kabinetu a odmítnutého experta).

Heron i Klein upozorňují, že v nově vytvořeném terénu perpetuální krize dojde k zásadním změnám pravidel podle historických koloniálních map a budou oprášeny strategie studené války. Na řadě drobných příkladů se ukazuje, že současná Pandemie je především problémem severního světa a navíc poskytuje nové nástroje, jak postkoloniální nerovnost upevnit. Můžeme se ptát, kolik procent vakcín je ve skutečnosti určeno africkým zemím a Indii (přestože jsou zde vyráběny) a kolik bude exportováno bohatým státům Severu, které si předplatily násobně více vakcín, než mají obyvatel. Proč jsou z očkování vyloučeni Palestinci žijící v Izraeli? Bylo obtížné uvolnit bezpečnostní opatření a snížit bezpečnostní standardy pro námezdní dělníky, kteří do zemí Západu přicházejí z východní Evropy? Je-li virus „neznámou silou neznající hranic“, je první reakcí západních států naopak jejich nové upevnění, vedoucí ke vzniku budoucích „bezpečných oblastí“ a systémů segregace, které pro vyvolenou část populace zajistí relativně přijatelný život v krizovém režimu.

Redefinice budoucnosti

Pandemická krize činí představování si budoucnosti složitým, ale zároveň je příležitostí k její radikální redefinici. Podle Lynterise je ovšem současná společnost odsouzena k tomu naplnit vzorce pandemické imaginace minulosti. Čelí totiž ztrátě schopnosti vytvářet obrazy, které by ji dokázaly dovést k jiné budoucnosti, a naopak upevňuje stávající mantinely postkoloniálního světa a liberální ekonomiky. Je nicméně stále zjevnější,

že budoucnost bude kontrolovat ten, kdo bude schopen vytvořit a prosadit dostatečně silné obrazy. Ačkoliv většina současných úvah o budoucnosti končí u obnovování světa, jak jsme ho znali, je jasné, že brzy budeme žít ve světě radikálně odlišném, který nemá předobraz v romantizujících narativech pandemických příběhů.

Lynteris dovozuje, že postpandemická imaginace vylučuje vytváření legitimních představ, které by dokázaly transformovat stávající instituce a podněcovat nové formy společnosti. Přesto silné symbolické obrazy budoucnosti vznikají. Často postrádají instrumentální řešení, o to víc však sázejí na emoce – jako reinkarnace národních mýtů v Blanickém manifestu Daniela Landy nebo hnutí militantních čarodějů QAnon. Předmětem výsměchu levicové liberálních kruhů jsou přitom právě ty prvky, které pomáhají vytvářet z marginálních skupin široce akceptovaná hnutí: tribunální kostýmy, šamanské masky a rytíři na koních. Státnický projev stárnoucího politika každý zapomene, zato vikinská maska Jakea Angeliho v americkém Kongresu nikomu z paměti nezmizí. Příznivci radikálních hnutí se většinou nedomnívají, že budoucnost budou ovládat reptiliáni nebo skupina druidů na koních ve středověkých kostýmech. Ukazují však, nakolik jsou pro naši budoucnost podstatné symbolické obrazy a že ten, kdo je dokáže vytvářet, může budoucnost ovládnout.

Bohužel se zdá, že poptávka po takových obrazech, které by pomohly prosadit redefinovanou, dekolonizovanou a environmentálně udržitelnou verzi humanity, je mnohem menší, jakkoliv jsou tato témata v akademických kruzích široce diskutována. Pokud se ovšem má nějaká snesitelná budoucnost vůbec odehrát, budeme takové obrazy potřebovat.

Autor je audiovizuální umělec.



Jacoppo Ligozzi: Kresba chiméry, 1590–1610

Izolace je náš osud

S Anatolijem Čirjajevem o jakutském labelu Junost' severa

Jakutsk, hlavní město východosibiřské republiky Sacha, je jedním z nejchladnějších měst na planetě. Přesto se zde vyvinula zajímavá punková scéna. Většina místních nezávislých kapel vychází na labelu Junost' severa (Mladí severu), s jehož zakladatelem jsme hovořili o specifikách ruského hudebního undergroundu.

OLGA PAVLOVA

Devadesátá léta byla na ruské a patrně i jakutské hudební scéně dobou dobrodružství a hledání, kdy sovětský rock už málokoho zajímal. Která jména si s tímto obdobím spojujete? V devadesátých letech existovala v Jakutsku velká a zajímavá hudební scéna. Nejjednodušší asi bude odkázat na naši stránku na Bandcampu, kde se na profilu Sakha Rare Punk můžete seznámit se zdejšími hlavními self made hvězdami. K této době ale v Jakutsku patří také estráda, popová hudba, oživení jakutské národní identity a kapely jako Tvari, Mortemirus nebo Neutralnyj autopilot.

V poslední dekádě Sovětského svazu se mluvilo o třech punkových proudech podle míst vzniku, jimiž byly tehdejší Leningrad, Moskva a Sibiř. V čem vidíte specifčnost sibiřské verze punku? Podle mého názoru představuje celý sovětský punk ojedinělý fenomén. Depresivnější hudbu byste ve světě našli jen stěží. Je mi ale velmi blízká. Kouzlo sibiřského punku se skrývá zejména v textech, které jsou plné frustrace a dekadence – a kvalita nahrávek tomu odpovídá. To je ovšem otisk doby. Sibiřská hudba si každopádně zaslouží pozornost.

Před třiceti lety hrál v Petrohradě klíčovou roli klub Tam-tam, v Moskvě to byl klub Jerryho Rubina. Co je centrem hudebního dění v Jakutsku? V současné době žádná podobná místa nemáme. Jsme připraveni být všude a dělat hudební akce kdekoliv. Kdysi však existovalo veřejné sdružení Teenager. Jednalo se o sociální a komunitní centrum pro práci s problematickou mládeží. Tam jsme začali dělat první koncerty.

Jak vznikla nezávislá scéna v Jakutsku? Vznikala dlouze, bolestivě a za mnoha konfliktů, hlavně jako reakce na to, co se kolem nás děje.

Pokud byste porovnal publikum na koncertech v nultých letech a dnes, v čem je hlavní rozdíl? V nultých letech spousta lidí chodila na všechny koncerty bez rozdílu – kvůli nedostatku kulturního uspokojení. Dnešním trendem je spíš uvědomělý návštěvník, který je připraven zaplatit i víc peněz a dojet kamkoli. Na našich koncertech je publika zpravidla dost málo, ale jsou to hlavně lidé, kteří rozumějí hudbě a vědí, o co jde, což je asi to nejdůležitější.

Pokud tomu dobře rozumím, jedním z charakteristických rysů jakutské scény



Koncerty labelu Junost' severa navštěvují lidé, kteří „vědí, o co jde“. Foto anatoliiskjkolledij.blogspot.com

je její izolace od zbytku Ruska. Jak se vám daří tuto překážku překonávat? My se ji nesnažíme překonávat, je to náš osud. Vážíme si každého kilometru čtverečního své izolace od zkurvené Moskvy.

Váš label byl založen v roce 2014. Co bylo hlavním impulsem pro jeho vznik? Label ve skutečnosti vznikl už v roce 2012, a to z neutuchající touhy dělat něco vlastního, kdykoli a kdekoli.

Na základě čeho se rozhodujete, které kapely vydáte a které ne? Hlavní podmínkou je, abychom měli stejný vkus, vnímání a pohled na hudbu. Proto vydáváme především projekty svých přátel.

Vrátily se i u vás do módy audiokazety? Vrátily se už před nějakou dobou, ale osobně jejich sbírání nepodporuji. Jaký smysl má skladování plastového odpadu, který naši planetě jen škodí? Hromadění plastů je zbytečné. V našem století potřebujeme víc empétrojek v debilní kvalitě.

Obvykle hudební labely mívají své „maskoty“, kapely, které jsou s nimi spojeny od samého začátku. Máte nějaké takové skupiny? Všechny naše kapely mají krátkou životnost. Většina jich nahraje dvě nebo tři písně, a je po všem. Jsou to takové rychlé záblesky – a to je na tom nejkrásnější.

Jakým překážkám dnes čelí nezávislé labely v Rusku? Podle mého názoru si ty překážky vytvářejí samy – svou uzavřeností, neodůvodněným pocitem důležitosti a také dobře osvojenou rolí mučedníků.

Který DIY koncert v Jakutsku byl podle vás nezapomenutelný? A měli jste někdy při pořádání nějaké akce problémy s policií? Každý koncert, který jsme udělali, byl svým způsobem jedinečný. Hodně na nás zapůsobila třeba japonská noisecorová skupina Sete Star Sept nebo italská kapela Kalashnikov Collective. S policií jsme zatím prakticky žádné problémy neměli. Jakutsk má poměrně vysokou kriminalitu, v našem malém městě neustále probíhají nějaké hádky a potyčky, je tu spousta domácího násilí. Strážci pořádku mají tedy co dělat a o nás se nestarají. Každý se věnuje svým vlastním věcem.

Myslíte si, že je současná hudební scéna ve srovnání s devadesátými lety politicky aktivnější? V Rusku platilo a platí, že spousta uměleckých odvětví včetně hudby je silně zpolitizovaná. Těší mě, že se dnes víc a víc popových zpěváků s velkým publikem ve svých textech otevřeně vyjadřuje k aktuální situaci, že zpívají o své nespokojenosti. Hrát ve sklepích pro patnáct lidí a zpívat o politice je ale také důležité. Tak to je a tak to bude. Každý je přece s něčím nespokojený.

Junost' severa je jediný nezávislý hudební label v Jakutsku. Jeho zakladatel Anatolij Čirjajev ho ovšem nepovažuje ani tak za vydavatelství, jako spíš za společný koníček několika přátel, kteří na svém bandcampovém účtu YouthOfNorth pravidelně zveřejňují nové nahrávky. Mezi nejznámější jakutské kapely patří emorocková skupina Imja tvojej byvšej, punková sestava Katiny sljozki nebo Crispy Newspaper, kteří jako jediní zpívají v jakutštině.

BAOHEMIAN BOOKS SINCE 1999

BAO BAB

Novinky & rarity
→ baobab-books.net

Hrací karty & knihy
jedině od Chrudoše
Valouška — mistra
oceňovaného od Prahy,
přes Boloňu → → →
až po Amsterdam!

BAO
BAB

Vážným jazykem o neseriózní hudbě

S Alexandrem Gorbačovem o ruském popu v globální knihovně

Hudební publicista Alexandr Gorbačov je spoluautorem několika titulů o ruské populární hudbě a editorem loni vydaného sborníku *Nová kritika*. Zeptali jsme se ho, jak výrazná je v současné popové tvorbě nostalgie po Sovětském svazu nebo s jakým obrazem ženy se v dnešních písních setkáváme.

OLGA PAVLOVA

V knize *Nová kritika* se jednotliví autoři snaží analyzovat současnou populární hudbu v Rusku – od hip hopu po experimentální jazz. Existuje dnes ještě nějaká hranice mezi popem, rockem, rapem a jinými žánry? Pokud mluvíme o našem sborníku, v něm spojení „populární hudba“ zahrnuje rock, hip hop, estrádu a další směry. Pro nás to byl pokus o komplexní, „poloakademickou“ analýzu hudby hrané v klubech, nikoli v koncertních síních. Slovo „populární“ nepoužíváme ve smyslu popový, ale ve smyslu hudby, která stojí mimo akademický zájem. Ruská tradice akademické hudební kritiky je dobře rozvinutá – já jsem ale chtěl mluvit vážným jazykem o hudbě, která je obvykle považována za neseriózní. V tomto smyslu hranice mezi populární hudbou, rockem či hip hopen skutečně neexistuje. V žánrovém smyslu mezi nimi ale samozřejmě zůstává.

Má název sborníku něco společného s pojmy „new criticism“ nebo „close reading“, tedy s literárněvědnými přístupy, které převládaly ve Spojených státech v polovině 20. století a kladly důraz na formální struktury? Ne, název knihy jsem zvolil, aniž bych dumal nad tím, že už někdo něco pojmenoval podobně. Pro mě bylo důležité zdůraznit novost přístupu, naznačit, že náš sborník je pokusem o hlubší, sociologicky orientovanou analýzu kultury, o důkladnější práci, než jakou známe z médií. Snažili jsme se však držet co nej dál od literárněvědných metod. Přístup, kdy autoři zdánlivě analyzují hudbu, ale ve skutečnosti rozebírají pouze slova, je neplodný.

Co na ruské hudební scéně změnily moderní komunikační kanály? Téměř všechno. Před dvěma lety jsem pro web Meduza napsal článek *Epocha Zemfiry a Mumij Trolla* skončila, kde jsem tu proměnu vložil dostatečně podrobně. Moje myšlenka byla taková: pro hudební scénu sehrál zásadní roli vzestup generace, která vyrostla na internetu a měla volný přístup k jakékoli hudbě. Zpočátku měla tahle generace dojem, že tak jako oni mají možnost svobodně poslouchat hudbu z Ameriky, Česka nebo Indonésie, bude se i naše ruská hudba pouštět všude za stejných podmínek jako ta západní. Tato iluze se v určitém okamžiku zhroutila. Vyšlo najevo, že se Rusko nachází v kulturní izolaci a v blízké budoucnosti se z ní nepohne. Když se na to ale podíváme z jiného úhlu pohledu, dají se v této izolaci najít jisté vnitřní významy, určitá jedinečná identita. V posledních letech jsme svědky tohoto hledání. Na druhé straně tu ale stále je i příběh o tom, že internet představuje globální „rovnoprávnost“, která odstraňuje hierarchii. Popová i elitní hudba se stávají součástí jediné globální knihovny, z níž si každý může vzít, co potřebuje.

V devadesátých letech byla ruská televize plná nostalgických hudebních pořadů, jakým byl například cyklus *Staré písně o tom nejdůležitějším*. Projevují současní umělci podobnou nostalgii po Sovětském svazu? Otázkou je, v jakých případech se dá skutečně mluvit o nostalgii. Někdy jde jen o práci s minulostí, s tradicí, a není nutné to nazývat nostalgii. To, že hudebníci s tímto tématem pracují, totiž ještě neznamená, že by se chtěli vrátit do Sovětského svazu. Píší o tom i autoři našeho sborníku. Existuje řada tvůrců, kteří používají sovětské symboly na obalech desek nebo na sovětskou minulost různým způsobem odkazují přímo ve své hudbě. Jak řekl kulturolog Jurij Saprykin, jsou to lidé, kteří „obnovují nebeský Sovětský svaz“. Tito



Alexandr Gorbačov. Foto Semen Kac

lidé vytvářejí jakési retro, obraz sovětské elektronické hudby, která ve skutečnosti nikdy neexistovala. Je to nostalgie po něčem, co se nikdy nestalo. Ale samozřejmě existuje také hudba, která je po sovětském režimu i jeho ideologii do určité míry nostalgická.

Kapely jako Shortparis nebo IC3PEAK ve svých textech reagují na současnou politickou a sociální situaci v Rusku. Shortparis aktualizovali text písně Jegora Letova, kde se zpívá, že „jsme led pod nohama majora“. Myslíte si, že se jedná o obecný trend, nebo spíš o výjimku? Řekl bych, že míra politična na současně hudební scéně je víceméně stabilní. Otázkou je, jak velkou pozornost tomu věnují média. Veškeré politické umění teď totiž bedlivě sleduje nejen soudruh major, ale také tisk, který chápe, že toto téma je populární. Mimo chodem, Jegor Letov je jednou z klíčových postav nezávislé ruské hudby. Kolem jeho osoby existuje určitý mýtus a jeho tvorba je předmětem reflexe. Letov je minulost, která definuje současnost ruské hudby. Zároveň se dnešní společnost politizuje a všeobecná nálada přece jen prosakuje i do hudby. Shortparis nebo IC3PEAK dokážou tento trend vyjádřit nejvýrazněji. V případě IC3PEAK jsou to téměř protestní prohlášení, Shortparis jsou mnohem ambivalentnější. Nikdy nemáte jistotu, na které straně barikády kapela stojí – a právě to je zajímavé. Ukazuje to na složitost současné politické a sociální situace. Pro pochopení toho, jak se dá existovat v současné politické realitě, mohou posloužit i loňská alba kapel GŠ a Dajťe tank nebo hudebníka Dimy Midborna.

V devadesátých letech byl obraz ženy v ruském popu stále ještě do značné míry spojován s romantickým

ideálem krasavice. Pak se objevily projekty a zpěvačky jako Linda, Tatu, Zemfira, které tradiční způsob vnímání žen změnily. Jaký obraz ženy nabízí dnešní populární hudba? I v devadesátých letech byla situace ambivalentní. Ano, většina zpěvaček tehdy tradičnímu ideálu odpovídala, ale například zmíněná Linda začínala už v roce 1994. V posledních letech se genderové povědomí v Rusku změnilo. Existuje mnoho obrazů ženství a každý z nich je jiný. Máme estrádní hvězdy, které vypadají jako z obálek módních časopisů, ale vedle nich jsou tu i velmi nekonvenční osobnosti – například ukrajinská zpěvačka Svetlana Loboda ve svých písních zesměšňuje stereotyp bydlenky, která doma čeká na svého manžla. Lolita Miljavskaja zase zábavným způsobem odolává standardům krásy. To jsou ale jen střípky ze současné populární hudby. Děje se toho mnohem víc.

Alexandr Vitaljevič Gorbačov (nar. 1984) je ruský hudební publicista. Studoval filologii a kulturní žurnalistiku v Moskvě. V roce 2005 nastoupil jako redaktor dnes už zaniklého kulturně-společenského čtrnáctideníku *Afiša*, kde působil i jako šéfredaktor, později spolupracoval mimo jiné s portálem Meduza.io. Třikrát za sebou získal hudební ocenění *Stepní vlk* v kategorii pro publicisty. V současnosti spolupracuje s nově založeným Institutem hudebních iniciativ, kde připravil sborník *Novaja Kritika: Konteksty i smysly rossijskoj pop-muzyki (Nová kritika. Konteksty a významy ruské populární hudby, 2020)*.

Smrt už není / výběr z ruských písní

K tématu nové ruské hudby připojujeme výběr písňových textů několika představitelů současného ruského popu, ať už jde o rap, elektroniku či tradičnější písňovou tvorbu. Všechny vybrané skladby mají miliony zhlédnutí na YouTube, sociálně-politický podtext a společný podtón zoufalství a bezmoci.

Monětočka

90.

Počali mě někde ve videopůjčovně
Za střílení, štěkotu a vytí
Chuligáni hrozili šroubovákem:
Dělej, naval to cédo!
Ale to bolí! Au!

Lili do vodky benzin, chlastali to po litrech
Ti nejschopnější se dožívali desíti let
Když bylo víc železa, prstíky se krátily
Kradly se auta, kšeftovalo s deskama

Je sranda dělit se s kámošem o lup z trafiky
Rozporcovat zemi, to už je trochu jiný úkol
Jak to, že tam i tam střílíš na stejného
člověka?
Ještě že v naší době je to úplně jinak

Kouřili všechno možný, jenom ne cigarety
Típli to a zapomněli: co bylo, pominulo
Ale když slyším z kazety rap Krovostoku
Třesu se hrůzou jako dítě, když se dovídám, že

V devadesátkách se zabíjeli lidi
A všichni běhali úplně nahý
Nikde neměli elektřinu
Jenom se rvali o džíny a kokakolu

Na svoje kámoše navěřeli kříže
Vyžehlili si malinová saka
A pak tančili, až jim krev tekla z uší
Protože v rádiu hrál jen Něžný máj

To mně se nežije špatně, piju čaj s cukrem
Na novém MacBooku si píšu texty o smutku
Hezky se o tom píše ve vyhrátém baráku
Bohatě mi stačí storky od dědy a od tatky
To už je dost materiálu na nové album
O tom, jak se byznysmeni vzdávají zlému

gangu
Hned z fleku obživnou v další sloce
Teď už je všechno jinak, většinou už je po nich

Špióni se chichotali do hluboké noci
A předváděli vlastenecké ksichty
A sprostě nadávali anglicky
Což je ale fakin trend, takže je to OK

V devadesátkách se zabíjeli lidi
V devadesátkách se zabíjeli lidi

Husky

Panelák

Začíná to jako šum v břiše
Schováváš se v kalný vodě
Vynoříš se v kolíbce
A pomalu vrůstáš do paneláku
Schováváná s otcem: samá voda, přihorívá
Žrát máminy slzy z naběračky

Slunce taje v okně jako zlatěj chrchel
Tati – táta, ten byl jenom jako
Panelák

Táta byl jenom jako
Plný panelákový břicho
Krajíc panelovýho chleba

Jedu Ruskem, nedojedu do konce
Jedu Ruskem, nedojedu do konce
Kde je panelák mého otce?

Znát zas ten stánek někde za rohem
Dusit se pivem z petky na hřišti před domem
Soukat do hrdla po kouscích kouř
Ten den byl nájezd obzvlášť hustej
Utíkat pryč, pod péřovkou zapařený tělo
Hlava hučí, bzučí v ní kulka paranoie
Kolem matky rovnou do opileckejch snů
Nový ráno, panelákový kvílení
Panelák

Nový ráno, panelákový kvílení
Plný panelákový břicho
Krajíc panelovýho chleba

Jedu Ruskem, nedojedu do konce
Jedu Ruskem, nedojedu do konce
Kde je panelák mého otce?

Svatební kytka trochu povadla
Panelákový dramata jako přes kopírák
Úsměv je jen odřenina pod nosem
Na fotce rodiny, která není
Schováváná se synem jako cizí život
Utíkat z paneláku jako uštknutej
A chlastat, prochlastat se až k psychóze,
k běsnění
Nazdar, panelákovéj synku panelákovýho otce
Panelák

titulky klipů:

Většinu lidí, co znáš
Zplodili v panelácích
Většina lidí, co znáš
Zemře v panelácích
Na rozkládacích gaučích
Jednou dostaneš to zkurvený
Ozdobný broušený sklo, který stojí
V nábytkový stěně – co uděláš?
Okamžitě ho přetav
V křišťálový kulky pro svý nepřátele
Tví rodiče špatně spí
A nejen kvůli půjčkám
Nejdřív vestavěli do zdi luxfery
Zavedli internet a kabelovku
Zateplili balkon, jako že lodžie
Koupili plazmu, multifunkční hrnec
Musí se pokračovat
Jenže kam? Jeden známej
Se z těchhle myšlenek oběsil
Na baterii v koupelně, co se přetáčí
z umyvadla nad vanu. Pověsil se
Někde uprostřed
Rakve se z paneláků kurva
Blbě vynášej
Ale jeden si rychle zvyká
Onkologie, mrtvice, sebevražda a tak dál
Kolik lidí už umřelo v tvým bytě?
Kromě tebe teda?
Nejdřív jsi chtěl být fotbalista
Pak rapper
Teď jsi prodavač v supermarketu
A před každou šichtou šnupeš
Cha
Všichni jsme tak stejní
Že je to kurva k vytí
Někdy chci vyjít ven a spálit všechny tyhle
bedny

Jasně že ti nahoře mluví o rovnosti
Rovných příležitostech pro všechny
Všechno to jsou písčoviny
Koukni na ty ksichty v telce
Pořád ty stejný ksichty kokotů

Zpívají a pijou šampaňský
Po nich to budou dělat jejich děti, jejich kurvy
Kdežto ty jsi navždy přirost k paneláku
Jako prdel tvýho táty
Hledáš nějakej rauš, abys zapomněl
Tu šedivou zkurvenou hroznou skutečnost
Manželka, milenka, z paneláku do paneláku
Celej život hákuješ, aby sis koupil byteček
Byt v jiným paneláku

IC3PEAK

Smrt už není

Leju si do očí petrolej
Ať všechno hoří, ať všechno hoří
Celé Rusko se na mě dívá
Ať všechno hoří, ať všechno hoří

Teď jsem ready na všechno, co chceš
Online jsem si odseděla trest
Jdu ven, abych pohladila kotě
Ale přejede ho fízl v autě
Chodím po městě v černém hoodie
Zase je tu zima a zlí lidi
Přede mnou prázdno, nečeká mě nic
Ale čekám na tebe, ty mě objevíš



Ilustrace Darja Filippova

Ve zlatých řetězech se utápím v bažině
Má krev je čistší než nejčistší ze všech drog
Na náměstí seberou tebe i ostatní
A já si chcípnu v mém novém příbytku

Smrt už není
Smrt už není

FACE

Salam

Salam vám, všichni moji bratři
Všem vám, bratři, salam

Naběhnu do sámošky, vyprázdním zásobník
Mám k tomu dost důvodů, možná i přes tisíc
I ten, že už mě unavujou obrázky z našich ulic
Všude samá bída a nad ní se rouhá
Spravedlnost
Brrr, mám v píči, co bude dál

Poručík byl první, kdo chtěl, abych se s ním
vyfotil
Sháněním jakýkoliv práce jsem se vyšťavil

Každý den sotva vstanu, už jsem utahanej
Dvacet tisíc měsíčně nebo dvacet let v lochu
Pocit, že život je jen přetáčení na začátek
Jednadvacet let jen spím, a teď je tu popravistiť
Upřímně netuším, z čeho mě smontovali
Ale bude toho ve mně víc než jen flaška vodky

Ááá! Zavražděj tě láskyplně
Co věděj o životě? Jim stačily slabikáře
V rukávu žolík, s králem ať jdou do prdele
Kulka v hlavě už jim štěpí mozek na sto kusů
Střílím jim do kolen, abych se měl čemu smát
Jsem tvář a hlas generace, tak si mě zab
Vymetám večerky, mám rád vůni svojí masky
Vyfasuju doživotí, tak čeho bych se bál

Kovová příchut' v puse, co dál?
Nůž prořezává hrdlo, co dál?
Beztak jsme všichni v pekle, co dál?
Chcete mou hlavu? Ste měli říct hned
Život stojí za pakatel, prázdněj jak baterka
Nabitej kalašnikov zpívá jako píšťalka
Všechny moje pocity jsou výsměch
do tváře smrti
Naběhnu do sámošky, vyvrtám třicet děr

Kdo jsi ty, smrtelníku, abys mě soudil?
Pamatuj, že naším soudcem je jen Nejvyšší
Vaší matkou je korupce, tou naší věrnost
Budete mít bentleye, my dostanem galeje
Ne, já před vámi svou vinu nedoznávám
Kopí pod žebro, ať si mě ukřižujou
U brány Ráje mě můj otec očekává
Ale jsou tu paragrafy 105 a 162

Salam vám, všichni moji bratři
Všem vám, bratři, salam

Brrr, mám v píči, co bude dál

Z ruských originálů, zveřejněných na stránkách Genius
Lyrics, přeložil **Max Ščur**. Vybral a upravil **Michal Špína**.

Monětočka (vlastním jménem Jelizaveta Gyrdymova, nar. 1998) je písničkářka pocházející z uralského Jekatěrinburgu. Ještě jako středoškolačka vzbudila pozornost na sociálních sítích, kde zveřejňovala své podomácku nahrané písně. Popularitu jí přineslo album Raskraski dlja vzroslych (Omalovánky pro dospělé, 2018).

Husky (vlastním jménem Dmitrij Kuzněcov, nar. 1993) je rapper, který vyrůstal ve městě Ulan-Ude v zabajkalském Burjatsku. Od dob studií žije v Moskvě. Viz profil na straně 12.

IC3PEAK je elektronické duo z Moskvy, vystupující od roku 2013. Tvoří jej zpěvačka a videomělkyně Anastasija Kreslina spolu s hudebníkem a producentem Nikolajem Kostyljovem. Viz profil na straně 11.

FACE (vlastním jménem Ivan Drjomin, nar. 1997) je rapper pocházející z Ufy v ruském Baškortostánu. Na střední škole se účastnil pouličních bitek v řadách nacionalistických ultras, později se tomuto prostředí vzdálil a od roku 2015 se věnuje hudbě. V roce 2018 vydal album Puti něispovedimy (Nepopsatelné cesty), jehož název obsahuje narážku na ruského prezidenta a zároveň na Bibli a které tematizuje korupci, státní represe a sociální problémy v Rusku. Úspěšný byl také mixtape Slime z roku 2019, kde se FACE od politických témat částečně odvrací.

Bláznivá jízda / Martin Poch

Nové verše Martina Pocha z připravované knihy **Poltergeist jsou opět prodchnuty absurdním i lehce ironickým humorem, výpady do nadreálna i svérázně pojatou reflexí vztahů a rodinného života: „Software na rozpoznávání hlasu vypráví neuvěřitelné anekdoty,/ třeba o tom, jak miliardáři založili lidovou milici z dětí.“**

EUGENIKA

Rodině Š.

1.0

Dříve tribuny hipodromu, dnes hotel Spáč, zítra Smart – rezidence třetího věku. Jako se v důsledku osvětlení hřbitovy přesunuly za městské hradby a pod vlivem hygieny se rozšířil obřad žehem, tak i my rozpravujeme popel našich blízkých na terasách měsíčního moře.

V perspektivě dronu je život dětským hřištěm: balet, parkur, pólo, kursy potápění...

Matky, které ve jménu svých dětí nakonec zapomenou na sebe, se zatajeným dechem vysedávají na galeriích, na ochozech hipodromů, přilepené k displejům. Jako očitě svědkyně toho, že asistovaná reprodukce přináší životu komparativní výhodu.

Otcové, kteří svůj profesní i osobní život zasvětili tomu, aby jejich děti nemusely žít své děti, ráno v sebezapření odcházejí na jatka, jen aby se pozdě večer vraceli bezdětní. Jejich obětí, která si nezadá s drezurou lipicána, nabývá obrysu kentaura.

Zleva: já, moje matka, soused, toho neznám a náš pes u hrobu neznámého vojína.

Rodičovským imperativem je vivisekce.

Dítě kromě pocitu jistoty a bezpečí potřebuje jistotu v sedle – maják, který lze vybudovat jen na troskách starého světa. Odpovědní rodiče tak závčas odcházejí do lesa. Za dětskou otázkou, jež zaměstnává krev, ručí specializovaná agentura. Péči o tělo a mysl zajišťuje eugenika.

„Na těchhle prsou jsem tě kojil!“ – „Máš tady všechno, co potřebuješ!“ – „Našel jsi tam na Marsu štěstí?“ – „Brzo pro tebe pošleme jednorožce.“

2.0

Kdo bude rozhodovat o tom, jaký bude mít dítě dar, avatar a tvar lebky? Rodiče závislí na steroidech, nebo ten, kdo jim je odebere? Bůh je v detailu. Následujte mě do Disneylandu! Děti vás budou na stará kolena ctít jako faraona.

3.0

Orfeus ji následoval do podsvětí.

ČERNÁ MADONA

1. Ráno

Vítáme barvy podzimu!
Syn naléhá, abych si pro něj přišel já,
a ne slova.
Když mu měří teplotu, učitelce pošeptám do ucha:
Udělejte z něho muže!

Holky musíš chránit, přísně zvedám obočí,
hlavně před sebou; z úst mi jde pěna.

Když čekám na trpasličí lavičce,
až v herně ustane nářek,
ze skříňky vybafne holčička.
Kdepak máš maminku?
Obrátí oči v sloup: „Je přece těhotná!“
Vypadá jako anděl, ale je černá jak uhl.
S chutí mě začne fackovat: „Přijde,
až bude chtít!“

A až se vyzvrací.“

2. V noci

„Ráno jsme tiskli dlaně na okna,
po svačině byla výprava do lomu.
Váš syn zlobil, házel po mně kosti.
Měli byste mu domluvit, hlavně vy!“

Ve zpětném zrcátku padají šraňky.
Volám na něj, ale vypadá, že nevnímá.
Sklonil se, něco mu spadlo, nebo to sbírá.
Mezi námi duní vlak: štěrč, štěrč, štěrč.

3. Ve skříni

Ikona krvácí. Chybí tam autorita otce.
Obracím se dozadu, couvám jako duch.

MANŽELÉ NAVĚKY

1. Bermudský trojúhelník

Neholí se nahoře ani tam dole.
Její pohlaví do mramoru vytesané.
Její postava má jasnost, váhu, míru.

Na temeni pleš, na hrudi plnovous.
vypíchnuté oči, uřezané uši, nos,
dásně obnažené na holou kost.
Z pěti smyslů torzo: klitoris.

Moje žena mě bije.
Moje žena je fénix.
Má šedé vlasy děda Vševěda.

2. Materiální dívka

Myšlenka na ni je stará jako filosofie sama.

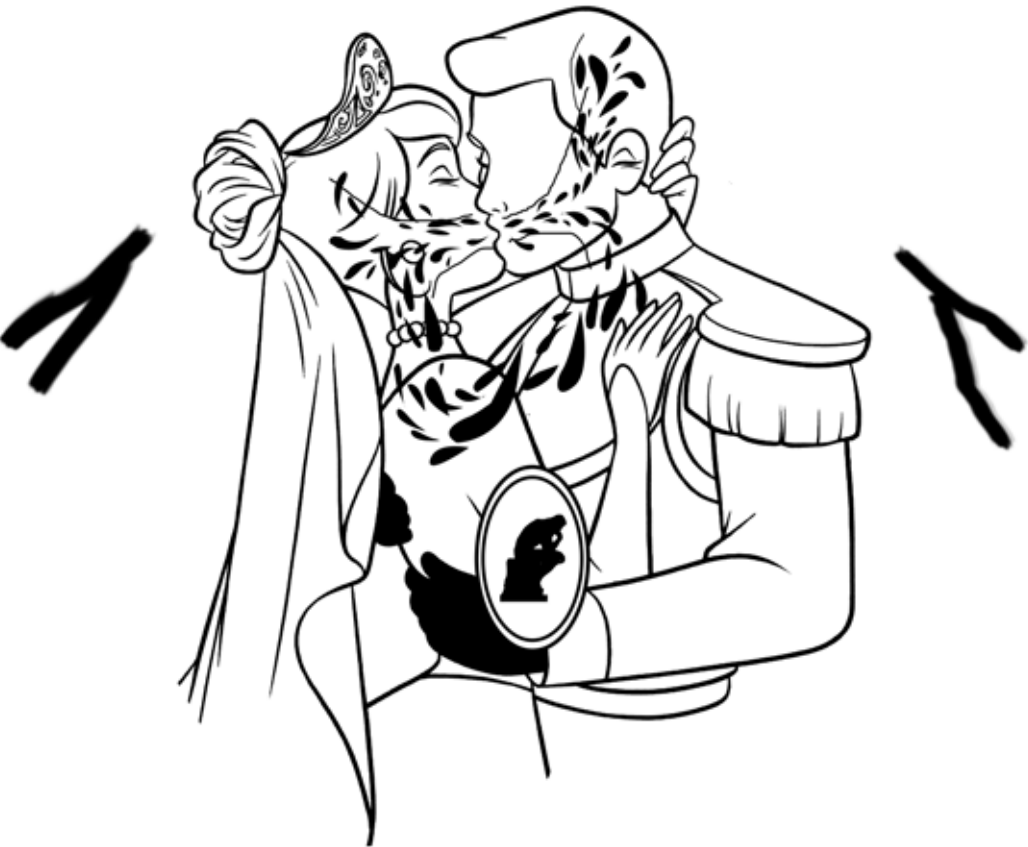
Dělal jsem, že spím. Měl jsem tušení, že mi prohledává byt, jako by mi cizí ruka šátrala v náprsní kapse. Sáhl jsem rychle po vypínači. Ale vidím jen stín ruky, jak mi ho klidně honí. „Ššš, spi, to se ti zdá zlej sen,“ zívá. Když mě vysála, zmizela v koupelně. Teprve pak fantazii povolila uzda.

Pustila se do odličování. Pečlivě se prohlíží v zrcadle. Tu ohrnuje horní, tu spodní ret. Škvíry si vyčistí zubní nití. Já ji odněkud znám! Až začne kloktat, otočí se přímo do kamery. Záznam bude bez zvuku, jen pro ty, co umějí odezírat z úst. Play/Pause.

Na faře budu mít dost času o všem přemýšlet.

3. Kukla, roubík, fetiš

Bradfordská hrušeň měla kvést,
když ještěrce zakrněl ocásek.



Ilustrace ČERNÝBERAN

Sosej, motýle! zasténala larva.
Vpíjím se do její vysněné šatny.

Svatební noc nikdy neskončila!

MANŽEL PÍŠE BÁSEŇ

... o původu druhů. Škoda jen, že múza přichází, až co stárí kulhá za zenitem!

Když uhodí první mrazy, ti nejtlustší, nejhnusnější, nejděsivější pokoutníci, co nestáli včas zalézt do spár u přívodu tepla, hynou světu na očích, ve svitu číhajících pohybových čidel. Tonus povolil, končetiny se stáhly, takže v pavučině zůstává viset černý masitý hlavolam. Ten se stává potravou jiné havěti – sekáčů a třesavek. Těch nejnepravděpodobnějších predátorů dílen, garáží, sklepních kójí a záchodů. Stačí, když ventilací zavane lehký povzdech: „Budeš to mít studený!“ – a křehká noha sekáče přelétne prostor přímo do otevřených úst ve škvíře pod dveřmi. Babí léto je předzvěstí něčeho daleko strašidelnějšího: vdovy pobírající důchod načerno.

Kolik básníků napočítáte ve své posteli, když zhasnete a třesavky velké začnou lomcovat okenicemi?

BLÁZNIVÁ JÍZDA

Pavlu Z.

1. Budeme se bát sami sebe

Bazény, jacuzzi i sauny obchází strach.
Počet neobjasněných vloupání narůstá.
Věci a cennosti zůstávají na svých místech,
z pořízených záznamů běhá mráz po zádech:

Zloděj vniká do kuchyně, otevírá lednici
a obraz zamrzne.

Bentley v garáži čeká, kdy si ho příroda vezme zpátky.
Software na rozpoznávání hlasu vypráví neuvěřitelné anekdoty,
třeba o tom, jak miliardáři založili lidovou milici z dětí.

Až se situace uklidní, větší média, začne pravé peklo.
V další fázi, již brzy ve vaší ložnici, vstanou nemrtví.
Za horizontem se míhá obrys žraločí ploutve.
Zakuklená postava se zkoumá v okně jako v zrcadle.

Ve sklepě je ještě jeden sklep, někdo se hrabe v rozvodech.

2. Fiat lux

Sebrat se v deset večer,
na stole zanechat vzkaz:
„Jel jsem se projet,
vrátím se dřív, než se vzbudíš.“

Dálnice je prázdná jako místo spolujezdce.
Cestu poznáváš poslepu, zhasínáš světla.
Zvěř kličkuje a uskakuje k odpočívadlu.

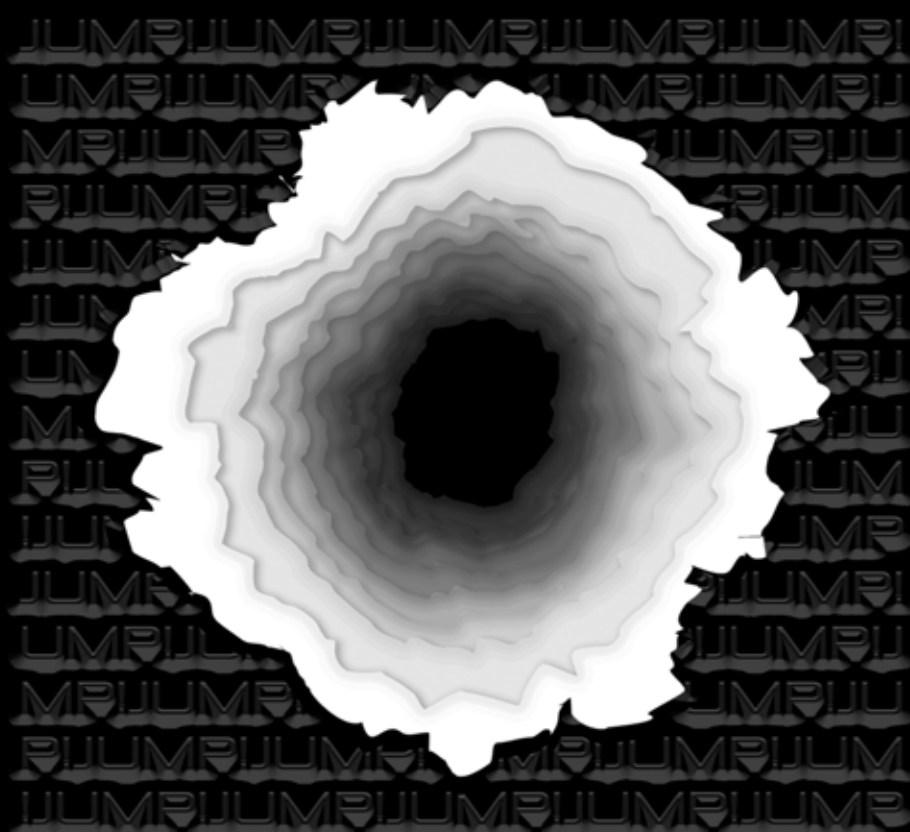
V dělicím pásu mineš siluetu stopaře.
Vezmeš ho na zpáteční cestě, říká ti svědomí.
Do kufru by se klidně vešla celá ložnice.

3. Dokud nás horror nerozdělí

Předměstí obchází včelí mor.
Lidé se stahují zpět do sebe.
Hustota zalidnění útěšně narůstá jako pyramida nevyzvednutých uren.

Martin Poch (nar. 1984) absolvoval kombinované studium estetiky a komparatistiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Pracuje v oblasti vzdělávání. V roce 2014 byl nominován na Cenu Jiřího Ortena. Vydal sbírky *Běhařovská lhářka* (2009), *Jindřich Jerusalema* (2013), *Cesta k lidem* (2015) a *Městys* (2017).

DIVADELNÍ FAKULTA JANÁČKOVY AKADEMIE MÚZICKÝCH
UMĚNÍ POŘADÁ 31. ROČNÍK MEZINÁRODNÍHO
FESTIVALU DIVADELNÍCH ŠKOL



SETKÁNÍ/ENCOUNTER

23. - 27. 3. 2021 | WWW.ENCOUNTER.CZ | LETOS ONLINE

organizátor:

za finanční podpory:

pod záštitou:

hlavní mediální partner:



MA Alternativní a loutkové divadlo
Mezioborový dvouletý navazující magisterský studijní program

MA ALD

DIVADLO

Uzávěrka přihlášek ke studiu 31. 3. 2021
Více informací na damu.cz/ma-ald



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



ŠERÉ NOVÉ SADY

Barbora Bažantová: Hladová zed'

Tři umělecké projekty vstupující
do veřejného prostoru v čase
koronavirové pandemie.

AS

Matyáš Zeman: Jupiter

Zuzana Janečková: Dveře



JASUTEREN.CZ

Covidový mesiáš Bibi

Izrael krátce před volbami

Na konci března se budou v Izraeli konat volby. Pandemie zatím hraje do karet především premiéru Benjaminu Netanjahuovi, zato vyhlídky jeho rivala Bennyho Gance nejsou zrovna optimistické. Společnost v Izraeli se zároveň trvale posouvá doprava, a levice tak zůstává na okraji – podobně jako propalestinské strany.

PROKOP SINGER

V Izraeli se v březnu budou konat již čtvrté mimořádné volby za poslední dva roky. V poslední době vždy skončily patem – vítěz buďto nedokázal sestavit vládní koalici, nebo ji některý z koaličních partnerů sabotoval a vláda nebyla schopna se udržet. Protagonisty voleb posledních dvou let jsou nejdéle sloužící premiér v izraelské historii Benjamin Netanjahu z pravicového Likudu a bývalý náčelník generálního štábu Benny Ganc, který sestavil středovou koalici stran nazvanou Bílá a modrá.

Smlouva, která se neplní

Ani loňské volby, které se také konaly v březnu, neměly jednoznačného vítěze, a tak oba hlavní adepti na premiérský post uzavřeli jakousi opoziční smlouvu, jež měla několikaletou patovou situaci ukončit. Až do října 2021 podle ní měl vládnout Netanjahu, poté se měl premiérského křesla ujmout Ganc. Koncem minulého roku však v nynější koalici došlo k rozkolu údajně kvůli neprodloužení koaliční smlouvy, proti níž hlasovali někteří „neposlušníci“ poslanci jak z Netanjahuova, tak z Gancova tábora. Současnému premiérovi však hraje do karet skutečnost, že k rozkolu došlo po uplynutí velké části jeho mandátu. Lze se dokonce domnívat, že premiérský post svému bývalému koaličnímu partnerovi uvolnit ani neplánoval. A právě na to Ganc poukazuje, když říká,

že „Bibi“ je notorický lhář, který poruší každý slib, k němuž se zaváže. Ganc svého bývalého koaličního partnera obviňuje, že nezradil pouze jeho, nýbrž celý izraelský národ. Mimo to tvrdí, že si Netanjahu veškeré úspěchy v boji proti nemoci covid-19 uzurpuje pro sebe, přestože se na nich podílela i Gancova strana.

Netanjahu by mohl ve volbách výrazně těžit právě z úspěšného očkovacího programu, který ostatně učinil středobodem své volební kampaně. Izrael je totiž vůbec nejúspěšnější zemí v proočkovávání obyvatelstva (vakcinováno je téměř padesát procent izraelské populace). Současný premiér, který se nechal očkovat jako první, se tak v kampani staví do role mesiáše, který svůj národ vyvede z covidové krize, a na tématu pandemie si buduje jakýsi kult osobnosti.

Netanjahu spoléhá na to, že důraz na řešení pandemie zastíní obvykle nejdůležitější téma voleb, jímž je vojenská bezpečnost Izraele, a také že upozadí i jeho korupční skandály. Nejvíce se přetřásají obvinění z manipulace médií, podle kterých Netanjahu jakožto premiér vyvíjel na jednotlivé mediální společnosti nátlak a pokoušel se ovlivňovat, o čem budou informovat. Je pravděpodobné, že i kvůli těmto obviněním si Netanjahu potřebuje udržet premiérský post a z něj plynoucí imunitu. Premiérovi přitom nejspíš neuškodí ani fakt, že Židovský stát sklidil kritiku mezinárodních organizací (včetně OSN) za to, že nedodává vakcíny Palestincům na okupovaných územích, za jejichž zdraví a bezpečnost by měl zodpovídat.

Být proti nestačí

Netanjahuův sok Benny Ganc se naopak ocitl v defenzivní pozici, když se snaží dokázat, že i on se podílel na úspěších vlády při potírání pandemie. Tuto zásluhu si však pro sebe coby úřadující premiér uzurpuje Netanjahu, a Gancovi tak zbývají jen „antinetanjahuovská“ témata – tedy poukazování na premiérovy lži, manipulace a korupční skandály. Podle průzkumů to však nevypadá s Gancovými šancemi vůbec dobře, za což nejspíš může i porušení

slibů z minulé volební kampaně, kdy se dušoval, že se s Likudem nikdy nespojí. Sto třicet politiků a vojenských činitelů, mezi nimiž je například i někdejší premiér Ehud Barak, už na Gance apelovalo, aby odstoupil od své kandidatury, jelikož oslabuje středolevý blok. „Místo aby mi pomohli a kryli mě, střilejí mě do zad,“ reagoval armádním žargonem kandidát bělo modré koalice. Podle Gancových kritiků nicméně hrozí, že se kvůli němu koalice vůbec nedostane do Knesetu.

Ještě ovšem zbývá jeden významný hráč, s nímž je třeba počítat, a tím je Gideon Sa'ar. Jedná se o bývalého politika Likudu, který založil vlastní pravicovou stranu s názvem Nová naděje pouhých pár týdnů před vládní krizí, k níž došlo před Vánoci. Právě on by mohl oslovit tu část pravice, která odmítá kontroverzního Netanjahu, a zároveň získat hlasy od středopravicových voličů, jež zklamal Ganc. Nejisté jsou zatím postoje ultrapravicových politiků, jako jsou Naftali Benet nebo Avigdor Lieberman. Ti by nejspíš byli ochotni jít do koalice jak s Netanjahuem, tak se Sa'arem. Naopak téměř

jisté je, že izraelská levice zůstane stejně marginální jako v posledních volbách.

Izraelská společnost se v posledních letech posouvá radikálně doprava, o čemž svědčí i nedávné výsledky průzkumu Hebrejské univerzity, podle něhož 66 procent ultraortodoxních, 42 procent religiózních a 22 procent sekulárních mladých Izraelců nesnáší Araby. Izraelské Straně práce nepomohlo v roce 2017 ani zvolení Avi Gabaje, který se vyjádřil, že nikdy nebude sedět ve vládě, do níž se dostane arabská Sjednocená kandidátka. Tu nedávno opustila jedna z původních čtyř stran, takže nyní sestává jen z arabských uskupení Hadaš, Ta'al a Balad. Osud koalice, již volí převážně arabská menšina a která je jedinou ryze levicovou silou v zemi, je z demografických důvodů téměř pokaždé předem zpečetěn. Nemá navíc žádné případné politické partnery, a to včetně liberálně-sionistické Strany práce, která se v dobách své největší slávy podílela na stejné brutální protipalestinské politice jako pravicové strany.

Autor studuje arabistiku na FF UK.



Benjamin Netanjahu, který byl očkován jako první, se v kampani staví do role pandemického mesiáše. Foto Amos Gershom

par avion

Z ČÍNSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL FILIP JIROUŠ



Ani v únoru se v čínském tisku neobjevují informace o koronaviru. Čína se zkrátka již posunula do doby postcovidové, přestože čínské vakcíny stále vyvolávají otázky a populace rozhodně není tak proočkováná, jak se očekávalo. Nicméně i absence novinových článků o covidu je důkazem, že nemoc už není tak zásadní součástí každodenního života jako u nás, ačkoliv v poslední době několik ohnisek v ČLR objevili. Titulním stranám čínského tisku dominují především zmínky o úspěších a důležitosti čínského vesmírného programu – snad ve snaze zastínit přistání sondy NASA na Marsu, což naopak titulky nikde nezmiňují. Jak informuje **Lidový deník** z 22. února, Čína ve Velké síni lidu na náměstí Nebeského klidu oslavila úspěch měsíční mise, kterou Čínská lidové osvobozená armáda úspěšně provedla na konci minulého roku. **Sonda pojmenovaná po bohyni čínské mytologie Čchang E přinesla na Zemi vzorek měsíční půdy. Stalo se tak poprvé od roku 1976, kdy se totéž podařilo Sovětům.** Pro stranické kádry byla

v budově čínského „parlamentu“ připravena výstava, která obsahovala kromě samotné sondy také model kosmodromu a onen kus měsíční zeminy. Generální tajemník zdůraznil, že „zkoumání vesmíru je společným lidským snem“ a že by se ČLR měla snažit své úsilí v této oblasti vystupňovat, aby „dosáhla nových a ještě větších přínosů pro mírové využití kosmu“. Zajímavé je, že vesmírný program označuje čínský tisk mimo jiné za ekonomický projekt, což je v přímém kontrastu se západním vnímáním kosmických misí jako plýtvání zdroji.



Nepřehlédnutelné jsou upoutávky na nový dokument s názvem Cesta války proti chudobě, o němž se píše na serveru **Agentury Nová Čína**. Zajímavý je především „messaging“ názvu filmu v čínštině a angličtině. V čínštině se hovoří patetickým jazykem o neochvějnosti v boji proti chudobě, jejíž odstranění bylo klíčovým cílem Si Ťin-pchingovy vlády. Kýženeho vítězství strana dosáhla, alespoň na papíře, ve stanovený čas, tedy na konci roku 2020, přestože platy zaměstnanců vloni poprvé za desítky let stagnovaly. Mnohem zajímavější je však anglická verze názvu, která zní: Si vede boj proti chudobě. Absence generálního tajemníka v originálním titulu může být čistě náhodná, ovšem hned se mi vybavila slova Perryho Linka, věhlasného sinologa a experta na současnou čínštinu, který letos v lednu uvedl, že Komunistická strana Číny sice ve

světě prohlašuje, že z chudoby vyvedla stovky milionů lidí, kdyby však to samé tvrdila samotným Číňanům, patrně by se jí dostalo rozrušených reakcí. Cesta z chudoby nebyla totiž vůbec jednoduchá a často byla úspěšná pouze stranickým kádrům navzdory. **Teze (nebo spíše mem) o straně, která vyvedla svůj lid z nuzných podmínek, je určena primárně cizincům, hlavně těm levicovým.** Jedná se o typický rozdíl mezi „externí“ a „interní“ propagandou. Existenci těchto často drasticky odlišných narativů strana potvrzuje i budováním orgánů externí propagandy, které náplň své práce mají často přímo v názvu (jako třeba dnes již neexistující Kancelář pro externí propagandu). Agentura Nová Čína slibuje, že dokument vyjde v patnácti jazykových verzích – bude zajímavé sledovat, v jakých konkrétně, a jakých reakcí se mu kde dostane.



V pondělí 21. února požádala Velká Británie prostřednictvím ministra zahraničí Dominika Raaba na schůzi Rady pro lidská práva OSN, aby Spojené národy měly povolen neomezený přístup do čínského Sin-ťiang. V oblasti tradičně obydlené hlavně Ujgury, turkickým etnikem převážně islámského vyznání, podle mnohých pozorovatelů (včetně českého ujuristy Ondřeje Klimeše) probíhá genocida této menšinové skupiny. Nejnověji to potvrdil kanadský parlament v rezoluci schválené 22. února navzdory vládním poslancům. Raab ve svém příspěvku kritizoval Čínu také za její politiku

v Tibetu a Hongkongu. Pro čínský režim jde o extrémně citlivé téma, především pak od roku 2016, kdy v Sin-ťiang zavedl v podstatě policejní stát s gulagy. **Koncentrační a pracovní tábory mají za cíl převýchovu několika milionů lidí označených za neochotné se počinštit (v jazyce české pravice by ekvivalent mohl znít „nepřizpůsobiví“).** V táborech přitom často skončili i kvalifikovaní a plně počinštní Ujgurové, kteří už neovládají ani svůj jazyk a jejichž jedinou „vadou“ byla etnická příslušnost. Tvrdá asimilační politika je pro Si Ťin-pchingovu éru typickým rysem. Čínské ministerstvo zahraničí se proti Raabovým komentářům 23. února silně ohradilo prostřednictvím **Phoenix News** a zcela zpochybnilo tvrzení o nucené práci, které jsou (i podle uniklých čínských vládních dokumentů) Ujguri a další nečínská etnika v Sin-ťiang vystaveni. Žádost o umožnění prezkumu čínská strana odmítla s tvrzením, že jde jen o snahu dokázat ČLR vinu, a Británii vzkázala, že by si měla hledět vlastních problémů. Konkrétně zmínila přes čtyři miliony Britů nakažených covidem, vraždy a mučení civilistů britskou armádou v Iráku nebo Afghánistánu a rasismus, xenofobii a nenávisť v britské společnosti. Spojené království by podle čínského ministerstva zahraničí mělo přestat využívat fake news a lži k očerňování jiných států. Podobnou komunikační strategii volí ČLR celkem běžně hlavně v případě USA, které Čínu kritizují za lidskoprávní situaci. Nejde tedy o žádnou novinku, nicméně ostrá slova ze strany Velké Británie i ČLR naznačují, že se britsko-čínské vztahy do Cameronovy „zlaté éry“ jen tak nevrátí.

Národní sobectví

Vztah řady Čechů k Evropské unii se vyznačuje specifickým druhem sobectví. Tento postoj se v naší popřevratové historii poprvé naplno projevil při jednání o udržení společného státu se Slovenskem. To muselo o integraci v Evropě svést politický zápas, dlouhodobě je však proevropsštější než Česká republika.

LUBOŠ PALATA

Před několika měsíci jsem prodal svůj největší obraz, s rozměry dva na jeden metr. Koupil ho jeden český europoslanec, kterého zaujalo, že se změt barev a čar, připomínající Jacksona Pollocka, jmenuje Vstup do Evropské unie. Výjev se v abstraktní rovině váže k nejoblíbenějšímu svátku Čechů, svátku, který masovou účastí předčí oslavy Vánoc i Velikonoc. Jde o „pálení čarodějnic“, kdy se po celém Česku rozhoří mohutné hranice, na jejichž vršku je „čarodějnice“, většinou v podobě maskary nebo koštěte. Je to svátek vpravdě lidový. Vartu často postaví místní hasiči, přijde místní kapela, opékají se špekáčky, pivo teče proudem. Mladé páry se k sobě tisknou při pomalu dohořívajícím ohni a pak se společně vytrácejí do pozdně jarní noci. A právě na svatojakubskou noc, spojenou s předkřesťanskou pohanskou mystikou, vstupovala Česká republika do Evropské unie.

Diktát Bruselu

Prezident Václav Klaus, který až po letech přiznal, že v referendu o vstupu do EU v roce 2003 hlasoval pro členství země v Unii, spojil symboliku „pálení čarodějnic“ s jiným, podobně silným národním symbolem, a sice výstupem na horu Blaník, z jejíhož nitra podle pověsti vyjdou blaničtí rytíři v čele se svatým Václavem, „až bude Čechům nejhůř“. A Klaus chtěl patrně naznačit, že právě to se vstupem do EU děje. Prezident, jenž vyšel na horu v doprovodu stovek protievropsky naladěných Čechů, dostal meč a štít a s pívem v ruce, oděn v polosportovním oblečení, pronesl u vatry řeč, která místo oslavy varovala před nebezpečím. „Chtěl bych vás pozdravit z tohoto mimořádného místa opředěného mýty... Chci vyzvat všechny z vás ke svornosti, varovat před nepřiměřeným očekáváním, po němž může následovat deziluze. Věci nepoběží samy, nesmíme složit ruce do klína. Přeji nám dost sil, sebevědomí a odvahy k nové situaci, které právě nastala,“ pravil v noci na 1. května 2004 politik, který byl šest let prvním českým premiérem, později deset let druhým českým prezidentem, a přestože po roce 2012 ztratil z různých důvodů svůj dřívější vliv a dnes je marginální politickou figurou, mnoho z jeho nepřátelských postojů vůči EU přetrvává v české společnosti dodnes.

Většina Čechů (průzkumy se pohybují mezi 50 a 60 procenty) chce zůstat v Evropské unii, ale výrazná většina respondentů zároveň odmítá vyměnit českou korunu za euro. Právě euro Klaus v dobách svého prezidentství tak dlouho kritizoval, až se mu podařilo původně kladný přístup společnosti obrátit proti evropské měně. Na Brusel a tam působící české politiky a europoslance se dodnes velká část Čechů dívá klausovskou optikou, podobně jako před více než sto lety na parlament v císařské Vídni, a co přichází od evropských institucí, je velmi často vnímáno jako „diktát Bruselu“. Václava Havla jakožto zastánce Evropské unie po jeho odchodu z funkce prezidenta v roce 2002 a pak po jeho smrti v Česku nikdo nedokázal zcela nahradit.

Velkou krizí vztah české společnosti k EU prošel dvakrát. V době ekonomické krize po roce 2008, která v Česku trvala téměř pět let, podle pravidelných měření agentury STEM klesla spokojenost se členstvím v EU z původních 69 procent na 41 procent (v roce 2012). Na zcela nejnižší úroveň 35 procent se dostala o čtyři roky později v době migrační krize. Drtivá většina českých politiků v čele s prezidentem Milošem Zemanem rozpoutala tehdy v Česku antievropskou, protimuslimskou a proticizineckou hysterii, jejímž symbolem se stal odpor proti kvótám na přerozdělování žadatelů o azyl. Kdyby se v té době konalo v Česku referendum o členství v EU, došlo by zcela jistě k „czexitu“.



V českém přístupu k Evropské unii je něco, co by se dalo nazvat „národním sobectvím“. Ilustrace Bety Suchanové

„Problém spočívá v tom, že je to Evropská unie, která nám vnucuje, abychom tyto lidi umístili na našem území. Měli bychom si uvědomit, že je to začátek manipulace našich státností,“ argumentoval v té době Zeman. „Dejme si na to pozor; každá katastrofa začíná nenápadně. A když skloníte hlavu jednou, budete ji sklánět i napříště,“ prohlásil prezident v roce 2017 na jedné ze svých pověstných „besed s občany“.

Po odeznění uprchlické krize a úpadku vlivu Miloše Zemana se důvěra v EU nicméně vrátila na nadpoloviční úroveň a podle průzkumu agentury STEM z konce listopadu 2020 je se členstvím v Unii spokojena opět poměrně výrazná nadpoloviční většina Čechů (57 procent). Průzkum však zároveň uvádí, že Češi mají stále pocit „bruselského diktátu“; jen 39 procent lidí má dojem, že Češi mohou do dění v EU zasáhnout. „Ani většina vlašných zastánců EU nevěří, že můžeme ovlivnit, co se v evropských institucích děje,“ uvádí analytik STEM Nikola Hořejš. S tím souvisí mnoho dalších věcí. Například to, že se o místa v unijních institucích uchází daleko méně Čechů, než by odpovídalo velikosti Česka – pouze jedno procento oproti odpovídajícím 2,1 procenta. „Češi podávají velmi málo přihlášek do institucí Evropské unie,“ potvrzuje ministr zahraničí Tomáš Petříček, jehož úřad kvůli tomu zahájil letos dokonce silnou propagační kampaň.

Evropě to osladíme

Zatím jediné předsednictví Česka v EU na počátku roku 2009 se proslavilo dvojsmyslným heslem „Evropě to osladíme“ a skulpturou sochaře Davida Černého urážející velkou část členských států EU (například Bulharsko znázorňoval „turecký záchod“). Během předsednictví nastal ale ještě jiný, výrazně větší problém. Když se mě v prosinci 2008 při

návštěvě Francie ptali tamní vysocí diplomaté, jak odhadují průběh předsednictví, varoval jsem je, že mohou očekávat pád tehdejší české vlády Mirka Topolánka uprostřed předsednictví. Bohužel jsem se nemýlil a kabinet skutečně skončil už po čtyřech měsících.

Tím, kdo relativně úspěšně započaté předsednictví v polovině zařizl, nebyl nikdo jiný než tehdejší prezident Klaus, jehož spolupracovníci přesvědčili několik vládních poslanců, aby hlasovali pro vyjádření nedůvěry kabinetu.

Nové blížící se předsednictví v druhé polovině roku 2022 prý současný premiér Andrej Babiš hodlá pojmut jako nejúspornější předsednictví v historii EU. Z rozpočtu na něj ovšem vyčlenil jen 1,2 miliardy korun. „Naprosto prioritou této vlády je úspornost státního rozpočtu,“ prohlásil Babiš o sumě, kterou někteří ministři vlády pokládali za tak nedostatečnou, že navrhovali raději se předsednictví v EU rovnou vzdát. Poté, co proti nízkému rozpočtu protestoval velvyslanec při EU Jakub Dürr, nechal ho Babiš po dvou letech ve funkci v létě 2020 odvolat. Nedostatek financí na předsednictví přitom mimo jiné znamená, že nebylo možné nabrat na posílení diplomatů a ministerstev nové pracovní síly a stážisty. „V podobě, v jaké je navrhován rozpočet předsednictví, tak nejsme schopni naplnit některé ambice,“ varuje proevropský ministr zahraničí Tomáš Petříček. Ale marně.

Paradoxní je, že v roce 2020 během koronakrize Babiš vytvořil rozpočet s deficitem 500 miliard korun a na rok 2021 plánuje deficit ve výši 320 miliard korun.

Nesolidární Češi

V převažujícím českém přístupu k Evropské unii je něco, co by se dalo nazvat „národním sobectvím“. Byl to směr, který zvítězil – nebo byl jako vítězný Čechům vnucen – už v roce 1992, kdy se rozpadlo Československo. Psal jsem o tomto

Většina Čechů si členství v Evropské unii nikdy nevážila



zásadním okamžikem v novodobých dějinách střední Evropy před několika lety rozsáhlý seriál pro deník Lidové noviny a měl možnost hovořit se zásadními aktéry „rozvodu“ roku 1992. Ke svému překvapení jsem opakovaně narážel na zcela opačný pohled, než jaký jsem si v době, kdy se rozpad federace odehrával a kdy jsem už pracoval jako novinář v jednom českém deníku, vytvořil a který dodnes přetrvává jako základní český narativ. A sice, že rozpad federace chtěli Slováci, kdežto my jsme je se smutkem a neradi nechali jít.

Jak první slovenský prezident Michal Kováč, tak mnozí další „otcové zakladatelé“ Slovenska tvrdili, že oni chtěli v době rozpadu federace jen širší konfederální svazek, něco na způsob Belgie. Jenže Češi v čele s tehdejšími premiéry Václavem Klausem k tomu nebyli ochotni a dohnali je k plné samostatnosti. Dovnitř do Česka se pak výhodnost „rozvodu“ podávala tak, že bez chudší východní části země, kterou bohatší západní část musela finančně dotovat, bude Čechům lépe.

Podobně „sobecký“ přístup se pak přenesl i do českého členství v Evropské unii. Kdykoli mělo Česko projevovat solidaritu s evropským celkem, kdykoli se nedala nějaká dohoda vyjádřit finančním přínosem pro Čechy a kdykoli to vypadalo, že by mohla být oslabena česká suverenity, tedy síla veta České republiky jako jednotlivého unijního státu, byl v Praze problém. Tak tomu bylo během migrační krize, kdy se hrálo o přijetí pár tisíc žadatelů o azyl, při ratifikaci Lisabonské smlouvy, která posilovala většinové hlasování v EU a kterou Klaus jako prezident podepsal až jako poslední, i při jednání o rozpočtu EU v létě roku 2020, před nímž premiér Andrej Babiš prohlásil, že Česko „nesmí být trestáno“ za úspěšné zvládnutí koronavirové krize a že z balíku unijní pomoci by neměly hlavní díl dostat tehdy nejpostiženější země jako Itálie, Francie nebo

Španělsko. Babiš, který tehdy prohlašoval, že Česko zvládlo krizi nejlépe v Evropě, ovšem netušil, jaká bude situace o půl roku později.

A konečně, stále se opakující argument proti přijetí eura zní, že bychom museli převzít jistý díl spoluzodpovědnosti za situaci v zemích, jako je Řecko nebo Itálie. Vždyť i největší bojovník proti euru, již zmíněný Klaus, se několikrát nechal veřejně slyšet, že kdyby se jednalo o společnou měnu s Němcem a skandinávskými státy, „euromarku“ by namísto české měny ihned přijal.

Černá díra Evropy

Slovenský europříběh je v mnohém jiný než ten český. Češi v posledních třiceti letech nikdy nepochybovali, že jsou a budou součástí Evropy, a leckdy v nich spíše převažoval pocit, že pro ně není západní Evropa dost dobrá. Slováci si ale prožili hned v prvních letech po získání samostatnosti pocit, že k vyspělému Západu vůbec patřit nemusí. Po získání nezávislosti se totiž do čela státu dostal autoritářský premiér Vladimír Mečiar, který po šesti letech vlády dovedl zemi do stavu, kdy se jí říkalo „černá díra Evropy“. Únos syna prezidenta Michala Kováče agenty slovenské tajné služby, útoky na nezávislé novináře, omezování práv maďarské menšiny, zmařené referendum o vstupu do NATO a mnohé jiné kauzy vyřadily Slovensko ze seznamu plně demokratických evropských zemí. Je paradoxem historie, že dnešní Polsko a Maďarsko zašly v likvidaci základů demokracie a právního státu v mnoha ohledech mnohem dále – jenže ty už členy EU jsou.

Na podzim roku 1998 bylo Slovensko vyřazeno z první vlny rozšíření NATO a kvůli neplnění Kodaňských kritérií, spočívajících v dodržování právního státu a fungování demokracie, bylo de facto vyloučeno i z tehdy uvažovaného rozšíření Evropské unie. Když se v listopadu 1998

ujala moci protimečiarovská demokratická koalice v čele s premiérem Mikulášem Dzurindou, čekala na ni nejen zruinovaná, zahraničními investory takřka opomíjená ekonomika, ale především výzva v podobě návratu do integrujících se evropských struktur. Ovšem hned během své první cesty do Bruselu dojednal Dzurinda „dohodu o rychlém zřízení pracovní skupiny na vysoké úrovni pro odstraňování jevů, které Slovensku bránily zahájit jednání o vstupu do Evropské unie“. Slovensku tehdy pomohla jak obnova činnosti v té době silně prounijní Visegrádské čtyřky, tak paradoxně i to, že Unie s rozšířením váhala až do roku 2004, kdy přijala najednou hned deset nových zemí, z toho osm ze střední a východní Evropy. Pokud se podíváme na příklad Srbska, které bylo na konci devadesátých let s mečiarovským Slovenskem srovnáváno, vidíme, že příběh Bratislavy vůbec nemusel mít z hlediska evropské integrace zdaleka takové vyústění, k němuž v květnu 2004 došlo.

Euroslovensko

Slovensko se však nespokojilo jen se členstvím v EU, ale tvrdě pracovalo i na přijetí eura, což se mu 1. ledna 2009 (jako po Slovensku druhé „nové členské zemi“) podařilo. Když jsem o silvestrovské noci několik minut po půlnoci na bratislavském korzu vložil do bankomatu svoji kartu a vyjely mi eurové bankovky, byl to pro mě jako Čecha, který vždy považoval západní část bývalé federace za tu vyspělejší, podivný pocit. Cítil jsem se pokorný, měl jsem pocit, jako by se Slovensko definitivně odpojilo od Česka, obešlo nás a připojilo se k západní Evropě.

Toto zvláštní eurové propojení na Západ, které se pro Slováky stalo nejen důvodem národní hrdosti, ale také jedním z motivů zvýšených zahraničních investic i rychlého ekonomického růstu, trvá přes mnohé peripetie

(jakou byla třeba nutnost pomoci v dlouhé krizi ze slovenského hlediska „bohatým Řekům“) i po více než deseti letech. Za těch deset let se „Euroslovensko“ ekonomicky téměř dotáhlo na Česko, ale co je možná ještě důležitější, hospodářsky výrazně odskočilo od Maďarska a tím také do značné míry vyřešilo odstředivé tendence silné maďarské menšiny na jihu země. Slovenští Maďaři se totiž v eurovém a plně demokratickém Slovensku mají lépe než ve své (orbánovské) domovině.

Přes mnohé problémy, například rozsáhlou korupci spojenou s čerpáním peněz z fondů Evropské unie, klientelistické propojení politiky a byznysu nebo určitý vliv putinovského Ruska, jsou Slovinci spokojeni se členstvím v EU mnohem více než Češi. Například v roce 2018 byl poměr spokojených Čechů a Slováků 54 procent ku 69 procentům. Zatímco z Unie chtělo v té době vystoupit 34 procent Čechů, Slováků pouze 22 procent. Při takzvané migrační krizi mělo sice Slovensko k přijímání migrantů kritický postoj, ubytovalo nicméně v Gabčíkovu dlouhodobě tisíce žadatelů o rakouský azyl, aby prokázalo alespoň určitou solidaritu.

Stalo se už zvykem, že nejvyšší slovenští ústavní činitelé vydávají v posledních letech společnou deklaraci, která i před občany zdůrazňuje důležitost členství v NATO a především v Evropské unii. „Je naším strategickým a životním zájmem, abychom toto členství a výhody a povinnosti s ním spojené dále rozvíjeli,“ píše se v posledním dokumentu tohoto druhu, který vydali ke dni Evropy v květnu 2020 prezidentka Zuzana Čaputová, premiér Igor Matovič a předseda parlamentu Boris Kollár. Nic takového v České republice za prezidentů Václava Klause ani jeho nástupce Miloše Zemana v posledních více než patnácti letech nevzniklo. Zemanovo „evropanství“ se vyčerpalo tím, že na Pražském hradě zavlála po roce 2012 vedle české vlajky i vlajka Evropské unie, což Klaus odmítal. Šlo nicméně o jedno z posledních proevropských gest, kterého jsme se od Zemana dočkali.

Evropské peníze

Mnozí proevropsky a prodemokraticky smýšlející Češi si dnes podle jednoho z nejznámějších slovenských publicistů a politických esejistů Milana Šimečky „do Slovenska projektují své naděje“. Například jasně proevropskou prezidentku Zuzanu Čaputovou vítali před necelými dvěma roky tisíce Čechů v Praze se spontánním nadšením. Paradoxně se to děje v době, kdy je v Česku premiérem původem slovenský miliardář a oligarcha Andrej Babiš, který pronáší projevy podivnou směsicí češtiny a slovenštiny. Babišův vztah k Evropské unii je nicméně typický „český“ a pouze transakční. Premiér sám otevřeně přiznává, že byl v době vstupu do EU silným euroskeptikem.

Mnoho jeho odpůrců, kteří v něm jako oligarchovi, jenž ovládá nejen významnou část ekonomiky, ale i českých médií, vidí hrozbu pro demokracii, spoléhá tak trochu na to, že se Babiš nakonec dostane před soud a možná i do vězení za „zločin“, který v podstatě spáchal proti Evropské unii, když před lety obešel pravidla pro získávání dotací EU pro malé a střední podniky a získal z evropských fondů 50 milionů korun na stavbu svého Čapího hnízda. Aby toto reprezentační sídlo na dotaci dosáhlo, bylo fiktivně vyčleněno z obřího Babišova koncernu Agrofert. Za trestný čin „dotačního podvodu“ hrozí českému oligarchovi až sedm let vězení. Protože jde ale „jen o evropské peníze“, drtivě většině Babišových voličů to nikdy nevadilo. To o vztahu Čechů k Unii vypovídá možná víc než všechny průzkumy popularity Evropské unie.

Autor je editor pro evropské záležitosti v Deníku.

Anglickou verzi textu najdete na serveru visegradinsight.eu.

Umění fu.osu.cz

**Produkcce
v kulturních
kreativních
odvětvích**

nový profesně orientovaný
studijní program na Fakultě umění
Ostravské univerzity

navazující magisterské studium

přihlášky
do 15.
března

EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
OP Výzkum, vývoj a vzdělávání

MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

OŠTRAVSKÁ
UNIVERZITA
FAKULTA UMĚNÍ

řídít kulturní provoz

CINEPUR



Nejlepší filmy roku 2020
Portrét Karel Vachek
Flashback Stvoření pro lásku
Seriál Koruna

Cynik postmoderní doby
Jak rozumět Klubu rváčů
Ženy v mužských světech
Mank: Fincherův Hollywood

133 David Fincher

Kritiky: FREM, Nechte je všechny mluvit,
Alchymická pec, Půlnoční nebe,
Smysl života, Americká elegie




**Český lev
žije na DAFilms**

Sledujte živé streamy s tvůrci
a nominované filmy
online od 22. února

**dafilms.
CZ**

MINISTERSTVO KULTURY

Creative Europe
MEDIA

Maxim Gorkij
autor

Ivan Buraja Jana Vlčková
režie záznamu

Česká televize

HaDivadlo Maloměšťáci

Záznam divadelního představení



**8. března 2021
ve 20:15 na ČT art**

www.hadivadlo.cz

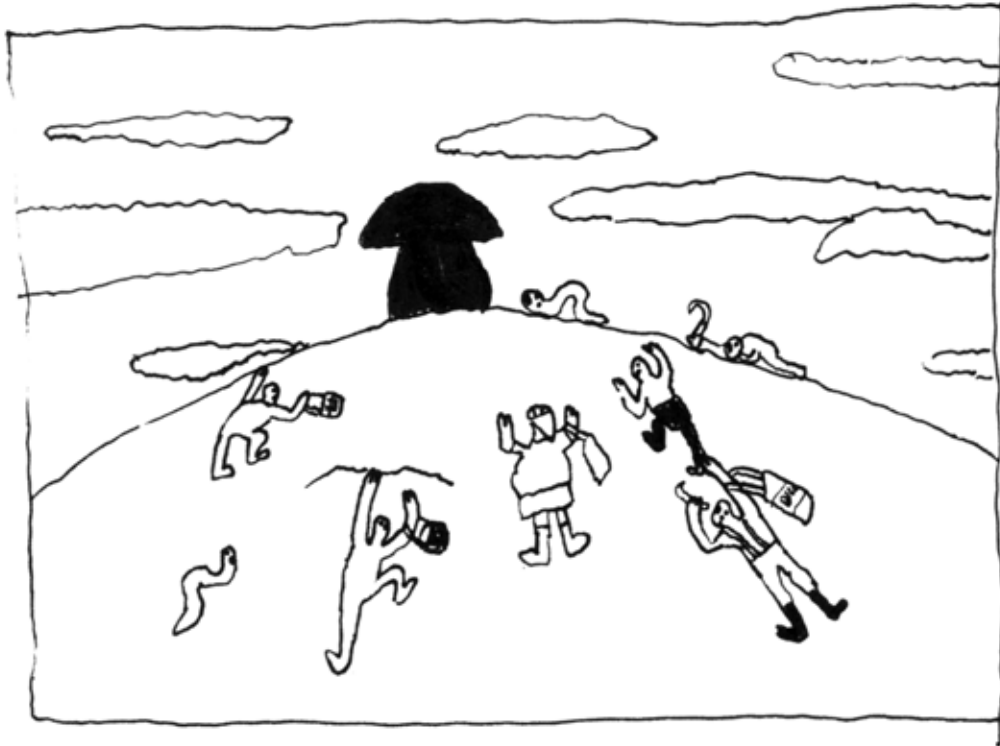
www.ceskatelevize.cz

Povrchní dekonstrukce

Kritické dějiny Československa od Mary Heimannové

Způsob, jakým se historička Mary Heimannová vyrovnala s interpretací moderních československých dějin, vyvolal u nás i v zahraničí řadu polemik. Autorka se nebojí otevírat palčivá a často i vytěsněná témata české a slovenské historie, není ovšem příliš přesvědčivá v odborné argumentaci ani znalostech kontextu.

VOJTĚCH ČURDA



V polistopadovém období upadly podle Mary Heimannové oba státy do provincialismu. Kresba Tereza Šiklová

Publikace americké historičky Mary Heimannové *Československo. Stát, který zklamal* (Czechoslovakia: The State That Failed, 2009) vyvolávala rozvášněné diskuse už po prvním, zahraničním vydání, a to i v anglofonním prostředí. Autorka si dala za cíl nalomit „whigovský výklad“ dějin československého státu jako liberální demokracie několikrát zničené agresivitou zahraničních velmocí. Na tuzemský knižní trh titul doputoval až po více než deseti letech, ústřední témata knihy však v historických disputacích stále rezonují.

V tuzemském prostředí o ní například vedl polemiku šéfredaktor Britských listů Jan Čulík s historikem Oldřichem Tůmou a historičkou Evou Hahnovou. Ta Heimannové vytýkala snahu o revizionistickou perspektivu, tedy to, že československý stát líčí jako nacionalistický a vůči etnickým menšinám přezíravý útvar, zatímco role nacistického Německa je podceněna. Podobně Tůma vyčítl Heimannové faktografické chyby i nedostatečnost kontextuálního chápání československé historie. Čulík naopak ocenil narativní schopnosti americké historičky a její schopnost překročit domácí historické stereotypy a poselství knihy aktualizoval v reflexi polistopadových společenských polemik. Přesto se však vymezil vůči autorčinu jednostranně kritickému pohledu na čechoslovakistický koncept a Masarykovu činnost v době první světové války. Dlužno dodat, že na přebalu českého vydání lze nalézt doporučení od Petra Pitharta (tedy spoluautora rovněž „revizionistické“ a kontroverzní práce *Češi v dějinách nové doby*, vydané roku 1991 pod kolektivním pseudonymem Podiven) a Magdalény Vášáryové.

Pohled shora

Řada témat i přístupů, které Heimannová přináší, byla v soudobé historiografii reflektována. Kromě česko-německých vztahů a poválečného vysídlení německy mluvících občanů (například práce Jana Křena, Tomáše Staňka nebo Adriana Portmanna) jde o paternalistický vztah československého státu k rusínské populaci (reflektovaný v textech Stanislava Holubce) nebo o problematické období třetí republiky (především Štaifovy, Rákosníkovy a Spurného *Milníky moderních českých dějin*, 2018). Z faktografického hlediska tedy publikace americké historičky mnoho nového nepřináší (je třeba vzít v potaz, že byla určena primárně anglofonní veřejnosti). Její interpretační schéma ovšem bude většina tuzemských čtenářů brát jako hozenou rukavici.

Meziválečnou republiku Heimannová chápe spíše jako produkt českého nacionalismu než liberální demokracii. Masarykova zahraniční akce a vytvoření československého státu byly podle autorky výrazem přezíravosti vůči velké části populace, ať už německé, maďarské, rusínské nebo i slovenské. Právě potýkání českého a slovenského nacionalismu se autorka věnuje nejobšírněji. Tento konflikt se podle ní výrazně projevoval i v náboženské oblasti, a sice rozporem mezi propagací husitských tradic a slovenským katolicismem. Nejvýraznějším symbolickým projevem českého antiklerikalismu bylo podle Heimannové stržení mariánského sloupu na Staroměstském náměstí, které se značným zjednodušením připsala „davu českých národních socialistů“. V prvních letech republiky sice vypjaté kulturní boje probíhaly, autorka však jejich důsledky značně přecenila. Ačkoliv například sociální demokracie bojovala o důsledné oddělení státu a církve, prosadit se jí to nepodařilo. Vztahy s Vatikánem naopak stabilizoval Edvard Beneš (k němuž má Heimannová vyhraněné kritický vztah), který byl navíc ve třicátých letech zvolen prezidentem i za přispění hlasů slovenských luďáků.

Kritická reflexe vztahu československého státu k německy mluvícím občanům a jejich druhořadého postavení je určitě namístě. Komplikované česko-německé vztahy jsou však nazírány poněkud jednostranně, přičemž autorka přitom nezná ani významné práce historika Detlefa Brandese věnované této problematice. Jakkoliv nemůžeme podceňovat roli českého nacionalismu, nelze opomíjet ani související hospodářské příčiny národnostního napětí. Československé pohraničí totiž zažívalo chudobu a sociální nespravedlnost už ve dvacátých letech, v období zdánlivě stabilizace meziválečného kapitalismu. Heimannová se však zabývá pouze dějinami politickými, které vedou spíše k perspektivě shora. Nešťastně pak vyznívá například její výklad květnové krize roku 1938, když píše o „neoprávněných vojenských provokacích ze strany Československa“.

Nepřátelé vnitřní i vnější

Jakkoliv se však mnohé soudy Mary Heimannové mohou jevit jako nespravedlivé nebo jednostranné, otevírají témata, která byla z dějinného povědomí vytěsněna. Autorka se obšírně věnuje například období druhé Česko-slovenské republiky, kdy byl autoritativní režim budován částí předmnichovských politických elit. Selhávání státu ukazuje

na příkladu silného antisemitismu, který měl oporu i v legislativě, a připomíná také represí romského etnika v táborech v Letech u Písku a v Hodoníně u Kunštátu. I zde je ale výklad faktograficky zmatečný. Uvádí například, že na konci války se z obou táborů vrátilo pouze pět procent romské populace. Oba tábory však tou dobou byly kvůli epidemii tyfu již dva roky zavřeny a jejich vězni mezitím umírali v táborech vyhlazovacích.

Celou publikací se táhne téma české a slovenské odpovědnosti za vlastní dějiny, včetně jejich stinných stránek, jako bylo násilí při poválečných „odsunech“. Autorčin kritický pohled na třetí republiku je v mnoha ohledech oprávněný, přesto však ve svém výkladu značně podcenila aspekt sovětizace československé společnosti. Sovětský vliv paradoxně spatřuje především v oblasti kulturní politiky, v přejímání konceptů sovětského ideologa Andreje Ždanova. Zde by se ovšem dalo namítnout, že mnohé koncepty oficiální politiky (včetně známého projevu Ladislava Štolla o vývoji literatury) odrážely spíše autochtonní pnutí uvnitř československé kultury než mechanické přebírání sovětských esteticko-politických norem.

Mezi Dubčekem a Havlem

Značnou pozornost věnuje Heimannová dění kolem „osmašedesátého“, její pojednání je ale značně selektivní. Rozsáhlé společenské proměny ani vědeckotechnickou revoluci ve své práci prakticky netematizuje a soustředí se hlavně na slovenskou otázku a příběh Alexandra Dubčeka. Teze o tom, že pražské jaro bylo střetem mezi reformní a konzervativní variantou komunismu, pak problémy daného období značně zjednodušuje a v kontextu polistopadové historiografie a publicistiky nepůsobí příliš originálně. Jakkoliv barvitě a atraktivně autorka líčí události následující po okupaci, tématu normalizace se příliš nevěnuje. Období sedmdesátých a osmdesátých let splývá v jakési „bezčasí“, větší pozornost je věnována pouze Chartě 77, i zde však chybí důkladnější analýza. V polistopadovém období pak podle autorky oba rozdělené státy upadly do provincialismu, z něž se vymykal především Václav Havel jako představitel „autentického hlasu jednoho proudu disidentické kultury“. Heimannová oceňuje především jeho omluvu obyvatelům vyhnaným v poválečné době, stejně jako jeho podíl na začlenění České republiky do mezinárodních západních struktur.

Díky svému přístupnému stylu psaní nabízí Heimannová tuzemské (především laické) veřejnosti mnoho podnětů ke kritické reflexi. Její snahu „dekonstruovat mýty“ však podemílá poněkud povrchní orientace v československých dějinách, nedostačující odborná erudice a spíše emotivní než vyargumentované soudy.

Autor je historik.

Mary Heimannová: Československo. Stát, který zklamal. Přeložil Zdeněk Hron. Petrkov, Havlíčkův Brod 2020, 404 stran.

Brutální tvář státu

Kauza španělského rappera Pabla Haséla



Demonstranti, Podemos a některé další levicové strany žádají pro rappera Pabla Hásela milost. Foto VDefensa

Uvěznění Pabla Haséla za urážku královské koruny a podporu terorismu vypovídá hodně o povaze španělské demokracie. K případu došlo před čtyřicátým výročím neúspěšného vojenského puče, v době, kdy král Filip VI. a většina španělského parlamentu oslavovali údajné zásluhy monarchie o návrat demokracie. Zároveň probíhaly protesty.

OTMAR SOJKA

Na začátku února španělský rapper Pablo Hasel oznámil, že dostal výzvu k nástupu do vězení, mimo jiné za urážku královské koruny. Haselovi byl trest vyměřen v roce 2018 za příspěvky na Twitteru a také za píseň, v níž se nevybíravě vyjadřoval o bývalém králi Juanu Carlosovi i jeho synovi a nástupci. Přitom pouze expresivním způsobem poukázal na věci, které veřejně probírala media, například na korupční kauzy bývalého španělského krále. Nejvyšší soud ovšem přihlédl i k dalším textům na Twitteru, v nichž se Hasel pochvalně vyjadřoval o katalánské komunistické organizaci GRAPO, kterou španělský stát považuje za teroristickou. Obvinění z podpory terorismu nicméně působí značně alibisticky a prokuratura ho zřejmě doplnila, aby zmírnila negativní ohlas žaloby za urážku majestátu.

Zdiskreditovaná monarchie

V polovině února si katalánská policie pro Haséla přišla na univerzitu v Lleidě, kam se s několika příznivci uchýlil. Zpěvák uvedl, že dostal několik nabídek na vycestování do zahraničí, podobně jako někteří katalánští politici stíhaní za uspořádání referenda o nezávislosti v roce 2017. Odchod do zahraničí, kde by španělská žádost o vydání měla podstatně omezené šance na úspěch, však odmítl. Chtěl, aby jeho zatčení odhalilo brutální tvář španělského státu. „Ani tato represe nás nezlomí,“ řekl při zatýkání.

Brutalita státu se záhy skutečně ukázala při protestech proti rapperovu uvěznění, které

proběhly v Madridu a Barceloně. Policie použila násilí a desítky demonstrantů zranila. Jedna z demonstrujících přišla o oko. Policie se chovala takto brutálně patrně i kvůli tomu, že měla politické krytí většiny španělských stran včetně vládnoucích socialistů. Proti tvrdým zásahům protestovali pouze levicoví katalánští separatisté a hnutí Podemos. Tuto kombinaci nenechala bez komentáře pravice, která je v otázce „jednoty státu a institucí“ již zcela hegemonizována krajně pravicovým uskupením Vox.

Protesty v ulicích, které je v době covidové krize těžké uspořádat i ospravedlnit, protože nemalá část společnosti (i levice) dnes v každé demonstraci vidí potenciální semeniště nákazy, každopádně ukázaly, že řada Španělů nestojí o to, aby monarchie požívala speciální ochrany a privilegií. Koneckonců, skutečnost, že se o podivných stycích Juana Carlose začalo psát tak pozdě, je dána i auroou nedotknutelnosti, ke které přispěl zákon o urážce královské koruny. Monarchie je přitom zdiskreditovaná nejen mezi mladými Španěly, ale ve většině společnosti, jak ukazují průzkumy veřejného mínění. Jako zcela odtržené od reality proto působily připomínkové akce ke čtyřicátému výročí neúspěšného puče z roku 1981, při nichž před španělskými zákonodárci vystoupil král Filip VI. s projevem oslavujícím jeho otce. Této parlamentní seance se odmítly zúčastnit některé regionální strany a i vicepremiér Pablo Iglesias upozornil, že návrat krále nebyl nutnou podmínkou pro obnovení demokracie ve Španělsku.

Neúplná demokracie

V případě Haséla i ostatních kritiků monarchie se pravicová opozice zaměřila na Podemos. Toto levicové hnutí je prakticky každodenně obviňováno z nedostatečné státnosti. Kritikám, jejichž ideové schéma jasně pochází od krajní pravice, ovšem čím dál více přizvukují i někteří socialističtí politici. Část z nich spojenectví s Podemos a levicovými regionálními stranami nikdy nestrávila a zřejmě by preferovala nějakou formu spolupráce s pravicovou opozicí. Podobný krok ale v minulosti socialisty poslal na mnoho let do opozice.

Kauza Hasel dopadla i na katalánskou politiku. V polovině února se konaly volby do katalánského parlamentu, které sice vyhráli socialisté, ale separatistické strany znovu získaly většinu křesel a tentokrát i většinu hlasů. Druhou nejsilnější stranou se stala Republikánská levice Katalánska (ERC), která již před volbami uzavřela dohodu o spolupráci s pravicovou separatistickou stranou Junts. A právě s ní se představitelé ERC střetli ohledně zásahů katalánské policie proti demonstrantům, když Junts policisty „před výtržníky“ bránila. ERC tak má stále větší dilema, zda pokračovat v „národněosvobozené frontě“ s pravíci, či se snažit najít shodu s levicovými organizacemi, které jsou však vůči cíli samostatného Katalánska přinejmenším vlažné.

Zatčení Pabla Haséla přišlo v době, kdy se ve Španělsku debatovalo o tom, zda je tamní zřízení úplnou demokracií. Otázku nastolil Pablo Iglesias, jehož strana dlouhodobě tvrdí, že demokracie v zemi není dostatečná. A nejedná se jen o sociální a ekonomické nerovnosti. Ve Španělsku stále existuje tichá aliance mezi konzervativními politiky a představiteli justice, kteří neustále mobilizují proti potenciálním vlastizrádcům a rozvracečům. Z těchto ideologických premis vychází také perzekuce katalánských politiků, kteří se podíleli na organizaci referenda o nezávislosti. Díky tomu je Španělsko jedinou zemí Evropské unie s politiky v exilu.

Demonstranti, Podemos a některé další levicové strany v současnosti žádají pro zpěváka milost. Tu by ale museli podpořit i socialisté, kteří se k tomuto kroku vůbec nemají, jakkoli i jim by udělení milosti vyřešilo několik problémů: Hasel by přišel o pověst mučedníka a vláda by ukázala, že si umí poradit i s takto choulostivými případy. Brutalita a falešný pocit státnosti ale zatím vládnu i v největší španělské vládní straně. Nemalá část socialistů si stále myslí, že levici může nahradit středovou politikou. Ta však ve Španělsku postupně přestává existovat, protože pravici čím dál silněji ovládají myšlenky ultrapravice. Pouliční protesty naštěstí ukazují, že ve společnosti tento trend není zdaleka tak jednoznačný.

Autor je spolupracovník redakce.

ULTIMÁTUM

Kto plánuje, ten nemusí utekať

LAURA KOVÁČSOVÁ

Milióny ľudí sa v Texase pred pár dňami ocitli bez vody, tepla i elektriny. Výpadok pre snehovú búrku trval štyri dni, pričom teplota bola až dvadsať stupňov pod nulou. Počas výpadku bolo hlásených niekoľko stoviek úmrtí predovšetkým otravou oxidom uhoľnatým, keď si ľudia snažili zakúriť v autách či pomocou grilov. Mnohí zdieľali tipy, ako v dome udržať teplo a nezamrznúť. Texas je pritom jednou z energetických veľmocí. Čo sa teda stalo?

Hrozbám prírody, akou bola aj snehová búrka v Texase, kde niekoľko desiatok rokov obyvateľstvo nezažilo sneh, nikdy nedokážeme úplne predísť. A to najmä vtedy, ak predikcie klimatológov hovoria už dlhé roky o tom, že prejavy extrémneho počasia budú čoraz častejšie. Čo ale ako spoločnosť môžeme nepochybne urobiť, je brať vážne plánovanie príprav na obdobné situácie. Politická reprezentácia však aj v tejto chvíli obhajuje fosílna palivá a zo situácie viní Green New Deal, teda politiku, ktorá ani nie je aplikovaná v realite. Udalosti v Texase tak opäť odhalili, čo všetko je brané do úvahy a čo je automaticky v úzadí. Najschodnejšou cestou pre tento systém nie je príprava na eventuálne krízy a hrozby. V logike vecí, respektíve v zmysle zachovania zisku, to totiž vôbec nedáva zmysel.

Namiesto dôrazu na adaptáciu sa musíme zamerať na oblasť reziliencie, teda odolnosti. Lebo odolnejšia spoločnosť je omnoho viac pripravená čeliť hrozbám a ich dopadom. No práve to sa pri mnohých „prírodných katastrofách“ nestalo. Prečo dávam prírodné katastrofy do úvodzoviek? Analýzy naratívu sa zhodujú, že tento termín „neutralizuje“ situáciu a dáva do úzadia štrukturálnu povahu problémov. Ak sa pozrieme bližšie na to, koho katastrofy zasiahnu, sú to komunity chudobné či inak sociálne vylúčené – tie, ktoré sa najmenej podieľali na klimatickej zmene. Problém teda nie je počasie, ale štrukturálna odozva na kríze, ako bola nelen tá v Texase. Pozornosť je priamo úmerná tomu, koho sa nešťastie týka. Mnohí ľudia však nie sú v životnej situácii ako napríklad Ted Cruz, ktorý nasadol do lietadla a presunul sa do susedného Mexika.

Prípád Texasu nepochybne otvára otázku vlastníctva a kontroly nad verejnoprospešnými službami. Americký ekonóm Richard D. Wolff sa k situácii v Texase vyjadřil okrem iného z pohľadu kontroly nad výrobnými prostriedkami. Podľa Wolffa by mali o redistribúcii a procesoch vo verejnoprospešnej oblasti rozhodovať priamo pracujúci a spotrebiteľia. To sa však v realite dnešného sveta deje len výnimočne, ak vôbec. Rôzne katastrofické situácie nám vo svojej surovosti ukazujú, aká dôležitá je dostupnosť základných potrieb a práv a že za žiadnych okolností nemôže byť prístup k nim limitovaný na základe etnického, triedneho alebo iného aspektu. Rovnako ukazujú, ako veľmi je dôležitá komunita a vzájomná pomoc, keď štát zlyhá. Napokon to zostane na nás, aby sme boli predovšetkým v požiadavkách na dostupnosť bezpečného bývania a prístupu nej zdravotnej starostlivosti pre každého bez rozdielu čo najhlasnejší.

A2LARM

čtete online komentářový deník

a2larm.cz



Filip Koryta
Falknov Calling
 Druhé město 2020, 207 s.

Filip Koryta, který se proslavil v oblasti slam poetry, je tvůrčí člověk kypící inspirací. V prologu jeho prozaické prvotiny se dozvídáme, že neví, co dřív: jestli dopsat „tu novelu ve stylu Borise Viana“, nebo se „podruhé stát mistrem republiky ve slam poetry“, „založit další kapelu“, „vydat to absurdní drama“ a konečně „nějak vyřešit a zpracovat Falknov“. Nakonec vydal knihu krátkých kapitol z dětství v Sokolově (německy Falknov), které anoncuje jako „krátké povídky, každá s pointou... a možná pointu ani mít nemusí. Trošku jako Žaviš nebo Charms.“ O povídky se nejedná, pointu nemá téměř žádný ze zhruba sto osmdesáti kusů a s Charmsem to má společného pramálo. Spíše platí autorova další slova: je to naivní a píše to jako školáček. To, co funguje naživo před publikem, které má rádo show a efektní figury, je na papíře nefunkční a konsternující. V knize jsem našel jen tři pozoruhodné pasáže: scénu, v níž spícího Korytu pomoci opilý bratranec Pašík, společnou masturbaci se spolužáky, které říkali „Dáblík show“, a dětskou básničku „Kurva, piča, samopal,/ čůrák se mi zamotal“. Zbytek tvoří zaměnitelné zážitky podávané s přesvědčením, že autor sděluje něco zásadního, a pravdy typu „Život není nic jiného než práce, dřina a přemáhání“. A když už se těšíme na konec, Koryta nám na pár posledních stranách uštedří podpásovku nazvanou „Epilog (Filip se ptá Filipa)“. Tušíte správně – ptá se tu sám sebe na okolnosti vzniku knihy a začíná otázkou, jestli se necítí trochu jako Milan Kundera, když takhle sám sebe zpovídá. Odpovídá si takto: „Nebudu lhát, že mě to nenapadlo.“ Kniha je výjimečná jedinou věcí – Korytovým zduřelým autorským egem. **Karel Kouba**



Martina Adlerová
K tabuli půjde vrah
 Novela Bohemica 2020, 136 s.

„Středoškolská učitelka, držitelka 1. danu v judu, jezdkyňe na koloběžce (ale radši by jezdila na dracích), lektorka sebeobrany a angličtiny, bojovnice za práva stromů. Ve volném čase mluví s kočkami, běhá se psy, a nestačí se divit.“ Tak se na stránkách Českého rozhlasu České Budějovice popisuje Martina Adlerová, autorka pravidelných dvouminutových sloupků, které uvedená regionální stanice vysílá. Na přebalu její literární prvotiny K tabuli půjde vrah si můžeme přečíst několik hlášek z knihy. Třeba „Proč nejsem Lara Croft?“, „Ty máš mezi nohama Bibli svatou“ nebo „Je mi třicet dva a zdá se mi o plynových komorách“. Hrdinka příběhu Diana je žena, kterou tíží její rodinné zázemí, zejména asociální strýc Ludvík. Navíc obtížně zvládá svou práci učitelky na střední škole, protože dnešní mládež je divoká smečka pacientů s poruchami učení. A aby toho nebylo málo, pro hrdinku je víceméně nemožné najít si partnera, protože co muž, to blb. Ale to samé platí víceméně o komkoliv, kdo se kolem Diany mihne a koho ona s vtipem sobě vlastním ihned dokáže zařadit do toho správného chlívku. Podobně naladěným čtenářům – tedy takovým, kterým se jejich vlastní život moc nedaří, protože jsou obklopeni neschopnými blbci – je pravděpodobně román určen a snad právě oni v něm najdou to, na co autorka sází především: humor. Představuji si, jak si Adlerová – možná po nevydařeném rande – někdy po půlnoci pustila x-tou reprízu Banánových rybiček a užřela, že české literatuře nejvíc chybí nástupnice Haliny Pawlowské. A svou knihou se jí pokusila stát.

Jiří G. Růžicka



Billy O'Callaghan
Náš Coney Island
 Přeložil Petr Eliáš
 Paseka 2020, 216 s.

Román Náš Coney Island, v originále vydaný roku 2019, vypráví příběh milenců, kteří se už pětadvacet let setkávají na témže místě v New Yorku. V retrospektivách popisuje jejich minulost i důvody, proč se přes osudovost své lásky nevzdali zabezpečeného způsobu života a svých partnerů. Irský prozaik Billy O'Callaghan v sobě nezapře povídkáře, což ale není pro román žádná výhra. Části příběhu jsou od sebe oddělené, některé z kapitol by klidně mohly chybět, aniž by to ostatním uškodilo (nebo naopak prospělo). Pro hlavní zápletku dlouhodobého milostného poměru a jeho potenciálního ukončení není podstatná Michaelova irská minulost a dávný odchod z vesnice, smrt syna ani Caitlinino dětství. Tato témata jsou významná pro jednotlivé části, nikoli však pro celek. Kapitoly jsou stále povídkami, jež by obstály samostatně, jen jsou jmény postav propojeny s ostatními. Nedostatečnou „románovost“ jako by se autor snažil nahradit poněkud přebujelou metaforikou („větвовí kosti“, „čas je skleněný střeň vražený do krkavice dne“, „ospalé kadeře severního větru“). Co se naopak O'Callaghanovi daří, je zobrazení stárnutí. Ani při neustálé přítomnosti smrti v textu (úmrtí rodičů obou hrdinů i Michaelova syna a fatální rakovina jeho ženy) není vykreslení lásky mezi padesátníky patetické; nezastírá tělesné nedostatky, únavu a opotřebovanost, nezachycuje je však jako nevyhnutelné směřování ke konci, ale jako přirozenou součást života.

Klára Soukupová



Lenka Blažejová
Moje rudá knížka
 Vlastním nákladem 2020, 105 s.

Moje rudá knížka Lenky Blažejové je asi první pořádná publikace o menstruaci, kterou vytvořila Češka a kterou lze beze strachu svěřit do rukou nejen mladým slečnám těsně před první menstruací. Knižka je to opravdu rudá, barevné spektrum doplňuje pouze bílá a světlejší červeně. Autorka je ve svém výrazu úsporná a drží se toho, že na každou stránku patří jedna ucelená informace – i tak se jí ale na zhruba stovce stran daří představit menstruaci jako kulturní i biologický fenomén. Nevyhýbá se ani takovým věcem, jako je krev prosáklá skrze kalhoty, čímž pomáhá detabuizaci celého tématu. Všechny realie ze života ženy zároveň výrazně výtvarně stylizuje a doprovází je jednoduchými vtipnými komentáři: zkratka pojmenovává to, o čem se často mlčí. Věnuje se také tématu jazyka spjatého s menstruací, včetně slov, kterými menses označujeme – a nachází spoustu báječných pojmenování! Řekly jste někdy, že vám „na semaforu začala svítit červená“ nebo že „přišli rudoarmějci“? Pohraje si i se zkratkou PMS: je to premenstruační syndrom, anebo naopak síla? Právě tyto drobné změny v pohledu na menstruaci považuji za další z významných kvalit knihy, stejně jako autorčinu schopnost širšího vhledu – třeba když poukáže na pestrý výběr v oblasti menstuačních pomůcek včetně mnoha druhů menstuačních kalíšků nebo když poznamená, že kdyby ženy měly možnost se na pár dní zklidnit a zvolnit tempo, byla by menstruace pro mnohé podstatně méně bolestivá a nepříjemná.

Eva Marková



Jako v bavlnce
(I Care a Lot)
 Režie J Blakestone, USA, 2020, 118 min.
 Premiéra 19. 2. 2021 (Netflix)

Snímek Jako v bavlnce téměř přebírá model, jímž prosluly jihokorejské filmy: snaží se střídat žánrové polohy a spojovat je se společenským komentářem. Obojí se mu daří zpočátku velmi dobře – dokud se naplno neprojeví krátkozraké dramaturgické volby a nerozhodí celý žánrový stroj. Příběh o boji Marly, cynické majitelky domova pro seniory, s liliputánským šéfem ruské mafie je založený na setkání dvou žánrových světů a má parametry medicínského thrilleru, gangsterky, coenovské černé komedie a satiry. Tímhle žánrovým slalomem se zprvu proplétá s formální elegancí, která se opírá o dynamický střih, elektronickou hudbu a výrazně stylizované herecké výkony Rosamund Pikeové a Petera Dinklage. Po oslnivém úvodu, který ukazuje mechanismus fungování Marlina opatrovníckého byznysu, a následující části, v níž se ukazuje, že její nová klientka Jennifer Petersonová možná není nevinnou obětí, jak se na první pohled zdálo, se však filmu nedaří vytvořit silný konflikt a přesvědčivé drama. Ruští mafiáni jsou v podstatě neschopné komediální postavy, Marla přeskakuje mezi polohou nebezpečné sociopatky a nezničitelné akční hrdinky a postava Jennifer ve skvělém podání Dianne Wiestové zůstane po působivé expozici naprosto nevyužitá. Marla je navíc na začátku představena jako natolik odpudivá postava, že při jejím boji s ruskou mafii vlastně není komu fandit. Není divu, že si v druhé polovině i ve finále musí film vypomáhat poněkud instantními a ohranými schématy. **Antonín Tesář**



Tímo
L. E.
 Galerie ProLuka, Praha,
 16. 10. 2020 – 20. 3. 2021

Do 20. března je v pražských Vršovcích k vidění venkovní výstava brněnského streetartového umělce Tíma. Vystavuje v galerii ProLuka, vedené od roku 2012 Denisou Václavovou a Křištofem Kinterou a zřízenou organizátory festivalu 4+4 dny v pohybu. Pouliční galerie vznikla na protest proti nové zástavbě u zastávky Ruská, po několika letech však byla přesunuta na poněkud noblesnější místo – do Bezručových sadů. Tam prezentuje místně specifické umění od roku 2017. Za zmínku stojí například instalace Rekultivace Dagmar Šubrtové (2019), Soud, pád, pin a promiň Davida Fesla a Slávy Sobotovičové (2019) či Tradiční karavan Tomáše Džadoně (2018). Tímo, který se dlouhodobě věnuje tvorbě graffiti, mezi těmito jmény nevyčívá tolik, jak by se na první pohled mohlo zdát – tvoří sice spíše ve veřejném prostoru, ale vystudoval brněnskou FaVU a vystavoval v řadě českých galerií. V Bezručových sadech vztyčil nepřehlédnutelný billboard, na kterém je černobílá ikona planety Země a nápis „Limited Edition“. Umělec tak upozadil svou poetickou a ilustrátorskou stránku a zvolil formát strohého sloganu, podobně jako když pracuje s ironicky pozměněnými logy. Dílo L. E. poukazuje na kapitalistickou a marketingovou zvrácenost dnešní doby, nicméně zbudování billboardu v příjemném městském parku je tak trochu zvrácenost sama o sobě. Myslím, že dílo by slušelo víc nějakému opravdovému billboardu či jiné opuštěné ploše, ale za umění ve veřejném prostoru se zvláště v tomto čase rozhodně nezlobím.

Natálie Drtinová



Jiří Havelka a kol.
Očitý svědek
 Národní divadlo, Praha, premiéra online
 18. 2. 2021

S každým dalším týdnem, kdy se musí divadelníci a jejich publikum obejít bez přímého kontaktu a snaží se ho nahradit alespoň skrze online prostředí, je otázka, co si počít s určujícím specifikem divadelního jazyka, palčivější. Další podnět k osamělému přemítání u monitoru dodal Jiří Havelka svou „dokumentární anatomii masové vraždy“ Očitý svědek, která s faktografickou pečlivostí zpracovává dění předcházející masakru na Švédských šancích u Přerova i jeho průběh. Nemrazí přitom jen ze samotné skutečnosti, že poručík OBZ, psychopat Karol Pazúr, nechal již za mírového stavu povraždit 267 lidí včetně starců, žen a nemluvnat, ale i z toho, jak snadno k tomu mohl využít vojáků nebo zcela obyčejných vesničanů. I československé dějiny mají své příběhy o „banalitě zla“, v nichž se nikdo moc nevyptává, pokud rozkazuje člověk v uniformě. Jenže když čtyřiatřicet mluvících hlav podává hodinu a půl svědecké výpovědi ve formě nápadně připomínající konferenci přes Zoom, všechny ty čtené a potlačované emoce přerývané projevy začnou trochu otravovat – divadelní interpretace jako by příliš očividně parazitovala na autenticitě zachovaných svědectví, jako by chtěla příliš zjevně vychovávat a poučovat. Silné téma by mělo mít odpovídající silnou formu, jinak jeho zpracování ponouká diváka k závěru, že se historická skutečnost bez divadla celkem dobře obejde. A takové poselství jistě nebylo součástí tvůrčího záměru. **Marta Martinová**



Hugo Toxxx
Bauch Money 2
 CD, Hypno 808 2020

Poslední nahrávka Huga Toxxx, pokračování mixtapu Bauch Money (2012), by klidně snesla označení album a rozhodně patří mezi nejlepší české rapové tituly minulého roku. V jistém ohledu jako by šlo o dodatečné dotažení předložské desky 1000. Kdo by předpokládal, že Toxxxův lyrický, ale zároveň technicky zdatný projev už nelze více osekát, bude překvapen. Bauch Money 2 je totiž po všech stranách minimalistický trapový počín, který zaujme především svou autistickou polohou, o níž se v Česku zatím téměř nikdo nepokoušel, a pokud ano, nedalo se to poslouchat. Toxxx se nikdy nebál krajností: disponuje arzenálem nejrůznějších flow, ale protože se nerad opakuje, raději místo rytmické ekvilibristiky předvádí, že s jeho talentem se dá bič uplést takřka z ničeho. Nejsou k tomu potřeba ani duchaplné texty, ani přehnaná dikce sekáčku na maso, ale bez pomalu odkapávajících, atmosférických beatů by to nešlo. Až na pár prověřených spolupracovníků vsadil rapový veterán na nová jména, o nichž určitě ještě uslyšíme. O českém trapu se říká, že se zpožděním kopíruje zvuk amerických vzorů, to ale v případě Bauch Money 2 tak úplně nesedí – spíše se jedná o současnou desku, která přitom není zrovna lehká na poslech, o čemž svědčí i absence prvoplánových bangerů (snad s výjimkou tracku Serial). Repetitivní deklamace, které se blíží freestyly, a ztuhlé neuroleptické podmazý spojuje výrazně tlumivý efekt. Pokud tomu nevěříte, pusťte si alespoň track Ape Shit – zažijete opravdovou kodeinovou koupel. **Pavel Chodec**

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLDA 2021



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

UŽIJTE SI
KULTURNÍ
KARANTÉNU!

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

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

Další možnosti předplatného:

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

eskalátor

Části levice, a to zvláště té, jež se odkazuje na Michela Foucaulta či Giorgia Agambena, se od začátku epidemie vyčítalo, že všude až chorobně nachází výjimečné stavy. Jak se zdá, touto obsesí ale trpí i představitelé české „demokratické“ opozice, které z četby knihy Dohlížet a trestat nelze podezřívají ani v té neoptimističtější náladě. Opozice neprodloužila nouzový stav, aby si na vládě vynutila schválení pandemického zákona. O tom, že je to krok vpřed, lze ovšem úspěšně pochybovat. Nový zákon svěřuje rozsáhlé pravomoci ministerstvu zdravotnictví a hlavně hygienickým stanicím. Jak hygienici dokážou řídit epidemii, ukázali v létě na Ostravsku a žádná sláva to rozhodně nebyla. Český nouzový stav má přitom do schmittovského ideálu dost daleko. Nejenže se o něj vláda handrkuje s parlamentem, ale jednotlivá nařízení hojně torpédují soudy. Jeho výhodou je pak přesné časové ohraničení. U pandemického zákona naopak hrozí, že výjimečný stav ztratí jasné hranice. A v Evropě se stává poměrně často, že se mimořádné prostředky a omezení, například v boji proti terorismu, stanou součástí běžného práva. Česká republika by na tento vlak mířící do nenávratna naskočit neměla.

O. Sojka

Na ruském levicovém webu Zanova se na konci ledna objevil rozhovor s Antoniem Gramscim mladším, vnukem zakládajícího člena

Komunistické strany Itálie a významného levicového myslitele stejného jména. Gramsci junior se narodil roku 1965 v SSSR a vyrostl v rodině, která díky svému původu měla všechny výsady náležející členům ÚV KSSS. Je mužem mnoha talentů: působí jako biolog, kromě toho je popularizátorem matematiky a hudebníkem. Politické názory Gramsciho mladšího jsou však poněkud zarážející. Označuje se za socialistu a současně nacionalistu. Ze současných politiků obdivuje zejména Trumpa – za jeho snahu vrátit do USA tovární výrobu. Chválí i Mussoliniho, který prý příkladně dbal o životní úroveň italských dělníků. V současnosti se, jak soudí, zvláště v USA a EU věnuje nepřiměřená pozornost právům menšin. Blíže neurčení „internetové intelektuálové“ podle něj manipulují veřejným míněním zcela v duchu představ jeho děda o tvorbě hegemonie, jejich cílem je však nahradit boj za zájmy pracujících právy menšin. Sám Gramsci je nicméně „tolerance sama“, což dokládá tím, že na turné „spal pod jednou peřinou se stoprocentním gayem“. Rozhodně jde o zajímavý příspěvek k úvahám o tom, jaký vliv mají na názory člověka dědičnost a prostředí.

M. Tomek

Zkusme si představit, jak by to asi vypadalo, kdyby muži chodili na kontroly k urologovi stejně běžně, jako ženy navštěvují gynekologa. Mluvili by s ním o tom, jestli nemají problémy s varlaty, prostatou nebo penisem, jak se proměňuje jejich erekce, jestli neprožívají bolestivou ejakulaci či zda plánují rodinu. Podobné vyšetření každoročně podstupuje většina žen: primárním

cílem takového screeningu je sice prevence různých chorob pohlavních orgánů, ale dobrý gynekolog má přehled o ženině zdraví obecně a umí ji upozornit na první příznaky případného negynekologického problému. Ženy se tak učí hovořit o svém těle a zdraví a důvěra, kterou vůči lékaři mají, se následně odráží v celkově lepším zdravotním stavu. Jenže začneme-li se ptát, proč to tak je, nabízejí se nepříjemné odpovědi: není péče o ženské tělo vlastně jen snahou chránit vzácné zdroje? A není načase začít učit i chlapce, jak se starat o své tělo – a jak o něm vůbec mluvit?

E. Marková

Na blogu Ústavu pro českou literaturu nedávno vyšel pozoruhodný rozhovor Jana Malury s Jiřím Pelánem. Diskutují mimo jiné o literární komparatistice. Na závěr Jiří Pelán přichází s výzvou, aby „komparatistika zůstala četbou textů“, „nestala se scholastickou ilustrací konceptů“ a „nepletla si estetické fakty s dokumenty, jak se to často přihází gender studies nebo postkoloniálním literárněvědným rešeršům“. Jiří Pelán má pravdu, že gender studies i „postkolonialisté“ mají občas zvláštní zálibu ve scholastice (obraty typu „funkční spojnice mezi dekonstrukcí jako procesem přemístění a dekolonizací jako procesem kulturní transformace“ určitě neslouží těmto oborům ke cti). Nezmiňuje ale zajímavou okolnost: mnohé, nejen evropské literatury nejspíše od osmdesátých let zahrnují texty, které spíše než estetickým faktem chtějí být právě dokumentem či přímo „výzkumem“ nějakého fenoménu:

sebevraždy mladých, radikalizace ad. Například ve Francii jde o autory jako Virginie Despentes či Ivan Jablonka, kteří své psaní chápou jako činnost na pomezí sociologie. Literatura se mění, a tak ani komparatisté už nemohou být jen čtenáři literárních textů. Občas by měli odložit Barthesa a Mukařovského a vyrazit za literaturou do terénu.

T. Kobližek

Když se mě dcera během tradičního okukování vlaků na vršovickém nádraží zeptala, „proč si tamten pán nese žebřík“, mohl jsem jí jako sportu znalý otec vysvětlit, že právě na vlastní oči viděla reprezentanta subverzivního fanouškovského tábora, takzvaného štaflaře. Neboť kdo se v den domácího zápasu Bohemians v okolí legendárního Ďolíčku pohybuje se štafle, navíc vyzbrojen zelenobílou šálou, jistojistě míří sledovat přes stadionovou zídku devadesátiminutovou fotbalovou estrádu. Zatímco Roman Prymula a dalších šest stovek lepších lidí čelilo za návštěvu zápasu Slavia s anglickým Leicesterem obvinění z papalášství, štaflaři představují skutečnou lidovou iniciativu zdola. Leč i na ně došlo. Policejní udání učinilo kratochvíli, která se na šíření koronaviru mohla podílet vskutku prachbídne, přítrž. Další zápasy budou střežit jednotky policie. Co na tom, že drtivá většina štaflařů jsou majitelé permanentek na sezonu, jejíž podstatné části se nemohli zúčastnit. Spravedlnost je slepá a rozdíl mezi českou smetánkou z Edenu a podmáslím z Ďolíčku nevidí.

V. Ondráček