

DAVID LYNCH



poezie Iryny Zablado

Lustrace Jindřich Janíček, 2025
SSN 1803-6635



editorial

Málokterý z filmových režisérů se stal předmětem takového kultu jako David Lynch. Důvody jsou pochopitelné. Pro jednu generaci diváků byl seriál *Městečko Twin Peaks* jakýmsi invazivním parazitem, který skrze televizní obrazovky přinášel do domácností o dost jinou estetiku než obvyklá americká produkce, byť mnohé její prvky využíval (a zneužíval). Dobře si pamatuji, jak jsem se kdysi v devadesátých letech pravidelně – takřka rituálně – po vykouření jointa usadil v obývacím pokoji, zabavil ovladač, lehl si před televizi a přítomné rodinné osazenstvo vyzval buď k absolutnímu tichu, nebo rovnou k opuštění místa, kde zrovna probíhala lynchovská bohoslužba. Byla to pro mě doba prvního objevování podivných zákoutí literatury, hudby i filmu a Lynch byl jedním z nejvlivnějších umělců-podivínů. A také jedním z těch, o nichž se sice hojně mluvilo a psalo, ale málokdo dovedl postihnout, co za fascinací jejich tvorbou stojí. Přes několik obligátních adjektiv jako „bizarní“, „surreální“ či „snové“ zůstával z Lynchových filmů hlavně nepřenositelný pocit.

Když jsme v redakci diskutovali o lynchovském čísle, z úst redakčního kolegy zazněla prostá, leč odzbrojující námitka: „A není to nuda?“ Pravda je, že Lynch dělal přinejmenším v závěrečné dekádě svého života ledacos pro to, aby podobné poznámky provokoval. Autor, který v životě i tvorbě dával velký prostor všednodenním úkonům, natočil stovky předpovědi počasí a v poslední řadě *Twin Peaks* vystavoval publikum i několikaminutovým statickým záběrům na vylištěné bistro, kde někdo nekonečně dlouho zametá. A číst jeho šestisetstránkovou autobiografii *Místo snění*, kterou s ním sepsala novinářka Kristine McKenna, místy znamená čelit přívalu banalit. Zatímco v novém *Twin Peaks* i v Lynchových internetových aktivitách lze snadno najít zalíbení, sáhodlouhé pasáže režisérových vzpomínek na to, kdy a kde se s kým potkal, nebo odhalení, který druh sendviče miluje, těžko označit jinak než za úmorné. To ovšem neznamená, že bychom hodlali deklasovat věhlasného autora. Jen jsme se rozhodli nerozmnožovat řadu analýz



Ilustrace vixo

Lynchových nejslavnějších snímků a většina tematických textů se namísto toho zaměřuje spíše na přehlížené aspekty autorovy tvorby, případně na její nové „čtení“. Příkladem je esej Jana Koláře, který rozebírá klíčové tropy Lynchovy poetiky a ukazuje, proč je „nuda“ její podstatnou součástí. Další tematické články se věnují autorově hudební kariéře, tomu, co o něm říkají portrétní dokumenty, nebo specifickým kvalitám jeho internetového influencerství. A nechybí ani archivní rozhovor, v němž slavný tvůrce odkrývá své dávné, dnes možná lehce překvapivé já. Vlastně je symptomatické, kolik pozornosti se věnuje Lynchově osobnosti, a ne přímo jeho dílu. Obojí je komplikované a nesourodé, obojí se vymyká jasným deskripcím a soudům. Samotný režisér nicméně odmítal stereotypní představu o rozervaných umělcích, jejichž vize jako by se vylévaly rovnou z hlubin jejich duší. „Hněv, deprese a zármutek jsou krásné věci v příběhu, ale na filmaře či umělce působí jako jed.“ To vám vzkazuje David Lynch.

Tomáš Stejskal

z obsahu

- 4 Duchů se mají bát hlavně bohatí. S Laylou Martínez o psaní hororů a třídním feminismu / Adéla Bílková, Dominika Tesařová
- 5 Socialistický nadčlověk. Nezval podle Krystyny Wanatowiczové / Jiří Zizler
- 5 Není Hrabal jako Hrabal / literární zápisník Šárky Grauové
- 6 Detašované území. Druhé Německo Ondřeje Škrabala / Lubomír Tichý
- 6 Letní romance. Novela Doroty Ambrožové *Poslední léto* / Antonie Soukupová
- 7 Středoevropské třesky plesky. Románová gastronomie Pétera Esterházyho / Blanka Čínátlová
- 8 Vzpomínka je nová skutečnost. Nad sbírkou Konkrétní poštolka Jakuba Řeháka / Martin Lukáš
- 9 Z rubu líc neuděláš. Dva jevištní eseje v MeetFactory / Josefína Formanová
- 10 Černé brýle, budoucnost zářívá. David Lynch v internetovém věku / Martin Pleštil
- 11 Nebyl tím, kým se zdál být. Portrétní dokumenty o Davidu Lynchovi / Antonín Tesař
- 12 Hudba pro nekonečné dálnice. David Lynch a dream pop / Miloš Hroch
- 13 Rádio Lynch. Mezi filmovou hudbou a dírami ve snech / Petr Uram
- 13 Trápení s Thomem Yorkem / hudební zápisník Benjamin Slávik
- 15 Proč nám to v Česku moc nejde? Odborové organizování v kultuře / Anna Remešová
- 18 Etnografie samoty. Somnambulní optimista David Lynch / Jan Kolář
- 20 Mám rád organické věci. S Davidem Lynchem o Mazací hlavě, Filadelfii a sbírce mrtvých myší / Kent Beyda
- 22 Propagační materiály / poezie Iryny Zahladko
- 25 Bydlím, bydlíš, bydlíme. Publikace *Domy, byty, lidi* / Alžběta Medková
- 26 Štvu tak trochu všechny. Ke knižnímu rozhovoru s Břetislavem Turečkem / Lukáš Rychetský
- 27 Dějiny amerických sporů. Kniha Jill Lepore *Samozřejmě pravdy* / Matěj Mětelec
- 29 Pozdě, ale přece. Václav Štěpán o českém anarchismu na přelomu století / Jakub Rákosník
- 30 Ke glorifikaci Edvarda Beneše. Monografie Pavla Dvořáka *Apoštol demokracie* / Vojtěch Čurda
- 30 (Post)pravda o přehradě / sloupek Miroslava Patrika

Ellī Tiliu Motýlová



Není nutné chodit tam
leč
za výčepem Polák
oči jako z filmu Wajdy
ve vysokém čele průstřel
skvěl by se jak dým

Báseň vybrala Michaela Velčková

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
12. BŘEZNA 2025

Systémová lhostejnost

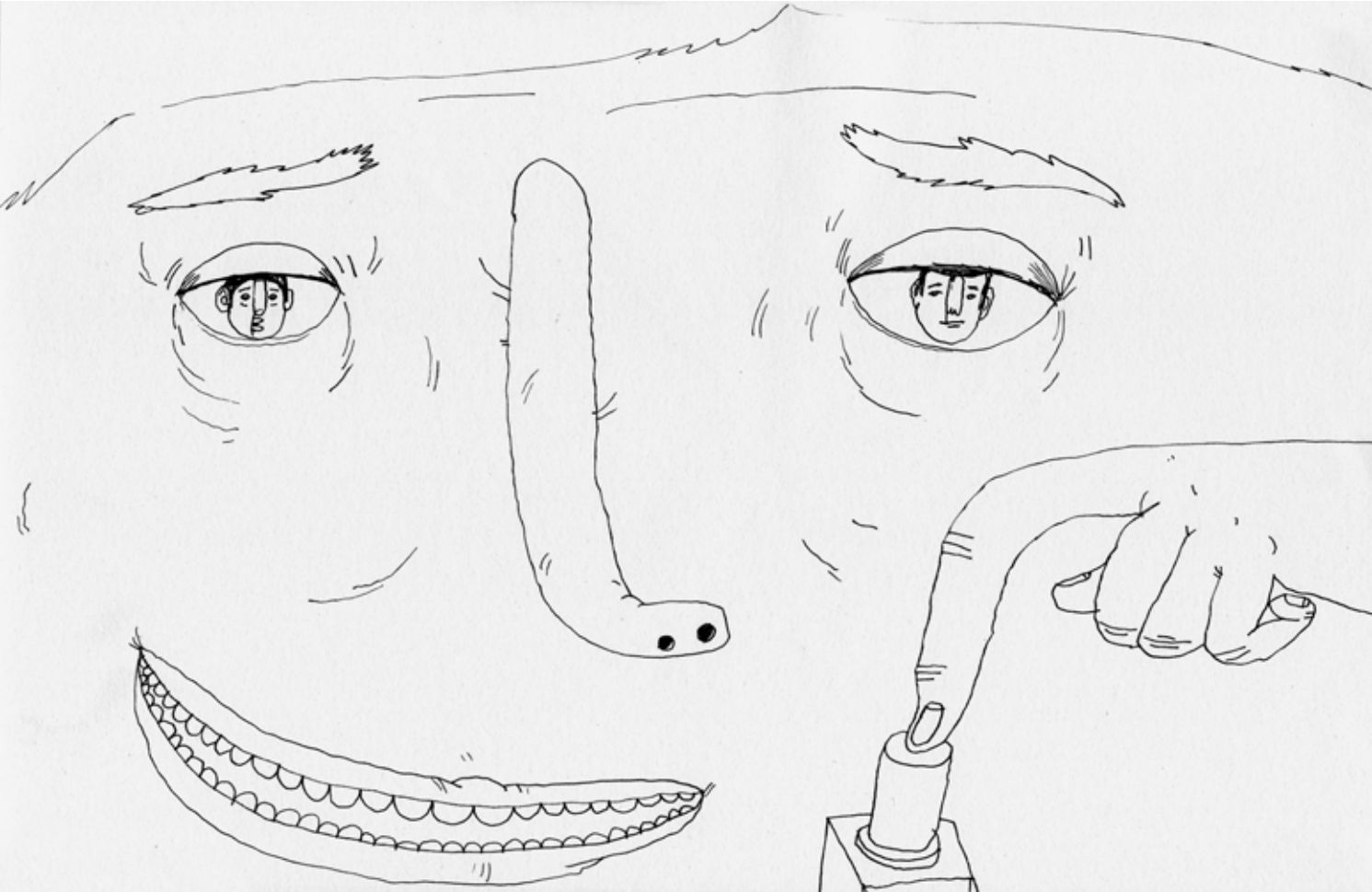
SAŠA UHLOVÁ

Asi nejsem sama, kdo od návratu Donalda Trumpa do prezidentské funkce sleduje se znepokojením vývoj ve světě. Ne snad, že bych byla překvapená, tak nějak jsem si následný vývoj představovala, ale obvykle bývají mé předpovědi pesimističtější než to, co se skutečně stane. Tentokrát se má očekávání naplnila a nejspíš musím připustit, že dokonce nad očekávání. Jedna šílená informace zpoza oceánu strídá druhou a člověk už ani nestíhá být patřičně vyděšený. Ke klidu nepřispívá ani to, že čeští politici zjevně nepochopili, že Spojené státy už nejsou naším spojencem a že jedinou možností, jak důstojně přežít nové pořádky, je větší evropská integrace a koordinace, jakkoli se nyní může zdát obtížná.

Ten pocit zmaru ale není nový, vlastně mě provází celou dobu, co sleduji veřejné dění. Na první pohled by se mohlo zdát, že největším problémem světové politiky je totální odpojení slov od reality: je to ohromná šou, při níž mocní muži tohoto světa říkají všemožné nesmysly, takže se zdá, jako bychom žili v nějaké simulaci. Jenže to je možná jen vnější projev něčeho, co úzce souvisí se ztrátou soucitu ve společnosti a s tím, že jsme desetiletí akceptovali přístupy a sociální politiky, jež ponižují celé skupiny obyvatel. A nejde jen o to, že se tito lidé rádi pomstí ve volbách, ale o samotnou normalizaci dehumanizačního diskursu.

S obratem k neoliberalismu k tomu v různé míře docházelo všude ve světě. Ústup od sociálních politik byl někde zřejmý méně, jinde více, ale trend byl od devadesátých let jasný. I česká kotlina může sloužit jako příklad neuvěřitelných přístupů k lidem, kteří nejsou privilegovaní. Vezmeme si třeba dvoukolejné školství, kdy jedna část populace posílá své děti na víceletá gymnázia, zatímco rodiny bez patřičného (i sociálního) kapitálu sledují, jak jejich potomci končí v horších školách. Teď bychom přitom potřebovali vzdělanou a sociálně soudržnou společnost, abychom dokázali vzdorovat pravicovému populismu a dezinformacím. Změnit systém ale nepůjde tak rychle.

Jiným příkladem naprostého systémového selhání jsou exekuce, které znemožňují minimálně dvěma milionům lidí v naší zemi (počítáme-li i rodinné příslušníky) vést důstojný



Ilustrace David Böhm

život a legálně pracovat. Nedávno mě zasáhla zpráva o tom, že lidé s dluhy ze zaplaveného Jesenicka nedosáhnou na pomoc od státu. Podíl lidí v exekuci je přitom právě tam jeden z nejvyšších u nás. Což se dá vysvětlit buď tím, že na Jesenicku shodou okolností žijí nějakí méně kvalitní lidé, anebo tím, že je to problém systémový. To, že ti, kteří na tom už dříve byli špatně, nedostanou po povodních pomoc od státu, mi přišlo nejprve zcela neuvěřitelné. Pak jsem si ale vzpomněla, jak se naši poslanci plácali po zádech, jací jsou pašáci, když umožnili tříleté oddlužení dětským dlužníkům – včetně těch, kteří přišli ke svým dluhům v kojeneckém věku. Nebo jak se sice díky ministru spravedlnosti Robertu Pelikánovi snížily v roce 2014 odměny advokátům

a následně v roce 2017 i exekutorům, čímž se omezil obchod s bagatelními dluhy, ale nikdy už si nikdo neposvítil na Pavla Němce, který byl architektem tohoto podvodu na chudé a sám na něm vydělával. Džungle prostě přeje jen těm silným a dravým.

Je toho hodně, co jsme akceptovali, a připadá nám to úplně normální – včetně toho, že ani průměrná mzda v Česku leckdy neznamená, že člověk uživí rodinu. Zejména pokud nemá vlastní bydlení. Nebo že nájmy běžně přesahují možnosti nejen chudých, ale i lidí s běžnými příjmy. A že spousta lidí má dvě nebo i víc prací. Přitom neustále posloucháme, že se lidé málo snaží. Je vlastně s podivem, že se ten systém hrouť až teď. Tolik nespravedlnosti a tolik bezcitnosti se muselo

někde projevit. Pochopitelně mě mrzí, že místo krutého neoliberálního kapitalismu nepřišla snaha o sociálně spravedlivější společnost a místo toho nakonec o našich osudech budou rozhodovat bohatí oligarchové. Ale divit se tomu nelze.

Žijeme ve světě, kde se policie na Praze 4 veřejně chlubí tím, že uprostřed zimy zničila příbytky lidí bez domova... Věřím, že z malých věcí vznikají velké a že všechny kapky lhostejnosti a bezcitnosti se slévají do velké moře, které nás hrozí zaplavit. Ale stejně tak věřím, že i vše dobré se násobí a že je ještě čas proti té záplavě postavit hráz. Jen nesmíme být lhostejní, jakkoli jde někdy o strategii přežití.

Autorka je zástupkyně šéfredaktora Deníku Alarm.

Z mlhy

MATOUŠ JALUŠKA

Do dnů mezi Štěpánem a Silvestrem padla na západě severovýchodu mrznoucí mlha. Pár dní se zdržela a všechno obšila bílými krystalky. Předměty – stromy, ploty, lavičky a lidé – z ní vystupovaly bez varování, a když už vystoupily, byly blízké, ostře řezané a dokonalé. Chvilku se zdálo, že z ní vyjde třeba i nějaký obnovený svět.

Mlha padla k zemi, rozplynula se; nahradil ji kouř z petlahví a kmenů krásných stromů. Svět je stejný, jen ta ostrost věcem zůstala. Jako by před námi palčivě vystávala nějaká *machina mundi*, nějaké frašky a nějaké tragédie. Pluto si k sobě stáhl Proserpinu a hned tak ji nepustí. Setkání s věcmi a místy, jež dříve člověka uklidňovaly svou všední stálostí, najednou zabolí, trochu jako když vám vykradou byt nebo vás na známé cestě parkem někdo zmlátí. Asi to bude univerzální zkušenost.

Na konci čtvrté kapitoly Markova evangelia dokončil Ježíš obsáhlou řeč v podobenstvích a spolu s učedníky vylupl na druhý břeh moře. O těch učednících už z předchozích kapitol

víme, že jsou to rybáři, v plavbě se vyznají. Ježíš jejich dovednostem důvěřoval, po naložení si v lodce rozložil deku a usnul, vydal se do jejich moci. Čteme, že spolu s lodkou učedníků vyplula i celá flotila dalších člunů. „A tu se strhla velká bouře s vichřicí a vlny se valily na loď, že už byla skoro plná.“ Marek vypráví, že učedníci v tu chvíli probudili svého mistra, vyčetli mu, že je nechal potáčet se takhle blízko smrti a že mu na nich patrně nezáleží. On pak mocně promluvil k bouři, všechno utichlo, vlny i lidé, loď bezpečně doplula do přístavu. O osudu ostatních lodí v bouři se nepíše nic.

Vyústění krátkého příběhu je méně zajímavé než jeho děj. V textu se píše o moři, ale jde o Galilejské jezero. Žádný oceán, který by obtékal tajemné hranice světa. Tohle moře je ze všech stran obklopeno lidskými sídly, která patří do „Galileje pohanů“, z hlediska jeruzalémského centra je to vyloučená, hustě osídlená lokalita. Tím víc se tu lidé musí snažit, aby se nějak uživil. Zdrojem té obživy je právě krocená a lidskýma rukama podrobovaná voda jezera, místo pro rybářský průmysl.

Když otcové od rodin v příhodných hodinách odplouvají, aby se po čase vrátili s úlovkem, málokdo doma trne hrůzou. Plavba je samozřejmě vždycky nebezpečná, voda je hluboká a málokdo umí plavat, ale každá opakovaná činnost časem zevšední. Člověk si zvykne i na šibenici. Večerní bouře rozbila v první řadě tento zvyk.

Obraz lodi v tomhle biblickém oddílu býval už od pozdní antiky obvykle vykládán jako obraz církve a moře pak znamenalo „hlučící zástupy nevěřících“, které na církev doléhají, anebo vůbec nepřátelský svět. Podle Bedy Ctihodného, jak ho cituje *Glossa ordinaria*, standardní středověký komentář k biblickému textu, je ta loď zároveň církev a zároveň kříž. Komunita i její znak. Vyděšení lidé a přeznačený nástroj utrpení, kterého se ti lidé zoufale drží, aby neutonuli. Hodně se toho na moři zmítá.

Marek je zvláštní evangelista. Stručně píše nečekané věci. Místy je ironický, místy i dost vtipný. Podle všeho právě on vynalezl žánr evangelia jakožto vyprávění, ve kterém se podává zvěst o křesťanské spáse opřená

o příběh Ježíšova života, smrti a zmrtvýchvstání. Ale přitom mu, zdá se, spíš než o jediného protagonistu jde o to, čemu jeho Ježíš říká „Boží království“ a co se týká všech. A velmi důležitou roli u něj hraje „mesiášské tajemství“. Učedníci naslouchají Ježíšovým slovům, následují ho, jsou jím zmocnění k tomu, aby konali stejně mocné činy, jaké činí on, ale dlouho nevědí, komu vlastně naslouchají a kdo že je to zmocnil. I epizoda z konce čtvrté kapitoly končí v tomto duchu, učednickou otázkou: „Kdo to jen je, že ho poslouchá i vítr i moře?“ Kdo to je, co se to vlastně stalo? Co se to s námi děje, když jsme stáli tak blízko smrti, a pořád ještě žijeme? A jak to přijde, že pořád ještě žijeme, přestože je smrt a zmar a marnost pořád tak blízko? Když kolem nás tolik lidí umírá, když nevíme, co se stalo se čluny, které doprovázely naši loď. Jak můžeme jít dál v ostrých, zmrzlých bouřích, když se smrt vrátila i tam, odkud jsme ji vytěsnili? Otázky lidských bytostí, které najednou odvykly svým šibenícím, a mlha okolo nich se zvedla.

Autor je komparatista.

Na mezi

Duchů se mají bát hlavně bohatí

S Laylou Martínez o psaní hororů a třídním feminismu

Co se ve skutečnosti skrývá za příběhy o zombies a strašidelných domech? Se španělskou spisovatelkou Laylou Martínez, jejíž román Červotoč byl přeložen do řady jazyků včetně češtiny, jsme mluvili nejen o tradici hororového žánru, ale i o tom, proč se vyhýbá literárním večírkům.

ADÉLA BÍLKOVÁ
DOMINIKA TESAŘOVÁ

Ve Španělsku v poslední době přibývá spisovatelek, které se věnují tématu žen ve společnosti. Jak vnímáte španělský feminismus a jak se podle vás odráží v literatuře?

Vzestup feminismu ve Španělsku byl významný zejména díky generálním stávkám svolaným na 8. březen 2018 a 2019. Toto hnutí zastavila pandemie, ale veřejnou debatu ovlivňuje i nadále. Myslím, že na ně můžeme být hrdí, je za ním spousta práce. Leccos ale stále zbývá udělat, například více zohlednit podmínky migrantek nebo se postavit proti vzrůstající transfobii.

Literatura odráží společnost, z níž vychází. Vidíme, že v posledních letech je publikováno více žen a získávají významnější literární ceny než dříve, ale vliv feminismu je patrný i v tom, jaké příběhy jsou vyprávěny a jak. Ubylo klíš v pojetí ženských postav, objevují se témata, která se dříve zpracovávala buď s mnoha stereotypy, anebo téměř vůbec, například mateřství.

Která literární díla vás ovlivnila jako autorku?

Hodně mě ovlivnila latinskoamerická literatura, kde má žánr fantasy mnohem větší tradici než ve Španělsku. Klíčová pro mě byla Znamení, jež budou předcházet konci světa od Mexičana Yuriho Herrery nebo Období hurikánů od Fernandy Melchor. Myslím, že můj román Červotoč je směsicí těchto vlivů a něčeho, co má ve španělské literatuře dlouhou historii: vyprávění o násilí a vykořisťování na malých městech. Tady bych jmenovala Lorcovo drama Dům Bernardy Alby a román Blahoslavení chudí duchem od Miguela Delibese.

Je pro vás důležitý kontakt se současnou španělskou literární tvorbou?

Čtu hodně současných spisovatelů, i když obvykle nechodím na literární večírky. Myslím, že jsem dost asociální, ale dobré je, že to u spisovatelky hororů nikoho nepřekvapuje! Asi budu muset u tohoto žánru zůstat, už jen proto, abych se vyhnula předávání cen a nakladatelským večírkům... Ale snažím se sledovat, co se děje. Mám ráda autorky, jako jsou Alana Portero a Cristina Morales – obě jsou velmi feministické a třídní. A také se snažím číst klasiky, protože jsem nestudovala literaturu, ale politologii, a spoustu kanonických děl jsem nečetla.

Proč jste se rozhodla spojit feministická témata s hororovým žánrem?

Myslím, že si tyto dvě věci byly vždycky blízké. Autorky a autoři viktoriánské éry hodně psali o strašidelných domech. V době, kdy byl ideálem ženy viktoriánský „anděl domova“, šlo o způsob, jak říct, že domy nejsou vždy bezpečným útočištěm. Později se s tím setkáváme u Shirley Jackson a také u Mexičanky Ámparo Dávily. V Červotoči jsem chtěla vyprávět příběh žen z mé rodiny, který je sám o sobě strašlivý kvůli patriarchálnímu násilí, a tak pokračovat v tradici spisovatelek, které používají metaforu strašidelných domů, aby mluvily o genderovém násilí. Ve Španělsku sice téměř žádnou tradici hororové literatury nemáme, ale naštěstí ji má Hispánská Amerika, se kterou sdílíme stejný jazyk. Dnešná panovala klíš, že jde o podřadný žánr, ale to se naštěstí mění. Žánry se mísí a čím dál víc autorů skrze horor odsuzuje sociální nespravedlnost.

Dokáže horor nabídnout něco, co ostatní žánry nemají?

Na hororu mi řada věcí přijde fascinující. Je to z definice alegorický žánr. Duchové, upíři, příšery, zombie jsou metafory: zombie pro konzumní společnost, duchové často pro traumata z minulosti, strašidelné domy pro genderové

násilí nebo zneužívání dětí. Vedle příběhu, který vyprávíte, je tu tedy vrstva toho, co není řečeno otevřeně, ale lze to vyčíst mezi řádky. Horor pracuje s kódy, které musí čtenáři nebo diváci dešifrovat. Vodítka k jejich rozluštění poskytují nejen spisovatelé či scenáristé, ale i populární kultura, kterou všichni známe. I tato hra s nápovědami umožňuje dát dílu hloubku. To, co není řečeno, pouze domyšleno, je stejně důležité jako to, co řečeno je.

Přijde nám, že to, čeho se hrdinky bojí, nakonec nemá nic společného s nadpřirozenem. Jsou to struktury moci, kterých bychom se měli bát?

Ano, na hororových příbězích je děsivější to, co metafora symbolizuje, než metafora samotná – genderově podmíněné násilí je hrůznější než to, že v noci slyšíte doma zvuky. Myslím, že moc se živí převážně strachem. Zkouší nás i svádět, ale když to nefunguje, nastupuje strach a násilí. Dobrá zpráva je, že se to dá zvrátit. Před časem mě například švalo, že se příběhy o strašidelných domech odehrávají v obrovských sídlech bohatých lidí, ne v bytě v normální čtvrti. V hollywoodské kinematografii je to velmi časté a připadalo mi, že je to další známka přílišné reprezentace vyšších vrstev ve filmu. Pak mě ale napadlo, že je to možná na místě – vždyť jsou to přece

prací prostřednictvím bezplatné veřejné péče o děti, veřejných jídelen nebo prádel. Stejně tak si nemyslím, že by feminismus měl bojovat za to, aby ženy řídily nadnárodní společnosti nebo tvořily polovinu armád. Smyslem politických a sociálních hnutí není dosahovat individuálních úspěchů, a tím méně, pokud by to znamenalo násilí na jiných lidech. Zajímá mě třídní feminismus, nebílý feminismus nebo abolicionistický feminismus, který usiluje o zrušení věznic.

Jaké byly první reakce na váš román? Překvapila vás některá?

Snažím se recenze nečíst, protože mám dojem, že mě příliš ovlivňují. Ráda ale o knize diskutuji v knižních klubech, s kolegy spisovateli nebo s novináři – myslím, že mi to pomáhá nedělat v dalších textech stejné chyby a soustředit se na to, co se povedlo. Nejvíc mě překvapili lidé, kteří mi řekli, že se u knihy hodně nasmáli. Nemyslela jsem si, že je v ní humor, ale zřejmě ano! Prý se smáli, když služebné plivou pánům do jídla nebo když si světec lehne k babičce do postele a spálí prostěradlo svatozáří. Nepsala jsem ty scény jako humorné, ale humor a horor k sobě zřejmě mají blízko. Režisér Jordan Peele říká, že jediný rozdíl mezi hororem a komedií je v soundtracku, a má pravdu.



Layla Martínez. Foto z osobního archivu

oni, kdo by měli mít výčitky svědomí. Je dobře, že duchové neděsí dělnickou třídu! Ostatně Komunistický manifest začíná slovy, že komunismus je přízrak, který obchází Evropou. Možná, že tento strach můžeme využít ve svůj prospěch.

Ponese se váš rozepsaný román v podobném duchu?

Ano, i v něm budou fantastické prvky. Místo strašidelného domu ale půjde o motiv sestupu do podsvětí, který se v literatuře objevuje už tisíce let. Podobně jako v Červotoči je tam hodně lidové magie, ta se ale tentokrát soustředí hlavně na lásku. A nechybějí feministické a třídní motivy – takový je můj způsob vidění světa.

Zdá se, že v Červotoči najdeme i jemnou kritiku neoliberálního feminismu:

úspěch jedné ženy umožňuje těla jiných žen, které trpí ve stodole...

Feminismus nemá smysl, pokud nejde ruku v ruce s otázkami třídy a rasy. Jestliže chci pracovat mimo domov a musím kvůli tomu vykořisťovat jinou ženu, aby uklízela a starala se o děti, jak tomu můžu říkat feminismus? Řešením by mělo být bojovat za zkrácení pracovní doby a za kolektivizaci domácích

Mluvily jsme hlavně o španělskojazyčné literatuře. Máte nějaký vztah i k té české, respektive středoevropské?

Přijde mi, že česká literatura se do španělštiny překládá málo, kromě velmi známých autorů, jako jsou Kafka, Kundera nebo Hrabal. Četla jsem jen Kafku a Hrabalovy Ostře sledované vlaky. O středoevropské literatuře toho moc nevím, ale chci to napravit, protože román, který píšu, je s evropskou tradicí spojen mnohem víc než Červotoč, jenž měl blíž k té latinskoamerické. Myslím, že v Evropě máme nevyřešený vztah k historické paměti. Nejspíš to souvisí s aktuálním vzestupem fašismu. Co není zcela vyřešeno, to se nakonec vrací.

Layla Martínez (nar. 1987) je španělská spisovatelka a publicistka. Vystudovala politologii a sexuologii. Začínala jako básnička, v roce 2020 vydala esejistickou knihu Utopía no es una isla (Utopie není ostrov) a rok nato svůj první román Červotoč (viz A2 č. 13/2024). Sloupky uveřejňovala v řadě periodik, zejména v El Salto.

Socialistický nadčlověk

Nezval podle Krystyny Wanatowiczové

Nezvalovská biografie Krystyny Wanatowiczové ukazuje často až nesnesitelnou ambivalenci, která charakterizuje život a osobnost českého avantgardisty. Politický a společenský portrét se zaměřuje především na básníkovu poválečnou mocenskou kariéru, ale také na krátký a tragický život jeho syna.

JIŘÍ ZIZLER

Krystyna Wanatowiczová v úvodu své rozsáhlé monografie *Nezval. Básník a jeho syn* konstatuje, že jejím cílem bylo ukázat, „jak se z *homo poeticus* stává *homo politicus*“. Podařilo se jí v každém případě vytvořit pozoruhodný a zatím absentující portrét významné literární osobnosti, která byla svého času kulturní hvězdou.

„Nezvalovým neštěstím bylo, že nestačil včas zemřít,“ řekl o básníkovi výtvarník Pavel Brázda; podle režiséra Alfréda Radoka to byl „bezcharakterní egoista, jenž má jedinou lásku – peníze“. Jan Zábrana básníka dokonce otaxoval následovně: „Nezval byl bezcharakterní svině. Ano, správně. Nezval byl geniální básník. Ano, správně.“ I sama autorka v jednom rozhovoru deklaruje ohledně svého postoje k Nezvalovi kolísání „mezi fascinací a zhnusením, obdivem a zatracením“. Ambivalence ostatně charakterizuje celý Nezvalův život, jenž probíhal mezi měšťáckou spořádaností a excesivností, experimentem a kýčem, velkorysostí a bezohlednou exploatací. Stanul v čele avantgardy, a skončil jako symbol přízřebné oficióznosti.

Ohebný a k moci přísátý

Wanatowiczová na základě rešerší a studia různorodých materiálů zachycuje Nezvalovu kariéru, nicméně dvěma dekádam první republiky věnuje poměrně málo místa. Vyplyvá to i z toho, že by se musela více zabývat autorovým dílem, což zřejmě nebylo jejím záměrem. Soustředí se proto zejména na dobu po druhé světové válce, kdy se Nezval výrazně angažuje v řadách vítězn

KSČ a stává se režimním básníkem. Autorka plasticky a přesvědčivě rekonstruuje jeho postavení v zápase stranických skupin, kdy si uměl vybrat správné místo po boku pragmatika Václava Kopeckého proti fanatickému dogmatikovi Gustavu Barešovi. Při rozplétání dobových významů a akcentů Wanatowiczová objevuje řadu obtížně srozumitelných paradoxů – snad nejlepším příkladem je kauza parodie Nezvalovy poezie v Kulturní politice v roce 1949, jež vyvolala bouři a vedla k potrestání „viníků“. Původci parodie byli mladí ortodoxní komunisté, pro něž byl básník příliš měšťácký a konjunkturalistický. Nezval a jemu blízcí věc vyhodnotili jako nepřijatelné ohrožení svých pozic a rázně konali.

Autorka názorně ukazuje, jak nesnadné bylo obstát v mlze ideologických pomyslů a fantomů, bojů s levými i pravými úchyлками, „slánštinou“ a řadou dalších úskalí. Ohebný a k moci přísátý Nezval však dokázal pomoci Jakubu Demlovi či Miloši Havlovi, zastat se Halase, Teigea a Koláře proti sekýrnickví Ladislava Štolla a odmítnout závaznost socialistického realismu v polemice s Antóninem Zápotockým. Zda jeho dobré skutky vyváží ty zlé, představuje jednu z hlavních otázek knihy. Co se týče literární tvorby, zpravidla oceňujeme básníkovu vrcholná díla a nižiny řadíme do ranku morálního selhání. Nezval ovšem inklinoval ke kýči a komerci už od dvacátých let a osvojil si polohu, již autorka říká „básník jako jukebox“ – i proto odmítal soustředěně tvůrce Holana nebo Reynka a miloval spontánního chrliče textů Demla. Autorčin obraz Nezvala-literáta nicméně působí až příliš povšechně – Wanatowiczová zcela opomíjí jeho texty programní a kritické, překlady a víceméně i prozaickou tvorbu.

Podivuhodný kouzelník

Nezvalovu povahu autorka představuje na základě analýzy mnoha dokumentů a závěry jsou následující: básník je pro ni jakýsi „socialistický nadčlověk“, který sám sobě sloužil jako nejvyšší měřítko. Vynikal mimořádnou a udivující schopností „zkombinovat upřímnost s pokrytectvím“ – jeho taktická ekvilibristika působí mnohdy až děsivě. Upadlost individuální etiky plně koresponduje



Nezval inklinoval ke kýči už od dvacátých let. Foto archiv Památníku národního písemnictví

s pokleslostí systému, ostatně stačí se podívat, kolik přemetů mnozí „podivuhodní kouzelníci“ od meziválečného období po normalizaci stačili vykonat. Nezval si legitimitu k čemukoli patrně uděloval s přesvědčením o své genialitě, tragice a utrpení se však nedokázal vyhnout ani on.

Tragika dopadla i na jeho syna Roberta (1954–1971). Nezvalův vymodlený potomek zažil otce jen v nejrannějším dětství, bylo mu ale dáno žít v jeho permanentním stínu, pod vlivem malých nároků a velkých očekávání. Byl originální a nekonformní, ale kolik v sobě měl talentu a v čem by šel proti svému otci, se nikdo nedozvěděl. Jeho dobrovolný odchod splynul s mnoha sebevraždami známých i neznámých lidí na počátku éry nové devastace, která si opět vzala do štítu i část odkazu Vítězslava Nezvala. Autorka zasluhuje uznání

za to, že se Robertova příběhu ujala a vytvořila jeho věrohodný a empatický portrét.

Wanatowiczová kombinuje reportážní a investigativní přístup s historickou rekonstrukcí událostí, uměřeně psychologizuje a zasazuje dění do kontextu. Její kniha je poutavá a výborně se čte. Velký ohlas vypovídá také o tom, jak málo toho o Nezvalovi vlastně víme a že nás velký básník stále zajímá. Podobně jako v případě knih o Ivanu Blatném či Toyen zde laik o koňskou délku předstihl experty, kteří se neodvážili syntézy a o mnoha důležitých životních okolnostech tvůrců mnoho nevybádali. Nezvalova *literární* monografie však na svého autora či autorku stále čeká.

Autor je literární historik a kritik.

Krystyna Wanatowiczová: Nezval. Básník a jeho syn. Nakladatelství Kodudek, Praha 2024, 752 stran.

literární zápisník

Není Hrabal jako Hrabal

ŠÁRKA GRAUOVÁ

Jsem sice Češka, ale nikoli pivařka. Kontrolor pravopisu mi to slovo podtrhl, čímž udělal otazník nad tím, jestli má ženská část populace na momentálně propírané české pivní kultuře vůbec podíl – a zřejmě by to zasloužilo i genderovou úvahu, protože souvislost s konsenzuálním obrazem ženství je tu očividná. Řekli bychom o Maryšce z *Postřižín*, že byla pivařka, anebo k tomu, aby se člověk stal pivařem, musí popíjet pivo na určitých místech, v náležité společnosti a vygenerovat pupek odpovídajícího tvaru a velikosti?

Pivař(ka) ale – bez ohledu na gender – představuje i problém překladatelský. Když jsem zadala Chatu GPT k překladu do portugalštiny větu „Nejsem pivařka, ale pivo piju“, přeložil její první část jako „Nejsem pivovarnice“ a ani po delší konverzaci jsme se nedobrali

ničeho lepšího nežli aseptické stoupenkyně, respektive fanyanky piva.

Nejsem tedy stoupenkyně piva, ale pivo piju a jako taková mám o pivní kultuře jistou představu. Ani ne tak o té části, kterou dnes propaguje ministerstvo zemědělství, jako spíš o té, již k této hmotné podstatě nehmotně přibaluje ministerstvo kultury. I když nepopírám, že v tomto případě i hmotná stránka věci hraje svoji roli – a to i pro ty konzumenty piva, kteří nejsou jeho stoupenci.

Do Brazílie, k níž tento zápisník míří, přinesli pivo evropští, hlavně němečtí přistěhovalci a jeho popíjení se rozšířilo v osmdesátých letech 19. století. Mezi několik nejvýznamnějších pivovarů se brzy zařadila i dodnes existující Bohemia a světlému pivu se v brazilské portugalštině stále říká *pilsen*, psáno s malým p. Tato pilsen, rozumějte pivo plzeňského typu, se pobrazilštila do té míry, že se při její výrobě obvykle nepoužívá ječmen, nýbrž slad z místní rýže a kukuřice. Ječmen v tropech ani subtropích neroste, a proto je drahý. Řekne-li se „dobře vychlazená plzeň“, v brazilském podání to znamená žlutavý nápoj, který se servíruje v ojíněných sklenicích čerstvě vytažených z mrazáku – což má tu výhodu, že není moc cítit, jak natočený mok vlastně chutná. Na plechovkách značky Proibida, tj. Zakázané, dokonce výrobce navozuje představu, že jde k „prazdroji“, a sice tak, že se na nich skví

nápis pro Brazilce neidentifikovatelnou češtinou „Dej Bůh štěstí“. Lidé, kteří mají s tímto prazdrojem zkušenost, by k tomu možná připsali: „abyste to pití ve zdraví přežili“.

S příchodem malých pivovarů se leccos zlepšilo, ačkoli – pokud mohu jako pivní uživatel soudit – běžně konzumovaného piva se to výrazněji nedotklo. Zato ta změna přináší některé nevšední zážitky, jako například možnost pít pivo vyrobené z českého chmele a brazilského maniokového sladu, které se jmenuje Cauim podle rituálního maniokového nápoje, který si kvašením tohoto kořene odněpaměti vyrábějí Indiáni.

Píšu to celé trochu i proto, aby se pivaři nad tou tropickou divočinou otřáslí hrůzou, ale hlavně proto, že v São Paulu se letos chystá k vydání první překlad Bohumila Hrabala pořízený přímo z češtiny. A protože *Ostře sledované vlaky* jsou krátké, může se k nim napsat dlouhý doslov. Jak to ale udělat, aby Hrabal, který ve svém díle jako málokterý jiný spisovatel zachycuje běh středoevropských dějin, i díky svým drsným životním peripetiím nepůsobil jen jako varianta stereotypu podivína z východní Evropy – autor tak jako většina obyvatel této části světa permanentně naložený v lihu.

Hrabal není v Brazílii úplně neznámý: v překladu přes třetí jazyk vyšla *Příliš hlučná samota*, a dokonce ve dvou překladových verzích

také *Obsluhoval jsem anglického krále*. První z nich zní trochu archaicky a v reflexivní části se rozbíhá k filosofickému traktátu, zatímco ta druhá nemá pro české mudrování velké pochopení a snáší text na úroveň prostomyslnějšího čtenáře. Neboli, jinak řečeno, přivtěluje Hrabala k brazilskému světu, což se projevuje mimo jiné tím, že místu, kde se pije pivo, říká „bar“. Jistě, v obyčejném brazilském baru se opravdu pije pivo, lidi se tam chodí najíst jako Češi do hospody a večer se tam vedou nekonečné barové řeči. A přesto si umím těžko představit, že by se tam čepování piva mohlo hrabalsky přirovnat ke mši a že by výčepák mohl někomu připadat jako archanděl Michael – už proto, že žádné označení pro muže stojícího celý den za pípou v portugalštině neexistuje. Aspoň pokud vím.

V českých hospodách pili pivo obrozenci, lumírovci a mnozí další národně a kulturně významní činitelé už od 19. století a českým hospodským řečem vtiskuje tento historický průkres jakousi vážnost a naléhavost. Hospoda u nás plní funkci, jež v jiných zemích připadá kavárně. Nápady se v Čechách nerodí nad prázdným šálkem od espressa, ale z pivní pěny. Je tohle ten důvod, proč se cizí čtenáři rozplývají nad Hrabalovým humorem, zatímco český čtenář vnímá spíš jeho existenciální hloubku?

Autorka je portugalistka a překladatelka.

Detašované území

Druhá próza Ondřeje Škrabala si pohrává s žánrovými znaky cestopisu, ale autofikční vypravěč se vydává jen do rekreačního areálu na Mallorce, kde nachází titulní „druhé Německo“. Objevovat není co, a tak se věnuje hlavně přemýšlení o nejrůznějších aspektech identity.

LUBOMÍR TICHÝ

Ondřej Škrabal jako prozaik debutoval sbírkou povídek *Cesta k billboardu* (2022), která se objevila mezi tituly nominovanými na Cenu Jiřího Ortena. Ztvárnil v ní situaci lidí, kteří se úporně snaží obstát na novém území, ale limitují je jednak absurdní mantinely současného světa, jednak pošetilé představy, které si Východoevropané vytvářejí o Západu. Působivost těchto drobných próz tkví mimo jiné v tom, že se Škrabal obešel bez nadřazeného výsměchu tragikomickým postavičkám – naopak pracoval se zúčastněným vypravěčem v první osobě, který různé šlamastyky nejen reflektuje, ale zároveň je do nich zapleten.

Druhé Německo navazuje na debut některými motivy i charakterem vypravěče. Mimo to vzhledem k autofikčnímu rázu novely obsahuje i více či méně přímé odkazy na stav českého literárního provozu. V Německu žijící vypravěč-spisovatel je šéfredaktorem nakladatelství Lissen v prologu vyzván, aby po první knize, která „skoro vyhrála jednu špatně organizovanou literární cenu“, ale s větším čtenářským zájmem se nesetkala, sepsal něco úplně jiného – odlehčený cestopis.

Prekérní cestopis

Výsledný text je však na hony vzdálený tradičním žánrovým rysům cestopisu, jedná se spíš o jakýsi povšechný cestovní deník, který tematizuje nemožnost naplnit předepsaný žánr. Motivací k výpravě není cestovatelské nadšení, ale prosté odkývnutí šéfredaktorova nápadu. Protagonista tento záměr vzhledem k ubohému honoráři spojuje s dovolenou na Mallorce, již zařídil na popud expřítelkyně.

Právě největší ostrov Španělska představuje titulní „druhé Německo“. Odkazuje se tím na popularitu tohoto letoviska mezi Němci, která je tak intenzivní, že dochází k eliminaci lokálních specifik a dokonce k vykrystalizování určité formy „němectví“, jež na území spolkové republiky není tak nápadná. Vypravěč ostatně po žádném velkém objevování netouží a jeho plahočení sotva přesahuje hranice hotelového areálu.

Samotná Mallorca je popisována jako „ostrov plující nezávisle vesmírem“, kde „posledních deset let přestalo existovat“, což stojí v ostrém kontrastu k bouřlivému světovému dění roku 2022, v němž je novela přesnými časovými údaji ukotvena. Hyperreflektující vypravěč nicméně i v tomto umělém prostředí dochází k všemožným úvahám, jež charakter dovolenkového území válcují. Po setkání s dávným kamarádem Petarem, který prošel tranzicí a jehož sestra, bývalá vypravěčova přítelkyně, nedávno spáchala sebevraždu, se vynořují osobní traumata; při rande s Ruskou Olgou z tinderu vystupují na povrch geopolitické otázky. Jako nejpodstatnější se vyjevuje téma identity, genderové i národní, mezi nimiž vypravěč spřádá různé (většinou zajímavé a nenásilné) paralely. Ty však nejsou nijak zvlášť rozpracovány, vypravěčova pozornost se stáčí pořád k dalším podnětům, což se odráží i v četných a rozsáhlých poznámkách pod čarou. Rozbíhavost se tak realizuje i bez cestopisné dynamiky. Vypravěčovi se nedostává ani atraktivních zážitků v cizí zemi, ani zenoového klidu – kapitola, v níž hotelový komplex opouští, nese příznačný název „Dovolená na dovolené“.

Pentličky a zbrklosti

Škrabalova novela na první pohled vyčnívá řadou nekonvenčních vnějších rysů. Některé z nich působí funkčně – kromě poznámek pod čarou je to třeba inkluzivní jazyk, jehož plošné použití konfrontuje vypravěčovo úsilí a zároveň neschopnost vymanit se v uvažování z přednastavených binarit. Jiné se zdají být spíše okrasnými pentličkami. Téměř všechny kapitoly doprovázejí motta tvořená nepřeloženými úryvky slovních autorů, což působí jako poněkud chatrná myšlenková podpora. Stejně nadbytečný je i grafický doprovod v podobě ilustrací generovaných umělou inteligencí, který (až na pár výjimek pracujících s glitchem) textovou složku nijak neobohacuje.

Druhé Německo představuje typ autofikce, která se zobecněnými sociologickými kategoriemi nenakládá deklarativně, spíš je v nuancích ohledává. Autorovi se však nepodařilo vyhnout jinému rysu, který se s autofikčním psaním často pojí – a to určitému sklonu k prvoplánovému obnažování, jehož „mimořádnost“ (jak stojí v nakladatelské anotaci) by zřejmě měla tkvít v oprsklých glosách a exponované tělesnosti. Z tohoto hlediska ale mnohem lépe fungují sice méně senzační, zato nápaditější pasáže, které zachycují různé nemístné myšlenky či rozpačité interakce. Jako by právě v takových momentech vypravěč s údivem i úděsem přicházel na něco, co si ještě před chvílí neuměl představit. Pochybnosti vyvolávají také zbrklé závěrečné kapitoly, které se snaží knize s volným, roztahaným dějem vetknout jakýsi umělý řád. Škrabalova novela tak zůstává pozoruhodná spíš v dílčích postřezích a drobných historických exkurzech než ve svém celku.

Autor studuje bohemistiku na FF UK.

Ondřej Škrabal: Druhé Německo. Listen, Praha 2024, 200 stran.

Letní romance

K prozaickým debutům minulého roku, které upoutaly pozornost recenzentů, patří i novela Doroty Ambrožové *Poslední léto*. Samotný námět vyprávění dospívající hrdinky je sice banální, knihu ale můžeme číst jako vhled do světa teenagerů a do úzkostí, jež provázejí dospívání.

ANTONIE SOUKUPOVÁ

„Je to tak absurdní. Tak brutální. A zároveň je to něco, co dobře znám. Takhle se mnou lidé jednají, protože vypadám, že všechno vydržím, ničím se netrápím,“ myslí si vypravěčka a zároveň hlavní postava *Posledního léta*. Navelek se zdá, že všechno zvládá s pubertální arogancí a s ničím si neláme hlavu. Ve skutečnosti Hana čelí nejistotě, zmatku a osamělosti.

A právě míjení se dospívajících a dospělých a rozpor mezi tím, jak se nahlížíme sami a jak jsme viděni druhými, zachycuje novela Doroty Ambrožové uvěřitelným způsobem.

Trojrozměrné ego

Už název knihy zasazuje vyprávění do specifického časového rámce. S létem, respektive s dobou prázdnin, navíc úzce souvisí i dějová linka, jíž je vypravěččin milostný vztah s doktorem, o osmnáct let starším mužem, jehož žena je nemocná, a tak jim každé léto hřídá dítě. Podivný vztah začal prázdninovým sněním patnáctileté Hany, s každým dalším létem se ale stává konkrétnějším a intimnějším. Nicméně s koncem prázdnin se kontakt na deset měsíců školního roku přeruší. Když pak hrdinka odejde studovat na univerzitu, skončí i jejich vztah. Potud bychom *Poslední léto* mohli vnímat jako lehce klišovitou young adult romanci. To bychom se ale chytali prvního podnětu, který text nabízí, a ochudili bychom se o zajímavější způsob čtení knihy coby svého druhu bildungsrománu, v němž proces zrání a dospívání zatěžkává všudypřítomná samota.

Haninu samotu i její pocity nahlížíme prostřednictvím vypravěčské ich-formy. Ironickým a úsečným jazykem nám zprostředkovává vše, co se v ní děje, a zároveň i to, jak ji nahlíží (a přehlíží) její okolí. Nedostaneme možnost vidět ji i očima její kamarádky, matky nebo doktora, naopak se ocitáme za maskou arogantního adolescenta, který vzdoruje okolí. „Slyšet od ní, že jsem chytrá, je jako balzám. Ale je to jen vějička. Víím to. Návnada do pastí. Říká to každému. Jsem hloupá drzá malá štětka,“ komentuje například zdánlivě banální chválu třídní učitelky, která chce studentku podpořit a motivovat k aktivitě. Také konverzace s rodiči leckdy končí křikem nebo brekem někoho ze zúčastněných. „Hádáme se všichni ještě večer. Schválně si vezmu úplně krátké šortky, které mi odhalují polovinu zadku, a lem trička si zavážu nad pupíkem na uzlu.“ Nejen Hana, ale i její vrstevníci se jeví jako domýšliví frackové s „trojrozměrným egem“, které nic nezajímá a všechno jen bojkotují.

Literatura pro mladé

Za maskou nesnesitelného pubertáka se nicméně skrývá citlivá bytost zmítaná nejistotou a úzkostí. Jako vysokoškolačka se Hana ocitne sama v novém prostředí a najednou všechna zodpovědnost leží na ní. „Ten nezájem o mou osobu, na který jsem se těšila, je děsivě sterilní, odtažitý a nedává moc smysl.“ Vzdělávací systém už ji neirituje, protože se o ni nestará. Vyučující o ni nemají zájem a rodiče se nacházejí mimo dosah. Nemusí nic, když nechce. Období dětství definitivně skončilo, přicházejí dospělé povinnosti: nakoupit, uvařit si, pravidelně se stravovat, zaplatit nájem… Vytoužená svoboda je hořkosladká. A dochází i k výměně jasně definovaných pozic: už nepečují jen rodiče, role se obrací. Hrdince umírá otec a je na dceři, aby svou matku podpořila. „Zase sedíme u čaje, stává se z toho náš truchlící rituál (…) Je mi dvacet a je to poprvé, co ji takhle podpírám.“ Po letech neshod se znovu sblížují. S otcem už si ale roky konfliktů nevynahradí. Jediné, v co může Hana doufat, je jakési posmrtné sblížení při třídní pozůstalých věcí.

Dorota Ambrožová napsala text, který by snad mohl zaplnit prázdné místo v současné české próze, v níž až na několik výjimek, jako je například román *Rozložíš paměť* (2023) Marka Torčíka, chybí literatura pro mladé, kteří nefandí angloamerické produkci z booktoku, postavené na schématu „z nepřátel milenci“ nebo fantastických ság, ani je nebaví vracet se do minulosti. Mnozí chtějí číst příběhy, které jsou jim blízké a k nimž se mohou osobně vztáhnout. Třeba i prostřednictvím hrdinky, která nevyniká žádnými superschopnostmi. Prostě jen chodí na brigádu, šprtá se na zkoušky, někdy to fláká a má i období, kdy téměř nedokáže vstát z postele. Za ironií a jízlivostí rozmazleného fracka se nicméně skrývá protagonistka, jež se brání pádu do „černého bahna“ a možná se nám v leccčem podobá. Autorka studuje bohemistiku.

Dorota Ambrožová: Poslední léto. Listen, Praha 2024, 216 stran.



Hrdinkou Posledního léta je citlivá bytost zmítaná nejistotou a úzkostí. Ilustrace Masha Shtonda

Středoevropské třesky plesky

Románová gastronomie Pétera Esterházyho

Pohľad grófký Hahn-Hahn maďarského spisovateľa Pétera Esterházyho vyšel ve slovenském prekladu. Jeden z vypravěčů román charakterizuje jako faktografické drobký mezi dvěma předkrmy. Najdeme v něm očitě svědectví o neklidné době v nejistém regionu, recepty na místní speciality i pořádnou porci literární postmoderny.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

„Všechno je nové, ale Dunaj zůstává Dunajem,“ konstatoval Péter Esterházy v esejistickém cyklu *Hrách na zeď*, který psal na přelomu osmdesátých a devadesátých let pro opoziční čtrnáctideník Hítel. V téže době stupňovaného chaosu a revolučních změn vznikl i do češtiny dosud nepřeložený román *Pohľad grófký Hahn-Hahn* (Hahn-Hahn grófnő pillantása, 1991), který nedávno vydalo bratislavské nakladatelství Brak a jenž se netají ambicí dostat Dunaj do slov. Ovšem rozpoložení, v němž se romanopisec nachází, má k distingovanému odstupu publicistického glosátora daleko: „Bol som ako pes nebohého Pavlova, na slovo Dunaj som začal slintať.“

Dunajská odysea

Vypravěč, který má i nemá autobiografickou povahu, se nachází ve stavu permanentního podráždění. Podobně jako Pavlovův pes instinktivně reaguje na podněty a změny, které přicházejí z vnějšího prostředí, ať už se jedná o geopolitické uspořádání, literární postmodernu nebo konstituování mýtu střední Evropy. Dunaj se neustále mění a zahaluje ho „věčná hmla“, vyprávění tedy nemůže nebýt roztěkané, a to ani tehdy, když nás vypravěč ujišťuje, že se jedná o rodinnou ságu. Samozřejmě esterházyovskou. Jako každá slušná genealogie i tato povstává z patriarchova kosmogonického výroku: „Nekvákaj, stupňuješ chaos,“ osopí se otec na matku a potom na strýce Roberta. A s ozvěnou těchto slov syn se strýcem opouští domov, vydává se na cestu od pramene k deltě Dunaje a hledá odpověď na otázku, v čem se chaos liší od „nerozpoznaného komplikovaného poriadku“.

Nejde o první dunajskou odyseu. Jen o několik málo let dříve vznikl *Dunaj. Životopis řeky* (1986, česky 1992) italského germanisty Claudia Magrise. Ten se v Esterházyho knize objevuje jako ambiciózní osvícenská literátka Klaudie, která si dopisuje s George Sandovou, miluje císařovnu i Kossutha a prchá v mužských šatech z monarchie, aby se usadila v Terstu. K otázce genderu ostatně odkazuje už titul románu. „Pomaly budem ako ženská autorka,“ říká vypravěč s tím, že spisovatelka vždy jedním okem spočívá na papíru, druhým na nějakém muži – „okrem grófký Hahn-Hahn, ktorá má oko len jedno“.

Jedná se o parafrázi Heineho aforismu, jímž s despektem komentoval tvorbu oblíbené autorky beletrie i cestopisů, které byla vyčítána přílišná svobodomyšlnost, prostopášnost a aristokratická povýšenost. Stačí letmý pohled do životopisu hraběnky Idy Hahn-Hahnové (1805–1885) a vytušíme, v čem spočívá spřízněnost Esterházyho románu s oním jednookým pohledem: v posedlosti či umanutosti, která se netají tím, že pozornost věnuje výhradně objektům touhy a všechno ostatní okázale ignoruje. U Esterházyho hraje roli libertinského svědce Dunaj. „V písání som sa nikdy neobmedzoval, v cestovaní však áno, lebo len som sa tváril, akože cestujem – v skutočnosti som len písal (...) Kajuta je vlastne len plávajúca pracovňa, a slová, napísané slová, ma už príliš držali v moci.“

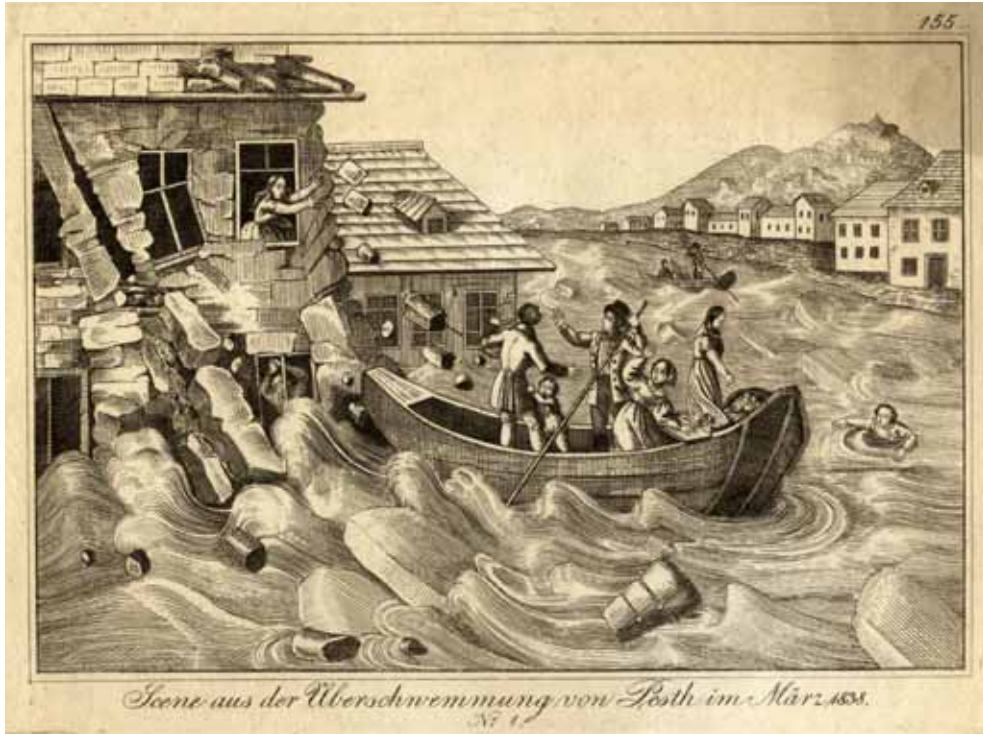
Řeka barvy trabantů

Magris v *Dunaji* vystupuje jako autobiografický vypravěč, náruživý germanista s kufrem citací. Během svého putování posedle čte a zaznamenává vše, co bylo podél dunajských břehů napsáno – kanonická díla, pomníkové nápisy i špatné básně, vzkazy, úctenky. Každý další exponát zapadá do antologie středoevropských mýtů, jež plyne v hladkém esejistickém tempu. Oproti tomu Esterházyho profesionální spisovatel (zhotovitel) uzavírá smlouvu se zadavatelem (nájemcem), jemuž má podat o své cestě zprávu ve formě referátu, který musí být věcný a současně

poskytovat požitek. Referuje o „plytčinách“, zadržává, přeskakuje mezi několika časovými vrstvami – cestu se strýcem Robertem podniká jako třináctiletý „pupák“ v roce 1963, ale zápisky pořádá už jako uznávaný spisovatel o Vánocích 1989. A přestože se identifikuje nejčastěji jako gurmán a fotbalista, i on má slušně načteno, takže do cestovatelských glos vstoupí rovněž více či méně zastřené odkazy na klíčové středoevropské autory. A při tom všem si vypravěč neustále protiřečí – například když po bernhardovsku nenávidí přírodu a pobyty v ní, a přesto čteme dunajský cestopis. Jeho nenávisti se ovšem nedostává jazyka, jímž by ji zachytil, a zdánlivá neobratnost pak vede k podivuhodné metaforické přesnosti. Například: „Rieka mala hnedú farbu, aká azda ani nejestvuje. Trabanty dokážu byť takto neskutočne hnedé.“

Zadavatel zhotoviteli radí: „Medzi blbcom a prorokom neváhajte si vybrať toho prvého.“ A najatý cestovatel přiznává, že se děsí aforismů, co chtějí humorně kondenzovat

Wittgensteina...“. Na frak dostávají legendární kavárna („Zúfalo preceňujeme poriadok servítok, ohľaduplnosť čašníkov si mylíme s láskou, a poctivo prestretý stôl dešifrujeme ako morálny postoj.“) i Kundera, jenž si podle Esterházyho střední Evropu vymyslel, protože se mu v Paříži stýskalo po Praze. Během vánoční editace zpráv „dočasnost přestává být nekonečná“ a z vězňů se stávají prezidenti, nelze se tedy divit, že se jednoznačné diagnóze vzpírá maďarská národní povaha i socialistický typ člověka. Uchopitelná se střední Evropa jeví jen jako gastronomický pojem. Zachvácen pažravostí zprostředkovává zhotovitel lokální chutě: ve Vídni ochutnává polévky z magi kostek a bábovky, co chutnají jak piliny (obě inspirovalo obálku knihy). Klíčovou roli pro pochopení dunajského regionu sehraje slepičí vývar, pravou erotickou slast poskytují gurmánské zážitky a Dunaj nepramení z okapu jako u Magrise, ale ze zakyslého kuchyňského zápachu, a nevyplavuje jen dějiny a folklor, ale i halászlé.



Autor se netají ambicí dostat Dunaj do slov. Povodeň v Budapešti roku 1838 na dobové rytině

pravdu. Na rozdíl od apologetického magrisovského mytofila vyjadřuje především skepsi a ironii. Pravdivost nahrazuje fragmentarností, před mýty a aforismy dává přednost anekdotám: o tetě, co hrála šachy s Kateřinou Schrattovou, o strýci, jehož kariéru atomového fyzika zhatilo klíště, o Heideggerově mlčení, o krokodýlech ve Wittgensteinově pracovně, o dunajských sumcích. Jako soubor anekdot, klíše a frázi se jeví i leckteré koncepty středoevropské identity, jejichž revitalizace dosahuje vrcholu právě na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Sám Esterházy věnoval ve své esejistické tvorbě středoevropanství značný prostor a patřil k oblíbeným řečníkům konferencí, které v této době probíhaly. „V našich hlavách není nic. Jsou prázdné. A to je Evropa,“ konstatuje například v esejí Postmoderní barbarství (česky ve výboru *Hrách na zeď*, 1999). „Začínáme tam, kde Musil přestal: člověk bez vlastností hledá svou identitu.“

Člověk v uvozovkách

V *Pohladu grófký Hahn-Hahn* se ale řada identitotvorných nálezu jeví jako metafyzické třesky plesky a kýčovitě plagiáty; v řečech o střední Evropě vypravěč odhaluje nadutý patos – „počůť v nich vtieravú, mäkkú fistulu turistickej sprievodkyne, jej príjemný, zaliečavý, štipku urazený hlas o fragmentoch z doby rímskej, o barokových víťazných oblúkoch a deficite vreckovky tajnej Grillparzerovej milenky, ktorý predznamena

Cestování se ukazuje jako klam, divergentní vypravěčské já zpochybňuje pokusy verbalizovat dunajskou zkušenost jednou jako vývojový román, jindy jako zápas se zapomínáním, příručku tolerance, anarchistický cestopis, kuchařku či jídelní lístek. I to nejnámější místo – rodnou Budapešť, béčkovou tanečnici s povislým břichem a unaveným zadkem – lze zpřítomnit jen jako remake Calvinových *Neviditelných měst* (1972, česky 1986).

„Bol som divergentný. Nedokázal som sa vyhnúť dôsledkom radikálnej neurčitosti, otázka ontologickej neistoty bola v pozícii absolútne centrálnej hodnoty (...) Vymazal som „ja“ a uznal som, že človeka treba nanovo poskladať, z porekadiel, nezmyselných súvislostí, nuáns, nepochopiteľných detailov. Ecce homo, človek, v úvodzovkách.“ Esterházyho pohled skrz „okružle okienko“ imaginární kajuty nezprostředkovává pouze postmoderní zkušenost ztráty centra či revoluční karneval, ale připomíná, že nesnadné obsahy si vyžadují nesnadné formy sdělení. Pod atakem vážných a rozhořčených autofikčních vyprávění jsme možná už zapomněli na to, jak zábavné a hravé mohou být grófské manýry literární postmoderny. „Len žiadny opis krajinky, žiadne zátišie, nič pitoreskné nenapísať: iba naznačiť, len hodiť knôt do sudu pušného prachu predstavivosti.“

Péter Esterházy: Pohľad grófký Hahn-Hahn.

Přeložila Renáta Deáková. Brak, Bratislava 2024, 272 stran.

Vzpomínka je nová skutečnost

Nad Konkrétní pošťolkou Jakuba Řeháka

Poezie Jakuba Řeháka vzniká bez potřeby přitahovat pozornost nebo vytvářet literární události. Jeho sbírku Konkrétní pošťolka můžeme číst jako portrét apokalypsy, konečné stvrzení nesnesitelnosti existence nebo diagnózu odcizené přítomnosti.

MARTIN LUKÁŠ



Řehák straní lásce. Ilustrace Nikola Čulík

Jsou knihy, jejichž působnost je spotřebována jediným čtením. Přečteno, odloženo, zapomenuto. Rozkládat o nich nemá smysl. Zájem o ně neoživí sebeservilnější recenze, bezduché ankety ani velkohlubé ceny. Jednomyslný chór frází a emfatických výkřiků, který každoročně zaznívá nad řádkou tuzemských titulů, nikomu slávu nezaručí. Jakmile odezní, kniha se propadá do nevědomí, informace o ní končí v petitu medailonu. O to tristnější je osud odložených knih, oč dychtivěji jejich autoři a autorky očekávají ohlas, pochopení, přijetí. Jenomže literatura, natožpak poezie není dokumentární film o zvířatech, kde má divák pod vlivem návodného komentáře truchlit nad umírajícími mláďaty, litovat hladovějící samice nebo trnout nad počínáním zoufalých samců.

Nevymahatelný nárok být přečten a zhodnocen padá před nevyzpytatelnou vůli těch, kdo čtou. Pokud by někdo dokázal zachytit a popsat míjení a střetávání čtenářů a knih, třeba jen v současné české poezii, zjistil by, že dění na tomto poli se řídí především zákony divočiny (čti: entropií instinktů), nikoli předpoklady liberální demokracie. Ani čím dál bezskrupulóznější marketingové strategie a jejich více či méně obratné nápodoby na straně iniciativních autorů a autorek nemožnou situaci zvrátit. Nakonec vás přečtou jen ti, co sami budou chtít.

Vedle vpravdě spotřebních, příliš lidských knih se tu a tam objevují knihy, jejichž autoři či autorky snad o pochopení a přijetí ani nestojí. Natolik jsou zabráni do své věci, že se dávno přestali starat, komu jejich psaní poslouží a zda vůbec. Umanutě pilují vlastní poetiku, třebaže jim ji povolání i nepovolání vykladači nejednou omlátili o hlavu. Takové knihy vzbuzují pozornost už proto, že je nikdo nikomu nevnučuje, křiklavě na ně nepozorňuje, bohapustě o nich nežvaní. Pokud jste dočetli až sem, pochopili jste, že takovou knihu je v mých očích *Konkrétní pošťolka* Jakuba Řeháka.

Přeludný svět

Kdo chce v simulakru současnosti něco skutečně vidět, potřebuje čas, soustředění a cvik, potřebuje slídit po švech unikavé hyperreality, číst ji proti srsti a vystříhat se obrazů, myšlenek a perspektiv, které básníkovi diktuje univerzálně přijatelná a navenek homogenní kolektivní zkušenost rozpuštěná v zájmových diskurzech. Jakub Řehák, básník-chodec a „ne zcela dobrovolný špeh vlastního úžasu“, postupuje obvykle tak, že přeludnost pražských čtvrtí vyzývá a hyperbolizuje. Zvenčí to

vypadá jako další z řady básnických portrétů apokalypsy, na jejíž bezprostřední hrozbu jsme si ve 21. století už zvykli (podle moralistů až příliš snadno; podle zoologů docela přirozeně, protože taková reakce člověka na proměnu prostředí je v souladu se zachováním druhu). Díváme-li se však na Řehákovu vizi rozvráceného, nehostinného městského prostoru zevnitř, noříme-li se do něj jako jeho obyvatelé, shledáváme, že v jádru dramatické výpovědi *Konkrétní pošťolky* stojí prožitek bezútesné přítomnosti, z níž nelze vystoupit: veliké zlé a rudé slunce / prskalo nad městem / krev prosvítala / kotce a zahrádkářské kolonie / ožívaly zpěvem / hlásily se o své právo na život (...) prosím přenes mne / přes mé pusté dny / chladné modré / ledové průzračné odtažité / kancelářsky čpící dny“.

Jedinečná zkušenost každého z nás, kterou neurotičtí mluvčí Řehákových básní zastupují, záleží v tom, nakolik se v dané situaci srovnáme s během času, s rozprostraněností prostoru, s vědomím sebe sama jako subjektu daný čas a prostor nevyhnutelně obývajícího, jakož i s povolvnou propustností hranic mezi světem, jak se jeví, a našimi představami, které předčí i to nejskutečnější dění na ulici. Řehákovy verše naznačují, že snesitelnost existence možná spočívá v tom, nakolik jsme schopni rozkrývat její zprostředkovanost, nakolik jednotlivé její vrstvy činíme vědomými, takže pronikáme dál, snad hlouběji, a vyslovujeme dočasný smysl toho, co pro tuto chvíli nepochybně je, třebaže jen v říši představ. Život nahlížený jako neukojitelná žádostivost. Skutečnost jako věčně ustupující horizont. Jsme nuceni si ji navzdory její obludnosti zdůvěřovat. Co jiného může člověk dělat, jakmile zjistí a napíše, že „prázdnota života nedá se unést“?

Žena-fantom

Totéž, co platí o vztahu ke skutečnosti, platí o vztahu k absolutnímu „ty“, které v *Konkrétní pošťolce* zastupuje nedosažitelná žena. Vyskytuje se v básních pravidelně jako objekt touhy, v převlecích a vzpomínkách, neobsažitelně úplná i zástupně přibližná, v podobě klasických fetišů lodiček a punčoch. Tento synekdochický způsob zobrazení ženy jen zdůrazňuje její loutkovitou existenci v přeludném světě. Oč víc doráží ženina elektrizující přítomnost na muže a oč bezradněji se jí muž koří, o to přízračnější se žena stává. Nejde o to splynout se ženou v okamžiku dočasného naplnění, ale – zprostředkovaně a reproduktivně – stupňovat slast, která je přímo úměrná zklamanému očekávání,

a naopak nepřímou úměrnou skutečné blízkosti. Dialektiku nedokonavého vztahování se k ženskému „ty“ postihuje báseň Půlnoční situace: „Hledíme do zrcadla. Roztéká se s naší / podobou. Nadšení září z trnoucích zubů, uší / a očí. Pohybujeme se ve skafandru dne na / konci slasti, která se tenčí jako kost a pak už / vůbec není.“

Není, je a zase není. Dokonalost nesmí existovat, „láska je přiblížením smrti“. Mužští mluvčí Řehákových básní, které pronásleduje hrůza z dovršení, otevírají se intenzitě prožitků až v zrádném bezpečí vzpomínek. Čas jako nepřetržitá série ztrát zpětně zvýznamňuje skutečnost, ba vytváří skutečnost novou, skutečnější. Člověk shledává, že existuje ve vleku za svým životem, tragicky opožděn, ale teprve v odstupu snad rozkrývá smysl události, smysl oněch ztrát. Tak žije, odcizen přítomnosti, před kterou se neustále staví minulost, a stane se, že znenadání obcuje s mrtvými, zaživa mrtvými i skutečně zemřelými.

Dlažební kostka

Při vši nezacílenosti bujných metafor, odtažitosti obrazů nebo občasně poetizaci („opuštěné garáže plné sněžící jinovatky“) je z veršů *Konkrétní pošťolky* znát, že Řehák píše taky o odvaze postavit se novému světu, o vyrovnávání se s událostmi, které zpochybňují samozřejmost naší existence. Kde se jeho vize překrývá s realitou nedávných let, osvědčuje jistý automatismus autorova nazírání nenadálou účinnost v prostředkování tísnivosti, například tísnivosti městského prostoru: „v ulicích mlčeli bleděmodře muži / vracející se z určicných cest / na kovově falických bicyklech / křik dětí transmutoval stromy v měsíční přijímače / domy všudypřítomně skrývaly / svou diskretní nepřítomnost a nahotu // hlasy nedoléhaly na mostech a auta neprojížděla / v hlučných šedých kolonách / proti zapadajícímu slunci / zmrzlina se roztekla jako děsivý rosol / po vyprázdněných parcích / kam nedopadl ani pruh bledého světla // o půlnoci transformátory přestaly / spalovat hloupé holubí živočichy / nastavily žebra klidné tmě / a pod jejími doteky spokojeně vrnely“. Zatímco však citovaná báseň Zákaz vycházení líčí pouze důsledky lockdownu, aniž by pojmenovala jeho příčinu, a tak zůstává ve své nedořčenosti nadčasová, v básních nebo pasážích nesených nikoli evokací, ale výkladem zpěluje autorova výpověď v poněkud moralizující, politizující proklamaci: „vzpomínej na den kdy nastal další konec světa / neviditelný aerosol / vymetl ulice / vymetl kanceláře / byly bez lásky / byly prázdné / nový prekariát rozkvetl na houmofisu / zaměstnanci se probouzeli / s rukama otočenýma vzhůru / v týdnu dny splývaly / čtvrtek chutnal jako neděle / neděle jako čtvrtek“.

Konkrétní pošťolka ukazuje, nakolik se v Řehákově poezii vyostřuje svár mezi surrealistickou *techné*, kterou autor ovládá i s rizikem ornamentu, a empirií, o jejíž smysl nechává vyjednávat své vzpomínky, ty skutečné i ty přeludné, v obou případech životodárné: „Vzpomínám na den kdy na absolutním náměstí / sebral kdosi dlažební kostku / a mrštil mi ji do čela“. Dlažební kostka je tu zrovna tak nástrojem iniciace, impulsem života, jako symbolem svobody (viz autorem aktualizované heslo studentských protestů v Paříži roku 1968: „Sous les pavés, la plage!“). Dlažební kostka je konkrétním předmětem, který lze vzít do rukou, přemístit, a odkryt tak novou vrstvu skutečnosti. V dalším kole tvořivého zápasu mezi láskou a smrtí straní Řehák lásce, třebaže je to smrt, co jeho verši prostupuje důsažněji.

Autor je literární kritik.

Jakub Řehák: Konkrétní pošťolka. Odeon, Praha 2024, 88 stran.



Z rubu líc neuděláš

Dva jevištní eseje v MeetFactory

Na divadelní scéně pražského kulturního prostoru MeetFactory se objevily dvě pozoruhodné komorní inscenace: **Welshovy Noční mury s čápem marabu v režii Tomáše Ráliše a dramatizace próz Édouarda Levého, kterou připravila Viktorie Vášová. První zaujme citlivě zobrazeným násilím, druhá komediální finesou.**

JOSEFÍNA FORMANOVÁ

Většina divadel drží určitý standard. Kdo navštěvuje Dejvické divadlo, může čekat chytrou komedii nebo cynické drama. Na Zábradlí se obvykle dočkáme koncentrovaných konverzaček, výrazné výpravy, dokumentárních námětů. Kvalita se předpokládá. U scén, které nemají stálý okruh tvůrců ani soubor, a tím spíše u stagion, je úroveň kolísavější. Uměleckému vedení MeetFactory se ovšem dlouhodobě daří zvát talentované tvůrce. Na podzim se to podařilo hned dvakrát za sebou: jednak s adaptací románu Irvina Welshe o nelehkém životě mladíka z edinburského předměstí, jehož v dětství sexuálně zneužíval strýc, jednak s autorskou inscenací literárního triptychu francouzského konceptuálního umělce Édouarda Levého.

Mazlíčci a netvorové

Irvine Welsh je známý nekompromisní reflexí života skotské nižší třídy. *Noční mury s čápem marabu*, poprvé vydané v roce 1995, prezentuje MeetFactory jako „nejtemnější a nejkomplikovanější“ z autorových knih. I kdybychom neznali kontext Welshova díla, domyslíme si jej díky rozhodnutí režiséra Tomáše Ráliše důsledně sledovat vypravěčskou linku románu. Sázka na věrné převyprávění příběhu Roye Stranga se vyplácí. V mučivých obrazech tvůrci inscenace pátrají po možnostech odpuštění a hledají místo násilí v lidském životě. Welshův jazyk je natolik obrazivý a osobitý, že sám o sobě téměř zvládne zaplnit smíchovský black box, proměněný v nemocniční pokoj se závěsy připomínajícími oponu: místo sametu se po obvodu scény nepatříčně skví cosi jako latex; na prázdném jevišti se občas objeví jen nemocniční lůžko nebo židle. Jen zadní scénu tu a tam ožíví projekce. Jsou to výjevy z afrického safari. Mezi nimi oko ptáka marabu.

Pro ty, kdo nikdy neviděli ptáka marabu: krkavec je proti němu mazlíček, harpyje neškodný holub. Marabu má vzezření posla smrti – s krhavou bulvou zapadlou v holé lebce s černými fleky, ne nepodobnými lišejníku či plísni. Přesto diváka neděsí, na to je opeřenec příliš upozaděn blouzněním Welshova hrdiny uvězněného v kómatu po neúspěšném pokusu o sebevraždu. Vůbec nejsilnější je násilí a predátorství zachyceno v opakujech se pohybech, jež agresí mechanizují. Diváka téměř přiškrtní scéna, v níž Roy leží na matraci a nad ním se tyčí strýc s těžkou dlaní položenou na jeho obličej. Když zatlačí, chlapcův trup se zvedne. Jakmile povolí, tělo klesá. Ve stroboskopických záblescích se opakovaný pohyb zdá nekonečný, masivní a téměř přízračný. Michal Lurie a Jan Hájek v rolích Roye a strýce excelují a diváku je zatěžko polknout.

Trýznivě nepříjemné

Ráliš se v *Nočních můrách s čápem marabu* rozhodl ohledat limity explicitního násilí na divadelní scéně – a udělal to skvěle. Když v divadle „padne čtvrtá stěna“, znamená to, že dění na jevišti zasáhlo publikum v nebyvalé míře. Diváci úpí, nadávají, někdy odcházejí. Nestává se to vždy, herci v této inscenaci to však mohou zakoušet pravidelně. Při mé návštěvě vprostřed scény znásilnění protal smíchovské jeviště výkřik divačky ze zadních řad. Přiškrcený odpor, ba vzdor, který se ve výkřiku ozval, se mi mrazivě opřel do zad. Takový je efekt pádu čtvrté stěny. Nádherná. Přesto člověka napadne: není násilí na jevišti příliš? Je taková intenzita v divadle přijatelná?

Vezmeme to od scény znásilnění hlavní hrdinky, objektu Royovy nešťastné lásky. Co se během ní děje? Herci obklopí herečku. Vedle Lurieho a Hájka je tu vynikající Dan Kranich, který si mimochodem stříhl i ženskou postavu, a to s přesnou dávkou komické

pitvornosti. V průběhu předlouhé scény se herečky téměř nedotknou. Intenzitu násilí zprostředkovává sama (také vynikající) Romana Widenková, která bolest a ponížení ztělesňuje hereckým projevem a monologickým opisem zakoušené brutality. Druhotně násilnosti evokují spíše taneční než sexuální pohyby herců; všichni stojí „v uctivé“ vzdálenosti od ženské postavy. Násilí se zkrátka odehrává nepřímo. A přece křik, slova, gesta, napětí svalů stupňují divácký prožitek na maximum. Je to trýznivě nepříjemné. Ale nepříjemné? Brutalita v inscenaci eskaluje paralelně s křehkostí situací. Význam násilí se tak proměňuje a s tím i jeho efekt. Násilí tu nabývá niterné podoby prvotní touhy po pomstě coby nezvládnutého citu.

Vnitřní exil umělce

Ne, že by *Noční mury s čápem marabu* nebyly vtipné. Člověk se párkrát zplna hrdla zasměje. Welsh i tvůrčí tým mají vytříbený smysl nejen pro komplexní zachycení násilí, ale i pro humor. Docela jiný humor ovšem dominuje inscenaci *Díla. Autoportrét. Sebevražda*, tří próz francouzského konceptualisty Édouarda Levého, kterou pro MeetFactory připravila Viktorie Vášová. Tentokrát je to humor hravý.

Čtveřice herců výraznými komickými až groteskními výkony provazuje vybrané aforismy na rozličná témata – od podstaty uměleckého génia ke smrti. To vše v drobných akcích a důmyslných režijních hříčkách, jimž k originalitě a vtipu dopomáhá nápaditá výprava Zuzany Scerankové. Nerealizovaná díla, podivné afirmativní teze nebo Levého zpráva o smrti přítele, jež je možná zprávou o autorově sebevraždě spáchané jen pár dní poté, co odevzdal rukopis nakladateli – tomu všemu vládne dada a cynismus: nástroj provokatéra.

V Levého knihách se téměř banálně vyznívající poznámky a anekdoty nenápadně sbíhají v několika ústředních tématech. Především v otázce po podstatě umění. Umělec je u Levého dílem pro sebe. Rozkoš z exhibice je přitom představena jako působivá i směšná. A nakonec tragická. Přestože režisérka tento aspekt Levého poetiky příliš nezdůrazňuje, lze mezi pečlivě vystavěnými stand-upy zaznamenat hloubky jeho existenciální kontemplace a sebeironie. Právě z jejich dna staví

Vášová vyváženou kritiku umělce jako člověka uzavřeného do tvůrčí samoty. Netrpí při tom kazatelstvím, spíše si střílí z možná nevyhnutelné umělecké sebestřednosti. Toho docíluje už tím, že Levého vypravěčský subjekt coby motiv propojující jednotlivé herecké etudy dělí mezi tři herce a herečku. Kolektivní ztvárnění spisovatelova světa je samo o sobě glosou o tom, jak omezený může umělecký duch být a že jeho pocit nepochopení je vposled důsledkem opuštění světa a bloudivění ve vlastním nitru. Po wittgensteinovsku se tu zpřítomňuje iluze privátního jazyka. Umělec, který chce vynalézt svět jazykem umění, si myslí, že si vystačí. Každé umělecké dílo ale potřebuje sdílet elementární logiku se světem, jinak se stává jen směšným. Levého dílo v MeetFactory je v tomto smyslu dílem komickým a filosofickým.

Dvě inscenace a jedna recenze? Důvod je veskrze ekonomický. A přece se dá říct, že obě díla mají leccos společného. Předně: obě lze chápat jako zdařilé eseje o drásavých tématech (lidských i uměleckých) pojednaných s nebyvalou lehkostí, ovšem zanechávajících znepokojivý dojem. Obě hry také zachycují nemožnost přerámovat vlastní život. Ve Welshově případě se o to pokouší mladík determinovaný společenstvím sociálně vyloučené rodiny a přátel. U Levého jde o pokusy umělecké, které jsou předurčeny k nezdaru. Tuto moderní tragičnost, jež na sebe bere podobu grotesky, principiálně shrnuje desátý aforismus Levého *Děl*: „rub se pouhým přetočením nestává lícem“.

Autorka je literární a divadelní kritička.

Irvin Welsh: Noční mury s čápem marabu. Režie Tomáš Ráliš, dramatizace (podle překladu Jarky Jones) Lenka Veverková, dramaturgie Matěj Samec, scéna Jakub Peruth, kostýmy Anna Havelková, videoprojekce Zuzana Štěpančíková, hudba Tomáš Dalecký a Tomáš Ráliš, hrají Michal Lurie, Jan Hájek, Dan Kranich, Romana Widenková. MeetFactory, Praha. Premiéra 26. 10. 2024, psáno z reprízy 11. 1. 2025.

Édouard Levé: Díla. Autoportrét. Sebevražda. Režie a scénář (podle překladů Veroniky Zemanové a Sárý Vybíralové) Viktorie Vášová, dramaturgie Matěj Samec, scéna a kostýmy Zuzana Sceranková, hudba Džian Baban, light design Jiří Zewll, hrají Milada Vyhnálková, Jiří Svoboda, Štěpán Lustyk, Mikuláš Čížek. MeetFactory, Praha. Premiéra 2. 10. 2024, psáno z reprízy 19. 1. 2025.



V *Nočních můrách s čápem marabu* hrají Dan Kranich, Michal Lurie a Jan Hájek. Foto Andrea Černá

Černé brýle, budoucnost zářivá

David Lynch v internetovém věku

David Lynch svůj poslední celovečerní film natočil v roce 2006. Ačkoli realizoval novou sérii Twin Peaks, několik krátkometrážních děl, experimentů či domácích videí, v závěrečné etapě svého života byl mnohými vnímán především jako osobnost a díky svému zapojení do internetové kultury i jako svého druhu „influencer“.

MARTIN PLEŠTIL

Tvorba amerického režiséra a umělce Davida Lynche vždy bořila divácké představy o tom, co znamená sledovat film. A čím kinematografie vůbec může být. Když se počátkem milénia experimentovalo s digitálními kamerami a většina filmařů byla proti nim, Lynch se jako jeden z mála stal jejich obdivovatelem a ihned začal prozkoumávat možnosti digitálního světa. Nikdy nebyl celuloidovým fetišistou jako například Quentin Tarantino. Nová estetika ho lákala svou surovostí a špinavostí. Opět hledal krásu v ošklivosti, což bylo pro jeho styl vždy typické.

Denní dávka Lynche

Už v roce 2001 spustil Lynch vlastní webovou stránku. Fungovala na bázi předplatného. Publikoval zde krátkometrážní série experimentů (svou tvorbu na internetu nikdy neoznačoval za filmy), přispíval na diskusní fórum s fanoušky a prodával různorodý merch. Bylo to v době, kdy se spousta ambiciózních i nákladných projektů internetového světa snažila o totéž, ale záhy zanikly.

Kolem roku 2005 začal Lynch v jednom losangeleském rádiu telefonicky oznamovat počasí. V této sérii pokračoval ve videoformátu na svém webu až do roku 2010. Radostný pořad se pak vrátil po dlouhé pauze, a to v době, kdy jsme jej potřebovali nejvíce – během covidové pandemie, kdy se chvílemi zdálo, že se Lynchovy přízračné světy zhmotňují v žité realitě. Od roku 2020 se tak Lynch pravidelně každý den (nyní už na svém youtubeovém kanále) hlásil z domácí pracovny svou lehce táhlou dikcí. S dokonale vyčesanými vlasy a slunečními brýlemi na očích rozjímal nad zlatými slunečními paprsky, oznamoval teplotu či varoval před bouří. K tomu přidal ještě paralelní sérii, v níž z velké zavařovací sklenice na každý den losoval číslo napsané na pingpongovém míčku. Tato produkce zapadá do jeho pověstných každodenních rituálů, k nimž se mohl kdokoli připojit, a začínat tak den s dávkou lynchovské melancholie, která měla uklidňující účinky.

Ke svým předpovědím počasí Lynch občas přihodil i doporučení oblíbených skladeb či hudebních skupin, případně úryvky písní

rovnou pouštěl. Komentoval aktuální dění, podporoval hnutí Black Lives Matter, kritizoval Putinovu ruskou agresi... I do tohoto takřka vlogového a velmi osobního formátu dokázal vnést kouzelný nádech bizarnosti, třeba když ukázal jablko se slovy, že nad tímto bychom dnes měli přemýšlet. Série se stovkami dílů skončila náhle na sklonku roku 2022.

Laskavý influencer

Lynch o internetu už v roce 2006 přemýšlel jako o „verbálně těžko zprostředkovatelném éteru s velkým potenciálem“. Ačkoli ho původně vnímal jako další prostředek uměleckého vyjádření a pro svou stránku vytvořil desítky experimentů, časem se stal určitým druhem influencera. Přispěl k tomu i snadný přístup k jeho starším rozhovorům, textům či bonusům dosud dostupným pouze na fyzických nosičích. To umožnilo divákům detailně poznat tvůrcův vnitřní svět – a mnohdy ho i nekriticky obdivovat.

Poslouchat Lynche, jak vypráví o meditaci, limonádě, kávě, cigaretách nebo nadává na sledování filmů na mobilu či product placement, má nezaměnitelné kouzlo. Jeho dobrosrdečnost i věrnost vlastnímu pohledu na svět jsou inspirativní. Algoritmy ztročený „feed“ sociálních sítí tak po Lynchově smrti obohatilo právě množství krátkých klipů tohoto ražení. Roztříštění režisérových osobností na soubor tezí, odpovědí a světonázorů v jistém ohledu tvoří paralelu k jeho mozaikovým fikčním světům. Lynchova internetová laskavost přitom úsměvně kontrastuje se záběry z natáčení jeho filmových projektů. Fanouškovské kompilace různorodých zakulisních záběrů zachycují Lynche jako trochu manického, do vlastního světa ponořeného tvůrce, jenž s ostatními mluví bez jakéhokoliv filtru. V jednu chvíli umanutě přemlouvá dětského herce k breku, v druhé se rozčiluje, když asistentka upozorní, že záběr je moc dlouhý, jindy zase strnule obdivuje texturu červených závěsů.

Tato videa jsou často propojena s obrázkovými memy, případně prezentují některé z Lynchových průpovědek. Tyto mnohdy

takřka existenciálně laděné úryvky, kdy Lynch například hledí s mrtvolným výrazem z auta a mluví o depresi a bezcílnosti svých činů, získaly během pandemie nové konotace. Lynchovo přemýšlení o světě je přese všechno vzdálené digitálnímu věku, trpícímu stále větším odcizením, anonymitou i otupělostí, přesto se však úspěšně stalo jeho součástí.

Lynch se na internetu, ať už vlastním přičiněním, či v rukách fanoušků, proměnil z enigmatického tvůrce v pozorovatele světa, který srší pozitivní energií. Tento internetový obraz může být užitečným klíčem k jeho filmografii. Až díky internetu si spousta lidí uvědomila, že režisérové surreálné, temnými elementy opředené filmy v jádru hledají krásu a empatii. Lynch o internetu uvažoval jako o dalším prostředku komunikace. Dlouhodobé směřování sítí k polarizaci a radikalizaci společnosti tento idealistický pohled razantně zproblematizovalo.

Záliba v drobnostech

Youtubový kanál David Lynch Theatre je dnes kronikou více než 1800 různorodých osobních videí, jež nám toho říkají o tvůrci minimálně stejně jako jeho filmová tvorba a do velké míry zaplňují bílá místa na jeho pomyslné životopisné mapě. Jakkoli nikdy nebudeme vědět (a ani to není důležité), jak se Lynch choval v soukromí, jeho internetový odkaz je v porovnání s ostatními umělci unikátní. Lynch dal divákům možnost poznat ho blíže, aniž by ztratil cokoli ze své umělecké nezařaditelnosti. Jeho internetová prezentace nespočívala v odhalení tvůrčího procesu či objasnění motivů jeho filmů – k tomu se vždy odmítal vyjadřovat. Ukazoval se jako člověk se zálibou v pomíjivých každodenních drobnostech a se schopností bez fatálnosti reflektovat skličující dění ve světě.

Osobnost Davida Lynche jako by se stala součástí jeho robustního tvůrčího portfolia, které se často neprávem redukuje jen na filmová díla. Byl to režisér, výtvarník, hudebník a spisovatel, teprve v závěrečné etapě svého života se však publiku přiblížil jako člověk.

Autor je filmový publicista.



Lynchovy předpovědi počasí se staly nečekanou internetovou senzací. Foto youtubový kanál Davida Lynche

Nebyl tím, kým se zdál být

Portrétní dokumenty o Davidu Lynchovi

Pojí se Lynchovo dílo s určitou poetikou? Kritická interpretace dokumentů věnovaných tomuto umělci nás vybízí, abychom adjektivum „lynchovský“ přestali brát jako označení homogenního stylu a naopak viděli autora, jehož tvorba je různorodá, vyrůstá z rozmanitých dobových kontextů a obsahuje nečekané zvraty.

ANTONÍN TESAŘ



Ukázka z dokumentu David Lynch: Život v umění. Foto Potemkine Films

David Lynch patří k autorům s natolik nezměnitelnou poetikou, že se jejich příjmení stalo přívlastkem. Jakkoli ale na první pohled můžeme mít jasnou představu, co se slovem „lynchovský“ vlastně myslí, jeho tvorba je ve skutečnosti dost pestrá a různorodá. Lynch zdaleka nebyl jen režisér celovečerních filmů a televizních seriálů, ale také výtvarník, animátor, hudebník, duchovní guru a v posledních dekadách též svérázný internetový influencer. Proměny Lynchovy osoby i asociací, které si s jeho tvorbou spojujeme, dobře zachycují dokumenty, které o něm v průběhu let vznikaly.

Sériový vrah

Pokud se podíváme na seznam lynchovských dokumentů, zjistíme, že řada z nich se věnuje transcendentální meditaci, kterou Lynch léta provozoval a propagoval – on sám o ní ostatně natočil celovečerní film *Meditation, Creativity, Peace* (Meditace, kreativita, mír, 2012). Další skupinu dokumentů tvoří často podivínské formáty zasvěcené jednotlivým filmům – a opět sám Lynch je podepsaný pod jedním z nich, totiž pod snímkem *Eraserhead Stories* (Příběhy o Mazací hlavě, 2001). Nejlépe ale proměny lynchovského mýtu zachycují čtyři celovečerní portrétní dokumenty, z nichž každý vznikl v jiné dekádě a každý zachycuje mistra v jiné fázi jeho kariéry.

Prvním z nich je film *Pretty as a Picture: The Art of David Lynch* (Krásné jako obrázek: Umění Davida Lynche) z roku 1997, který se váže k natáčení snímku *Lost Highway* (1997), zároveň však odskakuje k různým příležitostným událostem, jako je režisérova návštěva míst, kde vznikala jeho debut *Mazací hlava* (*Eraserhead*, 1977), nebo výstava jeho fotografií. Podobně jako v dalších portrétních dílech o Lynchovi i tady nakonec nejvíce času trávíme v jeho dílně, kde se věnuje svým výtvarným projektům, což byla součást jeho denní rutiny, a současně trousí historky a postřehy. Některé z nich se přitom opakují tak často, že je slyšíme v různých dokumentech stále znovu. *Pretty as a Picture* ale především vykresluje obraz Lynche jako „nebezpečného“ a provokativního umělce. Od několika mluvčích tu zazní, že pokud by se nevrhl na uměleckou dráhu, nejspíš by ho čekala kariéra sériového vraha. Výtvarná díla, která ho tu vidíme vytvářet, oscilují mezi morbidností a erotikou: ve svých sochách pracuje s živými mravenci i mrtvolami zvířat, jeho fotografie jsou prosycené temnou, noirovou smyslností. Je to Lynch konce devadesátých let, kdy už byl etablovaný jako tvůrce mysteriózních

příběhů o odvrácené straně americké idylly. A také jako režisér, který svou variací na kriminálku drsné školy *Lost Highway* vystihl náladu konce milénia. Snímek byl jakousi dekadentní after party po „divokých devadesátkách“.

Život v umění

Dokument *Lynch* z roku 2007 toto pojetí kompletně opouští. I zde je ovšem Lynchův portrét úzce spojený s projektem, na němž aktuálně pracuje. V tomto případě jde o jeho poslední celovečerní snímek *Inland Empire* (2006), kolážovitý tvar snímáný digitální videokamerou, jehož scénář vznikl spontánně přímo během natáčení. Lynch už není režisér-monstrum, ale bytostný experimentátor čerpající z momentálních impulsů. Slyšíme ho mluvit o éterických inspiracích, které získává při svých transcendentálních meditacích, sledujeme, jak se toulá opuštěnými továrnami, fotí si polorozpadlé zaprášené roury a pak se doma u počítače rozplývá nad jejich neobvyklými tvary. Film ho ale zároveň zachytil v počátcích jeho experimentů s internetovou sebe prezentací. Vidíme, jak nahrává několik ikonických videí, kde vítá návštěvníky své webové stránky *davidlynch.com* a informuje je o tom, jaké je právě počasí. *Lynch* je přitom spontánní a eklektický i formálně – zběsile a trochu nahodile střídá různé typy kamer od zrnitého černobílého obrazu po dobový digitál, což má patrně podpořit dojem tvůrčího kvasu.

Další dva tituly vznikly už v době, kdy Lynch opustil formát celovečerního filmu. Dokument *David Lynch: Život v umění* (David Lynch: The Art Life, 2016) se chystal zhruba ve stejné době, kdy režisér pracoval na seriálu *Twin Peaks: The Return* (2017), nicméně je to už bilanční počín, který se vrací k umělcovým tvůrčím počátkům. Stojí za ním tentýž tým, který natáčel *Lynche*, ale *Život v umění* je formálně zklidněný a soustředěný především na referování o autorově dětství, mládí a prvních uměleckých pokusech vedoucích až k natočení *Mazací hlavy*. Po Lynchovi-šilenci a Lynchovi-improvizátorovi tento snímek uvádí na scénu Lynche-umělce. Namísto transcendentálních meditací či nočních můr tu tvůrce prezentuje čirou radost z tvorby, snahu o „život v umění“ a „život s uměním“ v opozici k praktickému „životu ve světě“. Spíš než opulentní „Lynchland“, který režisér vybudoval ve skvělém pokračování *Twin Peaks*, se *Život v umění* vrací k ideálu, jež Lynch celoživotně ztělesňoval především svou výtvarnou tvorbou: ideálu umělce, pro něhož je tvorba hrou a hra nejsmysluplnější životní náplní.

Čaroděj

Lynch/Oz, poslední ze čtveřice portrétních dokumentů, je pak jakousi předčasnou zádušní mší, i když vznikl už v roce 2022. Snímek nechává postupně sedm různých mluvčích objevovat paralely mezi Lynchovou tvorbou a filmem *Čaroděj ze země Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939). Formálně se podobá formátu videoeseje, protože se skládá především z ukázek z filmů doprovázených mluveným komentářem. Rozhodně ale nejde o analýzu, spíš o volný, rozbíhavý tvar, který se nechává unášet proudy asociací a příliš si neláme hlavu s tím, zda dávají smysl. Zásadní je, že samotný Lynch ve filmu nevystupuje. Mluví tu o něm ale jeho generační kolega John Waters, jehož *Růžoví plameňáci* (Pink Flamingos, 1972) se v sedmdesátých letech promítali v dvojprogramu s *Mazací hlavou* jako půlnoční projekce, nebo mnohem mladší filmaři spojení s imaginativními žánry jako Karyn Kusama či David Lowery. Celek evokuje zhodnocování odkazu mistra, který (už) není mezi námi. Tím spíš, že úvahy, které jednotliví přispěvatelé vedou, jsou totálně ahistorické – chybí tu povědomí o tom, jak se Lynchova tvorba vyvíjela, jak reagovala na dobové trendy, jak stále znovu (a jinak) definovala osobnost samotného tvůrce. Lynchova filmografie se tu proměnila v kontinuum, v jednodílnou matérii, z níž je možné libovolně vyzobávat jakékoli prvky a zasazovat je do jakýchkoli kontextů, protože je předem jasné, že všechny budou „lynchovské“.

Právě na to bychom si ale při vzpomínání na Davida Lynche měli dávat pozor. Na jeho filmografii je fascinující mimo jiné právě to, jak byla tvárná. Každý z Lynchových snímků má svá specifika, která vyrůstají mimo jiné i z historických souvislostí, v nichž se rodily. *Mazací hlava* je experimentální film natočený čerstvým absolventem výtvarné školy a zároveň hit půlnočních kin. *Duna* (Dune, 1984) patří k nejbizarnějším vědeckofantastickým velkofilmům, jaké kdy vznikly. *Městečko Twin Peaks* (Twin Peaks, 1990–1991) má původ ve zlomové fázi historie televizních seriálů a Lynch na něm pracoval s Markem Frostem, spolumscenáristou další převratné série *Hill Street Blues* (Poldové z Hill Street, 1981–1987). A tak bychom mohli pokračovat. Kritické sledování portrétních dokumentů o Lynchovi nám pomůže nebrat autorovo jméno nadarmo a nechávat jeho odkaz jako jednotnou poetiku, ale spíš jako příběh plný nečekaných zvratů.

Autor je publicista.

Hudba pro nekonečné dálnice

David Lynch a dream pop



Lynchova hudební tvorba vychází ze stejného světa, jaký známe z jeho filmů. Foto Potemkine Films

Hudba hraje ve filmovém světě Davida Lynche zásadní roli. Jedním z jeho inspiračních zdrojů byla zasněná píseň *Song to the Siren* od skupiny This Mortal Coil, která režiséra dovedla k osobitě variantě dream popu. Tu mu pomohli uskutečnit skladatel Angelo Badalamenti a zpěvačka Julee Cruise.

MILOŠ HROCH

Píseň *Song to the Siren* v podání This Mortal Coil z roku 1983 patří vedle *Blue Monday* od New Order nebo *Love Will Tear Us Apart* od Joy Division k nejúspěšnějším britským nezávislým singlům osmdesátých let. Lídr skupiny a zároveň šéf vydavatelství 4AD Ivo Watts-Russell přizval k nahrávání zpěvačku Elizabeth Fraser ze skotského tria Cocteau Twins. Svůdný vokál, který je výrazně hlasitější než podmanivé kytarové akordy, je stylizovaný do zpěvu sirény z Homérovy *Odyssey* a vyjadřuje bolest vyvolanou steskem. Celá nahrávka působí, jako by nebyla z tohoto světa.

Produkce 4AD směřovala ke snově omamnému zvuku, pro nějž se později vžilo označení dream pop: byla to hudba projevující zájem o vše, co je zapomenuté, nevědomé, mimovolné či zavržené. Podobný přístup prosazoval ve filmové tvorbě David Lynch, a tak není náhoda, že skladbě *Song to the Siren* ihned podlehl. V té době měl za sebou úspěchy s *Mazací hlavou* (*Eraserhead*, 1977) nebo *Sloním mužem* (*The Elephant Man*, 1980) a v kinech právě běžela jeho adaptace *Duny* (*Dune*, 1984). Další film *Modrý samet* (*Blue Velvet*, 1986) měl zásadním způsobem posunout Lynchovu poetiku a důležitou roli v tom hrála i kosmická melancholie singlu This Mortal Coil. Lynch a herečka Isabella Rossellini, která ve filmu hraje zneužívanou barovou zpěvačku, si píseň údajně pouštěli před natáčením, aby se dostali do správné nálady. Mimo to píseň režiséra oklikou dovedla ke zpěvačce Julee Cruise, s níž společně se skladatelem Angelem Badalamentim vytvořili vlastní verzi dream popu, přizpůsobenou vyprahlým americkým pouštím a nekonečným dálnicím s motoresty a benzínkami.

Krása maskující tajemství

Přestože mezi prvními kapelami se smlouvou s 4AD byli gothrockoví Bauhaus a postpunkoví The Birthday Party, symbolem vydavatelství se stali právě Cocteau Twins a This Mortal Coil.

Novináři jejich skladby označovali za „sonické katedrály“ – poněkud otřepané spojení mělo vystihnout zákruty zvukových detailů i klenu-tou architekturu písní. Dalším z nadužívaných výrazů pro pojmenování hudby připomínající ševelení duchů bylo slovo „éterický“. Hudební novinář Martin Aston ve své knize *Facing the Other Way: The Story of 4AD* (Tváří v tvář jinakosti. Příběh 4AD, 2013) popisuje emoční rejstřík zmíněných kapel následovně: „Krása maskující tajemství, pohřbené pocity, jež přetrvávají v úzkostných snech a potlačovaném strachu, naději a vzteku; texty tyto emoce nevysvětlují, ale spíše zamlžují.“ Tyto řádky by se daly překlomit do recenze leckterého z Lynchových filmů.

Watts-Russell se rád účastnil nahrávání kapel, které vydával – bavilo ho být ve studiu ve chvíli, kdy se rodil zvuk, a drobnými detaily ovlivňovat výsledek. Počínal si trochu jako kurátor. Naplno se tyto jeho sklony mohly projevit až v projektu This Mortal Coil. Ačkoli neuměl na nic hrát a nebyl technický typ, dokázal vyvinout vlastní způsob, jak spojovat zvuky do nečekaných vztahů. Debutový singl *Song to the Siren* byl předělávkou skladby pozapomenutého kalifornského písničkáře Tima Buckleyho z roku 1967 a byl zařazen i na dlouhohrající desku *It'll End in Tears* (1984), na níž spolupracovali členové dalších kapel z 4AD, vedle Cocteau Twins třeba Dead Can Dance nebo Colourbox. Buckleyho album *Starsailor* (1970), odkud *Song to the Siren* pochází, bylo vrcholem hudebníkovy experimentální fáze, ale komerčně naprosto selhalo. Watts-Russell byl velký obdivovatel hudby šedesátých let a právě dekáda, v níž se díky psychedelické revoluci otevíralo kolektivní nevědomí, se stala jedním z inspiračních zdrojů pro introspektivní a snový zvuk 4AD.

Bílý anděl

„Frede, tak především, na světě existuje asi tak dvacet sedm bambilionů písní,“ vzpomíná

Lynch v memoáru *Místo snění* (2018, česky 2023) na rozhovor s producentem Fredem C. Carusem. „Já si z nich nechci vybrat jen tak nějakou. Já chci tu jednu. Chci *Song to the Siren* od This Mortal Coil.“ Lynch toužil skladbu použít do úvodní scény *Modrého sametu*, jenže suma za autorská práva byla příliš vysoká. Místo toho s jistou dávkou nedůvěry pověřil svého nového spolupracovníka, skladatele Angela Badalamentiho (jenž byl původně najatý jako hlasový lektor pro Isabellu Rossellini), aby se pokusil napodobit přízračnou atmosféru nahrávky britské skupiny. Výsledkem byla skladba *Mysteries of Love* v podání Julee Cruise, kterou Badalamenti znal z malých rolí v muzikálech na Broadwayi.

Mysteries of Love perverznímu neo-noirovému snímku, v němž zpod idylického povrchu amerického maloměsta vystupují vytěsněná traumata a tajemství, přidala dotek nadpozemské romantiky. Zasněný hlas Julee Cruise se vznášá na pozadí syntezátorů a smyčkových aranží jako opar nad krajinou a melodií jako by neurčoval zpívaný text (který Lynch podle omilané historky napsal na ubrousek), ale každý zpěvaččin nádech a výdech. Když Cruise píseň zpívala, představovala si, že není sama sebou: přistupovala k ní jako herečka zabydlující se v roli, kterou společně s Lynchem a Badalamentim pojmenovali „bílý anděl“. Režisér v *Místu snění* o *Song to the Siren* říká, že dosahuje „kosmických výšin“, zatímco v *Mysteries of Love* „se taky rozvíjí něco kosmického, ale má to víc tepla“.

Soundtrack ke snům

Výraz „dream pop“ pravděpodobně poprvé použil Alex Ayuli, zpěvák britského dua A.R. Kane, když byl týdeníkem *Melody Maker* požádán, aby charakterizoval EP *Lollita*, které jeho skupina vydala u 4AD v roce 1987. Ambicí dua podle něj bylo „skládat hudbu, která bude soundtrackem ke snům posluchačstva“. Jako sen zní i album Julee Cruise *Floating into the Night* (1989), k němuž Badalamenti napsal hudbu a Lynch texty. Přenos snového zvuku z Británie do USA potvrzuje například předložská kompilace *Cherry Stars Collide. Dream Pop, Shoegaze & Ethereal Rock 1986–1995*: na první ze čtyř CD je vedle Cocteau Twins, Dead Can Dance a A.R. Kane zařazena i Julee Cruise. Ovšem zatímco dream pop z produkce 4AD svými tématy často odkazuje ke spiritismu viktoriánské éry a hudebně čerpá z šedesátkové psychedelie, písně, které zpívá Cruise, se nostalgicky vztahují k Americe padesátých let, tedy k době Lynchova dětství a dospívání, a kromě éteričnosti typické pro This Mortal Coil je v nich slyšet i vliv rokenrolových balad Roye Orbisona.

Lynch nemohl *Song to the Siren* pustit z hlavy – v rozhovorech skladbu prohlašoval za jednu ze svých nejoblíbenějších písní vůbec –, ale licenci se mu podařilo získat až pro snímek *Lost Highway* z roku 1997. Hudba v jeho filmech často transportuje hrdiny a hrdinky do jiných sfér. V *Lost Highway* se skladba spustí při závěrečné scéně zachycující kosmický sex v poušti: hlas Elizabeth Fraser tu ohlašuje prolnutí dvou realit a cestu ven z časové smyčky. Dalo by se říct, že později píseň dovedla Lynche k vlastním syntezátorovým baladám na albech pro newyorské vydavatelství Sacred Bones. Hudbě se věnoval po zbytek života a poslední desku *Cellophane Memories* (2024), natočenou se zpěvačkou Chrystabell, vydal jen pár měsíců před svým skolem. Režisér, který rád nechával své postavy řešit záhady pomocí snových metod, měl pro dream pop nezpochybnitelný cit. Jeho hudební tvorba vychází ze stejného světa, jaký známe i z jeho filmových děl.

Autor je hudební publicista a vysokoškolský pedagog.

Rádio Lynch

Mezi filmovou hudbou a dírami ve snech

Trademarkem Lynchovy filmové tvorby se staly více či méně tísnivé „weird“ scény, často inscenované pomocí labyrinthických prostorů. Neméně zásadní je ovšem atypický soundscape. Deformované nebo pozpátku přehrávané hlasy, bílý šum a mizení signálu narušují hladké spojení obrazu se zvukem a posouvají snímky k logice snu.

PETR URAM

Davida Lynche by za krále hororu nejspíš neoznačil každý, ale nepochybně platil za mistra tísnivosti. Svou schopností zasazovat běžné objekty do divných (*weird*), hrůzu nahánějících kontextů si nezadal s největšími legendami východoasijského hororu. Jeho liminální prostory plné závěsů, chodeb a dveří se staly ikonickými, ale – jak tomu u audiovizuálních médií naneštěstí mnohdy bývá – opomíjí se zásadní podíl, který na utváření lynchovské atmosféry má zvukový design. Filmová scéna přitom bez hudební složky zpravidla není kompletní. A zrovna v případě Lynchovy tvorby práce se zvukem patří k příznačným – a přízračným – komponentům díla. Málokdo dovedl v diváctvu vyvolat takovou úzkost jako Lynch a zahlcení sluchovými vjemy toho bylo nedílnou součástí.

Něco chybí, nebo přebývá

Experimentovat s filmovou hudbou začal americký režisér již v počátcích své kariéry, když v krátkometrážním studentském snímku *Alphabet* (Abeceda, 1969) použil záznam nářku své spící dcery z rozbitého diktafonu. Skutečně atypický soundscape pak vytvořil ve spolupráci s Alanem Spletem pro svůj celovečerní debut *Mazací hlava* (Eraserhead, 1977). Za pomoci primitivního ekvalizéru ztlumili v terénních nahrávkách strojových hluků vždy tu nejhlasitější frekvenci, čímž umožnili vyniknout tišším složkám sonické palety, které by za běžných okolností v lomozu zanikly. Povědomě znějící postindustriální rámus jako bychom slyšeli novými ušima – člověk si uvědomuje, že v hluku něco chybí, anebo naopak přebývá, ale nedokáže přesně vyjádřit co. Obdobným způsobem ve stejné době přistupoval k hudební produkci Allen Ravenstine, klávesista kapely Pere Ubu, jenž se pokoušel ze syntezátoru vyloučit co nejbizarnější tóny a zakomponovat je do nejméně očekávatelných míst. Později se Lynchem inspiroval Trent Reznor, který s kultovním režisérem opakovaně spolupracoval. Frontmana Nine Inch Nails zaujalo Lynchovo využití podprahových bílých šumů, jež mohou sloužit k akustickým testům, ale také k vymývání mozků.

Americký spisovatel a hudebník Michael S. Judge se domnívá, že Lynch plejádou analogových hluků – v souladu se svou zálibou v estetice americany padesátých let – vyjadřuje fascinaci starými rozhlasovými přijímači. Za časů nedokonalých rádiových technologií nemohlo posluchačstvo na kratších

vlnách prakticky nikdy zachytit čistý signál, zato možná tu a tam nechtěně naladilo frekvenci vysílající šifrované kódy agentům nebo zastřené sténání umírajících hvězd jako v *Inland Empire* (2006) a jiných Lynchových filmech. Samotný filmař rád vysílal ambivalentní signály, když si v seriálovém i filmovém *Twin Peaks* pohrával s „logikou“ snu a dovolil si prezentovat zhola absurdní výjevy. Zvukový design lidských snů je podobně vrtošivý. Tu a tam jejich „soundtrack“ ovlivňují hluky okolí, ale mnohdy si během snění akustické kulisy i veškeré promluvy domýšlíme. V Lynchových snových scénách panuje mezi obrazem a zvukem podobná disonance. Pozpátku přehrávané hlasy v nich trousí kryptické fráze, bílý šum umocňuje všeobjímající ticho – a do toho jiskří neuronové elektrické výboje.

Synapse a šumy

Když Lynch explicitně zobrazoval elektřinu, zachycoval ji jako nezkrotnou bezbřehou energii s nezměrným chaotickým potenciálem. Ani naše vědomí není z neurologického hlediska v zásadě ničím jiným než množstvím vzruchů, jež cestují mezi nervovými synapsi, podobně jako se elektrický proud šíří vedením. Když digitální, čistě elektronická zařízení převládla nad těmi mechanickými,

oslabil se náš kontakt s hmotným světem. Hudba se již neotiskuje do rýh gramofonových desek nebo do magnetofonových pásek, ale v drtivé většině případů se rovnou komprimuje. Živá hra na klasické nástroje zůstává mechanickou činností, ale jinak je současná hudební tvorba zcela elektrifikována.

Lynch si to jako muzikant jistě uvědomoval. Přes své sonické experimenty si však potrpěl i na obyčejnou doprovodnou hudbu, již pro své audiovizuální výtvary produkoval převážně se skladatelem Angelem Badalamentim. Ať už se jednalo o chytlavé, byt' zlověstné melodie *Twin Peaks*, nebo o fragmenty nahrávek sestříhané do přízračného soundscapu ve snímku *Mulholland Drive* (2001), tato spolupráce vždy přinášela ovoce (často obohacené o zasněné vokály zpěvačky Julee Cruise). Ačkoli zvukem leckdy možná jen vyplňujeme hluché díry ve snech, svědčí to o tom, že se naše vize – podobně jako ty Lynchovy – bez akustického doprovodu zkrátka neobejdou. I k němým filmům se hrávala doprovodná hudba, jež podtrhovala emoce jednotlivých scén. Bílé šumy a přízračné postindustriální nahrávky mohou působit jako poněkud extrémní verze tohoto přístupu, nicméně nikdo nemůže říct, že neplní svůj účel.

Autor je překladatel.



David Lynch: Bez názvu (Lodž), 2000

hudební zápisník

Trápení s Thomem Yorkem

BENJAMIN SLAVÍK

Na podzim prošla médií zpráva o střetu mezi Thomem Yorkem a propalestinským aktivistou. Účastník koncertu v Melbourne britského hudebníka, známého především díky jeho působení ve skupině Radiohead, vyzval, aby odsoudil izraelskou agresi v Gaze. Hudebník přerušil vystoupení a aktivistu pobídl, aby svou výzvu zopakoval přímo na pódiu. Incident ovšem nezmiňuji, abych zde řešil, jaký je vztah členů Radiohead k dnešní izraelské politice nebo proč stále vystupují v Izraeli. Zvláštní je totiž už to, nakolik se Yorke stává předmětem našich projekcí. Jako bychom si nedokázali

připustit, že tvůrce, který nám je blízký, zároveň nenaplnuje naše hodnotové pozice.

Posluchači Radiohead měli ke „své“ kapele vždycky specifický vztah. Její produkci přijaly za svou miliony introvertů a někteří ji vnímali snad až jako zrcadlo svých úzkostných stavů, jako zvukového průvodce po temných zákoutích vlastní emocionální krajiny. Skladby Radiohead vždy měly schopnost dotýkat se něčeho až nepříjemně niterného. Jako by úkolem skupiny bylo stávat se médiem, které nás zavádí k „nebezpečným“ místům naší psyché. Z téhož důvodu se ostatně mnoho lidí, kteří na albech Radiohead vyrůstali, v dospělosti od jejich hudby odvrací. Jako by existence kapely měla být podřízena určitému psychickému rozpoložení.

Radiohead ovšem neměli pouze emocionální dopad. Stali se rovněž symbolem hudebního inovátorství, nebo minimálně progresu. Na albu *OK Computer* z roku 1997 ukázali nové možnosti kytarové hudby tím, že art rock zbavili snobského pinkfloydovského étu. Následující nahrávka *Kid A* byla ještě silnějším uměleckým manifestem: aby kapela

unikla z vězení kytarové hudby, začala užívat nové technologie a zbavila se toho, čím k sobě přitáhla miliony posluchačů. Tím se ovšem Radiohead dostali do neudržitelné pozice, kdy se od každé jejich další desky očekávala revoluce. Otázkou je, zda tím nejen posluchačská, ale i kritická obec vlastně neupírala kapele tvůrčí svobodu – možnost být obyčejnou skupinou, uzavřenou do vlastního zvukového světa. Znovu se tak musíme ptát: neodvádí nás to, co od Radiohead očekáváme, od toho, co nám ve skutečnosti nabízejí?

Jejich zatím poslední album *A Moon Shaped Pool* vyšlo v roce 2016. O tři roky později Yorke vydal sólovou desku *Anima* a od té doby je aktivní především v rámci kapely The Smile, která loni vydala dokonce dvě alba: *Wall of Eyes* a *Cutouts*. Nemálo publicistů se nad nimi zamýšlelo, zda se Yorke nestal pouze dalším symbolem devadesátých let, jako například Massive Attack nebo i Björk – hvězdou neprodyšně uzavřenou do vlastního stylu, bez kontaktu se současností. Aktuální Yorkeova tvůrčí „fáze“ se skutečně vyznačuje jistým izolacionismem či eskapismem; snad by se dalo

říct, že hudebník využívá The Smile jako jakýsi „safespace“, kde není konfrontován s nároky, jak by měl znít či jaké myšlenky by měl vyjadřovat, tolik, jako by tomu nejspíš bylo v případě tvorby vydané pod hlavičkou Radiohead.

Některá alba Thoma Yorkea obsahují výrazné osobní statementy. V první skladbě nahrávky *In Rainbows* z roku 2007 se zpěvák například podívoval: „Býval jsi v pohodě. Co se stalo?“ Nejnovější nahrávka The Smile zase začíná slovy: „Rozplýváme se v krásném světě, utíkáme, přikovaní...“ Dobře, ale je nutné vystavovat podobné výroky interpretaci směřující k intencím tvůrce? Není to pouze hra se slovy? Stojí ostatně za zmínku, že zpěvákův hlasový projev dospěl až k jakési „disociovanosti“. Jeho naléhavost nespočívá v afektu, ale v odpojení. Jako by Yorke byl pouhým pozorovatelem světa. Takový postoj lze pochopit jako výzvu: možná bychom se tedy měli stát pouhými posluchači jeho písní. Podobný odstup nám nemusí být blízký, ale měli bychom vidět, že sám o sobě ještě neznamená lhostejnost či cynismus.

Autor je hudební publicista.



SEZONA
2024–2025

DIVADLO
POD PALMOVKOU

PP

G. B. Shaw PYGMALION

„Kupíte si kytku od chudé děvuchy? Su kurevski fajne.“
Komédie o snobismu, lásce, morálce a předsudcích
aneb hvězdou diplomatického večírku za pouhé tři měsíce

V hlavních rolích Pavla Gajdošíková a Jan Teplý
Režie Michal Lang
Premiéra 7. 3. 2025

WWW.PODPALMOVKOU.CZ



CRESTYL

DOCK

Prima

N

A2

Rádio Praha



Proč nám to v Česku moc nejde?

Odborové organizování v kultuře

Jednou z možností, jak usilovat o lepší pracovní podmínky v kultuře, je odborové organizování. Tomu se ale na tuzemské kulturní scéně moc nedaří, jakkoli existuje množství opatření, jež by právě odbory mohly pomoci prosadit. Jakým způsobem se mohou pracující v kultuře připravit na příští volební období?

ANNA REMEŠOVÁ

V textu ještě to nevzdáváme (viz A2 č. 3/2025) jsem se pokusila popsat, v jakém stavu je příprava zákona o statusu umělce a umělkyně – sociální opatření, jež má narovnat podmínky mezi zaměstnanými a OSVČ v kultuře. Jak je patrné, dotýčný zákon ministerstvo kultury nechystá, zatím se jedná jen o registr umělců a příslib navazujících stipendií. Ta však problém překérných podmínek práce v kultuře neřeší, a navíc bude pro mnohé tvůrce a tvůrkyně (například v literatuře či výtvarném umění) obtížné na ně dosáhnout.

Navzdory této neutěšené situaci však dává smysl vytvářet tlak na politiky a političky na státní i regionální úrovni, aby téma pracovních podmínek v kultuře zahrnuli do své agendy. Není totiž jasné, zda novelizaci zákona č. 203 o některých druhích podpory kultury, do něž ministerstvo zahrnulo registr a stipendia, uzná Evropská komise jako dostatečnou náhradu za státem přislíbený status. Jeho legislativní zakotvení přitom bylo součástí Národního plánu obnovy a Česká republika na jeho přípravu získala unijní finance. Otázkou nyní je, zda se o statusu umělce a umělkyně a navazující sociální ochraně dá vůbec mluvit.

Nejde jen o peníze

Ministerstvo kultury i radní v krajích a městech jsou stále důležitými partnery ve vyjednávání o důstojnějších pracovních podmínkách v kultuře. Ne vždy lze prosadit zvýšení rozpočtu na kulturu, to ale nemusí být hlavní téma všech diskusí. Důležitým opatřením jsou i doporučené výše honorářů, jež je možné nastavit v rámci podmínek grantové podpory. To znamená, že poskytovatel grantu stanoví minimální sazby za mzdy a honoráře, které musí instituce pobírající dotace dodržet. Při přípravách akcí jsou pak zohledňovány férové finanční podmínky, což může vést ke snížení počtu akcí, které žadatel pořádá. S tím je třeba počítat. V případech, kdy dochází k nadprodukcí aktivit a instituce mezi sebou soupeří o publikum, to ale může pomoci upřednostnit kvalitu nad kvantitou.

Opatření nezávislých na zvýšení rozpočtu je ale více: je to také možnost víceletého grantu nebo lepší právní ochrana umělců a umělkyně, která zajistí včasné vyplacení honorářů či zaplacení za přípravnou fázi, pokud nakonec nebude projekt realizován. Právě nejistota a téměř žádný vyjednávací prostor ve vztahu k institucím je velkým problémem těch, kdo v kultuře pracují na volné noze. Není totiž nijak neobvyklé, že se instituce ve vyplacení

honorářů zpozdí i o několik měsíců či půl roku, ať už proto, že jim nepřišly peníze z grantů, nebo že jsou lidé v daných organizacích přepracováni a nestíhají plnit pracovní role, které často zastávají v jedné osobě (dramaturgie, produkce, účetnictví, grantový management, PR, úklid atd.).

Tento stav je třeba odnormalizovat. Pokud bych měla uvést jako příklad českou výtvarnou scénu, je tato situace výsledkem porevoluční transformace, v níž se potkaly dva stěžejní faktory: zavedení systému grantové podpory a privatizace Svazu českých výtvarných umělců a přidruženého fondu. Svaz prostřednictvím fondu zajišťoval výtvarníkům a výtvarnicím jednak zakázky, jednak základní sociální ochranu (nebyli nuceni chodit do klasického zaměstnání, pobírali příspěvky na děti a byli sociálně a zdravotně zajištěni). Vytunelování a proměna těchto institucí vrhly umělce, kurátory a další profese ve výtvarném umění do vod volného trhu, v nichž jim nezbývalo než se stát OSVČ stejně jako každý podnikatel či podnikatelka.

Systematizace grantové podpory se vstupem do EU pak zdánlivě přinesla blahobyt v podobě štědrých dotací, o které mohla požádat jakákoliv malá i velká instituce. Skutečnost však byla taková, že vznikl nespolečet malých organizací a galerií, které „lepší“ své příjmy z různých grantů a ti, kdo v nich pracují či vystavují, pobírají velmi malý nebo nulový honorář. Úspěšně jsme tedy dohnali Západ, máme možnost požádat si o grant, vybudovali jsme hustou síť malých kulturních institucí, problém ale je, že jsme zapomněli na jednu z důležitých lidských potřeb: důstojné pracovní podmínky.

Lobbing nestačí

Jak už jsem napsala, s politiky a političkami je třeba stále počítat, protože mají nástroje, kterými mohou pracujícím ulevit (nebo uškodit). Potíž je v tom, že v české kultuře velkou část energie na poli kulturní politiky zabírá právě lobbing a vyjednávání s radními a poslanci. Mnohem méně pozornosti je věnováno organizování pracujících, které je pomalé a možné ne tak vzrušující jako snaha přesvědčit ministra, aby něco udělal. Spočívá totiž v postupném navazování kontaktů a dlouhodobé společné diskusi o tématech spojených s prací v kultuře. Příkladem takových odborových organizací, které sdružují pracující na volné noze i zaměstnané, je přitom ve střední Evropě několik, ať už na Slovensku, v Rakousku, Německu, Slovinsku nebo Polsku.

Na otázku „Proč nám to v Česku moc nejde?“ odpověď nemám, je ale evidentní, že na lokální scéně stále přetrvává poměrně konzervativní pohled na odbory: buď jsou považovány hlavně za nástroj, jak nebýt vyhozen z práce, nebo jsou odmítány jako reziduum komunistického režimu. Zapeklitou překážku představují i staré a neaktivní odbory v kamenných institucích, jež jsou sdruženy v Odborovém svazu pracovníků kultury a ochrany přírody, kterému, zdá se, úplně ujel vlak. Přitom pracujících na volné noze v kultuře je u nás skoro 90 tisíc (dalších 134 tisíc osob je zaměstnaných), což není nijak málo. Tito lidé sice nesdílejí jedno pracoviště, spojuje je však zájem o kulturní produkci a zároveň překérné pracovní podmínky.

Přípravy na budoucnost

Existuje ještě jeden důvod, proč dává smysl se dnes o odborech v kultuře bavit. Slovenská kurátorka a výzkumnice Ivana Rumanová na diskusi o současné situaci na Slovensku, kterou pořádala iniciativa Nadšením nájem nezaplatis, zmínila, že ve chvílích velkého tlaku a autoritářství na úrovni vlády je důležité udržet si imaginaci, která nás netlačí jen do protireakce, ale umožňuje nám aktivně vytvářet vlastní pozice. To znamená nenechat se udat kulturními válkami, které rozdělují lidi na „vzdělané a nevzdělané“ nebo na „progressivní a zaostalé“, ale spíše nacházet společné jmenovatele. A k těm může patřit i demokratické rozhodování o státních zdrojích či pracovní podmínky.

Právě pomalé a důsledné propojování menších skupin prosazuje ve svém článku pro časopis The New Republic americká politoložka a socioložka Theda Skocpol. V textu nazvaném How to Take Heart from What Really Worked in the First Resistance (Jak se poučit z toho, co fungovalo při prvním odporu) z konce letošního ledna přibližuje svůj výzkum zaměřený na formy rezistence během prvního Trumpova mandátu. Namísto velkých demonstrací a pochodů, které vždy dostanou spoustu místa v médiích, a vypadají proto efektivně, doporučuje budovat rozsáhlou síť, v jejímž rámci se lidé informují o tom, co nové změny v zákonech konkrétně znamenají a jaké jsou jejich možnosti rezistence. I to by mohla být inspirace pro nadcházející volební období v Česku. Připravit bychom se měli nejen tak, že vyhodnotíme, kdo je potenciální příští ministr či ministryně kultury, ale hlavně tím, že se zapojíme do fungování profesních a odborových organizací, asociací či spolků, které už dnes pracují v kultuře sdružují.



Je potřeba zapojit se do fungování profesních a odborových organizací, asociací či spolků. Foto Anna Remešová





Johana Merta: PROJEKT DORUČENO!, tuš na papíře, 2024

Etnografie samoty

Jsou Lynchovy mysteriózní filmy příkladem extrémní vypravěčské rafinovanosti, nebo naopak nemohoucnosti? Ani jedno pojetí nám toho příliš neřekne. Zajímavější je zaměřit se místo příběhů na „ne-místa“, v nichž se odehrávají, a zamyslet se nad tím, v čem mohou být osvobozující.

JAN KOLÁŘ

Když v polovině února herec Kyle MacLachlan přebíral za Davida Lynche cenu udělenou zemřelému filmařovi Sdružením amerických scenáristů za celoživotní tvorbu, jež „významným způsobem pozvedla úroveň scenáristiky“, rozhovořil se o charakteristickém způsobu, jímž jeho zesnulý přítel zhmotňoval své niterné vize. „Lynchovské“ vyprávění je podle MacLachlana poněkud vágního vymezení „bizarní, podmanivé, snové“. V „ne tak docela skutečných kulisách“ se v něm údajně mísí „temnota s každodenností“. Jestliže se scenáristé snaží přetavit neviditelné myšlenky ve viditelné obrazy, může Lynch se svou schopností „naladit se na ideje, jež formují přítomnost“, vtisknout jim „obrysy svých vlastních snů a představ“ a obalit je slyšitelným, „univerzálně srozumitelným, a přece navýsost osobním hlasem“ představovat dokonalý profesní vzor.

Nehodlám tu zkoumat, nakolik je taková charakteristika umělce coby somnambulního rádia přesvědčivá (ačkoli sám Lynch se k ní v rozhovorech mnohokrát hlásil), ale pozoruhodný mi připadá její úvod. Proměnil-li se něčí jméno v adjektivum, tak jako Lynche provází přívlastek „lynchovský“, svědčí to o tom, že dotyčná osoba získala v oblasti svého působení zcela mimořádné postavení. A pokud jde o umělce, napovídá to zároveň, že jeho tvorba má potenciál generovat množství opakovatelných klišé, na základě jejichž výskytu pak lze k jeho dílům souřadně přiřazovat i výtvo-ry dalších autorů.

Orchestrace filmového vyprávění

Repertoár lynchovských figur je notoricky známý a mimořádně rozsáhlý. Patří k nim nápadně četný výskyt zrcadel, rámců a prahů; tmavé kouty, lesy či křoví, izolované pokoje a další místa, v nichž se lze skrýt či ztratit; postavy, jejichž identita se průběžně mění nebo násobí; znetvoření doručovatelé znepokojivých vzkazů a lidé, kteří (obvykle doslova) ztrácejí hlavu; debaty o kávě a cigaretách; písně zpívané na playback i ustavičná přítomnost větru ve zvukové stopě... Tyto audiovizuální refrény, jež procházejí prakticky všemi Lynchovými filmy a jsou tak často replikovány jeho epigony, bývají obvykle interpretovány jako „macguffiny“ (případně falešné stopy) pohánějící příběhy, které se na jejich pozadí odvíjejí. Smysl těchto narátivů přitom není nikdy jednoznačně vysloven a je jen na publiku, zda a jak si jejich průběh a rozuzlení dokáže z předložených vodítek odvodit. Diváci těchto mezerovitých filmů se pak dělí na ty, kteří je vítají jako

fascinující hřiště plná záhad, na nichž lze donekonečna tříbit interpretační techniky, a na ty, kdo je znechuceně odmítají jako pře-ceňovaný výplod vypravěčské nemohoucnosti nebo lenosti.

Obě pojetí, která k Lynchovi přistupují buď jako k mimořádně rafinovanému, nebo naopak mimořádně neschopnému vypravěči mysteriózních podobenství, toho však o jeho snímcích říkají velice málo – vlastně jen to, že se poněkud vyšinutým způsobem odlišují od způsobu, jakým se příběhy ve filmech zpravidla vyprávějí. Navíc takový přístup nezohledňuje specificky „orchestrální“ střih Lynchových děl (v nichž se tempo montáže střídavě zrychluje a zpomaluje spíš v závislosti na podobě emocí, které mají u diváků jednotlivé scény vyvolávat, než aby se řídilo logikou děje) a nekoresponduje ani se způsobem, jakým snímky údajně vznikaly.

Lynch, který se vedle filmové režie paralelně celý život věnoval malování obrazů a komponování hudby, v rozhovorech opakovaně uváděl, že jeho scénáře vycházejí vždy jen z několika málo izolovaných představ, emocí či hudebních motivů, jež zpočátku neprovazuje žádná zápletka. A dokonce i ty z jeho filmů, které by vzhledem ke svému žánrovému zařazení měly být na odkrývání narativních souvislostí postaveny, jako by tradiční vyprávění ostentativně ignorovaly. *Modrý samet* (1986) sice bývá označován jako neo-noirová detektivka, ale lumbertonský student Jeffrey Beaumont, který zde na vlastní pěst pátrá po záhadě odštíženého ucha, v průběhu vyprávění nikdy neodhalí, jaké okolnosti stojí za kruhy násilí, v nichž se zmítá zpěvačka Dorothy Vallens; ve svém slídění jen postupně naráží na další a další znepokojivé obrazy podvolování a ovládaní, jejichž rozšiřující se síť ho do sebe pozvolna vtáhne a pohltí. Místo metonymických kompozic postavených na kauzálně logických vazbách, díky nimž by se zobrazené události daly vysvětlit, jako by většina Lynchových filmů představovala spíš metaforické struktury vzájemně se zrcadlících podobností a variací, jež lze nanejvýš bez dechu pozorovat.

Místa, co nejsou k obývání

Možná i proto dává větší smysl přistupovat k Lynchovým dílům nikoli jako k příběhům vyprávěným prostřednictvím obrazů, jejichž sekvence se odvíjejí v čase, ale jako k virtuálním galerijním instalacím, v nichž hraje hlavní roli rozmístění scén, mezi nimiž lze (mentálně) přecházet a navzájem je srovnávat. Přenesení pozornosti od vyprávění

k topologii navíc nabízí zajímavý interpretační klíč k Lynchově tvorbě. Zatímco žánrově jsou jeho jednotlivé snímky rozkročeny od pohádkové romance (*Zběsilost v srdci*, 1990) přes body horror (*Mazací hlava*, 1977) až k pokusu o dekonstrukci televizního sitcomu (*Králici*, 2002) a mohou se odehrávat jak v období viktoriánské Anglie (*Sloní muž*, 1980), tak v budoucnosti vzdálené 21 tisíc let (*Duna*, 1984), prostory, jež se v nich objevují, jsou pozoruhodně jednotné. Jako by všechny vypadly z portfolia amerického malíře Edwarda Hoppera.

Tak jako Hopperovy obrazy znovu a znovu zachycují mlčenlivé výjevy z hotelových pokojů, benzinových pump, nočních barů či poloprázdných kinosálů, vracejí se i v Lynchových filmech obsedantně tytéž scénérie: noční dálnice a motely; vzájemně zaměnitelná předměstská bistra; modrým či rudým plyšem vystlaná jeviště obskurních varieté; modernistické vily a bungalovy, v nichž sice podle všeho bydlí lidé, ale nezanechávají po sobě žádné stopy. Klíčové scény jeho snímků se opakovaně odehrávají na místech, jež nejsou určena k obývání a za normálních okolností by se jimi mělo jen projít nebo je úplně minout.

Lynchova volba lokací tak pozoruhodně souzní s termínem „ne-místa“ (*non-lieux*), který koncem osmdesátých let uvedl do sociálních věd francouzský antropolog Marc Augé. Z antropologické perspektivy dávalo vždy smysl rozlišovat mezi „prostory“, vymezenými pouze geometricky, a „místy“ coby uzly významotvorných mezilidských vztahů, které formují identitu těch, kdo se na nich podílejí. „Domov“ je něco jiného než „přístřeší“, „sousedství“ se liší od „předměstí“ – zatímco první členy obou pojmových dvojic odkazují k tomu, kam patřím a kam už ne (a spolupodílejí se tak na formování klíčových antropologických kategorií vlastního a cizího), ty druhé pouze popisují formu či souřadnice příslušné lokace, ale nijak netematizují vztah, který k ní zaujímám. Augé však poukazuje na to, že moderní dobu charakterizují typy prostředí, v nichž trávíme tak podstatnou část svých životů, že se jimi antropologie prostě zabývat musí, a to navzdory tomu, že svou sterilně indiferentní povahou nemají – alespoň na první pohled – žádný potenciál k vytvoření čehokoli jedinečného. Letištní terminály, nákupní centra nebo provozovny rychlého občerstvení na dálničních odpočívadlech vylučují přítomnost čehokoli osobního – lidé v těchto výsostně utilitárních prostorách navazují nikoli identitotvorné, nýbrž čistě smluvní vztahy: potkávají



BAOBAB NEWS

Jefferson se zlobí

To ráno vládne v domě ježka Jeffersona, brilantního studenta geografie a příležitostného detektiva, neuvěřitelné ticho. Země zvířat je totiž celá pod sněhem. A pod sněhem, před garáží jeho věrného přítele prasete Gilberta, začíná i jejich další velký případ. Jaké strašné tajemství skrývá holinka trčící ze sněhu? Co uviděl kocour Emil za drátěným plotem v hlubokém lese? A jakou roli v příběhu sehraje neslyšící veverka? Dokážou v sobě zvířata najít dost odvahy a zarputilosti, aby porazila mocného soupeře, kterého se všichni bojí? Ve zvířecích detektivkách Jeana-Clauda Mourlevata, nositele ceny Astrid Lindgrenové, se proti bezohlednosti a hlouposti bojuje především silou přátelství a humorem: co jiného bychom také měli učit děti, když je vpravujeme do našeho lidského světa? Pro čtenáře od 9 let.

Bezový keř

Jsou malé věci kolem nás, ve kterých se skrývají velké příběhy. Jsou malé věci, kterých si nevšímáme, a přitom nám mohou změnit život. Naše dva příběhy začínají i končí na jednom místě a vyprávějí o tom, co se může stát, když jednomu ptáčku vypadne ze zobáčku zrníčko z bezové bobulky. text Tereza Horváthová, obraz Klára Zahrádková

Slavíme objevováním! 25 let Baobabu.

Napsali jste knihu pro velké děti? Vyrobili jste obrazovou knihu pro malé děti? A myslíte, že by měly spatřit světlo světa? 1. edice BigBao – román pro starší děti a mládež 2. Obrázková kniha (Bilderbuch) pro děti 4–8 let Knihy si přečtete, a ty nejlepší vydáme! Své práce posílejte do 30. srpna 2025 na adresu: redakce@baobab-books.net a v předmětu uveďte **BAOKNIHA25**



Baohemian books maybe since 1999

Somnambulní optimista David Lynch



Edward Hopper: Benzin, 1940

se v nich jen jako poskytovatelé služeb nebo jako jejich konzumenti.

Anonymní pocit osamění

Augého zajímají podobná ne-místa jako znepokojivé i uhrančivé symptomy „supermodernity“. Na jedné straně domestikují jina-kost a činí ji součástí naší každodennosti; jako podivné trhliny v síti vztahů radikálně proměňují podobu lidské interakce i komunikace; nivelizují jakékoli rozdíly (coby zákazníci jsme všichni stejní)... Na straně druhé jim ale nelze upřít jistou osvobodivou moc. V moderní době, již charakterizuje přemíra dělby práce, nutnosti neustále poskytovat druhým potřebné informace a vstřebávat jejich odpovědi, dávají ne-místa každému zakusit anonymní pocit osamění.

Skoro se zdá, že ne-místa fascinovala Davida Lynche ze stejných důvodů jako Augého a že ve svých snímcích nevědomky rozpracoval to, po čem francouzský antropolog volal (a o čem mluvil jako o jen zpola zdánlivé kontradikci) – tedy komplexní „etnografii samoty“. Ne-místa v Lynchových filmech mnohdy figurují jako zdroje děsu. Někdy doslova, jako v případě *Lost Highway* (1997), kde se ukáže, že jádrem domu, který ústřední partnerská dvojice obývá, nejsou pokoje, jež sdílejí, ale neproniknutelně temná chodba; ta slouží jako brána k beznadějně zacyklenému labyrintu, jenž někdejší milencům brání v tom, aby se znovu setkali v podobě, v níž se kdysi znali. Častěji ovšem mají metaforickou podobu: jako televizní i filmové podobě *Městečka Twin Peaks* se jako zdroj nevyslovitelné jina-kosti a ohrožení odhaluje domov, tedy místo,

které by teoreticky mělo představovat to nejbezpečnější útočiště. S obdobným principem ostatně pracuje i Lynchův dlouhometrážní debut *Mazací hlava*, v němž se stírají rozdíly mezi interiéry a exteriéry i mezi domácnostmi Henryho Spencera a apokalyptickou scénérií města, jež ji obklopuje: všechny lokace mají podobu stejně dystopických a vzájemně zaměnitelných kulis, z nichž lze uniknout jen za cenu radikální sebetransformace.

Lepší verze osudu

Zatímco Augé ve svých úvahách naznačuje přirozenou lidskou potřebu bojovat proti bujení odosobněných lokací, jež s sebou hypertrofovaná modernita nese, a životní prostor vědomě zaplňovat novými, uměle vytvořenými náhražkami ztracených míst (ve stejném duchu, v jakém mají „místa paměti“ Pierra Nory vzdorovat nivelizujícím tlaku neosobní historie), Lynch zdůrazňuje subverzivní potenciál, který v sobě ne-místa ukrývají.

Jakožto prostory vyvázané z identitotvorných interakcí a nedotčené osobními vzpomínkami s sebou ne-místa nesou i časovou neukotvenost (Augé například upozorňuje, že zvukovou kulisu paradigmatických ne-míst, jako jsou letiště, obchodní centra či velká nádraží, zpravidla vyplňuje zcela anachronický mix hudebních nahrávek, jejichž playlist zároveň dodává jednotlivým skladbám z různých dekád i staletí zcela nový kontext – jakousi auditivní podobu hypermoderního bezčasí). Ne-místa proto nepřinášejí jen dočasné vydechnutí a útočiště před nároky druhých. Samota, do níž nás vrhají, zahrnuje i možnost osvobodit se od břemene identity,

jež nám na bedra vložila minulost, domov či rodina; v prostorech s rozvolněným časem máme naději přestat být těmi, jakými nás vidí naši blízcí, a stát se těmi, jimiž můžeme být v očích někoho, po kom toužíme víc.

Lynch motiv fluidní a kontextualizované identity poprvé rozpracoval ve *Sloním muži*, jehož hrdina nachází svůj klid i smysl života v tom, že dokáže vyměnit původní jeviště za to, které mu vyhovuje víc (a z předváděného monstra se stane monstrem, které se samo dívá). Ale pravděpodobně nikde se tento motiv neprojevuje tak intenzivně – a nikde není tak výrazně provázán s tématem plurality časů – jako v režisérově láskyplném ohledávání hollywoodské mytologie v *Mulholland Drive* (2001). Je přitom příznačné, že celý film, který je vybudován na množství odkazů k hollywoodské minulosti, od Wilderova *Sunset Boulevardu* (1950) přes Flemingova *Čaroděje ze země Oz* (1939) až k Hitchcockovu *Vertigu* (1958), neobsahuje ani stopu nostalgii. Dějiny filmů (jež samy o sobě představují ne-místa par excellence) v něm totiž slouží jako možnost, jak prostřednictvím již existujících fikcí vytvořit lepší verzi osudu, který by jinak byl extrémně smutný.

Do sebe zavinuté vyprávění, v němž se Naomi Watts střídavě stává optimismem sršící Betty Elms a jejím zoufalým alter egem Dianne Selwyn, ustavičně (a bez jasně identifikovatelných přechodů) osciluje mezi snem, halucinační paranoiou a detektivním pátráním. Zároveň na velké ploše ilustruje základní tezi většiny Lynchových snímků, v nichž se klíčové scény obvykle pojí s divadelním či pěveckým vystoupením, jež je na konci odhaleno jako falešné

nebo iluzorní, aniž by to však ovlivnilo jeho vyznění: pokud je v Lynchově pojetí možné vybrat si osud stejně jako roli, nezáleží na tom, nakolik je taková role autentická, ale s jakou intenzitou se ji odhodláme hrát.

Předpověď zářných zítřků

Během covidové pandemie stále většími zdravotními problémy sužovaný Lynch spustil sérii domácích projektů, které se svými fanoušky sdílel prostřednictvím internetových kanálů. Jedním z nich byla každodenní předpověď počasí pro oblast Los Angeles; Lynch ji na webkameru zpravidla – bez ohledu na aktuální klimatické podmínky – přednášel ve slunečních brýlích „s pohledem upřeným do budoucnosti, která je zářivá“. Některé texty publikované v souvislosti s režisérovou smrtí upozorňovaly na to, že barvotisková, campová poetika jeho filmů, z nichž často jako by trčely násilně přifařené happy endy, patří neodvolatelně do doby, která byla hravější a bezstarostnější než ta dnešní.

Možná však, že právě naivní přímocarost Lynchovy tvorby, která na šťastné konce nečeká a prostě je vymýšlí, může i do zlých časů vnášet jistou naději. Obýváme-li svět, který je tak zjevně lhostejný vůči našim tužbám i potřebám, nemá smysl pátrat po nějakém jeho skrytém významu a definitivním řešení. Můžeme jej nanejvýš učinit snesitelnějším místem k žití tak, že jej budeme znovu a znovu zaplňovat iluzemi a dočasnými stroji na významy. Ať už budou mít podobu filmů, malířských pláten nebo rozpustilých meteorologických hlášení.

Autor je filmový kritik.

Mám rád organické věci

Jedním ze způsobů, jak osvěžit pohled na osobnost okoukanou ze všech stran, je vytáhnout něco obskurního z její minulosti. V době, kdy David Lynch poskytl punkovému zinu Search & Destroy následující rozhovor, měl za sebou teprve první celovečerní film. Řeč se tak točila především kolem Mazací hlavy, ale došlo i na režisérovu neobvyklou sběratelskou vášeň.

KENT BEYDA



David Lynch: „Během natáčení Mazací hlavy jsem se dost změnil, už nebojím proti životu.“ Foto Libra Films

Kdo má na starost distribuci vašeho filmu Mazací hlava [Eraserhead, 1977]?
Newyorská produkční společnost Libra Films. Vlastní ji Ben Barenholtz, který dřív v New Yorku provozoval kino Elgin a stál u zrodu půlnočních projekcí. Začalo to mexickým westernem Krtek [El Topo, 1970], a protože to jakžtakž zafungovalo, pokračoval se střídavým úspěchem dál. Brzy nato začali na půlnoční filmy jezdit diváci v cadillacích a limuzínách, zájem vzrůstal, a tak to pokračovalo opravdu dlouho. Pak se půlnočních projekcí chytil Allen Klein, až příliš je vyhajpoval, a tím to celé zabil.

Přemýšleli jsme, jestli by bylo lepší Mazací hlavu taky promítat o půlnoci, anebo zařídit běžnou distribuci. Jedná se ale o natolik podivný snímek, že kdyby ho dávali v normálních časech, museli by jeho promítání už dávno utnout. Nicméně se o něm docela dost mluví, takže pokud by to s ním někdo riskl a zařadil ho do běžné distribuce, určitě by se o něm mluvilo ještě víc. Tedy s výjimkou jižanských států... Ve spoustě kin ale Mazací hlavu vytlačil muzikál Rocky Horror Picture Show – ten běží pořád dál, protože stále vydělává. Všechno se točí kolem peněz...

Kdy jste se přestěhoval do Los Angeles?
Do L.A. jsem přišel v sedmdesátých letech, když mě přijali do Centra pokročilých filmových studií na Americkém filmovém institutu (AFI). Začal jsem pracovat na celovečerním filmu, napsal jsem scénář, ale pak se do příprav zapojila spousta dalších lidí, až se mi to odcizilo a nakonec celý projekt vyšuměl. Když jsem se pak v roce 1971 pustil do práce na Mazací hlavě, nikdo se mi do toho nemontoval, což jsem si dost užíval. Tři roky jsem bydlel ve stájích AFI a měl to tam celé jen pro sebe.

Tam jste film také natočili?
Ano, většinu sápmáže. Některé venkovní scény vznikly v centru Los Angeles. A exteriér domu X jsme postavili před AFI.

A světla jste umístili za kouřostroj?
Jo, ale „kouřostroj“ bych tomu neřikal – měli jsme na place dvousetlitrový barel naplněný hořícími novinami, větrák a kus lepenky.

Natáčeli jste na 16mm, nebo 35mm film?
Rozhodně na pětaticítku... Točili jsme technikou MOS [bez synchronizované zvukové stopy – pozn. red.] a hezky zblízka. Ale zvuk jsme v průběhu natáčení nahrávali – na mikrofon s obřím protivětrným krytem, tak velkým, až to bylo k smíchu. Kromě toho jsme používali i odhlučňovací pokrývky, což je v podstatě vynález producenta Alana Spleta.

Z čeho jsou vyrobeny?
Ze sklolaminátu a pytloviny. Snadno se přenášely a po obvodu měly všude poutka, takže se daly snadno zavěsit. Na sklolaminátu se ovšem zachycoval prach, při přemísťování se vždycky rozvířil a my jsme museli čekat, než si zase sedne. Občas se nám nedýchalo moc dobře.

Pro MOS jste se rozhodli z finančních důvodů?
Ne, to ne – kvůli atmosféře.

Jak se vám povedlo docílit toho neustálého strojového lomozu během exteriérových scén?
To je naše parketa. S Alanem jsme pro film vytvořili asi polovinu všech zvukových efektů a zbytek jsme získali z knihovny zvuků. Ale i ty jsme upravili.

Třeba dětský pláč?
Ne, s tím jsme taky přišli my. Používáme poměrně komplikované zařízení, kterým veškeré zvuky proháníme a pozměňujeme. Prostě si s nimi hrajeme, dokud nezní přesně tak, jak chceme, a pak je zařadíme a odložíme. Hromadu zvuků jsme převzali a Alan skoro všechno sám sestříhal. Pěkně jsme se u toho nadřeli, chtěli jsme, aby každý zvukový efekt zněl organicky. Žádné syntezátory

od Mooga ani nic podobného. Možná to s nimi zkusíme příště, jenže ony mají tak strašně specifický zvuk... Alan ovšem tvrdí, že už technologicky pokročily na takovou úroveň, že se z nich dají vyloudit efekty, u nichž nepoznáte, odkud pocházejí.

Které další filmy jste natočil?
Třeba krátkometrážní snímek Babička [Grandmother, 1970]. Jedná se o pětaticetiminutový snímek natočený na 16mm barevný materiál. Působí ale spíš jako černobílý film, protože všechny kulisy byly černé a v tom tmavém světě se jen tu a tam mihly barvy. Předtím jsem vytvořil čtyřminutovou Abecedu [Alphabet, 1969], takovou noční můru, kterou jsem přihlásil do grantového programu pro nezávislé filmaře na AFI a díky tomu jsem získal rozpočet na Babičku. V době, kdy jsem na ní pracoval, mě přijali ke studiu... Tak se to celé seběhlo, jedna věc vedla k druhé a hezky to do sebe zapadlo, až na to, že natočit Mazací hlavu mi zabralo příšerných pět let. Pořád nám docházely peníze...

Co mezitím prováděl představitel Henryho Jack Nance? A nosil ve filmu paruku?
Kromě hraní nic. Dělal, co mohl, aby přežil. Nikdy mu však nečinilo potíží stát se znovu Henrym – a to ho hrál třeba tři roky... A paruku při natáčení nenosil, takhle jeho vlasy opravdu vypadají.

Napadlo mě, jestli jste se nepokoušel zachytit ducha amerického Středozápadu?
Středozápadu? Na ten jsem nikdy ani nepomyslel! Film se inspiroval Filadelfií. Nikdo v něm sice nemluví tamějším přízvukem, to je pravda, ale i tak se jedná o filadelfský příběh...

Velmi staré město...
Tak staré, až se rozkládá. Víte, filadelfská atmosféra působí neuvěřitelně, když se

S Davidem Lynchem o Mazací hlavě, Filadelfii a sbírce mrtvých myši

vydáte na správná místa. V New Yorku žije taková spousta lidí a děje se toho tolik, že se ten všeobecný strach mísí s různými dalšími pocity. Ve Filadelfii tak velké množství lidí nepotkáte, nicméně strach číhá všude...

Jednu dobu jsem bydlel v průmyslové oblasti poblíž domu Edgara Allana Poea a hned jsem pochopil, z čeho vycházel. Kousek odtud byla márnice, což na mě udělalo velký dojem. Později jsem žil na kraji smíšené čtvrti, kde mezi černými a bílými docházelo k takovým konfliktům a bujela tam tak velká nenávisť, že jsem tomu nedokázal uvěřit. Jednou nám před domem zabili dítě, dvakrát se k nám někdo vloupal a uprostřed noci nám prostřelili okno. Nevěstilo to nic dobrého, takže mi vůbec nevadilo se odtamtud odstěhovat... Lokality, kde se dějí podobné věci, najdete v každém velkém městě, ale musíte v nich žít, aby to na vás opravdu dolehlo. Jakmile si to zažijete a pak odejdete, dojde vám to. Po příchodu do Kalifornie mi trvalo celý rok, než jsem se přestal bát.

Během natáčení Mazací hlavy jsem se dost změnil, už nebrojím proti životu. Dříve jsem takový býval, ve Filadelfii jsem si osvojil divné koníčky, například jsem sbíral mrtvé myši. Jednou jsem jel do Vermontu navštívit známého...

Se svou sbírkou?

Ne, ale rozšířil jsem ji tam. Víte, našel jsem takového drobného hraboše. Položil jsem ho na hluboký talíř, zalil jsem ho epoxidem – a nedělám si legraci, když vám řeknu, že výsledek mě oslnil. Talíř se vzorem růží připomínal hluboký podšálek a v něm ležel šedý hraboš. Polyesterová pryskyřice se při tvrdnutí rozehrála, až v hrabošovi začala vřít zbylá krev a prýštit čumáčkem ven z těla – vznesla se jako obláček a pak to najednou všechno navždy ztuhlo, včetně klubička červů. Byla to neuvěřitelná krása. Úplně jako do růžova zbarvený transparentní plast... Zkrátka nádherný úkaz... Mám rád organické věci, ne snad kvůli tomu, že umírají, ale líbí se mi, jak je příroda po určité době dokáže zpracovat.

Máte nějaké povědomí o punk rocku?

Četl jsem pár zinů, ale moc jsem toho neslyšel. Znáte Petera Iverse? Pouštěl mi Ramones a několik dalších kapel. Přijde mi, že jsou na správné cestě, protože se vracejí ke kořenům rokenrolu, což se mi opravdu zamlouvá. Ten žánr je dnes už tak naředený a mísí se v něm tolik dalších věcí, že už prakticky nic neznamená, vůbec to na vás nepůsobí. Když pak narazíte na něco pořádného, skutečně vás to nabudí. Politicky mi to ovšem nic neříká. Vůbec mě to nebere.

Prozradíte mi, jaký měla Mazací hlava rozpočet?

Ne.

Vypadá to ale, že i přes určitá omezení jste odvedli skvělou práci...

Nesmírně se mi líbila exteriérová scéna domu X. A přitom jsme na ní šetřili. Zachytili jsme totiž vše, co tam mělo být, a nic navíc. Stálo nás to maximálně padesát dolarů. Celé jsme to postavili a naaranžovali za tři čtyři dny a nasvícení a natáčení nám zabralo zhruba týden. Nakoupili jsme nejlevnější térový papír, nastříhali ho a vyrobili z něj šindele. Nebyla tam původně žádná veranda – schody jsme poskládali z polystyrenových bloků, které jsme zatížili a upevnili pomocí kolíků zaražených do země, aby se nehybaly, když po nich Henry chodil.

Rád sbírám odpadky. V době, kdy jsme natáčeli Mazací hlavu, jsem rozvážel Wall Street Journal. Většinou jsem svou trasu stihl objet za hodinu, ale když jsem měl „odpadkový

večer“, trvalo mi to mnohem déle, protože jsem spoustu času strávil tím, že jsem se někde přehraboval ve smeti. Nejčastěji sbírám kusy dřeva a spoustu scén jsme dali dohromady z toho, co jsem našel... Kvůli scéně ve skladišti jsem se vydal do oblasti Rubidoux v okrese Riverside – do podniku nazvaného Kovbojský nábytek. Žádný nábytek tam ovšem nenajdete. Je to místnost plná panenek, knoflíků, starých matrací, praček, šroubů, matic a vedle toho se válí hromada toho nejlacnějšího obložení v ceně dolar za desku, možná méně. Spoustu těch obkladů bylo rozbitých, ale stejně jsem potřeboval jen něco, na co by se dala nalepit tapeta. Kdybych měl k dispozici ušlechtlejší materiál, použil bych raději ten... Každopádně levnější jsme to už postavit nemohli. Díry jsme ucpali papírovou drtí a zalepili je tapetou, takže kulisy působily pevně. Když se do nich vsadily dveře, vypadalo to jako skutečný dům.

Poštovní schránky a skříňku na stěně jste také vyrobili?

Postavili jsme celou vstupní chodbu. Všechny tři natáčecí lokace se nacházely na stejném místě.

Ohromuje mě, jak velkou kontrolu jste nad vším měli...

Mě zase ohromují ti, co kontrolu nepřevzou, a naopak nechají kohokoli, aby jim do všeho strkal nos. Když se dostanou do časové tísně, jsou třeba schopní smířit se s nespokojivými lokacemi...

Sami jsme nejdřív zkoušeli exteriér domu X někde najít a několik baráků se mě představitě blížilo. Ovšem jakmile bychom šli na věc, nezbylo by nám než zakrýt hromadu věcí, které jsme nechtěli mít v záběru. Pak by to bylo potřeba nasvítit, všechno naaranžovat, odehnat kolemjdoucí děti a další zvědavce... Taková místa navíc většinou najdete jenom

v prazvláštních oblastech. Je zkrátka snazší, když si všechno postavíte sami... Ale lidé se vždycky na něco nebo na někoho vymlouvají, žehrají na nedostatek peněz nebo času a podobně.

Scény ve filmu jsou doopravdy efektně nasvíceny...

Světlo hraje důležitou úlohu, protože utváří atmosféru. Henryho pokoj jsme nasvítili deseti různými způsoby. S pomocí světla je možné evokovat kteroukoli denní nebo noční dobu.

K čemu je Mazací hlava nejčastěji přirovnávána?

Ke všemu možnému. K filmům Larryho Cohena, k německému expresionismu... K něčemu se to holt přirovnat musí. Punk brzy dopadne podobně. Lidé začnou k tomuhle žánru přiřazovat kdejakou kapelu bez ohledu na to, jestli s tím souhlasí, nebo ne. Zaškatulkují ji, protože tam podle nich pasuje. Přišla s něčím novým, ujalo se to, tak ji tam prostě zařadí. A všichni ti interpreti se přitom mezi sebou ani neznají, pouze pracují na něčem neotřelém – a to stačí, aby je posluchači hodili do jednoho pytle. A jakmile se společnost obrátí proti punku, tak to postihne i ty, kteří si tu nálepku ničím nezasloužili.

Znáte kapelu Devo z Ohia? Jejich film se v sanfranciském kině Roxie promítá spolu s Mazací hlavou. Nepovídejte! Co je to za skupinu?

Jejich hudba vychází z městských industriálních rytmů. Těžko se to popisuje, ale originálnější kapelu abyste pohledal. Mají vlastní teorii deevoluce. Zřejmě se domnívají, že věci směřují k chaosu. Já mám přesně opačnou teorii.

Můžete to rozvést?

Chápu, jak to myslí – svět rozhodně působí, jako by probíhala deevoluce. Já si však myslím, že evoluce stále běží, ale je pomalá a v jejím průběhu dochází k zásekům, jako třeba právě v dnešní době. Situace se zdá být šílená, ale navzdory tomu se všechno vyvíjí...

Má žena v radiátoru připomínat lva?

To jste mě rozesmál – rozhodně ne!

Nebo spíše bohyni?

Svým způsobem... V původním scénáři Mazací hlavy dáma v radiátoru vůbec nefigurovala. To jsem tak seděl v jedné z místností, kde jsme nenatáčeli, a najednou mě něco napadlo. Rozběhl jsem se k radiátoru, který měl v sobě takovou tu zvláštní krabičku. Byli jsme ve fázi, kdy už jsme měli větší část snímku natočenou, v některých scénách se Henry dokonce na topení díval, takže jsme nemuseli nic přetáčet. Nikdy jsem nic tak divného nezažil, jako by tam přebývala celou dobu. V mých očích reprezentuje bohyni Henryho života a rozhodně vypadá nesmírně podivuhodně. Trpí strašlivou kožní chorobou a snaží se ji zakrýt líčidly...

Chtěl byste něco říct ke svému dalšímu filmu?

Rád bych, ale zatím vlastně není co. Už jsem skoro dokončil scénář – mohl jsem ho dodělat před půl rokem, ale zkrátka jsem neměl čas. Nicméně teď se mi to všechno nějak spojilo. Dotáhnu ho do konce, pak seženu peníze a začnu natáčet. Mohl by být barevný, ale když já tak rád používám černobílý materiál... Díky němu jste od samého začátku krok stranou od reality.

Z anglického originálu **David Lynch = Eraserhead** (Search & Destroy č. 9, 1978) přeložil **Petr Uram**. Redakčně upraveno a zkráceno.



David Lynch a Jack Nance při natáčení Mazací hlavy. Foto převzato z fanzinu Search & Destroy

Propagační materiály

Angažovaná poezie Iryny Zahladko jako by vznikala ve vrstvách. Nejde přitom jen o význam básní a jeho roviny či posuny, ale o samotný jazyk. Autorka nepíše v „rodné“ řeči a tento zdánlivý deficit rozšiřuje interpretační pole. Nesamozřejmost textu vytvořeného v „cizím“ jazyce totiž zároveň odkazuje ke queer tělesnosti. I ta může připomínat palimpsest.

Iryna Zahladko (nar. 1986) je ukrajinsko-česká básnířka. Vystudovala teoretickou fyziku, ale působí jako překladatelka, nezávislá kurátorka a performerka. Je spolutvůrkyní časopisu Sezóna. V roce 2017 získala ukrajinskou literární cenu Smoloskyp. Od roku 2019 žije v Praze. Vydala dvě básnické sbírky v ukrajinštině, jednu v polštině a dvě v češtině: Tváření (2023) a Jak se líčit v nemoci (2024).

1.

Chléb pro všechny a také růže.
Trpělivost přináší růže.
Přináší i chléb?

2.

báseň o světové ekonomice začíná v angličtině
a končí sotva komu známým esperantem

píseň kterou by mohli slyšet bílí medvědi
končí dřív než začne vítr
který by ji k nim mohl odnést

můj dům – moje jeskyně
bude to někdy naopak?
– až začne ten vítr

vezme nám všechno čím se dá psát
vezme nám i oheň

budeme se shromažďovat u popelišť
a vyprávět příběhy které mohou být z budoucna
stejně jako z minula

paměť chodí pozpátku a nepřesvědčíš ji

světový řád začíná zlatým drátem
a končí se ostny držícími tělo bílého obra
v bezpečné vzdálenosti od našich jeskyň
plných propisek bílého papíru a slovníků

3.

Všechno to neznámo za cizími okny.
Večer se rozsvěcí
za mračny závěsů.
Ten, na který se díváš,
ti hází stín do očí.

Domácnost je sloveso.
Ale ohýbá se spíš podle rodu
než podle času.
Domácnost se skloňuje v okně naproti;
staň venku před vlastním oknem
a pochopíš to.

Jak by vypadalo zpochybňování gramatyki?
Rozechvělý závěs,
narušená pravidelnost stínů,
obrácená perspektiva v televizi,
vzpoura věcí proti věcem.

Kocovina po revoluci
se pozná podle žízně přepisovat pravidla.
Jako by propiska mohla ti napravit zrak.
Jako by ho mohla napravit i někomu jinému.
Jinému.
Jinému.
Odlišnému.
Lišícímu se.

4.

Stravování je osobní věc každého.
Ale už jsme se naučili, že osobní je politické.
Tak moje snídání odezní něčím vyhořením
a něčí oběd mě připraví o den života.

Koho by zajímalo, co máš na talíři, že?
Hypermarket.
Auto koncern.
Investiční banku.
Jatka.
A nějaké z těch ministerstev.
Zajímá je, komu prospějí volební lístky,
kterými je nacpaná tvá lednička.
Tvé hlasy jsou našimi hlasy;
vem si ubrousek;
umývaj ruce před a po.

5.

Všechny lahve musí být vratné.
Je mi trapně z toho,
že to vnímám jako možné zlepšení.

Peníze za lahve musí být důstojné.
Ale ne příliš,
aby je muži v garniturách nezačali vracet sami.
Aby to lidi v kavárnách ani nenapadlo.

To jsme my: lidi v kavárnách.
Díváme se, jak někdo jiný strká ruce do koše
místo nás.
My si strkáme ruce do kapes
a vždy vyndáváme jen to, co potřebujeme.
Oni to ale nejdřív vyndávají
a až pak potřebují.

Mohla jsem tu báseň napsat bez rozdělení
na „my“ a „oni“?
Oni.
Nastavují zrcadla našemu konzumerismu
na smetištích.
Stovky zrcadel
odrážejí paprsky, kterými
se dá podpálit
společná střecha města,
beztak zraněná světelným smogem.

Dívej se, jak hoří, přes tlusté dno lahve,
kterou pro tebe někdo pečlivě sebral.

6.

Nikdo nechystá revoluci,
všichni ale čekají, až skončí.
A bude ráj na zemi.
Nikdo nechystá revoluci,
protože: spolupráce místo soutěže!
A nikdo nesmí zvítězit –
jenom pravda a láska.
Nehodlám si vybrat,
jestli jsme všichni stejně hodní,
anebo se pouze všichni stejně hodnými musíme stát.
Bible je stejně tlustá jako Kapitál,
který je stejně tlustý jako Korán,
který je stejně tlustý jako každá část Websterova slovníku,
který je jen o fous tlustší
než dětská encyklopedie,
podle které „vláda“ je prý jedno hnusné slovo
a „peníze“ druhé.
Hned po revoluci je vyškrtáme,
a hlavně – už nebudeme čekat.

7.

jseš chranitelkou domácího ohniska
jseš chranitelkou plynu v kuchyni
kterým obalíš svůj život
až se ti přestane chtít něco chránit
už neřeš kdo bude platit zmarněné kubometry

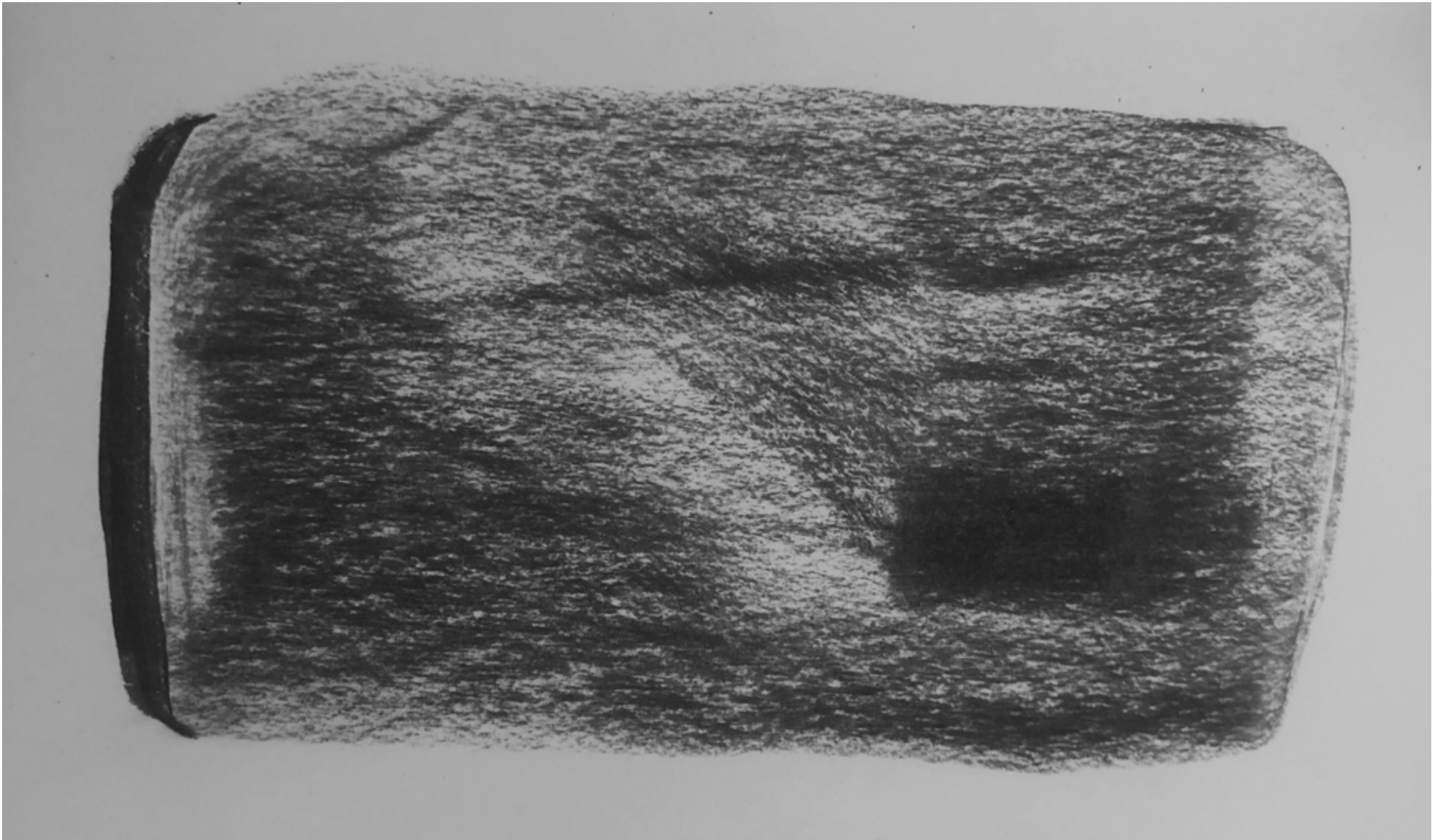
jseš nositelkou hodnot
i když nejseš na sebe hodná
zvlášť když nejseš na sebe hodná
řeš ale kdo ti to všechno řekl
mohl o tobě něco vědět před staletími?
nebudeme se ptát duchů kdo jsme

8.

Je asertivní.
Vyvolává špatnou náladu.
Hysterka.

Můžeš být v pokoji s kulatým stolem,
ale sedni si v koutě.
My tvou neexistující emotivitu nezvládáme.

Iryna Zahladko



Ilustrace Violetta Piatnytska

9.

Umlčení:

Ale ale,
bud' chytřejší a slušnější než oni –
neodpovídej,
nereaguj.

10.

Hledala jsem ty, kterým patří moje tělo –
potřebovala jsem si je vypůjčit na jeden den
jenom pro sebe.
Než jsem se optala všech, kdo na ně mají nárok,
den byl u konce.

11.

Jednou přišel Pořádek
a donutil všechny rozebrát si občanky.
Stejní lidé si náhodou (omylem?)
vybrali různé barvy.

Skoč do studny, pokud patříš k A.
Vstup do plynové komory, pokud patříš k B.
Tví potomci za to budou zodpovídat, pokud jseš C.

C – celkem.
Celkem to tak nějak funguje.
Jednou přišla revoluce
a vyměnily jste si role.
B – běž! A – almužna.

12.

Funguje to jinak, než bylo přáno.
Co se vůbec píše v návodě?
Ten je jen pro slušné blbce.

Letadlo, nebo rodina – všechno jsou to jednoduché věci.
Jen nasedni, a co je před tebou – je tvoje.
To nic, že tam dole na Zemi žijí lidé.
Vždycky tam byli.
Dopad na společnost?
Jak to myslíte? K pádu nedojde.
Nějak přistaneme,
nerozepnou se všechny bezpečnostní pásy –
někoho vyneseme v sedačce.
Letušky obtěžované během letu
jsou také rodina
a vlastní lince škodit nebudou.
Ztracená zavazadla nemíváme, nevymýšlejte si.
Možná jste zavazadlo ani neměla.
Insecure? – Nerozumím. Letěl jste vůbec s námi?

Synu, jednou i ty nasedneš do kokpitu,
buď králem, drž disciplínu.

13.

živočišné druhy z titulků:

labuť se ztratila ve městě
liška unesla slepici
medvěd zavraždil člověka
ukrajinec napadl roma

14.

Dnes – slunečné počasí
a vzduch natolik průzračný,
že tě vidím i za rohem,
vidím, jak se schováváš
v zaprášeném bytě,
vidím tě hluboko IN.

Vzduch je dnes natolik průzračný,
že když jsme se sešli před úřadem,
bylo vidět, že za okny
nás počítají.

Dnes – slunečné počasí,
tak proč nevyjdeš?

Pomoz nám nedat se spočítat.

OUT!

15.

Na mostě Legií někdo zapálil českou vlajku, jinde je lidé kra-
dou a ničí. Za českou vlajku na pódiu zlomili zpěvákovi čelist.
Napadli a zmlátili do krve mladého českého muže, protože
měl při sobě českou vlajku. Střílel světlice na účastníky Pocho-
du za demokracii. Dostal podmínku a pokutu. České hudební-
ky napadli kvůli vyvěšené české vlajce! Za pálení české vlajky
dostal Martin S. podmínku. Žádné české vlajky na mistrovství
světa. Pořadatelé chtějí zabránit napadání Čechů. Na Revo-
luční jeden člověk napadl ženu, která na sobě měla českou
vlajku. Vyvolali kromě jiného krvavou potyčku se skupinou
mladíků, kteří nesli českou vlajku. Pěstmi napadli dva mladé
muže nesoucí českou vlajku na Hviezdoslavově náměstí. Na
stůl nalepili českú vlajku, extrémisti ich napadli. Neoantina-
cisti ve Skalici zaútočili na kapelu za českou vlajku. Vloupali
se na balkony, které na sobě měly českou vlajku. Školka uká-
zala na besídce českou vlajku a strhla se vlna nenávisti. Prečo
ich irituje česká vlajka? České vlajky nie sú o rovnosti. Návrh
na ich zákaz v štátnych budovách treba podporiť. České vlaj-
ky nie sú o rovnosti.

16.

a jasně vystupujeme za totalitní politickou
korektností, multikulturalismus, zvrácenou teorii genderu,
pozitivní diskriminaci či propagaci ideologie homosexuality,
která pro homosexuály vyžaduje privilegia a adoraci. Udělá-
me vše pro to, aby se podobné zvrácenosti děly i u nás. Braňte prosím
svět s námi.

patříčný ^{je} dřevo ^{stick}

dřevěné obrazy



70

knihy



www.patricny.com

Glosolália

rodovo orientovaný
štvrtročník

poézia

próza

kritika

štúdie

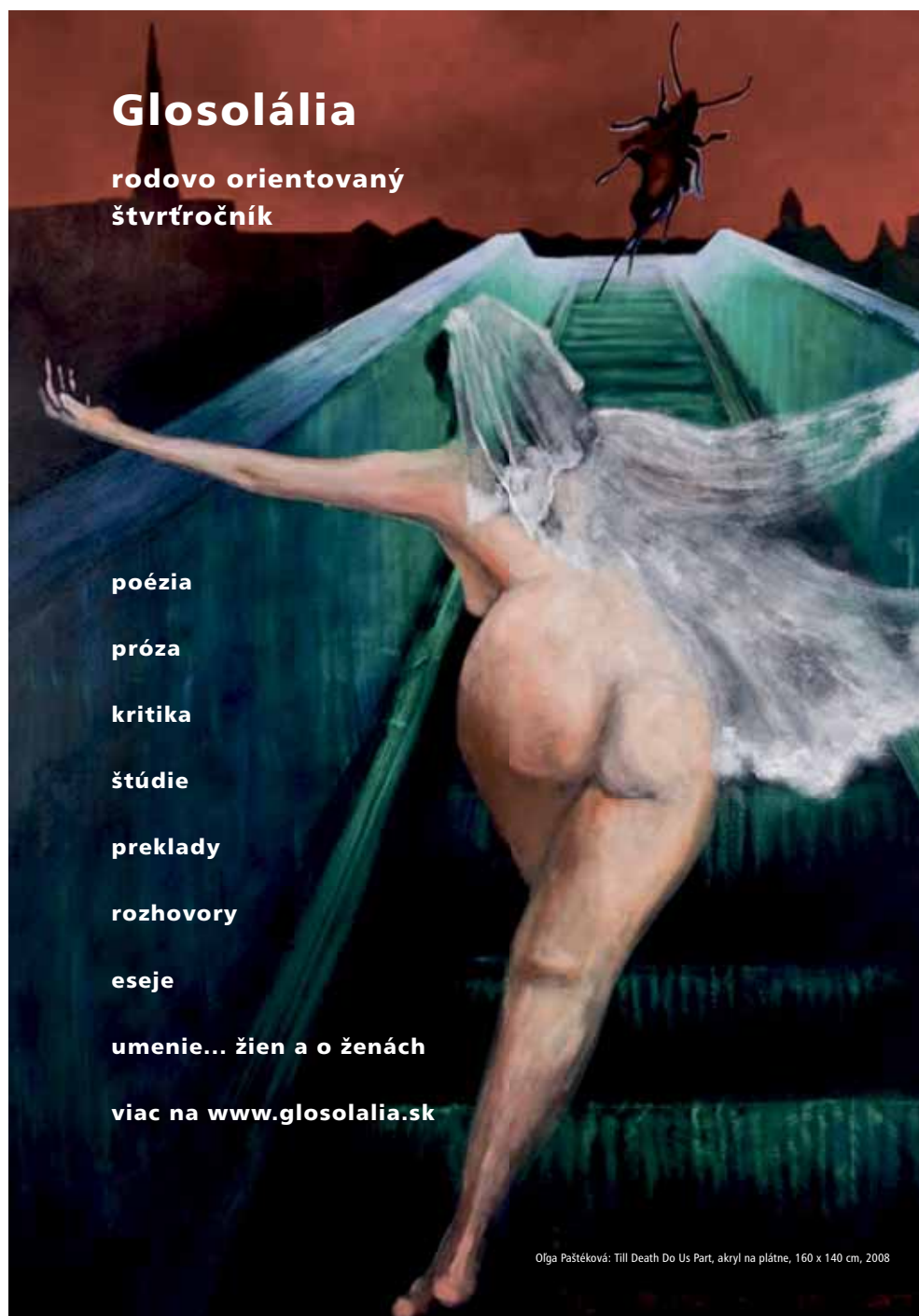
preklady

rozhovory

eseje

umenie... žien a o ženách

viac na www.glosolalia.sk



Olga Paštéková: Till Death Do Us Part, akryl na plátne, 160 x 140 cm, 2008

literární
procházky A2

1#

5. dubna 2025
/ Praha

Praha město kibiců



s Boleslavem Šmejkaem
a Štěpánem Truhlaříkem



za podpory:



Státní fond kultury ČR

více informací a vstupenky na:
eshop.advojka.cz



Bydlím, bydlíš, bydlíme

Publikace Domy, byty, lidi

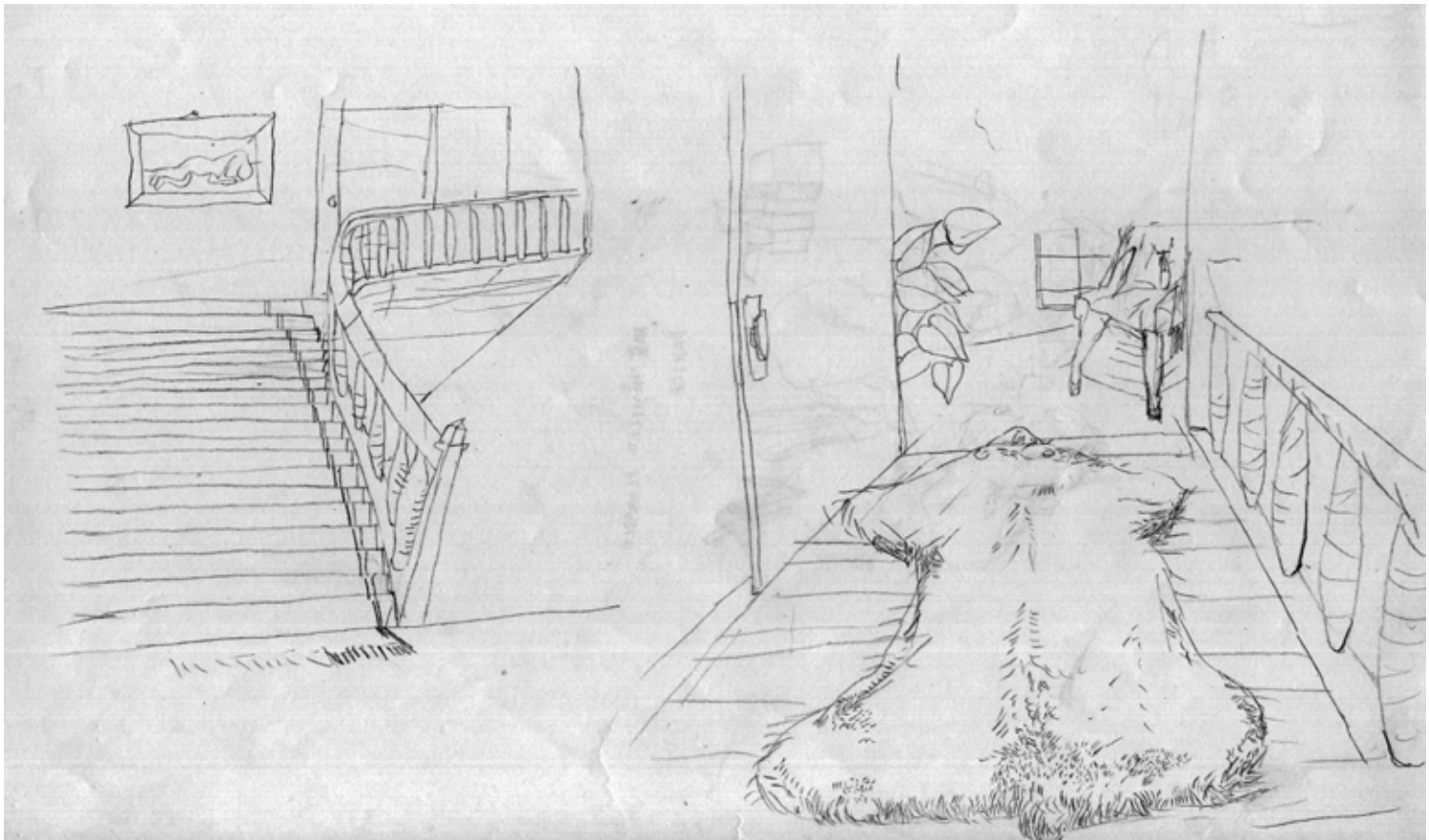
Fotografický průvodce vydaný **Institutem plánování a rozvoje hlavního města Prahy** si klade za cíl ukázat, jak, kde a za kolik bydlí dnešní Pražané. Spíš než o kritickou sondu do životních podmínek obyvatel se však jedná o estetizující publikaci, která jen klouže po povrchu současné krize bydlení.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

„Bydlení je naše zbrojení!“ zní nový slogan SOCEM, se kterým strana hodlá vyrazit do volebního boje poté, co ukončila vyjednávání s extremisty. Heslo, které vyvolává především úsměv, ukazuje nejen bezradnost sociálních demokratů, ale i to, že krize bydlení už dávno dosáhla rozměru, kdy se na příslibu jejího řešení dá postavit politická kampaň. Bohužel reakce často končí u povrchních a líbivých hesel, zatímco situace se stále zhoršuje. Do jisté míry to platí i pro publikaci *Domy, byty, lidi*, kterou na sklonku minulého roku vydal Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy (IPR). Kniha Eugena Lišky a fotografa Vojtěcha Veškrny vychází z výstavy *Praha zítra? Domy a byty* z roku 2022, která mapovala stav bydlení v hlavním městě. Jejím základem byl audiovizuální esej tvořený příběhy Pražanů a Pražanek. Projekt prezentovaný v praž-

o deregulacích a financionalizaci bydlení i celého urbánního prostředí, o rozevírání nůžek mezi bohatými a chudými ani o dalších politických a sociálních problémech, jimž dnes čelíme na celosvětové úrovni. Méně poučený čtenář si tak z knihy může odnést, že hlavním problémem je nedostatečná výstavba či důsledky privatizace, což jsou sice důležité faktory, ale samy o sobě nejsou příčinou krize, stejně jako navýšení výstavby není samo o sobě řešením. Ačkoli stavět dostupné bydlení zcela jistě potřebujeme, pokud nebudeme reflektovat fungování neoliberální ideologie a současného ekonomického a politického systému a nepřistoupíme k jejích revizi, aby soukromý zájem nestál nad veřejným, zůstane celá debata bezzubá a ke skutečně funkčním řešením se nedopracujeme. *Domy, byty, lidi* bohužel ze všeho nejvíc připomínají

že kurátorský přístup, kdy se vedle sebe jen poskládají portréty různých lidí, nefunguje. Bez autorského vkladu, třeba v podobě doprovodných textů či kritického vedení rozhovorů, vše končí u banálního faktu, že ve městě žijí bohatí i chudí, někdo žije v centru a někdo na okraji, někdo ve vile a někdo v bytě. Zkrátka ten bydlí tu a ten zas támhle... Takto pojatý průvodce by klidně mohl vzniknout před třiceti, padesáti či sto lety – i tehdy se žilo různě a nebyl dostatek bydlení pro všechny. Výběr portrétovaných navíc vypadá, jako by šlo o okruh kamarádů autorů projektu. Mimo jiné mezi respondenty není ani jeden Rom, Vietnamec či cizinec, čímž se ignoruje zkušenost desítek tisíc lidí, včetně těch, kterých se krize bydlení dotýká v často daleko větší míře než majority. Stereotypní je i pohled na sídliště, jež jsou zastoupena jen třikrát, a to medai-



Jak, kde a za kolik bydlíme? Odpovědi nemusejí být tak snadné, jak se zdá. Ilustrace Silvie Vavřinová

ském Centru architektury a městského plánování autoři následně rozšířili a převedli do podoby fotografického průvodce, což je možná důvod, proč kniha působí spíš jako estetický artefakt než jako plnohodnotný příspěvek do diskuse o krizi bydlení. Co funguje ve výstavním sále, kde je třeba počítat s omezeným časem i pozorností návštěvníků, u knihy působí povrchním dojmem.

Krize bez kontextu

Jádro publikace tvoří několik desítek medailonů, které mají reprezentovat různé skupiny obyvatel a různé typy bydlení, aby – slovy anotace – „složily pestrou mozaiku města“. Jednou z hlavních motivací projektu bylo reflektovat krizi bydlení, právě v tom ale publikace selhává. O příčinách a důsledcích krize a de facto i o jejích podobách se dozvídáme jen málo. Portréty nedoprovázejí žádné další texty, které by zasadily žitou zkušenost Pražanů do souvislostí a osvětlily, co stojí například za zvyšujícími se nájmami, stěhováními za Prahu či spolubydlením. Hlavní výpovědi knihy je banální fakt, že krize bydlení tu byla vždy a nyní sledujeme její další kolo.

Eugen Liška se sice snaží čtenáře uvést do kontextu v předmluvě, ale ta je pouze stručným úvodem a řada témat zůstává jen naznačena. Největším nedostatkem publikace ovšem je, že takřka zcela opomíjí globální a systémovou povahu krize – nedozvíme se nic o podobách současného neoliberálního kapitalismu,

nic neříkající verichovskou parafrází: když už člověk jednou bydlí, tak má koukat, aby bydlel...

Diverzita v uvozovkách

„Na následujících řádcích však generalizující teze berou na sebe podobu konkrétních lidských osudů, a to je vlastně také ten důvod, proč naše kniha vůbec vznikla,“ píše Liška v úvodu. Autorům se podařilo shromáždit příběhy, které sice skutečně postihují různé typy bydlení, ale už ne tolik různé typy zkušeností. Jsou zde zastoupeny různé čtvrti a seznámíme se s lidmi žijícími v nájmu či ve spolubydlení i se šťastlivci, kteří bydlení zdědili nebo si ho mohli dovolit koupit. Najdeme tu medailon ředitele dětského domova, umírajícího z hospicu, realitního makléře i mnicha. Na první pohled jde tedy o skutečně barvitý pelmel, ale když se začteme, zjistíme, že naprostá většina oslovených je docela dobře zajištěna. Chudé reprezentují vlastně jen dva bývalí narkomani žijící v zahradní chatce a správce ubytovny pro lidi bez domova na lodi Hermes.

Jako by krize bydlení ani neexistovala – skoro se tu neobjevuje bytová nouze, ani strach ze zvyšování nájmu, ani nucené vystěhování mimo Prahu, žádné nelegální smlouvy, žádné odkládání rodičovství... Přitom jde o žitou realitu nejen nižších vrstev, ale dávno už i střední třídy. Tato realita sice občas problemskne v promluvách některých respondentů, ale protože medailony mají maximálně pár odstavců, vynírají nejčastěji do prázdna. Ukazuje se tak,

lony důchodců, kteří vzpomínají zejména na to, jak se před šedesáti lety brodili v bahně a kolem domu nebylo nic. (Naopak o Letné se v knize dočteme hned několikrát.)

Velké krize, malé cíle

Představit různorodé osudy v kontextu současných krizí a nahlédnout za vrstvu dat a teorií je určitě chvályhodný záměr, jenž může k problematice přivést i ty, kdo se náročnému tématu vyhýbají. Může ale také lehce sklouznout k tomu, že výsledkem je „coffee table book“, která jen klouže po povrchu. Že lze zkombinovat vytříbenou estetickou složku s kritickým vyzněním, aniž by to výsledku ubíralo na přístupnosti, dokazuje třeba kniha Andi Schmied *Private Views* (viz A2 č. 7/2021). Maďarská fotografka pořídila desítky snímků luxusních investičních bytů na Manhattanu a doprovodila je texty popisujícími financionalizaci bydlení ze všech možných úhlů. I Schmied si mohla vystačit s fotografiemi a promluvy realitních makléřů a výsledkem by jistě byla efektní publikace, ale jí se navíc podařilo na lokálním příkladu poukázat na podstatu globálního problému. Na podobně silný dokument o krizi, která výrazně ovlivňuje naše životy, zatím v českém prostředí čekáme. Kniha *Domy, byty, lidi* zůstala bohužel v půli cesty.

Eugen Liška, Vojtěch Veškrna: Domy, byty, lidi.

Institut plánování a rozvoje hlavního města Prahy, Praha 2024, 352 stran.

Štvu tak trochu všechny

Ke knižnímu rozhovoru s Břetislavem Turečkem

Pokud vás zajímá Blízký východ, neměl by vám uniknout nedávno publikovaný dialog mezi Přemyslem Houdou a Břetislavem Turečkem. Kromě toho, že vám umožní nahlédnout do problematiky jednoho z nejkonfliktnějších regionů světa, dozvíte se leccos o stavu českých médií.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Při pohledu na truismus *Svět je složitější, než se zdá*, který se dostal do názvu knižního rozhovoru historika a publicisty Přemysla Houdy s novinářem a vysokoškolským pedagogem Břetislavem Turečkem, asi leckoho napadne, že na to by sám opravdu nepřišel. Nakladatelský marketing se nicméně projevil na obálce knihy, ale ne už v jejím obsahu, který rozhodně zasluhuje pozornost. Tureček vystudoval Vysokou školu dopravy a spoji, oboru se však nikdy nevěnoval (pomiňme jeho celoživotní šotoušství) a dnes je znám především jako expert na Blízký východ, který byl zpravodajem Českého rozhlasu a předtím zahraničním reportérem deníku Právo pro zmíněný region. Od roku 2013 vede Centrum pro studium Blízkého východu na Metropolitní univerzitě v Praze. V souhrnu se blízkovýchodní problematice věnuje přes třicet let.

Expert z praxe

„Cítím se pořád spíš jako novinář než jako akademik,“ dočteme se v první čtvrtině knihy. Tato věta v podstatě předznamenává charakter celého rozhovoru, jenž důrazem na vyvážené skládání faktů i zkušeností z terénu připomíná předchozí Turečkovy knihy, například *Labyrintem Íránu* (2013) či *Nesvatou válku o Svatou zemi* (2010). O složitých tématech se tu mluví jednoduchým jazykem, což ale neznamená, že by výsledek byl povrchní. Akademici mají často sklon své rozhovory při redakci jaksí odborně i stylisticky povyšovat, většinou na úkor živosti výsledného textu. V tomto případě ani na chvíli nepochybujete, že rozhovor vznikl tváří v tvář: Houda často reaguje na právě řečené a spontaneita, která k dialogu patří, zůstala zachována.

Na Turečkově odborné kompetenci je zajímavé, že je založená spíše na praxi než na teorii, že na začátku stálo osobní rozhodnutí stát se novinářem se zaměřením na Blízký východ, stvrzené první velkou cestou, kterou Tureček absolvoval víceméně na vlastní pěst, i když už v pozici občasného dopisovatele Lidových novin. Důslednost podpořená drzostí, bez níž se v této části světa v pozici novináře neobejdete, u Turečka vedla přímou cestou k profesionalitě, která se projevuje mimo jiné v až pedantské snaze o nestrannost. Ve výsledku to často znamená potlačení vlastních postojů,

což je u expertů, kteří se nějak dotýkají politiky, nepřilíš frekventovaná vlastnost a u zpravodaje povinnost, byť v Česku bohužel zdaleka ne samozřejmá.

Bez nadržování

Pěkně to ilustrují některé Turečkovy odpovědi na otázky týkající se izraelsko-palestinského konfliktu, které čtenářům nevnučují autorskou perspektivu, ale předkládají pohledy lokální, byť protichůdné, a nechávají nám dostatečný prostor pro vlastní úsudek. Ačkoli se takto vyvážený přístup, který odmítá černobílé vidění, nutně setkává s nepochopením i u zastánců Palestiny, v českém vyhrčeně proizraelském kontextu platí, že kritika na Turečka míří především z druhé strany. Asi není třeba dodávat, že je nejen nespravedlivá, ale často jednoduše vylhaná. Když odsudky přicházejí od české sionistické lobby, není to překvapivé, ale například v Turečkově líčení, jak byl projednáván Radou Českého rozhlasu a kádrový posudek v této věci sepsal jeho redakční kolega, i když byl následně signován někým jiným, se bída české žurnalistiky ve věci Blízkého východu obnažuje naplno.

Co tedy na Turečkovi všechny tak rozčiluje? Ve zmíněném dokumentu mu prý bylo vyčítáno, že vnímá „Izrael jako jakýkoliv jiný stát na Blízkém východě“. Jinými slovy, základní předpoklad profesionálního zpravodajství – snaha nikomu nestrannit – se tu pranýřuje, což ostře kontrastuje se souhlasným mlčením k přinejmenším sporným zpravodajským výkonům Davida Borka nebo Jakuba Szanta z České televize, ale třeba i Jana Fingerlanda z Českého rozhlasu, jenž útoky osadníků na Západním břehu nedávno bagatelizoval jako „různé neplechy“.

„Nikdo mi ještě nevysvětlil, proč jenom z toho důvodu, že je Izrael demokracie, nemám mluvit o tom, že židovští kolonisté šikanují Palestince za hranicemi Izraele,“ konstatuje Tureček. Naráží tak na dvojí metr, který je v Česku běžnou součástí proizraelského narativu, a zároveň na „dvojí systém“, v němž „Palestinci nemají stejná práva jako židovští osadníci na okupovaném Západním břehu Jordánu, a dokonce – navzdory všem frázím – izraelští Arabové nemají zcela stejná práva jako izraelští Židé“. Tato fakta považují

za samozřejmá dokonce i Izraelci, v Česku se o nich ale z nějakého důvodu nesluší mluvit. Když navíc jediné spravedlivé řešení spatřujete ve vzniku samostatného palestinského státu, na problémy je zaděláno. Dodejme však, že Rada Českého rozhlasu v Turečkově práci nikdy neshledala pochybení.

V době sociálních sítí, které stále více lidí chápe jako náhradu tradičních médií, se zpovídaný padesátník označuje za novináře starého stříhu, a když vzpomíná, jak své blízkovýchodní reportáže posílal ve formě ručně psaných dopisů, které se do Česka dostaly třeba se čtrnáctidenním zpožděním, dojde vám, jak moc se žurnalistika proměnila. Ve chvíli, kdy se pro řadu novinářů i celých redakcí měřítkem úspěchu stal počet lajků, je přístup novináře, který nemá twitter a na facebooku vystupuje anonymně, přičemž se striktně drží dál od všeho, co by mohlo připomínat jeho profesní zaměření, nesmírně osvěžující. Navíc jde o důkaz, že k tomu, abyste svou práci dělali dobře, nemusíte prodávat sami sebe na sítích způsobem, jenž hraničí s exhibicionismem.

Hranice aktivismu

Ve způsobu, jakým Tureček analyzuje komplikovanou blízkovýchodní historii i politiku, převažuje novinář nad akademikem, přitažlivý však může být i pro arabisty nebo islamology, a to právě důrazem na praxi a snahou nic nepřehlížet, ale zároveň se distancovat od jakéhokoli aktivismu. Výjimečná je také Turečkova schopnost demonstrovat komplexní problematiku ve specifických kontextech i jednotlivostech. A dělat to pokud možno stručně, což je zrovna u rozhovoru velká devíza.

Turečkův nárok naprosté nezávislosti nicméně nepočítá třeba s takovým typem angažované žurnalistiky, jakou v minulosti praktikovali například George Orwell nebo Arthur Koestler a dnes se k němu hlásí množství kvalitních reportérů i reportérek. Odtud plyne i opatrná kritika, kterou Tureček adresuje akademikům, kteří se angažují v propalestinských aktivitách – v knize zazní například jméno antropologa Yasara Abu Ghoshe. Zde se ovšem požadavek zdržení veřejných aktivit jeví jako poněkud nesmyslný, zvláště v případě člověka palestinského původu a při vědomí, že v Gaze jsou vraždění právě Palestinci. Pokud dokážeme pochopit, že se veřejně angažují ukrajinští akademici, mohli bychom být smířlivější i v jiných případech. Nakonec je na nás, jak s jejich informacemi naložíme. Mnohem horší je stav, kdy se latentní předpojatost prezentuje jako objektivní nezávislost. A právě s tím se v Česku potýkáme.

Až úsměvně pak v závěru knihy působí snaha napasovat zpravodajské maximy na akademické prostředí. „V mých očích je nepřijatelné, aby na gender studies vyučoval jen feministka, měl by tam učit i kritik feminismu,“ dozvíme se například. Můžeme jen hádat, co se tím vlastně míní – snad ne to, že by gender studies měl vyučovat i někdo, kdo odmítá ženskou emancipaci a kritizuje požadavek rovnosti. Měl by pak na islamologii kvůli vyváženosti působit i nějaký islamofob? Tureček v celé knize opakovaně zdůrazňuje, že se odmítá veřejně vyjadřovat k věci, na něž není expert, možná se tedy touto zásadou měl řídit i v tomto případě.

Na přebalu knihy čteme: „Z rozhovoru se dozvíte vše, co potřebujete k pochopení situace v jednom z nejvýbušnějších regionů světa.“ To je jistě nadnesené tvrzení, jde nicméně o publikaci, která může přístupnou formou zásadně rozšířit obzory laikům a určitě i některým odborníkům. V Česku to platí dvojnásob.

Přemysl Houda, Břetislav Tureček: Svět je složitější, než se zdá. Vyšehrad, Praha 2025, 248 stran.



Břetislav Tureček debatuje s afghánským pohraničником. Foto z osobního archivu

Dějiny amerických sporů

Samozřejmé pravdy Jill Lepore

Rozsáhlý příspěvek k dějinám Spojených států amerických nazvaný *Samozřejmé pravdy* původně vyšel v době prvního Trumpova mandátu. Americká historička Jill Lepore v knize líčí americkou historii prizmatem klíčových rozepří. Ty současné přitom vidí jako jedny z nejvyhrocenějších.

MATĚJ METELEC



Ani občanská válka americké rozpory neuzavřela. Kresba Noaha Brookse z roku 1894

„Spojené státy jsou založené na souboru idejí, ale Američané jsou dnes rozdělení nato-lik, že se již neshodnou na tom, jaké ideje to jsou anebo byly, pokud se na tom vůbec někdy shodli,“ říká Jill Lepore v úvodu knihy *Samozřejmé pravdy. Dějiny Spojených států amerických* (These Truths: A History of the United States, 2018). Titul, citující Deklaraci nezávislosti, naráží na „pravdy“, které se staly pilíři americké demokracie: „všichni lidé jsou stvořeni sobě rovni a jsou nadáni jistými nezcizitelnými právy, mezi něž patří právo na život, svobodu a budování osobního štěstí“. Americká historička zachycuje americké dějiny jako historii sporů (nikoli jen o ideje), k nimž patřilo také násilí, útlak a nespravedlnost. Její dějiny Spojených států jsou tak zároveň spornými dějinami, jež činí pochopitelnými nikoli snaha o jednotu, ale pochopení příčin rozepří a bojů.

Otroctví a politika

Na *Samozřejmých pravdách* je patrné, že vznikaly v letech Trumpova prvního prezidentství. Autorka vypráví dějiny USA od „objevení“ Ameriky v roce 1492 až do roku 2016. Ústředním rozporem, který sice předcházela zrození republiky, ale republika jej po další téměř dvě stovky let nebyla schopna vyřešit, je v tomto příběhu otroctví. Jak Lepore poznamenává, první americké revoluce představovaly vzpoury otroků a odboj původních obyvatel. Nejde však jen o nesoulad mezi úctyhodností „otců zakladatelů“ a tím, že byli otrokáři (což výmluvně ilustruje zubní protéza George Washingtona, v níž se nacházelo devět zubů vytrhaných z úst jeho otroků). Otroctví a posedlost anglických kolonistů barvou kůže, která vedla k tomu, že vymysleli rasu „bílých“, vedla k těžko řešitelným rozporům v srdci americké demokracie, jež se obrážely jak v konfliktech při vzniku ústavy, tak v její interpretaci.

Černí otroci se tak například počítali do populace jednotlivých států Unie, ačkoli nebyli považováni za občany: jeden otrok představoval tři pětiny bílého muže. Paradoxně tak v institucích republiky větší sílu otrokářského jihu zajišťovali ti, kdo žádná práva neměli. Sama autorka říká, že chce psát politické dějiny, a proto diplomatické, kulturní nebo sociální otázky nechává stranou. Zároveň však chce do dějin vrátit bezprávné otroky, a tak mluví o tom, že „otroctví je formou politiky a povstání otroků je formou násilného politického disentu“. To ovšem není zcela přesné. Politická aktivita nepolitických tříd,

kterým Eric Hobsbaw říkal „primitivní rebelové“ (v Evropě to byli po staletí chudí rolníci), představuje různé formy neartikulované, prepolitické rezistence. Do politiky se rebelové museli nejprve probít.

Přestože ústředními aktéry politických dějin USA jsou většinou bílí muži (a občas také muži černí, jako Frederick Douglass), Lepore do dobové mocenské konstelace dokáže důvtipně вплé- tati i osudy žen. Do jejího líčení tak vstupuje třeba sestra Benjamina Franklina, díky čemuž dokáže ukázat ženský úděl v době, kdy do politiky ženy mluvit nemohly. Tato perspektiva upomene na klasické dílo Howarda Zinna *Dějiny lidu Spojených států amerických* (1980, česky částečně 2012). Rasismus, sexismus nebo třeba odpor proti čínským imigrantům však autorka nelíčí výhradně jako symptomy bílého a buržoazního šovinismu, nýbrž také jako dějiny hledání politické formy republiky a diskusí, kdo do ní patří a kdo nikoli.

Polarizovaná republika

Tato dvojznačnost je patrná už v tom, že dva ústřední prvky amerického plebejského pojetí politiky, tedy jeffersonovský republikanismus a jacksonovská demokracie, jsou nedílně spjaty s otroctvím, respektive genocidou původních obyvatel. Právě prezident Andrew Jackson, který výrazně demokratizoval americkou politiku, byl zuřivý „indianobijec“ a jeho politika odsunů a vyhánění si nijak nezadala s tou Stalinovou. Kolonizace kontinentu však byla zpochybněna výrazně později než otroctví. To bylo prezidentem Abrahamem Lincolnem zrušeno během občanské války v roce 1863. Po krátkém období rekonstrukce, kdy černí Američané získali na jihu občanská práva, však přišla éra zákonů Jima Crowa, posvěcujících segregaci pod heslem „oddělení, ale rovni“.

Ve štěpení po rasové linii pokračoval na přelomu 19. a 20. století populismus, který stavěl (bílý) lid proti korporacím. Překročit tuto linii se pokusil až progresivismus počátku 20. století. Z jejich kombinace nakonec povstal Rooseveltův New Deal, který zahrnul chudé bělochy, černochy i ženy. Je zřejmé, že pro Lepore představuje rooseveltovský „liberalismus založený na právech“ zlatou éru americké politiky, která sice nedokázala vyřešit všechny své klíčové rozpory, ale na jejich řešení aspoň pracovala. Obecnou shodu na výdobytcích New Dealu po válce narušovaly fenomény jako mccarthismus. Ten byl jedním z projevů

nástupu nového konzervatismu, jemuž se autorka věnuje velmi podrobně, včetně jeho spojení s evangelikální politikou. Je paradoxem, že ačkoli Spojené státy „nevznikly jako křesťanský národ“ a jejich zakladatelé byli osvícenci, náboženství v 19. století začalo „dobývat“ Ameriku. Výrazně se na tom podle Lepore podepsal typicky ženský politický styl, „morální křížová výprava“, který pomáhal před občanskou válkou šířit abolicionismus, ale také třeba prosadil v roce 1920 prohibici. Nakonec se tento styl politiky stal „motorem moderního konzervativního hnutí“. Lepore upozorňuje na význam aktivistky Phyllis Schlafly, známé se seriálu *Mrs. America*, která se stala jednou z nejvlivnějších Američanek druhé půlky 20. století (před svou smrtí v roce 2016 stihla podpořit kandidaturu Donalda Trumpa).

Ještě v šedesátých letech nebyli američtí voliči moc polarizovaní – rozhodně daleko méně než jejich volení zástupci. K tomu, že se polarizace zvětšovala, podle autorky přispěl vliv politického marketingu a výzkumů veřejného mínění, které mohou leckdy „demokracii spíš podřývat než jí pomáhat“. I díky těmto fenoménům se mnohé dělicí linie, které vedly do začátku osmdesátých let napříč stranami (témata antikoncepce, potratů nebo ženských práv), staly v posledních dekadách tím, na čem se nejen štěpí americká politika, ale polarizuje celá tamní společnost.

Proměnlivá křivka

Ačkoli Lepore hojně a zajímavě cituje, kniha nepůsobí jako slepenec cizích textů. Dokáže totiž vytyčit a pak udržet silnou interpretační linku – někdy možná až moc. Občas vyvolává rušivý dojem, když jinak přehlízené mezinárodní dění náhle vystoupí, aby se promítlo do americké politiky, a pak zase zmizí ze scény. To je i případ ukončení segregace. Ironizované obvinění „a vy zase bijete černochy“ bylo ve své době relevantní námitkou: jak se může za lídra svobodného světa považovat země, která upírá občanská práva lidem kvůli barvě pleti? Absence intelektuálních a kulturních dějin zase zastírá, že v tomto směru byly Spojené státy dlouhou dobu slabší než Evropa. Spoustu prostoru zato zabírá proměna politiky v posledních třech dekadách. Autorka tak sleduje proměnu republikánů v zánícené konzervativce a transformaci demokratů ve stranu bohatých (a zpravidla bílých) elit, na čemž se podepsal étos spjatý s IT odvětvím, který však těm, kdo nejsou digitálními nomády, moc nenabízela. Podobnou dějinnou ironií je, že pravcoví obhájci práva na zbraň přebírali některé argumenty Strany černých panterů. Ukázat, že dělicí linie nejsou odevždy přímka, ale spíš proměnlivá křivka, umí Lepore velmi obratně.

Nesmlouvavá dokáže být také k politice identit, o níž říká: „V osmdesátých a devadesátých letech 20. století levice pod vlivem psychologie a populární kultury traumatu opustila solidaritu napříč rasovými a genderovými rozdíly ve prospěch rozjímání nad utrpením...“ A jak dodává, pravice si přisvojila stejný model: „politiku plnou pocitů a rozhořčení“. Vyzvedávání éry New Dealu jako doby, kdy „byl svět ještě v pořádku“, zní sice sentimentálně, na druhou stranu Lepore jeho přednosti oproti neoliberalní éře dokáže přesvědčivě doložit. A co víc, nepopisuje jej jako zlatý věk, ale prostě jako dobu, kdy panovala široká shoda na tom, že emancipace bez ohledu na třídu, rasu či gender je dobrý nápad. Možná právě to dnes postrádáme nejvíc.

Jill Leporeová: Samozřejmé pravdy. Dějiny Spojených států amerických. Přeložili Tomáš Míka a Eva Klimentová. Academia, Praha 2024, 1016 stran.



OSLAVY 30. VÝROČÍ ZAPSÁNÍ KUTNÉ HORY NA SEZNAM UNESCO

- ❖ Festival neprofesionálních těles | 5. 4.
- ❖ Gladiator Race | 5.–6. 4.
- ❖ Výstava Ignác Viktorin Raab | 8. 4.–1. 6.
- ❖ Výstava Kutná Hora, město očarované stříbrem | 24. 4.–2026
- ❖ Výstava Fabulae de Monte Cuthna | 13. 5.–9. 11.
- ❖ ZUŠ OPEN | 14.–21. 5.
- ❖ UMĚNÍ ŽÍT: Architektura a život v chrámu sv. Barbory ve fotografii | 15. 5.–31. 12.
- ❖ A Day of Sound: Mezi spiritualitou a imaginací | 14. 6.
- ❖ Výstavní projekt ZASTAVENÍ | 15. 6.–30. 9.
- ❖ Katedrála – premiéra autorské divadelní hry společnosti JEDL | 22. 6.
- ❖ Výstava děl Oldřicha Tichého | 27. 6.–7. 9.
- ❖ Běh Dačického 12 | 8.–9. 8.

Těšíme se na Vás!

Kompletní program zde:
unesco.kutnahora.cz/program



Generální partner

Hlavní partner

Partner (VV AUTO, s.r.o.)

Regionální partneři

PARTNEŘI



POŘADATELÉ



Pozdě, ale přece

Staronové dějiny českého anarchismu

Skoro šedesát let trvalo, než se disertace Václava Štěpána na téma českého anarchistického hnutí od devadesátých let 19. století do první světové války dostala ke čtenářům. Přesto kniha Český anarchismus na přelomu století představuje dosud nejpodrobnější zpracování tuzemských dějin tohoto radikálního politického proudu.

JAKUB RÁKOSNÍK

„Knihy mají své osudy,“ praví jedno latinské přísloví. Práce Václava Štěpána *Anarchismus na přelomu století* je má vskutku neobvyklé. Není příliš časté, aby se vědecké práce z oboru akademického dějepisectví přetiskovaly nebo publikovaly se zpožděním desítek let. Reprinty se týkají jen mimořádných autorů, jako byli Josef Pekař či František Palacký; opožděné vydání je poněkud častější a vyplývá obvykle ze změny politických režimů: knihy, které byly psány do šuplíku, jsou vydány teprve v okamžiku, kdy to poměry umožní. To jsme hojně zažívali v devadesátých letech, kdy se na trhu objevila řada prací vzniklých během předchozích dekád v disentu. Václav Štěpán nespadá ani do jedné z uvedených kategorií. Mezi historiky je jeho jméno málo známé a nepatřil ani mezi intelektuální veličiny disentu. Přesto se nyní jeho téměř šedesát let stará kandidátská (disertační) práce pécí nakladatelství Neklid a Ústavu pro českou literaturu AV ČR konečně dočkala knižního vydání.

Autor a rukopis

Štěpán zemřel v roce 2023 ve věku nedožitých 89 let, text však ještě stihl opatřit úvodem, v němž rekapituloval svou odbornou dráhu i osudy rukopisu. Mezi historiky si nezískal věhlas, protože nepůsobil na žádném historickém pracovišti, ať už na univerzitě, nebo na Akademii věd. Když už se mu po nemastných neslaných kariérních začátcích v pozici metodika v Krajském domě osvěty v Ostravě podařilo proniknout do odborných kruhů v Praze, zakotvil v Ústavu pro českou literaturu ČSAV, kde měl za úkol připravovat spolu s dalšími sebrané spisy Stanislava Kostky Neumanna. To také nasměrovalo jeho zájem k problematice studia dějin českého anarchismu a následně (více méně bez školitele) sepsal disertační práci, kterou v roce 1966 odevzdal k obhajobě a pak i obhájil. Po okupaci 1968 musel jako zastánce obrodného procesu instituci opustit. Podařilo se mu uchytit ve Scénografickém ústavu a poté v Divadelním ústavu, odkud přešel do divadelního oddělení Národního muzea, kde setrval až do důchodu.

Za takových okolností vydání publikace o dějinách českého anarchismu, jež navíc způsobem uchopení tématu vůbec neodpovídalo potřebám normalizační historiografie, nebylo

na pořadu dne, i když se původně plánovalo v nakladatelství Svoboda. Sám autor o zveřejnění své práce neusiloval ani později, třebaže na počátku devadesátých let – jak uvádí v doslovu Petr Šámal – se tato možnost znovu objevila. Až v roce 2020 byl Štěpán osloven Ondřejem Slačálkem, jenž byl jako znalec dějin anarchismu rukopisem nadšen. Následně se zrodila myšlenka vydat zapomenutou disertaci jako celek. Dodejme, že Slačálek opatřil knihu rozsáhlým doslovem mapujícím dějiny české historiografie věnované anarchismu, a Štěpánovu práci tak zasadil do odpovídajícího kontextu. Právem vyzdvihl odbornou kvalitu textu a označil jej za dosud nejpodrobnější vylíčení osudů českého anarchismu.

V meziprostoru

Můžeme se ztotožnit se Slačálkovou úvahou, že vzniku – na svou dobu a prostředí – mimořádného historického díla výrazně napomohlo právě Štěpánovo specifické kariérní směřování. Pokud by pracoval na některém z historických pracovišť, jistě by neunikl bedlivému ideologickému dozoru. Anarchisté přece jen vzhledem k zájmům KSČ představovali citlivé téma, a bylo proto nutné, aby jejich snahy byly nasvíceny „správným“ způsobem – tedy jako slepá cesta dělnického hnutí odsouzená k zániku, zatímco životaschopnou alternativu představovaly marxismus-leninismus a bolševická diktatura. Tohoto prizmatu nebyly bohužel ušetřeny ani jinak skvělé práce o raném marxistickém hnutí, jako jsou třeba monumentální *Severočestí socialisté v čele dělnického hnutí českých a rakouských zemí* (1963), kde je cenná práce s prameny doprovozena povinnou teleologickou interpretací, v níž jen Lenin ztělesňuje to pravé světlo. Dnešní čtenáře tyto dobové podmíněné aspekty nejspíš odradí.

Štěpán je však jiný případ a badatelský meziprostor, v němž se při psaní disertace nacházel, na tom měl zásadní podíl. Zpracovával historické téma, avšak na pracovišti věnujícím se literární vědě. Díky tomu pořádně nezapadal ani do jedné oborové škatulky, a tak získal při zpracování citlivého tématu volnost. Existence onoho meziprostoru je patrná z úvodních autorových reflexí, v nichž jsou výzkumné otázky zjevně formulovány s ohledem na potřeby literárněvědného pracoviště, ačkoli samotná práce předkládá dějiny českého

anarchismu jako sociálního a politického hnutí.

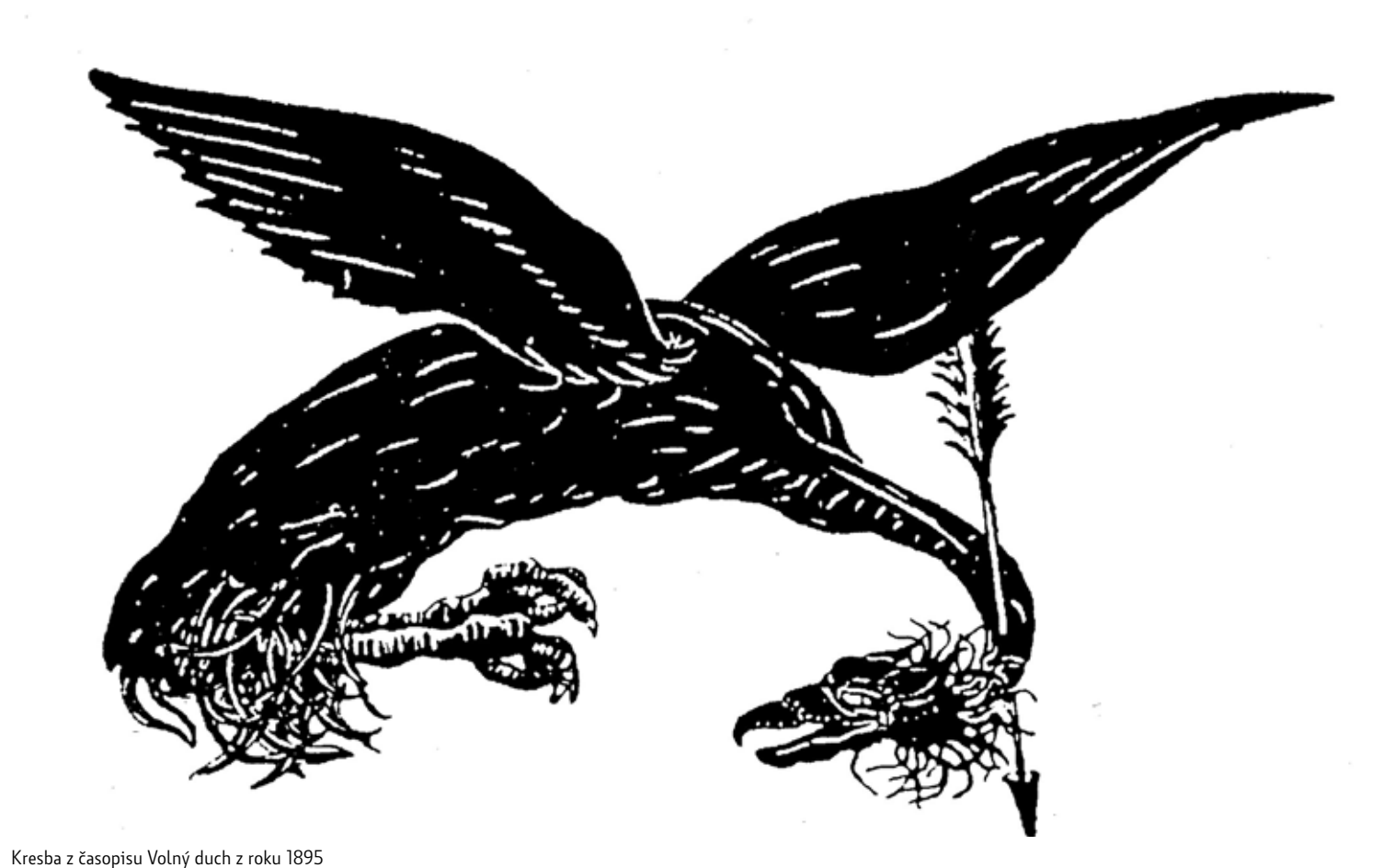
Syndikalisté a buřiči

Anarchistické hnutí nebylo nikdy příliš početné. V roce 1901 policie nenapočítala víc než tisícovku jedinců, rozmístěných hlavně ve městech severních Čech (nejvíce v Mostě a Duchcově). Vyšší desítky aktivistů byly i v Praze. Obě lokality si však byly vzdálené nejen geograficky, nýbrž i myšlenkově. Severní Čechy inklinovaly k syndikalistické opozici proti dominanci sociálnědemokratické strany, jejíž centralismus i německá povaha odstrašovaly část českých dělníků. Mnohým nebyla po vůli ani přísná stranická disciplína, ani marxistický program, a tak hledali alternativu. Praha zase byla centrem intelektuálů a literátů, jejichž inspirace anarchistickými idejemi dala vzniknout specifické literární generaci buřičů. Navzdory své početní slabosti (v porovnání s masovými organizacemi tehdejší sociální demokracie) anarchisté vyprodukovali množství více či méně originálních návrhů, jak skloubit moderní masovou společnost s ideálem svobody člověka a jeho autonomního rozvoje. A jména literátů, jejichž myšlení bylo anarchismem formováno, dodnes plní stránky školních učebnic.

Štěpánova monografie není jen ukázkou toho, že i v podmínkách komunistického panství bylo možné v rámci oficiálních institucí dělat poctivou a kvalitní historickou vědu. Je zároveň čtivým zachycením ideového a organizačního bouření předválečného dělnického hnutí, a to navíc ve velkém detailu. I když dějiny dělnického hnutí již dávno ztratily punc nevábnosti, který na nich ulpíval ještě dlouho po sametové revoluci, a zvláště mezi nejmladšími badateli se studium dějin radikálního socialismu zbavilo stigmatizace, nic nenasvědčuje tomu, že bychom se v brzké době dočkali srovnatelného syntetického pojednání. O sociální demokracii máme alespoň relativně nedávné práce Zdeňka Kárníka a Lukáše Fasory. Menší proudy a frakce si však na syntézu pravděpodobně ještě delší dobu počkají. Proto je chvályhodné, že se nakladatelé nebáli riskovat a Štěpánův rukopis vydali.

Autor je historik.

Václav Štěpán: Český anarchismus na přelomu století. Neklid – Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2024, 422 stran.



Kresba z časopisu Volný duch z roku 1895

Proměny jednoho mýtu

Ke glorifikaci Edvarda Beneše



Úmrtní lože Edvarda Beneše. Foto Ondřej Žváček (CC BY 4.0)

Monografie historika Pavla Dvořáka nazvaná Apoštol demokracie se věnuje budování oslavné mytologie kolem prezidenta Edvarda Beneše. Autor však pomíjí politikův „antimýtus“, nereflektuje aktuální benešovské polemiky a pracuje s velmi vágní koncepcí mýtu jako takového.

VOJTĚCH ČURDA

Edvard Beneš nesporně patří mezi nejrozporuplnější postavy československé politiky. Už za svého života byl adorován v rámci oficiálního státního kultu, stejně tak ovšem vznikaly rozmanité typy benešovských antilegend. Na glorifikaci druhého československého prezidenta se ve své monografii *Apoštol demokracie. Československo a mytický obraz Edvarda Beneše* zaměřil historik a kurátor Pavel Dvořák. Dalo by se přitom čekat, že se v textu budou odrážet názorové rozdíly v historické obci i současné spory o politikův odkaz. Ničeho z toho se však nedočkáme.

V pasti mýtotvorby

Dvořákova práce má v zásadě jen málo společného s klasickou historickou excerpcí a analýzou pramenů. Ke zkoumání prezidenta kultu autor zvolil konstruktivistický a sémiologický přístup, což je nepochybně jedna z legitimních možností. Dvořák zajímají především historické proměny benešovského mýtu, jak se utvářel od meziválečných let do jeho státního pohřbu v době takzvané třetí republiky. Podle historika se tato mýtotvorba pojila s obecnějšími stereotypy v historickém povědomí, které se tvořily v éře moderního nacionalismu 19. století.

Podobně jako byl mytizován prezident Masaryk v roli otce-zakladatele československého státu, rozvíjel se Benešův kult především po jeho nástupu do prezidentské funkce v roce 1935. Budování kultu bylo součástí školního kurikula a lidové osvěty. Cílem bylo přiblížit politika širokým vrstvám obyvatel. Na jedné straně se tak vytvářel hrdinský obraz Beneše coby statečného odbojáře za „velké války“ a mírotvůrce meziválečné éry, na straně druhé byl polidšťován svou minulostí chlapce z chudých poměrů a s láskou ke sportu i klukovským alotriím. Mimo to autoři oslavných spisků zdůrazňovali těsnou vazbu mezi Masarykem a Benešem, jejichž vztah byl prezentován jako forma následnictví. Reprezentaci Benešovy osobnosti pak doplňoval obraz jeho manželky Hany jako sebevědomé a angažované ženy moderního věku. Tento mýtus podle Dvořáka doznal v průběhu dramatických historických změn různých modifikací. V době Mnichova byl Beneš líčen jako zásadový, ale osamělý politik stojící proti přesile, ve válečném období jako hrdina druhého odboje a posléze jako obnovitel republiky.

Promarněná příležitost

Úskalím monografie je velmi vágní práce se samotným konceptem mýtu. Autor se odvolává na poststrukturalistický přístup Rolanda Barthesa, aniž by však analyzoval, z jakých důvodů a kým byly mýty v případě benešovského kultu vytvářeny. Předmětem analýzy jsou většinou didaktické texty, které měly mladým lidem vštěpovat loajalitu k československému státu a jeho představitelům, případně oslavné básně a jiné literární formáty. Podobné formy státní propagandy však existovaly i v jiných státech a zůstává otázkou, do jaké míry byly v politicky, etnicky i kulturně rozdrobeném společenství československého státu akceptovány. Zcela mimo autorův zájem

zůstalo vytváření benešovského „antimýtu“. I když Dvořák pojednává o zrodu zakladatelského příběhu o triumvirátu Masaryk, Beneš, Štefánik, protibenešovský osten některých podob štefánikovských legend zůstává mimo jeho zorné pole. Autor také sleduje glorifikaci Benešovy zahraniční politiky, aniž by reflektoval její negativní obraz v období pomnichovské druhé republiky. Kritiku Benešových politických kroků přitom najdeme například v pozdějších textech Jana Patočky, Václava Černého nebo autorů historiosofické monografie *Češi v dějinách nové doby* (1991), skrývajících se pod šifrou Podiven (Milan Otáhal, Petr Pithart, Petr Příhoda; Dvořák však práci na jednom místě cituje, jako by se jednalo o skutečného autora).

Není příliš jasné, proč autor své dějiny benešovského mýtu nedotáhl až do současných let. Pokud by byl Beneš v tuzemské kulturní společnosti vnímán tak bezrozporně a kladně, jak Dvořák tvrdí, patrně by nevznikl občanský spolek na jeho obranu (kteří organizovali historici Pavel a Věra Olivovi) a neprobíhaly by ani někdy trochu křečovitě polemiky o prezidentových dekretech z poválečného období. Anotace se sice zmiňuje o sebeklamech spojených s prezidentovým kultem, které přetrvávají do současné doby, v knize se s nimi však Dvořák nikterak nevyrovňuje a zůstává jen u komentování poněkud úporných přepisů glorifikačních textů. Vzhledem k tomu, že poměrně nedávno vyšla komplexní monografie *Nekončící příběh* (2023; viz A2 č. 13/2024) o narrativech vzniku Československa, není vůbec vyloučeno, že se někdo jiný chopí tématu s větší odvahou a zaujetím.

Autor je historik.

Pavel Dvořák: Apoštol demokracie. Československo a mytický obraz Edvarda Beneše. Academia – Masarykův ústav a Archiv AV ČR, Praha 2024, 416 stran.

ULTIMÁTUM

(Post)pravda o přehradě

MIROSLAV PATRIK

Podle oxfordského slovníku se slovem roku 2016 stal pojem „post-truth“, zřejmě v reakci na výsledek referenda o vystoupení Spojeného království z Evropské unie a na výhru Donalda Trumpa v prezidentských volbách téhož roku. Hlavními atributy postfaktické doby jsou zahlcení nesourodými informacemi a zneužívání emocí v touze získat podporu veřejnosti.

Vzhledem k tomu, že se tento fenomén nevyhýbá ani Česku, už přes deset let se mimo jiné opakovaně dovídáme, že za změny klimatu nemůže využívání fosilních paliv nebo že plán Evropské unie na dekarbonizaci průmyslu, energetiky a dopravy s názvem Zelená dohoda znamená hlavně zdražování, nikoliv modernizaci. A také, že ekologické spolky jsou nepřátelé státu, neboť připomínají různé státní stavby. Navíc jim prý nejde o ochranu životního prostředí, ale o vlastní zviditelnění za státní dotace.

Novou dimenzi postfaktičnosti u nás v polovině loňského září otevřel ministr zemědělství Marek Výborný, který po obrovských povodních na Opavsku za viníky miliardových škod nepravdivě označil obec Nové Heřminovy a dva spolky. Vláda přitom až v dubnu 2008 v reakci na povodně v červenci 1997 schválila přehradu Nové Heřminovy s tím, že Povodí Odry do roku 2016 postaví různá protipovodňová opatření a do roku 2020 i samotnou nádrž a že Ředitelství silnic a dálnic do roku 2020 vybuduje přeložku silnice I/45. Stát ovšem tyto plány nesplnil a nyní z toho obviňuje občany. Přitom v době povodní měla přeložka silnice schválená jen územní rozhodnutí a přehrada je (hlavně vinou Povodí Odry) získala až v prosinci 2024. Stále tedy chybějí stavební povolení, a tudíž i protipovodňové projekty, jež by na základě nich měly vzniknout.

Tato fakta ovšem ministru Výbornému a generálnímu řediteli Povodí Odry Jiřímu Tkáčovi nebrání šířit dezinformace. Kdyby prý přehrada existovala, ke škodám by nedošlo. Jenže ona by tak jako tak neexistovala. Místo uznání tohoto faktu se však situace svádí na obyvatele obce, kteří si v srpnu 2008 v referendu odhlasovali, že přehradu nechťejí, na Hnutí DUHA, které se po patnácti letech čekání přihlásilo v březnu 2021 do územního řízení a na Děti Země, které se do řízení přihlásily po sedmácti letech čekání až v červenci 2023. Přitom oba spolky proti umístění přehrady zaslaly v létě 2023 odvolání, o nichž bylo rozhodnuto až v prosinci 2024.

Během postfaktické politicko-mediální kampaně proti občanům každopádně zaniká, že hlavní příčinou povodní je změna klimatu a špatné hospodaření s lesy, půdou i vodou, čili že viníkem je sám resort zemědělství. A pak také neschopnost obou státních investorů od roku 2008 získat stavební povolení pro přehradu, silnici a ostatní opatření. Jestliže obec a oba spolky o protipovodňových stavbách ani nerozhodují, ani je nepřipravují, ani je nefinancují, pak pochopitelně za zmíněná pochybení nemohou. Ovšem logika a skutečnost zde opět soupeří s emocemi a dezinformacemi.



Michal Skalník
Chudinkové
Přeložil Libor Dvořák
Host 2024, 134 s.

Debut slovenského autora Michala Skalníka, jenž „shodou různých náhod“ nejprve vychází v češtině, je krutou a zároveň empatickou sondou do života současných mužů. V deseti povídkách defilují nejružnější typy „chudinků“, kteří se nacházejí ve slepé uličce svého života – jako třeba muž na mateřské se třetím dítětem, jenž se „ocitnul ve sračkách“, stárne, tloustne a kariéra mu s aprobací tělocvick–italština moc možností nenabízí. Pořád mu ale zbývají děti. Naopak přestárlému studentovi, který v tchynině domě maskuje studiem filosofie útek před ženou i povinnostmi, zbývají jen úniky na záchod a pomýlené fantazie o vlastní „planoucí myslí“. Asi nejvyhrocenější je závěrečná povídka o fotografovi, jenž se rozešel s partnerkou poté, co skončila výstava jeho snímků, v nichž zaznamenával martyrium neúspěšné asistované reprodukce. Antihrdinové Skalníkových povídek jsou tragikomické postavy, které – zčásti vlastní vinou, zčásti kvůli okolnostem – přestaly zvládat nároky, jež na ně klade společnost. V centru pozornosti jsou tu především vztahy mezi muži a ženami, ale i mezi dětmi a rodiči, ať už jsou to vztahy trpěné, doznívající nebo rozbité. Kromě skic Mozek a Trója se v každém z textů střídme a plasticky vyjevují různé podoby lidských proher: „Všechny, ale úplně všechny chyby pramení z jednoho více než mylného přesvědčení – že se vám podařilo něčeho dosáhnout, něco získat, něco, co už vás padnout nenechá.“ Naštěstí zbývá pofidérní naděje, že „všechno se navzdory všem těm sračkám vyvíjí správným směrem“.

Karel Kouba



Samir Hauser
Vyvrhel
Okraj media 2024, 256 s.

Smíchejte Čmaňovy paměti Kurňa! To je život s rozverným vzpomínáním Hádej, kam půjdem na flám? od Jiřiny Bohdalové, přidejte trochu pika a hodně devadesátkové nostalgie a vyjde vám z toho autobiografie Samira Hausera, plná hrdinských scén ze starých dobrých časů. Memoáry frontmana kapely Vanessa, nazvané Vyvrhel, jsou vyprávěny jako sled více či méně bizarních historek. Jako by na vás někde na večírku u lajny nějaký zfetovaný strejda vychrlil celý svůj životní příběh. Ze začátku se chcete zdekovat, ale nakonec zjistíte, že je vlastně celkem neškodný a místy i zábavný. Kniha je rozdělena do sekvencí tvořených jednak životopisem autora, jednak krátkými příběhy lidí, kteří se kolem něho v devadesátých letech pohybovali. Vyprávění provází směs pervitinového oparu a autorova ukájení nad svým někdejším obrazem uprostřed popisovaného mumraje. Text je navíc prošpikovaný dobovými fotografiemi z autorova archivu a vycpávkami v podobě ukázek z nerealizovaného projektu Dětská televize Pum Pum TV, scén z chystaného filmu Prokopat se ven a hudebních textů pocházejících ze všech Hauserových skupin, což dá dohromady pěkných čtyřicet stránek, které může čtenář klidně vynechat. Zlatým hřebem je však rozhovor s Ludkem Staňkem, v němž si oba popláčou nad divností dnešní doby: drogy se dají sehnat všude a ty největší prasečiny z jejich mládí se zdají jako nudný normcore, který málokoho zaujme, takže už na tom není nic „vyvrhelského“. Zůstává postarší strejda z reklamy, který je šokující asi tak stejně jako duhový průvod.

Zdeňka Beranová



Petra Dobruská, Alice Nikitinová (eds.)
Když to začalo
AVU 2024, 234 s.

Recenzi téhle knihy jsem si nechával k třetímu výročí plošné invaze Ruska na Ukrajinu, ale o to hůř se mi teď píše. Pod názvem Když to začalo vydala komiksové zpracování svých prožitků ze začátku války skupina šestnácti mladých lidí – patnáct žen a jeden muž – z různých míst Ukrajiny, kteří našli útočiště na pražské Akademii výtvarných umění. Začalo to v únoru 2022, ale k otázce „kdy to skončí“ teď přibyl komplot amerického impéria s ruským a s ním zesílila i hrozba, že se mnohé z nadějných umělekýň nebudou mít kam vrátit. Tím spíš je namístě si připomenout, jakou propast v člověku otevře útek z napadené země. Jednotlivé autorské komiksy mají v průměru jen něco přes deset stránek, na nichž se dají odvyprávět pouhé zlomky příběhů, ať už jsou to první momenty invaze zažívané ještě na Ukrajině, přesun do Česka nebo složité přivykání Praze. Tyto drobné sekvence spojuje vedle tématu už jen fragmentárnost, stylem i pojetím jsou velmi pestré – od geometrického minimalismu Julie Čujenko po temně tónované imaginativní výjevy Viktorie Bobko. Některé z autorek – zejména Annu Banytiuk – můžete díky zprostředkování Alice Nikitinové znát i ze stránek Ádvojký. Značná část komiksů se obejde bez přímé řeči v bublinách, což ještě podtrhuje pocit náhlého osamění. Zato se neustále vracejí vlaky a autobusy, nádraží, doklady, zavazadla, prázdné prostory, postele, z nichž je potřeba vstát. Navzdory všemu (a naštěstí) ale za vši tíživostí občas probleskne i humor.

Michal Špína



Cobra Kai
Vytvořil Josh Heald ad.,
USA 2018–2025 (6 řad)
Premiéra šesté řady 18. 7. 2024 (Netflix)

Letos v únoru měla premiéru poslední třetina závěrečné, šesté řady seriálu Cobra Kai. Už toto kouskování napovídá, že Netflix k sérii, v níž takřka každý školák ovládá karate, přistupuje ryze spotřebně. Přesto by tento počín vycházející ze série filmů Karate Kid neměl zapadnout. Předloha je dnes především úsměvným příkladem osmdesátkové vlny schematických snímků o bojových uměních. Tvůrci seriálu Josh Heald, Jon Hurwitz a Hayden Schlossberg však chytlavě a celkem důmyslně otřáslí sadou tehdejších stereotypů: z klukovského padoucha Johnnyho udělali stárnoucího protagonistu zdrchaného životem i traumaty z mládí a naopak z chlapce Daniela, vyznávajícího až zenový přístup k bojovým sportům, vyrostl pragmatik, který sice do svého byznysu vnáší „vznešené“ prvky z japonského světa, ale má čím dál větší problém žít podle pravidel, která vyznává. Seriál Cobra Kai je cenný právě tím, že do odpočinkového žánru zapojuje empatii jak k mládeži a jejím problémům, tak ke generaci jejich rodičů. Problematizuje kategorie dobra a zla, ale i hierarchii mistra a žáka. S nadhledem a pochopením sleduje život středoškoláků a v postavě Johnnyho předkládá až komický prototyp boomer, kterého dodnes deformuje dospívání v osmdesátých letech, ale ostatní s ním mají trpělivost. Zdánlivě bizarní premisa, že karate vyřeší všechny vaše problémy, tu získává nenásilný emancipační i sociální rozměr.

Tomáš Stejskal



Josef Koudelka
Ruiny
Uměleckoprůmyslové museum, Praha,
4. 12. 2024 – 30. 3. 2025

Pražské Uměleckoprůmyslové museum v posledních letech po částech přijímá a zpracovává autorský archiv fotografa Josefa Koudelky – světoběžníka narozeného v Československu, který emigroval po okupaci v srpnu 1968. Současná výstava Ruiny je tak po Návratech z roku 2018 dalším částečným představením tohoto postupně předávaného daru. Koudelka ve svém „posledním dokončeném projektu“, kterému se věnoval od počátku devadesátých let, zachytil pozůstatky antických architektonických památek kolem Středozemního moře. I když jsou prezentované fotografie tradičními analogovými zvětšeními černobílého filmu, autor se tentokrát vyhnul dokumentární, reportážní fotce, která je pro jeho dílo jinak typická. Většina z prezentovaných panoramatických snímků je naopak nápadně statická a „prázdná“ – občas sice někde zahlédnete ruku nebo lidský stín, Koudelka však záměrně vytváří opuštěné krajiny, ve kterých lidé nefigurují a jejich stavby podléhají rozkladu. Jeho ruiny tak navazují na romantickou tradici rytin a maleb zobrazujících rozpadlé starověké chrámy a paláce v duchu žánru memento mori, jenž kritizuje světskou marnivost a touhu po slávě a připomíná nám naši konečnost a pomíjivost. Tento záměr ostatně ilustruje Koudelkův citát, kterým kurátor Tomáš Pospěch výstavu uvedl: „Ruiny nejsou minulost, ale budoucnost. Jednou všechno kolem nás budou ruiny.“ Škoda, že mezi pozůstatky antických chrámů nebyly zařazeny také ruiny moderních staveb – asi na ně není tak hezký pohled.

David Bláha



Astrid Lindgren, Michal Hába
Pipi Dlouhá punčocha
Činoherní studio, Ústí nad Labem,
psáno z reprízy 16. 2. 2025

Na začátku loňského roku uvedl divadelní soubor Lachende Bestien inscenaci VOJCEK_jednorozměrný člověk, vycházející ze slavného dramatického fragmentu Georga Büchnera, a „třeskutá crazy komedie“ slaví úspěch jak u diváctva, tak u kritiků, kteří ji nominovali na inscenaci roku. Během sledování Pipi Dlouhé punčochy jsem se nemohl vyhnout pocitu, že režisér Michal Hába vsadil na stejnou kartu. Při adaptaci příběhu pro děti využil epizodického vyprávění k volné jevištní formě. Sérii mikroscének a výbušných gagů propojuje v dobrém slova smyslu infantilní popěvek Jindřicha Čížka, hudebníka, který pokaždé dokáže vymyslet refrén, jenž si svou chytlavostí nezadá s hitem Baby Shark Dance. Podobně jako VOJCEK je i tato inscenace, určená jak pro děti, tak pro jejich rodiče, vystavěna na silné metafoře. Vojcek je o kořistnické práci? Tak protagonistu Kristiána Hoffmanna na jevišti sedíme z kůže. Pipi je o dětském světě, jemuž nevládne žádný řád? Tak necháme Marii Machovou s dalšími herci dělat pořádný bugar. Hábova zběsilá režie je strhující – ani nevíte proč, a řežete se smíchy. Horší je, když si utřete slzy a nad představením se alespoň na chvíli zamyslíte. Některým scénám – například s Donaldem Trumpem nebo s příchodem zlodějů – chybí pointa a potřebovaly by trochu víc péče, aby se divák nesmál jen naprázdno. Nicméně jako oslava spontánní energie, která snad má sílu drolit všudypřítomnou společenskou apatii, funguje Pipi Dlouhá punčocha na výbornou.

Štěpán Truhlařík



Mark Coeckelbergh
Zelený Leviathan aneb Poetika politické svobody
Přeložil Pavel Černovský
Herrmann & synové 2024, 168 s.

Belgický filosof Mark Coeckelberg, kterému předloni vyšla v češtině kniha Etika umělé inteligence, se rád zabývá aktuálními tématy. V Zeleném Leviathanovi, odkazujícím svým názvem na proslulý traktát Tomase Hobbesa, najdeme hned dvě z nich: klimatickou krizi a umělou inteligenci. Autorova snaha promýšlet rizika s nimi spojená z hlediska liberální tradice však naráží na několik obtíží. Jednou z nich je samotný tematický záběr práce. Aspekty obou velkých výzev totiž lecky spojuje do hroznu otázek, které by možná stálo za to promýšlet zvlášť. Coeckelberg se vůbec nebojí usouvztažňovat na první pohled odlehle oblasti, a na stránkách tenké publikace se tak setkáme vedle Hobbesa také s Rousseauem, Isaiahem Berlinem, Hannah Arendt, Brunem Latourem nebo Donnou Harraway. Čtenář, který se neorientuje v dějinách politické filosofie, tak může být zmaten nebo ohromen autorovou erudiicí. Občas se dokonce nelze ubránit dojmu, že uvést čtenáře v úžas bylo jedním z cílů knihy. Belgický filosof přesto neklade špatné otázky, byť jich možná pokládá příliš mnoho a zodpovídá je s pomocí příliš mnoha různých pomocníků. Nakonec dochází k vcelku logickému závěru, že rámce liberalismu v té podobě, v jaké vznikly v novověku, jsou pro akutní výzvy dneška příliš úzké. Pojednání by ovšem pomohlo, kdyby autor svá tázání více zasazoval do konkrétního kontextu. Jeho myšlenky by pak byly snáz představitelné a text stravitelnější.

Matěj Metelec



Chrystabell & David Lynch
Cellophane Memories
LP, Sacred Bones Records 2024

K Davidu Lynchovi mám ambivalentní vztah: cením si jeho smyslu pro humor (miluju, když agent Cooper řekne: „Dejte mi koblíhu!“), ale zdá se mi, že přehnaná teatralita a důraz na mysterióznost v některých jeho dílech vedou k tomu, že publikum hledá hloubku tam, kde se za rozmlženým povrchem neskrývá nic než prázdnota. Nejradši mám nakonec ty autorovy snímky, které jsou nejméně „lynchovské“: Příběh Alvina Straighta nebo youtubové „zprávy o počasí“. Při poslechu alba Cellophane Memories jsem se ani po několikátém poslechu nebyl schopen rozhodnout, jak na mě vlastně působí: je mi jeho pomalost příjemná, nebo se cítím, jako by mě někdo shodil do kádě s diazepamem? Při charakterizaci Lynchovy hudby si mnozí recenzenti pomáhají odkazy k jeho filmům. Samozřejmě si tím ulehčují práci, ale má to koneckonců své opodstatnění: autorovy písně snad ani nejde poslouchat, aniž bychom si je nějakým způsobem vizualizovali. Lepší vodítko každopádně nabízí definice celofánu: „Chemicky je to polymer celulózy a obsahuje pouze uhlík, kyslík a vodík. Při výrobě se sice používají nebezpečné chemické látky, sám celofán je však zdravotně nezávadný a na rozdíl od plastů biologicky plně degraduje.“ Kdyby Lynch zpěvačku Chrystabell zabalil do igelitu jako Lauru Palmer, možná by deska tak rychle nevyšuměla – na druhou stranu pomíjivost vždycky byla režisérovým oblíbeným tématem. Má smysl ještě něco dodávat? Leda snad citát ze zprávy o počasí natočené bezprostředně po smrti Lynchova dvorního skladatele Angela Badalamentiho: „Today no music…”

Jan Klamm

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABÄRET FREDA BRUNOLDA 2025

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍŽE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 1250 Kč / 26 čísel

zvýhodněné roční předplatné pro studenty,
seniory, ZTP nebo rodiče na mateřské
či rodičovské dovolené – 1049 Kč / 26 čísel

roční předplatné pro knihovny – 899 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 699 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 329 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 2124 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

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

eskalátor

Přišla mi reakce na glosu, v níž jsem komentoval odchod několika levicových médií ze sociální sítě X: „Uživatelé této sítě měli před dvěma lety jedinečnou možnost Muska odstříhnout, stačilo na to pár kliků. Ale i to, zdá se, je příliš obtížný úkon. Místo toho se Muskovi směli, jak neobratně si počíná. Akorát málokdo pochopil, že jediné, co Muska může ohrozit, je pokles uživatelů. A ten v důsledku výsměchu nenastal. Lidé užívající síť X přímo a vědomě Muska už dva roky podporují. Je to v podstatě přímá demokracie. Volby jsou už jen takovou kouřovou clonou,“ píše Michael B. a ptá se: „Jak chcete bojovat proti kapitalismu a digitálním oligarchům, když jim dennodenně do kapes sypete peníze?“

Můj osobní boj proti kapitalismu je založený na tom, že se snažím co nejvíc vyhýbat kapitalistickým modelům chování. Projevuje se to mimo jiné tím, že všude chodím pozdě nebo že nesňupám kokain. Chápu, že to leckomu je k smíchu, ale mně to přijde lepší než se tvářit, že lze něčeho relevantního dosáhnout ignorováním jedné ze sociálních sítí. Realita je taková, že když Elona Muska nepustí do berlínského technoklubu Berghain (tato mrzutost ho údajně potkala v roce 2022), může říct „Seru na vás!“ a postavit si vlastní Berghain třeba na Marsu.

Chcete-li amerického magnáta „odstříhnout“, nestačí přestat mu sypat peníze – musíte mu

je vzít. A schválně to nebudu konkretizovat, aby vynikla hrozivost (a neuskutečnitelnost) této myšlenky. Dokud na této planetě nevznikne konsenzus, že je potřeba omezit moc lidí, kteří závrtnou rychlostí bohatnou, zatímco většina ostatních chudne, nic zásadního se nezmění. Za stávající situace Muska můžete odstříhnout jen tehdy, když ho najdete oběšeného a náhodou budete mít u sebe nůžky.

Jan Klamm

Ačkoli jsem nikdy neměl ambici bydlet v rodinném domě, můj život se poji hned se dvěma centry novodobého českého domkářství. Šumperk – město, kde vznikly první televizně tvarované domy, přezdívané šumperáky – nechám stranou. Realitou mého raného mládí byl okál, bílý domek z dřevotřískových a azbestocementových desek, který se od osmdesátých let šířil po celé zemi z Rýmařova.

Okál nesouvisí s okem, jak by se mohlo zdát na základě analogie nos–nosál; původně šlo o zkratku západoněmecké firmy Otto Kreibbaum aus Lauenstein, pod jejíž licenci se montované domy zprvu vyráběly. Dnes už slovo „okál“ moc často nezaslechnete, dlouho se tak ale říkalo jak samotným stavbám, tak rýmařovskému podniku, který je dodával. Jakýmsi kouzlem pozdního socialismu (tak jako se JZD Slušovice stalo domácím průkopníkem výpočetní techniky) se licenčního dodávání domků chopil národní podnik Rudné doly Jeseník. Po převratu byla výroba privatizována pod značkou Rodinné domky Rýmařov, zkratka RD ale zůstala. V deseti letech jsem si nad ovidiovskou

proměnou rudných dolů v rodinné domky lámal hlavu. Ve stejné době mě doma nutili do výkonnostního fotbalu a v souvislosti se žákovským turnajem „LORD Cup“, který býval vrcholem sezóny, jsem si představoval anglického lorda. Že se jednalo o nástupnický montážní systém okálu, se dozvídám až dnes.

Porůznu v našem pohraničí, i když ne zrovna v Jeseníkách, narážíme ještě na další typ poválečného montovaného domu, zhruba o generaci starší než okály a šumperáky. Takzvané finské domky, stavěné zprvu s pomocí organizace UNRRA, dodnes leckde tvoří ulici nebo kolonii. I ony svědčí o dávných podobách bytové krize.

Radek Ocelák

V jednom ze svých textů – v knize Někdo jiný – se Imre Kertész, celoživotně tvořící v maďarštině, podívil, proč ho kritika nazývá „maďarským spisovatelem“, a tuto zdánlivou trivialitu odmítl jako provokativní tvrzení typické pro ty, kdo by „sami chtěli být (samozřejmě i se svými problémy) někde a někým uznáni a přijati“. Nevím, jestli i vás v citované větě zaujalo stylistické umění využít závorku; nejspíš vás ale napadlo, jestli se za odmítáním jedné identity neskrývá identita jiná: v tomto případě žida, který přežil holokaust. Kertész ovšem označení „žid“ chápal jako pojmenování svého „cizinectví“, ne identity, a s Osvětimí se podle něj „nějak záhadně rýmuje“ každá moderní situace.

Ačkoli toto téma může působit jako závaží stahující dílo do sféry historických mement a traumat, Kertészův popis konce světa zůstal

aktuální. „Celá západní Evropa se seřadila na obranu,“ napsal v polovině devadesátých let. „Ale nikdo už se neptá, co krom svých peněz vlastně brání (snad ne západní kulturu, jež už dávno neexistuje?)“ – opět umění závorky. Následuje temná předpověď: „Vlastníci peněz a moci znovu přistoupí na úplnou devastaci společnosti, jen aby zachránili, co lze ještě zachránit, a sami se nakonec budou moci zachránit jen za cenu nových totalit a nových společenských katastrof; jaká to však bude záchrana a jaká totalita? Kdo bude moci říct, že tyhle hrozné ideologie disponují jakoukoli ideou, čímkoli, co ještě není vyzkoušeno a co neskončilo krachem?“

Po třiceti letech špatná předtucha depresivního nobelisty vyvstává v jasnějších konturách. A zároveň stojíme před dalším Kertészovým tématem: oním provokativním požadavkem identity. Nadcházející „hrozné ideologie“ (bez nových idejí) totiž vyrůstají z půdy rozryté kulturními válkami. Kulturní identita v nich slouží k vymezení frontových linií zákopové války, v níž se postojí deprimovaných pěšáků, bloudících v realitě jako v labyrintu, třibí negováním názorových pozic protistrany. Vždyť i levicoví autoři a autorky (samozřejmě se svými problémy) běžně hájí některou z „identit“, manifesto- vaných nálepkami, vlaječkami nebo hesly, proti jiné „identitě“. Dělalí to, „aby zachránili, co lze ještě zachránit“ (pokračování znáte), anebo jen chtějí být „uznání a přijati“?

My méně bojovní se zatím cvičíme v umění závorky.

Ondřej Klimeš