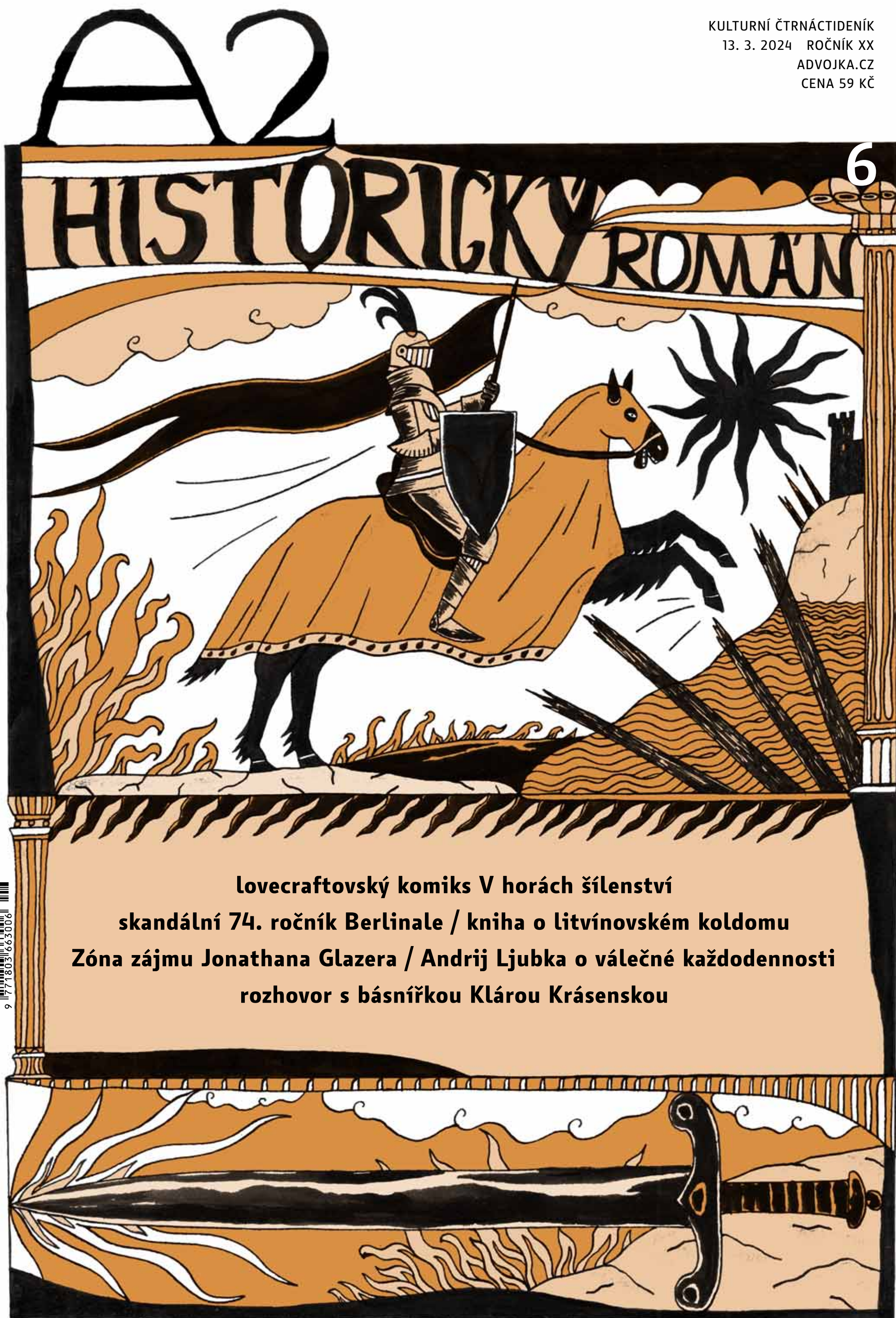




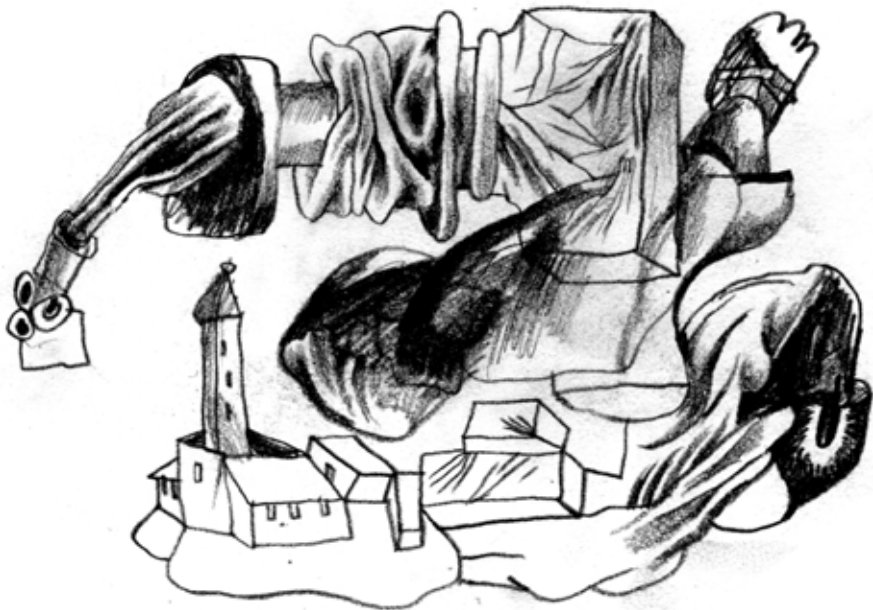
lovecraftovský komiks V horách šílenství

skandální 74. ročník Berlinale / kniha o litvínovském koldomu

Zóna zájmu Jonathana Glazera / Andrij Ljubka o válečné každodennosti

rozhovor s básnířkou Klárou Krásenskou

editorial



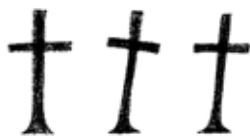
Kresba Jakub Hrdlička

„Dnes je historický román ve vyšších vrstvách beletrie ještě rozšířenější než ve vrcholné době svého klasického období na začátku 19. století,“ všiml si v často citovaném článku z roku 2011 britský marxistický intelektuál Perry Anderson. Jeho americký kolega Fredric Jameson na tento postřeh navázal v knize Antinomie realismu: většinu této produkce prý tvoří mělké „historické harlekýnky“, které si jen vybírají z „nekonečného skladiště obrazů“. Zatímco podle kdysi vlivného pojetí Györgye Lukáče, o němž v tomto čísle píše Pavel Barša, byl historický román schopný poukázat na skutečné zdroje společenských konfliktů, v Jamesonově „kulturní logice pozdního kapitalismu“ se taková funkce ze žánru vytratila. Spolu s budoucností vymizely z horizontu i emancipační momenty minulosti. Známe to i z Česka: nejúspěšnější tituly současné prózy se donekonečna vracejí k událostem let 1938–1989, aniž by řekly něco nového o dějinách. Čím si tedy vysloužily takovou

čtenářskou přízeň? „Historie v kulturní produkci expanduje, protože rychle a efektivně vzbuzuje emoce, aniž by od nás vyžadovala přímou akci,“ píše v eseji čísla historik Kamil Činátl, „bezpráví v minulosti není tak naléhavé, jako když mu čelíte v zaměstnání.“ Na tom, že klasické historické romány naší části Evropy odcházejí ze scény, není nic špatného – Alois Jirásek nebo Henryk Sienkiewicz se na národních mytologiích podepsali ažaž. Horší je, když si uvědomíme, že je nahradily třeba reakcionářské historické detektivky Vlastimila Vondrušky. Budou dějiny jednou opět něčím jiným než zásobárnou kostýmů a emocí? Anebo bychom je po všech katastrofách radši neměli příliš dráždit a jen se občas decentně polekat, když na nás vybafnou stará známá strašidla? Ať tak či tak, na stránkách nové Ádvojký najdete i několik tipů na současné nebo nedávné historické romány, které stojí za to číst.

Michal Špína

Pavel Zajíček



k jádru mýtickýho dechu
se prokouše tato noc
aby obřad řevu
obnažil skleněnou slzu

usychající
ztopořený prsty
ukazujou všemi směry
vyrůstají
s prvním paprskem
aby zmizely
v pekelným jasu

tato noc
kdy sem proploval
skrže její květy

nahý těla
ve větvích stromů
v tichým zpěvu
jak halucinační netvor
kterej do tvýho těla
reje krvavou
cestu smrti

k jádru mýtickýho dechu
se prokouše tato noc
aby obřad řevu
obnažil skleněnou slzu

Z textů skupiny DG 307
vybral Jan Klamm

z obsahu

- 4 Boje s dějinami. Krátký přehled české historické prózy / Erik Gilk
- 5 K obrazu svému. O „pravdě“ v životopisných románech / Martin Lukáš
- 6 Musí se žít. Historické romány Jiřího Šotoly / Matěj Metelec
- 7 Polární výprava do hor šílenství. Komiksové zpracování novely H. P. Lovecrafta / Matouš Hrdina
- 7 Čekání na Golgota / literární zápisník Jiřího Zizlera
- 8 Vycpaný turul. Historické náměty v současné maďarské próze / Matúš Guziar
- 9 Dát hlas těm, kdo mluvit nemohou. Zlopověstnost jako literární kategorie / Josef Fulka
- 11 Sex, jídlo a alkohol. Komorní i excentrické drama Vaříme s Elvisem / Martin Pleštil
- 12 Mezi bizárem a skandály. Reportáž ze 74. Berlinale / Kamila Dolotina
- 13 Zahrádka s vysokým plotem. Film Jonathana Glazera Zóna zájmu / Petra Chaloupková
- 13 Rozkoší proti konvencím. Snímek Mamacruz Patricie Ortegy / Martin Pleštil
- 15 Jak překonat smutek. Veteráni portugalského rocku Xutos & Pontapés / Karolina Válová
- 18 Proč je tolik historie? K oblíbě historických témat v současné literatuře / Kamil Činátl
- 20 Poezie jako radikální upřímnost. S básničkou Klárou Krásenskou o pravdivosti, zařikání a tradici / Libor Staněk II.
- 22 Sufrum! / texty Dagmar Urbánkové
- 24 Experiment, který trvá. Kniha Jana Beneše Koldům Litvínov / Alžběta Medková
- 25 Z nacionalisty mučedníkem. V ruském vězení zemřel Alexej Navalnyj / Olga Pavlova
- 27 Láska, sex a rovnost. K prvému vydání Druhého pohlavia Simone de Beauvoir / Peter Takáč
- 28 Každý román je historický. Lukácsova teorie historického románu / Pavel Barša
- 30 Všichni jsme zčásti zemřeli. Ukrajina dva roky ve válce / Andrij Ljubka
- 30 Půda, naše zlato / ultimátum Marty Martinové

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
27. BŘEZNA 2024

Selské bouře

TEREZA STÖCKELOVÁ

V uplynulých týdnech najížděly do centra různých evropských metropolí traktory zemědělců, vzduchem lítala vajíčka či brambory a šířila se vůně hnoje. Za jiných okolností navzájem si konkurující evropští zemědělci se nyní více či méně koordinovali a hlasitě vyjádřili svůj nesouhlas s podmínkami pro vlastní hospodaření. V různých lokálních variantách se přitom protesty točily kolem nových pravidel evropské zelené dohody, která nařizuje například nechávat deset procent půdy „ladem“ nebo snižovat používání pesticidů. V Česku se k tomu pak přilepuje obligátní žehráni na přebujelou byrokracii a četnost kontrol spojených s nárokem na čerpání evropských dotací.

Zatímco série selských povstání v 17. a 18. století mířila proti tehdejšímu statu quo a povinnosti roboty, dnešní zemědělci bojují za uchování současného stavu oproti redefinici společenské funkce a hodnoty zemědělství obsažené v zelené dohodě. Jestliže doposud bylo zemědělství pojímáno především v jeho produkční funkci jakožto výroba potravin, v kontextu antropocénu a prohlubujícího se klimatického a ekologického rozrušení planety se má posílit jeho reprodukční a regenerační funkce. Zemědělství je pojato jako součást péče o krajinu, venkov a biodiverzitu.

Evropští zemědělci přitom tuší, že současné posuny v paradigmatu jsou pravděpodobně jen ochutnávkou ještě daleko zásadnějších změn, které mohou přijít v relativně blízkém horizontu jejich životů a které souvisejí s výzkumem na poli tzv. alternativních proteinů. Tento výzkum, který se doposud stále ještě odehrává hlavně za zdmi laboratoří, ale za podpory z veřejných rozpočtů i soukromých investorských peněz uhání rychle vpřed, se soustředí na vývoj technologií precizní fermentace, na kultivaci masa (mimo těla zvířat) či na rostlinné potraviny s vysokým podílem bílkovin a senzorickými vlastnostmi podobnými dnešním živočišným produktům.

Zatím jedinou zemí světa, kde je povolen komerční prodej laboratorně kultivovaného masa, je dnes Singapur. Lze ale očekávat, že další státy budou následovat. V Nizozemí byl loni



Koláž Eva Kofátková

ustaven nový úřad Cellular Agriculture Netherlands (Buněčné zemědělství Nizozemí), který je asociován s tamním Ministerstvem zemědělství, přírody a kvality potravin (sic!). Ten má mimo jiné autorizovat seance ochutnávání kultivovaného masa a podobných potravin, u nichž je v plánu brzké uvedení na trh.

Ochutnávky musíme přitom chápat jako jednu z fází pohybu těchto nových potravin z laboratoře na talíř s našim běžným obědem, protože vytvářejí prostor pro zpětnou vazbu od konzumentů a kalibraci senzorických vlastností produktu i kalibraci konzumentů samých – jejich postupné uvykání na novou

generaci stravy. Povolení se v Nizozemí uděluje na deset ochutnávek během jednoho roku, přičemž každé ochutnávky se může účastnit až třicet ochutnávajících a také (potenciálně) investoři, regulátoři, tisk a političtí aktéři. Je přitom zajímavé a pro Nizozemí příznačné, že v každé komisi schvalující ochutnávku konkrétního produktu musí zasednout mikrobiolog, toxikolog, lékař a etik. Naproti tomu, také příznačně, Itálie loni produci a marketing kultivovaného masa zakázala.

Pokud se tyto nové produkty na trhu a našich talířích prosadí, půjde vedle dovozů z Ukrajiny či Jižní Ameriky o další podstatnou konkurenci pro současnou podobu evropského zemědělství. Svým způsobem jde jen o intenzifikaci procesu industrializace zemědělství, která probíhá už nejméně jedno století. Do ní patří všechna umělá krmiva, veterinární léčiva, velkochovy a mechanizace postupů, v jejichž důsledku můžeme drtivou většinu pokrmů, které dnes jíme, jen stěží označit jako „přirozené potraviny“.

Tato industrializace ale stále probíhala do velké míry „venku“, na venkově a více méně v krajině. Nové metody buněčného zemědělství a precizní fermentace krajinu ani venkov nepotřebují. Mohou se dít za městem na brownfieldech, nebo dokonce přímo v metropolích. Některé vize decentralizace pak počítají i s tím, že budete mít (komunitní) bioreaktor ve sklepě vašeho (čínžovního) domu, přičemž napájen bude fotovoltaihou na střeše. Taková produkce implikuje dramatickou proměnu současného zemědělství a s ním spojené politické ekonomie.

Netvrdím, že budoucnost zemědělství a potravinářství je nalinkovaná. Vývoj bude jistě narážet na mnohé technologické výzvy i odpor strávníků. Každopádně se budou vytvářet nová, ne zcela předvídatelná spolenectví příznivců a odpůrců, která mohou jít napříč politickým spektrem, ekologickým hnutím a pravděpodobně nakonec i profesní komunitou zemědělců a potravinářů.

Téměř s jistotou lze ovšem očekávat, že pár vajec, rajčat či brambor při tomto přeskupování sil ještě vzduchem v metropolích poletí. A že zavoní i hnůj.

Autorka je socioložka.

Pád

ALENA MACHONINOVÁ

Jsou to přesně dva roky od začátku války, když si sedám k počítači, abych napsala další sloupek, a vůbec nevím o čem. Zatímco přemýšlím, nakolik já, jehož jménem tu mluvím, jsem skutečně já, člověk z masa a kostí s tím a tím trvalým bydlištěm, s tím a tím rodným číslem, manžel se mě zeptá, jak jsme se vůbec o začátku války dozvěděli. Jak ty, nevím, odpovím. Byla jsem v Moskvě, ty v Dubně. Nejspíš jsi to slyšel v rádiu u snídaně. A hned jsi mi pak volal. Já jsem se právě vrátila z ranní procházky se psem, celá od sněhu. Venku byla ještě tma. Chystala jsem se zapálit sporák, abych postavila vodu na čaj. Telefon jsem si tiskla k uchu ramenem levé ruky, ve které jsem držela krabičku se sirkami. Rozsypaly se po zemi, když jsi řekl, že Rusko bombarduje Ukrajinu, Kyjev. Rozhovor jsme rychle přerušili, musela jsem ty sirky posbírat, dřív než je sežere pes. Zapnula jsem si potom počítač, abych si poslechla zprávy, a domovská stránka prohlížeče byla černá a zamířovaná bílým nápisem NE VÁLCE. Byla to stránka kulturně-společenského portálu Colta.ru, který od toho dne v podstatě mlčí, přinejmenším v režimu, v jakém do té doby fungoval.

Před válkou denně informoval o aktuálním kulturním dění v Rusku, o čteních, výstavách, koncertech, filmech, teď se na něm jen občas objeví nějaký nový příspěvek – rozhovor o tom, jak si nezávislí novináři vedou v podmínkách cenzury, článek o budoucnosti Ruska. „Žádné pozitivní předpovědi,“ shrnula zveřejněný materiál šéfredaktorka portálu, básniřka a prozaička Marija Stěpanovová.

Mnohokrát jsem se za ty dva roky vrátila k její próze *Památce paměti*, která mimo jiné vypráví o tom, jak fatálně ruská společnost uvízla v minulosti, ve svých často zkreslených představách o ní. Současná válka, v níž se bojuje o „historická území ruského světa“, je toho tragickým důkazem. Na Stěpanovovou jsem po celou dobu narážela také v řadě protiválečných básnických publikací, které se začaly množit s ubíhajícími měsíci na internetu i v tisku, domácím i zahraničním. Chtěla jsem přeložit její verše o nesmazatelném studu, jenže se mi ho nepodařilo s ničím zřymovat, a tak mi zůstalo jen torzo: „Blahořečím vám, široké lesy, / roviny, hory / i tobě, dvoucípý pobřežní páse...“ Stejně jako z další básně o červencovém ránu na chatě: „Zatímco jsme spali, bombardovali jsme

Charkov.“ Zasekla jsem se hned v úvodu, na tom rozdvojeném „my“. Stěpanovová ten stav komentovala v rozhovoru pro Rádio Svoboda: „Odteď my všichni patříme k tomu množství lidí, kteří udělali, kteří provedli *tohle*... Ať teď budu psát cokoli... tak či onak to bude vnímáno jako text vytvořený v jazyce lidí, kteří provedli *tohle*.“ Spali a bombardovali. Jedli a bombardovali. I já jsem se k těm lidem počítala, vždyť jsem ještě loni touhle dobou žila v zemi agresora, která se dávno předtím stala mým domovem.

Marija Stěpanovová z Ruska odjela dřív než já. I po roce a půl života za jeho hranicemi se básníku Igoru Pomerancevovi přiznala: „Nemůžu říct, že někde žiju... Pořád čekám, kdy se mi podaří přistát.“ A o tomto neurčitém stavu, v němž se po 24. únoru 2022 ocitla řada ruských občanů, kteří nikdy nepodporovali vládnoucí režim, kteří dokonce otevřeně stáli proti němu, Marija Stěpanovová napsala loni v létě nevelkou prózu. Čtu si ji teď z rukopisu, který českému nakladateli poslal německý majitel práv. Už jen název vyjadřuje zoufalou neukončenost děje. V doslovném překladu by zněl *Mizejíc* – a ženský tvar přechodníku volím, protože předpokládám, že se vztahuje

k hlavní hrdince, ruské spisovatelce M. To ona postupně mizí – ze života, který byla zvyklá vést. Kvůli válce odešla z Ruska do Evropy. Na rozdíl od mnoha jiných ji emigrace nezbavila statusu, dál si jezdí po literárních čteních a festivalech a s pomocí drobných rituálů udržuje zdání normality. Avšak víc než spisovatelkou je pro všechny představitelkou země, která rozpoutala válku proti svému sousedovi. Děj tě utlé prózy se odehrává ve dvou dnech, cestou na další veřejné vystoupení. Jenže hrdinka na ně tentokrát nedorazí, železničáři v zemi, kam míří, toho dne stávkují. Zato se přidá k cirkusu a vystupuje v čísle, kde se nechá rozčtvrtit. Ale to už si neříká M., nýbrž A. Změní identitu, vypne si telefon a zmizí. Ta iniciála je možná odkaz k pozvolnému pádu Carrollovy Alenky do králíčí nory, ke kterému se Stěpanovová v rozhovorech poskytnutých za války opakovaně vrací: „Alenka padá, padá a padá – je to takový pohodlný pád. Kolem stojí knížky a sklenice se zavařeninou, je to připravený pád, ale stejně je to pád. A člověk neví, zda přistane, a kdy.“

I já ty dva roky padám a padám a nevím, za co vyměním své A.

Autorka je rusistka.

SLEPÁ
V KOPŘIVÁCH

Boje s dějinami

Krátký přehled české historické prózy

Ve kterých obdobích novodobých českých dějin historická fikce vzkvétala a ve kterých naopak uvadala? Jak se žánrově proměňovala v průběhu dvacátého století a jaké změny přineslo století následující? Stručný průvodce po vývoji české historické prózy ukazuje obecné tendence i ojedinělé úkazy.

ERIK GILK

Historický román se v české literatuře již od svých počátků těšil nemalé oblibě. Je to žánr, který sehrál v době emancipačního úsilí menších evropských národů klíčovou legitimizační roli a který je citlivý ke kulturním a společenským proměnám. S tím souvisí období jeho popularity, kupříkladu v letech první i druhé světové války, i stagnace, již můžeme spatřovat obzvláště v dekádě po vzniku Československa. Právě tento státoprávní akt svým způsobem přispěl k zásadní transformaci historické prózy, které do té doby dominoval jiráskovský model. Jestliže doposud převládala povzbuzující či obranná funkce žánru a snaha popularizovat tehdejší historiografické poznání (patrná především na Jiráskově beletrizaci Palackého koncepce českých dějin), na přelomu dvacátých a třicátých let se situace zásadně proměnila. S vydáním *Bloudění* (1929) Jaroslava Durycha a *Markéty Lazarové* (1931) Vladislava Vančury přicházejí zcela odlišné koncepce historické fikce. Durych vychází sice ze stejné detailního poznání dějin jako Jirásek, avšak jde mu především o zachycení duchovní atmosféry třicetileté války, z níž se zrodila epocha jím obdivovaného baroka. Vančura vytváří ve své experimentální próze svébytný svět, jehož primární kvalitou není historická hodnověrnost zobrazené doby. Vypravěč klade středověk do protikladu k měšťácké společnosti první republiky, kterou kritizuje pro její polovičatost, vlažnost v lásce i víře a zpoehodlnělost.

Vliv existencialismu a postmoderny

Dalším obdobím žánrového posunu jsou šedesátá léta, kdy autoři jako Jiří Šotola, Oldřich Daněk, Vladimír Körner či Karel Michal přicházejí s novými tématy i inovativními uměleckými postupy. Ústředním motivem se stává střet velkých a malých dějin, který nemůže skončit jinak než zklamáním či přímo tragédií. Je zdůrazňována osamělost individua a nutnost aktivního přístupu k životu či potřeba se rozhodnout, což souvisí s vlnou existencialismu. Obzvláště u Daňka je opakovaně artikulována skepse k historickému poznání, jež se u Michala, zdatného učně Vančurova stylu, projevuje bezmála výsměchem. Patrná je rovněž tendence k vytváření paralel k vládnoucímu komunistickému režimu prostřednictvím tématu moci a jedince, jež vrcholí v Šotolově románu *Tovaryšstvo Ježíšovo* (1969). Jinotajnost žánru se pak stala podstatným aspektem za normalizace, kdy historická próza (kromě výše zmíněných Václav Erben nebo Vladimír Neff) patřila spolu se sci-fi či profesní prózou mezi vyložené únikové žánry.

Po pádu železné opony a poté, co mohlo být domácí literární prostředí otevřeně konfrontováno s postmodernismem, se postavení historické prózy razantně proměnilo. Obzvláště v devadesátých letech byla česká literatura zahlcena postmoderním přístupem „anything goes“ a její hranice se zdály téměř bezbřehé. A to jakkoliv se k postmodernismu explicitně přihlásil pouze brněnský prozaik Jiří Kratochvil. Právě v jeho tvorbě z této dekády a kupříkladu i v románech tehdy začínajícího Miloše Urbana byl patrný znevažující, ironický či jinak subverzivní přístup k dějinám. Próza se historickým tématům rozhodně nevyhýbala, využívala je však s hravostí za účelem mystifikačním (kupříkladu Urbanova prvotina *Poslední tečka za Rukopisy* z roku 1998), případně v kódu fantastní či imaginativní prózy (obzvláště Daniela Hodrová). Jediný výrazný hlas, který zachovával principy historického románu a zároveň jej žánrově obohacoval, tehdy představoval Vladimír Macura. Jeho obrozená tetralogie *Ten, který bude*, souborně vydaná v roce 1999, je mimo jiné důkazem toho, že je možné funkčně propojit nebyvalou vědeckou



Vypravěč Markéty Lazarové klade středověk do protikladu k měšťácké společnosti, kterou kritizuje pro její polovičatost

erudici a umělecké dispozice. Tak plastický, životný a zároveň poučený a komplexní obraz o národním obrození nedokázal podat nikdo předtím ani potom.

Nový výklad 20. století

S nástupem nového tisíciletí přicházejí jednodušší, epičtější a méně hravé obrazy nejrůznějších dějinných epoch. Na rozdíl od předchozích období je zřetelné, že preferovaným časem příběhu se stává 20. století. Je to nejspíš dáno dvěma faktory. Právě ukončené století, obzvláště doba do šedesátých let, se pro většinu prozaiků a prozaiček stává historií, protože tuto dobu neznají z vlastní zkušenosti a mají k ní přístup jen zprostředkovaně (což je jeden z mála konstantních rysů historické prózy: autor by měl mít časovou distanci od zobrazené doby). Také se projevuje potřeba či chuť nahlédnout neuralgické „krátké“ dvacáté století (tedy dobu 1914–1989/90), plné válečných konfliktů a totalitních režimů, z nové perspektivy, která by mohla nabídnout alternativu donedávna jedinému povolenému výkladu dějin.

Snaha korigovat dějinný výklad, přehodnocovat ho, případně jím provokovat je patrná především u prozaiček (Hana Andronikova, Radka Denemarková, Kateřina Tučková, Jakuba Katalpa). Poněkud nepřekvapivě se přitom jejich tvorba vztahuje k době druhé světové války a zobrazuje příznačná traumata jako šoa, vyhnání Němců nebo česko-německé soužití v Sudetech. Obzvláště u Tučkové a Andronikovy může být problematické velmi bohaté rešeršování, kterým je v autorských paratextech mnohdy argumentována estetická hodnota románu. Jako by se v takových případech zapomínalo, že historická próza je na prvním místě umělecká fikce, která má zcela jiné zákonitosti než nonfiktivní literatura, a že jakékoliv detailní nastudování historických pramenů nezaručuje uměleckou kvalitu. I zde je během posledních dvaceti let viditelný posun. Když Andronikova v doslovu ke své prvotině *Zvuk slunečních hodin* (2001) uvedla soupis použitých zdrojů, bylo jí to kritikou vyčítáno. Dnes už je takové rozhodnutí považováno za zcela legitimní.

Ságy i návraty do středověku

Stálíci mezi subžánry historické prózy zůstávají rodinné ságy, v nichž se většinou prostřednictvím bezproblémového lineárního vyprávění čtenář seznamuje s osudy jedné rodiny v časovém horizontu několika generací. Texty jsou zpravidla založeny na vyváženém poměru radosti a smutku, štěstí a neštěstí, jež hrdinové prožívají, a sledují

časovou osu s předvídatelnými uzly: první světová válka – idealizovaná meziválečná doba – druhá světová válka – zvěrstva komunismu v padesátých letech – socialismus s lidskou tvář – marasmus normalizace. Stojí za zmínku, že k psaní tohoto tradičního žánru lze přistoupit i z pozice pamětníka bez literární průpravy a výsledek bude téměř stejný: vedle *Slepé mapy* Aleny Mornštajnové (2013), *Země* Marka Epsteina či *Rozpůleného domu* Alice Horákové (obojí 2022) tak stojí *Josefův pivovar* (2015) Zlaty Svozilové, vnučky zakladatele litovelského pivovaru. Text, jehož rukopis byl nalezen až po autorčině smrti, se směle vyrovná výše uvedeným dílům známých spisovatelů.

Dále do minulosti se čeští autoři vydávají spíše výjimečně. K historické próze si tak občas „odskočí“ náš přední medievista Josef Žemlička: zatímco *Zpověď Kukaty* (2003) znamenala překvapivě pojatou výpověď nájemného vraha z doby přemyslovských knížat, *Čtvrtý bratr* (2022) už je mnohem konvenčnějším příběhem. Zhruba do stejné doby je zasazena hutná románová trilogie amatérského historika Aleše Novotného, jež ovšem zapadla – pravděpodobně i proto, že jednotlivé díly vydala různá nakladatelství: *Hvězda kruhu knížat* (2003) vyšla v Akademii, *Smrt Konráda Brněnského* (2011) v edici Plus Albatrosu a *Osud kláštera želivského* (2022) u brněnského Šimona Ryšavého. Pozoruhodnou vančurovskou variaci pak představuje *Příběh pana rytíře Vítka a jeho dcery Anežky* (2020) Petra Motýla, situovaný do první poloviny 14. století.

Nedávno vyšel rovněž román, který je v kontextu české historické prózy zcela výjimečný hned v několika ohledech. V roce 2021 jej pod názvem *Červený a žlutý rok 1940* vydal autor ukrytý za uměleckým jménem Okapus. Stěží bychom se nadáli, že neznámý domácí prozaik napíše obsáhlou prózu odehrávající se v prostředí ukrajinské NKVD na začátku druhé světové války, navíc vyprávěnou z perspektivy jednoho z vykonavatelů masakru v Katyni. Děj a realie jsou podány neuvěřitelně věrohodně a prozrazují vskutku nebyvalou znalost jedné z nejtemnějších kapitol existence Sovětského svazu. Román sice prokazuje jisté nedostatky, ty ovšem nejsou ani tak důsledkem toho, že se (nejspíš) jedná o prvotinu, jako spíš nulové redakce; autor totiž svůj debut vydal v zakázkovém „nakladatelství“ Powerprint. Přesto je obdivuhodné, do jaké míry se mu podařilo zachytit a přenést na čtenáře prostředí plné strachu, nejistoty a nevyzpytatelnosti v prostředí sovětské tajné služby a celého mocenského aparátu.

Autor je literární historik a kritik.

K obrazu svému

O „pravdě“ v životopisném žánru

Životopisné romány zachycující osudy známých historických postav selhávají především proto, že jejich autoři a autorky chtějí napravovat veřejné mínění. Ať už se snaží poskytovat útěchu literaturou, rehabilitovat či skandalizovat své protagonisty, nebo přinášet nové poznání, jedná se mnohdy o exploataci, jejímž důsledkem je manipulace čtenáře.

MARTIN LUKÁŠ

V románu *Černý Honzík* (1939) Sonji Špálové, jehož námětem je život Jana Nerudy, je bizarní scéna. Neruda, toho času na dostavníčku s „Amazonkou s hlavou Apollona Belvédérského“, totiž s Karolinou Světlou, je nena-dále vyrušen „Wáceslawem“ Hankou, který k milencům, tísničím se v šeru malostranského podloubí, světácky i poněkud lascivně zahovoří plynulou „staročeštinou“: „Jací to příběhowé skwostní se tuto spřádají?“ Nato s Nerudou bez okolků zapřede hovor o svých Rukopisech, během nějž oba milenci mistra velebí, zatímco on, divadelně zkormoucen a ukřivděn, spílá vytrvale „staročesky“ svým odpůrcům: „Ajta, widěl sem satana jako blesk s nebe spadnúce. Zpohanění budte všickni křiwdu činjece. A všickni, ktož krew pili by najšlechtnějššjů.“

Groteskní, nepravděpodobná scéna, jakých je v románu Špálové dlouhá řada, neušla pozornosti dobové kritiky: „Čtenář, poněkud jen seznámený s dějinami českého písemnictví, zarazí se u tohoto výjevu a neví si rady, má-li se tvářit co nejslavnostněji, anebo propuknout v halasný, svatokrádežný smích.“ Slova Miloslava Novotného platí dnes víc než

kteří se milují, neboť „kdykoli se jejich oči setkaly, oba vzdychli“. Milenci na jejich omyl mlčky přistupují a vydávají se za Italy až do chvíle, kdy se mezi pány v hospodě jako na povel rozhoří spor o Nerudu. Zaznívají fantastické repliky. „No, Havlíček to není, ale je dobrej, moc dobrej, moc dobrej! Teď všichni čekáme na jeho nedělní povídání jako na nebeskou manu,“ prohlašuje šenkýř-otec. Převozník namítá: „Ale slyšel jsem, že jináč je to náramnej fión a flamendr (...) je nahej bosej, v kapse nemá zdravýho šajnu, žije si z dloužků a chodí na bály a na besedy.“ A vozejčkář? Dopouští se natolik průzračné úvahy o rozdílu mezi spisovatelem a básníkem, že by to Šalda nenapsal líp. Neruda, který sporu inkognito naslouchá, se k úžasu poříčních vlastenců legitimuje a – v tom spočívá ono „pravdě“ podobné gesto – dává sebeironicky za pravdu převozníkovi, který z klepů o Nerudovi už prve vyvodil rozhodné poznání: „Kdyby pan Neruda nechlastal, byl bych já možná řádnej muž.“

Kdo by scénu U velryby chtěl porovnávat s doložitelnou historickou skutečností, našel by v ní omyl i výmyslů víc než dost. Sečtělě



„No, Havlíček to není, ale je dobrej, moc dobrej, moc dobrej!“ Foto ukrlib.com.ua

v prvním roce druhé světové války, kdy portrét Nerudy, jakkoli zkreslený, četl se – soudě podle většiny vroucně vlasteneckých, ale kriticky slepých ohlasů – jako útěcha i posila.

Didakticko-vlastenecký sentiment

Citovaná slova odrážejí trvalé úskalí životopisného románu, který je jako subžánr historické prózy postaven na dualismu skutečnosti a fikce. Autoři a autorky píšící o těch, kteří skutečně žili, a o tom, co tito prožívali, mysleli si nebo cítili, se nevyhnutelně konfrontují, byť třeba nevědomě, s obrazy historických osobností působících v kolektivním vědomí. Tyhle obrazy, jakkoli i ony jsou vůči ideální historické pravdě nemálo zkresleny, tvoří referenční rámec životopisné fikce. Záleží-li autorům a autorkám na tom, aby podali obraz věrohodný, zvláště v případě, kdy jejich záměrem není pouze vyprávět, ale i poznávat, zasvěcovat do života příkladného jedince, vzbuzovat úctu ke klasikovi a podobně, měli by přinejmenším zohlednit známá fakta a udržet svou fabulaci v mezích pravděpodobného.

V jedné scéně z *Černého Honzika* se i v očích těch nejkritičtějších podařilo autorce Nerudovi „pravou podstatu“ vyjádřit. Amazonka s „mistrem Jenem“ vyjedou si do Roztok, kde je zastihne bouřka. V hospodě U velryby je místní převozník, vozejčkář (povozník) a dva šenkýři, otec a syn, považují za Itala a Italku,

šenkýře, uvědomělé převozníky a teoretizující vozejčkáře nenapsal sám život, natožpak historie, ale autorčin didakticko-vlastenecký sentiment. Jakkoli je její přístup dobově podmíněný i pochopitelný, vyrobila Špálová esteticky vzato zase jen karikaturu. Lyrizující figurkářka, která pracovala „kontrafaktuálně“ už z povahy svého přístup k námětu (romantizovat!), napsala nám Nerudu tak, abychom na něj mohli být pyšní a přitom se od srdce zasmát.

V nedávném televizním seriálu o Boženě Němcové (*Božena*, 2021) se děje totéž. Čeští vlastenci – se smyslem pro scénickou kompozici rozesetí na louce nedaleko Dívčího skoku – tu způsobně, jeden po druhém vykládají svá stanoviska, jako by si každý nejprve doma repliky sepsal, nebo lépe, jako by se je naučil odříkávat podle pozdějších, školsky obroběných, sečtených a podtržených literárněhistorických výkladů. Když je v závěru scény vidíme s touž komickou připraveností pronášet ad hoc vymyšlené satirické verše, není to jen trapné, jako je trapný libovolný obraz skutečnosti redukující její mnohost na jeden dva rysy, ale je to i směšné a nepřesvědčivé, protože tahle učesaná porada generálů po bitvě nakládá s historií jako s projekčním plátnem, na které si ten, kdo má prostředky a vliv, promítá, co se mu zlíbí, přičemž jeho projektor je vydáván za „objektivní“ hlas dějin.

„Spravedlivě“ demytizovaný Klecan

A jsme u otázky, kterou uspokojivě rozhodnout nelze – jaká je adekvátní, historické iluzi nápomocná reprezentace dobové skutečnosti?

Ani pohoršení, ani výsměchu nedočkali by se autoři a autorky životopisného žánru, kdyby si od účinků svých děl tolik neslibovali, že ovlivní, ba *napraví* veřejné mínění. Marek Toman v románu *Oko žraloka* (2018), líčícím osudy odbojáře Jaroslava Klecana, Fučíkova „zrádce“, nabídl kontrafaktuálně obrácenou perspektivu. Nechal Klecana přežít a odvyprávět české dějiny 20. století, v nichž činy i chyby polidštěného svědka notorického nevyvoje národního charakteru mají působit jako příklad i varování. Postup Tomanův není nepodobný postupu Špálové. I zde hraje prim milostná zápletka, která přece k řádnému románu patří. I zde se neorganicky potýká zapálená fabulace s výkladem dobových reálií – onoho současného moru „dobře vyřešeršovaných fikcí“, tedy práz, jejichž autoři a autorky si umělecky kryjí záda zběžnou probírkou snadno dohledatelných faktů, jimž jsou sotva schopni porozumět v příslušných kontextech. A konečně i zde autor lyrizuje, psychologizuje a především teatrálně inscenuje, přičemž dramaturgii efektních scén pravidelně obětuje i ta nejholejší fakta.

Tak například konspiračně pojatá schůzka v nuselské hospodě, kde jeden soudruh podporován bdělým hostinským hlídá u dveří, zatímco jiný soudruh v zadní místnosti plamenně přednáší o spravedlnosti pro dělníky, vyznívá – nehledě na to, že je podána jako učebnicový žánrový obrázek – o to legračněji, uvědomíme-li si, že se má podle nepřímých časových určení odehrávat někdy na počátku třicátých let, tedy v čase, kdy KSČ už dobrých deset let existuje a kdy nejméně pět šest let zasedají její představitelé, byť v opozici, v parlamentu ČSR. Představa je to neméně nesmyslná, než kdybychom si dnes šli do hospody za plentu spiklenecky povídat třeba o postavení dělníků v žateckém Nexenu nebo Vodňanském kuřeti a báli se, že nás uslyší vedle popíjející voliči vládnoucí koalice.

Toman dobový, „kontroverzní“ námět exploataje. Věrohodný historický rámec potřebuje především jako morální záštitu své ušlechtilé mise napravit křivdu, která se Klecanovi podle zjištění historiků udála. Ve jménu nastolení spravedlnosti nefabuluje však o nic méně než Fučík v *Reportáži, psané na oprátce* – vodí své čtenáře, kudy je potřeba, ukazuje jim jen to, co je potřeba, a především *jak* je to potřeba. Většina kritiků *Oka žraloka* tohle přehlédla, nechala se patrně unést autorovou revizionistickou tezí.

Exploatace prodává

Nemalá pozornost upírající se k životopisnému žánru plyne z potenciální skandalizace osudů historických postav. Čtenáři jsou zvědaví a vějička „skutečného příběhu“ setrvale táhne. Autoři a autorky se pak mohou sebehorlivěji dušovat, že chtějí přispět k lepšímu (čti: správnějšímu) poznání *naší* historie, a kritika, což je typické, může jejich předpoklad neproblematicky přejímat a podle toho chválit, ale samotná četba životopisných děl ukazuje, že valná část z nich s větší či menší vehemencí a konstruovaností proti „pravdě“ tradované staví „pravdu“ novou. Ta je však, aby hned nevzniklo podezření z demagogie, bulvarizace či obchodnických záměrů, vydávána za umělecký produkt vůle k bezpředsudečnému tázání. Tak je jeden příběh už ve chvíli, kdy s ním autor či autorka jdou na trh, doprovázen příběhy jinými, opravňujícími, „autentifikujícími“, přímluvnými. Zůstává na každém čtenáři, aby pod tlakem cizích zájmů a hlasů řekl dost a vyhradil historickým, životopisným příběhům jejich místo podle své vlastní kritičnosti.

Autor je literární kritik.

Musí se žít

Historické romány Jiřího Šotoly

Díky kompromisu s normalizačním režimem dožil Jiří Šotola jako uznávaný a vydávaný spisovatel, po Listopadu byl ale postupně zapomenut. A přitom jeho historické romány *Tovaryšstvo Ježíšovo*, *Svatý na mostě* nebo *Kuře na rožni* můžeme i sto let po autorově narození číst jako zachycení skepse z „velkých dějin“ po roce 1948.

MATĚJ METELEC

„Mluví se, že příští má být Šotola. Aťsi je. Nebudu rád, bude mi z toho smutno, ale budu vědět, že je to od smutného Šotola, který má ke svému smutku moc důvodů. To všechno bude jednou daleko víc sloužit jako svědectví o povaze režimu než o povaze těchto lidí. Oni totiž po sobě nechají dobré knížky, zatím režim – co?“ odpovídal Ludvík Vaculík počátkem sedmdesátých let na otázku Jiřího Lederera, jak vnímá kompromisy zakázaných spisovatelů s normalizačním režimem. Na „sebekritiku“, kterou vedle Jiřího Šotoly provedl i Bohumil Hrabal, se Lederer ptá v knize *České rozhovory* (1979) opakovaně. Otázka, jak se postavit k možnosti pokorit se před režimem a díky tomu být znovu vydáván, promlouvat k čtenářům a také se psaním živit, byla pro zakázané spisovatele palčivá a neměli na ni jednotnou odpověď. Například podle Pavla Kohouta se Šotola provinil na spisovatelské cti. Zdá se, že po roce 1989 převládá spíše Kohoutův příkrý odsudek než Vaculíkova velkorysost. Je to vlastně paradox – kdyby se Šotola rozhodl zůstat zakázaným spisovatelem, listopad 1989 by mu přinesl satisfakci a jeho knihy by spolu s knihami dalších proskribovaných autorů a autorek zaplavily pulty knihkupectví. Protože se v roce 1975 rozhodl posypat si hlavu popelem, mohl do roku 1989

po studiích na misi na odlehlý Košumberk, aby zde sloužil jako zpovědník hraběnky Marie Maxmiliány, představuje paralelu s jiným tovaryštvem, které po jiné válce na českém venkově také nadšeně budovalo, tentokrát socialismus. Když chtějí Hadovi představení „poslušnost nejenom ve skutcích, ale i ve vůli a v myšlení“, rekatolizace se s padesátými lety prolíná až k nerozlišitelnosti. Had není morálně slabý, je to právě jeho síla, co jej zlomí, protože je to síla příliš jednostranná, příliš odevzdaná velkým úkolům, příliš povznesená nad konkrétní lidské bytosti, příliš odevzdaná Societas Iesu: „Udělám cokoli, budu cokoli, ale nemohu být bez Tovaryšstva.“

Tovaryšstvo Ježíšovo patří k velkým románovým reflexím komunistické diktatury, srovnatelným s Mňáčkovým románem *Ako chutí moc* (1968). A psychologicky je možná v mnoha detailech přesvědčivější právě proto, že o nástupu komunistické diktatury stricto sensu nepojednává.

Magický realismus

Do své smrti v květnu 1989 napsal Jiří Šotola celkem sedm románů, z toho čtyři historické, a řadu divadelních, televizních a rozhlasových her. V letech 1964 až 1967 byl prvním

jíž se oddal. Kuře je cynický vagabund, který od počátku chápe, že se „musí hlavně žít“. Navzdory tomu se zloděj a komediant Kuře na rozdíl od ušlechtilého pátera Hada dokáže chovat skutečně šlechetně.

V *Kuřeti na rožni* Šotola rozvíjí postupy, jež v *Tovaryšstvu* jen opatrně klíčili. Kniha je plná snových obrazů, duchů, mluvících zvířat, dialogů autora s hlavní postavou. Jedním z vrcholů románu je scéna, v níž se zpečetí osud Matějových loutek, které jsou znásilněny a zmasakrovány rotou opilých vojáků. *Kuře na rožni* představuje český příspěvek k magickému realismu a Šotolovo psaní zde lze přirovnat k tvorbě Güntera Grassa nebo Michela Tourniera. Šotolův vypravěč je ale hlouběji prodchnut soucitem se svým hrdinou a lidmi vůbec.

Obraz normalizace

Řeklo by se, že nejmenší ze Šotolových „malých lidí“ jsou účastníci a účastnice dětské křížové výpravy z knihy *Osmnáct Jeruzalémů* (1986), kteří se poztrácejí cestou do „Meruzaléma“, kde se plní sny. Ale je tu někdo ještě menší. *Svatý na mostě* (1978) je Šotolův nejrozsáhlejší a patrně nejrozsudnější historický román. Johánek z Pomuku je podobně jako Matýsek Kuře cynický prospěchář, ale tentokrát bez kouska ušlechtilosti. Navíc se Johánek na rozdíl od Kuřete domáhá blahobytečku, po němž tolik prahne: „Po celý život se Johánek upřímně snažil. Bránil se. Kroutil se. Šplhal nahoru a uhýbal střelám osudu.“ Matěj Kuře je postava v podstatě heroická, s Johánkem soucítíme z lítosti, ale oproti Matějovi jej těžko můžeme mít upřímně rádi.

Na první pohled se Šotola pokouší diskreditovat nepomucenskou legendu, v druhém plánu však možná zahlédneme v Johánkově oportunismu obraz normalizace. A nejen v něm. Šotola barvitě líčí dvůr krále Václava IV., poměry v římské církvi, zmítané schizmatem, české preláty a mnohoobročníky a všude nachází jen zmar, prospěchářství, sobectví. Johánkova nechuť pouštět se do střetů a touha po pohodlí je snad pochopitelná, ale ne sympatická: „Sobě žiju. A je s tím nějakého shánění. Já žiju rád.“ Přesto však Johánek spěje k předčasné a násilné smrti.

V Šotolových historických románech je zachycena skepse těch, kteří se ve 20. století zcela odevzdali „velkým“ dějinám. Jejich zkušenost mnohdy vyústila v převahu osobního nad politickým. Asi nejslavnějším zástupcem tohoto proudu je mezi spisovateli Šotolovy generace Milan Kundera. Z próz Jiřího Šotoly, který byl nejprve umlčen, aby posléze jako páter Had přilezl ke křížku a jako Johánek z Pomuku si řekl, že se „musí žít“, vyvstává přízemnější stránka této převahy soukromého nad politickým.

Svatého na mostě je možné číst jako vrcholné zachycení normalizace z jejího nitra. Nejspíš tak ale byl čten jen málokdy, ať už před rokem 1989, nebo po něm. Byť všechny tři zde probírané romány na začátku milénia vyšly v novém vydání, Jiří Šotola byl zapomenut coby normalizační spisovatel. Sám se toho už nedožil, zemřel půl roku před pádem komunistické diktatury. Svůj život tak uzavřel jako uznávaný a vydávaný autor. Stačilo to? Kdo to může říct? Jiří Kolář na shora zmiňovanou Ledererovu otázku v *Českých rozhovorech* odpověděl: „Copak já mohu vědět něco o Šotolově nitru... co mu sežírá mozek, co mu svírá srdce a roze mlá život? Nebo proč se vůbec rozhodl pro nějaké východisko? (...) A myslím si, že je vůbec hrozný český zvyk myslet si o lidech to nejhorší.“ Snad to ani není jen český zvyk, ale prostě zvyk. „Plačme nad sebou,“ říká král Václav IV. ve *Svatém na mostě*. „Protože nikdo jiný nad námi nezapláče, genus humanum je bezcitná sebranka.“



„Udělám cokoli, budu cokoli, ale nemohu být bez Tovaryšstva.“ Foto Darwinek (CC-BY-SA-3.0)

normálně pracovat, avšak poté se z něj stal „normalizační autor“ a upadl v zapomnění.

Poslušnost ve skutcích i myšlení

Jiří Šotola se narodil 28. května 1924 ve východočeských Smidarech. Maturoval za války, byl nuceně nasazen a jako mnozí další z jeho generace po osvobození vstoupil do KSČ. Debutoval v roce 1946 sbírkou *Náhrobní kámen* a dlouho zůstal především básníkem – jeho první román *Tovaryšstvo Ježíšovo* vyšel až v roce 1969. A hned v prozaické prvotině se Šotolovi podařilo napsat román skutečně velký. A také temný, dnes by se řeklo depresivní.

Tovaryšstvo nemá „kladné“ hrdiny, všichni selhávají, po delším či kratším vnitřním boji se lámou jak třtina ve větru. Šotolova románová minulost není scottovská nebo dumasovská féerie, ale projekční plátno pro velmi nedávné strasti, které je na něm možno artikulovat jasněji a ostřeji než v próze ze současnosti. Příběh pátera Vojtěcha Hada, který v období po třicetileté válce odchází

tajemníkem Svazu československých spisovatelů a v osmašedesátém patřil k reformně orientovaným stranickým intelektuálům, za což jej roku 1970 stihl zákaz publikovat, který platil až do zmíněné sebekritiky v časopisu *Tvorba* v roce 1975.

V této „mezihře“ vznikl jeho román nejocetovanější, *Kuře na rožni*. Příběh bloudění loutkáře Matěje Kuřete po Čechách v době napoleonských válek vyšel nejprve v Lucernu v německém překladu v roce 1972, v samizdatové Edici Petlice v roce 1974, oficiálně v Československém spisovateli v roce 1976. V souvislosti se Šotolovou tvorbou je právem zmiňován zájem o malého člověka, jenž se ocitne mezi žernovy velkých dějin. Už v době, kdy psal poezii, se ostatně řadil mezi tzv. básníky všedního dne a odpor proti patosu a abstrakci velkých obětí tváří v tvář konkrétním životům zůstal hlavním motivem i v jeho prózách. Oni „malí lidé“ a jejich příběhy se ale v jeho románech velmi liší: idealistický jezuita Vojtěch Had postupně vnitřně vyhoří, protože nedokáže najít modus vivendi s mocí,

Polární výprava do hor šílenství

Komiksové zpracování novely H. P. Lovecrafta

Objev nepopsatelných monster ukrytých v polárních ledových pustinách je už klasickým námětem globální popkultury a do velké míry za to může novela H. P. Lovecrafta *V horách šílenství*. Její dvoudílná komiksová adaptace od kreslíře Góa Tanabeho je půvabnou přehlídkou hororových podivností.

MATOUŠ HRDINA



Gó Tanabe ve svém komiksu zpodobnil hrůzná tajemství ukrytá pod věčným ledem Antarktidy

Tvorba H. P. Lovecrafta bývá často obdivována i kritizována za výstředně popisný literární styl, jemuž dominují barvitě metafora o nepopsatelných hrůzách za oponou našeho známého světa. Unikátní obraznost mnohdy potlačuje linii příběhu, který většinou jen prostřednictvím jednoduché zápletky vede čtenáře k odhalování dalších indicií děsivé lovecraftovské mytologie. Ani novela *V horách šílenství*, původně vydaná na pokračování v roce 1936 v pulpovém magazínu *Astounding Stories*, v tomto ohledu není výjimkou.

Ke zlověstným černým horám

Lovecraftovo dílo je kronikou polární výpravy z fiktivní Miskatonické univerzity, která se v roce 1930 vydává poznávat dosud neprozkoumané oblasti Antarktidy. Menší tým, vedený fanaticky nadšeným profesorem Lakem, jde napřed a vysílačkou informuje zbytek výpravy o neuvěřitelných objevech prastarých měst a pozůstatků neznámých organismů ukrytých za neprostupným černým pohořím.

Když se přeruší rádiový kontakt, po stopách průzkumníků se vydá záchranná výprava, vedená geologem Dyerem. A pro čtenáře znalého žánrových zvyklostí pak není překvapení, že na místě Lakeova tábora nalezne jen nepopsatelně zohavená těla vědců i psů, hvězdicovitou mohylnou plnou pohřbených mimozemských

monster a sněhem zaváté stopy posledního člena výpravy, směřující ke zlověstným černým horám a rozvalinám dávnověké megalopole.

Lovecraft se ve své novele nechal inspirovat dobrodružným románem Edgara Allana Poea *Příběhy Arthura Gordona Pyma* i dobrou módou polárních výprav a vytvořil ikonické dílo, o jehož adaptace či nápodoby se později pokoušela řada tvůrců. Jeho próza, založená především na obraznosti vyvolávající silné emoce, svádí k vycpávání dalšími dialogy či zápletkami, což by ovšem popíralo její původní půvab. Nově česky vydaná dvoudílná komiksová adaptace od Góa Tanabeho se ale tomuto úskalí dovedně vyhýbá a ukazuje, že díky unikátním vlastnostem komiksového média lze relativně útlou novelu převyprávět na téměř šesti stovkách stran s minimem dialogů a textu, aniž by se vytratilo napětí či rozměnil význam.

Mozaika chapadel, křídel, očí a zubů

Tanabe není na poli lovecraftovských adaptací nováčkem. Již v roce 2007 převedl do komiksové podoby povídku *The Outsider* a od té doby konstantně zpracovává další díla kultovního podivína z Nové Anglie. Zpracování povídkové sbírky *The Hound and Other Stories* (Pes a jiné příběhy, 2014) mu vyneslo nominaci na Eisnerovu cenu, v *Horách*

šílenství pak dokazuje výjimečný cit pro vystižení unikátní esence Lovecraftovy tvorby. Jeho realistický styl, založený na detailní černobílé kresbě, se blíží spíše západní tradici než japonské manze. Uprostřed vířícho sněhu, rozpraskaného ledu, kožešin a ztrhaných zarostlých obličejů se v prvním díle především rozehrává zápleтка, jejíž pomalé tempo konstantně zvyšuje napětí. Repetitivní bezdějové výjevy z arktické krajiny nepůsobí jako výplň, ale naopak jsou nezbytným nástrojem k budování kýženého pocitu samoty a ohrožení uprostřed polární pustiny.

Když ke konci prvního dílu konečně spatříme neuvěřitelné tvary hvězdicovitých těl děsivých Prastarých, ukáže se, jak dobře dokázal Tanabe uchopit jeden ze základních motivů Lovecraftova díla – směr hrůzy a úžasu nad návštěvníky z hlubin vesmíru, kteří měli Zemi obývat dávno před námi, a proto také fascinují svou naprostou odlišností od čehokoli lidského. Autorovy opakující se fráze o čemsi nepředstavitelném, nevídaném a lidskou myslí neuchopitelném se zhmotňují do konkrétní vizuální podoby.

Ve druhém svazku pak Tanabe svůj mimozemský koncert rozehrává naplno. V rozsáhlých panoramatech očima vyděšených vědců zíráme na gigantické rozvaliny města Prastarých, a když se poodhalí detaily jejich historie a konfliktů s rasami Cthulhu, Shoggothů a dalších hvězd lovecraftovského panteonu, vizuální nápor se ještě umocňuje – stránky vyplněné divokými bitvami a dalšími epickými výjevy jsou chaotickou, ale fascinující mozaikou chapadel, křídel, očí a zubů.

Nakonec přestává být tak důležité, co se stalo s nešťastnými polárníky a co konkrétně číhá v temných tunelech zapomenutého města. Tanabe ve své precizní hororové komiksové fresce ukazuje na nepodstatnost zápletek a dramatického děje a podtrhává původní poselství Lovecraftovy předlohy – nevyslovitelný děs z objevu, že za hranicemi naší planety a známé historie leží svět bytostí, jež se vymykají lidskému chápání a které navzdory jejich hrozoitě musíme obdivovat.

Autor je editor webu Seznam Zprávy.

Gó Tanabe: V horách šílenství H. P. Lovecrafta. Kniha první. Přeložil Vít Ulman. Crew, Praha 2023, 296 stran.

Gó Tanabe: V horách šílenství H. P. Lovecrafta. Kniha druhá. Přeložil Vít Ulman. Crew, Praha 2023, 336 stran.

literární zápisník

Čekání na Golgota

JIŘÍ ZIZLER

Adventní čas, zánět žlučníku mě přivádí na nemocniční lůžko. Seběhne se to rychle a ani pokračování nepostrádá dynamiku – ráno mi mladá lékařka oznamuje, že půjdu na operaci. S jistým překvapením souhlasím a dostanu slib, že na sál pojedou jako první. Posléze mi však sestra přichází sdělit, že se pořadí komplikuje a přijdu na řadu až odpovědně. Starý horník, který se mnou sdílí pokoj, konstatuje: „Tak, chlapče, a teď budeš mít čekání na Golgotu!“

Patrně nezáměrná slovní hříčka ve mně svou genialitou vyvolá nadšení a zpříjemňuje mi čekání na výkon. Chtě nechtě musím o Godotovi přemýšlet, o tom Godotovi, jehož jméno se tu překrývá s oním místem zvaným Lebka, kde se stalo něco, o čem dobře víme.

Otázka ohledně Godota zní, zda se na něj pořád ještě čeká, nebo už je tady. A ve druhém

případě – odkud přichází? A kam nás povede? A jak ho poznáme?

I ten, kdo není, se mění. I ten, kdo nikdy nebyl, může přijít. Godot není zapomenutý, stal se součástí nás samých. Potřebujeme jít dopředu, ale chceme taky osvobodit člověka od jeho démonů. Bez toho je každá revoluce a progresa jen cesta do hor šílenství. Vidíme to i tady a teď – tak dlouho se někteří malinčí spasitelé zaklínali lidskostí, spravedlností, pokrokem a lidem, až nakonec zjistili, že nejlépe se cítí mezi vlkodlaky a bazilišky a Lorda Voldemorta vlastně upřímně obdivují. Byla to tvrdá lekce a sprcha pro mnoho naivních a důvěřivých, co zapomínají prověřovat pravost duchů i charakterů.

Spasitelé spasou trávu, hemží se jak králíci nebo krysy. A nám zůstane co? Zelená je barva naděje a je nutné být jí věrný, pochod pod tímto praporem není marný, dřív než se krev proleje. V čele jdou vymítači ďáblů, na které nevěříme. Intelligence zvané umělé jsou jistě strašné jako budoucnost, zaslibují nás tyranii, obluďná zvířata bez těl, člověka někdy obměkčíš, tyto však ne. Přicházející tsunami smete nás, co žádnou inteligenci nemáme – a kdo nemá, tomu bude odhato i to, co má (tedy v podstatě nic – ale počítá se, že něco málo si přece jen schoval).

Apokalypsa je nevyhnutelná. V Plzni o ní byla nedávno pěkná výstava. Dřív s apokalypsou počítali jako s bytelnou jistotou, jejíž nástup nelze odvrátit. Nepopíralo se, že to bude sotva příjemná událost, nicméně jevila se jako zásadní nutnost. Následuje po ní totiž fundamentální obnova, v níž se lze těšit na „nové nebe a novou zemi“. Přesvědčení, že bez řádné katarze se neobejdeme, mluví dnes spíše jazykem chemických vzorců než deskovými malbami, ale je stále pevněji součástí naší psychiky. Apokalypsu ale máme pevně spojenou s něčím vnějším, s kolapsem životních podmínek (kupodivu se nezabýváme příliš tím, že ten stejný přijít musí, vesmír je možná nafukovací, ale slunce tu s námi navěky nebude), méně už s duchovním pádem. Abych parafrazoval slova jedné písně – máme se stále lépe a lépe, snášíme to hůř a hůř. Duševní choroby a strážně, stále silnější úzkostnost, obava z toho, co nastane, vnitřní prázdnota, víra v absurdity, osamělost uprostřed davu, uzavírání se do fantomatického světa technologií, chladná anetičnost, v lepším případě lhostejná k druhým, v horším nenávislná: to je katalog, z něhož si každý podle chuti může vybrat svoje menu. A pokud jídelní lístek vrátí bez objednávky, má stále větší

šanci, že mu dříve či později bude nějaká položka vyšší mocí neúprosného bytí přidělena. Už žítí bude život tak dokonalý, až nebude k žítí.

Taková klišé, banální a ošřepané výhledy si jistě mohu naložit do octa. Bez octa se však v kuchyni neobejdeme a mezi optimismem a pesimismem musíme přepínat jako při střídavém sprchování studenou a teplou vodou. Ovšem jak víme, teplá občas neteče. Bez apokalyptických vizí bychom byli podstatně chudší a náš zářivý idealismus jalový.

Ale co s tím nadělá Godot či Golgot? Postaví se do čela revoluce? Přinese nové učení? Rozdrtí fosilní lobby? Možná platí, že Godot jsme my. Jestli z Golgoty přichází či na Golgotu směřuje, záleží na nás. Možná si s námi jen vypije kávu a zase půjde, protože na něj čekají ještě na nějaké jiné planetě. A možná ani žádný Godot neexistuje.

To by ovšem byla škoda, protože na někoho čekat musíme. Někam jdeme a někdo jde k nám – není divu, že se nepotkáme. Takhle se ale skončit nedá. Musíme ještě čekat, s otevřenou myslí a dychtivým srdcem, a být připraveni na všechno. Musíme počkat ještě jeden den – a zase vždy znovu, až do konce světa.

Autor je literární historik.

Vycpaný turul

Historické náměty v současné maďarské próze

Maďarská literatura oplývá historickými náměty. Nalezneme v ní sociografické romány, rodinné ságy či společenské fresky, příběhy lidí, kteří jsou dějinami válcováni, i těch, kdo jimi hýbou. Obrazy výjimečného národního osudu nyní nahrazují spíše alegorické poukazy na vztah mezi uměním a mocí.

MATÚŠ GUZIAR

Specifičnost maďarské kultury v rámci střední Evropy je přirozeně do velké míry dána už tím, že se opírá o jeden z ugrofinských jazyků, jejichž kolébka je vzdálena tisíce kilometrů na východ. K jazyku lze přidat celou paletu různých kulturních rozdílů a hned je zaděláno na to, aby se mentální svět maďarského společenství významně soustřeďoval na otázku vlastní výjimečnosti a speciálního národního osudu. Intenzivní potřeba sebereflexe maďarské společnosti se nakonec přetavuje i do hojného zpracování historických témat v oblasti umělecké, potažmo literární produkce. Podobně jako ostatní střeoevropské literatury i ta maďarská si prošla vývojem, při němž se její tematické i estetické preference výrazně proměňovaly. Zatímco romantická literatura devatenáctého století se podílela na vzniku a utvrzování národní symboliky a tradic, maďarská moderna přinesla výrazné zpochybnění narativu o národní výjimečnosti a otevřela prostor pro integraci vícera pokrokových tendencí a intenzivní kritiku namířenou vůči vlastním dějinám. Další radikální etapu v literární reflexi maďarské historie zaznamenala literatura až s nástupem postmoderny. Její příchod ohlásilo v roce 1959 vydání románu Gézy Ottlika s názvem *Škola na hranici* (česky 1974) a se vši parádou otřásla maďarskou literaturou především na konci sedmdesátých let s příchodem tvorby „petrovské generace“, reprezentované zejména dílem Pétera Esterházyho a Pétera Nádas.

Umění a moc

Právě pod vlivem jazykové a metatextuálně hravého postmoderního psaní se výrazně proměňoval i žánr historické prózy. Jedním z výrazných příkladů změny fikcionalizace historické látky v románovém žánru se stal text maďarského slavisty Györgye Spiróa *Pod značkou X* (1981, česky 1990). Svého času šlo o kontroverzní román, jehož zápletku autor sice zasadil do polského divadelního milieu druhé poloviny devatenáctého století, příběh lze ale vnímat spíše jako alegorii zobrazující umělecké kruhy kádárovského normalizačního režimu osmdesátých let. K námětově podobnému zpracování jistého střípku dějin

se Spiró vrátil také nedávno s románem *Dia-volina. Vyprávění o Rusku* (2015, česky 2022). Příběh, ve kterém zpracoval poslední roky průkopníka socialistického realismu Maxima Gorkého, tentokrát s groteskním laděním zobrazuje postavu umělce, jehož svobodnou tvorbu limituje politická realita dané doby. Zmíněné texty jsou tak pouze ukázkou toho, jak Spiróovo dílo systematicky a s jistým nábojem umělecké angažovanosti poukazuje na konfliktní vztah mezi mocí a uměním, který je nepochybně citelný v Maďarsku i v současnosti.

Rodinné kaleidoskopy

Literární reflexí historických událostí je prostoupeno taktéž dílo zmíněných Spiróových vrstevníků, Pétera Esterházyho a Pétera Nádas. Tvorba těchto velikánů postmoderního psaní přitom sahá od sedmdesátých let prakticky až do současnosti. V textech se jim daří postihnout historické skutečnosti hned z několika perspektiv. Oba si totiž v posledních letech života v komunismu osvojili svéráznou způsobu nenapodobitelné literární exprese, které se naplno projevíly rovněž v rozsáhlém díle vzniklém už po pádu železné opony. Zatímco se Esterházyho vypravěčství vyznačuje jazykovou a sebereflexivní hravostí a těsným spojením syrovosti a ironie, v Nádasových textech nacházíme smysl pro kaleidoskopickou kompozici a hlubinné objevování odstínů tělesného i duševního prožívání člověka.

I navzdory rozdílům při vytváření fikčního světa a vskutku odlišné autorské poetice jejich literární texty propojuje zobrazování člověka uprostřed významných dějinných zvrátů. Ani jeden z nich tedy nevytváří klasický, lineárně vyprávěný historický příběh, naopak se oba snaží obraz nezpochybnitelného výkladu dějin a rigidní kolektivní paměť dekonstruovat. Využívají u toho vlastní vzpomínky na zobrazení existenciální zkušenosti života v totalitním režimu, přičemž jako zdrojová základna jim slouží rodinná paměť a taktéž bohatství literární tradice maďarské a evropské kultury. Ať už si čtenáři otevrou Esterházyho *Harmonii caelestis* (2013, česky 2000), Nádasovy *Paralelné příběhy* (2005, slovensky 2009) nebo kterýkoli jiný román

těchto autorů, dostane se jim fikčně problematizované esence zkušenosti a prožívání historického času člověka střední Evropy.

Dokumentární fikce

Tvorbou Pétera Nádas a Pétera Esterházyho se historizující próza v maďarské literatuře samozřejmě ani zdaleka nevyčerpává. Pod vlivem postmoderního odkazu této autorské generace tvoří taktéž další, o něco mladší autoři. K textům, jež byly dobře přijaty jak čtenáři, tak kritikou, patří linie historické prózy, kterou lze označit zdánlivě si protirečícím spojením „dokumentární fikce“. Řeč je o textech, jež vznikají na základě detailního zkoumání pramenů historiografické povahy. Zdrojem takovýchto fikčních historických příběhů se stávají různé archivní dokumenty, fotografie či vzpomínky pamětníků, získávané metodou orální historie. Příkladem takto koncipovaných práz jsou například texty Pála Závady. Fabulí románu *Jadvižin polštář* (1997, česky 2002) se staly fikční deníkové zápisky Ondřeje Osztatného, které sice v prvním plánu tematizují problémy manželství, avšak text se dá vnímat i jako literární obraz minulosti dolnozemských Slováků na počátku dvacátého století. Ke svým maďarsko-slovenským kořenům se Závada vrátil znovu nedávno v románu *Prirodzené svetlo* (2014, slovensky 2021). Vyprávění o osudech běžných lidí z okolí Tótkomlóse podpořil výraznou intermediální kompozicí, když do textu románu integroval dobové fotografie.

Odlišnou, ale stejně legitimní metodu si zvolil Gábor Zoltán, autor pocházející z Városmajerské ulice v Budapešti. Ta se v období druhé světové války totiž stala centrem maďarského fašistického hnutí Šípových křížů, jež páchalo ohavné skutky na židovském obyvatelstvu maďarské metropole. Zoltán tak u přípravy dokurománu o fašistických zvěrstvích s názvem *Orgia* (2016, slovensky 2019) podnikl zevrubný výzkum různých historických pramenů a taktéž sesbíral vícero vzpomínek a svědectví místních lidí.

Dějiny marginalizovaných

Jiný přístup k historické látce uplatňují díla současné maďarské tvorby, která se snaží odvyprávět události z maďarských dějin prostřednictvím perspektiv marginalizovaných společenských skupin. V této souvislosti můžeme vzpomenout texty několika maďarských autorek, jako například romány *A kígyó árnyéka* (Stín hada, 2002) Zsuzsy Rakovszky, *Mesto dažda* (2004, slovensky 2006) Évy Bánki nebo *Házatlanok* (Bez vlasti, 2019) Judit Kováts. Historické příběhy těchto autorek spojuje nejenom zobrazování často přehlížené minulosti etnických menšin na území někdejších Uher, ale též důraz na tematizaci postavení ženy uprostřed „velkých dějin“. K jiným případům doplňování historie odlišnými perspektivami je možné zařadit historické prózy Viktora Horvátha nebo Gergele Péterfyho. Jejich romány *Turecké zrcadlo* (2009, česky 2016) a *Vycpaný barbar* (2014, česky 2017) problematizují historické vyprávění zobrazením života lidí s jinou náboženskou a kulturní identitou či odlišným původem. Texty zmíněných autorek a autorů jako by dotvářely hlavní, po dlouhá období nezpochybňovaný literární obraz maďarských dějin.

Ani posledně zmiňovanými romány výčet knih tematizujících maďarskou historii pochopitelně nekončí a uvedené texty tvoří jen malou ukázkou toho, co dnes představuje výrazné tendence historického psaní v současné maďarské próze. Autoři a autorky dnes pociťují nevyhnutelnou potřebu návratu k bohaté národní historii a jejím narativům, mýtům i symbolům a vystavují je kritickým a invenčním způsobem psaní.

Autor je hungarista.



Kresba Silvie Vavřínová

Dát hlas těm, kdo mluvit nemohou

Zlopověstnost jako literární kategorie

Jakým způsobem umožňuje literatura promlouvat bezvýznamným lidem stojícím stranou dějin, kteří ve skutečném světě mluvit nemohou? Michel Foucault takovéto „zlopověstné“ hlasy vytáhl z hloubi archivů, ale dostatek příkladů bychom našli i u pozapomenutých jmen české literatury.

JOSEF FULKA



José Guadalupe Posadas: Metaři, 1903

„Ve skutečnosti se v dějinách zapisuje jenom to známé, to viděné, to slyšené, jenom události, které kronikář považuje za důležité, jenom ty lži, jež pomáhají jeho pánům udržet si moc (...) Co si ti dějepisci myslí o nás, kteří jsme jenom přechodnou fází? O nás tažných ptácích, kteří jsou příliš zanedbatelní, než aby se vědecky zařazovali, příliš mlčenliví, než aby je zaslechl sebecitlivější nahrávací přístroj, o nás, kteří máme rysy příliš nevýrazné i pro ta nejnevýraznější slova?“ ptá se hrdina velkého románu *Neviditelný* (1952, česky 1981) afroamerického spisovatele Ralpha Ellisona poté, co policisté za prapodivných okolností zabijí jednoho jeho někdejšího přítele. Jsou to otázky, jejichž naléhavost ve dvacátém století zdůraznil nejen jeden filosof, Walterem Benjaminem počínaje a Michelelem Foucaultem konče. Kdo má v dějinách právo mluvit? A jaký status, či spíše ne-status, mají tisíce hlasů, které se ocitají jaksi pod hladinou velkých dějin a které jsou bezejmenné či příliš bezvýznamné a „nezajímavé“ na to, aby v dějinách zazněly?

Pod prahem diskursu

Zmiňovaný Michel Foucault napsal v roce 1977 jakýsi manifest této bezejmennosti, nazvaný *Život lidí zlopověstných* (česky ve svazku *Myšlení vnějšku*, 2003). Jednalo se původně o úvod k antologii archivních dokumentů, při jejichž výběru se Foucault netají čistě osobní motivací: „Nejdůležitějším kritériem při výběru textů (...) byl můj vkus, má slast, emoce, smích, překvapení, jisté zděšení nebo jiný pocit, jehož intenzitu bych nyní, když pominul první okamžik objevu, obtížně ospravedlňoval.“ Dokumenty, shromážděné pod záhlavím generického výrazu „zlopověstnost“, však mají společné jedno: na okamžik se v nich zableskne právě neznámý, bezejmenný a z hlediska „velkých“ dějin bezvýznamný život, jemuž bylo „souzeno uplynout pod prahem každého diskursu“ a zmizet, aniž zanechal v oněch velkých dějinách jakoukoli stopu.

Foucaultova fascinace je pochopitelná a autorovi se bezesporu daří přenést ji i na čtenáře tohoto zvláštního textu: pokud nejednomu z nich při četbě zatrne, je to dost možná proto, že si uvědomí, jakou zcela nahodilou souhrou okolností (mezi něž patří Foucaultova práce v archivech) se k němu tyto zapomenuté existence dostaly, a především proto, že tyto existence, které byly čistě náhodou objeveny, odkazují k bezpočtu jiných, které objeveny nebyly a nikdy nebudou, protože se s diskursem protnul jinak, případně se s ním

neprotnuly vůbec. Je to pocit možná ne nepodobný tomu, jež cestovatel někdy pocituje při jízdě vlakem, když míjí neznámé vesnice a kladě si otázku, jací lidé v nich asi žijí a s jakými osudy se potýkají...

Nejhorší, nejtajnější, hanebné

Co s tím vším má společného literatura? Je zajímavé, že Foucault o těchto ztracených životech soustavně hovoří v literárních termínech. Tyto archivní zprávy hned zkraje označuje výrazem „novely“ (a o něco později „legendy“), které v něm „rozezněly více strun než to, čemu se obvykle říká literatura“, přičemž však záměrně odmítá traktovat jejich hrdiny jako nějaké literární postavy: „Žádný z černých hrdinů se mi nezdál tak intenzivní jako tito příštipkáři, vojenští zběhové, obchodnice s obnošenými šaty, písaři, potulní mnichové, všichni rozvášnění, pohoršliví či hodní politování; a to nepochybně proto, že víme, že existovali.“ Jsou to „postavy ze Céline, které chtějí, aby se jim dostalo sluchu ve Versailles“. Ke konci textu potom již Foucault vyloží karty na stůl: štafetu zlopověstnosti v jistém momentu západních dějin převzala právě literatura. Ne snad proto, že by ony zatykače nebo udačácké dopisy, které hodlal shromáždit v kompilované antologii, byly samy o sobě novými literárními formami, nýbrž proto, že tato zlopověstná každodennost se od jistého momentu stává privilegovanou látkou literární narace. Literatura „více než kterákoli jiná forma jazyka zůstává diskursem ‚zlopověstného‘: to jí přísluší vyslovit nejnevyslovitelnější – nejhorší, nejtajnější, nejhůře snesitelné, hanebné“.

Jako modelové spisovatele zlopověstnosti Foucault uvádí – nemůžeme se zbavit dojmu, že namátkou – Guye de Maupassanta, Antona Pavloviče Čechova a Henryho Jamese. Pro literárněvědnou analýzu tak jeho esej otevírá fascinující téma, totiž právě téma zlopověstnosti ve smyslu jakési zbavenosti řeči. Jacques Rancière ostatně této otázce nedávno věnoval celou knihu, příznačně nazvanou *Les bords de la fiction* (Okraje literatury, 2017). Jakým způsobem literatura umožňuje promlouvat těm, kteří ve „skutečném světě“ mluvit nemohou? Je možné v tomto ohledu hovořit o určité „politice literatury“, která setrvává na hranici, „kde se životy, které užijí mají sklouznout do nicoty, pozvedají k totalitě času a nespravedlnosti“? Daleko spíše než v angažované literatuře lze podle Rancière tuto „politiku literatury“ najít „v příbězích, které jako by se zimomřivě choulily stranou velkého vření vpřed se ubírajících Dějin“.

Kalibův zločin

I česká literatura takovou zlopověstnost dobře zná. Kým jiným je Raisův Vojta Kaliba než člověkem zlopověstným? A Martin Žemla z Herrmannova *Snědeného krámu* (1890)? Anebo Františka, hrdinka *Adventu* (1939) Jarmily Glazarové? Žádný z těchto „hrdinů“ se ničím neproslavil, ale všechny jejich bezvýhodná situace dohnala k nějakému zoufalému činu.

Pozastavme se alespoň na okamžik třeba u Raisova strhujícího *Kalibova zločinu* (1892), románu, jež málokterý „běžný“ čtenář dnes otevře dost možná i kvůli úpornosti, s jakou mu „oficiální“ dějiny literatury vnucují nepřítelšlivý obraz Raise jako autora *Zapadlých vlastenců* a *Pantáty Bezouška* (v očích svých studentů při jakékoli zmínce o Raisovi zhusta vídám obraz pohrdání). Tam, kde Herrmannův Žemla obrací své zoufalství proti sobě a volí sebevraždu, se Kaliba, nemaje už jiného východiska, dopustí vraždy. Ta je doslova – a zcela v souladu s kategorií zlopověstnosti – rezignací na diskurs, na lidskou řeč: „Tak proto jste mě trhalý?“ zařval ne jako člověk. „Poté, co zabije svou ženu Karlu motykou, už jakákoli řeč umlká ve zcela fyzickém smyslu: „Hrůza jím zalomcovala. Vyjeveně hleděl na dveře, a hned zas k zemi. Svezl se na kolena, a paže se mu natáhly k ženě hlavě. Ale vtom se zatřásl, ústa chrčivě zablábolila, a také horní půle těla padla na zem, až hlava buchla do podlahy.“ Zůstává Kalibova zlopověstnost, v očích vesnického veřejného mínění tvořená směsicí děsu a soucitu, ale také jakéhosi přiznaného nevědění: „Měli z toho všeho hrůzu, ale třebaže je Vojtův čin děsil, nekluli mu. Sám představený povídal: ‚Musely ho tuze mučit – my o všem ani nevíme. Povídala Nedomlelka, že ho je sotva polovička. Nosil on to všecko v sobě, a tady mu snad došla síla!‘“

I tohle jsou dějiny. Kromě velkých dějin, v nichž hovoří významné osobnosti konající významné činy, jsou zde podpovrchové příběhy zlopověstnosti a kromě angažované literatury, jež se těmto významným činům snaží být práva, je zde literatura dávající hlas těm, kdo sami od sebe hlas nemají – lidem zlopověstným. Jak, jakými prostředky tak literatura činí? Různé způsoby odpovídání na tuto otázku, šité na míru těm nebo oněm literárním dílům, otevírají pro literárněvědnou analýzu pozoruhodný prostor – prostor pro zkoumání různých cest, jimiž literatura, aniž se vzdá řeči, dospívá pod práh diskursu.

Autor je filosof, univerzitní pedagog a překladatel.

Kultura v Městské knihovně v Praze

 Městská
knihovna
v Praze

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

4. 4. 17.00

Skryté půvaby
českých sídlišť

8. 4. 19.00

Art Brut:
Nejen kresby
spiritistických médií –
podoby českého
art brut

15. 4. 19.00

Fenomén poutnictví:
Čeští poutníci
a účastníci křížových
výprav do Jeruzaléma
v době přemyslovské

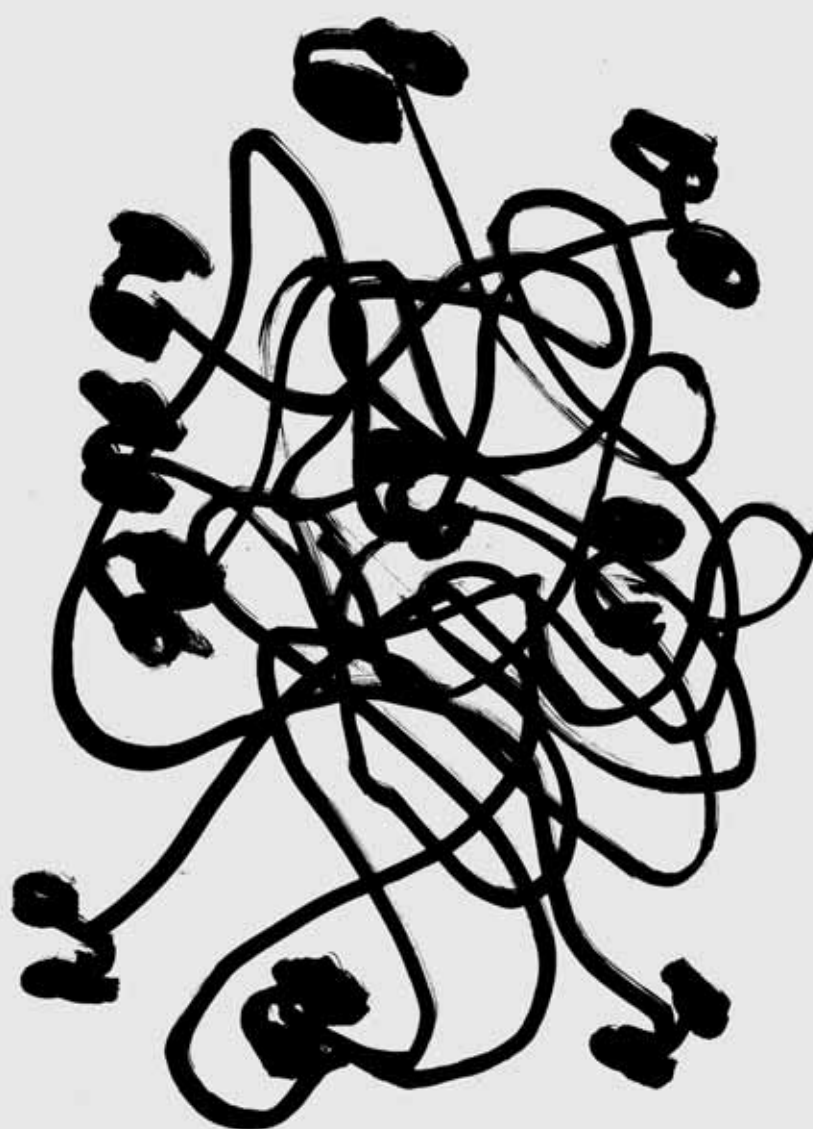
Ústřední knihovna,
Mariánské nám. 1, Praha 1

Více na mlp.cz/akce



OSTRAVSKÝ SLUCHÁTKOVÝ FESTIVAL

FIDUCIA & A2+ uvádí



MINISTERSTVO
KULTURY
A2

23. 3. 2024 16–22.00 FIDUCIA, OSTRAVA

DD
DEJVICKÉ DIVADLO



Dejvické divadlo ve vašem kině **jen 7. dubna**
Přímý přenos divadelní hry Petra Zelenky

ELEGANCE MOLEKULY

mimořádný koncertní projekt

SOUNDS OF DIVER SITY

zvuky
rozmanitosti

18. 3. 2024 | 18:30
City Campus
Ostravské univerzity
Moravská Ostrava 3397

předprodej vstupenek na OstravaInfo

www.soundsofdiversity.com

pořádají



mediální partneři



ostravan.cz
Kulturní dělníci pro Ostravu a Moravskoslezský kraj



polar
televize

hlavní partner

supported by
Visegrad Fund

Sex, jídlo a alkohol

Komorní i excentrické drama Vaříme s Elvisem

Pražské Divadlo pod Palmovkou začátkem března svůj repertoár rozšířilo o inscenaci britského dramatika a filmového scenáristy Leehe Halla *Vaříme s Elvisem*. Komedialní kus z devadesátých let řeší komplikované mezilidské vztahy uvnitř rozpadající se rodiny.

MARTIN PLEŠTIL

Hra *Vaříme s Elvisem* dramatika Leehe Halla se na česká divadelní prkna dostává vůbec poprvé. Hallova tvorba, oscilující mezi britským černým humorem a laskavostí, je však v našem divadelním prostředí oblíbená. Vedle četných zpracování *Zamilovaného Shakespeara* či *Billyho Elliota* lze zmínit i nedávné uvedení komediálně laděné *Sopranistky* v Hudebním divadle Karlín. Jeho styl má pak blízko k Martinu McDonaghovi, jehož hry jsou u nás ještě populárnější.

Osamělé přežívání

Divadlo pod Palmovkou původní text *Vaříme s Elvisem* značně změkčuje. Už není tak kousavý, což je samozřejmě způsobeno i tím, že témata jako sexuální svoboda, alkoholismus, bulimie či život s ochrnutým člověkem už zdaleka nepůsobí tak provokativně jako v devadesátých letech, kdy hra vznikla. Tvůrčí tým okolo režisérky Kseniji Krčar se plně soustředí na individuální osudy členů rozpadající se rodiny, která už na vše rezignovala. Na začátku představení do popředí

nahlédnout i vnitřní život postavy. Boření čtvrté stěny tak z uměleckého zážitku diváctvo nevytrhává, naopak ho ještě více vtahuje do děje.

Jill však není vykreslena jako čistá a bezelestná dospívající. Vnímáme její zaslepenost i sobeckost, zároveň ale nezapomínáme ani na to, že byla nucena předčasně dospět a je odkázaná pouze sama na sebe. Ani matka není jednobarevná antagonistka – pod agresivní slupkou skrývá zdušenou bolest. Jedním z ústředních témat hry je tak právě to, jak se každý z nás vyrovnává s bolestí a jak jsme většinou neschopni ji přijmout. Zatímco Jill setrvává v minulosti a uzavírá se do sebe, matka truchlení odmítá a minulosti se zarytě brání. Postupně se otevírají rány spojené s manželstvím, jež nebylo tak idylické, jak si Jill sugeruje. Ukazuje se, že dcera do zákulisí vztahu svých rodičů neviděla.

Demytizace idolu

O tom, jaký byl otec, než ochrnul, se dozvídáme pouze z Jilliných a matčiných vzpomínek.

Ksenija Krčar předkládá depresivní příběh komediálně. Zdánlivá komičnost situací působivě odhaluje vnitřní bolest a neporozumění. Vážnější momenty, jako například niterný monolog matky vedený k chátrajícímu muži, působí organicky a diváka ostře zasáhnou. Nesklouzává se tu k patetické tragédii; inscenace konstruuje svět, v němž všechny postavy působí lidsky, a nikoli jako věšáky na prvo plánové emoce. Krčar soustředěně pracuje s postupným odhalováním psychologických vrstev postav. Ukazuje se, že Stuart je mnohem jednodušší a přímočařejší figura než obě ženy. Je pomyslným katalyzátorem, jenž matce nabízí fyzické potěšení a Jill zase mentální oporu a možnost sdílet s ním zálibu v jídle.

Přijetí absurdity života

V druhém plánu prosvítá otázka ženského sebeuvědomění – matka i dcera přijímají odpovědnost za své vlastní činy a zbavují se společenských konvencí. I díky tomu mezi nimi dochází ke smíru a pochopení. Najdou svou hodnotu, naučí se žít s vlastním svědo-



Inscenace *Vaříme s Elvisem* nabízí hlubokou reflexi potlačování obav a problémů, jimž se stejně dříve nebo později musíme postavit. Foto David Turecký

vystupuje šestnáctiletá protagonistka Jill, kterou ztvárňuje Pavla Gajdošíková. Popisuje rodinnou situaci: otec, po nehodě upoutaný na invalidní vozík, je odkázán na Jillinu péči, matka trpí alkoholismem a vztah mezi ní a dcerou je na bodu mrazu. Jediné, co dělá Jill radost, je jídlo. Přála by si vrátit se k hodinám vaření. Příprava jídla je pro ni eskapistickým mikrosvětlem. Proto stále vaří, ačkoli její matka o jídlo nestojí, jelikož se potýká s poruchou příjmu potravy, a neustále Jill připomíná, že je oplácaná a měla by jídelníček osekát. Matka si navíc do bytu přivede o více než dvacet let mladšího cukráře Stuarta, který do sterilní a ponuré domácnosti vnese nový impuls.

Strohá mizanscéna se skládá z kuchyně, obývacího a později i ložnice. Inscenace těží jak ze situačního, tak slovního humoru. Staví především na kontrastní dynamice trojice postav a jejich slovních přestřelkách. Jeden z nejdůležitějších situačních prvků představují dveře – a s nimi spojené vcházení a odcházení. Po emočně vypjatých momentech se nasvícená Jill několikrát obrací přímo k publiku, což jsou jediné momenty, kdy můžeme

Jeho skutečná povaha se postupně rozplývá a idealizuje. Druhá linie představení je složená z fragmentárních, dvojznačných, až surreálných výstupů otce v roli Elvise, jehož imitací se dříve živil. Obývák se nasvícením rázem mění na pestrobarevné jeviště připomínající atmosféru Las Vegas. Mix snových „elvisovských“ pasáží přidává inscenaci další interpretační vrstvu a stírá rozdíly mezi zdánlivě objektivním světem, který většinu času sledujeme, a imaginací.

Elvisovy písně ostře kontrastují s jeho proslovem, které jsou plné alibistického mesiášství i sebelítosti, či s vyprávěním o výletech do hamburgerárny. Ukazují krále rocku v období jeho strmému pádu, především však načrtávají paralelu s otcem. U lidí, jejichž život zasáhla tragédie, máme tendenci zpětně si idealizovat, jací byli před ní. Jill tak přehlíží otcovy nevěry i surovost, které matka musela snášet. Vyfabulovaný obraz otce si promítá do jeho současného nemohoucího stavu, a vzdaluje se tak matce. Je to ovšem i matčino odtážené jednání a jízlivé poznámky, co brání tomu, aby byl mezi ní a dcerou lepší vztah.

mím, zapojí empatii a dosáhnou vzájemného respektu.

Vaříme s Elvisem pod komediální slupkou zprostředkovává příběh lidí, kteří se sice ocitli v nezáviděníhodné situaci, příčiny jejich každodenních problémů však vznikly dávno před tragickou událostí. Pečlivá, soustředěná práce s postavami nenabízí ani tak očistný zážitek, jako spíše hlubokou reflexi potlačování obav a problémů, jimž se stejně dříve nebo později musíme postavit. Na absurditu života někdy zkrátka musíme přistoupit, abychom se mohli posunout dál. O božského Elvise však tolik nejde, inscenace se soustředí na tiché trápení a překonávání bezradnosti. A to původně ostrému a satirickému textu jediné prospívá.

Autor je filmový publicista.

Lee Hall: *Vaříme s Elvisem*. Překlad a dramaturgie Ladislav Štýblo, výprava Leo Vukelić, hudba Matej Štesko, hudební nastudování Martin Rada, pohybová spolupráce Vendula Fialová, režie Ksenija Krčar, hrají Pavla Gajdošíková, Vendula Fialová, Teodor Dluhoš, Ondřej Veselý. Divadlo pod Palmovkou, Praha, premiéra 1. 3. 2024.

Mezi bizárem a skandály

Reportáž ze 74. Berlinale

Berlínský filmový festival vždy kladl důraz na politická témata a nejinak tomu bylo i letos. Vítězným snímkem se stal dokument reflektující dědictví kolonialismu, ale oceněny byly i filmy s bizarní narativní formou a díla založená na dekonstrukci žánrů. Vyhlašování cen doprovázel skandál týkající se izraelsko-palestinského konfliktu.

KAMILA DOLOTINA

Filmovému festivalu Berlinale se nikdy nedařilo přilákat tolik hvězdného lesku jako jeho dvěma přímořským konkurentům – Cannes a Benátkám. Zato místní dramaturgové lpějí na angažovanosti titulů. Profil festivalu určil už jeho vznik v poválečné době a utvrdilo ho pozdější ohrazení svobodné části města berlínskou zdí. Tehdy se z Berlinale oficiálně stala „přehlídka svobodného světa“ na ostrůvku uprostřed východního bloku. Politické dědictví rozděleného města si festival nese nejen symbolickým umístěním na Postupimské náměstí, jehož hypermoderní architektura ční nad dosud vyznačenou dělicí čarou Východu a Západu. Otiskuje se i ve skladbě programu, v němž zhusta dostávají hlas utlačovaní a umlčení. Ne náhodou bylo Berlinale první světovou filmovou přehlídkou, která se zavázala k genderovému zrovnoprávnění. A ne náhodou už druhý rok po sobě vyhrál hlavní soutěž dokument, jehož humanistický apel válčuje vybájené strasti fikčních filmů.

Ve znamení kolonialismu

Jedním z akcentovaných témat všech klíčových sekcí rozhodně bylo dědictví kolonialismu, byť málokdy přesvědčivě zpracované. Vítězný film celého festivalu, hodinový dokument *Dahomey* francouzské režisérky senegalského původu Mati Diop, zkoumá kulturní dimenzi kolonialismu na příkladu návratu šestadvaceti uměleckých předmětů z pařížského muzea zpět domů. Jenže místo jejich původu se v průběhu doby, které uplynula od jejich odcizení, výrazně změnilo: bohaté Dahomejské království už sto dvacet let neexistuje a předměty, jež byly často sakrální povahy, nemohou ve společnosti současného Beninu zastávat někdejší funkci. Přerušení kulturní kontinuity zanechalo stopu nejen v užití samotných artefaktů. Při novém styku s nimi selhává i jazyk jako instrument jejich uchopení. Samotní Beninci v diskusi organizované režisérkou konstatují, že jim v rodném jazyce chybí slovní zásoba pro vyjádření smyslu a funkce restituovaného umění: nejsou o něm schopni mluvit jinak než jazykem kolonizátorů. Režisérka proto odcizeným předmětům propůjčila počítačově modulovaný, genderově neutrální hlas, aby mohly samy promlouvat o svých perspektivách.

Letos na Berlinale promlouvala i zvířata. V případě filmu *Pepe* komentuje hroch Pabla Escobara svou neslavnou životní cestu od chvíle, kdy byl na pokyn kolumbijského narkobarna vyrván z přirozeného namibijského prostředí, až po násilnou smrt o dvě desítky let později. Když po zločincově smrti Pepe utekl z jeho zoo a začal ohrožovat místní obyvatelstvo, musel být zabit. Ústřední příběh režisér proplétá množstvím nesouvisejících historek a fantazijních vzletů, pod jejichž zákruty se vytrácí jakékoli koherentní sdělení. Při usilovné interpretační snaze film nabídné příběh vyžděnce, migranta, oběti machistického prostředí a možná i kolonialistickou perspektivu. Jenže režisér Nelson Carlos de los



Na Berlinale měl premiéru také český dokument Kláry Tasovské *Ještě nejsem, kým chci být* o fotografce Libuši Jarcovjákové. Foto Aerofilms

Santos Arias se snaží vyjádřit k čemukoli, co můžete podél toku kolumbijské řeky potkat. Navzdory této nesourodosti získal cenu za režii – jde o vůbec první ocenění pro Dominikánskou republiku na velkých světových festivalech.

Nahlodávat obrazy světa

Schopnost ustát se ctí efektně rozvíjený příběh předvedl v soutěži Bruno Dumont. Radikální francouzský tvůrce stylisticky rozjívěných etud ze života normandského venkova neváhal v *Impériu* propojit své typické vyprávění o rázovitosti obyvatel severofrancouzských končin s ambiciózní apokalyptickou sci-fi. Výživná směs *Hvězdných válek* a *Hry o trůny* se odehrává v rybářské víscce, kde se mocnosti zla zhmotní v blondatém dvouletém dítěti, o jehož spásu či zkázu se utkají dvě místní krásky, zastupující síly vesmírného i podmořského univerza. Dumont systematicky rozkládal pravidla žánrů už v předchozí tvorbě, v muzikálu *Janička* neváhal zabalit příběh orleánské světice do metalového hávu, konvence detektivky dekonstruoval v minisérii *Malej Quinquin*. Jeho urputná touha atakovat hranice dobrého vkusu, diváckého očekávání a nutkává potřeba uvádět diváka do diskomfortu však není samoúčelná. Dumont si neklade malé cíle a klíčovým záměrem celé jeho filmografie je nahlodávat nekriticky přijímané obrazy světa, které jsou nám skrze kulturní, společenské či historické konvence normativně předkládány. Nejexplicitněji se k reflexi disonance reality a jejího mediálního obrazu dostal v předchozím snímku *France*. V *Impériu* se vrací k žánrovým atrakcím, pod jejichž slupkou nejenže rozvíjí odvěké téma boje dobra a zla v každém člověku a jeho rozhodnutí, ale především poukazuje na nemožnost je od sebe odlišit. A to v době intenzivních

válečných konfliktů, v nichž si tróujeme jasně určit oběti a viníky, rozhodně není banální sdělení.

Přízemnější boje přinesl tříhodinový film s neodolatelným názvem *Umírání*. Jako jeden z mála soutěžních snímků se vyjadřoval ke krizi rodiny coby bytostnému symptomu současné západní společnosti stížené hektičností a individualismem. Detailní pohled na rozklad vztahů a ztrátu schopností zaobírat se problémy blízkého člověka vynesl Matthiasi Glasnerovi Stříbrného medvěda za scénář. V centru jeho díla stojí čtyřčlenná rodina, jejíž členové cítí ze vzájemného udržování styků spíš únavu než radost. Název *Umírání* odkazuje k atrofujícím citovým poutům i k symfonii, kterou má nadějný dirigent Tom brzy uvést. Kýžená premiéra jako vrchol dosavadní kariéry je ale neustále ohrožována nekonečným přívalem komplikací spojených s jeho nemocnými rodiči, sestrou alkoholickou, nevlastním dítětem, partnerskou krizí i jeho mani-depresivním chováním. Snímek pojednávající o tom, že v životě se nikdy nic neodehrává podle našich představ, postupně proměňuje perspektivu. A čím komplexnější pohled získáváme, tím snazší je poznat se v zobrazovaných rodinných konstelacích.

Problém identity

Přes urputnou snahu předvést v soutěži co nejpestřejší přehlídku bizarností se divácky nejintenzivnější zážitky skrývaly v sekci Panorama, kde se se slouženě vřelého přijetí dočkal i český zástupce. Dokument *Ještě nejsem, kým chci být* Kláry Tasovské přibližuje životní osud a tvůrčí hledání české fotografky Libuše Jarcovjákové (71), která došla velkého uznání až po šedesátce. Do té doby fotila desítky let především pro sebe a své známé. Její zachycení společenské periferie vybočovala z normalizačních škatulek

jak umělecké, tak dokumentární fotografie, a proto se dlouho pohybovala na okraji všeobecného i odborného zájmu. Klára Tasovská oživuje cestu Jarcovjákové k sobě samé prostřednictvím tří tisíc fotografií, ozvučených deníkových záznamů i svérázného cyklu autoportrétů před zrcadlem. Ty nemají nic společného se selfíčkovým kultem sebe prezentace, ale dokumentují autorčinu existenciální potřebu uvidět a pochopit sebe samu. Klára Tasovská s pomocí fotografií a promluv vyprávěče skládá dynamický obraz několika historických epoch a ukazuje protagonistčino niterné ohledávání vlastní identity a sexuality.

Problém identity nastolil se vši aktuální výbušností i film *No Other Land*. Dílo čtveřice tvůrců izraelského i palestinského původu dokumentuje systematické vyhlazování palestinských vesnic na Západním břehu. Jeho autoři vyprávějí smutný příběh o začarovaném kruhu: agrese na jedné straně plodí frustraci na straně druhé a ta rozdmýchává zase další násilí. Snímek s intenzivním pacifistickým poselstvím získal cenu za nejlepší dokument i diváckou cenu sekce Panorama. Při jejich přebírání autoři vyzvali ke zrovnoprávnění palestinského obyvatelstva v Izraeli a izraelskou politiku vůči Palestincům označili za apartheid. V sále sklídili potlesk, ale hned následující den se němečtí politici začali předhánět v odsudcích a tvůrce, k nimž patří i potomek Židů přeživších holocaust, neváhal označit za antisemity. Funkční období uměleckého ředitele Carla Chatriana a výkonné ředitelky Mariette Rissenbeek tak skončilo politickým skandálem. Od nového vedení ředitelky Tricii Tuttle politická reprezentace podle všeho očekává, že se podobným excesům vyhne a zaměří se na korektní výběr filmů, které nebudou budit rozruch ani otevírat společenskou debatu.

Autorka je filmová publicistka.

Zahrádka s vysokým plotem

Jonathan Glazer volně adaptoval román Martina Amise Zóna zájmu. Film neukazuje hrůzy holokaustu přímo, ale prostřednictvím pozorování spokojeného soukromého života velitele koncentračního tábora Rudolfa Hösse a jeho rodiny.

PETRA CHALOUPKOVÁ

Spořádání manželé si vychutnávají slunečný den a jejich příkladně árijské děti vesele dovádějí na přebujelé zahradě. Takovýmto idylickým způsobem zobrazuje britský režisér Jonathan Glazer rodinu Rudolfa Hösse ve svém novém snímku *Zóna zájmu*. Jediné, co klidnou atmosféru sem tam narušuje, jsou zastřené výstřely a křik. Rudolf je totiž hlavním velitelem koncentračního tábora, své ženě říká královna Osvětimi a společnou zahrádku udržují jen pár metrů od plynových komor.

Nacistická reality show

Mohutná vlna reakcí na Glazerovu *Zónu zájmu*, volnou adaptaci stejnojmenného románu Martina Amise, ukázala, jak omezený slovník při interpretaci temných kapitol naší minulosti stále používáme. Ustavičné skloňování konceptu banality zla Hanny Arendt v souvislosti s bezmála každým pokusem o ztvárnění holokaustu svědčí o tom, že jsme i po osmdesáti letech bezradní v tom, jak se k této dějinné tragédii vztahovat. A tak se pro jistotu uchylujeme k osvědčeným frázím, které nás od tématu spíš vzdalují a ubezpečují naši nezúčastněnou pozici. Podobné limity mnohdy formují i samotné hrané filmy, pokud nerozhodně přešlapují mezi snahou o historickou důvěryhodnost a emocionální předžvýkaností. Jako kdyby jejich jediným cílem bylo vzбудit dostatečnou lítost.

Zóna zájmu si je tohoto konzervatismu vědoma a staví se mu radikálně čelem. Proč se snažit popisovat nepopsatelné, když se k reálným hrůzám, které se dennodenně děly za zdmi koncentračních táborů, nelze být jen přiblížit? Glazer odmítá poskytnout jediný pohled na utrpení obětí nacistického režimu a věnuje pozornost výhradně těm, kteří

se podíleli na jeho chodu z bezpečí luxusní vily. Nepřejímá perspektivu zločinců, nepodlštjuje je. Naopak s Rudolfem (Christian Friedel), jeho manželkou (Sandra Hüller) a jejich potomky experimentuje jako s laboratorními krysami. Hössovi se věnují svým každodenním radostem – zkoušení zabaveného kožichu, hře se zlatými zuby věžňů, souloží se zajatkyní –, zatímco kamery umístěné ve všech místnostech domu snímají každý jejich krok ve stylu kontejnerové reality show.

Holokaust bez spektaklu

Glazer dělá všechno pro to, abychom si podívanou (zbavenou jakýchkoli explicitních výjevů násilí) za žádnou cenu neužili. Staví syžet antiklimaticky a cíleně vyplňuje scény zdlouhavými záběry na nezáživné činnosti postav, k nimž si publikum vzhledem k jejich záměrné plochosti a nekonkrétnosti nemá šanci vytvořit sebemenší vztah, natož se pak zajímat o to, jak tráví každou minutu svých neoprávněně poklidných životů. I v momentech, kdy příběh pročísne záchvěv solidarity nebo přinejmenším studu, přijdou tyto odbojové akce nazmar. Matka paní Hössové se sice z domu ostentativně odstěhuje, aby dala najevo svůj nesouhlas s místními poměry, z jejích komentářů však vyplývá, že jí rozhodně nevadila perzekuce Židů, ale spíš to, že jí kouř ze spaloven zneprjemňoval opalování. Stejně tak pomocnice, jež u tábora kradmo rozmísťovala jablka, aby se vězni mohli najíst, jim nakonec způsobila jenom rychlejší smrt. Letmé dobré skutky tak v boji se systematickým vyvražďováním působí jen coby krátká chvilka nadhledu v moři úmorných všedních úkonů.

O to více vynikne zvuková složka filmu: dunivý soundtrack, jež vytvořila Mica Levi, se mísí s všudypřítomným vrískotem a ruchy, linoucími se bez ustání zpoza táborové zdi. Hřmění rozpálených pecí, štěkot psů, lidské sténání a zvuk střelby zní zprvu možná nezměrně trýznivě, když ale po hodině stopáže ani na sekundu neutichne, divák nemá jinou možnost než si na lomoz indikující masové vraždění zvyknout. Stejně jako se to naučili Hössovi. Autor tím znovu naráží na možnosti znázorňování extrémního násilí a historického traumatu a namísto doslovné reprodukce sází na princip fungující v hororech – to, co nevidíme, ale pouze slyšíme, může v naší představivosti nabýt ještě monstróznější podoby než ve skutečnosti.

Na *Zóně zájmu* je ale nejděsivější (vedle závěrečných titulků) právě to, že dovoluje divákům zprostředkovaně zažít netečnost k tomu, co se děje jen pár kroků od keřů

šeříku. Přestože máme celou dobu probíhající genocidu doslova na doslech, postupně se z hluku stane monotónní ruchová vrstva, kterou lze odsunout za práh vnímavosti. Až v závěru Glazer přichází se scénou, v níž nechává fikci nahlédnout svůj odraz v realitě. Tvůrce prokázal, že k tomu, aby byl přístup k citlivému tématu dostatečně pietní, není nutné vydat se cestou holokaustového spektaklu typu *Schindlerova seznamu* (Schindler's List, 1993) nebo *Pianisty* (The Pianist, 2002). Nezobrazovat páchaná zvěrstva nemusí znamenat neúctu k přeživším a pozůstalým. Jde o prosté konstatování, že ne všichni byli tehdy v rolích obětí. A že se v hezké zahradě s vysokým plotem můžeme klidně znovu ocitnout.

Autorka je filmová publicistka.

Zóna zájmu (The Zone of Interest). USA, Velká Británie, Polsko 2023, 105 minut. Scénář a režie Jonathan Glazer, kamera Łukasz Żal, hudba Mica Levi, hrají Sandra Hüller, Christian Friedel, Ralph Herforth, Freya Kreutzkam, Max Beck a další. Premiéra v ČR 15. 2. 2024.

Rozkoší proti konvencím

Sexuální život seniorů je v kinematografii stále častějším tématem. Španělské drama Mamacruz citlivě i s nadhledem sleduje katoličku, která po sedmdesátce znovuobjevuje své tělo. Vypovídá o generačních rozkolech i škodách napáchaných patriarchální minulostí.

MARTIN PLEŠTIL

Ticho uprostřed obýváku v Seville prořezává mužské chrápání a zvuky romantického melodramatu. Televize pro postarší katoličku Cruz představuje jediný kontakt s vášní či touhou. Hrdinka osobního filmu režisérky a scenáristky Patricie Ortegy se však brzy omylem setká s trochu ostřejším audiovizuálním obsahem a zjistí, že na pokušení a sexuální tužby není nikdy pozdě. *Mamacruz* zpracovává téma erotického probuzení v pozdním věku, jež pro festivalovou scénu není žádnou

novinkou. Zmínit můžeme obdobně laděnou *Glorii* (2013), generačními rozdíly poháněnou *Moji šťastnou rodinu* (Chemi Bednieri Ojakhi, 2017), stylizované drama *Kos v ost-ružiní* (Blackbird Blackbird Blackberry, 2023) či mrazivě drsné *Blažiny lekce* (Urocite na Blaga, 2023), oceněné Křišťálovým glóblem v Karlových Varech. V tuzemské tvorbě se tématu věnoval Bohdan Sláma v *Bábě z ledu* (2017). *Mamacruz* tak není ve vyobrazení intimity a životní změny stárnoucích lidí ojedinělá, cenná je však díky schopnosti mísit empatii s nadhledem.

Intimní drapérie

Sedmdesátiletá Cruz se posledních několik let stará jen o svou rodinu. Její dcera se v zahraničí připravuje na taneční inscenaci a hrdinka s obavami vychovává vnučku. Ačkoli se vždy chtěla žítit šitím, nikdy na to nenašla odvahu a oděvy tvoří pouze pro sošky v kostele, kam pravidelně dochází. Sama sebe potlačuje a dusí, a to nejen stále utaženějším korzetem. Paradoxně právě v upjatém prostředí kostela – díky intenzivnímu prožitku u sochy Ježíše a nalezenému letáku o skupinové sexuální terapii – začne znovuobjevovat svou sexualitu.

Ortega svůj film snímá ve statických záběrech asociujících životní strnulost, usedlost a pohodlí. Využívá nepříliš širokou barevnou paletu, která se posléze se silicím sebeuvědoměním hrdinky mění v kontrastní hru šerosvitu a pestřejších tónů. Protagonistku často vidíme v zrcadle, neustále je konfrontována s tím, jak vypadá její veřejný, ale i soukromý obraz. Tomu odpovídá i ostré střídání celků a detailů, zdůrazňující rozdíl mezi tím, jak postavu vnímá okolí, a jejími intimními momenty. Autorka citlivě a decentně zachycuje bariéry, které hrdince brání v tom, aby se skutečně oddala sama sobě. Stříhová skladba vyniká asociativními a kompozičními střihy, jež plynule propojují diametrálně odlišné velikosti záběrů. Právě v těchto drobných nuancích je film silný – a podobně pečlivý jako Cruz při šití drapérie.

Jako dvě kamarádky u kanasty

Už rozestavením postav v rámu režisérka reflektuje manželskou stagnaci dvou seniorů. Když spolu pár mluví, každého snímá samostatně, pokud jsou v jednom záběru, nacházejí se daleko od sebe. Snímek vyvrací zažitou představu o mužích, kteří na „stará kolena“ chytají druhou mizu a stále dokážou uhranout mnohem mladší ženy. Manžel je na rozdíl od Cruz ustrašený, intimity se bojí. Sama hrdinka poznamenává, že jsou jako dvě kamarádky hrající kanastu.

Sexuálně otevřené, přitom decentní drama také připomíná, že chceme-li lépe chápat svět a naše blízké, musíme nejdříve začít pečovat sami o sebe. Cruz není schopná komunikovat s dcerou, v jejímž životě na prvním místě stojí kariéra a seberealizace, což pro předchozí generaci žen bylo takřka nemyslitelné. Jakkoli je ale dcera sobecká, porozumění chybí na obou stranách, jak ukazují deprimující videohovory.

Digitální technologie ale nejsou demonizované, díky tabletu Cruz nalézá erotická videa nebo chatuje s kamarádkami. Snímek kladě důraz na důležitost komunity, staví vedle sebe protagonistčiny empatické kamarádky s pobouřenou skupinou konzervativních seniorek se zálibou v klevetách a pomluvách. Režisérka však nehodnotí, nikoho neshazuje, spíše trpělivě pozoruje a nechává vyvstat obraz škod napáchaných patriarchální minulostí.

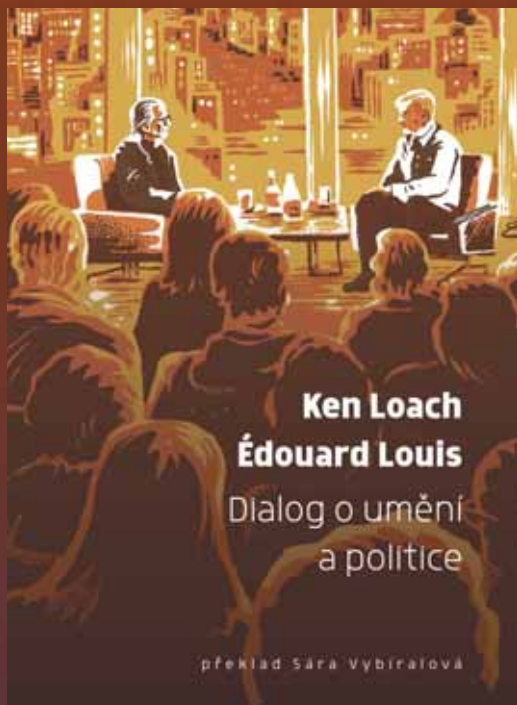
Mamacruz vypráví o odmítání změny, potlačování i překonávání strachu ze sebe sama, ale také o tom, jak se navzájem ovlivňuje duševní a tělesné prožívání. Dílo, jež režisérka věnovala své matce, je osobní zpovědí s poměrně jasným, a zároveň jemně podaným sdělením. Vyhýbá se patosu či přehnaně idealistickému závěru. Zaujme lehkostí, s níž své téma pojednává. Díky tomu může oslovit rozmanité divácké skupiny.

Autor je filmový publicista.

Mamacruz. Španělsko 2023, 84 minut. Režie Patricia Ortega, scénář Patricia Ortega, José Ortuño, kamera Fran Fernández Pardo, hudba Paloma Peñarrubia, hrají Kiti Mánver, Chema del Barco, María José Mariscal, Pepe Quero a další. Premiéra v ČR 1. 2. 2024.



Snímek *Zóna zájmu* experimentuje s rodinou nacisty Rudolfa Hösse jako s laboratorními krysami. Foto Aerofilms



ÉDOUARD LOUIS
KEN LOACH

Dialog o umění a politice

**Úderný rozhovor britského režiséra
a angažovaného francouzského spisovatele.**

Louis a Loach se v rozhovoru dotýkají mnoha bolestí současného světa: původu nesnášenlivosti, předsudků či homofobie, negativní role sociálních sítí, bezdomovectví, násilí, postavení žen či gayů.

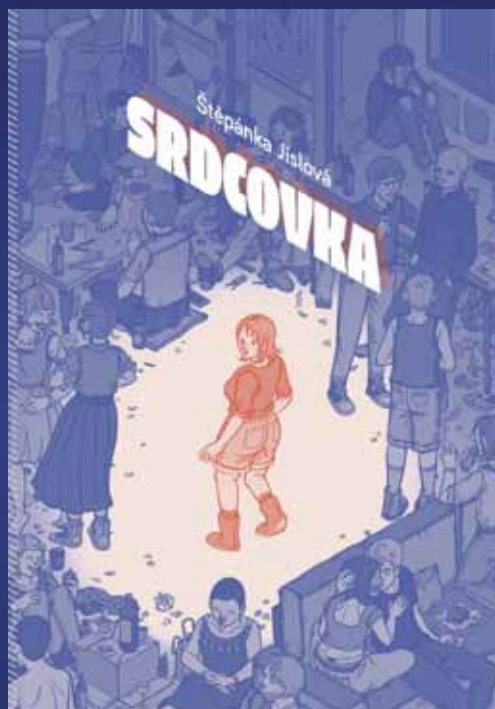
ŠTĚPÁNKA JISLOVÁ

Srdcovka

dotisk

**Komiks, který obdržel dvě ceny
Muriel a Cenu České akademie komiksu.**

Nejrozsáhlejší dílo Štěpánky Jislové je příhodným vrcholem její desetileté kariéry a dvousetstránkovým důkazem o evoluci českého komiksu.

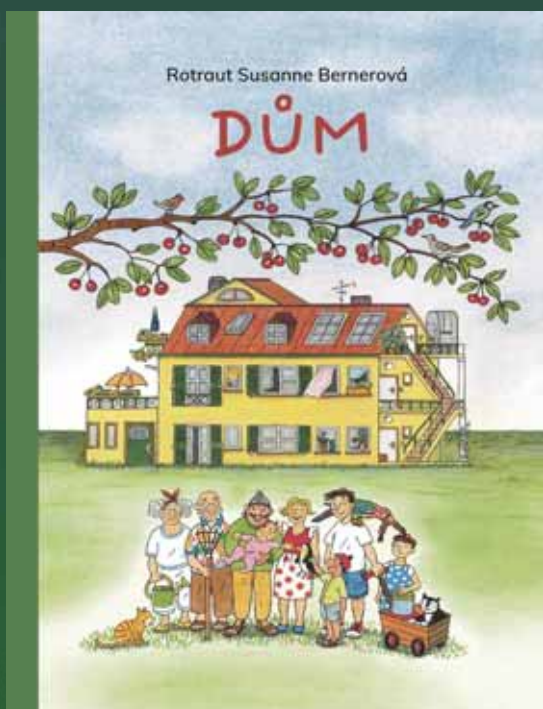


ROTRAUT SUSANNE BERNEROVÁ

Dům

**Knížka ze světa populární řady
Jaro, Léto, Podzim, Zima a Noc.**

Staří známí z městečka, které si oblíbili nejmenší čtenáři celé Evropy, se vracejí. Tentokrát v knize, která vám ukáže, jak bydlí a co dělají, když se zrovna netoulají.



Jak překonat smutek

Veteráni portugalského rocku Xutos & Pontapés

Lisabonští Xutos & Pontapés se na hudební scéně pohybují už pětáctýřicet let. Začínali pod vlivem punku a v současnosti jsou zřejmě nejznámější rockovou skupinou v Portugalsku. Nebojí se brečet lítostí ani křičet na podporu potřebných a navzdory pokročilému věku oslovují publikum napříč generacemi.

KAROLINA VÁLOVÁ

Xutos & Pontapés (často zkráceně Xutos) jsou považováni za nejúspěšnější portugalskou rockovou kapelu. Vznikli na konci prosince 1978 v Lisabonu, zpívají výhradně ve své mateřštině a v zahraničí téměř nekonzertují, a to ani v lusofonních zemích. Hrají na stadionech i v malých klubech, na studentských slavnostech i před zápasy fotbalových legend. Do původně punkově buřičských či bluesově melancholických textů stále častěji vkládají společenskokritické apely. Pětáctýřicáté výročí kapely oslavili silvestrovským koncertem v Casino de Lisboa, kde zazněly i skladby z dosud posledního, hudební kritikou ceněného alba *Duro* (2019).

Trochu jako Sex Pistols

V roce 1977, tři roky po karafiátové revoluci a po svržení ultranacionalistického diktátorského režimu, tzv. Nového státu, zněl svobodným Portugalskem zejména progresivní rock, ale pronikal sem i britský punk. Kamarádi Zé Pedro a Kalú se při návštěvě punkového festivalu ve francouzském Mont-de-Marsan rozhodli založit kapelu, která bude znít trochu jako Sex Pistols. Zé Pedro požádal svého známého Fiscase, zda by nemohli zkoušet v garáži jeho rodičů. Ten pobaveně souhlasil pod podmínkou, že nově vznikajícímu hudebnímu tělesu bude dělat manažera. Později se přidali ještě Zé Leonel a Paulo Borges. Vznikla kapela Delirium Tremens, následně přejmenovaná na Beijinhos & Parabéns (Polibky a gratulace). Kalúovi ale umírněný název vadil, a tak navrhl drsnější variantu: Xutos & Pontapés (Kopance a kopy). Paula Borgese v kapele na postu baskytaristy brzy vystřídal Tim, který je společně s bubeníkem Kalúem v sestavě dodnes a jež hudební svět zná jako „Tima ze Xutos“ (Tim de Xutos). Za počátek existence skupiny se považuje první zkouška pod novým názvem v klubu Senófila. V kultovním lisabonském prostoru byla hudební škola, několik zkušeben, improvizovaný pololegální bar, kde se dalo jamovat, a také se tu daly levně zapůjčit hudební nástroje.

V lednu 1979 proběhla v Lisabonu oslava pětadvaceti let portugalského rokenrolu. Otázka je, zda bylo vůbec co slavit, protože v Portugalsku se příliš velké množství hudebníků tomuto žánru nevěnovalo. Pionýrem byl zpěvák Joaquim Costa, který vystupoval s klasickým orchestrem. Teprve v průběhu šesté dekády začala popularita tohoto

stylu stoupat díky kapelám jako Quinteto Académico a Sheiks, které v klubech hrály převážně coververze amerických a britských kapel. Rozvoj rockové scény byl v omezen v důsledku izolace Portugalska a zejména vlivem cenzury. Xutos tak byli společně se sólovým kytaristou a pianistou Ruiem Velosem, který bývá označován za otce portugalského rocku, u zrodu kytarové hudby v zemi.

Od spermatu k aktivismu

Zmíněné pětadvacáté výročí se slavilo v honosném tanečním sále Alunos de Apolo. Xutos hráli poprvé před publikem – ve tři hodiny ráno předvedli čtyři písně. Z tohoto vystoupení pochází typické gesto zkřížených předloktí nad hlavou, jež symbolizuje písmeno „x“ z názvu a jímž muzikanti dodnes zdraví své posluchače. Na konci roku 1981 opustil kapelu Zé Leonel a Tim si k baskytaře přibral i sólový zpěv. Po mnoha koncertech v polo-prázdných klubech přišla smlouva s vydavatelstvím Rotação a první singl s poněkud provokativním názvem Sémén (Sperma). O rok později vydali Xutos první album, nazvané *1978–1982*. Brzy po debutové nahrávce přibyl do kapely kytarista João Cabeleira a sestava se nezměnila až do roku 2004. S novým spoluhráčem se Xutos začalo dařit, nahráli několik úspěšných alb včetně *Circo de Feras* (Cirkus šelem, 1987) s jejich zřejmě nejhranějším singlem, baladou *Homem do leme* (Kormidelník), která obsahuje i prvky fada, tradičního portugalského folklórního žánru.

Významná část tvorby Xutos & Pontapés se dotýká politického aktivismu, jak ukazuje třeba zájem skupiny o události ve Východním Timoru. Bývalá portugalská kolonie od sedmdesátých let procházela složitým procesem dekolonizace a bezprostředně po vyhlášení nezávislosti v roce 1975 musela čelit indonéské invazi a následné okupaci, která trvala až do roku 2002. Xutos vydali album *Timor Livre* (Svobodný Timor, 1995), na němž vyzývali k míru, ale rovněž důrazně kritizovali Spojené státy za to, že Indonésii zásobovaly zbraněmi.

Na konci devadesátých let Xutos pronikli také do světa filmu, když složili hudbu k snímku *Tentação* (Pokušení, 1997) režiséra Joaquim Leitãa, s nímž spolupracovali i posléze. V roce 2004 skupinu vyznamenal prezident republiky Jorge Sampaio řádem za zásluhy v oblasti kultury. Ve stejné době se

regulérním členem Xutos stal častý koncertní i studiový host, saxofonista a doprovodný vokalista Gui. Výrazně se podílel na albu *O Mundo ao Contrário* (Svět naruby, 2004), k němuž bylo přizváno značné množství hostů včetně rapperů, operních zpěvaček či disidentů z doby Nového státu, například Sérgio Godinho. V pětičlenné sestavě skupina vydržela až do roku 2017, kdy v důsledku komplikovaného onemocnění jater zemřel kytarista a zakládající člen Zé Pedro.

Je to těžký, ale jde to

Poslední nahrávka *Duro* (Těžký) názvem i tématy navazuje na desku *Puro* (Čistý) z roku 2014. Na albu najdeme hutné rockové skladby i jemnější balady (na některých se ještě podílel Zé Pedro) a tomu v textové složce odpovídá kolísání mezi společenskou kritikou a smutkem či truchlením. Lepší než uhnout ze svých pozic je nebýt, to je možná nezásadnější sdělení desky. Mluvíme už není rozervaný jednotlivec, ale dav – chór věští konec světa, zároveň však prohlašuje, že bude bojovat bez ohledu na ubývající síly. Příkladem může být píseň *Mar de Outono* (Podzimní moře), v níž promlouvá několik námořníků ze ztroskotané posádky, snažících se dostat domů. Navzdory únavě a vyčerpání jsou odhodlaní se nevzdát. Aktivistický přístup se projevuje třeba ve skladbě *Alepo*, již na koncertech předchází proslov na podporu lidí postižených konfliktem v Sýrii. Text vychází z tweetů mladé Syřanky, přímé svědkyně vojenského násilí. Další písně ztvárňují hrůzy války očima dítěte, komentují období hospodářské krize nebo se zamýšlejí nad prázdnotou mezilidské komunikace v období informačních technologií, které často nahrazují přirozený kontakt. Přebal desky je v duchu piety černý, typografie evokuje roztřesené tahy štětcem.

Xutos & Pontapés byli kdysi v portugalském tisku označeni za „rockovou lokomotivu“. V rámci takřka nepřerušovaných šňůr koncertovali i v těch nejzapadlejších koutech země, vystupovali na festivalech i společensky významných událostech včetně tradičního pálení stužek (*Queima das Fitas*) na konci akademického roku, bodovali v hitparádách a po pětáctýřiceti letech na scéně oslovují fanoušky a zejména fanyanky několika generací. A příběh zatím nekončí.

Autorka je portugalistka.



Xutos & Pontapés chtěli být trochu jako Sex Pistols. Foto Peter Machado



Denisa Langrová a Jana Chmelařová: Chimerx, video, 2023

Stála na zastávce a kapky kyselého deště jí stékaly po čele. Smogový spad jí na srsti zanechal černé skvrny. Vracela se zrovna z povinné kontroly v laboratorním středisku. Čekala na přívoz, který ji v areálu převezde do jejího pelíšku. Čekalo jich tam pět, poslední chiméra se štítkem G03 stála jen kousek od ní. M58 cítila její vůni. Měla chuť se jí dotknout. Vnímala přitažlivost, ale nevěděla, jak s tím pocitem naložit. V ústavu je chimérám přísně zakázáno navzájem se dotýkat.



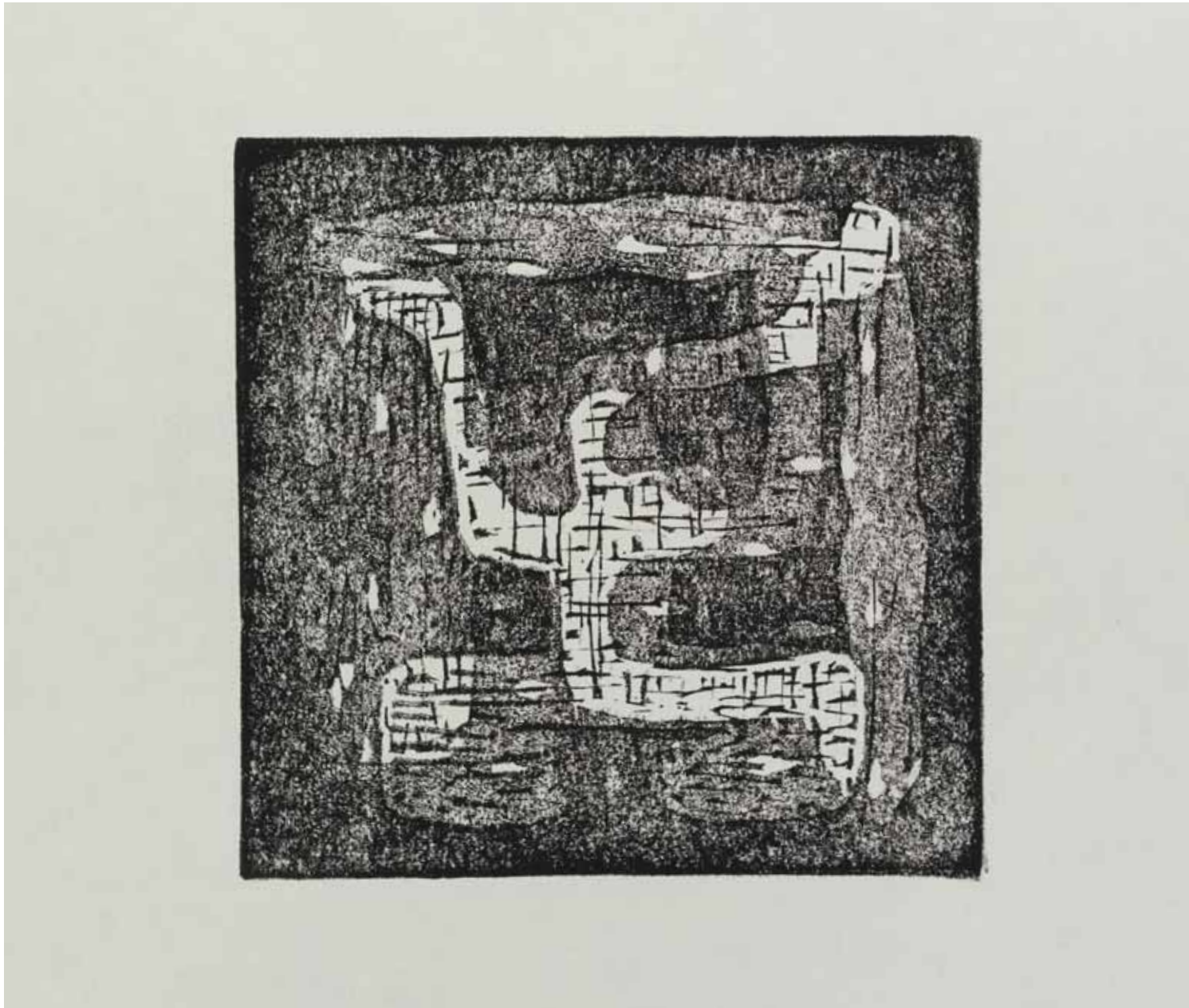
Jana Chmelařová (nar. 1996) je studentkou Ateliéru volného umění I na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a bývalou studentkou humanitních věd na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy. Vytváří multimediální díla reagující na současná sociální témata. Momentálně čerpá inspiraci z levicového aktivismu, genderových ideálů, sociální ekologie a antropologie. Nejčastěji pracuje s filmovou scénografií a postprodukcí ve formě speciálních efektů.

Denisa Langrová (nar. 1996) pracuje na Záchraně stanici hlavního města Prahy a v současnosti ukončuje magisterské studium Volného umění III na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Koncepty jejích projektů vycházejí z ekofeministických teorií, environmentálních studií a mezidruhových a nebinárních základů. Zajímají ji průsečíky příběhů lidí a ostatních zvířat, koncept domestikace a jeho možná spojitost s láskou a lidská zkušenost v době kapitalismu a globální krize. Reflektuje osobní jako politické a naopak. Její práce je často založena na příbězích, v nichž volně kombinuje prvky fikce a reality.

Proč je tolik historie?

Konjunktura historické látky v současné próze nevychází z hlubšího zájmu o dějiny. Ty tu slouží především k vyvolání emocí a dojmu autenticity, případně jako univerzální rámec k nenáročné komunikaci na libovolné téma. Výsledkem je naopak posílení ahistorického prezentismu.

KAMIL ČINÁTL



Historie se již odehrála, reprezentuje se v režimu paměti. Kresba Olena Nurmamedova

Pokud chceme promýšlet vztah literatury a historie, měli bychom vyjít z aktuální obliby historických témat. Historie expanduje nejen v literatuře, ale je všudypřítomná i v širším kontextu kulturní produkce. Projevuje se to trvalým růstem různých mediálních reprezentací minulosti (eventy, dramata, filmové dokumenty, hrané filmy, komiksy, literární texty, počítačové hry...), přičemž historická témata i způsoby zobrazení se často opakují. Nakolik se mohou stejná témata i postupy multiplikovat, exemplárně dokládá nepřeborná produkce věnovaná holokaustu. Ilustrativně se to odráží v názvech knih o koncentračních táborech: *Dítě z Osvětimi*, *Houslistka z Osvětimi*, *Kouzelník z Osvětimi*, *Plavec z Osvětimi*, *Porodní sestra z Osvětimi*, *Tatér z Osvětimi*, *Učitelka z Osvětimi* a tak dále. K čemu potřebujeme takto repetitivní produkci? Proč je tolik historie?

Pokusím se příčiny této expanze a všudy-přítomnosti osvětlit. Nevycházím přitom primárně z přístupů literární historie a teorie, ale z perspektivy memory studies a public history. Zajímá mě, jak zacházíme s historií ve veřejném prostoru a k čemu nám slouží. Literaturu zde vnímám jako specifické médium, které osobitým způsobem zpřítomňuje minulost. Nejde mi o žánrové vymezení historického románu či o reflexi proměn literárního psaní o minulosti, ale o zachycení specifické pozice literatury v intermediální dynamice reprezentací minulosti. Než nabídnu interpretační závěry, popíšu stručně několik případových situací, jež odrážejí vztah literatury a historie v současné produkci. Záměrně v textu zjednodušuji a většinou mluvím prostě o „historii“, ačkoliv to neodpovídá komplexnosti problému ani odborné debatě.

Román traumatu

V roce 2006 vyšly *Peníze od Hitlera* Radky Denemarkové, a jak dokládá množství recenzí, cen, dotisků i překladů, byla to literární událost. V rychlém sledu následovaly podobně koncipované romány dalších autorek – Kateřiny Tučkové či Jakuby Katalpy –, které se také dočkaly čtenářského ohlasu. V Česku se prosadil typ psaní o minulosti, jež můžeme označit jako román traumatu. Je postaven na hrdinkách, které v minulosti zažily bezpráví a násilí, případně ze současnosti zamlčovaná traumata odkrývají. Literatura zde funguje terapeuticky, nabízí katarzivní vyrovnání s historickými křivdami. Historie se již odehrála, reprezentuje se v režimu paměti. Pokud se čtenář ztotožní s reflexivně paměťovou perspektivou, může si do historických kulis klidně zasadit vlastní příběh a problémy. Může číst román jako svou osobní historii, může se vyrovnávat s vlastními traumaty. Minulost je zde autentizována především silou emotivního prožitku, což otevírá prostor ahistorickému prezentismu. V poslední dekádě román traumatu devalvoval do velkého množství reprodukcí tohoto paměťového schématu, objevují se další a další varianty zpracování. Nabídnu jen pár ilustrativních příkladů: u Michaely Klevisové modelové dochází k výraznějšímu příklonu k detektivce (*Prokletý kraj*, 2021), u Kláry Teršové (*Bílý pramen*, 2022) je klíčová vazba k Ašsku. I přes multiplikace si román traumatu stále drží silnou pozici na trhu i pozornost čtenářů.

Román nostalgie

Když krátce před uvalením karantény v roce 2020 Karin Lednická vydávala v malém nákladu u malého nakladatelství první díl

zamýšlené trilogie *Šikmý kostel*, nečekala, že osloví čtenáře mimo region Karvinska. Z románové kroniky zaniklého města se i přes uzavřená knihkupectví stal bestseller. Na rozdíl od románů traumatu se jedná o lineární a epicky rozvětvené vyprávění, které není založeno na reflexivně paměťové perspektivě. Klíčovou roli zde hraje vztah ke konkrétnímu místu – staré Karvině, jejíž zánik působivě reprezentuje osamělý kostel sv. Petra z Alkantary, nakloněný následkem poddolování. Románová rekonstrukce starého, již zaniklého světa je založena na nostalgii, kterou výstižně shrnuje často užívaný promo slogan Aleny Mornštajnové: „*Šikmý kostel* vypráví o světě, který zmizel, a my jsme na něj zapomněli.“ Zánik staré Karvině rezonuje s existenciálním rozměrem času jako „memento mori“. Nyní jsme, ale jednou zmizíme a už nebudeme. Lapidárně tento až náboženský prožitek, zprostředkovaný četbou obsáhlé kroniky zaniklého města, vyjádřil jeden z čtenářů na portále Databazeknih.cz: „Je prostě fascinující, že skoro vše, co je v knize, už není. Že může celé město zmiznout.“ Tuto nostalgii můžeme vnímat jako konkrétní příklad temporality, jež se nabízí jako alternativa k tradičnímu pojetí historického času jako příběhu o pokroku či emancipaci.

Historie a emoce

Historie v kulturní produkci expanduje, protože rychle a efektivně vzbuzuje emoce, aniž by od nás vyžadovala přímou akci. Bezpráví v minulosti není tak naléhavé, jako když mu čelíte v zaměstnání. Jak ovšem ověřit předpoklad, že čtenáři vyhledávají historii právě s ohledem na její emotivní sílu? Zkoumal jsem z tohoto důvodu komentáře čtenářů

K oblibě historických témat v současné literatuře

k historickému bestselleru *Bílá Voda* (2022) Kateřiny Tučkové. Na čtenářské platformě Databazeknih.cz je jich aktuálně 550 a téma emocí patří k nejfrekventovanějším. Čtenáři často sdílejí pocity, které v nich čtení vyvolalo. Vzbuzení emocí pro ně představuje klíčovou kvalitu románu, jež podstatně vymezuje smysl čtení literatury o historii. *Bílou Vodu* charakterizují jako „intenzivní zážitek“, který vzbuzuje „smutek a rozčilení“. Dotýká se srdce, dostane se pod kůži: „Vynikající román, od něhož se nešlo odtrhnout. Emocionální horská dráha, nesmírně čtivé, syrové a srdce drásající.“ Dominantní role emocí má zásadní význam pro zacházení s historií. Čím více emocí kniha vzbudí, tím je vztah čtenářů k historii silnější. Toto zaměření na zážitek se specificky propojuje s historickým obsahem. Dějiny pak jsou tíživé, temné, působí mrazivě. Do popředí vystupuje přítomný čas prožitku, historický čas vyprávěných událostí naopak ustupuje. Ukazuje se, že intenzita zážitku určuje kvalitu dějin: čím je silnější, tím jsou dějiny lepší.

Nečekaná historie

Část literární produkce se k historii explicitně hlásí, jinde je její přítomnost implicitní. Modelovým příkladem může být rozsáhlá a komerčně úspěšná tvorba Františka Kotlety, jež nemá k historii tak zřejmý vztah jako romány traumatu. Když se však odvážíme vstoupit do světa akční fantasy, zjistíme, že je plný historie, ovšem v netradičním spojení s drsným humorem, pornografií a násilím. Romány traumatu vyprávějí o historii vážně, tematizují především oběti nacistu a komunismu. Souzní tak se státní politikou paměti, což se odráží nejen v mediální pozornosti, ale též v průniku do škol. Zatímco *Peníze od Hitlera* běžně najdeme v maturitních kánonech gymnázií, romány Františka Kotlety bychom tam hledali marně. Kupříkladu v sérii *Bratrstvo krve* se to hemží upíry a vlkodlaky, jejich příběhy jsou však zasazeny do historie. V díle *Stalingrad* (2019) se spolu s českým upírem Janem Bezzemkem, který bojoval už v Kresčaku, v husitských válkách a usiluje o očistu Čech od Němců, účastníme zlomové bitvy druhé světové války. Jde o střet germánského a slovanského klanu upírů. Kotleta se nebojí drsného humoru ani ve vztahu k holokaustu: Židé zde slouží za potravu germánským upírům.

Historii najdeme i v sérii *Legie*, jež se odehrává ve vesmíru poté, co byla Země ovládnuta mimozemšťany. S „okupanty“ neohroženě bojuje český odbojář František Moravec. Jak naznačuje jméno hrdiny, je tato fantasy protkána odkazy na protektorát. Kotletovo pojetí historie je hravě subverzivní, pracuje sice se známou historickou látkou, s cynickou ironií však ignoruje tradiční způsoby jejího zvýznamnění. Modelový exkurs do akční fantasy zde ilustruje všudypřítomnost historie v literární produkci. Zároveň představuje specifický přístup k historii. Kotletovky podvracejí vážný vztah k traumatické minulosti, v rámci rozvolněných pravidel přiznávají braku zlehčují historii a nabízejí čtenářům emoce založené na humoru. Historie je součástí netradičního mixu, který především baví.

Ukradený historický román

Romány Aloise Jiráska měly do devadesátých let minulého století místo v literárním kánonu, byly pevnou součástí literární výchovy na školách a vymezovaly základy žánru historického románu. Ještě v roce 2013 vyšel z výzkumu sociologů Jiřího Šubrt a Jiřího Vinopala jako nejoblíbenější historický román *F. L. Věk* (1888–1906). Tyto časy však již minuly. Čtenáři tradičních historických románů přešli od Aloise Jiráska či Ludmily Vaňkové

k historickým detektivkám a eposejím Vlastimila Vondrušky. Historický román zůstal na první pohled stejný. I Vondruška nabízí rozsáhlé epické fresky, kdy dramatické příběhy dílem smyšlených, dílem historických postav vtahují čtenáře do národních dějin. V širším kontextu je však patrná zásadní změna, která souvisí s Vondruškovými ideologickými postoji k aktuálním společenským a politickým otázkám, které začal vyjadřovat zejména v souvislosti s uprchlickou krizí v roce 2015. Na popularitě detektivek a eposejí se svezly krajně pravicové a národně konzervativní polemiky s Evropskou unií, „genderem“ či politickou korektností. Historie ve Vondruškově pojetí se stala potravou kulturních válek. Právě zapojení historických témat do politických sporů představuje další dynamiku, jež přispívá k expanzi historie ve veřejném prostoru.

Intermediální konstelace

V polích českých knihoven nelze přehlédnout objemnou sérii historických detektivek Volkera Kutschera, jejichž hlavním hrdinou je komisař Gereon Rath a které se odehrávají v Německu před nástupem nacistů k moci. Globální čtenářskou popularitu ovšem Kutscherovým knihám zajistil až televizní seriál *Babylon Berlin* (2017–2022). Asi jako většina českých čtenářů jsem se k literární verzi dostal až po zhlédnutí seriálu. První díl série *Mokrý ryba* (2017) vyšel v Česku až po uvedení seriálu. Volkera Kutschera nezmiňuji jen s ohledem na obecnou popularitu historických detektivek, chci spíše poukázat na dynamický rozměr intermediálních konstelací, jež množí reprezentace minulosti. Filmové či jiné verze literárních textů (*Babylon Berlin* příkladně vyšel i jako komiks a romány jsou dostupné i ve formátu audioknih) mohou dodatečně podpořit zájem o původní médium.

Autofikce jako zdroj autenticity

V poslední dekádě se prosazuje pojem „autofikce“, který označuje romány napsané formou fikcionalizované biografie. Autoři zde s důrazem na autenticitu vyprávějí osobní příběhy, jež se často týkají sociálního vyloučení, života na okraji. Z perspektivy našeho tázání není podstatná výstižnost definice, důležitější je klíčový význam autenticity a možnost zosobnění historie v tomto typu literatury. Již u románů traumatu jsem zmínil přisvojení historie jako osobního příběhu. Jde to, ačkoliv se jedná o přiznané fikční příběhy. V případě autofikcí tuto strategii umocňuje opravdovost vyprávění garantovaná autorem. Hranici mezi historií a osobní pamětí jedince modelově ukazují romány Édouarda Louise. V próze *Kdo zabil mého otce* (2018, česky 2021) vypráví syn příběh svého otce, který se vinou pracovního úrazu ocitl na okraji společnosti. Vzpomíná, jak se po školní výuce dějepisu marně snažil z otce vytáhnout vzpomínku na zlomový rok 1989. Otec však neměl z pádu berlínské zdi žádný zážitek. Syn v románu stroze konstatuje: „Historie, jak se vyučovala ve škole, nebyla tvojí historií.“ Pro naše tázání je podstatné, že se v autofikcích téma historie často objevuje v této reflexivní poloze. Jaká historie? A k čemu slouží? K sociálnímu vyloučení? Rozdvojení historie na tu školní a osobní pak souvisí s expanzí historických témat ve veřejném prostoru. Právě autofikce často artikulují ony „tvé historie“, jež se skrývají za významnými historickými událostmi, o nichž se učíme ve škole.

Nenáročnost prezentismu

Jaké jsou tedy příčiny expanze historie v současné literatuře? Historie představuje všudypřítomné téma, které je schopno jako

montážní pěna vyplnit veřejný prostor a nabízí se jako univerzální rámec pro komunikaci téměř o čemkoliv. Tato použitelnost souvisí s řadou změn, k nimž v posledních dekádách dochází na poli porozumění historii. Francouzský profesor historie François Hartog, který se zabývá proměnami vnímání historického času, tyto posuny charakterizuje jako „novou historickou situaci“. Důležitým rysem těchto změn je vyvázání historie z tradičních myšlenkových rámců moderny. Ty můžeme vymezit jako konkrétní kategorie historického myšlení (příčina a následek, trvání a změna) a velká vyprávění se silným horizontem budoucnosti (příběh emancipace národa či civilizačního pokroku). Důsledkem těchto změn je personalizace historie. Vztah k minulosti vzniká přes osobní prožitek, není nutné historii racionálně verifikovat, vyprávět ji jako velký příběh (národní ideologii) či historickou událost patřičně zasadit do kontextu širších souvislostí. Výše citované čtenářské komentáře k románu *Bílá Voda* ilustrovaly tento princip zosobnění skrze afektivní prožitek. V popředí zájmu čtenářů jsou emoce, jejichž intenzita zakládá dojem autenticity, který autorizuje reprezentaci historie. Je pravda, protože na nás intenzivně působí. Právě personalizace historie a důraz na emoce jsou příčinou expanze historie, neboť výrazně snižují její konfliktní povahu a zvyšují její komunikační potenciál.

Další možná příčina této expanze se týká efektu multiplikace, jež jsme se dotkli v případě

románů traumatu a psaní o holokaustu. Britský akademik Andrew Hoskins, který zkoumá dopady technologií na paměť, hovoří v souvislosti s dynamikou nových médií o „konektivním obratu“ či „hyperkonektivitě“. Nové technologie dle Hoskinse zásadním způsobem změnily způsob, jak komunikujeme o historii. V současnosti náš čas rytmizují sociální sítě. Jsme aktuální, jen když jsme připojeni a sledujeme nepřetržitý tok nových informací. I historie je tak komunikována jako aktuální performativ (teď čtu knihu, teď sleduji film, teď se fotografuji s památkou). Tato hyperkonektivita výrazně zmnožuje reprezentace historie ve veřejném prostoru a přispívá k multiplikacím.

François Hartog spojuje novou historickou situaci s prezentismem: „Novým horizontem se totiž stala sama přítomnost, čas bez budoucnosti a bez minulosti, který si minulé i budoucí vytváří podle potřeby, ze dne na den; čas, který uznává jen okamžitost.“

Ve vztahu k literatuře se tento prezentismus projevuje rozkladem literárního kánonu a důrazem na aktuální literární události. Jako hlavní časový rámec pro vztahování se k minulosti zde funguje přítomnost. Čtenář aktuálně prožívá emoce z tíživé historie, teď sdílí své dojmy ze čtení na sociálních sítích. Prezentistický přístup k historii je mimořádně flexibilní a nenáročný. Bez většího úsilí dokáže zvýznamnit jakoukoliv historii pro jakéhokoli čtenáře.

Autor je historik.

Diskuse časopisů A2 a Host o letošní Liteře

ŽÁDNÁ POSELSTVÍ NEJSOU, JSOU JEN POSLOVÉ.
(Julio Cortázar)

Jaká poselství nám předává současná česká literatura? A jaká kritéria rozhodují o výběru nominovaných knih? V den, kdy budou vyhlášeny nominace na ceny Magnesia Litery, vás zveme k literárněkritické diskusi nad texty nominovanými v kategorii Luxor Litera za prózu.

hosté

Petr A. Bílek
Blanka Činátlová
Alena Fialová Šidáková
Ondřej Nezbeda

moderuje
Petr Vízina

STŘEDA
14. BŘEZEN
19.00

Horní sál
Ústav pro českou literaturu AV ČR
(Na Florenci 1420/3, Praha 1)



Poezie jako radikální upřímnost

Básnířka Klára Krásenská v debutové sbírce *Mýtinami* imaginativně prozkoumává prostor domova či venkovskou každodennost a noří se do magie rituálních obřadů. V dalším ze série rozhovorů, v nichž dáváme prostor nastupující básnické generaci, jsme mluvili o kulturní paměti, otázce básnické tradice nebo o úskalích básnického přednesu.

LIBOR STANĚK II.



Klára Krásenská. Foto z osobního archivu

Už název vaší prvotiny *Mýtinami* indikuje silný vztah k přírodě. Ve svých textech jste vždy pracovala s prostorem lesa, venkova, zahrad. „Básně Kláry Krásenské ohledávají a rozpouštějí dělicí čáru mezi přírodou a člověkem, jako by autorka vedla environmentálně-antropologický výzkum,“ napsala třeba básnířka Marie Iljašenko. Ale environmentální lyrika pro vás, pokud vím, není příliš přitažlivý pojem. Proč? Bráním se mu jakožto označení pro způsob psaní, které je mi momentálně vlastní, a jsem k němu poněkud nedůvěřivá jako ke kategorii, která implikuje jistý způsob angažovanosti. V pojmu „environmentální lyrika“ mi přebývá jakási přidružená apelativní funkce a vůbec – funkce jako taková. Poezie je všelijaká, ale té, která sleduje vnější záměry, tj. je k něčemu, moc nevěřím. I o Proustovi by se dalo říct, že v knize Combray provádí environmentálně-antropologický výzkum, ale nepůsobí to poněkud úsměvně? Chci říci, že mám pochybnosti o terminologii tohoto typu. I Proust přece pozoruje řeku, krajinu v různých směrech od Combray, touží po ženě neoddelitelné od kraje, jedno se s druhým prostupuje, ale za vším tuší jakousi vnitřní skutečnost, je fascinován tajemstvím: řeka a žena naznačují něco o povaze světa, lidském i nelidském pobývání, ale co? Toho se nelze zmocnit a uplatnit to, využít, byt k ušlechtilým účelům, jako je společenská aktivizace. K tomu se lze snad jen přiblížovat. To je rozměr, který mi v pojmu environmentální literatury, potažmo poezie chybí.

Podle mě současnou přírodní lyriku nelze psát bez vědomí ekologické krize. Chápu tedy literární teoretiky, že s pojmem environmentální lyriky pracují. Nejste ale sama, kdo je podezřívavý k „poezii s přívlastkem“. Třeba Jakub Řehák si ve své aktuální knize *Poezie* ve věku vnějškovosti všímá, že důležitější než skutečná podstata začalo být to, jak se někdo nebo něco jeví... Nemyslím, že by se pozorovatelská pozice, která mapuje ono jevení se, nutně vylučovala s pozicí založenou zevnitř. Nebo máte na mysli, že subjekt nedokáže nahlédnout vnitřní, zakrytou skutečnost? Jak ale vůbec rozliším vnější od vnitřního, jeví se od pozorovatele? Je mi blízký úryvek z eseje Paula Ricoeura Pravda a lež, který jde podle mého k podstatě věci: „Pravdivé umění je ve shodě se svou vlastní motivací, angažované právě tehdy, když angažované být nechce, když přistoupí na to, že princip nového začlenění do celku samo nezná.“ Tedy: hledět si zdrojů, ze kterých tvůrčí akt skutečně povstává, nepřidržovat se přívlastků, nejlépe si jich vůbec nevšímát, aby si o sobě a o světě člověk nezačal hýčkat nějaký hotový obraz.

Zdá se mi, jako byste ve svých verších zacházela s podobnou emocionální jemností, kterou nacházíme u současných polských básníků, jako je Małgorzata Lebda nebo Marzanna Kielar. I vaše lyrika se navíc přibližuje próze a čerpá z tísnivosti rodiště. Často je i magicky pověřivá, funguje jako uhrančivé zaříkadlo. Všechny

tyto motivy můžeme nalézt právě

u Lebdy. Měly na vás tyto autorky vliv?

Vliv můžu stěží rozeznat. Marzannu Kielar znám jen jménem, ale Małgorzata Lebda spoluutváří jemné pletivo textů, které se mnou zůstávají a při různých příležitostech vyvstávají z paměti. Jednu z jejích básní jsem se pokoušela prozkoumat pomocí aparátu kognitivní poetiky. Objevila jsem při tom jednání povstávající z vůle, která byla přiřknuta jak lidskému, tak nelidskému. Nelidské je u Lebdy soustředěno v přírodním světě, a přitom působí zdánlivě proti životu. Ohrožuje, jenomže nejednoznačně – vede nejen ke smrti, ale i kamsi za ni. Atmosféra úzkosti ale zůstává přítomná. Teď, když si to znovu formuluji, dovedu nahlédnout tíseň, kterou zmiňujete, i ve svých textech. Přesto myslím, že to s ní není tak jednoduché. Jakub Deml v *Rodném kraji* píše: „Miluji tento svůj kraj, poněvadž s ním jdu na Golgotu: všichni budeme ukřižováni, i tato lípa, i tento žulový balvan... Ale já miluji tento kraj, poněvadž vstane z mrtvých a vstoupí na nebesa. On ustavičně vstává z mrtvých a ustavičně vstupuje na nebesa a ustavičně krvácí na kříži.“ I tady je přítomná bolest neodlučitelná od proměny, s ní i biblický intertext, který je rozpoznatelný u Lebdy, a já si s ním taky ráda hraju. Silné slovo mě přitahuje: všelijaká říkání, liturgické formule, místní pověsti, lidové sběry, různé historie, co se vyprávějí v hospodě, výkupčí kůží, vyvolávající z amplionu dodávky své služby... To jsou taky zařikání. U Lebdy si je teď nevybavím s takovou živostí, ale možná k ní přicházejí podobně jako ke mně, tou venkovskou každodenností.

Zároveň zkoumáte možnosti rituálu, mikrohistorii krajiny, poetiku domova. Vaše poezie připomíná vesnické epizody upomínající na lidová vyprávění, morytáty, duchařské historky. Nakolik vaši tvorbu determinuje místo, odkud pocházíte, tedy Bystřice u Benešova?

Když se vrátím ještě k Proustovi, jsou to ona „hluboká ložiska [mě] duševní půdy“. Vyrosla jsem tu, před půldruhým rokem jsem se po letech strávených převážně v Praze přistěhovala zase nazpátek. Nenacházím v sobě přirozenou touhu cestovat do dalek, lnu spíš k místům nejbohatším na navršený čas – můj osobní čas a paměť. Chodím stále týmiž cestami, loukami, někdy pod stejnými stromy jako před dvaceti lety a vyvolávají se mi tu dávné hry, myšlenky, sny, modlitby. Mohla bych vytvořit jejich mapu. Zůstávám taky při krajině; skoro každý den na procházce vidím drobné pohyby – dozrávání ostružin a šípků, tempo vody v potoce, měnící se odstíny světla. Pak je tu širší vrstva kulturní paměti, historická nebo literární, která se přidružuje, ale taky aktuální čas, který se koncentruje hlavně kolem hospody a kostela. Zdejší hostinec, vedený už sto padesát let starým bystrickým rodem Hlaváčků, v němž nejstarší syn dědi jméno Karel, je zdroj nepřetržitě zakouzlené řeči. Chodívám tam na polívku a cígo za dosud nejmladším Karlem, vyměňujeme si knihy, on mi vykládá novinky: kdo sedí v base a koho naopak pustili, co na „vejboru“, co dělá pan farář, kdo měl jakou eskapádu s policií... Někdy si čteme z místních kronik nebo z Jáchyma Topola, pomáhá mi s francouzštinou. Jednou jsme naložili do felicie Petra Hrušku a odvezli ho do blízké vsi Bezejovice, kam jezdíval Ludvík Vaculík za Josefem Zemanem – ten tu od poloviny šedesátých let vedl zemědělskou školu, Vaculík o tom pěkně píše třeba v *Cestě na Praděd*. To všechno je u kořenů toho, čím žiji a co ke mně přichází proměněné, oživlé.

V pořadu *Akcent na Českém rozhlase Vltava* jste mluvila o vnitřní pravdivosti, která je pro jakéhokoli básníka klíčová. V postmoderně – době ironické – tento přístup neměl moc váhu, ale v současnosti

Klára Krásenská (nar. 1995) vystudovala historické vědy na KTF UK. Na bakalářskou bohemistiku na FF UK navázala tamtéž studiem komparatistiky. Působí jako knižní redaktorka, příležitostně překládá a píše literární recenze. Její básně dosud otiskly časopisy jako *Tvar*, *Psí víno* nebo *Prostor Zlín*. Cyklus *Mytologie lesa* byl publikován ve sborníku *Básne SK/CZ 2021*. *Krásenské básnická prvotina Mýtinami* (*Viriditas 2023*) se dostala do širší nominace ceny *Magnesia Litera*. Její texty doprovodily knihu fotografií *Teorém kamenné zahrady* (*UMPRUM 2023*).

S Klárou Krásenskou o pravdivosti, zaříkání a tradici

se mluví o „nové upřímnosti“ či „metamodernismu“, který patos navrácí zpátky do hry. I ve vašem básnění je přítomen – a teď to nemyslím negativně. Sázíte na kult krásných slov. Cítíte se být součástí nějakého takového proudu v současné české poezii?

Tehdy jsem mluvila hlavně o tom, že poezie je s to nabídnout výsadní prostor pro radikální upřímnost. Dovede velmi tvrdě vybídnout – neuhni si pohledem. Je to ale možnost, nikoli nutnost, která by platila plošně. Pokud jde o poetický patos a krásná slova, musím se tomu usmívat, protože vím, že k nim lnu a má to svá úskalí. Sylva Fischerová, která s nesmírnou péčí sbírkou redigovala, mě při jednom z prvních setkání varovala před „překultivovaností“ textu. Víam, že opravdu mám tendenci všelijaké nabízející se výbuchy a vybočení raději pěkně uhladit, zabílit zdvořilým úsměvem. Jenomže tím se zahraju do outu, a jakou to pak má cenu? Snažím se to tedy rozeznávat a vzdorovat, nicméně skutečně jen tam, kde se přistihnu, že se bojím slova, tedy sebe. Odvaha k patosu v tom původním slova smyslu je velmi důležitá. Musí se riskovat i přeshlap do kýče, aby člověk nezpohodlněl v pozici bezpečného odstupu, který nakonec neřekne vůbec nic. Jak nebo nakolik to souvisí s „novou upřímností“ nebo kdo se k ní v současné české poezii navrácí, nemám ponětí.

Lze si všimnout, že v tuzemské poezii nultých let převládala konfesijní lyrika nad fenomenologickou, psanou z hlediska pozorovatele, a platí to do značné míry i v případě neaktuálnější tvorby. Ve vašich textech jsou ale tyto směry vybalancované. Možná i proto, že umíte zkrátit ony emocionální výbuchy. Jak důležité je pro vás získat si od svých emocí odstup? Emoce nechápu izolovaně, není to tak, že by mě něco zachvátilo a já bych to potřebovala zaznamenat, ať už pro úlevu, nebo hlubší požitky. Je to možná trochu jako s těmi stavy krajiny, za kterými se tuší nějaká širší skutečnost, složitá síť vztahů, interakcí, paměti a stojí za to přiblížit se k nim. Sledovat vlákno pocitu je pro mě velmi náročné, možná je za tím jistá myšlenková topornost nebo slabá vůle, nicméně když se mi v textu objeví nějaké citové těžší, myslím, že kolem něj spíše kroužím pomocí konkrétní situace: vynášení oběšeného ze dvora, spálené hovězí, ulehnutí vedle druhého... Ale na to ať si čtenář odpoví sám. Nějak s tím asi souvisí, že jen zřídka píšou v první osobě. Nezdá se mi, že bych cokoli o sobě mohla suverénně odvyprávět. Báseň je pro mě nepaměť: znesnadnění vlastního osudu.

Některé vaše verše mohou upomínat na poetiku katolických básníků minulého století – Bohuslava Reynka nebo Jana Zahradníčka. Chápete literární tradici v eliotovském smyslu – je pro vás základním kamenem každé básnické řeči? Eliot varuje právě před takovým vztahem k minulosti, který se omezuje na pár básnických vzorů nebo období. Minulost je tím vyloučena mimo žitý čas. Eliot místo toho píše o pojetí historie jako simultánního řádu: nutném předpokladu historického vědomí, které zakládá tradičnost. Přítomnost se pak neodehrává ani sama o sobě, ani vůči minulosti, přítomnost je minulostí a naopak. Tradiční autor podle Eliota je schopen si neustále být vědom minulosti, ale uskutečňovat se i sám jako individualita. Autor není ostrov přítomnosti v moři minulosti, to je iluze. Když se dokáže vzdát svých břehů a hranic, nechá se zaplavit a prostoupit, v jeho časovém už bude vždycky přítomno i nadčasové. To mě fascinuje a věřím, že je to skutečně znak původní, inspirované, velké poezie, potažmo literatury a umění. Jde o to, ustoupit od sebe, vědět o možnosti, že příběhy o sobě samém a o světě lze odvyprávět stokrát jinak. To bych si přála umět, o takový pohyb ve světě stojím.

Když čtu, pohybuji se často po jakýchsi nitích napjatých právě vztahy: čtu Bohumila Grögerovu, protože k ní má tak bezprostřední a blízký vztah Daniela Hodrová, čtu Danta, protože ho překládal Jan Zahradníček nebo o něm s velkým vhladem psal Jan Vladislav, ke starší literatuře mě ostatně zpravidla vede cestička vztahu, který k ní měl někdo „současnější“. Tahle dynamika se samozřejmě odehrává i v rovině osobních vztahů: často čtu milované autory svých blízkých přátel, platí to i pro akademické setkávání během studia. Zkrátka, všude se neustále pne tkanina vztahů a významů a já se po ní pohybuji.

Důležité umělecké uchopení reality pro vás patrně představuje i fotografie? V první básni sbírky Závěrka je zachyceno marné usilování o jakési absolutní vidění. V Mýtinách dále například snižujete kontrast, prohlubujete stíny či varujete před zrnitostí. Těch několik básní, na něž narážíte, si vypůjčovalo určité postupy nebo děje, které se vážou k procesu pořizování snímku – a jak je jimi ovlivněno vidění. Od té doby jsem se k tomu nevrátila. Fotograf tedy jistě nejsem, ale fotím. Bylo období, kdy mě zajímalo nahé lidské tělo umístěné jako nenápadný objekt v krajině, pak dlouhá expozice – tím je inspirovaná zmiňovaná Závěrka, kde se pomalu otevírá a zavírá

oko-objektiv. Mezitím se něco, někdo pohne a zanechá stopu. Teď se mi dobře fotí na vykáčených svazích lesa, kde tu a tam trčí borovice, zlomený modřín, buk. V mlze, za sněhu nebo určitých světelných podmínek vznikají zvláštní přelivy a kontrasty, které ráda pozoruji. Dívám se jinak, než když ke mně přicházejí slova. Jedno ostatně určuje druhé. Obrazy ke mně přicházejí snáz a příjemněji, slova už jsou burcující, otrásají a vyžadují plnou pozornost – především se tedy snažím vytvářet a uvolňovat prostor psaní, kultivovat ho, promýšlet. Fotka ale otevírá cestu k bezprostřednímu úžasu.

Odmítáte pódiové čtení. Před klasickou recitací dáváte přednost interaktivnějšímu způsobu sdílení textu s publikem. Často v tomto kontextu citujete Zbyňka Hejdu, pro kterého byla daleko důležitější živá promluva než recitace textu. Jakou s tím máte praktickou zkušenost?

Hejdova glosa O čtení veršů nahlas mi vnukla nápad zkusit pojmout odlišně nejen autorská čtení, ale i koncepci jiných literárních pořadů. Hejda kritizuje přednes básnického textu jako recitaci, která jakoby jen přehrává již dosažené obsahy a významy. Přednášející se stává hercem, který posluchači předloží jakousi interpretaci. Hejda píše: „Rád bych jednou slyšel recitátora, který by všechen svůj zájem upoutal na čtený text a na čtení textu, ale ne jako na prostředek, jímž se dorozumívá s publikem, dojmá je nebo mu káže, ale jako na samu věc, jejíž tajemství se domáhá.“ Ona čtenářská – a recitační! – poloha domáhání se tajemství textu, k němuž je soustředěna všechna pozornost, mě nadchla. Odštiňuje nejen pódiové čtení, kde autor stojí jako výlučný a vydělený recitátor, ale vůbec události, v nichž básně jen zalepují díru v programu.

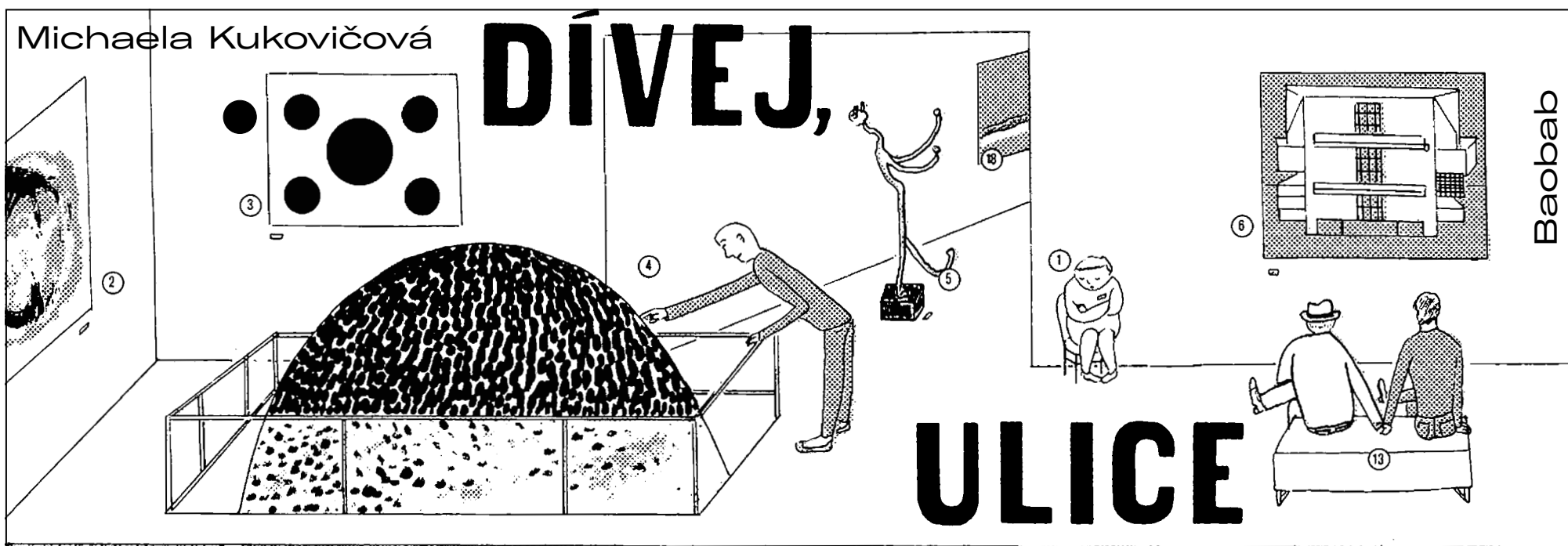
Já jsem Hejdovo přání dovedla ještě o kus dál a recitátory jsou ideálně všichni zúčastnění. Hranice mezi autorem a publikem se smaže a všichni se sejdou především proto, aby společně nahlas četli. Provedla jsem to už několikrát, z toho jednou se svými vlastními texty. Rozdala jsem je tehdy mezi asi třicet účastníků, a protože čtení probíhalo v tábořské botanické zahradě, nechala jsem je, aby se na patnáct minut rozešli do okolí, takže každý zůstal se svým textem v soukromí. Čtvrt hodiny byl sám s jednou básní, kterou četl nahlas a do které se dobýval: možná ho vábila, možná provokovala, nudila, popuzovala, to všechno dostalo volný průchod. Všichni se pak zase sešli a každý – včetně mě – přečetl onu báseň tak, jak se s ní setkal v těch patnácti minutách. Musím přiznat, že mě to strhlo. Nikdo nečetl „správně“, nerecitoval: někdo mluvil příliš

rychle, někdo příliš pomalu, jiný příliš potichu, někdo bezděky četl jiná slova, než v textu skutečně byla. Některé básně se zopakovaly, jindy četlo jeden text několik lidí zároveň. Vzpomínám si, že jedna skupinka přečetla báseň unisono, jiná se spontánně sešla a prolula čtyři texty do jednoho celku, někdo báseň dekonstruoval a některé verše četl opakovaně, druhý do nich vstupoval. Viděla jsem, že ty texty žijí, že nejsou moje, že ke mně přicházejí jako dar. Zdálo se, že to má opravdu dobrý ohlas.

Něco podobného jsme udělali třeba na Kafkárně – v ateliéru Bohumila Kafky v pražských Střešovicích, kde dělám dramaturgii literárních pořadů –, když jsme připomínali jarní výročí Václava Renče. S malou skupinkou jsme podobným způsobem četli jeho básně z různých období a někdo pak pronesl, že si ani nepamatuje, kdy naposledy strávil hodinu četbou tří básní. Jeví se to jako taková banalita – vytvořit prostor četbě, setrvat trpělivě s textem a mít pak třeba ještě možnost ten zážitek reflektovat –, jenomže není. Ti lidé odcházeli nadšení, přáli si něco podobného zažít znovu.

Vaše literárněkritické texty jiskří imaginativností a poeticky barvitým jazykem. Občas mi ale přijdou až moc hádankovité. Jako byste z těch dojmologických výšin nikdy nechtěla sestoupit a zamazat se nějakým pojmem či tématem, který by dané výpovědi dal jasnější obrys...

Moje představa o literární kritice je taková, že pečlivě sleduje literární kontinuum, tedy v co nejširších souvislostech, a podává o něm zprávu. Já píšou zpravidla recenze, být se snažím – má-li to ve výsledném textu své místo – překračovat hranici díla, které ostatně nikdy nestojí samo o sobě. Volím rozdílné „žánrové“ polohy, když jde o rozsáhlejší recenzi například pro Tvar; drobnější reflexe, jaké jsem psala pro seriál Ze současné české poezie do Lógru, kurátorské texty pro Psí víno nebo text pro Institut pro studium literatury. Čím kratší text, týkající se například drobného výseku z tvorby, tím spíš se snažím navázat tvůrčí dialog s přítomnou poetikou. Tě se chci přiblížit, podtrhnout ji, pomoci k rezonanci toho, co považuji za nejpůvodnější a cenné a především – vyhnout se frázi. Je to samozřejmě značné umění – zvládnout myšlenkovou přesnost, výrazovou úspornost a originalitu, neupadnout do nicneříkajícího blekotání. Zkouším to, učím se, snad to k něčemu je. Pouštím se teď do práce na dvou odborných článcích – inu, tam se otevírají zase jiná pole možností a hranice. Vyvážit přesnost, srozumitelnost a jazykovou bohatost, to bych si přála umět.



SUFRUM!

Dagmar Urbánková se ve svých nových textech projevuje jako vtipná glosátorka okolního dění, ale také jako hravá experimentátorka s nářečními prvky. Dočteme se o podivných zvycích běžkařů nebo o pozorování ohně a rozmrazování vody na nádobí a poučíme se, že „s tím dát nekomu po čuni není nic v pořádku“.

Jak dát nekomu po čuni (recept)

Po čuni dáte tak, že dáte (já o tym možu vyprávět, mnoho sem ich už zfacovala). Nejdřív se tedy rozhodnete, to je zásadní (přemyslím, jak se zásadní řekne valašsky nebo hanácké nebo nějak, aby to bylo zajímavější, estli chápete, jestli to jde nějak zkomolit – to mám nejrači, věci komolit. Nejde to, zásadní nejde přetentovat, jediné snad do ostravskyho na zasadni, ale to je stereotyp, nuda). Tak.

Pak se napřímíte, ruku teda hlavně (sme zpátky u toho facování) a facnete. Fac. Přesně. Plesk. Asi teda (nikdy sem to nedělala, ale představuju si dost). No a je to vlastně hotový. Můžete jít domů.

A jak jste to udělala, a je to už teda hotovy, tak to máte.

Jdete teda domů, jdete pěkně lukami, travami, no ale zas tak moc pěkně to nejde. To po pravdě ne. Začne vám být tak divně od ruky nebo od srdce, já nevím, něco nějak není v pořádku. S tím dát nekomu po čuni není nic v pořádku.

Po čuni

Raz dala nějaká žencká nekomu po čuni. Ale fakt dost, chlapovi nějakému. Letěl. Ten letěl! Nad kopřivami a pak do nich spad. Pak se v nich válel. A jak se válel, tak v nich mizel hloubš a hloubš. Hluběji. Pak už ani zoufalstvím nevěděl, co dělá. Na dně byl a čuměl enom. Čučel z rostlin, ani nemrkal.

Ona tak nadávala! Protože on před tím řval jak zpovykáný, pomínutý, vyplesklý starý vejce! Nandala mu. Stačila si u toho před tím teda vyhrnut rukávce a plesk. Zrazu se válal v býlí.

Vůbec už ale neví, proč to píše, ani co to bylo za chlapa mizernýho. Ale musel byt mizernej, když ho buchla a on letěl. Eště aji teď si odpluvla. Nevěří dosud.

No nic. Tak teď už to má za sebou a ide dom. Ona jako.

V lese tu náhle sa dala do řevu, do chechtání, sedí na pařezu a chláme sa.

Naráz ticho: sakryš, esli mu neudělala neco, neco vážnyho temu nekemu, aby v těch kopřivách se neuválal k smrti třeba například! Plný puchérů!

Ide tam zpět. Chlap leží na zádoch, vyšťabřený, oči otevřené, nemluví.

Dýchá? Nevíme, musí blíž. Ona jako.

A jak ho tam tak našla zuboženýho a čumí po něm detailně a je ona taková pečující, tak ho začala opečovávat, začalo jí ho být lúto. Chlap nečinný zůstával dál – ale ne dlouho. Nakonec divsa nedivsa – oni se vzali.

Za plotem (pjesnička)

Za plotem pláň. Pláň tichá, nikde nic. Tu keř, tu v poli díra, větví pár.

Před plotem žencká porcuje sekyrou maso, veliky plecko nejaky dělí, tlusčí řízky vyrábívá. Vždy zvedne porci do výšky a hází přes plot. Házá. Ale ne ledabyly, pěkně s tím narábí – jako s lítacím talířem.

Plavně přes plot
masa létají.

Sotva ještě ve vzduchu to maso je, vyběhnou odněkud do středu prostoru zvířata, úplně všelijaká a všelijak zbarvená, domácí i cizí, po jídle se sárou. Vyskakují, rvou se o kusy.

Někdo vrčí, jinému z huby kus trčí. Na ňho se někdo vrhá, kusy z jazyka trhá. Teď zas další nemeškal, přiběžkal.

Dál plavně masa
přes plot létají.

Tu jakýsi obří netvor tlapa netlapa vrhá se na řízek hnědýma zubama.

Třicatero možná víc ohří zupatých: dupou, poskakují, hňupou.

Nad prostor vylétl pták. Krouží, stíní, zlořekuje. Vydává zvuk nejtišší.

Pláň se vyprázdnila, hotovo.

Ticho je, smrdí to místo rozjezenými žvanci.

To ve snu viděla a nevěřila.

Prašan

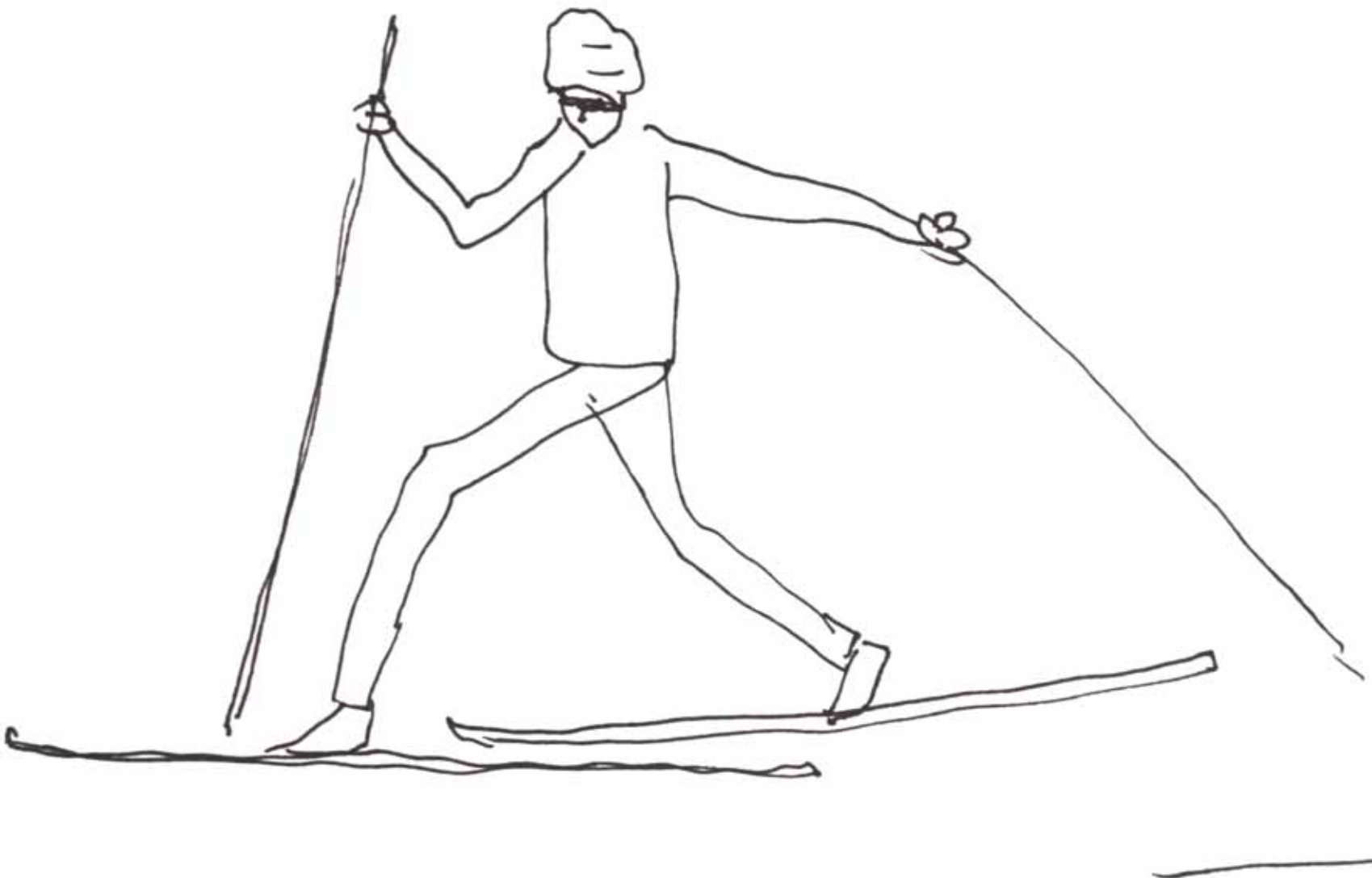
Prahu zasypal sníh. Je druhého prosince.

Z domů se vylili běžkaři. Zbystřili a vylézají.

A teď co je to za lidi a jak to mají s náčiním.

Tahle paní má běžky nesvázané, pod paží se jí rozšklebují do tvaru X, jedna klouže po skluznici té druhé, hůlky přes to ledabyly ukazují tři čtvrtě na čtyři. Běžkařské boty růžové, o barvu nejde, spíš o to, že na chodníku je led. Podrážka jak kámen, nechci to vidět.

Teď tenhle pán vychází z domu s běžkami na nohou. Jako ze dveří. Jiný extrém. Na podestě nasněženo, blíží se ke čtyřem schodům. Natáčí se, půjde bokem. Jde opatrně, ták. Délka běžek ale neodpovídá rozměrům schodů, je mu to jedno, využívá pružnosti dřev – ono to nějak půjde, houpe se. Náhle mu ale upadla čepice, zapadla škvírou



Dagmar Urbánková

pod schody. Jsem zvědavá, jak pro ni v běžkách poleze. Aha, napichuje ji seshora hůlkou. Čepice se ovšem ponořila ještě hlouběji. Bohužel.

Teď je tu starší paní. Ta to bere v běžkách stylem kros kántry, křížem krážem, masitý prašan sjednotil krajinu sídliště, žena se valí městem chodník nechodník, popelnice nepopelnice, přejíždí obrubníky, hupy, projíždí parkoviště – jak na vlnách. Zmizela. Z kterého domu vycházela, není jasné. Kam ale míří, jasné je.

Další madam: výbava solidní, před výkonem se ještě zastavuje v Bille. Nechce se jí běžky sundávat, tak prosí cizího pána lelujícího před obchodem, jestli by jí neskočil dovnitř pro tatrunku. On to udělá! Už to dělá! Paní si tatrunku dává do kapsy, zapne zip a jede směr Hvězda. Konečně. To je to místo, kde se všichni sejdou.

Než ale budou uvnitř, je před vstupem do lesoparku přechod, kde se to trochu zbrzdí. Já tam zbrzdím určitě, chci se dívat. Přechod je mírně nasolený, povrch sněhu narušený a teď ti běžkaři. Jeden z nich přijede k okraji a váhá: sundat, nesundat... Nesundat. Zároveň si ale nechce odřít skluznici, tak kráčí jako čáp – nohu zvednout, nohu položit, nohu zvednout, nohu položit, lala lalala, lala lalala, lala lalala. Přijíždí další a zase: sundat, nesundat... Nesundává. Nohu zvednout, nohu položit, lala lalala, lala lalala... Následující sportovec váhá jen krátce a sundává, pak běžky (lehké jak vážky) nese přes přechod. V každé ruce jednu, mezery v podrážkách se ucpávají sněhem, lituje, že sundal, bude muset čistit. Nebo nelituje? Hned za přechodem hůlkami boty čistí, vyškrabává, poklepává, nadává. Lituje. Donadával a sviští.

Než budeme uvnitř, tak je tu ještě jedna věc k dívání: lavičky. Lavičky pod peřinami jsou náhle pro panenky, sníh jim zkrátil nohy a zrušil opěradla. Žena přichází s kávou a váhá: sednout, nesednout. Sedá si do peřiny, do sedačky pro miminka, je celá zabořená. Kávu položila vedle sebe, nemůže ji najít. Našla ji až podle kouře. Pije, sedí a dívá se.

K lavičce se blíží mladík v běžkách. Chce si sednout „obutý“. Zkouší to bokem, sedí chvíli s nohama spořádaně na stranu (reklama na kaliopky 1978), je to trochu křeč, pro změnu si sedá čelně a běžky zapichuje na stojato. Kývá se to, boty visí na špičkách. Kdyby měl sjezdovky, vše by bylo jiné, stabilnější. Ale takhle ne. Tak tam vedle sebe sedí paní s kávou a pán se stojatýma běžkama. Zapadlí.

A teď jsme konečně v místě nejkrásnějším: na hlavní třídě Obory Hvězda. Tady je to široké jak v Rusku, tady to zaklenují posněžené větve, tady je to nekonečné a vzdušné. Tady plápolají šály, šustí šustáky, mrznou nosáky. Tady se tlumeně nesou otrávené výkřiky dětí: Nejde to, dál už nepojeďu! Tady se nesou povzbudivá slova rodičů: Vždyť ti to jde tak krásně! Tady se nasýtíme předjíždění, objíždění, dojíždění.

Švum, svíst, ševl.

A teď co se děje na vedlejších cestách. Asi totéž, jen v menším: Švum, svíst, ševl.

Na boční paprsek Obory Hvězda se dostaneme z hlavní třídy napříč lesem, shrbeně, aby sníh z větviček nenapadal za krk. Když se to nedopatřením stane, vyjímeme a osvobozená lehká větev tiše vylétne. Je ráda. Asi.

A teď, co je při takové sněhové nadílce problém. Zaprvé odpadky. Hluboký prašan toho pojme hodně: mandarinkové slupky, kapesníky, mobily, klíče. Ať už na té třídě nebo na té. Zadruté – na bílém pozadí se ztrácejí bílé bundy, bílí psi a bílé rukavice. Vše k nalezení na jaře.

A nakonec poselství: když nasněží, nechodte v bílém – byla by vás škoda. Až tak je to jednoduché.



Ilustrace Dagmar Urbánková, 2024

Plamen a led

Plameny kolem polen zlatí jak úhoři. Špičky i těla hašteří, zužují se, sužují, vytahují, nemůžou odskočit od černých dřev – od zdrojů. Elektrizují, jako by je někdo vložil olejem. Velké štěstí, že je tam sklo. Výjev celkově vypadá jak oživlá tapeta krbu.

Tak zatrol: je to živé, nebo ne? Chodím se ujišťovat, sahat na naakumulovaný plášť, ohřívat se. Nemůžu se od krbu odtrhnout, zatímco průhledný kbelík u kuchyňské linky marně čeká na vodu na nádobí.

Jdu pro ni, jdu černou zahradou. Za každým kerem nejímá jedno oči.

Vodu lovím z hrnců, které nechaly děti na trávníku, z hladin vyzvedám povolené ledové disky. Je to celkem slast, vybírat kulaté tlusté ledy z vody. Obcházím hrnce a plním kbelík. Je tma, sem tam se trefím, sem tam ne, do něčeho občas kopnu, převrhá se to do bot. Ledovka. Sufrum! Škrábla jsem se větví. Sufrum zas! Menší hrnce vylévám do kbelíku celé, trefa dobrá. Kbelík těžkne, led se uvnitř posouvá a chrastí. Nesu bílé ryby, čvíchá to. Zase ta bota. Nesu ledovou polévku černou zahradou – a i s kořením jehličnanů, listnanů... Doma to jídlo stavím vedle krbu, aby došlo.

Obraz v krbu chvílemi vypadá jak zrychlený němý film, oranžové plandající postavy, co se pořád zbrkle vracejí na začátek, k vrcholu, zpět na začátek... Nohy mají neustále v polenech a snaží se vykrotit. Když oranžový živel narazí na smůlu, děsivě zazlobí, úzké plamínky vyvíří ze stejných míst, dokola jedí, dokola hladoví. Zároveň ale jako by ani nic nepolykaly. Dřeva neubývá, úsporný režim, ale svítí to. Rychlé trávení. Možná polykají pěnu, pěnu ohně: ústa plná, žaludek prázdný. A polknuto hned.

Baví mě dívat se do tepla, mrská se to tam pomalu a ustavičně. Poleno černé sjelo. Oheň zasáhl střed ústředního dřeva a okraje začaly bělat.

A teď prásk! Kládíčka leží v červených troskách a hubne.

Nakonec je přeci jen po ní.

Další!

Oči spočinuly na kbelíku. Ohledně vody v zimě je tu víc variant, jak se zachránit. Kromě ledu v nádobách je také někdy nasněženo. To obcházím dům s lopatou, vyřezávám úzký hluboký chodník a sníh nasypávám do kbelíku. Když se pak uvnitř domu roztápí, voda se dělá nejdřív u okrajů, v centru je skupenství dlouho pevné, zakulacené a měkké jako plněný ovčí žaludek.

Tak obsah kbelíku pozoruju a stopuju – polívka za tři čtvrtě hodiny je hotová. Taková sněhová.

Dnes mám ale vodu z ledů a roztápění je delší a jinačí. Je dlouhé, to se mi líbí – pozorovat bílé plovoucí zbytky. Jsou celkem živé: z kaprů cejni, z cejnů akvarelky, z akvarelek neonky...

Sedím u krbu – než bude voda hotová. Sníh a oheň.

Ohniště je plné zlatých prstenů. A stenů. Čím víc plameny ujíždají ze středů, tím víc modrají a říkají větší a větší nesmysly, divoce tančí. Uvnitř dřeva musí být zavřený modřín. Jinak je nevysvětlitelné, kde se tam barva vzala. Občas blesk a jedna oranžová postava leze až do sopouchu. Tak nasupeně a zas se vrací. Dřevo okousané.

Polívka na nádobí už je. Nemůžu se ale odtrhnout: Plameny stojí jak loutky za polem a mele jich tam blbosti třeba i osm najednou, překřikují se, převyšují, strkají

do stran, vytlačují, štouchají se. Mluví hnusně jedna o druhé, jako fakt. Šklebí se. Vzájemně se požírají, nemá to konce.

Přepínám program, tapet máme dost. Máme plnou skříň krásných lesklých tapet – vybírám rašeliniště a jdu na to nádobí.

Polévám polévkou talíř s kytičkama, polévám lžící, vidličku, nůž. Polévám mixér, polévám.

Dole v domě mlátí okenice. A mně prší hlavou dovnitř.

Sufrum!

Dagmar Urbánková (nar. 1972) je ilustrátorka, básnířka a scénografka. Je autorkou knih pro děti (*Byl jeden dům*, *Chlebová Lhota*, *Cirkus ulice*, *Maškary*, *Už měkoně vyvádějí*, *Světozor*; *Případ pro psí játra ad.*), básnických sbírek (*Ta hlava větru vypadá jako pes*, *Otec seče trávu*, *Dům aj.*), próz i povídek. Naposledy vydala prózu *Umřel Brežněv* (Revolver Revue 2022).

Experiment, který trvá

Litvínovský pokus o kolektivní bydlení



Propagační fotografie Severočeských hnědouhelných dolů z počátku sedmdesátých let. Foto Archiv města Ústí nad Labem

Kniha Jana Beneše Koldům Litvínov vypráví příběh největšího kolektivního domu v Československu. Díky důrazu na vzpomínky a prožitky jeho obyvatel předkládá komplexní obraz bez ideologických zkratk, který ukazuje, že usilování o společné bydlení nemusí být uzavřená kapitola.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

Po vyřčení slova koldům téměř vždy následuje: „Experiment, který se nezdařil.“ Vysvětlení, v čem přesně tento koncept selhal, ovšem obvykle nepřichází, většinou to končí u šermování pojmy jako totalitní myšlení či nepřirozenost. Koldomy se staly jedním ze symbolů nechuti ke všemu kolektivnímu. Mají sloužit jako důkaz, že modernistické, potažmo socialistické myšlenky byly mylné, ba dokonce nebezpečné. Jsou nahlíženy jako uzavřená kapitola, ke které se není radno vracet.

Mnohé utopistické představy o zcela novém fungování společnosti, jejichž vyústěním byly i nové typy bydlení, se nenaplnily a ukázaly se jako nerealistické, ale řada konkrétních projektů a myšlenek obstála, byť v pozmeněné formě. Touha či potřeba žít jinak než jen výsostně individuálně nikdy nezmizela a v posledních letech je dokonce na vzestupu. Stejně tak se pomalu mění pohled na projekty spjaté (obvykle chybně) se socialistickou ideologií, ať už jde o sídliště, nebo právě o kolektivní bydlení. Také kniha Jana Beneše *Koldům Litvínov* dokládá, že tvrzení o nepovedeném pokusu je přinejmenším zjednodušující.

Radikální bydlení

Myšlenka společného bydlení v moderním slova smyslu se objevila na začátku dvacátého století. Ideou bylo spojit v jednom komplexu obytné, servisní a sociální funkce. V kolektivních domech se tak vedle soukromých obytných prostor nacházely prostory sdílené: jídelny, prádelny, knihovny nebo sportovní a školská zařízení. Výstavba tohoto typu bydlení byla motivována jak ekonomicky, protože bytové krize sužovaly Evropu po celou první polovinu minulého století, tak ideologicky – nová architektura měla rozbít tradiční vazby v soukromém i veřejném životě a stát se jedním z nástrojů radikální proměny společnosti. „Ti, kdož usilují vytvořit novou architekturu, svobodnou architekturu svobodného člověka, očekávají jako předpoklad tvorby novou organizaci společnosti, která nezná soukromého vlastnictví, rodiny,

národa,“ hlásal přední teoretik avantgardy a propagátor kolektivního soužití Karel Teige.

S plány na stavbu koldomu v Litvínově se začalo hned po druhé světové válce. Hlavní motivací bylo přilákat a ubytovat tisíce nových zaměstnanců potřebných v severočeském průmyslu. Soutěž v roce 1946 vyhráli Václav Hlinský a Evžen Linhart s projektem inspirovaným podobnými kolektivními stavbami, zejména od Le Corbusiera, či severskými architekty v čele s Alvarem Aaltem. Litvínovský koldům měl být výkladní skříň nově socialistické výstavby, a skutečně se jí stal. Linhartovi a Hlinskému se podařilo skloubit architektonické kvality s poměrně luxusním vybavením a unikátními technologiemi. Dům je tvořen ústřední „společenskou“ částí a dvěma obytnými křídly s více než 350 byty, od garsoniér po dvoupatrové 3+1. Jeho obyvatelé měli k dispozici například restauraci s jídelnou, ústřední prádelnu, obchod s potravinami, drogerii, kadeřnictví, knihovnu s čítárnou, tělocvičnu, jesle i mateřskou školu a v blízkosti budovy byla vybudována sportoviště a koupaliště.

Problematická údržba

Jedním z cílů litvínovského projektu byla co nejvyšší a neefektivnější zaměstnanost žen. Široké spektrum služeb jim mělo ulehčit péči o rodinu a domácnost – a do jisté míry se to skutečně podařilo, jak dosvědčují vzpomínky pamětníků: „My jsme ráno odcházeli do práce, a než jsme šli, tak jsme vystrčili děti na chodbu a řekli, mazej do školky. Nejlepší to bylo v zimě, když bylo takový to osklivý počasí. A věděla jste, že se mu nemůžu nic stát, že jde po chodbě, teplo, čisto a nikde žádné strach, že by to dítě někdo přepad.“ Podobných vzpomínek cituje Beneš v publikaci mnoho, ke skutečnému osvobození žen nicméně nedošlo ani v Litvínově, ani jinde. Školka v domě nepomůže, pokud se nezmění také tradiční rozložení genderových rolí a pokud se do péče, jakkoli minimalizované a externalizované, nezapojí i muži. Sebelepší architektonický projekt nestačí, nedoprovází-li ho celospolečenská přestavba, a nutno dodat, že i dostatek finančních prostředků. A to by se dalo vztáhnout i na koldům obecně.

Jan Beneš zevrubně popisuje celou historii projektu a z množství různorodých pramenů vyplývá, že pokud koldům dnes nefunguje tak, jak byl původně zamýšlen, nestalo se tak jen z důvodů ideových, ale také ekonomických a praktických. Stalinovy chemické závody a město Litvínov neměly na údržbu domu dostatek financí a po požáru, jenž v roce 1984 zdevastoval střední část stavby, už nikdy nedošlo k obnovení dřívější občanské vybavenosti včetně jeslí a školky.

Relativně brzy se ukázalo, že kvality bydlení, které komplex bezpochyby nabízel, se v tak masovém měřítku nedají dlouhodobě zajistit, a i proto se od stavby velkých koldomů začalo upouštět už na počátku šedesátých let. Problematická je i vzdálenost od centra města, která vyústila v neustálé zvětšování parkovišť v okolí budovy. Nedostatek peněz a rozpad vlastnických vztahů v devadesátých letech zapříčinily, že unikátní památkově chráněná budova skončila v takřka havarijním technickém stavu, byli do ní sestěhováváni takzvaní problémoví občané a stala se centrem drogové i jiné kriminality. Právě žalostný stav koldomu v porevoluční době byl častým argumentem pro odsouzení celého projektu. To je ale poněkud povrchní kritika. Poté, co se po dlouhých desetiletích sporů a nezdařených veřejných soutěží Litvínovu podařilo zajistit víceméně povedenou rekonstrukci, zprivatizovat obytná křídla a prodat je Stavebnímu a bytovému družstvu Krušnohor, se z koldomu opět stává vyhledávané bydlení a jeho obyvatelé dům sami

začínají ožивovat různými sousedskými aktivitami. Ozývají se i hlasy, že kolektivní bydlení je pasé a že z koldomu se stalo normální bydlení. Musí však „normální“ a „kolektivní“ nutně být v protikladu?

Hlasy koldomáků

Na povrchnost většinové kritiky v knize upozorňuje antropoložka Hana Glasser Daňková, která o koldomu napsala diplomovou práci. Na Benešovu otázku, co si myslí o názoru, že koldům byl nepovedeným pokusem, odpovídá: „Vnímám tohle označení jako takovou vyprázdněnou floskuli. Přece jenom životy několika generací koldomáků ze 352 bytů nelze odmávnout takovým tvrzením. Jen si to představte, že byste někomu z koldomu řekl: ‚Promiňte, kdybyste to náhodou nevěděli, tak vaše životy tady byly součástí experimentu, který se nevydařil.‘“

Na výpravné publikaci je nejcennější právě velký prostor poskytnutý lidem, kteří měli s koldomem co do činění. Zatímco textů o architektuře a historii domu bylo napsáno poměrně dost, Beneše zajímá, jak se v něm žilo a zda vůbec někdy šlo o skutečně kolektivní bydlení. Shromáždil účtyhodnou sumu materiálu – pátral v kronikách, výzkumných zprávách i dobovém tisku; kniha obsahuje množství architektonických skic a plánů a nespočet fotografií. Především se ale zaměřil na vzpomínky pamětníků, ať už těch, kteří v koldomu pracovali nebo ho za různými účely navštěvovali, či odborníků a odbornic, jejichž životy se s koldomem nejrůznějšími způsoby protnuly. Podařilo se mu tak vykreslit komplexní obraz unikátního projektu, jehož středobodem jsou samotní obyvatelé a obyvatelky. Při psaní o architektuře a urbanismu to není bohužel vůbec běžné – hlas těch, kteří daná místa obývají, jako by často neexistoval, přitom jsou to právě oni, kdo dává architektuře konečný smysl.

Sami i spolu

Při čtení knihy se neodbytně vkrádá na mysl otázka, zda by právě kolektivní – nebo chcete-li sdílené, družstevní či participativní – bydlení nemohlo být řešením nejen ekonomické krize, ale i globální epidemie osamělosti. „Osamělost nie je v kontexte tvorby městských politik novým fenoménem, ide o celosvětovo rostící problém, v našem regioně, ovplyvnenom kapitalistickým individualizmom, o to výraznejší,“ píše v článku v časopise MAG D A o vztahu osamělosti a veřejného prostoru Kristina Roman. Ve svém textu ovšem upozorňuje, že samota nemusí být vždy negativním jevem a že je potřeba vytvářet ve městech i místa, kde by se lidé mohli dobře cítit sami. Právě důraz na individuální bydlení, neoliberalizace měst a financionalizace mnoha urbánních jevů ovšem přispívají spíše k osamělosti, která vyčerpaným jedincům znemožňuje se spojit a být se za svá práva.

Koncepce kolektivního soužití možná v introvertnějších jedincích vzbuzují obavy z nucené společenskosti, na základě více než stoletých zkušeností s podobnými projekty – s jejich úspěchy i nezdař – se ale můžeme pokusit budovat takové bydlení, kde by samota i sdílení byly svobodnou volbou, nikoli nouzovým řešením, k němuž jsou lidé donuceni vnějšími podmínkami. A ačkoli je takový koncept na hony vzdálen shora plánovaným projektům, jakým byl litvínovský koldům, i z nich se můžeme poučit. Byla by chyba chápat snahu o dostupné a kvalitní bydlení pro všechny jako nepovedený jednorázový experiment. Nejedná se o uzavřenou kapitolu, ale o nekončící boj za svobodnější a spravedlivější společnost.

Jan Beneš: Koldům Litvínov. Dům jako sociální zrcadlo. Academia, Praha 2023, 269 stran.

Z nacionalisty mučedníkem

V ruském vězení zemřel Alexej Navalnyj

V polovině února nečekaně zemřel Alexej Navalnyj. Přesné okolnosti se asi nikdy nedozvíme, ale o tom, že příčina úmrtí známého opozičního politika souvisí s jeho vězněním, lze jen těžko pochybovat. Navalnému se rozhodně nedá upřít odvaha, nemělo by se však zapomínat ani na jeho nacionalistickou rétoriku.

OLGA PAVLOVA

Po zahájení ruské invaze na Ukrajinu v roce 2022 bylo zřejmé, že Putinův režim odhodil veškeré zábrany. Otevřené pohrdání mezinárodními úmluvami umožnilo ruskému diktátorovi rozpoutat surové represe a neutralizovat řadu svých rivalů. Po Jevgeniji Prigožinovi došlo i na Alexeje Navalného. Navzdory otevřené brutalitě systému před 16. únorem 2024 ale jen málokdo věřil tomu, že „novoruský car“ zlikviduje svého nejznámějšího kritika, neboť pouze šílenec by si přál, aby se z aktivisty (a bývalého nacionalisty) stal mučedník.

Po pokusu o otravu v roce 2020 státní propaganda hájila svého vůdce argumentem, že kdyby bylo jeho záměrem Navalného odstranit, nic by mu v tom nezabránilo. K úmrtí nepohodlného politika skutečně došlo až o čtyři roky později v předvečer voleb, snad aby nikdo nepochyboval o tom, kdo má v Rusku poslední slovo. Putin se dokonce neostýchal tři dny nato povýšit šéfa federální vězeňské služby, jenž je zodpovědný za podmínky, v nichž byl opoziční politik držen.

Boží bojovník

Smrt z Navalného udělala novodobého „božího bojovníka“: poslední dva únorové týdny roku 2024 západní média referovala převážně o něm. Vdova Julija Navalná se za přítomnosti profesionálních fotografů sešla s americkým prezidentem a veřejně se přihlásila k manželovu odkazu. Na jeho počest pak vyšly

do ulic ruských měst početné davy. Pro liberální a v Rusku skoro neexistující opozici, ale i pro mnoho západních lídrů se Navalnyj stal superhrdinou, který svými činy „rozsvětlal plamen naděje“ v proměnu impéria ve velkostát evropského stříhu.

Alexej Navalnyj v roce 2000 vstoupil do liberální politické strany Jablko, založil Výbor na obranu Moskvanů a kandidoval do Moskevské městské rady. Po sedmi letech byl ze strany vyloučen za své nacionalistické výroky a aktivity. Založil nové hnutí, vedl politické debaty, přičemž se pravidelně účastnil Ruských maršů, tj. každoročních pochodů a shromáždění ruských nacionalistických a v některých případech i neonacistických hnutí. Tato aktivita mu zajistila podporu pouze v určitých kruzích, proto začal od nacionalistické rétoriky upouštět a vrhl se do mnohem riskantnější a zároveň prospěšnější činnosti – do neúnavného odhalování finančních podvodů ruské politické elity. V roce 2009 přitvrdil a zaměřil se na protikorupční vyšetřování státních zakázek. Následně vyzval své příznivce, aby v parlamentních volbách volili jakoukoli stranu kromě Putinova Jednotného Ruska. V prosinci 2011, po zfalšovaných volbách do Státní dumy, se Navalného příznivci sešli na Čistoprudném bulváru v centru Moskvy a z jejich shromáždění se stala největší protestní akce za mnoho let. Demonstrace se proměnila ve spontánní pochod k sídlu Ústřední volební komise a spustila protesty stovek tisíc lidí po celém Rusku. Události pak vyústily v brutální policejní zásah na moskevském Bolotného náměstí.

Odvážný patriot

Kariéra protikorupčního aktivisty přivedla Navalného k rozhodnutí kandidovat na křeslo moskevského starosty. Nakonec získal přes dvacet sedm procent hlasů, kdežto prokremelský kandidát těsně překročil padesát procent, a byl tak zvolen v prvním kole. Navalného to ovšem nezastavilo: dál natáčel protikorupční videa a v listopadu 2016 oznámil svou kandidaturu v prezidentských volbách 2018. Součástí jeho předvolební kampaně bylo odhalení

rozsáhlé korupce premiéra a bývalého prezidenta Dmitrije Medveděva. Svými antikorupčními aktivitami si sice získal značné renomé, názorově se však od dob Ruských maršů zásadně neposunul. Navíc prohlásil, že v případě vítězství v prezidentských volbách hodlá na okupovaném Krymu uspořádat „normální“ referendum. Tím v podstatě navázal na svá prohlášení z dob těsně po anexi ukrajinského poloostrova. Tehdy oznámil, že by Krym měl zůstat součástí Ruska, jelikož nejde o žádný horký brambor, který by se mohl posílat tam a zpátky.

Ruské antifašistické hnutí mu navíc nedokáže odpustit četná protimigrantská prohlášení nebo tweety, v nichž v roce 2022 kritizoval zbrojení evropských států a jejich vojenskou pomoc Ukrajině. Svou protiukrajinskou reputaci si napravil až těsně před smrtí, kdy zveřejnil patnáct zásad své politické platformy týkajících se války a poválečného uspořádání Ruska. Odvaha, s níž Alexej Navalnyj vytrvale útočil

na pilíře současného ruského systému, je obdivuhodná, ale k pasování na pozici svatého mučedníka by stačit neměla. Podle dat lidskoprávních aktivistů jsou v současném Rusku z politických důvodů ve vězení tisíce lidí, kteří ovšem k sobě nepoutají takovou mediální pozornost jako Navalnyj. Patří mezi ně například politik, novinář a spolupracovník zavražděného Borise Němcova Vladimir Kara-Murza, politik Ilja Jašin, jenž upozornil na válečné zločiny ruských vojáků v Buči, matematik a anarchista Azat Miftachov, výtvarnice Alexandra Skočilenko, která nahradila cenovky v supermarketu protiválečnými vzkazy, a mnoho dalších. Z charismatického a bezpochyby odvážného Navalného není třeba dělat světce. Kontroverzní patriot rozhodně není jediný, kdo si zaslouží obdiv, pomoc navíc potřebují zejména právě výše zmínění a další političtí vězni, kteří aktuálně nemají šanci své cely opustit.

Autorka je komparatistka.



Kariéra protikorupčního aktivisty přivedla Navalného ke kandidatuře na moskevského starostu a později na ruského prezidenta. Foto Michal Siergiejevici (CC BY 2.0 DEED)

par avion

Z ARABSKÉHO TISKU VYBRAL JAN KONDRYS



Komentářům v arabských médiích nadále dominuje izraelsko-palestinský konflikt v souvislosti s již déle než pět měsíců trvající válkou v Pásmu Gazy. V únoru mimo jiné připoutala pozornost aktivita více než padesátky států, které před Mezinárodním soudním dvorem v Haagu prezentovaly právní argumenty týkající se dopadů izraelské okupace palestinských území. Mezi nimi figurovala i země na Nilu, jak si všímá známý egyptský moderátor a politický komentátor Ahmad Músá ve svém textu z 23. února v deníku **al-Ahrám**, nazvaném Egypt demaskuje Izrael. Músá vyzdvihuje význam toho, že na dohnání izraelských okupačních úřadů k mezinárodněprávní odpovědnosti apeluje právě Egypt, který byl prvním arabským státem, jenž uzavřel v roce 1979 s Izraelem dohodu o normalizaci vzájemných vztahů – došlo k tomu šest let poté, co mu uštědřil bolestivou lekci a (jak praví oficiální egyptská historiografie) porazil jej v tzv. říjnové válce. Přestože se jednalo o „studený

mír“, mezi oběma sousedícími zeměmi panovala dlouhodobě stabilita. Současná situace v Gaze však hrozí přímými dopady na egyptskou národní bezpečnost, a především nelze nadále mlčet k více než pět dekad trvajícimu zabíjení, vysídlování a segregaci na palestinských okupovaných územích. **V momentě, kdy Spojené státy coby hlavní spojenec Izraele odmítají tvářit v tvář rozsáhlému porušování mezinárodního práva adekvátně reagovat, je načase utvořit co nejširší koalici zemí, jež budou na globální scéně aktivně prosazovat nezcizitelná práva palestinského lidu a řeknou jasně ne sionistické agresí.** Hraje se o to, zda zvítězí spravedlnost, nebo ve světě převládnou zákony džungle, domnívá se Ahmad Músá.



S tvrdou kritikou palestinského hnutí Hamás přichází saúdskoarabská molekulární bioložka Amal al-Hazzání v pravidelném sloupku, který píše pro panarabský list **aš-Šarq al-Awsat**. V příspěvku z 5. března, nazvaném Hamás a důsledky útoku ze 7. října, rozebírá autorka charakter vlády islamistického hnutí v Pásmu Gazy od chvíle, kdy se zde roku 2007 chopilo moci. Reálně se podle ní jednalo spíše o vojenskou kontrolu, neboť finanční starost o tamní zaměstnance a správu území nesly navzdory všem politickým a ideologickým rozdílům nadále na svých bedrech Palestinská samospráva a agentura UNRWA. Hamás od svého

vzniku v roce 1987 vždy fungoval ve finanční nezávislosti na oficiální palestinské reprezentaci – jeho sponzorem bylo zpočátku Jordánsko, pak Sýrie a po roce 2011 především Katar. Bohatý stát obyvatelům Gazy poskytoval věčné dary v podobě nově postavených nemocnic a škol, veškeré peníze ovšem končily v kapsách představitelů Hamásu. Svou vinu na tomto stavu nese izraelský premiér Netanjahu, který ve snaze oslabovat potenciálně „mírotvornou“ Palestinskou samosprávu umožnil, aby Hamás získával miliony dolarů nejen z Kataru, ale také od Íránu, Turecka a z dalších zdrojů. **Hamás svůj odpor proti okupaci dokazoval periodicky se opakujícími konflikty s Izraelem, jež si vyžádaly životy tisíců Palestinců. Obnovu Izraelci zničené infrastruktury následně platily dárcovské země, zatímco hnutí ukrývalo své finance v západních zemích v podobě portfolií.** S tím je ale dnes podle saúdskoarabské akademicky konec, neboť masakr ze 7. října všechno změnil a nikdo již nebude chtít Hamásu pomáhat. Vše nasvědčuje tomu, že nad Gazou po skončení aktuální války zavládne technokratická vláda národní jednoty, a pokud chce Hamás v jakékoli podobě politicky přežít, nezbyvá mu než se zařadit do Organizace pro osvobození Palestiny, uzavírá Amal al-Hazzání.



Sporům mezi Marokem a Alžírskem se z širšího geopolitického pohledu věnuje marocký politický analytik Husajn Madždúbí v panarabském

deníku **al-Quds al-Arabí** v článku ze 4. března, nazvaném Západ a marocko-alžírské závody ve zbrojení. Přestože jsou si oba severoafrická sousedé z kulturního hlediska velmi blízcí, od získání nezávislosti (v roce 1956, respektive 1962) mají mezi sebou špatné, nezřídka otevřeně nepřátelské vztahy. Vše začalo již roku 1963 tzv. písečnou válkou, která měla zhruba stovku obětí, pokračovalo to alžírskou podporou západosaharským separatistům a kulminovalo normalizační dohodou mezi Marokem a Izraelem v roce 2020. **Zatímco Maroko se v zahraniční politice profiluje jednoznačně prozápadně, Alžírsko je součástí „osy odporu“, které dominují Rusko a Írán.** Podle Madždúbího je v zásadě chybné (tak jako v případě dalších afrických zemí) přejímání koloniálního narativu – v tomto případě francouzského a v menší míře španělského –, který rozdělil národy, jež k sobě mají tak blízko. Maročany a Alžírany spojuje jazyk i náboženství a není důvod, aby nepřečkali politické rozepře, tak jako je po druhé světové válce dokázaly překonat mnohem rozdílnější země, jako Francie a Německo. Je tragédie, že současné marocko-alžírské vztahy jsou – alespoň dle tvrzení marockého politologa – obdobou vztahu Severní a Jižní Koreje. Oba státy v posledních dvaceti letech výrazně navýšily a diverzifikovaly svůj vojenský arzenál. Válka na Ukrajině jasně ukázala, že nelze spoléhat na to, že Západ podobný konflikt „nedovolí“. Navíc nelze podceňovat fakt, že Francie a Španělsko na současné vojenské posílení obou severoafrických arabských zemí pohlížejí s maximální nelibostí, je přesvědčen Madždúbí.

CRINGE PRINCE

22. / 20:00 ①
Národní dům

MUTANTI HLEDAJÍ VÝCHODISKO

ÚSTÍ NAD LABEM

22.—23. 3. 2024

NEJKRAŠNĚJŠÍ MÍSTO NA SVĚTĚ

23. / 13:00 ②
Dům umění

50 PŘÍBĚHŮ DESIGNU

KOMENTOVANÁ PROHLÍDKA

TASYA

23. / 17:00 ③
Dům kultury

PHONON ČAJOVÝ DÝCHÁNEK

4 AKCE — 420 Kč

SOLID CORE
MICHAEL DOSE
SARA PINHEIRO

CHIEF BROMDEN
ESAZLESA

23. / 20:00 ④
Národní dům

DŮM KULTURY
NÁRODNÍ DŮM
LETNÍ KIN



Film v rukou

Síla dokumentárního hledání Martina Marečka

Online retrospektiva
oceňovaného režiséra

Síla, Dálava, Pod sluncem tma, Auto*Mat, Zdroj, Hry prachu, Javor 98

17. – 24. března 2024
dafilms.cz



Láska, sex a rovnost

K prvnímu vydání Druhého pohlaví Simone de Beauvoir

Před 75 lety vyšla kniha, která zásadně otřásla tehdejšími stereotypními představami o ženskosti. Simone de Beauvoir se ve Druhém pohlaví vzepřela názoru, že žena nemůže ovlivnit svůj vlastní osud, protože je jí předurčen. A ukázala, že navzdory zrovnoprávnění v mnoha oblastech ženám většinou zůstala role pasivního objektu.

PETER TAKÁČ

Simone de Beauvoir dlho váhala, či má napísať knihu o ženách. No obrovské hlúposti, ktoré sa na túto tému popisali za posledné storočie, oplakávajúce stratu ženskosti a hovoriace ženám, aby „boli ženami, ostali ženami, stali sa ženami“, ju podnietili zaoberať sa ňou vážne. Neskôr priznala, že až pri jej písaní si uvedomila, ako nevedomky prijala mužské hodnoty, ako profitovala zo spoločnosti orientovanej na mužov a žila falošný život.

Nepriala si však pomstu alebo boj medzi pohlaviami. Jediné, čo podľa nej ženy od mužov chcú, je cítiť túžbu a rešpekt. V mužskom svete sa totiž žena vníma ako nástroj pre mužské potešenie, a nie ako subjekt, ktorého túžby a radosti sa tiež berú do úvahy. Reakciami, ktorých sa jej za to dostalo, boli posmech, odmietanie a umiestnenie jej diela na zoznam kníh zakázaných Vatikánom. Autorku škaredo osočovali a obviňovali, že sa stavia proti prírode, či že ako žena zlyhala.

Hovoriť verejne o ženách

Vydanie knihy *Druhé pohlavie* predstavovalo zlom, od ktorého o sebe ženy začali hovoriť verejne. Beauvoir mala skúsenosť, že ani medzi najbližšími kamarátkami sa o naozaj ženských problémoch nediskutovalo. V časoch jej mladosti nemali ženy medzi inými ženami žiadne skutočné priateľky. Vnímali sa skôr ako rivalky, dokonca nepriateľky, či prinajmenšom ako konkurentky. Až rozličné spolky a skupiny zamerané na znovuobjavenie identity žien im pomohli stať sa chápacími a prijímacími priateľkami (bez toho, aby museli byť lesbičkami), vytvárajúcimi skutočné sesterstvá a bratstvá.

Napriek tomu tu bolo mnoho problémov, o ktorých sa mlčalo. Sama Beauvoir ich za svoj život zažila niekoľko. V mladosti prišla o najlepšiu kamarátku, ktorú vyčerpali rodinné hádky brániace jej v naplnení jej lásky kvôli majetku a venu. Mala kamarátky, ktoré dostali infekcie alebo skončili v nemocnici po ilegálnych interrupciách. Zhovárala sa so ženami, ktoré celkom ignorovali funkcie a radosti svojho tela. A navštívila krajiny, v ktorých poznala, že zo zvykov sa môžu stať ťaživé príkazy a povinnosti.

Beauvoir si všimla, že hoci ženy majú byť rovné mužom, táto rovnosť je len formálna. Cez vojnu nastúpili ženy vo veľkých počtoch do zamestnaní po mužoch a rozšírilo sa nosenie nohavíc. Ženy si tiež vydobyli právo voliť a dokázali prekonať mužov v celonárodných skúškach. V šesťdesiatych rokoch si konečne mohli otvoriť vlastný účet v banke. Tradičné hierarchie však ostali zachované a pokusy vymaniť sa z nich sú naďalej považované za arogantné a agresívne.

Ženskosť je opradená množstvom mýtov vychádzajúcich z mužských obáv a predstáv o nej. Žena sa v nich redukuje na objekt alebo (Hegelovho) Druhého, ktorým sa definuje mužský subjekt. Muž je tu vnímaný ako aktívny, žena ako pasívna, závislá od neho a podmienená jeho láskou. Na základe tejto objektivizácie je pripravená o samostatnú existenciu, a teda je odsúdená obetovať sa. Kvôli nerovným, recipročným vzťahom im tak chýba priestor na vytvorenie autentickej lásky. Láskou sa žena sľubuje spása, no to, čoho sa jej často dostáva, je peklo na zemi.

Biológia nie je osud

Na to, aby sa človek mohol stať sám sebou, musí byť zároveň subjektom, ktorý realizuje svoju slobodu. V článku Oko za oko pre časopis Les Temps Modernes napísala, že ľudské bytosti sú od svojej podstaty dvojznačné: sú subjektmi a objektmi, vedomím i hmotou. Absolútne zlo podľa nej nastáva vtedy, ak prestávame vnímať druhých ako subjekty a ponímame ich len ako objekty, ktoré je možné mučiť a zabíjať.

Hoci sa filozofi zaoberali ľudskou skúsenosťou, opomínali špecificky ženskú skúsenosť. Žena síce nemá inú podstatu alebo prirodzenosť ako muž, ale jej situáciu určuje civilizácia na základe fyziologických daností. Beauvoir voči tomu protestuje tvrdením, že „biológia nie je osud“. Žena sa nemôže definovať len svojimi pohlavnými orgánmi a redukovať iba na svoju reprodukčnú funkciu. Je totiž viac ako len manželstvo či materstvo. Je paradoxné, píše o role žien, ak sa ženám odopiera verejná činnosť, zatiaľ čo sa im zveruje najzávažnejšia činnosť zo všetkých, a to starosť o ľudskú bytosť. A pýta sa, ako môžu byť deti šťastné, ak boli ich matky frustrované a nenasplnené.

Falošné vysvetlenie sekundárneho statusu ženy nachádza Beauvoir vo fyziologických, ale aj v psychologických a hospodárskych predpokladoch. Skúma preto nielen argumenty biológie (žena ako telesne slabšia než muž), ale aj psychoanalýzy (dominancia mužskej sexualita) a marxizmu. Všetky tri teórie považuje za príliš deterministické a monokauzálné. Každá z nich

Muži vytvárajú precedensy

Beauvoir však vidí, že ekonomická situácia nestačí na premenu statusu ženy, čoho príkladom je nerealizovanie vízie ich rovnosti v Sovietskom zväze. Domáce práce ostávajú naďalej ich zodpovednosťou a ich sexualita a reprodukcia sú regulované. Na druhej strane v kapitalistickej spoločnosti sa dá dosiahnuť čiastočné oslobodenie týkajúce sa buržoáznych žien v konkrétnych profesiách. Beauvoir si uvedomuje, že najväčšmi vykorisťované ženy sa budú môcť k ženskému hnutiu pridať ako posledné. Robotnícke ženy totiž vedia, že ich muž je vykorisťovaný viac ako väčšina feministiek a že ich ekonomické prežitie závisí od nich – trpiacich chudobných žien.

Boje o zrovnoprávnenie žien, pochopiteľne, narážajú na odpor a niekedy i agresivitu. Podľa Beauvoir nie je také dôležité, čo si muži myslia, ako to, čo robia. Ak umývajú riady, upratujú, nakupujú alebo sa starajú o deti, vytvárajú precedensy, vďaka ktorým sa pri ich vykonávaní môžu prestať cítiť menej mužsky a prijať ich



Žena sa nemôže definovať len svojimi pohlavnými orgánmi. Foto Francesc Fort (CC BY-SA 4.0 DEED)

totalitne ignoruje slobodu a podriaďuje subjekt nejakej forme osudu. Napríklad v marxistickom chápaní, podľa ktorého sú dejiny len mechanickým sledom a človek pasívnym vykonávateľom vonkajších síl, stráca pojem činu zmysel.

Sonia Kruks však upozorňuje, že Beauvoir rozlišuje medzi marxistami, resp. komunistami, a Marxom samotným. Súhlasí s mladým Marxom, že „človek predstavuje najvyšší cieľ pre človeka“. Jeho kritika náboženstva ako formy sebaodcudzenia pre ňu znamená nerobiť boha ani z dejín. Dejiny nemôžu poskytnúť žiadne objektívne ospravedlnenie pre naše konanie. Engelsovo vnímanie žien ako ekonomických entít prijíma len sčasti. Útlak žien nepovažuje za identický s triednym útlakom – žena nie je pre muža len produktívnou silou, ale aj „sexuálnym partnerom, reprodukčným jedincom, erotickým objektom či tým Druhým, v ktorom hľadá seba“.

Napriek tomu do svojej analýzy zahrňa kľúčové historickomaterialistické prvky, prostredníctvom ktorých vidí, že všeobecná podriadenosť žien je badateľná na ich menších príležitostiach. Spoločenská situácia do veľkej miery závisí od toho, akú ekonomickú rolu v nej hrajú. Príkladom sú ženy starovekého Ríma, ktorým sa v porovnaní s Gréčkami dostávalo väčšieho rešpektu a spoločenskej dôležitosti pre ich podiel na produktívnej činnosti v domácnosti. Sparťanské ženy si zas užívali väčšiu rovnosť kvôli spoločnému vlastníctvu na rozdiel od iných žien, ktorých úlohou bolo len splodiť mužských dedičov.

ako bežnú súčasť života. Môžu sa tak prestať vyhovárať a vytvoriť nové zvyky, ktoré sa stanú základom pre slobodu ďalších ľudí vo svete.

Málo sa vie o tom, že popri existencializme a ženskej otázke sa Beauvoir venovala i téme staroby. Po dosiahnutí vyššieho veku sa voči mladým ľuďom začala cítiť ako tá druhá aj v tomto zmysle. Staroba sa, pochopiteľne, odvíja od biologickej stránky, ide však aj o kultúrny fenomén. Vždy totiž závisí od viacerých kontextov – psychologického, historického, ekonomického, geografického, rodinného –, v ktorých je jednotlivec vnímaný. Podobne ako ženám i starým ľuďom sa v kapitalistickej spoločnosti dostáva sekundárneho statusu. Starší ľudia sú považovaní za neproduktívnych, nerentabilných, za záťaž pre štát a rodinu. Navzdory svojmu prínosu a skúsenostiam sú marginalizovaní až dehumanizovaní.

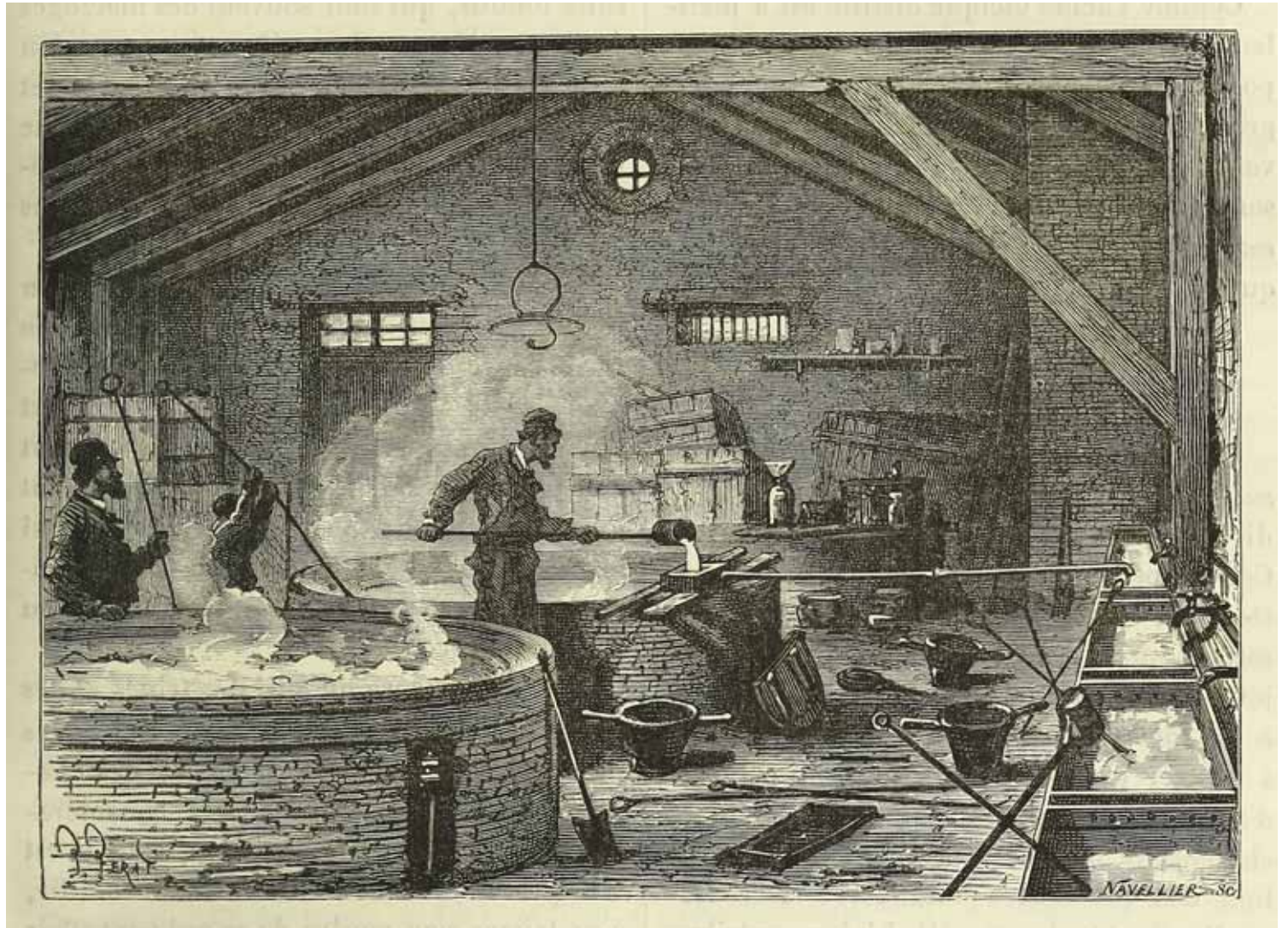
Beauvoir pochopila, že ak sa starý človek správa precitlivo alebo sebecky, ide o vlastný spôsob obrany a ochrany voči okoliu. Na vlastnej koži tiež poznala, že vek dopadá horšie na ženy, ktorých erotické vyhliadky nie sú s vekom také ako u mužov. Popri sexizme tak upozorňovala aj na dosah ageizmu, teda stereotypizáciu a diskrimináciu na základe veku. Pre seniorov je ťažšie začínať život odznova či tvoriť nové projekty a minulosť sa pre nich stáva stále väčšou ťarchou. Kritika sociálnych podmienok si preto žiada byť voči druhým ľuďom aj viac tolerantnou a chápacou.

Autor je filozof.

Každý román je historický

Maďarský filosof György Lukács se po kritice svého díla *Dějiny a třídní vědomí* ze strany kominterny stáhl na pole literární teorie. I v něm zůstal věrný svému hegelovskému pojetí marxismu, a přestože jeho práce vznikala v době vrcholného stalinismu, dokázal vytvořit jedno z kanonických děl teorie románu.

PAVEL BARŠA



Posledním zdrojem převratných událostí jsou kolize tříd a národů. Ilustrace Jules Férata, 1800

Kniha *Historický román* (1937) Györgye Lukáče je jednou z mála literárněvědných prací psaných a vydaných v Sovětském svazu v období vrcholného stalinismu, která přežila nejen toto období, ale i komunistickou epochu a zařadila se do kánonu teoretických děl 20. století věnovaných románu. K těm patří vedle Lukáčsovy předmarxistické *Teorie románu* (1916, česky 1967) také *Rise of the Novel* (Vzestup románu, 1957) Iana Watta, *Román jako dialog* (1975, česky 1980) Michaila Bachtina a *The Way of the World* (Běh světa, 1987) Franka Morettiho.

Lukács nechápe historický román jako samostatný žánr, nýbrž jako stadium v rozvoji evropského románu jako takového. Vymezuje ho s Hegelem jako moderní ekvivalent epiky, jejímž starověkým prototypem jsou epy *Ilias* a *Odyssea*. Klasický historický román, jenž podle něj vstoupil do evropské literatury roku 1814 Scottovým *Waverleyem*, navazuje na anglické romány předcházejícího století (Lukács zmiňuje *Amélii* Henryho Fieldinga z roku 1751 a díla Tobiase G. Smolletta), které otevřely literatuře sféru každodennosti a emocí neurozených lidí zápasících s nepřízní osudu. I když k jejich tématům patřily také stavovské a ekonomické rozdíly mezi lidmi, scházel jim – podobně jako francouzským satirickým románům filosofů Denise Diderota a Voltaira – smysl pro to, jak se doba, v níž se odehrávají, odráží v profilu a tužbách postav či zápletkách.

Jako by jejich příběhy a city rozehrávaly věčně se opakující dilemata lidského bytí, jež mohou být rozvíjena v nejrůznějších historických kulisách, aniž by se to dotklo jejich obsahu. Konkrétní společenský kontext – daný třídní strukturou, mravy, tradicemi a politickými institucemi – hrál v románech 18. století roli jen nepřímo: mohl být zdrojem či příležitostí jejich zápletek, ale nebyl předmětem jejich reprezentace. Míjely se tedy s „epičnem“ v Hegelově smyslu, jež má zachycovat základní vztahy a procesy uvnitř společenského

celku, včetně těch, které spolu lidé navazují v rámci své materiální reprodukce.

Román a historický materialismus

Lukács přejímá Hegelovo vymezení románu jako moderní epiky, společenské vztahy, které má zachycovat, však specifikuje s pomocí historického materialismu formulovaného Marxem a Engelsem. Podle nich tvoří jádro těchto vztahů opozice a zápas nerovných sociálních tříd, do nichž se společnost štěpí při vydobývání materiálních prostředků své existence z přírody. Privilegované třídy bojují o udržení statu quo, vykořisťované třídy mají zájem na jeho změně. Třídní boj je zdrojem historického vývoje, „motorem dějin“. Většinou ovšem probíhá spíše jako poziční válka, jejíž arénou je každodennost a její stále se opakující procesy materiální reprodukce jednotlivců a společnosti. Do popředí vstupuje jen v převratných událostech, jako jsou války a revoluce. V nich se zrychluje vývoj a politická historie do sebe vtahuje i ty sociální vrstvy, které jsou z ní v normálních časech vykazány, neboť tráví veškerý svůj čas fyzickou prací. Tou udržují nejen svůj život, ale i životy privilegovaných, kteří tak mají volný čas k vykonávání velkých duchovních či politických činů na jevišti dějin.

Odlišné postavení v dělbě práce s sebou nese nejen odlišné – ba přímo protikladné – zájmy, ale také rozdílné způsoby života a jeho cílové hodnoty. Proměna dané třídní struktury společnosti tedy jde ruku v ruce s proměnou základních forem lidské existence. To podvrací předpoklad o věčné lidské přirozenosti, která čelí stále stejným dilematům, bez ohledu na změnu historických kulis. Podle historického materialismu není podstata člověka věčná, ale jejím základem je historicky proměnlivý souhrn společenských vztahů. Příslušníci každé generace jsou socializováni do určité epochy, která v závislosti na jejich třídním postavení definuje jejich zájmy, hodnoty a představy o světě. Člověk zkrátka není přírodou obdařen neměnnou přirozeností, ale jeho

podstata se proměňuje s postupem dějin. Toto historicko-materialistické východisko předurčuje Lukáčsovo vymezení toho, o co má jít v románu. Jeho úkolem je prostřednictvím příběhů postav zachytit historicky specifické lidství a sociální konflikty té či oné epochy. Ukázat, jak se do životů jednotlivců promítají obecné rozpory společnosti – jak se v individuálních osudech realizuje osud kolektivní.

V normálních dobách, v nichž se většina lidí věnuje každodennímu sledování svých soukromých tužeb a zájmů, zůstává tento kolektivní aspekt jejich životů v pozadí. Do popředí vstupuje v převratných událostech, jako jsou války mezi národy nebo revoluce, v nichž zápasí stavy či třídy v rámci jednoho národa. Úzce politická historie redukuje dějiny na tyto události a nechává zmizet jejich socioekonomické a institucionální podloží. Tím vytváří iluzi, že v dějinách jde v posledku o spory velkých mužů a idejí, nikoli o spory velkých skupin – ať již národů definovaných odlišnou historií, kulturou a geografii, nebo tříd definovaných odlišnými pozicemi v sociální dělbě práce. I tato reprodukce má své kolektivní vítěze a poražené. Jejich „válka“ všedního dne se projevuje ve stěží viditelných posunech v poměru sil, nikoli ve spektakulárních čelních střetech. Také ve vztazích, v nichž jednotlivci udržují naživu sebe a své rodiny, tedy probíhá vývoj, ale je tak pomalý, že pozorovatel lehce podlehne iluzi, že se v něm jen vrací stále totéž. Ve skutečnosti se v tomto koloběhu reprodukuje, ale také proměňuje historicky specifická sociální struktura, která poskytuje obsah – hegelovsky řečeno „substanci“ – individuálním životům.

Otázka žánru a kompozice

Podle Lukáčsovy marxistické adaptace Hegelova pojetí románu jakožto moderní epiky musí být tento žánr schopen zachytit, jak se tato historicky proměnlivá „substance“ kolektivní existence – tj. souhrn společenských vztahů s jejich jádrem v materiální reprodukci společnosti – projevuje a realizuje v jedinečných

Lukácsova teorie historického románu

osudech individuálních lidských subjektů jako svých „akcidentech“. Románové postavy proto musejí vyjadřovat hlavní sociální typy lidství přítomné v dané společnosti. Z tohoto východiska plynou dvě hlavní teze Lukácsova díla – jedna se týká žánru historického románu, druhá jeho kompozice.

Podle první teze je každý román hodný toho jména historický, i když by jeho předmětem byla přítomnost. Právě tak chápal podle Lukáce své romány Honoré de Balzac. Jeho velkým vzorem byl Walter Scott. V jeho stopách se nejdříve pokusil o historický román z období francouzské revoluce. Po červencové revoluci roku 1830 však dospěl k závěru, že revoluční tematika ztratila na aktuálnosti a zajímavosti, neboť společnost již vstoupila do postrevolučního věku. Místo pre-historie přítomnosti, které se věnoval Scott, se tedy rozhodl v dílech své *Lidské komedie* podat její historii. První Lukácsova teze tudíž tvrdí, že historický román v úzkém smyslu je pouhou subkategorií žánru románu, jenž je historický v obecném smyslu. Nemůže si proto nárokovat status samostatného literárního žánru.

Druhá hlavní teze Lukácsova díla se týká otázky, jak má historický román řešit vztah mezi velkými aktéry převratných dějinných událostí a řadovými příslušníky různých sociálních stavů či tříd, kteří jsou do těchto událostí – válek, revolucí či vzpour – vtaženi jako anonymní masa. Při řešení této otázky vystupuje do popředí další atribut románu jakožto útvaru moderní epiky: je nejen z definice historický, ale také realistický, ba materialistický. Musí být schopen ukázat, jakkoli nepřímo, že hlavním zdrojem konfliktů nejsou ideje formulované jednotlivci, ale zájmy a s nimi spjaté hodnoty velkých společenských skupin. Zdroj tedy leží v základně materiální reprodukce, na které se ve své každodennosti podílí anonymní většina obyčejných lidí, nikoli v ideové a politické nadstavbě kulturních a politických dějin, v níž se zbytku lidstva předvádějí velcí muži ducha a činu.

Historický román bude schopen vzbudit u svých čtenářů povědomí o pravém zdroji společenských konfliktů jediné tak, že neviditelnějším postavám na jevišti dějin svěří roli vedlejších postav, zatímco do postav hlavních vtělí ústřední sociální typy daného historického období. Jedině tak navodí představu, že posledním zdrojem převratných událostí, v nichž se dostávají do středu pozornosti velké historické postavy (Luther, Cromwell, Napoleon), nejsou spory jejich idejí a individuálních projektů, ale kolize velkých sociálních skupin – tříd či národů – a jejich ideologických hnutí.

Velcí lidé a masy

Jako moderní verze epiky musí historický román řešit problém, který pro starověkou epiku neexistoval. V řeckých eposech vyjadřují příběhy příslušníků vládnoucí vrstvy bezprostředně kolektivní příběh jejich společnosti jako celku. Hlavní postavy *Iliady*, Agamemnon, Achilles či Hektor, jsou zároveň hlavními individuálními aktéry trojské války, kterou epos zachycuje. Do jejich osudů se bezprostředně vtěluje osud jejich společenství – jejich výjimečné vlastnosti aktualizují to nejlepší z povahy jejich národů.

Takový vztah samozřejmé totožnosti mezi velkým kolektivem a jeho vůdci problematizuje sociální diferenciace rané moderní společnosti, v níž hraje stále aktivnější roli pracující vrstva svobodných, ale neurozených lidí, kteří se věnují obstarávání svého živobytí prací. Novověké historické střety jako náboženské války či anglická nebo francouzská revoluce se již neodehrávají primárně mezi různými křídly elity jedné společnosti nebo mezi elitami zastupujícími dvě válčící společnosti, ale mezi velkými socioekonomickými skupinami či s nimi spjatými ideologickými hnutími.

V této nové situaci přestávají být velcí lidé bezprostředním vtělením kolektivů a stávají se nástrojem jejich uskutečnění. Nejsou na počátku historicko-sociálních procesů, ale na jejich konci. Nikoli však jako jejich pouhý důsledek, nýbrž jako jejich završení, které je posouvá na kvalitativně vyšší úroveň.

Vztah mezi hnutími anonymních mas a jejich velkými reprezentanty koresponduje se vztahem mezi materiálním sebeuchováním v každodennosti a velkými událostmi v dějinách. Zatímco romantická mysl vidí těžiště dějin ve druhých, historický román ho spatřuje v prvních. Revoluce neprobíhají jako vnější přerušení evoluce, jež postupuje kupředu nepatrně každý den, ale poté, co tyto dlouhodobě nahromaděné změny dosáhly prahu, kdy se narůstající kvantita proměňuje v jinou kvalitu a kolektivní bytí, do té doby vykázané do základny, si náhle uvědomuje a organizuje sebe samo v rámci nadstavby. Nezbytným nástrojem této proměny „bytí o sobě“ určité třídy či hnutí v její „bytí pro sebe“ jsou velcí lidé. Na rozdíl od příslušníků mas, kteří se věnují udržování existence, jsou tato „světodějné individua“ podle Hegela pohaněná vášní pro něco, co jejich individuální existenci překračuje a posouvá dějiny vpřed.

Jejich individuální vášeň se bezprostředně váže na kolektivní účel. Podle Hegelovy idealistické formulace citované Lukácsem se jejich jedinečná vůle stává totožnou s „vůlí světového ducha“, která řídí dějiny. Řadoví příslušníci zápasících tříd, stavů a s nimi spjatých hnutí vnímají cíle dějin, k nimž jejich činy směřují, jen temně a nejasně. Masy již jsou vždy v pohybu, když nastupují velcí lidé, aby pojmenovali jeho směr a konkretizovali jeho cíle. Jsou tedy nezbytní, bez tohoto pohybu by však byli ničím. Hnutí, která vznikla nezávisle na nich, bez nich nemohou identifikovat a realizovat své cíle.

Aby autor navodil v historickém románu tuto dialektickou vzájemnost, musí jeho větší část věnovat zachycení sociohistorického konfliktu v jeho typických individuálních představitelích. Teprve tím připraví jeviště, na němž se bude moci v určité chvíli objevit „světodějné individuum“, aby doplnilo a završilo na něm nezávislý proces. Nesmí tedy patřit k hlavním postavám románu, které autor nabízí čtenáři z hlediska toho, jak se v jejich nitru a mezilidských vztazích odrážejí sociální konflikty. Zaskví se na scéně románu jen na okamžik a pouze z hlediska svého historického významu, nikoli z hlediska své individuální psychologie. Touto „depsychologizací“ je sice monumentalizováno, zároveň však vykázano do role vedlejší postavy. Hlavní postavy románové zápletky naopak náleží k anonymní společnosti.

Paradigmatem jsou Lukácsovi romány Waltera Scotta, v jejichž středu stojí průměrní a relativně pasivní jedinci. Schází jim vášeň, která by je vrhala do veřejného prostoru jako představitele jedné z antagonistických stran. Protože jsou díky tomu schopni vstoupit do kontaktu a komunikovat s oběma, může se jejich osoba stát zrcadlem, v němž se odrážejí hlavní kolektivní aktéři dané historické události. Průměrný a spíše pasivní příslušník anglické nižší šlechty Waverley naváže vřelé vztahy s významnou rodinou skotské klanové společnosti těsně předtím, než vypukne poslední velké povstání Skotů proti Anglii a její hannoverské dynastii. Plastický obraz této občanské války, jak se zračí v osobních osudech protagonistů, získává čtenář jen díky historické bezvýznamnosti a neangažovanosti hlavního hrdiny. Lukács Scottův přístup generalizuje do hlavní zásady kompozice: vykázaní velkých aktérů dějin do pozice vedlejších postav historického románu. Dodržením této zásady autor čtenáři ozřejmuje, že slavní mužové dějin jsou pouze reprezentanty (jakkoli nezbytnými) kolektivních zápasů, jež mají svůj poslední zdroj v každodennosti anonymních mas.

Tři deviace

Hlavní kompoziční zásada historického románu odráží historicko-materialistickou koncepci dialektického zprostředkování bytí a vědomí, ekonomiky a politiky, lidu a jeho vůdců. Lukács odmítá historické romány, které tuto dialektickou vzájemnost dvou stran společenské reality deformují či ignorují. První dva typy deviace se od jím stanovené normy liší tím, kterou ze dvou stran absolutizují. Románopisec buďto předpokládá, že se o osudech lidstva rozhoduje v zápasech idejí a velkých historických osobností. Anebo naopak tuto úroveň reality odmítá jako idealistickou dějinou fasádu, která parazituje na materiální každodennosti pracujících mas. První pozice nachází své literární vyjádření v romantických románech Alfreda de Vigny a mladého Victora Huga, druhá v plebejských románech francouzské autorské dvojice Erckmann–Chatrian nebo v moderní adaptaci středověké legendy o Enšpíglovi z pera Charlese de Costera.

Paradigmatem třetího typu deviace je Lukácsovi Flaubertova *Salambó*. Na rozdíl od ideologické angažovanosti autorů dvou předcházejících typů zaujímá Flaubert pozici neangažovaného pozorovatele, jenž vědomě přijímá svou izolaci od sociálních zápasů své doby. Jeho odpor k buržoazní společnosti není primárně politický či morální, ale estetický. Volba historické látky pro něj plní podobně únikovou roli, jakou měla jeho cesta do Orientu. Nesnaží se ztvárnit sociální a politické zápasy Kartága Hannibalovy doby, ale nachází v něm exotické kulisy pro psychologické ztvárnění orientální ženské vášně.

Lukács píše své dílo v době lidové fronty proti fašismu, vyhlášené coby oficiální linie na VII. sjezdu kominterny roku 1935. Sovětský svaz a světové komunistické hnutí v ní navázaly spojení s demokratickou a pokrokovou částí buržoazní inteligence a politiky. Jeho práce se proto také věnuje autorům 20. století, pro něž nebyl historický román flaubertovským únikem do exotického „jinde a jindy“, ale kteří se jeho prostřednictvím snažili přispět k pokroku „tady a teď“. Zatímco Flauberta motivovala k evokaci minulosti její odlišnost od současnosti, tyto autory naopak motivuje jejich podobnost, jež umožňuje chápat postavy a události minulosti jako poučení či inspiraci pro přítomnost. Anatole France chce svými návraty do 18. století v románu *Bohové žijí* či v trilogii věnované abbému Coignardovi znovu vyvolat v život osvícenský materialismus a epikurejství, které jsou svou blízkostí k přírodě a skepsí vůči velkým mužům a idejím historie blízké plebejské větvi historického románu. Na ni také explicitně navazuje Romain Rolland v románu *Dobry člověk ještě žije*.

Vnitřní rozpory subjektu

Lukács sice kritizuje oba francouzské autory (podobně jako jejich předchůdce) za plebejskou deformaci historického románu, zároveň však vyjadřuje k jejich dílům vstřícnost a sympatii. Daleko ostřeji napadá jejich dva německé protějšky, Liona Feuchtwangera a Heinricha Manna, kteří ve stopách romantiků svěřují klíčovou roli v dějinách morálním idejím a velkým osobnostem, bytí chápou, že se neobejdou bez mobilizace pracujících mas. Jakkoli by měl Lukács v principu zavržovat stejně tak návrat k osvícenskému materialismu jako k romantickému idealismu, neboť oba trpí ahistorismem (jednou ukotveným imanentně, podruhé transcendentně), druhý je pro něj – jakožto marxistického materialistu – nepřijatelnější než první.

Vidí sice ve Feuchtwangerovi a Mannovi politické spojení Sovětského svazu, jako literární teoretik však konstatuje, že jejich díla nesou stopy stejných prohrěšků vůči materialistickým východiskům a kompozičním pravidlům historického románu, jakých se dopouštěli

jejich romantičtí předchůdci. Jsou postiženy anachronistickou „modernizací“ psychologie postav i témat: obojí je vzato ze současnosti a promítnuto na historické panorama minulé doby.

Feuchtwanger se k tomuto subjektivismu a ahistorismu hrdě přihlásil, když vysvětloval, že se k historické látce utíká kvůli tomu, že současnost je příliš mnohoznačná a syrová, aby ji mohl používat pro vyjádření svých existenciálních či morálních otázek: narušuje jasnost a klidnou odtažitost jeho autorské myslí těkavými poryvy, jimiž ho přemáhá jako vůně vycházející z otevřené lahve. Aby se s ní dalo manipulovat, je třeba ji zašpuntovat. Otevřená přítomnost přetékající množstvím významů se prostě musí nahradit již uzavřenou minulostí. Jen ta nabízí obrazy s pevnými konturami, jež lze uchopit, překreslit či uzpůsobit tak, aby se staly poddajnými nástroji autorského záměru: „Kontury hor vidíte z dálky, ne když jste v horách.“

Podle Lukáce takovému pojetí historického románu uniká nejen historičnost, tj. nepřevoditelnost rysů jedné epochy do jiné, ale samotná epičnost, která definuje podstatu románu: jako moderní epika má přece ukazovat, jak jsou vnitřní rozpory subjektu a jeho konflikty s jinými jednotlivci konstituovány vnitřními rozpory jeho společnosti, a nikoli činit ze společnosti pouhé historicky nahodilé jeviště, na němž jednotlivci zápasí s věčnými dilematy lidské existence či prosazují nadčasové morální ideje.

Autor je politolog.

Nakladatelství TRIGON uvádí

**Jarní
3D
poezie**

sál kavárny Liberál
Praha 7, Heřmanova 6

středa 20. 3. 19.00
Michal Jareš
Ondřej Macura
Frída Kakao

čtvrtek 21. 3. 19.00
Ludvík Běřák
Ivan Petlan
Milli Janatková

pátek 22. 3. 19.00
Lubor Kasal
Jakub Vaníček
Marie Ladrová

vstup zdarma



Všichni jsme zčásti zemřeli

Ukrajina dva roky ve válce

Jak prožívá ruskou vojenskou agresi ve své zemi ukrajinský spisovatel? A co přesně znamená zvyknout si na válku, jež se stala běžnou součástí života? Následující text vypovídá o každodennosti, která má rysy starořecké tragédie.

ANDRIJ LJUBKA

Kde jste byli onoho rána, když začala válka? Tohle je můj příběh. Válka ke mně promluvíla hučením vzdálených výbuchů za oknem, kterým jsem však neuvěřil, myslel jsem si, že pořád spím. Poté v prvním patře domu mých přátel nedaleko Kyjeva bouchly dveře a po schodech dolů sjely pantofle. „Začala válka, uzavřeli vzdušný prostor,“ řekla Kaťa, paní domu. Zmínila vzdušný prostor, protože za dvě hodiny jsem měl letět do Vilniusu na prezentaci překladu svého románu. Její hlas po probuzení působil drsně, zněl jako mužský, chraplavě, jako kdyby spoustu let kouřila. Ve skutečnosti však takto zněl zvířecí strach. Před oknem v kuchyni stál obrovský pes a díval se do temné oblohy, bázlivě štěkal a naslouchal zvukům raket a vojenských letadel.

Co se změnilo?

Každý Ukrajinec si bude navždy pamatovat temné ráno 24. února 2022, kdy začala plnohodnotná invaze. Někoho probudily zvuky výbuchů, někoho vyděšené telefonáty blízkých, ale všichni si ten okamžik pamatují do posledního detailu. Je to druh vzpomínky, která prostupuje celým naším životem. To, že máme tento společný zážitek, z nás dělá nejen jeden národ, ale i užší, důvěrnější společenství, něco jako rodinu. Protože jsme ho prožili společně.

Poté následovalo mnoho dalších chvil, úzkostí a slz, bolesti a vzteku, ale právě ty první vteřiny mi připomínají zastavený film. Jako ve 3D programu si vybavuji každý detail kolem sebe: teplotu vzduchu, skleničky na stole po včerejším posezení, hodinovou ručičku nade dveřmi, psí zápach v pokoji, chladnou dlážděnou podlahu. Byl to nejdůležitější okamžik mého života, po kterém to šlo už jen z kopce a všechny plány byly bezpředmětné. Možná si stejně pronikavě a hluboce budu pamatovat jiný okamžik – až uslyším, že válka skončila. Pokud se ho ovšem dožiji.

Od té doby uplynuly dva strašné roky. Co se změnilo v nás a kolem nás? Nejdůležitější změnou je, že jsme si na válku zvykli, stala se součástí našeho života, naši každodenní rutiny. To je ta nejstrašnější změna, protože jsme se přizpůsobili něčemu naprosto abnormálnímu a děsivému, naučili jsme se žít, aniž bychom si toho všímali.

Teď když v Kyjevě zní siréna vzdušného poplachu, téměř nikdo nespěchá do nejbližšího krytu, lidé beze spěchu jako obvykle dokončují to, co je potřeba zařídit. Smrt začala vykazovat rysy starořecké tragédie – nyní je řízena osudem, na který člověk v podstatě nemá žádný vliv. Může se stát, že raketa dnes zasáhne právě váš dům, spadne na kavárnu, kde si zrovna objednávejte cappuccino, zničí nádraží, kde vyzvedáváte přátele. Je téměř nemožné se proti tomu chránit, takže je nutné to přijmout jako každodenní možnost. Děj se vůle Boží, říkáme my ateisté.

Smrtí kolem nás je mnoho. Na jaře roku 2022, když do mého města začali přivážet první rakve s vojáky padlými na frontě, bylo každé úmrtí vnímáno jako osobní zármutek. Když pohřební vůz projížděl ulicemi, lidé klečeli na chodnících, kamenná dlažba byla pokrytá květinami a na pohřbu se shromažďovaly davy lidí. Nyní je na městském hřbitově zvláštní oddělení určené pro válečné hroby, nad každým vlaje ukrajinská vlajka. Rakev doprovázejí příbuzní,

kolegové z civilního života a spolubojovníci; obvykle jde o malý průvod. Lidé na ulicích se zastavují, aby vzdali padlým čest, ale už nepláčou ani neklečí. Obecně platí, že se spíše dívají jinam nebo utíkají do nejbližšího obchodu, aby se vyhnuli osobnímu setkání se smrtí člověka, který zaplatil životem za naše právo žít v relativně klidném týlu.

Neodsuzujte hned tyto lidi, nejsou cyničtí ani bezcitní. Jde jen o to, že za poslední dva roky bylo tolik smrtí, bolesti a žalu, že slzy jsou již vyplakány, emoce vybledly a šok z každé nové tragické události člověka sice ochromí, ale jen na chvíli. Nezbyvá nic jiného než sebrat síly a žít dál. Ze zdrcující přemíry pocitů a obav je snadné se zbláznit. A občas mám opravdu pocit, že jsme se již všichni kolektivně zbláznili.

Zprávy z dnešního rána

Nepřeháním, věřte mi. Tady jsou dvě zprávy z našeho dnešního rána. V Charkově v důsledku ruského ostřelování zemřela celá rodina – oba rodiče a tři děti. Rusové zaútočili na sklad ropy, po výbuchu uniklo palivo, které teklo po ulici a zapálilo desítky domů v rezidenční čtvrti. Opravdové peklo na zemi: lidé uhořeli zaživa. Otec se synem na chodbě při pokusu o útěk.



Kresba Veronika Dub

Matka a další dvě děti v koupelně. Nejmladšímu synu Pavlovi bylo sedm měsíců, matka ho tiskla k sobě. Miminko bylo tak těžce popáleno, že ani z kostí nezbylo nic, jen popel.

Je možné se v takové realitě nezbláznit? Zbláznil jsem se, když to první, co mě napadlo, byla následující myšlenka: bylo by lepší, kdyby to byla raketa, aspoň by všichni zemřeli okamžitě a nemuseli v ohni zažít takový strach a takovou bolest.

Druhou zprávou je, že ukrajinského vojáka, který se teprve 31. ledna vrátil z ruského zajetí, kde po dobu dvou let zažíval ponižování a mučení, 8. února na křižovatce přešlo nákladní auto. Po propuštění ze zajetí se ani nestačil setkat se svou dcerou Valerií Halkinou, která nyní žije jako uprchlice v Lisabonu. Napsala o tom na svém instagramu: „Dnes zemřel můj táta. Nezabila ho válka nebo kulka ani dva roky v zajetí. Jen přecházel silnici a srazilo ho auto. Je to neskutečné. Nevěřím, že je to pravda. Odpusť mi. Čekala jsem, že zavoláš, jak jsi slíbil, ale už se toho nikdy nedočkám...“

Toto nejsou ty nejpůsobivější válečné příběhy, jsou to jen dvě zprávy z dnešního rána. Takto vypadá všední život už dva roky v kuse – 730 rán za sebou. Každý den umírají civilisté – bezbranní, nevinní, naprosto obyčejní lidé, které Rusko vraždí v supermarketech, na ulicích, v jejich vlastních domovech.

Ale neumírají jen náhodní civilisté, Rusko denně zabíjí i naše vojáky. Svět akceptoval

myšlenku, že úmrtí vojáků je normální, vždyť jde o válečnou statistiku. Ale copak nejsou vojáci lidé, copak mohou být zabiti jen tak – proto, že naše země byla napadena? Kdo a kdy rozhodl, že zabíjení vojáků není zločin?

Navíc si uvědomme, že ukrajinská armáda se skládá převážně z civilistů – lidí, kteří se dobrovolně rozhodli jít bránit svou zemi nebo byli mobilizováni. Tito lidé před válkou neprošli vojenským výcvikem, byli vedoucími v kancelářích, řidiči městských autobusů, pekli pizzu v módních restauracích – byli to podobní lidé, jako jste vy, kteří teď čtete tyto řádky.

Kupříkladu můj kamarád Maksym Pleša, 32 let, malíř, ale životním stylem hippie, svobodný člověk. Maloval na ulicích portréty lidí, živil se občasným restaurováním ornamentálních maleb v kostelech. Narukoval dobrovolně, ačkoli neměl žádnou vojenskou zkušenost. Byl dvakrát zraněn, loni přežil zimní boje o Bachmut. Poté, co utrpěl zranění, jsme si dělali legraci, že má devět životů jako kočka. Tyto životy ho několikrát zachránily, ale když válka pokračuje každý den už dva roky v kuse, ani devět životů k přežití nestačí. Maksym zemřel loni, byl to krásný muž, ale na pohřeb ho přivezli v uzavřené rakvi, tak strašlivě bylo zohavené jeho tělo. Je zabít takového vojáka zločin, nebo ne?

Literatura jako svědek

A nyní si společně zodpovězme otázku, kterou mi v různých zemích kladou velmi často: „Pišete teď beletrii?“ Odpověď je zřejmá.

Každý den jsme ve víru takových příběhů, že literární fikce před realitou jednoduše kapituje. Žádný román nemůže obstát ve srovnání s všedními náměty ze života obyčejných Ukrajinců. Nepíšu nic vymyšleného a celkově dnes literaturu nevnímám jako něco imaginárního, odtrženého od života.

Dnešní ukrajinská literatura má totiž jednu jedinou funkci – být svědkem, popisovat osudy, zaznamenávat zločiny. Když jsem napsal o Maksymovi, jeho blízcí mi poděkovali, že tímto způsobem jeho památka vydrží o něco déle, že se o jeho životě dozví více lidí. Literatura se stává jakýmsi druhem psychoterapie, pomáhá přežít největší ztráty, dává naději, že toto všechno není zbytečné, že nás někdo uslyší.

Nejsou to prázdná slova: během války, v podmínkách hluboké hospodářské krize, se náklad ukrajinských knih zdvojnásobil a knižní trh zůstal jedním z mála, který vydělává. Je to paradox, ale jen na první pohled: v časech turbulence a nejistoty lidé knihy potřebují, poptávka po nich vzrostla, protože vyprávějí o lidech, o lidském, o něčem důvěrném. Být spisovatelem v této době je úctyhodné a zároveň nesmírně obtížné, protože literatura dnes nemá za úkol bavit, ale pomáhat a zachraňovat. I když svým způsobem představuje i jisté nebezpečí: pokud máte v bytě velkou knihovnu, při raketovém zásahu shoří váš byt mnohem rychleji než ostatní, hasiči to nemusí stihnout.

Ale nic z toho se nedá předpovědět, za dva roky války jsme se naučili, jak jsem již říkal, spoléhat na osud. Zvykli jsme si na smrt kolem nás a smířili jsme se s myšlenkou vlastní náhle smrti. Na hrozné zprávy už nereagujeme tak bouřlivě, naše emoční kůže je teď tlustší. Anebo možná jen postupně odumřela, protože s každým dnem hrůzy, v níž se naše životy proměnily, jsme všichni pomalu umírali. Umíralo to lidské a normální v nás. Všichni se stali obětí války – jak ti, které válka zabila, tak ti, kteří měli to štěstí a (zatím) přežili.

Za dva roky jsme si na válku a tragédie zvykli, začali jsme je považovat za nový normální stav, za všednost.

A to je to nejstrašnější.

Autor je spisovatel.

Z ukrajinského originálu **Za dva roky vijny vsi my častkovo pomerly** přeložila **Daria Polishchuk**.

Redakčně upraveno.

ULTIMÁTUM

Půda, naše zlato

MARTA MARTINOVÁ

Nejspíš jste zaregistrovali, že se teploty v únoru naprosto utrhlly ze řetězu a odpovídaly rekordním údajům březnovým, že se posledních několik měsíců velmi blížíme překročení hranice oteplení o 1,8 stupně Celsia oproti době předindustriální. Jinými slovy: pohybujeme se po trajektorii nejčernějšího z načrtnutých klimatických scénářů. Na politických rozhodováních posledních dnů to ale není znát – přes všechna alarmující zjištění mnozí čeští politikové i političky jedou dál v modu „business as usual“. Podporovat budeme i nadále především oblíbené sektory Hospodářské komory: tranzitní dopravu zboží, montovny a skladiškové haly, nikoli opatření, která by nám pomohla se alespoň částečně s neodvratnou krizí vyrovnat.

Jeden příklad za všechny. Novela zákona o ochraně zemědělského půdního fondu ubrání nej kvalitnější zemědělskou půdu před jejím bezhlavým zastavováním, radovali jsme se po prvním čtení v Poslanecké sněmovně v listopadu. Během dalšího projednávání ve výborech se však v proklamovaných dobrých úmyslech objevily zásadní trhliny v podobě pozměňovacích návrhů, které se pokoušejí stanovit výjimky i na zemědělsky nej kvalitnějších parcelách, a sice pro projekty, jejichž ekonomické a sociální přínosy výrazně převažují nad zájmem ochrany půdy. V usnesení hospodářského výboru se dokonce hranice možného zastavování posunula až do vzdálenosti půl kilometru od okraje dálnice, silnice I. třídy, dráhy celostátní nebo regionální, což v našich podmínkách v podstatě znamená, že by bylo možné stavět úplně všude.

Ve stejném týdnu přišel radostný tweet ministra financí Zbyňka Stanjury, naznačující, kam se bude další boj se zastavováním ubírat: „Vláda dnes rozhodla, že v Dolní Lutyni vyroste strategický podnikatelský park. Pokud si nějaká oblast zaslouží příchod velkého investora, je to bezesporu Karvinsko. Pro ekonomiku půjde o zásadní investici do technologického centra ve výši až 200 miliard, s potenciálem vzniku sedmi tisíc pracovních míst v regionu s téměř 43 tisíci nezaměstnanými.“ Říkáte si možná, že tahle obrovská fabrika nemusí být nutně úplně špatný nápad, na zkoušeném Karvinsku je spousta brownfieldů, které půjdou využít. Chyba lávky – gigatovárna na autobaterie se plánuje stavět nikoli na plochách zdevastovaných umírajícím uhelným průmyslem, ale právě na orné půdě, v jediné nezasažené krajině, která na Karvinsku zbyla, poblíž říční nivy, jež je přírodní památkou. Hlavně nedělat tajemnému zahraničnímu strategickému investovi žádné potíže. I proto zřejmě tyhle „povzbudivé novinky“ nebyly projednávány s místními starosty a občany. Co kdyby se totiž zeptali, co přesně se změnilo od roku 2006, kdy kraj podepsal dohodu, že se v Dolní Lutyni žádný průmyslový areál stavět nebude?

Můj soukromý tip je, že po půlstoletí průmyslového zemědělského hospodaření u nás díky jakémusi kouzlu máme úrodné půdy na rozdávání. Není těžké uhádnout, kde se tohle kouzlo vzalo. Potřebujeme totiž přilákat kapitál produkcující fabriky na baterie, což je byznys budoucnosti. Děláme to přece pro planetu, a ne abychom soutěžili s Čínou...



Martin Fahrner
Štěstí
Druhé město 2023, 130 s.

Typickým konjunkturálním narativem současné literatury jsou příběhy zasazené do minulosti, jejichž hrdinové se ocitli na špatné straně dějin, a proto trpí křivdami spojenými zejména s ideologickou zášťí. Čtenářský úspěch historických vyprávění v posledních letech výrazně ovlivňuje ediční plány tuzemských nakladatelství. Atraktivita těchto titulů je většinou zajištěna bezpečnými kulisami zašlých časů, přičemž páchaná bezpráví vyvolávají rozhořčení nad lidskou nízkostí a současně dojetí nad tím, jaká příkoří byli lidé v minulosti nuceni zažívat. Štěstí Martina Fahrnera nastiňuje kolektivizaci venkova na přelomu čtyřicátých a padesátých let minulého století. Ve východočeské vesnici žije gymnazistka Zora, která je pro svůj třídní původ opuštěna nejlepší kamarádkou a šikanována venkovany i učiteli. Z jejího rodového statku se stává JZD, a aby útrap nebylo málo, má přísné rodiče, kteří nepřejí její lásce. Fahrnerovi se tragiku příběhu daří odlehčit skeptickým pohledem mladé ironické vypravěčky, v němž vynikne absurdita doby. Štěstí se však neobejde bez žánrových prostocviků, v nichž se pověstné „vyrovnavání s minulostí“ manifestuje tezovitými zkratkami a schematickými karikaturami. Jediným drobným narušením zavedených žánrových zvyklostí je poměr hrdinky s milicionářem, který kvůli dceři kulaka obětuje nejen uniformu a z ní plynoucí výsady, ale také své zdraví. Kromě toho, že jde o prvoplánové, a tudíž jednodušší čtení, mě nenapadá jediný důvod, proč číst podobné texty a nesáhnout raději třeba po knihách Jana Procházky ze šedesátých let.

Karel Kouba



Alejandro Zambra
Cvičebnice
Přeložila Anežka Charvátová
Dokořán 2023, 104 s.

Mezi knihami budoucími v anketách na přelomu minulého a letošního roku se jedna ztratila – a přitom je to text jednoho z nejvýznamnějších latinskoamerických autorů. Vyhýbám se slovu „proza“, protože věty kladené jedna za druhou tvoří jen malou část útlného díla. Většinu z necelé stovky stran zaplnil chilský spisovatel Alejandro Zambra parodickými nápodobami maturitních testů, jejichž rigidní forma v Chile přežila několik generací. O samotnou literární hru tu jde sice také, ale v úkolech z „osnovy slohového útvaru“ nebo „užití spojovacích výrazů a předložek“ postupně kondenzuje zkušenost dospívání a mládí v postpinochetovském Chile, kde se spousta společenských problémů a traumat zděděných z diktatury neřešila a zamlčovala, ať už v rodinách, nebo ve veřejné debatě. „Dal jsem do ní hodně ze sebe, určité zoufalství,“ řekl Zambra o Cvičebnici v rozhovoru pro A2 č. 19/2023, pořízeném ještě před vydáním českého překladu. Jeden příklad za všechny (řeč je o studentech): „42. A kdyby měli moc _____, na to je _____. / A) energie – sport, B) frustrace – chlast, C) naděje – skutečnost, D) kamení – policie, E) neuronů – crack.“ Autor tak proti represivním instancím vytasil jejich vlastní prostředky. V originále vyšla kniha v roce 2014, tedy v době, kdy se světová literatura začala s nejrůznějšími traumaty v zesílené míře vyrovnávat prostřednictvím autofikce. Zambra místo toho sáhl po formálním experimentu a jeho text je důkazem, že ani takové psaní ještě neřeklo poslední slovo.

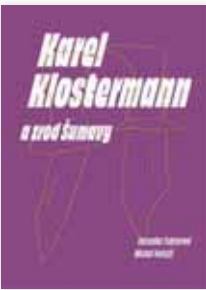
Michal Špína



Leoš Kyša
Sudetenland
Vendeta 2023, 288 s.

Jedním z oblíbených témat science fiction je alternativní historie. V naší „moderní“ alternativní historii si asi největší proslulost získala kniha Jana Drnka nazvaná Žáby v mlíce (2011), která ukazuje, jak by to asi vypadalo, kdyby se Československo ubránilo nacistické agresi na podzim roku 1938. Ze stejného momentu vycházel i Josef Nesvadba v knize Peklo Beneš (2002). Leoš Kyša (známý též pod jménem František Kotleta) v knize Sudetenland popisuje moderní dějiny Československa tak, jak by vypadaly, kdyby v letech 1945 a 1946 nedošlo k vysídlení Němců. Krátce po druhé světové válce totiž náhle zemřel „prezident budovatel“ Edvard Beneš a v pohraničí zůstal asi milion Němců. Avšak historické události probíhají tak, jak je známe – převrat v únoru 1948, okupace v srpnu 1968 i rozklad socialistické diktatury na sklonku roku 1989. Sudetenland se odehrává na Bruntálsku a přivádí čtenáře do jara roku 1990. Ostravský novinář má napsat lokální reportáž o volbách v této části republiky, ale zaplete se do emancipačních snah místních Němců a je nucen na místě setrvat. Autor píše svižně, uhrančivé jsou popisy „zahulených“ restauračních zařízení, tíživou atmosféru pohraničí dokáže odlehčit komickými scénami. Realisticky popisuje i politickou atmosféru a společenské napětí mezi Čechy, Němci a Romy. S pomocí místní dívky německého původu se hrdina přerodí v novináře v soukromého detektiva. Zprvu vyšetřuje vraždu německého důchodce (bývalého gestapáka) a později se zamotá i do „něčeho většího“. Kyšův Sudetenland je především kratochvilné čtení a jako takové plně obstojí.

Petr Karlíček



Veronika Faktorová, Michal Hořejší
Karel Klostermann a zrod Šumavy
Nakladatelství Jihočeské univerzity 2023, 232 s.

Šumava není jen přírodní památkou a národním pokladem, o který jsme se nijak nezasloužili. V průběhu posledních více než sta let se stala i zásadním formativním prvkem při budování české identity, našeho vztahu k přírodě, krajině i těm „na druhé straně“, tedy Němcům. Všechny tyto aspekty se snaží stručně, ale v jistém smyslu vyčerpávajícím způsobem postihnout publikace Veroniky Faktorové a Michala Hořejšího. Pohoří je nedílnou součástí společenské diskuse související s ochranou přírody minimálně od založení národního parku v roce 1991. Důležitým přínosem knihy je tak foucaultovská „archeologie“ diskursu v nedávné i starší minulosti, který se s osobou (nebo spíš mýtem) Karla Klostermanna váže. Jak totiž autorská dvojice ukazuje, naše představy o staré Šumavě i dnešní přístup k ní jsou do značné míry formovány právě jeho dílem. To zachycuje Šumavu před vichřicí z roku 1870, přesto jde ale spíš o sentimentální obraz, zčásti modelovaný autorem, zčásti nakladatelem a poptávkou čtenářstva. Vichřice však také symbolicky i hmatatelně zrušila funkci Šumavy jako pomyslné hradby, která oddělovala německé země od českých. Autorská dvojice upozorňuje i na mýtotorbu započatou už Klostermannovým pohřbem, která má za následek určité rozšíření, ale zároveň znejasnění diskursivního pole. Při libovolné diskusi o našem nejrozsáhlejším pohoří totiž dodnes často není jasné, jestli mluvíme o Šumavě, jak existovala či existuje, nebo jak ji popsal Karel Klostermann.

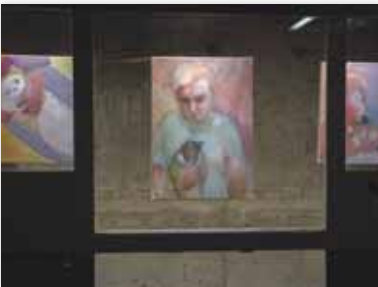
Adam Tomáš



The Vince Staples Show
Tvůrci Vince Staples, Ian Edelman, Maurice Williams, USA, 2024, 5 epizod
Premiéra na Netflixu 15. 2. 2024

Jak může vypadat všední den v životě Afroameričana? Treba tak, že otočí na silnici auto do protisměru – a rázem sedí za mřížemi. Nikoli za spáchání dopravního přestupku, ale proto, že se podobá někomu, kdo je podezřelý z přepadení. Jenže jak se ukáže v první epizodě seriálu, za nímž coby showrunner i protagonista stojí rapper Vince Staples, to nejhorší nepředstavují policisté. Ti si v kanceláři pouštějí jeho song Norf Norf a při verši „Nikdy neutíkám před ničím kromě policajtu“ s nadšením pokřikují: „To myslí nás!“ A hrdina zatím trpí v cele ve společnosti dalších černochů – otravného obdivovatele, psychopata, co rád bodá do lidí, či muže, který si v tichosti sedne na hajzlík a vyloučí skleněnku s crackem, aby si vzápětí potáhnul. Seriál podobně jako Staplesova specificky skromná a neokázalá rapová tvorba odráží život v rodném Long Beach, ukazuje všednodenní příkoří Afroameričanů, ale stírlí i do vlastních řad a mnoho obyčejných situací dovádí k absurdnímu vyústění. V leccem tak připomíná jiný seriál, v němž jsou útrapy afroamerické komunity nahlíženy zároveň realisticky i s nadsázkou. Gloverova Atlanta je ale žánrově i filmařsky rozmáklejší. Staples se naproti tomu drží při zemi, ironizuje svůj status nejnenápadnější hvězdy současného rapu a nestará se o to, zda je publikum na jeho suchý humor připraveno, či nikoli. O to víc pak překvapí náhlé náznaky krimikomedie či hororu uprostřed trapně ošuntělého lunaparku. Pointu však nečekejte.

Tomáš Stejskal



Lucie Pouchová
Něžný Murčík
Galerie Postoj, Praha, 27. 2. – 15. 5. 2024

Do početné skupiny pražských vitrínových galerií před nedávnem přibyla Galerie Postoj ve vestibulu stanice metra B na náměstí Republiky. Až do poloviny května tu vystavuje své portréty lidí a jejich domácích zvířat studentka AVU a sociální pracovnice Lucie Pouchová. Na jejich plátnech a tiscích, umístěných za skleněnou stěnou bývalého obchodu, se nacházejí starší lidé, zpravidla ženy, pevně objímající své domácí mazlíčky – psy a zejména kočky. Pouchová ve svých námětech pracuje s vlastní zkušeností s lidmi, kterým jsou v jejich složité životní situaci hlavní oporou zvířata. Jedním z nich je kocour Murčík, podle nějž byla pojmenována celá výstava. Malířka dokáže s velkým citem vystihnout hluboký vztah ke kočičkám a pejskům, které jejich majitelé a majitelky celé dny opečovávají, povídají si s nimi a oblékají je do nejrůznějších oblečků. Na jednom z obrazů má například jedna z koček pleťovou masku a panička jí brousí nehty. Je vidět, že malby vycházejí z fotografických předobrazů, autorka se však rozhodně nepokouší o fotorealismus – obličaje postav zůstávají neostře, pastelové barvy jsou silně stylizované a pozadí je abstrahované s důrazem na jednoduché geometrické útvary kachlíček a tapet. Výstava Něžný Murčík velmi trefně vykresluje pocit, jaký zakoušíte, když jste na návštěvě u příbuzných, kteří jsou svými mazlíčky trochu nezdravě posedlí. Jsou to ale právě Murčík, Micka nebo Beník, kteří osamělým lidem pomáhají zaplnit prázdné místo na gauči, zatímco neustále zapnutá televize zakrývá hlasité ticho jejich bytu.

David Bláha



Katarína Kašpárková Koíšová,
Jiří Honzírek & kol.
Nemyslel jsem si
Divadlo FESTE, Brno, psáno z reprízy 2. 3. 2024

Především díky vytrvalé práci nejrůznějších neziskových organizací se i v české společnosti podařilo otevřít debatu nad problémem domácího, sexualizovaného a genderově podmíněného násilí. Na zvýšený zájem o toto citlivé téma pružně zareagovalo i divadelní odvětví, a vznikla tak řada edukativních inscenací přinášejících zkušenosti přeživších. Na podzim minulého roku měl premiéru místně specifický projekt brněnského Divadla FESTE s názvem Nemyslel jsem si. Dvouhodinové představení se odehrává ve vylidněném panelovém domě na brněnském sídlišti Juliánov, které bylo zbudováno v šedesátých letech. Jeho obyvatelé se před několika lety museli z bezpečnostních důvodů vystěhovat poté, co se na stěnách objevily rozsáhlé praskliny způsobené nestabilním podlažím. Opuštěné prostory sice nabízejí ojedinělou, mrazivou atmosféru, lze si ale klást otázku, zda jsou opravdu vhodné pro ztvárnění tématu domácího násilí, na nějž se tvůrčí duo Jiří Honzírek a Katarína Kašpárková Koíšová rozhodlo zaměřit. Scénář netvoří jeden ucelený příběh, ale sled dílčích scén, jejichž cílem bylo nejspíše představit modelové jednání násilníka. Jednotlivé výjevy sázejí jak na sugestivnost omšelého prostoru, tak na zobrazování agresivního či manipulativního chování, které často ústí v násilný akt. I přes snahu a dobrý úmysl tak zvolený formát může působit jako prachspřstá exploatace. Za nevhodné taktéž považuji nabízení tvrdého alkoholu během představení a těžko pochopitelné přitukávání si s postavami násilníků.

Štěpán Truhlařík



Kanye West & Ty Dolla Sign
Vultures 1
CD, ZYZ 2024

Vultures 1 je třetí kolaborativní album rapové celebrity Kanye Westa. Ten se po spolupracích s rappery Kidem Cudim a Jayem-Z tentokrát spojil s Ty Dolla Signem, na obalu ho nicméně vidíme v doprovodu manželky Bianky Censori, jejíž odhalené pozadí fotografii jednoznačně dominuje. Bohužel ještě před poslechem nahrávky vyvstává otázka, zda (a jak) psát o někom, kdo sice má díky deskám jako My Beautiful Dark Twisted Fantasy nebo Yeesus pověst hudebního génia, zároveň se ale v posledních letech na veřejnosti prezentuje coby fanoušek Donalda Trumpa a snad i Adolfa Hitlera. Pochyby navíc vzbuzuje i samotná deska. West jako by se pokoušel vykročit ze své domény a stanout po boku stadionových rockových kapel. Z tracků přímo číší snaha o velkolepost a snění o megalomanské koncertní show. Asi nejpříznačnější je v tomto ohledu skladba Carnival, postavená na fotbalovém chorálu, který je jen lehce naleptán šumem. Rappeři si zde postupně předávají slovo a do toho jako refrén opakují: „Go, go, go, go...“ Navazuje další dunivý track, tentokrát spíše ve stylu r’n'b, s vokodérem zmutovaným hlasem, který se ale drží rockové zpěvnosti. V Back to Me se West zjevně ohlíží do minulosti, a sice k Twisted Fantasy. Ke svému asi nejexperimentálnějšímu albu Yeesus se vrací ve skladbě Paperwork, kde si pohrává s dekonstruovanými beaty. Vultures 1 jsou prvním dílem trilogie, pokračování mají vyjít během března a dubna. Uvidíme, jestli představí i jiné polohy, nebo půjde o „zbytkový materiál“.

Jiří G. Růžička

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLD 2024

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

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

Francouzské pojetí republikánského zřízení a základních hodnot vyjádřených souslovím „svoboda, rovnost, bratrství“ (na sesterství se jaksi zapomnělo) se učebnicově ukázalo při dvou nedávných událostech. V souvislosti s pohřbem Roberta Badintera, který byl v osmdesátých letech, během mandátu socialistického prezidenta Françoise Mitterranda, ministrem spravedlnosti, se pozůstali vyjádřili, že si nepřejí přítomnost zástupců extremistických stran, a to ani pravicových, ani levicových. Ceremonie ale byla státní, probíhala ve veřejném prostoru – v pařížské Invalidovně – a byla financovaná z veřejných zdrojů. Navzdory přání rodiny zesnulého přišli i dva členové z krajně levicové strany Nepoddajná Francie (LFI). Nikdo nemůže nikomu zakazovat vstup na státní obřad, komentovala to LFI. Obdobná situace nastala o pár týdnů později při pantheonizaci účastníka francouzského protinacistického odboje, komunisty arménského původu Missaka Manouchiana, popraveného v roce 1944 v pevnosti Mont Valérien, a jeho družky Mélinée – s tím rozdílem, že se týkala extrémní pravice. Přítomnost Marine Le Pen a Jordana Bardella z Národního sdružení označil člen francouzské komunistické strany Léon Deffontaines za popření všeho, o co Manouchianovi šlo. Missak Manouchian je prvním komunistou, který se dostal do francouzského Panthéonu. Kdyby přitom žil dnes, vztahoval

by se na něj jako na cizince přísný imigrační zákon, který ve Francii před nedávnem vstoupil v platnost. To, že se mu dostalo největší státní pocty právě nyní, je tak trochu paradoxní. Stejně jako to, že se mu přišli poklonit Marine Le Pen a Jordan Bardella, jejichž strana imigrační zákon pomohla prosadit. Ale co by ne, koneckonců vzdali hold odvážnému člověku, který padl za svobodu Francie, tedy i za tu jejich.

Marie Sýkorová

Tak už známe širší nominace na největší českou literární cenu. Magnesia Litera se letos poměrně výrazně mění. Vcelku logicky zmizela cena za literární blog, protože tento formát už pomalu pohřbilo publikování na sociálních sítích. Na druhou stranu několik položek přibýlo: jedná se o žánrové kategorie, které mají k Magnesii přitáhnout pozornost takzvaného většinového čtenáře. Je trochu sporné, proč volba padla na detektivku, fantastiku a humoristický žánr, a ne třeba na stále populárnější young adult literaturu nebo komiks. U žánrových kategorií jsou namísto pochyby i proto, že nebylo zveřejněno složení porot. Kromě velkých nakladatelství najdeme mezi nominacemi i ty méně známé, například Otoč nebo Propolys. Nebýt žánrových cen, někteří nakladatelé, jako například Straky na vrbě, Epoch a MOBA, by se do Litery jinak nedostali. Pokud jde o hlavní kategorie, nominace si víceméně rozebrala tradiční nakladatelství: Host, Argo, Paseka, Fra, Baobab, Labyrint nebo Albatros. Internetový deník Alarm v publicistických

nominacích reprezentují knihy Hrdinové kapitalistické práce v Evropě Saši Uhlové a Továrna na lži Vojtěcha Pecky. Ve stejné kategorii je zastoupeno i nakladatelství Deníku N (rozhovor Renaty Kalenské s chirurgem Jiřím Froňkem o transplantacích orgánů) a Echo Press se souborem textů filosofky Terezy Matějkové. Největším překvapením je zřejmě kniha z univerzitního MatfyzPressu o komunikaci vědy. Sympatické je dvojí zastoupení nakladatelství Kher, které se orientuje na romskou literaturu. Magnesia Litera představuje literární ocenění, jehož smyslem je poukázat na tituly, které by čtenáři mohli jinak přehlédnout. A minimálně v širších nominacích se jí to daří.

Jiří G. Růžička

V úterý 5. března jsem po celodenním úmorném editování textů šel hledat ztracenou sílu do sauny, ale našel jsem pouze intenzivní lhostejnost. Dnes by bylo dobré zemřít, pomyslel jsem si v úžasu nad náhlou mentální vytržeností z okolního dění. Po návratu domů jsem, stále ještě značně indiferentní vůči světu, zapnul počítač a první věc, která na mě vyskočila, byla zpráva o smrti undergroundového básníka a performeru Pavla Zajíčka. To mě vrátilo zpět – nechci říct do života, ale zkrátka do běžnějšího modu prožívání. Zajíček se do tuzemské kulturní historie zapsal především jako frontman skupiny DG 307. Schválně v souvislosti s tímto tělesem nepoužívám přívlastek hudební, protože pro nejinspirativnější část jeho tvorby se hodí spíše adjektivum nehudební, případně antihudební. Český

underground měl vždy minimálně jednu nohu namočenou v bigbitu, Pavel Zajíček však ukázal, že tomu tak nutně nemusí být. „Řada lidí skrze DG 307 začala chápat, že kultura je širší než jenom bigbít. Myslím, že tohle je Zajíčkova největší zásluha,“ prohlásil Ivan M. Jirous v seriálu Fenomén Underground. Alba Dar stínům, Pták utržený ze řetězu a Torzo z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let patří k nejsobitějším počínům v historii české experimentální hudby a bez veškerých pochyb snesou srovnání s tím nejprogresivnějším, co se v této oblasti ve stejné době dělo za našimi hranicemi. Při poslechu skladeb Lidi krve, Opustil mě anděl, D#, Sem slabší než myšlenka, Anarchistická milénka, Triptych nebo Měla perníkovou vůni mezi nohama českého undergroundu byl halucinogen lupilin, který je v pivu“, jak se můžeme dočíst v Jirousově Pravdivém příběhu Plastic People. Na Pavlu Zajíčkovi bylo sympatické i to, že se na rozdíl od mnoha jiných představitelů předlistopadové podzemní kultury nepohoršoval nad tím, že si dnes někdo dovolí kritizovat aktuální politický režim. Nepřivlastňoval si patent na disidentství, a přitom svým způsobem disidentem zůstal až do své smrti. Všichni víme, jak snadno se z undergroundu může stát establishment a z experimentu mainstream, o to víc je ale třeba ocenit tvůrce, který se této proměně celkem úspěšně bránil a dokázal si uchovat nejistou pozici na okraji. Doufejme, že v úterý 5. března bylo dobré zemřít.

Jan Klamm