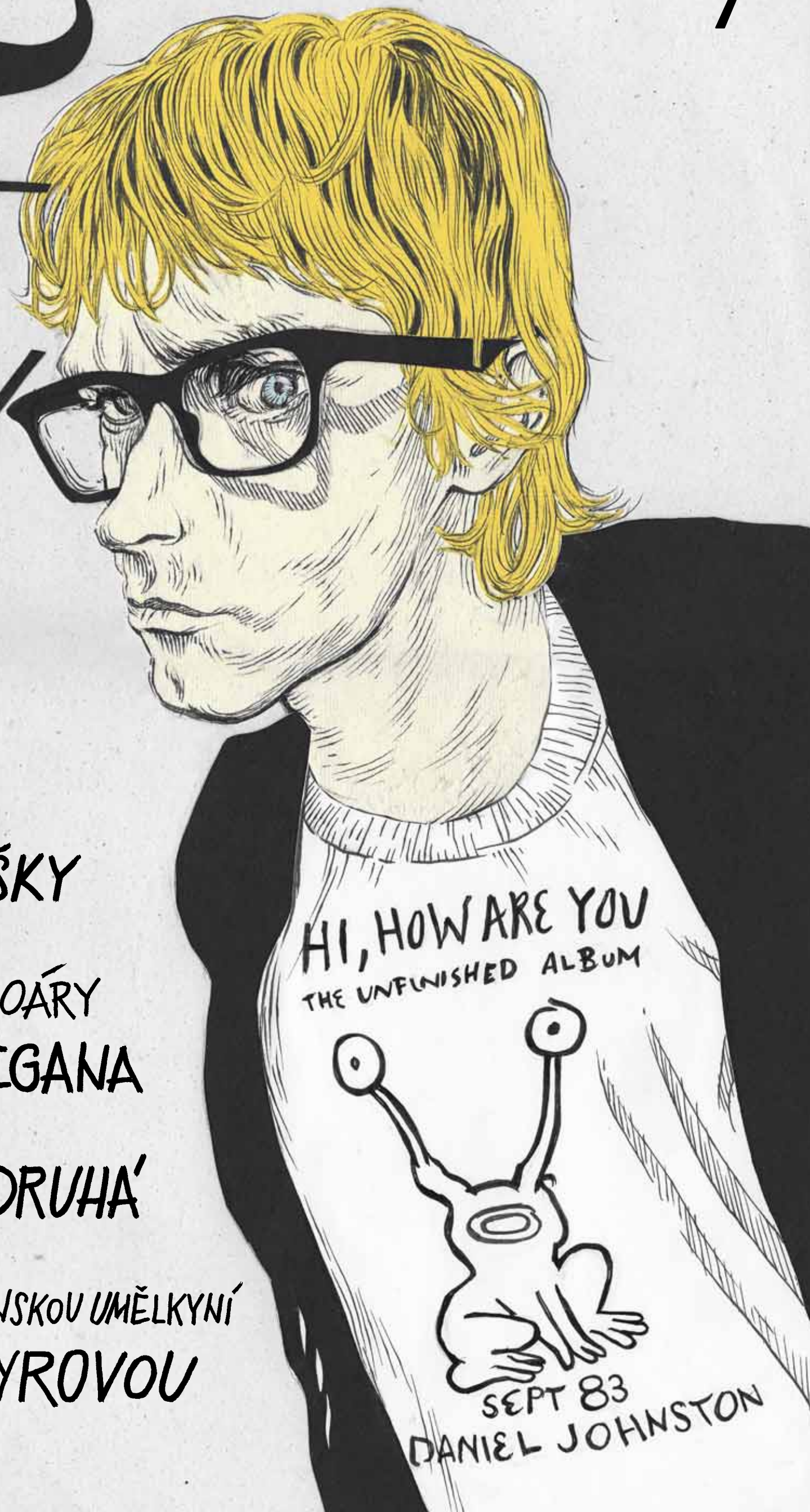


A2

KURT COBAIN



DOKUMENTY
KAMILA BOUŠKY

ROCKOVÉ MEMOÁRY
MARKA LANEGANA

DUNA: ČÁST DRUHÁ

ROZHOVOR S UKRAJINSKOU UMĚLKYNÍ
ŽANNOU KADYROVOU



editorial

Kurt Cobain se zastřelil 5. dubna 1994 v zahradním domku nad garáží.

O třicet let později bych rád uplatnil některý z výstřižků, které jsem tehdy shromažďoval v deskách označených titulkem z časopisu Bravo: „Nirvana – brutální, hlasitá a rebelantská“. Bylo mi dvanáct a půl a k čerstvě kanonizované rockové legendě jsem přistupoval s posvátnou úctou. Kdyby to šlo, bez váhání bych vstoupil do Církve Kurta Cobaina (později se ukázalo, že neexistovala). Živě si vybavuji, jak mi vadilo, když na mě z rubu vystřižených článků vykukovaly růžové ksichtíky Kelly Family a znesvěcovaly mou sbírku! Proto jsem výstřižky podlepoval papírem. Časem mě ovšem dohnaly rozpaky z mého mladšího já, a složka skončila v garáží. Ta bohužel i tentokrát sehrála negativní roli – sbírka se ztratila.

Téma tohoto čísla však netvoří jen nostalgické vzpomínky na grungeové dětství. Zastavíme se mimo jiné u typu depresivního rockera, u významu „klauzule smrti“ v hudebním průmyslu, u Cobainova aktivismu a jeho odporu k normativní maskulinitě nebo u nejednoznačnosti hranice mezi subverzí a komercí. Nirvana se proslavila před nástupem streamování a sociálních sítí, v éře, kdy „indie scéna“ a „mainstream“ pro mnohé představovaly dva různé světy. Excentrik, který pro svou skupinu vymýšlel názvy jako Poo Poo Box, Gut Bomb nebo Fecal Matter, se tak v době milionových prodejů svých alb obával, že ho scéna, z níž vzešel, zavrhne. Jak poznamenal Cobainův životopisec Michael Azerrad: „Několik jeho kamarádů tehdy založilo label Kill Rock Stars – a on byl rocková hvězda.“

Pro pochopení Cobainova specifického postavení mezi popkulturními celebritami je třeba zmínit také jednu zdánlivě odlehlou skutečnost: v době, kdy Nirvana začínala získávat pozornost i mimo Seattle, byla ve Spojených státech z rychle se šířící epidemie AIDS běžně viněna gay komunita, o čemž vypovídá dobové označení GRID neboli „gay-related immune deficiency“. Cobainovo hlasité odmítání homofobie

tedy nebylo zdaleka tak samozřejmé, jak se dnes může zdát, a slogany typu „Bůh je gay“ či vystupování v ženských šatech mělo značný dopad. Z poznámky na obalu poslední studiové desky je nicméně patrná Cobainova frustrace z toho, že jeho hudba oslovuje i publikum, kterému byly podobné postoje cizí: „Jestli jsi sexista, rasista, homofob nebo prostě kretén, nekupuj si to. Je mi jedno, jestli mě máš rád. Nenávidím tě.“

Cobain se proti své vůli stal „hlasem generace X“, pocitující beznaděj a odcizení ve světě ovládaném poválečnými boomery. Potíž byla v tom, že tato pozice popírala jeho subkulturní kořeny. Ještě hůř ale dopadaly pokusy ji zpochybnit. Čím rozporuplnější a sarkastičtější byla jeho komunikace, tím lépe naplňoval svou úlohu. Cobainovy aktivistické postoje tak rámoval punkový nihilismus a jeho mediální obraz byl plný paradoxů: vystupoval jako feministka, ale také rád pózoval s puškami; hlásil se k pro-choice hnutí, a zároveň byl fascinován anatomickými modely embryí; dělal si legraci z MTV, kde vystupoval. Příznačné je i jeho tvrzení, že titul skladby I Hate Myself and Want to Die je „tak doslovný, jak jen vtip může být“.

Po hudebníkově sebevraždě se objevily úvahy, do jaké míry byla na vině deprese a jestli jeho mise nebyla od počátku znehodnocena cynismem a negativitou. Pozornost si ale zaslouží i způsob, jakým někteří komentátoři ve světle Cobainova tragického konce nahlíželi na tehdejší mladou generaci. Nechvalně v tomto ohledu proslul komentátor Andy Rooney, který se ptal, co by „všichni ti mladí lidé dělali, kdyby museli čelit skutečným problémům“, a pochyboval, jestli vůbec chodí do práce a „vracejí něco světu, od kterého si tolik berou“. Při čtení podobných výroků, svědčících především o neměnnosti určité polohy „boomerství“, vlastně dává smysl, že i dnes tolik teenagerů nosí trička Nirvany – i když je kupují v řetězcích s rychlou módou.

Ondřej Klimeš

Kurt Cobain



- Nemám tě rád! Zmlátím tě!
- Ne, ne, ne! Nech mě, nebo to řeknu mámě!
Au, nemlat mě!

Fazole, fazole, fazole
Jenda snědl fazole
A byl šťastnej, šťastnej, šťastnej
Že snědl fazole

Seděl nahej, nahej, nahej
S nohama přes sebe
Nahej, nahej, nahej
A šťastnej, šťastnej, šťastnej
Že snědl fazole

Víno, víno, víno
Jenda vypil víno
A byl šťastnej, šťastnej, šťastnej
Že snědl víno

Fazole, fazole, fazole
Jenda snědl fazole
Potom vypil víno
A byl šťastnej, šťastnej, šťastnej
Že vypil fazole

Text demonahrávky vybral a přeložil
Elsa Aids

z obsahu

- 4 Na okraji okraje. Za Čarodějem, velkým mystifikátorem / Martin Machovec
- 5 Vzpoura proti nicotě. Texty Jiřího Smrže / Jiří Zizler
- 5 Přesnost a míjení / literární zápisník Jana Štolby
- 6 Klíč není zapotřebí. Nad básnickým triptychem Kamila Boušky / Tomáš Gabriel
- 8 Dark Mark a kukuřičné děti. Laneganova zpráva o depresivních rockerech / Ondřej Klimeš
- 9 Dojení mrtvých krav. Nirvana a fungování hudebního průmyslu / Petr Uram
- 10 Rád nosím šaty. Kurt Cobain jako feministka a queer aktivista / Judita Císařová
- 11 Požehnáni nejvyššího řádu. Metalové coververze Nirvany / Karel Kouba
- 11 Kill Your Idols / hudební zápisník Jana Klamma
- 12 Překoreněná planeta Arrakis. Druhý díl filmové Duny / Dan Krátký
- 13 Zranění outsideři. Trpká „dramedie“ Zimní prázdniny / Adam Jurčík
- 13 Takoví normální zabijáci / filmový zápisník Tomáše Stejskala
- 15 Moje praxe je nacionalistická. S ukrajinskou sochařkou Žannou Kadyrovou o umělecké tvorbě za ruské invaze / Miroslav Tomek
- 18 Od antihrdiny ke komoditě. Odkaz Kurta Cobaina / Mirjana Pantic a Paul Ziek
- 20 Kultura nemusí začínat v osm. S Marikou Smrekovou a Petrem Dlouhým o divadle pro rodiče / Marta Martinová
- 22 V mojí intimitě nic nehledejte / zápisky Magdalény Kašparové
- 24 Boj o prostor. Mezi lidmi, psy a odpadky v New Yorku / Aneta Kohoutová
- 25 Chtěla jsem jim vidět do tváře. S francouzskou novinářkou Solène Chalvon-Fioriti o životě žen v Afghánistánu / Marie Sýkorová
- 27 Portrét mladého krylovca. Tridsát roků od smrti Karla Kryla / Milo Janáč
- 29 Utopie v Leninově zahradě. Kniha Lukáše Onderčanina o československé komunitě Interhelpe / Jan Mervart
- 30 Co má žena dělat? Dvakrát o mateřství v mužském světě / Zdeňka Beranová
- 30 Čtyřicet let lži o recyklaci plastů / Matouš Hrdina

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
10. DUBNA 2024

Není systém jako systém

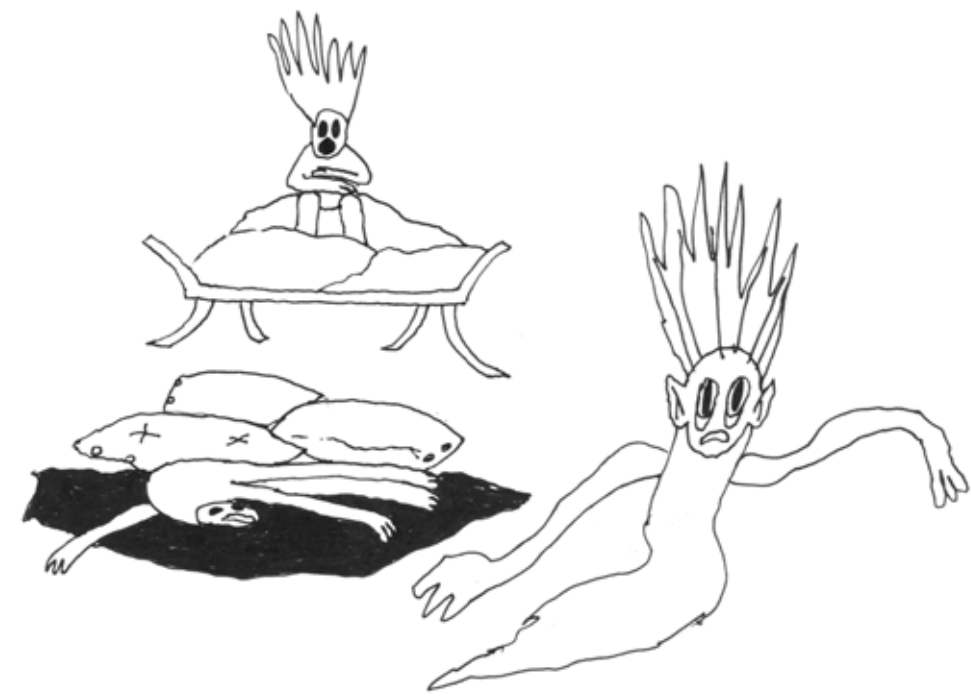
ONDŘEJ LÁNSKÝ

V posledních letech se i česká společnost skr-ze veřejnou diskusi pokouší určit adekvátní roli společenských věd. Nacházíme se totiž v éře, kdy někteří aktéři záměrně šíří ničivé narativy, které jsou mnohdy k nerozeznání od smysluplné kritiky. Nejde jim o revizi společenského vývoje ani o jeho změnu, ale spíše o jeho destrukci či narušení. Pomocí pojmů, jako jsou „dezinformace“, se sociální vědy snaží tento jev odlišit od oprávněné kritiky, čímž ale riskují, že se stanou nástrojem moci.

Zmíněnou diskusi oživil esej Václava Bělohradského nazvaný Věř systému, občane!, který vyšel 25. ledna 2024 v Salonu Práva. V reakci pak byl 22. února tamtéž otištěn text filosofky Alice Koubové Bezpečný prostor radikální nedůvěry, na nějž bych v některých ohledech rád navázal. Nejzajímavější mi na této debatě přijde otázka po mezích kritiky systému. Jak smířit kritiku nelidského systému s důvěrou v základní socialitu, společenskost?

Bělohradský varuje před možnou (dost možná jen domnělou) komplicitou společenských věd s vládnoucím systémem, který skr-ze moc myšlení a vědy produkuje nejen účinné nástroje pro ovládnání druhých, ale také podmínky, ve kterých se mnohem snadněji projeví zlo v nás. Upozorňuje, že schopnost radikálního zpochybňování moci je neodmyslitelně spjata s revoltou šedesátých let minulého století. Tuto pozici vyjadřuje poměrně nesmlouvavě až provokativně. Ducha šedesátých let prý poháněla „radikální nedůvěra v systém“. Je ale takové hraniční tvrzení dostatečně přesné? A dovoluje nám pokročit dál?

Duch šedesátých let v sobě jistě nese mnohé z toho, o čem Bělohradský píše. Jaké ale byly materiální základy této vzpoury, která nesla výrazné rysy generačního konfliktu? Tehdy v Evropě a ve Spojených státech dospívala generace, která přišla na svět na konci druhé světové války nebo po ní. Její příslušníci měli to štěstí, že se narodili do éry, kdy se většina západních společností snažila znovu definovat a vybudovat instituce s širokým dopadem. Probíhaly vlny znárodňování (v různých mutacích a s různými názvy) klíčových



Kresba Tereza Šiklová

průmyslových sektorů a infrastruktury, utvářely se nové sociální systémy i systémy zdravotní péče, reorganizovala se výstavba bydle- ní a podobně. Tento jedinečný trend zachycují inspirativní filmy britského režiséra Kena Loache, nejvíce asi dokumentární snímek *Duch pětáctýřicátého* (Spirit of 45, 2013). Jedna- lo se o konkrétní podoby vytváření materiál- ní základny pro generaci, která později přišla s radikální kritikou systému.

Generace šedesátých let tak využila mnohé výhody dané silným sociálním státem. Tepr- ve když jsou naplňovány základní materiál- ní podmínky a respekt, který s nimi souvisí, vytváří se prostor pro další, postmateriální potřeby, třeba ty spojené s duchovním roz- vojem. Šlo o zásadní období hodnotového posunu západních společností. Výrazné bylo zejména odmítání války, posílení respektu k jinakosti či pozornost k osudu dekoloni- zovaných společností. Sedmdesátá a osm- desátá léta ale předznamenala neoliberální

kontrarevoluci, která nerozleptala ani tak postmaterialismus (ten spíše umně integro- vala), jako materiální základnu šedesátých let.

Proti jakému systému se tedy generace šedesátých let bouřila? S odstupem se dá říct, že nešlo o destrukci celku. Byla to spíše sna- ha o humanizaci pozůstatků starých režimů v novém poválečném uspořádání. Možná zde sehrály roli Sovětský svaz a východní blok, respektive pocit, že „tam“ to dělají lépe. To, co rok 1945 započal, měl étos šedesátých let dokončit: rozšířit výhody spojené se sociální integrací do zatím vyloučených částí společ- nosti a zároveň vybudovat prostor pro vše- stranný rozvoj člověka. Ke kritice, která byla intelektuálním zdrojem těchto změn, tehdy výrazně přispěly jak společenské vědy, tak filosofie. Pochybují však, že revolta šedesá- tých let směřovala k rozchodu se systémem jako takovým. Spíše se v její radikalitě proje- vovaly požadavky na další zlepšování, apel na ještě větší míru solidarity.

Mediální prezentace výzkumu Společnost nedůvěry, o němž se Bělohradský opírá, pra- cuje s pojetím celku, které ovšem není stejné jako to, k němuž se kriticky vztahovala hnutí šedesátých let. Současná společnost má totiž své specifické materiální podmínky. Žijeme v reprezentativní demokracii, která umož- ňuje svým členům svobodně formulovat své názory, sdružovat se a svou kritiku politic- ky manifestovat. Z hlediska praxe je to jistě nedokonalý systém se spoustou chyb. Radi- kálně se zvětšují (zejména majetkové) nerov- nosti a stále více lidí se necítí současným sys- témem reprezentováno. Geopolitická situace je na bodu mrazu. V dosahu někdy jen čtyř- hodinového letu probíhají válečné konflikty postihující převážně obyčejné lidi. A takto bychom mohli pokračovat.

Před nastupujícími generacemi stojí rádo- vě náročnější výzvy než ty, kterým jsme čeli- li my či generace šedesátých let. Referenč- ním bodem již není jiný systém či představa ideálního světa, ale planetární horizont pře- žití. Tváří v tvář možnosti zničení lidského světa je systém vždy již něčím, co je nutné měnit, upravovat, přenastavovat, ale co jis- tě nelze zničit na základě revolty či revolu- ce. Jako by samotné reálno celoplanetárního kolapsu relativizovalo všechny předchozí for- my negace systému.

Za každým systémem totiž leží jeho před- poklady, které nelze zničit nějakou revoltou či revolucí. Jde o hluboké předpoklady lid- ské sociality, které teprve umožňují všechny pravděpodobné i nepravděpodobné systémy. Jedná se o bazální důvěru v druhé a v pokračování lidského světa po konci individuální existence. Jaké systémy vybudujeme v té kte- ré době, není dáno předem a výsledky jsou nejisté. Proto je namístě pokusit se rozlišovat mezi kritikou a destrukcí předpokladů lidské sociality. A právě k tomuto problému se snaží smysluplně promlouvat dnešní společenské vědy, které tematizují důvěru ve společnost a v sociální instituce. Nemusí tedy jít – a ve většině případů ani nejde – rovnou o podří- zení se moci.

Autor je spolupracovník redakce.

Moje sběratelské začátky

PETR BORKOVEC

Se sbíráním hmyzu jsem začal asi v roce 1980. Bylo mi deset nebo jedenáct, když jsem při tří- dění školního sběru papírů narazil na útluou knížku s názvem *Nejkrásnější brouci tropů* (Mareš, Lapáček) ve známé edici Živou pří- rodou, kde vycházely knihy o zvířatech, rost- linách, drahokamech a polodrahokamech, doprovázené vzrušujícími pestrobarevnými fotografiemi z terénu i černobílými kresbami, které bylo možné zkoumat bez nejmenšího podráždění. Ta publikace změnila můj život a stala se mým dobrým přítelem navždy. Nej- více mě tenkrát zaujaly kapitoly o velkých a největších tesařících světa a jejich složitém a překvapivém objevování, plném brutálně zavražděných sběratelů; o tajemné, morfolo- gicky jedinečné mormolyci (Mormolyce phyllo- des), jež svůj supersilný jed stříká tak přesně, že dovede trvale oslepit žirafí mládě nebo lid- ské dítě spící v kočárku, a tak daleko, že zasáh- ne hada vzdáleného půl kilometru; a o afric- kých goliáších, velkých a chlupatých jako pořádné broskve, a jejich sněhobílých varian- tách, které africkým domorodcům zosobňova- ly (a snad dodnes zosobňují) božstva.

O hájích posvátných goliášů, kam bylo přísně zakázáno vstoupit (sběratelé, kteří zákazu nedbali nebo o něm nevěděli, byli bez milosti

na místě zabíjeni a z jejich koster bylo budová- no hájové oplocení), se mi dodnes často zdává. Masky, jejich škleby a děsivé vzory, které goli- áši nosí na krovkách, se staly trvalou součás- tí mého bytí a nejednou jsem díky nim vyvázl z nejhoršího životního ujařmení a marasmu. Rovněž na fotografie nosorožníků rodu Dy- nastes (Dynastes hercules, Dynastes neptu- nus a Dynastes ovidii), tak zavalitých, že při nárazu dokážou roztržít přední sklo kamio- nu nebo z oblohy srazit vrtulník, a obřích čínských střevlíků s pomněnkově modrým spodkem těla, kteří dovedou z lidského lýtka vykousnout až deseticentimetrový kus masa, jsem už nikdy nezapomněl a nezapomenu.

Vedle této knihy mi bylo důležitým prvotním impulsem přátelství se spolužákem Josefem Karinou. Josef vlastně nebyl ryzí entomolog, zajímal se o přírodu komplexně a jeho dět- ský pokoj připomínal laboratoř, vlhký skleník i pavilon hadů a ještěřů v zoologické zahradě. Pěstoval kaktusy i masožravky, choval mýry i luskouny, sbíral kameny, lastury i fosilie. Ale i malou sbírku hmyzu měl a – to bylo důle- žité – dovedl preparovat. O všech svých sbír- kách a chovech si vedl podrobné deníky, což jsem považoval za obdivuhodné, a sám jsem později zápiskům o sběrech věnoval velkou péči. Josef žil jen s otcem, který jeho zálibám

nebránil, myslím dokonce, že je mírně pod- poroval. Zato já jsem vyrůstal pouze s mace- chou (matka mi zemřela, otec se znovu ože- nil a potom zmizel), která moje zájmy chápala a přijímala velice pozvolna – a například chov živého hmyzu (zvláště jsem toužil po líhni zla- tohlávků) mi nikdy nepovolila.

(Na tomto místě bych rád publikoval svůj poznatek, že se vždy vyplácí, když si sběra- tel hmyzu vedle hlavní entomologické kolek- ce vede ještě jednu paralelní, menší a méně závažnou sbírku, např. kolekci samorostů, fotografií hereček, modelů plachetnic, nebo když např. pěstuje plísně aj. Je to výhod- né především proto, že díky slušné znalos- ti např. hniloby nebo tváří filmových hvězd získává entomolog schopnost lépe, barvitě- ji a přesněji hovořit o hmyzu, jeho předsta- vivost a řeč totiž oplývají množstvím expres- sivních výrazů, výstižných zkratek, přesných porovnání, přirovnání, metafor a dalších prů- niků mezi říšemi.)

Ale nemohu zamlčet, že pod vánočním stro- mečkem jsem jednoho dne našel svou první entomologickou krabici i balíček černých kar- lovarských špendlíků. A koneckonců to byla macecha, kdo mi opatřil lahvičku chlorofor- mu. Macecha stále žije. A protože bydlíme spolu, vím, že ačkoli moji sbírku a svět brouků

nikdy v hloubi své nepokojné duše nepřija- la, o kolekci vzorně pečuje, často a ráda otírá skla vitrín a kontroluje, zda exempláře nebyly napadeny např. Anthrenus museum.

Jak moji entomologičtí přátelé vědí, ztratil jsem před rokem, ve svých téměř čtyřiapá- desáti letech náhle zrak a byl nucen s aktiv- ním sběrem brouků úplně přestat. Ale zbytky zraku (jsou to bohužel jen jednotky procent a moje vidění připomíná průhled přes velice tlustý zažloutlý achát) mi stále přinášejí, jak rád poznávám, nezvyklé entomologické zážitky. Barevné a lesknoucí se stíny s jako- by tlustým lemováním na pravém oku silně připomínají krovky krasce Chrysochroa ocel- lata a stojaté bílé mžitky na černém pozadí, které tak zřetelně vidím levým okem, mají už navždy hranatý a s ničím nezaměnitelný obrys vztekého a dravého krajníka pižmové- ho (Calosoma sycophanta).

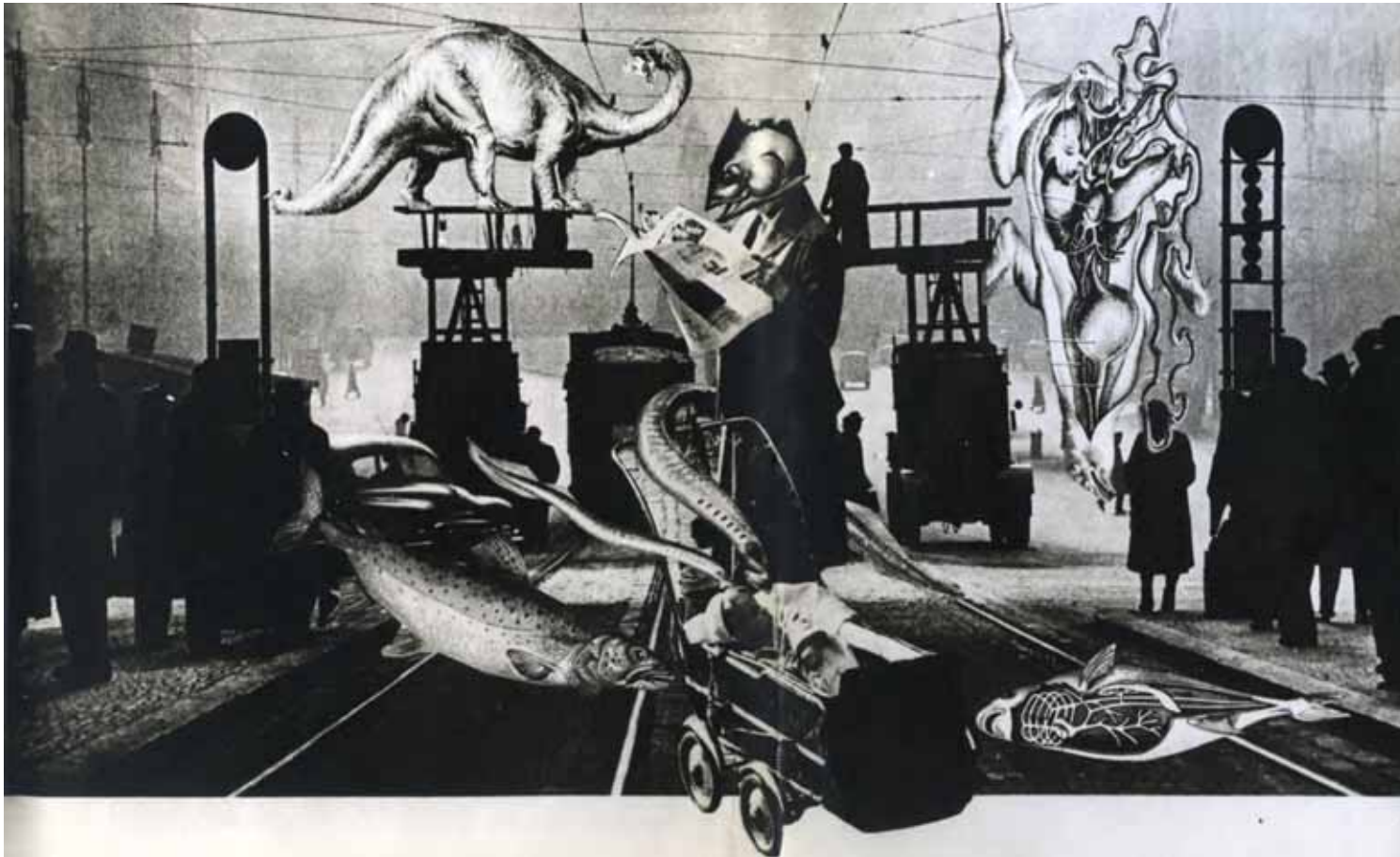
Tolik k mým sběratelským začátkům. A vlast- ně také koncům.

Poznámka: Odpověď do ankety spolkového entomologického bulletinu (The Bulletin of the Amateur Entomologists' Society, Louňo- vice pod Bláníkem 2024) přetiskujeme s laska- vým svolením předsednictva spolku, předešlým bratru Antonína Pechláta, předsedy.

CARABUS
CANCELIATUS

Na okraji okraje

Za Čarodějem, velkým mystifikátorem



Koláž Řehoře Samsy ve čtvrtém čísle časopisu Sado-Maso z roku 1985

Blumfeld S. M., Čaroděj nebo Homeless & Hungry – to jsou jen nejznámější z mnoha pseudonymů, za nimiž se skrýval Lubomír Drožd'. Vydavatel samizdatových knih a periodik, hudebník, filmař, překladatel, esejista, básník, spisovatel a mystifikátor zemřel 19. února.

MARTIN MACHOVEC

Lubomír Drožd' – kdo zná to jméno? Skutečné jméno básníka, prozaika, esejisty, překladatele, kdysi samizdatového vydavatele, hudebníka a amatérského filmaře, jenž se celý život skrýval pod řadou pseudonymů, dvojnásobných šifer, kryptogramů či literárních aluzí: například Homeless & Hungry, Blumfeld S. M., Čaroděj OZ, Řehoř Samsa, LŠD, S/M, Lam Sín Dal, Antal Šašek, Don Chichot či Tomáš Marný.

Jen pokus dešifrovat některé z těchto pseudonymů je literárním dobrodružstvím, které něco prozrazuje o jejich nositeli. Tak třeba „OZ“ je v prvním plánu evokací postavy z pohádkového příběhu od L. F. Baumy *Čaroděj ze země Oz* (1900, česky 1962), ale také zkratkou národního podniku Ovoce – zelenina; S/M může být Kafkův „starší mládenec“ Blumfeld, ovšem také „sado-maso“, ale jde i o přesmyčku „MS“, tedy zkratku jména časopisu Mladý svět, jenž byl v 70. a 80. letech určen „normalizované mládeži“; LŠD rovná se LSD, ale také „Luboš Drožd'“. Celkem bylo napočítáno více než pětadvacet Droždových pseudonymů a šifer, z nichž jen „Čaroděj“ či „Čaro“ používali Droždovi přátelé jako jeho přezdívku, přičemž před rokem 1989 znali jeho skutečné jméno jen ti opravdu blízcí. A jen hrstka jemu nejbližších (například Miroslav Vodrážka, Tomáš Mazal či Pavel Veselý) věděla o Čarodějově rodinném zázemí, které zřejmě bylo jedním z důvodů, proč se takto „schoval“.

Muž mnoha talentů

Kým tedy Čaroděj byl? Začínal jako básník, debutoval v samizdatovém sborníku *Děti Dvou slunců* (1975, edičně připravil Martin Němec), což byla jedna z prvních literárních antologií vzniklých v prostředí českého undergroundového společenství kolem Plastic People of the Universe, Ivana Martina Jirouse, Egona Bondyho a dalších – v prostředí, které se Čarodějovi stalo přirozeným kulturním zázemím. Záhy začal sám vydávat samizdatem knihy a periodika. V letech 1974 až 1979 to byla samizdatová edice *LŠD Books* (údajně celkem 21 svazků obsahujících vesměs jeho vlastní texty), v letech 1979 až 1986 pak samizdatová periodika *Opium pro lid* (4 čísla), *Jen/Zen pro blázný* (5 čísel),

Sado-Maso (8 čísel). V osmdesátých letech přispíval též do samizdatového *Vokna* a v první polovině devadesátých let byl jedním z redaktorů tohoto „postsamizdatu“.

V devadesátých letech Droždovi vyšla řada překladů z angličtiny knižně, mimo jiné díla Theodora Rozsaka, Suzi Gablikové, Kathy Ackerové, Ronalda Haymana či Alana Wattse. Různými statěmi přispíval hlavně do revue *Prostor* a v roce 2000 debutoval knižně jako prozaik svazkem *Polykači ohně (literární spoty)*, který o rok později vyšel v rozšířené verzi pod titulem *Peep show*. Obě knihy ovšem vydal pod různými pseudonymy – první jako Homeless & Hungry, druhou jako Blumfeld.

A konečně v roce 2012 vyšly péčí Martina Blažičky v edici FAMU všechny Čarodějovy amatérské filmy z osmdesátých let (viz A2 č. 11/2013). Na souboru čtyř DVD nazvaném *Čaroděj OZ / PIGI – FILMY* je celkem 22 krátkometrážních filmů Čarodějových a tři filmy jeho družky a posléze manželky Ireny „Pigi“ Gosmanové.

Brechdurchfall

Osobně považuji za nejcennější z Čarodějova uměleckého odkazu jeho esejistiku a samizdatovou publicistiku z osmdesátých let. Ta, stejně jako jeho filmová produkce, nebyla až doposud náležitě oceněna (a vesměs ani vydána). Osm čísel časopisu *Sado-Maso* z let 1983 až 1986 přitom obsahuje mnoho zajímavého textového materiálu a kromě toho je přehlídkou pozoruhodné grafické, téměř bibliofilské úpravy.

Již dříve a jinde jsem se pokusil doložit rozsáhlými citacemi literární význam esejí Máchystán. Krajem Karla Hynka Máchy r. 1985 (S/M č. 4/1985); zde pro změnu pár citací z „máchovské studie“ Brechdurchfall z téhož čísla: „Romantičtí básníci se zpravidla nedožili přirozeného stáří ani neodcháze-li ze světa sešlostí věkem. Největší romantik české řeči K. H. Mácha umírá ve svých dvaceti šesti letech – 5. 11. 1836 – na ‚Brechdurchfall‘, tj. smrtelné dávení a průjmy, kterými ho skolila cholera (nikoli poetický zápal plic). Ve chvílích, kdy měl předstupovat před svatební oltář, nesou ho na hřbitov. Největšího českého básníka pohltil hrob. Mácha byl a nakonec i zůstal kontroverzní postavou, bytostí,

dá se říct, prokletou. Pozdější dobové retuše a přikrašlování jeho ‚legendy‘ do sentimentální podoby snad nejlépe vyjadřuje Máchův pomník na Petříně. Ani vysněné představy, ani laboratorní ohledávání (a ohlodávání) jeho kostí, nic z toho ani po 150 letech nemůže smazat význam jeho slov, jeho osudu, který s jeho jménem splynul v určité symbolické poloze – doposud neztrácí nic na své působivosti. To samo o sobě potvrzuje Máchovu výjimečnost (...) Máchův pesimismus, to nebylo klíše pro parádu a ozdobná mašle jeho spisů. Jeho (téměř ‚moderní‘) představa člověka – bytosti zbavené svobody, zavřeně do klece, již šedý mrak zakryl krásný obraz, jíž se svobodou zašel i svět – to je jeho hluboká životní zkušenost – odraz nespokojenosti a nároků jak jeho osobních, tak i generačních. Tento pesimismus, snad revoluční pesimismus, přetrval celých těch 150 let, jež nás dělí od vzniku jeho nejvýznamnějších děl. I dnes zůstává tato životní zkušenost východiskem k tvorbě vnímavých a citlivých lidí, právě tak jako ke vzpouře vůči represím, útlaku a životu v beznadějném poddanství moci, bránící spontánnímu projevu jedinečnosti.“

Pravda, nebo báseň?

Na závěr několik osobních vzpomínek. S Čarodějem jsem se seznámil už někdy v polovině sedmdesátých let prostřednictvím Egona Bondyho, ale blízkými přáteli jsme se nestali nikdy. On už tehdy byl jaksi mimo „mainstream“ tohoto „kulturního okraje“, tedy „na okraji okraje“, což byl sice i můj případ, ale každý jsme měli tak říkajíc „jiný okraj“. Jeho skutečné jméno jsem tehdy neznal (jistěže nejen proto, že je nezveřejňoval: v dobách totality bylo nepsaným pravidlem neptat se na to, co nebylo potřeba vědět). On mé ano, ale nikdy je nepoužil (na pohledech či dopisech jsem u něj byl „Máchovec“). Až v osmdesátých letech, kdy jsem i já začal jezdit do kraje „strašného lesů pána“, jsem Čaroděje a Pigi občas navštívil v jejich ždíreckém domě, co je kousek jižně od Bezdězu. Společníka nám tehdy často dělal také básník Luděk Marks. Začal jsem pak velmi oceňovat Čarodějův subtilní smysl pro humor a ironii, jeho vzácný estetický cit i jeho uzavřenost, která také byla způsobem jeho sebeobran. Rozhovory s Čarodějem byly ovšem občas poněkud iritující. Měl totiž tak trochu tendenci vtahovat svůj protějšek do jakési slovní „hry“, jejíž „scénář“ jako by si předem napsal, což nutilo k protiakci. Čaroděj si tak ale nikdy nepočínal proto, aby někoho zmanipuloval, neřkuli zsměšnil či ponížil; bývala to spíš jakási pozvánka do světa jeho poetična, jeho tajemství. Tak trochu hra, ale v tom nejlepším slova smyslu. Čaroděj byl vskutku příkladný následovník praxe mystifikací dadaistických a hlavně surrealistických. Co je „pravda“? Sen, či skutečnost? Občas Čaroděj – snad také po vzoru surrealistů – fabuloval, provokoval, strhával z piedestálů různé modly, a to včetně Egona Bondyho, jehož si jinak bezpochyby vážil. Člověk prostě nikdy nevěděl, na čem vlastně s Čarodějem je: co myslí vážně, čemu se vysmívá, co je pravda, co báseň...

Snad mi tedy bude po tom všem, co jsem sdělil o svých osobních zkušenostech, odpustěno, k čemu se nyní přiznávám. Když jsem dostal zprávu o Čarodějově úmrtí, byl jsem opět v Indii. A mojí první myšlenkou, poté co jsem zprávu obdržel, bylo: To není možné! Vždyť to byl člověk nepříliš starý a v plné síle. Není to jeho další mystifikace? Ale hned jsem se za tuto myšlenku zastyděl: tak daleko by žádný skutečný básník nikdy nezašel. Bohužel...

Autor je editor a pedagog.

Vzpoura proti nicotě

Texty Jiřího Smrže

Písničkář Jiří Smrž shrnul své písňové texty i vyprávění o životě do obsáhlého svazku *Dosud*. Kniha ho představuje mimo jiné coby básníka, který je doma v krajině viděné „jako znamení, znak a metafora“ a také v niterné samotě, jež se mu jeví „jako prostor, nikoli osamělost“.

JIŘÍ ZIZLER

„Mé písně mapují mou vlastní cestu k mému ideálu, ať už je jakýkoli,“ formuluje Jiří Smrž své písničkářské krédo. Z něj plynou i jeho zásadové postoje, díky nimž se nenechal semlít zábavním průmyslem a zůstal jedinečnou a nepřehlédnutelnou postavou české folkové scény. Debutoval nahrávkou *Dědičná krev* (2001) a od té doby vydal další čtyři alba, přičemž dvakrát získal cenu Anděl za desku roku. O jeho nezávislosti přitom svědčí i skutečnost, že s výjimkou krátké epizody dramaturga v píseckém rozhlasě zůstal věrný fyzické práci, v posledních letech v šumavské přírodní rezervaci.

Černé já v hlubině

Souborné vydání autorových textů *Dosud* ukazuje, že Smrž je mistrem výrazných obrazů, ale také gnómičnosti, paradoxů a antinomií. Prostřednictvím umně rozehrávaných jazykových her vypovídá o moci jazyka, v jehož zajetí se často nalézáme. Jeho výraz charakterizuje jemnost, hloubka, ale i pronikavost pohledu. Písně mu „jsou křídlem nad vodou / o něž se opřel pták / který zahlédl svůj stín / a náhle uviděl / že černé já v hlubině / letí všude s ním“. Smržův idealismus někdy připomíná hledání grálu či kvintesence modrého květu romantismu. V milostných písních se někde v pozadí vždy skrývá Paní, jež spatřena jen na okamžik, „měla v sobě takovou krásu / že není člověka, co sám by ji snes“.

Ústřední postavení však v autorových skladbách zaujímá krajina – krajina konkrétní, zvláště ta jihočeská a šumavská, ale také krajina duchovní, v níž „zimy padají do oken jak umrzlí ptáci“, v níž lze „dojít až na sám kraj kraje / kde ztrácí se cesty / i ten, kdo zná je“, a kde „hladím jen kůru borovic / v lesích vítr se tiší / někdo slyšel píseň, někdo nic“. Tato krajina proniká k srdci, ba sama je jakýmsi srdcem bytí, srdcem na dlani i srdcem zakletým ve skále. Je to krajina jako znamení, znak a metafora, srdeční krajina, jež je rozprostřena přes celý svět a stojí nad časem jako „to místo v Himálaji, kde jen sněžný levhart přežije“. V ní může Smrž postavit Hamleta a Ofélii na jihočeský dvůr plný slepičinců a nechat je vést svou při nebo tonout v „hluboké modři,

v té modré hlubině nad lesy“. Tato krajina, kde „v polích říjnových spí k ránu první mráz“, dostává přednost před všemi Římy a Pařížemi celého světa, jen tady „až na dřeh musím oloupat své touhy kukuřičný klas“.

Samota do slov spoutaná

Jenže nejspíš právě proto, že inklinuje k vyjádření nadčasového a univerzálního, dovede Smrž přesně vystihnout současnost. Disponuje odvahou stoupat i klesat, podívat se do tváře nejostřejšímu jasu i nejčernější tmě. V jeho písních defilují inferna Čechenska i Bosny, válka v irácké poušti, děsivý masakr na tuniské pláži, ale i nenápadné citové masakry, které se plíživě a tiše odehrávají kolem nás. Smržovy písně chtějí jen vyslovit, že jsme tam vlastně všichni byli, že všechno je i naše odpovědnost, které se – tak jako odpovědnosti za všechno životem svěřené, včetně talentu a charakteru – nelze zbýt: „Co i ty, ty po nás chceš / tygře, tygře, který jasně žhneš?“



Ústřední postavení ve Smržových skladbách zaujímá krajina. Kresba Silva Vavřinová

literární zápisník

Přesnost a míjení

JAN ŠTOLBA

Jedna z mých nejoblíbenějších „metafor“ z nové české poezie je spojení z *Těžitek* (1994) Petra Kabeše: „slunce v úplňku“. Hledáte v literatuře přesnost? Tady je, v provedení par excellence. V tom drobném sdělení je přesnost pojmová a jazyková, přesnost postřehu schopného nečekaných, přitom jednoduchých odhalení. Něco tu neustále je, máme to pořád před očima, jen jsme si toho nikdy nevšimli. Kabeš v tom spojení projevuje přesnost svého vnímání světa, ale i přesnost vnímání způsobu, jak svět běžně vidíme. Je tady přesnost úkroku stranou a pohledu na skutečnost jinak a odjinud. Přesnost paradoxu: Jistě, slunce je v „úplňku“ vždy – a právě proto je tak nikdy neoznačíme. Na obloze se nezjevuje žádný srpek slunce, žádné slunce tam nedorůstá ani necouvá, ale buď je, nebo není. Nic mezi. To až básník celou situaci převrátí, dovolí si rozdané karty vyhodit do větru, ať padnou zpátky na stůl v nové, nečekané konstelaci. Proč to dělá? Protože ho zajímá, kam až může s přesností dojít. Kam

ho dovede přesnost zdánlivě nadbytečná, bez užitku, paradoxní, mimochodná. Básníka zajímá, s čím vším se míváme, když zůstáváme tkvět v hranicích našich každodenních konvenčních „přibližností“.

Známe to ze školy a zdůraznil to kdysi Vítězslav Nezval v *Moderních básnických směrech* (1937), že moderní česká metaforika se odvíjí od Máchy, od jeho památné litanie devatenácti obrazů, jimiž v *Máji* (1836) zpodobňuje dětinský věk. V Máchových obrazech je mnoho přesnosti, ale také podivuhodně magického míjení. Ty obrazy jako by byly na míjení, mizení, zmarnění, vytrácení postaveny. Sekvence Máchových seminálních obrazů přesně evokuje to, co minulo, co jsme minuli. Krásný dětinský věk – a je z něj „zemřelých myšlenka poslední“. „Pradávných bojů hluk“ – ticho dávno uplynulých velkolepých dějů je s to hned zachvátit celý marný lidský život. Čas je z podstaty nemilosrdný, je tak přesný v tom, jak každému odpočítá jeho „bezohledné vteřiny“, ale nakonec nás jen mine, jako bychom tu ani nebyli. Kruhem se vracíme k nejstarší hře, kdy si dítě schovává obličej do dlani: stačí si zakrýt tvář, a nejsem tady a se mnou zmizí celý svět.

Nejnovější kniha Petra Hrušky, jež zanedlouho vyjde k autorovým šedesátinám a bude uvedena na květnovém Světě knihy, má název *Minout se přesně*. Kniha je napsána v tradici Kabešových fragmentárních *Těžitek*. Verše se ve sbírce prolínají s útržkovitou prózou, často

stačí jediná sentence, gnóma, maxima, osamocený „verš“ zbavený kontextu, či spíš vržený do kontextu čehokoli, co si kolem dotvoříme. Verš, sentence – anebo celý román v jediné větě: „V šeru parku na mne ukázalo dítě.“ Míjení, chybění – téhle větě-básni z Hruškovy sbírky chybí jakýkoli kontext, a tím pádem se jakýkoli kontext nabízí; všemu vydaná věta je svým způsobem absolutní, a už tím přesná. Tím, jak míří odnikud nikam a zároveň kamkoli. Přesné zaostření je navíc zdůrazněno elementární dualitou dospělého a děcka a také gestem ukázání, označení: ten, a nikdo jiný. Napřažený prst, dětinský můj věk. Šero parku – a v něm náhle zřetelné gesto, jakoby z hloubi mne samého. To dítě jsem já. Napřažený prst je můj, i když zároveň mi z toho nepatří nic; ne já, celý vesmír na mne teď v šeru parku ukazuje prstem. Proč, to se neví. Vesmír svá gesta nevysvětluje. Vesmír činí a mlčí. Vesmír je dítě. Dítě, co si zakrývá oči. Vesmír nás míjí. Vesmír nás přistihuje v šeru.

V Hruškově sbírce najdeme mnoho „taoistického“ chybění, ubývání, vytrácení se, ustupování či zas vyvažování. V třetí básni: „Já, která tu nejsem.“ Ve čtvrté: „Jenom se musíš umět ztratit.“ V sedmém úryvku: „V muži je chybění.“ V devátém textu – mrtvé spaleniště nečekaně hned za dveřmi, za nimiž právě vzplanul požár. V třináctém úryvku, jenž je krátkým zápisem ze spisovatelského notýsku, se mluví o textech rozpracovaného rukopisu, jež se v určité fázi psaní začnou navzájem

Ve Smržově světě je nakonec všechno neoddělitelně propojené: chléb všednosti, spiritualita a posvátno, mýtus a civilnost, něžné doteky i bouření živlů, ale také dílo a jeho autor („dílo je sice tvořeno autorem, ale mnohem víc je autor tvořen dílem“). Poezie je jako jeden ze způsobů lásky vždy vzpourou proti nicotě. Jejím předpokladem je ovšem někdy „odchod do samoty nitra, kde teprve člověk potkává to bytostné v sobě“, tedy „samota jako prostor, nikoli osamělost“. Právě v samotě do slov spoutané či slovy oděné trvá věrnost. „I když říct dnes slovo láska je dvojaká řeč / i když vím, že naše krev je dvousečný meč / stojím u tvých dveří, a dokud žiju, budu tu stát,“ zpívá Jiří Smrž, vypravěč příběhů, které zažil, ačkoli se možná nestaly, a písničkář, který svou hlavou i duší ručí za pravdu a krásu.

Autor je literární historik a kritik.

Jiří Smrž: *Dosud*. Galén, Praha 2023, 386 stran.

„zapomínat“. Dvacátou báseň tvoří dvě krátké věty, z nichž druhá zní: „Krásy se lze nejvýš účastnit.“ A tak dále, až po ženu, která „přichází každou noc do domu, z něhož nikdy neodešla“, nebo stín letícího ptáka, jenž „škrtlul většinu napsaného“.

V životě nejspíš přijde čas, kdy nejpřesnější a nejvýstižnější se začne zdát ubírání, oprošťování, kleštění a čištění. Čím víc si člověk všímá světa, tím víc zjišťuje, že k němu sotva co přidá. Že všechno tady vlastně už je a odevždy bylo, stačí zdrženlivě odtáhnout ruku a podstata se sama ukáže. Slunce stojí na nebi odjakživa v úplňku. V jedné své básni starý Pchej Ti (narozen asi roku 714) postřehne tu nejprostší, nejfantastičtější věc a zaznamená ji pro budoucí věky: „Stín mraků cítí noha bosá...“ Zcela jindy Ing. Eva Hájová, CSc., z jejíž knihy *Jak ušetřit v domácnosti* (1984) Hruška ve své sbírce cituje pár bizarních maxim, praví: „Materiál, který by dožil v jedné podobě, třeba v podobě šicího stroje, by mohl příště sloužit třeba jako jeden z dílů chladničky.“ Vesmír se obrozuje vlastními silami, jedno se vrací v podobě druhého, najdeme to u Kabeše, čínských taoistických poetů i inženýrky Hájové. Moudře soustředěná sbírka Petra Hrušky se skoro výhradně skládá z podobně nečekaných, ale přirozených a podstatných průniků přesného s tím, co neustále mívá, uniká. To, co jsme celý život pomíjeli, na nás náhle v šeru ukazuje prstem.

Autor je básník, hudebník a literární kritik.

Klíč není zapotřebí

Rozsáhlou sbírku *Dokumenty*, která se ocitla v užších nominacích na cenu Magnesia Litera za poezii, rozdělil Kamil Bouška do tří samostatných knih: *Dokument*, *Má vlast a Na doživotí*. I když nad mnoha verši můžeme žasnout, nejednoznačnost existence tu ustupuje předvídatelným pointám a „dystopickému předporozumění“.

TOMÁŠ GABRIEL

Psaní Kamila Boušky je charakterizováno dvojitou hrubostí, která se projevuje střídáním extaticky formulovaných, záhadně detailních, surreálních veršů a přímé, neomalené promluvy, která si ostentativně na nic nehraje a s boucháním do stolu před nás staví věci, tak jak jsou. Střídá se tedy gesto „takhle to je – s využitím krkolomné představivosti“ s gestem „takhle to je – bez poetického balastu“. Bouškovy surreálné verše se svou podrobností dovedenou ad absurdum vymykají očekávání a vymaňují se z interpretačních snah čtenáře, který je stavěn před obraznost o sobě. V první knize nové sbírky *Dokumenty* je to vidět například na úvodních verších básně Rychlejší než výstřel z pistole: „Radioteleskop umístěný v poušti / odhalil ve mně extrémní meteorologický systém.“ Každé slovo pokračuje ve specifikaci stále nepředvídatelnější a komplexnější scény. A vedle postává lyrický subjekt jako univerzální vysvětlení čehokoliv, co právě padlo. Tyto verše fungují zásadně jinak než verše Jakuba Řeháka, ke kterému bývá Bouška připodobňován. Řehákova imaginace totiž využívá a sugeruje realnost popisovaného a k ní také směřuje čtenářovu pozornost. I ty nejimaginativnější vize Řehák dělá reálnými, zatímco Bouškovy verše spíše vytvářejí distanci od světa.

Pokročit v jejich interpretaci nám pomáhá jednotící dystopický tón, aluze a kolovrátková asociativní hra s tématem básně, což navozuje pocit systematickosti. To však k porozumění nestačí, je to jen zesilovač poněkud prvoplánového signálu. Jenže klíč k pochopení Bouškových básní ani není zapotřebí – jsou totiž poháněny motorem lamentace, která a priori počítá s tím, že vše je v zásadě jasné a nezbyvá než to s patřičným citovým zabarvením rozmáznout.

Dokument

V první ze tří fyzicky oddělených (a výjimečně hezky vypravených) knih, které najdeme ve společném pouzdře s názvem *Dokumenty*, se lidstvo nachází v situaci jednoznačné viny za stav společnosti i celého světa, což je ilustrováno různými výjevy, které takřikajíc mluví samy za sebe. Jejich výmluvnost je tím silnější, čím samozřejmějším se stává předporozumění, jež jednotlivé básně stvrzují. Tato předem sjednaná vina je startérem dramatickosti, která dovede i poměrně řídký text, jakým je například trojdílná báseň O chlebu a vodě, držet v napjatém očekávání výraznějšího verše, jenž jako by celku dodával smysl. Báseň začíná takto: „Směš mouky a vody, / jedlá hmota, / těsto míchané cizíma rukama – /

uvnitř nic než pórovitá střídka. / Porcovali mě, posolili a dusili droždím, / abych v teple kynul.“ V těchto verších se zdlouhavě zahušuje a zároveň vyčerpává interpretační pole „chlebovitosti“ – váháme mezi symbolickými významy a prostým popisem scény, jenže symbolika je vágní a scéna únavně iterativní. Tyto a mnohé další verše se přesto dají číst jedním dechem, pokud je bereme jako součást proudu, k čemuž Bouškův styl – a nejen ve svazku *Dokument* – vybízí. Výplň pouze dávkuje napětí textu, připravuje kulisy a podílí se na tempu odvíjení básně. Následující verš zní: „Kynul jsem v děloze vyspané moukou.“ Patetický nástup antropomorfizace, kterou jsme dávno očekávali, nám říká, že na celý ten zdlouhavý proces jsme se dívali proto, že se v něm odehrává něco dvojznačného – týkajícího se lidství.

K odvíjení textu Bouška dále používá humor jako zpětný chod patosu, nebo spíš jako potřebný další takt motoru, který by se jinak zadrhl. Čekáme, hrozíme se, žasneme, chechtáme se a zase čekáme, a tak pořád dokola. Problém nastane ve chvíli, kdy nás patetická a předvídatelnost básní přiměje číst pomaleji a kritičtěji.

Formát anekdoty pohání báseň Nová epocha, která vyniká svýzným vykreslením situace, kdy nelidský svět začne projevovat svou vůli, postel není ráno pod námi, silnice se přemísťují, kaluže čekají na zastávkách a podobně. Vršení příkladů toho, co všechno věci dělají, je v této konkrétní básni strhující a kazí ho jen zakončení, kterému se právě pro anekdotický žánr nelze vyhnout: věci si z lidí začnou stavět divadla, vyrábět hudební nástroje a začínou jimi i psát: „používaly je jako písma / svých eposů a básní“. Zkrátka nás věci ovládnou, prohodí si s námi role. Finále jak vypůjčené z béčkového sci-fi. Báseň sice dovedla samotným popisem rozehrát naši představivost natolik, že začalo být zřejmé, jak jsou lidé se svou představou jedinečnosti a nadřazenosti bláhoví, ale muselo to skončit v podstatě moralismem, ukázáním, kam až taková situace vede. Do pekel, do pekel se dostaneme, upozorňuje nás Bouška se vztyčeným ukazovákem na význam toho, co jsme dávno pochopili.

Předvídatelnost point však není náhodná, k lamentaci nerozlučně patří. Jinak bychom nemohli celou dobu rozrušeně přizvukovat, soud by nebyl za námi, a tedy i náš vlastní, ale před námi, a tedy básníkův. Jinak řečeno, Bouška přes své kazatelství není prorokem, osvětlujícím ostatním neviděné, on stvrzuje, co si myslíme všichni. „I ty bys mohl vydělat

miliardy na derivátech“, začíná jedna kratší báseň, která nastiňuje problematiku tlaku společnosti na to, abychom sami přijali odpovědnost za svou ekonomickou situaci, a končí ironickým doporučením, abychom hledali odpovědi v náboženských textech, ale „nikdy nehledej v první knize Kapitálu“. Báseň Krysí zprávy je postavená na sarkastickém řetězení vět ilustrujících převrácenou perspektivu, kdy lidé jsou považováni za havěť ohrožující populaci krys, a nemůže skončit jinak než takto: „Doporučuje se krysám, / aby nevytvářely podmínky, které lidem vyhovují. / Například aby ucpaly díry, / kterými by lidé mohli vniknout mezi nás.“

Pointy byly Bouškově poezii přítěží vždy, jeho řečnický styl k nim ale nevyhnutelně vede. Jak tedy číst první knihu jeho sbírky? Rychle a bez velkého přemýšlení, jako když se díváte na thriller. Že to bude plné napětí a emocí, je jasné od začátku, stejně jako že to nemůže být žádná velká filosofie, a to ani tehdy, když se to jako filosofie tváří – jako třeba *Blade Runner* nebo *Matrix*. Místo myšlenek si odnášíme zážitek ze světa, emoce spojené s tím, jaké by bylo v takovém světě žít, požitky z žánrových klišé, a jsme-li náchylní k víře v konspirace, promítneme toto vidění i do našeho současného světa. Podobně před nás staví velkolepou stereotypní vizi budoucnosti, báseň Kronikář: lidé se přesunuli do virtuální reality a fyzickou skutečnost nechali na umělých lidech, kteří později převzali otěže. Běčkový sci-fi koncept básně opět zahrnuje vtip, imaginaci a výčet událostí, které ke konečnému stavu vedly.

Báseň Pravda je založená na představě, že nad každým z nás visí brambora, symbol přizemnosti a banality. Bouška tento prostý, ale výmluvný obraz rozepisuje v typický řetězec asociací, čímž jeho básně nabývají na objemu. Požitek ze čtení spočívá v opakovaném ilustrování výchozí představy: „vidím tu bramboru všude. Vidím ji po cestě / do práce, když kráčím parkem. Brambora / svítí nad korunami stromů jako nové slunce.“ Je jedno, že jsme pochopili obraz již na začátku, báseň nám dává prostor s představou se znovu a znovu identifikovat, hrozit se jí, bavit se s ní a podobně. A i zde pocítíme zklamání nad očekávatelnou pointou: „brambora visí nad mojí / i tvou hlavou, milý čtenáři“.

Báseň Marie P v podstatě dokumentárním způsobem popisuje známý incident z období covidových lockdownů, kdy policie brutálně zaklekla a odvezla otce dítěte, který si odmítl na ulici nasadit roušku, přičemž dítě skončilo s otcem ve vazbě také. Bouška to ve svém

KOMPLETNÍ ZPRAVODAJ ZE SVĚTA HUB — Ročník I



Hlíven 860 002 023 h. l. — zmrzklobouk 860 002 023 h. l.

Jsou důvtipné, inteligentní, komunikují a propojují se spolu na obrovské vzdálenosti, rozkládají i stavějí, mizí a zase se objevují, přizpůsobují se a proměňují, přežívají bez ničeho, nepříteli se brání mírumilovnými způsoby, léčí sebe i druhé, jsou krásné, rozmanité a tajuplné (jak málo o nich víme!). Houby! V tomto zpravodajství ze světa hub se dozvíte vše, o čem jste ani nesnili, a zjistíte, že my lidé jsme zralí na zásadní proměnu. Vezměme si příklad z hub!



Nad básnickým triptychem Kamila Boušky

Dokumentu zdokumentoval, postavil se k té události jako svědek, ostentativně k ní nic nepřidal. Zdánlivá služebnost tohoto přístupu koresponduje se schematičností okolních básní, která jako by říkala něco podobného: nebudu vás zkoušet nějakými chytrými zvraty; pokud jde o smysl, zůstanu banální, a kreativitu využiji v partikularitách, které jsou nic proti ničemu. Ze služebnosti a skromnosti se tak stává alibismus, jenž nám v důsledku brání tuto báseň přečíst s onou dokumentární bezpříznakovostí, jaká by jí slušela.

Má vlast

V knize *Má vlast* autor změnil formu a namísto výčtů zde pracuje se zbrkle stylizovanými promluvami, zachycujícími jakési výrony vět hnaných frustrací z bahýnka naší civilizace, našeho „business as usual“. Bouškovi se daří předvádět a přehánět odposlechnutý jazyk, padne tu hodně slov, která má člověk chuť říkat při pomyslení na politiku a korporace a vůbec na všechno, co se ho v důsledku bytostně týká, ale co je mu zároveň nedosažitelně vzdálené. V básni 26 čteme: „zapomeň na to že by ses mohl vyškřábat / o patro výš soused nad tebou ti sere do obličej / a tys nasral do obličej sousedovi pod sebou / taková je ekonomická hra nic velkého“. Některé texty dávají tomuto lidovému napětí sugestivní podobu, fungují skutečně jako jakýsi dokument doby, často se z toho ale stává sled prostopravd, ve kterém jde spíš o zřetězení efektních pojmenování toho, co si „všichni myslíme“, než o neúhybné pozorování společnosti. Není to předvádění tragicky trapného života obyčejných lidí, jaké známe z Borkovcova *Herbáře k čemusi horšímu* (2018; viz A2 č. 16/2018), Bouškovy verše určuje výše zmíněná dystopičnost, takže vše prostě musí být trapné, chaotické, našťvané, iracionální, definitivní a groteskní.

Na doživotí

Poslední kniha *Na doživotí* je psaná obrazněji a méně řečnický, což Bouškovi svědčí. Ostatně i rétorické básně z knihy *Dokument* v posledku stály na místech, kde z výčtů vyvstávaly silnější formulace, maskující své okolí. Zde je ale imaginaci podřízeno vše. Hned v první básni O číslo větší můžeme číst samonosné verše: „Je o číslo větší / a moje kůže ji obléká do strašného štěstí.“ Nebo dále: „Kvůli ní občas balancuju na okraji pěší zóny / nebo zírám do proudu smradlavého potoka.“ Není v tom žádné přirovnání, přesto fantazie pracuje naplno, jako když čteme povedenou první větu románu. Nedá se to ovšem tvrdit o všech verších, velká část jich působí spíše zahlcujícím dojmem: „Červenám od podrážek / až po kořínky zemdení / a zakopávám o krevní oběh / zavalený sesutým jazykem.“ Básně již nejsou vedeny linkou k pointě, ale spíše motivem uvedeným v názvu, na nějž odpovídá sled surreálních veršů. Například v básni Mrtvý čteme: „Lanýžová čern natéká do měsíčních kráterů / a vykrmuje prázdné orgány.“ Báseň balancuje mezi rozpadem, smrtí, míjením, negací a hledáním vlastní identity. Tento poslední bod je přitom asi jediným opravdu společným pro celou sbírku: volba jednotlivých tvůrčích strategií, emocemi nabitá improvizace kolem žhavých témat, podtext odkazující k setrvalé skepsi či úzkosti a nakonec i vypjatá obraznost, fungující jako ventil i stvrzovač nekonečné nápaditosti, poukazují k lyrickému subjektu.

Když si vzpomeneme na podobně vypjaté texty, jako je třeba Holanova *Noc s Hamletem* (1964) nebo Divišova poema *Moje oči musely vidět* (1991), které jsou rovněž prodchnuté skepsí, je zde patrný rozdíl v absenci větších významových oblouků, které by obraznost přiváděly k životu. Dlouhá báseň *Noc* svým dělením do čtyř částí sugeruje



Vše prostě musí být trapné, chaotické, našťvané, iracionální, definitivní a groteskní. Foto Michal Špína

systematičnost, je však od začátku do konce poskládána ze samých vyvrhlení, ze všech jejích narativů se stávají paralelní mikronarativy. A opět to vyplývá z logiky Bouškova způsobu psaní: je zde existence, zrození, láska – a k tomu všemu nezbyvá než doplnit fatální obrazy, stvrzující vlastní tragédii, o které netřeba vědět víc. Toto „přece to všichni známe“ na pozadí nahrazuje peripetie, aby se mohlo přistoupit rovnou k básnickému pojmenování.

Nenechat se strhnout

Jestliže kniha *Dokument* potřebovala, abychom ji četli v rychlém sledu a puntičkaření jí nesvědčilo, *Na doživotí* si žádá pravý opak. Pokud nebudeme číst více básní za sebou, můžeme se kochat nepředvídatelností Bouškových veršů, vybrat si v každém textu několik míst, která nevyznívají genericky, a zasnout. Ale stačí jen maličko zrychlit a vše se slévá v jakési lávové pole. A nakonec to vypadá, že nejen báseň Mrtvý, ale i Eurydikos, Ikonoklast nebo třeba Fysis by mohly obsahovat tytéž verše: „Na rozpálené poušti z horkého písku trčí drát. / Taháš za něj a z písečných prohlubní odchází do pouště / procesí nahých kardinálů.“

Možnost začít křičet, lamentovat, chrlit ohromující verše, vynášet absolutní soudy, směřovat do pekel, radikálně odmítnout odpovědnost nebo cokoli jiného, nebabrat se

v prostřednostech a být absolutní, to je spojující princip Bouškovy trojdílné sbírky, ale je to princip sledovatelný už v básníkových předchozích knihách. Nejvzdálenější tomuto přístupu je jeho knižní debut *Oheň po slavnosti* (2011), obsahující básně založené na kontinuální imaginaci, v níž na sebe okolní obrazy reagují a my se pohybujeme jakoby v proudu. Ve sbírce *Hemisféry* (2015) byla tato vnitřní návaznost v novém tvůrčím gestu hrubě přetržena a výsledkem byly oslňujícím způsobem nespojitě obrazy, zahrnující nás potenciálem každého jednoho verše. *Inventura* (2018) se stejně ostentativně zbavila extrémní básnické mnohoznačnosti, jež definovala *Hemisféry*, ale tato poloha byla těžko udržitelná.

Nevím, jestli Bouška měl možnost inspirovat se knihou *Krátké rozhovory s odpornými muži* (1999, česky 2018; viz A2 č. 26/2018) Davida Fostera Wallace, ale jeho básnické prózy v *Inventuře* ji svou formou, stavějící na verbalismu dovedeném ad absurdum, velmi připomínají, ovšem až na zmiňované pointy. V textu začínajícím slovy „Ty se na mě zlobíš?“ z *Inventury* postupně zjišťujeme, že subjekt mluví s někým, koho právě zastřelil, přičemž tato pointa je signalizována od konce druhé třetiny textu a už se na ní nic nezmění, je pouze dotažena do očekávatelného konce. Je v tom gesto jakési rezignace, vždyť v *Inventuře* je bezesporu hlavním básnickým prostředkem samo nesnesitelné

upovídání plynutí textu, zároveň je ale na zakončení kladen velký důraz. V *Dokumentech* pak tato mluvnost ustupuje lamentaci vydávané za dokumentárnost. Takové básně nejde brát za slovo, ale je možné pozorovat boj lyrického subjektu s jeho vlastní absolutní strategií, protože je v něm něco tragického. A podobně můžeme pozorovat i sebe, zvláště pokud se nám při čtení stalo, že jsme se nechali omylem strhnout.

Myslím, že revoluční potenciál takových rozložených básní není veliký, že naopak mají velmi blízko k tomu včlenit do veršů ilumináty a Sorose, což bychom, stržení působivostí textů i vlastním předporozuměním, mohli omylem odkývat – jako když nadšenému dítěti na otázku „Co pije kráva?“ automaticky odpovíme: „Mléko.“ Bouškova sázka na sugestivní rétoriku ovšem přímo kontrastuje s intelektuálním záměrem sbírky, která by chtěla společnosti a člověku nastavovat zrcadlo. Kamil Bouška před námi nasvěcuje realitu v její „monstrifikované“ podobě, takže dovede zatratit lidstvo i jen kvůli času prosezenému u seriálů. Tento automatismus zhnusení má daleko k pochopení nejednoznačné lidské existence a zároveň na ignoraci této nejednoznačnosti staví svou rozhodnost.

Autor je básník a literární kritik.

Kamil Bouška: Dokumenty (Dokument, Má vlast, Na doživotí). Trigon, Praha 2023, 112, 80 a 64 stran.

Dark Mark a kukuřičné děti

Laneganova zpráva o depresivních rockerech



Temná trojice ve flanelových košilích: Screaming Trees v roce 1990. Foto Karen Mason

Zatímco Kurt Cobain byl „very ape“, Mark Lanegan sledoval předobraz osamělého vlka. Ve svých vzpomínkách popisuje seattleskou grungeovou scénu, závislost na heroinu i prostředí americké bílé chudiny. Výsledkem je případová studie k typu depresivního rockera – vzdáleného potomka romantické lykantropie.

ONDŘEJ KLIMEŠ

Vzpomínky Marka Lanegana jsou příběhem outsidersa, zraněného a trpícího, sebestředného a sebe destruktivního, který pro svůj neuspokojivý, ale také nesmiřitelný vztah ke světu hledá místo v rockovém mýtu a narkomanii. Nakonec je najde v psaní. Literární kritika může váhat, jestli knihu *Zpívej pozpátku a plač* (Sing Backwards and Weep, 2020) stavět vedle fetiškých opusů Williama S. Burroughse nebo Alexandra Trocchiho; cílové čtenářstvo „zpověď kultovního muzikanta“ nejspíš umístí o přihrádku níž, mezi rockové biografie. Ne že by nešlo o literaturu, její styl nám nicméně připomíná, jak hluboko určitá část rockové tradice vězí v kulturních sedimentech vzniklých vulgární recepce romantismu, včetně stereotypního prolnutí výjimečnosti s tragickým osudem.

Už samotná kombinace eklekticismu a syrové přímočarosti přitom ledacos vypovídá o povaze seattleské rockové scény, jejíž nejznámější představitele, členy skupiny Nirvana, newyorský kytarový experimentátor Thurston Moore na počátku devadesátých let popsal jako „kukuřičné děti... totální buranské magory“ – což je třeba brát jako výraz čiré fascinace. Grunge záhy přerostl v globální fenomén a součástí rockového panteonu, na jehož vrchol byl jako „hlas generace X“ instalován Kurt Cobain, se stali i další hudebníci z lokálních „grungeových“ kapel, jako Alice in Chains, Soundgarden, Mudhoney nebo Screaming

Trees. V posledně jmenovaných zpíval právě Lanegan.

Jeho vyprávění o tom, jak se „potácel od jedné nehody způsobené opilostí a drogami ke druhé“, má své publikum předem jisté. K tomu, aby šlo o potenciální bestseller, by stačily pasáže, v nichž autor líčí, jak pro stále slavnějšího frontmana Nirvany sháněl heroin a stal se tak „zprostředkovatelem jeho zkázy“. Důležitější než bulvární potenciál podobných svědectví však je, že Lanegan provazuje popkulturní legendu o grungeové scéně s buranským prostředím „zaprášeného“ maloměsta, kde i spolužáci nosili kovbojské klobouky, a vůbec s traumaty americké bílé spodiny. Svým způsobem tak dává konkrétní obsah tezi, která se kdysi objevila v Newsweeku: „Grunge je, když se ke kytarám dostanou děti z rozvrácených rodin.“

Útěk z vidlákovy

„Narodil jsem se v listopadu 1964, císařským řezem, s pupeční šňůrou omotanou kolem krku, a ocitl jsem se na horší straně Kaskádového pohoří, v malém městečku Ellensburg na východě státu Washington,“ čteme na začátku autobiografie, jejíž hrdina se navzdory svým hudebním úspěchům tvrdší, že drží identity „losera“, smutného rebela zrozeného k prohře. Pokud Lanegana znáte jako zpěváka, víte, jak efektivně dokáže nakládat s poměrně úzkým výrazovým rejstříkem. Jeho psaní je nicméně limitováno faktem, že je expresivní a monotónní zároveň: jako by chtěl docílit maximálního účinku tím, že na zesilovači otočí všechny ovladače doprava. Výsledkem je intenzita bez grace. Pokud se už první podnámem jeví jako „díra na úrovni posrané latríny“, jak potom vystihnout skutečný pád na dno?

„Vždycky mě silně fascinovaly zvrácené a podivné věci,“ ohlíží se Lanegan za svým dospíváním. Jakmile si přečte Burroughsova *Feťáka*, je mu okamžitě jasné, že i on bude závislý na heroinu. „Chtěl jsem vzrušení, dobrodružství, zvrácenost, perverzi, cokoliv, všechno...“ Šestnáctiletý Kurt Donald Cobain toto iniciační „cokoli“ objevil, když v Aberdeenu na parkovišti za obchodem se zeleninou viděl koncert punkové kapele Melvins: „Parkoviště za zeleninou se stalo mou zemí zaslíbenou a já našel smysl svého bytí.“ Ve stejné době Lanegan v Ellensburgu – zapadákově podobných proporcí jako Aberdeen – spolu s obézními bratry Connerovými zakládá Screaming Trees a vydává se na strastiplnou cestu zpěváka otráveného vlastní kapelou. Na turné vyráží, „jako by šel do boje“, a k osudu rockera přistupuje s morbidní zvědavostí adolescence i odevzdaností mučedníka. Je precitlivělý a otupělý zároveň. Dlouhé vlasy ho ve větru „šlehají jako biče“, celé turné stráví „úplně vysmažený“.

Cobainův útěk z „vidlákovy“, při němž se stihl stát světovou hvězdou, skončil sebevraždou v areálu jeho luxusního rodinného sídla. Laneganova trajektorie je pozvolnější: někdy fetuje jako rocková star (mimo jiné s Laynem Staleym z Alice in Chains), jindy jako dealer na plný úvazek, později jako bezdomovec, který prodává kradené tužkové baterie. Vyprávění končí na přelomu milénia, kdy Lanegan díky Courtney Love absolvuje odvykací léčbu a vrací se k hudbě. Umírá o dvacet let později, v únoru 2022, jako ceněný umělec, díky němuž cobainovská, manická fáze grunge získala svou pomalejší, noirovou verzi. Srovnání obou depresivních idolů přitom otevírá zajímavý vhled do grungeové legendy.

Zeptejte se vlka

Tvůrčí vesmír Kurta Cobaina byl roztržitý, a proto i pestrý; krajně negativní, ale

také zábavný, dokonce euforický. Stejně jako při střídání maniodepresivních stavů v něm koexistuje řada protichůdných poloh, z jejichž souhrnu jeho osobnost vyvstává jako enigma. „Své fanoušky vyzýval, aby podpořili práva žen a homosexuálů. Stejně často však mluvil o své vášni pro zbraně. Ve skříni měl M16 a deset tisíc nábojů a nekriticky opakoval pravicové řeči o právu na sebeobranu,“ připomněl Jonathan Freedland v esejí pro The Guardian krátce po zpěvákově sebevraždě. Cobain na jednu stranu zdůrazňoval kontradiktorní povahu svých výroků, na stranu druhou mu vadilo jejich překrucování v médiích. A stejně dvojsečné bylo manévrování Nirvany mezi subverzí a nároky hudebního průmyslu. Kulturní teoretik Mark Fisher k tomu napsal: „Cobain si byl vědom, že je jen dalším číslem v rámci spektaklu, že na MTV se nic nesetká s větším úspěchem než právě protest proti MTV; věděl, že každý jeho krok je předem naaranžované klišé, že dokonce sám fakt, že si toho je plně vědom, je klišé.“

Po tragickém vyústění nihilistického utopismu „poslední velké rockové hvězdy“ ovládl hudební mainstream hip hop, jehož úspěch byl podle hudebního publicisty Simona Reynoldse spojený s „přítakáním surovému naturalismu, ve kterém je člověk člověku vlkem, kde existují pouze vítězové a kde většina skončí mezi poraženými“. Pochmurný pohled na svět jako na dějiště hobbessovské války všech proti všem byl nicméně blízký i Laneganovi. Autor písně I Am the Wolf, v níž se představuje jako „vlk bez smečky“, ve svých memoárech zdůrazňuje brutální povahu mezilidských vztahů i vlastní zákeřnost, touhu po pomstě a uspokojení, když po letech čekání někomu může oplatit „ojeb“. Série pomst vrcholí surovým zbitím zlodějíčka, který se vydával za dealera: „Už jsem necítil vůbec nic. Žádný vztek, smutek, strach, nic.“ Stejně jako v Cobainově případě i tady deprese ústí ve vnitřní prázdnotu.

Patologický, maskulinně sebenenávisný charakter rockového desperáta Lanegan nepřikrášluje, spíše naopak. Přátelství „stejně narušených“ jedinců prezentuje po vzoru gangsterských filmů jako spojení elitářských vyvrhelů, případně jako spikleneckví fetišáků. Pokud jde o lásku, nadstavbou „šukání“ je romantický vztah bez budoucnosti. Zároveň ale hrdinovo násilné potýkání se světem provází řada alibi: nepovedené dětství, narušená psychika, zklamání, absták... Laneganovo jednoduché mistrovství spočívá v tom, že všechny tyto omluvenky zopakuje tolikrát, až se jejich smysl úplně vyprázdní a nakonec, v kapitole Mrazivý evropský zábavní park, poslouží k rozehrání celinovsky sarkastické tragikomedie. Dobu, o níž vypráví, Lanegan nechal za sebou, svůj příběh přežil, a tak si jistý odstup může dovolit. Jako momenty katarze z jednotvárně temného pozadí vystupují vzácné scény, kdy vyprávěč projev svou křehkost: zpytuje svědomí po Cobainově smrti, rozpláče se ve vaně nebo uroní obří slzu za zpěváka skupiny The Gun Club.

A právě v okamžicích „neskrývané zranitelnosti“, kdy naturalisticky popisným vyprávěním prosvitne sebeironie a s ní melancholicky němý, vlčí úsměv, před námi Mark Lanegan stojí jako vzdálený potomek Pétruse Borela, romantického „lykantropa“ a autora následující pointy: „Často se lidem radí, aby nedělali nic neužitečného: dobrá, souhlasím; ale to je totéž, jako by jim říkali, aby se zabili, protože, mezi námi, k čemu je život?“

Mark Lanegan: Zpívej pozpátku a plač. Přeložil Vojtěch Nemčok Březík. Host, Brno 2023, 448 stran.

Dojení mrtvých krav

Nirvana a fungování hudebního průmyslu

Málokterá rocková skupina ovlivnila populární hudbu tak zásadně jako trio založené Kurtem Cobainem. Jedna věc však je přetrvávající vliv legendy, druhá přístup hudebního průmyslu zaměřený na prodej. Právě konflikt mezi subverzí a komodifikací přitom charakterizuje specifickou roli Nirvany v historii popkultury.

PETR URAM

O smrti Kurta Cobaina se svět dozvěděl 8. dubna 1994. Přestože veřejnost zpráva zaskočila, ti, kdo byli se situací frontmana Nirvany obeznámeni, už nějakou dobu tušili, že se schyluje k tragédii. Věcně až cynicky se ke zpěvákově sebevraždě vyjádřil spisovatel William S. Burroughs, s nímž se Cobain setkal poté, co nahrál hudební doprovod k jeho povídce Feťákovy Vánoce: „Tady vůbec nemůže být řeč o nějakém projevu Kurtovy vůle. Osobně jsem přesvědčen, že zemřel už dávno.“ Kdykoli nastane podobná tragédie, zaznívají hlasy, které se ptají: Když měli všichni zlé tušení, proč nikdo nic neudělal? Odpověď by jistě byla složitá, nicméně smutnou pravdou zůstává, že pro mnohé měl Cobain větší hodnotu mrtvý než živý.

Alternativní devadesátá

O leckom se vypráví, že se proslavil přes noc, ale udělat takovou „díru do světa“ jako Nirvana vyžaduje specifickou souhru okolností. S koncem osmdesátých let se zdálo, že posluchačům populární hudby začínají lézt dobové trendy krkem. Desetiletím, v němž se sice dařilo metalu, které ale také překypovalo bombastickými power baladami a sterilními tanečními hity, ovšem postupně probublávaly i alternativnější styly, například college rock kapel typu B-52's či Jane's Addiction, fúze postpunku, gothic rocku a new wave, jakou představovali The Sisters of Mercy, The Cure

(označení, které se ani jednomu z původních představitelů tohoto stylu nelíbilo) záhy pronikl do módy. Vliv Nirvany byl tak enormní, že stačilo, aby v rozhovoru zmínili jméno oblíbeného interpreta, a ten vzápětí obdržel smlouvu od dceřiné společnosti jednoho z tehdejších šesti velkých hudebních vydavatelství.

Na své si tak přišli „kolegové z grunge“ jako Pearl Jam, Alice in Chains nebo Soundgarden i Cobainovy obskurní tipy jako The Butthole Surfers, Melvins či Meat Puppets. Hlad po alternativě byl takový, že se na výsluní ocitlo i punkové feministické hnutí Riot Grrrl a později, s odlivem zájmu o grunge, také žánry jako pop punk, nu metal nebo postgrunge. Jakkoli se ale proměnil „Zeigeist“ dobové popkultury, neoliberální ideologie a vliv komerce po rozpadu východního bloku navzdory hospodářské recesi jen sílily. Než se Nirvana stihla rozkouskat, její hudba i styl se staly komoditami. Jak píšou Joseph Heath a Andrew Potter v knize *Kup si svou revoltu!* (2004, česky 2012), stejně jako v případě hippies i tentokrát kontrakulturu přežvykal dominantní, tržně orientovaný mainstream a opět vyplivl trendy produkt, jehož zdánlivá podvrtnost se stala nedílnou součástí systému.

Klauzule smrti

Cobain si nejspíš na vrcholu své slávy připadal jako atrakce v lapidáriu mrtvých stylů, jako exemplář poslední rockové hvězdy na „konci

zbytek zůstal na pokrytí článků distributorského řetězce, ale vzhledem k úspěchu kapely se jedná o nemalou sumu, která dodnes roste. Mnohem zajímavější součástí smlouvy byla takzvaná klauzule smrti, již podobné dokumenty dodnes v různých podobách obsahují. Smluvní vztah mezi vydavatelstvím a interpretem lze přirovnat k tomu mezi věřitelem a dlužníkem, přičemž tato klauzule v podstatě představuje pojistku pro případ, že se umělci něco přihodí.

Obdobné pojistky, které zajišťují, aby všichni obdrželi slíbené peníze, bychom samozřejmě našli i v jiných odvětvích. Vezmeme-li však v úvahu mortalitu mladých populárních hudebníků a původ celé klauzule, u něhož se ještě zastavíme, je namístě zpozornět. Podle studie Sydneyské univerzity z roku 2014 se oblíbení muzikanti dožívají v průměru o 25 let méně než většinová populace, přičemž pravděpodobnost násilného či náhlého skonu je u nich až několikanásobně vyšší. Připočteme k tomu fakt, že hodnota díla po úmrtí tvůrce zpravidla stoupá, a máme před sebou ne zrovna přívětivý obchodní model. To si nejspíš uvědomovala už americká mafie, která s klauzulí smrti přišla, když za časů alkoholové prohibice v tajných klubech pořádala koncerty, aby přilákala zákazníky, čímž položila základ pro jeden z mechanismů moderního hudebního průmyslu.

Pravidlo č. 4080

Ve dvacátých letech 20. století vznikla talentová agentura Music Corporation of America (MCA), která v následujících desetiletích ovládla hudbu, film i televizi. V dobách největší slávy mívala pod kontrolou všechny zásadní kulturní celebrity, které si získávala stejně, jako se zbavovala konkurence – po mafiánsku. Přestože tuto „chobotnici šoubyznysu“, jak se jí tehdy přezdívalo, postupně rozdrozil antimonopolní úřad, vyšetřování jejích vazeb na mafii vždy někdo zarazil. Z MCA se nakonec stala výše zmíněná nadnárodní korporace Universal Music Group (která dnes spolu s Warner Music Group a Sony Music tvoří již pouhou „velkou trojku“, v níž UMG platí za vůbec největšího hráče). Do tohoto šoubyznysového prostředí se tedy Cobain spolu s ostatními ze dne na den vrhl. Jak poznamenal kytarista Soundgarden Kim Thayil: „Nám řezali jeden prst za druhým. Cobainovi (...) rovnou uřízli hlavu.“

V roce 1991 nicméně zaznamenala populární hudba vedle příchodu Nirvany ještě jednu revoluci. Hitparáda Billboard začala využívat technologii SoundScan, která ověřovala prodej alb pomocí skenování čárových kódů, a zohledňovat skutečné počty přehrání. Předtím se spoléhalo na přímé reporty od majitelů obchodů, rádií a jukeboxů, takže asi není nutné zdůrazňovat, jak snadno se tímto způsobem dala data zmanipulovat. Nástup objektivnějších metod měření sice dost možná umožnil prosadit se i alternativnějším tvůrcům, jejichž oblíba byla podceňována, to však platilo jen do chvíle, než distributoři přišli s propracovanějšími pletichami.

Prohnilost celého odvětví ostatně skvěle vystihuje to, jak se s dědictvím Nirvany nakládá dnes. V roce 2006 Courtney Love asi polovinu Cobainova podílu odprodala, což vedlo k založení vydavatelské firmy Primary Wave, již v současnosti podporuje nadnárodní společnost BlackRock, známá investicemi do všeho od fosilního po zbrojní průmysl. Primary Wave ovšem představuje jen jednu ze známějších společností, které skupují autorská práva slavných hudebníků, aby s nimi následně obchodovaly na burzách a nabízely je k využití reklamním agenturám, filmařům a podobně. Jako skutečný odkaz grunge se tak nakonec jeví zjištění, že komodifikace může potkat každého, ať se mu to líbí, nebo ne. Dokonce, ani když se jmenujete Nirvana, sansáře neoliberálního kapitalismu neuniknete.

Autor je překladatel.



Nirvana na propagační fotografii seattleského vydavatelství Sub Pop v době vydání prvního alba. Foto Charles Peterson

a částečně i Nick Cave, nebo noiserockový či indie přístup v té době ještě spíše undergroundových Sonic Youth a Pixies, k nimž se Cobain opakovaně hlásil. Cestu k úspěchu ale Nirvaně na začátku devadesátých let vyšlapaly jiné tehdy nekonvenční, ale komerčně úspěšné skupiny – zejména R.E.M. s deskou *Out of Time* z března 1991 a Metallica s eponymním černým albem ze srpna téhož roku.

Jestliže zmínění hudebníci pootevřeli alternativě dveře do mainstreamu, album *Nevermind*, vydané koncem září 1991, otevřelo stavidla, a seattleský underground během několika měsíců dočasně vplynul do středního proudu. Surová autenticita Cobainovy, Novoselcovy a Grohlovy hudby působila v porovnání s vyumělkovanými výstupy popových hvězd poslední dekády, včetně „metalistů s fénem“, osvěžujícím způsobem. Především ve frontmanovi Nirvany nalezla dospívající generace X perfektní idol. Kombinace ironie, apatie a nevysvětlitelného světovalu byla přijímána jako generační výpověď a ležérní styl grunge

dějin“. Aspoň tak o jeho postavení přemýšlí Mark Fisher v *Kapitalistickém realismu* (2009, česky 2010). Dalo by se přitom očekávat, že ti, kteří na Nirvaně vydělávali, se postarají, aby se dojná kráva pro ně totiž nemohla učinit nic lepšího než se obětovat na oltář rokenrolové sebedestrukce a nechat supy, ať se podělí o mršinu. Abychom však situaci lépe porozuměli, musíme si pročíst smlouvu, kterou členové Nirvany v roce 1991 podepsali s DGC Records, přidruženou společností vydavatelství Interscope Geffen A&M Records, spadajícího pod Universal Music Group (UMG).

Cobain se – jak se často zdůrazňuje – nechtěl upsat nikomu z „velké šestky“ hudebních vydavatelství. Naneštěstí ale neměl jinou možnost než se posunout pouze na co nejnižší instanci korporátního organigramu, která by mu umožnila co nejvýhodnější podmínky. Jako výlučný autor skoro všech písní Nirvany měl dostávat 89,5 procenta z tantiém. Tato částka sice zahrnovala přibližně pouhou desetinu zisků, z nichž

Rád nosím šaty

Kurt Cobain jako feminista a queer aktivista

O Kurtu Cobainovi se často mluví jako o poslední velké rockové hvězdě a jeho příběh stále fascinuje. Z hypersenzitivního outsidera se stala celebrita, která se nicméně držela svých punkových kořenů, hlásila se k feminismu a zasazovala se za práva gay komunity, což počátkem devadesátých let zdaleka nebylo samozřejmé.

JUDITA CÍSAŘOVÁ

Někdy v první půlce nultých let jsem strčila do discmanu CD-R, na kterém se kromě tracků od System of a Down, Slipknot a pravděpodobně i Shakiry objevila také Nirvana, skupina, o níž jsem věděla díky všudypřítomnému merchi – obchod v centru Prahy nabízející předražená trička s názvy kapel a jiné subkulturní doplňky koneckonců nesl stejný název jako aberdeenské trio. A stalo se mi to, co spoustě dalších teenagerů a teenagerek: Nirvaně jsem ihned propadla. Jako bych si mohla vystačit jen s ní. Konvenovala mi naštvanost, nihilismus a antihrdinská stylizace Kurta Cobaina, sužovaného tíhou světa, depresemi i závislostí na heroinu, která celému příběhu dodávala punc čehosi zakázaného.

Nirvana mi ovšem neposkytla pouze podporu při prožívání mého „teenage angstu“. Také mi otevřela dveře k další hudbě, a především k tématům, na která Cobain upozorňoval ve svých textech i v rozhovorech, ať už šlo o punkový étos a DIY přístup, anti-konzumerismus, duševní zdraví nebo genderové podmíněné násilí a práva LGBTQ+ lidí. Můj příběh přitom není nijak výjimečný – právě Nirvana své dospívající posluchačky často nasměrovala k zajímavým hudebnicím a feminismu obecně. V mém případě šlo třeba o seznámení s hnutím Riot Grrrl, které pro mě bylo určující.

Tenkrát v Olympii

S kapelami z okruhu Riot Grrrl se Cobain setkal v polovině osmdesátých let, když se přestěhoval z Aberdeenu do Olympie a seznámil se s tamní punkovou scénou, z níž toto hudebně-feministické hnutí vyrostlo. Jedna z jeho čelných představitelk Tobi Vail, aktivistka a bubenice Bikini Kill, v té době s Cobainem žila a vedla s ním dlouhé diskuse o feminismu a genderové rovnosti. Hudebníkovi z rozvrácené rodiny, který měl silné sociální citění a toužil nabourávat konvence a vymezovat se vůči establishmentu, se feministická perspektiva stala vlastní a neopustil ji do konce kariéry.

Cobain obdivoval hudebnice jako Patti Smith, Joan Jett, Kim Deal nebo Kim Gordon. Ostatně právě skupina Sonic Youth, v níž Gordon hrála, byla jedním z důležitých inspiračních zdrojů Nirvany. V době, kdy nejen rockovému mainstreamu dominovali muži a obraz žen v textech i videoklipech se nezřídka omezoval na jejich sekundární pohlavní znaky, Cobain vystupoval důsledně rovnostářsky. Jeho podpora hudebnic přitom nekončila u prohlášení v médiích. Když se Nirvana proslavila, často na turné zvala své oblíbené kapely, a leckdy právě ty tvořené ženami. Kromě skotských The Vaselines, jejichž skladby Son of a Gun a Molly's Lips Nirvana hrála a zařadila je i na kompilaci *Incesticide* (1992), a amerických The Breeders s Kim Deal, v jejíž společnosti se Cobain objevil na obálce vánočního vydání *Melody Makeru* z roku 1993, šlo o stěžejní Riot Grrrl kapely L7, Bratmobile a pochopitelně

Bikini Kill. Kromě toho Nirvana několikrát koncertovala s japonským pop-punkovým triem Shonen Knife. I jejich cover se objevil v repertoáru Nirvany, konkrétně se jednalo o píseň Twist Barbie, kterou se Cobain naučil od kytaristky Naoko Yamano.

Pobyt v Olympii sice dodal Cobainovu feminismu jasnější kontury, podle svých vzpomínek k němu ale tíhl už při dospívání v Aberdeenu: „Chtěl jsem se kamarádit s ostatními kluky a prožívat s nimi nějakou vzájemnost a důvěru, ale nikdy se to nepodařilo, a tak jsem radši trávil čas s holkami. Vždycky jsem cítil, že se s nimi nejedná s respektem, protože ženy jsou odjakživa utiskované. Nadávky jako píča nebo děvka byly úplně běžné. Poslouchal jsem v té době hodně Aerosmith a Led Zeppelin a některé písničky se mi opravdu líbily. Až po letech mi došlo, kolik je v nich sexismu.“

Anarchistické roztleskávačky

K útlatku a zneužívání žen se Cobain pravidelně vracel i v textech. Na přelomové druhé desce Nirvany, albu *Nevermind* (1991), najdeme pravděpodobně nejtemnější skladbu skupiny: píseň Polly vypráví z perspektivy

pachatele Gerarda Frienda o únosu, znásilnění a mučení čtrnáctileté dívky, která se vracela z punkového koncertu v Tacomě. Kontroverzní skladba podle skutečné události posluchačstvo rozdělovala: zatímco jedni oceňovali odstrašující účinek syrového vykreslení násilí, pro druhé byla píseň až příliš doslovná a zároveň znepokojivá, zejména v kontextu masového úspěchu alba, kterého se jen ve Spojených státech prodalo přes deset milionů nosičů.

„Znásilnění je jeden z nejhorších zločinů na světě. A dochází k němu každých pár minut. Potíží je v tom, že organizace, které tuhle problematiku řeší, se často snaží vzdělávat ženy v tom, jak se bránit. Přitom je potřeba naučit muže, aby neznásilňovali. Jít k jádru věci a tam začít,“ komentoval Cobain v rozhovoru pro časopis NME téma, které se znovu – a ještě výrazněji – objevilo na desce *In Utero* (1993) ve skladbě Rape Me. Část publika ji ovšem interpretovala obráceně, než byla zamýšlena. Na Cobainovu obranu tehdy vystoupila hudebnice Tori Amos, jež sexuální napadení sama prožila. I ona ale připustila, že ji u věty „Znásilni mě“ v úvodu písně zalil studený pot. Explicitnost zde

skutečně může působit až necitlivě. Feminismus nicméně do tvorby Nirvany nevstupoval jen skrze obrazy násilí, ale i v subtilnějších podobách. Například písně jako Been a Son, About a Girl nebo Sappy ohledávají genderovou nerovnost ve vztazích, v nichž je žena v podřízeném postavení.

Zmíněné tendence se projevovaly i v klipch. Nesmíme zapomínat, že devadesátá léta byla zlatou érou MTV. Tisíce nejen mladých lidí po celém světě, kterým se poštětilo mít doma „kabelovku“, čekaly i hodiny na svá oblíbená hudební videa. Pro Cobaina a jeho spoluhráče byly klipy důležitou složkou tvorby. Zásadní roli sehrálo video k megahitu Smells Like Teen Spirit, v němž se hned v prvním záběru objeví parta „anarchistických roztleskávaček“, nabourávající stereotypní představu o středních školách s hyperfemininními roztleskávačkami z dobře situovaných rodin. Pro dívky to byla jasná zpráva: i vy můžete být drsňáčky. Právě roztleskávačky ze zmiňovaného videa lze považovat za předobraz „radical cheerleaders“, které se od druhé poloviny devadesátých let začaly objevovat na demonstracích v USA a posléze i v Evropě.

Nechte nás na pokoji

Cobain sám sebe vnímal jako femininní osobu, nebo přinejmenším jako člověka v konfliktu s machistickou kulturou, kterou byl obklopen v dětství, ale i později v hudebním průmyslu, a opakovaně se k tomu vyjadřoval v rozhovorech. Možná i proto – kromě punkové provokace – opakovaně pózoval a vystupoval v ženských šatech. Do sukní se sice nenavlékal sám, nýbrž celá kapela, ale nejvíce pozornosti si vysloužil právě on – mimo jiné žlutou róbou, kterou si oblékl do heavymetalového pořadu Headbangers Ball, nebo květovanými letními šaty. „Rád nosím šaty, protože jsou pohodlné. A není nic příjemnějšího než květinový vzor... Člověk se prostě cítí pohodlně, sexy a svobodný, když má na sobě šaty. Je to zábava,“ sdělil hudebník v roce 1992 časopisu *Melody Maker*.

Důležitá pro Cobaina byla i práva LGBTQ+ komunity. Sprátelil se s hvězdou dragu RuPaulem, podle něhož ihned pochopil, že drag je ve své podstatě punkový. Zároveň se soustavně vymezoval vůči homofobii a opakovaně se ohrazoval proti machismu Axla Rose z Guns N' Roses, což dopodrobna rozebral v obsáhlém rozhovoru pro magazín *Advocate*, nejstarší periodikum pro LGBTQ+ komunitu v zemi. Mimo jiné se rozčiloval nad tím, že na jeho koncerty chodí i skalní fanoušci Guns N' Roses. Kvůli svému obrovskému úspěchu totiž Nirvana začala ztrácet přehled o tom, jaký typ lidí ji poslouchá. Na obalu *Incesticide* najdeme poznámku: „Pokud jakýmkoliv způsobem nesnášíte homosexuály, osoby s jinou barvou kůže nebo ženy, nechte nás sakra na pokoji. Nechoďte na naše koncerty a nekupujte si naše desky!“ Podobný statement doprovázel také *In Utero*. Mimo to Nirvana vystoupila na benefiční akci proti připravované (nakonec neschválené) legislativě, která měla v Oregonu postavit homosexualitu mimo zákon coby „nenormální, nepřirozenou a perverzní“.

S odstupem třiceti a více let se mohou některé momenty Cobainova aktivismu zdát překonané či zastaralé, popřípadě krkolomně vyjadřované. Kritici a kritičky poukazují na toxicitu v některých jeho vztazích, nicméně v kontextu tehdejší společnosti i fungování hudebního průmyslu se mu nedá upřít nesmlouvavost a neústupnost v postojích k boji za práva zranitelnějších skupin. Po „poslední velké rockové hvězdě“ nám tak zůstalo víc než jen silná hudba.

Autorka je hudební publicistka.



V aberdeenském Parku Kurta Cobaina je hudebník zobrazen jako roztleskávačka s pompony. Foto Wonderlane, Flickr

Požehnání nejvyššího řádu

Metalové coververze Nirvany

Nirvaně se přihodilo to, čemu je vystavena každá legendární kapela: její skladby přejímá kdekdo. Louisianští Thou se však chopili především té části její tvorby, v níž je patrný vliv metalu, a kompilace **Blessings of the Highest Order** symbolicky vrací Cobainovy skladby do éry, kdy Nirvana ještě nebyla součástí mainstreamu.

KAREL KOUBA

Louisianská kapela Thou vydala debutové album *Tyrant* v roce 2007. Ačkoli se žánrově pohybuje na pomezí doom, sludge a drone metalu, má za sebou i pozoruhodné spolupráce s americkými experimentátory The Body nebo s písničkářkou Emmou Ruth Rundle. A zároveň má slabost pro grunge, jak dokazují coververze písní Nirvany, rozeseté po různých nahrávkách. Ty byly v roce 2020 shrnuty do elektronicky distribuované kompilace *Blessings of the Highest Order*, která nyní u příležitosti třicátého výročí smrti Kurta Cobaina vyšla na dvou LP u Sacred Bones Records.

Cobainovy metalové konexe

Jak to tak v hudební historii bývá, radikality Nirvany byla sežvýkána časem, její sdělení vysáto šoubyznysem a přeživší členové zestárli, což málokdo zvládne bez chyb a následné ztráty reputace. Na albu Thou je ale vidět, jak málo stačí k tomu, aby oposlouchané písně, na nichž vyrůstala celá jedna generace, znovu ožily. Thou si vybrali převážně skladby z raného období Nirvany – z debutového (často přehlíženého) alba *Bleach* (1989), jehož zvuk má ze všech desek Nirvany k metalu nejbliže, a z demonahravek a B-stran singlů, které vyšly na kompilaci *Incesticide* (1992).



Každá doba má svého tragického hrdinu. Foto Colwiebe, Wikimedia (CC BY-SA 4.0 DEED)

Ačkoli se Cobain netajil svou náklonností k punku a v jeho písních je tato inspirace zřetelná, najdeme v nich i vlivy hardcoru a metalu. To se ostatně týká i destruktivních pódiových show, během nichž Cobain likvidoval své kytary a vrhal se do bicí soupravy. Existuje ale ještě jedna důležitá vazba, která Nirvanu spojuje s metalem: Cobainův přítel, spolubydlící a fetácký druh Dylan Carlson. Ten figuruje i v legendami opředených okolnostech Cobainovy smrti, protože na jeho jméno byla koupena brokovnice, kterou si frontman Nirvany uštěřil hlavu. Carlson je se svou kapelou Earth, jejíž tvorba byla v době vydání ikonického alba *Earth 2:*

Special Low Frequency Version (1993) označována jako „minimalistický postgrunge“, v podstatě zakladatelem drone metalu. Vzhledem k tomu, že první nahrávka Earth, EP *Extra-Capsular Extraction*, vyšla v roce 1991 a Cobain dokonce jako host zpívá v jedné písni, není pochyb, že se oba hudebníci navzájem ovlivňovali. Grunge s drone metalem na začátku devadesátých let společně ukončily nadvládu stylizovaného hair metalu a vyčerpaného punku.

Destrukce je zpět

Hudba Nirvany by se v podání sludgeové kapele snadno dala transformovat do rozlehlých

dronových ploch. Thou ale navzdory masivnímu zvuku zvolili pietní přístup a zachovávají původní náladu i strukturu písní – stále je to hlavně rock’n’roll. Coververze vlastně jen podtrhují a zdůrazňují syrovost, která z písní Nirvany učinila modlu žánru grunge. To je dobře vidět třeba na „bonusové“ skladbě z alba *Nevermind* (1991). Track *Endless*, *Nameless* byl ukrytý na konci kazet a CD za desetiminutovým tichem a jeho náhlé zjevení vyvolávalo úlek. Píseň zneklidňovala ostrou noisovou energií, podladěnými strunami, zpětnými vazbami a nesrozumitelným řevem, který v melodických pasážích střídalo spíš huhlání než zpěv. Stačí přidat trochu síly a extáze z destrukce je zpět. Za pozornost stojí také verze na regulérním albu nikdy nevydané písně *I Hate Myself and Want to Die*, předposlední *Something in the Way*, jejíž jednotvárné baladické pasáže Thou vystavili extrémnímu kontrapunktu řevu a zkreslených kytar, nebo závěrečná *Where Did You Sleep Last Night*. Cobainovu verzi tradicionálu *In the Pines*, která vyšla v roce 1994 jako součást koncertní nahrávky *MTV Unplugged in New York*, Thou interpretují v intencích běžného zvuku Nirvany a výsledek je úchvatný.

Každá doba má svého tragického hrdinu, který zosobňuje pocity mladé generace a kromě umělecké či sociální citlivosti se vyznačuje rozervaností a sebedestruktivními sklony, ať už to byl kytarista Rolling Stones Brian Jones a ostatní členové „klubu 27“, nebo třeba rapper Lil Peep. A nikdy není na škodu oprostít se při pohledu na tyto postavy od nánosů popkulturního balastu. Skupině Thou se to povedlo. Její coververze Cobainových písní po třiceti letech završily určitý dějinný oblouk: jako by Nirvanu z područí byznysu vrátily zpátky do souvislostí, v nichž vyvolávala autentické emoce.

Thou: Blessings of the Highest Order. Sacred Bones Records 2024.

hudební zápisník

Kill Your Idols

JAN KLAMM

Ten dubnový večer jsem se na televizní zprávy nedíval. Byl jsem ponořený do čtení, když mě vyrušili moji dva mladší bratři, s nimiž jsem sdílel pokoj. Přiběhli za mnou od televize, aby mě informovali o tom, co se právě dozvěděli: „Honzo, Honzo! Zastřelil se Kurt Cobain!“ Vsa-dil bych se, že jsem měl zapnutý kazeták, ale určitě nehrála Nirvana – tu jsem si pustil až pod dojmem tragické události. Bylo mi tehdy necelých šestnáct a sebevražda mého tehdejšího hudebního idolu mě silně zasáhla. A dočasně dokázala zahnat pochybnosti, které na mě v souvislosti s humbukem kolem Nirvany čím dál častěji dorážely.

Už si nevzpomínám, jestli jsem píseň *Smells Like Teen Spirit* poprvé slyšel už v roce 1991, kdy vyšlo album *Nevermind*, nebo až následující rok, když se stala celosvětovou senzací a mohli jste ji slyšet z rádia, televize i na obskurní diskotéce v jihočeském maloměstě. Druhá varianta je pravděpodobnější. Svým způsobem mi takhle skladba změnila život. Když mě na přelomu osmdesátých a devadesátých let v pubertálním věku začala zajímat hudba, zdálo se, že neexistuje jiná možnost než být metalák, nebo depešák. Já měl trochu problém, protože jsem byl depešák, ale vypadal jsem spíš

jako metalák – takový ten venkovský typ: mulet a džíska. Jako kdybych chtěl překonat svazující dichotomii tím, že budu obojím zároveň. Skutečné východisko mi ale nabídl až Nirvana – na střední školu jsem po prázdninách nastoupil už jako její fanoušek, stále ještě s muletem, ale vlasy vepředu i po stranách rychle dorůstaly. Jako by Teen Spirit nebyl průmyslový deodorant, ale skutečný odér mládí.

V době, kdy se Cobain zastřelil, mě Nirvana popravdě řečeno začínala už trochu štvt. Jakožto teenager zpracovávající nepřeberné množství podnětů, které na dospívající mysl v překotném období společensko-ekonomických změn útočily ze všech stran, jsem klidně mohl leccos přehlédnout, ale musel bych si stát na vedení, kdybych si nevšiml, že trajektorie Nirvany odhaluje neváb-nou stránku hudebního průmyslu, potažmo kapitalistického systému. Poznání, jak snadno lze z autentického zápalu a ryzí energie učinit zboží, na kterém vydělávají zástupy lidí, jejichž zájmy se absolutně míjejí s hodnotami tvůrců a tvůrkyň obchodovaných děl, bylo skličující. A po Cobainově sebevraždě nastalo opravdové peklo, které způsobilo, že jsem po přechodném období, jež by se dalo nazvat truchlením, Nirvanu ze svého života postupně odsunul. Co s generační revoltou, z níž se raketovou rychlostí stal obchodní artikl?

Mohl jsem ale poslouchat kapelu, která Cobaina při skládání písní nepopíratelně ovlivnila a v době jeho smrti už neexistovala: Pixies. Názor, že *Smells Like Teen Spirit* není nic jiného než výsledek snahy okopírovat tvorbu této skupiny, rozšířil samotný Cobain a opakovat to po něm býval spolehlivý způsob, jak

popíchnout kohokoli, kdo se netajil uznáním k Nirvaně. Rád jsem tuto taktiku využíval, ale ne pouze k provokaci. Že má bostonská čtveřice s Nirvanou mnoho společného, je zjevné na první poslech, stačí se soustředit třeba na baskytarové linky. Byli to Pixies, kdo vedle newyorských Sonic Youth a několika dalších zástupců takzvaného alternativního rocku na konci osmdesátých let Nirvaně proslapával cestu. A nebyla to vždy příjemná práce. Pixies vlastně nestihli pořádně prorazit; byli o pár let starší než členové Nirvany a podobně jako zmínění Sonic Youth byli výrazně populárnější v Evropě než ve Spojených státech. Ve stejný měsíc, kdy vyšlo *Nevermind*, vydali svou čtvrtou dlouhohrající desku *Trompe le Monde* a po několika koncertních šňůrách v roce 1992 se v důsledku osobních i tvůrčích sporů mezi frontmanem Black Francisem a baskytaristkou Kim Deal rozpadli, aniž dokázali plně zúročit popový potenciál své tvorby (to se jim povedlo až po reunionu v roce 2004, kdy vyprodávali koncerty podobně rychle jako Nirvana v dobách největší slávy).

Když jsem si v nultých letech i v pozdějších dekáдах sporadicky zkoušel nahrávky Nirvany připomenout – zpravidla v rámci snahy o konfrontaci se svou osobní historií –, vždycky jsem nakonec skončil u Pixies. Zdálo se mi, že to, čím se Nirvana proslavila, tedy písňová struktura, založená na střídání tišších, melodických slok a hlučných a agresivních refrénů, je v podání Pixies o něco působivější – i díky napětí mezi křehkým vokálem Kim Deal a přepjatým Francisovým řevem. Je skoro záhada, že písně s tak výraznými dynamickými skoky vůbec drží pohromadě.

Pixies jsem měl možnost vidět na jejich prvním tuzemském koncertě v roce 2006 – v době, kdy už jsem o to zas tak moc nestál, protože mě rock jako žánr v podstatě přestal zajímat a zároveň jsem ještě nebyl ve věku, kdy bych výrazněji podléhal nostalgii. Lístek jsem ale dostal a koncert si vcelku užil. V hor-kém červencovém dni jsem ve vyprodaném Paláci Akropolis propotil vše, co jsem měl na sobě, včetně koženého pásku. Bylo to fajn, ale to je tak všechno, co jsem o tomto zážitku schopen říct.

O vystoupení Nirvany v Praze roku 1994 jsem naopak stál opravdu hodně. Dokonce jsem několika tábořským kamarádům slíbil, že jim taky seženu lístky, a velice jsem je zklamal, když jsem jim musel oznámit, že moje pražské příbuzenstvo nebylo dost rychlé – koncert byl vyprodán během pár hodin. Zklamání bylo tak velké, že mi moje selhání bylo čas od času připomínáno. Koncert se měl uskutečnit 11. března, ovšem po neúspěšném Cobainově pokusu o sebevraždu, k němuž došlo 3. března v Římě, byl zbytek evropského turné zrušen a o měsíc později bylo jasné, že Nirvanu naživo neuvidím nejen já a moji kámoši, ale ani nikdo další. Už nikdy. Když jsem se ze smrti svého idolu trochu oklepal, dokázal jsem v sobě najít dostatek nadhledu, abych svým kamarádům v reakci na dřívější invektivy mohl říct: „Tak vidíte, aspoň ty lístky nemusíme vracet...“ Smrt zkrátka vyřeší nejen jeden problém. Přesto mě mrzí, že to všechno nedopadlo jinak. Popové ikony by sebevraždy páchat neměly, lidi by své idoly měli zabíjet sami. Každý sám v sobě. I tak jsem to musel udělat...

Překořeněná planeta Arrakis

Druhý díl Duny

Nová adaptace kultovního sci-fi románu amerického spisovatele Franka Herberta z poloviny šedesátých let se po několikerém odkladu dočkala pokračování. Oproti prvním dílu působí *Duna: Část druhá* roztržitěji. Přesto Denis Villeneuve opět dokazuje, že autorský film může být chytrý a přitom i strhující a zábavný.

DAN KRÁTKÝ

Kanaďan Denis Villeneuve se před třemi lety úspěšně popasoval s adaptací části „nezfilmovatelného“ eposu Franka Herberta. V kontextu tehdejších blockbusterů působila *Duna* (Dune: Part One, 2021) jako podvratné zjevení. Divákům bez znalosti literární předlohy, mezi něž se řadím, nabídla poměrně nečekanou hru s trajektorií dobývání nových světů, ale také s konvencemi hollywoodských velkofilmů. Proto překvapí, že letošní *Duna: Část druhá* je v jádru poměrně konvenčním blockbusterem, který se navíc ve druhé polovině lehce rozpadá.

Paul Atreides (Timothée Chalamet) pokračuje v misi z první části. Snaží se získat důvěru pouštního národa Fremenů a vést odboj proti Harkonnenům, kteří si planetu Arrakis uzurpují pro těžbu koření, nejcennější suroviny v galaxii. Paul rychle stoupá ve fremenské hierarchii, sbližuje se s bojovnicí Chani (Zendaya) a váhavě kráčí vstříc proroctví, podle něhož by mohl být vyvoleným. Celé vyprávění vede k eskalaci války i Paulovy proměny z nevinného chlapce v (anti)hrdinu. Ale právě tato část podráždí snímku nohy, když opouští nuancovaný vývoj vztahů mezi postavami ve prospěch války.

Falešný prorok

První díl byl v jádru změtí paradoxů, z jejichž zkrocení udělal svou přednost. Co by jiný hollywoodský blockbuster pojal jako hrdinský kolonizační narativ, *Duna* prezentovala jako zoufalou snahu zkrotit planetu Arrakis a melancholické vzpomínky na domov. Dějová linie dobývání byla stejně podvratná jako vývoj vévody Leta (Oscar Isaac) – jinde klasického hrdiny. Dalším funkčním paradoxem bylo spojení bombastického velkofilmu s komorním dramatem. Uvnitř velkolepých kulís se odehrávalo vztahové drama vyprávějící o rodu, který byl vytržen ze své domoviny, vržen do pouště a vydán napospas divokým šelmám i konkurenčnímu rodu Harkonnenů.

Druhá část se oproti tomu výrazněji soustředí na Paula, kterého Villeneuve ve shodě s Herbertem využívá ke zpochybnění vzorce zrození hrdiny. Na první pohled je postaven do klasické role „vyvoleného“, ale snímek jeho mesiášskou polohu dekonstruuje – například vykreslením proroctví jako pragmatického konstruktu sloužícího ke konsolidaci moci. Paul není nástrojem osudu, ale „vesmírných iluminátů“ Bene Gesseritu. Jenže zatímco jednička problematizovala Letův vývoj i dobývání Arrakis, dvojka stojí na zkratkovitých proměnách povahových rysů hlavní postavy i jejich motivací a cílů.

Paul je zaklíněný mezi třemi postavami, které reprezentují různé ideové přístupy. V první řadě na něj působí jeho matka Jessica (Rebecca Ferguson), která jako zástupkyně Bene Gesseritu posiluje a šíří jeho postavení mesiáše. Podrobení Fremenů je pro ni zásadní součástí obecnějšího cíle: ovládnutí galaxie. Také Fremen Stilgar (Javier Bardem) Paulovu prorockou roli podporuje, věří totiž uměle vytvořenému proroctví, podle něhož Paul na Arrakis vrátí mír a zeleň. I proto je Stilgar redukován na jakéhosi roztleskávače, který vykřikuje „lisan al-gaib“ („hlas z vnějšího světa“), kdykoliv se Paul třeba jen nadechne. A konečně Chani představuje motivickou opozici k Jessice. K Paulovi má osobní vztah a proroctví vnímá jako snahu o kontrolu Fremenů. Škoda, že se takto chytře rozeztavěná šachovnice ztrácí ve zkratkovitých proměnách a všudypřítomných výpustkách a také Paulova proměna působí nemotivovaně. Divák jako by přebíral perspektivu Chani, která úplně nerozumí tomu, co se s jejím partnerem vlastně děje.

Čas je koření

Koření je zásadní nejen pro fikční svět *Duny*, ale také jako filmový motiv zapuštěný



Paul není nástrojem osudu, ale Bene Gesseritu. Foto Warner Bros

do vyprávění a stylu. Jedním z účinků drogy je ohýbání času. První díl využíval vize budoucnosti k budování napětí, v tom druhém se prolínání časových rovin objevuje pravidelně. Jessica na sebe bere roli fremenské Ctihodné matky a nahlíží do vzpomínek svých předchůdkyň. K minulosti se obrací také proto, že se v ní skrývá tajemství jejího původu. Klíčový je i motiv budoucnosti, která se Paulovi ukazuje v jeho vizích. V těchto rovinách je *Duna: Část druhá* srozumitelná, ale stále sofistikovaná. Je proto zarážející, že právě čas se stane největším problémem druhé poloviny vyprávění, v níž zřetelné temporální motivy mizí a čas se stává neuchopitelným. Vyprávění je náhle eliptické a nesystematicky vynechává celé úseky děje. Nejednoznačnost je přitom osvědčený umělecký postup a Villeneuve s ní v minulosti chytře pracoval – například ve snímcích *Zmizení* (Prisoners, 2013) a *Neprítel* (Enemy, 2013). V pokračování *Duny* jsou však posuny v čase stejně neprůhledné jako chování postav a spíš než o nejednoznačnost se jedná o neorganizovanost.

Na úrovni scén je druhá *Duna* zvládnutá fantasticky. Některé momenty bezpochyby patří k tomu nejpokojnějšímu, co letos v kinech uvidíme. Problém ale představuje členění do větších celků, kdy vztah mezi scénami není jasně ukotvený a divákému porozumění se staví do cesty nezáměrné překážky. První film byl ve své přímocarosti nejen srozumitelnější, ale i napínavější. Pomalé tempo a narativní nejednoznačnost nejsou vždy příznaky „vyššího“ umění, někdy jde prostě o symptomy nedůsledného vyprávění.

Infračervená radost

Duna: Část druhá funguje nejlépe v majestátních obrazech a obecně díky své vizuální působivosti. Velkou zásluhu na tom má jeden z nejvynalézavějších kameramanů současnosti Greig Fraser. Minulý rok pomáhal Garethu Edwardsovi se *Stvořitelem* (The Creator, 2023), který vrátil velkofilmy ke středním rozpočtům, exteriérům a malým kamerám. A o rok dříve s Mattem Reevesem vyčaroval

temného *Batmana* (2022). Vizuálně nejhravější část druhé *Duny* se odehrává v aréně na planetě Giedi Prime, kde Feyd-Rautha bojuje s potomky rodu Atreidů. Filmaři tak stáli před výzvou, jak vizuálně odlišit planetu Giedi Prime, zahalenou černým sluncem, od zlatého Arrakis. Na první pohled je zřejmé, že zde nejde jen o černobílý filtr. Fraser se rozhodl pro infračervené snímání. Tím dal harkonnenové planetě nejen odlišný vizuál, ale také úplně jinou texturu, vyšší kontrast a hloubku.

Rozhodnutí využít obrazový senzor citlivý na infračervené záření je okouzlujícím filmařským postupem, který probouzí cinefilní radost, protože se objevuje jako originální řešení filmařského problému. Každý celek z arény nebo detail tváře opravdu vypadají jako z jiného světa. Je na nich něco mimozemského. I Arrakis je vizuálně nádherný. Fraser a Villeneuve umějí bezkonkurenčně ukázat malost člověka vedle kolosálních strojů, písečných červů a dun. Kombinace velkolepých obrazů a intenzivního zvukového designu samozřejmě vyzní především v kině – právě na velkém plátně a s prostorovým zvukem je patrné, o jak intenzivní a uhrančivý film se přes nedůsledné vyprávění jedná.

Duna: Část druhá nám především ukazuje, jak důležitá je úloha kina. Jde o snímek, který si umí diváky získat tím, jak vypadá, jak zní a jak fenomenálně je obsazený. I když chvílemi už opakování celku na rozostřené figurě před horizontem působí sebestarodicky a Zimmerův hudební doprovod přepjatě. Jednička byla chytrým a zábavným velkofilmem, dvojka těchto parametrů úplně nedosahuje. Je okouzlující a v některých ohledech unikátní, přesto ale relativně nudná a konvenční.

Autor je filmový publicista.

Duna: Část druhá (Dune: Part Two). USA, Kanada 2024, 166 minut. Režie Denis Villeneuve, předloha Frank Herbert, scénář Jon Spaihts, Denis Villeneuve, kamera Greig Fraser, hudba Hans Zimmer, hrají Timothée Chalamet, Zendaya, Florence Pugh, Dave Bautista, Christopher Walken, Léa Seydoux ad. Premiéra v ČR 29. 2. 2024.

Zranění outsideři

Trpká „dramedie“ Zimní prázdniny

Americký režisér Alexander Payne pokračuje ve zkoumání chybných postav s neutěšeným osudem. Tragikomedii Zimní prázdniny, jež byla nominována na šest Oscarů, zasadil do období Vánoc ve Spojených státech počátku sedmdesátých let. Film nicméně charakterizují spíše trpké tóny než nostalgie.

ADAM JURČÍK

Snímek *Zimní prázdniny* patří k nejméně kýčovitým vánočním filmům za poslední roky. Melancholický příběh o třech osamělých outsidersích umně mísí hořké chvíle s humorem, okamžiky naděje i – což je vůbec nejdůležitější – vzájemného pochopení. Pozvolně a nenuceně přitom proniká do nitra postav a poodhaluje malé i větší životní křivdy, které si v sobě komplikovaní hrdinové nesou.

Nepřekonatelná samota Vánoc

Režisér Alexander Payne má pro lidi s neutěšeným životním osudem slabost. Od své prvotiny *Občanka Ruth* (Citizen Ruth, 1996) po snímky *Nebraska* (2013) či *Zmenšování* (Downsizing, 2017) se zabývá hrdiny, kteří zjišťují, že jim život nedal, co od něho očekávali, nebo nerozumějí nespravedlnosti okolního světa. Novinka vyprávějí o hrstce studentů, kteří se na Vánoce roku 1970 nevracejí ke svým rodinám a zůstávají ve školním kampusu s nepočetným – a podobně osamělým – personálem, rozšiřuje řady Payneových zatrpklých, protivných, v jádru však hlavně nešťastných charakterů. Angus Tullymu matka a její přítel na poslední chvíli odřekli slíbenou dovolenou, a tak tráví svátky se svobodným učitelem Paulem Hunhamem, profesorem historie a bývalým studentem Harvardu, jehož největším kariérním úspěchem zůstává výuka na střední škole, a kuchařkou Mary, jejíž muž i syn tragicky zahynuli.

Síla *Zimních prázdnin* spočívá především v jejich obyčejnosti. Zkušené herci Paul Giamatti a Da'Vine Joy Randolph i nováček Dominic Sessa nás nechávají skrze každodenní gesta a nuancované civilní výrazy nahlížet do nitra protagonistů a vedou nás k pátrání

po důvodech jejich jednání, po jejich skrytých traumatech. Nervózní úsměvy zásadového profesora naznačují strach ze společenských událostí, zlomyslné slovní výpady mladého Tullyho dokazují nejistotu, sebevědomý hlas a kontrastní smutný pohled empatické Mary vypovídají o snaze zakrýt tragickou ztrátu.

Payne nikomu nestraní, všichni mají své poklesky i problematické povahové rysy, zároveň se ale postupně odhaluje, jaký mají původ. Například profesor Hunham je schopný nechat propadnout polovinu třídy, později však tento uzavřený morous zásadově vzdoruje nátlaku ředitele školy žádajícího mírnější přístup ke studentům v zájmu udržení dobrých vztahů s rodiči a sponzory. *Zimní prázdniny* nemoralizují – každý, kdo zde dostane prostor, má zkrátka své trable – ať už je to střet s otcem, nebo noční pomočování. A málokdo se jich zbaví. Film neukazuje ani tak proměnu postav, spíše pozvolna vede diváky k hlubšímu pochopení jejich povahy.

Žádný šťastný konec

K porozumění postavám nás kromě realistických hereckých výkonů vede i důmyslná

práce s rekvizitami. Oranžová krabice, kterou si Mary schovává ve skříni, láhev koňaku Rémy Martin u ředitele školy, tác s cukrovím, které nikdo nechce, těžítka měnící majitele, monografie, kterou profesor nikdy nenapsal, neustálá Tullyho snaha vypravit se do Bostonu, rodinná fotografie schovaná v nočním stolku – to všechno je podnětem k pátrání po původu útrap jednotlivých aktérů. Režisér rozmisťuje motivy jako stopy, které v nás vyvolávají další a další otázky.

Ačkoliv Payne otevírá náročná témata nemoce, smrti v rodině, nenaplněného života, rasové nesnášenlivosti, majetkové diskriminace, šikany nebo rozvodu rodičů, balí je do formátu „feel good“ filmu. Kromě samotných vánočních svátků posilují tento efekt zejména záběry na zasněženou krajinu, teplé barevné spektrum a výrazná retro stylizace. V úvodu se objeví logo studia Universal v podobě ze sedmdesátých let a digitálně natočený snímek „zdobí“ stopy lehce poškozeného filmového pásu. Kameraman Eigil Bryld se zároveň inspiroval v dobovém stylu snímání. Užívá tehdejších objektivů, zasazuje záběry do větších kompozic, snímá detaily pouze

při nejvypjatějších emocionálních momentech a pracuje s pomalou i rychlou translokací – ať už pro dramatický, nebo komický účinek. K dobovému stylu přispívá i časté prolínání záběrů a nostalgii dotváří výběr jazzové či folkové hudby a vánočních písní.

Snímek překračuje mustr pohodové vánoční podívané především díky vykreslení postav. Scénář odmítá plně subjektivní hledisko – charismatičtí herci se mění v chybní, protivné, ale zároveň zranitelné hrdiny. Tato dialektika vnějšku a vnitřku se promítá do atmosféry celého díla. Zdánlivě hřejivý nostalgický návrat do sedmdesátých let odkrývá těžkosti a bolest. A nepříjde žádný šťastný konec, který by je vyřešil. *Zimní prázdniny* neukazují cestu, jak se jizev z minulosti zbavit, spíše nenuceným způsobem připomínají, že si je v sobě nese každý.

Autor je filmový publicista.

Zimní prázdniny (Holdovers). USA 2023, 133 minut.

Režie Alexander Payne, scénář David Hemingson, kamera

Eigil Bryld, hudba Mark Orton, hrají Paul Giamatti,

Dominic Sessa, Da'Vine Joy Randolph, Carrie Preston,

Naheem Garcia ad. Premiéra v ČR 22. 2. 2024.



Zimní prázdniny se odehrávají o Vánocích, ale místo sváteční pohody tu dominují hořké tóny. Foto CinemArt

filmový zápisník

Takoví normální zabijáci

TOMÁŠ STEJSKAL

„Já jsem to sežral.“ Replika z českého seriálu *Metoda Markovič: Hojer* zní, jako by protagonista Ladislav Hojer stále hovořil o turistickém salámu, který si kriminalista z pražské mord-party Jiří Markovič rád dává ke svačině a na němž si rád smlsne i jím vyšetřovaný mladík. Tato narážka v duchu proslulého jedlíka Balouna ze *Švejka* nemá učinit z kanibala a sériového vraha nového lidového hrdinu – není to vděčná průpovídka. Jde o ilustraci specifického přístupu scenáristy Jaroslava Hrušky a režiséra Pavla Soukupa k trendy žánru true crime. Zahraniční tvůrci se často zaměřují na jedinečnost podobných delikventů coby obludných senzací a zvrácených „géniů“. Ti ambicióznější jako David Fincher v seriálu *Mindhunter* (2017–2019) zase hledají specifické vzorce chování a odhalují počátky kriminalistické práce

s psychologickými a sociologickými teoriemi Sigmunda Freuda či Émila Durkheima při profilaci zločinců. Pachatelé a kriminalisté tu hrají komplikované dialogové partie, zdůrazňuje se záhadnost vražd, ale také stále větší posedlost vyšetřovatelů.

Kriminalista Jiří Markovič v podání Petra Lněničky také lpí na své práci. A také se snaží především pochopit pachatele. Ale s Láďou nespádá žádný souboj, je mu spíše otcovskou figurou – což je nejen vyšetřovatelský trik, ale také projev jeho povahy. Přestože během šesti epizod propadá temným chvilčkám, je Markovič především dobrák a rodinný typ, co si sem tam štouchne biliár, ale jinak je rád se ženou a dětmi. Byť žena občas nelibě nese, že se jedním z nich začíná stávat i Hojer. Rozhodnutí vykreslit sadistického vraha a kanibala jako sice odpudivého, ale především zmateného člověka s nižším IQ, který zjevně nevnímá svět a své skutky v širších souvislostech, je odvážné, ale funkční. Aby vyvrátili podezření, že si vraha příliš romantizují, pracují tvůrci s Hojerovým protipólem, vysoce inteligentním sadistou v podání Vojtěcha Kotky, který své činy reflektuje, sám se k nim přiznal a nyní slouží kriminalistům jako přiležitostný poradce. Ani v jednom z případů nejde o jakési záhadné zlo, ale o jedince, jejichž chování lze nějak popsat a podle „diagnózy“ k nim přistupovat a udělit jim spravedlivý trest.

V pozadí vystupuje netriviální etická otázka, nakolik při nakládání s pachateli hrají roli iracionální faktory jako empatie či antipatie.

Při zemi se drží také druhý aktuální počín čerpající inspiraci v dějinách tuzemské kriminalistiky. Dokumentarista Petr Hátle ve svém hraném debutu *Manželé Stodolovi* ovšem volí odlišnou metodu. Do úvodní scény, kdy se nepovedené vloupání mění v nechtěnou vraždu, vstupuje ryze observačně a pozorovatelskou optiku při sledování činů Jaroslava a Dany Stodolových, kteří v letech 2001 a 2002 okradli a zabili osm seniorů, už neopouští. Hátle vynechává sociální zázemí a jakékoli detaily o neradostné minulosti obou vražd, soustředí se jen na jednotlivé situace, jimž diváky vystavuje a odchází z nich bez pointy. Neukazuje přitom ani průběh samotných vražd. Ale o co méně hledí na to, co se stalo obětím, o to více pozoruje tváře pachatelů. Jan Hájek a Lucie Žáčková v hlavních rolích tak mají jednoduchý úkol ztvárnit vše podstatné nuancovaným herectvím – drobnými gesty, zájlkovou, nerozhodnou mluvou. Je snadné vidět ženu jako manipulátorku a muže jako zamilovaného, poslušného, snaživého. Ve skutečnosti ale – díky přesným hereckým výkonům a kameře, která neopouští lehce klaustrofobní optiku protagonistů – snímek ukazuje dva zraněné, emočně ploché jedince uvízlé uvnitř jakési „toxické romance“

a značně omezených mantinelů. Hátle nelíbí jejich pohnutou minulost jako „polehčující okolnost“, také ale svým syrovým, minimalistickým přístupem nijak nezdurazňuje zrůdnost jejich činů. Aniž by to bylo primárním cílem filmu, jde o jedno z nejpřesvědčivějších vykreslení dvou lidí v mezní sociální situaci, jaké v současné tuzemské kinematografii najdeme.

Metoda Markovič: Hojer a Manželé Stodolovi jsou v mnoha ohledech zcela rozdílná díla. Jejich společným znakem však je, že při pohledu na pachatele velmi odpudivých činů nevolí snadnou, neproblematickou perspektivu. Neomlouvají ani neodsuzují a publikum nechávají bezradné, bez možnosti pohoršit se, ale také bez – vlastně úlevné – možnosti brát zlo jako cosi záhadného a přesahujícího naše chápání. V tom jsou tyto počiny pozoruhodné nejen v českém kontextu.

Metoda Markovič: Hojer. Česko, 6 hodinových epizod.

Vytvořili Jaroslav a Tomáš Hruškoví, režie Pavel Soukup,

kamera Ondřej Belica, hrají Petr Lněnička, Petr Uhlík,

Vojtěch Kotek, Adam Mišík, David Prachař, Michal Isteník ad.

Manželé Stodolovi. Česko, Slovensko 2023, 107 minut.

Režie Petr Hátle, scénář Petr Hátle, Tomáš Hrubý, kamera

Prokop Souček, hudba Adam Levý, hrají Jan Hájek, Lucie

Žáčková, Jelena Juklová, Petr Motloch, Dana Syslová,

Barbara Lukešová ad.

my street films

Film začíná námětem — třeba tím vaším

Námět:
Brno - Zábřah

Na zastávce, u které bydlím,
přibývá zábrah pokáždě,
když se zrovna nedívám.
V mnohem absurdní prostor zastávky
mne vybírá k prozkoumání
metafory, kterou nesou
grafiti, mumlání šalin a pixele
v různých odstínech šedi.

Zašlete nám
svůj nápad do **20 | 4** a vyhrajte filmový
workshop

Lucie Pozníková
účastnice workshopu 2023



OSTRAVA!!!

B | R | N | O |



Ji hlava

mystreetfilms.cz



Moje praxe je nacionalistická

Se Žannou Kadyrovou o umělecké tvorbě za ruské invaze

V pražské Galerii Rudolfinum byla na konci února otevřena výstava Zhanna Kadyrova – UNEXPECTED. S ukrajinskou umělkyní, která v současnosti žije a tvoří v Kyjevě, jsme mluvili o symbolice kamenného chleba, ničení soch Lenina a také o smyslu umělecké práce v době, kdy v její zemi zuří válka.

MIROSLAV TOMEK

Jak jste prožila první dny po ruském vpádu na Ukrajinu v únoru 2022?
První týden války jsem strávila v Kyjevě, kam jsem se 20. února vrátila z Berlína. Za týden jsem měla odlétat do jižní Francie, kde mě čekal další projekt. Spěchala jsem domů, protože jsem myslela na svou starou maminku a na to, že pokud vypukne válka, budu se o ni muset postarat. Když pak 24. února válka opravdu začala, letadla už nelétala a já jsem stejně na žádné zahraniční cesty neměla pomyslení. Vzala jsem mámu k sobě domů, protože tam byly lepší podmínky – bydlím totiž v rodinném domku a člověk si tam snáz opatří vodu nebo si může zatopit dřevem. V Kyjevě jsme strávily týden, ale byl to moc velký nápor na nervy. Zamířily jsme na Zakarpátí. Maminka, sestra a teta pak jely dál do Německa. Já zůstala v zakarpatské vesnici Berezovo, kde jsem strávila tři měsíce.

Pokud jsem to pochopil správně, je to tak trochu zapadákov...
To tedy ano.

Bavila jste se s místními?
Samozřejmě. Ubytovali nás a navázali jsme velice dobré vztahy. Když jsem pak vymyslela projekt Paljanycja, rozhodla jsem se, že pro ně uspořádám výstavu. Žádnou jinou komunitu jsem v té době neměla, proto jsem si řekla, že udělám výstavu pro ně – pro svou novou rodinu, přátele, kteří mi nosili jídlo a vůbec všechno, co jsem potřebovala. To bylo 26. března 2022. Vznikl z toho i videozáznam, který je teď součástí výstavy v Rudolfinu.

Jak reagovali?
To nejlépe uvidíte v tom dokumentu. Ti lidé pochopitelně do té doby žádné zkušenosti se současným uměním neměli, takže každý reagoval po svém. Jednoho pána třeba moc zajímalo, jak jsem ty kameny dokázala nařezat.

Mohla byste nám projekt Paljanycja přiblížit?
Slovo „paljanycja“ [tradiční ukrajinský pšeničný chléb – pozn. red.] se na začátku války užívalo k rozpoznávání ruských diverzantů. Rusko jich na Ukrajinu vyslalo spoustu, hlavně do Kyjeva. Stačilo je ale požádat „Řekni paljanycja“, a hned se ukázalo, že to slovo nedokážou správně vyslovit nebo ani nevědí, co znamená. Hodně jich takhle pochyтали. Po jistou dobu to slovo symbolizovalo náš odpor, náš boj. Byl to symbol toho, že nejsme částí ruského impéria a že nejsme, jak tvrdila ruská propaganda, „jeden národ“. Že máme svou kulturu, svůj jazyk a své dějiny.
Nápad spočíval v tom udělat chléb z kamenů, které jsme našli v řece. Vesnice, která mi poskytla dočasné útočiště, ležela v Karpatech, kde tečou horské řeky. Voda v nich ohlazuje kameny do určité formy, jsou to takové okrouhlé valouny. Když jsem našla kámen, který mi připomínal chléb, řekla jsem svému partnerovi a spolutvůrci Denysu Rubanovi: „Koukej, to je paljanycja!“ A v tom slově



Žanna Kadyrova. Foto Pavel Sterec

se to všechno sešlo. Paljanycja se totiž peče při zvláštních příležitostech. Lidé ji předkládají hostům. A moje kamenná paljanycja, to je chléb, který se nedá sníst, chléb pro okupanta.

Dokáže podle vás současné umění oslovit běžné lidi?
Může se o to přinejmenším pokusit. Sama mám pár pozitivních zážitků. Třeba když se v Kyjevě otevřela moje výstava, šla jsem do obchodu vedle svého ateliéru a prodavač mě poznal. Zeptal se: „To vy máte teď výstavu v PinchukArtCentre?“ A já: „Byl jste tam?“ Odpověděl mi, že už dvakrát, protože se mu moc líbí. Dneska jsem zase během vernisáže v Rudolfinu mluvila se starým kustodem. Upřímně mi děkoval a pogratoval mi. Moje umění není elitářské. Snažím se vyjadřovat jednoduše, tak, aby mi lidé rozuměli.

Dřív jste ve své tvorbě často pracovala s prvky ukrajinského historického dědictví, zvláště toho sovětského. Čím vás sovětské mozaiky a opuštěné továrny tak přitahovaly?
Zajímala mě moje historie – historie mé země. Tuto důležitou etapu je nyní obtížné interpretovat. Všechno sovětské by tam lidé nejraději zničili, protože jim to připomíná Rusko, nástupnický stát Sovětského svazu. S tím ale kategoricky nesouhlasím, podle mě

existovalo ukrajinské sovětské umění nebo třeba kazašské sovětské umění – tvořili ho přece ukrajinští nebo kazašští umělci. A jednotlivé národní formy se podstatně lišily. Bohužel lidé v důsledku válečného utrpení všechno sovětské nenávidí. Já jako umělkyně vidím, že ta díla mají svou hodnotu, a snažím se na ni poukazovat.

Kdysi jste řekla, že jste proti odstraňování Leninových soch. Změnila jste svůj názor?
Nešlo mi tak úplně o jejich odstraňování, jako spíš o ničení. Jedna věc je přenést památník z hlavního náměstí a umístit ho do muzea, druhá rozbít ho perlikem. Rozumím ale i lidem, kteří toho Lenina rozbíjejí. Také musím říct, že po 24. únoru mi to všechno připadá už dost vzdálené. Ukrajinci u nás ničí Leniny a Rusové všechno ostatní. Na výstavě v Rudolfinu je k vidění i výčet historických objektů, muzeí a chrámů, které Rusové zničili během války. Už je to více než osm set položek – cožpak se to dá srovnávat s jedním Leninem? A to nemluvíme o školách, lékařských zařízeních a obytných domech...

Dnes o sobě říkáte, že jste nacionalistka. Co si pod tím máme představit? Změnila válka váš pohled na svět?
Říkám to s určitou ironií. Ruská propaganda tvrdí, že Ukrajina je jenom přivažek Ruska, přitom Ukrajina vznikla mnohem dřív než

Rusko. V Rudolfinu mimo jiné najdete fotografii pobořené školy, kde je vidět střepinami poškozený lightbox s informací, že první zmínka o Ukrajině pochází z 11. století. Moskva tehdy ještě neexistovala... Zkrátka, jsem Ukrajinka, která se domnívá, že náš národ je svrchovaný a nezávislý. Byly tu garance a smlouvy, na jejichž základě jsme odevzdali své jaderné zbraně. Naši bezpečnost garantovaly jiné země, jenže to bohužel nefungovalo a nefunguje.

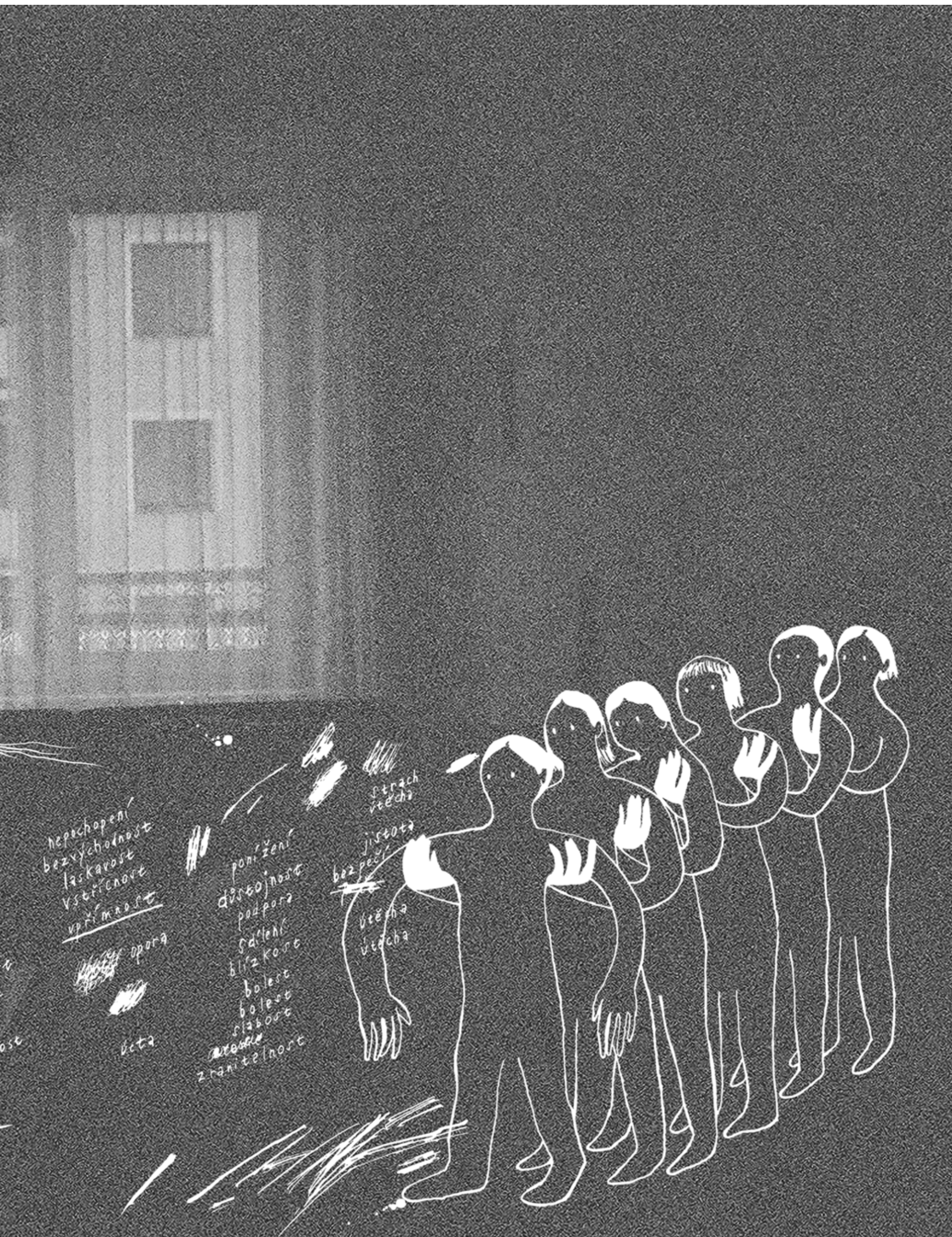
Po ruském vpádu jste řekla, že všechno, co jste vytvořila za posledních dvacet let, teď nemá žádnou cenu. Myslíte si to pořád?
Ne, teď už ne. V tu chvíli jsem ale pociťovala strašné zklamání, že jsem tolik času promarnila něčím zbytečným. Když kolem sebe slyšíte výbuchy, chápete, že umění je v porovnání s válečnou mašinou, která ničí celá města, lidské osudy a rodiny, slabé a efemérní. Je to něco, co je určené jenom pro mírový život. Měla jsem pocit, jako bych do té doby spala, a když jsem se probudila, pochopila jsem reálnou váhu a hodnotu umění – že mé dílo nemá žádný význam. Ale po nějakém čase, když jsem začala své nejnovější práce vystavovat po světě, vyprávět lidem náš příběh a také získávat prostředky, jež využívám na pomoc přátelům, kteří jsou na frontě, jsem názor změnila.

Existují ale i ukrajinští umělci a umělkyně, o které se dnes v podstatě nikdo nezajímá. Ne každý svým uměním dokáže vydělat peníze na podporu armády nebo válkou postižených civilistů. Co takovým tvůrcům zbývá?
Je těžké mluvit za někoho jiného, ale řekla bych, že by se v první řadě měli snažit uchovat si mentální zdraví. Musí si vybrat to, co jim vyhovuje – nikomu nic nedluží. Já dělám, co dělat chci, ale to neznamená, že ostatní mají povinnost dělat totéž. Lidem, kteří prožívají tuhle strašlivou zkušenost, hlavně přeju, aby zůstali zdraví. Aby až tahle děsná válka skončí, mohli pokračovat v tvorbě a rozvíjet tuhle zemi a její kulturu.

V Kyjevě teď máte normální pracovní podmínky – elektřinu a podobně?
Teď ano. Problémy s elektřinou jsme měli loni. Teď už protivzdušná obrana funguje dobře, takže máme i internet a mobilní signál. Ve srovnání s minulou zimou je to mnohem lepší.

Žanna Kadyrova (nar. 1981) absolvovala obor sochařství na Státní umělecké střední škole Tarase Ševčenka v Kyjevě. Je členkou skupiny R.E.P. (Revoluční experimentální prostor). V roce 2012 získala Cenu Kazimira Maleviče a také ocenění Grand Prix udílené v rámci festivalu Kyiv Sculpture Project. V letech 2013, 2015 a 2019 reprezentovala Ukrajinu na Benátském bienále. Často vytváří instalace přímo v městském prostoru, typické jsou pro ni práce z keramických dlaždiček.





Barbora Kurtinová se zabývá knižní tvorbou, recyklováním textilu, sociálním uměním a sociální prací. Během studií na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně se zaměřovala na problematiku samoživitelství. Dnes pečuje o svou babičku na vesnici. Jeden volný den si může koupit za přibližně 650 korun u místní pečovatelské služby a svůj čas pak věnuje hudebnímu projektu Ýperitiff, přátelům nebo parťáčke Bublině.

Zuzana Šrámková vystudovala umění a vychovatelství na Ostravské univerzitě. V současnosti se umění věnuje především z pozice produkční: organizuje výstavy a pomáhá při jejich tvorbě. Zároveň řeší otázku, jak dlouho se dá umění z této podpůrné pozice věnovat, a zda není potřebnější zaměřit se víc na pomoc lidem a blízkým i mimo oblast umění.

Od antihrdiny ke komoditě

Nirvana a její frontman jsou už dlouho předmětem akademického bádání. Text vzniklý k pětadvacátému výročí Cobainovy smrti si klade otázku, jak se image antiestablishmentového hudebníka mohla stát globálně obchodovaným zbožím. Odpověď zní, že jde o výsledek procesu, v němž americká popkultura komodifikuje své antihrdiny.

MIRJANA PANTIC
PAUL ZIEK

V létě 2017 se na jedné polici v oblíbeném americkém obchodě Five Below v Paramusu na předměstí New Yorku objevilo několik kšiltovek s ikonickým „smajlíkovým“ logem Nirvany. Logo s vypláznutým jazykem a očima v podobě křížků nakreslil Kurt Cobain v roce 1991 pro večírek k vydání alba *Nevermind*. Právě tohle album znamenalo vstup Nirvany a grungeové subkultury do mainstreamu. I když význam loga není úplně jasný, stalo se synonymem pro kapelu obecně a pro legendu o Cobainovi obzvlášť. Různé nepodložené teorie považují logo za poctu dnes již neexistujícímu pánskému klubu v centru Seattlu, Cobainovo umělecké zpodobení zpěváka Guns N' Roses Axla Rose nebo za odkaz na symbol acidhouseové subkultury. Dohady o logu dobře zapadají do narativu o Kurtu Cobainovi: byl složitou osobností, umělcem odmítajícím mainstream, hudebníkem, který byl proti své vůli považován za „hlas generace X“.

Po své sebevraždě se Cobain stal kvintesencí celebrity v tom smyslu, že fascinace veřejnosti jeho osobou přesahuje jeho umělecký i hudební talent. Kromě toho, že se hudba Nirvany hraje v alternativních i klasických rádiích celého světa, byl Cobainův obraz zvětšen i mnoha dalšími způsoby: je po něm pojmenován park v jeho rodném Aberdeenu ve státě Washington, jeho malby jsou součástí putovní výstavy a jeho rukopis je k dispozici jako font ke stažení. Desítky obchodních firem prodávají nirvanovský a cobainovský merch – například Target, 7/11 nebo Etsy. Nejzajímavější z těchto prodejců je ale Five Below. Podle své tiskové zprávy ze září 2018 firma cílí na „zákazníky z řad teenagerů a předpubertálních dětí“ tím, že identifikuje mainstreamové styly a trendy a reaguje na ně. Prodejce tak v podstatě propaguje „trendy“ kapelu, která naposledy hrála roky předtím, než se jeho zákazníci narodili.

Během let se objevily spousty knih, článků v časopisech a dokumentárních i hraných filmů, které podrobně popisují Cobainův život. Mezi nejpopulárnější témata patří konspirace o jeho smrti, jeho vliv na generaci X a otázky kolem jeho pozůstalosti. Ani akademici nezůstali pozadu a začali psát o nejrozdílnějších tématech souvisejících s Kurtem Cobainem. Ale i když bylo o Cobainovi a jeho hudbě napsáno mnohé, existuje zde mezera: téměř žádné z těchto prací se nezabývají růstem Cobainova statusu celebrity. Akademická literatura o Cobainovi se dělí na dvě základní oblasti: buď se zkoumá význam jeho textů, nebo dopad jeho sebevraždy. Navíc jde převážně o průřezové studie a jen velmi málo jich pochází z posledních pěti let. Jinými slovy, žádná práce z poslední doby nezkoumá ani jeho současný status celebrity, ani to, jak vznikala. Bádání o populární hudbě existuje už dekády, ale studium jednotlivců je relativně nový fenomén. Proto je záměrem tohoto článku zamyslet se nad odkazem Kurta Cobaina v roce stříbrného výročí jeho smrti.

Hudba a slova

Leckomu už navždy utkvěl obraz Cobaina z listopadu 1993, jak sedí na pódiu v roztrhaných džínách a zelenkavém zapínacím svetru a hraje s Nirvanou coververzi písně The Man Who Sold the World v pořadu Unplugged na MTV. Nedlouho po tomto vystoupení, v dubnu 1994, spáchal Cobain sebevraždu v zahradním domku u svého domu na předměstí Seattlu. Význam tohoto vystoupení je nepochybný, zvlášť pokud jde o texty, které Cobain napsal nebo vybral. Zmíněná píseň, kterou původně vydal David Bowie v roce 1970, se s přehledem stala nejpopulárnější částí setu. Text obsahuje silné metafory vnitřního konfliktu mezi Bowiem a jeho alter egem Ziggy Stardustem. Jak píše Mark Mazullo v článku

The Man Whom the World Sold (Muž, kterého svět prodal, 2000), Cobainovo provedení písně ve stylu progresivního rocku sedmdesátých let je připomínkou publiku, že výraz grunge je těsně spjatý s obrazy fyzického těla, sexuality a identity. Přestože v daném momentu už měla Nirvana za sebou několik let raketového vzestupu, interpretace písně The Man Who Sold the World vystihuje principy, kterými se řídí Cobainovy vlastní texty i význam jeho hudby.

Cobain, a tedy i Nirvana byli součástí hnutí zvaného grunge. Zjednodušeně řečeno je grunge hudební směr vzniklý v polovině osmdesátých let v Seattlu. Označení „grunge“ se vázalo ke kapelám propojujícím punk a heavy metal. Sara Towe Horsefall v článku *Understanding Deviant Music* (Rozumět odchylné hudbě, 2013) nicméně tvrdí, že grunge představoval „odchylný“ hudební žánr; a vysvětluje, že tak jako všechny odchylné žánry se i grunge soustředil na tři hlavní funkce: sociální kritiku, šíření novinek a podnícení výjimečných událostí. A jak píše Thomas Shevory ve studii *Bleached Resistance: The Politics of Grunge* (Vybělený odpor. Politika grunge, 1995), populárních grungeových kapel tehdy sice existovaly desítky (například Pearl Jam, Soundgarden, Screaming Trees, Alice in Chains, Mother Love Bone a další), ale paradigmatickou grungeovou skupinou se díky Cobainově složité povaze a magnetismu jeho textů stala právě Nirvana.

Duane R. Fish v analytickém příspěvku *Serving the Servants: An Analysis of the Music of Kurt Cobain* (Služba sloužícím. Analýza hudby Kurta Cobaina, 1995) vysvětluje, že Cobainovy texty odrážejí jeho pohled na fragmentaci modernity. Jeho pronikavé metafory se točí kolem lidské podoby, tělesných tekutin, sebevraždy, násilí, sexu a drog. Z těchto základních motivů se stávaly slogany generace X a následně i předmět akademického výzkumu. Podle článku Seta Kahna nazvaného *Kurt Cobain, Martyrdom and the Problem of Agency* (Kurt Cobain, mučednictví a problém působení, 2000) jeho texty vystihovaly úzkosti generace X, její bolesti a strachy, napětí mezi soukromým a veřejným prostorem, a především tíseň z odsudků dvou předchozích generací, které její příslušníky často nálepkovaly jako povrchní, lenivé a nemorální. Ačkoli pro Cobaina byla vždy na prvním místě melodie, volba slov svědčí o originalitě, a to i u témat starých desítky let. Skladba *All Apologies* například byla aktem vyznání lidství a hořkosti zároveň, protože „all in all is all we are“ (nakonec jsme jen to, co jsme).

Klub 27

Cobainova sebevražda se stala potravou pro noviny, časopisy, rozhlasové i televizní pořady. Ve dnech a měsících po 8. dubnu 1994 se jeho smrti věnovali novináři a reportéři v takové míře, že slovy Sharon R. Mazzarely „zvětšili, upevnili a zafixovali jeho pozici generační ikony“. Snad nejslavnějším příspěvkem byl text Neila Strausse v červnovém čísle časopisu *Rolling Stone*. Autor se v něm vrací ke Cobainovu údajnému pokusu o sebevraždu v Římě a poté se soustředí na jeho poslední dny. Podrobně popisuje zpěvákovy kroky vedoucí k jeho dobrovolnému odchodu a následně i zmatek a žal, jež u mnoha lidí zpráva o jeho smrti vyvolala. Uvádí, že centrum krizové péče v Seattlu zaznamenalo o stovku telefonátů víc než obvykle a objevilo se prý i několik pokusů o napodobení sebevraždy. Analýzy reakcí veřejnosti na zprávu o Cobainově smrti se pak staly druhým dominantním tématem cobainovské akademické literatury.

Pierre Baume, Chris Cantor a Andrew Rolfe v roce 1997 prostudovali přes tři sta mediálních výstupů o Cobainově životě, smrti a hudbě

a zjistili, že mnohé z nich zveřejnily jeho dopis na rozloučenou a úmrtní list. Dostupnost těchto materiálů ve spojení s masivním mediálním pokrytím podle některých vedla k tomu, co kolektiv autorů textu Kurt Cobain *Suicide Crisis* (Krise kolem sebevraždy Kurta Cobaina, 1996) označuje jako „Wertherův efekt“: smrt celebrity má potenciál inspirovat zranitelnou mládež k jejímu napodobení. Studie naštěstí působení tohoto efektu neprokázaly – Graham Martin a Lisa Koo zkoumali míru sebevražd lidí ve věku 15 až 24 let v Austrálii za rok 1994 a došli k závěru, že byla v daném období stejná jako v předchozích pěti letech. Skupina amerických badatelů, která v roce 1998 shromáždila data z předměstské oblasti King County ve Washingtonu, kde Cobain žil, zjistila, že zde v roce 1994 byl počet sebevražd dokonce nižší než o rok dříve. Uvádějí ale, že po Cobainově smrti došlo k výraznému nárůstu telefonátů lidí vyhořujících sebevraždou. Ačkoli by podle obecného očekávání měla po sebevraždě oblíbené celebrity míra takových činů vzrůst, autoři se domnívají, že široké mediální pokrytí, krvavý způsob Cobainova odchodu ze světa a podporné intervence napodobování sebevraždy potlačily.

Hlavní směry cobainovského bádání odvádějí dobrou práci v analýze řady aspektů jeho života, díla a smrti. Soustředí se ale zejména na rok jeho smrti a na období krátce po ní. Chybějí výzkumy a výklady zaměřené na období růstu jeho statusu celebrity po roce 1994. Jeho sebevražda v sedmadvaceti letech je součástí americké mytologie a často se zmiňuje jedním dechem s příběhem Jima Morrisona, Briana Jonese, Jimiho Hendrix a Janis Joplin. Cobainův otisk v popkultuře je ale něčím víc než romantizovanou vizí života na plné obrátky nebo členstvím v „klubu 27“. Jak ve svém článku *Between a Hard Rock and Postmodernism* (Mezi hard rockem a postmodernismem, 1998) zdůrazňuje Kurt Borchard, na rozdíl od ostatních hudebníků z „klubu 27“, kteří podle všeho zemřeli na předávkování drogami, byla Cobainova smrt úmyslná. Jeho vizáž a image jsou navíc využívány častěji než u ostatních členů „klubu“, aniž by pro to někdo předložil přesvědčivé vysvětlení. V písni *Serve the Servants* z posledního studiového alba Nirvany *In Utero* (1993) Cobain zpívá: „Pubertální úzkost se vyplatila / teď jsem znuděný a starý.“ A skutečně, v roce 2019 by Kurtovi bylo padesát jedna let a Nirvaně dvaatřicet – proto potřebujeme lépe pochopit, proč tyhle „staré“ songy a obrazy pořád přitahují takovou pozornost.

Paradoxní zboží

Jednoduchým vysvětlením by bylo, že Cobain jako celebrita zkrátka rostl spolu s fanouškovskou základnou Nirvany. Fandom je běžným jevem industriálních společností a podle Johna Fiska vzniká z „masově produkováné a distribuované zábavy spojené s určitými interprety, narativy nebo žánry“. Ale i když už je Cobain nerozlučně spojen s generací X, jeho status ikony překračuje jednu generaci. Dnes můžeme pozorovat hlubokou náklonnost ke Cobainovi u jedinců takřka všech věkových kategorií. Nejenže se Nirvana dál hraje v rádiích a její alba se prodávají – fandom výrazně posílil s příchodem internetu a sociálních sítí. Vedle webů věnovaných Cobainovi se v průběhu let objevily také memy, twitterové trendy, facebookové stránky nebo youtubová videa. Jelikož internet fanouškům umožňuje stále větší osobní přizpůsobení „fandovské“ zkušenosti, sahá demografie a psychografie skupin obdivujících Cobainovo zpochybňování společenských struktur i za hranice světa mládeže devadesátých let. Hrubé vysvětlení nárůstu

Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění pořádá 34. ročník Mezinárodního festivalu divadelních škol

SETKÁNÍ/ ENCOUNTER

16. 4. – 20. 4. 2024

www.encounter.cz



Odkaz Kurta Cobaina

Cobainovy slávy v posledním čtvrtstoletí je tedy takové, že cobainovský fandom přesáhl rámec jedné demografické skupiny.

Hlubší vysvětlení růstu Cobainovy popularity je poněkud zlověstné: Cobain se během let stal komoditou čili zbožím. Karl Marx, který přišel s pojetím zboží v celé jeho komplexitě, je v prvním dílu *Kapitálu* definoval jako „vnější předmět, věc, která svými vlastnostmi uspokojuje nějakou lidskou potřebu“. V určitém smyslu komodifikace vystihuje celou grungeovou subkulturu, k níž Cobain spolu s dalšími hudebníky patřil. Na jedné straně byly jejich způsoby oblékání i hodnoty vyjadřované skrze hudbu v jádru antimaterialistické, na druhou stranu ale toužili po slávě a chtěli se stát úspěšnými hudebníky – což znamená, že grunge provázela určitá kontradikce.

Jinak řečeno, tyto komodity byly ze samé podstaty paradoxní. Cobain a jeho kapela stáli v opozici vůči americkému hudebnímu mainstreamu a mezi těmi, kdo jejich hudbu vyhledávali, byli považováni za ztělesnění odporu. Jakožto subkulturní hnutí byl navíc grunge antimaterialistický, takže komodity, jež z něj vycházely, byly v rozporu s filosofií hnutí. Tento paradox byl relevantní už v době, kdy Cobain psal své písně a hrál svou hudbu. Na intenzitě ale nabral po zpěvákově sebevraždě. Každý aspekt jeho života jako by si našel své místo na trhu. Mezi nejvýraznější příklady zboží, které se objevilo po jeho smrti a – nejspíš proti jeho vlastní vůli – dále přispívalo k jeho slávě, byly deníky obsahující úvahy, jež předcházely jeho sebevraždě. Ironií osudu tyto deníky zároveň posilovaly názor, že scházelo obecné pochopení toho, s čím se hudebník potýkal, zatímco se z něj stávala rocková hvězda.

Deníky zveřejnila Cobainova manželka Courtney Love osm let poté, co si grungeový idol vzal život. Jeremy Thackray (známý jako Everett True), který se věnoval chronologii vývoje grungeového hnutí a vzestupu Nirvany, ve svém autoetnografickém článku *In Search of Nirvana* (Hledání Nirvany, 2015) tvrdí, že Cobain by své deníky určitě zpřístupnit nechtěl. K takovému závěru prý došel na základě poznatků z první ruky a svého přátelství s Kurtem Cobainem i Courtney Love.

Nástup antihrdinů

Cobainovo jméno proniklo do konzumní kultury a využívá se k prodeji nejrůznějších výrobků. Kurt Borchard, který přišel s termínem „raping Cobain“, odkazujícím na píseň *Rape Me*, popisuje, jak podnik Hard Rock Hotel & Casino v Las Vegas využil zpěvákovy image k tomu, aby přeměnil na zboží i to, co zbývalo z jeho života. Předměty vystavené v tomto podniku hodnotí jako „tragickou frašku“ – připomínají totiž právě to, proti čemu se Cobain i grungeové hnutí snažili bojovat. Cobainova sebevražda může být podle autora považována „za poslední a jednoznačné vyjádření bolesti a zoufalství, v němž umělec konečně získává kontrolu nad významem svého umění, a za vyjádření čistoty“.

Myšlenka, že se Cobainova image stala komoditou, není nová. Že v jádru Cobainova statusu celebrity je napětí mezi estetikou a komodifikací, naznačil jako první Duane R. Fish. Jak tvrdí ve výše zmíněném článku, třebaže Cobainovy texty i jeho chování byly pokusem vymanit se z mainstreamu, stal se mainstreamovou ikonou a celebritou. Kurt Borchard se dokonce domnívá, že zpěvákův úspěch byl i jeho „největším selháním“, jelikož „čím větší publikum měly jeho výpovědi o odcizení, tím více se mu odcizoval“. V souladu s tím Jennifer Otter Bickerdike v knize *Fandom, Image and Authenticity* (Fanouškovství, image a autenticita, 2014) uvádí, že Cobainovo lidství bylo nahrazeno snadno



Ilustrace Richard Fischer

replikovatelným a distribuovatelným zbožím nesoucím jeho image. Dovolujeme si nicméně tvrdit, že růst Cobainova ikonického statusu v posledním čtvrtstoletí souvisí s oslavou a komodifikací jeho statusu antihrdiny.

V populárním tisku se označení Cobain jako antihrdiny objevovalo často – třeba v časopisech *Time*, *The Village Voice* nebo *Rolling Stone*. Používání této nálepky je zajímavé v tom, že u daného jedince předpokládá antiestablishmentovou etiku, která postrádá mnoho tradičních charakteristik hrdiny – tedy v podstatě opak toho, jak hrdinský archetyp charakterizuje John Campbell v *Tisíci tvářích hrdiny* (1949, česky 2000). Antihrdinové jsou nedokonalí, morálně zkažení, někdy jim schází i fyzická zdatnost a většinou jsou vydědenci společnosti.

Ani antihrdina není nový pojem nebo myšlenka – je tu s námi už po tisíciletí. Figura antihrdiny se navíc objevuje v různých kontextech. Většinou ale zůstávala rysem narativů určených užším skupinám recipientů, typicky literárnímu světu. Hlubší zkoumání Cobainova obrazu antihrdiny by nám mělo pomoci s pochopením důležitých aspektů růstu jeho popularity, které z něj udělaly zboží, a to navzdory myšlenkám obsaženým v jeho hudbě nebo jeho životní filosofii.

Neměli bychom ale přehlížet fakt, že se od devadesátých let začalo objevovat množství popkulturních antihrdinů, kteří přesídlili do mainstreamu, z velké části proto, že se

zvyšovala kvalita příslušných žánrů. Tento jev má i další vysvětlení: nejenže konvenční publikum bylo častěji vystaveno antihrdinům, ale začalo je podporovat v jejich snažení. Seznam by byl dlouhý, mezi nejvýznamnější dobové antihrdinské postavy nicméně patří Batman Tima Burtona, Tyler Durden z *Klubu rváčů*, Eric Draven z komiksové série *Vrána* nebo Al Simmons z komiksu *Spawn*. V obchodech se navíc začaly objevovat nejen samotné mediální produkty s „antihrdinským“ obsahem, ale i veškerý merch, který jde ruku v ruce s komodifikací: plakáty, čepice, trička, zapalovače, hrnky atd. Devadesátá léta vlastně znamenala pro antihrdiny přelomové období, protože brzy po konci dekády vzrostly zisky z prodeje vstupenek do kin, televizních pořadů, prodeje DVD nosičů, komiksů i knih spojených s postavami jako Tony Soprano, Patrick Bateman, James Howlett, Dexter Morgan, Walter White a později i John Wick. V současné době najdeme Cobainovu Funko Pop! figurku na pultech desítek obchodů FYE (For Your Entertainment) vedle *Deadpoola*, *Rocketa ze Strážců galaxie* nebo *Deadshota ze Sebevražedného oddílu*, abychom jmenovali aspoň některé.

Byznys a komunikace

Výsledkem tohoto trendu je Cobainova komodifikace. Najednou nás začalo fascinovat, jak Cobain ztělesnil nejen antihrdinu jako takového, ale i antihrdinu, který není spojený

s komiksem, románem, filmem nebo televizním seriálem. Ne, Cobain nebyl jen rocková hvězda a zosobnění subkulturního hnutí zvaného grunge. Byl to skutečný člověk, který ztělesňoval všechny prototypické rysy antihrdiny – neměl robustní postavu, stavěl se proti machistické maskulinitě, říkal, že je mu bližší ženská stránka lidského bytí, a přesto ho fascinovaly zbraně. Svou hudbou šířil antiinstitucionální étos, který upozorňoval na složitosti života – zejména na ty, které se týkají akutní úzkosti z bílé heterosexuální mužské identity. Jeho image antihrdiny dále upevňovalo i to, že se odmítal stát hlasem své generace. Odvolával se při tom na argument, že jeho písně jsou pouhým uměleckým vyjádřením. To poslední, co si přál, bylo stát se hlasem generace X. Pozoruhodné je, že i když jeho hudba vznikala před třiceti lety, jeho texty obsahují stále aktuální kritiku neutěšeného stavu společnosti, v níž žijeme.

Abychom mohli tento argument rozvinout, musíme zmínit roli komunikace. V ní se totiž význam nejen vyjadřuje, ale také utváří – jde o proces, v němž se celebrita tvoří a udržuje. Jinými slovy, komunikace je klíčová pro Cobainovu prestiž. Jeho obraz jakožto antihrdiny byl produkován prostřednictvím komunikačních aktů. Na jedné straně jsou tu fanoušci, kteří dál vyhledávají jeho osobu i hudbu, čímž vytvářejí společnou realitu, v níž Cobain hraje hlavní roli: přijali jeho důležitost a dál ji šíří skrze interakce v online i offline prostředí. Na druhé straně můžeme i ekonomický proces spojený s kooptací jeho image považovat především za komunikační událost. Ačkoli existuje předpoklad, že za komercializací stojí především tržní síly, dominantní zejména v konzumních společnostech, mezi něž patří i Spojené státy, jejich podkladem je akt komunikace, který má stále významnou úlohu. Vytvoření obchodní značky nebo její identity spočívá ve vysílání sdělení. Cokoli, co spotřebitelé znají a následně kupují, je výsledkem firemních rozhodnutí nabízet určitý produkt, ale i narativů, které se kolem tohoto produktu generují. Pokud jde o Kurta Cobaina, firmy nepřestávají s jeho obrazem antihrdiny obchodovat a spotřebitelé v důsledku přijímají tento obraz jako skutečnost.

Antiestablishmentovou, antiinstitucionální image měla řada hudebníků a kapel z devadesátých let – jmenovat můžeme třeba Rage Against the Machine, Green Day, Smashing Pumpkins nebo Soundgarden. Žádná z nich ale nedosáhla takové slávy jako Kurt Cobain a Nirvana. Žádný z frontmanů těchto kapel se nedomníval, aby se jeho image prodávala na pultech spotřebitelům nejen z generace X, ale také z řad mileniálů a generace Z. Je to tím, že se žádný z nich nestal součástí procesu, v němž Spojené státy komodifikují své antihrdiny.

Koncem roku 2018 představil módní návrhář Marc Jacobs kolekci *Grunge Redux*, v níž se objevuje i několik odkazů na Nirvanu, včetně „smajlíkového“ loga. Místo očí v podobě křížků jsou tu ale písmena M a J. Marc Jacobs je exkluzivní módní značka, která se zaměřuje na zákazníky vyhledávající luxus, a je tak protipólem řetězce Five Below. Tričko s nápisem „Come as You Are“ z kolekce *Grunge Redux* se prodává za 130 dolarů. Cobainova image se stala synonymem nepřeborného množství produktů pro nejrůznější spotřebitele. Je to zkrátka ikona, a ne jen obraz anti-módy a alternativního hudebníka.

Autorka a autor působí na Pace University v New Yorku.

Z anglického originálu *From Anti-hero to Commodity: The Legacy of Kurt Cobain*, publikovaného v časopisu *The IAFOR Journal of Arts & Humanities* č. 2/2019 a dostupného na adrese <https://doi.org/10.22492/ijah.6.2.02>, přeložil **Michal Špína**. Redakčně upraveno.

Kultura nemusí začínat v osm

O obtížném sladování rodičovství a práce se v poslední době hovoří stále častěji. Divadelní režisérky Mariky Smrekové a kurátora Petra Dlouhého, kteří se ve svých aktivitách zaměřují na přítomnost rodičů v kulturních institucích, jsme se ptali, proč je téma péče tak kontroverzní a jak chtějí zpřístupnit divadlo rodičům malých dětí.

MARTA MARTINOVÁ

Z jakého důvodu vás zpřístupňování kultury lidem, kteří mají malé děti, začalo zajímat?

Marika Smreková: Když jsem studovala divadelní režii na JAMU, nedovedla jsem si představit, že mateřství zkombinuji s pracovním životem. Řešila jsem to ale hlavně z profesního hlediska: matka s jedenapůlročním dítětem je na trhu práce automaticky méně atraktivní, a to i u neziskových organizací. Bála jsem se proto založit rodinu. Když jsem se pak matkou stala, došlo mi, že problém je i dostat se někam „na kulturu“, která je určena mně, a ne mému dítěti. Instituce sice vytvářejí programy pro rodiče s dětmi, ale v úplně jiných časech, než je hlavní program, u něhož se s dětmi nepočítá. Je totiž rozdíl mezi tím mít nálepku inkluzivity a inkluzivní opravdu být. Instituce často říkají, že chtějí být pro všechny, jenže pak to vypadá tak, že v úterý je workshop pro uprchlíky, ve středu pro seniory a ve čtvrtek pro matky s dětmi. Lidé, kteří utekli před válkou, se tak vlastně nepotkají s místními, matky se seniory a ta proklamovaná inkluze je ve skutečnosti spíš segregace.

Jak k tématu „parent friendly“ kultury, tedy ke kultuře přístupné rodičům, přistupuje Studio Alta?

Petr Dlouhý: Se Studiem Alta se účastníme evropského projektu On Mobilisation, sdružujícího čtyři rezidenční centra, která se zabývají tím, jak facilitovat umělecký výzkum. Přizvali jsme Mariku Smrekovou, která se věnuje začleňování rodičů malých dětí do kulturního provozu, a tuto problematiku rozšířili o další témata, jako je třeba prolínání různých společenských skupin v rámci kulturního provozu. Zajímalo nás, jak zlepšit kulturní prostředí, jak rozvíjet inkluzivitou, jak pracovat s publikem. Sami máme v týmu spoustu rodičů, kterým chyběly možnosti, jež se teď snažíme zprostředkovat.

Co tedy brání inkluzi?

MS: Inkluzivní může být už samotné umělecké dílo, ale umění je svobodné a je úplně v pořádku, když je určeno jen určitému publiku. My se zaměřujeme na případy, kdy instituce či

umělci chtějí prezentovat dílo smíšené skupině lidí. Pak je třeba myslet například na volbu času, kdy bude dílo prezentováno, aby ho mohli navštívit i lidé, kteří večer uspávají děti, pečují o své rodiče nebo jsou sami staří, případně bydlí daleko. Třeba umělkyně Eva Kotátková explicitně říká, že její díla jsou určená publiku všech věkových skupin. Protože i na popisku záleží – pokud k dílu napíšete, že je pro kategorii „0+“, mnoho dospělých to může odradit. Ale pak je tu skupina děl, která vysloveně nejsou určena dětem, třeba proto, že řeší náročná intelektuální témata a dítě by nebavila. V takovém případě se hodí podpůrný nástroj, což je hlídání, které je organizováno paralelně s probíhající akcí. Ve výzkumu se zaměřujeme na obě tyto možnosti inkluzivity. Sledujeme, které instituce prezentují díla určená všem věkovým skupinám a které nabízejí hlídání dětí nebo alespoň časy, které jsou „family friendly“. Porovnáváme, jak s tímto zadáním každá organizace pracuje. Protože i jednoduché hlídání dětí má mnoho úskalí. Má mít instituce zodpovědnost za svěřené děti? V jakém prostoru má hlídání probíhat, jak moc má být tento prostor bezpečný? Má tam probíhat paralelní program? Jde o to, aby se také umělci a umělkyně cítili bezpečně, že je nebudou rušit děti, a naopak, aby děti nebyly rušeny třeba zvuky z probíhajícího představení. Řeší se komunikace mezi institucí, rodiči, umělci.

Co jste zjistili při odhalování překážek inkluze?

PD: Uvědomili jsme si, že existuje spousta diváků a divaček, které jsme ztratili jen kvůli tomu, že se stali rodiči. Hledáme, jak je získat zpátky. Učí nás to přizpůsobovat se potřebám publika. A projekt nám poskytuje i zajímavou zpětnou vazbu. Pro koho vůbec své aktivity děláme a pro koho je chceme dělat? Co říkáme, že děláme, a co děláme doopravdy? Učí nás to reflektovat, co nevědomky prioritizujeme nebo jak si představujeme soustředění. To vše nahledává naši představu, že něco děláme, jak nejlépe to jde. Nutí nás to neustrnout. Všichni se učíme, nejen jak být přístupnější, ale i jak dělat svou práci opravdu dobře, jak

být zodpovědný vůči zdrojům a vůči lidem, se kterými pracujeme a pro něž tu práci děláme.

Proč se tato opatření vlastně tak dlouho pomíjela?

PD: Možná je to do nějaké míry neochota něco měnit, ale třeba jen nikoho nenapadlo, že se něco takového dá udělat jednoduše a že to nejen neohroží prodeje, ale naopak tím program zpřístupníme segmentu lidí, kteří by jinak nepřišli.

MS: Zvykli jsme si, že existuje svět dospělých a svět dětí. Inkluzi vozíčkářů ale přece neděláme tak, že jim připravíme speciální představení – zajistíme jim přístup na běžné představení. Podobně je třeba, aby rodič s dítětem mohl přijít třeba na konferenci a měl pro to vytvořené podpůrné nástroje. Ale jde i o začlenění dětí do světa dospělých.

Jak je tedy možné, že doteď jsme nic takového nepotřebovali? Copak si tyto věci dříve nedokázali lidé nějak zařídit sami? Jenže pokud tenhle problém řeší polovina potenciálního publika, asi není chyba jen u něj...

PD: Tady se objevují třetí plochy, protože se musíme začít bavit o kapitalismu a patriarchátu, a to už je téma pro spoustu lidí nepřístupné. Reakce typu „My to zvládli sami“ se každopádně objevuje často...

MS: Jedna starší umělkyně ze Západu se divila tomu, proč by žena měla být stále v roli matky, vždyť je pro ni skvělé, že dítě nechá chvíli doma a přijde na akci sama za sebe. Jako byste měli mít pořád jen jednu identitu – buď jste matka, nebo intelektuálka, nebo herečka. Děti vnímáme stále jako soukromou věc. Máme je izolovat v nějakém speciálním prostoru určeném jen pro ně a na veřejnost je netahat. Naopak pozitivní jsou reakce od lidí, kteří jsou čerstvými rodiči, ať už jsou to diváci, umělci nebo pracovníci v institucích, protože tomu problému rozumějí z vlastní zkušenosti. Volala mi například slovenská novinářka, která dříve pracovala v Rádiu Devín. Svěřila se, že hned po mateřství měla pocit, že se stala pro kulturu nezajímavou a nahraditelnou, a teď chce proto pomáhat ženám, které ze své profese kvůli mateřství vypadly.

Marika Smreková (nar. 1988) studovala činoherní režii na JAMU v Brně. Založila komunitní festival současného divadla a umění UM UM (2012–2021) ve Staré Lubovni. Vedla umělecký výzkum věnující se vztahům mezi současnou slovenskou společností a jejími etnickými skupinami a také mezi performativitou současného divadla a performativitou tradic a mimojevištního folkloru.

Petr Dlouhý (nar. 1991) je kurátor a kreativní producent v oblasti nezávislého performativního umění. Od roku 2021 je členem uměleckého týmu Studia Alta. Vedle toho působí jako kurátor mezioborové série Y Events a je součástí výzkumných projektů RESHAPE a GameChanger, které usilují o proměnu způsobů, jakými se produkuje a praktikuje umění.



Petr Dlouhý. Foto Darja Lujanenko

S Marikou Smrekovou a Petrem Dlouhým o divadle pro rodiče

PD: Nechceme ale ukazovat jedinou správnou cestu, spíš naznačit možnosti, které někdo může využít a jiný ne. Je i spousta umělců a umělek, kteří mají dobré zázemí, babičky a podobně. A někdo třeba ani nechce mít děti neustále s sebou nebo potřebuje mít čas jen pro sebe.

MS: Mám pocit, že ve městech už existuje poměrně dost kroužků, aktivit či ateliérů pro rodiče s dětmi. Ale možnost udělat jako rodič něco pro sebe, kde by dospělý byl na prvním místě, to pořád chybí.

Bavíme se o organizaci programu v kulturní instituci, ale zmínila jste, že i samotné umělecké dílo může být inkluzivní. Jak?

MS: Sama jsem se posunula od činoherní režie k participativním formám divadla. Participativita v tom, co dělám, znamená, že umělci a diváci jsou společně na jevišti. Jeviště se najednou stává trenažérem společenského bytí, a když se nastaví nějaká pravidla fungování – například že se nemluví, ale lze se dotýkat nějakých předmětů nebo s nimi vydávat zvuky –, najednou ta skupina prožívá společný čas na jednom místě, což ve veřejném prostoru často nezažijeme. Protože lidé bez dětí nechodí na dětské hřiště a naopak rodiče nechtějí do hospod, kde se setkávají hlavně lidé bez dětí. Participativní divadlo umožňuje přemýšlet nad jiným fungováním společnosti.

Že se ve vztahu k rodičovství v kultuře odehrává zásadní změna, asi nejde přehlédnout. Kdo ale primárně nese zodpovědnost za inkluzivitu umění? Mají to být umělci, anebo je třeba spíš aktivizovat rodiče, aby požadovali program i pro sebe? Nebo se osvědčuje začít od kulturních institucí?

PD: Každá společenská změna potřebuje součinnost různých typů aktérů, ale osobně si myslím, že největší díl odpovědnosti nesou instituce, které mají i přes prekarizovanost kultury přístup ke zdrojům, mají zázemí, tvoří program, vybírají kulturní obsah. Musíme předvést, co je možné, aby mohlo dojít změnám.

MS: Divadlo může zrcadlit stav společnosti, nebo může být hybatelem společenské přeměny. A mám pocit, že jsme ve fázi, kdy bychom měli podporovat imaginaci a zároveň jít příkladem. Instituce nemusí být jen jakási fabrika na kulturní akce, ale také prostor, který umožňuje sociální kontakt. Jsme naučení kategorizovat lidi věkově i podle typů kulturních programů. Instituce ale může lidi svést dohromady, dostat do kritických dialogů, umožnit, aby se různé generace setkaly, dokázaly si povídat a cítily se slyšené a viděné.

A co konkrétně lze tedy dělat pro ozdravení kulturních institucí?

PD: Když to vezmu na té nejpraktičtější úrovni, v podstatě se snažíme, abychom měli v Altě pravidelně jednou za měsíc představení, které začíná dřív a je u něj zajištěno hlídání dětí.

MS: Také jsme založili whatsappovou a facebookovou skupinu Parent-Friendly Culture, kde sdílíme kulturní události, které jsou primárně zaměřeny na rodiče. Zdá se, že takových událostí ale opravdu není mnoho. V pražském Národním divadle existuje dětský klub, který nabízí paralelně s večerním představením interaktivní dílny pro děti od šesti do dvanácti let. Viděla jsem, jak si po představení páry, které byly společně na představení, šly pro děti. A zároveň si tak kulturní organizace i vychovává dětské diváky! A děti přitom nikam neschovávají mimo zraky ostatních, připravili pro ně třeba hru s hledáním lístků v celém divadelním prostoru, včetně baru... Ale když to shrnu, za šest let od narození dcery



Marika Smreková (uprostřed) na Odpolední škole přístupnosti ve Studiu Alta. Foto Simona Rybová

se ke mně dostaly jen tři akce, kde bylo zmíněno, že je zajištěno hlídání dětí. Jednou z nich bylo vyhlášení inovátorů nadací Pontis. Podruhé se to stalo u festivalu Za Prahu udržitelnou a sousedskou, kdy paralelně s programem probíhal pro děti workshop o tvorbě města. A pak to byla konference Nadace Heinricha Bölla o ekofeminismu. Bylo skvělé uvědomit si, že mi někdo umožňuje, abych i s dítětem zůstávala aktivní, vzdělávala se, měla možnost veřejného projevu, veřejné diskuse, aby se nestalo, že můj hlas je umlčen jen kvůli tomu, že se starám o dítě.

Co plánujete dál?

PD: Do léta zpřístupníme v Altě minimálně čtyři divadelní, respektive taneční představení, která začnou v dřívějším čase a budou doprovázena bezplatným hlídáním dětí ve věku od roku a půl do osmi let. Velmi kladný ohlas přišel z Alfreda ve dvoře, jehož tým se do našich aktivit zapojil. Možná tomu pomohlo, že mají mezi sebou spoustu rodičů, kterým chybí možnost vyrazit si spolu na kulturní akci. Společně připravujeme sérii představení, která by byla spojená s hlídáním, a i prostřednictvím skupin na sociálních sítích chceme budovat větší diváckou základnu, která by měla zájem se dál angažovat, setkávat a bavit a nějak zviditelnovat to téma na kulturním poli. Plánujeme také vytvořit newsletter. A na září připravujeme premiéru Maričiny performance, která by měla zhmotňovat výsledky výzkumu přístupnosti kultury a mezigeneračního setkávání. Na začátku října pak proběhne sympozium o „parent-friendly“ přístupu, kde chceme shrnout, kam jsme se dostali. Představíme i manuál pro další instituce, které by měly zájem sdílet naše zkušenosti a kontakty.

MS: Projekt On Mobilisation započal v květnu 2023 a skončí v roce 2025. Vrcholem by měla být výstava v Belgii a kniha s reflexí výzkumu v angličtině. Aby nemuseli všichni tak jako my začínat od nuly. Spojili jsme se s berlínskou skupinou Tanz und Elternschaft [Tanec a rodičovství], jež funguje už druhým rokem jako umělecká laboratoř, která se snaží motivovat instituce, aby byly přístupné. Letos vydali příručku Kid and Caregiver Rider, což

ale není ani tak návod, jak dělat babysitting, ale spíše série otázek, na jejichž základě má instituce přijít s vlastním řešením lepší přístupnosti. Na jejich práci patrně navážeme. Také bych ráda iniciovala webovou platformu, která by rozšířila mezi veřejností povědomí, že existuje něco jako kultura odpoledne, která není jen pro rodiče s dětmi, ale třeba i pro ty, kdo chodí brzy spát. Kultura nemusí začínat v osm... Ale když si vzpomenu, jak jsem na mateřské dovolené byla frustrovaná z nedostatku příležitostí v kultuře, a teď si čtu na sítích, jak se instituce chlubí, že hrají i o páté, mám radost. Něco, co nedávno působilo jako zcela neatraktivní, může budovat dobré jméno instituce.

Odkud trend inkluzivity zaměřené na rodiče přichází? Je to z aktivistického prostředí, nebo za to mohou spíš grantové požadavky Evropské unie? Anebo jsme jako společnost citlivější k oblastem, u nichž jsme dříve dělali, že neexistují?

MS: Podle mě to má víc příčin. Začalo se mluvit o tom, jak plánovat město pro všechny a v dialogu s lidmi. V kultuře zase organizace zdola řeší nerůst a klimatickou krizi. Navíc mám pocit, že stále roste feministická vlna, což bylo vidět i kolem diskuse nad Istanbulskou úmluvou. Mnoho mužů se začíná zapojovat do kritiky patriarchátu – už tušíme, že patriarchát neznamená kritiku mužů, ale že to je systém, který ubližuje všem. Určitě pomáhá i to, že dnes je menší propast mezi pečovateli a pracujícími. Kulturní instituce v kapitalistickém prostředí donedávna podobně jako fabriky vytvářely nějaké produkty, ale najednou se začalo diverzifikovat vedení, dostali příležitost muži, kteří mají zkušenosti s primární péčí, nebo se dostaly k moci i ženy-matky, a téma rodičovství má tak váhu.

PD: Nevyšlapáváme nějakou novou cestu. Nové je to jen v našem prostředí. Pro mě je otázka inkluzivity pro rodiče spojená i s otázkou, co dnes kulturní instituce dělá a co by vůbec dělat měla. Protože stejně jako se mění představa o tom, co je umění a jaké by mohlo být, mění se i názor na to, jak aktivní roli mají hrát instituce ve stále rozdělenější společnosti.

Podle mě by měly hledat cesty, jak být přístupnější. Covid tohle uvažování akceleroval, ale zároveň i zvýraznil potřebnost toho typů institucí, které dokážou zastupovat něčí hlas, jsou výrazné a čitelné. S tím podle mě přichází i nový typ zodpovědnosti. Zaměřovat se jen na kulturní produkci už prostě nestačí.

Proč je téma rodičů a jejich nároku na cokoli mimo péči o potomky, ať je to práce nebo trávení volného času, tak trřaskavé?

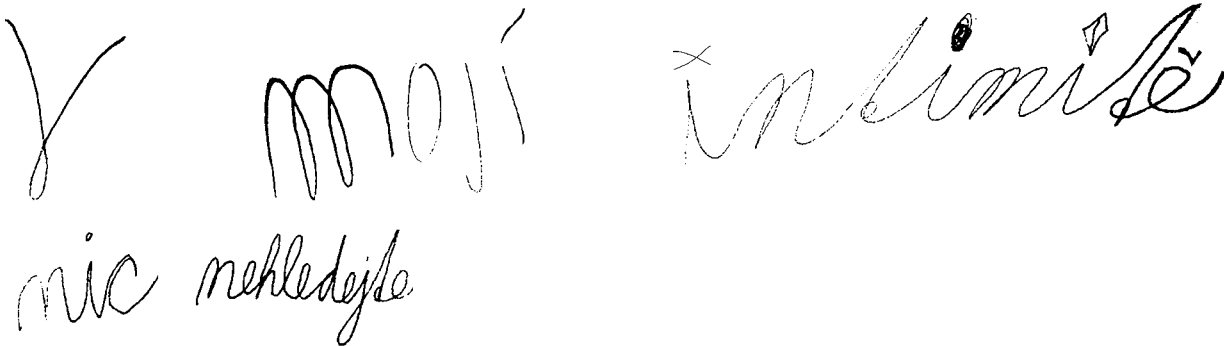
PD: Je fascinující, jak je to na jednu stranu jednoduché a na druhou stranu komplexní. Na základě hlídání dětí se můžeme bavit o celém uspořádání světa, o roli umění, o naší vlastní situovanosti. Když se začneme bavit o hlídání dětí v kulturní instituci, otvírá to v lidech zajímavé Pandořiny skřínky...

MS: Lidé mají strach, že se děti vzbouří a budou hlučné jako opice a úplně zruší představení. Ale vtom přijde průvodkyně z lesní školky a řekne: „Vždyť to jsou lidé, dokážou se přece dvě hodiny chovat úplně potichu a nerušit.“ Takže tento přístup pomáhá i humanizovat děti. A pojďme se bavit i o tom, že také pečující je člověk s potřebami, ne jen nějaká role. Jako by výchova dítěte měla být spojena s asketickým stylem života.

Narazili jste na něco, o čem jste si mysleli, že to bude pro inkluzi dobré, ale nebylo?

PD: Je důležité odhadnout vlastní možnosti. Může se stát, že dobrý záměr nevznikne, protože pro něj vlastně chybí zázemí. Ale všichni můžeme udělat alespoň něco. Divadlo pro všechny neexistuje. Je však dobré nezastavovat se – vždy je kam se posunout.

MS: Čtu teď knihu Proč jsme tak naštvané? odborářky Šárky Homfray a ta uvádí příklad: nestačí říct dítěti: „Klidně sportuj, já ti to nezakazuju.“ Dítě podpořím tím, že mu zaplatím kurs nebo koupím halovky – vytvořím nějaký nástroj podpory. Vymlouvat se na to, že jsem nikomu nebránil přijít na představení v osm večer, je alibismus. Každopádně platí, že pomáhá vlastní zkušenost, a čím větší bude diverzita ve vedení kulturních institucí, tím budou pestřejší i témata, kterými se budou zabývat.



Multimediální umělkyně Magdaléna Kašparová pracuje se zápisky ze svého dospívání podobně jako s obrazovými kolážemi. Primárně nejde o psaní, ale o evidenci stop určité fáze života. Deníkové záznamy, „dopísky“ z nemocnice nebo esemesky vylovené z paměti starého mobilu nás od pubertální zkratkovitosti, naivity či kýčovitosti vedou k prožitě bolesti. Tématem je anorexie.

Zápisky z roku 2009

Tenkrát jsem se zajímala o spoustu věcí a na svět se usmívala, ale postava mi to vždycky kazila. Jednou mě napadlo: mohla bych si strčit prst do krku a vyzvracet se. Zkusila jsem to, a opravdu to šlo. Byla jsem nadšená. Od té doby jsem to dělala skoro po každém jídle. Ve školní jídelně jsem snědla oběd a šla ho vyzvracet. Říkala jsem si, že jednodušší by bylo nejíst, ale problém byl v tom, že jsem jedla moc ráda a jídlo mi chutnalo. Zvracení mi přinášelo úžasnej pocit: ostatní se najedli a jídlo se jim uložilo, zatímco já si ho jenom na chvíli půjčila. Vůbec mě netrápilo, že je to plýtvání, a fakt, že časté zvracení je nezdravé, jsem si prostě nepřipustila.

Později mi přišlo zbytečný, abych pořád zvracela, a tak jsem přestala jíst. Bylo to rychlý. Sice jsem věděla, že kila jdou dolů, ale žádnéj rozdíl jsem na sobě neviděla. Připadala jsem si hubená, až když jsem měla pod 37 kg. Mojí kamarádce se to líbilo, možná tak chtěla taky vypadat. Sama doteď nevím, jestli jsem v hubnutí chtěla pokračovat, ale spíš asi jo.

Když mi sdělili diagnózu, začala jsem se smát. Přišlo mi absurdní, že bych měla jít do nemocnice. Myslela jsem si, že se na mě domluvili a dělají si srandu. Než mě přijali, shodila jsem další kila. Tenkrát jsem už možná věděla, že takhle to dál nejde. Nemocnici jsem brala jako záchytnej bod a dokonce jsem se tam těšila. Do poslední chvíle jsem nevěřila, že mě tam opravdu dají. Měla jsem krásně plochý břicho, ale kdykoliv jsem se napila, trochu se nafouklo, a proto jsem nechtěla pít. V žaludku jsem nic nesnesla, jak jsem ho měla scvrklej. Ani ty tři kousky mandarinky, co jsem za den snědla.

Zápisky z Motola 2008

Všichni říkají, že vypadám zdravě a že předtím jsem vypadala nemocně a že přece nechci vypadat nemocně atd. Jenomže nikdo nepochopil jednu věc: že já prostě chci vypadat nemocně. Představa, že bych vypadala zdravě, je mi odporná. Červený baculatý tvářičky, všude špeky, být celá zakulacená – to má být zdravěj vzhled? Možná, že bych neměla mluvit o postavě. Ale o čem se tady dá bavit, když pořád myslíme na jídlo?

Sama od sebe se určitě nenajím. A celej život mě hlídat nemůžou. Až budu dospělá, asi budu pořád hubnout. Nikdy nechci mít ženský tvary, velký boky a zadek. To fakt nikdy.

Být hubená a spokojená, nebo být tlustá a nešťastná? Když nebudu hubnout, budu šťastná? Myslím, že ne. Když jsem hubla, byla jsem sice uzavřená a protivná, ale nemohlo to být tak strašný. Byla jsem jako v bublině – a teď jsem taková bublina v bublině.

Je kolem mě tolik lidí, ale připadám si tak sama.

Dopísky

Co kluci? =D Sry. Jsem zvědavěj já vim =D => To nevdá... no tak třeba teď žádnýho nemám => a můžu se zeptat kolik ty jsi měl holek? Já jsem taky hrozně zvědavá => Jejda =D No já měl holek hrozně moc! Jako fakt že hafec moc =D Kolik si ty měla kluků? A jak to že nemáš kluka? No... to nevím jak to... a dohromady jsem měla dva =D Já jich měl moc! To bylo „2 dny sem chodil s jednou holkou pak kopky a druhěj den zas někdoovej“ =>

Aha => Tak to jo... takže jsi spíš „sukničkář“? =D Ne sukničkář ale přímo „děvkař“ =D Ale to se změnilo ;o) Aha... to se změnilo až tady jo? Ne to ne to už dřív. Nvm. Teď sem rád že sem sám! Nemám rád moc velký upínání k někomu. Aha =D My jsme na oddělení anorektičky jenom dvě, pak 2 pokusy o sebevraždu, 2 holky po detoxu, jeden hyperaktivní kluk a pak holka co pije šampóny a odlakovače :D Cože, ta je přehnaná xD A jak dlouho tu ještě budeš? Nevím =/ Podle toho jak rychle přiberu, já nej dřív přibrala a teď zase hubnu Tak to je na píču co? Nezávidim =(To jo... A ty? Max. 14 dní To se máš. Myslíš, že ti tady pomáhaj? Jo trošku! Aspoň tu mám plno času se nad sebou zamyslet =D Jo, to je pravda... máš nějaký zvířata ještě kromě těch křečků? => =D Jo, psa a papouška (to je moje štěstí!) A proč zrovna ten papoušek je tvoje štěstí? => Já nvm. Papoušci se mi vždycky líbili měl sem jednoho byl super ochočenej ale před měsícem mi chcipl tak sem si koupil novýho!

Zápisky 2009–2011

A dost! Přestávám být tou malou naivní holčičkou, už mě to nebaví. Nechci být malá, chci konečně vypadat dospěle a i se tak chovat.

Dneska jsem byla venku a bavila kámoše historkama z „blázince“. Vzácná chvíle, kdy jsem středem pozornosti... Jsem smutná, protože se neumím uvolnit, odvázat a povídat si o čemkoliv. Vlastně nikdy nevím, o čem bysme měli mluvit nebo co, kdy a jak říct.

Zase jsme si koupili hulení a šli si sednout na hřiště. Fakt super stav, bezstarostnej, lítám... Nechci to zakřiknout! Ale mám úžasnej život. Svět je tak krásnej a nevyzpytatelnej... Miluju to tady. A mám hlad :)

Jsem šťastná, ale unavená. Teď už to snad bude tenovej začátek. Je to teprve pár tejdů, co mě pustili... Chci jen spát... Žiju teď svýma snama.

Asi za sedm hodin mám být fit, krásná, čilá a milá na ostatní, plná chuti se seznamovat v nový škole. Místo toho jenom brečím. Popsala bych to takhle: hráz mejch nahromaděnejch nálad se protrhla a všechno vyplavalo na povrch.

Je to jako u známůstek z internetu. Do komentářů napiš sladký řečičky, hlavně nezapomeň napsat: „MTR zlato :-“ a na nástěnkou přidej další kýčovitej obrázek s úžasným citátem jako třeba: „Vážím si tě! Jsem rád, že jsme se poznali.“ I když jsme se potkali nedávno.

V mojí intimitě nic nehledejte. Nic tam nenajdete!

Shrňme to: vůbec jsme si na tom zasraným Kladně neměli co říct. No a jak jsme čekali na D., až konečně přijde, tak jsme se nudili a on mi čas od času (i když asi ze srandy) řekl: „Čubko! Bitch!“ Urážel moje vlasy, vzhled, prostě co šlo... Zneužívá toho, že ho mám ráda.

(pauza na jídlo)

„Láska je povznášející pocit, když vidíš ztělesnění krásy kráčet přímo k tobě.“ Močové

cesty je křehká nemoc, musí se hýčkat. A na nemoci krku je dobrý se co nejvíc uklidnit.

Můžeme být krásné, milé, zářící, ale ostatní na nás stejně vidí, co chtěj...

čtyři B:
beznaděj
bezmoc
bezradnost
bezcnost

Neříkej mi, co sis musel protřpět. Nelituj sám sebe, protože se to dá snést jen párkrát, a někdy ani jednou. Nemůžu vnímat všechny ty bolístky. Sama bojuju s vlastní sebestostí. Nebo víš co, zapomeň na to. Říkej mi, co chceš...

psilosa (ztráta vlasů, řas)
amenorea (nepřítomnost menstruace)
komorbidita (kombinace nemocí)

Tohle jsme my, náš svět, náš život. Dokážeme si užít každou chvíli, ať už sedíme, kecáme, kouříme, schýzujeme, sháníme, nevnímáme nebo nestíháme... A já tenhle život miluju. Celej náš svět se vejde do pár vteřin oblíbený písničky...

MTMR =*

Sedím a nedokážu se zvednout.

KOUPIT:
tuš, tempery
tornádo
herkules
tužidlo na vlasy
objem
tampony
make-up
ponožku na mobil

Zvracíš, hlava ti praská, žaludek pomalu tráví sám sebe. Aniž si to uvědomuješ, tvoje největší touha je vystoupit z těla, podívat se na něj zpovzdálí. Naposledy se ho dotknout špičkou nohy, odrazit se a cítit vůně, barvy a letět...

Milá Dívko!
Posílám dva takové zvláštní dotazy:
1. Mám trochu odstáté špičky uší a máma mi řekla, že kdybych chodila spát s látkovou čelenkou na hlavě, možná by to pomohlo. Je to pravda?
2. Nemůžou se mi zdeformovat prsa, když pořád spím na břiše? Prsa mi nejspíš ještě pořád rostou.
3. Je pravda, že po první menstruaci už přestanou růst prsa, nohy a celkově všechno?

Mami, vážím si toho, že nám vaříš!

Můj žaludek skoro spatřil světlo světa, když jsem si po devátý za pět minut strkala prsty do krku. Prostě miluju, jak se mi po tom točí hlava, vidím černý mžitky a hučí mi v uších.

Ahoj, jsem Majda a každý druhý jídlo vybleju.

Vidím, že moje postava je v pohodě a že se ostatním líbí. Jeden kluk mi před klubem říkal, že vypadám jako z tý reklamy na vložku (ano, řekl jednotné číslo): z boku neviditelná. Ale já stejně musím hubnout a nevím proč. Nemám teď blízko nikoho, kdo by mi pomohl. Co tomu řekne maminka?

Jak směšný jsou všechny ty světylka, pomalý trsání, vykousávání, barevný oblečky... A ta holka, která minutu čuměla do mobilu, protože si něco přála, když bylo 23:23, jsem byla já.

Pro její smutek není žádná příručka. Nevgooglí se to.

Magdaléna Kašparová (nar. 1993) je multimediální umělkyně, absolventka Akademie výtvarných umění v Praze. Ve své tvorbě se obrací k osobní paměti, s níž pracuje prostřednictvím svých teenagerovských kompulzivně vytvářených sbírek (plechovky, zapalovače, staré mobilní telefony), odkazů k popkulturním trendům, ale také aropriací komunikačních specifik spojených s SMS, facebookem nebo snapchatem. Využívá přitom postupů remediace a mediální archeologie. V autorských videích jako My 00’s Diary (2020) nebo Storytime (2021) přejímá konvence vlogu; projekt Osobní archeologie prezentovala formou site-specific instalace i webové stránky. V připravované knize Hlavně se těším na sny, z níž pocházejí zde otištěné ukázky, se vrací ke své zkušenosti s poruchou příjmu potravy, kvůli které byla hospitalizována v Motole.

Magdaléna Kašparová



Digitální koláž Magdalény Kašparové do autorské knihy Hlavně se těším na sny

Abych měla radost, bohatě mi stačil jeden nebo dva lajky.

Z koně jsem spadla chvíli po tom, co jsem byla poprvý na akci na Kladně a líbala se s klukem, kterýho jsem tam potkala. Zatáhl mě pak na schodiště u nich v baráku a chtěl něco víc. Odmítla jsem a měla velký štěstí, že mě k ničemu nenutil. Myslela jsem si, že o mě má upřímnej zájem. Pak mi napsal sms, že se omlouvá, ale že má holku. A já byla sama v nemocnici, jen se svejma pocitama.

Jsmo na výletě. Oba se potřebujeme někam posunout a mít na to klid. Kdoví? A pak si budeme vyprávět, co jsme zažili!

On: „Jsi blondatá trumpeta a kudrnatej syslík.“
Povídej. Miluju tě a moc chci, abys mluvil.
Mluv o tom, co chceš říct.

V týhle tramvaji to hrozně hezky voní. Je tak nádherný, když ptáci zpívaj. A on žálí, když se na mě někdo lepí. A musím respektovat, že si taky dal čaru a trapně vrže zubama. A už jen 63, 59, 57 znaků. Nevadí :)

Doufám, že to zase bude dobrý. Vzduch mi to šeptá. Vlastně jsem nikdy nebyla tak šťastná. Třeba jsou všichni taky takhle šťastný, jenom si to chtěj nechat pro sebe.

Příběh neskončil

Je listopad 2022, je mi 29 let, jsem doma. Goolím Kendall Jenner, jak dneska vypadá. To proto, že na mě na YouTube vyskočilo video o tom, že si nechala udělat botox a vypadá starší, než je.

Neustále se kontroluju, bojím se. Můj range byl značněj, vlastně jsem měla (kromě dětství ofc) 35–75 kg. Wow.

Ok, takže jak to bylo dál:
Začala jsem randit někdy v 16.

Střih:
>be me
>je rok 2021
>doba tuhýho covidu
>chodím s mym osmym klukem
>je lockdown, nikam se nesmí a všechno probíhá z domova
>škola, práce, srazy, jídlo... všechno doma a s minimem pohybu
>mám toho hodně, poslední rok školy, před diplomkou, a prostě dál jím tak, jak jsem zvyklá. Při týhle zátěži bych to ani jinak nevládla
>mám nejvíc kilo, co jsem kdy v životě měla
>je mi to jedno. Nebo spíš: vím o tom, občas mě to štve, ale akceptuju to a mám se ráda
>mýmu tehdejšímu klukovi to nevadí, rozhodně to tak nevypadá
>pak se něco stane

>rozcházíme se
>přes léto zhubnu 15 kg
>všichni mi říkaj, jak mi to sluší
>říkám, že to není dobrý, že jsem fakt nešťastná
>ale skoro to vypadá, jako by to nikdo neslyšel, a jediným měřítkem je, že vypadám líp
>nehubla jsem do podváhy, nešlo to, resp. šlo by to, ale byla by to už moc velká obět a nebyla bych schopná si udržet práci
>to mě zachránilo
>pokud člověk nemá podváhu, proč se mu nevěří, že to není ok?

>jé, ty jsi zhubla?
>teď ti to moc sluší
>wtf
>říkám, že nejím z toho, jak jsem nešťastná
>stejně mám pocit, že mě všichni mají víc rádi, když jsem zase štíhlá
>ale měla bych bejt víc
>aby to bylo jako výrazný
>víc
>VÍC

Jinej příběh:
>analogová fotka z roku 2016
>na fotce jsem u moře s rodinou
>konečně se cítím dobře po letech zdravotních potíží
>kluk, se kterým začínám chodit, u mě na tu fotku narazí

>takhle jsi vypadala, jo? To by ses mi asi nelíbila...
>oh shit
>tak to je v píči
>vždyt jsem tenkrát byla šťastná, chodila jsem cvičit do Železný koule, a proto jsem měla víc hlad. To je v pohodě, ne?
>ok, tak asi ne
>fail
>teď mám jasně nastavený mantinely a bojím se přibrat
>musím si udělat rezervu, abych kdyžtak mohla přibrat, a pořád se mu líbila
>zhubnu 5 kg
>furt si myslím, že je to málo
>sakra, nejde to víc
>mám hodně práce, bez jídla bych to nevládla

Na TikToku prej nejde big lips filter (jakoby botox). Ne že bych to chtěla používat btw, ale je vlastně divný, že na instagramu to furt jde.

Vzpomněla jsem si na taneční terapii v Motole, všechny jsme tam tančily jak vztekly. Ty vyhublý dívčí tělíčka... A moc nás to bavilo. Mohly jsme si přinést i vlastní CD. Jednou jsem přinesla Kate Bush a tancovaly jsme na Red Shoes, což je actually písnička o tancování. Kdyby to tak Kate Bush věděla!

Jak vypadá dívka? Jak má vypadat žena? A jak se to pozná?

Boj o prostor

Mezi lidmi, psy a odpadky v New Yorku

Hranice mezi soukromým a veřejným se v New Yorku stírají a veřejný prostor zde leckdy funguje podle jiných pravidel, než jsme zvyklí u nás. Autorka reportážního textu líčí, jak se pronikání soukromých zájmů do městských ulic odráží na podobě severoamerické megapole.

ANETA KOHOUTOVÁ

Kvůli vysoké hustotě zalidnění, neustále se zvyšujícímu počtu lidí bez domova a nulovým sociálním jistotám se v New Yorku do značné míry stírá hranice mezi soukromým a veřejným prostorem. Vagóny metra fungují jako obývací pokoje, park jako ložnice a veřejné záchody jsou místem každodenní hygieny. Lidé, kteří tyto prostory obývají, vám navíc bez váhání dají najevo, že jste právě překročili hranice jejich teritoria. Veřejné a soukromé není definováno jen jasně vymezeným územím, ale také aktivitami, které v daných mantinelech probíhají, jak píše Hannah Arendt v knize *Vita activa* (1958, česky 2007). Aktivity privátního charakteru, které německá filosofka definuje jako biologické nutnosti, se obvykle odehrávají mezi stěnami našich domovů, skryté očím veřejnosti. V New Yorku se ale před zraky všech žije každodennost bez ohledu na prostorové dispozice.

Hranice svobody

Cestou do školy míjím zabarikádovanou autobusovou zastávku. Ze střechy visí několik plachet a kolem lavičky je vystavená hradba z igelitových tašek a velkých kufrů. Pod vrstvami několika dek se rýsuje silueta sedící postavy přikryté od hlavy k patě. Nikdo z cestujících čekajících na autobus se neodvážá vstoupit dovnitř – bylo by to, jako byste někomu bez pozvání vešli do bytu. Podobné situace zažívám v New Yorku poměrně často. Někdy jen jako přihlížející, jindy jako aktérka, která nevědomky překročí hranici soukromého prostoru v domnění, že se pořádky pohybuje v tom veřejném. Jednou jsem omylem vystoupila z metra o zastávku později a hned při východu z podzemí mi do cesty skočila žena, která svým tělem bránila kus chodníku, jež považovala za vlastní, a velmi důrazně mi dala najevo, že tudy prostě neprojdou. Na domácím, českém hřišti bych se nenechala zastrašit, ale tady jsem podle pravidla „nikdy nevíš, kdo má v kapse zbraň“ radši přešla na druhou stranu. Ženin křik se za mnou rozléhal, dokud jsem nezmizela za nejbližším rohem.

Při podobných incidentech se vždy cítím být pod drobnohledem celého světa, pravdou ale je, že se nikdo ani neotočí. Lidé se sluchátky v uších překračují muže plazícího se po zemi s igelitem místo bot, možná si ho přes svit displeje ani nevšimnou. Mantra neomezené svobody, kterou tu všichni neustále opakuji, mi tak připadá jako omluva za individualismus. Všichni mají právo mluvit, ale nikdo nikoho neposlouchá. Kde ale končí síla řeči, tam začínají ploty, zátaras a cedule. Obyvatelé New Yorku si tak úzkostlivě chrání bezmála každý patník, na který by se dalo sednout, každý strom, o který by se dalo opřít. Na plotech a fasádách visí cedule s nápisem jako „Zákaz poflakování“, „Zákaz sdružování“, „Hlíďte si svého psa“ nebo „Zákaz sezení před budovou“. Místo, které již není někým obsazené, je okamžitě popsáno zákazy a upozorněními.

V New Yorku je samozřejmě několik velkých parků, kde si lidé dokonce mohou sníst svůj oběd na lavičce, ale na ty se za slunného počasí stojí fronty a ani v zimních měsících nemáte vyhráno. Někdy na konci prosince jsem si chtěla před vstupem do metra na chvíli sednout v parku, kde bylo v kruhu asi deset laviček, a dát si večeri z krabičky. Kromě mě tam byl jen jeden muž, takže jsem usoudila, že je v areálu místo pro nás oba. To ale byla velká chyba: opovážila jsem se sednout si zhruba tři lavičky od něj, což ho z nepochopitelného důvodu rozčílilo. Začal na mě křičet, jestli si myslím, že mi ten park patří, a že mám štěstí, že kousek odtud parkuje policejní auto. Nakonec si sbalil své věci a uraženě odešel. Úplně jsem zamrzla a přemýšlela, co jsem udělala špatně. Můj první pocit byl, že bych se mu měla omluvit. Nakonec jsem se zmožila jen na tiché, nedůvěryhodné „Fuck you, man“ a styděla se dál.

Verbální konfrontace ve veřejném prostoru jsou v New Yorku na denním pořádku. Několikrát jsem byla svědkem slovních přestřelek náhodných chodců o tom, kdo se na koho špatně podíval nebo kdo se jak postavil na přechodu. Z pozice diváka je to samozřejmě

zábavná podívaná – proud slovních asociací leckdy připomíná nesmyslné dialogy z tarantinovských filmů. Zajímavým poznatkem pro mě bylo, že taktika ignorace na určitou skupinu lidí vůbec neplatí. Někteří nepřestanou mluvit, dokud jim nedáte najevo, že je registrujete. Nemusíte jim ani odpovídat, stačí, když pohledem uznáte jejich existenci, a tím, jak by řekl Francis Fukuyama, i jejich důstojnost. Spor je vyřešen, vy jste prohráli, a můžete pokračovat v cestě.

Mezi psy a odpadky

Veřejný prostor New Yorku ale neobývají pouze lidské bytosti. Ve městě žije podle statistik z roku 2022 kolem šesti set tisíc psů, čemuž je přizpůsobena i nabídka místního trhu. V každém bloku najdete psí lázně a wellness, speciální psí pekárnu a ekofriendly psí butiky s nejnovějšími druhy návků vhodných jak na rozpálené chodníky, tak do blátivého terénu psích hřišť. Peníze, které jsou lidé schopni utratit za domácí mazlíčky, se každoročně pohybují v miliardách dolarů. A tak si čerstvě namasírovaní a vykoupání psi vykračují ve svých značkových oblečcích ulicemi Manhattanu mezi žebrajícími veterány žijícími v kartonových přístřešcích. Co ale majitelé psů svým svěřencům koupit nemůžou, je veřejný prostor; takže cesta na metro je slalomem mezi výkaly. Psí výběhy jsou jen ve vybraných lokalitách, jinde jsou místa pro venčení psů striktně limitovaná již zmíněnými cedulemi, případně plůtky, kterými je obehnán každý strom. A tak se i život psů stává veřejnou podívanou.

Další specifickou kategorií okupující veřejný prostor jsou dopravní prostředky. Pokud je na chodníku či na cyklostezce kus volného místa, řidiči zbystří. Parkuje se v podstatě všude, třeba i uprostřed křižovatky, kde jednou zastavil náš řidič autobusu, protože už měl dost dopravní zácpy a potřeboval se projít. Výrazná je také přítomnost pytlů s odpadky, které každou neděli, úterý a čtvrtek večer vytvoří na ulici plastová pohoří obývaná krysy a sběrači vratných obalů. Veřejný prostor, který by měl být otevřen všem, je tak v New Yorku amorfním pojmem, jehož hranice se neustále mění. Do společného velmi často zasahují soukromé zájmy, ale i spontánní aktivity jednotlivců. Chybějící veřejný prostor je zde příčinou i důsledkem situace, ve které schází, slovy Hannah Arendt, smysl pro společný svět. Takový, který není výsledkem pravidel, ale vzniká v rámci mezilidských interakcí.

Město kontrastů

Nejsou to ale jen negativní příklady, které odrážejí nejasnost hranice mezi soukromým a veřejným. Skoro každé odpoledne stojí u běžeckého okruhu v Prospect Parku starší muž s kazetákem, pouští si nahlas hudbu a tancuje. Nikoho nenutí, aby se k němu přidal, ani nevybírání peníze, prostě dělá to, co většina z nás dělá doma, schovaná před světem. Poskakuje v teplákové soupravě na své oblíbené songy a lidé se k němu spontánně přidávají. Nejsou tu tedy jen ti, kteří ostatním prostor berou, ale i jednotlivci, kteří ho svými aktivitami jiným otevírají.

Po půl roce bydlení v New Yorku přiznávám, že život je tu pro mě vyčerpávající, ale zároveň podnětný. New York je místo obrovských kontrastů, kde je k dostání zdarma kečup, tatarka nebo pitná voda, ale nikoliv zdravotní péče. Místo, kde se nepoužívá keramické nádobí, protože je jednodušší vyhodit tuny plastu než platit lidem, kteří by myli talíře. Ale především místo, kde musíte mít ostré lokty a dobrou slovní zásobu, pokud se rozhodnete aktivně vstoupit do veřejného prostoru. A to je úkol na celý život.

Autorka je stipendistka Fulbrightova programu v New Yorku.



New York je místo obrovských kontrastů, kde je k dostání zdarma kečup, tatarka nebo pitná voda, ale nikoliv zdravotní péče. Foto z osobního archivu

Chtěla jsem jim vidět do tváře

Se Solène Chalvon-Fioriti o životě žen v Afghánistánu

Francouzská novinářka Solène Chalvon-Fioriti žila dvanáct let v Afghánistánu a jako korespondentka informovala o tamním dění. Teď se do země pod vládou Tálibánu nemůže vrátit. Natočila totiž dokumentární film Afghánky o nelidských podmínkách žen zbavených téměř všech práv.

MARIE SÝKOROVÁ

Dokument Afghánky vznikl po převzetí moci Tálibánem. Šlo o záměr? Ano, ve filmu zpovídám ženy a ukazuji jejich názory na tento konflikt. Už v době před převzetím moci Tálibánem jsem si říkala, že pokud k tomu dojde, nová vláda jako první omezí práva žen a pokusí se je umlčet. A to bez ohledu na jejich sociální postavení. Omezení se týká všech. Totéž udělali v devadesátých letech, kdy ženám také nasadili pomyslné náhubky. Proto jsem musela jednat rychle a nechat ženy mluvit, dokud ještě mohly. Chtěla jsem od nich slyšet, jak vidí válku. Chtěla jsem, aby se vyjádřily k politice, k přítomnosti Američanů, k afghánské vládě. A samozřejmě k Tálibánu.

Situace se od té doby zhoršila. Mohla byste film natočit i dnes? V prvním roce vlády Tálibánu to nebylo tak drsné jako teď. Měli jsme hodně problémů, natáčeli jsme tajně, ale v Kábulu se ještě mohlo točit i na ulici. Dnes by to nebylo možné. Ženy by nám nemohly ukázat obličej a nenechali by je ani mluvit. Po pravdě, já už v Afghánistánu vůbec nesmím pracovat.

Přitom jste v Afghánistánu dlouhodobě žila a místní poměry znáte velmi dobře... Byla jsem zahraniční korespondentka. V Kábulu jsem sdílela byt s přáteli. V průběhu let jsem se potkala s mnoha ženami a staly se z nás přítelkyně. Přirozeně jsem se ptala nejprve jich, zda bych o nich mohla natočit film. Věděla jsem, že mi důvěřují a budou vypovídat bez obav a strachu.

Ve snímku vystupují aktivistka, překladatelka, fyzioterapeutka a kadeřnice. Chtěla jste ukázat ženy z různých sociálních skupin? V Afghánistánu je mnoho společenských vrstev, tak jako všude. V západních médiích se přitom afghánské ženy mnohdy prezentují jen jako dva typy: buď jsou schované v burce a nic neříkají, jako by neměly názor, nebo vidíme odhalenou dívku, která protestuje s transparentem „Women power“. Tu pak média líčí jako ženu s názorem. Tak to ale není, existuje tisíc možností. Já chci ukázat realitu městského i rurálního života včetně ženy na venkově, která v burce bojuje za svá minimální práva a své názory. Pro ni je burka jistou formou ochrany, ve které si buduje svou intimitu. Neznamená to, že je bez názoru.

Ve snímku je i matka, která se rozhoduje prodat dceru. Takové praktiky chápeme jako tragické a nelidské. Jak se na tento fenomén díváte? Je nutné vědět, že i tato rodina je v něčem reprezentativní. Případy prodeje malých dívek jsou v Afghánistánu stále relativně normální. Rodiče nebo matky samozivitelky na venkově se k tomu uchylují kvůli přežití, kvůli ekonomické situaci, která je pro ně v současnosti neudržitelná. Mluvíme o prodeji dětí, ale nejedná se o žádný trh s otroky. Je to výměna peněz mezi rodinami za dívku, která jde sloužit ke staršímu muži a jeho rodině. Se zákazem vzdělání dívek prodej vzrostl a zároveň klesl jejich věk. Dříve jim bylo kolem patnácti let. Ale pokud rodiče nemají co jíst, prodají dnes i devítiletou dceru.

Jak jste se seznámila právě s touto ženou a jejími dcerami? Zнала jsem je už z dřívějška. Proto ke mně měly při natáčení důvěru. Jejich situace je nyní ještě katastrofálnější, protože Afghánistán prochází humanitární krizí a ony nemají co jíst. Skutečně tam hrozí hladomor. Matka, která vystupuje v mém dokumentu, už jednu z dcer musela prodat.

Ve filmu jsou záběry z porodnice, kde se radují z narození chlapce. Dívka jako by byla pro rodinu neštěstím. Zmínila jste zákaz vzdělávání. Jak je to ale s ilegálními školami pro afghánské ženy?



Solène Chalvon-Fioriti. Foto Marie Rouge / Unifrance

Hned po převzetí moci Tálibánem a zákazu dívčích škol začaly po celé zemi vznikat tisíce domácích škol. Jedna z největších sítí existuje přímo v Kandaháru, kolébce Tálibánu. Tajná výuka ale může probíhat i ve čtyřech lidech u kuchyňského stolu. Zvykli jsme si z médií vidat záběry afghánských žen, které protestují proti Tálibánu v ulicích. Těch je ale jen pár desítek. Právý odboj je v mých očích tajné vyučování.

Překladatelce, která se objevuje ve snímku, se podařilo přestěhovat do Pákistánu. Jiná z žen utekla do Istanbulu. To jsou ale nejspíš ojedinělé případy. Co se stane s těmi, které pomáhají cizincům a nemohou odejít? Jsou zavržené komunitou. Platí zkratka daň za stupidní politiku vlády, která je absolutně mimo realitu. Západní země nejsou schopné těmto ženám rychle a jednoduše poskytnout vízum k výjezdu a zaplatit jim přepravu. Zmíněná překladatelka čekala dva roky, než mohla s třemi dětmi vycestovat. Pokrytecká politika západních zemí je nehorázná a já se za ni skutečně stydím. Stydím se za intervenci západních zemí v Afghánistánu i za to, že jsou jim teď ženy ukradené.

Ve snímku mluví jen jeden muž: soudce, který zamítne žádost o rozvod. Je za tím nějaký záměr? Chtěla jsem dát hlas výhradně ženám. Ten film je čistě feministický. Vše jsem chtěla ukázat otevřeně, nešlo mi o to ženy zakrývat nebo používat rozostření. Chtěla jsem konkrétní tváře. Protože Tálibán chce, aby se zahalovaly, aby se neukazovaly. Já jsem udělala pravý opak – chtěla jsem jim vidět do tváře, ukázat jejich úsměv a světlo v jejich očích, vrátit jim lidskou podobu a důstojnost.

Jak jsou na tom představitelky vašeho filmu dnes? Jste s nimi v kontaktu? Samozřejmě. Většině z nich se podařilo uprchnout. Snažila jsem se jim pomoci, jak to šlo. Vedoucí ilegální školy se nedávno dostala do Francie. Rozhodně tady bude žít ve větší svobodě. Ale chce se do Afghánistánu vrátit, jakmile padne Tálibán, aby se věnovala těm, kterým je teď vzdělání znemožněno.

Lze váš film chápat i jako apel na představitele Západu? Hned po natočení snímku jsme založili kolektiv Accueillir les Afghanes [Přijmout Afghánky]. Jeho prostřednictvím chceme apelovat na státní i evropské instituce, aby se více věnovaly azylové politice Afghánek, a to právě z feministického hlediska. Protože země, která zakáže všem dívkám nad dvanáct let, aby se vzdělávaly, ztratí celou jednu generaci. Pokud by evropské země přijaly azylovou politiku zaměřenou na ženy z Afghánistánu a poskytly jim vzdělání, je možnost tuto generaci ještě zachránit.

Solène Chalvon-Fioriti (nar. 1988) je francouzská novinářka na volné noze, spisovatelka a režisérka. Natočila několik dokumentárních filmů, mimo jiné Vivre en pays Taliban (Život v zemi Tálibánu, 2021) a Afghanes (Afghánky, 2023). Vydala knihu La femme qui s'est éveillée: une histoire afghane (Žena, která se probudila. Afghánský příběh, 2022).

par avion

Z FRANCOUZSKÝCH MÉDIÍ VYBRALA SÁRA VIDÍMOVÁ

Le Monde

V posledních týdnech a měsících slycháme z úst Emmanuela Macrona poměrně radikální návrhy řešení války na Ukrajině. Nejinak tomu bylo při jeho návštěvě v Praze, kde 5. března promluvil v prostorách Francouzského lycea k místní francouzské komunitě. Jak popisuje deník Le Monde, Macron se hned v úvodu rozhodl upozornit své evropské spojence, že není žádoucí chovat se vůči „nezastavitelnému“ Rusku zbaběle. „Pokud budeme každý den upozorňovat na své limity, rozhodně tím pana Putina nezastrašíme,“ pustil se francouzský prezident do svých spojenců. Macronova slova deník podtrhuje citací Petra Pavla, který říká, že „bude-li to skutečně

nutné, budou vojska NATO trvale přítomná na území Ukrajiny“. Přes zjevnou neshodu nejen v rámci Evropské unie, ale například i s americkými protějšky Macron pokračuje v hypotézách a návrzích řešení. Například nákup munice v zemích mimo Evropskou unii by znamenal rychlejší přísun vojenského materiálu na Ukrajinu, což podpořil český prezident i premiér. Macron ovšem nespecifikoval, nakolik by se Francie měla na tomto návrhu finančně podílet.



Česká republika rezonovala ve francouzských médiích i v souvislosti s knihou À la solde de Moscou (Koupení Moskvou), kterou publikoval novinář Vincent Jauvert v nakladatelství Seuil. Jak uvádí deník Libération z 22. února, jedná se o první větší sondu do fungování tajných služeb režimů sovětského typu. „Archiv bezpečnostních složek sídlící v Praze je vůbec prvním svého typu, který odtajnil většinu dokumentů z druhé poloviny minulého století. Jauvert se dostal k unikátním svědeckým a materiálním, které mu umožnily odhalit spolupráci celé řady osobností francouzského mediálního, ale i politického

světa s československou tajnou službou. Byli mezi nimi například významný publicista Jean Clémentin, vysoce postavený policejní důstojník Gérard Leconte, prominentní novinář a bývalý hrdina odboje Albert-Paul Lentin nebo Gérard Carreyrou, bývalý blízký spolupracovník prezidenta Mitterranda,“ uvádí Libération.

L'Obs

Francouzská politická scéna se chystá na evropské volby. Dne 14. března proběhla první veřejná debata lídrů kandidátek relevantních stran. V textu z následujícího dne ji hodnotí deník Nouvel Observateur (L'Obs). „Debata, která se měla dotknout zemědělství, migrace nebo války na Ukrajině, by se dala rozdělit na dva tematické a hodnotové bloky. Jeden téměř nekriticky proevropský, reprezentovaný kandidátkou vládní strany Valérie Hayer, zelenou Marie Toussaint a socialistou Raphaëlem Glucksmannem. A na kritický, mnohdy až skeptický, do nějž lze počítat vycházející hvězdu Francouzské komunistické strany Léona Deffontaine, který své rodné město Amiens označuje za oběť masivní deindustrializace a Evropu vidí jako bojiště

sociální války. Následuje ho kandidátka hnutí Nepoddajná Francie Manon Aubry. Dřívější stoupenci tzv. frexitu z Národního shromáždění, jež ve volbách povede úřadující europoslanec Thierry Mariani, jsou dnes spíše umírnění kritici, kteří chtějí Unii měnit, ale nikoli ničit,“ shrnuje L'Obs.

franceinfo: culture

Film Anatomie pádu režisérky Justine Triet získal Oscara za nejlepší původní scénář. Režisérka v rozhovoru pro francouzskou rozhlasovou stanici France Info: Culture z 16. března rozebírá různé pohledy na hlavní postavu Sandru. „Jestli je skutečně vina, se dozvíte za deset let, do té doby budu porovnávat a pozorovat, jaké emoce v kom vyvolává. Jak s filmem cestuji, mám srovnání a například ve Francii je publikem jednoznačně brána jako nevinná, zatímco třeba ve Spojených státech se veřejnost přiklání k variantě opačné.“ Podle Triet je postava Sandry velmi feministická, aniž by to musela deklarovat. To ale velmi dráždí mužské publikum ve Španělsku. „Tam za mnou chodili a říkali, jak je nesnesitelná,“ glosuje s úsměvem režisérka.

DD

DEJVICKE DIVADLO

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

ELEGANCE MOLEKULY

Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění
pořádá 34. ročník Mezinárodního festivalu divadelních škol

SETKÁNÍ/ ENCOUNTER

14. 4.

15. 4.

16. 4. – 20. 4. 2024

21. 4.

22. 4.

www.encounter.cz

Pořadatel

Za finanční podpory

J A M U

J A M U

Pod záštitou

Hlavní mediální partner

Projekt je spolufinancován vládou České republiky, Maďarska, Polska a Slovenska prostřednictvím Visegrádských grantů Mezinárodního visegrádského fondu. Posláním fondu je podporovat kroky k udržitelné regionální spolupráci ve střední Evropě.

Mezinárodní výstava zvukového umění v rámci festivalu FAUN
An International exhibition of sound art organised as part of
the FAUN festival

5 4 – 14 7 2024

Beyond the Sound

Dům umění města Brna
House of Arts Brno

Jana Winderen (NO)
Interspecifics (MX)
Gil Delindro (PT)
::vtol:: (RU)
Raviv Ganchrow (US/IL/NL)
Evelina Domnitch (NL)
+ Dmitry Gelfand (NL)
Ioana Vreme Moser (RO/DE)

www.dum-umeni.cz
www.faunfestival.cz

Portrét mladého krylovca

Tridsať rokov od smrti Karla Kryla

Ačkoliv si Karla Kryla spojujeme predovšetkým se zlidovělými protestsongy z přelomu šedesátých a sedmdesátých let, ovlivnil i mnohem mladší publikum – ať už šlo o posluchače, nebo o čtenáře jeho polemických textů. Následující vzpomínka je toho důkazem.

MILO JANÁČ



Karel Kryl. Foto Josef Karas (CC BY-SA 4.0 DEED)

Ako písať o niekom, o kom sa vie všetko, alebo skoro všetko? Ako písať o legende, po ktorej pomenúvajú ulice a stavajú jej pomníky? Čo nové povedať o človeku, ktorý sa stal súčasťou dejín? Ako postupovať bez toho, aby autor textu neopakoval len to, čo je už dávno známe?

Nie som literárny ani hudobný historik, aby som pátral v archívoch, či nebodaj nenájdem niečo, čo doteraz ľudia nevedeli. Nebol som ani blízky kamarát Karla Kryla, aby som po rokoch mohol spomínať, čo všetko sme spolu prežili. Bol som mladý chlapec, ktorý Kryla nesmierne obdivoval a ktorý mu do Slobodnej Európy poslal texty a žiaril šťastím, keď od neho dostal list s povzbudením do ďalšej tvorby.

Skúsím sa vrátiť do tej doby, do tých úplne iných čias tesne pred- a tesne porevolučných, a pokúsím sa načrtnúť obraz Karla Kryla tak, ako som ho v tom čase vnímal. Skúsím to urobiť preto, aby som mu po tých tridsiatich rokoch od okamihu, keď som sa vrátil z internátu a mama mi oznámila: „Zomrel Karel Kryl“, vzdal hold a aby som mu poďakoval za to, čo som sa od neho naučil.

Učén svojho majstra

Prvé stretnutie sa uskutočnilo po Krylovom príchode domov, keď mu na konci novembra 1989 umožnili prísť na pohreb matky. To už som v Gelnici sledoval priame prenosy z revolúcie. Na jednom z bratislavských mítingov sa objavil muž s gitarou, ktorého Námestie SNP prijalo búrlivými ováciami a spievalo s ním piesne. Odvtedy som sa do jeho songov zamiloval. Jeho vystúpenia som si nahrával z televízie na magnetofón a potom ich dookola počúval. Pod jeho vplyvom som začal písať a tie textíky som mu poslal do Mníchova. Aký som bol prekvapený a nadšený, keď som o nejaký ten týždeň našiel obálku, v ktorej bolo PF na rok 1991 s vytlačeným textom: „Máme játra, bůček, plecko / Xaverovské krocany / Máslo, sádlo – zkrátka všechno / Intrikány, dacany / Máme mouku,

máme rýži / Xerox, benzín s olejem / Máme – naděláno v díži / Inu to se pomějem...“ A na zadnej strane zopár slov adresovaných priamo mne. Nebolo v ten deň šťastnejšieho človeka na zemeguli.

Na pätnáste narodeniny som dostal gitaru. Kúpil som si aj zošity s textami a akordmi Krylových piesní a začal sa ich učiť hrať. Hrával som ich na gymplí v triede i pri pitkách v prírode. Ešte som pritom aj podobne kýval hlavou a opakoval Krylove vtipky a gestá. Klub Karla Kryla okrem toho, že vydával klubový občasník Ječmínek, organizoval aj stretnutia členiek a členov klubu s Karlom. Na stretnutí v Bratislave, v ružinovskej nemocnici, som ho prvýkrát videl naživo. Dorazil som tam celkom v nálade, ráno na železničnej stanici som cestou z nočáku narazil na nejakého týpka z Rakúska, ktorý sa chcel podeliť s pivom, tak som nedbal. Takto posilnený zašiel som v prestávke za Krylom. Veľmi sa mi páčilo Dachau blues, no napriek všetkej snahe sa mi nikdy nepodarilo poukladať prsty na hmatník tak, aby to neznelo falošne. „Hele, já to taky neumím zpaměti“, zareagoval môj idol na prosbu o akordy. Potom zobral gitaru, začal hrať a hovorí: „Piš si.“ Hral, diktoval akordy a ja som sa cítil ako učén svojho majstra.

Celé mesiace som v tých časoch sedel v neďelu poobede prilepený k Slobodnej Európe a nahrával Krylove relácie na magnetofón značky International, kúpený tesne po revolúcii na viedenskej Mariahilfer Strasse. Tak som spoznával nielen jeho songy, ale aj básne. Celé dlhé pasáže zo *Slovíček* či zo *Zbraní pro Erató* som vedel vtedy naspamäť a dodnes som schopný nemalú časť z nich zarecitovať, čo aj občas robím, predovšetkým pod vplyvom alkoholu. Jednoducho, chcel som byť ako Karel Kryl.

To chce návrat komunistov?

„Prosim, nehažte kamení, / nehažte kamení na mou tvář. / Nosím dáblovo znamení, / na čemž

nic nemění svatozář,“ spieva Kryl v jednej zo svojich starších piesní, a možno ani sám nečakal, že to kamení po ňom nebudú hádzať len normalizační kolaboranti, ale aj tí, s ktorými donedávna stál v jednom šíku. Ani po revolúcii totiž nezostal nič dlžný svojej povahe a nebál sa kritizovať ani nešváry nových pomerov. Mnohí ho preto znenávideli. Stal sa opäť nepohodlným. „Nedávno se mi dostal do rukou Komentář na listopad. Báseň, z níž číší ne již nepochopení, ale zloba. Možná jsem se mylil v chápání písni Karla Kryla z osmašedesátého. Nebo ho mnohaletá role zpěváka-disidenta zdeformovala do polohy, kdy již není schopen tvořit v normálních podmínkách? Naše současnost neoplývá příliš optimistickými vyhlídkami, bude asi dlouho trvat, než se společnost stane společností. Já také neočekávám od pana Kryla oslavné či radostné ódy a veselé říkanky. Ale zrovna tak si myslím, že většina občanů této země si nezaslouží zlobu, jaká číší z Komentáře na listopad,“ nechal sa počuť v Lidových novinách istý Pavel Pírk.

Krylovi sa nepáčilo, akým smerom sa čerstvo porevolučná spoločnosť uberá. Nepáčila sa mu prudko rastúca moc peňazí, narastanie rozdielov medzi ľuďmi, elitárska politika ekonomických reformátorov či kvázireformátorov, ktorá nebrala ohľad na tých najzraniteľnejších. Vtedajšia politická moc i mediálny mainstream sa k nemu otočili chrbtom. Ako je možné, že nás Kryl kritizuje? To chce návrat komunistov? Pre svoje názory sa neskôr rozišiel aj so Slobodnou Európou, hoci niektorí tvrdia, že dôvody jeho odchodu z rádia boli trochu iné. Na konci života písal Kryl stĺpčky do okresných novín v Znojme. Ťažko niesol najmä rozpad Československa – predovšetkým preto, že sa udial bez súhlasu obyvateľstva. Z Moravy do Blavy sme potom síce víza nepotrebovali a ani tá hranica nebola z ostnatého drôtu, napriek tomu však trvalo roky, kým z nej zmizli colné a pasové kontroly. A keď sledujem súčasné dianie na Slovensku, kto vie, či znova raz nepribudnú.

Bolo by mu smutno

Bolo to na jar 1993. Karel Kryl koncertoval v Košiciach a pamätám si, že si robil randu z vtedajšieho hesielka o tom, že sa odrážame od dna: vždy keď sa akože odrazil od dna, poskočil a potom išiel čoraz viac do podrepu, takže keď sa už trikrát odrazil od dna, bol úplne najmenší a sála sa smiala, lebo veď neboli to ľahké časy. Obliekať sme sa chodili na poľské blšáky. Kryl bol vtedy na šnúre s novou platňou *Monology*. Cestou z Košíc som v Margecanoch zmeškal posledný spoj a s *Monologmi* pod pazuchou som šiel desať kilometrov pešo nočnou hradskou do Gelnice. Spieval som si Babylon a Smečku a Za vozom a netušil, že som v ten večer videl Kryla naživo naposledy.

Po jeho smrti sa k nemu hlásili mnohí. I takí, o ktorých by to človek nepovedal. I takí, s ktorými človek nechce mať nič spoločné. Štve ma, keď vidím, ako sa aj dnes na sociálnych sieťach Krylom zakrývajú rôzni bludári, či dokonca rovno fašisti. Ale čo s tým spravím? Hádať sa s nimi nemá zmysel. Rozmýšľam, čo by dnes robil Karel Kryl. Naše spoločnosti, česká i slovenská, sú vnútorne rozhádané. Postoj ku covidu, k vojne na Ukrajine, ale i celkovo k svetu občanov rozdelil na vzájomne znepriatelené bloky. Čo by nám osemdesiatročný Kryl dnes spieval a hovoril?

Som presvedčený, že aj v súčasnosti by mu bolo smutno z toho, koľko ľudí verí hlúpostiam a výmyslom. Určite by mu bolo smutno z toho, do akých suterénov dokáže sklznúť politika. Verím, že Karel Kryl by aj naďalej robil to, čo mu bolo celý život vlastné: kritizoval by hlúposť, zbabelosť, vysmieval sa arogancii moci. Dnes, tridsať rokov po jeho odchode, cítim, že nám osobnosť jeho formátu chýba.

Autor je spisovateľ.

APRIL

4-04 ABYSMAL GRIEF
BAHRATAL
GARADRAK

5-04 IT'S NOT A
PHASE MOM!
RESURRECTION

12-04 PROSPERITY
GOSPEL V

14-04 A2+#120:
GRID
TIMMI
PASI MÄKELÄ

19-04 ZHEANI

20-04 DELI GIRLS
CLUB DANCE MACABRE

25-04 BULLETPROOF –
NO COMPROMISE
TOUR + MR. PIG

26-04 MIDNIGHT
CYCLONE
HIGH COMMAND

30-04 RAEIN
SNACKTHIEF

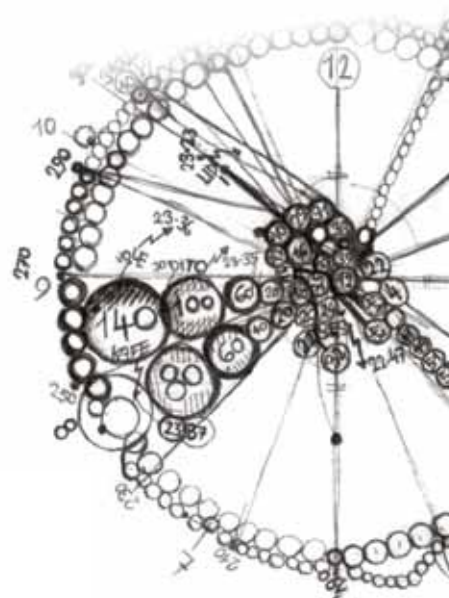
UNDERDOGS' PROGRAMME
NÁDRAŽNÍ 3, PRAHA 5

FB // IG
@UNDERDOGS PRAGUE

Kultura v Městské knihovně v Praze

**Městská
knihovna
v Praze**

PRAHA
PRAGUE
PRAGA
PRAG



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



**KDO
POSLOUCHÁ
ÁDVOJKU,
ZLOBÍ.
Naše texty také
v audio podobě.**

ADVOJKA.CZ



Začni
poslouchat
Ádvojku

Sen o rajských zahradách

Československá komuna v zemi Sovětů

Kniha slovenského novináře Lukáše Onderčanina *Utopie v Leninově zahradě* se věnuje historii komuny Interhelpo. Českoslovenští občané se do kyrgyzské stepi vydávali budovat socialismus od poloviny dvacátých let, museli se však vyrovnat nejen s drsnými přírodními podmínkami, ale také s hrůzami stalinismu.

JAN MERVART

Konec první světové války si spojujeme zejména se založením samostatného státu, od nějž odvíjíme neproblematický příběh meziválečného Československa. Máme přitom tendenci zapomínat, že sociální rozvrat doprovázející válečné běsy první světové války měl na velkou část Čechů a Slováků větší dopad než uspokojení z nově nabyté státnosti. Nebyli to pouze čeští Němci a slovenské či maďarské iredentistické skupiny, kdo nebyl s nově vytvořenou republikou spokojen. Nemalá část obyvatel Československa, bez ohledu na národnost, tehdy upírala zraky k nově vznikající „zemi Sovětů“, v níž se měl konečně uskutečnit sen o státě dělníků.

Takřka před sto lety, na konci března 1925, do Sovětského svazu odjel první transport družstva Interhelpo, jenž měl pomoci tento nový svět vybudovat. Družstvo bylo založeno nedařleko Biškeku (původně Pišpek, v sovětské éře Frunze), hlavního města Kyrgyzstánu, a fungovalo takřka dvacet let. Uprostřed stepi je za nesmírných obětí budovali především čeští a slovenští, ale také maďarští a rusínští dělníci, kteří sem v několika transpotech přijeli v druhé polovině dvacátých let. Podobných vystěhovaleckých projektů sice na území Sovětského svazu existovalo několik, co do velikosti a úspěchu je však s Interhelpem nelze srovnávat. Ostatně o Interhelpu nepsali jen komunističtí novináři Julius Fučík, Peter Jilemnický nebo Jiří Weil, dětství zde prožil také politik, jehož tvář se v dubnu 1968 objevila na titulní stránce amerického magazínu Time, Alexander Dubček.

Strhující příběh

Kniha slovenského novináře Lukáše Onderčanina *Utopie v Leninově zahradě* (Utópia v Lenínovej záhrade, 2021) představuje v posledních měsících již druhou publikaci, která o komuně v dalekém Kyrgyzstánu referuje.

V mnohém se překrývá s monografií Jaromíra Marka s lakonickým titulem *Interhelpo* (2020; viz A2 č. 18/2021), v mnohém náš pohled obohacuje. Podobně jako Marek také Onderčanin chce především vyprávět příběh. A to se mu daří skvěle (v českém vydání tomu napomáhá vynikající překlad Miroslava Zelinského). Čtenář je od prvních stránek pohlcen ponurou atmosférou dvacátých let, exotičností pišpekského bazaru i sovětskou realitou.

Na základě memoárů a rodinné korespondence nechává Onderčanin ožít také příběhy postav spojených s družstvem. Čteme například o životní pouti legionáře, komunisty a dobrodruha Rudolfa P. Marečka, který sice družstvo založil, ale sám do dalekých končin nikdy neodjel. Na jiných místech do děje vstupuje americká anabáze Štefana Dubčeka či interhelpovské peripetie učitele a začínajícího komunistického spisovatele Petera Jilemnického. Popis bezútěšné bídby obyvatel slovenských horských vesnic je zase spojen s příběhem vystěhovalců z Donoval. Nechybí samozřejmě ani vyobrazení katastrof provázejících první léta v nehostinné zemi – povodně, požáru truhlářského závodu a v neposlední řadě také stloukání dětských rakví po epidemii malárie a tyfu.

Poměrně velký prostor je v knize věnován zápasu o obraz Interhelpa v českém a slovenském tisku. Aniž by se autor přikláníl na tu či onu stranu, barvitě líčí, jak bylo družstvo jednou vynášeno a podruhé hanobeno. Vzhledem k tomu, že se tehdy jednalo o relativně ojedinělý hmatatelný příklad komunistické utopie, byla tato mediální válka nesmírně důležitá pro oba tábory. Antikomunisté chtěli dokázat nesmyslnost a nepřírozenost sovětského zřízení, komunisté si zase do Interhelpa promítali vlastní program. Jelikož nemohli

v tehdejší Československu následovat sovětské budování, projektovali své představy a vize do obrazu komuny v daleké cizině.

Presumpce viny

Podobně jako Jaromír Marek i autor *Utopie v Leninově zahradě* věnuje značnou pozornost popisu stalinských represálií na sklonku třicátých let. Zachycuje nejen hromadnou popravu v obci Čon Taš, ale také jednotlivé případy perzekuce interhelpovských obyvatel. Zatímco při kontextualizaci první stalinské pětiletky jakožto modernizačního „skoku“ Onderčanin poněkud selhává, diskurs ohrožení zevnitř i zvenčí, vedoucí k likvidaci statisíců straníků a k represivní podezřívavosti vůči neruským národnostem včetně menšin z nesovětských států, je vystižen velmi přesvědčivě. Věty sdělující, že někoho „zatkla NKDV v jeho bytě před očima manželky (...) za špionáž proti Sovětskému svazu“, se v autorově výkladu v různých obměnách mnohokrát opakují.

V jednom případě ovšem Onderčanin dodává, že zatčení bylo namístě, neboť dotyčná osoba skutečně do Interhelpa odcestovala výměnou za příslib spolupráce s československou rozvědkou. Autorovi se tím mimoděk podařilo zachytit jeden z důležitých aspektů takzvaného velkého teroru, jehož vnitřní logika byla – ostatně jako celý stalinský projekt – založena na cynické extenzitě, ospravedlňované přesvědčením o historické oprávněnosti vlastních činů. V duchu hesla „ať to stojí, co to stojí“ tak byla bez ohledu na počet obětí presumpce neviný jednoduše nahrazena presumpcí viny.

Nadnárodní projekt

Na některých místech z autorova vyprávění probleskuje též tíživá realita života pracujících v éře stalinismu. Tyto pasáže upomenou na nedávno vydané americké analýzy bývalého šéfredaktora Rudého práva Josefa Guttmana (viz A2 č. 2/2024). Šlo především o nízkou hladinu mezd, nedostačující přiděly potravin, poplatky za školu či jistý druh zněvolnění. Přípoutání k místu práce bylo v případě Interhelpa dáno zejména nedostatkem financí na návrat do vlasti. Pokud se příslušníci komuny dostali do Československa, tak většinou až v řadách Rudé armády na konci druhé světové války.

Při líčení životních osudů Rudolfa Marečka se autor rozsáhle věnuje mezinárodnímu jazyku ido, mezi jehož znalce a propagátory iniciátor družstva patřil. Vedle sociálních důvodů se tak v Onderčaninově vyprávění vyjevují i jiné motivace vedoucí k založení družstva, než jaké implikoval Jaromír Marek. Interhelpistům se totiž nejednalo pouze o zaměstnání a výdělek, družstvo chápali také jako pomoc prvnímu dělnickému státu. Důraz přitom kladli na potlačení vlastních národních identit a celý projekt chápali nadnárodně, což měl stvrdit zvolený dorozumivací prostředek. Autor popisuje nejprve krach ida a jeho nahrazení jakýmsi spontánně vzniklým „esperantem“, vytvořeným z každodenní běžné komunikace (tehdy internacionální povaha družstva ještě přetrvávala), a nakonec i jeho zlikvidování a stalinský tlak na rusifikaci.

Škoda jen, že navzdory mezinárodní povaze družstva nedal autor hlas také zástupcům ostatních národností (Maďarům, Rusům, případně Němcům). Už skutečnost, že je v knize silná slovenská linka, je ovšem pro českého čtenáře osvěžující. Knihu Lukáše Onderčanina je třeba číst. Nadšení budou zejména ti, kteří se zájmem četli Weilovu *Moskvu-hranici*, anebo nedávno *Hellu* (2023, viz A2 č. 3/2024) Aleny Machoninové.

Autor je historik.

Lukáš Onderčanin: *Utopie v Leninově zahradě*. Československá komuna Interhelpo. Přeložil Miroslav Zelinský. Absynt, Žilina 2023, 456 stran.



V „zemi Sovětů“ se měl uskutečnit sen o státě dělníků. Plakát k Prvnímu máji roku 1929

Co má žena dělat?

Dvě knihy o mateřství v mužském světě



Ženy se i v dnešní společnosti nezdá stávat „portálem“, skrze který na svět vstupuje muž. Kresba Monika Doležalová

Stereotypní představy o úřadu žen a jejich mateřském poslání ovlivňují nejen rodinnou politiku, ale především životy poloviny populace. Bezdětné ženy jsou stále podezřelé, stejně jako matky, které odmítají opustit kariéru ve prospěch péče o potomky. Nejen o tom pojednávají knihy Sheily Heti a Šárky Seydler Kabátové.

ZDEŇKA BERANOVÁ

Být, či nebýt matkou? A když už se rozhodnu stát matkou, jak skloubit mateřství a práci? To je téma, na které nedávno upozornil upřímný a výstižný projev Darii Kascheevy při udělení Českých lvů a které řeší téměř každá žena. Bohužel v současném systému se s tímto problémem potýkají výhradně lidé s dělohou, protože hlavně na nich u nás stále leží břímě péče o děti a nezřídka i o celou domácnost. Většinou jim nezbude než se na pár let vzdát práce. Pokud si ji chce žena i v prvních letech po narození dítěte přece jen udržet, musí si to zařídit sama a svými „ženskými“ problémy nikoho příliš neobtěžovat. Když se nad tím člověk zamyslí, je vlastně s podivem, že se ještě nějaké děti rodí. Ostatně nejspíš proto je na bezdětné ženy od určitého věku vyvíjen nenápadný, ale citelný celospolečenský tlak.

Mějte děti!

Kanadská autorka Sheila Heti tuto základní zkušenost rozvíjí v knize *Mateřství* (Motherhood, 2018; viz A2 č. 22/2023), kde popisuje

svou cestu k rozhodnutí nemít děti. Zdálo by se, že se jedná o veskrze niternou volbu, kterou každý člověk činí sám, na základě své vlastní touhy se rozmnožit, či nikoli. Potíž nastává ve chvíli, kdy je tím člověkem žena. V takovém případě se totiž řada často i zcela cizích lidí pasuje do role soudců bezdětných a přispěchá s varováním před prázdnotou a zbytečností života bez dětí. Jako by děloha a vaječníky bezdětné ženy byly věci široké veřejnosti.

Heti ve své knize toto téma zevrubně ohledává a dochází k nepřekvapivému rezultátu: bezdětná svobodná žena je pro společnost nepohodlná, ne-li nebezpečná. Je třeba ji zaměstnat, zbavit energie a oslabit, aby nedělala problémy. Jinak řečeno, mít nad ní kontrolu: „Lidi mají pocit, že vlastní tvoje tělo; myslí si, že ti můžou říkat, co máš se svým tělem dělat. Muži chtějí kontrolovat těla žen tím, že jim zakážou potraty, a ženy se snaží kontrolovat těla jiných žen tím, že je tlačí k tomu mít děti.“

Věřím, že mnoho žen, které by nikdy děti neměly, kdyby to záleželo pouze na jejich rozhodnutí, nakonec neustávajícímu tlaku svého okolí podlehnou. Ovšem pokud už se žena z jakýchkoli pohnutek rozhodne rodinu založit, a přitom se nechce úplně vzdát své práce, narazí na hradbu překážek, která se jen těžko překonává bez tolerantního zaměstnavatele a dobrého rodinného i partnerského zázemí, kde muž zastává rovným dílem péči o rodinu i domácnost. Pomoc ze strany státu je totiž v tomto ohledu mizivá.

Jak se máte na mateřské?

Tuto dimenzi života českých matek rozkrývá kniha novinářky a dokumentaristky Šárky Seydler Kabátové *Máma má práci*. Tvoří ji rozhovory se ženami, které jsou zpravidla

úspěšné ve svém oboru a které se rozhodly svou práci skloubit s péčí o potomky. Podotkneme, že sama autorka měla v době přípravy knihy malé dítě, což je z rozhovorů patrné a knize to dodává jistou naléhavost. K plastičnosti přispívá rozmanitý výběr dotazovaných – kromě páru, který si péči o dítě dělí stejným dílem, však tato starost víceméně leží na ženách, které pak řeší, jak ji skloubit s kariérou. V některých vztazích jsou tomu partneři nakloněni, v jiných situaci tolerují méně a ve dvou případech se jedná o samoživitelky.

Autorka také natáčí krátké reportáže o ženách na rodičovské dovolené, které publikuje na svém instagramovém účtu @kabatnice. Na ulici oslovuje matky (případně otce) a pokládá jim jednoduchou otázku: „Jak se máte na mateřské?“ Odpovědi bývají upřímné a většinou jsou hodně rozčarované. České ženy se totiž na mateřské dobře nemají. A nemají se dobře ani jako bezdětné. Během života narážejí na spoustu ústrků, malých či větších nespravedlností, skrytou i otevřenou diskriminaci, nemluvě o tom, že se jich spousta setká s násilím. Především jsou ale neustále usměrňovány podle patriarchálních stereotypů určujících, co žena má nebo nemá dělat. Ženy se tak i v dnešní společnosti nezdá stávat „portálem“, skrze který na svět vstupuje muž, jak výstižně uvádí Heti v *Mateřství*. A pokud se přitom mají špatně, mohou si za to samy.

Autorka je matka.

Sheila Heti: *Mateřství*. Přeložila Anna Kudrnová. Take Take, Praha 2023, 312 stran.

Šárka Seydler Kabátová: *Máma má práci*. 103 media, Praha 2023, 176 stran.

ULTIMÁTUM

Čtyřicet let lži o recyklaci plastů

MATOUŠ HRDINA

V médiích se takřka denně objevují zprávy o tom, kde všude už se nacházejí mikroplasty a jak zásadní problém je znečištění plastovým odpadem. Když pak neseme pytlík s vytríděným odpadem ke žlutému kontejneru, máme pocit, že jsme proti této globální hrozbě alespoň něco podnikli. Přitom ale sedáme na lep lžím „plastové“ lobby.

Když se ukáže, že je váš byznys neudržitelný, musíte jej začít lakovat na zeleno. Spousty zkušeností s tím mají výrobci cigaret, v PR umí dobře chodit také fosilní průmysl a stále více se ukazuje, že recepty jako vystřížené z tabákové kuchařky znají i producenti plastů. Americká neziskovka Center for Climate Integrity (CCI) na začátku tohoto roku publikovala rozsáhlou výzkumnou zprávu, která ukazuje, že všeobecné sdílené představy o smyslu a účinnosti recyklace plastů jsou výsledkem dlouhodobé dezinformační strategie petrochemických korporací, jež se snaží chránit své podnikání.

Když se v padesátých letech rozjela masová výroba plastů, firmy pochopily, že největším zdrojem zisku je výroba obalů, příborů a dalších jednorázových výrobků. Obavy ze znečištění dlouho rozptylovaly s tím, že skládkování nebo spalování jsou pro likvidaci plastového odpadu dostačující řešení. Když se na začátku osmdesátých let stal tento mýtus neudržitelným, výrobci změnil taktiku a jako udržitelné a univerzální řešení začali prosazovat recyklaci. Jak ale ukazuje zpráva CCI, už tehdy oboroví experti v interních diskusích přiznávali, že recyklace je finančně náročná a že tak jako tak nefunguje. Velkou část plastů vůbec recyklovat nelze, ty zbývající při recyklaci degradují a recyklace v nejlepším případě jen nepatrně oddaluje cestu plastů – a v nich obsažených toxických látek – na skládku.

Tato lež se opakuje a dále prohlubuje. Do hry vstoupily známé PR triky jako účelové vytvoření „nezávislé“ kontrolní autority či zaplacené vědecké studie, k recyklaci začaly být vedeny děti ve školách, a když příběh o jejím fungování začal dostávat trhliny, objevily se nové argumenty: výrobci začali recyklaci označovat za cestu k cirkulární ekonomice a v poslední době propagují také takzvanou chemickou recyklaci, při které jsou plasty údajně rozkládány na snáze odbouratelné a zpracovatelné látky. Na recyklaci plastů se tak vynaložily obrovské peníze ze státních rozpočtů a místo tlaku na účinnou regulaci jejich výroby se úřady soustředí na zajištění žlutých kontejnerů.

O účinnosti recyklace se desítky let lhalo úplně stejně jako o příčinách klimatických změn nebo škodlivosti cigaret. I v tomto případě se ukazuje, že skutečná řešení jsou neslučitelná se zájmy příslušného průmyslu – je zkrátka potřeba co nejzásadněji omezit výrobu plastů, ať už prostřednictvím zákazu jednorázových obalů, nebo jiných opatření. Odhalení velké recyklační lži znovu potvrzuje, že když průmysl prosazuje líbivá řešení své vlastní závadnosti, zcela určitě nás vodí za nos.



Jukio Mišima

Život na prodej

Přeložil Jan Levora

Argo 2023, 240 s.

Občas se stane, že si umělec vydobude své jméno ani ne tak tím, co napsal, ale co v životě napáchal. S ostatními nebo sám se sebou. Přesně to je případ Jukia Mišimy, japonského literáta, který jako správný ultrapravičák až do své předčasné smrti věřil v Japonsko jako domov nadřazené asijské rasy, uctíval kult živého boha císaře Hirohita, a když už mu jaksi nebylo možno unést všechny slabosti světa, pokusil se o státní převrat. Ten nevyšel a Mišima spáchal seppuku, tj. otevřel si břicho, přeřezal střeva a poté si nechal jedním ze svých žáků utnout hlavu. Do té doby toho ovšem taky dost napsal. U nás před nedávnem vyšla jeho kultovní próza Život na prodej z roku 1968. V asi čtyřech desítkách krátkých a svižných kapitol líčí drama člověka, jenž už nedokáže žít ve vyprázdněném světě, a tak se rozhodne zemřít, respektive vydá se všanc lidem, kteří jeho život odkoupí. Hrdina projde mnoha dobrodružstvími, která se splétají v jedno velké spiknutí. Aby nezůstalo jen u vyprávění o nesnázích a hrdinských skutcích sebevraha, skáče Mišima od banalit k velikým tématům a svého hrdinu opravdu nechává procházet prázdnotou světa, v němž nic nedává žádný skutečný smysl. Nicméně: s odstupem více než padesáti let se příběh prodejce vlastního života jeví především jako hříčka okrášlená drobnými vinětami (sexuální scény, tajné společnosti, užívání LSD, záhadné postavy, mafie atd.) a stěží uvěřitelnými peripetiemi, jejichž vyvrcholení se dá docela dobře předvídat.

Jakub Vaníček



Analogon 100

Spolek Analogon 2023, 186 s.

Pokud vás nezaujalo předešlých devadesát devět čísel surrealistické revue Analogon, jubilejní sté by mohlo. Ohlíží se za historií periodika vzniklého v roce 1969 a vedle obrazových příloh obsahuje texty původní, kanonické i přeložené. Zaujme například pojednáním brněnské surrealistické skupiny A. I. V. o „modrém humoru“ – anekdotách bez pointy, zašmodrchaných až k nesrozumitelnosti. Zahrnuje také příspěvky věnované fenoménu onanie, té pošetilsti mocných i zábavy mládeže, pracujících mas i penzistů bez rozdílu plemene, společenského statusu, pohlaví a rasy, vyznání a vzdělání napříč kontinenty a v kosmickém prostoru. Jistě jsou individua, která aktivně onanii neprovozují, ale přesto sytí svoji fantazii sukubsko-inkubskými vizemi, což je v podstatě forma onanie poluční, sublimované, idealizované. K těmto účelům revue Analogon poskytuje spousty textu a mnoho „sprostých obrázků“, na nichž se vyjímají nahotiny, zadnice a snoví fantomové v kloboucích a s kravatou. Nechybějí ani vousáči a parní samošky z masérských salónů. Ostinátním tématem surrealismu je tvůrčí svoboda, žánrem výstižná úvaha aneb kolosální blbina k zasmání a zamyšlení. Surrealistický synkretismus utváří mnoho rozličných přístupů k rozvoji zkoumání zdánlivých banalit v oparu arogantního diletantismu. Nemusíte být hned ortodoxní surrealisté; i když vyznáváte instantní moudra z obrazovek mobilů a televizí, texty Analogonu poskytují možnost zastavení zdánlivému duchu před novými výpravami za poznáním.

Vít Kremlička



Sheila Fitzpatricková

Stručné dějiny Sovětského svazu

Přeložil Aleš Valenta

Academia 2023, 244 s.

Stručné dějiny Sovětského svazu od australské historičky Sheily Fitzpatrick jsou skutečně „nejkratší“, jak zní jejich titul v originále. Dvoustetstránková knižní jednohubka, která původně vyšla v edici Shortest History of... australského nakladatelství Black Inc., je přístupným uvedením do tématu pro ty, kteří se chtějí v dějinách SSSR teprve orientovat. Což neznamená, že není napsaná s erudicí a interpretačním zaujetím. Fitzpatrick, již u nás v posledních letech konečně vyšlo několik důležitých a vesměs skvělých knih, je ostatně k takovému podniku povolanou osobou. Těžištěm její odborné práce je stalinismus, dokáže ale zhodnotit i následující období. V knížce kombinuje perspektivu velkých, politických dějin s perspektivou dějin sociálních, která se drží více při zemi. Všírá si tak nejen toho, co sovětská éra obyvatelstvu brala, ale také co mu dávala. To vyvstane obzvlášť ostře v konfrontaci s postsovětskou érou divokého kapitalismu, který přivedl k moci Vladimira Putina. V českém kontextu bude znít překvapivě až kontroverzně její tvrzení, že „Brežněvovu éru lze považovat za nejlepší sovětskou dobu – nebo za nejnudnější, závisí na úhlu pohledu“. Z hlediska sociálních dějin nicméně byla brežněvovská stagnace pro většinu sovětského obyvatelstva skutečně „zlatou érou“ právě proto, že postrádala inspirativní heroismus i krví zaplacené zvraty. Přinejmenším lze souhlasit s tím, že tuto etapu „nikdo nikdy neoznačil za dobu nejhorší“.

Matěj Metelex



Tomáš Boukal

Po stopách lidojeda

Dauphin 2023, 303 s.

Etnolog a spisovatel Tomáš Boukal si ve své nové knize Po stopách lidojeda vytyčil smělý úkol: prozkoumat archaické kořeny lidské kultury prostřednictvím mýtů a vyprávění původních obyvatel dálných krajín Sibíře a Severní Ameriky, ale i příbuzných příběhů z Evropy. Pracuje s různými zdroji od nedávných genetických a antropologických výzkumů až po bohatou primární i sekundární literaturu a používá i vlastní terénní poznatky. To, že původní obyvatelé Severní Ameriky přišli z Asie přes Beringovu úžinu, už dnes není žádná šokující informace, pozoruhodné je ovšem srovnání příběhů tradovaných přírodními národy na obou kontinentech a nalézání motivů, jejichž podobnost není náhodná. Pomocí základních mýtů společných etnikům severní polokoule se Boukal snaží zrekonstruovat jejich původ, stáří i způsob šíření. Jak je u autora zvykem, text se dobře čte v místech, kde reprodukuje a vykládá vlastní zkušenosti z terénu a v tomto případě zároveň zprostředkovává specifickým způsobem vyprávěné lidové příběhy. Interpretativní pasáže jsou poněkud suchopárnější, ovšem to lze u odborné publikace čekat. Nedozvíme se jen o šíření a vývoji mýtů o lidojedovi, ale také o různých domorodých tricksterech, tvorech, kteří stvořili pevninu, původně bílých krkavců, nadpřirozených bytostech, monstrech, čertech a jině havěti. Boukal čtenáře už poněkolikáté zavádí na zanikající okraj naší civilizace a opět dokumentuje jinakost magického světa, který mizí s posledními šamany a uctíváči přírody.

Karel Kouba



Panenky na útěku
(Drive-Away Dolls)

Režie Ethan Coen, USA 2024, 84 min.

Premiéra v ČR 21. 3. 2024

Ethan a Joel Coenové, jak známo, netočí jeden bez druhého. Přesto se Ethan rozhodl oprášit starší scénář a zfilmovat ho bez spolupráce svého bratra. Panenky na útěku se odehrávají na sklonku milénia a pokoušejí se oživit žánr devadesátkových ztřeštěných komediálních „road tripů“ a doplnit ho nejen lesbickou perspektivou, ale i řadou coenovských tvůrčích trademárků, jako jsou výstřední charaktery, groteskní stylizace či práce s náhodou. Bohužel se všechny tyto prvky coenovské poetiky tentokrát mění v nechtěnou sebestarodii. Kamarádky Jamie a Marian vyrážejí na nečekaný výlet z Filadelfie na Floridu, kde má poněkud upjatá Marian tetu. Vše začne tím, že Jamie svou přítelkyni přemluví, aby místo obvyklé rodinné návštěvy na cestu vyrazily společně a trochu si užily. Jenže v kufru vypůjčeného auta na ně čeká překvapení, které měla do floridského města Tallahassee přepravit trochu jiná sorta lidí. Už od první scény, v níž se dozvíme o původu onoho kufru, ale všechno skřípe – nefunguje komediální načasování a dokonce i tak talentovaní herci jako Pedro Pascal, obsazený do drobné role, působí trapně. Především však zcela toporně vynívá emancipační rovina snímku. Divoká Jamie, která se snaží přimět Marian, aby se uvolnila, neopomene pomalu v každé druhé větě zdůraznit, že hrdinky jsou lesby, a zápletka se doslova točí kolem penisů. Místo podvratného útoku na patriarchát vznikla utahaná komedie, která vtipy podává na sílu a v níž se křečovitě máchá všudypřítomnými dildy.

Tomáš Stejskal



Michael Bielický

Not Only New York

Galerie SPZ, Praha, 14. 3. – 26. 4. 2024

Pražskou galerii SPZ není těžké minout, i když přesně víte, kam máte namířeno. Jak napovídá její název, jedná se o nenápadný prostor původně malé garáže. Galerie v jednom z činžovních domů v Pštrossově ulici sice během vernisáže otevírá svá vrata, po většinu času je však výstava k vidění jen skrze malá okénka. Nejsem určitě jediný, komu se stalo, že se zvědaví kolemjdoucí dívali do výstavního prostoru spolu s ním, aby zjistili, co to tam vlastně pozoruje. Současná výstava legendy českého novomediálního umění a zakladatele Školy nových medií na pražské AVU Michaela Bielického ukazuje jednu z nejstarších podob jeho práce, kdy se ještě věnoval „obyčejné“ fotografii. Autor po emigraci z Československa pobýval v Německu a nějakou dobu žil také ve Spojených státech, konkrétně v bytovém komplexu Westbeth, jednom z prvních státém dotovaných prostorů pro umělce v USA. Skrze „fotografie z osmdesátých let“, jak zní podtitul výstavy, se s Bielickým vracíme o více než čtyřicet let zpátky k momentkám z amerických, ale i českých ulic – k záznamům zdánlivě obvyklých dní a k portrétům kamarádů nebo jen náhodných kolemjdoucích v New Yorku a Praze, které svou upřímností a spontánností připomínají, že ty nejsilnější fotografie jsou často právě „obyčejné“ záběry z našeho běžného života. Zároveň vidíme, že Bielického pozdější abstraktnější novomediální tvorba vyrůstá z pevných základů přímého kontaktu s nepříkrášlenou realitou, kterou pozorně sledoval od počátku své umělecké kariéry.

David Bláha



Dagmar Fričová

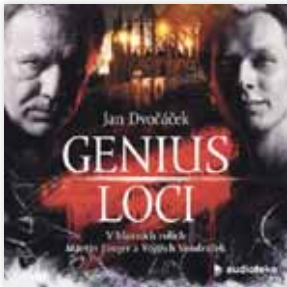
Propast

A studio Rubín, Praha, psáno z reprízy

5. 3. 2024

Konverzační tragikomedie je mainstreamem oblíbený žánr – kdo by se totiž nedokázal identifikovat se vztahovými tably páru na jevišti? Pokud se podobného formátu chopí alternativnější scéna, má ovšem divák plné právo čekat nějaké „ale“. Scenáristka Dagmar Fričová a režisérka Lucie Ferenzová v představení Propast přistupují k situaci, kdy se člověk probudí s kovicinou a jen ve spodním prádle vedle úplně cizí osoby, v vtipem, který je k překonání podobného nedopatření nezbytný. Do hry ale zapojují i kontext dnešní doby, kdy čím dál méně rozumíme světu i sami sobě. Planeta, jak ji známe, končí a my s ní. Co s tím jako jednotlivci svedeme? Jak věst smysluplně vlastní život, když nám někdo sebral rámec, v němž je jakýkoli smysl vůbec možný? A ke komu jinému je možné být v tomhle ohledu opravdu upřímný než k člověku, kterého vůbec neznáme a s kterým se nejspíš vidíme naposledy... Dvojice Jana Kozubková a Šimon Krupa v rolích zdánlivě otrlé krasavice a dezorientovaného ňoumy spolu na nakloněném king size posteli překvapivě ladí. Ambientní zvukový doprovod (vítr a tání) a jednobarevné nasvícení scény kombinují naléhavost s útechou. Inscenace poskytuje prostor vlastním myšlenkám a citlivě otevírá otázky, které v běžném životě radši zaháníme. Jak dlouho se ještě vydržíme dívat do propasti? A vy nikam nemusíte jít? Probudit se vedle někoho úplně cizího může vést i k tomu, že toho zjistíte překvapivě hodně o sobě.

Marta Martinová



Jan Dvořáček

Genius Loci

Audiotéka 2023

Série Genius loci je první projekt, který vzešel ze spolupráce platformy Audiotéka s katedrou scenáristiky pražské FAMU. Autor scénáře Jan Dvořáček na této škole zrovna dokončuje studium; režii měl na starosti Jakub Šmíd. Začínajícímu kutnohorskému policistovi je přidělen případ vandala, který středověké město vylepše svými graffiti. Je to pro něho trochu potupa, raději by řešil podivné zmizení studenta místního gymnázia. Když ale později zmizí i provozovatel kina, začne se ukazovat, že oba případy spolu pravděpodobně souvisí. Vedle této kriminální linky se scénář zaměřuje především na vztahy mezi jednotlivými aktéry, zejména mezi mladým vyšetřovatelem a jeho nadřízeným, který je zároveň jeho tchánem. Tak jako jiné „superprodukce“ z Audiotéky je i tento seriál kromě výrazné zvukové složky postaven především na známých hlasech, konkrétně Martina Fingera jako nerudného policejního šéfa a Vojtěcha Vondráčka v roli mladého policisty. Ve vedlejších úlohách uslyšíme Martina Myšičku, Petra Čtvrtníčka nebo Terezu Hofovou, ale také řadu začínajících herců v rolích studentů. Dvořáček v prostředí města a jeho poddolaného okolí, kde se občas něco propadne, rozehrává příběh, v němž se tajuplné úkazy pomalu mění v banální skutečnosti. Zároveň se mu daří vykreslit bezvýchodnost maloměsta, kde se dospívající jedinci všemožně snaží najít alespoň trochu zábavy a jsou ochotni tomu leccos obětovat. Český projekt úspěšně navazuje na podobně laděnou polskou Animu, která scenáristu jistě v mnohém inspirovala.

Jiří G. Růžička

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND



© MONSTRABARET FŘEDA BRUNOLDA 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.cz

Více informací najdete na www.advojka.cz

eskalátor

„Demokracie rozkvétá, / byť s kosmetickou vadou. / Ti, kteří kradli po léta, / dnes dvojnásobně kradou,“ zpíval Karel Kryl v roce 1993 v písni Demokracie. Jeho skepse k polistopadovému vývoji do značné míry vyrůstala ze zklamání navrátilivšího se emigranta, který nebyl českou společností přivítán s tak otevřenou náručí, jak si představoval. Navíc pro něj československá revoluce byla příliš samotová a ti, kteří jej vyštvali za hranice, zůstali nepotrestáni. Ať už ale hodnotíme jeho tehdejší odmítavý postoj jako odůvodněný, či nikoli, pramalá ochota podílet se na rozjařenosti „divokých devadesátek“ se dobovému mainstreamu zajídala. Dokonce natolik, že Kryl přicházel o posluchače. Jeho pateticky kritický tón, který se hodil k okupovanému a „normalizovanému“ Československu, zněl v době „svobody“ mnohým nepřípadně. Třicet let po písničkářově smrti jsou ale jeho jedovatosti na adresu polistopadové reality, zdá se, zapomenuty. Na Kryla můžeme s odstupem vzpomínat především jako na „tragéda národa“ z roku 1968. Deska Bratříčku, zavírej vrátka bude už navždy symbolizovat posrpnovou atmosféru (byť řada písní byla napsána ještě před invází vojsk Varšavské smlouvy) a v nemalé míře i katarzní atmosféru roku 1989 – alespoň tedy pro ty, co ji zažili. U příslušníků mladší generace Krylovy písně někdy vyvolávají pohrdavý odsudek. Jejich

patos je pro ně nesrozumitelný, snad i kýčovitý. Přitom kritika přítomnosti, kterou lze v mnoha z nich najít, je svým obsahem, když ne formou, vlastně nadčasová. I proto si ji už dvě dekády snaží přivlastnit národovecká scéna. Kryl se tak zařadil mezi „národní velikány“, kteří jsou projekčním plátnem, na něž si každý může promítnout, co se mu zlíbí: lásku ke svobodě i odpor k demokracii, světoobčanství i vlastenectví, odvahu k velkým slovům i kýč. Jak by na to reagoval on sám? Pravděpodobně slovy titulní postavy jeho Písně neznámého vojína: „Nasrat, jo, nasrat!“

Matěj Motelec

„Neuvěřitelných 262 kg proti 47 kg, takový zápas tu ještě nebyl, nejen u nás, ale nejspíš ani na světě. Až teď, v Red Face! Proti sobě se postaví nejsilnější Češka Lucie Kotlářová a královna Regina.“ Citace z tiskové zprávy „zápasnické“ organizace Red Face láká na další turnaj, který předstírá, že má cosi společného s bojovými uměními, ale ve skutečnosti jde spíš o oživení někdejších freak show, byť do klece zvané oktagon nevstupují „hříčky přírody“ jako před sto a více lety. Promotérům tuzemských organizací Red Face či Clash of Stars evidentně jde o vytvoření co největšího bizáru. Že spolu zápasí dva mnohdy sotva známí youtubeři či tiktokeři, co dvakrát prošli kolem tělocvičny? Málo. Nevidomý proti vidomému s páskou na očích? Málo. A co takhle kulturista proti třem romským soupeřům? Právě olomouckého siláka a youtubera Karlose Bendu organizátoři z čím

dál úspěšnější platformy Clash of Stars už potřetí postavili proti neadekvátním romským soupeřům. Nejprve to byli příbuzní Jaroslav a Diego Kotlářovi, kteří nad bývalým kulturistou několik let soustavně trénujícím MMA měli leda tak hmotnostní převahu, poté Bendovi čelili rovnou tři Romové, jeden po druhém, ale každý prakticky bez tréninku v tomto sportu. Nyní u konkurence můžeme sledovat dalšího zástupce rodu Kotlářů, dva a půl metráku vážící Lucii, jak se snaží vydobýt si svých patnáct minut slávy. Podobné turnaje degradují povahu jednoho z nejnáročnějších sportů vůbec, ať už si o něm myslíme cokoli. Především však zneužívají protagonisty, kteří povětšinou nejsou skutečnými influencery, ale spíše internetovými figurkami, posilují stereotypy a vyvolávají posměch či nenávisť nejen k menšinám. Zatímco třeba neporažený romský boxer a kickboxer Václav Sivák může být pozitivním příkladem či vzorem, to, co produkuje zmíněné organizace, není nic než pokleslé cirkusáctví.

Tomáš Stejskal

Vydávání a prodej knih ze své podstaty nemohou být ekologické podnikání. Na výrobu konečného produktu se spotřebuje množství dřeva a ekologickou stopu za sebou zanechává i jeho distribuce a prodej. Lze samozřejmě využívat šetrnější způsoby dopravy nebo rozesílat objednávky méně často, ztlumit v knihkupectvích termostat a používat LED žárovky. Ale i když všechny tyto kroky

mohou skutečně omezit ekologické škody, nevyřeší zásadní problém: každoročně rostoucí produkci knih. Ekologická rozhodnutí jednotlivců mají svou váhu, ale klíčové je chování „velkých hráčů“, a ti se apelům environmentalistických iniciativ zpravidla úspěšně brání. Výrazně pomohla energetická krize, která i větší podniky donutila hledat ekologičtější řešení. Se zajímavým nápadem, který by mohl vést ke zmírnění nadprodukce knih, přišla francouzská Asociace pro knižní ekologii, fungující od roku 2019: pokud knihkupec jeden měsíc v roce přestane nakupovat nové tituly, nejenže jednorázově ušetří peníze, ale také získá čas, který může věnovat péči o knihy, jež už ve svém obchodě má. S nadprodukcí souvisí i téma, o němž se ve slušné společnosti nemluví: skartace knih. V České republice se objem titulů vrácených nakladatelům pohybuje mezi dvaceti a třiceti procenty a velkou část těchto knih čeká likvidace. Jinými slovy, jsou recyklovány na krabice a další užitkové zboží. Někteří menší knihkupci se chlubí číslem okolo pěti procent. To je ideální stav, který je ovšem pro mnohé prodejny nedosažitelný. Velcí i malí hráči knižního trhu jsou uvěznění v tržní ekonomice, což mimo jiné znamená, že snížit výrobu je velmi komplikovaný krok. Jedním z nutných předpokladů omezení knižní produkce je zvýšení transparentnosti mezi jednotlivými účastníky knižního řetězce. Bez něho nelze vytvořit tolik potřebný tlak na nezodpovědné hráče.

Olga Pavlova