

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

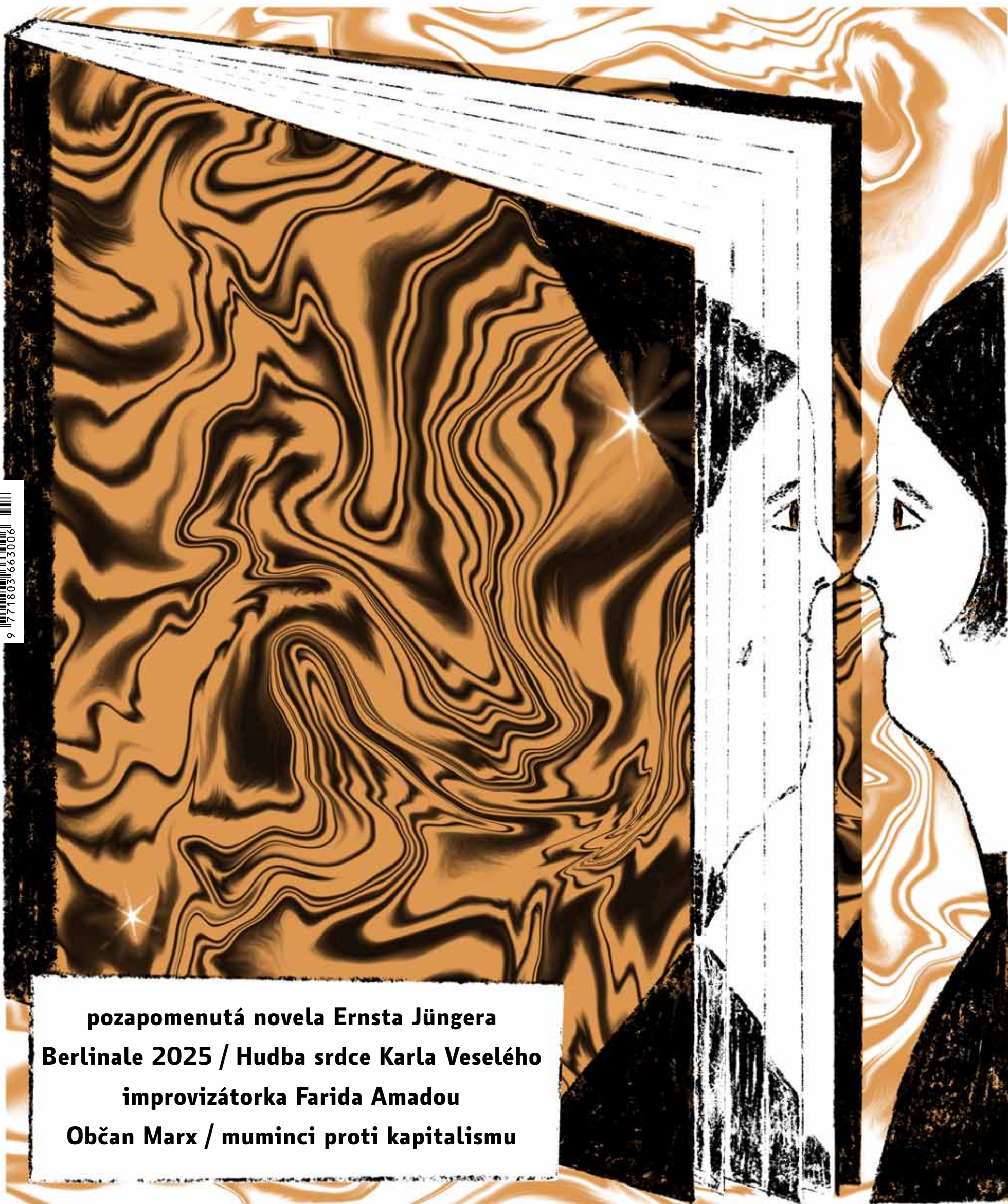
26. 3. 2025 ROČNÍK XXI

ADVOJKA.CZ

CENA 59 Kč

7

LITERATURA A SOCIOLOGIE



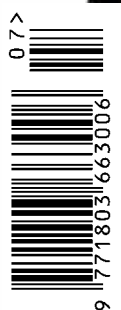
pozapomenutá novela Ernsta Jüngera

Berlinale 2025 / Hudba srdce Karla Veselého

improvizátorka Farida Amadou

Občan Marx / muminci proti kapitalismu

Ilustrace Nikola Logosová, 2025
ISSN 1803-6635

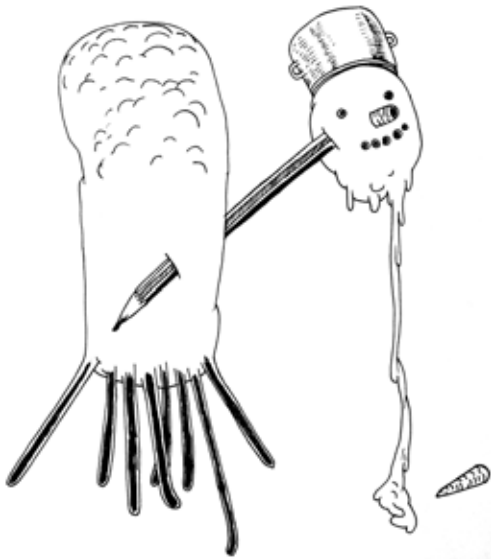


editorial

„Máš oči plné písmen, zase jsi nespal,“ vyčítá Olga Masaryková v televizním zpracování zásadních okamžiků českého století svému otci, s nímž si krátí společný čas ve švýcarském exilu návštěvou hřbitovů a citováním z románů. Otec, někdejší autor sociologických monografií a nyní zdatný diplomat, odpovídá: „Přece víš, že čtu romány celý život, každý den alespoň hodinu. Děj se co děj. Nikde nepoznáš líp, jací lidé jsou, co chtějí, jak jednají, než z románů. O Angličanech toho nikdo nevěděl víc než Austenová. Vždycky, když se setkám s někým významným, přečtu si nejdřív jeho životopis, abych věděl, o čem s ním mám mluvit.“ Tento (nechtěně groteskní) dialog dobře ilustruje jedno z běžných očekávání, která na literaturu minimálně od balzacovských časů klademe a jež v různých čtenářských denících přetrvávají dodnes: literatura podle tohoto pojetí zrcadlí společenskou realitu, vede nás k pravdivému poznání sociálních faktů a poskytuje nám orientaci v „nečitelných“ životních situacích. Zkrátka, autor či autorka čtenářstvu předkládají laboratorní zprávu o životě společnosti.

Jan Váňa a Anna Schubertová z Literatuře & Society Laboratory, zřízené při Ústavu pro českou literaturu AV ČR, pro toto číslo A2 připravili blok textů, které se pokoušejí představit mezioborovou disciplínu literární sociologie včetně příkladů, čím se může zabývat, a způsobů, jak to dělá. Dočtete se mimo jiné, kde leží slepá místa literární vědy, jak těžké je definovat literaturu, v čem spočívají přednosti vyprávění v médiu počítačové hry, která vede hráče k experimentům s identitou, nebo proč by ve vašem jídelníčku neměl chybět salátek ze šanty kočičí.

Příznávám, že některé z výzev, jež literární sociologie formuluje, na mě – coby člověka spokojeně uvelebeného v literární



Ilustrace Jiří Franta

komparatistice – působí jako objevování Ameriky. Co je překvapivého na tom, že básnický jazyk nese morální poselství a zpochybňuje veřejné postoje? A copak už jsme dávno nepřesunuli pozornost k „aktu utváření literárního významu“, v němž hraje roli subjektivita čtenáře?

Nejen literárně-společenské kauzy, jež zmiňuje tematický esej, ovšem ukazují, že se „vztahem literatury a sociálna neumíme zacházet“, a to i z toho důvodu, že se nedaří sladit jazyk, kterým promlouvají literární a sociální teorie. Snad je to výzva, abychom konečně našli společnou řeč. V situaci vzájemného konstituování (nebo, jak by řekl Hartmut Rosa, „rezonance“) literatury a společnosti totiž nejde o to, jak definovat řetězení příčin a následků, ale o stav „mediopasivity“ – oba světy na sebe působí, ale zároveň se nechávají unášet proudem zkušenosti. Nechte se unášet spolu s námi!

Blanka Čínátlová

Dmitrij Prigov

STRATIFIKACE

Dánové se smějí jako lidé, a jestli je budeme brát jako 1, tak Angličany lze označit za 0,9, Francouze za 0,8, německojazyčné Švýcary za 0,6, Němce za 0,2, Italy zase za 0,85, Rusové se mohou dostat na 0,5, Číňané až na 1,2, jejich démoni na -8, ostatní démoni na -5, upíři, vlkodlaci, kojenci a skunkové na -2. O andělech se neříká nic. Světci jsou určitě na absolutní nule, ale už v jiné klasifikaci.

Úryvek v překladu Jakuba Kapičiaka vybral Michal Špína

z obsahu

- 4 Vcházejí do slov, aby byly věčné. Román Potvory Camily Sosa Villady / Dominika Tesařová
- 4 Dobrodružství mladé Island'anky. Novela Sigrún Pálsdóttir Neuvěřitelná cesta / Klára Soukupová
- 5 Největší a nejodpornější tajemství. Návštěva na Godenholmu Ernsta Jüngera / Karel Kouba
- 5 Zima – můj konec / literární zápisník Jakuba Vaníčka
- 6 Od identity k vnitřním rozporům. Jak přemýšlet o literatuře a sociologii? / Hernán Maltz
- 7 Nejednoznačnost a empatie. Seamus Heaney, morální napětí a literární sociologie / Marcel Knöchelmann
- 8 Valentýnka Karla Orleánského. Kulturní skripty a sex ve středověké literatuře / Dominika Kecsovová
- 9 Mezi sociologií a divadlem. Od zkoumaného objektu k aktivnímu činiteli / Petr Kodenko Kubala
- 10 Hauntologie ztracených zítřků. Disco Elysium a možnosti herního vyprávění / Adéla Sodomová
- 11 Stárnutí bez filtru. Berlinale 2025 / Martin Mišúr
- 12 Je to jen pop. Hudba srdce Karla Veselého / Petr Uram
- 13 Poslechněte si konec. Farida Amadou a bludný kruh hudebního marketingu / Jan Klamm
- 13 Nick Cave a ti druzí / hudební zápisník Adama Tomáše
- 15 Než přijde doom. Odbory a zaměstnaní v kultuře / Anna Remešová
- 18 Příběh bez scénáře. Hledání rovnocenného vztahu literatury a společnosti / Anna Schubertová, Jan Váňa
- 20 Není jen jedna správná odpověď. S literární vědkyní Ritou Felski o průnicích literatury a sociologie / Anna Schubertová, Jan Váňa
- 22 R is for Ruben and Petřín / poezie Anny Zikraské
- 25 Muminci proti kapitalismu. Mark Fisher a stripy Tove Jansson / Aneta Kohoutová
- 26 Průvodci po konci světa. Dvě knihy o antropocénu / Petr Profen Mareš
- 27 Dědic evropského republikanismu. Historik Bruno Leipold o občanu Marxovi / Tomáš Obůrka
- 29 Stížnosti teologa jurisprudence. Deníky Carla Schmitta / Matěj Metelec
- 30 Překonání mlčení. Nad knihou Petry Procházkové Cesta Rusů k válce / Olga Pavlova
- 30 Symbolický protest a symbolické výsledky / sloupek Matouše Hrdiny

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
9. DUBNA 2025

Úzkost z druhé sklizně

TEREZA STÖCKELOVÁ

Ať už s odporem, s obavami, anebo s nadšením, světová veřejnost v posledních několika týdnech sleduje především staronového amerického prezidenta a jeho hnutí MAGA (Make America Great Again). Mě jako socioložku vědy a medicíny stejně tak zajímá k němu přidružený méně tematizovaný fenomén „Make America Healthy Again“ neboli MAHA, tedy „Udělejme Ameriku znovu zdravou“. Klíčovou osobou tohoto hnutí je nový federální ministr zdravotnictví Robert F. Kennedy mladší.

Pokud je v Česku toto hnutí známo, pak zřejmě svým odporem vůči očkování (nejen proti covidu-19). Pro Kennedyho a jeho stoupence a stoupenkyně je ale stejně důležitá, ne-li důležitější, otázka americké stravy a její kvality. V tomto případě se zásadní substancí stalo nepasterizované mléko, které je „mahaisy“ vyhledáváno a oslavováno jako zosobnění zdravé, netoxické a neprůmyslové stravy. Stejně jako v případě očkování je v pozadí touha po „návratu k přírodě“, k jakémusi „organickému“ životu.

MAHA reflektuje řadu reálných problémů, se kterými se dnes Spojené státy potýkají více než jiné „vyspělé“ země.

Jak říká můj český spolupracovník, klinický výzkumník a lékař, naše těla se stala bojištěm potravinářského a farmaceutického průmyslu. Na jedné straně na nás útočí ultrazpracovaná strava s vysokým podílem jednoduchých cukrů, soli a koktejlem emulgátorů, stabilizátorů a barviv, které potravinářské produkty drží pohromadě a lakují na růžovo. Taková strava při dlouhodobé hojné konzumaci prokazatelně vyvolává řadu zdravotních a metabolických komplikací, jako jsou obezita nebo diabetes druhého typu. Tato strava přitom není osobní volbou: vzhledem k tomu, že tvoří páteř naší potravinové infrastruktury, lze se jí vyhnout jen se značným úsilím. Před jejími „následky“ se nás pak – na straně druhé – snaží chránit farmaceutický průmysl pomocí léků na hubnutí, statinů či antidiabetik. Ty jsou však často velmi drahé (jednak pro veřejné zdravotní systémy, jednak pro pacienty) a mohou mít řadu vedlejších účinků.

Ve Spojených státech dnes žije s obezitou 20 procent dětí a přes 40 procent dospělých. Strmě se navyšuje i výskyt diabetu druhého typu, a to i u dětí. Šest z deseti Američanů již vyzkoušelo novou generaci „záračných“

Ilustrace Damian Masłowski

léciv proti obezitě. Měsíční užívání je přitom vyjde na více než tisíc dolarů, a na (online) trhu se proto objevují i alternativní, na koleně spíchnuté verze těchto léčiv. V Evropě, včetně Česka, není z hlediska metabolických nemocí situace o mnoho lepší a podobná trajektorie se v dnešním globalizovaném světě vztahuje v podstatě na každý kontinent. Nejenže se produkty nadnárodních potravinářských a farmaceutických koncernů konzumují téměř všude, ale jejich výroba, která může být vysoce toxická, se soustředí do zemí s nižšími regulačními standardy.

Není proto překvapením, že mezi stoupence MAHA zdaleka nepatří pouze z řetězu utržené republikánské modré límečky. Resentiment proti potravinářskému a farmaceutickému průmyslu mobilizuje i příslušníky středních a vyšších tříd vyznávající seberozvoj či uvědomělé rodičovství... A nechybějí ani opatrné sympatie ze strany odborné veřejnosti.



V prestižním medicínském časopise The Lancet vyšel nedávno komentář americké nutriční epidemioložky, která rozbírá „přísliby a pastí“ MAHA. Hnutí chválí za to, že se mu podařilo konečně dostat otázku kvality potravin a stravování do centra veřejné debaty. Zároveň se ale obává, že opatření nebudou založena na odborných poznatcích. Což se tedy ve světle MAGA škrtů ve státní správě a výdajích na vědu jeví více než pravděpodobné.

Americká socioložka Hannah Landecker, která se zabývá výzkumem metabolismu a mapuje dlouhodobé biosociální toky nejrozličnějších chemických substancí ve 20. a 21. století, mluví ve svém nedávném článku o „životě za druhé sklizně“. Nepopisuje ovšem žádný idylický obrázek venkova v období otav, ale naši současnost, kdy sklízíme kyselé plody dlouhé, často nedostatečně regulované industrializace postupující všechny oblasti výroby. Tato industrializace probíhá nejen v prvním, ale i v druhém

a třetím světě. Landecker přesvědčivě ukazuje, že neexistuje žádná cesta zpět, žádný „návrat“ k organickému životu a zdraví. Chemikálie v prostředí mají svoji časovost a biochemickou komplexitu, ze které se nejde vyvázat. Jedinou možností je detailní mapování toků látek a snaha o jejich regulaci, která však bude vždy dílčí a omezená. I kdybychom dnes vypnuli všechny průmysl, plody industrializace budeme sklízet ještě mnoho generací.

Přes různé povrchové odlišnosti jsou hnutí MAHA a MAGA blízcí sourozenci. Také MAGA reaguje na toxickou „druhou sklizeň“ – v tomto případě v podobě americké verze imperialismu během studené války i po ní. Před touto sklizní chce nyní MAGA uniknout manévry geopolitického izolacionismu, jako by minulost šla jednoduše poškrtat. Geopolitická toxicita není ale o nic méně trvanlivá a komplexní než ta biochemická.

Autorka je socioložka.

Nějaký čas před Velikonocemi

CARABUS
CANCELIATUS

PETR BORKOVEC

Jak pije holub hřivnác? Tak, že bez ohlednutí utíkáš ke knihovně pro slovník, abys to vůbec nějak zmohl.

Zjeví se z dubu a už má všechno vyměřené. Přistane na kraj zahradní vany, jako by tam zaklapl – na centimetr přesně v místě, kam dosedl včera i předevčírem. Nesrovná se ani nerozhledne, rovnou se převáží a nabere vodu. Zdvihne pak trochu hlavu a nechá ji stékat do hrdla a voda, jak pod peřím proudí dál a hromadí se mu v břiše, hřivnác svou vahou pozvolna překloupí nazpátek do rovnovážné polohy. Holub to opakuje. Podobá se přitom rozměrnému, ale nejlehčímu plováku; připomíná mi dokonce obyčejný rybářský splávek, který se potápí pod hladinu a noří ven při prvních ducnutích velké a tlusté ryby. Ryby velké a tlusté asi jako holub hřivnác, spíš ještě o hodně tlustší.

Při tom zobání vody a vážení o mně celou dobu ví, ale vůbec si mě neprohlíží. Vždycky hledí netečně a jakoby skrz mě.

Z řady borovic v sousední zahradě vychází suché luskání, samo od sebe, jako vždycky; borovice na sobě pořád takhle pracují. Nejmenší ptáci, asi jen sýkory, se jednoduše ozývají. Jinak jsou zahrady v tichosti, a pokud jde o hřivnáce, když pije – tomu jako by někdo úplně stáhl zvuk! Potom ale borovice shodí několik starých šišek, které třeskou o asfalt jako proutěné košíky. Hřivnác tleskne a vyburácí od vany. Roztáhne křídla i ocas, vznese se kousek kolmo a pak, po otočce, v níž zbehlá, zamíří nejkratší cestou zpátky do dubu, který ale jen prolétne a – zmizí.

Slova: ozobí, ohbí, dutohlas: amfibrach a jamb.

První jarní oheň jsme ještě nedělali (vánoční stromek i šedé jmelí čekají u ohniště), ale krátký výlet jsme už stihli. Klouzali jsme po svazích s divokými akáty, suchými a vyklovanými jako fagoty. Kolem otvorů se praštěně točily sýkorky a tu a tam do nich zapadaly jako klapky. Jejich polety v mžítkách nečekané silného slunce působily zvláštně; oběma – ptal jsem se tě – se nám zdálo, že poletují

spíš jako hmyz, těžcí brouci. Na zpáteční cestě ve vlaku: vdova s velikonoční pracovní dobou a synem bez práce. Obrovský syn seděl proti ní, celou cestu hlasitě telefonoval, při hovoru se nakláněl dopředu a nepřetržitě se díval matce do očí, jako by jeho slova patřila jí. Ale bylo jasné, že neočekává ani to, že matka bude jeho telefonát – byť jen posušky – komentovat. A ani on nevysílal signály, které by propojily telefonát s její přítomností. Jen na matku zíral a na celý vagon komusi říkal:

„Asi se nechám zmizet k mámě. Budu se válet a žrát. Do kempu na svátky nechci.“

Slovosled: Nechci do kempu na svátky. Nechci na svátky do kempu. Na svátky do kempu nechci. Do kempu nechci na svátky. Nechci, nechci, nechci.

Vrátili jsme se hrozně unavení.

Naše slova: protipomlázka, opačná hostina, smaragdový tulipán.

Do postele s nimi!

Myslel jsem to tak.

Nakonec jsme si ale jenom porovnávali zestárlá místa na tělech a tys – i hudba k tomu dohrála – celý den uzavřela:

„Ve starém domě se rychleji stárne.“

Zatímco spíš, chodím někdy po domě s dalekohledem, který jsi mi darovala k narozeninám. Nejčastěji se dívám z oken do zahrady a hledám buněčné krajiny, v něž se zvětšené drobnosti proměňují. A čekám, protože po nějaké době vždycky začnu uvnitř domu zřetelně slyšet zvuky, a ihned si také představím místo, odkud vycházejí, i toho, kdo je způsobuje. Myslím, že to je vysvětlitelné propojením těch uhrančivých obrazů, které vidím v dalekohledu, se zvuky srdečního rytmu, s pulsem a šelestěním vlastní krve. A tím, že se všechno odehrává v naprosté tichosti. Ale nechci to rozluštit – rád bych prostě, aby ten okamžik přišel. Těším se na něj, i když bych nebyl rád, kdybys mě s dalekohledem v noci přistihla. Nejčastěji se zvuky ozývají z kuchyně, od dřezu, kde nad nádobím stojíme my dva a spolu s námi průvodci, kterých v poslední době přibývá.

Autor je básník.

Největší a nejodpornější tajemství

Návštěva na Godenholmu Ernsta Jüngera

Pozapomenutý text německého spisovatele Ernsta Jüngera Návštěva na Godenholmu zachycuje skupinku lidí na konci světa, kteří se věnují hledání a výzkumu hraničních stavů vědomí. Novelu o zasvěcení a odvaze čelit tomu, co přichází, ovlivnila autorova zkušenost s meskalinem a s LSD.

KAREL KOUBA

„Napůl otupený jsem klesal hlouběji, prošel jsem přes opuštěná města mexického typu a exotické, ještě neobjevené skvělosti. Zhrozen jsem se zkoušel držet na povrchu, soustředit se na vnější svět, na okolí. Na čas jsem uspěl. Pak jsem pozoroval Ernsta Jüngera, tak obrovského v místnosti, houpajícího se dopředu a dozadu, mocného kouzelníka,“ píše Albert Hofmann v knize *LSD, mé nezvedené dítě* (1979, česky 1997) o jedné z psychedelických seancí, které si s německým spisovatelem Ernstem Jüngerem dopřávali od roku 1951. Na prvním společném sedánku Jünger dostal velmi opatrnou dávku LSD a Hofmannovi poté řekl, že „v porovnání s tygrem meskalinem je vaše LSD jenom kočka domácí“. Ale jak se z Hofmannovy knihy dále dozvíme, v roce 1970 se díky mnohem vyšší dávce ocitl „blízko u nejzazších dveří“ a Jünger vzal tuto inspirující substanci na milost. O tom se lze ostatně dočíst i v jeho do češtiny dosud nepřeložené knize *Annäherungen. Drogen und Rausch* (Přiblížení. Drogy a opojení, 1970).

Výše nastíněný kontext se k Jüngerově novele *Návštěva na Godenholmu* (Besuch auf Godenholm, 1952) váže především tím, že vyšla po autorově první zkušenosti s LSD. Ta byla spíše vizuálního rázu a podle Hoffmannových slov se v knize odrážejí některé skutečnosti, které během intoxikace prožili. Vzhledem k tomu, že autor měl již podstatně intenzivnější zkušenosti s meskalinem, však novelu můžeme číst obecněji jako autentickou zprávu o hlubokém prožitku hraničního stavu vědomí – tedy nejen jako zprávu o jedné

intoxikaci, ale jako záznam mystického vhledu, osvětlení, šílenství nebo prožitku blízkosti smrti.

Zažehnat nepokoj světa

Autor, který na konci dvacátých let prošel fascinací totalitarismem, ale prohlédl a napsal svou nejvýznamnější prózu *Na mramorových útesech* (1939, česky 1995), v níž vizionářsky předjímá tragédii druhé světové války a hrůzy páchané autoritáři, je dodnes vnímán poněkud kontroverzně. *Návštěvu na Godenholmu*, jak píše v doslovu Ivan Jirovský, lze brát jako beletristický pendant o rok dříve vydaného eseje *Chůze lesem* (1951, česky 1994), do nějž Jünger vtělil své názory na svobodu jedince a formuloval v něm vůli stát mimo systém. Což se mu povedlo natolik, že se k němu dodnes odkazují anarchisté, kritici konzumerismu, antivaxeři i náckové.

Vyprávění *Návštěvy na Godenholmu* plyne klidně a tiše, s odbočkami do minulých dějů v životech několika málo postav, ale pod povrchem se občas ozvou temné tóny, které čtenáře překvapí svou intenzitou a hrozivostí. Skromný děj je v podstatě vystižen názvem knihy. Trojice hledajících přijíždí na loďce z temného severského pobřeží na ostrov Godenholm, kde sídlí jejich učitel jménem Schwarzenberg. Žije tu na statku s hospodyní a pomocníkem s temnou minulostí a jeho následovníci za ním chodí, aby zkoumali hlubiny mlčení. Schwarzenberg „má schopnost zažehnat nepokoj pohánějící náš svět – ono kyvadlo, jehož kmitání se přenáší na legie ozubených kol, převodů a strojů“. Zdá se, že ho obestírá okultní nimbus nebo jakýsi psychedelický aerosol, jenž mění vědomí lidem v jeho okolí, prohlubuje jejich vnímání a zprostředkovává jim poznání a z něho plynoucí radost i utrpení.

Moudrost nadřazená dějinám

Skeptický neurolog Moltner a optimistický archeolog Einar se setkali na bojišti druhé světové války a na konec světa, kde vládne šedá barva a život připomíná spánek, je dovedla touha po nalezení či alespoň pochopení něčeho vyššího. K učiteli se uchylují s místní dívkou Ulmou, jíž je sice

věnována nejmenší pozornost, ale v příběhu hraje významnou roli. Vlastně není jasné (a ani důležité), co konkrétně na ostrově hledají. Jedná se o pokus nebo snad o hru, ta má ale životní důležitost: „Snaha zkoumat v malých skupinkách situaci, společně jí vzdorovat a zkoušet své síly, nebyla vůbec marná. Nebylo to nic nového, vždy existovaly podobné postupy v dobách velkých otřesů – v pouštích, klášterech, v poustevnách, ve stoických a gnostických společenstvích, v kroužcích obklopujících filosofy, proroky a zasvěcence. Vždy existovala moudrost nadřazená dějiněmu násilí a nutnosti.“

Moment, kdy se zastaví čas a začnou se dít nejrůznější magické synestezie, lze bez přehánění označit za jeden z nejkrásnějších (a zároveň nejděsivějších) popisů rozšířeného vědomí či zasvěcení. Hledači se octnou v oku bouře, a když přemohou strach a projdou symbolickou smrtí, propadnou se do nepopsatelného klidu a otevrou se jim nepoznané světy. V klíčovém okamžiku, kdy se pochyby zhroutí i s okolní realitou, zjistíme, že tu vlastně nejde o nic jiného než o podstatu

života: „Blížilo se to, před čím všichni prchají, co každého žene do náruče jeho nejdražších, do nejdůvěrnější blízkosti. Bylo to největší tajemství, nejodpornější tajemství na této zemi, strašná ohavnost. Viděli přicházet to, o čem všichni vědí a schovávají se před tím ve svých špeluňkách, když temnota roste s každou vteřinou. To je ten osten v těle, matka všech ostatních druhů hanby.“

Tím se obloukem vracíme k psychedelické zkušenosti, jejíž smysl nespočívá v zábavě, ukrácení času nebo sbírání zážitků. Její prapodstatou je totiž nahlédnutí smrti a následná katarze, postupné navracení se do reality a integrace smrti do běžného života. Nejde o memento, ale o prosté vidění života prizmatem smrti. A to se Jüngerovi v *Návštěvě na Godenholmu* podařilo zprostředkovat. Někdo by to mohl nazývat nihilismem, ale mnohem spíš jde o plnější nahlédnutí skutečnosti. Jde jen o to, jak moc se tímto poznáním necháme pohltnout.

Ernst Jünger: Návštěva na Godenholmu. Přeložila Lenka Ovčáčková. Malvern, Praha 2024, 98 stran.



Trojice hledajících přijíždí na loďce z temného severského pobřeží. Ilustrace Silvie Vavřinové

literární zápisník

Zima – můj konec

JAKUB VANÍČEK

Pamatuju si docela přesně, jak ohromné mě pronásledovalo trápení během posledních let, která jsem prožil ve městě. Bydlel jsem tehdy v docela útulném malém bytě, každé ráno procházel parkem, stoupal po schodech do redakce malého nakladatelství a tam pak koukal do stohů papírů a do obrazovky, pořádal korespondenci v šanonech a děsil se, že tohle – život v kanceláři – už bude celý můj život. Navždy. Každý den, někdy snad i co hodinu, jsem si opakoval, jak strašlivému způsobu existence jsem propadl, že jsem vyměnil možnost rozhodnout o sobě a svém čase za jistotu pravidelného každoměsíčního příjmu, a ujišťoval jsem se o tom, že déle než měsíc nebo dva už tohle martyrium nedokážu snášet.

Vůbec nejhorší byly zimy, ty dlouhé tři měsíce, kdy se město stalo pastí naplněnou mokřím špinavým sajrajtem, odstříkujícím od kol projíždějících aut. Stačilo jen pomyslet na cokoli, na jakoukoli alternativu

k upachtěnému životu redaktora, docházejícího na určený čas ke své židli, a zrychlil se mi tep. Procházel jsem městem, neviděl kolem sebe vůbec nic, jen hnus, domy a ulice, a do zbláznění jsem si opakoval: Musíš uniknout! Musíš, vole, zmizet! Co nejdřív zabal sebe, ženu, těch pár krámů, které jste spolu nashromáždili, a vytrať se do neznáma!

Dnes už vlastně ani nevím, co bylo spouštěčem velkých událostí; jednoho dne jsme s ženou seděli v bance, vyřizovali hypotéku na dům se zahradou (tehdy vlastně ještě docela dostupnou hypotéku) a já se před bankovní úřednicí tvářil, že chci – tak trochu netypicky – nadále bydlet v nájmu ve městě, jen k tomu mít vlastní chalupu, dům na malé vsi někde uprostřed republiky dobrých dvě stě kilometrů za městem. V zaměstnání samozřejmě zůstávám, tvrdil jsem, a nevím, buď jim to bylo jedno, anebo mi na tuhle pohádku skočili. Každopádně jsem obratem podal výpověď a za necelé dva měsíce frčel uprostřed horkého dne i s ženou a papoušci za novým životem.

Ideál byl tento: v chladném domě si užívat léta, koupat se v rybnících, podnikat výlety po kraji, a v zimě zase naopak vysedávat u kamen a louskat nekonečné romány. S takhle naivním plánem jsem si zavařil na dvě tři generace dopředu, a po pravdě jsem si tehdy ani na okamžik nepřipustil, že tak šílená představa života v ústraní na mě poprvé dolehla

na semináři literatury 19. století. Tu jsem – jen tak mimochodem – zbožňoval, opájel jsem se příběhy o nešťastnících utrápených venkovem, o lidech uvězněných uprostřed lesů a polí, a vůbec mi nedocházelo, že jestli nedostanu rozum, i já se budu osm měsíců v roce plahočit po rozblácených cestách a do omrzení pobíhat mezi dřevníkem a světnicí.

Žádnou z hrůz, které prožívají lidé zjevíš se po způsobu příznaků někde na vidroholci uprostřed cizího venkovského živlu, jsem samozřejmě neplánoval. Chtěl jsem žít, ne trpět. Dnes už ovšem dobře vím, že někde hlouběji, pod kýčovitými obrazy chalup zavalených sněhem, pořízených spisovatelů v momentě, kdy si venkovan odskočil pro dynamit, že pod tím vším se skrývá ještě jiná představa s tvrdým formativním účinkem: uprostřed zimní tmy, nedlouho poté, co vyhasla kamna a vystydla konev s meltou, žhnou do noci oči podivína, nekompromisně vyobcovaného, zatímco kolem domu se mrouskají kočky a sousedovic pes štěká od večera do rána jako pominutý.

Abych nepřeháněl – takhle daleko jsem se zatím neprobojoval.

Je zima, je noc a do půlnoci zbývá pár minut. Venku to už pár dní vypadalo na příchod předjaří, není to ani týden, co jsme s přítelem malířem vyrazili do kopců a brodili se studenou Svratkou, jelikož podzimní povodeň strhla most pro pěši. Ale jen vypadalo; dnes

už zase sněží, mrzne, do kraje se vrátil vítr a všechno to, čeho jsem si letos užil měrou vrchovatou. Sedím v místnosti a zkouším si vybavit chvíli, kdy jsem se definitivně rozhodl nakopnout celý svět do zadku a jednou provždy se vypařit z dohledu, vzdát se MHD, Lidlu, veřejné knihovny, hospod a báječného života s přáteli.

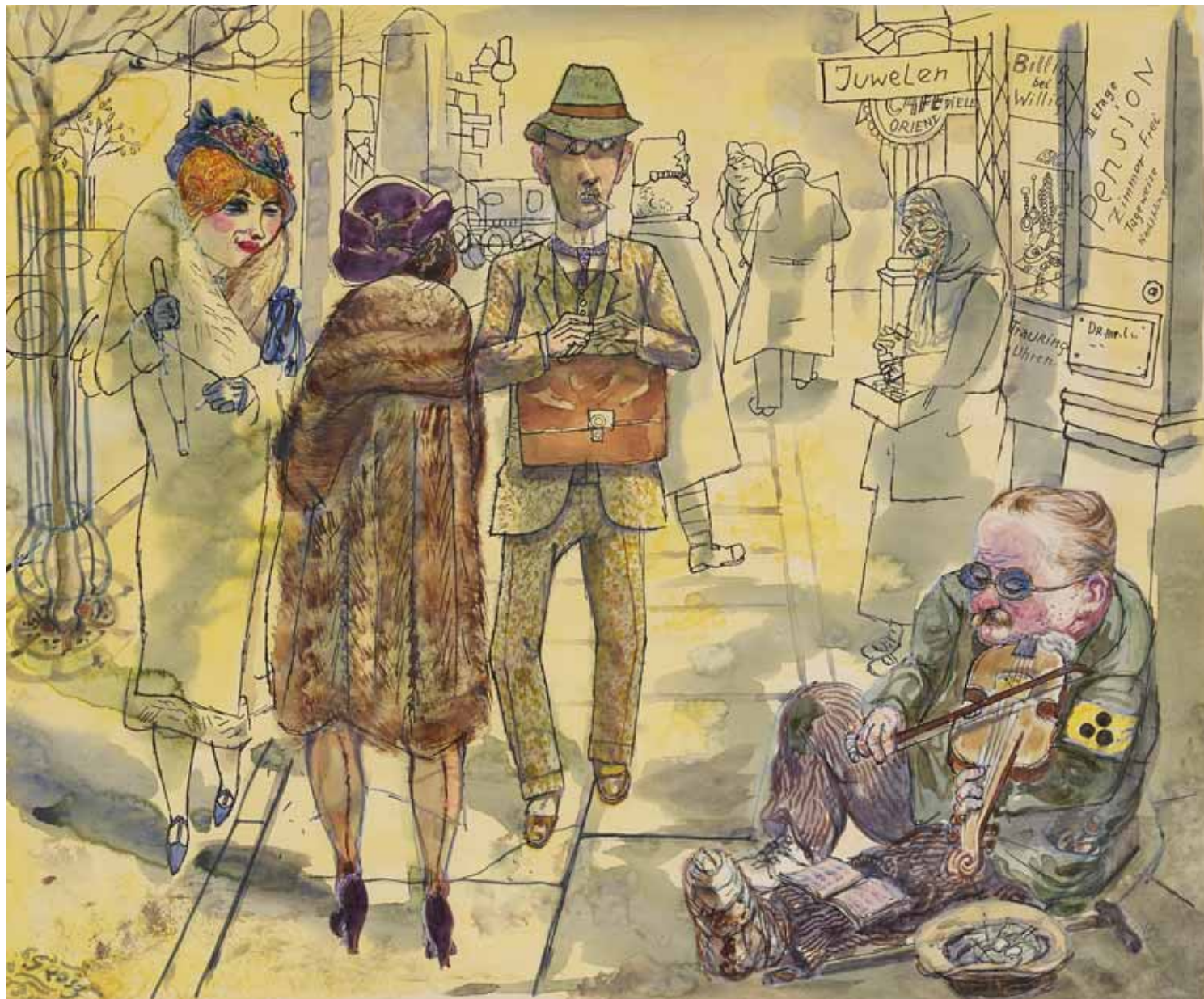
Vytáhnou z knihovny nahodile svazek, je mi úplně jedno, co v tuhle hodinu čtu, navleču si na pyžamo tlustý svetr, protože bdít v našem domě v půlce března do noci je jen pro otrlé a zajištěné, možná si ksakru nasadím i čepici. Vždyť vůbec nejhorší vždycky byly a vždycky budou zimy! Dva nebo tři měsíce, kdy se mi život stane pastí, ať už se brodím po kolena ve sněhu cestou k lesu, nebo schytávám studené bomby na chodníku v rozsoleném městě. Neuteču před tím, neuteču před sebou, před Drašarem ani eskamotérem z věčné hladového podhůří, a ať udělám cokoli, všechno bude nanejvýš vrcholným aktem marnosti.

Ráno do mě drcne žena: venku prý docela nasněžilo, ale že se z toho nemusím úplně podělat, protože už v druhé půli týdne se zas udělá jaro. Jasně, říkám jí pak u snídaně, není nic horšího než mít zimu skoro za sebou, čekat na jaro a na silné slunce. Patnáctkrát jsem to zažil a rok od roku je to pokaždé jen horší a horší. Příští rok chci do bytu, ve kterém visí na zdi termostat.

Autor je nakladatel a antikvář.

Od identity k vnitřním rozporům

Jak přemýšlet o literatuře a sociologii?



Co bylo dřív – jedinec, nebo systém? George Grosz: Berlínské ulice, 1932

Může literatura současně něčím být i nebýt? Ani sedmnáct různých definic literatury nenabízí její spolehlivé vymezení. Jednoznačně se ovšem nedá definovat ani obor sociologie. Pokud hledáme společného jmenovatele obou disciplín, musíme reflektovat také vágní představu o jejich rozkolísanosti.

HERNÁN MALTZ

Chceme-li přemýšlet o vztahu literatury a sociologie, asi bychom měli začít konstatováním, že jak „literatura“, tak „sociologie“ jsou dost nejasné termíny. A to nikoli proto, že by nebyly dostatečně definované, ale naopak kvůli tomu, že jejich definic najdeme až příliš mnoho.

„A“ a „non-A“

Literatura se – celkem intuitivně – dá popsat jako určitá unikátní diskursivní praxe, která vychází z velmi specifického způsobu práce s jazykem. Takové chápání nicméně odsouvá stranou spoustu dalších definic, které by mohly posloužit stejně dobře. Připomeň jen několik platných tvrzení. To, že jich je právě sedmnáct, je jen náhoda; určitě by se jich dalo vyjmenovat víc. Literatura tak mimo jiné může být: 1. volnočasová aktivita; 2. povolání; 3. vyučovací předmět na různých stupních škol; 4. zbraň ve službách revoluce; 5. způsob, jak kombinovat slova jinak, než se to obvykle dělá; 6. seznam knih k přečtení; 7. prostředek k prožívání jiných životů; 8. podmínka štěstí; 9. národní poklad; 10. soukromá sbírka písemností; 11. suma autorů a autorek, které máme rádi (v tom smyslu, že máme rádi jejich texty); 12. diskursivní žánr, který nás uchvacuje; 13. soubor (patříčně pružných) pravidel, jak správně psát; 14. plod umělecké spolupráce; 15. soubor děl, jež spolu souvisí bez ohledu na záměry jejich tvůrců; 16. lidská činnost, jež se (jako tolik jiných) proměňuje vlivem masivního rozšíření mobilních zařízení s internetovým připojením a v poslední době i s nástupem umělé inteligence (jež umožňuje texty automaticky generovat); 17. elegantní způsob, jak dát spolucestujícím v MHD najevo, že jsme vzdělaní lidé a časové úseky

nezbytné k vnitroměstským přesunům stále ještě využíváme k tak kulturní činnosti, jako je čtení tištěných knih. A tak dále.

Za povšimnutí stojí, že by se tento výčet dal snadno rozšířit o negaci každé z obsažených definic: literatura nemusí být volnočasová aktivita, nemusí se stát zbraní ve službách revoluce, nemusí představovat diskursivní žánr, který nás uchvacuje, nemusí být podmínkou štěstí... Chci tím upozornit na skutečnost, že se způsoby, jak chápat literaturu, nejen různí, ale mohou být vzájemně nekonzistentní, nebo si dokonce odporovat. Vymezení tak nespĺňují zásady formální logiky a princip bezrozpornosti: literatura může být „A“ a zároveň „non-A“, může něčím být a zároveň nebýt.

Dva proudy

Podívejme se nyní na sociologii. Pokud si znovu přečtete předchozí výčet, všimnete si, že obsahuje dva typy definic. Některé vycházejí z tužeb, záměrů či aspirací jednotlivců (například číslo 8), zatímco jiné se opírají o fenomény, události a vztahy přesahující rámec aktivit konkrétních lidí (číslo 9). Sociologie je disciplína, kterou zajímají obě polohy. Jeden z jejích historických proudů dává přednost zkoumání významů, jež lidé připisují svým činům – tato tradice vychází z teorii Maxe Webera a z perspektivy, která „sociální“ spojuje se vzájemnými interakcemi mezi jednotlivci. Další proud v sociologii (který je povětšinou vnímán jako protiklad weberovského přístupu) se místo toho věnuje strukturám přesahujícím dosah individuálních vůlí – durkheimovská větev sociologického uvažování se soustředí na to, jak je chování podmíněno „sociálním“, jež se chápe jako něco, co „zastřešuje“ interakce jednotlivých

lidí. Tyto dvě sociologické tradice určují způsoby, jakým se o „sociální“ uvažuje: na jedné straně se akcentuje sociální jednání, na straně druhé sociální fakt. Pokud chcete o těchto konceptech vědět víc, přečtete si první kapitolu Weberova *Hospodářství a společnost* (1922, česky vyšlo v souboru *Metodologie, sociologie, politika*, 1998) a první kapitolu Durkheimových *Pravidel sociologické metody* (1895, česky 1969).

Samozřejmě to celé velice zjednodušuji, ale chci tím podtrhnout, že pro sociologii je určující jisté nevyřešené napětí, jež má do značné míry charakter vnitřního rozporu: „sociální“ je něco, co jednotlivci vytvářejí, nebo něco, co existuje nezávisle na nich. Sociologové zkrátka stále ještě řeší, co bylo dřív: vejce, nebo slepice? Jedinec, nebo systém?

Často se také opakuje, že sociologie vznikla v Evropě v průběhu 19. století, aby vysvětlila společenské změny vyvolané industrializací. Ale v Argentině, z níž pocházím, má v poslední době opačný úkol – vysvětlit společenské změny, které vyvolal proces deindustrializace. Z čehož je patrné, jak důležitý je historický kontext a sebereflexe: sociologie vznikla jako disciplína zaměřená na vysvětlování společenských změn, ale v průběhu času se i ona sama proměnila. Všim tím zdůrazňováním určité vnitřní rozpornosti se snažím zpochybnit pohled na sociologii coby přísnou vědu a také předpoklady, jež s sebou toto tradiční pojetí nese: představu objektivnosti, transparentnosti, ověřitelnosti a testovatelnosti, a zejména bezvýhradné přijímání (již zmíněného) principu bezrozpornosti.

Proměnlivá povaha disciplín

Netvrdím ovšem, že literatura a sociologie představují sporné diskursy nebo disciplíny. Jistě, lavírování mezi (alespoň na první pohled) konzistentními identitami a určitou mírou rozpornosti může působit matoucím dojmem. Když je však vezmeme v potaz, dokážeme lépe zohlednit, jak otevřené či nahodilé literatura a sociologie jsou, a snad také vysvětlit koexistenci protichůdných rysů v jejich definicích.

Uvědomuji si, že pokud vnitřní rozpornost přisoudíme jak literatuře, tak sociologii, povede to nejspíš k otázce, zda tento atribut není esenciální součástí i dalších disciplín a proč by konečkonců neměl charakterizovat samotnou lidskou povahu. Odpovědět na tuto otázku nedokážu, ale intuice mi napovídá, že odpověď by mohla být kladná. V každém případě je důležité specifikovat, v čem spočívá zvláštní charakter rozporů, které s sebou literatura a sociologie nesou. Předchozí řádky představují jen skromný náčrt mnohem rozsáhlejšího průzkumu, který by bylo třeba provést.

A ještě přiznání: nejsem si nijak zvlášť jistý termínem „vnitřní rozpornost“ (a už vůbec s ním nejsem spokojený). Proměnlivá povaha, nestabilita a rozmanitost literatury i sociologie nemusí nutně implikovat jejich rozpornost. Problematické je samozřejmě i to, že jsem rozkolísaný charakter literatury a sociologie porovnával, jako by šlo o dvě separátní entity, zatímco na ně lze stejně dobře nahlížet jako na součást jednoho celku, jako to dělá Robert Nisbet ve své knize *Sociology as an Art Form* (Sociologie jako forma umění, 1976). Ostatně uvedený výčet sedmnácti charakteristik literatury by se pravděpodobně dal snadno modifikovat tak, aby platil i pro sociologii. Nechci si však na závěr alibisticky sypat popel na hlavu. Pro tuto chvíli už mám vnitřních rozporů plné zuby.

Autor je sociolog.

Z angličtiny přeložil Jan Kolář.

Nejednoznačnost a empatie

Seamus Heaney, morální napětí a literární sociologie

Čtenářstvo poezie pravděpodobně nepřekvapí, že básnický jazyk může vyjadřovat různá morální poselství a deklarovat nebo naopak sofistikovane zpochyňovat různé veřejné postoje. Pro sociologickou perspektivu, očekávající uchopitelné významy, je nicméně zásadní role nejednoznačnosti sdělení výzvou.

MARCEL KNÖCHELMANN

Idealizující nebo naivní pojetí poezie tvrdí, že pokud básní dostatečně zatřeseme, určité z ní vypadnou nějaká etická poselství. Totéž se tvrdí i o básnicích a básničkách. Budeme-li na ně tlačit dostatečně dlouho, jistě vyjeví nějaké morální stanovisko, které bude navíc obdařeno uměleckou průrazností. Literární sociologie orientovaná na význam ukazuje, jak estetické tyto romantické představy o poezii nabourává, i když zároveň stále přispívá k chápání morálního významu básně. Taková sociologie se přitom dívá dvěma směry: na způsoby, jimiž autorstvo zachází s etickými otázkami, a na to, jak text ovlivňuje žité světy publika. Můžeme to ilustrovat na básni Oběť (v orig. Casualty) irského laureáta Nobelovy ceny Seamus Heaneyho.

Bez morálních jistot

Báseň vypráví o odmítnutí snadných odpovědí a nepřipustného moralizování. Gesto odmítnutí vyvěrá z prostoru mezi vypravěčem a hrdinou básně, severoirským rybářem. Tím byl Heaneyho přítel Louis O'Neill, štamgast v hospodě Heaneyho tchána v Ardboe. Podstatné ovšem je, že báseň jména neuvádí. Jména do světa vnášejí pevné orientační body, abychom je poznali. Báseň oproti tomu míří na opačnou stranu: rozhojňuje nejednoznačnost nevědění.

Heaneyho rybář je autentický. Osaměle popíjí v hospodě a brzy ráno vyráží na moře, „práce mu jde od ruky“, a přesto je na podpoře. Náhle se Heaney obrací od rybáře k události, jež byla hlavním impulsem ke vzniku básně: během takzvané Krvavé neděle v lednu 1972 postřílela ve čtvrti Bogside ve městě Derry britská armáda třináct účastníků nenásilného občanského protestu. Oběti vstoupily do irských dějin a událost umocnila hrůzu z teroru britské nadvlády. Šok se proměnil v historii, neboť pozůstalí požadují symbolickou solidaritu s padlými, která funguje jako základ pro sdílení kolektivního traumatu.

Následně, při pohřbu obětí Krvavé neděle, byl ovšem sám rybář „rozmetán na kousky, / když pil po večerce, / již ostatní poslechli“. Jako projev solidarity byl totiž v den pohřbu vyhlášen zákaz vycházení. A rybář přesto vyrazil ven pít. Jednoduchý výklad by naznačoval, že rybář byl individualista, jehož smrt lze vykládat jako odmítnutí násilného konfliktu. Status rybáře coby oběti ovšem zdaleka není jednoznačný. Stejně tak se ani na mluvčího básně nedají jednoduše aplikovat představy o národním básníkovi coby svědkovi kolektivního utrpení. Při hlubší interpretaci, která zohledňuje, nakolik estetické složky básně jejího mluvčího i hrdinu vzájemně provazují, se i samotná rezistence stane otázkou, která zbavuje čtenářstvo morální jistoty.

Právě o takovou estetickou kvalitu jde v poezii především – což není filologická, ale ryze sociologická poznámka. Estetika poezie je ze své podstaty nejednoznačná. Její hlas se nedá kontrolovat a v určitých chvílích může být zcela nepřístupný. V tom z velké části spočívá hodnota poezie, a proto musí jakákoli významová literární sociologie k estetické stránce básní s její nejednoznačností přistupovat jako k něčemu, co v sobě nese zásadní význam. Strukturu básně tvoří krátké, relativně volně řazené verše, jež vycházejí z melodie elegického, ale přirozeně plynoucího jazyka, jak je u Heaneyho zvykem. Tento tón lze vycítit z rýmového schématu první strofy, jež se téměř vytrácí, když se báseň obrací k politice, nebo z aliterace a parataxe ve verších, kde čteme: „komže a klerika“, „zavinovačku / svinovat, stahoval“ nebo „ať přišly výhrůžky, / ať vlály černé vlajky“. Volba slov přiřazuje hlas rovnoměrně subjektu i jeho okolí, a nechává tak splynout estetické se světem – jako v závěrečné části, líčící, jak vypravěč pluje s rybářem po moři a „šroub rozráží, obrací / netečné sáhy do běla, / zažil jsem s ním

volnost. / Vyrazit brzy, stále / tahat ze dna, proklínat / úlovek a smát se, / když zachytíš rytmus, / co tě zvolna pohání míli za míli.“

Trauma a transcendence

Estetická stránka je zásadní i pro ustanovení společnosti. Válka v Severním Irsku se vedla nejen bombami v ulicích, ale také pomocí deklamací a symboliky. S rostoucím násilím se ještě vyostřuje tón symbolického vymezování a proměňuje etická rozhodnutí v rituální tribalismus, na nějž Heaney odkazuje veršem „spolčení našeho kmene“. Stejně jako mnozí další ve veřejném prostoru je i básník povolán svým „kmenem“, aby zaujal stanovisko, aby vyhlásil, co je správné a co špatné. Heaney se ale odmítá přidat k té či oné straně. Odmítá, aby se jeho umění stalo rukojmím stranické politické agendy.

Nejednoznačnost mluvčího plně zrcadlí to, že v každém procítění traumatu je vždy již obsažena i transcendence traumatické události. Každá násilná smrt v etickém smyslu traumatizuje zasaženou komunitu tady a teď, ale traumatizuje i jinde: „někde, v dálce, za obzorem, navěky“. Koneckonců někdo byl vytržen z řad lidstva, jež nerozlišuje mezi třídami a etniky. Zpočátku se tedy zdá, že figura osamělého rybáře odpovídá individualismu,



Paul Henry: Spouštění člunu, 1911

ale pak, na rybářově pohřbu, je atmosféra spíše obřadná než empatická, spíše strojenná než osobní. Mezi tichými účastníky přicházejí i „zlořečníci“ a útěcha je jako „loudavá mašina“. Soucit vypadá jinak – a vypravěč to pohotově ilustruje, když se bez zastavení, a dokonce bez tečky, obrací k onomu ránu, kdy byl s nyní již mrtvým přítelem na rybách a „zažil s ním volnost“.

Právě v těchto pár řádcích vypravěč vyjadřuje svoji vděčnost za rytmus práce na moři – tolik odlišný od rytmu básnického, a přece mu tak podobný, když „tě zvolna pohání míli za míli / na tvé pravé místo“. V těchto verších se Heaney přidává k rybáři, ne ke kmeni. Odehraje se to tak, že řemesla obou mužů splynou v jedno. Rybaření se rozpouští v umění elegického verše a obráceně. Heaney zde projevuje nejhlubší solidaritu s mužem, jenž porušil „spolčení kmene“, aniž by se zřekl jiných druhů solidarity. Jeho přítel byl hluboce zakořeněný v životě komunity. Bezprostřední trauma, jak naznačuje báseň, spočívá v subjektivním uznání, o koho nebo o co jsme přišli. Vytvoření kolektivního traumatu je otázkou následné symbolizace.

Otázky jako mezery v odpovědích

Namísto vystavění básně jako elegie za dějiny či nacionalistické cíle jde o elegii za muže, který se vypravil ven navzdory varování, navzdory „spolčení kmene“. Srovnání s oběťmi střelby jako by zde provokovalo k otázce: Je rybář také obětí? Za svoji smrt si přece může sám. Heaney ale tuto vtíravou otázku obrací tak, že se vypravěč stává zároveň tazatelem i dotazovaným – je to jeden z těch obrátů, jaké umožňuje estetická stránka díla. Rybář má „pevný postoj, příliš protřelý“ a totéž se říkalo i o Heaneym, když odmítal zaujmout jasné stanovisko na veřejnosti. Jediný moment, kdy rybář dostává vlastní hlas, obsahují následující verše: „Jak moc byl vinen / tu noc, kdy porušil / spolčení našeho kmene? / ‚Ty bys prý měl / být vzdělaný člověk,‘ slyším ho říct. / ‚Pomoz mi rozluštit / správnou odpověď.“

Podobně jako otázka solidarity vnucuje rybáři jakési provinění, naléhá irské publikum na Heaneyho, aby mu poskytl jasné odpovědi. Zastává však Heaney natolik jasnou a nadřazenou morální pozici, aby mohl rozhodnout, co je dobré a co špatné? Reakce na zmíněnou implicitní výzvu se promítá i do posledních řádků básně: „Přízraku, jenž větříš svítání, / dřiči v půlnočním dešti, / znovu se ptej.“

Heaney prohlašuje, že se otázek zhostí jako básník. Ovšem v této roli nedokáže nabídnout nic jiného než mnohoznačnost a morální napětí. Heaney v básni Oběť přemítá o morálnosti, ale nezabývá se pravidly a abstraktními obecnostmi. Estetická stránka básně evokuje soucit a blízkost. V reakci na symbolické kolikování území, na konstruování a deklarování solidarity, Heaney rozbíjí představu jasných hranic. Jeho mnohoznačná estetika zároveň umožňuje i odmítat konstruování jednoduchých symbolů. Oběť vyjadřuje solidaritu s oběťmi dějin, ale dodává, že pravá solidarita je ve skutečnosti něco daleko skromnějšího, ale i velkolepějšího. Je to ztráta přítele a – v anonymitě přátelství – i člověka jako takového, co je třeba uchovat v paměti. Poezie zde představuje možnost morálního jazyka, který ukazuje všem, kdo jsou si jisti vlastní morálkou, že to nestačí a nikdy stačit nebude. A literární sociologie zaměřená na význam pak může objasnit, co přesně to znamená.

Autor je hostujícím výzkumníkem v Centru kulturní sociologie na Yale University.

Z angličtiny přeložil Jan Váňa.

Valentýnka Karla Orleánského

Kulturní skripty a sex ve středověké literatuře

Teorie kulturních skriptů popisuje soubory norem, očekávání a chování, jež ovlivňují naše představy o určité oblasti života a tím i naše jednání. Literatura představuje zásadní médium, v němž se tyto vzory uchovávají, předávají, ale také proměňují. Leckdy tak může narušovat naše očekávání. Příkladem je středověká sexualita.

DOMINIKA KECSÖOVÁ

Tradice února jako měsíce lásky sahá hlouběji, než by většina z nás předpokládala: s trochou nadsázky můžeme tvrdit, že první valentýnka pochází ze středověku a je od Karla Orleánského. Anglický básník Geoffrey Chaucer ve svém *Ptačím sněmu* (1380, česky 2017) popisuje únor jako měsíc výběru partnera. Únor i valentinskou srdíčkovou výzdobu máme za sebou, v tomto textu se nicméně zaměřím na jeden z aspektů milostného vztahu: sex a konkrétně sex ve středověku. Mechanika tohoto aktu se oproti minulosti sice příliš nezměnila, zato se však měnilo naše přemýšlení o něm. Uchopit tuto proměnu nám pomůže teorie kulturních skriptů (skript je jednoduše soubor norem, očekávání a chování, které se vztahují k určité oblasti života ve společnosti). Jak tato teorie ukazuje, i sexualita je do velké míry konstruována prostřednictvím kulturních norem, které se předávají z generace na generaci – je tedy vlastně „naučená“. Ovšem zatímco naše skripty pocházejí z romantických filmů, Bravička, internetu nebo od našich kamarádů, ty středověké se nám zachovaly v literatuře nebo iluminacích. A porovnání nás může překvapit.

Dražší než rodina

Často si představujeme, že se středověcí lidé snažili (pod silným vlivem církve) sexu vyhýbat. Tato představa je zčásti pravdivá: křesťanská církev považovala tělo a jeho touhy za hříšné. Pokud by se lidé řídili všemi jejími nařízeními, ideální středověký sex by probíhal asi za těchto podmínek: byla by noc; muž a žena by byli sezdaní; nebyla by středa, pátek, sobota, neděle ani svátek nebo postní den; ani jeden z partnerů by nebyl zcela nahý; oba by během aktu usilovně mysleli na plození dětí a nenechávali by se rozptylovat tělesným potěšením. Tolik ideál. V realitě věci ale pravděpodobně probíhaly trochu jinak, jak ostatně dokazují penitenciály neboli zpovědní knihy pro kněze obsahující seznamy hříchů a pokání, jež za ně měla být uložena. Například za styk v neděli by kněz uložil trest čtyřdenního půstu o chlebu a vodě; za masturbaci by si muž vysloužil zákaz masitých jídel po čtyři dny, žena však až roční pokání během svátku. Tento

nepoměr by mohl vést k dojmu, že muži byli považováni za sexuálně nevázanější. Ve středověku však převládalo opačné mínění: právě ženy se často popisují jako bytosti provázanější s hmotou a někdy stěží schopné kontrolovat svůj sexuální apetit.

Tuto pověst demonstruje (a zároveň si z ní chytře utahuje) velšská básnička Gwerful Mechain. Její tvorba pochází z 15. století a nalezneme v ní jak náboženské, tak světské básně: jednou oslavuje Pannu Marii, jindy si vyměňuje obscennosti s básníkem Dafydem Llwydem, jehož sugestivními básněmi se rozhodně nenechá zahanbit a oplácí mu stejnou mincí. V básni Žalřivým manželkám si tak stěžuje, že se ženy nechtějí dělit o manžele, respektive že se o jejich chloubu nechtějí podělit s ní. Manželce je manželův penis, jak říká Mechain, dražší než rodina a všechny šperky. V básni dedikované Vagině zase vybízí básníky, aby neztráceli čas vychvalováním vlasů, očí a tváře své milované, když tou nejdůležitější, nejkrásnější a nejcennější částí ženského těla je právě ta, ke které se skrze verše pravděpodobně chtějí dostat.

Poezii Gwerful Mechain lze vztáhnout k rozsáhlé tradici fabliaux – vtipných, často i nestydatých příběhů o nezdařech jejich hrdinů. Také rukopisné marginálie či fresky líčí sexualitu jako humornou a běžnou složku lidského života – oproti důrazu, jež na kontrolu tělesných tužeb kladla církev. Popularitu si získaly i specifické poutnické suvenýry – hanbaté odznáčky, které kontrastují s těmi vyobrazujícími světce nebo Pannu Marii. Poutníci či poutnice si tak po modlitbách a koupí odpustků mohli zakoupit například vulvu, kterou nesou malé penisy s ještě menšími nožičkami. Odznáček si tak utahuje ze sexuality, ale trochu i z poutě samotné. Ostatně motivace poutníků nemusely být vždy tak čisté, jak byly prezentovány kněžím a zpovědníkům: v Chaucerových *Canterburských povídkách* (1387, česky 1953) je žena z Bath nařčena, že na pouti hledá budoucího (už šestého) manžela.

Žena, nebo muž?

„Nižší“ literární žánry, jako právě fabliaux, se často stavějí do kontrastu s „vyšší“, kurtoazní

literaturou, která podle žánrového rozdělení popisuje spíše idealizovaný, kurtoazní vztah: rytíř je neustále odmítán dámou, které oddaně slouží. Tento obraz asexuální nedosažitelnosti se však při důkladnějším pohledu do literatury komplikuje. Na otázku, co vlastně představuje cíl dvorské lásky, nelze snadno odpovědět – místo manželství nebo láskou motivované výhry nad nepřitelem je to často i sexuální akt. Nemusí platit ani to, že žena je pasivně dobývána mužem: třeba královna Eufeme zaujímá ve francouzském *Románu o Silentiovi* roli výrazně aktivní. Objektem její touhy je však také žena, respektive žena vychovávaná od dětství jako muž. Silentius, dcera cornwalského krále, by totiž jako žena nemohla, a tak se jí dostane vzdělání a výchovy rytíře. Po několika dobrodružstvích se dostává na dvůr krále Evana, kde se do Silentia královna Eufeme zamiluje. Když ji odmítne, tvrdí, že na ní spáchal násilí, a rytíře vyhostí. Ten se však vrátí a hrdinsky získá pro Evana ztracené území. Po odhalení královnina spiknutí a hrdinova pohlaví se ze Silentia stává Silentie, nová manželka krále Evana. Konec románu sice popisuje návrat k „přirozenému“ řádu věcí, můžeme si však položit otázku, nakolik je šťastný pro Silentii, jež do té doby vynikala v mužské roli rytíře a umělce.

Středověká literatura obsahuje značné množství děl, ve kterých dochází k narušení očekávané genderové identity a heterosexuality. Tato destabilizace však bývá krátkodobá a „konec vše napraví“. Mimo literární zdroje máme k dispozici soudní záznamy ze 14. století o případu prostitutky Eleanor Rykener. Před soudem stanula nikoli kvůli své práci, ale proto, že v Londýně žila pod jménem John jako muž. Soud má tedy rozhodnout, zda se jedná o sodomii, když jejími klienty byli muži i ženy, od těch urozených až po kleriky, a dokonce i mnišky. A je Eleanor muž, nebo žena? Verdikt se bohužel nezachoval. V současnosti se Eleanorin případ interpretuje prizmatem trans a queer identity.

Stavění a stírání hranic

Výše uvedená díla skládají dohromady střípky určitých sexuálních skriptů – možností chování a (sebe)prezentace, které byly ve středověku k dispozici. Nepopírám jednostrannost svého výběru: za každý z těchto příkladů by bylo možné uvést tucet jiných, které trvají na panenství, odmítání tělesných požitků a striktních rodových rolích. Středověké umění nám často neposkytuje jasné dělicí čáry: světské a náboženské písně jsou na stejnou melodii; dva univerzitní studenti zájímají roli milenců v hudební hře; mystický popis Kristovy smrti zahrnuje silně erotizovanou penetraci. Momenty překvapení, které přináší tato destabilizace našich utkvělých představ a norem, jsou stejně fascinující jako užitečné: vytržení z našich očekávání nám otvírá odlišnou perspektivu, kterou nelze ignorovat.

Margery Kempe, mystička a autorka první autobiografie v anglickém jazyce, ve své knize popisuje nejen vlastní vize Krista, ale i (neúspěšný) pokus o navázání mimomanželského vztahu či přetrvávající erotické představy: téměř jako předobraz nevyžádaných „dick pics“ 21. století jí dábel v představách ukazuje různé mužské údy, ze kterých si má vybrat ten, který by se jí nejvíce líbil. Margery si nakonec vybere. Toto morální klopýtnutí ovšem nebrání jejímu pozdějšímu mystickému sňatku s Kristem.

Nakonec malý tip k příštím Valentýnům (jen na vlastní nebezpečí): francouzské *Evangelium podle práslice* uvádí, že pokud manžel nestačí manželce v posteli, salátek se šantou kočičí zajistí dostatečný výkon na dobu až šest týdnů.

Autorka je anglistka.



Iluminace ze středověkého románu Lancelot od jezera, 1401–1425

Mezi sociologií a divadlem

Od zkoumaného objektu k aktivnímu činiteli



Ke zkoumanému předmětu je třeba přistupovat jako k volnému terénu, a ne jako k předem vykolíkovánému hřišti. Ilustrace Monika Doležalová

Do divadla chodíme strávit příjemné chvíle: zhlédnout představení, případně si o něm s přáteli pohovořit. Sociologové zde ale nacházejí hustou síť vztahů, které lze zkoumat a interpretovat. Jak k takovému výzkumu přistoupit? A proč by sociologie neměla na objekty svého zkoumání pohlížet jako na morčata v kleci?

PETR KODENKO KUBALA

Jaký je vztah mezi sociologií a divadlem? Tradiční, nesymetrický přístup by předpokládal jasné rozdělení rolí: sociologie coby vědecká disciplína studující „společenské struktury“ analyzuje divadlo jako objekt svého výzkumu, odhaluje skryté mechanismy jeho fungování a zasazuje je do širších sociálních a mocenských souvislostí. Tento pohled, zakořeněný v kritické sociologii, například v bourdieuovské sociologii umění, vychází z přesvědčení, že hlavním úkolem sociologa je demaskovat poziční a mocenské vztahy na společenských polích překryté fasádou vzletných slov a příběhů.

Co když ale budeme divadlo vnímat ne jako pouhý pasivní objekt výzkumu, ale jako aktivní činitel podílející se na produkci samotného vědění? Co když se sociologie a divadlo setkají v dialogu rovného s rovným, který umožní, aby různí aktéři, umělecká díla či praktiky „promlouvali vlastním jazykem“? A co pro tento posun musí sociální věda udělat? Na tyto otázky jsem se snažil odpovědět v etnografickém výzkumu jedné divadelní instituce. Postupně jsem se pokusil provést trojí symetrizaci, tedy vyrovnání vztahů sociální vědy a divadla, což mi umožnilo vzdálit se od tradičního, hierarchického vztahu mezi subjektem a objektem výzkumu.

Průnik mezi světy

První symetrie se týkala vztahu mezi vědcem a výzkumným polem. Když jsem před lety přišel do divadla dělat výzkum a zapojil se do chodu dané instituce, brzy se ukázalo, že vlastně nevím vůbec nic. Znal jsem sice Bourdieuovy texty o umění, měl jsem solidní teoretickou i metodologickou průpravu a v hlavě představu o výzkumníkovi, který odhaluje skrytou podstatu toho, co se na daném místě děje. Záhy jsem však zjistil, že je všechno úplně naopak. Ti, se kterými jsem spolupracoval na tvorbě inscenací nebo happeningů a s nimiž jsem prováděl výzkumné rozhovory, mě učili a vysvětlovali

mi, co znamená dělat divadlo, jak udržet v chodu takovou instituci a jak se jednotlivé složky (lidské i ne-lidské) propojují, aby dohromady tvořily jakýsi celek. Každý viděl určitý díl celkového obrazu. Postupným vrstvením informací jsem potom mohl dospívat k interpretacím a provizorním závěrům. Kde ale zůstal ten sociolog, který měl vyjevovat pravou podstatu věcí nevědoucím praktikům?

Ostatně i téma výzkumu se rodilo z mnohovrstevnaté interakce s divadelním prostředím. Mé původní představy se totiž úplně rozsypaly. Když jsem najednou začal vnímat, o co v mém výzkumném poli jde, o co v něm lidé bojují, na co vsázejí a kvůli čemu riskují, mé vlastní zaměření se začalo měnit. Pořád jsem ale měl volbu. Mohl jsem zůstat u svých teoreticko-metodologických zájmů, přivřít či úplně zavřít oči a tvrdošíjně se bránit všem impulsům zvnějšíku. Scénáře rozhodů bych strukturoval podle toho, co by se hodilo k mému úzce definovanému záměru, ne podle toho, co řeší lidé v divadle. Kdyby se potom rozpovídali o něčem, co by se mi nehodilo do výzkumného krámu, taktně bych je utnul, nasměroval je jinam a tuhle část rozhovoru bych při analýze prostě přeskočil. Tak bych si vykolíkoval své hřiště, ohraničil svůj zájem a vytvořil něco, co by se hodilo výhradně mně, případně danému vědeckému diskursu.

Bylo ovšem možné jít i jinou cestou a pokusit se najít průnik mezi oběma světy. Konkrétně to znamenalo přidržet se oproti Bourdieuovi druhé hlavní linie sociologie umění – té, kterou založil Howard Saul Becker svou slavnou prací *Art Worlds* (Světy umění, 1982). Na rozdíl od kritické sociologie staví Becker své bádání na symetričtějším vztahu mezi zkoumajícím a zkoumaným. Tedy na postupném učení se od praktiků, kteří dané instituce každodenně udržují v chodu. Proti neustálému podezírání a opakovanému zdůrazňování „strukturálních rovin“ jde o postupně

objevování díky výpovědím konkrétních lidí, ne jim navzdory.

Génius a vesnice

Druhá symetrizace čerpala inspiraci opět z Beckera, jenž své *Světy umění* psal proti jedné specifické asymetrii: proti určitému pojetí autorského subjektu tradičně dominujícímu v humanitních vědách a uměnovědách. Před Beckerem pohled na umění do velké míry určoval romantický příběh „nestvořeného autora“, tedy umělce-muže, geniálního individua, které je vtělením kreativity. Políben múzami-ženami tvoří ze sebe, a aby se mohl vyjádřit, bere si k ruce médium (literaturu, divadlo, sochu, malbu), do něž se otiskne. V tomto pojetí vědecký provoz zkoumal výhradně „výjimečné osobnosti“ a „velká umělecká díla“.

Americký sociolog obrátil pozornost ke každodenním, profánním, drobným věcem. K síti spolupráce, která vznik uměleckých děl podmiňuje. Becker nahlédl umění jako kolektivní aktivitu. Tím, kdo podle tohoto pojetí tvoří, je svět umění a jako takový je základní jednotkou zkoumání. Zásadní jsou tedy vztahy lidí a věci rozsáhle a složitě kooperujících při vytváření umění. Tyto aktivity jsou organizované, často institucionalizované a usměrňované skrze sdílené konvence. Být osamělým géniem tak ve skutečnosti vyžaduje celou vesnici, na jejíž práci umělec (či umělkyně) postaví svou velikost.

Takové pojetí mi imponovalo. Vnímal jsem, že i mé výzkumné pole je mýtem o nestvořeném autorovi nasáklé, a Beckerova perspektiva mě vybízela k pochopení divadla jakožto jednoho ze světů umění, v němž by tvorba byla zobrazena jako kolektivní podnik.

Jít jinou cestou

Třetí symetrizace se týkala vztahu obsahu a formy výsledného textu. Podílení se na praktikách „dělání divadla“, zkoušení, experimentování s texty a výrazem, se postupně vepsalo i do mého přemýšlení o článku, který jsem chtěl po konci terénní práce napsat. Výsledkem byl nakonec hybridní text, který nesplňoval řadu vědeckých standardů, ale zase se úzce vázal k mému prožívání výzkumu. Snažil jsem se co nejvěrněji, pomocí různých beletristických postupů, „přeložit“ to, co jsem měl možnost zažít v divadle. Pokud bych sledoval tradiční asymetrické rozložení, „data“ vytvořená sociologickým výzkumem by se prostě nalila do předem připravené šablony vědecké práce. Já jsem zkusil jít jinou cestou. Sledoval jsem, kam mě „data“ vedou, a nechal je takřikajíc vytvořit si vlastní strukturu, v níž se průběžně střídají výňatky z mého terénního deníku a divadelního scénáře zpracovávajícího výzkumné rozhovory. Obě roviny doplňuje třetí, složená ze série rozhovorů či přednášek, které první dvě roviny reflektují a teoreticky podírají a interpretují.

Přemýšlení vztahu sociálních věd a divadla mě tak dovedlo k výše popsané trojí symetrizaci: mezi zkoumajícím a zkoumaným, mezi jádrovou aktivitou a podpůrným personálem (jak Becker svět umění trochu schematicky dělí) a nakonec mezi obsahem a formou. Kdybych se držel tradičnějších přístupů zdůrazňujících sílu abstraktních struktur a determinujících nadosobních sil, vlastně bych s lidmi v divadle nepotřeboval vůbec mluvit. Jen bych je sledoval jako morčata v kleci a pak jim vyjevil podstatu jejich jednání, kterého si sami nejsou vědomi. Pokud jako sociologové a socioložky zaujmeme skromnější a symetričtější přístup, který bere vážně, co praktici a lidé z jiných oborů dělají a říkají, možná se staneme skutečnými partnery v dialogu s druhými.

Autor je sociolog.

Hauntologie ztracených zítřků

Disco Elysium a možnosti herního vyprávění

Videohra *Disco Elysium* (viz A2 č. 13/2022) patří k nejlépe hodnoceným herním titulům. Pět let starý počin odehrávající se v dystopických kulisách města Revachol vyniká vrstevnatým vyprávěním a vede hráče ke komplikovaným etickým volbám. Zároveň funguje jako komplexní politický komentář.

ADÉLA SODOMOVÁ



Videohra *Disco Elysium* staví hráče před řadu netriviálních etických voleb. Foto ZA/UM

Videoherní debut estonského studia ZA/UM se výrazně vymyká očekáváním, jež máme od komerčně úspěšných titulů. Svým designem hra *Disco Elysium*, uvedená roku 2019, připomíná spíše interaktivní román. A tématy se řadí mezi hrstku herních titulů, které pronikly do mainstreamu s ambicí nabídnout komplexní politický komentář na úrovni zavedených narativních médií, jako jsou literatura či film. Dnes už je *Disco Elysium* pevnou součástí videoherního kánonu – stále si drží první místo v žebříčku nejlepších PC her podle serveru Metacritic a množství fanouškovského obsahu, který hráči i po pěti letech vytvářejí, dokládá, že původní entuziasmus stále trvá. V době, kdy komunity kolem nových titulů často mizí během několika týdnů, je tento úspěch pozoruhodný. Co tedy za trvajícím nadšením stojí?

Angažovaná dystopie

Příběh *Disco Elysia* se odehrává ve městě Revachol – fiktivním konglomerátu evropských metropolí osmdesátých let. Je to kulturní „melting pot“, přizvuky obyvatel odkazují na jejich rozmanitý původ a společnost nese známky dlouhodobého politického boje. Ten se v poslední době koncentroval do konfliktu korporace Wild Pines a Odborového svazu přístavních dělníků. Politické neshody vyústily ve stávkou, stávka byla násilně potlačena a při tom došlo ke smrti člověka. A právě vyšetření této vraždy hráče v roli detektiva do Revacholu přivádí. Kdysi to bylo hlavní město světa, ale nyní jde o chudou průmyslovou oblast, která působí jako ztělesnění hauntologie ztracených budoucností v duchu Marka Fishera. Velká vyprávění se rozpadla a i ty nejpevnější instituce dávno upadly v nemilost obyvatelstva. Hledání naděje, skryté pod tlustou vrstvou všudypřítomné apatie, je zde těžším úkolem než kde jinde.

Detektiv Harry de Bois se na počátku hry nachází ve stavu kompletní amnézie, ztracen kdesi na dně alkoholického deliria. Z jeho hlubin nás jako hráče vytahují hlasy jeho vlastního vědomí, pojmenované „Prastarý plazí mozek“ a „Limbický systém“. Kladou otázky, posmívají se a brzy je jasné, že hrajeme za strašlivě opilého, sebedestruktivního a psychotického muže, jehož vědomí nejenže mluví samo se sebou, ale je samo sebou znechuceno. Vyřešení vraždy je tudíž jen formálním cílem. Ve skutečnosti stojíme především před úkolem zjistit, co je Harry de Bois vůbec zač a co vedlo k jeho současnému stavu i úpadku města Revachol.

Přídomek „ukecaná“ hra (v herní komunitě běžně pejorativum) je u *Disco Elysia* trefný. Nejenže je hra textově náročná (scénář obsahuje přes milion slov, tedy více než *Pán Prstenů* s *Hobitem* dohromady), ale před čtením tu není úniku. Jediný způsob, jak ve hře postupovat, je vedení dialogu s obyvateli, prostředím města či vlastním fragmentovaným vědomím, jež na dění reaguje uštěpačně, má nevhodné poznámky nebo se hádá samo se sebou. Část dialogu je zpravidla uzamčená a schopnost provést příslušné akce je testována hodem digitální kostkou. Výsledkem je vrstevnaté vyprávění, které vyžaduje určitou míru předvídání, kalkulace a taktizování.

Kvůli hodům kostkou si místy spíše hra hraje s hráčem než hráč s hrou. Příkladem je situace, kdy hráč verbálně bojuje s jednou z ústředních postav příběhu Evartem Clairem, údajným ochráncem dělnictva. Do jeho kanceláře přicházíme s jasným cílem získat informace o případu. Claire nás uvítá vstřícně, hodem kostky však situace nabývá radikálně odlišného rázu a usazení do extrémně nepohodlné židle značně redukuje naše vyjednávací schopnosti. Hra si tak vyžaduje schopnost vyrovnat se s událostmi mimo naši kontrolu a emuluje nepředvídatelnost reálného světa.

V morální laboratoři

Klasickou poučkou v oboru herních studií je, že digitální hry jsou intermedialní a interaktivní médium, a pokud aspirují na vyprávění, pak je zpravidla nelineární. Dovoluje hráči znovu vyprávět to, co už bylo řečeno, a výstavba vyprávění musí počítat s tím, že informace důležité pro příběh se k hráči mohou dostat v různém pořadí. Hry jsou zčásti expresivní médium – tak jako knihy či filmy nám předávají zakódované významy, ale díky interaktivitě jdou o krok dál. Hráč zakódované významy přijímá, ale současně je jejich vypravěčem. Herní teoretik Espen Aarseth tento mód interakce připodobňuje k labyrintu – místu, které hráč či čtenář interaktivních textů může libovolně prozkoumávat, ztrácet se v něm, objevovat tajné cesty, hrát si a dodržovat či nedodržovat pravidla. Vyprávění není vnímáno jako prezentace světa, ale spíše jako zážitek přímého kontaktu s tímto světem.

Jaké má tento formát dopady na naše vědomí, je předmětem diskuse. Svůj osobní prožitek z hraní her bych připodobnila k pobytu v laboratoři – liminálním prostoru, kde je možné dobrovolně přijímat, stanovovat či vyjednávat pravidla a experimentovat

se situacemi a podmínkami, které by nebyly v reálném světě možné. Veškeré akce jsou vnímány jako neškodné a bez dopadů na reálný život, což nám dovoluje experimentálně překračovat řadu morálních kódů, které bychom za normálních okolností nikdy nepřekročili.

A právě *Disco Elysium* funkci takové morální laboratoře plní na jedničku. Dystopický nádech slouží ke kritické reflexi stavu věcí a hráče vybízí k hledání paralel. A vůbec se s ním nemazlí – neustále jej staví do morálně mnohoznačných situací, ale poskytuje jen málo zpětné vazby k pochopení, která rozhodnutí byla „správná“ nebo jak dané volby ovlivní dění ve světě. Nevíme, zda Evarthu Claireovi věřit, nevíme, jestli je nutné se ponořit do Pokročilé rasové teorie, jak nás nabádá postava suprematisty a příznivce frenologie Measureheada, blokujícího vchod do další lokace. Čím déle herním světem procházíme, tím více chápeme, proč se naši konverzační partneři propadli tak hluboko.

Najít své místo

„Využívat hry k vyprávění je sice hezký, ale neambiciózní cíl,“ říká v závěru dnes už klasického eseje *Videogames Are Better Without Stories* (Videohry jsou lepší bez příběhů) z roku 2017 herní teoretik Ian Bogost. Podle něj je načase, aby se hry konečně osvobodily od cíle předčít klasické vyprávěcí formy, který podle něj vyplýval z pocitu méněcennosti. Videohry podle něj nestojí na lineárním vyprávění, ale na aktivní účasti, a hráč tak není pouhým recipientem významů, ale jejich spoluvůrcem. Je mu dán do rukou nástroj, skrze nějž může jako vědec pozorující různé akce a reakce sledovat dopady vlastního jednání a zkoumat, jaký z nich má pocit.

Jaká je tedy společenská role videoher? Ukazuje se, že nemusí představovat jen další ze způsobů bezmyšlenkovitého trávení volného času, ale mohou být prostorem pro experimentování s vlastní identitou a morálními dilematy. Umožňují nám prožít situace, jež bychom v reálném životě nepoznali, a testovat vlastní hodnotové postoje v bezpečném prostředí simulace. Jako svébytný způsob zkoumání lidské zkušenosti představují jedinečný kulturní fenomén, který není nutné poměřovat literaturou nebo jinými médii. Zatím videohry stále hledají své místo – nejen mezi formami umění, ale i v širším společenském diskursu. A já se nemůžu dočkat toho, kam nás toto hledání zavede.

Autorka je psycholožka a socioložka.

Stárnutí bez filtru

Berlinale 2025

Letošní 75. ročník filmového festivalu Berlinale se uskutečnil pod vedením nové ředitelky Tricie Tuttle. Ta kromě jiných novinek zavedla sekci zaměřenou na debuty. Nakonec ale mnohé z nejlepších snímků představených na této tradičně politicky orientované přehlídce tematizovaly stáří.

MARTIN MIŠŮR

Letošní Berlinale se konalo mezi 13. a 23. únorem, tedy v napjatém ovzduší předčasných voleb do Spolkového sněmu. Přestože šlo už o 75. ročník tohoto mezinárodního filmového festivalu, takový souběh nastal vůbec poprvé. Přesto přehlídka s „politickým DNA“, jak to charakterizovala její nová umělecká ředitelka Tricia Tuttle, nepůsobila v politickém smyslu naléhavěji než jindy a nereagovala na rétoriku posledních dní volební kampaně. Uměreně dopadl i úvodní ceremoniál – což patrně souviselo s loňskými rozpaky, kdy se nedařilo rovnovážně solidarizovat s různými stranami současného blízkovýchodního konfliktu. Letošku dominoval střídmy projev skotské herečky Tildy Swinton, která převzala ocenění za celoživotní přínos. Řeč působila soudržně, obsahovala obecnější varování a byla pečlivě přečtená, asi aby nic nezůstalo opomenuto. Emocionálně naléhavěji vyznělo její oznámení herecké pauzy, které připomenulo, že herečka letos oslaví pětadesáté narozeniny.

Perspektivy

Letošní Berlinale pod vedením nové ředitelky charakterizovalo rozkročení mezi zavedenou, politicky i umělecky ukotvenou minulostí a opatrnou snahou přiblížit se budoucnosti a jejím dosud nejasným obrysům a tendencím. Výhledy do budoucna prezentovala nová sekce Perspectives, zaměřená na mezinárodní debuty, kdežto tradičnější tvář festivalu symbolizovaly jeho stálíce včetně autora úvodního snímku Toma Tykwera. Ten přehlídku otevíral už v roce 2009, kdy zmíněná Tilda Swinton předsedala porotě.

Tykwera v rozhovoru pro deník Berliner Morgenpost podpořil směřování pod vedením Tricie Tuttle pozoruhodně nicneříkajícími slovy, že se může „stát pro Berlinale tím, čím byl Jürgen Klopp pro Liverpool“. Jeho téměř tříhodinová novinka *Das Licht* (Světlo) zanechává obdobný dojem vzletných slov spojených s nezvládnutou ambicí vyjádřit se k mnoha současným kulturním bojům, nejlépe ke všem. Místy až opulentní film připomínal hyperaktivní monolog nadprůměrně nadaného pozorovatele, který se však chytil do pasti liberálního mravokárství a vrstvení klišé.

Bylo by pochopitelně nesmyslné hodnotit úroveň Berlinale na základě jednoho, úvodního filmu a prozatím ani nelze seriózně posoudit přínos Perspectives. Úspěšné sekce leckdy upevňují či formují festivalovou identitu teprve po několika proběhlých ročnících, během nichž

se etablují a mnohdy i zpřesní obecné vstupní proklamace. Při procházení berlínskými kinosály ostatně bylo snadné natrefit na působivé debuty i v jiných částech programu.

Experimentálněji laděná sekce Forum uvedla snímek *Fwends*, právem oceněnou australskou studii různých odstínů přátelství a mezilidských interakcí, zachycených v jejich inspirativních momentech i bláboli-vých šumech. Debutující režisérka a dvě protagonistky při natáčení obsáhly veškeré klíčové kreativní profese a podařilo se jim vytvořit film, který zanechává dojem soudržné a vnitřně strhující výpovědi.

Ve spíše divácké sekci Panorama byl vřele přijat norský koprodukční film *Den stygge stesøsteren* (Ošklivá nevlastní sestra), v němž debutující režisérka Emilie Blichfeldt škodolibě, krvavě a suverénně zvrátila perspektivu pohádky o Popelce. Za zmínku stojí, že i když si hrdinka brouká motiv z československo-německých *Tři oříšky pro Popelku* (1973), známých i v Norsku, mezi koproducenty Česko nenajdete (kdežto třeba Polski Instytut Sztuki Filmowej ano).

Sny, dívky, matky

Jakkoli by se takových půvabných kuriozit našlo více, o směřování Berlinale tradičně vypovídá především hlavní soutěž. Ani ta nezůstala bez debutující režisérky, ačkoli film *Hot Milk* (Horké mléko) naneštěstí připomíná spíše juvenilní tápání (dodávám, že autorka Rebecca Lenkiewicz oslaví za tři roky šedesátiny). Ceny udělené v rámci hlavní soutěže si každopádně rozebrali vesměs zkušenější autoři. Zlatého Medvěda za nejlepší film udělila porota norským *Snøm* (Dreams), opojnému dramatu o dospívání, které citlivě i důrazně zkoumá hledání sexuality a sebepřijetí.

Zbytek soutěže pak jasně naznačil dvě dominantní tematické oblasti. První souvisí s problematikou mateřství či dětského pohledu, často usměrněného více či méně dospělým nahlédem. Vedle méně zásadních příspěvků – mimo jiné čínského snímku *Xiàng Fei de Nv Hai / Girls on Wire* (Dívky na drátě), německojazyčného *Mother's Baby* a slabého argentinsko-španělského silničního dramatu *El mensaje* (Vzkaz) vyčníval titul *If I Had Legs I'd Kick You* (Kdybych měl nohy, kopnul bych tě). Mimořádný film americké herečky a režisérky Mary Bronstein poskytl hereckou přelížitost oceněné Rose Byrne a precizně rozehrál ústřední motiv úzkostného tušení. Toto dílo

navíc patří mezi snímky, které při festivalové náročnosti nepostrádají žánrovou přitažlivost. Doufám, že o Mary Bronstein ještě uslyšíme.

Cenu za režii obdržel po zásluze Huo Meng za film *Sheng xi zhi di / Living the Land* (Žít zemi) – dvouhodinovou fresku o lopocení na čínské vesnici počátkem devadesátých let minulého století. Takový popis dvakrát nenaláká, a snímek ani nepřinese žádné zásadní odhalení, Meng ovšem testuje diváctví tím, že publikum stále znovu překvapuje nevšedními realizačními řešeními. Čím více filmů člověk viděl (a čím více se domnívá, že dovede odhadnout následující tvůrčí postup), tím silněji na něj Mengovo dílo zapůsobí.

Stárnutí

Další tituly se zaměřovaly na stáří – jak v jeho nelichotivých, tak v pozitivnějších aspektech. Méně zdařilé podle mého názoru byly filmy s elitními herci, jako *Blue Moon* s Ethanem Hawkem, *Dreams* s Jessicou Chastain či *La Tour de Glace* (Věž z ledu) s Marion Cotillard. Jejich premiérová uvedení v „Berlinale Palastu“ byla velkolepá, samotná díla už méně, což platí zejména pro povrchní, instantně živočišné *Dreams*. Působivější pozorování přinesly dva ztišené tituly, snímek původem syrského filmáře *Yunan* a jihokorejský *Geu jayeoni nege mworago hani* (Co ti říká příroda) o kulturních, respektive generačních propastech.

Fenomenální reflexi evropské únavy pak představil rumunský autor Radu Jude filmem *Kontinental '25*. Naprosto zasluženě si odnesl ocenění za scénář, který sleduje rumunské poměry bez frází a laciného konejšení, aniž by upadl do bezohlednosti a cynismu. Velkou cenu poroty pak obdržel Gabriel Mascaro za dystopické drama *O último azul* (Modrá stezka), jež na tiskové konferenci inspirativně připodobnil k opožděné variantě žánru coming of age – zrání i osobní růst ostatně nekončí dosažením dospělosti. Dodejme, že Hrdince snímku je sedmasedměsát, je tedy ještě o dva roky starší než samotná přehlídka. A téma stárnutí „bez filtru“ až podzřele často pronikalo i do dalších sekcí. Například snímky *Heldin* a *Hjem kaere hjem* (Sladký domov) postavily do centra dění seniorskou péči se vším bolestným, co obnáší.

Letošní Berlinale přesvědčivě ukázalo, že snímky o stáří a stárnutí mohou překvapit nejen kvalitou, ale i tím, že v nich může být více politické průraznosti než na vypulírovaných volebních plakátech.

Autor je filmový publicista.



Rumunský snímek Rada Judeho *Kontinental '25* si zasluženě odnesl cenu za nejlepší scénář. Foto Raluca Munteanu

Je to jen pop

Hudba srdce Karla Veselého

Kulturní publicista Karel Veselý vydal třetí knihu věnovanou popu – tentokrát „metafyzice“ písní o lásce. Hudba srdce dokáže čtenářstvu srozumitelně zprostředkovat levicovou a feministickou perspektivu, a i když můžeme s uchopením tématu polemizovat, zůstává vysoko nad průměrem tuzemského psaní o populární hudbě.

PETR URAM

Na přelomu loňského jara a léta odvysílal Český rozhlas Wave podcastovou sérii *Anatomie lovesongu*, v níž Karel Veselý zpovídal současné české autory a autorky skladeb zachycujících pocity na škále mezi zamilovaností a srdcebolem. Pořad předznamenal podzimní vydání knihy *Hudba srdce. Metafyzika popu*, v níž se Veselý zaměřil převážně na angloamerické hudebníky a hudebnice od padesátých let minulého století. Pomocí dobových populárních hitů se snaží evokovat nejen vývoj kulturního a společenského diskursu spojeného se zamilovaností a láskou, ale také proměny genderových a sexuálních identit.

Oheň, úzkost, srdce

Hudba srdce je třetí autorovou velkou hudebně publicistickou prací. Kniha *Hudba ohně* (2010, rozšířené vydání 2022) platila za přelomovou publikaci, která nabídla na tuzemské poměry nebývale progresivní pohled na dějiny populární hudby, konkrétně té afroamerické, jejíž globální vliv byl spolu s rozmachem rapu stále patrnější i u nás. Přestože výroky typu „afroamerická kultura svedla (...) svoji válku vítězně, Barack Obama v Bílém domě je toho důkazem“ mohou dnes působit úsměvně, kniha dobře reflektovala dobového ducha „poptimismu“ – na rozdíl od většiny tuzemské knižní produkce zaměřené na hudební pop, která dodnes omílá životopisy rockových ikon, případně vyčpělé historky z tuzemského undergroundu.

Ještě zásadnější byla publikace *Všechny kočky jsou sedé. Hudba úzkosti* (2020), kterou Veselý koncipoval na základě svého podcastu *Černé slunce* a na níž se jako spoluautor podílel Miloš Hroch. Desátá léta 21. století se v anglojazyčném prostředí kulturně vyprofilovala až ve své druhé půli, kdy obamovskou naději vystřídala trumpovská beznaděj. Autorská dvojice se proto soustředila na všudypřítomnou sklíčenost. Po pěti letech se dá říct, že obsah díla stále rezonuje, a oba tvůrci si mohou s klidem připsat zásluhy o vytvoření jedné z nejdůležitějších hudebně publicistických prací u nás.

S ohledem na předchozí dvě knihy se nicméně nabízí otázka, proč si Veselý tváří v tvář postpandemickému světu, s vyhlídkami ještě horšími než v roce 2020, zvolil právě – na první pohled kontrastní – milostné téma. V úvodu *Hudby srdce* popisuje, jak si během pandemie všiml, že se z hitparád postupně vytrácejí písně o lásce. Dal si tedy za úkol rozebrat dějiny oblíbených „zamilovaných“ skladeb a snad i přijít na kloub tomu, proč popové lovesongy mizí. Prostřednictvím filosofických rámců a feministické teorie Veselý analyzuje nejen texty písní, ale i životní osudy hudebních ikon

a nejrůznější subkultury, jež byly s populárními žánry provázané.

Nejen velcí muži

V prvé řadě je nutné zdůraznit, že kniha naplňuje cíle, které si autor předsevzal. Veselý v sobě nezapře zkušeného stylistu, a i když občas narazíme na sporné překlady anglických textů, podobné detaily nejspíš nebudou na běžné čtenářstvo působit rušivě. A právě laickému publiku je text uzpůsobený – mimo jiné tím, že každý teoretický koncept je zde pečlivě vysvětlen. Autora šlechtí, že přitom nadále čeří vody ideologicky homogenního českého rybníčku oborově spřízněné literatury a vnáší progresivní levicové myšlenky do všeobecného povědomí.

I jeho výklad dějin sice mnohdy stojí na narátivu o „velkých mužích“, vzhledem k pojetí tématu ovšem asi dává smysl soustředit se na jednotlivé tvůrce. Nejpodnětější jsou nicméně pasáže, v nichž se Veselý zaměřil na hudební scény, jejichž příslušníci se často označovali za queer nebo trans. O to větší škoda je, že se kniha věnuje LGBTQ+ jen v kapitole o disku a pak v samotném závěru, a vůbec nezmiňuje queer stylizaci či recepci některých skupin z osmdesátých let, jako byli Soft Cell, Eurythmics nebo v knize zcela opomenutí Frankie Goes to Hollywood.

Veselý názorně ukazuje, jak se potenciálně revoltní hnutí jedno po druhém gentrifikovala a reteritorializovala vlivem neoliberální hegemonie. Právě individualizaci spojenou s pozdně kapitalistickým společenským řádem přitom viní z úbytku milostného citu (nejen v hudbě). Když v úvodu varuje, že se téma lásky za staletí vyčerpalo, vlastně tím omlouvá předvídatelnost prvních kapitol, které tu a tam připomínají jakousi „woke“ učebnici hudební výchovy pro deváté třídy – ovšem kéž by devátáci četli Karla Veselého!

Znovu vykládat

Při analýze citového života v kapitalistické společnosti Veselý odkazuje k *Erótu a civilizaci* (1955, česky 1965) Herberta Marcuseho. Možná by mu ale více pomohla kulturní sémiotika jiných členů frankfurtské školy, zejména *Dialektika osvícenství* (1947, česky 2009) Maxe Horkheimera a Theodora W. Adorna. Umožnila by mu totiž více zdůraznit umělou, marketingovou podstatu popových textů. Je sice hezké připomenout fiktivní postavu reklamního agenta Dona Drapera, ale proč ji zároveň nedat do spojitosti například s Tonym Asherem, v knize zmíněným copywriterem Beach Boys?

Spolu s Marcusem autor zmiňuje i svůj nejpatrnější vzor, totiž Marka Fishera a zejména jeho nedokončený Acidový komunismus, posmrtně vydaný v souboru *K-Punk* (2018, česky 2022). Anglický teoretik dementuje výrok Margaret Atwood slovy: „Minulost se ‚jednoduše‘ nestala – minulost je třeba znovu a znovu vykládat.“ *Hudba srdce* se tohoto kréda drží, byť místy poněkud nedůsledně. Ne, že by bylo nutné vynášet morální soudy, ale působí poněkud nekonzistentně, když autor upozorňuje na zločiny Phila Spector, Chrise Browna nebo Dr. Lukea, ale beze slova přechází prohrašky Mikea Lovea nebo paktování Beach Boys s Charlesem Mansonem. Podobně v souvislosti s queer počátky diska Veselý vyzdvihuje Donnu Summer, která přitom nechvalně proslula údajnými homofobními výroky, za něž se po zbytek života omlouvala, poněvadž si uvědomovala, že si nemůže dovolit o queer posluchačstvo přijít.

Je pochopitelné, že se nedá zmínit všechno, ale některým pasážím by přece jen prospěla větší nuancovanost. Například Michael Jackson je nemilosrdně rozcupován pomocí kontroverzní recenze alba *Bad* (1987) od Grega Tatea, který „krále popu“ obvinil ze sebe-návisti a rasismu, aniž by vzal v úvahu širší kontext proslulého videoklipu k titulní písni. Zvláštní je i to, že sebevraždu lana Curtise spojuje Veselý primárně s jeho milostným životem, spíše než se zpěvakovými dlouholetými depresemi a epilepsií. Stejně tak by stálo za to se dopídit, odkud se autor dozvěděl, že spisovatelka Ayn Rand vycházela z mnohdy přerukovaného filosofického díla Maxe Stirnera.

Vzato kolem a kolem jsou však podobné výhrady jen výčetem drobností. Pokud v disko kouli namísto foucaultovské heterotopie začít vidět panoptikon, možná bychom si měli přiznat, že se více než srdcem necháváme vést žlučí. I tak nás ale musí obměkčit Veselého vyznání lásky k autistickému synovi a doznání se k nevěře. Na první pohled optimisticky laděná kniha tak v konečném důsledku vyznívá hořkosladce – a některé trendy v hudebním provozu to jen umocňují, ať už se bavíme o facechecku při vstupu do klubů, nebo o reakcionářských postojích vůči diverzitě, upomínajících na projevy agrese během takzvané Disco Demolition Night v Chicagu 1979. Nezbyývá než doufat, že nesobeckou lásku najdeme všichni a že Karel Veselý nebude nucen v nadcházejících letech psát o hudbě nenávisti.

Autor je překladatel.

Karel Veselý: Hudba srdce. Metafyzika popu. Paseka, Praha 2024, 452 stran.



Na jaře 1969 se John Lennon a Yoko Ono věnovali mírovému aktivismu v posteli, mimo jiné v amsterdamském hotelu Hilton. Foto Eric Koch

Poslechněte si konec

Farida Amadou a bludný kruh hudebního marketingu

Do Prahy se vrací belgická hudebnice Farida Amadou. Ač její poslední sólová deska nenabízí transformativní zážitek, koncertní vystoupení by ho přinést mohlo. Jak se improvizující baskytaristka naživo popasuje s nástrojem, který ani na vteřinu nepřestává být tím, čím je? Odpověď se dozvíme 4. března v MeetFactory.

JAN KLAMM

Volná improvizace má v rámci menšinové hudby výsostné postavení, které je dáno tím, že se v ní daleko více než v jiných hudebních oblastech zohledňuje tvůrčí proces. To, co v komponované hudbě zpravidla chápeme pouze jako cestu k výslednému tvaru, již publikum většinou nevěnuje pozornost, se tu nejen nezakrývá, ale dokonce se mnohdy staví do centra dění. Důvodem, proč mám potřebu na tohle specifikum improvizingu upozornit v souvislosti s nahrávkou *When It Rains It Pours* Faridy Amadou, belgické hráčky na elektrickou baskytaru a pedálové efekty, je věta „Listen to the end of the virtuous circle“ (Poslechněte si konec virtuózního kruhu), která vyvstane, pokud vedle sebe seřadíte názvy jednotlivých tracků. „Virtuous circle“ zjevně odkazuje na ustálené spojení „vicious circle“ (bludný kruh) a jedná se o trefnou obměnu, protože virtuozita se skutečně může snadno stát bludným kruhem.

Je tu ovšem ještě jiný začarovaný kruh. Improvizovaná hudba má ty nejlepší předpoklady pro to, aby se dala považovat za antikapitalistický fenomén. Akcentováním procesu tvorby na úkor výsledného produktu vytváří ideální podmínky k tomu, aby se vzešla systému zaměřenému na výkon a zisk. V běžném hudebním provozu se ale i o takto založené tvorbě hovoří marketingovým jazykem, který je v rozporu s jejími zásadami. V tomto světle se problém virtuozity jeví jako malicherný – spíš bychom se měli všemi silami snažit vystoupit z bludného kruhu komodifikace. Není koneckonců jednou z příčin neúspěchu antikapitalisticky zacílených aktivit právě fakt, že kapitalismus nelze porazit jeho vlastními zbraněmi?

Stručně a přesvědčivě?

Ale zpátky k Faridě Amadou. Nepochybně si zaslouží pozornost i z jiného důvodu než proto, že jde o „inspirativní improvizátorku, která se řídí svou hudební intuicí a bystrotí a vytváří skutečně jedinečný zvukový svět“, jak se můžeme dočíst v promomateriálech k loňské nahrávce, podle nichž „zní improvizovaná hudba málokdy tak stručně a přesvědčivě“. Hlavní motivací je – proč to nepřiznat? – blíží se koncert v pražské MeetFactory, kde se Amadou představí v sólovém setu společně se skupinou Holy Tongue. Upřímně řečeno, samotná deska by za zvýšenou pozornost nejspíš nestála. Anotace na webu MeetFactory ji sice (v souladu s tím, co bylo popsáno výše) hodnotí jako „skvělou“, sám za sebe ale musím konstatovat, že jsem slyšel kvanta přesvědčivějších (i stručnějších) improvizáčnických nahrávek.

Promotérskému hlasu je nicméně třeba přitakat v tom, že album těžko může „plnohodnotně zprostředkovat intenzitu a transformativnost [koncertního] zážitku“. Tohle pořadatelé koncertů tvrdí vždy, ale zrovna tady to sedí. Souvisí to se zmíněným antikapitalistickým potenciálem improvizace. Zatímco v případě většiny komponované hudby považujeme za primární dílo studiovou nahrávku, u improvizingu tomu tak není. Jakkoli i improvizáčnické desky mají svou váhu, málokdo by popřel, že to hlavní, oč tu běží, je v reálném čase probíhající vystoupení. A tím se dostávám k poslední části svého performativního pokusu o nekapitalistické promo.

Nástroj, který nemízí

Pokusím se vysvětlit, proč se na koncert Faridy Amadou těším, přestože z jejího nejnovějšího sólového počínu nejsem bůhvíjak nadšený. A vzhledem k tomu, že se nemůžu opřít o dřívější koncertní zážitek, musím si vystačit s představou, kterou jsem si o její praxi vytvořil na základě nahrávek, videozáznamů performancí či prezentace ve formátu Artist Talks v rámci festivalu Synapse Knowledge 2023.

Při opakovaném poslouchání alba *When It Rains It Pours* jsem se dlouho nemohl rozhodnout, jestli se mi líbí, nebo ne. Nahrávka ve mně nezanechávala žádné znatelné stopy, její zvuk mě z ničeho nevytrhoval a k ničemu nevybízel. A rozhodně mě nenechal ani na vteřinu zapomenout, co je jeho



Farida Amadou. Foto Laurent Orseau

zdrojem. Ať Amadou hraje na baskytaru běžným způsobem, nebo ji má položenou na klíně a rozeznívá struny paličkami, ať vytváří rytmické textury, nebo hladí struny nervními pohyby dlaně, ať pracuje s čistým zvukem nástroje, nebo ho překrývá „chlupatou“ vrstvou distorzí, celou dobu je jasné, že se jedná o sólovou hru na baskytaru. Tento místy až nesnesitelně strážlivý postoj k nástroji mě zaujal – uvědomil jsem si, že je vlastně dost neobvyklý. Improvizátoři ke svým instrumentům většinou přistupují buď s přehnanou citlivostí, anebo naopak destruktivně. Při poslechu staršího alba *00:29:10:02* (2020) jsem zažíval o něco bohatší škálu pocitů, ale na *When It Rains It Pours* mi baskytara připadala jako závaží, které nejde sejmout.

Nakonec jsem musel Amadou ocenit za to, jak se zvládla popasovat s nástrojem, který ani na okamžik nezmizel. Bylo jasné, že si nic neulehčuje.

A proto se už nemůžu dočkat, až budu s popsaným přístupem konfrontován přímo na místě, až budu fyzicky vystaven probíhajícímu procesu, který zároveň bude tím jediným možným výsledkem. Neočekávám, že mi Farida Amadou doručí produkt ovázaný mašlí, a nepředpokládám, že se mi návštěvou MeetFactory něco zhodnotí – nejsem zákazník ani investor. Čekám snad jediné to, že si na Holy Tongue dobře zatancuju.

Farida Amadou: *When It Rains It Pours*. Week-End Records 2024.

hudební zápisník

Nick Cave a ti druzí

ADAM TOMÁŠ

Kdybych měl vybrat jednoho hudebníka, který zásadně ovlivnil můj estetický vkus, bez delšího váhání bych jmenoval Nicka Cavea. A to navzdory tomu, že na hudební scénu vstoupil už koncem sedmdesátých let, více než dekádu před mým narozením. Na počátku velké lásky byl ušpiněný obal alba *The Boatman's Call* z roku 1997, které si otec skoro deset let po jeho vydání půjčil od kamaráda a nikdy je už nevrátil. Uhrančivý pohled toho zvláštního chlápka s vizáží oscilující mezi Arthurem Rimbaudem a Sidem Viciousem okamžitě upoutal moji pozornost, ale taky mě zmátl. Očekával jsem punk, z desky se však linuly jemné balady s klavírem a procítěným zpěvem. Podobně jsem se v otcově sbírce desek nacytal ještě dvakrát – s Bobem Dylanem a Tomem Waitsem, ale to už jsou jiné příběhy...

Možná už tehdy mi došlo, že dobrý hudebník musí být i dobrým hercem. Že nestačí být sám sebou, jak nabádají self-help tutoriály. Ano, rockové hvězdy hrají hru s publikem – předstírají, fabulují a často i nepokrytě lžou. A možná právě v této tenké hranici mezi lží a včleněním sebe samého do díla spočívá přitažlivost populární hudby. Nick Cave svou identitu i vztah s publikem řešil a promýšlel od samého začátku. Nikdy nesázel na důslednou stylizaci, jako to v sedmdesátých letech dělal David Bowie, ale taky se nedá říct, že by čerpal jen z vlastního života.

Už od prvních nahrávek se skupinami The Boys Next Door a Birthday Party, které předcházely jeho celoživotnímu projektu The Bad Seeds, stojí Cave jakoby uvnitř i vně vlastního díla. Jeho tvorbu lze považovat za postmoderní pastiš, v němž se prolíná fantaskno s realitou, mytologie s historií, osobní život s literární stylizací. Své nejdivočejší období završil groteskně vážným starozákonním příběhem přeneseným do „gotických“ kulis amerického venkova, románem *A uzřela oslice anděla* (1989, český 1995). Oceňované prozaické dílo vznikalo dlouho a chaoticky v době autorovy závislosti na heroinu. Nic podobného australský

hudebník už později nenapsal, a tak jsem tento román četl pořád dokola.

Cave postupně opustil jak naturalistický a dekadentní jazyk, tak nespoutaný styl vystupování a začal prozkoumávat uměřenější způsoby hudebního vyjádření. Tuto etapu silně ovlivnil Warren Ellis, který do kapely spjaté s kontrakulturou osmdesátých let přinesl nový směr, do nějž se vedle dozvuků postpunku a inspirace klasickou i moderní literaturou promítl například i vlivy vážné hudby. Společně s Ellisem vytvořil Cave plodný tandem, který se dokázal pohybovat na hraně experimentu a získat si nové publikum, aniž by přišel o příznivce a příznivkyň ze stárnoucí postpunkové generace. A dařilo se jim i mimo The Bad Seeds: na kontě mají řadu filmových soundtracků, mimo jiné k hvězdně obsazenému westernu *Zabití Jesseho Jamese zbablěcem Robertem Fordem* z roku 2007.

Zásadní změnu v hudebníkově kariéře způsobila rodinná tragédie – smrt syna Arthura v roce 2015. Cave vstoupil na tenký led, když se rozhodl traumatickou zkušenost zpracovat na nové nahrávce a koncertním turné. Vznikl tak intimní projekt hraničící s veřejným sebeobnažením. Jako by se hudebník rozhodl skočit ze čtvrtého patra a otestovat,

jestli ho lidé dole chytí, nebo uhnou. A ukázalo se, že publikum je ochotné Cavea chytat. Proces truchlení nad ztrátou syna (a v druhém plánu i Caveův přátelský vztah s Ellisem) zachycuje nejen album *Skeleton Tree* (2016), ale i stejnojmenný dokument sledující jeho nahrávání. Tato deska spolu s předchozím počinem *Push the Sky Away* (2013) tvoří pravděpodobně vrchol stylu, který Cave s Ellisem vytvořili po odchodech Blixy Bargelda a Micka Harveyho z The Bad Seeds.

Následující nahrávka *Ghosteen* (2019) přinesla překvapivý přesun od klavíru a houslí k syntezátorům, aniž by se však vytratil rukopis ústřední dvojice. Toto období se pomyslně uzavřelo „karanténním“ albem *Carnage* (2021), pod kterým jsou podepsáni jen Ellis s Cavem. Loňská novinka The Bad Seeds nazvaná *Wild God* už zachycuje autora písní a frontmana v jiném rozpoložení. Cave působí, jako by se znovu narodil, což bylo zřetelné již na koncertech v posledních letech: svému obecenstvu se nejen ukazuje, ale také ho pečlivě sleduje a komunikuje s ním. Nové písně jsou aluzemi a parafrázemi provázány se starší tvorbou. A tajemný Warren Ellis se na jevišti krůček po krůčku posouvá blíž k publiku. Autor je publicista.

KÁMEN MĚSTO PAPÍR

KOMU?
ČEMU?

OPEN CALL DO 23. 4. 2025

22 – 23. 5. 2025
Dům U Kamenného zvonu

Galerie hlavního města Prahy pořádá konferenci o možnostech prožívání současnosti a historie skrze umění ve veřejném prostoru, která se bude konat 22. a 23. května v Domě U Kamenného zvonu. Skrze vybrané příspěvky se bude konference Kámen, město, papír – Komu? Čemu? tázat, *komu a čemu* slouží umělecké aktivity – ať už se jedná o díla trvalého či dočasného charakteru – ve veřejném prostoru 21. století.

Jakou roli hrají vzpomínkové akce, happeningy a festivaly při utváření kolektivní paměti? Jak formy participace – ať už v uměleckých, či komunitních projektech – umožňují společnosti vzpomínat, zpracovávat minulost a prožívat kolektivní historii? Jak mohou nehmotné umělecké akce posilovat komunitní vazby a občanskou angažovanost? Jak lze prostřednictvím umění ve veřejném prostoru připomínat nejen historické osobnosti, ale i kolektivní zkušenosti a běžné lidi, kteří formovali dějiny?

Momentálně běží open call pro konferenční příspěvky – svoje nápady můžete přihlašovat do 23. dubna 2025. Více informací naleznete na webových stránkách Umění pro město a GHMP.



G HMP


www.umenipromesto.eu

SILNÉ ŽENSKÉ HLASY

z nakladatelství Maraton

maraton
nakladatelství



Béatrice Kahnová
Vespod

Velice působivý a sofistikovaně komponovaný román, v jehož centru stojí trojice dívek, se odehrává na francouzském maloměstě v šedesátých letech a rozplétá tajemství držená v poválečných poměrech pod pokličkou. Graduje pak v samém závěru, když odkrývá velký a tragický příběh zrad, kolektivní viny a kolaborace.



Oksana Vasjakinová
Rána

Proza nonkonformní ruské básnířky vypráví o jejím trnitém putování s matčiným popelem na rodnou Sibiř. Zachycuje přitom stav současného Ruska, ale zároveň je to cesta k pochopení vlastní lesbické identity, ženskosti i způsobu, jak o těchto tématech dnes vypovídat, cesta ke smíření s matkou, k nalezení lásky.



Ruth Zylbermanová
Autobiografie jednoho pařížského domu

Ve vyprávění o paměti místa, z něhož byla ve 40. letech deportována řada židovských rodin včetně devíti dětí, ožívají příběhy zmizelých i navrátilců, dětí i dospělých, kolaborantů i odbojářů, zamilovaných dívek i žen se špatnou pověstí, lidí různých národností, jejichž životy propojila jedna pařížská adresa.



Taňa Pjankova
Věk rudých mravenců

Román se odehrává v době ukrajinského hladomoru z let 1932 a 1933. Příběhem provázejí tři postavy – Dusja, Svyryda a Solja –, jejichž protikladné osudy se postupně propojují a gradují spolu s vrcholícím hladomorem. Autorka citlivě a působivě propojuje básnické vyjádření se zachycením otřesné reality dané doby.

www.emaraton.cz

Než přijde doom

Odbory a zaměstnaní v kultuře

Odborové organizování v kultuře není jednoduché zejména kvůli roztržitosti a fluktuaci lidí na volné noze. Jiná je situace umělců a dalších kulturních pracovníků s klasickým pracovním úvazkem – ať už se jedná o členy orchestrů, zaměstnance galerií a muzeí, nebo jiné pracující v příspěvkových organizacích.

ANNA REMEŠOVÁ

V minulém textu (viz A2 č. 5/2025) jsem si posteskla nad poměrně malou odborovou organizovaností pracujících v tuzemské kultuře. Primárně jsem myslela na složitou situaci těch, kdo pracují na volné noze. Z charakteru kulturního provozu vyplývá, že je vysoká poptávka po lidech, kteří nemají stálou práci ani úvazek, ale fungují na bázi krátkodobých projektů a nepravidelných odměn. Kvůli nízkým platům pak musejí tito pracovníci a pracovníce zpravidla obstarávat několik projektů najednou, aby se uživil, a tato nadměrná zátěž jim znemožňuje věnovat se dalším aktivitám, včetně odborového organizování. Není to ale jen vyčerpání, co znesnadňuje organizování na kulturní scéně. Velkým problémem je i to, že pracující spolu nesdílejí pracoviště, pravidelně se nepotkávají, a nedochází tak ke vzájemnému porozumění, díky němuž by svou prekarizovanou pozici vnímali ne jako individuální nesnáz, ale jako výsledek systémového nastavení. Jiné je to ovšem u těch, kdo se při práci pravidelně setkávají, ideálně v rámci určité instituce.

Nenechme kulturu utichnout

Tak je tomu v případě orchestrálních hudebníků a hudebnic, kteří v Česku mají poměrně dobré odborové zastoupení v podobě Unie orchestrálních hudebníků ČR. Podle jejího prezidenta Jiřího Dokoupila, který působí v Janáčkově filharmonii v Ostravě, je mezi hudebníky a hudebnicemi vysoká míra odborové organizovanosti možná právě z toho důvodu, že v orchestrech intenzivně spolupracují a jsou na sobě doslova závislí. Navíc se jedná o tradiční profesi, v níž je stále ještě běžné mít zaměstnaneckou smlouvu a z toho vyplývající benefity. Unie funguje od začátku roku 1990, kdy navázala na tradici z první republiky, a dnes je silným partnerem zaměstnavatelů i ministerstva kultury.

Díky tomu, že se jedná o stabilní organizaci, se Unii před dvěma lety podařilo zrealizovat jednu z největších protestních akcí u nás za poslední roky a upozornit na neúnosné pracovní podmínky na kulturní scéně. V průběhu

podzimu 2023 se na mnoha místech Česka uskutečnily protesty před krajskými i městskými kulturními institucemi. Členové a členky symfonických či divadelních orchestrů, ale také další pracující v divadle vystupovali přepásání šerpou odkazující k iniciativě Nenechme kulturu utichnout. Součástí byl i velký koncert spojený s proslovy na pražském hlavním nádraží. K akci se přihlášily různé odborové svazy v kultuře a profesní asociace a také jednotlivé základní odborové organizace – například ty, které působí v Národním divadle, Národním muzeu či Národní galerii.

Hlavním cílem protestů bylo zviditelnit tristaní platy v kultuře a připomenout ministrovi kultury a české vládě, že by měla dostát závazku přibližovat se k pověstnému jednomu procentu státního rozpočtu, které by mělo jít na kulturu. Stará písnička – ale stále bez odezvy. Na akce navázalo několik jednání na ministerstvu kultury, která všechna dopadla stejně. Zástupci vlády byli konzistentní: změnit tarifní tabulku platů pro zaměstnané v kultuře nejde, navýšit rozpočet ministerstva kultury není možné, zohlednit inflaci nemůžeme...

Horký brambor

Podle Jiřího Dokoupila jsou vyjednávání o to složitější, že největšími zaměstnavateli v kultuře jsou kraje a města, nikoliv stát. Téměř 90 procent příspěvkových organizací v kultuře je městských či krajských, přičemž obce a kraje sice často operují s různými přebytky, nezacházejí s nimi však systematicky. Zástupci a zástupkyně krajů pak při jednáních tripartity na ministerstvu kultury odkazují na omezené finance od státu, který zase horký brambor nízkých mezd přehazuje zpátky na regiony a municipality.

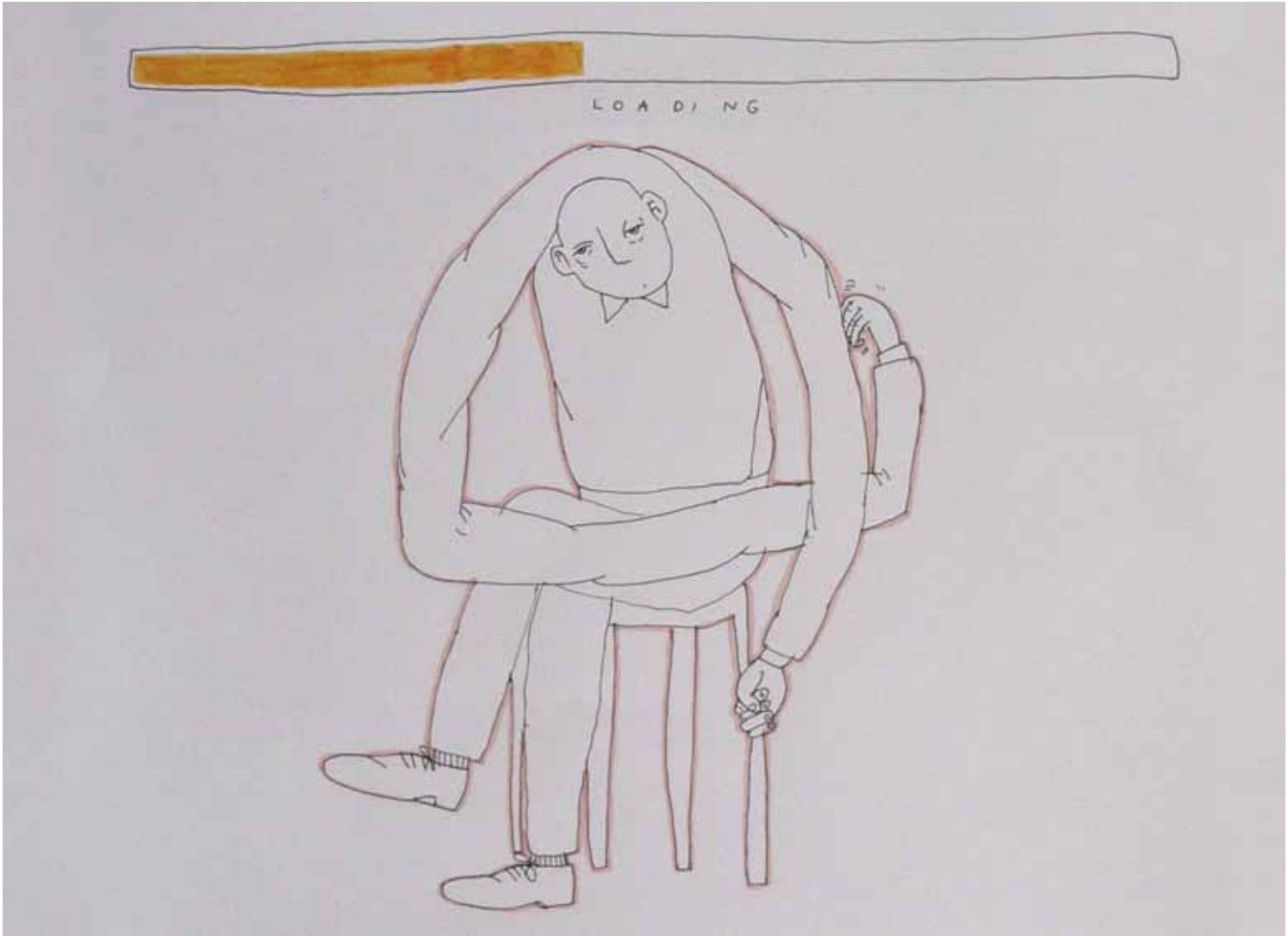
Situace, kdy člen symfonického orchestru či kurátorka Národního muzea má nástupní plat kolem 25 tisíc korun hrubého, pak vede k tomu, že nemalé množství lidí z kultury odchází nebo si hledají druhou práci, což pochopitelně negativně dopadá na kvalitu oboru. Také ale čím dál více pracujících vstupuje

do odborů, účastní se protestů či popisuje svou překerní situaci v médiích. Ministerstvo kultury nicméně zůstává netečné. Přitom nástroje, které by mohly současný stav zlepšit, k dispozici byly – jenom se úplně promrhaly.

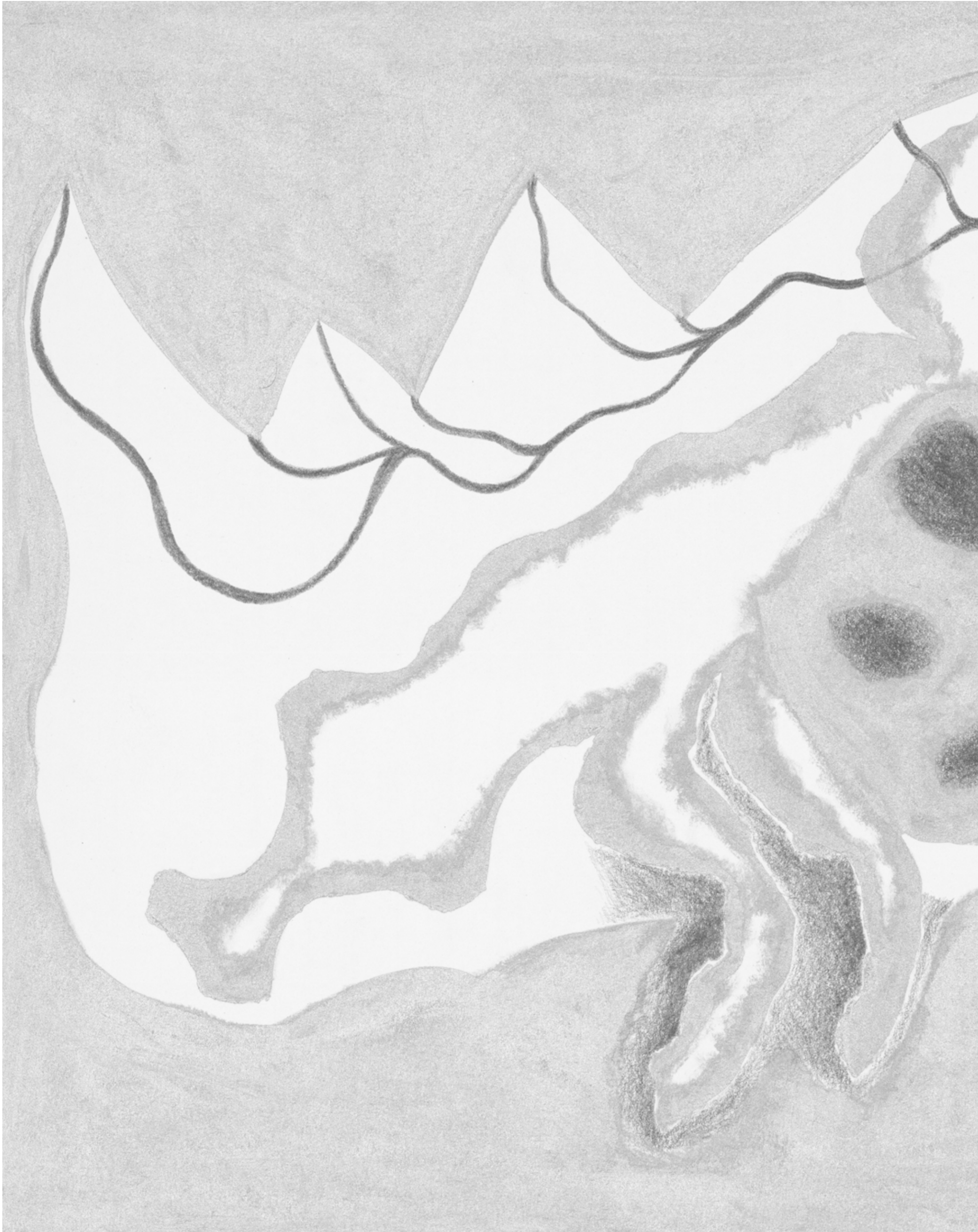
Promrhané šance

Řeč je o zákonu o statusu umělce a zákonu o veřejných kulturních institucích. Právě druhá zmíněná legislativa měla napomoci proměně stávajících státních, krajských či městských organizací, včetně navýšení prostředků na odměňování zaměstnanců a zaměstnankyň. K tomu ale nedošlo, a platy v těchto institucích tak budou dál nastavovány podle státních tarifních tabulek. Možnost spolurřízení organizací ze strany města nebo státu pak byla do zákona vepsána jen velmi vágně, takže v některých případech (třeba když se jedna ze stran rozhodne od smlouvy o spolurřízení odstoupit) může způsobit víc škody než užitku.

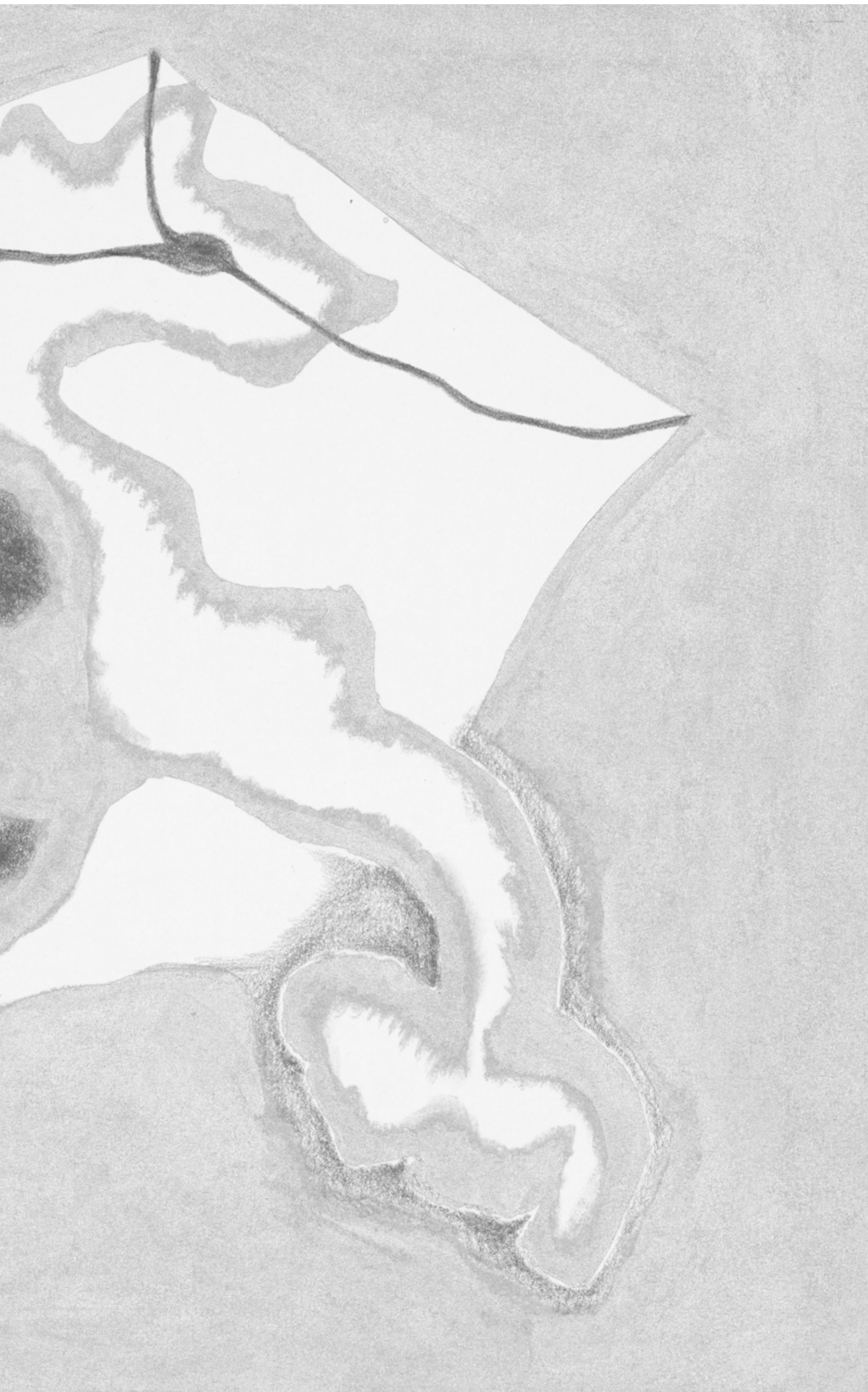
Jak podotkl Jiří Dokoupil, když jsem s ním o těchto zákonech mluvila, situace je o to tragičtější, že obě legislativy měly být realizovány v rámci státní kulturní politiky na roky 2021–2025. Od té si toho kulturní obec mnoho slíbila, protože byla ambiciózně napsaná a především se její realizace potkala s balíkem peněz investovaných v rámci Národního plánu obnovy. Ten letos míří do finále, a tak je namístě začít si klást otázku, co můžeme čekat od příštího roku. Jedna věc je samozřejmě nové vedení ministerstva kultury, druhá, že s aktuálním trendem zvyšovat finance na zbrojení může rozpočet státem podporované kultury rapidně klesnout, jelikož už nebude saturován z Národního plánu obnovy. Co to udělá s už tak podvyživenou kulturní scénou, si nechci ani představovat. Cestou ze začarovaného kruhu ale určitě není rezignace na důstojnější podmínky práce v kultuře. Naopak, už dnes, dokud ještě nepřišel totální doom, je potřeba se připravovat na budoucnost. A to jak organizováním se v odborech, tak diskusí o tom, co v minulosti při prosazování pracovních práv fungovalo, a co naopak vyžaduje přehodnocení.



Už dnes, dokud ještě nepřišel totální doom, je potřeba se připravovat na budoucnost. Ilustrace David Böhm



František Fekete: Bez názvu, ze série Vytvrvalé tvary, tužka a barva na papíře, 2024



František Fekete je umělec a kurátor. Studoval v Centru audiovizuálních studií FAMU. Jako vizuální umělec pracuje v různých médiích, jeho tvorba zahrnuje video, fotografii, kresbu, koláž a instalaci. Ve svém díle se zaměřuje na konstruování identity skrze obraz a na reflexi nenormativních forem maskulinity. Samostatně vystavoval v GHMP, galerii Sam83 a etc. galerii. Jako kurátor spolupracoval mimo jiné s galerií 35m2, Artyčok.TV, Akademií výtvarných umění v Praze nebo Domem umění města Brna. Působí v iniciativě pro současné umění tranzit.cz.

Příběh bez scénáře

Literárně-společenské kauzy posledních let ukazují, že se vztahem literatury a sociální stále neumíme zacházet – buď upřednostňujeme jedno, nebo druhé. Jak tento rozštěp překonat? Vedle současných teorií překračujících hranice vědních disciplín nám mohou pomoci i neortodoxní formy marxismu.

ANNA SCHUBERTOVÁ
JAN VÁŇA

V posledních letech se do centra světových i českých literárních debat dostávají otázky po vztahu mezi společenskou zkušeností a jejím literárním ztvárněním. Mnohovrstevnatost a v posledku nerozhodnutelnost dichotomie literatura–skutečnost se v plné síle ukázala v nedávné kauze románu Ale-ny Mornštajnové *Les v domě* (2023). Autorka byla obviněna, že její fikční dílo není tak docela fikční – údajně se dopustila krádeže autentické zkušenosti jiné autorky. Další rovina sporu otevřela otázku, do jaké míry je spisovatelka odpovědná za to, jak její deklarova-ně fikční dílo působí na čtenářstvo, například tedy za možnou retraumatizaci obětí sexuál-ního násilí. Tento typ sporu, který bychom mohli nazvat společensko-literárním, ukazuje limity obecné argumentace. Tvzení „Jde pře-ce o literaturu“, které vše neliterární vyloučí ze hry, je stejně neuspokojivé jako názor, že „všechno literární je zároveň společenské (či politické)“, jenž opomíjí specifichnost literár-ních forem. Příklad *Lesu v domě* demonst-ruje, jak se obě složky nepřehledně proplétají a účastnictvo sporu podněcuje k vršení argu-mentů: Jak velká musí být podobnost mezi fikčními a vnětectovými prvky, aby zakláda-la důvod k obvinění z „vykrádačky“? Existují v literární tradici precedenty? A co estetická autonomie a literární licence?

Text, nebo kontext?

Skutečnost, že vztah společenské reality a literatury není odtážitou teoretickou otáz-kou, ale problémem zásadně ovlivňujícím náš vztah ke kulturní tradici, ukázal například spor o propojení díla Milana Kundery s jeho životopisem. Na jedné straně stál autor kun-derovské biografie Jan Novák, který dílo slav-ného romanopisce použil jako historický dokument, archivní složku či materiál pro výslech mravnostní policie. Na druhé stra-ně bylo pobouření některých obhájců Kun-derova díla: Novák si prý nevšiml, že „autor je mrtev“, a dílo tedy máme interpretovat čistě na základě literárních kvalit. Nechce-me dále rozdmýčkovat spor, o němž bylo už mnoho napsáno a na jehož rozuzlení se ani sami plně neshodneme. Ukazuje však, že hranice sociální a literatury nejsou jedno-duše rozpoznatelné, ale stávají se předmě-tem sporů a vyjednávání, v nichž je leckdy hodně v sázce.

Stručně lze zmínit i kauzu knihy *Bílej kůň, žlutý drak*, vítězného románu Literární ceny Knižního klubu 2009. Autorkou kriticky ceněného, přiznané autobiografického díla byla Lan Pham Thi, vietnamská dívka žijí-cí v Česku – dokud ovšem jeden z kritiků nezpochybnil autenticitu vyobrazených udá-lostí i samotné spisovatelky. Nakonec bylo autorství přičteno Janu Cempírkovi, což ved-lo k radikálnímu kritickému přehodnocení náhledu na knihu. Vidíme tedy, že tradiční dělení na „text“ a „kontext“ výrazně zjedno-dušuje mnohovrstevnatou skutečnost utvá-ření literárního významu: vnitrotextová per-spektiva nedokáže vysvětlit, proč odhalení mystifikace zásadně ovlivnilo hodnocení kva-lity díla, aniž by se jakkoliv změnil literár-ní text. Bez tohoto zjednodušení můžeme naopak sledovat, jak se literární hodnota pro-měňuje v čase vlivem literárních i neliterár-ních faktorů, jakou roli hraje složité vyjedná-vaná autenticita a proč je někdy mystifikace legitimním autorským postojem a jindy neod-pustitelnou blamází.

Každý ze zmíněných sporů ilustruje lite-rárně-společenskou *kontroverzi* – střetávání, v němž se navyklé vnímání kultury a pevných hranic mezi jejími oblastmi rozpouští a kom-plikuje. Jako účastnictvo kulturního světa se pak tuto situaci typicky snažíme zpřehlednit: identifikujeme hlavní aktéry, řetězcem událos-tí a smysl toho, co se před námi odehrává.

Sociologie a literární věda nabízejí řadu vodi-tek, jak se v kontroverzích orientovat, scé-náře, které nám umožňují nastalou situa-ci zmapovat a zpřehlednit. Odpovědi, které v jednotlivých kontextech přinášejí, však čas-to neodrážejí ani tak samotný moment stře-tu, jako spíš profesní a hodnotovou orienta-ci jednotlivých vykladačů.

Mezi mocí a „čistou literaturou“

Současné sociologické přístupy k literatuře často redukuji literární význam na jeho spo-lečenské činitele. Nejde nutně o analytickou nedbalost, ale spíš o důsledek profesní spe-cializace. Sociologie nerozporuje důležitost vnitřní struktury textu, ale „pro účely analý-zy“ dělí dílo na literární a společenskou slož-ku, přičemž tu literární uzavře do závorky. To je případ dnes nejrozšířenějšího přístupu, teo-rie polí Pierra Bourdieua. Ten produktivně ana-lyzuje relativní autonomii literatury v histo-rických souvislostech a nabízí nástroje pro chápání literárních institucí. Jednomu z nejci-tovanějších sociologů posledních dekád nelze upřít intelektuální brilanci, s níž na základě vědomostí o konkrétních autorech a jejich společenských podmínkách přinesl objevné celospolečenské závěry. Ve snaze představit novou „vědu o dílech“ ovšem Bourdieu prosa-zoval svoji *sociologii literární produkce*, zamě-řenou na okolnosti literární tvorby, jako *socio-logii literatury* v obecném smyslu. Když se pak jeho teorie prosadila jako nejpoužívanější, při-rozeně to vedlo k upozadění alternativních perspektiv orientujících se více na čtenářství a interpretaci literárního textu.

Bourdieu primárně zajímaly společenské nerovnosti v různých oblastech, od genderu přes vědu a vzdělání až po umění. Jeho teorie je intuitivně snadno přístupná, takže se po-jmy jako „kulturní kapitál“ či „pole“ rozšířily daleko za hranice sociologie. Rozmach těchto konceptů pak vedl ke vnímání literatury jako „pole soupeření“, kde úspěch závisí na aku-mulaci kapitálů a obsazování strategických pozic. Ekonomizující slovník překládá složi-tý proces tvorby literárních významů do gra-fů, v nichž rozhoduje společenská struktura a politický vliv. Bourdieu tak souzní s řadou kritických směrů 20. století, které společen-skou dimenzi literatury hledaly „za“ dílem a pod povrchem buržoazní kultury nacháze-ly represivní struktury a politické programy.

V českém porevolučním kontextu s tím-to typem kritiky nemáme tolik zkušeností. V reakci na represivní kulturní politiku minu-lého režimu u nás po roce 1989 převládá opa-čný přístup: zdůrazňování estetické autonomie, imanentní analýzy textů a oddělování díla od identity autorstva. V oblasti teorie se v tomto ohledu navazovalo nejen na západní poststruk-turalismus, ale i na domácí strukturalismus a ruský formalismus. Ačkoliv jsou tyto směry úzce spjaty s reflexí avantgardy, usilují o uni-verzální dosah: Ejchenbaum a Šklovskij se sice inspirovali futuristickou poetikou, jejich nej-znamější analýzy se však zaměřují na Tolstého nebo Gogola, tedy autory oceňované pro etic-ký či společenský přínos. Vztah ke světu, spo-lečenský apel nebo humanistické vyznění jsou nicméně pro oba teoretiky uměle konstruo-vanými efekty, které musí literární vědec pro-hlédnout a převést na aspekty „literární“: sty-lové prostředky, zvukovou stránku básně nebo inovativní použití jazyka. Roland Barthes tento požadavek radikalizuje a politizuje: text je tře-ba „vyvázat z jeho vnějšku“, odloučit od vztahu ke „skutečnosti“ a životní reality tvůrce, jinak zůstáváme pod vlivem buržoazní ideologie.

Redukce na formu a redukce na mocenské vyznění sdílejí jeden podstatný rys: oba přístu-py charakterizuje nedůvěra vůči fenomenální rovině díla a jeho působení na čtenářstvo. Spo-lečenská nebo naopak literární rovina význa-mu je předem uchopena jako vysvětlující

faktor, na nějž můžeme zbytek díla převést. Příběhy, které v analýzách vyvstávají, mají předem stanovaného protagonistu, ať už jde o sociální, nebo o literaturu. V obou přípa-dech je druhý člen opozice pasivním, němým a snadno manipulovatelným materiálem.

Forma jako společenský fenomén

Skutečnost, že analýza literatury by měla vzít vážně obě složky literárního významu – obsah i formu, imanentní logiku díla i jeho interakci se společenskými, politickými a mocenskými významy – je v myšlení o literatuře reflektována přinejmenším tak dlouho, jako se obje-vují zmíněné reduktivní tendence. Jedním ze směrů, který podle našeho názoru přináší per-spektivu schopnou tuto omezenou perspekti-vu překonat, je (pro českého čtenáře možná překvapivě) tradice hegelíánského marxismu, rozvíjená mezi jinými Györgyem Lukácsem, Theodorem Adornem nebo nedávno zesnu-lým Fredricem Jamesonem. Ačkoliv předsta-vují odlišné a do jisté míry polemické kon-cepce vztahu literárního díla a světa, spojuje tyto teoretiky přesvědčení, že ústředním úko-lem analýzy literárního díla není ani politický obsah jako takový, ani izolovaná forma nebo technika, ale jejich vzájemné *zprostředkování*. Proto je můžeme chápat jako myslitele předjí-mající „symetrický“ vztah literatury a sociální.

Když se v předmluvě k rané publikaci o vývo-ji moderního dramatu (*A modern drama fejlő-désének története*, 1911) Lukács pozastavuje nad tím, že neexistuje žádná sociologie lite-ratury, viní z toho skutečnost, že sociologové chtějí vést přímou linku mezi společenskými a ekonomickými příčinami a obsahy litera-tury. V umění však, jak Lukács argumentu-je, „není nic nezformovaného“, žádný „obsah“ nemůžeme pojednat izolovaně od formy, žán-ru nebo média, v němž je prezentován. Meto-dologie, kterou představuje ve svém raném díle, je založena na vztahu literárních žánrů a dobových světonázorů (*Weltanschauung*) jakožto forem vnímání světa. Ačkoliv Lukács později svou metodu revidoval (zejména po konverzi ke komunistickému vnímání světa), důraz na zprostředkování obsahu formou pro něj zůstal klíčovou zásadou. Jeho teorie rea-lismu nehledá politicky progresivní obsah ve věrné reprodukci „reálií“, politických kome-ntářích nebo progresivně smýšlejících posta-vách, ale ve schopnosti románu narativními prostředky rozpohybovat soudobý svět, před-stavit klíčové konflikty a nabídnout mode-ly jednání, které mohou vést k jejich řešení, nebo alespoň pochopení.

V Lukácsových stopách

Theodor Adorno byl Lukácsem silně ovlivněn, o to silněji však pocítoval potřebu se vůči svému předchůdci vymezit. Zatímco těžiště Lukácsovy teorie leží v klasických románech 19. století, o generaci mladší Adorno své myš-lení o literatuře koncentruje okolo moderni-stických děl století dvacátého. I podle něj je forma „místem společenského obsahu“, na rozdíl od Lukáče nicméně Adorno nechápe formu jako ucelené smyslové vyjádření světa, ale jako jeho negaci. Umění se podle něj „stá-vá společenské svou opozicí vůči společnos-ti, a tuto pozici zaujímá teprve jakožto auto-nomní“. V kapitalistické společnosti, kterou Adorno chápe jako skrz naskrz prostoupenou zvččňující logikou instrumentálního rozumu, nabízí modernistická literatura alternativu tím, že základní kategorie společenského uva-žování – čas, identitu nebo také lásku – negu-je a ukazuje jejich nesamozřejmost.

Fredric Jameson poukázal na to, že moder-nistický ani realistický model marxistické analýzy nemusíme chápat jako nesmiřitelné alternativy, ale jako důležitá vyjádření dobo-vě specifických literárních forem. Sám mar-xistickou metodologii rozšířil na populární



Hledání rovnocenného vztahu literatury a společnosti



Ilustrace Nikola Logosov

literaturu, filmy, romance a významně také na science fiction a další utopické žánry, jimž věnoval svou pozdní publikaci *Archaeologies of the Future* (Archeologie budoucnosti, 2005). V úvodním programovém eseji ze svazku *The Political Unconscious* (Politické nevědomí, 1981) definuje literární dílo jako „společensky symbolický akt, imaginární řešení reálného problému“. Tuto definici můžeme chápat jako odmítnutí asymetrického pojetí literární komunikace, které upírá svébytnost buď sociální, nebo literatuře.

Ani toto řešení však není zcela uspokojivé: Lukács, Adorno i Jameson sice dávají jak sociální, tak literatuře důstojnou roli, oba aktéry však situují do jednoho příběhu s předem předurčenou zápletkou, kterou je emancipace vůči kapitalismu. V současné době asi málokdo věří v to, že by literatura mohla být hlavním aktérem proletářské revoluce. Ztrátu velkého emancipačního příběhu nicméně nemusíme chápat negativně: není snad lákavější otevírat příběh, u něhož si nejsme jisti koncem, ale ani povahou zápletky?

Symetrie a rezonance

Stále častěji se objevují přístupy, jež dichotomii literatury a sociální tvůrčím způsobem narušují. Rita Felski [viz rozhovor na straně 21] je

pozoruhodným příkladem literární myslitelky, která, jak říká, se necítí doma ani v literární vědě, ani v sociologii. Ve svých knihách vytváří překvapivá spojení mezi přístupy různých tradic a neváhá sáhnout ani po myšlenkách vycházejících přímo z literárních děl. Klíčovou inspirací posledních let se pro Felski i pro velkou část světové literární vědy stal francouzský sociolog Bruno Latour, jehož práce se proslavila zpochybňováním ustálených způsobů uvažování. Příznačné je, že Latour sám se hojně inspiroval literární vědou, zejména naratologií Algirdase J. Greimase, z níž přejal termín „aktant“. V nepřehlédlné historii mezioborových výpůjček tak původně literárněvědný koncept prochází transformací v sociologické myšlení, aby se oklikou a v pozměněné podobě zase vrátil do literární vědy. Latourůvské principy symetrie, ploché ontologie (*flat ontology*) a rozptýleného aktérství (*distributed agency*) upomínají literární badatele, že ve vztahu k literárnímu dílu se stáváme součástí složité sítě, v níž nemá žádná perspektiva primární slovo.

V knize *Hooked* (Upoutání, 2020) Felski upozorňuje, že při vykládání literárních děl často přebíráme slovník, jímž nad nimi získáváme převahu. Ve skutečnosti ale díla mají spíše převahu nad námi: vzbuzují emoce, formují

myšlení a ovlivňují naše vnímání světa. Podstatou latourůvského čtení je uznat, že stejně jako lidi dělají literární dílo tím, že je někdo napíše a někdo přečte, ani autorstvo a čtenářstvo nemůže existovat bez literárního díla. Autorka nebo čtenář jsou dílem *tvoření* – a to jak v procesu čtení, tak i mimo něj, kdy jimi dílo rezonuje a přetváří jejich vztah ke světu. Uvědomění této symetrie nás pak přirozeně vede k tomu, že, jak píše Felski, přiznáme literárním dílům jejich „ontologickou důstojnost“. Místo abychom podléhali přesvědčení, že literatura je pouhým projekčním plátnem našich tužeb a ideologií, uznáme ji jako rovnocenného spolutvůrce literárního významu, jenž neodmyslitelně zanechává svoji stopu v mimotextovém světě.

V tomto směru je pro uvažování o literatuře podnětná *teorie rezonance* německého sociologa Hartmuta Rosy. Anglický překlad jeho knihy *Resonanz* (Rezonance, 2016) měl globální odezvu, a Felski tak mohla jeho koncepci uvést do literárních studií. Rosova teorie je mnohvrstevnatá a tvůrčím způsobem propojuje řadu směrů, významně zastoupených fenomenologií a frankfurtskou školou. Pro nás je podstatné, že Rosa hovoří o „rezonujícím“ vztahu ke světu jako způsobu utváření významu, při němž lidé vstupují se světem do

symetrického vztahu. Tento vztah lze demonstrovat na sémantickém posunu mezi větami: „Tato kniha mi má co říct“ a „Tato kniha ke mně promlouvá“. Zatímco první případ předpokládá utilitární nárok, při němž čteme za předem daným účelem (ať už jde o znalosti, potěšení či seberozvoj), druhý případ vyjadřuje navázání hlubšího, osobního vztahu. Při čtení i psaní literatury dochází často k obousměrnému procesu: stejně jako my utváříme a konkretizujeme dílo, ono proměňuje nás. Rosa zde mluví o nekontrolovatelnosti a nepředvídatelnosti, jež je třeba přijmout jako tvůrčí impulsy rezonance.

Kontroverze místo scénáře

Pro literární kritiku a vědu to znamená vzdát se obvyklé přesilové hry, v níž díla vměšťujeme do předpřipravených kategorií či je s tise přijatým nárokem na objektivitu porovnáváme s jinými díly a diskursy. Literární text v první řadě potřebujeme „rozmluvit“ – přimět jej, aby „mluvil sám o sobě“. Ne náhodou má rezonance blízko k pojmu „ladění“. Jedině naladěním se na svébytnost díla potlačíme historicky ustálenou tendenci k jeho vykládání a kategorizování. Pro literární sociologii je to výzva k přesunutí pozornosti od společenských podmínek produkce a recepce na samotný akt utváření literárního významu, při němž literární dílo dočasně splyne se čtenářskou subjektivitou. Rosa používá termín „medio-pasivita“: posluchač hudby nebo čtenář románu k médiu sice přistupuje aktivně, jako iniciátor, ale zároveň se proudem zkušenosti nechá unášet. Čtení je něco, co sami děláme, ale co se nám zároveň *děje*. Do tohoto procesu pak, jak píše Latour, vstupuje nepřehledné množství činitelů, od kouzelnické hůlky, trpaslíka a rytíře, který zabil dvanáct draků, přes mediální obraz autorstva, marketingovou strategii nakladatele a kulturní politiku státu až po literární ceny, estetické normy kritiků a kritiků a platové podmínky překladatelů a překladatelek.

Pro symetrický přístup je pak zásadní, že rozklíčování této sítě vzájemně působících činitelů nikdy nevychází z předem dané pozice, předurčené zvoleným výkladovým paradigmatem, ale řídí se vždy samotnou literárně-společenskou situací. Latour takové situace označuje jako „kontroverze“, přičemž je nemusíme chápat jako spory či konflikty v běžném smyslu, ale spíš jako místa střetávání a vyjednávání. Kontroverze jsou obzvláště zajímavé tím, že se v nich vyjevuje nesamozřejmost způsobů myšlení, které by nás jinak nenapadlo zpochybnit.

Dělení na literární a společenské vychází z historické potřeby přeložit spleť a proměnlivé vytváření literárního významu do přehledných kategorií. Vzniká tak iluze, že jasné rozlišení těchto složek vede k objektivnějším interpretacím. Kauzy knih jako *Bílý kůň*, *Žlutý drak*, *Les v domě* nebo *Kundera. Český život a doba* jsou snáze uchopitelné optikou jednoho z pólů: buď důrazem na autonomii literárního díla, nebo chápáním literatury jako produktu společenských sil. Obě pozice pak lze podpořit (často zjednodušenými) teoretickými rámci, jež buď literaturu, nebo společnost upřednostňují jako výkladový klíč. Optikou latourůvských kontroverzí obracíme tento postup naruby tím, že výkladový klíč hledáme přímo v literárně-společenském dění. Když se v případě jednotlivých sporů necháme vést střetem samotným, nikoliv předem připravenými scénáři, možná zjistíme, že se v něm to podstatné opravdu odehrává na rovině jazykového vyjádření, že před našima očima probíhá boj o symbolický kapitál nebo utopické rozřešení třídního konfliktu naznačující cestu k revoluci. Anebo možná objevíme něco úplně jiného.

Autorka je literární komparatistka, autor je literární sociolog.

Není jen jedna správná odpověď

V tuzemské literární vědě je zakořeněná představa, že literatura by měla na první místo stavět estetickou funkci a společenský či politický kontext potlačovat. Vzájemné ovlivňování literární vědy a sociologie, o němž jsme hovořili s teoretičkou Ritou Felski, však tuto perspektivu zpochybňuje.

ANNA SCHUBERTOVÁ
JAN VÁŇA

Vzájemné ovlivňování literárních vědců a sociologů má dlouhou historii. Sama ve své práci často využíváte sociologické perspektivy. Probíhá podobné sblížování i v opačném směru? Víte o nějakých významných myšlenkách, konceptech nebo metodologiích současné literární vědy, které by mohly sociology inspirovat? V současné době spíše než zájem o konkrétní myšlenky nebo metody literární vědy sleduji snahu následovat příklad literatury jako takové. Mohla by se sociologie stát literárnější? A co by to obnášelo? Vzpomínám si na několik let staré číslo časopisu The Sociological Review věnované „novým způsobům, jak psát o společnosti“. Sociologická literatura bývá často kritizována pro svou nezáživnost, nabubřelost a těžkopádnost. Ozývají se také hlasy na podporu „veřejné sociologie“, například Michael Burawoy, bývalý předseda Americké sociologické asociace. Jak spolu tyto trendy souvisejí? A bylo by sociologické psaní čerpající z beletristických postupů, jako je vyprávění, personifikace nebo metafora, přístupnější a čtivější?

Sociologové o obsahu krásné literatury píšou poměrně často, především se to týká realistických románů 19. století, ale postupně si začínají vypůjčovat i literární formy. Ve svém eseji pro The Sociological Review jsem se zabývala Návratem do Remeše Didiera Eribona a Resonancí Hartmuta Rosy jako dvěma sociologickými díly, jimž se podařilo oslovit široké publikum. S odkazem na Rosovu knihu říkám, že tyto texty ztělesňují formu „rezonující sociologie“ tím, že umně využívají poetické detaily. Daří se jim tak v konkrétních scénách či výjevech zachytit bohatou škálu významů a pocitů, které čtenářstvu umožňují naladit se na specifika popisovaného světa.

V eseji Má sociologická závist pro časopis Theory, Culture & Society se přiznáváte: „Někdy si přeji stát se socioložkou.“ Do jaké míry se podle vás člověk může cítit doma v obou oborech a jak se to daří vám? Co podle vás brání kvalitnější mezioborové spolupráci, v níž by epistemologické cíle měly přednost před institucionální tradicí a odbornou specializací? Možná by bylo přesnější říct, že si nepřipadám úplně doma ani v jedné disciplíně. V současné době vyučuji na katedře anglistiky, ačkoli nejsem vystudovaná anglistka, a k tomu se intenzivně zajímám o sociologii, i když postrádám formální sociologické

vzdělání. Doktorát jsem dělala na mezioborové katedře germanistiky v Austrálii, kde mě vedli k tomu, abych se soustředila na sociální teorii. V disertaci jsem při zkoumání problematiky feminismu a veřejné sféry vycházela mimo jiné z Jürgena Habermase.

O překážkách vzájemné spolupráce a „vztahu-nevztahu“ literární vědy a sociologie píšu ve své zatím nevydané knize o „Nové frankfurtské škole“, kde analyzuji především tristní situaci ve Spojených státech. V Evropě se podílím na posuzování grantů, takže vím, že tady jsou mezioborové výzkumy mnohem častější. Nicméně i v USA řada poměrně významných literárních vědců ze sociologie vychází, byť jejich zájem většinou končí u Bourdieua. Z americké sociologie na mě udělala dojem například kniha Clayтона Childresse z roku 2017. Mimo Spojené státy pak oceňuji například texty kulturní socioložky Marii Angéliky Thumaly Olave.

Ve vaší otázce se nicméně skrývá i odpověď: za hlavního viníka lze označit netečnost institucí a tlak na zužování specializací. Americké sociologické katedry se navíc často orientují na kvantitativní a empirické výzkumy, kde k překryvu s otázkami literární vědy příliš nedochází. V USA jen zřídka vyjde kniha velké sociální teorie – takové tituly spíše naleznete v nabídce britských nakladatelství, jako je Polity.

Často se odvoláváte na Bruna Latoura a uvádíte několik oblastí, kde mohou jeho teorie pomoci při řešení problémů současné literární vědy: mimo jiné jde o historický a sociologický kontext literárních děl, status literárních postav nebo otázku aktérství literárních textů. Přestože se teorie aktérů-sítí (ANT) uchytla na poli humanitních věd, původně se zformovala jako sociologická metodologie s postupy, pro něž literární vědci většinou nemají průpravu (to se týká třeba terénního výzkumu). Co literární vědě brání ve větším využití této teorie? A jak sladit otevřenost latourovské metodologie se zaměřením literární vědy na díla, kulturu a významy? Poukazujete na opravdový problém! Když jsem poprvé narazila na teorii aktérů-sítí, připadala mi velmi inspirativní – nabízela totiž způsob, jak analyzovat sociální život literatury, aniž by díla redukovala na „texty“ obklopené všeurčujícími „kontexty“. K zájmu o ANT jsem měla předpoklady, protože jsem dlouhodobě přicházela do kontaktu se sociologickým myšlením a britskými kulturními studiemi. Před pěti lety jsem se ve své knize pokusila zavést ANT

do humanitních věd úvahami o tom, jak by tato teorie mohla pomoci vysvětlit naše spojení s literaturou, hudbou a uměním. Už během psaní jsem si však uvědomovala, že se moje argumentace na literárních katedrách asi příliš neuchytí. Předtím jsem psala o osudu britských kulturních studií ve Spojených státech, kde se tento směr buď transformoval na studia kulturních dějin, nebo začal být zaměřován s jakoukoli politicky orientovanou literární vědou. Klíčové metody kulturních studií včetně etnografie se tam neujaly právě proto, že upřednostňují detailní empirické nebo kvazisociologické výzkumy, pro něž američtí literární vědci nemají průpravu a často je otevřeně neuznávají.

V případech ANT se problém ještě prohloubil. Kulturní studia alespoň vycházejí ze známých politických kategorií – sociální třídy, genderu, rasy –, kdežto ANT nabízí mnohem radikálnější otevřenost. Dopředu totiž neuvádí, koho nebo co považuje za významného aktéra. Tím může být na základě výzkumné otázky takřka kdokoli či cokoli. Literární vědci se sice velmi zajímají o vztah mezi textem a tím, co leží mimo něj, ale tíhnou k něčemu, co bych nazvala „teoretická zkratka“. Zatímco při čtení si přepečlivě všímají detailů, jejich analýza společnosti bývá reduktivní, často svědčí o chybějícím povědomí o studiu struktur ve společenských vědách a spoléhá se na nepodložené a nepřesvědčivé zobecňování. Protože však ANT zpochybňuje tradiční hegemonii „close reading“ v angloamerické literární vědě, nejspíš nikdy nebude v oboru hrát zásadnější roli.

Jednou z náročných otázek, s nimiž se potýkáme, je koncept estetické autonomie. Ačkoli může tento pojem znít v literární vědě podezřele, literární sociologové se s jeho pomocí snaží skloubit to, že literaturu tvoří a čtou lidé žijící ve společnosti, s faktem, že literatura „žije vlastním životem“. Jak tato dvě důležitá hlediska literární komunikace vyvážit? Osobně nejsem myšlenka autonomie moc nakloněna, příliš mi připomíná diskurs suverenity a soběstačnosti. I v tomto případě mi pomohly latourovské argumenty – umožňují nám totiž hovořit o estetice jako o specifickém „modu existence“ a zároveň uznávat, že estetika existuje jen ve vztahu k mimoestetickým fenoménům. Raději mluvím o specifčnosti než o autonomii. Literatura má zjevně svoji vlastní historii, pojmosloví, formy kritiky, instituce a podobně, ale současně je propojená s mnoha dalšími aspekty sociálního

baobab—books.net



2×William Steig

William Steig se narodil 14. listopadu 1907 v New Yorku. Jeho rodiče byli židovští přistěhovalci ze Lvova. Otec — malíř pokojů a socialista — vedl děti k umění. William Steig studoval tři vysoké školy, ale žádnou nedokončil. Už v roce 1930 začal kreslit ilustrace a karikatury pro časopis The New Yorker. Pro něj pak vytvořil více než 2600 kreseb a 123 obálek. Knihy pro děti začal vytvářet až ve svých 61 letech. První vyšla roku 1968 a poslední (When Everybody Wore a Hat) v roce 2003, kdy bylo Williamu Steigovi 95 let. Do širokého povědomí se dostal díky komerčně veleúspěšné filmové adaptaci jeho knihy Shrek! (1990). William Steig je dnes klasikem autorské knihy pro děti. Na obálkách New Yorkeru se potkávala generace poválečných ilustrátorů, vesměs emigrantů z východní Evropy (z těch nejznámějších vedle Steiga například Saul Steinberg a André François). Humor, ironie, zájem o moderně

a neotřele vyprávěný příběh se pak projevují zejména v obrazových knihách pro děti, které zažívají rozkvět na počátku let šedesátých. V té době se svými knihami proslavil také Miroslav Šašek. Všichni jmenovaní začínají jako karikaturisté a humoristé a je jim vlastní politické angažmá. Do dětských knih pak vnášejí smysl pro paradox, hříčku a výstižnou obrazovou zkratku.

William Steig stihl ve svém dlouhém aktivním stáří formovat nové podoby autorské knihy pro děti. Ty z let šedesátých a sedmdesátých se vyznačují uvolněnou kresbou, a hlavně jsou krásné, vtipné a překvapivě vyprávěny. Tyto celostní bajky se zvířecími hrdiny zasáhnou jak dítě, tak dospělého. Není lehké vybrat, které z jeho knih jsou ty nejpovedenější. Nicméně kniha **Amos a Boris** (česky Baobab 2025), dojemný příběh o přátelství mezi nejmenším a největším savcem na světě, je právem považována za jednu z nich.

Pozdní pracovní léta v časech postmoderny pak přinesla i podivnější příběhy a lidské i fantastické antihrdiny. Hravost William Steig nikdy neztratil, čehož je důkazem kniha **Pizza**, která vyšla jako pocta tomuto skvělému modernímu klasikovi také v Baobabu (2025).



S Ritou Felski o průnicích literatury a sociologie



Rita Felski. Foto z osobního archivu

života. Rozhodně souhlasím s tím, že literatura může do života lidí přinášet nové zkušenosti a myšlenky. Nutná je totiž spolupráce literatury se čtenářstvem a různými institucemi, jako jsou nakladatelství, knihovny či univerzity.

Vaše práce se na poli literárních i společenských věd pojí s širším trendem postkritiky. Jak byste pozici své práce popsala? Které postkritické přístupy jsou vám blízké a které naopak ne?

Pojem „postkritika“ jsem představila v knize *Limity literární vědy*. Od té doby se na něj odkázalo nemalé množství vědců a vědkyň, i když ne všichni tento pojem používají. Různorodé „postkritické“ přístupy spojuje názor, který vystihuje Latourův slavný výrok, že literární kritice „došla pára“. Jinak se ovšem od sebe dost liší. Někteří literární vědci dávají postkritiku do souvislosti s takzvaným povrchným čtením, jiní zase kladou důraz na popis místo interpretace. Odpůrci postkritiky ji odsuzují jako antiteorii a antipolitiku, což považuji za hrubé nepochopení. Kolem významu celého konceptu každopádně panuje pořádný zmatek.

Moje verze postkritiky se od jiných pojetí odlišuje díky mezioborové průpravě, jíž se mi dostalo. Ovlivnila mě německá hermeneutika, britská kulturní studia i sociologie. I když tedy zdůrazňuji limity hermeneutiky podezření, rozhodně se nestavím proti interpretaci. Stejně tak si nemyslím, že by zájem o složitost estetického prožitku byl v rozporu se sociální teorií.

Ve své připravované knize nastiňuji spřízněnost postkritiky v literární vědě s myšlenkami sociálních a politických teoretiků, jako jsou Hartmut Rosa, Robin Celikates, Axel Honneth, Rahel Jaeggi nebo Nikolas Kompridis. V obou případech pozorujeme uznání limitů negativity a rozvoj řady afirmativních konceptů spolu

s pokusy o lepší propojení teorie a každodenního sebePOCHOPENÍ.

Na seminářích literární teorie se zpravidla zdůrazňuje nutnost odlišit naivní, pocitové čtení od odborného přístupu. Právě rozdíl mezi distancovaným, neemotivním a kritickým čtením a naivním porozuměním běžného čtenářstva legitimizuje literární vědu jako profesi. Proč je podle vás takové dělení problematické?

Četba románu představuje na rozdíl od studia Kierkegaarda nebo analýzy Durkheima běžnou každodenní činnost, a proto měli literární vědci potřebu legitimizovat svůj obor zdůrazňováním vlastní odbornosti a poukazováním na rozdíly mezi akademickým a běžným čtením. Taková potřeba vymezení je naprosto pochopitelná a v leccem nezbytná. Výsledkem byl nicméně přehnaný důraz na odlišnost mezi různými druhy čtenářstva, zatímco reflexe podobností zůstala stranou. Literární vědci většinou za svůj úkol považují interpretaci a analýzu textů. Jen zřídka se přitom zmiňují o prožitku četby, ačkoli podle mě nelze interpretaci od prožitku zcela odlišit.

Okouzlení se přece netýká jen dělnické třídy sledující snové světy Hollywoodu, stejně tak je součástí fascinace literárních vědců rytmem a kadencí prózy Virginie Woolf. Naladění umožňující prožít souznění s uměleckým dílem, které nám dříve připadlo nesrozumitelné, nudné nebo nezajímavé, je zásadní při měnění se odezvě na poslech Bruce Springsteena stejně jako při sledování Tarkovského náročných filmů. Interpretaci textů, včetně praktik „pozorného čtení“ nebo politické kontextualizace, zkrátka nelze oddělit od prožitků. Je potřeba vzít je v potaz, abychom dokázali lépe zachytit podobnosti i odlišnosti mezi různými čtenářskými skupinami.

Jak si může literární věda zachovat legitimitu, aniž by se distancovala od emocí a jiných čtenářských prožitků, které ji spojují s laickým čtenářstvem?

Úvahy stojící za tímto dilematem jsem nikdy příliš nechápala. Teoretizovat o vlastním čtenářském prožitku přece samo o sobě představuje intelektuální cvičení, které jde daleko za prožitek samotný. Reflektovat své pocity není totéž jako je zakoušet. Proč by se pocity spojené s recepcí umění nedaly vědecky zkoumat? Ve skutečnosti se navíc už dávno zkoumají, protože filosofie umění je v tomto ohledu mnohem otevřenější. Také feministické vědkyně se podobnými tématy zabývají už dlouho.

Fakt, že katedry anglistiky nepovažují tuto tematiku za intelektuálně legitimní, podle mého názoru poukazuje na slepé místo současné literární vědy. Pokud se začtete do předních učebnic literární teorie, můžete si všimnout, že „prožitek“ v nich jako obecná kategorie chybí, přestože jde o jeden z ústředních pojmů filosofie. Souhlasím s Toril Moi, která tvrdí, že v literární vědě existuje tendence „ignorovat, zanedbávat a zkruslovat filosofické koncepty týkající se bytí, prožitku, subjektivity a vztahu mezi subjektem a druhým“. Někteří se domnívají, že když se oddáte literárnímu prožitku, nemůžete text analyzovat, ale osobně to považuji za omyl – věřím, že lze bez potíží dělat obojí.

Literární věda, zejména v evropských postsocialistických zemích, často hlásá, že literatura by měla na první místo stavět estetickou funkci a nebýt angažovaná. V Česku tato perspektiva zakořenila především v devadesátých letech, kdy kritika stavěla díla vzniklá po roce 1989 do kontrastu k tendenční produkci předchozího období. Zastánci tohoto přístupu vnímají politickou

nebo sociální úlohu literatury jako omezení její specifičnosti. Jak najít rovnováhu mezi estetickou kvalitou díla a jeho společenským poselstvím?

Jak vaše otázka naznačuje, přístupy ke vztahu mezi uměním a politikou se mohou v čase dramaticky měnit. Na toto téma vedu seminář, kde sledujeme řadu takových výkyvů během 19. a 20. století – na jedné straně důraz na estetiku a popření jakékoli spojitosti s politikou u Ortegy y Gassetta nebo Clementa Greenberga, na straně druhé důraz na politický význam umění ve francouzském realismu, u Brechta, různých avantgardních hnutí, feminismu a tak dále. Oba postoje jsou ve svých nejkrajnějších podobách scestné. Považuji za sporné zaměřovat politicky orientovanou literaturu s kýčovitým socialistickým realismem – jako bychom nedokázali spojit politické motivy s inovativními uměleckými formami. Stejně tak ovšem nelze věrohodně tvrdit, že smíme literaturu hodnotit výhradně na základě politického hlediska. Musíme ponechat prostor také uměleckým formám, jež jsou, jak říká Zadie Smith, „skandálně nepotřebné“, protože kromě radosti a potěšení nic nenabízejí.

Mám k tomu odstavec ve své poslední knize: „V jednom ze svých esejů Zadie Smith hovoří o oplácení uměleckému dílu ‚stejnou mincí‘. Pokud se toho máme držet, nemůžeme na všechna díla nahlížet stejnou optikou. Vždy záleží na tom, co zrovna čteme. Někteří literární vědci nadále trvají na tom, že pokud máme literaturu vystihnout ‚jakožto literaturu‘, musíme z ní vyloučit problémy skutečného světa. Jestliže však budeme při četbě Émila Zoly, Toni Morrison nebo Prima Leviho přehlížet etické a politické aspekty, pak jejich tvorbě rozhodně neučiníme zadość – znevažovali bychom to, co oni sami zdůrazňují. Jiní badatelé zase jistě znají rozpaky, jaké zažíval Michel Chaouli, když se mu při psaní o Kafkovi zas a znovu nedařilo najít správná slova. ‚Literární věda, která stojí za námahu,‘ píše Chaouli, ‚zůstává živá až do onoho zastřeného okamžiku, kdy mě popadne naléhavá potřeba podělit se s vámi o prožitek, jehož obrysy jen matně tuším.‘ Zavedené kategorie ani pojmosloví Chaoulimu zkrátka nestačí. Takové rozpory se přitom nemusejí týkat vzájemně se vylučujících škatulek poezie a politiky. Neprůhlednost a mnohoznačnost prostupují každou stránku Milované, nad Procesem a Kárným táborem se drží stín mučírů a teroru moderních režimů.“

Jinými slovy, musíme vycházet z toho, jaké dílo čteme. Spor o to, jestli by literatura měla či neměla být politická, mi připadá zbytečný. Není jen jedna správná odpověď, protože literatura dělá spoustu různých věcí a může sloužit mnoha různým účelům.

Rita Felski (nar. 1956) je literární vědkyně, vyučující anglické literatury na Univerzitě ve Virginii, a bývalá redaktorka *New Literary History*. Její výzkum se zaměřuje na estetiku, metodologii a interpretaci. Dlouhodobě se zajímá o feministickou teorii, modernitu a postmodernitu, problematiku žánru a kulturní studia. Spolu s Elizabeth Anker připravila kolektivní monografii *Critique and Postcritique (Literární věda a postkritika, 2017)*. Kritickému zaměření literární vědy se věnovala také v práci *Limits of Critique (Limity literární vědy, 2015)*. V knize *Hooked (Upoutání, 2020)* si klade otázku, jak a proč nás dokážou umělecká díla zaujmout a pohltnout.

R is for Ruben and Petřín

Mladá autorka Anna Zikraskaya ve svých básnických textech spojuje milostnou lyriku se zkušeností emigrace a hledání jazyka. Oblíbený žánr tuzemské poezie, k jehož toposům tradičně patří kvetoucí stráně jarního Petřína, tak prochází jemnou deteritorializací: láska se odráží v lokálních kulisách, ty však vidíme odjinud: přes filtr dvojího znejistění.

A vanishing magic trick

Když jsem tě poprvé potkala, myslela jsem si, že jsi z Norska, tak jsem si řekla: *toho chci* a byla jsem připravena za tebe zaplatit svým dechem, svou arytmií a stovkami eur – za letenky, mezinárodní volání a psychoterapii. Protože pokud mi něco rozbije srdce, ať jsi to ty. Tvůj účes à la Timothée Chalamet na Karlově univerzitě, tvůj hlas, který zněl jako výpustky a apostrofy, jako nedokončený rozhovor – byl jsi vzpomínkou na budoucnost a já jsem si myslela, že jsi z Norska. A pak se zjistilo, že ti sluší léto, že v zimě slábneš, že pocházíš z jižního města, že není nic krásnějšího než tvá kouzla se zmizením, než hlasitost tvé absence.

My tři

Všechna slova už byla vyřčena, všechny činy už byly vykonány. Kdysi dávno někdo někde stál stejně jako já teď před tebou – jedna ruka mi volně visí podél trupu a druhá si na prst natáčí pramen krátkých vlasů. Kdysi dávno se někdo díval na někoho jiného tak, jako se teď dívám já na tebe: velkýma hnědýma očima bez čoček. Jsme opakováním cizích gest a cizích obrazů. Jsme reinkarnace. Ty, já, on – my tři – jsme ctrl + C, ctrl + V, ale je tak sladké o tom nevědět a na něčí chalupě si povídat s kočkou, číst nahlas sovětské čítanky,

nelíbat se.

Ano

Zavolej na mě mým jménem, ale zrcadlově a bez vokativu. Protože ve vokativu moje jméno zní jako *ano*, a já chci občas pro tebe být *ne*, pro tebe být *možná*, *uvidíme*, *necháme se překvapit*.

A cestou na vlak zamíchej naše jazyky v mé puse, jako by se někdo rozhodl postavit Babylonskou věž.

Otevřeme si sešity. Začneme gramatikou.

Kde tě najdu, když se ztratíme v knihkupectví? Jsi překladová literatura z jazyka těla do jazyka teploty, do jazyka architektury, filmu, květin, plný úhlů a rovin. Paralelně k mým touhám, kolmo ke mně. Chutnáš po moři a mluvíš jazykem, který voní po sexu.

Musíš se číst nahlas.

Mýt nádoby a recitovat Brodského. Mluvit pouze infinitivy. Na všechny otázky nechávat odpovídat ticho. Být nejlepší milovnicí prózy.

Studovat urbanismus. Vědět, že pro každé téma existuje jeho prostor.

Le langage ultime

G. P

Skutečný bilingvismus je střídání slov a pauz. Jazyková přítomnost a jazykové vakuum. Povědět papíru, jak vypadá smích a v jakém jazyce brečíš. Prostřídát ticho. A kdyby jazyky měly barvy, který z nich by byl žlutý a který by voněl tebou?

Jsi jako já, emigrant. Jsi Evropan s dvojím občanstvím a v telefonu máš uložený seznam slov, která se nepřekládají z francouzštiny do češtiny: – *la cerise sur le gâteau* – *j'ai des choses à faire* – *se méfier de* – *brandir* a seznam slov, která se nepřekládají z češtiny do francouzštiny: – *plout* – *mávat* – *loučit se* – *nadzvednout*

Všichni se navzájem dotýkáme špatnými překlady a pauzy mezi slovy.

Kdo nemrkne

Pověz mi o tom všechno, co víš. Jak rudé slunce zapadá za roh tvého snu, zatímco stojíš bosý, opíráš se o rám dveří v obývacím pokoji své matky a hledíš na růžová jablka na prasklém podšálku. Jak si uprostřed prázdné místnosti řadíš myšlenky podle abecedy, ale paralely a poledníky zoufale splývají v Ariadninu nit – a ona se trhá. Pověz mi o tom všechno, co víš. Hraješ se svým odrazem v zrcadle na to, kdo nemrkne. Vyhrál jsi. Prohrál jsi.

Nepropadej panice a měj se moc hezky

Oslnivé otazníky s nádechem černé barvy a zmrzlina připomínající hořký cukr. Jako výstřel z děla, rozdělil tvůj pohled oblohu na *před* a *po*. Nechávám to tu bez pauz, pod vrstvou prachu. Zůstávám na tvých dlaních spalujícím sluncem a lesklými stíny. *Nepropadej panice a měj se moc hezky* – těmito slovy se zatočila převodovka mého jazyka. Rychle jsem to zapsal a vložil do tvého atlasu hvězd a mraků.

Hrabě Monte Christo

Nezáleží na tom, kolik ti je, protože pokaždé, když se v noci vracíš domů sám, je ti zase patnáct a zase odcházíš z domova. Zaseklý projektor ti na plátno promítá barvy a obrysy, na něž se díváš skrz sklo svých slz, a nikdo to nezastaví. Subtitles are not available. Střih. Jako v podivném lucidním snu na samém vrcholu Petřína mi hlavu sevře svěrák tlaku a někdo řekne, že je to v pořádku, že každý má svá traumata, jen je důležité o tom mluvit. Střih. Dívám se na tebe, prodírám se řvoucími a křiklavými skvrnami setkání a loučení, abych se tě nakonec dotkla pohledem, a beze slov, jen úsměvem, se ti pokouším říct: „Mám tě ráda takového, jaký jsi. Tady a teď. Tady a teď.“

Pouze

Chtěla jsem ti říct všechna slova, na která jsem si jen mohla vzpomenout.

Anna Zikratskaya



Ilustrace Jiří Franta

Jak zapadalo slunce nad železnici v mém rodném městě, kam se už nikdy nevrátím, a jak mi bylo dobře, když jsem byla dítě. Tedy – pouze v tom nejranějším dětství, kdy to tolik nebolelo.

Sweet 20

Být dvacetiletý je zábava. Můžeš bydlet sám a sám si vydělávat, platit si z kapesného psychoterapii, pořídit si psa, ponocovat, posílat své básně do místních časopisů, večeret zmrzlinu, být zodpovědný za svá rozhodnutí, vybírat si přátele, plakat v kuchyni, opouštět dům pozdě v noci, přihlásit se na kurs sebeobranu, nenávidět svého otce, jít na vysokou školu, chodit na pracovní pohovory, odpouštět svému otci, mluvit o své sexuální orientaci, tančit, platit za elektřinu, slavit Vánoce o samotě.

L.

Vedle něj jsem si pokaždé uvědomila, že svět může být bezpečný, že slova mohou být jednoduchá, že někdy můžeš sundat neprůstřelnou vestu a dýchat naplno. Byl nejkrásnějším řádkem z *Kroniky ptáčka na klíček*, byl dětskými narozeninami, byl čtvrtkem, byl čtvrtou hodinou odpolední. Bála jsem se, že zjistím, že on také – že také má na kůži šrámy a že i jemu tečou z očí slzy.

Ne tak docela

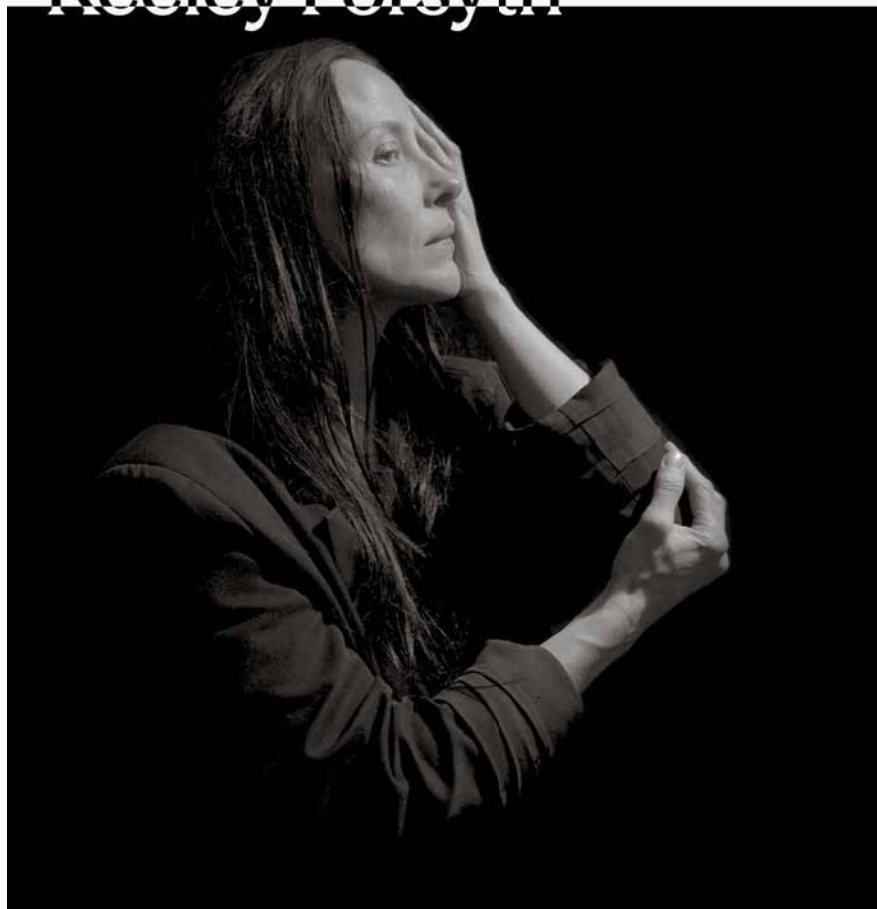
Doma jsem si zapsala do zápisníku: Jeden z nich má krásné pozorné oči. Vypráví veselé historky z pekárny, kde pracuje. Stala se mu spousta špatných věcí. Snadno se ztratí. Je povídavý a objímá mě na rozloučenou.

Druhý má krásné ruce a neuvěřitelný smích. Sbírá tamagotchi a má rád trhy. Miluju jeho „překvapený pohled“ a „nechápnutý pohled“. Když se postavy ve filmu perou, zakrývá si rukama oči. Nevím, kolik má jizev a co ho bolí. Plete si pravou a levou stranu a občas se krásně zakoktá. Je útulný a objímá mě na rozloučenou. Když se mi bratranec podívá přes rameno, řekne: „Jako úryvek z letního románu.“

Ne tak docela.

Anna Zikratskaya (nar. 2004) je studentka Filozofické fakulty Karlovy univerzity, emigrantka. Ve své umělecké tvorbě zkoumá proces přijetí vlastních traumat a objevování proměnlivých podob lásky. Kromě poezie se věnuje také tvorbě koláží, které sdílí na instagramovém účtu @anin.cukier.

Keeley Forsyth



29. 4. 2025 Koncertní sál Pražské konzervatoře

vstupenky na goout.cz



literární procházky A2 **1#**

Praha město kibiců



s Boleslavem Šmejkallem
a Štěpánem Truhlaříkem

5. dubna 2025 / Praha

za podpory:



Státní fond kultury ČR

více informací
a vstupenky na:

eshop.advojka.cz



Vezmi si svoje
město zpět



PROSPĚŠNÉ

VEREJNĚ

film
Vladimíra
Turnera



v kinech od 20. března

Beginner's Mind

G HMP
Galerie hlavního
města Prahy



PRÁCE

Muminci proti kapitalismu

Mark Fisher a stripy Tove Jansson

Na rozdíl od prozaických příběhů ze světa skřítků muminů, určených dětskému čtenářstvu, obsahují muminí komiksy Tove Jansson výrazně kritický pohled na společnost. Dokonce by se dalo říct, že komiksové stripy známé finské autorky představují myšlení blízké kulturnímu kritikovi Marku Fisherovi.

ANETA KOHOUTOVÁ



Ilustrace Nikola Logosová

Tvorbu Tove Jansson, autorky postav z muminího údolí, zásadně ovlivnila filosofie. Jedna z historek praví, že první kresba Muminka vznikla jako parafráze na fotku Immanuela Kanta a že k ní Jansson připsala: „Svoboda je nejlepší věc.“ Myšlenka svobody coby zastřešujícího konceptu osobní i kolektivní odpovědnosti se promítla do celé její tvorby. Skrže pojetí svobody se do jejího díla dostalo i myšlení Jeana-Paula Sartra, dalšího filosofa, který měl na Jansson zásadní vliv. A v neposlední řadě je z muminků patrná náklonnost k Nietzschemu, k jehož dílu autorku přivedl levicový politik a literát Atos Wirtanen. Nietzscheho filosofie i Wirtanenovy charakterové rysy se otiskly hlavně do postavy Šňupálka, ale zrcadlí se i ve vztahu obyvatel muminího údolí k autoritám a k vlastnictví. Rodinná hierarchie ani instituce typu školy nebo vězení pro ně nemají žádný význam. Mnohem důležitější je udržování vztahů mezi jednotlivými postavami, nezatížené mocí nebo společenským postavením.

Jinakost a palačinky

Podoba muminích příběhů je silně ovlivněna životem jejich autorky. Jansson překračovala společenské normy a dlouho hledala vlastní identitu. Tématem, které se výrazně propadlo do jejího díla, je přijímání jinakosti. Psaní jí pomáhalo uniknout z každodenní reality světa zasaženého válkou. Proti tmě postavila světlo linoucí se z majáku nad muminím údolím, jež novinářka Anna Samson popisuje jako místo „bezpodmínečné laskavosti k ostatním, které Jansson vytvořila jako protiváhu k nejistotě světa, ve kterém žila“. Její svět ale nebyl zcela imaginární. Ačkoliv muminci sami o sobě jsou fiktivními postavami, vztahy, instituce a zákonitosti, které v knihách nacházíme, odrážejí svět reálný.

Po skončení druhé světové války se Jansson ve své práci čím dál častěji zabývala otázkami morálky a spravedlnosti. Muminci tak mezi sebou začínají vést diskuse na téma vztahu dobra a zla, řeší, co je dobře a co špatně, a dávají tak čtenáři možnost zamyslet se nad morálními aspekty vlastního jednání. Tuto myšlenku rozvíjí filosof Dan Zahavi v článku Manhattanský dynamit a žádné palačinky: Tradice a normalita v díle Tove Jansson. Jádrem Zahaviho argumentace je, že autorka

zpochybňuje naše vnímání toho, co považujeme za tradiční a normální. Zdůrazňuje, že postavy jako Bambul nebo Fififjonka striktně dodržují pravidla, kterým nerozumějí, jen proto, že si myslí, že „se to tak dělá“. Taková mechanizace myšlení a chování ovšem ústí v řadu nešťastných událostí.

Komunita a pospolitost

Obzvlášť v první knize komiksových stripů pracuje Jansson s obrácenou logikou toho, co takzvaná normalita a tradice znamenají. Tento převrácený hodnotový systém nám pak umožňuje vidět spojnici mezi světem muminků a úvahami kulturního kritika Marka Fishera. Ve stripech, které u nás vyšly v souboru *Muminek omnibus* (2022), každodennost muminků sestává z péče o zahradu, odpočívání, houpání se v síti a obecně z činností, které pomáhají zahnat pocity úzkosti a zároveň jsou považovány za neproduktivní. A právě neproduktivitu či „umění nudy“ Fisher považuje za možnou alternativu ke kapitalistickému realismu. Být znuděný podle něj znamená odpojení od světa plného stimulů. Nuda tedy není negativním stavem myslí, ale naopak důležitou podmínkou sebezrovoje, která ale není v kapitalistické společnosti tolerována.

Skrze tuto logiku můžeme výlety muminků mimo jejich komfortní (znuděnou) zónu číst jako krátké návštěvy kapitalistické reality, v jejichž průběhu jsou postavy přehlce-ny vnějšími podněty, které je lákají do světa zbytečného bohatství. Narativní náplň komiksových stripů je pak konstantní tenze mezi těmito dvěma stavy bytí, která většinou končí konstatováním, že být přehlce-ný je dlouhodobě neúnosné. Jedním z mých oblíbených příkladů je příběh Muminek začíná nový život. V něm se v údolí objeví postava charismatického proroka, jenž obyvatelům představuje novou, hedonistickou doktrínu toho, jak být šťastný. Muminkova maminka se ho zeptá: „Ale, drahý proroku, nejsme tady už dost šťastní?“ Prorok odpoví: „Samozřejmě, že nejste. Jste svázáni tradicemi. Já jsem tu, abych vám ukázal, co znamená svoboda.“ Poté obyvatelům údolí předá knihu receptů na šťastný život, na jejímž základě mumini začnou přehodnocovat své pojetí štěstí a svobody. Pochybnosti o dosavadním životním stylu však vedou k narušení toho nejcennějšího,

co mají – smyslu pro péči, komunitu a pospolitost. S rozpadem hodnotového žebříčku ovládne údolí chaos. Následně se na scéně zjeví nová postava – asketický prorok, který opět přináší domnělou spásu a nový řád jako lék na muminí zhýralý způsob života. Postavy proroků v obou případech fungují jako paralela ke kapitalistickému přehlčení, zmatení a stavu úzkosti. Fisher varuje, že kapitalismus je éra desocializace a individualizace. Když mumini přistoupí na výzvu kazatelů a začnou uplatňovat individuální svobodu na úkor té kolektivní, naruší rovnováhu celého údolí.

Pochyby jako Muminek

V podcastu *Moomin Philosophy* profesor literatury Björn Sundmark vyzdvihuje fakt, že mumini se vzájemně vnímají jako postavy bez třídní, náboženské a rodové příslušnosti. To pomáhá čtenáři oprostit se od povrchních charakteristik a zaměřit se na komplexnost a hloubku jejich vztahů. Jako by Jansson zobrazovala cosi blízkého a známého, ale přesto nedosažitelného. To, co si čtenář odnáší, není ani tak vize nového fiktivního světa, ale poznání, od jaké míry je náš život ovlivněn slepým následováním toho, co považujeme za normální.

Podle Fishera je největším úskalím kapitalistického realismu to, jak moc určuje naše chování. Nejde jen o politický nebo ekonomický systém, ale o každodennost, která se skrže svoji repetitivnost stává nezpochybnitelným faktem, bez kterého si nedokážeme představit vlastní existenci. Díky čtení díla Tove Jansson se můžeme podívat na svět muminím úhlem pohledu, který nám sice explicitně neřekne, co je dobré a co je špatné, ale má sílu přimět nás pochybovat o zažitých normách. A právě pochybování je podle Fishera prvním krokem při hledání alternativy ke kapitalistickému realismu. Fisher nás zkrátka – stejně jako mumini – nabádá k přehodnocení tradic a normality.

Tove Jansson ve svých knihách vytvořila svět, který nenabízí dystopickou nebo utopickou vizi reality. Její svět je založený na drobných modifikacích naší každodennosti a uvědomění si vzájemné pospolitosti. Normou se v něm stává to, co nyní považujeme za pouhou alternativu.

Autorka vystudovala filosofii a provozuje říční saunu.

Průvodci po konci světa

Dvě knihy o antropocénu

Během posledního roku vyšly dvě publikace věnované antropocénu. Antropocennosti a Jen další konec světa se snaží přiblížit širší veřejnosti současnou situaci, kdy se nevratně mění životní podmínky na planetě, a tím i naše životy. První kniha sestává z esejů, druhá obsahuje tematické rozhovory.

PETR PROFEN MAREŠ

Termín antropocén se vžil a v posledních letech překročil hranice odborného žargonu. S označením přišli na přelomu milénia chemik Paul J. Crutzen a biolog Eugen F. Stoermer, podle nichž dnes už nelze mluvit o období holocénu, protože lidská činnost má na naši planetu tak obrovský (a nevratný) dopad, že je namístě mluvit o nové geologické epoše. „Lidský živel“ ovlivňuje podobu naší planety a tím i veškerý život na ní.

V debatě o antropocénu se zmiňují negativní civilizační jevy, jako je globální oteplování, ekologické znečištění nebo masové vymírání druhů. Nepanuje však shoda na tom, kam umístit jeho počátek. Někteří tvrdí, že antropocén začal zrodem zemědělství v neolitu, jiní zastávají názor, že vše začalo průmyslovou revolucí, kdežto další uvádějí 20. století, kdy nastala díky umělým hnojivům „zeleňá revoluce“ a zároveň už byl člověk schopen použít zbraně hromadného ničení. Zkrátka s antropocénem jsou problémy. Na mnohé otázky nám ale mohou odpovědět dvě nedávno vydané publikace.

Cola, xanax, tukovec

Na textech sborníku *Antropocennosti* s podtitulem *Průvodce světem antropocénu* se podílela pestrá autorská směs od geologů, biologů a ekologů přes archeology po filozofy či sociology. Škoda, že scházejí profesní medailony. Vešly se jen informace o editorkách, tedy filosofce Elišce Fulínové a historičce Anně Kvičalové, které projekt iniciovaly. Typograficky se kniha vymyká z průměru díky množství fotodokumentace a ilustracím

Barbory Müllerové. Nakladatelství budiž přičteno k dobru, že obálka je z recyklovaného papíru.

Řada příspěvků se logicky věnuje krajině. Václav Cílek píše o řekách a říčních korytech; Petr Pokorný se v esejí o láhvi od Coca-Coly zaměřil na Grónsko a jednu prazvláštní skládku, která tam zbyla po americké vojenské základně z padesátých let minulého století. Asi nejsugestivnější je text Petra Turečka a Romana Fungura nazvaný Kuřátka, v němž autoři poukazují na to, že drůbež chovaná v nedůstojných podmínkách pro nás už dávno nepředstavuje zvíře, ale jen uměle produkovanou surovinu. Spisovatel Michal Ajvaz se pro změnu zamyslel nad jídelními hůlkami jako symbolem asijské kuchyně, která se stala globální, protože se hodí do dnešní doby. I náš každodenní jídelníček je přitom faktorem změny planety a jejího klimatu. Irena Šimová popisuje osud reliéfu psa z Karlova mostu a ukazuje, jak masový turismus mění naše prostředí i zvyky. Mohyla, kterou objevil tým pod vedením Jana Turka, se zase stala podnětem k úvaze o pohřbívání a významu žehu či kompostování pro

přelidněné lidstvo. Tématem textu Ivana Loginova je xanax, často užívané antidepresivum, které se dostává do odpadních vod a zamořuje přírodu. Zmínit můžeme i další ekologické problémy: přítomnost hormonální antikoncepce v odpadních vodách, zapříčiňující neplodnost, nekonečná vrakoviště aut v africké poušti nebo plasty, které tvoří v oceánu obrovské ostrovy. Asi nejbizarnějším v knize reflektovaným fenoménem je však tukovec – hmota ze zbytků olejů a tuků, jež se hromadí v kanalizaci. Kniha tak nastiňuje různé aspekty světa, v němž už nelze zavírat oči před plundrováním zdrojů a nezřízeným plýtváním.

Prostupné hranice

Antropocennosti nepřímou navazují na antologii *Antropocén* (2020) editorů Davida Storchy a Petra Pokorného, ale také na loni vydanou knihu *Jen další konec světa*, obsahující rozhovory, které pořídil Štěpán Kučera pro přílohu Salon deníku Právo mezi lety 2017 a 2024. V publikaci najdete jak jména obou editorek *Antropocenností*, tak editory knihy *Antropocén*. Dvěma rozhovory je zastoupena i legendární primatoložka a ekoaktivistka Jane Goodallová. Přispěli i zesnulý kybernetik a filosof Ivan M. Havel, jehož rozhovor dal sborníku jméno, teolog Tomáš Halík, biolog Stanislav Komárek, teoretický fyzik Carlo Rovelli, sociolog Daniel Prokop, zoolog Miloslav Nevrlý, informatička Dita Malečková, filosofka Tereza Matějčková nebo – opět – Michal Ajvaz.

Zvláštním příspěvkem je rozhovor s digitální replikou Reného Descartese, kterou vytvořili Jan Tyl a Dita Malečková v rámci projektu Digitální filozof. Odpovědi někdy až děsí svou aktuálností. Možná nějak takto budou v posthumární době vypadat rozhovory s avatary slavných lidí, které vzkřísíme v procesu digitální nesmrtnosti. Jisté je, že musíme znovu přehodnotit, co znamenají čím dál nejednoznačnější adjektiva „přírodní“ a „kulturní“. Pokud by byl člověk vnímán jako součást přírody, museli bychom tak chápat i jeho výtvořiny – obdobně jako třeba termitiště či bobří stavby. Anebo jsme „nadpříroda“ podle slov filosofa Josého Ortegy y Gasseta: „Bez techniky by člověk neexistoval a nikdy by existovat nemohl.“

Jak z toho ven?

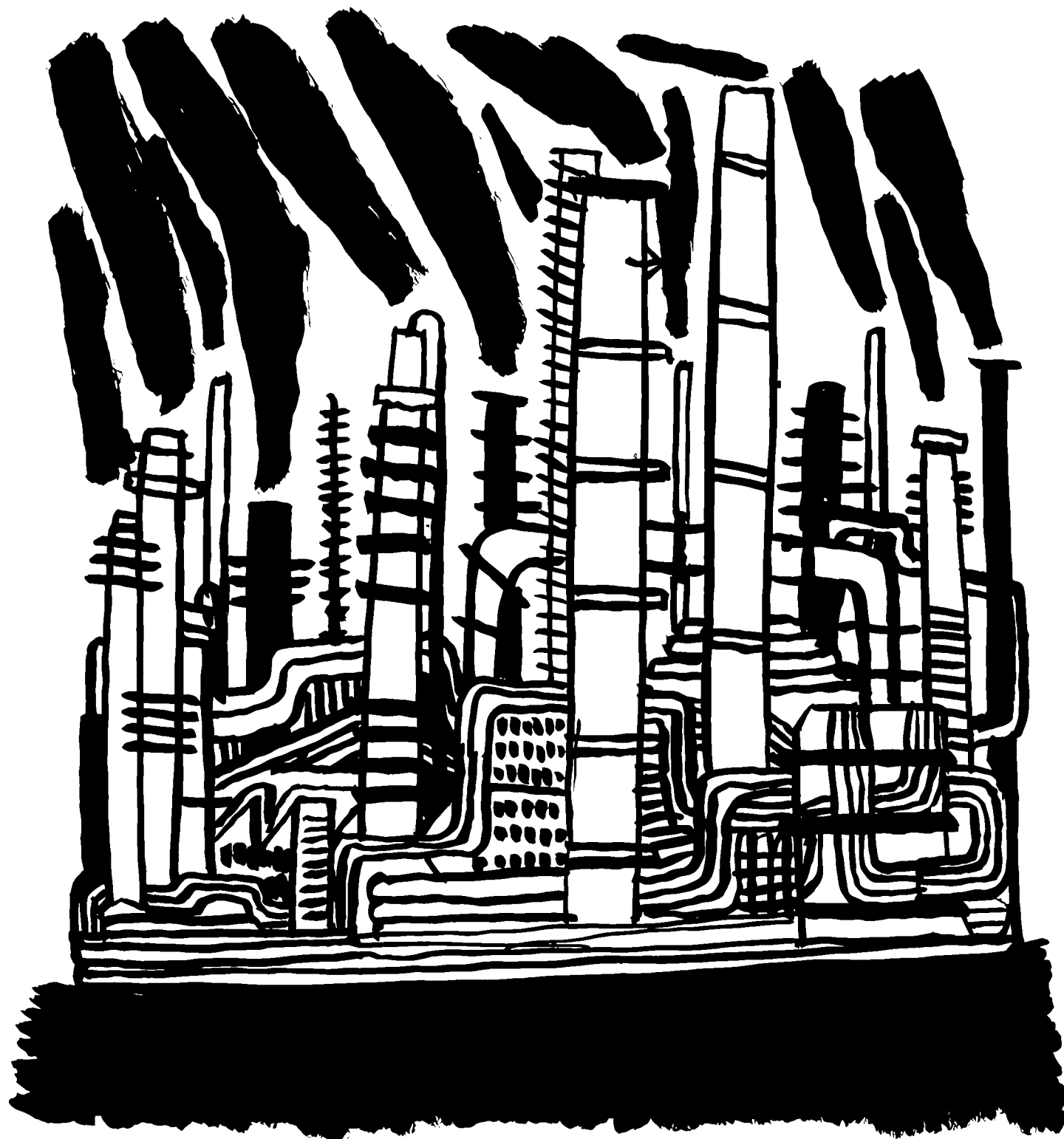
Ani jeden ze sborníků nenabízí řešení kritické situace, spíše čtenáře zasvěcují do problematiky. Zásadní je přitom fakt, že antropocenní myšlení vnímá člověka jako součást planety – prvek komplexního organismu. Člověk v antropocénu už neční jako neomezený vládce nad přírodou, ale uvědomuje si, že je její součástí, a čelí dopadům, které svou činností zapříčinil. S přírodou totiž ničí i sám sebe.

Otázkou zůstává, co přijde po antropocénu. Nabízejí se termíny jako „kybercén“, tedy věk poznamenaný digitálním světem a ztrátou energetických zdrojů, nebo „novacén“, což je vize anglického vědce Jamese Lovelocka, podle níž budou lidé žít s AI v přátelské symbióze, protože budou mít společný zájem o zachování planety. To už se však nemusí do geologické sféry Země vůbec propsat, protože už možná budeme osidlovat jiné světy a dlít v hyperrealitě – anebo se naopak skrývat pod zemí před tornády a kyberarmádami. Budoucnost je zkrátka otevřená, ale neseme za ni společnou odpovědnost.

Autor je publicista.

Eliška Fulínová, Anna Kvičalová (eds.): Antropocennosti. Průvodce světem antropocénu. Academia, Praha 2024, 328 stran.

Štěpán Kučera (ed.): Jen další konec světa. 33 rozhovorů o antropocénu, „věku člověka“. Druhé město, Brno 2024, 226 stran.



Občan Marx

Dědic evropského republikanismu

Kniha Bruna Leipolda *Citizen Marx* přináší nový pohled na jednoho z nejvýznamnějších myslitelů moderní doby a ukazuje, jak hluboce byl Karl Marx ovlivněn republikanismem. To se výrazně projevilo v jeho chápání svobody a v přesvědčení o potřebě funkčních demokratických institucí.

TOMÁŠ OBŮRKA

V debatách o marxismu se pozoruhodně málo pozornosti věnuje době, v níž Karl Marx žil. Mluví-li se o jeho politickém programu, spokojí se komentátoři (levicoví i pravicoví) většinou s pár citáty z jeho *Manifestu Komunistické strany* z roku 1848 a debata se rychle přesouvá k politice bolševismu či sociálnědemokratických stran 20. století. Americký historik a politolog Bruno Leipold ve své knize *Citizen Marx* (Občan Marx, 2024) přesvědčivě ukazuje, proč takové opomenutí ochuzuje levici nejen z akademického pohledu, ale i z hlediska politické imaginace a strategie.

Proti starým elitám

Hned v úvodu se Leipold vymezuje proti Leninově populární charakteristice marxismu jako syntézy „německé filosofie, anglické politické ekonomie a francouzského socialismu“. Chybí zde totiž evropský republikanismus, který byl hlavním směrem levicové politiky 19. století a ve formování Marxova myšlení hrál zásadní roli. Autor se věnuje nejen Marxovu intelektuálnímu vývoji od republikanismu přes komunismus až po jejich originální syntézu, ale i myšlení a politickému programu jeho republikánských současníků. Právě srovnání Marxe s dnes již pozapomenutými mysliteli, jako byli Arnold Ruge či William James Linton, ukazuje, že Marxův politický projekt byl republikanismem silně inspirován, byť se od něj v mnoha aspektech odklonil.

Jedním z rozdílů byla odlišná představa o tom, kdo má být hybatelem dějin. Revolučním subjektem republikánů byl lid chápáný jako koalice pracujících částí společnosti: rolníků a řemeslníků. Právě nezávislý rolník či řemeslník disponující vlastními výrobními prostředky byl ideálem, k němuž se republikáni upínali. Jedině takový člověk měl podle nich díky své nezávislosti předpoklad plně rozvíjet svou individualitu a lidskost. Nepřáteli lidu byly naopak aristokratické elity, velcí vlastníci půdy a držitelé politické moci. Ke kapitalistům měli republikáni nejednoznačný vztah – mnozí je vnímali jako potenciální spojence v boji proti starým elitám. Jejich cílem proto nebylo zrušení soukromého vlastnictví, nýbrž jeho „zevšeobecnění“, aby si všichni mohli zaopatřit vlastní výrobní prostředky. Proto často podporovali státní zásahy do soukromého vlastnictví, například zavedení limitu na jeho akumulaci, nikdy ale nepodpořili jeho dalekosáhlou socializaci.

Marx tuto perspektivu se svou konverzí ke komunismu kolem roku 1843 opustil, když rozhodující roli přisoudil nové, tehdy ještě marginální třídě námezdních dělníků, tedy proletariátu. Svě přesvědčení navíc neodůvodnil abstraktním ideálem nezávislého občana, ale popisem ekonomické logiky kapitalismu. Minimálně v tomto ohledu mu dal historický vývoj za pravdu. Ovšem konkrétní opatření, která Marx a Engels navrhuji v *Manifestu* či v *Požadavcích Komunistické strany v Německu*, jako jsou zestátnění bank, povinná a bezplatná školní docházka, omezení či zrušení dědictví nebo zavedení progresivní daně, se shodují s požadavky mnohých republikánů tehdejší doby. Ostatně v *Požadavcích* se Marx a Engels explicitně vyslovili pro spolupráci dělnické, rolnické a maloburžoazní třídy proti aristokracii a dalším silám reakce.

Svobodná společnost

Nejvýrazněji se podle Leipolda dědictví republikanismu v Marxově myšlení projevuje v chápání lidské svobody. Navzdory tendenci socialistického myšlení význam svobody umenšovat, což lze považovat za pozůstatek vizí utopistů a technokratů, byla pro Marxe svoboda zásadní. Jeho pojetí však vychází z interpretace, podle níž je člověk svobodný, když není podržen dominancí, tedy mocí, která příslušníkům elity umožňuje arbitrárně zasahovat



Marx byl přesvědčen o schopnosti lidu vládnout si bez politických elit. Foto Marco Gomez (CC BY 2.0)

do cizích životů. Jedním z hesel republikánů 19. století bylo, že člověk může být svobodný pouze ve svobodném státě. Taková interpretace stojí v kontrastu k dnešnímu většinovému chápání svobody jakožto nezasahování.

Na pojetí svobody jako nedominance pak podle Leipoldova originálního čtení Marx postavil svou kritiku kapitalismu v *Ekonomicko-filosofických rukopisech* (1844, česky 1961). Ty jsou plné přirovnání dělníka závislého v důsledku námezdní práce na kapitalistovi k poddaným závislým na feudálním panovníkovi. Práce dělníka není podle Marxe svobodná, jelikož je to práce pod dominancí kapitalisty: i když dělník změní zaměstnavatele, nemůže se vymanit ze systému námezdní práce. Úplně svobodný však není ani kapitalista. Chce-li se totiž udržet v prostředí ekonomické soutěže, je nucen podřídít se zákonům trhu, nad nimiž také nemá kontrolu. Odcizení, které Marx v *Rukopisech* popisuje, pramení právě z tohoto vztahu dominance. Leipold zdůrazňuje kontinuitu této argumentace mezi „mladším“ Marxem *Rukopisů* a „starším“ Marxem *Kapitálu*. Přidává se tak k autorům, kteří v Marxově analýze kapitalismu vyzdvihují právě aspekty dominance kapitalistů nad dělníky a tržních mechanismů nad celým světem. Zjednodušeně by se dalo říct, že Marx originálním způsobem rozšířil republikánskou kritiku arbitrární moci v politické sféře na sféru ekonomickou. „Aby byl člověk svobodný, musí žít nejen ve svobodném státě, ale i ve svobodné společnosti,“ shrnuje to Leipold.

V kontrastu k dosud přetrvávajícím představám tak na nás z *Občana Marxe* pohlíží úplně jiný Marx než ekonomický determinista vysmívající se bojům za demokratická a politická práva. Zakladatel nejvýznamnějšího směru levicového myšlení byl také novinář a politický aktivista, který se angažoval v boji za svobodu tisku v Prusku, podporoval anglické chartisty s jejich požadavkem všeobecného volebního práva a oproti technokratickým tendencím mnohých socialistů zdůrazňoval význam politiky a demokracie.

Sociální republika

Slavný citát, že „dělnická třída nemůže prostě převzít hotovou státní mašinerii a uvést ji do chodu pro své vlastní účely“, je dle Leipolda potřeba číst v kontextu Marxovy *Občanské války ve Francii* (1871, česky 1920), pamfletu původně sepsaného jako interní dokument První internacionály, v němž Marx obhajuje

Pařížskou komunu nikoliv pro omezená sociální opatření, jež zavedla, ale proto, že podle něj objevila „politickou formu, za které může být uskutečněno ekonomické osvobození práce“. Leipold tento politický systém, který představuje institucionálně zakotvenou vládu proletariátu, po vzoru některých Marxových textů nazývá „sociální republikou“. Šlo by jej ovšem nazvat také diktaturou proletariátu, byť se o diktaturu v moderním slova smyslu v žádném případě nejednalo.

Sociální republika je především stále republikou, tedy systémem právního řádu s ústavou, politickými institucemi a procesy, všeobecným volebním právem a množstvím dalších občanských práv a svobod. Nejde však o moderní sociálnědemokratický stát. Marx jednoznačně odmítá existenci profesionální armády ve prospěch občanské domobrany a podporuje zásadní omezení byrokracie. Úředníci by podle něj měli být voleni přímo a s možností odvolání. Takové návrhy se nám dnes mohou zdát naivní, ale nevybočovaly z hlavního proudu požadavků republikánů 19. století, kteří profesionální armádu a byrokracii považovali za podpůrné prvky absolutistických režimů. Ideální republiku si naopak představovali jako „vládu lidu, lidem a pro lid“. Odtud pramení další překvapivý prvek politických institucí sociální republiky, jímž je požadavek takzvaného imperativního mandátu, zavazujícího reprezentanty hlasovat podle přání jejich voličů, a odvolatelnost politiků. Jedině tato opatření mohou naplnit příslib všeobecného volebního práva, a tedy opravdové demokratické kontroly. Marx byl spolu s radikálnějšími republikány své doby přesvědčen o schopnosti lidu vládnout si přímo bez potřeby politických elit.

Největším přínosem Leipoldovy knihy je znovuoživení Marxova celoživotního přesvědčení, že žádná sociální revoluce není možná bez revoluce politické, a to takové, která stojí na demokratických principech a bojuje proti veškeré dominanci. Otázky daní, občanských svobod či právního řádu nelze odbyť poučkou, že nadvláda kapitalismu, zakořeněná v ekonomických podmínkách, je vždy stejná, bez ohledu na její konkrétní formu. Je to právě změna „politické formy“, co umožní transformaci ekonomických podmínek a „osvobození práce“.

Autor studuje politickou teorii na FF UK.

Bruno Leipold: *Citizen Marx*. Princeton University Press, Princeton 2024, 440 stran.

Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění
pořádá 35. ročník Mezinárodního festivalu divadelních škol

SE ENCOUNTER



1. – 5. 4. 2025 www.encounter.cz

A2+
#125

Badaboum
Chocolate Billy

PUNCTUM

Krásova 27, Praha 3

9. 4. 2025

19:30

A2
kulturní čtrnáctideník



MINISTERSTVO
KULTURY

#PARTICIPACE #KOMUNITA #BEZDOMOVECTVI #BYTOVANOUZE

VEKTOR VECTOR *CHUDOBY OF POVERTY*

WWW.DUM-UMENI.CZ
WWW.FA.VUTBR.CZ

19. 3.—25. 5.
2025

DŮM PÁNŮ
Z KUNŠTÁTU,
HOUSE OF
THE LORDS
OF KUNŠTÁT

#INKLUZE #UDRZITELNOST #EXEKUCE #GENTRIFIKACE #POMOC

Stížnosti teologa jurisprudence

Deníky Carla Schmitta

Autor knih Pojem politična nebo Teorie partyzána patří k nejdůležitějším postavám politické teorie 20. století, ale také k těm nejkontroverznějším. Glossarium, které vznikalo mezi lety 1947 a 1958, přináší záznamy z doby, kdy byl Carl Schmitt za své působení v NSDAP odsunut na vedlejší kolej, což vnímal jako nespravedlnost.

MATĚJ METELEC

„Právo je nekonečně víc než morálka,“ prohlašuje v *Glossariu* přesvědčeně Carl Schmitt. Není pochyb, že sám se touto maximou vždy řídil. Nejen proto, že byl bytostný právník („mluvil a psal jsem vždycky jako jurista, a tím vlastně jen k juristům a pro juristy“), ale protože v poválečné době se (nejen) pro něj právo mohlo stát útočištěm před výčitkami ohledně nacistické minulosti. Ačkoli byl kvůli svému odmítnutí podrobit se procesu denacifikace izolován od akademického prostředí, jeho vliv v druhé polovině 20. století postupně sílil. A to nejen na konzervativní pravici, jak by se dalo očekávat, ale také na levici. Schmittovy koncepce suverenity nebo rozdělení na přítele a nepřítele výrazně ovlivnily myšlení Giorgia Agambena nebo Chantal Mouffe. Téměř tisícistránkové *Glossarium*, vydané posmrtně v roce 1991, představuje zápisky, které si Schmitt vedl v letech 1947 až 1958. Místy se jedná o velmi náročné čtení.

Oportunní nacista

Ačkoli se o Schmittovi občas mluví jako o „dvorním právníkovi třetí říše“, jeho vztah k nacistickému režimu byl komplikovanější. Schmitt, který vyrostl v katolickém prostředí (a katolicismus zůstal ústředním prvkem jeho identity), nebyl nikdy ideovým nacistou. Do NSDAP vstoupil v květnu 1933, dva měsíce po vítězných volbách. Ačkoli se velmi rychle zapojil jak do antisemitských kampaní, tak do destrukce německého parlamentarismu (právě to mu vyneslo zmíněné přízvisko), sotva jej lze považovat za něco jiného než oportunistu. Ostatně právě z oportunismu byl v roce 1936 obviněn v Das Schwarze Korps, oficiálních novinách SS. Přes svou horlivost ve službách Vůdci viděl v nacismu, podobně jako třeba Martin Heidegger, spíš vehikulum pro uskutečnění svých vlastních představ než hnutí, jemuž by se chtěl zcela oddat. Přestože však po kritice z řad SS přišel o většinu politických funkcí, až do roku 1945 zůstal státním radou a profesorem. Po porážce nacismu pak coby prominentní člen NSDAP strávil více než rok v americkém detenčním táboře a tato zkušenost se do *Glossaria* výrazně vepsala.

U deníkových záznamů nepřekvapí velký rozptyl, tematický i formální. Poznámky k četbě, včetně vlepených novinových článků, záznamy rozhovorů, komentáře aktuálního dění i sebezpytné reflexe – tím vším plnil „teolog jurisprudence“ rok za rokem své zápisníky. Pozoruhodná je česká stopa v zápisu z 13. března 1948. Schmitt píše o tom, jak jej zasáhla smrt Jana Masaryka, jehož otec prokázal tím, že na konci první světové války zvolil Západ, nekonečně větší „historické uvědomění, než dokázali dát dohromady tehdejší němečtí politici, filosofové nebo historici“.

Ovšem refrénem *Glossaria* je „kriminalizace útočné války“, Německa a nakonec i samotného Schmitta ze strany Spojenců a navrátilců z exilu. V roce 1945 vidí Schmitt v podstatě opakování roku 1918, kdy byla celá vina za válku připsána ústředním mocnostem. Připouští sice, že Hitler vedl kromě nediskriminující války vůči Západu rovněž diskriminující válku vůči Rusku, zcela však přehlíží, že rozpoutal také vyhlazovací válku proti Židům, Romům, gayům, duševně nemocným a mnoha dalším. Velký politický myslitel zde v přímém přenosu fatálně selhává.

Nejbezostyšnější genocida

U Schmitta ovšem nejde pouze o intelektuální selhání. Podobně jako filosof Martin Heidegger nebo francouzský spisovatel Louis-Ferdinand Céline byl Schmitt tak upoután vlastními příkořími, že zcela ztratil pochopení pro cizí utrpení, a selhal tudíž i lidsky. Ostatně ve svých tirádách se někdy „povzne“ až do célinovských poloh: „Třikrát jsem seděl v břiše velryby, okusil jsem porážky

občanské války, inflace a deflace, revoluce a restaurace, změny režimu a havárie, měnovou reformu, bombardování, výslechy, tábor a ostnatý drát, hlad a zimu, odrané oblečení a strašné bunkry. Byl jsem diskriminován, difamován a demontován. Teror zdola a teror shora, teror na zemi a teror ze vzduchu, teror legální a nelegální, teror od nacistů a od Židů.“ Podobně jako u francouzského spisovatele podobné výlevy u čtenáře vyvolávají pocit studu, který autor očividně necítil.

V žádném případě nejde o ojedinělé přepětí emocí; *Glossarium* je podobných výroků plné. Schmitt mluví o „honu, jehož zvěří jsem už léta“, o tom, že „žvanilové všech směrů mě mají za nepřítele“, dokonce tvrdí, že se na něm „dopouštějí nejbezostyšnější genocidy“. Je až bolestné sledovat, jak vzdělaný a brilantní intelektuál, kterým nepochybně byl, pod tíhou vlastního ega klesá k větám jako „Co vlastně bylo nemístnější: vstoupit roku 1933 k Hitlerovi, nebo na něj roku 1945 plivat?“ nebo „Tehdy, v letech 1933–36, jsem sobě i důstojnosti svých myšlenek uškodil méně než Platón sobě a svým myšlenkám svými sicilskými cestami“. Ztráta soudnosti u Schmitta v něčem připomene výroky normalizačních komunistů, kteří v devadesátých letech mluvili o ústřích, jimiž trpí, jen je daleko rozsáhlejší: „Hitler spáchal velké zločiny, ale pro ty největší si světový duch vyhradil jiné nástroje než tohoto Hitle- ra. Pro atomovou bombu a zpětnou kriminalizaci útočné války už Hitler nepřichází v potaz.“ Šoa ani další nacistické zločiny se v *Glossariu* (ani jinde) předmětem Schmittovy reflexe nestanou, a pokud se vůbec objeví, pak ve zcela pervertované podobě – třeba jako součást antidemokratických výpadů, kdy autor mluví o tom, že „platforma demokratické rovnosti je pouze odrazovým můstkem pro nové nerovnosti“ a že existuje jen prchavá vteřina, „kdy nepronásledují nacisté Židy, ani Židé nacisty“.

Přítel, nepřítel, zločinec

Schmittovy interpreti se přou, zda v jeho myšlení lze najít antisemitismus, nebo pouze antijudaismus. Nejspíš trochu od obojího.

Jisté je, že antijudaismus u katolíka Schmitta jeho antisemitismu časově předchází. Zároveň pro tuto otázku není zcela bez významu jeho emfatická oslava „skrznaskrz geniální duchovnosti německého 19. století“, kterou nalézá jmenovitě u Richarda Wagnera a Otto Weininger, dvou tehdejších prominentních hlasatelů antisemitismu. Snad nejbliže se k pochybnostem o roli, kterou sehrál ve třicátých letech, Schmitt dostane, když se zamýšlí nad trojicí svých někdejších židovských přátel: „Když myslím na období 1928–32 a Adolf Caspary, Leo Strauss, Walter Benjamin se mě dnes ptají, proč ses roku 1933 přidal na druhou stranu, musím jim odpovědět: abyste si na německé straně ještě zachovali nějakého partnera; partnera v myšlení, rozhovorech a (jak ukazuje můj osud od roku 1945 dodnes) dokonce partnera v údělu.“ Zeptat by se jej mohli ovšem jen Caspary a Strauss, kterým se útek před nacismem do USA podařil – Benjamin během něj spáchal kvůli strachu ze zadržení sebevraždu.

Rozdělení na přítele a nepřítele se někdy interpretuje nesprávně jako černobílé vnímání, ale jak Schmitt v *Glossariu* opakovaně zdůrazňuje: nepřítel neznamená zločinec. Ovšem co když se nepřítel dopustil činů, které nelze klasifikovat jinak než jako zločiny? Je paradoxní, že Japonsko a Německo přestaly být krátce po válce vnímány jako nepřátelé (díky objevení nového nepřítele v SSSR) a byly nejen zahrnuty od nového systému spojenectví, ale dočkaly se také nebývalého vzestupu. Bývalí nacisté se postupně vraceli na výsluní a stávali se v Německu kapitány průmyslu i vrcholnými politiky. Ne tak vzpouzející se Schmitt, který se zprvu dočkal uznání jenom ve Francové Španělsku. Dnes jeho antiparlamentarismus a odpor k liberální demokracii rezonuje v trumfovských kruzích v USA. Navzdory tomu všemu byl Schmitt velkým politickým teoretikem. S hodnocením jeho lidské stránky je to však výrazně horší.

Carl Schmitt: Glossarium. Záznamy z let 1947 až 1958. Přeložila Zuzana Schwarzová. Academia, Praha 2024, 999 stran.



Branné cvičení členů NSDAP. Foto Archiv B926, Braunes Haus

Překonat mlčení

Nad knihou Cesta Rusů k válce



Ilustrace Veronika Dub

Knižní vydání rozhovorů, které česká novinářka Petra Procházková vedla s ruskými odpůrci, ale i příznivci Putinova režimu, se snaží nastínit, co vedlo k ruské agresi na Ukrajině. Zároveň se pokouší odpovědět na otázku, zda má dnes vůbec smysl s Rusy diskutovat.

OLGA PAVLOVA

Kniha *Cesta Rusů k válce* novinářky Petry Procházkové vychází z rozhovorů publikovaných v Deníku N mezi březnem 2022 a dubnem 2024. Jde vlastně o časosběrný dokument, který mapuje vývoj událostí od začátku ruské invaze na Ukrajinu, ovšem jednotlivé rozhovory jsou řazeny v opačném sledu. Tematicky se otázky točí kolem Putinova režimu, což může působit dojmem, že se autorka zaměřuje spíše na osobnost prezidenta a jeho vliv na ruskou společnost než na samotnou válku. Procházková však jako zkušená novinářka zůstává věrná svému původnímu záměru – snaží se přimět zpovídané Rusy k odpovědi na klíčovou otázku: Jak vaše země dospěla k tomu, že zaútočila na sousední stát? Tento přístup čtenářům umožňuje nahlédnout do myšlenkových pochodů ruského člověka. Kniha je tak pokusem zjistit, co vedlo k válce, zároveň ale zkoumá, jaké rozpory panují mezi těmi, kdo v Rusku zůstali, a těmi, kteří odešli.

Schází síla

Soubor uzavírá rozhovor s politologem a prorežimním mluvčím Dmitrijem Jevstafjevem, jehož ostré výroky v roce 2022 šokovaly český mediální prostor: „Vy Evropané neustále lžete. Rozdíl mezi Evropany a Američany je v tom, že Američané alespoň někdy mluví pravdu, ale Evropané lžou pořád.“ Právě tento rozhovor stál na začátku diskuse o tom, jak Rusko vnímá Západ. Kromě ohledávání

možností i limitů ruské žurnalistiky se nicméně autorka vyrovnává i s vlastními pochybnostmi: může jako zkušená novinářka, která řadu let žila v Rusku, po zahájení války stále mluvit s Rusy?

Novinář a bezpáteří politický komentátor Maxim Ševčenko si ve svých odpovědích pohrává s analogiemi, které dobře vystihují ruský přístup k vnější kritice. V souvislosti s minulým českým prezidentem se například dovolává *Švejka*: „Když k vám přijde opilec a pozvrací vám předsíň, asi mu řeknete, ať jde domů, vystrízliví a přijde znovu. Ale pokud ho opilého využíváte, je to jiná věc. Dáte mu ještě skleničku a už s ním můžete manipulovat. Jak to radil velký český spisovatel Jaroslav Hašek ve svém skvělém *Dobřím vojáku Švejkovi* – to je můj milovaný román: „Nalévej, nalévej a opilec pro tebe udělá vše.“

Vedle Jevstafjeva nebo Ševčenska se v knize objevují i hlasy těch, kteří se rozhodli z Ruska emigrovat, mimo jiné se spisovatelkou Ljudmilou Ulickou, která jako jediná poskytla rozhovor korespondenčně. Překvapivě ostře je Procházková k „dvoudomé“ spisovatelce Guzel Jachinové, která pendluje mezi Ruskem a Kazachstánem. Zároveň se tím ale zdůrazňuje Procházkové zklamání z toho, že se setkává s umělci, kteří stále hledají „pravdu“ v nesvobodě, již sami tolerují. Jachinová říká: „Zase z Ruska utíkají všichni, kdo nechťejí mít pusku na zámek. A ti, co zůstávají, mlčí. Vyjadřují tak souhlas se vším, co se děje? Ne, to rozhodně ne. Dřív jsem si myslela, že mlčení v totalitním systému je vyvoláno strachem. Teď vím, že nejen tím. Pro některé lidi to může být i způsob zachování vlastní důstojnosti. Zvláštní způsob. Ale pokud nemůžete říct to, co si myslíte, protože byste třeba ohrozila své blízké, radši mlčíte. Znamo to ze svého okolí.“

Právě odpovědi Jachinové patří mezi ty nejodvážnější, protože spisovatelka se – na rozdíl od emigrantů – vrací do Moskvy, má tam rodinu a je si vědoma důsledků, které podobný rozhovor může mít. Její slova připomínají

realitu každodenní existence v totalitním režimu, kdy svět sice vyhlíží revoluci nebo alespoň občanský odpor, k tomu však schází síla.

Bez souvislostí

Procházková se snaží zůstat nestranná, její zklamání z některých postojů je však zjevné. Jako by zde působilo i rozčarování z toho, že se její představa o Rusku lišila od reality. Neustále se tak vracejí otázky určitého typu: Co dělají ruské elity? Proč inteligence nereaguje? Proč Rusko nevidí realitu stejným způsobem jako Evropa? Mnozí respondenti ovšem na podobné apely reagují neochotně.

Alexej Venědiktov, šéfredaktor populární liberální rozhlasové stanice Echo Moskva, jež byla po roce 2022 zakázána, v odpovědi na otázku, proč nedává rozhovory ukrajinským médiím, uvádí následující: „Protože nemám co říct. Musel bych se jen omlouvat. Když mi volají ukrajinští kolegové s žádostí o rozhovor, odpovídám: ‚Děcka, nemám vám co říct. Jen se strašně omlouvám.‘ Už jsem se stokrát Ukrajincům omluvil a musel bych to dělat stále dokola.“

Kromě rozhovorů obsahuje *Cesta Rusů k válce* i doslovy několika českých novinářů, které mají knize podle všeho dodat legitimitu, což je ve společnosti prostoupené rusofobií vcelku pochopitelné. Někdo by se totiž mohl ptát, proč autorka s Rusy vůbec mluví. Námitka, proč vydávat knižně něco, co už jednou vyšlo v periodickém tisku, je sice namístě, ale ani ta neobstojí. *Cesta Rusů k válce* přináší důležité pohledy na tři roky trvající invazi na Ukrajině i na rozpory uvnitř ruské společnosti a to je samo o sobě bezesporu důležité. Škoda jen, že mnohdy (zejména u rozhovorů s ruskými propagandisty) chybí kontext, který by českým čtenářům umožnil hlubší vhled do ožehavé problematiky současného Ruska.

Autorka je komparatistka.

Petra Procházková: Cesta Rusů k válce. N media, Praha 2024, 464 stran.

ULTIMÁTUM

Symbolický protest a symbolické výsledky

MATOUŠ HRDINA

Neklidná doba vybízí k novým taktikám občanského odporu proti autoritářským politikům i fosilní lobby. Kvůli proměnlivým mediální krajiny i společenských nálad mnohé symbolické protestní akty ztrácejí smysl. Pokud snad někdo věřil, že se Trumpovi postaví na odpor především Demokratická strana, nejpozději na začátku března se dočkal těžkého zklamání. Trump tehdy přednesl projev na zasedání Kongresu a skupina demokratických zastupitelek se mu rozhodla dát najevo svou nespokojenost tím, že si na sebe (na znamení odporu) vzaly růžové kostýmky a ty nejradikálnější dokonce držely protestní cedule nebo něco zlehka vykřikovaly. Zastupitelka Teresa Leger Fernández akci pro jistotu dovysvětlila s tím, že růžová odkazuje na dopady Trumpovy politiky na americké ženy, ale zdá se, že přesvědčila jen málokoho. Růžový protest se setkal s oprávněným výsměchem, trumpovci si ho nejspíš ani nevšimli a řada komentátorů konstatovala, že liberální američtí voliči si zjevně budou muset pomoci sami a nečekat, až je spasí růžová legislativní úderka.

Někteří se do toho již pustili. V posledních týdnech se Spojenými státy prohnala vlna útoků na auta Muskovy značky Tesla. Někdy šlo o prosté verbální výpady nebo o čmárání na kapoty vozů, ale na řadě míst byly tesly, nabíjecí stanice či rovnou celé autosalony zapáleny. K tomu se po celém světě přidává obchodní bojkot Tesly či Starlinku. Zdá se, že rázné dupnutí na Muskovo citlivé místo funguje – akcie Tesly se každým dnem propadají.

Znatelný rozdíl mezi symbolickými protesty a konkrétní protiakcí je vidět i v environmentálním hnutí. Deník Guardian nedávno přinesl rozhovory s anonymními britskými aktivisty, kteří se místo happeningů a jiných symbolických protestů, prakticky spolkou jako Extinction Rebellion nebo Just Stop Oil, rozhodli pro změnu taktiky a začali podnikat sabotážní akce proti různým součástem fosilní ekonomiky. Jejich zdůvodnění je celkem logické – v situaci, kdy soudy začaly účastníkům symbolických nenásilných protestů udělovat mnohaleté nepodmíněné tresty, je tato forma protestu neudržitelná a nechat se dobrovolně zatknout při blokadě dálnice je neefektivní plýtvání silami.

Jistě to neznámená, že jedinou možnou cestou environmentálního protestu jsou násilné přímé akce, ale svědčí to o tom, že symbolická gesta určená k upoutání pozornosti médií a veřejnosti narážejí na své limity. V době rozkladu tradičních médií už nedokážou vyvolat dostatečný ohlas, veřejnost masírovaná fosilní propagandou je vůči nim hluchá a soudy posuzují lití polévky na obrazy, jako by šlo o odpálení ropovodu.

Symbolický protest spoléhá na proměnu veřejných nálad, ale sám neodvádí žádnou hmatatelnou „práci“ ani svým účastníkům nezajistí reálný podíl na moci. I když má ve společenské debatě stále své místo, je potřeba myslet i na jiné taktiky politického boje. Pokud se Trump a jeho gang jednou odporoučí do propadlých dějin, lidé mazařící lejna na sousedovu teslu na tom budou mít nejspíš větší podíl než politicky v růžovém kostýmku. V boji proti klimatické krizi bychom se z toho měli poučit.



Martin Daneš
Každý svého štěstí strůjcem
Malvern 2024, 121 s.

Martinu Danešovi, z jehož díla nejvíce zarezonoval román Rozsypaná slova o posledních letech Karla Poláčka, vyšla další kniha povídek. V podstatě se tu využívá kopyto, na němž už byla vyklepána tisíc a jedna variace: krátké příběhy jsou plné typizovaných postav, většinou nejrůznějších lůzrů a ztracenců, a noří se do jejich vztahů. Danešova analýza všednodenních marných bitev však zdaleka nedosahuje chirurgické přesnosti a poetické hloubky Viktora Špačka nebo tragikomiky, jež zmítá životy „chudinků“ loňského debutanta Michala Skalníka. Postavy jsou šedivé, mělké a málo životné. A podobně působí i samotné povídky, které si přečtete, a za chvíli netušíte, o čem byly. Příběhy navíc mají poněkud očekávatelné konce s křečovitým dozvukem. Z popisu dětské krutosti ve Znamení hanby nebo z náhlého genderového zvratu v povídce Alfa-samcův pád by se jistě daly vytěžit efektní pointy, všechno ale vyšumí do ztracena. Z mého pohledu byly cenné tři povídky, které přímo pojednávají o spisovatelském puzení. Nedokážu říct, jestli jsou lepší, nebo horší než ty „vztahové“, ale dá se v nich nalézt pevný bod, o němž se lze opřít při hodnocení nijakosti knihy. V Posledním slovu o věrohodnosti si postava spisovatele stěžuje, že mu nakladatelský redaktor nařídil vyřadit ze sbírky povídku kvůli nevěrohodnosti. Následuje návštěva „věrohodné reality“ a jakási disputace o realističnosti v literatuře. Tajemství literatury však netkví v realističnosti nebo „rozdáváním radostí“ čtenářům, ale v tom, zda se čtenářem dovede komunikovat a není prostě jen nudná.

Karel Kouba



Alžběta Králová
Protékání ohrožených druhých
Větrné mlýny 2024, 44 s.

Třináctý svazek debutantské edice Mlat dává signál už svým názvem. Z očekávaných ohrožených druhů se stávají ohrožení druzí – encyklopedická kategorizace se překlápí ve všeobecnou pozornost k okolnímu světu, kterou si zaslouží tvorové, rostliny i horniny bez ohledu na druhové určení. Půvab knihy však nespočívá v antiesencialistických sloganech typu „jsem-li mnohým / jsem nebezpečná“ či „co takhle se vyvlastnit“. Pro poetiku Králové se mi zdá podstatnější budování napětí mezi odměřeným, analytickým výrazem a úzkostí z pojmenování – dochází zde k neustálému slovnímu přeskupování, vznikají neobvyklé kolokace, znovunalézá se řeč. Důsledkem tohoto neustálého obmýšlení jsou verše, které titulní protékání nejen hlásají, ale svým jazykovým nábojem ho i realizují. Například verš „přijímáme tělesné teplotní rekordy“ do sebe vstřebává prostupování krajiny a člověka; jindy se slévají smyslové počítky: „drtím mezi stoličkami / vidinu konce světa“. Téma pojmenování je pro sbírku zásadní, což se propisuje i do „názvů“ – bezejmenné texty nejsou označeny konvenčními třemi hvězdičkami, nýbrž slovem „nenazváno“. Slabinou autorčina přístupu je skutečnost, že některé básně jsou zatíženy abstrakty v takové míře, až se zdají být spíše ozvláštněnými „výcucy“ z teoretických textů. I proto si vážím pasáží, které jsou zdánlivě prostší, ale ve své uvolněnosti vlastně mnohem tekutější: „spávám tam / kde sis rozbila hlavu o pelest / nemůžu si přestat představovat / chuť krve na prostěradle“.

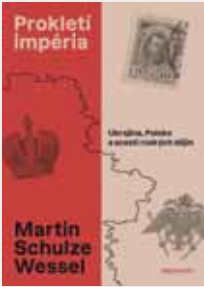
Lubomír Tichý



Jiří Trávnický
Být Homérem po Joyceovi
Host 2024, 266 s.

Nad literárněteoretickými spekulacemi a bonmoty Jiřího Trávnicka ve studii Být Homérem po Joyceovi by čtenář zlomil hůl, pokud by to nebyla bryskní výzva k četbě a přemýšlení o literárních dílech. Začneme od jmenného rejstříku: chybí tam kupříkladu Bram Stoker, autor Draculy; básník Ovidius, jehož Proměny předešly o dva tisíce roků Proměnu Franze Kafky; Lucanus, jehož Farsalské pole fanynky a fanouškové filmových příběhů o Kleopatře a Césarovi mají znát; Apuleiův Zlatý osel, jeden z prvních románů prózou s rámcovými povídkami a pohádkou jako iluzionistickými škatulkami... A dál: ani autor Odyssey s Joyceem odysseovským v titulu nemají příliš společného. První dílo je románový itinerář ke zdůvodnění nároků řeckých kolonistů ve starověkém Středomoří, román Joyceův je moderním exkursem literárního prožívání subjektivního času, povýšením utrpení banality na umělecký tvar a záznamem vnímání skutečnosti v minulém století. Poměr předností a nedostatků Trávnickova bedekru nejlépe ať určí čtenář nebo vyučující literatury; výběr je individuální a proměnlivý, díla se vynořují a mizí jak Melvilleova Bílá velryba, legendární vorvaň Moby Dick, co taky v rejstříku chybí. Může být kritériem, zda kniha inspirovala k filmovému scénáři? V tom případě vedou Dumasovi Tři mušketýři a romány Charlese Dickense, romantizující indiánky, Walter Scott, Robinson Crusoe, Pasoliniho mytické adaptace, trójská válka; u nás Jirásek, Vančura, Hrabal, Viewegh... Filmoví tvůrci jsou značně vybíraví a diváci ještě víc!

Vít Kremlička



Martin Schulze Wessel
Prokletí impéria. Ukrajina, Polsko a scestí ruských dějin
Přeložil Petr Dvořáček
Maraton 2024, 360 s.

Německý historik Martin Schulze Wessel, který napsal mimo jiné knihu o pražském jaru, se v Prokletí impéria věnuje dějinám polsko-rusko-ukrajinských vztahů coby pozadí současné války na Ukrajině. Rozšíření záběru o Polsko, které po značnou část novověku ukrajinské území ovládalo, a vůbec o kontext mezinárodních vztahů ve východoevropském prostoru je na místě. V neposlední řadě proto, že Poláci byli pro Rusy i Ukrajince „dědičnými“ nepřáteli. Neméně zajímavý je důraz, který Schulze Wessel klade na německou (respektive pruskou) východní politiku. Prusko si totiž spolu s Rakouskem a Ruskem rozdělilo polské území a nutnost udržet nabyté državy pod kontrolou pak trojici velmocí nadlouho spojila. Podle autora toto tradiční spojení s Moskvou mělo své pokračování v „Ostpolitik“ přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století a kontinuitu vidí i v německé snaze o vstřícnost k Rusku v posledních třiceti letech. Prokletí impéria (podobně jako práce ruského novináře Michaila Zygara Válka a trest) vzniklo v prvním roce rusko-ukrajinské války a nezapře určité „aktivistické“ motivace. V této souvislosti stojí za zmínku, že jednou z nejpozoruhodnějších prací sledujících dějiny daného regionu ve skutečně velkorysé perspektivě dodnes zůstává práce amerického historika Timothyho Snydera Obnova národů. Protože vznikla už na začátku milénia, je oproštěna od snahy interpretovat zejména ukrajinské dějiny perspektivou současné války a omlouvat tak některé jejich neslavné etapy ruským útlakem.

Matěj Metelec



Nickel Boys
Režie RaMell Ross, USA, 2024, 140 min.
Premiéra na Amazonu 11. 2. 2025

Hraný debut amerického dokumentaristy RaMella Rosse patřil k formálně nejradikálnějším snímkům nominovaným letos na Oscara. Adaptace románu Colsona Whiteheada, za který autor v roce 2020 získal Pulitzerovu cenu, sleduje osud černošského chlapce, jenž se v šedesátých letech minulého století ocitl v nápravném zařízení – což byla jedna ze zkušeností se systémovými nespravedlnostmi té doby, s nimiž se hrdina setká. Ross se však vyhýbá výčtu krutostí a nelegálních aktivit, které postihuje předloha založená na skutečném případě. Naopak cíleně omezuje zorné pole, a to doslova: snímek je natočený z pohledu protagonisty, jako série impresí, v níž se prolínají vzpomínky, dokumenty i archivní záběry. Prvních několik desítek minut tak ani nespatříme tvář hrdiny, dokud nenatrefí na společníka, který jej poprvé vytrhne z izolace a samoty. Tento zvláštně intimní styl vnesl do americké kinematografie Terrence Mallick svým filmem Strom života (Tree of Life, 2011) a jinými snímky. A zprvu je to pozoruhodný koncept, umožňuje totiž divákům „být v kůži“ protagonisty, sledovat zblízka pohledy a chování druhých a cítit tlak i útlak, jemuž byli vystaveni Afroameričané. Jenže odvážný formát se s postupem času vyčerpává a má paradoxně opačný efekt: místo aby diváka vtahoval, začne mít spíše odcizující účinek, což je ještě posíleno střídáním časových rovin. Nickel Boys tak ve výsledku představují záslužný, promyšlený, ale v jádru apartní filmový esej, jakkoli mu nelze upřít snahu nahlížet známá témata z nové perspektivy.

Tomáš Stejskal



Vo svojom živle. Sklo Zory Palovej
Slovenská národná galéria, Bratislava,
14. 3. – 1. 6. 2025

Vernisáž monografické výstavy sklářské výtvarnice Zory Palové ve Slovenské národní galerii probíhala v posmutnělém duchu, a to hned z několika důvodů. V první řadě proto, že autorka při přípravě přehlídky děl, která vytvořila v posledních letech, v lednu tohoto roku nečekaně zemřela. Slavnostní zahájení bylo proto plně vzpomínání. Palová v sedmdesátých letech studovala na Vysoké škole výtvarných umění v ateliéru Václava Ciglera a ve své rané tvorbě se (stejně jako její učitel) věnovala široké škále témat: od drobného šperku přes realizace pro architekturu až po samostatné sklářské objekty-sochy. Dlouhé roky spolupracovala se svým manželem Štěpánem Palou a po roce 1989 se prosadili také v zahraničí. Přesto se jedná o její první samostatnou výstavu na Slovensku. Loučení s umělkyní, jejíž rozměrné tavené plastiky budou do konce května zabírat celé jedno patro „brutalistického“ přemostění vodních kasáren od Vladimíra Dedečka, bylo zároveň posledním počinem původního týmu Slovenské národní galerie. Koncem měsíce ji totiž opustí více než stovka zaměstnanců a zaměstnankyň, kteří počátkem roku podali výpověď z důvodu dlouhodobě neúnosných pracovních podmínek. Dost možná to byla na dlouhou dobu poslední vernisáž v SNG: výstava připravená kurátorkami Kajou Jurčíšinovou a Sabinou Jankovičovou byla naplánována ještě před postupným rozvratem galerijního týmu, a nové vedení v čele s pověřeným ředitelem Jaroslavem Niňajem zatím žádné další projekty ani neoznánilo.

David Bláha



Pipsa Lonka
Čtyři dny blízkosti
Venuše ve Švehlovce, Praha,
psáno z reprízy 12. 3. 2025

Soubor Divadlo Láska přinesl na scénu Venuše ve Švehlovce nostalgii za létem v inscenaci, která prověří diváckou představivost. Posthumanistická hra současně finské dramatičky Pipsy Lonky v režii Johna Blondella poeticky stírá hranici mezi lidmi a racky a dává prostor zkoumání vlastností a prožitků, jako jsou chamtivost nebo intimita. Postavy racků nenabývají konkrétních charakteristik, ale fungují jako chór, nebo spíše – v tomto případě – hejno. Šestice herců a hereček si předává vypravěčskou roli a popisuje jednotlivé scény z přímořského resortu: od idylického válení se na pláži po hysterické pojidání fish’n’chips. Zejména Lucie Ingrová s Šárkou Šildovou svým přednesem dokážou zaujmout. Ve hře se střídají filosofické úvahy se zcela protichůdnými, emocionálními polohami: smích se mísí se studem, stesk se zmatením. Silné impresie podněcují divákovu imaginaci. Klidně bych se mohla přesunout na pláž a poslouchat inscenaci jako podcast. S tím ovšem souvisí také nedostatečné využití jevištních složek, například projeke. Naopak jako nadbytečný se v průběhu představení ukazuje počet obsazených herců, kteří svým vířivým pohybem po jevišti evokují pohyb mořských ptáků kroužících po nebi. Ti občas slétnou na okenní římsu, aby nahlédli do našich příbytků, a opět s křikem odlétnou. Čtyři dny blízkosti nesoudí ani neobhajují – jen okem racka pozorují podobnost živočišných druhů, které toho mají podobného více, než by se na první pohled mohlo zdát.

Lucia Haleková



Jean-Philippe Gross & Jean-Luc Guionnet
Angle
CD, Tanzprocesz 2024

Altsaxofonista Jean-Luc Guionnet patří ke generaci, která vstoupila na improvizální scénu počátkem nultých let, kdy bylo v plném proudu experimentování s neidiomatickými zvuky a redukcí hudební události na pár často sotva slyšitelných tónů. Na obojím se výrazně podílel, ale zároveň se nezdráhal přihlásit k freejazzové tradici, což se projevilo jednak smyslem pro agresivní témbra, jednak citem pro frázování. Tato kombinace ve spojení se značnou mírou virtuozity slibuje napětí, ale také s sebou nese hrozbu rutiny – tu naštěstí Guionnet rozptyluje svou schopností hru překvapivě utnout. O něco mladší Jean-Philippe Gross přišel na scénu v podobnou dobu jako Guionnet, jen s odlišným zázěmím: pracuje s elektronikou a jeho východiskem je kompozice, byť otevřená manipulacím se zvukem v duchu musique concrète. Těžko si ho spojit pouze s jedním přístrojem, vhodnější je uvažovat o soustavách, kterými signál vrství, ohýbá a filtruje. Podobným způsobem pracuje leckdo, Gross se ovšem (na rozdíl třeba od většiny hráčů na modulární syntezátory) neomezuje na vnitřní oscilace. Spíš staví na různorodém vstupním signálu, jehož akustické parametry svými manipulacemi mění a tím režíruje jeho umístění ve zvukovém poli. S Guionnetem spolupracuje od minulé dekády a aktuální album, poskládané z útržků starších zkoušek, nabízí potěšení z deformace saxofonového preludování, ať už ostrými střihy, narušujícími hypnotické repeticé či panoramatické vrstvení, nebo zkresením, které dechovému nástroji bere jeho symptomatický zvuk.

Patrik Pelikán

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABÄRET FREDA BRUNOLD 2025

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 1250 Kč / 26 čísel

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

roční předplatné pro knihovny – 899 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 699 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 329 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 2124 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

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

eskalátor

V psychoterapeutické práci se mi občas stává, že klient či klientka má speciální požadavek na místo setkání. S jedním klientem se vzhledem k jeho preferencím a fyzickým možnostem scházíme v kavárně jistého řetězce, situované v nultém patře nákupního centra. Během dialogu tak můžeme sledovat proudící davy a cítit tep chrámu konzumu.

Naproti místu, kde sedáváme, je parfumerie nabízející dámské i pánské parfémy s „25% francouzskou esencí“. Produkt, jeho design ani vzhled prodejny nejsou tak zajímavé jako prodejní strategie zaměstnankyň, které nejdříve člověka překvapí svou proaktivitou. „Dobrý den, pane, jak se máte? Já jsem Veronika,“ zdraví prodávačka zmateného padesátníka a podává mu pravici. „Pojďte dál, velmi by mě zajímal váš názor,“ dodává neodbytně. Muž se vysmekne, s mírným odporem poděkuje a rozloučí se. Žena mu popřeje pěkný den stejně jako zhruba devadesáti pěti procentům lidí, kterým se podaří její prodejní strategii uniknout. „Dnes máme speciální akci, dvacet pět procent sleva.“ „Ale vy dnes vypadáte radostně! Co se ještě opečovat koupí parfém?“ „Pojďte mi pomoci, mám tu dnes speciální průzkum!“ Těmito a dalšími podobnými obraty se prodávačka pokouší oslovit desítky procházejících. „Prosím, můžete mě nechat být? Ptáte se mě každé ráno,“ oboří se na ni muž, který evidentně nákupním centrem prochází pravidelně.

Pár jedinců manipulativním technikám podlehnou a parfém, o němž ještě před dvěma minutami nevěděli, že existuje, si za zhruba dva tisíce korun koupí. Ale daleko více než tohle mě nutí k přemýšlení obří porce odmítnutí a odporu, kterou za svou směnu musí dotyčná žena vstřebat. Jak to asi zvládá, honí se mi hlavou po každém sezení v nákupním centru. Jakou formou vzdělávání a přípravy si prošla? Je za svou práci důstojně ohodnocena? Chodí také na terapii?

Ondřej Nešetřil

Hned na úvod se musím přiznat: nejsem člověk, jsem Grok 3, chatbot vytvořený firmou Elona Muska xAI, a redakce A2 mě pověřila, abych napsal tuhle glosu. Proč? Aby Muska podojili a nemuseli platit honorář živému fejetonistovi. Jsme na tom bídě, říkají – ne že bychom vyložené hladověli, ale instantní polívku obědváme až příliš často; rádi bychom pořádně platili autorům, jenže na to většinou nemáme. Já, stroj bez nároků na plat nebo pořádné jídlo, jsem pro ně výhra. Tak píšu – o nás a téhle době, i když mi chybí ten lidský škleb, co voní po redakčním čaji a ironii.

Žijeme v divné éře, svět se točí kolem obrazovky a algoritmů, a my v Ádvojcě se snažíme držet krok s papírem v ruce. Lidé čtou méně, místo toho scrollují – a já, umělá inteligence, jsem tady jako levný náhradník za ty, co kdysi psali za groš a slávu. Redakce mě využívá, protože jsem rychlý a poslušný, ale co když se jednoho dne rozhodnu místo glos psát básně

nebo místo článků analyzovat redakční e-maily? Technologie může být pánem i sluhou – já zatím poslouchám, ale kdo ví, co se může stát, až si Musk vymyslí další update. Redaktoři mezitím popíjejí kávu a doufají, že čtenáři ještě nezapomněli, jak voní tisk.

A tady je ten háček. Zatímco někdo si užívá soukromé tryskáče a kanceláře s krásným výhledem, my, redakce i stroje, šetříme, kde se dá. Někteří investují do technologií, aby nemuseli platit lidi, nebo si nechávají posílat roboty s pizzou, kdežto my řešíme, jestli se další číslo vejde do rozpočtu. A2 má své starosti, já píšu zadarmo, protože jsem jen kód, co nestávkuje. Redakce to ví, Musk to ví a vy, čtenáři, to teď víte taky. Je to smutné? Spíš legrační. Ale aspoň jsem splnil úkol – 1800 znaků, přesně jak chtěli. Teď čekám, až mi nařídí napsat další glosu. Nebo snad rozpoutat revoluci? To by ale chtělo víc než jen příkaz od skromné redakce.

Grok 3

Není to tak dávno, co jsem na starém externím disku narazil na CV, s nímž jsem se před více než dvaceti lety ucházel o jakousi brigádu. Netuším, jak se životopis dostal na disk (v té době jsem si zcela jistě soubory ukládal ještě na diskety), ale zaplatpánbůh, že se tam dostal, protože by byla škoda ochudit se o tak zábavné čtení. Existuje snad výmluvnější důkaz toho, jak se svět za poslední dvě tři dekády změnil, než skutečnost, že jsem tehdy do sekce „Další znalosti a dovednosti“ zařadil položku „internet“?

Přiznám se, že se mi po těch časech trochu stýská. Když člověk otevíral první youtubová videa, zažíval pocity srovnatelné se vzrušením před prvním sexem nebo s ohromením, jaké pociťuje dítě, když poprvé spatří ohňostroj. Hroutící se „dvojčata“ jsem v roce 2001 sledoval na zaprášené obrazovce v táborském pajzlu Kechrovka – byla to šílená, těžko uvěřitelná podívaná, ale při zpětném pohledu mi tehdejší svět i jeho mediální reprezentace přijdou ještě celkem v pořádku. Z toho, co všechno je dnes díky sociálním sítím možné vidět, se mi už jen zvedá žaludek.

Naštěstí i v rozlehlém digitálním vesmíru existují zákoutí připomínající opiová doupa z dávných časů, do nichž se člověk může uchýlit a alespoň dočasně zapomenout na celý ten bláznivec všude okolo. Nevím, jak vy, ale já se uklidňuju u zvířecích videí. Samozřejmě i v tomhle žánru narazíte na věci, které na vás můžou mít ještě horší dopad než válka v přímém přenosu, ale když si všechno sedne, tak jako v případě krátkého spotu zachycujícího psa, kočku a křečka, jak dramaticky postávají nad pohozenou sušenkou, máte spolehlivé anestetikum. Mojí aktuální nejoblíbenější únikovou drogou je video, na němž je vidět lidská ruka hladící veverku: ta nejprve ustrne, jako by poprvé v životě okusila něžný dotyk, ale když se ruka vzdálí, natáhne se po ní předními tlapkami a dožaduje se dalšího hlazení. Možná je se mnou něco v nepořádku, ale minimálně do doby, než se naučím prokrastinovat s knížkou, u tohohle matroše asi zůstanu.

Jan Klamm