

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
10. 4. 2019 ROČNÍK XV
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

8

NOVÁ ITALSKÁ PRÓZA

rozhovor s Errim De Lucou a Nicolaiem Lilinem
metalový Woyzeck Miroslava Bambuška
dokument Petera Jacksona Nikdy nezestárnou
reportáž o lidských robotech na drogách
underground bez sentimentu
jak odvrátit sucho?

Eva Maceková, 2019
ISSN 1803-6635



Dobrá zpráva?

SAŠA UHLOVÁ

„Povedz im, nech si predstavia Dominika Feriho. Nie je to úplne presné, ale ani úplne od vecí,“ poradil mi kamarád z Bratislavy, když jsme opět probírali celkem zvláštní fenomén, kdy česká levice vzhlíží přesně k tomu typu slovenských politiků a občanských iniciativ, jež ve vlastní zemi kritizuje. Nebo by si mohli představit kampaň Million chviliek pro demokracii, říkám si zas já. Důvod, proč tolika českým levičákům alergickým na tuzemský politický kýč nevedí totéž za hranicemi, je bohužel docela prostý. Není to tím, že by četli slovenské texty od lidí s podobnými politickými postoji, ale čerpají informace a interpretace z českých liberálních médií. Pak už je vlastně celkem logické, že se jim prezidentská volba na Slovensku mnohdy jevila jako souboj dobra se zlem. A stejně tak často vnímali Andreje Kisku jako dobrého prezidenta, protože není žádný rasista, a fandili demonstracím za slušné Slovensko.

Vítězství Zuzany Čaputové se v dané optice jeví pro náš všeobecný prostor jako jedna z nejlepších zpráv poslední doby. Což o to, ona to nakonec dobrá zpráva být může, ale s celou řadou otazníků. Když mluvíme o rozdělené společnosti v České republice, zhmotňuje nám ji současný prezident, který zastupuje tu její část, již můžeme pracovním nazvat neliberální. Že se Miloš Zeman usilovně snaží prohlubovat už tak dost hluboké příkop, je zcela zjevné. Zejména jeho druhé zvolení však mělo ještě jiný efekt: jistotou změnu v postojích českých novinářů, kteří se najednou začali ptát, jak je možné, že lidé volí Miloše Zemana. Tato palčivá otázka přinesla do českých médií i nová témata, která zůstávala celé roky stranou pozornosti, jako například exekuce. Pokud by v České republice v obou předchozích prezidentských volbách vyhrála liberální část společnosti, zřejmě bychom na zájem novinářů o Česko B museli čekat mnohem déle.

Slovenská prezidentská volební kampaň silně zdůraznila právě liberálně-konzervativní dělení společnosti, stranou tak zůstala témata sociální, která však v konečném důsledku ovlivňují i to, zda bude společnost liberální. Pokud se o nové slovenské prezidentce dá něco s jistotou říct, pak je to právě fakt, že hájí liberální hodnoty. V druhém kole tak její protikandidát Maroš Šefčovič hrál na národní, křesťanskou a antiliberální strunu, aby se vymezil.



Koláž Přemysl Černý

Jenže v tom nebyl vůbec autentický. Stačí si vzpomenout, že ještě donedávna chtěl být lídrem (celoevropské) kandidátky Strany evropských socialistů, což je na slovenské poměry uskupení s ultraliberálním programem. Místo toho mohl zdvihnout levicová sociální témata, na která mohli slyšet i někteří voliči Štefana Harabina a Mariana

Kotleby, a zahnat tak Čaputovou do defenzivy. Sociální témata do kampaně nepřišla ani Čaputová, naopak se jim spíše vyhýbala a na konkrétní otázky, například jak smýšlí o zastropování věku odchodu do důchodu nebo obědech zdarma pro školáky, dávala vyhýbavé odpovědi, z nichž nešlo nic poznat.

Celá kampaň budila dojem zábavné show a výraznou měrou se na tom podepsalo i zapojení reklamních agentur, které pracují pro kohokoli, kdo si je právě zaplatí. Důvod úspěchu Čaputové má ještě jedno možné vysvětlení. Možná na Slovensku dorůstá nová generace voličů, kteří budou pozitivně reagovat na různé marketingové strategie, což by nebyla příliš dobrá zpráva pro budoucnost politiky jako takové. Upozadění pravolevého konfliktu a zvýraznění liberálně-konzervativního dělení by to ještě posílilo. Slova o slušnosti, která mohou v různých kontextech nabírat tolik významů, že vlastně neznamenají vůbec nic, slovenskou společnost jistě nestmlejí. Radost liberálů nad velkým vítězstvím Dobra a Slušnosti by neměla zakrývat ještě jeden další nepřijemný moment. Velká část příznivců nové prezidentky používala vůči svým názorovým protivníkům a podporovatelům jiných kandidátů diskvalifikační argumenty s ohledem na jejich věk, vzdělání a sociální postavení. A vítězství přineslo i velké opojení, které neznamená ani velkorysost, ani snahu pochopit, jak je na tom Slovensko B. Je nyní na Zuzaně Čaputové, aby právě tento rozpor uměla moderovat, příkop zahlazovat a své voliče směřovat k větší sociální citlivosti. Prvním předpokladem je, že se ona sama přestane vyhýbat sociálním tématům. Pokud se jí to nepovede, přispěje její zvolení k dalšímu dělení slovenské společnosti a k nástupu pravicového extremismu. A pak by to už nebyla dobrá zpráva.

Autorka je redaktorka Alarmu.

editorial

V tomto čísle jsme se vydali do Itálie – země, o níž v poslední době slyšíme především v kontextu migrační krize, politických skandálů a literárních bestsellerů. Jedním z důležitých toposů současné italské literatury je Neapol, proslavená tak rozdílnými autory, jako jsou Elena Ferrante či Roberto Saviano. V rozhovoru s překladatelkou Alicí Flemrovou se dozvíme, že inspirativnost tohoto místa vyplývá mimo jiné z „kontrastu krásy a ošklivosti, života a smrti, úpadku a modernity, z jeho trvalé nehotovosti“. Jan Bělíček píše o debutu Eleny Ferrante, jenž v lecčems předznamenává autorčinu slavnou tetralogii Geniální přítelkyně. Neapol, vyčerpanost revoluce i podstatu migrace komentuje jeden z nejznámějších italských spisovatelů současnosti Erri De Luca a prozaik Nicolai Lilin vysvětluje, jaké to je, být Rus a psát pro Italy. V eseji Jakuba Horňáčka se dočtete o takzvané nové italské epice, která mísí fikci s faktografií a pobuřuje svou angažovaností. „Proti postupující radikální pravici a maloburžoaznímu egoismu nestačí protestovat, ale je nutné postavit odlišnou imaginaci a narativní řád,“ konstatuje autor a zjevně to neplatí jen pro občanskou angažovanost spisovatelů. Vedle hlavního tématu doporučuji věnovat pozornost prvnímu dílu reportážní série našeho polského spolupracovníka s pseudonymem NoMad, který se nechává zaměstnávat agenturami a popisuje pracovní a životní podmínky lidí na nejhůře placených pozicích v českých skladech a fabrikách. Karel Kouba

z obsahu

- 9 Literatura není žádná zbraň. Rozhovor s Nicolaiem Lilinem / Olga Pavlova
- 12 Pár rapových písní o depresi. Earl Sweatshirt se vyrovnává se smrtí otce / František Formánek
- 15 Dějiny postkonceptualismu. O politickém umění Michala Moravčíka / Anežka Bartlová
- 21 Ve strašácích zahnízdí ptáci. S Errim De Lucou o Neapoli a společenské roli spisovatele / Jakub Horňáček
- 29 Love, piko & skéro. Skryté souvislosti robotické agenturní práce / NoMad
- 30 Underground bez sentimentu. O knize Podzemní symfonie Plastic People / Lukáš Rychetský
- 30 Jak prolomit sucho? / ultimátum Jiřího Malíka

Ewa Lipska

OKAMŽIK
NEPOZORNOST!

Básníci nejsou.
Je jenom okamžik nepozornosti.

Hra slov na rušné cestě.
Pro případ
básně.

Báseň v překladu Libora Martinka
vybral Petr Borkovec

**PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
24. DUBNA 2019**

Hráze z papíru a ze smetí

Chtonická putování Claudia Magrise

Posledním textem Claudia Magrise vane štiplavý dech dějin. Pod hladinou moře, v bříše ryb, na otrokářských lodích, v ruinách koncentračního tábora či v železném haraburdí se marně hledají důkazy, jež by usvědčily viníky. V románu uspořádaném jako muzeum se prolétají autentická svědectví s pohádkami a mýty, historické exily se současnými.

BLANKA ČINÁTOVÁ

„Dějiny přivírají oči slepé jako oči netopýrů,“ poznamenává si do zápisníku amatérský archeolog v románu Claudia Magrise *Pro nedostatek důkazů* (Non luogo a procedere, 2015; česky 2019 – viz ukázkou na stranách 22–23). Jako by tím jen plynule navazoval na román *Poslepu* (2005, česky 2011), v němž se dějiny jeví jako „dalekohled přiložený k zakrytému oku“, jehož aktéři s otevřenými očima slepě hledějí směrem k hrozivě blízkým, nevyhnutelným katastrofám. Tentokrát už katastrofám není třeba čelit v přímém přenosu. Nepředstavitelné se stalo skutečným již tolikrát, že se spíše sbírají důkazy. Dějiny jsou totiž „manikúra“ a „zaschlý strup“ – hygienicky a esteticky čistí ruce od krve a celé rány. Rozmělněné na neškodné exponáty, neonové nápisy či videosmyčky se stávají ochocným muzejním panoptikem.

Hadrář, který sbírá odpadky

Claudio Magris koncipuje svůj poslední román jako procházku muzeem. Totální Muzeum války za nástup míru a dezaktivaci dějin chce dokumentovat válku, aby mohlo oslavovat mír. Válečným exponátem se může stát cokoli – děla, tanky, pušky, ale také ostré hřbety knih, pera, neboť i knihy zraňují, když nám namlouvají, že „pravý život je jiný“. Muzeum nevzdává hold válkám ani míru, ale smrti. „Smrt k muzeím pasuje,“ konstatuje doktorka Luisa Brooksová, která po tragické smrti profesora, jenž shromáždil všechny exponáty zamýšleného muzea, pročítá jeho zápisky a realizuje jeho plány. „Ke všem, nejenom k Muzeu války. Každá výstava – obrazů, soch, předmětů, přístrojů – je neživé zátiší a lidé, kteří se těsní v sálech a jako stíny je naplňují a vyprazdňují, se trénují na budoucí pobyt ve věčném muzeu lidstva, světa, v němž je každý neživým zátiším. Tváře jako ovoce utržené ze stromu a naaranžované na mísu.“

na hlavě a samurajskou maskou na obličej – obklopen haraburdím se tak stává sám cetkou, krámem mezi ostatními krámy. Svět se jeví jako smetiště.

Sběratel skrže věc, „exponát“, jedinečný a zaměnitelný současně, důvěřuje své schopnosti systematizovat, ovládat, doslova drží svět ve vlastních rukách. Snad proto i Magrisův anonymní archeolog stále jen vrší jeden katalogizační lístek za druhým, ale vzdává se nároku na jejich pořádku. Ve víře, že smrt neexistuje, protože život se jen obrátí naruby jako rukavice, připomíná jednu z ústředních postav bricoleurského Perecova románu *Život návod k použití* (1978, česky 1998): člověka, který se roky učí techniku akvarelu, aby mohl malovat mariny a přenášet je na dřevěné desky, ty pak nechá rozřezat na puzzle, jež léta skládá, a poté původní obraz z podložky sloupne a namočí do vody, aby získal původní bílou nicotu. Anebo se Magrisův hrdina stává historikem, kterého má na myslí Walter Benjamin. Hadrářem. Tím, kdo sbírá hadry, odpadky – to, co dějiny vyvrhly.

Hypertext a epické války

Luisa Brooksová se nesnaží dát smetišti řád ani restaurovat nepoužitelné krámy. Chce uspořádat Muzeum války jako „mobilní hypertext, v němž vše probíhá nebo naopak mizí, ruší se, jako se to pravděpodobně dělo v jeho hlavě“. Hypertext je současně i klíčovou narativní strategií románu. Prostorové rozvržení muzea, jež rámuje rozbíhavé románové linie, však pomyslný palác myslí spíše boří. Všichni ti, co mluví, respektive mohli by mluvit, buď vyprávějí falešné příběhy, nebo jsou svého práva vypovídání, svědčit zbaveni, případně se svého hlasu dobrovolně zříkají. Jako sběratel, který požaduje, aby se o něm nemluvalo v první osobě. „Pokud jde o mě, neznám dost důvěrně

Zatímco podle sběratelových instrukcí aranžuje neúčinné válečné exponáty, sama podstupuje skutečné bitvy. I láska se jeví jako válečný stav, nejnebezpečnější zákopy mohou být i mezi dvěma polštáři. Láska zotročuje, ková řetězy, nezbyvá než „stát po boku matného bytí a nesnažit se mlhu protrhnout“. Mlhu matného bytí však neprotrhávají ani tak soukromá milostná dramata, jako hlasy marginalizovaných, zotročovaných, ponížovaných. Do vyprávění o Risieře, terstském koncentračním táboře, se tak vplétá například příběh uesené kreolky, terstských obchodníků s otroky, pohádky o moři nebo legenda o falešném válečném hrdinovi. Českého čtenáře jistě potěší četné odkazy na meziválečnou a protektorátní Prahu, která uvízla v románové síti díky vyprávění o botanikovi a etnografu Albertu Vojtěchu Fričovi a Čerwuišovi, kterého „si“ od Čamaků přivezl, aby ho vyléčil. Indiánské mýty se prolétají s pražskými hospodskými groteskami. Nechybí Kafka ani haškovské mystifikace.

Retušované fotokopie

Ustavičně se opakují, respektive problematizují motivy divočiny a divoštství. Mexický císař se miluje mezi cizokrajnými květy a stejně nadšeně, jako Frič píše o kaktusech, pozoruje štěnice. Frič nacpe džungli do kufru a obklopuje se krámy jako profesor zbraněmi. Je to divoštství, jaké známe právě z Kafkových povídek. Tak třeba v povídce *Touha stát se Indiánem* představuje kýžné divoštství – povětrné cválání stepí na pádicím koni, bez ostruh a uzdy – absolutní bod svobody, lehkosti. Oproti tomu stojí situace exilu. Nemožnost zbitit se tíže domova, země (zaslíbené), která mi uniká a nepatří. V případě Luisy se jedná dokonce o dědictví dvou mnohasetletých exilů.

Příběhy mají podobu stěžích slyšitelného šepotu, který přináší a odnáší vítr, „retušovaných fotokopii“. Snad proto román, který vypráví – nebo možná hledá důkazy – o dějinných i osobních traumatech, mocenských zápasech a zotročování, o nesouměřitelnosti zločinů a trestů, má podobu prohrabování smetiště. I kremační pece se drolí. Protektorátní Prahu zaplavují shnilé odpadky a svatomikulášská kupole se tyčí nad mořem sraček. Klíčovou roli hrají pachy, neboť „vlak dějin má štiplavý dech“ – páchne führer, pálená židovská těla, podpalubí otrokářských lodí, nacistický a bolševický pot i jazyk (kreolština jako „francouzština zpocených nohou plných puchýřů“). Proti pachům nestojí libé vůně, nýbrž sterilita hygienických metafor smrti (rasová čistota a práce, která osvobozuje, dláždí cestu do plynových koupelen). V *Poslepu* se vyřezávaly panny na přídě lodí, zde se stavějí hráze z papíru, poznámek, předmětů, kusů zdi, koster, ze smetí. Vše podstatné se odehrává pod vodou. Moře, džungle, pralesy i břicha ryb fungují jako podsvětí, do něhož musí hrdina sestoupit – Sirény lákají do hlubiny, Jonáše a Pinocchia pohltnou ryba, unesení otroci se mačkají v útrobách lodí, Židé v pecích.

„Není žádné po Risieře,“ zapisuje si bezejmenný vypravěč, „protože po potopě nemůže nikdo bez úhony vystoupit z archy, která se lehce kolébá na znovu poklidném moři, na břeh krásné země.“ Literaturu už dávno nezneklidňuje Adornova otázka, zda se po Osvětimi dá psát poezie, protože na tu už mnohokrát odpověděly memoárové romány, básně i šibalská otázka Czesława Miłosze, jestli se dá po Osvětimi snít a obědovat a večeřet... I po Risieře se na terstských terasách vede sladký život, přestože „celý svět je jenom puch, Hitlerův pšouk“. Oheň však „ničící stopy po ničení a ničitelích“ a ten, kdo shromažďoval důkazy, klesá jako vyhozené smetí ke dnu.

Claudio Magris: *Pro nedostatek důkazů*. Přeložila Kateřina Vinšová. Mladá fronta, Praha 2019, 380 stran.



Nepořádek zdánlivě nesourodých předmětů klade otázku po uspořádání a hierarchizaci. Foto pxhere.com

Výtvarná i literární zátiší vytrhávají věci z jejich původních kontextů. Věci halabala rozházené v prázdnotě, nepořádek zdánlivě nesourodých předmětů nesoucích viditelné stopy neviditelného dotyku kladou otázku po uspořádání, hierarchizaci, vybízení k inventarizaci věcného světa, který nezačíná ani nekončí. Původně meditativní žánr zátiší funguje jako básnická zkušenost povrchu, která ukazuje, co se odehrává v pozadí viditelného světa. Něco podobného se skrývá za mánií bezejmenného románového profesora, jenž promýšlí projekt Muzea. Každá věc se mu stává znamením. Když ostatní zabíjejí, on sbírá vojenské opasky a holínky mrtvol, otlučené ešusy, prohlédává dna krasových dolin. Žije v přeplněném skladišti, spí v rakvi s německou železnou přílbou

ani sám sebe, abych si tykal. Natož abych říkal já. (...) Kdežto třetí osoba je v pořádku, nemá nic společného s tím, co děláme my, on může být kdokoli, třeba trafikant ze stánku tamhle na té třídě. (...) Oslovujeme se tedy, prosím, vždycky ‚on‘, i když mluvíme sami se sebou.“

Zápisníky, jejichž autor může skutečně mluvat ve třetí osobě, pročítá Luisa, dcera židovské matky a černošského otce, když připravuje expozice Muzea. Sama se však od svého já odtrhnout nemůže. Její mysl se stává místem zákopové války. Slova na ni útočí, a „když dobydou pevnost, vztyčí na baštách její sebe-reflexe prapory hanby, pišou sprosté nápisy po zdech jejích frontálních laloků, na něž se vyšplhala jako vojáci speciálních jednotek“. V buňkách, žilách a tepnách probíhají epické války.

Jazyk od kultury oddělit nejde

S Alicí Flemrovou o současné italské literatuře



Alicí Flemrová s Antoniem Morescem. Foto Blanka Rosecká

S překladatelkou a romanistkou Alicí Flemrovou jsme mluvili o tom, jak je obtížné balancovat mezi srozumitelností a autenticitou, o stavech překladatelské nenávisti, jež se rodí ze čtenářské zamilovanosti, či o některých tendencích současné italské prózy.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Je třeba společně s jazykem milovat i jeho kulturu? Jak je pro vás náročné „překládat“ do českého kontextu italskou kulturu?

Nevím, zda je třeba ji milovat, ale pokud chcete z dotyčného jazyka překládat, je určitě třeba ji znát. Vazba jazyka a jeho kultury je těsná, jsou vnitřně provázány, a když je oddělíte, váš obraz skutečnosti bude neúplný. Platí to pro znalce kultury, kteří by neznali její jazyk, i pro znalce jazyka postrádající přehled o kultuře, k níž se ten jazyk váže a jejímž je výrazem. Řadu významů pohybným nahlédnutím do slovníku nepochopíte. A překladatel – už z podstaty své práce, která nespočívá v prosté výměně slova za slovo – by si měl umět poskládat obrázek co nejmohutnější, měl by vědět, jak se v tom jazyce žilo a žije, měl by se umět orientovat v kontextu díla: v kulturním, historickém, politickém, ideologickém... Už třeba jen proto, aby dokázal zachytit ironii, sarkasmus, aby naladil správný tón. A samozřejmě platí, že pokud má danou kulturu rád, je motivovanější si prohlubovat znalosti. Ale zároveň je dobré snažit se udržet si kritického ducha, aby se z lásky ke konkrétní zemi a její kultuře nestala zaslepená adorace.

A co se náročnosti převodu týče, v první řadě je tu problém s definováním italské kultury. Itálie vždy byla prostorem setkávání mnoha kultur, které se ovlivňovaly a mísily, ale nikdy nevznikl úplný amalgám, takže je to stále země mnoha kultur, které si uchovávají svůj „regionální“ základ. Překladatel z italštiny se proto musí orientovat ve velkém množství odlišných kontextů. Překládat kulturu je náročné vždycky, protože musíte neustále balancovat mezi srozumitelností a autenticitou. Takže

testujete, kam až je čtenář ochoten se vydat, abyste ho neztratili, protože já proces kulturního převodu nechápu jako pokus o transplantaci cizí kultury do domácího kontextu, ale jako zprostředkování cesty domácímu čtenáři do cizí kultury.

Zřejmě nejvíce otázek dostáváte v souvislosti s tetralogií Eleny Ferrante. Předpokládám, že překladatel miluje každou knihu, kterou překládá, ale přesto se nejde nezeptat... Je podle vás Geniální přítelkyně skutečně tak výjimečným románem a projevem radikálního myšlení? Zaslouží si (v kontextu dalších románů současné italské literatury) pozornost, které se jí dostává?

Myslím si, že překladatel má spíš často stavy, kdy knihu, kterou právě překládá, naopak nenávidí... Ale je to nenávisť stejně tak intenzivní, jako pomíjívá a má původ v počáteční čtenářské zamilovanosti do textu, postav, příběhu, ze které se při procesu překladu může vyvinout boj.

Pokud jde o tetralogii Geniální přítelkyně, zpočátku jsem váhala, zda se do ní pustit, Ferrante nebyla moje láska na první pohled, ale pak to přišlo a zrodil se silný cit. Neapolská sága je podle mě výjimečná, hlavně když ji posuzujeme jako celek: tout se tient! A to je v dnešní programové roztržitosti obdivuhodné. Fascinuje mě, jak je tam přirozeně propojena intimita života s jeho veřejnou, angažovanou dimenzí, jak osudy jednotlivců nenásilně prorůstají do osudů poválečné Itálie. Každý díl navíc vyjadřuje styl, náladu, výraz nejen života, ale i umění jednoho desetiletí (ve čtvrtém díle jsou to pak desetiletí dvě). Od neorealismu k postmoderně. Sága má silný etos, ale je sympatické, že není ideologická, každý, kdo na ni přikládá nějakou ideologickou mřížku, čte text selektivně a zaslepeně. Takže ano, zaslouží si pozornost, už jen proto, že Ferrante dokonale splnila zadání „lidového románu“, o němž usilovala už Elsa Morante v Příběhu v historii, vydala se vstřícným širokým vrstvám publika, a přitom neopustila území vysoké literatury.

Hodně se mluví o tom, jak se na úspěchu knihy podílí anonymní autorky. Asi není potřeba vést debatu o tom, zda se jedná spíše o promyšlený marketingový

tah, nebo o literární strategii, jak odvést pozornost od empirického autora. Do jaké míry je ale pro překladatele důležité osobně znát autora překládaného textu, komunikovat s ním?

Překladatel autora vždycky „osobně“ zná, nebo by aspoň měl, a tím myslím implicitního autora. S ním v duchu komunikuje a žije po čas práce nad překladem. Empirického autora znát netřeba. Co ostatně překladatelé děl autorů dávno zemřelých, děl anonymních? Měli by rovnou hodit flintu do žita? Troufám si říct, že Eleny Ferrante znám, i když nevím, kdo to je.

Neapol, kde se romány Eleny Ferrante odehrávají a v jejímž místopisu se dokonce pátrá po identitě autorky, je velmi výrazným literárním toposem. V čem spočívá její literární genius loci?

V Itálii je více měst, jejichž genius loci ovlivnil literaturu, a nejen tu domácí... Benátky, Řím, Florencie, Terst... Neapol se těšila zájmu umělců od antiky a už jen seznam literárních děl, která z ní těží, by byl velice dlouhý. Já se mohu pokusit zamyslet nad tím, v čem spočívá její magická síla dnes. Z mého pohledu tryská z její vrstevnatosti, stylové různorodosti, ze všudy přítomného kontrastu krásy a ošklivosti, života a smrti, úpadku a modernity, z její trvalé nehotovosti. Neapol není úhledné muzeum uměleckých exponátů, Neapol je velice starý, ale stále živý organismus. Nádherně je to vyjádřeno právě v závěru posledního dílu Geniální přítelkyně.

Český čtenář si „současnou“ italskou literaturou spojuje zřejmě s autory jako Umberto Eco, Claudio Magris či Sebastiano Vassalli. Všem jim je mimo jiné společný zájem o historická témata. To ale pozorujeme i u aktuálně publikujících autorů. Například v Hmatatelném čase Giorgia Vasty. Liší se jejich pojetí historie? A jaká historická témata či traumata v současné italské literatuře rezonují?

Neřekla bych, že zrovna Giorgia Vastu v Hmatatelném čase – důsledně vyprávěném v přítomnosti – zajímá historie. Především neměl ambici napsat historický román a s faktuografií nakládat velmi volně, což není případ Eca ani Vassalliho. Hlavním tématem jeho románu je jazyk. Použil rok 1978, jímž v Itálii vrcholil tzv. olověná léta, plná levicového i pravicového extremismu

a násilí, aby mohl své dětské hrdiny konfrontovat s nakažou zlem, která se šíří slovy: hlavní hrdinové jsou tak okouzleni komunikací rudých brigád, že neváhají zabít člověka.

Nicméně zvýšený zájem o reflexi zejména domácích novodobých dějin je v současné italské próze patrný. Autoři jako třeba Antonio Pennacchi, Francesco Piccolo se vracejí v autobiografickém klíči k tématům, jež byla dlouho tabuizována: fašismus, extremismus, terorismus, organizovaný zločin a jeho počátky. Letos je mezi nominovanými na cenu Strega Antonio Scurati s osmisetstránkovým románem M. Syn století, který vypráví zrod fašismu skrze postavu Benita Mussoliniho.

Některé literatury, například německá, se zabývají problémem migrantské literatury, ať už se jedná o témata

vystěhovalectví, utečenectví nebo jazykový status tzv. migrantských autorů. Řeší něco podobného i současná italská literatura?

Italská literatura to řeší už dávno, jelikož emigrace, a to nejen vnější, zejména do USA a zemí Jižní Ameriky, ale i ta vnitřní, z jihu země na sever, je téma staré jako Itálie sama (jednotný stát vznikl v roce 1861). V současné literatuře najdeme zvučná jména z řad italsky píšících autorů, kteří přišli do Itálie až v dospělosti: Igiaba Scego, Amara Lakhous, Anilda Ibráhimi nebo třeba Helene Paraskeva. Čtenářský úspěch zaznamenaly romány Nicolaie Lilina, které vyšly i česky, loni získala cenu Strega za román Dívka s Leicou dcera polských Židů Helena Janeczek, jejíž mateřštinou je němčina. O tomto tématu by vám ale mnohem víc řekla moje kolegyně Chiara Mengozzi.

Vyprávěč Vastova Hmatatelného času o sobě mluví jako o „mytopoetickém zajatci“. Není to tak trochu metafora pro situaci překladatele?

Řekla bych, že to je metafora pro situaci všech, kdo mají co do činění se slovy a příběhy. A v současnosti to platí dvojnásobně.

Řada překladatelů současné literatury říká, že kvůli podobám a proměnám literárního jazyka musí sledovat i aktuální českou literaturu. Je v současné české produkci něco, co z tohoto hlediska stojí za pozornost?

I já se snažím současnou českou literaturu číst, ale přiznám se, že zdaleka nestíhám všechno. Čtu ji nesystematicky, chmátnu po tom, co mám zrovna po ruce. Pokud jde o práci jednotlivých autorů s jazykem, je pro překladatele určitě přínosná a inspirativní, v tomto ohledu bych uvedla třeba Pavla Göbla, Petru Soukupovou nebo Petra Stančíka. Spíše tématy než jazykem mě loni zaujala Pánkova Láska v době globálních klimatických změn, chystám se na Probudim se na Šibuji od Anny Cimy. Vyloženě oblíbeného autora ale nemám.

Alicí Flemrová (nar. 1970) je překladatelka a italianistka. Působí v Ústavu romanistiky FF UK, kde se věnuje moderní italské literatuře. Z italštiny přeložila např. divadelní hry Luigiho Pirandella, tetralogii Eleny Ferrante Geniální přítelkyně (2012–2015, česky 2016–2018), romány Giorgia Vasty Hmatatelný čas (2008, česky 2011), Alessandra Piperna S těmi nejhoršími úmysly (2005, česky 2015), Antonia Moresca Světýlko (2013, česky 2016), Paola Giordana Osamělost prvočísle (2008, česky 2009), prózy Paola Cognettiho nebo Roberta Saviana či Sibiřskou výchovu (2009, česky 2011) Nicolaie Lilina (viz rozhovor na s. 9).

Dívky a obrazy

Glam vyprávění Heleny Janeczek

Helena Janeczek, italská spisovatelka s německými, polskými a židovskými kořeny, zaujala minulý rok čtenáře i kritiky románem *Dívka s Leicou*. Vrací se v něm k neprávem opomíjenému fotografci a válečné fotoreportérce Gerdě Taro, která tragicky zahynula během španělské občanské války.

IVANA PIPTOVÁ

Poněkud pozapomenuté jméno německé fotografky Gerdy Taro se roku 2007 vrátilo do obecnějšího povědomí v souvislosti s nálezem takzvaného mexického kufříku. V pozůstalosti bývalého velvyslance Franciska Aguilara Gonzáleze byly totiž tehdy nalezeny tři krabice negativů pořízených Robertem Capou, Gerdou Taro a Davidem Seymourem na bojištích španělské občanské války. Filmy, považované od roku 1939 za ztracené, upevnily pověst všech tří autorů coby zakladatelů moderní válečné fotografie, zároveň však ale znovu přitáhly pozornost také k odkazu Gerdy Taro, již sice na pohřbu vypravěly desítky tisíc lidí, ale jejíž dílo bylo velmi záhy poté zastíněno proslulostí obou výše zmíněných kolegů.

Gerda Taro (1910–1937) se narodila ve Stuttgartu, v židovské rodině, jako Gerta Pohorylle. Roku 1934 byla kvůli svému původu, ale i politické angažovanosti, donucena emigrovat do Paříže, kde se seznámila s mužem obdobného osudu, maďarským fotoreportérem Endrem Friedmannem, který nejenže se stal jejím partnerem, ale přivedl ji také k fotografii. Společně se pak rozhodli využívat v práci pseudonym; z Gerty se stala Gerda Taro a z Friedmanna Robert Capa. Od roku 1936 se věnovali především tématu španělské občanské války, přičemž podporovali snažení Lidové fronty. Gerdě se však její působení stalo roku 1937 osudným, když ve městě Brunete, nedaleko od Madridu, spadla během republikánské ofenzívy z vozu pod tank. Stala se tak první fotoreportérkou smrtelně zraněnou na válečném bojišti.

Francouzská komunistická strana jí z obdivu k její odvaze i politické angažovanosti vypravila honosný pohřeb a zaplatila také náhrobek z dílny Alberta Giacomettiho. Gerdin odkaz však i přesto brzy upadl do zapomnění, zatímco z Roberta Capy se stal zakladatel agentury Magnum a jeden z nejslavnějších válečných fotografů vůbec. Teprve nález mexických negativů podstatněji připomněl rozsah i kvalitu Gerdiny práce a její pozůstalost začala být opět



Gerda Taro: Republikánka trénuje na pláži v Barceloně, 1936

zásadněji zkoumána (roku 2007 se konala velká výstava jejích prací v New Yorku, objevily se biografie, dokumentární filmy i beletristická díla).

Fascinace Gerdou

Pozoruhodná postava tragicky zemřelé fotografky zaujala také italskou spisovatelku německého původu Helenu Janeczek, která jí věnovala svůj poslední román *La ragazza con la Leica* (*Dívka s Leicou*, 2017), s nímž v roce 2018 dosáhla mimořádného kritického úspěchu, když získala dvě prestižní ocenění za nejlepší knihu – Premio Bagutta a Premio Strega. Výjimečná byla i skutečnost, že cenu Strega získala jako první spisovatelka od roku 2002, kdy vyhrála Margaret Mazzantini, a že svůj titul publikovala u relativně malého nakladatelství Guanda, zatímco předtím vítězily především publikace velkých zavedených domů, jako Einaudi či Mondadori.

Osobnost Gerdy Taro objevila Helena Janeczek roku 2009, kdy v Miláně navštívila výstavu jejích a Capových fotografií. Zaujaly ji paralely mezi politickým klimatem, v němž žila Taro, a soudobou situací, ale i samotná neuchopitelnost Gerdiny osobnosti, která se podle ní vymykala veškerým standardům své doby. V následujících letech se proto věnovala rozsáhlým rešeršům, které pak zúročila právě v románu *Dívka s Leicou*.

Formálně je román rozčleněn na pět částí: prolog; první část, odehrávající se v americkém Buffalu roku 1960 a vyprávěnou Willym

Chardackem; druhou část, odehrávající se v Paříži roku 1938 a vyprávěnou Ruth Cerf; třetí část, odehrávající se v Římě roku 1960 a vyprávěnou Georgem Kuritzkesem; a konečně epilog.

Hypotetické osudy

Samotné vyprávění spouští telefonická gratulace k jedné z prvních úspěšných implantací kardiostimulátoru, kterou vedl bývalý Gerdin nepřítel úspěšný nápadník Willy Chardack, ze strany jeho druhy šťastlivějšího soka, Georga Kuritzkese. Hovor oba muže přivede ke vzpomínkám na ženu, která je kdysi propojila a zanechala v jejich životech významné prázdno, když se nakonec rozhodla pro Roberta Capu. Jejich pojetí Gerdiny osobnosti pak doplňuje Ruth Cerf, která Gerdu s Endrem/Robertem vlastně seznámila.

Pro vyprávění jsou neméně důležité i prolog a epilog. V prologu se Helena Janeczek nad snímky Gerdy a Roberta zamýšlí nad nejednoznačností výkladu a možnostmi interpretace fotografií. V epilogu vyjeví důvod tohoto zamýšlení. Z určitých indicií, zřejmých i ze snímků, vyplývá, že by spolu Gerda a Robert zřejmě nezůstali. Autorka si však nemohla nevšimnout, že mnozí jejich vrstevníci, snad díky prožité válce zkušenosti, ve vztazích přes veškeré obtíže nakonec většinou vydrželi až do smrti, jako tomu bylo i u autorčiných rodičů, v leccems Gerdě a Robertovi tak podobných. Proto by se jí líbilo, kdyby Gerda a Robert spolu nakonec zestárlí.

Dívka s Leicou je kniha, která ve čtenáři vzbuzuje respekt. Je zjevně podložená výzkumem, promyšlená ve své struktuře, bohatá kulturními referencemi. Nebojí se důležitých témat (španělská občanská válka, levicová angažovanost, konstruování identity, paměť, možnosti interpretace), neváhá propojovat události minulé s dneškem (status uprchlíků, ekonomická nejistota mladé generace, specifika evropské kultury) a zároveň dynamickou výstavbou nutí k pozornému čtení, protože jinak se lze ve vyprávění snadno ztratit. Je proto pochopitelné, proč se kniha dočkala takového kritického úspěchu.

Líbivé iluze

Zároveň však román zrazuje neukázněnost a určitá banalita pohledu. Vyprávění je zbytečně tříštěno odkazy, s nimiž se dál nepracuje (epizoda s Maxem Ophülsem), ne vždy funkčním užíváním slov z jiných jazyků a utíkáním se k myšlenkovým klišé („Podívejme se na ni, na tuhle ženušku, která přitahuje všechny pohledy; toto ztělesnění elegance, ženskosti, koketérie, od něhož by nikdo nečekal, že bude myslit, cítit a jednat jako muž.“).

Knize chybí odvaha soustavného výkladu, jenž by vysvětlil, proč se dnes k osobě Gerdy Taro vracet. Gerda je definována především svým mládím, drobným tělem, radostí ze života a líbivostí. Opakovaná tvrzení o její výjimečnosti a odvaze jsou v popisech činů ohlázována (Gerdina mravní „lehkost“, oportunismus) a pocházejí spíše z úst mužů, potěšených pohledem na sympatickou svěhlavíčku, jejíž kuráž ulehčuje situaci, ale nepodryvá status quo. Nejasnou polemiku o osudu žen-múz, jejichž samostatnou existenci lze zpětně jen velmi obtížně rekonstruovat a které známe jen díky mýtům o jejich milostném vztahu k velkým tvůrcům, nepřesvědčivě doprovází zamlčení dalších Gerdiny milostných aktivit.

Skutečnou dívkou s Leicou je v románu sama autorka. To ona hledí na obrázky a přes poučené povědomí o mezích interpretace ukazuje jen to, co je zjevné, anebo může být jako takové odhaleno. V rozhovorech Helena Janeczek naznačila, že ji na Gerdě zaujala její schopnost vytvářet skrze vlastní zjev iluze. Je však smutné, že schopnost vypadat za každé situace „glam“ může být i dnes považována za sebevysvětlující klíč k osobnosti. Nejde o to, že nelze Gerdu úplně poznat. I nepsané příběhy mohou mít dalekosáhlý dopad. Proč je však omezovat na kategorii líbivosti?

Autorka je italianistka a komparatistka.

Helena Janeczek: *La ragazza con la Leica*. Guanda, Parma 2017, 336 stran.

Paul La Farge Noční oceán



Doktorka Willetová pátrá po ztraceném manželovi. Stopy ji dovedou až k Futuriánům a intimnímu deníku H. P. Lovecrafta.

Ljudmila Ulická Případ Kukockij



Historický román, za který v roce 2001 získala Ludmila Ulická prestižní ocenění Ruský Booker, vychází poprvé česky.

Achim Haug Malá kniha o duši



Průvodce naší duší a jejími onemocněními. Základní příručka, která odpovídá na celou řadu důležitých otázek.

Nesnadná recenze

Rané povídky Itala Calvina

Ve dvou svazcích vychází v českém překladu rané povídkové dílo Itala Calvina ze čtyřicátých a padesátých let. Zatímco v *Nesnadných idylách* nacházíme groteskní podobenství neukojitelné lidské lačnosti a destruktivity, *Nesnadné vzpomínky* nasazují osobnější, nostalgický tón.

ONDŘEJ POMAHAČ

Nesnadné idyly a *Nesnadné vzpomínky* jsou (v tomto pořadí) dvěma prvními oddíly souborného Calvinova povídkového díla, vydaného pod názvem *I racconti* v roce 1958. K českému čtenáři se dostávají po šedesáti letech, a to ve dvou samostatných svazcích, což má význam jednak komerční, jednak praktický: aspoň se mladistvý čtenář nezalekne silného hřbetu. Pokud totiž má existovat povinná školní četba pro dospívající, pak bych si ji představoval právě jako tenčí z obou knih, tedy *Nesnadné vzpomínky*. Nicméně začneme *Idylami*.

Zničit vše živé

Dojem z četby Calvinových *Nesnadných idyl* asi nejlépe vystihuje název hned první z nich – Malé ryby, velké ryby. Jednotlivé oddíly, do nichž jsou povídky autorsky řazeny, jsou jako různorodá hejna ryb a zásadně se liší v tom, koho by měly nebo mohly zaujmout. Proto bude i má recenze svévolně výběrová a vede-ná přičylností ke grotesknímu.

Knihla začíná bukolickými obrazy dovádějících dětí na pozadí moře a zahrad. Není však namístě hovořit o souladu s přírodou, protože jiné než lidské organismy tvoří pouhé kulisy lidským osudům: jsou lidem k obdivu, zábavě a spotřebě. Zdánlivě malebný obraz koupání a lovu v moři z první povídky je vlastně jen postupná likvidace ryb a posléze hlavonožců. V dalších se zase hromadně decimuje vše na zemi, ve vodě i ve vzduchu – zajáci, kamzíci i sluky. Příklad za všechny představuje povídka Poslední přilétá krkavec. Mladý partyzán jde a střílí bez ustání po všem živém a nelidském, samozřejmě včetně nepřítele, a když už nic pohyblivého není k máni, postać šišky. Jde o absurdně groteskní podobenství lidství, aniž by to možná autor zamýšlel. Krkavec je snad jediné divoké zvíře, které přežije, a to paradoxně zřejmě jen proto, že je alegorií smrti.

Jistou analogii tohoto extenzivního vraždění lze vidět překvapivě v povídce Krádež v cukrárně. Zde se jeden ze zlodějů po vloupání do cukrárny nemůže ubránit svodům cukrovinek a od začátku akce se láduje. I když je už

in krámě policie, takže by měl utíkat, nemůže si pomoci a i přes vzrůstající odpor ke sladké chuti se ještě s kremolemi pod košilí cpe kandovanou bergamotovou kůrou. Nakonec unikne jen díky tomu, že i policisté se nevězají oddají sladkostem. Neukojitelná spotřeba je vedle neukojitelné potřeby destruktive všeho živého stále velmi aktuálním motivem Calvinových textů.

Chyba je hluboko dole

Jedním z propojujících motivů je právě bezbřehý lov a zároveň láska k domácímu zvířectvu, podpořená faktem, že ho můžete kdykoli podřezat. Oboje se ostatně spojuje v bajce Jedovatý králik. V Calvinově válečné verzi pohádky Zvířátko a Petrovští, nazvané Les plný zvířat, odvádějí vesničané domácí zvířata do lesa, aby unikla реквизи. Komická sekvence končí rozstřílením slepice na kaši a bídnou smrtí německého vojáka. Je třeba přiznat, že Calvin má velký komický talent (nebo si jen rozumíme) a jeho humor je často založený na očekávání a překvapení, například: „Semafor blikal oranžově, oranžově, oranžově, neustále se rozsvěcel a zhasínal.“ Jiné povídky, jako Strach na pšišině nebo Minové pole, zase budují takřka hororovou atmosféru. Trochu kafkaevsky pak působí nejstarší povídka, nazvaná Cestou na velitelství. Všechny ale zůstávají kdesi na půli cesty.

Samostatný oddíl (a snad i žánr) tvoří povídky o pomocném dělníkovi Marcovaldovi. Jsou sice poněkud šablonovitě a předvídatelné, ale je mezi nimi pár zdařilých alegorií. Povídka Les na dálnici je velmi případným podobenstvím naší současnosti, Lavička zase lidského snažení obecně a Měsíc a Gnac obojího naráz – když se malý Marcovaldův syn dozví, že světelnou reklamu na střechu umístila firma Spak, ptá se při pohledu na nebe: „A která firma tam dala Měsíc?“

Pointované jsou nejen Calvinovy povídky, ale i jednotlivé knihy. V případě *Nesnadných idyl* jsou pointou dvě závěrečné prózy. V první procházíme v noci s úklidovou službou kancelářskou budovu – a kdo někdy pracoval

v kanceláři, pochopí, jak děsivě aktuální je tento text, psaný na konci padesátých let minulého století. Syn jedné z uklízeček tu narazí na místnost s počítačem a je konfrontován s futuristickou vizí, že jednou budou kanceláře vypadat jako počítačová ústředna. Něco v tom směru jsme sice podnikli, ale kanceláře jsou i dnes plné lidí. Následně se setká s účetním, který ho zavede do hrozného tajemství, že ekonomika celé firmy, ba celého města je založena na úpravě čísel, aby se zakryla účetní chyba učiněná dávno v minulosti. „Chyba je hluboko dole, pod všemi jejich čísly, a narůstá, narůstá a narůstá!“ Nepřipomíná vám to něco? Závěrečná střelba na pestrobarevné ptáky v poslední povídce už je jen mementem toho, kam jsme se posunuli od začátku knihy. Ze vsi do města, z války do míru, a přece odnikud nikam.

Učebnice slohu

Nesnadné vzpomínky jsou svým stostránkovým rozsahem oproti *Nesnadným idylám* poloviční a i proto působí dojmem, že byly z obou knih tou nesnadnější a osobnější. *Idyly* hovoří víc o společnosti, *Vzpomínky* o autorovi. Calvin jako by ve *Vzpomínkách* zaujímal dvě tvůrčí polohy, odpovídající dvěma částem knihy a také době i věku, v němž je psal. Povídky ze čtyřicátých let vyznívají jako příběhy mladých jinochů z ligurského venkova, kteří se vzdělávali starému světu hierarchických vztahů a cílí nesví očekávají něco nového. Texty z let padesátých už mají jiný tón. Již to nejsou momentky, ale vzpomínky, jež bilancují autorův vztah k otci, rodině, kraji a nastupujícímu fašismu. Mají také místy grotesknější charakter, typický pro pozdějšího Calvina. Jejich nálada by se dala ve zkratce vyjádřit scénou, kdy mladík na loďce vyloví medúzu: „Veslem vytáhl jednu na palubu a položil ji břichem vzhůru.“ Rozdíl jsou i v prostředí – zatímco v prvních povídkách vlastně neopouštíme horské samoty a venkov, v dalších se touláme nočním městem a hledáme prostitutky, rabujeme dobytý Menton a pozorujeme panoptikum horalů odsunutých od fronty. U povídek zachycujících nástup fašismu mírně mrazí, když si člověk uvědomí, jak povědomě dnes zní.

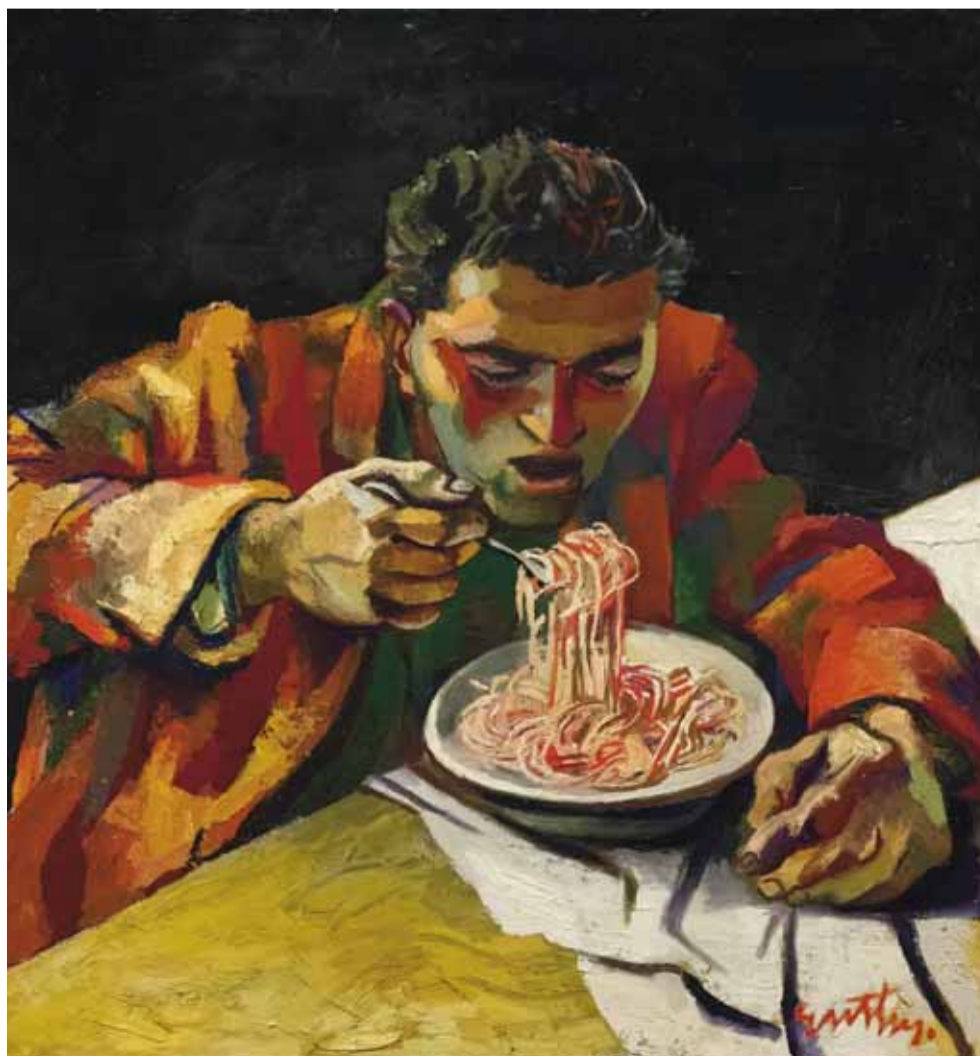
A proč jsem mluvil o školní četbě? *Nesnadné vzpomínky* jsou rozsahem, pojetím i díky překladu ideální učebnicí slohu, realistického popisu a vyprávění. Zároveň jsou svědectvím, které stojí za to srovnat s životem dnešních dětí, a také poučením, že žádný popis ani psaní není ideologicky neutrální, což je dobře vidět na povídce Oběd s pastevcem. Distance a neschopnost komunikace mezi hospodářskou rodinou a pastýřem je daná zejména dojmem mladého intelektuála-vypravěče, že by měla probíhat jinak. To jeho interpretace celé události nám ukazuje situaci plnou faux pas a bariér mezi společenskými třídami a generacemi. Jako diskursivní cvičení doporučuji představit si danou scénu jen na základě „fakt“, nikoli jejich hodnocení, a zkusit ji interpretovat nějak úplně jinak.

Ačkoli jde o soubor povídek, ústí společně v poměrně silný závěr. Jiří Pelán v doslovu upozorňuje na jeho nostalgický tón a píše o loučení se starým světem, který představuje postava otce. Mám za to, že jde zároveň o loučení ještě doslovnější a intimnější. Vypravěč usíná, protože Calvinův otec už v době psaní povídky nežije: „Zatímco jsem v myšlenkách následoval kroky svého otce venkovskou krajinou, usnul jsem; a on se nikdy nedozvěděl, že jsem mu byl tak blízko.“

Autor je komparatista a student biologie.

Italo Calvino: Nesnadné idyly. Přeložila Kateřina Vinšová. Dokořán, Praha 2018, 240 stran.

Italo Calvino: Nesnadné vzpomínky. Přeložil Jiří Pelán. Dokořán, Praha 2018, 104 stran.



Renato Guttuso: Muž pojídající špagety, 1956

Literatura není žádná zbraň

S Nicolaiem Lilinem o Itálii, zločincích a ruské literatuře

„Cítím se být Rusem, ale moje knihy jsou součástí italské literatury,“ říká prozaik se sibiřskými kořeny Nicolai Lilin, kterému vyšly v českém překladu už čtyři romány. Vedle psaní jsme hovořili i o tradici tetování v sovětských věznicích, vekslácké mentalitě či nevzdělanosti policie.

OLGA PAVLOVA

Cítíte se být spíš ruským, nebo italským spisovatelem?

To je zvláštní otázka. O národní identitě uvažuji opravdu málo. Cítím se být Rusem, vnímám sám sebe jako součást ruské kultury. Moje chápání ruských realití je spojeno s představou Sovětského svazu. Zároveň už velmi dlouho žiji v Itálii, píšu v italštině pro italskou a západní veřejnost. Moje knihy jsou psány pro čtenáře, který o Rusku moc informací nemá.

A proč se tedy ztotožňujete s ruskou kulturou, když píšete v italštině?

V italštině píšu z praktických důvodů. Psát v Itálii v ruštině je zbytečné. Proč? Pokud zvládám vyjádřit své myšlenky, pocity a vzpomínky v italštině bez rizika, že něco bude špatně pochopeno nebo přeloženo, nevidím smysl v používání ruštiny.

Vaše tvorba od recenzentů opakovaně obdržela nálepku „nová moderní ruská literatura“. Jak se k podobným označením stavíte?

Jsem rád, že už konečně také patřím do literatury. Jsem za to vděčný i proto, že v reálném světě písemnictví je spousta ne-literatury. Ta nálepka je pro mě podnět, abych v psaní pokračoval.

A co všechno zahrnuje výraz „moderní ruská literatura“?

Jistě se dá vztáhnout na spoustu věcí, ale zároveň je dost podivný. Moderní ruská literatura je zcela odlišná od ruské klasiky, na které jsem vyrostl. Pro mě osobně skončila Bulgakovem. Všechno, co se objevilo později, byla politická literatura s předstíraným vlastenectvím. Opravdu nemám rád častou tendenci moderní ruské literatury spočívající v tom, že knihy mají charakter sekery nebo nějaké ještě horší zbraně. Spisovatel musí mít nadhled, musí zůstat mimo systém, anebo spíš nad ním. A pokud se literatura stává služkou politické propagandy, často se jazyk a líčení duševních stavů zužují téměř na zvrácené reflexe. V tomhle ohledu se písemnictví moderního Ruska trochu bojím. Nepokládám svá díla za moderní ruskou literaturu, protože nepíšu v ruštině. Moje knihy jsou součástí italské literatury.

Většinou ale nadále píšete o Rusku...

Ano, Rusko a ruský svět jsou středem mé tvorby. Skrze ně se snažím pochopit lidskou duši. Píšu o věčných tématech: Kdo jsme? Proč jsme? A kam jdeme? Sovětský svaz a vlast jsou pro mě bázi, na které stavím svůj výzkumný literární projekt. Když mi bylo dvanáct, dostal jsem se do situace, kdy jsem musel spolu s otcem a dědou bránit svůj domov [během ozbrojeného konfliktu v Podněstří – pozn. red.]. Nikdy a nikomu nepřeji, aby jednoho dne viděl ve svém domově válku nebo stíny přátel a kamarádů v této nejnižší formě lidské existence. V roce 1992 jsem si uvědomil, co taková válka znamená. Za Jelcina se peníze na vlastenectví nevydělávaly, získávaly se jiným způsobem. Mezi módním vlastenectvím a skutečným vlastenectvím je obrovský rozdíl. V dnešní ruské literatuře se vlastenectví většinou rodí z módních popudů nebo z nutnosti přežít. Což se často projevuje v tom, že se ty knihy naprosto nedají číst.

Říkáte, že píšete literaturu především pro západní, konkrétněji pro italskou veřejnost. Nevytváříte pak ale jakýsi nový mýtus o ruské kultuře, včetně ruské literatury?

Opravdová literatura je mýtus, legenda, pohádka, tím se literatura liší od žurnalistiky. Ani velmi dobře napsaný článek nemusí být za dva nebo za tři roky aktuální. Literatura je

obrovský svět, který líčí situaci skrze mechanismy lidského chování – a tyto mechanismy jsou věčné.

To je všechno teorie, ale v praxi se většina ruských recenzentů vašich knih soustředila na srovnávání reality a fikčního světa. Nejste z takového přístupu unavený?

To je především ukazatel špatné kvality literárního prostředí. Kdo opravdu rozumí literatuře, nikdy nebude mít potřebu vytvářet primitivní analýzu podobného typu. Je to stejné, jako když lékař při stanovování diagnózy potřebuje pacienta rozpitvat – dokáže ho tím jedině zabít. Takže když podobní „kritici“ pitvají a řezou literaturu na kusy, pak ji zcela jednoznačně zabíjejí. Při psaní románů se řídím Dostojevským, který říkal, že opravdový spisovatel namáčí své pero ve vlastní krvi.

Myslíte si, že vaše knihy proměňují, nebo naopak potvrzují pohled italských čtenářů na Rusko?



Nicolai Lilin. Foto z osobního archivu

Itálie je mezi západními zeměmi Rusku nejbližší. Jsme spojeni nějakým druhem kulturní nitě. Velcí italscí architekti vytvořili obraz moderního Ruska. Dnes sice říkáme „Kreml rozhodl, Kreml udělal“, ale první věž Kremle byla postavena italským architektem. Italské Rusko milují, říkají mu Madre Russia. Představuje pro ně něco velkého a krásného. Jsou velmi dobře informovaní, sledují všechny politické změny. Ve svých knihách se snažím vyprávět o něčem z toho, co jsem viděl v Sovětském svazu, ale v žádném případě to není příběh celé země.

Nakolik je pravdivé tvrzení, že jste ve svých knihách demytizoval svět zločineckého tetování, tedy takzvaného tetování mimo zákon?

Je to obrovský svět s bohatou historií, ale otevřel jsem žádné tajemství. Jde o prastarou tradici – není náhoda, že u nás na Sibiři máme jednu z nejstarších mumii s tetováním. Ten svět nikam nezmizel, jen s nástupem křesťanství zaujal stínovou pozici. Tetování zůstalo jazykem ulic, někdy i zločinců nebo tajných společností. Vždycky mě ten fenomén přitahoval a zajímal, a protože jsem žil v poměrně kriminální oblasti, viděl jsem to všechno v ulicích na vlastní oči. Strávil jsem spoustu času se svým dědečkem, který prožil podstatnou část života v sovětském vězení. Byl to zločinec. V polovině sedmdesátých let byl

tento svět jednoduše vyříznut, protože nové kriminální metody podnikání prostě nezapadaly do předchozích zločineckých tradic.

Co tím chcete říct?

Například veksláci nebo spekulanti, kteří původně měli v hierarchii nejnižší postavení, se teď nacházejí na vrcholu jako regulární součást zločineckého světa. Veksláctví je ostatně životní styl západní mafie, který společnosti nic nepřináší. Jeho cílem je jen spekulace a ničení. Hodně mě zajímalo, co si o tom lidé myslí, a tak jsem se pustil do psaní knih. Většina západních čtenářů podle všeho sdílí můj názor, že bankéři v moderním světě jsou mnohem horší než tehdejší zločinci. A že samotný dnešní sociální systém stojí na lichvě.

Mimochodem, jako první začali svět zločineckého tetování zbavovat tajemství policajti, protože jsou arogantní a chybí jim jakékoli vzdělání. Policajti se učí jen drtit, zabíjet, znásilňovat. Dnes mají moc nad většinou postsovětského prostoru. Pak policajti donutili vězně, aby si nechali svá tetování vyfotografovat.

A to je pro vězně velmi intimní věc, zveřejnění kérky se rovná ponížení. Sovětské policajti takhle psali vlastní verzi historie zločineckého tetování a předkládají dezinterpretaci toho, co v sovětské době znamenala velká kultura mimo zákon. Ve svých knihách jsem se snažil říct, jak jsem osobně vnímal svět tetování a co mi o něm vyprávěli starší lidé, kteří tímto nelidským systémem prošli.

A jaký je rozdíl mezi zločineckými zákony a zákony podsvětí?

Obrovský, jsou to naprosto odlišné věci. Zločinecké zákony jsou založeny na etických principech evangelia. Dnes je všechno pomíchané. Zločinec nemůže sloužit státu. Fízlovská struktura se spojila se zločineckou kulturou a všechno je pod kontrolou chlupatých čili pod mocí veksláků. A poctiví zločinci se snaží ponížit, zničit, zbavit je lidské důstojnosti a schopnosti zabránit všemu tomuto bezpráví.

Dnešní Itálie podle vašeho názoru žije podle zločineckých, nebo fízlovských zákonů?

Itálie je společnost veksláků, kde vládne peníze. Je tu jen málo prostoru pro soucit, pro nějaké mezilidské vztahy. Zároveň samotní Italové navzdory státnímu systému chápou hrůzu své vlády a snaží se udělat všechno, aby tuto situaci změnili.

Nicolai Lilin (nar. 1980 v podněsterském městě Bender) je italský spisovatel ruského původu. Od roku 2004 žije v Miláně. Jeho prvotina *Sibiřská výchova* (2009, česky 2011) se setkala s celosvětovým úspěchem. Na ni volně navazují díla *Volný pád* (2010, česky 2013) a *Dech tmy* (2011, česky 2014). Kromě psaní prózy pravidelně přispívá publicistickými články do novin *La Repubblica* a *L'Espresso*.

Portrét moderního mučedníka

Bambuškův metalový kabaret v HaDivadle

Dramatický fragment Georga Büchnera *Woyzeck*, do češtiny nejčastěji překládaný jako *Vojcek*, láká tvůrce svou naléhavostí a otevřenou strukturou. Režiséra Miroslava Bambuška vyprovokoval v brněnském HaDivadle k vytvoření velkolepého scénického manifestu.

MARTIN MACHÁČEK

Vojcek Georga Büchnera (poprvé inscenovaný roku 1913) je nadčasovou studií neklidu, který roste v okolnostech zmítaném vojáčkovi Františkovi, jenž kvůli finančnímu zabezpečení partnerky Marie i dítěte podstupuje ponížení ze strany vrchnosti jako holič i dobrovolný objekt pochybného lékařského experimentu. Veškerá vydaná energie je mu v důsledku k ničemu, protože se mu Marie, domněle bývalá, leč stále praktikující prostitutka, odvděčí aférou s plukovním tamborem. Zoufalství dovede Vojcka k tomu, že ji zavraždí. Na svou dobu nebývale sociálněkritický a expresivní materiál má velkou přednost: Büchner hru nestačil dopsat, a tak se inscenátorům otevírají široké, ne-li nekonečné možnosti výkladu, případně zásadního

nýbrž pracovník na jakémsi smetišti – symbolickém místě, které jednak odkazuje k HaDivadlem dlouhodobě sledovaným ekologickým tématům, ale také podprahově připomíná, že všechny revoluční myšlenky vlastním příčiněním nebo špatným výkladem končí na skládce. *Woyzeck* se v charakteristickém žlutém plášti totiž přehrabuje v hromadě skartovaných politických manifestů skoro jako filosof hledající odpovědi na své otázky. K uspokojivým závěrům však nedospívá, místo toho jej ovládnou delirantní vize a vyčerpání, vidiny vzdálených světů i vět, které se mu v průběhu života vypálily do sítnice. Při každém nepříjemném flashbacku zpod bílé látky, jež pokrývá scénu jako pavučina, prosvítají nasprejovaná slova plná bolesti.

proměnu významů slov „vrchnost“ a „poddaní“. Motivem v inscenaci výrazně posíleným je neschopnost elit nahlédnout skutečnost, natož na ní něco v pozitivním smyslu změnit. Jsou už příliš dlouho odtržené od reality. Inscenace *Woyzeck* nevyžaduje znalost Büchnerova textu – je to jízda i pro diváka, který jej nezná; a pokud ho zná, je to jako sledovat skvělou komiksovou adaptaci, která vám o oblíbených postavách řekne více, než jste sami věděli.

Inscenátoři ve *Woyzeckovi* budují portrét moderního mučedníka, jehož rozhodnutí katalyzuje řadu antisystémových proměn. Jeho pouť je okázalou světelnou show, metalovým kabaretem, z nějž číší nespoutanost a radost z dekonstrukce. Zároveň představení předkládá



Woyzeck se na jevišti HaDivadla přehrabuje v hromadě skartovaných politických manifestů. Foto Kateřina Barvířová

převyprávění celého příběhu. I z nádherného textu lze neinvenčním přístupem vytvořit prázdný paskvil, jako se to podařilo například režijnímu duu SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský) v ořesné inscenaci z plzeňského Divadla J. K. Tyla. V zatím poslední české inscenaci v brněnském HaDivadle naštěstí k podobnému přešlapu nedošlo. Nad *Vojckem* se zde setkali dramaturg Matěj Nytra a režisér Miroslav Bambušek. Jejich spojením vzniklo svébytné a dramaturgicky inovativní dílo, jevištní revoluční manifest.

Revoluce na skládce

Inscenátoři Büchnerově postavě sice ponechávají původní, německé jméno, ale svět, ve kterém jejich *Woyzeck* žije, činí daleko komplikovanější, než pro jaký vznikl. Text dostávají, proměňují, prohlubují jednotlivá témata. *Woyzeck* v tomto představení není holič,

inscenátoři navíc velmi originálně přepisují party i dalších postav a nechávají je upadat do podobné smyčky šílenství. Büchnerovy brilantní, leč často nahrubo rozvržené groteskní figury tak v aktuální úpravě docházejí k vlastnímu grandióznímu klimaxu. Nejde pouze o zvráceného doktora Jiřího Miroslava Valůška či blazeovaného tambora Jana Lepšíka. Nejsvrchovanější z nich, hejtman démonické Simony Pekové, působí jako čiré zlo, nejohavnější z oligarchů. Po *Woyzeckovi* vyžaduje sofistikovanější a perverznější služby než holení. Hejtman se zároveň belhá o holi, v čemž je možné spatřovat aluzi na současného českého prezidenta.

Vrchnost versus poddaní

HaDivadlo ve své v pořadí 44. sezoně pod souhrnným označením *Práce* akcentuje rozkol občanské společnosti a neustále ohledává

nepříliš přitažlivou vizi současnosti i budoucnosti. Premisy inscenace prolínají i celou sezonou, a dávají tak repertoáru HaDivadla s rozmanitými poetikami jednotný myšlenkový background.

Autor je divadelní kritik.

Georg Büchner a Miroslav Bambušek: *Woyzeck*.

Režie Miroslav Bambušek, výprava Jana Preková, hudba Tomáš Vtípil, dramaturgie Matěj Nytra, filmové projekce Martin Čihák, stříhání filmů Kateřina Vrbová, light design Jakub Kubíček, Adam Gazárek a František Kumhala, pohybová spolupráce Zuzana Sýkorová, překladatelská spolupráce Wolfgang Spitzbardt a Jaroslav Achab Haidler, obsazení Mark Kristián Hochman, Jiří Miroslav Valůšek, Simona Peková, Kamila Valůšková, Jan Lepšík, Jiří Svoboda, Agáta Kryštofková / Marie Ludvíková, Cyril Drozda / Miroslav Kumhala, Miloslav Maršálek, Magdalena Straková, Eva Pešová, Markéta Hasilová, Jana Vondru, Pavla Klusová. HaDivadlo, Brno, premiéra 12. 3. 2019.

Přízraky války

Dokument Petera Jacksona Nikdy nezestárnou

Letošní Febiofest uvedl i diskutovaný dokumentární film Petera Jacksona *Nikdy nezestárnou*. Rekonstruované a kolorované záběry z první světové války nabízejí neobvyklý pohled na sto let starý konflikt.

ANTONÍN TESAŘ



Film *Nikdy nezestárnou* nepůsobí realisticky, spíše hyperrealisticky. Foto Trafalgar Releasing

Zvolání, které tvoří název filmu *Nikdy nezestárnou*, může mít dva různé významy. Ti, na něž se vztahuje, nezestárnou, protože jsou buď věční, nebo zemřeli mladí. V obou případech je to od nás vzdaluje. Jako titul dokumentu, který má zprostředkovat zkušenost vojáků první světové války, je proto svým způsobem velice případné. V době, kdy většina filmových diváků, alespoň těch, co žijí na bohatém Západě, nemá žádnou osobní zkušenost s válkou, ale ani s vojenskou službou, se filmy s touto tematikou zákonitě dotýkají abstraktní věčnosti a zároveň i ztracené minulosti. Dokumentární snímek Petera Jacksona, tvůrce filmové adaptace monumentální válečné fantasy *Pán prstenů*, se svými snahami o zpřítomňování sto let starého konfliktu vlastně dotýká obou problémů našeho pohledu na minulou válku – bezčasých aspektů výjimečné extrémní zkušenosti, ale také neschopnosti se k této zkušenosti přiblížit.

Remixování archivů

Jackson pracuje se dvěma různými archivy, z nichž vyrábí v podstatě remix. Jednak jsou to dobové filmové záznamy, pocházející zejména z archivu britského Imperial War Museum. Druhým zdrojem byly zvukové nahrávky výpovědí válečných veteránů, převzaté většinou z BBC. Vizuální archiv Jackson restauroval a především koloroval. Připojil se tak například ke staršímu seriálovému projektu *Druhá světová válka v barvě* (*World War II in HD Colour*, 2008–2009), který také vychází z představy, že barva dodá dobovým válečným záznamům nějakou novou kvalitu. Ve filmu jsou zároveň použity hlasy zhruba 120 veteránů, které spolu s několika psanými informačními titulky přebírají funkci vypravěče. K hlasům nejsou připojena jména ani tváře; zůstávají anonymními nositeli svědectví. Jeden hlas přitom volně navazuje na druhý, často třeba jen jednou či dvěma větami, a pak předává proud vyprávění dalšímu mluvčímu, který naváže víceméně plynule tam, kde byla nit přetržena. Tady se naopak Jackson klasickým postupům válečných dokumentů vzdaluje. Namísto odosobněného komentáře, který zpravodajským, infotainmentovým způsobem sděluje fakta, vytváří mnohohlasí konkrétních popisů, historek, dojmů a zkušeností, týkajících se několika dílčích témat: rekrutování, výcviku, života v zákopech, volného času, bitev, jednání se zajatci a pocitů navrátilců.

Pohled vojáků

Jacksonův deklarovaný záměr přitom není právě nejskromnější. Mluvíci ponechal v anonymitě

údajně proto, že nechtěl zprostředkovat 120 výpovědí, nýbrž vyprávět jediný příběh o tom, jaké to bylo, být britským vojákem na západní frontě. Ke koloringu zase prohlásil, že tehdejší vojáci také viděli svět kolem sebe v barvě, a ne v poškrábané, nekvalitní černobílé filmové reprezentaci. Film je zároveň věnován Jacksonovu dědečkovi, který v první světové válce bojoval. Režisér údajně nechtěl předkládat divákům fakta, protože podobných dokumentů už existuje celá řada. Ani v obrazových záznamech neuvádí, z kterého roku pocházejí a co přesně zachycují. Snímek *Nikdy nezestárnou* má předat divákům válečnou impresi z perspektivy vojáků a zbařenou veškerých faktografických souvislostí. Jackson tak vlastně říká, že nechce, aby se diváci ve válce vyznali, ale aby jí svým způsobem spoluprožili.

Za jeho rozhodnutím nejspíš stála snaha vymezit se vůči desítkám generických dokumentů, které válku – zejména druhou světovou – zobrazují především jako monumentální, destruktivní, nicméně zároveň neosobní, statisticky a racionálně uchopenou hru. V *Nikdy nezestárnou* se nedozvíme, kolik bylo v které bitvě použito jaké bojové techniky, kolik v ní padlo vojáků a jaká strategická rozhodnutí ovlivnila vítězství či prohru daného tábora. Naopak jsme odkázáni na velmi omezenou perspektivu jednotlivých vojáků plněním rozkazy, aniž by rozuměli jejich strategickému smyslu. Zatímco klasické válečné dokumenty se na válku dívají zásadně vertikálně, Jackson nabízí horizontální pohled, který z válčení dělá mnohem nepřehlednější, osobnější a hrůznější zkušenost. Jako korekce válečných dokumentů je film *Nikdy nezestárnou* do jisté míry záslužný počin.

Vzdálené bitvy

Z pohledu samotného filmového média je ale Jacksonovo dílo fascinující také tím, jak manipuluje s archivními materiály ve jménu aktualizace zaznamenané zkušenosti. Film sám končí povzdechutými několika válečných navrátilců, že doma se z nich staly přehlížené, nebo dokonce nevídané osoby, jejichž zážitky nikdo nechápal – a často je nikdo ani nechtěl poslouchat. Už tenkrát bylo patrné, že válečná zkušenost je nesdílitelná. Jacksonův dokument tohle nakonec spíš potvrzuje, než vyvrací a zůstává zprávou o něčem, k čemu se dá jen zvnějšku přiblížit, nelze však proniknout dovnitř. Na výpovědích veteránů je ale mimo jiné děsivé právě to, že něco pro nás nepředstavitelné se jim stalo každodenní rutinou.

Když vojáci mluví o mrtvolách kupících se kolem zákopů nebo o zabíjení lidí během bitev, nedokážou v nás tento extrémní zážitek evokovat – nedovedeme si sebe samy v takové situaci představit.

Podobně ovšem působí i restaurované a kolorované archivní obrazy. Nepřibližují nás ke zkušenosti zákopů první světové války, ale neustále upozorňují na množství nepřekonatelných trhlin mezi tehdejšími vojáky na pohyblivých obrazech a námi, kteří se na ně se stoletým odstupem díváme. Koloring, obrazové korekce a zvukové efekty, které Jacksonův tým provedl, dodávají obrazům přízračnou kvalitu. Nepůsobí realisticky, spíše hyperrealisticky. Detailní struktura a intenzivní barevnost objektů poutá pozornost sama o sobě a v některých případech ohromuje už svou technologickou precizností. Zároveň ale nabízí sérii pohlednic ze světa, ke kterému máme jen málo vazeb. Těla a tváře vojáků vesměs obsluhují stroje, s nimiž nemáme žádnou fyzickou zkušenost, takže se pro nás také mění jen v pouhé obrazy, podobně jako pustá krajina plná rozbombardované půdy a ruin. Není proto divu, že cizími a neproniknutelnými se stávají i pohledy vojáků vrhané do kamery. Obzvláště patrné je to v jedné pasáži, v níž zpomalené záběry vojáků usmívajících se do kamery střídají rychlé prostřihy na fotografie zmračených mrtvých těl.

Kulminací těchto odcizujících momentů je sekvence bitvy. Zatímco hlasy pamětníků sugestivně líčí její průběh, obraz si často vypomáhá expresivními kreslenými ilustracemi, a dokonce i tady zdůrazňuje jejich materialitu – přibližuje se k reprodukcím kreseb tak blízko, až je vidět textura jejich tisku. Tvůrci jako by se tu chtěli přímo fyzicky přiblížit k jejich podstatě ilustrací, ale odhalili jen zrně černých teček na bílém pozadí.

Snímek *Nikdy nezestárnou* je důležitý doplněk k oficiálním faktografickým dějinám první světové války, ale daleko pozoruhodnější je jako materiál k úvahám, jak filmová technologie historii uchovává a aktualizuje. Toto uvážování je podnětné nejen v kontextu dokumentární kinematografie, ale i ve vztahu k fikčním filmům, které vytvářejí iluzi hladkého přechodu do světa minulosti prostřednictvím příběhů nebo imerzního audiovizuálního spektaklu.

Nikdy nezestárnou (They Shall Not Grow Old)

Nový Zéland, UK, 2018, 99 minut. Režie Peter Jackson, střih Jabez Olssen, hudba Plan 9.

Pár rapových písní o depresi

Earl Sweatshirt se vyrovnává se smrtí otce

Americký rapper a producent Earl Sweatshirt svým třetím, minimalistickým albem *Some Rap Songs* dostal pověsti outsidera a zároveň vizionáře světového rapu. Na ztemnělou atmosféru svých starších nahrávek navázal tématy deprese a vztahu k otci, který v době přípravy desky zemřel.

FRANTIŠEK FORMÁNEK



Earl Sweatshirt. Foto Andrew Bengé

Loni v létě mi umřel otec. V posledních měsících jsem tušil, že se to stane, přesto mě ranní telefonát začínající slovy „Fando, táta je mrtvej“ zaskočil a vyvolal ve mně nejen hluboký smutek, ale i úzkostné stavy. Vraťme se však o pár měsíců zpátky, na počátek minulého roku. Je 3. ledna a Thebe Neruda Kgositsile, americký rapper a producent známý pod pseudonymem Earl Sweatshirt, se právě dozvídá, že jeho otec, jihoafrický básník a aktivista Keorapetse Kgositsile, je po smrti. Tato událost se stala jedním z ústředních témat Sweatshirtova nového alba s prozaickým názvem *Some Rap Songs*, které vyšlo na konci listopadu 2018. V mezidobí mezi otcovou smrtí a vydáním alba umělec zrušil plánované letní koncerty a stáhl se do ústraní, aby se vyrovnal s úzkostí a depresí.

Odříznout se od světa

Odkazy na složitý vztah s otcem a z něho pramenící depresivní stavy se nicméně ve Sweatshirtově tvorbě objevují od počátku. Na debutovém mixtapu *Earl* (2010), produkovaném Tylerem the Creatorem, tehdy šestnáctiletý Thebe Kgositsile ventiloval svoji frustraci v misogynních textech o znásilňování a vraždění – a samozřejmě o nadměrném užívání drog. Po návratu z jedenapůlročního terapeutického pobytu v tichomořském státu Samoa se od násilnického debutu distancoval a vydal zlomový single *Chum*. V překvapivě upřímném textu nastolil témata, která jeho tvorbu ve větší či menší míře prostupují dosud: užívání drog zůstalo, zato přibýlo odkazů na duševní poruchy a složité rodinné vztahy, zejména na vztah s otcem. Ve zmíněném singlu naráží na skutečnost, že Kgositsile starší nedokázal unést život ve Spojených státech, a když bylo Thebemu šest let, odstěhoval se zpět do rodné Jihoafrické republiky. Setkání se synem tak byla vzácná a pouze rozšiřovala propast vzájemného odcizení.

Na novém albu se Sweatshirt ve skladbě *Nowhere2go* svěřuje, že strávil celý život v depresích. Zlověstné ozvěny temných stavů jsme měli možnost slyšet už na jeho předposlední desce s výmluvným titulem *I Don't Like Shit, I Don't Go Outside* (2015; recenze v A2 č. 12/2015). Volně přeloženo: Nic mě nebaví, nechodím ven. V rozhovoru pro server *Billboard* pak rapper uvádí, že schopnost odříznout se od okolního světa zdědil právě po svém otci: „Je to na hranici sociopatie.“ Temné texty i beaty a jakoby dezorientovaná flow, které zmíněné album prostupují, předznamenaly další směřování jeho tvorby, v níž se rapové vizionářství mísí s výpovědí outsidera.

Mezi mnou a tou další věcí

Na albu *Some Rap Songs* pokračuje Sweatshirt v linii své předchozí temné tvorby, zachovává si nicméně nadhled a schopnost vymanit se aspoň na okamžik z pochmurných myšlenek. V tracku *Loosie* tvrdí, že „nalezl důvod k životu“ a že „pochybnost může představovat propast“, což můžeme chápat jako odkaz na pochyby o sobě samém, ale i na důvěru v existenci vyšší síly, na niž se odvolává v písni *Nowhere2go*. Jisté pozitivní změny doznal i rapperův vztah k ženám – ve skladbě *Azucar* například uvádí, že „neexistuje černoška, které by nemohl poděkovat“. Ještě explicitnější je v textu *Veins*, kde doslova říká: „Až přijde čas uložit moje sežehnuté tělo do urny/řekněte mámě, že jí děkuju.“ Také v několika nedávných rozhovorech Sweatshirt zmínil, že se jeho vztah k matce Cheryl Harris, která působí jako profesorka na právnické fakultě Kalifornské univerzity, v posledních letech výrazně zlepšil – na čemž ostatně není nic divného, když vezmeme v úvahu, že dnes pětadvacetiletý hudebník začínal jako frustrovaný teenager. Zároveň si nelze nevsimnout postupného ztenčování hranice mezi Thebem

a Earlem. Jak rapper poznamenal v interview pro rádio NPR, nové album „je ten nejzamotanější tanec mezi mnou a tou další věcí“.

Přestože Kgositsile v mnoha ohledech dospěl, rozhodně to neznamená, že by svou tvorbu posunul směrem ke konfekční mainstreamové produkci. Naopak, beaty jsou pořád špinavé a skladby často sestávají z opakujících se smyček, které naznačují pohyb v kruhu. Singl *The Mint* přitom má neobvyklý šestiosminový takt a na celém albu, jehož patnáct tracků se vešlo do necelých pětadvaceti minut, se neobjevují takřka žádné refrény. Zde se nabízí paralela s albem *Madvillainy* (2004) producenta Madliba a rappera MF DOOMA. Právě MF DOOM je koneckonců se svými formálně i obsahově komplikovanými texty pro Sweatshirta zásadním zdrojem inspirace. Zatímco ale prvně jmenovaný své výpovědi hájí do komiksově surrealistického hávu, jeho o polovinu mladší následovník je až bolestně naturalistický. Po technické stránce je inspirace zřetelnější, ovšem DOOMovo netradiční frázování je u Sweatshirta rozšířeno o neotřelou techniku rapování před nebo za určitou dobu. Výsledek tudíž působí lehce amatérsky a jaksi nonšalantně, jako by rapper všechny texty nahrával na jeden pokus.

Iluze dialogu

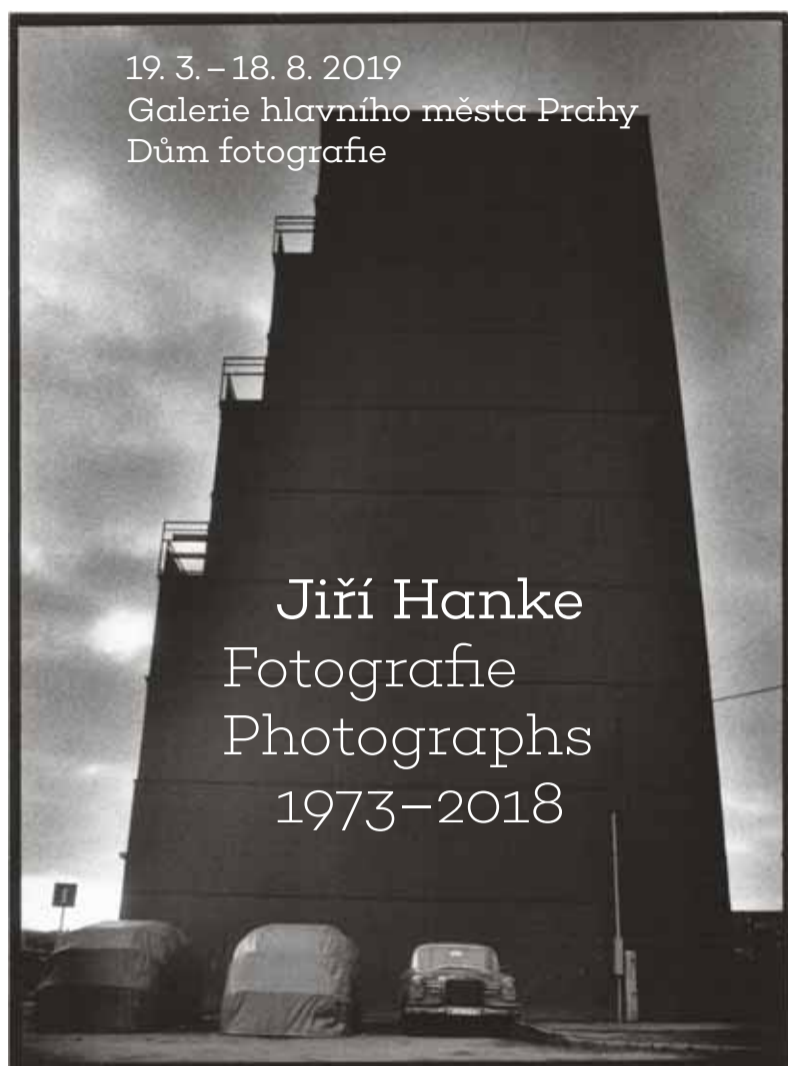
Ve stěžejní písni nového alba *Playing Possum* (Dělat mrtvého brouka) jsou použity samply ze dvou veřejných vystoupení Kgositsileových rodičů, které producent poskládal tak, aby vznikla iluze dialogu. Autor samotný v písni nemluví ani nerapuje, pouze dává rodičům prostor k rozhovoru a usmíření. Samply pocházejí jednak z matčina úvodního projevu ke studentům, v němž se mimo jiné vyznává z obdivu a lásky k synovi, jednak z autorského čtení otcovy básně *Anguish Longer Than Sorrow*, věnované uprchlictví. V novém kontextu ovšem dostává otcův projev nečekané vyznění. Zejména závěrečný verš „Mít domov není laskavé“ se vlastně obrací proti samotnému básníkovi, který svému synovi plnohodnotný domov nedokázal poskytnout. Skladba *Playing Possum* měla být závěrečnou položkou v tracklistu. Sweatshirt album plánoval jako překvapení pro svého devětasedmdesátiletého otce, kterého se chystal navštívit, aby se pokusil napravit jejich dlouhodobě nefungující vztah, a název tracku byl zřejmě zamýšlen jako rýpnutí, jímž ho chtěl přimět k většímu zájmu o rodinu. Kgositsile starší ale mezitím zemřel a je na jeho synovi, aby rozluštil nový smysl svého vzkazu.

Po otcově smrti nahrál Sweatshirt na desku ještě dvě skladby: *Peanut* a *Riot*. První z nich působí jako rána pěsti a zhudebňuje prvotní šok a otupělost způsobenou ztrátou blízké osoby. Rozbitý a zpomalený beat se podobá *chopped and screwed* remixům a Sweatshirt do něho zlomeným, nepřítomným hlasem líčí svůj příjezd do Jihoafrické republiky, vybírání místa pro hrob a depresi, již ilustruje všeobjímající šum. Finální instrumentální skladba *Riot* je založena na samplu ze stejnojmenné písně Hughy Masekely, kterého familiárně nazývá „strýček Hugh“. Masekela byl dlouholetým přítelem Keorapetseho Kgositsilea a zemřel pouhé dva týdny po něm. Mladý rapper jim oběma citací písně vzdává čest a zakončuje album v pozitivním duchu. *Riot* zní jako oslava života, jako by se smrt aspoň na okamžik schovala a nechala život volně plynout. Po minutě optimismu ale skladba zaškobrtne a zasmyčkuje se. Představuje to další pád do kruhu deprese, nebo snahu udržet si znovunalezenou radost ze života co nejdéle?

Autor je hudební publicista.

Earl Sweatshirt: *Some Rap Songs*. Columbia Records 2018.

G HMP



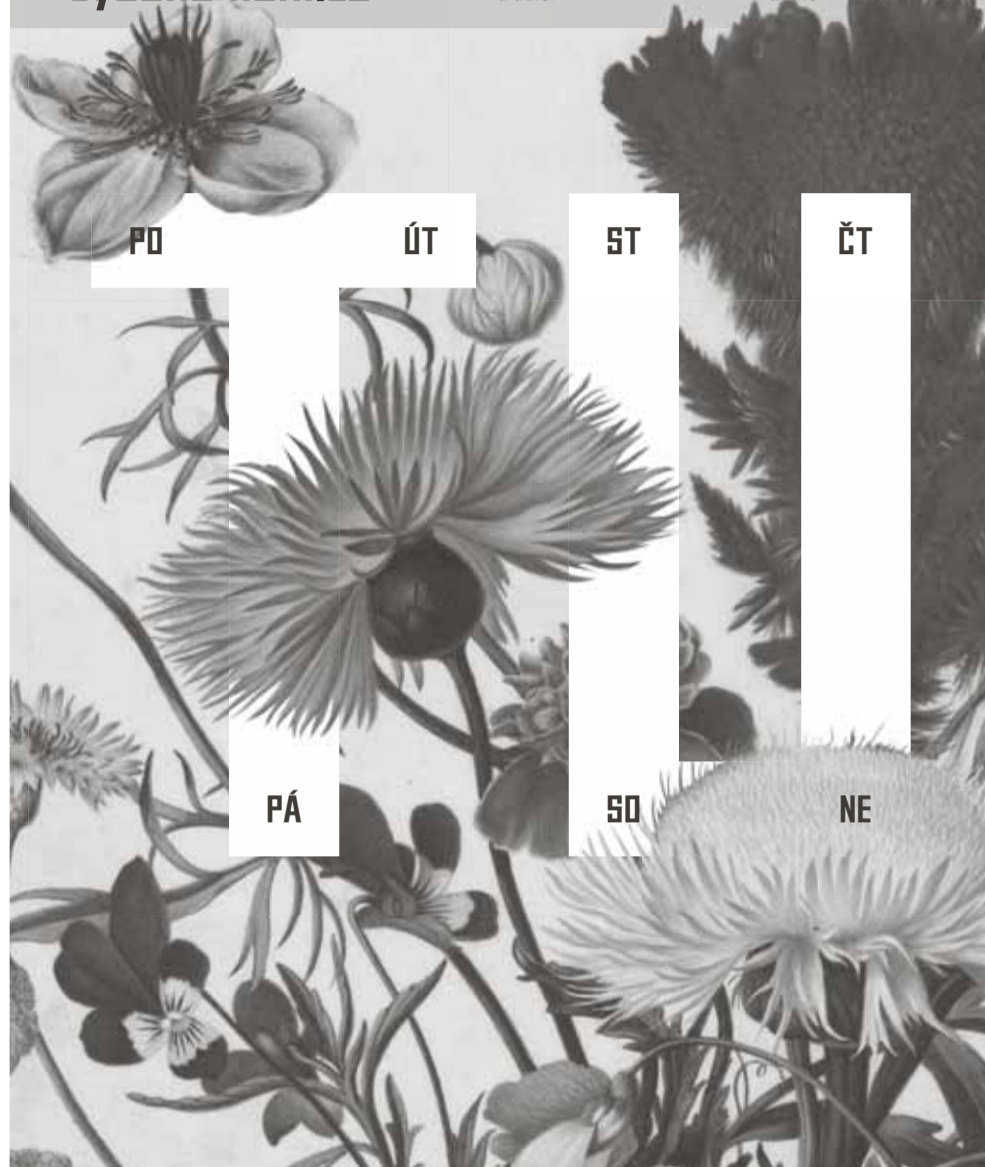
www.ghmp.cz

festival výtvarného umění

Týden Umění
22–28/4/2019
tydenumeni.cz

Národní galerie Praha
Galerie Rudolfinum
Galerie hl. města Prahy
Centrum souč. umění DOX
Museum Kampa
MeetFactory
a další

komentované
prohlídky
workshopy
vernisaže
projekce
debaty
a jiné



29/5–9/6/2019

festival

ted' když máme, co jsme chtěli
jetzt, da wir haben, was wir wollten
now that we have what we wanted

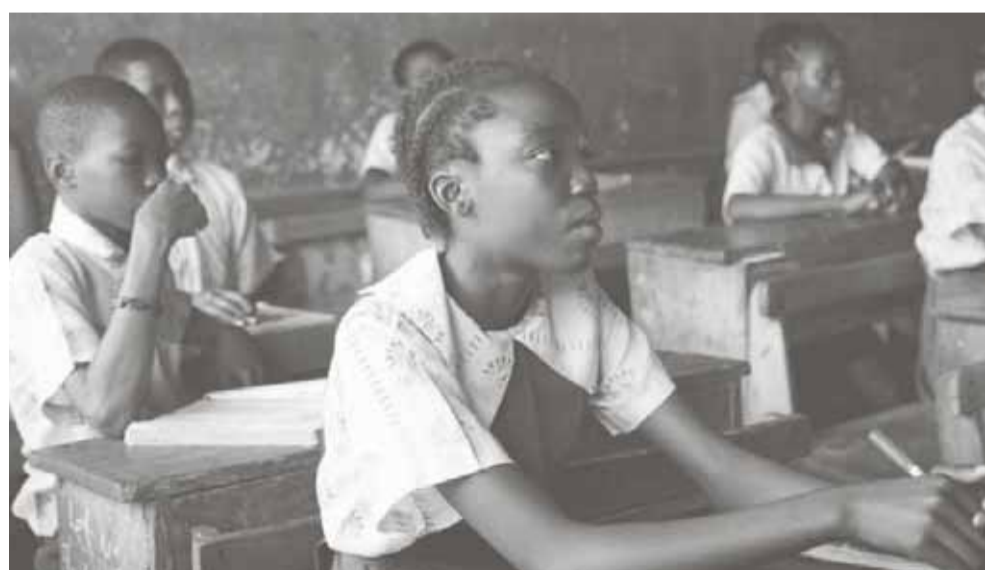
**MEETING
BRNO**

diskusní fóra
literatura
divadlo
hudba
film
výstavy
workshopy
setkání
procházky
pout' smíření

meetingbrno.cz



Městská knihovna v Praze



24. 4. od 19.00

**Dekolonizace
Afriky a její dopady**

Přednáška z cyklu Podoby (subsaharské) Afriky nabídne historický souhrn a kulturní reflexe epochální změny ve 2. polovině 20. století.

Přednáší Mgr. Vojtěch Šarše

Vstupné 40 Kč
Ústřední knihovna, Mariánské nám. 1, Praha 1 (malý sál)

www.mlp.cz/akce

Dějiny postkonceptualismu

O politickém umění Michala Moravčíka

Jedním z neprávem opomíjených slovenských postkonceptualistů je i Michal Moravčík, který se ve své tvorbě vyrovnával s konceptuálním dědictvím svých předchůdců. Političnost jeho umění byla částečně poplatná své době, nicméně dějiny umění nám právě díky tomu mohou ukázat, kam jsme se vlastně posunuli.

ANEŽKA BARTLOVÁ

Reflexe středoevropského mentálního i materiálního prostoru postkonceptuálního umění se v souřadnicích kultury a politiky etablovala v uplynulém desetiletí jako doména sítě galerií tranzit. Možná by bylo zajímavé se někdy blíže podívat na to, jak se tento fenomén docenění „diskursivního umění“ prosazoval, co z něj vypadlo a jak se proměňoval. Na takový komplexní rozbor si asi ještě počkáme, nicméně v českém a slovenském prostředí by jej bylo skutečně potřeba. Ukázala to i nedávná výstava *Sonda do slovenského (post)konceptuálního umění*: pro neuvěřitelné množství děl, která kurátoři dokázali nacpat do (výstavám nevyhovujících) prostor Domu U Kamenného zvonu (Galerie hlavního města Prahy), zapoměli vysvětlit, v čem skutečně spočívá ona „tradice slovenského konceptualismu“. Příznačně na výstavě chyběl výrazný talent dnešní střední generace Michal Moravčík. Také u něj by totiž bylo možné sledovat – a možná přimějí než u leckterého z vystavených umělců –, jak se vyrovnává s tradicí konceptualismu. Jenže Moravčíkova tvorba byla výrazně politická, což se zřejmě kurátorům

získal jako laureát Ceny Oskára Čepana (2004). Dopracoval se k velmi kritickým dílům, místy explicitně citujícím Chomského třídní analýzu (*Poriadok*, 2005), jindy si zase půjčoval věty od Jacquesa Derridy, aby si ospravedlnil, že „každý diskurs je kutilský“ (*Vnútorné záležitosti 1*, 2003). Intelektuální odkazy na aktuální filosofii pak Moravčík kombinoval zcela jednoduše s normalizačním nábytkem, který sehrál jednou roli vítězného oblouku (*Univerzal*, 2010), jindy se stal podkladem pro estetickou instalaci (*Kvety*, 2002), případně posloužil jako sochařský materiál k realizaci banálního vtipu (*Dve strany jadra*, 2005).

Z časů nábytkových stěn

Nábytek (a vybavení bytu obecně) pro něj měl zásadní hodnotu právě ve vztahu k člověku a jeho prožitému času (bez přímého odkazu, nicméně se zřejmou souvislostí k tradici patočkovské fenomenologie). Právě pocit domova totiž dokáže zprostředkovávat jednoduše přijatelné, byť hůře artikulovatelné mnohovrstevnaté vzpomínky svázané pevně s přesvědčením o jejich pravdivosti. Morav-

vymezit roky 2001 až 2008) se znovu vynořily v plné síle. Moravčík se tak spolu se svými přáteli – Svätoplukem Mikytou, Martinem Piačkem, Daliborem Bačou a Tomášem Džadonem začal soustředit na vztah lidí k vlastní historii. Vznikly tak například „hodiny“, které formou digitálních číslic neukazují reálný čas, ale pouze význačná data česko-slovenské nebo maďarsko-slovenské historie (*Spoločný čas*, 2010–2011). Dalším, dnes již ikonickým dílem byl Moravčíkův příspěvek k projektu Sochy v ulicích Brna, kde na ulici před vilu Tugendhat nainstaloval kovový svorník, který bylo možné kdykoliv rozepnout, čímž se však rozdělila jednota písmen CS, odkazujících k 90. výročí (2008) založení Československa. Ptal se tak subtilně a velmi jasně: co slavíme a co vlastně vzniklo, respektive zaniklo? A jaký vztah máme dnes k tomuto místu (jednání o rozdělení Československa probíhalo počátkem devadesátých let právě v této slavné vile)?

Zajímavým projektem, jehož byl Moravčík též hybnou postavou (a jenž dále pokračuje), je iniciativa *Verejný podstavec*, který založil spolu s Tomášem Džadonem, Martinem Piačkem a Daliborem Bačou už v roce 2010. Jejich aktivity poukazyvaly na ideologickou rovinu zacházení s pomníky a památníky – připomeňme například protesty proti nové soše Svätopluka na Bratislavském hradě nebo aktivity oživující fontánu na bratislavském náměstí Svobody.

Koho poslouchat?

Otázka, která se na tomto místě nabízí, zní jednoduše: Jak stárne aktivisticky orientované výtvarné umění? Je zřejmé, že některá gesta, ať už ve veřejném prostoru nebo vůči institucím, jsou míněna pouze pro daný okamžik a jejich úlohou je především vzbudit zájem, případně inspirovat následovníky. Platí to bezesporu o Moravčíkově formálně nejspíše nejnovějším díle *Malé a* (2012), které se věnuje podivnému zjevu okna vybouraného do budovy Incheby. Zvláštní manifestaci moci si tu nechal zřídit podnikatel Alexander Rozina, aby měl výhled na Bratislavský hrad. Moravčík na prezentovaném videu diskutuje s architekty nebo nechává diváky nahlédnout dovnitř Rozinovy kanceláře skrze kamery příslušného dílu pořadu Slovensko hledá Superstar, který se tu odehrával. Na výstavě nazvané *Alexander hrđina* (Košice, 2012) doplnil zmíněná videa ještě o stejnojmenné dílo, které se vztahuje k jistému národnímu pomníku v centru Tbilisi. Moravčík tam strávil nějaký čas na rezidenci a prostřednictvím fragmentů pomníku dovezených z Gruzie upozorňoval na využívání historie pro budování identity a upevňování moci soudobých politiků. Zkombinoval tedy náhodnou shodu jmen, aby upozornil na projevy moci, jež nám jednou připadají exoticky evidentní, zatímco jinde je přehlížíme. Jenže i takto směřovaná energie se nějak vyčerpává.

Moravčíkovy analýzy tehdejší současnosti poukazují na problémy své doby, díky zacílení na aktuální přítomnost však ani nemají ambici vypořádat o naší době. Před deseti (a možná ještě i pěti) lety bylo důležité věci pojmenovávat a zviditelňovat (pod povrchem skryté) vztahy moci a kultury a uměleckým ztvárněním je pak činit přístupnější a viditelně vrstevnaté či vícestranné. Dnes jsou nároky na umění ovšem jiné. Zodpovědnost kritiky k politice moci zůstala, pozornost je ale dnes upínána častěji na vznik bezmoci, zacházení s ní z různých perspektiv a na možnosti jejího překonání. Právě proto je však podstatné dívat se na díla, jako jsou ta, jež nám tu zanechal Michal Moravčík, abychom pochopili, v čem se svět posouvá dál, a byli schopni dostát jeho odkazu neustálého boje proti zneužívání kultury a minulosti moci. Ne, historie se neopakuje, ale poučit se z ní je stále stejně těžké.

Autorka je výtvarná kritička.



Odkazy na současnou filosofii Michal Moravčík kombinoval s normalizačním nábytkem. Foto SNG

Vladimíru Beskidovi a Jakubu Královi nehodilo do jejich formalistického pojetí.

Michala Moravčíka (1974–2016) je však po retrospektivních výstavách, které proběhly v únoru a březnu ve Středoslovenské galerii v Banské Bystrici a v Nové synagoze v Žilíně, již nemožné z utváření kánonu vynechat. Moravčík vystudoval sochařství na VŠVU v Bratislavě u Jozefa Jankoviče. Vyrovnávání se s figurativní polohou sochařství pro něj nebylo jednoduché, nicméně evidentně nezbytné. Několik děl (*Sub Rosa*, 1999, a *Skutočný priestorosvet*, 1998–2003) ukazuje, že kolem roku 2000 pochopil, že divák, který je věc schopný reflektovat, je pro něj podstatným subjektem. Právě tato poloha je totiž zvláštním hybridem (česko)slovenského postkonceptualismu. Formální překonání jakýchkoli existenciálních témat je tu vyváženo tématy sebereflexy, která je ve výsledku obrácena především k divákovi jakožto subjektu v jednotném čísle. Ostatně v našem regionu se tak nějak obecně počítá s diváky spíše v menším množství. Překonat se to podařilo Moravčíkovi pouze v několika dílech, která vytvořil zřejmě v reakci na stipendium v New Yorku, jež

čik si byl vědom toho, že vzpomínky jsou jedinečnou silou, kterou v sobě donedávna snadno dostupný materiál skrývá. Příznačně jej dnes v domácnostech postupně nahrazuje Ikea jakožto porevoluční stroj na sny. A to dokonce i v autorově bytě poté, co prý veškeré skřínky proměnil v umělecká díla.

Moravčík byl také autorem mnoha děl, která museli přátelé složitě rekonstruovat podle fotografií a fragmentů nalezených v jeho bytovém ateliéru. Právě tento rys zvláštního pohybu od minulosti až k rekonstruované současnosti dovoluje zamyslet se hlouběji nad tím, jak vlastně v jeho dílech funguje časový rozměr a jak může jeho tvorba oslovovat diváky dnes.

Nejprve se ale vraťme k tématům, která Moravčík ve svých dílech zpracovával: ikonickým dílem se stala jednoduchá polička, jež má do každé ze tří přiček precizně vyřezána slova: *Which nationalism is better?*. Zásadní otázka, která není otázkou: autor poukazyval na vzestup nacionalistických proudů, které ve společnosti s koncem devadesátých let nevymlizely, pouze byly načas potlačeny a s nástupem současnosti (můžeme tento přechod



„Život na této planetě stojí na velké křižovatce. Společně s tím, jak si vůbec poprvé v plném rozsahu uvědomujeme nám vymezený prostor a čas, začínáme také chápat naši schopnost měnit planetu i sebe samé. Od počátku našeho živočišného druhu už se na planetě objevilo deset tisíc generací, ale pouze dnes žijící generace se stanou svědky těch největších změn v rekordně krátkém čase. Změn našeho životního prostředí, našich společností a našich těl. Dosavadní agrární mytologie a náboženství nejsou připraveny na to, aby se dokázaly vyrovnat s rychlostí a rozsahem těchto procesů, a už nejsou nadále schopny dodávat našim životům smysl a směr. Dnes více než kdy jindy potřebujeme vytvořit nové mýty a novou spiritualitu jakožto vztah s univerzem, které je složeno ze vzorců, hmoty a energie a které nazýváme svým domovem.“

Timur Si-Qin



Případ nové italské epiky

Nová italská epika je pojem navržený literárním kolektivem Wu Ming k označení beletristické tvorby objevující se po roce 2000, pro niž je charakteristický pohyb na hranici mezi fakty a fikcí. Jaké konkrétní podoby na sebe bere jedna z posledních vývojových linií angažované literatury v Itálii?

JAKUB HORŇÁČEK

Začátek 21. století proběhl v italské literatuře ve znamení úspěchů poněkud netradiční beletrie. Kniha jako *Romanzo criminale* (Kriminální příběh, 2002) bývalého soudce Giancarla de Catalda, italský román noir, který vzkřísil k bývalé slávě Massimo Carlotto a Carlo Lucarelli, historický román *Q* (1999, česky 2007) od kolektivu Luther Blissett či románové cykly Valeria Evangelistiho si podmanily italský knižní trh statisíčovými náklady. Do psaní se však pustili i mladí autoři, kterým byla pravidla a vymezení literárního světa taktéž těsná.

Případ Gomora

Mnohé z nových knih záměrně balancovaly na hranici různých žánrů a jejich autoři viděli v mísení fikce s faktografií způsob, jak oslovit nové publikum. Nejvíce kritikům a čtenářům zamotalo hlavu nejúspěšnější z těchto děl, *Gomora* (2006, česky 2011) mladého spisovatele a novináře Roberta Saviana. Tato literární freska byla vzhledem k tomu, že je vyprávěna v první osobě členem neapolské mafie, kamory, považována za jednu z dalších novinářských prací na téma organizovaného zločinu, kterých v Itálii vychází každoročně nezanedbatelné množství. *Gomora* svým stylem a skladbou ale opouští půdorys knižní reportáže o mafii či mafiánského románu à la *Kmotr*. Nejpozornější z recenzentů si ihned všimli subtilního prolínání novinářské popisnosti se stavbou fikčního románu. Například pozice vypravěče v první osobě je nestálá, z formulací lze pochopit, že nebyl pokaždé přímým svědkem popisovaných událostí. A co je podstatnější, vypravěčské já není vždy Saviano, jak upozornil ve své recenzi Roberto Bui. První osoba v *Gomoru* je vícečetná a skrývá se za ní mnoho vypravěčů i zdrojů, nejen samotný autor.

Tento autorský styl nebyl všem po chuti. Například recenzenti ve Spojených státech často knize vyčítali, že není jasně patrné, které části jsou faktografické, a tudíž ověřitelné, a které již fikční. Že tato výtka nejvýrazněji zazněla z anglosaského světa, není náhoda. Recenzenti *Gomoru* automaticky – a mylně – zařadili do žánru memoárů, a na ty lze kritérium faktografické správnosti skutečně vztahovat. Trable však nezpůsobila jen v Americe. Někteří Savianovi kolegové z neapolského a celostátního tisku se cítili dotčeni využitím svých článků a materiálů v románu bez řádné faktografické citace a obvinili autora z plagiátorství. A nutno dodat, že před soudci, kteří zřejmě nemají příliš hluboké literární znalosti, se žalobou nakonec uspěli. Italská justice vzkázala spisovatelům, že i romány mají mít citační aparát.

Kromě těchto malých nepříjemností ale *Gomora* představuje stěžejní uověřitelný úkaz v soudobé italské literatuře. Na ohlasu a prodejích knihy se samozřejmě podepsaly i výhrůžky mafie, která taktéž zaměnila knihu za investigativní reportáž, Savianovi se ovšem podařilo oživit téma, které bylo umělecky i společensky dosti vyčpělé. A zásluhu na tom má pravděpodobně právě mistrné balancování mezi realismem, fikční kompozicí a faktografií. Tento postup propůjčuje knize až filmovou živost obrazů, čemuž odpovídá i pozdější exploatace románu v podobě filmu a seriálu. Na druhou stranu literární úspěch a hrozby autora proměnily v symbol boje proti mafii, jakéhosi „civilního svatého“, což poznamenalo jeho pozdější spisovatelskou kariéru.

Balancování na hranici mezi faktografií a fikcí je ovšem nesnadné, zejména schází-li materie na straně faktografie. To je případ dalšího mladého nadějněho italského spisovatele (postsovětského původu) Nicolaie Lilina. Lilin debutoval v roce 2009 svým románem *Sibiřská výchova* (česky 2011), který vyvolal větší

ohlas než všechna jeho pozdější díla. Popisuje v něm své dospívání v Podněstří v prostředí sibiřských kriminálních gangů. Ty měly být deportovány do Evropy za stalinské krutovlády, ale i v novém prostředí si uchovaly své původní zvyky a těžko uověřitelný způsob života. Román tak brnká na strunu orientalistické surovosti a ukazuje, že literární publikum je nejen v Itálii ochotno uvěřit téměř všemu, má-li o daném regionu jen velice mlhavé představy. Stačilo totiž pár novinářských reportáží z Podněstří, které ukázaly, že *Sibiřská výchova* je zcela vyfabulovaným příběhem. Lilin, který zřejmě nafoukl i další části svého životopisu, jenž se tak stává více fikcí než skutečností, je dnes nemalou částí literární obce považován za prachspřestého podvodníka.

Nová italská epika

Je však zřejmé, že případy Saviana a Lilina jsou jen dva póly pestré palety narativních kompozic, jež propojují faktografičnost s fikcí. O jisté literární shrnutí se před deseti lety pokusil člen spisovatelského kolektivu Wu Ming, když na přednáškovém turné po amerických univerzitách představil teorii nové italské epiky. Podle Wu Ming 1 jsou díla jako *Gomora* v současné italské literatuře součástí „mlhoviny“, kterou drží pohromadě některé společné alegorické a narativní postupy. V memorandu, které vyvolalo vzrušenou odezvu v italských literárních kruzích, autor popisuje sedm rysů, jež z tohoto druhu literatury činí těžko zařaditelná díla, označovaná dokonce za „neidentifikované létající objekty“. Tato literární ufa charakterizuje nejen experimentální způsob psaní, ale také příběh, který se často vyhýbá přílišnému psychologizování postav, naopak v průběhu vyprávění střídá netradiční úhly pohledu a bývá zasazen do širšího kontextu významů a obsahů. „Tato forma literatury má, ať již otevřeně nebo skrytě, tendenci k transmedialitě a uniká hranicím knižní formy, aby pokračovala na své cestě jinými prostředky,“ poukazuje Wu Ming 1. Kolem spisovatelů nové italské epiky vznikají komunity čtenářů, s nimiž autoři interagují a spolupracují jak před vydáním svých knih, tak i poté. Díla řazená do této skupiny přinášejí témata a narativy, jež jsou mainstreamovými médii i literaturou přehlíženy.

Teorie nové italské epiky vyvolala mezi literárními kritiky nemalé pozdvižení. Alberto Asor Rosa ji označil za „první pokus o literárněkritickou systematizaci“ tvorby mladých autorů na přelomu století. Právě v této době kritika vyklidila tvůrčí pole a dala přednost péči o vlastní místo v akademické sféře. „V důsledku toho se autoři, či lépe vypravěči, pohybují po hmatu s pomocí zástupců nakladatelských domů, která není vždy úplně nestranná,“ napsal Asor Rosa. Teorii je nicméně často vytykáno, že shrnuje jen úzkou výše italské tvorby: mladí, ale také ne tak mladí autoři, již jsou tematicky i politicky vyhranění, se ve svých dílech vymezují jak proti tradičnímu románu, tak proti jeho postmodernímu převtělení. Další významná literární kritička, Carla Benedetti, se naopak nechala slyšet, že „celá tato teorie je nesmysl“.

Ačkoli to autoři teorie nové italské epiky neříkají otevřeně, tato forma psaní je dnes jednou z posledních vývojových linií angažované literatury v Itálii. Historický precedent lze vidět v nedokončeném románu Pierra Paola Pasoliniho *Ropa* (1992), který lze pro neobvyklou kompozici také označit za literární ufo. V tomto díle chtěl Pasolini popsat spletité vazby italského byznysu, politiky a pravicového extremismu, které dnes známe pod termínem strategie napětí. K formě románu na hranici fikce a faktografie se uchýlil mimo jiné i kvůli neúspěchu postupů tradiční novinářiny. Jak napsal před smrtí, „vím, i když mi chybějí důkazy“. Vedle toho

lze zmínit i specifickou spisovatelkou a intelektuální dráhu Leonarda Sciascii, který se sice do míchání žánrů a prostupování hranic moc nepouští, ale jeho dovednosti spisovatele a intelektuála mu dovolily sepsat jednu z nejbystřejších analýz únosu italského premiéra Alda Mora, stěžejní události Itálie druhé poloviny 20. století.

Autoři nové italské epiky využívají tradiční nízké míry kodifikace románu v italské literatuře. Vždyť i nestor italského románu Alessandro Manzoni chtěl zpočátku vtělit do svého životního díla *Snoubenci* (1842, česky 1844) historické eseje pojednávající o Lombardii 17. století, zatímco nejúspěšnější spisovatel italské literatury 20. století Umberto Eco se proslavil svými postmoderními romány. Reflektována je samozřejmě i lekce italského realismu, která dlouho tvořila jakýsi kánon umělecké angažovanosti, ačkoli díla nové italské epiky nejsou ani zdaleka realistická, ba naopak – často operují i s nadpřirozenými postavami a jevy. Například ve svém *Ciclo di Pantera* (Cyklus o Panterovi, 1998–2003) Valerio Evangelisti popisuje zrod kapitalismu očima afrokubánského šamana Pantera. „Čaroděj má o historické síle hnutí, které mění svět, jasnější představu než socialisté a komunisté, protože díky černé magii prohlédl temné síly, jež stojí za kapitalismem,“ uvádí autor.

Všechny tyto příběhy navíc vznikly v době vrcholného berlusconismu, který nespočíval jen v okupaci moci a státního aparátu, ale především v nadvládě nad médií. Literatura, kromě malých nezávislých deníků a rádií, tak zůstala jednou z mála oblastí, kam nejezde hegemonie kapitalismu s Berlusconiho tváří tolik nezasahovala, ale navíc zde bylo možné dokonce zorganizovat jistou protiofenzivu imaginace. Přestože mnohá nakladatelství, včetně tradičního levicového vydavatelského domu Einaudi, patří Berlusconiho, mediální magnát je cenzurou příliš nesešněroval. Zřejmě síle knih ve společnosti, v níž se čte jen málo, nevěřil.

Není taktéž náhoda, že se mnozí autoři děl nové italské epiky účastnili sociálních hnutí, například mobilizace proti zasedání G8 v Janově v roce 2001. Jejich tvorba se tak neomezuje jen na popis sociálních krizí, jež doutnají pod pozlátkem pozdního berlusconiovského hedonismu, ale tvoří novou imaginaci prakticky využitelnou sociálními hnutími. Systém pak na oplátku obviňuje autory, že dělají špatnou pověst své zemi. Při mobilizaci alterglobalizačního hnutí byl jedním z nejsilnějších narativních prvků příběh o střetu sedláků pod vedením protokomunistického kazatele Thomase Müntzera s panskými silami „říše“ v Bad Frankenhausenu. Samozřejmě italská alterglobalistická ze dne na den nestudovali dějiny německých selských válek – tyto narativní prvky převzali z románu *Q* spisovatelského kolektivu Luther Blissett. To je také projev oné transmediality, o které mluví Wu Ming 1, jeden z autorů *Q*. Novou italskou epiku tak lze chápat jako specifickou odpověď na italskou společenskou situaci, onen spletenec panství a rebelie. Na jednu stranu totiž Berlusconiho politická a mediální moc vnesla nerovné podmínky do oblasti médií, intelektuální a kulturní tvorby, která byla do té doby vůbec nejsilnější v západním světě, na stranu druhou společností zmítaly živé a masové protesty, které většinou nenacházely odezvu ani prostor pro dialog ve velkých médiích. Strategie nové italské epiky, sázející na transmedialnost, odpovídá i situaci na italském literárním poli, které se vyznačuje nízkými stavy čtenářstva a současně přítomností skupiny silných čtenářů, kteří jsou většinou angažovaní. V takové situaci se po spisovateli chce, aby se více přiblížil svému publiku, podobně jako to činí například hudebníci.

Cesty angažovanosti v soudobé italské literatuře

Vrcholnou podobu této angažovanosti představuje zmíněný kolektiv boloňských spisovatelů Wu Ming. Skupina sebe samu nazývá „laboratoří a řemeslnou dílnou“ psaní a vícehlavost jí umožňuje zabývat se pečlivými a rozsáhlými historickými rešeršemi, které pak slouží při výstavbě románů o dobách dějinných zlomů (vedle německých selských válek také např. antifašistický odboj během druhé světové války, osvobozené války v Indočíně, francouzská a bolševická revoluce). Členové však sázejí nejen na specifčnost narativů, ale především na častý kontakt se čtenáři. Prakticky od samotného vzniku kolektiv publikuje newsletter, dnes blog, kde jsou vedle vlastní literární tvorby vydávány analýzy uměleckých děl, články o politice, marxismu, urbánním rozvoji Boloně a dalších italských měst, pozůstatcích italského kolonialismu či jsou rozvíjeny motivy, kterým se ve vlastních knížkách nedostalo tolik prostoru. Samotní spisovatelé nejen že publikují i jednotlivě, ale také se účastní hudebních či dalších projektů a pořádají dlouhá čtenářská turné.

Silná politická polarizace kolektivu, který vychází z pozic neortodoxního marxismu,

propůjčuje tvorbě této komunity spisovatelů a čtenářů (občas dochází i k prohození rolí) jasný politický vzkaz. Jedná se o kontrakturní angažovanost, při níž komunita rozvíjí obsahy, obrazy a reflexe, které stojí mimo hlavní mediální proud. Stává se tak občas, že spisovatelé jsou požádáni o sepsání prohlášení sociálních hnutí a naopak. Právě Wu Ming věnoval jeden ze svých netradičních románů dvacetiletému boji obyvatel alpského údolí Susa proti stavbě nákladné a ekologicky devastující stavbě vysokorychlostní železnice Turín–Lyon. Cílem celého tohoto snažení, podobně jako v případě dalších děl a spisovatelů spadajících pod novou italskou epiku, je tvorba obsahů a narativů, jež jsou přehlíženy, zkracovány či zamlčovány mainstreamovou produkcí.

Angažovanost po krizi

Zatímco se spisovatelství kolektiv Wu Ming stále těší relativně dobrému zdraví, mnozí spisovatelé, jejichž působení spadalo do angažované nové italské epiky, buď již psát přestali, nebo se jejich tvorba výrazně změnila. Nejkriklavějším případem je znovu Roberto Saviano, který se v izolaci, do níž ho nutí

život pod policejní ochranou, stal televizním kazatelem optimismu a liberální demokracie. Dosud živý italský román noir má tendenci splývat s policejním románem, což je literárně, politicky i eticky zcela jiný žánr. Někteří odvážnější spisovatelé, jako Erri De Luca, se snaží propůjčit svůj hlas těm, na které média často zapomínají, případně těm, o nichž referují zkresleně. Model transmediality, tvorby silných čtenářských komunit a současně psaní velkých „epických“ románů je často nad síly jednotlivého spisovatele, zvláště pokud nežije výlučně z tantiém. Mimo období silných sociálních bojů jako by uhasínala i vůle k experimentování. Angažovaná literatura bohužel nemá anticyklický charakter. Literatura revoluci nespustí ani nebrzdí, může však spřádat její tkanivo a určovat její kvalitu.

V současné společenské situaci italských spisovatelé jen stěží nacházejí hlas a odezvu tváří v tvář silicím pravicovým silám, které byly v Itálii vždy doprovázeny jistým antiintelektualismem a odporem ke kultuře. Jak poukázal historik Furio Jesi již v sedmdesátých letech, italská pravice spíše než ke kultuře tíhne ke „spirituálnímu luxusu“, oně kýčovitě směsíci spiritualismu, symbolismu a hédonistické

spotřeby, která se zhmotňuje v honosném komplexu Vittoriale, jež nechal postavit básník Gabriele d'Annunzio na břehu Gardského jezera. Občanská angažovanost spisovatelů, spočívající v peticích, účasti na demonstracích či odmítnutí státních vyznamenání, nestačí. Soudobá italská literatura selhává právě v tvorbě narativních protiláték vůči jedům, jež politická a kulturní pravice pouští do společnosti. Proti postupující radikální pravici a maloburžoaznímu egoismu nestačí protestovat, ale je nutné postavit odlišnou imaginaci a narativní řád. To je největší výzva italské angažované literatury jednadvacátého století. Jak ukazují díla nové italské epiky, úkol to není nemožný.

Autor je spolupracovník italského deníku Il Manifesto.



Román Gomora, odehrávající se v mafii ovládané Neapoli, může být svým balancováním na hraně reality a fikce považován za typického zástupce nové italské prózy. Foto goodfreephotos.com

Chcete děj? Projed'te se autobusem

S nakladatelstvím Runa o vydávání překladové beletrie

Jana Macheje a Jana Doležala, kteří od roku 2012 vydali 28 titulů především z oblasti argentinské a jihoslovenské prózy – a většinu z nich rovněž přeložili –, jsme se zeptali, jak malí nakladatelé bojují s financemi, podle čeho vybírají své knihy a jak lze poznat skutečnou literaturu.

MARTA MARTINOVÁ

Proč zrovna Runa? Musím se přiznat, že takový název bych čekala u nakladatelství zaměřeného spíš třeba na nordickou literaturu než na hispánskou a jihoslovenskou.

Jan Doležal (JD): Hledali jsme krátký název ženského rodu, který by byl mezinárodně srozumitelný, právě vzhledem k tomu, že se zaměřujeme na překladovou literaturu. Název navrhl kolega grafik Radek Macke, který je autorem obálek a sazby jihoslovenské řady a s nímž se oba známe už ze studií na poděbradském gymnáziu. Osobní vazby jsou pro nás podstatné: nakladatelství je i příjemný důvod, proč se scházet a klábošit o knihách. Je to vašeň a koníček; oba knihy překládáme, jen tu časově náročnou část s vyjednáváním s autory a sháněním a vyúčtováváním grantů na pokrytí nákladů bychom si mnohdy rádi odpustili.

Své aktivity tedy financujete především z grantových zdrojů?

JD: Ano, ale s granty je potíž – když naše úspěšnost u českých grantových komisí klesla pod dvacet procent, vzdali jsme to... Naše nakladatelství je založeno hlavně na entuziasmu, lásce ke knihám. Ekonomický kalkul nám chybí. A ze začátku jsme měli vlivem nadšení pravda trochu nereálné touhy, například že vydáme Saerova Pastorka v tisíci kusech. Museli jsme se brzy umírnit, aby knížky nekončily navždy uložené ve sklepech.

Která kniha byla ve vaší produkci zatím nejúspěšnější?

JD: V jihoslovenské řadě, kterou mám na starost já, jsme v minulém roce vydali román Dixieland asi nejznámějšího chorvatského spisovatele Pavaa Pavličice, čímž jsme navázali na soubor povídek Loď z vody z předchozího roku. A letos hodláme ve vydávání Pavličice pokračovat – chystáme vydání Školy psaní. Měli jsme dojem, že je to jméno, které tu chybí – od Pavličice u nás vyšel před dvaceti lety v nakladatelství Ivo Železný jeho nejoceňovanější román Večerní akt, ale pak ve vydávání jeho překladů nikdo nepokračoval.

Je tedy hlavním důvodem výběru knih z vaší produkce pocit, že český čtenář o něco přichází?

JD: Kniha musí mít nějaký nadregionální přesah, a nikoli jen provinční téma, které by tu nikoho nezaujalo. Tematicky se nijak nevymezujeme. Nepouštíme se ovšem například do experimentální tvorby typu francouzského nového románu, protože to je podle mého slepá ulička. Třeba v Srbsku existuje ze šedesátých a sedmdesátých let spousta autorů podobného zaměření, ale kdo by to dnes četl? A koncentrujeme se na prózu, protože poezie se zkrátka nečte – jedinou výjimkou u nás je sbírka Taxus Baccata baskické básničky Julie Otxoy. Vůbec se neorientuji podle literárních cen ani podle množství překladů do jiných jazyků, takže naše tituly jsou často prvními překlady daných děl. Platí to i pro knihy Janka Políče Kamova, Zorana Čiriće či Ivana Kozarce, které jsem prostě musel hned v začátcích vydavatelství přeložit. Musel jsem je českým čtenářům zprostředkovat.

Ale roli při výběru může sehrát i úplná náhoda. Třeba překlad Čarodějovy zahrady od maďarského modernisty Gézy Csátha... Když jsem totiž sháněl literaturu Bunjevců [chorvatská etnografická skupina na pomezí Maďarska a Srbska – pozn. red.], navštívil jsem Subotici a tam jsem narazil na jeho bustu – byl to totiž místní rodák. Půjčil jsem si tedy knihu jeho povídek. Zdály se mi výborné, a protože jsem tehdy učil srbštinu na fakultě a jedna žákyně měla jako druhý obor maďarštinu, oslovil jsem ji s překladem.

Jan Machej (JM): Je to jedna ze tří knih, kterou v Runě přeložil někdo jiný než my dva... Další jsou Montevidejci Maria Benedettiho, přeložené Hanou Bortlovou-Vondrákovou, která k překladu přistupovala s podobným nadšením jako my. Já jsem si před nedávnem uvědomil, že děláme v podstatě hlavně exilové autory – nebyl to ale prvotní záměr, spíše to vyplynulo z toho, jaký typ literatury nám připadá zajímavý.

Narážíte při výběru knih na nějaké překážky?

JD: Samozřejmě. Negativní roli při výběru hraje třeba autorská práva – s některými autory, kteří mají přehnaná očekávání ohledně honoráře, se prostě v našich podmínkách nemůžeme dohodnout. Srbové mají představu, že Česko je bohatý Západ. A vzhledem k tomu, že grantová podpora ze strany Srbska není závratná, a přitom byrokraticky náročná, na Jihoslovy z těchto důvodů prakticky nenarazíte ani v edičních plánech velkých a středních českých nakladatelství.

JM: Překlady románů Lešení a Jaro s rozbitou tváří Maria Benedettiho také vznikly v nějaké posedlosti a z ohromného nadšení, aniž bychom si ověřovali, zda se to ekonomicky pokryje – nakonec se ukázalo, že Uruguay žádný grant neposkytne, ale že existuje Benedettiho nadace. Když jsem je však oslovil, zda by nechtěli financovat vydávání jeho díla, vyjevilo se, že je to přesně naopak – oni především inkasují za autorská práva... Ale přesto jsme se do toho pustili.

Proč má ve španělskojazyčné řadě tak výrazné zastoupení Juan José Saer?

JM: Pro mne byl zjevením – byl to před námi v podstatě nepřeložený autor. Argentinská literatura mne láká jako celek tím, čím se zabývá: charakterizuje ji zkoumání identity a posedlost hledáním pravdy. Právě to je v Saerovi velmi poeticky a obrazně zpřítomněno. Saer spojuje poezii s reflexí reality a jsem přesvědčen, že každé jeho dílo je zajímavé.

Lze podle vás nějak obecněji charakterizovat dobrou literaturu?

JM: Pokud spisovatel, potažmo překladatel neručí svým životem, výsledek nikdy není dost dobrý. Literaturu nejde ošidit. A pokud se stane, že tvůrce nehraje féř; hned se to pozná – upřímnost, ryznost, čistota se vytratí. Dobrá literatura vypovídá nejen o objektivní zkušenosti, ale i o člověku jako takovém a vede k sebepoznání. Literatura by měla odrážet něco daleko hlubšího než pouhé příběhy. Prostředky vyprávění musí být bohaté a různorodé. Když chcete děj, stačí se projet autobusem...
JD: Atmosféra, lyrika, to je koření děje.

A jak poznáte, že se vám povedlo trefně přenést do češtiny to, co měl autor na mysli?

JM: Na konci Pastorka je geniální scéna, v níž Indiáni vycházejí ze svých příbytků pozorovat úplněk. V době, kdy jsem román překládal, jsem se jednou vracel z hospody, při cestě po horském hřebeni jsem zahlédl úplněk a začal brečet. Říkám si v tu chvíli: Ano, to je přesně ta scéna! Přeložil jsem ji už? Nebyl jsem si jistý, ale bylo mi to jedno – hlavní byla jistota, že jsem se v tu chvíli zcela ztotožnil s vyprávěčem, s tím osamoceným, vykořeněným člověkem hledajícím identitu, který se vypravil v polovině 16. století ze Španělska do Ameriky. To je mimochodem pro argentinskou literaturu typické – střet jiných civilizací a kultur. Argentinská literatura přitom není nic exotického – žádný nazdobený Márquez. Všichni znají Márqueze, ale Saer – ten to má prožit! To je skutečná literatura.

Nakladatelství Runa, založené v roce 2012 Janem Doležalem (vystudoval bulharštinu a srbštinu na FF UK) a Janem Machejem (vystudoval bulharštinu a španělštinu na FF MU), se zaměřuje především na hispánské a jihoslovenské prozaiky. Oba nakladatelé jsou zároveň překladateli naprosté většiny titulů.



S. Mohafez:

23. 4. **Hoří**
derniéra

Khoiba 17. 4.
+ Čáry života

25. 4. **Veřejný dům**

M. Baror & A. Vargas:
Bite the Bullet 25. 4. – 9. 6.

M. Dopitová:
Příště
u vás 25. 4. – 9. 6.

2. 5. **J. Zeh:
Temná
energie**

MeetFactory je v roce 2019 podporována grantem hl. m. Prahy ve výši 10.000.000 Kč.

MeetFactory is supported in 2019 by a grant from the City of Prague amounting to 10.000.000 CZK.



Nakladatel a překladatel Jan Doležal během diskuse se spisovatelem Pavaem Pavličicem v Knihovně Václava Havla

Ve strašácích zahnízdí ptáci

S Errim De Lucou o Neapoli a společenské roli spisovatele

Erri De Luca patří k nejznámějším žijícím italským spisovatelům. Byl revolučním aktivistou v organizaci Lotta Continua, zedníkem, dělníkem, řidičem kamionů, které vozily humanitární pomoc do obleženého Sarajeva. Hovořili jsme o vztahu spisovného jazyka a dialektu, vyčerpanosti revoluce a uprchlické krizi.

JAKUB HORŇÁČEK

Číslo mluví jasně. V Itálii se čte málo, s výjimkou malé skupiny takzvaných silných čtenářů. A nakladatelství pociťují, podobně jako noviny, krizi tištěného slova. Jaké to je, být spisovatelem v dnešní Itálii? Spisovatel je obecně dosti nestálé povolání, a to nejen kvůli vývoji na knižním trhu, ale také kvůli nejistotě, že dostanete správný nápad. Já mám štěstí, že dokážu využít z tantém z knih, ale to není obvyklý stav. Být spisovatelem v současné Itálii podle mého znamená sdílet veřejně argumenty komunity, jež bojují za ochranu krajiny, svého zdraví a za ta nejhrožnější a nejnaléhavější ze svých práv.

V italském nakladatelském světě existuje přesvědčení, že spisovatel musí jít se svou knihou do televize, aby se prodávala. Vy se také občas objevíte v televizi, ale většinou plédujete pro politické a sociální boje. Jak prožíváte tuto proměnu spisovatele v mediální osobnost? Chodit do televize, abych si dělal reklamu a mával tam vlastní knihou, se mi nelíbí. Nelíbí se mi ani televizní debaty a následující hádky. Jdu tam, když je možnost hájit věci a kauzy, které mi leží na srdci.

Váš životopis není pro spisovatele zrovna typický. Měl fakt, že nepocházíte ze světa etablované literatury, nějaký vliv na to, jakým jste spisovatelem? Obdržel jsem několik cen v zahraničí, ale žádnou v Itálii, protože se neúčastním literárních soutěží. Měl jsem několik manuálních zaměstnání, a proto vím, že psaní není práce, ale spíše její opak – je to čas zachráněný v pracovním dnu. V tom se má zkušenost odlišuje od těch, kteří považují psaní za práci.

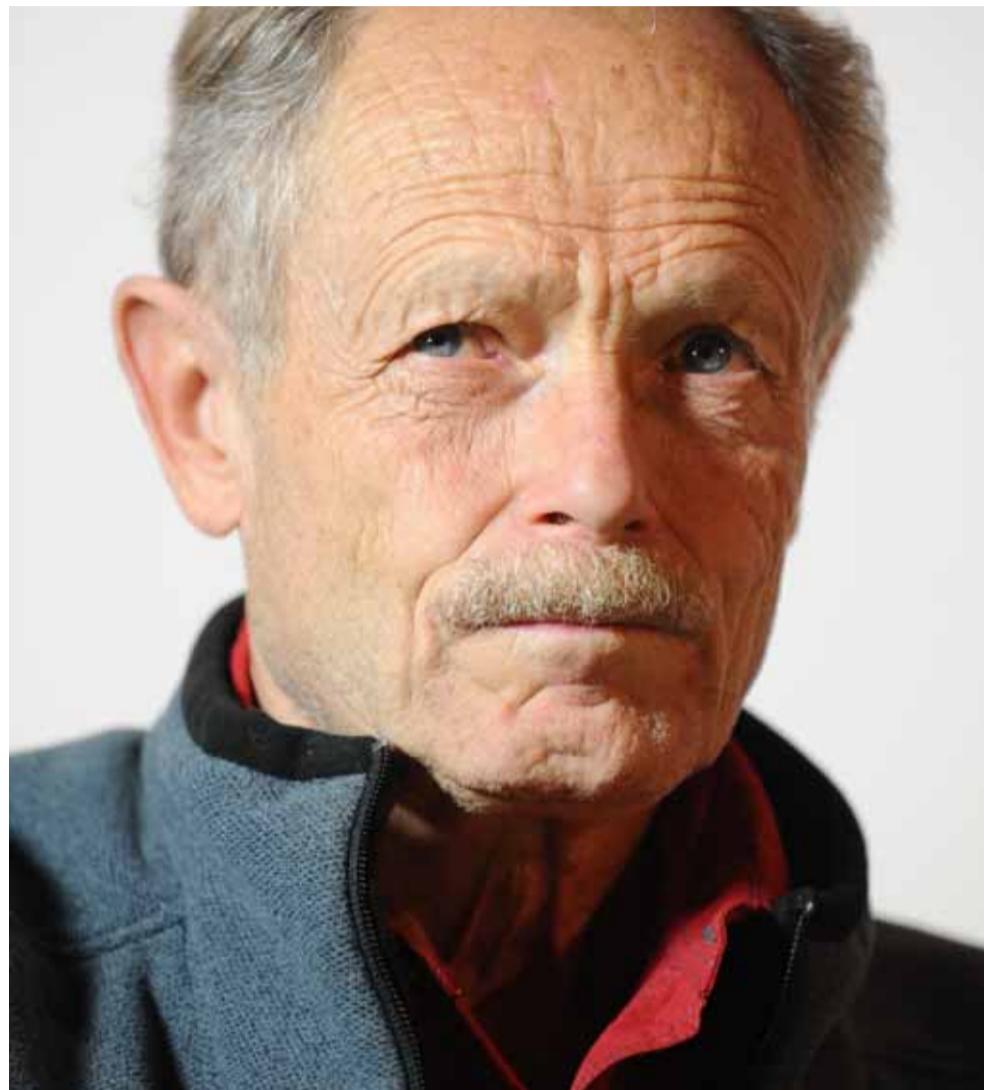
Proč jste se začal sám učit jazyky? Naučil jsem se další jazyky, protože jsem víc čtenář než spisovatel a chtěl jsem si rozšířit obzory. Jsem samouk, protože když jsem coby dospívající vyšel ze školy, rozhodl jsem se, že už nebudu mít další učitele.

Z vašich knih je patrná znalost Bible, ke které jste se přiblížil jako agnostik. Proč ateista cítí potřebu listovat Písmem? Jsem čtenářem těch posvátných stránek v původním jazyce, v němž byly napsány, a sice ve staré hebrejštině. Neobracím se k Bohu, ale současně ani nemohu vyloučit božstvo ze života věřících. Považuji se za nevěřícího. Ateista je naproti tomu ten, který chce vyloučit božstvo ze života věřících a považuje ho za pověru. V Písmu svatém jsem našel použitá slova, která má schopnost tvořit svět. Božstvo něco vysloví, aby došlo ke stvoření světla a světa. To, že slova mohou osvětlit, je cíl, kterého Písmo dosáhlo, a v tom není možné se mu vyrovnat.

První vaší knížkou, jež byla přeložena do češtiny, je *Boží hora* (Montedidio). Je to svým způsobem Bildungsroman odehrávající se v Neapoli. Je Neapol stále městem, kde je nutné dospívat rychle, nebo se začala podobat většině Itálie a Evropy?

Neapol je místem mého původu, místem prvního jazyka, místem, kde se utvořily mé city, volání po spravedlnosti, soucit i hněv. Neapol je mojí příčinou a já jedním z jejích důsledků. Čtvrť Montedidio je prostředím mého dětství, a je proto plná příznaků i zázraků. Tehdy měla nejvyšší dětskou úmrtnost na světě a děti, které překročily hranici mezi životem a smrtí, byly poslány do práce, a nikoli do školy. Každá rodina měla někoho, kdo emigroval do zahraničí. Město bylo také místem, kde tisíce amerických vojáků na propustce nacházely zábavu a úlevu. Bylo součástí nejen evropského, ale i světového Jihu. To dnes již neplatí.

Erri De Luca (nar. 1950) je italský romanopisec, básník a překladatel. Působil v levicovém hnutí Lotta Continua. Debutoval již téměř jako čtyřicátník v roce 1989 románem *Non ora, non qui* (*Ne teď, ne tady*), vydal řadu románů, esejů, několik sbírek povídek a básní. Sám se naučil hebrejsky a přeložil několik knih Bible. Je držitelem Evropské knižní ceny, založil kulturní nadaci *Fondazione Erri De Luca*. U nás vyšly jeho romány *Boží hora* (2002, česky 2015) a *Obnažená příroda* (2016, česky 2018).



Erri De Luca. Foto Niccolò Caranti

Neapol se stala součástí Severu a produkuje množství odpadů srovnatelné s jakýmkoli dalším evropským městem. Stále ale žije ve stínu hrozby sopečné erupce.

V knize hraje silnou roli střídání dialektu a spisovné italštiny. Nehrozí, že se dialekt stane jen výrazem folkloru či upjaté místní identity? Sám se sebou mluvím v neapolském dialektu, v dialektu si i nadávám. Dialekt je mluvou mých nervů, jež reagují na svět s pohotovostí krátkého a bezprostředního dialektu. Neapolský dialekt není možné vymýtit, zůstává pod kůží i těm, kdo strávili velkou část života jinde.

V posledních letech má Neapol jisté literární štěstí. Kromě vašich knížek vystupuje v románech Eleny Ferrante či v tvorbě Roberta Saviana. Jak hodnotíte tuto souběžnou existenci Neapole jako narativního prostředí? Neapol je legendární město, je dobře promíchanou směsí nádhery a příšernosti. Zrodily se tady nesmrtelné písně, lidová a intelektuálně náročná divadla, je místem, kde se usadily různé národy. A navíc vykazuje královskou lhostejnost vůči své pověsti. Dobré přijetí několika dnešních spisovatelů pro ni nic neznamená.

V posledních letech zastáváte vyhraněné politické názory, ať již na uprchlickou krizi či vládní infrastrukturní projekt, a současně jste vyjádřil přání, aby se spisovatelé stali hlasateli sociálních konfliktů, kterým je věnováno málo pozornosti. Jak se snažíte dostat této roli angažovaného spisovatele? A neexistuje ve společnosti, která tak málo čte, riziko, že vaše knihy budou přehlušeny vašimi politickými názory? Spisovatel by měl dle mého názoru dát hlas těm, kterým není dopřáno sluchu. Jako je ševcův cíl dělat boty, aby se ostatním lépe

chodilo, spisovatel by měl mít za úkol dát svobodné slovo umlčovaným, negramotným a těm, kdo volají, aniž by byli vyslyšeni. „Otevři ústa za ty, jimž hlas chybí/a za práva všech bezmocných“ stojí v knize *Přísluví ve Starém zákoně*. Může se stát, že si někdo nepřechte mé texty, protože nesouhlasí s mými názory. S tím nic nenadělám, čtenáře, kteří se vyhýbají mým knížkám, protože mají jiné politické přesvědčení, bych beztak ztratil. Spisovatel ve své době a společnosti není neškodný. Když tomu tak je, zdráhá se naplnit svou roli.

Vaše politické působení ale začalo dříve, než jste se stal spisovatelem. V sedmdesátých letech jste byl členem ochranné služby revoluční organizace Lotta Continua. Proč jste se stal revolučním aktivistou? Co zůstalo ze snu o komunismu? Stal jsem se revolučním aktivistou ve stolecích, které prostřednictvím revoluce změnilo tvář světa. Dnes platnost revolučního hesla vyprchala. Dvacáté století vytvořilo vše, co mohlo, v období, které znamenalo zásadní vykoupení ohromné masy lidí. Nic už nezůstalo, protože vyčerpalo do poslední kapky svou pohonnou hmotu.

Angažoval jste se v otázkách uprchlické krize, sloužil jste i na palubě nevládních lodí, jež zachraňovaly plavidla migrantů v nesnázích. Současně zdůrazňujete kulturní charakter migrací, jež jsou pevnou součástí dějin Středozezemního moře. Dnes ale posilují ti, kdo se k migraci stavějí nepřátelsky. Jak to celé skončí? Síli rozsévající strachu a nepřátelství, strašáci dnešních dnů. Zkušenosti minulého a předminulého století ale ukazují, že i tváří v tvář těm nejhorším sentimentům – i tváří v tvář Ku-klux-klanu – se migrace dokáže zabydlet v hostitelské zemi, protože její důvody jsou prostě silnější než negativní síly, které na ni reagují. Ve strašácích jednou zahnízdí stěhovaví ptáci.

CACTUS MARGESCENS HITLER

V úryvku z románu *Pro nedostatek důkazů* (viz recenzi na straně 3) nás italský spisovatel Claudio Magris přenáší do okupované Prahy. Ve „městě plném kamenných světců a bezbožníků nalitých pivem“ dožívá slavný přírodopisec a cestovatel Alberto Vojtěch Frič, obklopen zbytky své světoznámé sbírky kaktusů a suvenýrů z cest.

Dát jich tak spousty Němcům pod zadek, myslí si Frič, když přesouvá veliký květináč – ten kaktus je nějakých osmdesát centimetrů vysoký, o průměru jeden a půl metru – do kouta své velké místnosti přeplněné bednami, na to nejméně vlhké místo, ale také chráněné před poledním sluncem, které *Echinocactus* nemá rád.

Třicet beden plných trofejí, per, kožešin, shnilých exotických rostlin, cestovních deníků, fotografií z Mata Grossa, které nikdo nechce, to byl jediný jeho nábytek v bytě v Náplavní ulici. Přítel Kafka mu ho pomocí těch beden zařídil, natáhl mezi nimi hamaky na spaní, protože na postele nebylo místo, a dokud tam byl ještě Čerwuiš, přespávali tu občas i další kamarádi, v té zapakované mrtvé džungli, nebo možná jen podřimující pod starými razítky c. a k. pošty na bednách. V každém případě ty velké povadlé kaktusy, které všude možné vyčuhovaly a pořád ještě páchaly, vycpané pumy se skleněnými očima, ale i tak na číhané, zvlášť v noci, pokud na ně člověk šlápl, když v polospánku slézal z hamaku. Nejhorší bylo, když někdo náhodou potřeboval bednu, vešel dovnitř rozvrzanými dveřmi a za jeho nepřítomnosti si jednu prostě vzal, obsah přitom vysypal na podlahu – kůže z guanaka nebo jaguára, slovníčky šestatřiceti indiánských jazyků v sešitech, shnilá rajčata, všechno rozházené mezi velkými uschlými šarlatovými květy, v kaluži pokojně sražené krve.

Od té doby, co je Čerwuiš pryč, visí tu už nad džunglí kaktusů jen jedna houpací síť, ta jeho. Když provazy povolí, jak se občas stává, zvlášť v noci, bodne ho pichlavý vrcholek kaktusu *Cereus giganteus* do zad nebo do hýždě. Probudí se, svěsí paži ze sítě dolů a tápavě se snaží utrhout malé červené, velmi chutné plody. Když trochu vykloní hlavu, vidí *Copiapoa cinerea*, válečnou kouli s ostny propletenými do neskutečných klikyháček. Zářezy oddělující jednotlivá žebra jsou sečné rány, je to medúza stočená do klubíčka v nočních vodách.

Není špatné žít v akváriu, když Prahu okupují Němci. Kdyby ty ostny byly opravdu jedovaté a nevyvolávaly jenom lehké zanícení kůže, stačila by jedna jediná *Opuntia* se svými miliony ostnů na zničení třetí říše. Už mnoho let, od dob, kdy tu býval Čerwuiš, je ta místnost plná kaktusů a sešitů, do nichž Frič zapisoval své monumentální dílo o čeledi kaktusovitých. Některé kvetou ve dne, jiné v noci. Květy se otevrou a zavrou, zavlní se ve větru, zakomíhají a změní barvu, zelené květy s červeným nádechem kaktusu z rodu *Cereus* se obrátí naruby, bílá v jejich vnitřku je zpěněný hřeben vlny, hebká vatová *Cephalocerea senilis* se noří do hlubin jako bělovlasá hlava starého námořníka pohlcená vodami. *Echinocereus pentalophus* je trhlina ve tmě, z níž prýští krev, několik slunců zaplame, ale hned následuje kolaps, šiky pavéz protatých šípů, kopí napřážená na obranu lodě uvízlé u pobřeží, hvězdy vybuchují, černé díry pohlcují květní koruny, měkké chomáče mračen se svinují a najednou se z toho mlžného chmýří vysunou jemné drápky a hluboko se zatnou.

Válka nebo láska, čarovná krása velkých manévřů, nečekané rány dýkou do srdce. Galaxie se rozpínají a smršťují, osel chce žrát opuncii, *nopalnocheztli*, jak jí říkají Mexičani, ale po listech lezou červíci, bílí zvenku a rumělkoví uvnitř, zanechávají za sebou slizkou stopu a odradí drsný jazyk osla, ten couvne a nechtěně přitom zašlápně pár dalších kaktusů snažících se vyrašit ze země, v noci shoří meteorit. Ženská vajíčka, chlupaté falické stonky, chmýří v podbřišku ukrývá bodliny jako zubatá vulva Čamakovů, *Euphorbia aeruginosa* se vypíná jako hnízdo hadů, *Hoodia gordonii* je motýl, který dosedl na ostny, ale je tak lehounký, že ho to nezraní,

Astrophytum asterias dorůstá do výšky čtyř centimetrů a *Cephalocereus* až do patnácti metrů. Některé žijí pár roků, jiné desítky let, další celá staletí, jako *Carnegiea gigantea*. Rakouské mocnářství taky přežilo staletí, květy královně noci, *Slenicereus grandiflorus*, jen pár nočních hodin. Jak dlouho vydrží třetí říše?

Fričovi se moc nevede, spíš to jde čím dál hůř. Těch sto padesát korun, které dostal od Náprstkova muzea, přijal – spíš nevolky než volky, on, který skolil jaguára v boji tělo na tělo (víceméně) a jednal jako rovný s rovným s náčelníky největších kmenů – jako zálohu na mlhavou příští spolupráci, přičemž dobře věděl, že je to fakticky almužna, ale neměl tu kuráž odmítnout energické paní Náprstkové, která si nespíš říkala, že ve městě plném kamenných světců a bezbožníků nalitých pivem se jednou za čas může udělat dobrý skutek. Ale ani když s těch sto padesát korun docházelo, nepřestal se směle pouštět do úctyhodných otců rodin, když mu předhazovali indiánskou manželku jménem Lora-y, Černá kachna, a dceru Hermínu, které zanechal na březích Paraguaye, a přitom sami měli milenku v Modřanech. Anebo poukazovat na různé pavědce a pisálky, kteří lícili západní Indii, kde jakživi nebyli. Nakonec mu nejenom *Prager Tagblatt*, ale i *Národní listy* a farní věstníky přestaly otiskovat články, jichž si naopak vážily vědecké akademie v polovině Evropy a poskytovaly jim prostor ve svých publikacích, aniž mu za to zaplatily groš, protože akademie, a zvlášť ty nejvhlasnější, nemají peníze na vyhazování, naopak je potřebují. Stejně jako žebřáci na Karlově mostě, kteří možná hrají na housle líp než členové orchestru Smetanova divadla, ale za to, co od kolemjdoucích vyberou do nastaveného klobouku, nemají ani na nový klobouk, zvlášť když nedokážou odolat Staropramenu, nebo taky burčáku v těch pár týdnech po moravském vinobraní, kdy se sežene i v některých pražských vinárnách. Od té doby, co už ani neměl přednášky ve Spolku žurnalistů, protože bez Čerwuiše nikoho nepřitahovaly, to šlo od desíti k pěti.

A oni mají tu troufalost se mě zeptat, proč jsem tenkrát přivezl s sebou Čerwuiše a dceru Hermínu tam nechal? No protože jí je tam dobře, stejně jako její matce Lora-y, Černé kachně. To byste chtěli, abych je přivezl do Prahy, kde budou vyplašené jak noční ptáci za slunce, které se zčistajasna zbláznilo a vychází o půlnoci – *dei-č*, slunce, je nepřítel Čamakovů. Aby se po nich sápalí opilci? Byly opuštěné? Takhle jsou aspoň v bezpečí před tím lesem hákových křížů, který je mnohem horší než džungle tam u nich. Spíš co bude s námi...

Profesor Viktor Krahulík z Karls-Universität, nejstarší německé univerzity, píše monumentální dějiny Čech, od Libuše – tedy od Přemyslovců, přičemž kritizuje Boleslava I. za připojení Čech k říši – až do přítomnosti. Píše je už léta, chtěl je mít hotové v prvním desetiletí svobodné republiky, ale jednotlivé příběhy jsou komplikované, navzájem propojené, monografie měla dospět až k událostem dne, kdy ji odevzdá nakladateli – ten nápad mu byl povzbuzením. Když člověk sepíše celý svůj příběh, může být spokojený, už se v životě nemusí dál lopotit, má to za sebou. Jenže ve chvíli, kdy ho ráno 15. března dopisoval a pak si chtěl zajít do kavárny přečíst noviny, stály už v 10.42 německé tanky a kanony seřazené na Václavském náměstí pod sochou svatého patrona země. V Praze je klid, hlásaly noviny. Advokátní a lékařská komora doporučovaly svým židovským členům, aby si našli árijské zástupce,

Kde domov můj, zpívá se v české národní hymně. Krahulík nedokončí historii Čech, ta už skončila, není potřeba ji uzavírat. To Frič svého díla o kaktusech – *O kaktusech a jejich narkotických účincích* – nenechá. Ani on neví, jestli jde o léčivé látky nebo jedy, velký rozdíl v tom není. Opium, jímž si trpící ubožák, se kterým je stejně amen, ulevuje od bolesti a chce přivodit konec dřív, je jed, nebo lék? A tak píše. Dějiny kaktusů, na rozdíl od Čech, nikdy nekončí.

Ktož jsú boží bojovníci, pje dav, který se vyhrnul z protestantského kostela svatého Mikuláše a z kostela Nejsvětějšího Salvátora, všichni míří na náměstí k pomníku Jana Husa, legionáři v civilu a děvčata v krojích – pravdy každému přejte, je napsáno pod pomníkem buřiče. Pravda se obrací. Tenkrát německí křižáci prchali ozlomkrk pod svístem šípů a mečů a za chraplavého zpěvu chorálu, kdežto teď článek na první stránce *Prager Tagblattu*, který se několik týdnů nedal, končí *Heil Hitler*. Šéfredaktor Rudolf Thomas se už na to nestihl podívat, se ženou si pomocí prášků sáhli na život. Ještě štěstí, že Hus už byl upálen, teď by to měl horší.

Na letenském stadionu porazí Praha Borussia 2:0, první české vítězství nad Němci po pěti stech devatenácti letech. Jan Žižka, jednooký husitský vojevůdce, porazí císaře Zikmunda na Vítkově. Je pěkné vidět brankáře Borussie na zemi a míč v síti, na Vítkově se tyčí kopí a koulejí se hlavy, Češi na stadionu tleskají, i děvčata v krojích, Němky tu jsou v dirndlech, Češky jsou koketnější a elegantnější. Na Letné to skončí 2:0 pro Čechy, Máchovy ostatky vyzdvihli před měsícem a uložili do hrobu největší čeští básníci století Halas, Hora, Seifert a Holan. Poezie má svou váhu už jen na pohřbech, spouští máry do hrobu, klesá do hrobu.

Ten gól, hlavně ten druhý, byl mistrovský, Průšáci na to vyjeveně koukali s pusou dokořán nad dresem i pod přílbou. Mezitím už od ledna devětatřicátého jsou Židi vyháňeni z veřejných institucí a jiných státních zaměstnání, německá univerzita už před rokem vyloučila židovské studenty a profesory, u Bumbříčků a v kavárně Technika si čeští fašističtí studenti vykládají, jak udatně zakročili proti synagogám a židovským obchodům. Jan Vrzalík, jeden z jejich vůdců, nenávidí Němce, Židy, marxisty, zednáře, liberály, socialisty, komunisty, katolíky, zkrátka všechny. Když se dostane k moci Hitler, volá i on nadšeně *Heil Hitler* a zjistí, že Němce miluje, ale ne ty v Čechách, to jsou samí Židi. Kdo ví, jak by skončilo utkání mezi Němci a pražskými německými Židy.

Cedulka *Opuntia* – *Opuntia bigelovii*, abychom byli přesní –, zavěšená na jedné z větví, spadla už dávno, možná ji ohryzaly myši. Ty jsou ve starém bytě v Náplavní ulici čím dál početnější a drzejší od té doby, co už skoro nezametá podlahu a nechává tam válet kůrky chleba a sýra, které chroustá vleže v hamaku nataženém mezi bednami a čím dál uvadlejšími rostlinami, ani ty moc často nezalévá. To má udržovat byt v čistotě, když po městě chodí SS, gestapo, Klipo Kripo a Kruppo Kriminalpolizei a podobně a odprásknou, koho je napadne? Houby, kdyby to šlo, tak ať je z něho radši obrovské smyččtý – apokalyptická shnilých odpadků, tmy zbytků jídla, výkalů, které vystupují ze stok, řinou se z klozetů a naplňují místnosti, přepadají z oken, tečou po silnici, hromadí se a stoupají strmými ulicemi Malé Strany, smrdutá láva překrývající vše. V Praze ani nikde v Čechách nejsou sopky, ale to, co lidé snědí a vyloučí, a prach z předmětů, které se opotřebávají, a drolící se suť ze zdi a mrtvol v rozkladu by mohly působit jako láva a všechno zaplavit. Kupole Svatého Mikuláše se tyčí nad mořem sraček

Claudio Magris

jako ostrůvek, až taky zmizí, kříže se propadnou do hlubin a s nimi i vyhlazovači a jejich svastika. Všichni jsou tam dole, hnijí a smetiště se zvětšuje.

Vojtěch je připravený shnit, aby rozmnožil tu bahnitou potopu, to jediné, co snad může zkrotit triumfující bestii, která drží v drápech protektorátní Prahu jako jaguár pásovce a tu jí urve tlapu, tu zas kus tváře. Ležet v houpačce síti a čekat. Už celé týdny, měsíce nevychází z domu, jí staré suchary a maso z konzervy, občas mu něco donese sousedka, které kdysi vyléčil infekci, chtělo to jen malinko vyříznout, jako to dělal mockrát v pralesi s Čamakoky, nic to nebylo, ale ona mu zůstala vděčná. On čeká, zatímco jeho kaktusy usychají. I ostny *Opuntie* zčernaly, to znamená, že větve zestárlý. Z červenofialových květů jsou už jen tmavé skvrny, kdysi to byla Venušina poupata, korunka Lora-y, která se rozvíjela sladká, vlhá a žhavá, teď jsou to cákance zaschlé krve, suchá, už léta nemytá vulva.

Dějiny jsou jeden velký strup zaschlé krve, odškrábnout ho už nejde, ale možná že pod tím výrůstkem je ještě život, voda, která teče, srdce, které miluje a nebojí se Nor Yo Ri, nestvůry, jež dokáže ochromit pohledem. Čamakové říkají, že vypadá jako kajman a žije v okolí Fortín Bogado, místa, odkud není návratu, v bažinách neznáma a smrti. Pod hamakem je hnisající kaktus, který jako by měl oči, odpudivé houbovitě otvory, jako jsou oči Nor Yo Ri. Budu mu říkat Hitler, jsem

přece slavný tvůrce názvosloví kaktusů, Jan Křtitel novotvarů, kterého uznávají vědecké akademie celé Evropy, i teď, kdy Evropa už neexistuje. Ten sliznatý kaktus zaplavil místnost, jako *Opuntia* zaplavila svými semínky a pichlavými plody Austrálii, třicet milionů hektarů přeměněných na ježaté neúrodné houští. *Opuntia microdasys* má miliony ostnů, miliony bajonetů probodávají Evropu skrz naskrz, krev odkapává jako z cedníku. Zanedlouho už žádná nebude, o konečném řešení bylo rozhodnuto na konferenci ve Wannsee, z valné části díky Heydrichovi, našemu Reichsprotektorovi, který ho zvláště zapáleně prosazoval. Třeba nenáviděl Židy, protože se mu ve škole posmívali a říkali mu Žid Süss, a tak ze vzteku, že se stal obětí beránkem celé třídy, jakmile to šlo, dal průchod své zlosti a chtěl vyvraždit všechny Židy, všechny obětní beránky naráz a jednou provždy. Kdo ví, proč ne všechny Němce, všechny ty, co po něm plivali a volali na něj „Süss, Süss“. Třeba se právě z některých z nich – krásných, blondatých a *stur* – stala později v Praze jeho tělesná stráž a on se nevědomky pomstil tím nejkrutějším způsobem, když z nich udělal bestie a nechal je ušpinit se krví.

Ostny bodají do krve, ale i když jsou hrozný v kádi řádně vymačkané a žádné víno už nevytéká, nejradši by člověk dusal dál. V tisícileté říši nebude ani kapka krve, možná už teď ji všechnu vycedili. Všechno je suché,

ztrouchnivělé, lidstvo vysušené jako tresky na slunci, ztuhlé jako brouci zapouzdření v kameni. Vyhrávají, protože je už nejde zastavit, nemají žádnou krev, kterou by mohli prolít. Náš pan prezident Hácha běhá kolem stolku a pláče, jako tenkrát v Berlíně, a Hitler s Göringem běhají za ním s listem papíru, kde je už všechno pěkně sepsáno – bezpodmínečná kapitulace –, i s perem, aby podepsal, a on jim utíká kolem stolu a pláče a pak podepíše, aspoň si mohl otevřít žílu a podepsat se krví, tak se to dělá s ďáblem.

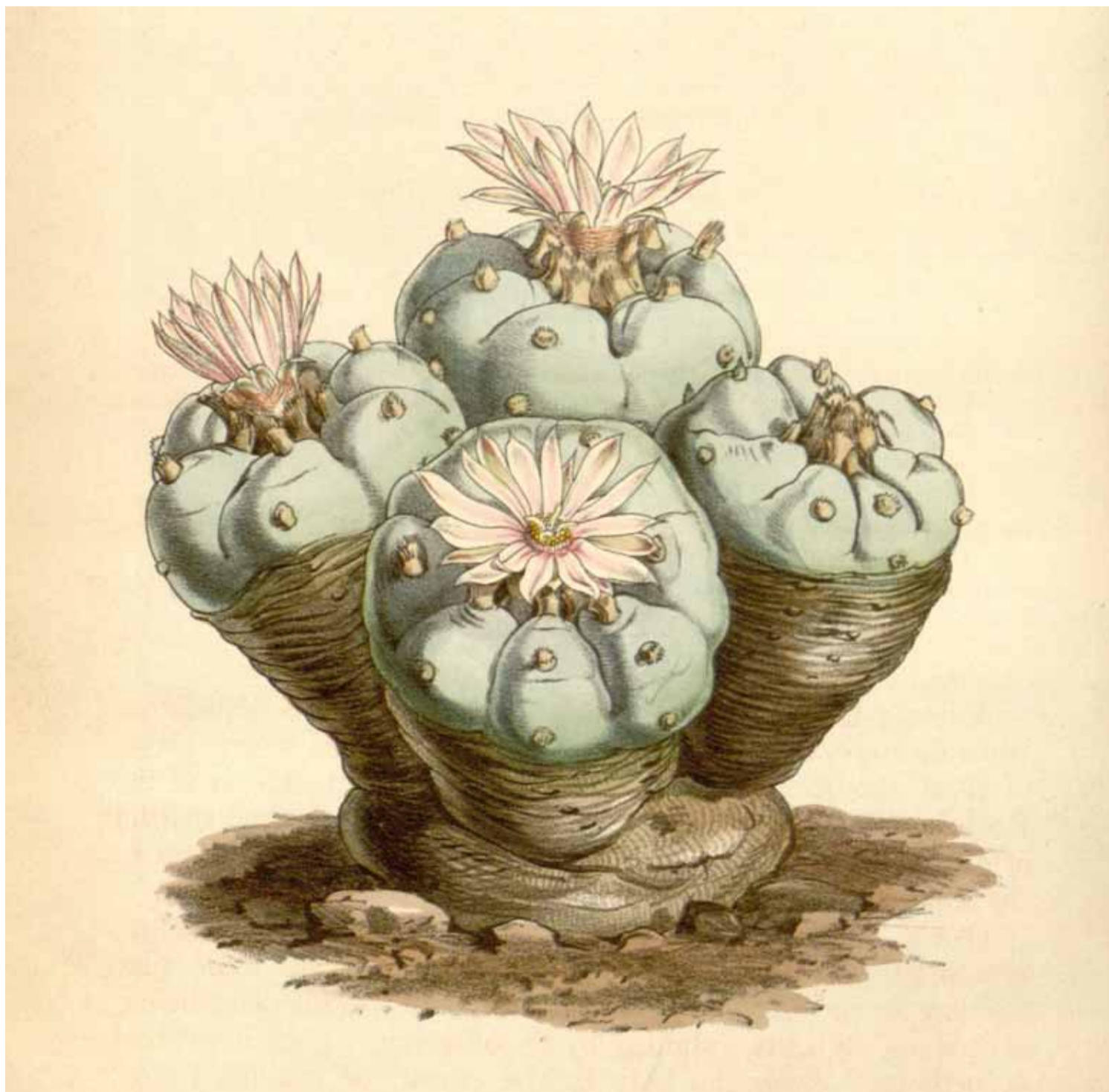
Ale dobrá, štedrá krev, připravená být prolita, když bude potřeba, aby to zastavilo zlé duchy, tu pořád ještě je. Například Tři králové jí mají na rozdávání, jen těch atentátů proti Němcům kolik napáchali, nejenom v Praze, ale taky v Berlíně. Byli by zabili i Himmlera, protože měli všechno pečlivě připravené, však taky bomba vybuchla ve správnou chvíli, jak bylo naplánováno, na vteřinu přesně. Jenže vlak s Himmlerem měl zpoždění, přijel až po výbuchu. Ano, ještě se dá pít na zdraví člověka, existují-li lidé jako Václav Morávek – právě on založil odbojovou skupinu Tři králů. Když vyhodí do vzduchu most nebo nádrž, pošle Heydrichovi pohled podepsaný celým jménem, na němž mu sděluje, že to byl on a že ho zdraví.

Němci dokonce, aby ho dopadli, vytvořili speciální skupinu, kterou řídil důstojník gestapa Oskar Fleischer, a když se Václav

jednou večer dozvěděl, že Fleischer sedí v hospodě – nejspíš u Bumbříčků nebo v Technice, jedné z těch, kde se už dříve scházeli fašisti –, trochu se zamaskoval, zašel tam a nechal si od Fleischera připálit cigaretu, náležitě mu poděkoval, pak se odporoučel a pár minut nato našel Fleischer v kapse lístek, na kterém ho král – Kašpar, Melichar nebo Baltazar? – pozdravoval a psal mu, že ho mohl zabít. Určitě by ho sejmul jednou ranou, ten pobožný pistolník, jak Václava nazývali – protože v kapse nosil neustále Bibli a pistoli, nikdy neminul, věřím v Boha a ve svou pistoli stejně neomylnou jako on, říkal –, jenže v hospodě bylo moc německých vojáků a ti by ho okamžitě odpráskli, to by nestálo za to, padnout a zabít přitom jenom jeho. Jsem připravený zemřít, pane inspektore, ale za cenu alespoň deseti Němců – z SS, z Kripa, z Gestapa, to je fuk –, jen jeden je málo, vy nestojíte za jednoho ze Tři králů, a tak vám já, král, dávám milost nebo přesněji řečeno odkládám popravu, brzy na shledanou. Fleischera málem trefil šlak, když si ten lístek přečetl, jakoupak milost, Václav si skoro mohl ušetřit kulku. S řevem vyletěl na ulici, zastavoval každého, kdo šel kolem, byl z toho mazec, to my Češi máme rádi, když popijíme ve vinárně a po čase začnou lítat skleničky. Fleischer dokonce chytil za flígr jednoho vysokého, váženého pána, německého oficíra v civilu, a ten mu vlepil pár facek.

Ne, krve je pořád ještě dost v zemi Žižky, jednoho husitského vojevůdce, jemuž i jedno oko stačilo na to, aby rozprášil císařská vojska. Jenom já už žádnou nemám, jen tu vylehávám v hamaku obklopen pavučinami, těmi jemnými bílými vlasy bez krve. Dokonce i pavouci je opustili, už tu skoro žádné nevidím, taky je ty jejich máry omrzely... Jediné, co každý den udělám, je, že vyhodím pár kaktusů z nejkrásnější sbírky v Evropě. Není to snadné, protože je jich spousta. Píchají mě ze všech stran, sundám nohu ze sítě a do paty se mi zabodne trn, kdysi jsem je uměl brát do rukou, ale teď se vždycky popíchám, jsem samá bodlina, je ze mě taky kaktus, radši se ale nijak nepojmenuju, nejsem součástí sbírky ani svého názvosloví, pro potomky nebudu *Echinocereus rigidissimus* nebo kulovité *Astrophytum*.

Z italského originálu *Non luogo a procedere* (Garzanti, Milán 2015) přeložila Kateřina Vinšová.



Psychoaktivní kaktus *Lophophora williamsii* je jedním z hlavních hrdinů Fričovy knihy *O kaktzech a jejich narkotických účincích*, vydané roku 1924

Claudio Magris (nar. 1939) je italský spisovatel, překladatel, germanista a esejista. Bývá řazen k postmoderní literatuře. Debutoval románem *Illazioni su una sciabola* (Dohady o jedné šavli, 1984), u nás vyšly jeho knihy *Poslepu* (2006, česky 2011), *Dunaj. Životopis řeky* (1986, česky 1992), *Daleko odkud. Joseph Roth a východožidovská tradice* (1971, česky 2010), *Habsburský mýtus v literárních dílech rakouských spisovatelů 19. a 20. století* (1963, česky 2002) a *Mikrokosmy* (1997, česky 2000). Nakladatelství Mladá fronta chystá vydání románu *Pro nedostatek důkazů*. V roce 2016 autor získal Cenu Franze Kafky.

URBAN TALKS

Cyklus přednášek významných současných architektů a studií

ČT 11 / 04 19 . 00
Smiljan Radić (CL)

ST 17 / 04 19 . 00
Bentham Crouwel Architects (NL)

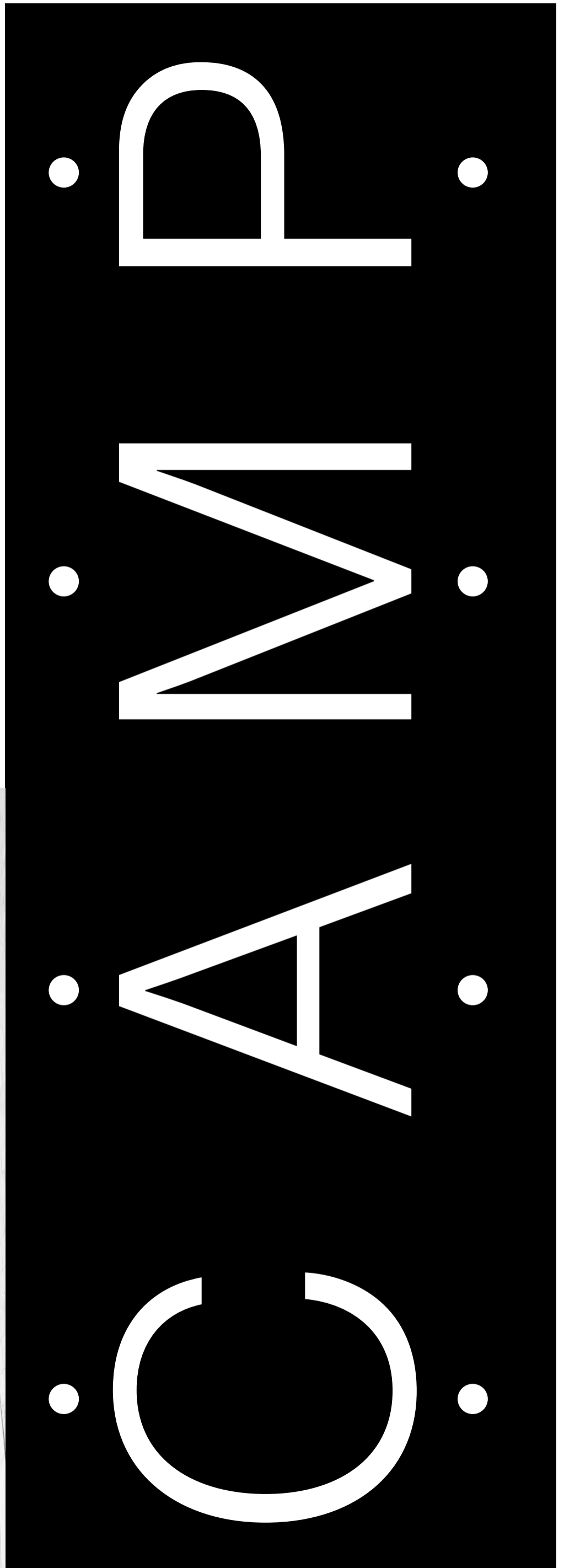
ČT 09 / 05 19 . 00
LAN Architecture (FR)

ST 19 / 06 19 . 00
Snohetta (NO)

Centrum Architektury a Městského Plánování
Vyšehradská 51, Praha 2, www.praha.camp

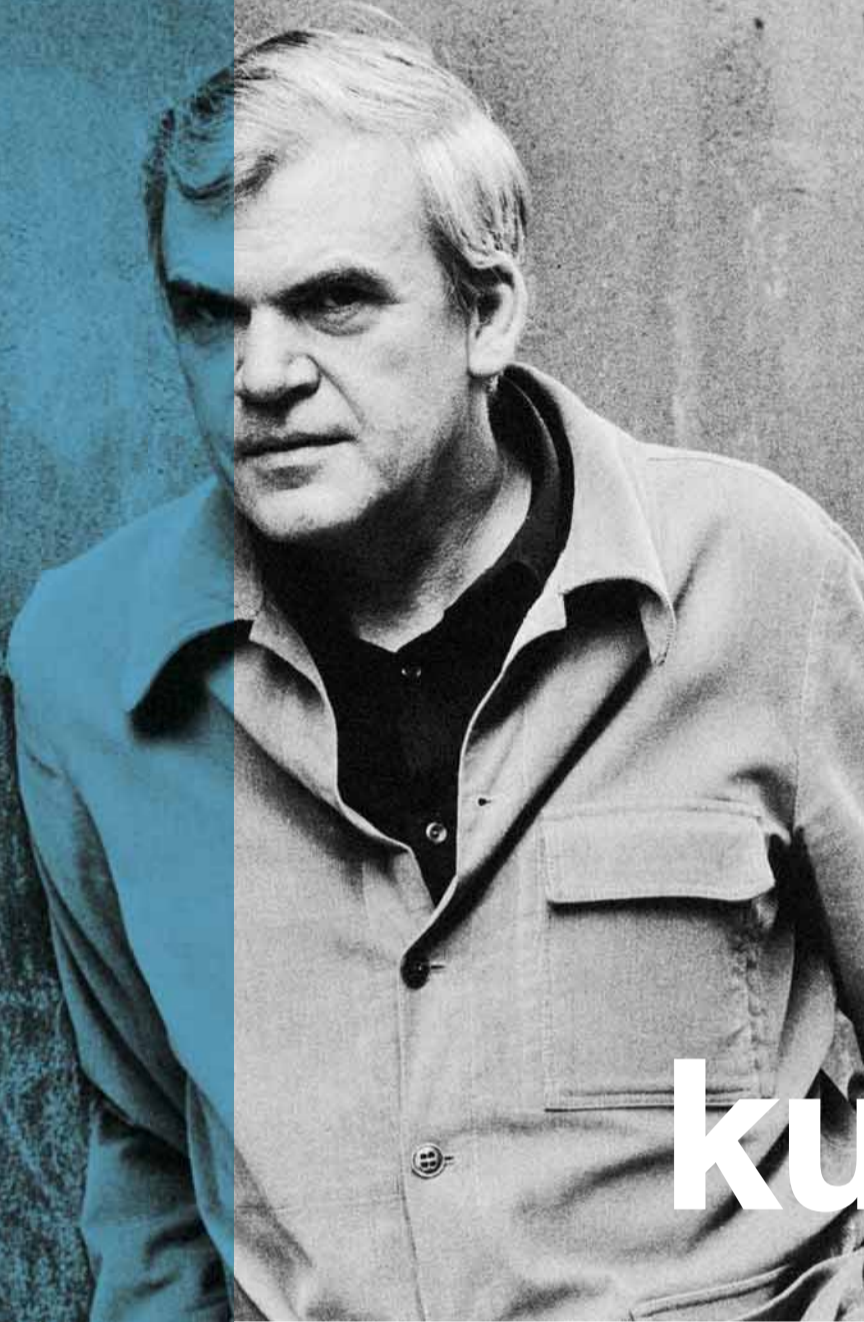


Foto: Cristóbal Palma





Vltava
Český rozhlas



**Každý člověk může
dosáhnout větší
či menší, kratší
či delší nesmrtelnosti**

Poslední dílo napsané
v češtině čte
Lukáš Hlavica

Četba na pokračování
23. dílná série
denně od 1. dubna
v 18.30 na Vltavě
Od 24. dubna na
2 týdny k poslechu na
vltava.rozhlas.cz

nesmrtelnost

kundera

dům umění
ústí nad labem

Město jako scéna přivlastnění

Hosté:
Zuzana Brodilová
Filip Vidimský
Alžběta Medková
Lukáš Rychetský

Moderovaná
diskuze

23/4 2019

17 hodin

Ve spolupráci se Společností
pro estetiky, Platformou politiku
a estetiky a A2.

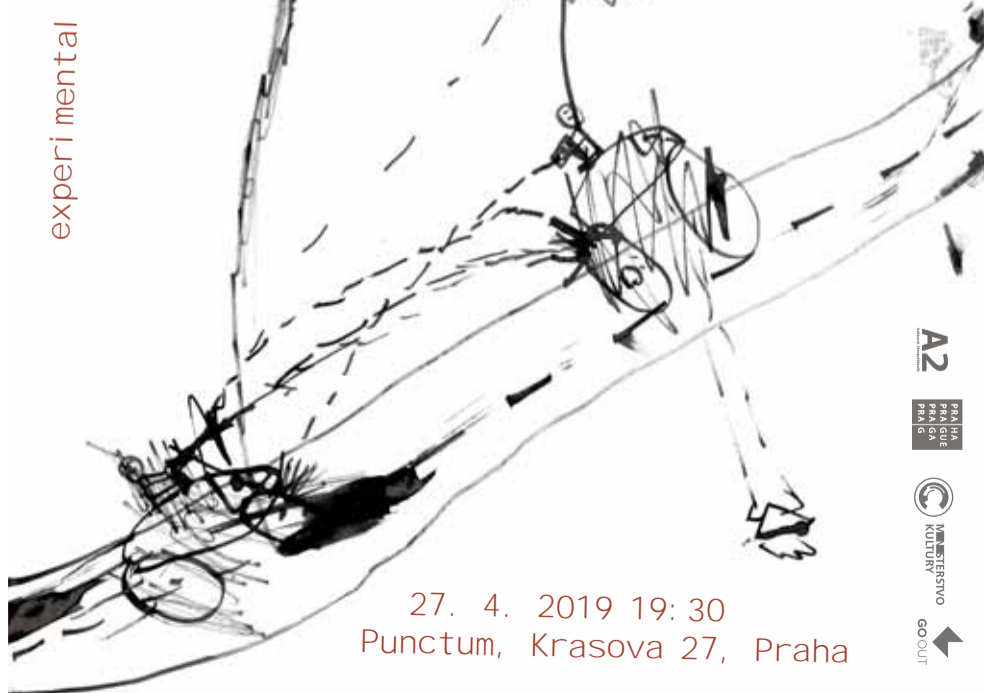
XV. FOD UJEP Ústecký kraj MINISTERSTVO KULTURY

A2+
A2+



Rovar17 /HU/
Xpl dngl ke /HU/
Whi te Wi gwam /CZ/
Säkki kangas /CZ/

experimental music series



27. 4. 2019 19:30
Punctum, Krasova 27, Praha

A2

PRÁKE
PRÁKUE
PRÁKUE
PRÁKUE

MINISTERSTVO
KULTURY

GO OUT

3
4
18

www.souvislosti.cz

revue pro literaturu a kulturu

WERNISCH / OUŘEDNÍK
SUCHÁNEK / RAUVOLF
DVORSKÝ / KRÁL
PELÁN / HOUSKOVÁ
JAMEK / MIKEŠ
SCHNEEDORFER
RILKE / UTASSY

