

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

24. 4. 2019 ROČNÍK XV

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

VLADIMIR NABOKOV

9



Ilustrace Alexey Klyuykov, 2019
ISSN 1803-6635



filmový Řbitov zvířátek / Feminismus pro 99 procent / Česká taneční platforma 2019
nad Reálem Jana Škroba / kreativní nonfikce / reportáž o diskriminaci agenturních pracovníků

Disentní boje o realitu

PETR FISCHER

Známé pořekadlo, že stokrát opakovaná lež se stává pravdou, se v době sociálních sítí stalo silnou mocenskou strategií. Už není třeba něco dokazovat či vysvětlovat, stačí, když vaše verze světa dostatečně dlouho zůstane v oběhu a má co nejširší dosah, a realita se jí sama přizpůsobí. I v českém politickém prostředí se ostatně v tomto ohledu podařilo již mnohé – a to dokonce ještě před nástupem sociálních sítí, které ovšem staré postupy pozvedly na novou úroveň.

Typickým příkladem je diskuse o klimatických změnách. Devět a půl z deseti vědců o tomto fenoménu dávno nepochybuje, a přesto se posledních patnáct let šíří Českou republikou pochybovačná rozprava, v níž se všechna fakta převracejí a rozemílají na relativizující pseudofaktickou moučku, kterou se pak intenzivně a trpělivě krmí „selský rozum“ společnosti. Nejprve se tak dělo vlivem prezidenta Václava Klause, profesora ekonomie, který šířil propagandu proti zelené politice na základě svého pečlivého podtrhávání ve „velmi vědeckém“ poznámkovém aparátu románu *Říše strachu* Michaela Crichtona. Prezidenta nemožnou média ve svém zpravodajství a publicistice dost dobře vynechat, a tak Klausův environmentální blud cestoval veřejným prostorem rychlostí populárního vtipu. Vtip to bohužel přestal být ve chvíli, kdy Klausovy okrajové názory začaly být podporovány autoritami vědeckými. Co na tom, že šlo o záměrně disentní postoje, často vytvářené za účelem přitáhnutí pozornosti, zvýšení vlastní ceny soukromým marketingem! Když se pak ony skeptické „pravdy“, odhalující spiknutí „ekoteroristů“, začaly šířit po internetu, bylo dokonáno. Z bludu se stala pravda. Svět chce být klamán – má to mít.

Česká společnost zdá se být společností permanentního disentního odporu – když nám dají svobodu, staneme se bojovnými disidenty. Jakmile máme pocit, že někde vládne až příliš většinový názor, začíná nám

to být podezřelé a stavíme se na odpor. Co na tom, jak se věci mají reálně, beztak je všechno věcí názoru, a názor, to je posvátná kráva doby. Zejména pak v postkomunistických zemích, trpících frustrací ze Západu, který nás kdysi opustil, nechal nás na holičkách a v této historické nespravedlnosti pokračuje tím, že nás chce ekonomicky i politicky ovládnout, zneužívat a vysávat. Odtud všechen ten iracionální odpor



Kresba Silvie Vavřinové

k Evropské unii, kterou platí a vedou „nenašytní zrádní Němci“ a ještě zrádnější a perfidnější Francouzi. Postavit se na odpor nepřátelům, kteří by nám nejraději vzali i náš symbol bohatství – sice slabou, ale stabilní korunu –, pak dodává velké části společnosti jinak chybějící národní hrdost. Bohužel stále častěji platí, že realita je to, co za ni prohlásíme, nebo spíš, o čem se necháme přesvědčit. Realita se tak stále více mění v projekci frustrací a osobních trápení, přenášených na velké nepřátele: elity Evropské unie, elity vědecké, informační

a jiné. Sociální síť svou rychlou cirkulací a schopností propojovat nepropojitelné umožňují kumulovat tuto „disentní“ sociální energii, patřičně ji nafukovat a mohutně rozprašovat do všech koutů virtuálního prostoru, odkud dříve nebo později prosakuje do reality. Potom lze uvěřit čemukoliv: tomu, že globální změna klimatu je mýtus, protože zvedání hladiny moří je jen obvyklý historický výkyv; že co terorista, to muslim, jak to tvrdí náš disentní prezident Miloš Zeman; že v Praze žijí paraziti, tyjící z práce venkova; a nakonec třeba i tomu, že Země je placatá, pád newyorských mrakodrapů 11. září 2001 byl dílem spiknutí americké armády nebo že homosexualita je nemoc, kterou lze vyléčit skotskými střiky.

Naprostá, ničím nespoutaná svoboda (je ale svoboda bez limitu svoboda?) virtuálního prostoru, v němž se může komukoliv říkat cokoliv a přitom mít permanentní pocit vlastnictví pravdy, otevřela prostor politického boje, s nímž demokracie obnovovaná v dobré vůli a z přesvědčení většiny po listopadu 1989 vůbec nepočítala. Je to pole, na němž se nebojuje pouze o výklad reality, o její více či méně stranickou nebo ideologickou interpretaci, nýbrž o realitu vůbec. O to, zda ještě najdeme minimální shodu, minimální společenský základ, na němž se potom můžeme do krve pohádat o správu věcí veřejných.

Společenská smlouva, kterou jsme uzavřeli novou Ústavou v roce 1993 a která byla potvrzením změny režimu, vycházela ze shody na určitém vymezení reality, na určitých způsobech legitimizace. Pokud se toto vymezování takto radikálním způsobem mění, není vyloučeno, že dříve nebo později bude potřeba vyjednat úplně novou smlouvu, hodící se do přicházejícího světa tekutých „informací“ globálního binárního éteru. Anebo, což bude daleko těžší, obhájit smlouvu, kterou doposud máme. Vydát se disentní cestou proti současnému „disentu“, jenž se pomalu a jistě stává establishmentem. Inu, dissent – český uděl!

Author je publicista.

editorial

Pár dní před vydáním tohoto čísla uplynulo 120 let od narození Vladimíra Nabokova, jednoho z nejvýznamnějších spisovatelů 20. století, v jehož románech se pozoruhodně střetává pozdní modernismus se zárodkem postmoderní literatury. Možná i proto je jeho dílo dodnes živé a provokativní. V rozhovoru, který s ním v polovině šedesátých let vedl budoucí futurolog Alvin Toffler, nám ruský spisovatel poodhaluje svou tvůrčí metodu i pohled na umění: „Představitost bez poznání vede jen na dvorek umění primitivů, k dětským čmáranicím po zdech a pořvávání na tržišti. Umění není nikdy jednoduché.“ O roli vzpomínky a vzpomínání v Nabokovových prózách a především v jeho autobiografii *Promluvy*, paměti píše Mariana Prouzová, o jeho ambivalentním postoji k ruské sentimentální próze, k literárnímu kýči, ale i k samotné možnosti psaní ve svém eseji uvažuje Miroslav Olšovský. Vaší pozornosti doporučuji také rozhovor s Nabokovovým prasynovcem, českým lingvistou Vladimírem Petkevičem, který mluví o osudech své rodiny, šachách a ruské emigraci ve dvacátých letech minulého století, ale třeba i o tom, proč si nikdy nepřčetl *Lolitu*. Mimo téma opět doporučuji reportáž našeho anonymního spolupracovníka NoMada. Tentokrát popisuje porušování práv agenturních pracovníků místního velkoskladu, které ostražka každý den vyslává do spodního prádla. Karel Kouba

z obsahu

- 4 Gesto vzdorující puči. Nedávné španělské dějiny v próze Javiera Cercase / Matěj Metelec
- 9 Bílí muži přicházejí o iluze. Film Na špatné straně režiséra S. Craiga Zahlera / Jarmila Křenková
- 11 Tělo samo je příběhem. O tanci s Viktorem Černickým / Marta Martinová
- 13 Lucifer na straně žen. Angažovaný ambient Marie W. Horn / Jan Šamánek
- 15 Bílá tíseň. Nad ústeckou uměleckou scénou / Tereza Záchová
- 20 O jeho světovosti jsme nevěděli. S Vladimírem Petkevičem o Nabokovově rodině a díle / Marina Luptáková
- 29 Fronta. Reportáž o šikaně agenturních pracovníků / NoMad
- 30 Mobilizace nestačí. XR CZE na rozcestí / Vít Bohal, Sebastian Chum

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE ČTVRTEK
9. KVĚTNA 2019

Ivan Wernisch



Podívej, venku padá sníh, řekla jednou Bedřichovi jeho staříčká matka. Bedřich se podíval z okna, a opravdu, venku padal sníh.

Báseň vybrala Michaela Velčková

Utvoriť hracie pole

Feminizmus pre 99 percent



Autorky chápu stávkou ako hlavnú formu politického boje. Foto womenstrike.org.uk

Svetovë známe akademičky Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya a Nancy Fraser sepsaly manifest, jenž má oslovit příslivečných 99 procent veřejnosti. Antagonismus pro dnešní dobu, který ve svém textu navrhuje, vychází z antikapitalistické pozice autorek, je nicméně až příliš vázán na jejich sociokulturní prostředí.

LUBICA KOBOVÁ

Knižne vydaný manifest *Feminism for the 99 %* (Feminizmus pre 99 percent), ktorého autorky sú Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya a Nancy Fraser, nepredstavuje pre svet feministických manifestov neočakávaný prírastok. Je súčasťou mobilizácie Medzinárodného ženského štrajku, ku ktorému sa minimálne od Medzinárodného dňa žien v roku 2016 pripájajú iniciatívy a protesty po celom svete – v Spojených štátoch, Španielsku, Argentíne, Taliansku, ale tohto roku aj v Bulharsku, Nemecku a napokon aj v Česku. Je dôležité pripomenúť, že všetky tieto hnutia samy vytvárajú programové texty a pre ich lokálne mobilizácie textová produkcia v podobe *Feminizmu pre 99 percent* nie je nevyhnutne potrebná.

Manifest pre proletariát

Odpovedať na otázku, akej politickej mobilizácii *Feminizmus pre 99 percent* presne poslúži, je asi predčasné. Je však zrejmé, že autorkám manifestu ide o vytvorenie feministickej internacionály. Ako známe akademičky majú pre budovanie feministického internacionalizmu v jeho teoretickej podobe dobrý potenciál. Hoci je jazyk manifestu dobre zrozumiteľný a pre jeho pochopenie nie je potrebné mať vyštudovanú politickú ekonómiu ani feministickú teóriu, predsa len predostiera otázku, kto je jeho publikum a o čom presne ho chce presvedčiť.

Rizikom zovšeobecňujúcich textov usilujúcich sa o pôsobenie na globálne publikum je, že najmä ich stredná úroveň, na ktorej sa identifikujú politickí oponenti a spojenci, môže znieť nepresvedčivo. Nespornou výhodou a politickým príspevkom *Komunistického manifestu* z roku 1848 bolo, že jasne identifikoval dva proti sebe stojace politické celky – buržoáziu a proletariát. *Feminizmus pre 99 percent* využíva aktualizáciu tohto antagonizmu známou z posledných rokov: jedno percento verzus 99 percent. Ich feministický manifest je, ak chcete, feminizmom pre proletariát. Je manifestom nielen pre ženy, ale aj pre ľudí akejkoľvek rodovej identity, pokiaľ nestoja na strane kapitálu. Na tejto úrovni funguje manifest výborne. Pred čitateľmi však vyvstáva náročnejšia interpretačná a politická úloha, keď majú určiť, na rázcestí medzi akými možnosťami vývoja sa dnešný feminizmus nachádza.

Autorky totiž ako nepriateľa (a jedno možné smerovanie) identifikujú aj neoliberálny feminizmus, zosobnený manažérkou Sheryl Sandberg, političkou Hillary Clinton a ich spojenkyňami v mainstreame feministických organizácií a hnutí. Neoliberálny feminizmus je ako taký súčasťou progresívneho neoliberizmu, ktorý Fraser identifikuje ako spojenectvo finančného kapitálu, politickej triedy, ktorá je fakticky v jeho područí a háji jeho záujmy v inštitúciách demokratických štátov, a sociálnych hnutí, ktoré preložili svoje politiky do manažmentu diverzity, empowermentu žien či mikropôžičiek. Proti tomuto nepriateľovi autorky stavajú predovšetkým mobilizáciu ženských štrajkov vo veciach sociálnej reprodukcie – teda nielen štrajky za lepšie pracovné podmienky, ale aj za zachovanie či rozširovanie reprodukčných práv, proti rodovo podmienenému násiliu, za dostupné bývanie, zlepšenie financovania školstva a zdravotnej starostlivosti. Kým však všetky tieto sociálne a politické mobilizácie nenájdu svoje náprotivky aj v lokálnych kontextoch, bude znieť *Feminizmus pre 99 percent* ako výzva k mobilizácii duto. Preto, aby sa takýto feminizmus zakorenil ako politické hnutie, potrebuje aj miestne vymedzenú interpretáciu. Možno je jedná z úloh čitateľov *Feminizmu pre 99 percent* obsadiť schematické pozície načrtnuté manifestom známymi protagonistkami a antagonistkami, a utvoriť tak hracie pole.

Široká solidarita

Manifest ako taký chce byť „cestovnou mapou“ antikapitalistického feminizmu a jeho možných spojencov. Vychádza z teórie sociálnej reprodukcie, ktorá nadväzuje na marxistický feminizmus druhej vlny a ktorá považuje produkciu ľudí za rovnako dôležitú pre pochopenie kapitalizmu ako otázku produkcie zisku. A je to práve kríza starostlivosti, ktorá spolu s finančnou, ekonomickou, ekologickou a politickou krízou vytvárajú všeobecnú krízu kapitalizmu, na ktorú je potrebná rovnako tak všeobecná odpoveď. Preto, ako tvrdí Fraser, je potrebné vytvoriť kontrahegemóniu, v ktorej sa v boji spolu s feminizmom spoja „antikapitalistické environmentálne, antirasistické, antiimperialistické a LGBTQ+ hnutia a odbory“.

Pre manifest charakteristicky si autorky predstavujú, že triedna solidarita naprieč týmito hnutiami vznikne vďaka „recipročnému uznaniu dôležitých odlišností, ktoré medzi nami existujú – našich ťažko porovnateľných štruktúrnych situácií, skúseností a utrpenia; našich špecifických potrieb, túžob a požiadaviek a rozličných organizačných foriem, ktorými tieto potreby, túžby a požiadavky čo najlepšie dosahujeme“. Touto maximou zostávajú verné predstave koalícnej politiky, ako ju v roku 1970 vo svojom manifeste sformulovali černošské socialistické feministky bostonskej skupiny Combahee River Collective. Je to však aj maxima, ktorá by získavala svojich stúpencov medzi vlašne feministickými antikapitalistami? Obávam sa, že hoci *Feminizmus pre 99 percent* bude môcť byť dobrou „legitimáciou“ antikapitalistických feministiek, pre mnohých potenciálnych spojencov, a to najmä z radov kovaných marxistov, budú jeho teoretické východiská (hlavne rekonceptualizácia pojmu trieda v duchu teórie sociálnej reprodukcie) predstavovať istú prekážku.

Mýtus generálneho štrajku

Ak som vyššie konštatovala, že hlavným problémom manifestu *Feminizmus pre 99 percent* je jeho preklad do lokálnych kontextov (a to najmä tam, kde antikapitalistickému feminizmu chýba kriticko-teoretická základňa), potom je tento výpočet potenciálnych problematických téz potrebné doplniť o ďalšie dve, ktoré si vyžadujú hlbšiu diskusiu.

Prvým takýmto problémom je štrajk, ktorého aktuálne feministické podoby podľa autoriek pretvárajú samotnú formu štrajku a majú ju naplňať novým druhom politiky, ktorá prekračuje delenie medzi triednou politikou a politikou identity. *Feminizmus pre 99 percent* chápe štrajk ako hlavnú formu politického boja, a preto je dôležité venovať mu pozornosť. Ako však vo svojej recenzii manifestu na stránkach Organizing.work ukazuje odborová organizátorka Marianne Garneau, nie všetky mobilizácie, z ktorých vychádza manifest, boli striktné vzaté štrajkami – skôr boli protestmi. Garneau dobre poukazuje na to, čo teoretik anarchosyndikalizmu Georges Sorel svojho času nazval „mýtus generálneho štrajku“. Ide skôr o isté ideologické zhustenie, ktoré štrajkujúcim aj tým, čo sa prizerajú, dáva istú „intuíciu socializmu“, ale preto, aby bol štrajk efektívny, potrebuje byť súčasťou oveľa širšieho politického úsilia.

Druhým problémom je veľmi voľná práca s tým, čo je liberálny feminizmus. Autorky ho pomerne ľubovoľne zamieňajú za neoliberálny feminizmus, a spreneverujú sa tak dedičstvu toho liberálneho feminizmu druhej vlny, ktorý napríklad vo svojej kritike rodiny plodne komunikoval s radikálnym feminizmom a vonkoncom nepredstavuje slameného panáka, ktorý má podobu neoliberálok, femokratiek a ideálu meritokracie. Toto nedostatčne vyargumentované kritizovanie liberalizmu nie je pochopiteľne výsadou feministiek. Ale presvedčenie o nutnom spojení liberálnej demokracie s kapitalistickým výrobným spôsobom a vo výsledku teda diskvalifikáciu liberálnej demokracie v antikapitalistickej politike je potrebné skúmať – a domnievam sa, že aj vyvracať – ďalej.

Feminizmus pre 99 percent právom oduševňuje a je vzpruhou pre kohokolvek, koho feminizmus má prívlastok antikapitalistický. Okrem feministiek chce byť programom pre ľavicu, ktorá triedny boj uchopí ako boj feministický, internacionalistický, environmentalistický a antirasistický.

Autorka je filosofka a feministka.

Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya, Nancy Fraser: *Feminism for the 99 %. A Manifesto*. Verso, Londýn 2019, 85 stran.

Gesto vzdorující puči

Nedávné španělské dějiny v próze Javiera Cercase

Středobodem knihy *Anatomie jednoho okamžiku* spisovatele Javiera Cercase je skutečná událost. Vpád ozbrojenců do španělského parlamentu v únoru 1981 měl spustit státní převrat a zastavit přechod země k demokracii. Rozkazy vojáků tehdy odmítli uposlechnout jen tři poslanci.

MATĚJ METELEC

Javier Cercas, původní profesí vysokoškolský učitel literatury, patří k současným španělským spisovatelům, kteří se ve svém díle vrací k období občanské války a následné diktatury generála Franka. Celosvětově jej proslavil román *Vojáci od Salaminy* (2001, česky 2004), jehož tématem jsou právě nezhojené válečné šrámy – a jako postava v něm vystupuje chilský spisovatel Roberto Bolaño. *Anatomie jednoho okamžiku* (Anatomía de un instante, 2009), která nyní vyšla v českém překladu, se noří do minulosti méně vzdálené, ale činí tak o to důkladněji – pokus o armádní puč z 23. února 1981 je tu zpracován na více než čtyřech stovkách stran. Tato Cercasova próza ale cele nepatří ani mezi romány, ani do kategorie nonfiction. Jde o doku-dramatickou rekonstrukci, která je ovšem místy velmi osobní a přechází do esejistického přemítání o morálce v politice či o způsobech, jimiž se španělská společnost vypořádávala se svou minulostí.

Trojediný převrat

Cercasova próza začíná v okamžiku, kdy jednotka Civilní gardy pod vedením podplukovníka Tejera vnikne do parlamentu. Vojáci se samopaly zadrží poslance a vládu, čímž dají signál dalším pučistům, kteří začnou plnit plán, jehož cílem má být „úřednická či prozatímní vláda nebo vláda národní spásy či jednoty“ a hlavně zastavení přechodu země k demokracii. Právě demokratizace je totiž důstojníky spjatými s Frankovým režimem vnímána buď jako krach, nebo jako zrada. Samotný puč, jehož podhoubím byl obecný odliv důvěry v Suárezovu vládu, měl pro různorodost motivací svých účastníků mnoho podob. Hospodářská krize a rozmach terorismu ze strany baskické separatistické organizace ETA byly nepřijatelné pro všechny pučisty, jejich cíle se ale natolik rozcházeły, že Cercas mluví o přinejmenším třech pučích, které se večer 23. února propletly v koordinovaný pokus o státní převrat. *Anatomie jednoho okamžiku* postupně sleduje nitky všech tří. Přitom se věnuje mnoha dohadům a teoriím, včetně těch konspiračních, především o roli vojenských tajných služeb nebo mladého krále Juana Carlose I.

Ústřední postavení má ale v knize titulní okamžik zachycený televizními kamerami, které snímaly dění v parlamentu. Poslanci a vládní činitelé jsou po vstupu vojáků střelbou do stropu zahnáni pod své lavice. Pouze

tři muži odmítnou rozkaz k zalehnutí na podlahu splnit. Prvním z nich je končící premiér Adolfo Suárez, druhým jeho zástupce generál Manuel Gutiérrez Mellado a třetím šéf španělské komunistické strany Santiago Carrillo. Gesto těchto tří mužů, zachycené televizními kamerami, obzvlášť pak prvního z nich, je pro Cercase natolik fascinující, enigmatické, a přitom nabité významem, že se mu „anatomie“ tohoto okamžiku stává nejen klíčem k celkové fyziologii puče, ale i východiskem k obecnějším úvahám o průběhu transformace Španělska po smrti generála Franka.

Fascinace gestem

Proti zmíněné trojici vzdorujících „hrdinů ústupu“ – Suárezovi, Melladovi a Carrillovi – stojí trojice pučistů. Politickou hlavou puče byl generál Alfonso Armada, bývalý důvěrník krále Juana Carlose I., připravený hrát roli muže, jenž uklidní situaci. Vojenskou hlavou převratu byl generál Jaime Milans de Bosch, frankistický hrdina občanské války, který následně bojoval po boku nacistů v Sovětském svazu a v době puče působil jako vojenský velitel Valencie, kterou nechal obsadit tanky. Třetí postavou byl podplukovník Antonio Tejero, muž s vizáží i povahou provinčního četníka, jenž snil o zemi uspořádané jako kasárna, a stal se tak ideálním velitelem vpádu do parlamentu. Cercas přesvědčivě líčí, jak tyto i mnohé další frankistické důstojníky svedla dohromady nespokojenost s přechodem Španělska k demokracii, ale také jak skutečnost, že každý z nich toužil po jiném výsledku puče, vedla k jeho ztroskotání.

Cercas událost vůbec nevykresluje jako střetnutí padouchů a hrdinů – a také jeho hodnocení charakterů pučistů je střídavé. Přesto je patrné pohrdání, jež k aktérům převratu cítí pro jejich zbabělost (Armada), omezenost (Milans) a hloupost (Tejero). Nijak shovívavý však není ani ke svým „hrdinům ústupu“ a k neúspěchům či kompromisům, jež jsou s jejich jmény spojeny. Carrillo byl ochoten obětovat dogmata komunistické strany na oltář stability španělské demokracie, i když cenou za to byl nakonec rozklad partaje. Generál Mellado, který se podílel na Frankově puči v roce 1936, se účastí v Suárezově vládě do značné míry vzdal své důstojnické identity a bývalí spolubojovníci na něj začali plivat. Fascinující je pro Cercase nicméně hlavně Adolfo Suárez a jeho gesto. Jde právě

o fascinaci gestem, nikoli o obdiv k politiko- vi či člověku. Vůči Suárezově osobnosti zůstává Cercas skeptický, byť k němu nechce být nespravedlivý. Premiér, který stál v čele Španělska během přechodu od diktatury k demokracii, sám vyšel z nitra frankismu, kde se projevoval jako bytostný kariérista. To mu však podle Cercase pomohlo úspěšně provést zemi rozkládající se diktaturou a také jej to učinilo přijatelným reprezentantem státu, kde tím či oním způsobem kolaborovala s frankismem naprostá většina obyvatel.

Namícháno s pravdou

Úvahy o generaci rodičů důvěřujících Suárezovi, protože byl jedním z nich, ústí do nejosobnějších pasáží knihy, v nichž Cercas vzpomíná na debaty o politice, které vedl s otcem. Politika sice ani jednoho nijak zvlášť nezajímala, ale měli si díky ní o čem povídat. Tento autobiografický rozměr ještě více ztěžuje žánrové zařazení textu, v němž se mísí věcné popisy vlastní literatury faktu s románovými figurami opakování, postavami nasvěcovanými z různých úhlů a způsobem vyprávění, kdy se nitky souběžných pučů postupně splétají a zase rozplétají. Cercas podle vlastních slov nezaručuje, že vše, co píše, je pravda, ale pouze „že je to s pravdou namícháno“, což je způsob, jak se „k pravdě dostat co nejbliž nebo si ji moci představit“. Kamsi na hranici románu a eseje patří i fascinace Suárezovým gestem, která daleko překračuje jeho mediální atraktivitu a je spíše prostředkem k úvahám o morálce, politice, Machiavellim a dobru dosahovaném pochybnými prostředky.

Pro českou postkomunistickou zkušenost je konfrontace se španělskými pokusy o vypořádávání s minulostí jistě zajímavá. Teoreticky bychom pro ně mohli mít lepší porozumění než obyvatelé zemí, které zkušenost s diktaturou ve své nedávné historii neprodělaly. Trvající neklidná minulost, jež se neodbytně připomíná a má sklon vyrývat ve společnosti dělicí linie, je důvěrně známá i nám. Z této perspektivy je pak inspirativní myšlenka, že namísto hledání alternativních hrdinů, jež je v některých vrstvách české společnosti až obsedantní, lze věnovat pozornost nebo i obdiv také „pouhým“ gestům postav, jejichž osobnost je hrdinské jednoznačnosti vzdálena.

Javier Cercas: *Anatomie jednoho okamžiku*. Přeložila Adriana Krásová. Prostor, Praha 2018, 464 stran.



Antonio Tejero, muž s vizáží i povahou provinčního četníka, jenž snil o zemi uspořádané jako kasárna. Foto cinemaldito.com

V za(u)jetí proklamací

Nad Reálem Jana Škroba

O nové sbírce Jana Škroba, která je jednou z knih nominovaných na Cenu Jiřího Ortena, už bylo řečeno mnohé. Zásadní ale je, že v knize operující bojovým étosem chybí jasné pojmenování cílů boje. Básník tak „moralizuje člověka, aniž by mu pořádně vysvětlil, co dělá špatně“.

MARTIN LUKÁŠ

Nová básnická sbírka Jana Škroba s chytlávým názvem *Reál* je šestašedesátistránkový transparentem horlivě pokresleným manifestačními hesly. Jedno z nich pléduje pro upřímnost – „nazývejme/ věci pravými jmény“. Nuže, pojďme to zkusit.

Logorheia a hysterie

Dlouho jsem nečetl sbírku, která by tak plakátově „ztělesňovala“ paradox angažované poezie v obecném slova smyslu. Už sama prostá skutečnost, že se básně dělají ze slov, diskvalifikuje okázale sebestředný nárok *Reálu* měnit aktuální svět. Vhledem k autorově ambici vyslovit se k problémům současnosti, přesněji řečeno postavit se názorem, poučkou, truismem proti době, má v sobě tohle verbomanické poddrívání vlastní výpovědi cosi až sebevražedného. Jsem ten poslední, kdo by možnosti poezie pohnout vědomím čtenáře a v důsledku i realitou jeho života zpochybňoval. Ale chrlení slov, které se zaklíná prolomením všech limitů a uvolněním vazeb mezi skutečností a fikcí, není než svůdným gestem. Chabě básník odolává snadnosti klást vedle sebe nerozlišeně levičácká provolání („líbám tě na krk proti kapitalismu“ – „líbáš mě na krk proti fašismu“ – „jsme silnější než všechen establishment“), biblické parafráze („je čas vstávat čas křičet do telefonu čas rozhazovat kameny“), totemy generační „ikonografie“ (Dračí doupě, Diablo, Halle Berry), banální průpovědi („není/ kouře bez ohně“, „pravé zlo má pevnou strukturu“, „kdo se povyšuje spadne z útesu kdo/ se ponižuje pochopí“) či víceméně zastřené osobní prožitky (z cest), které jsou za daných okolností čtenáři lhostejné. Proti námitce, že jsem právě něco vytrhl z kontextu, rovnou podotýkám, že kde se básník vědomě zříká hierarchie a kompozice, tam je kontextem všechno, co zde je.

Chápu, že verše *Reálu* byly napsány pro hlasitý přednes, rytmizovaný s patřičnou kadenčí, aby zvuk byl stále víc než význam. Ale tady jsme na papíře. Hlas básníka tu supljuje založení řádků, splyvavou stavbu veršů nese tušená emoce, jejíž vratkost mají slova vyztužit, její trvání prodloužit. Čtenář chvatně rukuje po slovech dál a dál, přes uzly veršových přesahů, až mu provaz básně náhle vyklouzne z ruky a on zůstane viset v prázdnu. Nápadná



Účinnost sbírky *Reál* je založena na proklamacích, kterým je třeba věřit. Ilustrace Banksy

práce s enjambement je natolik mechanická, že je z ní po pár číslech protivná, předvídatelná macha. Básník tím dociluje „nečekaných“ spojení na poli jednoho verše, ale oblíbil si i další postupy. Přes několik veršů rozprostře zprvu neutrální sdělení, jehož závěr „uhne“ tak, aby ústilo k negativnímu smyslu – „nejvíc ze všeho je/ prý třeba navyšovat/ bezpečnostní opatření plést/ řetězy“. Jindy tělo básně prošpikuje úderným souslovím, které se jí vine jako proslulá červená nit. Naléhavost, psychedelie, rozumím. Ale bojím se, že venkoncem agitovaný mluvčí těchto logorheických veršů bude nařčen z hysterie.

Za co vlastně?

Fakt, že tady tak nemístně přikládám váhu básnickým technikám, je pro mě bohužel neklamným znakem toho, že v *Reálu* se děje všechno na povrchu, na rovině výpovědi. A to je pak buď, anebo. Nenabíhá si nakonec autor sám verši jako „jsem extremist a je to dobře sedím/ na parapetu piju cuba libre mluvím o/ boží přítomnosti přímo v těle“? Může jeho sbírka otrást uhověnou myslí postkapitalistického farizeje? Může tahle zkusmo nahozená obžaloba najít svého adresáta?

Ani sugesce kritického, válečného stavu není příliš přesvědčivá. Jako čtenáři jsme vrženi do všudypřítomného, permanentního boje, ale, pomineme-li vpravdě militantní propagandu, nevíme, proč přesně válka začala a kdo proti komu v ní stojí. Čteme tu verše „dobrá zpráva je že pořád máme/ za co bojovat“ – ale za co vlastně? U poezie, která chce mluvit na rovinu, mi jasné pojmenování cílů boje jaksi chybí. Nebo jím snad má být staronové naplnění evangelia, boj za „konec kapitalismu a všeobecné kněžství“? Někdo tu moralizuje člověka, aniž by mu pořádně vysvětlil, co dělá špatně.

Účinnost, a podle toho i úspěšnost *Reálu* je založena na proklamacích, kterým je třeba věřit. Spokojit se s nimi, troufám si tvrdit, dokáže málokdo, a kdo přece, tomu bych rád položil návodnou otázku: Kdys byl/a naposledy v kině? Básně, které se vymykají výše popsáným mechanismům nakládání se slovy a koncentrovaně vypovídají o určitém tématu tak, že jsem jim na moment uvěřil, jsem ve sbírce našel dvě – Holomráz a Tváří ke zdi. Autor je literární kritik.

Jan Škrob: Reál. Malvern, Praha 2018, 66 stran.

literární zápisník

Japonská ženská vlna

PAVEL KOŘÍNEK

Anna Cima, nositelka letošní Magnesie Litery za objev roku, zadoufala ve vyjádření, které zaslala z Tokia pro případ výhry, že snad úspěch její prvotiny *Probudím se na Šibui* (2018) povzbudí české nakladatele k častějšímu vydávání japonské beletrie. Její přání nelze nesdílet: na rozdíl od literatury čínské či korejské, jimž se u nás v uplynulé dekádě dostávalo souvislejší pozornosti, zůstalo Japonsko ve stínu vydavatelského zájmu. Je však třeba ocenit, že v uplynulých dvanácti měsících se situace začala měnit a literatura ze země vycházejícího slunce se v těchto dnech dostává na pulty českých knihkupectví v míře větší, než bylo poslední roky zvykem. Zdá se přitom, že minimálně co do hlavních trendů následují domácí nakladatelé tendenci na anglojazyčném trhu, kde lze už několik let

pozorovat zvýšený zájem o japonskou literaturu. Ten se projevuje dvojím způsobem. Za prvé pokračuje postupné doplňování souborů děl klasiků 20. století – po několika „menších“ pracích Džuničiróa Tanizakiho, o kterých jsem tu psal před rokem (viz A2 č. 1/2018), letos přichází na řadu Jukio Mišima, respektive tři jeho dosud anglicky nedostupná díla. Český mišimovský dluh je pohříchu mnohem závažnější: v češtině nemáme k dispozici ani jeho vrcholnou tetralogii. Nakladatelství Rubato ale plánuje koncem roku vydat autorův v pořadí druhý román *Zpověď masky* z roku 1949. Po sedmdesáti letech se tak konečně dočkáme klíčového textu jednoho z nejvýznamnějších světových prozaiků 20. století. Sám za sebe mám o literární události roku předem jasno.

Druhou linii dnešních překladů z japonštiny tvoří prózy psané ženami, tedy díla, která se donedávna v moderních překladech téměř nevyskytovala. Jakkoli totiž ženy stály u zrodu japonského románu a dost možná první světový román, *Příběh prince Gendžiho* z 11. století, vytvořila spisovatelka a dvorní dáma Murasaki Šikibu, ve 20. století jako by z japonské literatury – nebo z jejích překladů – vymizely. S počátkem tisíciletí se tento stav našťásti začal měnit (díky pracím Hitomi Kanehary či Nacuo Kirino) a v posledních

letech už snad můžeme hovořit přímo o „japonské ženské vlně“.

Nakladatelství Argo nedávno vydalo knihy Hiromi Kawakamiové *Vetešnictví pana Nakana* (2005, česky 2018) a *Podivné počasi v Tokiu* (2001, česky 2019) a kniha Zlín k tomu přidala prózu *Za sklem* (2016, česky 2019) od Sajaky Muraty. Obě autorky přitom ledacos spojuje: hrdinkami jejich příběhů jsou mladé ženy, které se protloukají životem v současném Japonsku, přičemž nenásledují předpokládané životní trajektorie, respektive genderové stereotypy. Mírně posmutnělé, epizodické, v podstatě všednodenní a čtenářsky výjimečně přístupné prózy Kawakamiové lze interpretovat jako svého druhu „feel good“ čtení (jež v překladech získává navíc přídavnou „hodnotu“ exotického bedekru po exotické zemi), zatímco Murata ironizuje snahu o absolutní zapojení se do společenského systému: její hrdinka je pracovitá „včelička“, která své práci v obchodě s nonstop otevírací dobou dává opravdu vše. Přes jistou subverzivitu, kterou v sobě tato próza ukrývá, se přitom stále jedná o příjemné, v podstatě konformní čtení – čtenář se pobaví, zasměje a možná se i utvrdí v některých stereotypch o „těch Japoncích“: nejdřív automaty na kalhotky, potom předpovědi kvetoucích sakur a teď tohle.

Nezbývá než doufat, že v budoucnu snad i u nás dojde na některé z literárně přece jen zajímavějších a podvratnějších autorek. Jukiko Motoja, jejíž povídkovou knížku *Lonesome Bodybuilder* (Osamělý bodybuilder) vydalo loni v listopadu malé americké nakladatelství Soft Skull Press, vychází ve svých příbězích z podobných východisek jako Hiromi Kawakamiová či Sajaka Murata, v jejím podání se ale drobné každodenní příběhy nečekaně deformují a autorka ohledává svěže působící prostory absurda. V historce o asistentce prodeje v butiku s dámskou módou si například nerozhodný zákazník usmyslí nikdy neopustit zkušební kabinku, až je nakonec zpochybněna jeho lidská podstata, a vyprávění o tom, jak si manželé časem začínají být fyzicky podobní, nabývá až hororových nádechů. Další ze současných japonských autorek, Ju Miri, zase svou letos vydanou duchařskou prózou *Tokyo Ueno Station* (Tokijské nádraží Ueno) otevírá prakticky nereflektované téma japonských bezdomovců. Její próza ale představuje i fascinující dálnovýchodní variaci na psychogeografické prózy.

Díky za Kawakamiovou a Muratu, ale snad se české vydávání moderních japonských spisovatelek těmito dvěma nevyčerpá. Byla by to velká škoda.

Autor je literární kritik a historik komiksu.

Mé touhy jsou skromné

S Vladimírem Nabokovem o tvůrčí metodě

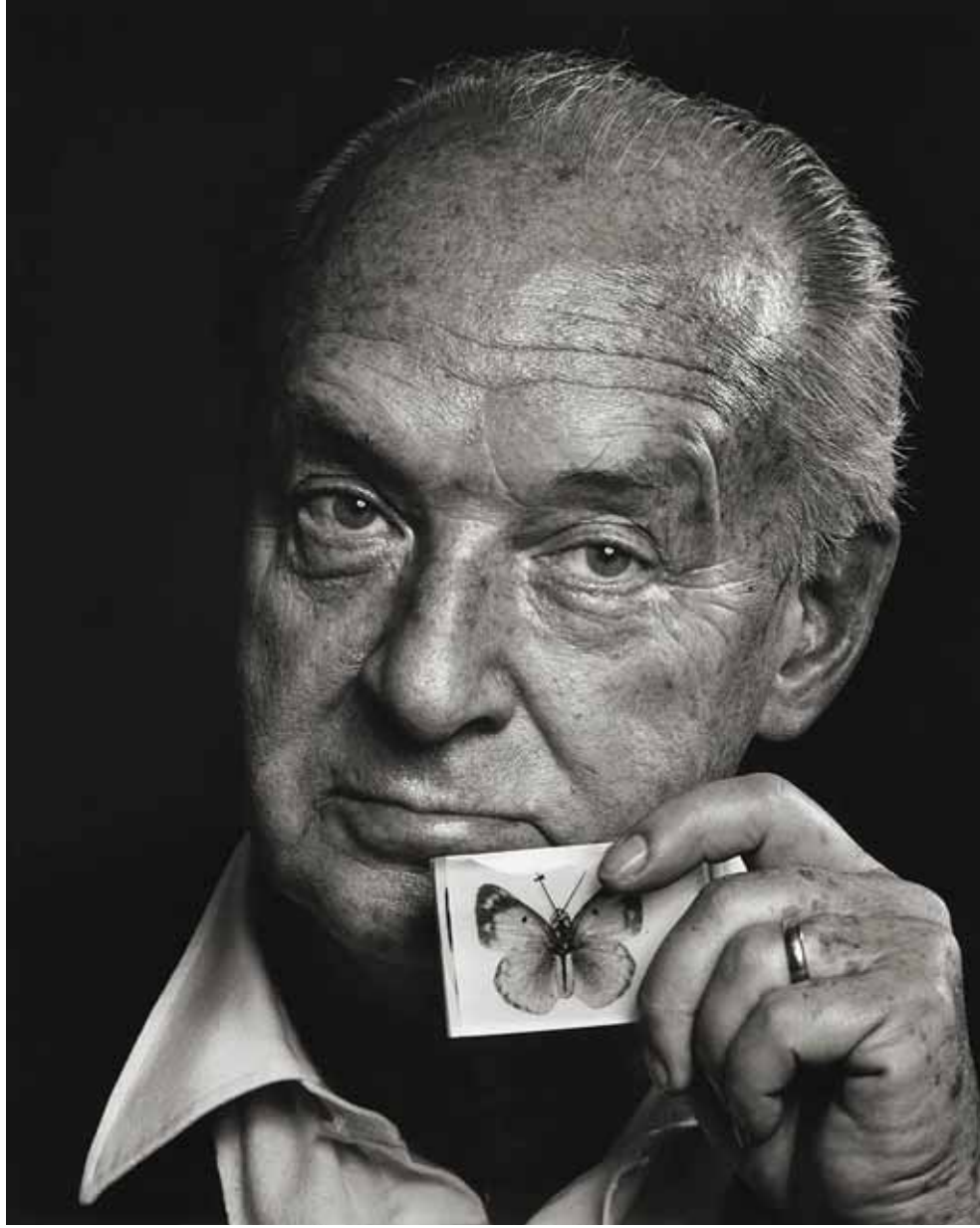
Jako úvod do nabokovovského tématu přetiskujeme část rozhovoru, který v polovině šedesátých let tehdy už světoznámý ruský spisovatel poskytl magazínu Playboy. Rozhovor s Vladimírem Nabokovem, od jehož narození 22. dubna uplynulo 120 let, vedl pozdější slavný futurolog Alvin Toffler.

ALVIN TOFFLER

Mohl byste popsat svou tvůrčí metodu a způsob práce? Anebo třeba jen přechíst několik poznámek či ukázek z knihy, kterou máte rozepsanou? To ne. Nenarozené dítě by nemělo být předmětem invazivního zkoumání. Ale tady v té krabici mám kartotéční lístky s poznámkami více méně z poslední doby, alespoň tedy ty, které jsem nepoužil při psaní Bledého ohně. Je to taková sbírka zatracenců. Pár jich přečtu: Selen, měsíc. Selenginsk, město na Sibiři: Měsícovice... Nehet: černá špice na zobáku labutě velké... Pídálka: malá housenka zavěšená na hedvábném vlákně... V časopise Nový Bon Ton, ročník 5, 1820, strana 312, se o prostitutkách mluví jako o „slečnách z města“... Sny mládí: zapomenuté kalhoty, sny stáří: zapomenuté zuby... Jeden ze studentů při čtení románu raději přeskakuje stránky, „aby si o knize udělal vlastní názor a nenechal se ovlivnit autorem“... Naprapatie: nejhnusnější slovo, co znám. „Já,“ říká Smrt, „jsem i v Arkádii“ – příběh o pastýřově hrobě... Marat sbíral motýly... Čistě esteticky představuje tasemnice poněkud nevdaného podnájemníka. Oplodněné články hostitelům často vystupují z řitního otvoru, někdy dokonce v celých skupinách, a podle všeho způsobují řadu trapných situací...

Co vás vede k tomu, zaznamenávat si a ukládat tak nesourodou směs postřehů a citátů?

Vím jen to, že na úplném začátku práce na románu najednou pocítím potřebu shromáždit slovo za slovem a zkusmo je splétat dohromady. Nikdo nikdy nezjistí, jak jasnou – a zda vůbec nějakou – představu o budoucím hnízdu a snůšce vajec mají ptáci, když začínají oplétat větve stébly trávy. Když si zpětně vybavím, že mě cosi nutilo poznamenávat si názvy nebo rozměry a odstíny určitých věcí už v době, kdy mi takové informace k ničemu nebyly, předpokládám, že to, čemu z nedostatku lepších výrazů říkám inspirace, už vstoupilo do hry a – mlčky poukazujíc na to či ono – mě přimělo svázat materiál na stavbu mně dosud neznámé budovy. Po prvním šoku z procitnutí, z náhlého pochopení, že „*tohle* tedy budu psát“, už román roste sám od sebe. Vše se ale stále odehrává v mé hlavě, nikoli na papíře. K tomu, abych si uvědomoval, kam jsem doposud dospěl, nepotřebuji znát přesné znění jednotlivých vět. Cítím, jak se ve mně postupně, zlehka rozvíjejí, dokonce vím i to, že příslušné detaily už jsou na svých místech, že bych je dokázal zahlédnout, kdybych na ně zaměřil pozornost, kdybych přerušil jejich klíčení a prostě je vytáhl na světlo... Ale raději čekám, až takzvaná inspirace udělá práci za mě. Pak přijde okamžik, kdy si uvědomím, že je vše hotovo a budova stojí. Zbývá mi už jen vzít do ruky pero a zachytit ji. Stojí přede mnou jako obraz v přítmí mé vlastní mysli, a protože k jeho nahlédnutí není třeba postupovat zleva doprava, mohu se při psaní zaměřit na kteroukoli jeho část. Nezačínám své romány psát od začátku, nemívám třetí kapitolu hotovou před čtvrtou a nepopisuji



Vladimir Nabokov. Foto Yousuf Karsh

stránky poctivě jednu po druhé. Ne, vybírám si kus odtud a pak zase kus odjinud tak dlouho, dokud na papíře nevyplním všechna prázdná místa.

Proto rád píšu své povídky a romány na kartotéční lístky, které očísloji až poté, co je mám všechny pohromadě. Každý z těch lístků je mnohokrát přepsán. Zhruba tak tři z nich vydají na jednu stránku. A když konečně usoudím, že jsem ten obraz z mysli zachytil tak věrně, jak jen to je fyzicky možné, i když pár prázdných míst bohužel vždycky zůstane, nadiktují román své ženě, která jej na stroji trojmo přepíše.

Ale jak onen „obraz“ románu ze své mysli přepisujete?

Tvůrčí spisovatel musí pečlivě studovat dílo svých konkurentů, včetně Všemohoucího. Musí mít vrozenou schopnost svět, o němž mluví, nejen přeskládat, ale také znovu stvořit. Aby to udělal správně a vyhnul se zbytečné práci, měl by svůj svět dobře znát. Představitelství bez poznání vede jen na dvorek umění primitivů, k dětským čmáranicím po zdech a pořvávání na tržišti. Umění není nikdy jednoduché.

Jednoduchost vám nikdo jistě předhazovat nebude. Ale když už jsme se dostali k hodnocení, co vy sám považujete za svůj spisovatelský handicap?

Nedostatek spontaneity, otravnou potřebu myslet v odbočkách, neustálé pochybování. A neschopnost vyjádřit se dostatečně jasně v jakémkoli jazyce, aniž bych si musel každou zatracenou větu zformulovat ve vaně, v duchu nebo za psacím stolem.

Řekl bych, že teď si vedete docela slušně. To se vám jen zdá.

Vaše odpovědi jako by dávaly za pravdu těm, kdo vás označují za „potměšilého ironika“ a „mystifikátora, který rád provokuje“. Jak vy vnímáte sám sebe?

Vážím si na sobě toho, že jsem se nikdy nenechal vyvést z míry žádnou žlučovitou kritikou, že jsem se nikdy v životě nikoho o recenze neprosil a ani za ně neděkoval. Vážím si na sobě i toho... Neměl bych už přestat?

Ne, pokračujte, prosím.

Tedy i toho, že mé politické krédo je stále stejně bezútešné neměnné jako v době, kdy jsem opustil Rusko – a to mi bylo devatenáct. Jeho jednoduchost hraničí s banalitou. Svoboda slova, svoboda myšlení, svoboda umění. Společenské a ekonomické uspořádání ideálního státu mě v podstatě nezajímá. Mé touhy jsou skromné. Portréty vládců by neměly přesahovat rozměry poštovní známky. Žádné mučení a žádné popravky.

Prohlásil jste, že se od vás už nedočkáme žádného románu v ruštině. Proč?

Nejde tu o finance, ačkoli ruské texty mi nikdy nevydělaly víc než pár set dolarů ročně. Člověk však potřebuje ne-li přímo odpověď, pak alespoň nějakou ozvěnu, která bude jeho slova přiměřeně zmnožovat a šířit po zemi. A obklopuje-li jeho psací stůl ticho, pak alespoň doufá, že půjde o ticho výmluvné, a nikoli vnučené polstrovanými stěnami uzamčené cely. Postupem let mě Rusko přestalo zajímat a představa, že mé knihy v něm zůstanou zakázány, která mě kdysi trýznila, už mě netrápí. Vzhledem k odporu, jaký chovám k tamějšímu policejnímu státu a politickému útlaku, by bylo zbytečné zaobírat se myšlenkami na návrat. Časem jsem otupěl. Takže ne, ruský už román nenapišu, třebaže si čas od času dopřeji pár krátkých básní.

Do jaké míry se podle vás próza a poezie coby dvě umělecké formy prolínají?

Poezie v sobě zahrnuje veškeré tvůrčí psaní. Nikdy jsem neshledával žádný zásadní rozdíl mezi poezií a uměleckou prózou. Vlastně bych měl sklon definovat libovolně dlouhou báseň jako koncentrát dobré prózy, který si může, ale nemusí vypomáhat pravidelným rytmem a rýmem. Kouzlo prozódie – která umožňuje ve slovech rozehrát plnou škálu významů – může to, co se nazývá prózou, zastínit, ale i v prozaickém psaní je třeba dodržovat rytmické schéma, melodii přesného frázování, tlukot myšlenek vyvolaný opakujícími se zvláštnostmi idiomů a intonace. Podle nynější vědecké taxonomie se pojmy poezie a prózy do značné míry překrývají. Lávkou, která je spojuje, je metafora.

Kdysi jste napsal, že poezie zpřítomňuje „tajemství iracionality zachycené v racionalitě slov“. Řada lidí by však řekla, že pro „iracionalitu“ už ve světě není místo, zvláště dnes, kdy věda začíná rozplétat nejhlubší tajemství lidské existence.

To je zavádějící dojem. A žurnalistická iluze. Ve skutečnosti platí, že oč je věda větší, o to hlubší smysl pro tajemství projevuje. Navíc si nemyslím, že by dnešní věda nějaké tajemství objasnila. Jako konzumenti novin máme sklon nazývat vědou chytrost inženýrů a žvásty psychiatrů. To je však, při nejlepší vůli, nanejvýš aplikovaná věda a v ní platí, že po včerejším neutronu či dnešní pravdě neštětkne zítra ani pes. Ale i věda v nejlepším možném významu navždy zůstane v beznadějném postavení. Nikdy nepoznáme původ života a jeho smysl, povahu prostoru a času, povahu přírody ani přirozenost myšlení.

Lidský vhled do těchto tajemství bývá spojen s představou Boha. Chci se proto na závěr zeptat: věříte v něj?

Abych byl zcela upřímný (a to, co teď řeknu, jsem v minulosti nikdy neprohlásil, takže doufám, že má odpověď vyvolá alespoň lehké mrazení): vím víc, než dokážu vyjádřit slovy, a to málo, co jimi vyjádřit umím, bych nebyl toho, že vím víc, nikdy nevyslovil.

Z anglického originálu **Playboy Interview: Vladimir Nabokov**, publikovaného v časopise Playboy č. 1/1964 a přetištěného na webu reprints.longform.org, vybral a přeložil Jan Kolář. Redakčně upraveno.

Vladimir Nabokov (1899–1977) byl spisovatel, univerzitní učitel a entomolog. Pocházel z ruské šlechtické rodiny, která opustila Rusko v roce 1919 po definitivním převzetí moci bolševiky. Studoval na cambridgeské Trinity College, později žil v Berlíně, od roku 1940 v USA, kde působil v oboru ruské a evropské literatury mj. na massachusettské Wellesley College a na Cornellově univerzitě. Roku 1960 se vrátil do Evropy a zbytek života strávil ve švýcarském Montreux. Ruský napsal mimo jiné romány Lužinova obrana (1930, česky 1987) a Dar (1938, česky 2007), anglicky například Lolitu (1955, česky 1991), Bledý oheň (1962, česky 2011), Adu aneb Žár (1969, česky 2015) nebo autobiografii Promluv, paměti (1961, česky 1998).

Blaženost motýlí společnosti

Vykopávání a vzpomínání Vladimira Nabokova

Jedním z mnoha literárních autoportrétů Vladimira Nabokova je muž se sítkou na lov motýlů. Tento obraz ovšem nepostihuje pouze vášně, jež spisovatelovi přinášela „prožitek v bezčasi“. Také odhaluje strukturu jeho vyprávění – povahu vzpomínání, které tíhne k detailu.

MARIANA PROUZOVÁ

„Fakta‘ totiž nejsou než vrstvy, které jen tomu nejpozornějšímu průzkumu vydají to, kvůli čemu se vyplatí kopat: obrazy, jež vylomeny ze všech dřívějších souvislostí stojí jako skvosty ve střízlivé komnatě našeho pozdějšího vhledu – jako torza v galerii sběratele,“ píše ve fragmentu *Vykopávání a vzpomínání* z roku 1932 Walter Benjamin. Když se spouští do hlubin své paměti, aby našel svět svého dětství prožitého v Berlíně na přelomu století, naráží německý myslitel mimo jiné na obraz chlapce, který se omámený loveckým zápallem vydává „z udržovaných zahradních cest do divočiny“, aby sítkou na motýly ukořistil další drahocenný exemplář do své sbírky.

Světlo intimity a bezčasi

Vladimir Nabokov byl svou lepidopterologickou vášní proslulý. Spolu s literaturou tvořila hlavní náplň jeho života a pasáže, které ve své autobiografii *Promluv, paměti* (1961, česky 1998) věnuje lovu motýlů, patří bezesporu k těm nejpůsobivějším. Chceme-li postihnout strukturu vyprávění a vzpomínání, kterou Nabokov v této knize rozvíjí, můžeme vyjít z následujícího obrazu: „A největší prožitek z bezčasi – v nahodile zvolené krajině – se dostavuje tehdy, když stojím ve společnosti vzácných motýlů a jejich živých rostlin. To je pro mne blaho, a za oním blahem se nachází něco jiného, co se těžko vysvětluje. Je to cosi na způsob prchavého vakua, do něhož se řítí všechno, co mám rád. Pocit jednoty se sluncem i skálou. Zachvění vděčnosti k tomu, koho se to týká – ke geniálnímu kontrastu lidského osudu

nebo vlídným duchům, hýčkájícím pozemského šťastlivce.“

Spisovatel seznamuje čtenáře svých pamětí s peripetiemi svého neobvyklého osudu i osudů svých bližních, jak se odvíjely v pohnuté době, ve válkami zmítané Evropě první poloviny 20. století. Vypráví o dětství stráveném v carském Rusku, o emigraci, k níž byla jeho rodina donucena komunistickou diktaturou, o násilné smrti otce a matčině životě v Praze, o svých studiích v Anglii a počátcích spisovatelské dráhy, o narození syna a odjezdu do Spojených států. Na pozadí tohoto líčení se rýsuje svět včerejška, způsob života ruské aristokracie na počátku minulého století, poměry panující v Cambridgi v období mezi válkami, fungování komunity literátů v Hitlerem sužované Evropě. Nejzajímavějšími místy této krajiny, již před námi Nabokov rozvrhne, jsou však ta, kde se vyprávění sledující nit života na chvilku zastaví a oddá se síle vzpomínky prozářené zvláštním světlem intimity a bezčasi.

Takovými s něhou opečovávanými, nanejvýš drahocennými momenty jsou zvláště vzpomínky na dětství, na dobu, kdy s rodinou pobýval v letním domě ve Vyře, a kdy se také zrodila jeho posedlost motýly. „Nic není tak nádherné či neobyčejné jako přemítání o těch prvních vzrušujících pocitech. Ty totiž patří k harmonickému světu mého dokonalého dětství a jako takové se ukládají v paměti v přirozeně tvárné podobě, která se dá určit s vynaložením minimálního úsilí; teprve se vzpomínkami na dospívání začíná být Mnemosyné vybírává a podrážděná.“ Nalézali tedy Nabokov harmonii v lovu motýlů, nalézá ji také tehdy, když se rozvzpomíná na své dětství. „Připouštím, že jsem asi přespříliš zamilován do svých nejranějších dojmů, jenomže jak bych jim neměl být vděčný? Vydláždily cestu ke skutečnému ráji zrakových a sluchových vjemů.“

Lodní deník paměti

Položme si nyní otázku, jaký modelový čtenář je v Nabokovově autobiografii vlastně konstruován a o jaké narativní strukturu to vypovídá. Jistě jím není někdo, koho zajímají okolnosti vzniku *Lolity* (1955, česky 1991) či jiných románů nebo kdo by rád dostal klíč

k jejich interpretaci. Nabokov hned v úvodu své autobiografie poznamenává: „Čtenář sice najde v tomto díle občasné odkazy na mé romány, ale vcelku jsem se domníval, že jsem se s nimi natrápil dost, když jsem je psal, a že by měly zůstat v prvním žaludku.“ Ten, kdo by se chtěl prostřednictvím líčeného osudu dobrat svědectví o historické skutečnosti, by v Nabokovově autobiografii sice bezpochyby našel množství pozoruhodných faktů, v řadě pasáží by však postrádal význam a považoval je patrně za marginální.

Naplní četba knihy *Promluv, paměti* očekávání čtenáře, který by rád získal jasnou představu o tom, jak se odvíjela nit Nabokovova životního příběhu, jaké události, situace a rozhodnutí byly těmi nejzásadnějšími, uzlovými body, bez kterých by se pisatel nestal tím, kým se stal? Také odpověď na tuto otázku je spíše záporná. Nabokov nám nepředkládá přehled prožitého času, ukázaný ve světle distancovaného pohledu s cílem postihnout souvislosti a dát vlastnímu životu jednoznačný tvar. Nechce minulosti vystavit účet, chce se jí dotýkat, chce ji zpřítomnit – ani ne tak pro čtenáře, jako sám pro sebe. Ideálním recipientem je tedy ten, který sleduje spíše proces než výsledek vzpomínání, který spíše než k celku tíhne k detailu, který je s to zahlédnout v narativní paměti i obrazy, jež se z jeho struktury sice vylamují, ale také záhadným způsobem koncentrují jeho smysl. Nabokovova autobiografie se tak zdá být spíše než vyprávěním vystavěným na vzpomínkách jakýmsi psaním-vzpomínáním či „lodním deníkem“, sepsaným na cestách bouřlivými vodami paměti.

Schrány veteše

Když se americká badatelka Karen Jacobs pokouší odhalit význam Nabokovovy stínové přítomnosti v Sebaldových *Vystěhovalcích* (1992, česky 2006), všimá si právě orientace na detail a tendence k prodlévání u marginálních, ale pro vzpomínajícího obzvláště drahocenných vzpomínek, jež patří ke konstitutivním elementům Nabokovova stylu. Přítomnost knihy *Promluv, paměti* a muže se sítkou na motýly v obrazovém a textovém tkanivu *Vystěhovalců* nepovažuje Jacobs jen za rafinovanou intertextuální hru či za snahu vzdát tímto prostřednictvím hold jednomu z nejslavnějších spisovatelů-vystěhovalců všech dob. Chápe ji jako doklad, že Nabokovova autobiografie, „v níž jsou smíseny autobiografické a fikční elementy, která obsahuje fotografie a je posedlá exilem a pamětí“, představuje pro Sebaldovu práci zásadní inspirační zdroj. Jacobs pak za pomoci Derridova rozlišení detailu jakžto totality a detailu jakožto fragmentu dává Nabokovův způsob psaní do kontrastu se vzpomínáním Sebaldovým. Detail pojmáný jako totalita, jenž může sice odkazovat k „trivialitě, ornamentu a dekadentnímu excesu“, zároveň je ale, jak jsme viděli, uzlinou smyslu v předivu paměti, přitom považuje za typicky nabokovovský, kdežto detail pojmáný jako fragment, v němž totalita nemůže být zpřítomněna, jako výdobytek Sebaldova způsobu psaní.

Citujme však ještě jednou z Nabokovovy autobiografie: „Nejednou jsem si všiml, že poté, co jsem postavám svých románů propůjčil nějakou milovanou drobnost ze svého života, pokaždé v onom umělém světě, do něhož jsem ji tak neurvale umístil, uhynula. Přestože setrvala v mé myslí, její důvěrná hřejivost, její retrospektivní půvab postupně vyprchaly a ona se zanedlouho ztotožnila s mým románem důvěrněji než s mým původním vlastním já, kde předtím působila dojmem, že je dokonale chráněna před vtíravou dotěrností umělce.“ Z perspektivy vzpomínání se tak Nabokovovy romány jeví jako schrány veteše a odštěpků živoucí paměti.

Autorka studuje komparatistiku.

Zla mezi

Malé pátky

MATOUŠ JALUŠKA

Když se řekne zázrak, člověk by čekal něco velkolepého. V novověku zpravidla něco, co „se“ dělá samo, v rozporu s obvyklým řádem přírody. Zázrakem techniky jsou automatické šachy, strojní tkalcovský stav nebo tereminox. Dřív to ale bývalo jinak.

Pro svatého Augustina, architekta středověkého pojetí zázračnosti (a lecčeho jiného), například do kategorie stěžejního zázraku života spadá sotva slyšitelný a docela banální zášleh dětského hlasu, který si někde u sousedů zpíval „vezmi – čti, vezmi – čti“ (viz závěr 8. knihy jeho Vyznání). Zázračnost spočívala v tom, že Augustin, zmítající se v existenciální krizi pod fíkovníkem na zahradě přítele Alypia, byl tato slova přes ptačí zpěv a vlastní pláč schopen zachytit a pak podle nich jednat – vzít Bibli, vnořit do ní na náhodném místě prsty, otevřít ji a číst, v tomto případě pasáž z listu Římanům, která ho z krize vyvedla. Pokud celý svět povstal z ničeho (a Augustin nepochybuje, že se tak stalo), je zázrakem všechno, i ty nejvšednější věci. Dětský hlásek, který Augustina zachránil před nejrůznějšími možnými způsoby sebezahubení, je toho dokladem. Vše jsoucí podle koncepce tohoto teologa ukazuje k prapůvodnímu divu: je tu něco namísto ničeho. I vzkříšení o Velikonocích „jen“ opakuje, obnovuje a do nových důsledků dovádí tento zázrak stvoření.

O sbírce galicijsky zřymovaných vyprávění o mariánských zázracích Cantigas de Santa Maria z druhé poloviny 13. století už byla řeč v jednom z předchozích sloupků. Pořád je k nezaplacení. Lze na ní demonstrovat zvláštní úspornost středověkých zázraků, i těch explicitně velikonocních. V jedné z písní má Marie podle refrénu přímo napodobit velkopáteční děj. „Tak jako Ježíš Kristus přibitý na kříž spasil zloděje, tak Panna Marie uchránila jiného zloděje před smrtí,“ čteme tam. Ten zloděj se jmenoval Elbo, žil na okraji společnosti, ve dne spal a v noci kradl. Jeho jediným chvályhodným rysem bylo to, že se před každou noční výpravou pro štěstí modlival k Matce Boží. Přesto ho ruka zákona jednou dopadne a drtí, Elbo má být popraven, už ho vedou, už mu na krk dávají oprátku, už podrážejí stoličku. Teprve v tu chvíli mu na pomoc přichází svěťice a podkládá mu nohy, aby se nezhoupl. A to je všechno. Elbo zůstává na šibenici. Když si konečně nějaký biřic všimne, že oběšenec dýchá, upraví mu oprátku, aby se lépe dusil. I v tu chvíli mu Marie pomůže, ale zase jenom tak, aby nedošlo k nejhoršímu. Elbo se poté osmělí, zavolá na biřice, vypráví mu o zázraku a teprve tehdy, po třech dnech visení o hladu a žizni, je „kvůli lásce Panny Marie sňat“.

Podobně jako u Augustina, i tady se pro zloděje Elba zázračná intervence omezuje na určitou míru, patrně nejmenší možnou. Ani v jednom z případů neseštopili z nebes andělé, aby lidské příjemce zázraků rázem zbavili všech nesnází. A oba zachránění se obrátili k práci, jakou lze od lidí takto utvrzených ve víře očekávat. Elbo zbytek svého života dle písně stráví v klášteře pilnou prací a modlitbami. Z Augustina se stává kněz a biskup. Zázrak jim nakonec usnadňuje máloco, ale oba obrací jinam, dává jim jinou (z hlediska křesťanského světonázoru samozřejmě mnohem kvalitnější) orientaci. Rámec světa se od těch dob změnil. Ale při pohledu zpět pořád můžeme vidět vzorové příběhy o obnovování člověka a o práci bez zoufalství. A ty nám mohou velmi brzy přijít vhod.



Vladimir Nabokov na lovu. Foto Horst Tappe, 1971

Bílí muži přicházejí o iluze

S. Craig Zahler, známý díky snímkům *Kosti* a *skalp* a *Blok 99*, patří mezi filmaře, jejichž tvorba vzbuzuje napjatá očekávání. Nyní natočil svůj nejpolitičtější film – sarkastickou kriminálku *Na špatné straně*, v níž navazuje na motiv střetu desperátů s moderní realitou, se kterou se odmítají smířit.

JARMILA KŘENKOVÁ

Americký režisér S. Craig Zahler je činorodý tvůrce s rozeznatelným rukopisem, který přesto neustále překvapuje. Kromě režie se systematicky věnuje intermediálním experimentům, vydal pět románů a je spoluautorem soundtracků ke svým filmům. Začínal jako bubeník v blackmetalové kapele a hudebnost je pro jeho tvorbu typická. Ostatně i úderný jazyk jeho hrdinů, plný staromódních obrátů, připomíná hymnické metalové skladby. Jeho protagonisté jsou pevně svázáni se zemí a racionalitou, přitom ale ve skrytu duše touží po jakési vyšší formě prožívání.

Zahlerova novinka *Na špatné straně* svou téměř tříhodinovou stopáží působí trochu megalomansky. Vyprávění ale má soustavný tah a rezonuje s povahou postav, jež se nemohou vymanit ze svých posedlostí. V Zahlerových filmech se zpravidla ukáže, že prostor, který hrdinové pracně kolonizovali, jim zdaleka nepatří a oni jsou konfrontováni s neznámým vnikajícím na jejich výsostná území. Konflikt spočívá v nemožnosti nalézt společnou řeč. Doslovně se tak dělo už v hororu *Kosti a skalp* (Bone Tomahawk, 2015), kde skupina rančérů čelila kanibalskému kmeni, který se dorozumíval archaickým jazykem skřeků a totemů. V novince *Na špatné straně* zase zmatení dvou policejních partáků vtahuje do hry řeč takzvané politické korektnosti.

Plačky nad patriarchátem

Brett Ridgeman (Mel Gibson) a Toni Lurasetti (Vince Vaughn) jsou bodří rasisté a stále zasmušilejší filosofové vysoké školy života,

kteří bolestně prociťují soumrak patriarchátu. Nostalgicky vzpomínají na časy, kdy místo žitného chleba svačili koblihu a vybít si brutalitu na slabých a bezmocných patřilo k bontonu. Když jsou po zatýkání hispánského drogového dealera, během něhož uplatnili víc síly, než bylo třeba, suspendováni, nestačí se divit. Vždyť přece dělali správnou věc. Svět kolem nich se ale změnil a oni nejsou schopni ani ochotni jeho proměnu vstřebat.

Paradoxně tak vzhlížejí ke snadno zkorumpovatelnému systému založenému na nejrůznějších protislužbách, který je zadupal do země, když jasně oddělil vítěze a poražené. Ridgeman se ani po dvaceti letech příkladné služby veřejnosti nedočkal povýšení. S nemocnou ženou a dospívající dcerou žije v nuzném bytě ve čtvrti, která se stává ghettem. Jejich rodinné konverzace běžně zahajuje výrok: „Nejsem rasista, ale...“ Jeho parták, „o metr hloupější“ Lurasetti, zase ztratil víru, že jednou založí a zabezpečí vlastní rodinu. Během své nucené – a hlavně neplacené – dovolené proto oba hrdinové dají průchod vzteku i stesku po světě, v němž podle nich existovalo jasně ohraničené dobro a zlo. Na cestě zločinu se pak zapletou do bankovní loupeže, která se ze standardní vloupačky vyvine v řetězec tragických událostí. Jejich poslední tažení přitom není oslavné jako v *Divoké bandě* (The Wild Bunch, 1969) Sama Peckinpaha; stane se naopak bizarně depresivní kalvárií, na jejímž konci žádné vykoupení nečeká.

Srdce temnoty

Český distribuční titul *Na špatné straně* je u příběhu, v němž všichni ztrácejí i poslední zbytky integrity, zavádějící. Oproti tomu původní název *Dragged Across Concrete* evokuje svět koncentrované brutality, jehož pravidla se mění za pochodu. Špatná či správná strana ani jednoduché pravdy zde neexistují a jedinou jistotou zůstává skutečnost, že kdo seje násilí, ten také násilí sklízí. Zahler nás nevybíravě smývá po betonu příměstských periferií či industriálních zón fiktivní newyorské čtvrti Bulwark, kde noc v odstínech modré, rudé či zelené převládá nad přirozeným

světlem a prostor odráží rozpínající se vnitřní temnotu hrdinů.

S ní koresponduje i obsazení. Mel Gibson se z miláčka davů stal vyvrhelem Hollywoodu a jeho Ridgeman, který nejde pro ránu ani přihloupělé výroky daleko, připomíná hercovy soukromé excesy stejně jako ikonické akční role. Vince Vaughn se zase v předchozím Zahlerově filmu *Blok 99* (Brawl in Cell Block 99, 2017) z komediální hvězdy proměnil v drsného zabijáka. Zahler s jeho přerodem dál pracuje a policista Lurasetti je syntézou obou Vaughnových poloh. Mezi Vaughnem a Gibsonem funguje zvláštní chemie, díky níž film osciluje mezi buddy cop movie, heist filmem a neonoiem. Patrné je to hlavně během jejich dlouhých slovních výměn, ale i v akčních scénách. Těch ale ve snímku není mnoho a jediná rozsáhlejší přestřelka, v níž se mimo jiné střetne dvojice spřátelených policistů s párem gangsterů spojených

pokrevním poutem, se nakonec místy mění ve ztrštěnou komedii.

Na špatné straně je zatím nejpolitičtější Zahlerův film. Zdánlivě se vysmívá politické korektnosti, která dohnala svědomité policajty na odvrácenou stranu zákona, ukazuje ale, že všem, kteří jí pohrdají, hrozí fatální okorání. „Ztrácíš perspektivu a soucit,“ říká Ridgemanovi jeho nadřízený a dávný parták z ulice. A právě empatie a lidskost jsou v primitivním světě, kde vládne právo silnějšího, pojmy, ke kterým se Zahler neustále vrací a jejichž střet s okolím dlouhodobě tvoří úběžník jeho tvorby.

Autorka je filmová publicistka.

Na špatné straně (Dragged Across Concrete).

USA, 2018, 159 minut. Režie a scénář S. Craig Zahler, kamera Benji Bakshi, střih Greg D'Auria, hudba Jeff Herriott, S. Craig Zahler, hrají Mel Gibson, Vince Vaughn, Michael Jai White, Jennifer Carpenterová ad.



Hrdinové filmu *Na špatné straně* jsou bodří rasisté. Foto Summit Entertainment

Uteč z žánrových konvencí

Svým satiricky laděným filmem *Uteč* režisér Jordan Peele před dvěma lety zdaleka neoslovil jen fanoušky hororu. Nyní se vrací s ambiciózním snímkem *My*. Variace na žánrový motiv dvojníků je však mnohem méně suverénní.

MARTIN BUBRÍN

Jordan Peele, původně komik a tvůrce úspěšného skečového pořadu *Key & Peele* (2012–2015), se stal mediální senzací poté, co jeho hororová satira *Uteč* (Get Out, 2017; recenze v A2 č. 10/2017) sklídila téměř nekritický ohlas odborné i laické veřejnosti a byla nominována na několik Oscarů. A jelikož anglo-americká kritika věci ráda nafukuje, vytváří instantní mánie a dlouhodobě velebí snímky, které tematizují rasovou problematiku, případně bojují proti genderovým stereotypům, stala se z Peelova debutu diskutovaná událost. Když tvůrce ohlásil další snímek *My*, veřejnost automaticky očekávala suverénní dílo převracející žánrová pravidla.

Rozpadlí dvojníci

Zatímco ale *Uteč* stálo na pevném základu a režisérovi se povedlo přes drobná zaváhání vytvořit skutečně koherentní celek, *My* jsou spíše úpornou snahou rozvést daný koncept do širších souvislostí. Peele v jednom z rozhovorů prozradil, že jej ke vzniku filmu inspirovala jeho oblíbená epizoda z kultovního seriálu *Zóna soumraku* (The Twilight Zone, 1959–1964), jehož remake od streamingové platformy CBS All Access produkuje. Hlavní postava se v onom dílu shledá se svým dvojníkem. Tato jednoduchá premisa sice nabývá v dvouhodinovém formátu konkrétnějších a prokreslenějších kontur, přesto se zdá, že se

film po většinu času snaží obhájit svou celovečerní stopáž hledáním způsobů, jak děj co nejvíce zahustit a vyplnit.

Pocit neucelenosti provází film na několika úrovních, nejvíce však kvůli žánrové neukáženosti, která už není tak organická jako v případě debutu. Skloubení společenské satiry, hororu a komedie tentokrát nepůsobí přesvědčivě – dané žánrové prvky vyznívají silněji v izolovaných segmentech, v nichž je na ně položen akcent. Například celá druhá třetina snímku, kdy je rodina v domě terorizována svými dvojníky, je až úsečně jednotvárná a předvídatelná, jelikož sestává z těch nejjednodušších klišé, z jejichž průhlednosti si už v devadesátých letech utahoval film *Vřískot* (Scream, 1996). Zde jsou však součástí naprosto neinvenční pasáže, která neposkytne ani žánrové uspokojení ani kýženou porci „hitchcockovského“ napětí, které by vtáhlo diváka do dění. Film přitom nefunguje ani na rovině humoru, který tentokrát není tak podvratný a sklouzává k prvoplánovým vtipům, rozměňujícím pracně budovanou temnou atmosféru a ubírajícím traumatické situaci, kdy jde rodičům i jejich dětem o život, na závažnosti.

Skleněná vize

Je to škoda, protože produkčně je snímek zpracován na vysoké úrovni (zejména kamera a hudba) a také herecký výkon držitelky

Oscara Lupity Nyong'o se dá považovat za velmi zdařilý. Film je ovšem srážen k zemi nepropracovaným scénářem, který by býval potřeboval dramaturgický zásah. Peele zkrátka přišel s vizí, jež z hlediska nastavení fikčního světa, alegorického poselství a podaných narativních informací nedává valný smysl. Vznikl nekoherentní tvar, který se sice odlišuje od většiny současné hororové produkce, ale také se sám rozpadá.

Vlastně jde o podobně autorsky nabubřelý a polarizující film, jakým je letošní snímek *Skleněný* (Glass) režiséra M. Night Shyamalana, jenž byl také přesvědčen o sofistikovanosti a neotřelosti svého díla, nicméně přišel s tak naivním a doslovným pojetím (včetně vysvětlujícího monologu), že většina dění ztratila význam. Protože *Uteč* mělo nečekaný komerční a kritický úspěch, Peele se tentokrát patrně rozhodl být ještě ambicióznější a společensky ožehavější. Dílu to ale uškodilo. Kdyby si zápletku schoval do pětačtyřicetiminutové epizody svého restartu *Zóny soumraku*, možná by udělal lépe.

Autor je filmový publicista.

My (Us). USA, 2019, 116 minut. Režie a scénář Jordan Peele, kamera Mike Gioulakis, střih Nicholas Monsour, hudba Michael Abels, hrají Lupita Nyong'o, Winston Duke, Elisabeth Mosssová, Tim Heidecker ad. Premiéra v ČR 28. 3. 2019.

Tanec jako prožitek těla

Co ukázala Česká taneční platforma 2019

Česká taneční platforma, pořádaná organizací Tanec Praha, existuje už čtvrt století. Letos mezinárodní porota ocenila Pli Viktora Černického. Čím je jeho performance výjimečná a v čem se naopak shodovala s ostatními díly?

NINA VANGELI

Česká taneční platforma, představující, co pozoruhodného vzniklo za uplynulý rok na poli domácí tvorby, svůj již pětadvacátý ročník absolvovala na několika místech Prahy, vesměs spojených s alternativním divadlem – ve Studiu ALTA, Alfredu ve dvoře, Centru současného umění DOX, La Fabrice, Studiu Hrdinů a Veletržním paláci. Podobné akce se konají i v dalších zemích Evropy, slouží vzájemné informovanosti a dávají mladým tanečním umělcům příležitost k zahraničním angažmá i dalším profesionálním zkušenostem.

Letošní ročník bychom mohli pojmenovat „sezónou prožitku těla“ podle několika výrazných představení, jejichž výpověď závisela na ponoru tanečníků do vlastního těla a hledání jeho jemných pocitových a výrazových nuancí. Šlo převážně o hraniční žánry a komorní formy – polovinu programu představovala sóla, což u oboru, který mimo jiné přináší prožitek pospolitosti, není úplně zdravý stav. Věřím ale, že za to nemůže nějaký zatvrdělý autismus našich mladých tanečních umělců, nýbrž nemožnost dosáhnout na dostatečné finanční prostředky pro velkorysejší a zalidněnější produkci.

Jemné odstíny rovnováhy

Následovat nebude referát o všem, co bylo letos k vidění; zaměřím se na jmenovaný rys – prožitek tančícího těla. Nejpozoruhodnějšími sóly se představili letošní vítěz Platformy Viktor Černický se svým *Pli* a Martin Talaga s loňským vítězným *Faunem*. Prvně jmenované dílo se nachází na pomezí instalace, performance a nového cirkusu, ve kterém se jediný aktér pouští do nonsensové rekonstrukce svého světa. Hromadí na sebe kancelářské židle, které tvoří scénografii, a staví z nich malou babylonskou věž. Ta postupně přeroste svého tvůrce a dostávat další a další křesílka nahoru je už zapekklité. Klaun bez nosu to ale vtipnými manévry zvládá, a někdy na věž i sám vystoupá. Na principu absurdního zmnožení tak vytváří v zásadě cirkusový skeč.

Celá ta činnost je contradictio in adiecto – klauniáda i koncept zároveň. Ale obě stránky výkonu jsou autentické. Bojíte se jako v cirkuse: může (to) doopravdy spadnout. Černický si tedy vzal z cirkusového umění jeho autenticitu. Avšak výtvarný řád a upnutost na jeden motiv jsou zase antisepticky konceptuální.

Tanečník diváka soustřeďuje na stále jemnější odstíny rovnováhy – rovnováhy, která se neměří měřítky a přístroji, ale vnímá se skrze prožitek citlivého těla. V mezích stále náročnějšího eskamotérského výkonu udržuje klaun Černický v nohou ustavičně tepající taneční ostinato.

Faunova melancholie

Martin Talaga uvedl jakožto vítěz minulé Platformy v elegantním bílém prostoru Malé dvorany Veletržního paláce své loňské vítězné sólo *Faunus*. Talagův Faun je intuitivní přírodní bytost živočišné senzitivity a zároveň jakési zranitelné nevinnosti. Performer si obléká kostým-nekostým a dává divákům velký dar své nahoty. Je to výmluvná výpověď, neboť nahé tělo obsahuje řadu informací, které oblečené tělo postrádá. Udržuje diváka v ustavičné pozornosti a střehu; pro diváka – stejně jako pro performeru – je to nesamozřejmá situace, oboustranně náročná. Nahota nám sice performeru emocionálně přibližuje, ale zároveň vzájemný stud obě strany pomyslné rampy vzdaluje. Hodně pomáhá galerijní prostor – licence nahoty je v něm samozřejmější. Z nahého těla je těžké spustit oči, je uhrančivé jako černý voják pro Viktorku. A tak se divák okamžitě ponoří do velmi komplikovaných duševních pochodů.

Faun je bytost napůl lidská, napůl živočišná, instinktivní. Původní Nižinského *Faun* (1912) způsobil ve své době skandál, jelikož dost explicitně naznačoval erotické téma – zobrazoval Fauna jako bytost silně eroticky toužící. Talagova nahota vyjadřuje naopak soulad s přírodou. A k tomuto čtení nás vedou i scénografické prvky: přírodniny, části rozeklaného větvoví – krásné, velké kusy stromu. To ony jsou zde předmětem Faunovy touhy. Faun se touží větvemi proplést, snad s nimi docela splynout, ztratit se v nich. Možná však, že se Talaga chce proměnit i v jelena, neboť někdy zvedá nad hlavu rozeklané větve připomínající paroží. Může to chvílemi působit eroticky, ale jde to dál, za erotickou touhu, k neutišitelné, bytostné melancholii všelikého těla.

Hudba, trans, let

Tanečnice Tereza Hradílková propůjčila svou krásu postavě hudební skladatelky Vítězslavy Kaprálové a její známé intenzivní senzitivě

v díle nazvaném *Nepřestávej*. Připomenu, že Hradílková naposledy zazářila jako tvůrkyňe představení *Švihla* (2016), v němž vede monolog za stálého skákání přes švihadlo. Nyní se, v napojení na hudebníka Floexe, uchýlila k minimalistickému přístupu: reagovala na hudbu jemnými, introvertními akcemi a poskytla diváku vedle všemu krásy i pohled na prožívající tělo. Na jeho dech, jeho vlnění, jeho náhlé impulsy. Vytvářela pohyby na půl cesty, zamýšlená a zasněná gesta, neurotická zneklidnění. Až příliš úzkostlivě se vyhýbala popisnosti, ke které by role dirigentky mohla svádět, a tak v divákovi nakonec zanechala i hlad po obsažnější a intenzivnější pohybové informaci.

V krásné scénografii režiséra Petra Boháče, tvořené širokým kruhem zapíchnutých šípů a zkratkou kostela v podobě několika schůdků a zvonu nad nimi, tři ženy – Cécile da Costa, Kristýna Šajtošová, Markéta Vacovská – zakoušejí svou vzájemnost sesterskými doteky v tanci vydechujícím harémovou atmosférou. Jde o představení *Constellations II. Time for Sharing*, v němž se mísí prožitky citlivých těl s prožitkem času. Je to citlivost sama.

Za speciální zkušeností těla se vydala Soňa Ferienčíková v představení *Everywhen*, která v ustavičné rotaci směřovala k transu, a hledala tak, jakoby ve zpětném zrcátku, svou minulost. Trans je zvláštní, krajní stav těla, a přestože ke skutečnému transu dojde málokdy, je stále úběžníkem každého tance. K závratnému zakoušení letu se probírala v představení *Leť* i tanečnice Markéta Stránská. Její touha po tanci jako letu je o to silnější, že tančí s francouzskými holemi o jedné noze. Stránská je zkušená a inteligentní tanečnice – už v roce 2016 byla mezinárodní porotou nominována na Tanečnici roku za účast v díle Jara Viňarského *Chybění*, které rovněž tematizovalo její zvláštnost.

Možná by někdo mohl namítnout, že jakýkoliv tanec je bez prožitku nemyslitelný, není však tomu tak. I v jevištním tanci 20. a 21. století se střídají vlny vroucnosti s vlnami „kýč“ odmítajícího chladu, odtažitosti a technicistnosti. Nyní, zdá se, plujeme na emotivnější vlně.

Autorka je taneční publicistka.

Česká taneční platforma 2019. Praha, 1.–4. 4. 2019.



Faun Martina Talagy je intuitivní přírodní bytost živočišné senzitivity. Foto Vojtěch Brtnický

Tělo samo je příběhem

S Viktorem Černickým o tanci a odporování pádu

Tanečníka a performera, který na začátku dubna získal hlavní cenu České taneční platformy 2019, jsme se ptali, kde vidí hranici mezi tancem a novým cirkusem a zda mají umělci brát na svá bedra zodpovědnost za stav světa. Mluvili jsme také o množování principů, sedavé filosofii i o tom, co činí židli židlí.

MARTA MARTINOVÁ

Působíte jako tanečník-intelektuál. Není spojení intelektu a tance neobvyklé?

Možná existuje představa, že tanečníci nepřemýšlejí. Snad je to povahou tance samotného – je to jiný typ prožívání než ten racionální. Zatímco sledování divadelního představení se v leččems podobá čtení románu, kde je vše logické a obsahu se dá rozumět v rámci dějovosti či psychologické motivace, tanec víc připomíná báseň. Nelze říct, co se stalo, nezáleží na příčinných souvislostech či ději, fungují tam jiné zákonitosti, které celek drží pohromadě – tělo, kinestetika, pohyb, který je společně zakoušen.

O představení Pli, za které jste získal hlavní cenu na letošní České taneční platformě, se v anotaci říká, že je inspirováno Gillesem Deleuzem a jeho pojetím záhybu, kterým francouzský filosof reflektuje Gottfrieda Leibnize. Je filosofie běžnou inspirací současného tance?

Sám jsem viděl třeba duet Vocazione all'Asimmetria s Franceskou Foscariini inspirovaný Lévinasem, Jaro Viňarský svému Touch of the Open říká „tělesný esej“. Není to tak neobvyklé. Pli ovšem nevnímám jako tematizaci filosofického textu. Na Deleuze jsem narazil v průběhu zkoušení, nicméně mě ovlivnil natolik, že se stal jádrem představení. Otestoval jsem jeho myšlenky tancem. Když jsem v Parolapoleji, své předchozí inscenaci, pracoval s dvěma tyčemi a všude jsem viděl jen linii a rovné čáry, napadlo mě, zda je možné pracovat na typu představení, kde nic není rovné, ale naopak zahnuté – zkrátka založené na záhybu. Druhou inspirací Pli byla představa úsilí, které je příliš velké na to, aby se dalo zvládnout, a které přesto stále trvá.

Deleuze mluví o tom, že baroko je doba, kdy docházelo k horečnému úsilí odhalit principy, jež by potvrdily váhu teologie. Najdeme i v Pli takové násobené principů?

Deleuze popisuje Leibnize jako podivuhodnou postavičku, která neustále vymýšlí nové principy, jimiž snaží přesvědčit sám sebe i ostatní o existenci Boží, a pokud někdo zpochybnil jeho myšlenku, on vymyslí další princip, kterým zpochybnění přebije. Připadalo mi to v něčem velmi hravé, není to žádná sedavá filosofie. To představení jsem udělal naprosto čisté, během prvních sekund jsou rozdány všechny karty. Jednoduchý pohyb a jednoduchý objekt se neustále skládá, rozkládá a překládá, takže množené je tam vše, co jde.

Žádná sedavá filosofie? Proto ta kupa židlí?

Židle je použita ve všech významech, jen ne těch sedavých. Když jsem Pli prezentoval v Žilíně, někdo zmínil Esej o židli od Daniely Hodrové, kde se autorka ptá, jak se židle stává židlí: co determinuje židli? Její tvar, nebo funkce? Je židle vždycky židlí, nebo jen pokud na ní někdo



Viktor Černický. Foto Vojtěch Brtnický

sedí? A pokud ji někdo opustí, stává se něčím jiným? V Pli právě pracuji s něčím, co rozpoznáváme jako židli, ale nepoužívám to tak.

V Parolapoleji ale nešlo tolik o objekt, jako spíš o abstraktní linii. I tam jste akcentoval rozdíl mezi prostředkem a tématem vyjádření?

Za tu dobu, co se tématem zabývám, jsem narazil na spoustu věcí, které se staly jeho součástí. Nejprve mě zajímala tyč, postupně jsem objevil, že mě baví i pád, a nakonec jsem došel k otázce, zda je jednání člověka reakcí na okolí, či zda člověk koná sám za sebe. Neustále odporujeme gravitační síle – už jen tím, že stojíme nebo sedíme, se neustále přizpůsobujeme okolním silám. A tyče v Parolapoleji byly impulsem k pohybu.

Není tedy Parolapolea protichůdcem Pli, které představuje vyšponovanou aktivitu – marné snažení?

Nemám dojem, že se to bije. Je snad rozdíl mezi tím, že teď sedím na židli a odporuji pádu, a že jsem zdvihl hrnek? I odporování pádu je aktivní – pokud přestanu být aktivní, moje postava se zhroutí na zem. Nový cirkus pracuje s tím, že skrze performeru procházejí různé vnější síly. Strach, že někdo může selhat a spadnout, je v cirkuse mnohem větší než kdekoliv jinde. Rozumím tomu, že se i o mých inscenacích někdy říká, že jsou novocirkusové, protože v jedné se s gravitací pracuje tematicky a druhá je na možnosti zhroucení založená.

Takže rozdíl mezi tanečním a novocirkusovým představením spočívá v tom, že se v cirkuse víc riskuje?

Rozdíl mezi tancem a cirkusem podle mě spočívá v tom, že cirkus je primárně spjatý s objektem – tak, že s ním člověk manipuluje nebo objekt využívá, aby ukázal svoji artistnost, zatímco v tanci je vztah mezi performerem a objektem ambivalentní a spíše vyrovnaný.

Žonglér dokáže velmi schopně manipulovat s objekty a to nás dovádí k úžasu, protože my tuto schopnost postrádáme. V tanci v první řadě nejde o objekt, přestože já sám s ním pracuji. Jsem někde na hraně těch oblastí, a možná, že kdyby přišel na Pli výtvarník, označil by ho dokonce za výtvarnou performanci. Pracuji zkrátka s divadlem těla, které je spektakulární a je fascinující se na něj dívat. Tělo samo o sobě je příběhem.

V čem se pak liší výtvarná a taneční performance?

Myslím, že podstatný je kontext, ten ovlivňuje způsob čtení. Určitou dobu jsem uvažoval o tom, že by Pli bylo performancí hranou v galeriích. Pli má silnou vizuální stránku, nakonec je však stavěno choreograficky v tom nejzákladnějším smyslu – jako organizování těl v prostoru a čase. Nevím, jakou podobu bude mít moje další inscenace. Třeba se za dva roky budu zabývat plaváním. Odpovědět na tuhle otázku by znamenalo dívat se na věc svrchu, jako na příběh, který směřuje z bodu A do B. Tak to ale nefunguje. Každý zažije tolik náhod, které ho postrčí tam či onam. Když jsem byl v Itálii, setkal jsem se tam s tanečníkem Alessandrem Sciarronim a viděl jeho představení Chroma, v němž se tři čtvrtě hodiny jen točí. Vyprávěl nám potom, že vystudoval alternativní divadlo, deset let hrál v divadelním souboru a najednou se jednoho dne začal točit – nejdřív to vydržel dvě minuty, pak pět, deset, třicet, až vzniklo to představení. A někdo mu řekl: Poslechněte, to je vlastně taneční performance, co kdybyste to nabídl nějakému tanečnímu festivalu? A tak rozeslal DVD na pět festivalů a čtyři mu odpověděly, ať přijede. Stal se z něho choreograf Národního baletu v Lyonu, kde učil baletáky, jak se mají točit... Se mnou to bylo podobné. Neplánoval jsem být tanečník, až ve třidvaceti jsem se rozhodl, že se začnu hýbat. Ale nejde jen o náhodu, sám jsem tomu musel podat ruku.

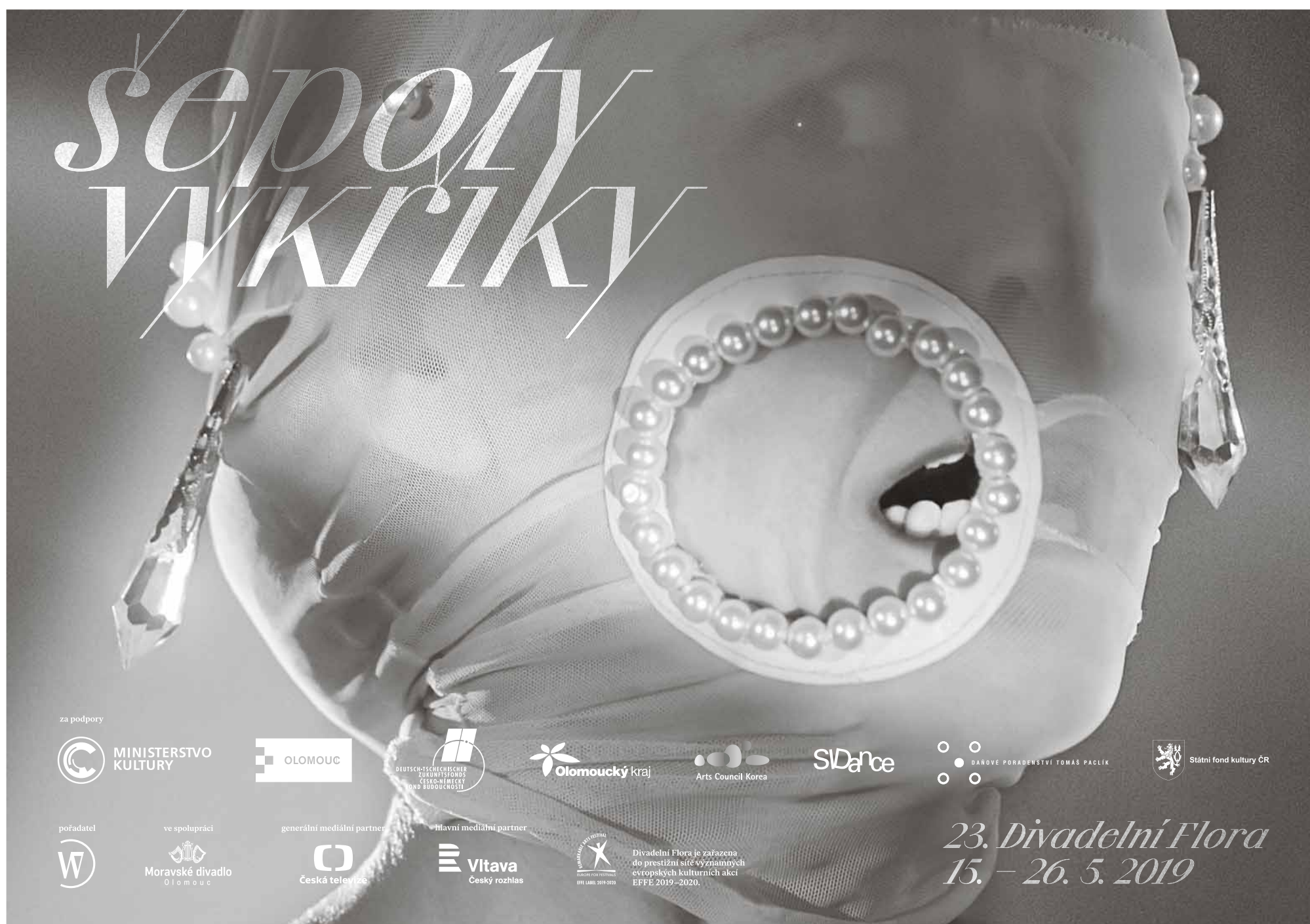
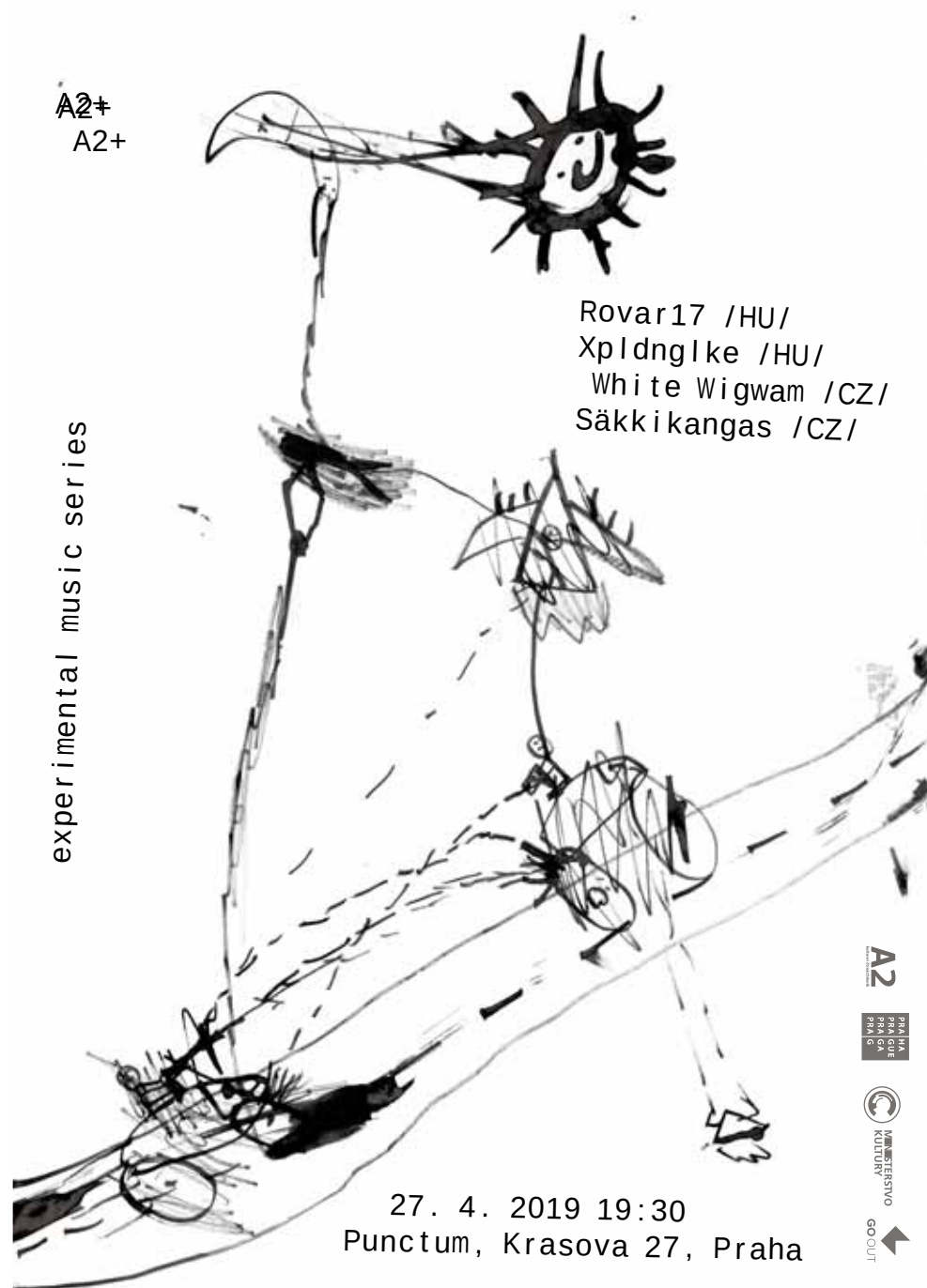
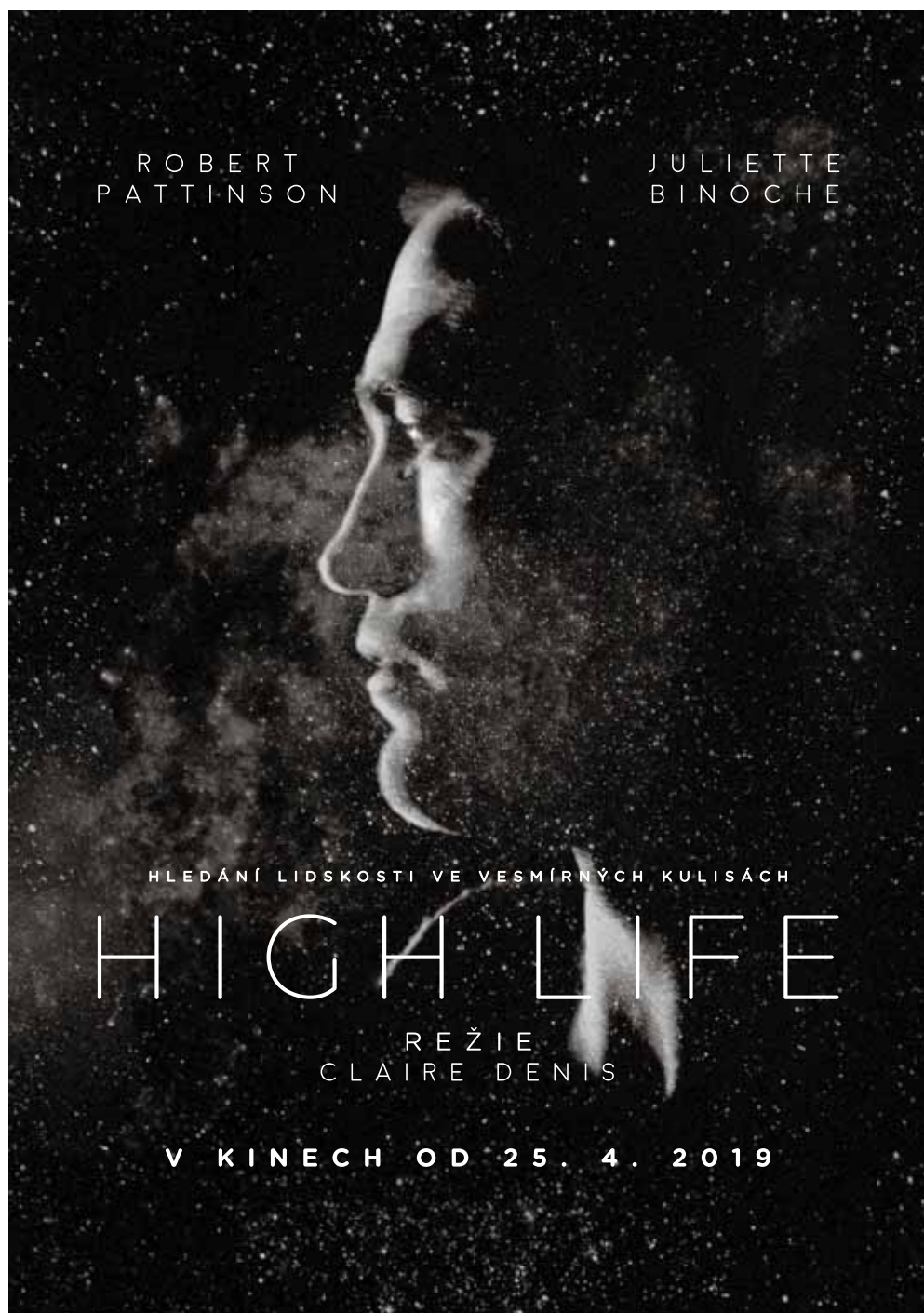
Otázka, jestli má umění něco měnit ve společnosti, vás nezajímá?

Pokud má někdo potřebu vyjádřit se umělecky ke společenské či politické situaci, ať to udělá. Mě baví dělat věci, kterým není možné racionálně rozumět, ale dotknou se vás jiným způsobem a časem třeba uzrají v artikulaci nějakého tématu. Občas vidím představení, která jsou tak tezovitá, že v nich nakonec nezůstane žádný prostor pro vlastní vstup diváka – hovoří třeba o tom, jak nadřazeně se Evropané dívají na Asii. To by šlo jistě napsat do novin, ale proč o tom dělat divadelní představení a proč podceňovat diváka a jako školáka ho pořád jenom poučovat?

Mají tedy umělci nějakou zodpovědnost za podobu světa?

Možná existuje představa, že bychom coby umělci měli vědět vše lépe než ostatní. Nikdo na sebe nemůže vzít zodpovědnost za druhého. Každý intenzivně prožívá svět a sám sebe v něm a jeho myšlenky a pocity jsou stejně hodnotné a autentické jako ty umělcovy. Takže netuším, proč jako umělci máme pocit, že bychom měli být hlasem ostatních. Pokud budeme přebírat cizí zodpovědnost, nebo se naopak budeme tvářit, že ji nemáme, budeme nakonec volit superhrdiny, kteří nebudou respektovat žádná pravidla – jako je to v Marvelovských komiksech a filmech.

Viktor Černický (nar. 1990) je tanečník, absolvent Ateliéru fyzického divadla v Brně. Spolupracoval například s Jarem Viňarským, Dominiquem Boivinem, Danielem Gulkem, Miřenkou Čechovou nebo Cie Mossoux-Bonté. Jako sólový tvůrce uvedl představení Pli (2018), za něž získal hlavní cenu České taneční platformy 2019, a Parolapolea (2016), za které byl nominován na cenu České taneční platformy 2017.



Lucifer na straně žen

Angažovaný ambient Marie W. Horn

Na albu *Kontrapoetik* nechává skladatelka Maria W. Horn promlouvat kolektivní paměť potlačeného dělnického povstání a odkazuje i k dalším temným momentům historie regionu na severu Švédska, mimo jiné ke krvavým procesům s čarodějnicemi. Sama přitom spoluzaložila feministicko-satanistickou skupinu.

JAN ŠAMÁNEK



Maria W. Horn. Foto letsriot.tv

Příběh debutového alba *Kontrapoetik* experimentální hudebnice Marie W. Horn začal v odlehlem regionu Ångermanland na severu Švédska. Nadějná skladatelka ambientní hudby se během stáže v muzeu města Härnösand probírala sbírkou uměleckých děl a dalších artefaktů, které instituci věnovali místní mecenáši. Narazila přitom na jeden z mála dokumentů zachycujících každodenní život a tvrdou práci tamních dřevorubců v polovině 20. století – záznamy na filmových páskách Super-8, které později použila jako samplý v jedné ze svých skladeb. Prostředí a historie chudnoucího regionu se ale otiskly do celé nahrávky.

Vychýlení příběhů

„Založily jsme skupinu, abychom mohly zkoumat potenciál separatismu a sektářství. Naším původním záměrem bylo nasbírat materiál pro nějaké veřejné vystoupení, ale postupem času jsme se rozhodly, že ideální formou bude praktikování rituálů v uzavřeném kruhu,“ objasňovala Maria W. Horn v rozhovoru pro Shape začátky feministické satanistické sekty, kterou založila spolu s radikální političkou Michelle Jangmyr a několika dalšími ženami. Podstatou tohoto spolku má být podvracení křesťanského narativu, přičemž Lucifer je chápán jako spojenec žen v boji proti patriarchátu. A na tomtéž principu vychýlení či převyprávění zažitých příběhů je založen i skladatelčin debut, jak ostatně naznačuje už jeho název. Jedním z cílů alba je upozornit na nevyřčené příběhy utlačovaných a opomíjených skupin.

Začátek desky se nese v pochmurné až mrazivé atmosféře, vybudované pomocí syntetizátorových ploch a nevťiravých varhanních melodií, které se prolínají se zmutovaným zvukem terénních nahrávek nebo starých záznamů. Autorka je do své hudby zapouští tak přirozeně, že mnohé z těchto samp-lů odhalíte až na několikátý poslech. Poklidnou meditativní náladu naruší třetí skladba Ave, která je zřejmě nejsilnějším momentem alba. Doposud instrumentální nahrávku ostře prořízne mužský hlas, který jako by zněl z poničené a přeskakující desky. Vyprávěč na pozadí droneové plochy a basových beatů odříkává cosi ve švédštině. Je to ceremoniální text, který byl stejně jako některé varhanní melodie původně napsán pro rituály zmíněné sekty.

Zapomenuté utrpení

Jak sama autorka přiznává, její starší nahrávky – například EP *Diverted Units* (2016) – byly svázané purismem a přesvědčením, že zvuky odkazující na mimohudební svět odvádějí od hudby pozornost. Pracovala proto jen se syntezátory. Na albu *Kontrapoetik* se ale tohoto přístupu vzdala. Naopak se pomocí samp-lů a zvukových dokumentů z Ångermanlandu, které prohnala řadou kazetových přehrávačů a kombinuje je se zvuky modulárního systému Buchla 200, pokouší oživovat polozapomenuté příběhy regionu a jeho obyvatel. Zatímco tamní muzea a propagační materiály připomínají zejména kdysi vzkvétající dřevařský průmysl a vyzdvihují jedinečnou krásu okolní přírody, skladatelka se zaměřuje spíš na odvrácenou, bolestivou tvář místní historie.

Jde především o dvě období dějin: v 17. století se v Ångermanlandu uskutečnily nejrozsáhlejší popravy žen obviněných z čarodějnictví v historii Švédska; v první polovině 20. století se pak region stal baštou dělnického hnutí a v květnu 1931 zde došlo ke krvavému potlačení stávky dřevařů (od té doby nesmí být švédská armáda nasazována proti demonstrantům). V posledních padesáti letech ovšem obyvatelé z tohoto kraje odcházejí do lukrativnějších částí země a s nimi se vytrácí i kolektivní paměť. Maria W. Horn se k ní obrací mimo jiné i proto, aby upozornila na tichý vzestup populismu spojeného s frustrací z ekonomické situace. Zajímavostí je, že atmosféru Ångermanlandu mají kromě hudby samotné a melancholického obalu desky s černobílou fotografií starého kostela kdesi uprostřed krajiny navodit i vlastnoručně vyli-sované květiny, které jste mohli dostat spolu s limitovanou edicí desky.

Laboratoř EMS

Historie švédské elektronické hudby je pevně spojená se stockholmským studiem Elektronmusikstudion (EMS). Tento ambiciózní projekt vznikl v optimistických šedesátých letech a jeho zakladatelé chtěli, aby se stal vedoucím mezinárodním pracovištěm pro výzkum elektronické hudby a jejího vnímání. Instituce se vždy pohybovala na hranici mezi hybridním nahrávacím studiem a sociálně-vědní laboratoří rozebírající společenský význam elektronické hudby. EMS je pro švédskou elektronickou scénu dodnes důležitý

bod, protože poskytuje zázemí mladým skladatelům a skladatelkám. Zkušenost s prací ve studiu mají kromě Marie W. Horn i některé další výrazné osobnosti švédské experimentální scény, například Frederikke Hoffmeier (vystupující sólově jako Puce Mary) nebo Mats Erlandsson, s nímž Horn působí v projektech Sthlm Drone Society a Dufwa. Obě tyto formace experimentují s hutnými monotónními droneovými kompozicemi, které jsou přece jen méně posluchačsky přívětivé než autorčina sólová tvorba.

Jedním z témat, o kterých se na půdě EMS často diskutovalo, je vztah mezi čistě syntetickým způsobem tvoření hudby a metodou založenou na modulaci předem nahraných zvuků. Na *Kontrapoetik* Maria W. Horn svůj dokumentární přístup k využívání starých nahrávek kombinuje s modulárními syntezátory. Výsledkem je potměsná koláž s řadou velmi silných momentů, která má svou atmosférou stejně blízko k duchovní hudbě jako ke zlověstnému black metalu. Evokuje klid ledovci tvarované severské krajiny i ochromení společnosti krvavými masakry. Skladatelka se přitom netají tím, že prostřednictvím elektronické hudby chce dát prostor hlasům, na které se zapomíná – v tomto ohledu koneckonců navazuje na tendenci, která nebyla autorům a autorkám kolem stockholmského studia nikdy cizí. Už na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se švédský skladatel Lke Hodel ve svých kompozicích vyjadřoval proti rasistické politice apartheidu v Rhodesii nebo represím vůči Černým panterům v USA. „Myslím, že zkušenost s poslechem hudby hodně ovlivňuje komentáře a výklady přejímané z hudebních serverů. Když novinář zmíní nějakou teorii stojící za vaší hudbou, má to obrovský vliv na to, jak ji pak lidé poslouchají,“ vysvětloval v loňském rozhovoru pro web Stray Landings již zmíněný Erlandsson. Maria W. Horn proto způsob, jakým budou posluchači její album vnímat, nenechala náhodě. Ke *Kontrapoetik* přiložila příběh, který funguje pokud ne přímo jako návod, jak desku poslouchat, pak alespoň jako pevný interpretační rámec. Díky pečlivé minimalistické práci se zvukem ale zároveň zbývá dostatek prostoru pro naši imaginaci.

Autor je sociolog.

Maria W. Horn: Kontrapoetik. Portals Editions, XKatedral 2018.

Až do konce světa

V prostorách bývalých mrzíren, kde dnes sídlí brněnská Galerie Industra Art, se českému publiku poprvé představuje duo slovenských umělců Maroš Kontroš a Peter Maščák, kteří zvítězili v letošním ročníku soutěže Malba roku. Jak napovídá název výstavy Až do konce světa, jejich pohled na svět není nijak povzbudivý.

PETRA WILLERTHOVÁ

Finalisty čtrnáctého ročníku soutěže Malba roku se stali slovenští umělci Maroš Kontroš a Peter Maščák (první z nich v této soutěži získal třetí místo už v roce 2015). Ačkoli se během krátké doby etablovali na umělecké scéně, nalézt o nich nějaké bližší informace je poměrně těžké. Není to náhoda – oba autoři tímto způsobem bojují proti konformismu a komodifikaci umění.

Název jejich společné výstavy v brněnské Galerii Industra Art *Till the End of the World* byl původně pracovním označením pro soubor děl, která zamýšleli na výstavě prezentovat. Nakonec se sice společně s kurátorem Adamem Mackem rozhodli pro drobné obměny a také pro omezení počtu prací, čímž došlo k částečnému posunu koncepce, název však zůstal zachován – a stejně tak jeho apokalyptické vyznění. V duchu velkých i malých katastrof, znepokojení a zármutku se nesou všechny vystavené objekty. Hned po vstupu do expozice návštěvníkův pohled upoutají neonově zářivá plátna Maroše Kontroše. Ten ve své tvorbě zkoumá možnosti lidského těla, které zobrazuje plošnou stylizací a expresivními barvami, s odkazem k estetice ošklivosti a bad paintingu. Skličující náměty znázorňuje hravou formou, místy připomínající ilustrace dětských knih. Vzniká tak napětí mezi hrůznými výjevy a jejich zdánlivě veselým vizuálem.

Dětské hrůzy

Svým postavám umělec často přidává výrazná gesta a atributy, čímž vytváří nové symbolické roviny, významy a konotace. V Kontrošových dílech najdeme spousty popkulturních odkazů (například plátno *Visíme na konári a nie je nám dobre* je pojato jako narážka na známý Jakubiskův film) i historických referencí (instalaci *The Eye of Ted Bundy* tvoří dřevěné veslo se zvířecí čelistí a fotografií oka Teda Bundyho, masového vraha a nekrofila). Především ale scény na obrazech reflektují enormní množství negativních zpráv, které se na nás valí z médií, ať už se jedná hořící domy nebo letecké havárie, jak je vidíme na plátnech *OD – Online Digital a Breakthrough*.

Kontrošovy malby pro své psychologizující vyznění, patrné především na portrétních obrazech, bývají často interpretovány jako niterná zpověď či zhmotnění vnitřních démonů, od čehož se však autor distancuje. Proces tvorby pro něj není odhalováním duševních pochodů a skrytých neuróz, ale promyšleným výtvarným konceptem, jenž vzniká nikoli odhalováním, ale naopak překrýváním a vrstvením (například obraz *Human Fidget Spinner* vznikl po dobu několika měsíců kvůli neustálým přemalbám a změnám motivů).

Všichni jednou zemřeme

Kontrošovu tvorbu doplňují tematicky blízké malby a instalace Petra Maščáka, jenž v poslední době tvoří pod pseudonymem Lavra. Lavrova díla jsou v porovnání s těmi Kontrošovými subtilnější a temnější, pracují více s neokonceptuálním přístupem. Také je v nich přítomná ona chvějivá nejistota a napětí, avšak s explicitnějším důrazem na existenční tíseň, smrtelnost člověka a jeho pozemské strasti – příkladem může být obraz *Alexander*, zachycující namodralého kojence s oddělenými končetinami, instalace *Deconstruction and Reconstruction of Mannequin Head*, která doslova „odhaluje krásu nitra“ hlavy figuríny, nebo rozměrná



Peter Maščák: Home for Sale. Foto archiv autorky

malba na dřevěné desce *We All Die One Day*, spojující dohromady vývěsní ceduli motelu, nahou mrtvolu ženy a smutně hledícího psa Pluta. Nenápadné, ale velmi působivé je drobné dílko *Home For Sale*: v rohu místnosti je upevněna větev s ptačím hnízdem a s cedulí, která informuje o prodeji této „nemovitosti“.

V kurátorském textu je zmíněn kulturní teoretik Mark Fisher a jeho kniha *Kapitalistický realismus* (2009, česky 2010), jejíž překlad u nás vyšel s podtitulem *Proč je dnes snazší představit si konec světa než konec kapitalismu*. Může nám posloužit jako jeden z interpretačních klíčů. Výstavu *Till the End of the World* pak lze chápat jako reakci na destruktivní chování lidstva jako celku. Ještě bolestivější je však vnímat jednotlivá díla v osobní rovině.

Autorka je historička umění.

Maroš Kontroš, Peter Maščák: Till the End of the World. Galerie Industra Art, Brno, 11. 4. – 12. 5. 2019.

Kurátorství myšlení

Nedávno vydaná publikace Para-Platforms je příkladem trendu, který lze označit jako „kurátorství myšlení“. Mnozí současní intelektuálové – podobně jako kurátoři – nepřicházejí s vlastní invencí a místo toho se soustředí na vytváření efektních asambláží dosavadních pojmů, teorií a tendencí, které mají punc aktuálnosti.

MARTIN VRBA

Patrně jedním z nejvýznamnějších současných „kurátorů myšlení“ je německý filosof Peter Sloterdijk: při bližším pohledu se ukáže, že jeho práce nespočívá v ničem jiném

než v produkci trefných, aktuálních a zajímavých metafor, jimiž pojmenovává specifickou konfiguraci už existujících idejí, které přebírá od řady myslitelů, Nietzsche počínaje a Fukuyamou konče. Invenčnost jeho obrazů a nesporná literární zručnost přitom zakrývají, že pouze obléká známé ideje do nových šatů. Sloterdijk nicméně stále patří do staré školy, protože – ač je myšlenkový kurátorem – se i nadále domnívá, že jeho úkolem je především psaní knih (jež mají podobu extrémně dlouhých kurátorských textů, držících citlivě prst na pulsaci dobových trendů). Právě médium autorské knihy přitom v jeho profesi zaostává. Favorizována jsou jiná média – především sborníky a konferenční příspěvky (přičemž první je ideálně produktem druhého).

Kouzlo sborníků spočívá hlavně v tom, že je možné je vyprodukovat relativně rychle, protože jsou dílem více autorů. Zdráhám se ale říct, že jsou kolektivním dílem, protože jen málokde vychází atomizovanost současné akademie najevo tak silně jako právě v tematických sbornících a na konferencích, kde se jednotliví autoři často jen elegantně míjejí, bez šance, že by se jejich příspěvky mohly stát vnitřně soudržným kolektivním počinem. Práce editora jakožto kurátora myšlení pak zpravidla spočívá hlavně v sepsání úvodní studie, v níž se snaží vysvětlit, že ve skutečnosti nedošlo k dalšímu selhání, nýbrž k pluralitě perspektiv, žádoucí pestrosti nebo naplnění ducha interdisciplinarity.

Politika populismu

Jedním ze sborníků, které v tomto ohledu stojí za pozornost, je publikace *Para-Platforms: On the Spatial Politics of Right Wing Populism* (Paraplatformy. Prostorová politika pravicového populismu). Tento titul splňuje snad všechna kritéria myšlenkového kurátorství: vznikl u příležitosti stejnojmenného sympozia, které se konalo před dvěma lety jako součást Design Festivalu ve švédském Göteborgu, přičemž původní trojice autorů si přizvala několik zvukných jmen, zvolila aktuální téma (pravicový populismus) a výsledné dílo vydala v prestižním německo-americkém nakladatelství Sternberg Press.

Daří se tak vytvářet vynikající první dojem: kdo ze světa designu, umění a teorie by se nechtěl začíst do textů německé umělkyně a teoretičky Hito Steyerl, teoretika designu Benjamina H. Brattona, holandského umělce a aktivisty Jonase Staala nebo teoretičky Patricie Reed? Jsou to všechno jména nejen zvukná, ale i tak nějak aktuální, protože v zásadě reprezentují novou generaci levicově orientovaných intelektuálů, kteří postupně nahrazují odcházející generaci teoretiků vyrůstajících ze zkušenosti šedesátých a sedmdesátých let. A rozdíl je tu významný: zatímco „stará“ generace ještě pamatuje éru před nástupem neoliberalismu, nová generace už se do neoliberalismu narodila a žádnou jinou zkušeností nedisponuje. Jak se to na současně teoretické práci projevuje, je nicméně problematika, pro jejíž rozvinutí zde není místo.

Špatný krok správným směrem

Zdá se však, že ona „coolness“, doprovázející propojení designu, umění, současné filosofie a aktivismu, funguje především jako marketingová vějička, za níž se skrývá obsah, jehož relevance je velmi kolísavá. Zatímco příspěvek zmíněného Jonase Staala o podobách současné propagandy nebo úvodní text Mahmouda Keshavarze o vztahu designu a politiky mají co říct, Bratton sklouzává jen k obratné rétorice a Steyerl zde předkládá jeden ze svých nejslabších textů. Nina Power sice přichází se zajímavým modelem „negativního univerzalizmu“, nicméně formát knihy jí nedovoluje ambiciózní teorii rozvinout. Někteří z autorů a autorek pak jenom opakují známé teze, které v nezředěné podobě už publikovali jinde.

Na závěr snad lze alespoň dodat, že se ve výsledku jedná o špatný krok správným směrem – boj proti novým formám fašizace dost možná vyžaduje i nové analýzy a strategie. Postupně se zvyšující naléhavost praktických problémů, do kterých jsme se dostali, ale začne velice rychle odhalovat, kterou teorii skutečně potřebujeme a kterou nikoli.

Markus Miessen, Zoë Ritts (eds.): Para-Platforms: On the Spatial Politics of Right-Wing Populism. Sternberg Press, Berlín 2019, 204 stran.

Bílá tíseň

O ústecké umělecké scéně

Umělecká scéna v Ústí nad Labem zažívá od devadesátých let pozoruhodný vzestup. Rozvíjejí se zde především nové podoby konceptuálního umění. Tvůrci často reagují na industriální ráz prostředí, do něhož intervenují. Také se ale opírají o klasické galerijní instituce a vysokoškolské zázemí.

TEREZA ZÁCHOVÁ

Ústí nad Labem představuje perspektivní lokalitu nejen díky strategické poloze na trase Berlín–Drážďany–Praha, ale také – alespoň pro někoho – s ohledem na umělecký potenciál, jímž toto město oplývá. Samozřejmě, Ústí není Praha, přesto zde však umělci mají mnoho příležitostí, jak prezentovat svoji tvorbu. Skoro se zdá, jako by právě nerozsáhllost a sevřenost místní umělecké scény vedly galerijní instituce k originalitě a potřebě se vzájemně odlišit.

Perifernost a nezávislost

Koncem minulého století bylo české umělecké školství na vzestupu, což vedlo ke vzniku či posílení uměleckých center, jež mohla zdárně konkurovat pražskému dění kolem Akademie výtvarných umění a Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Takové centrum vzniklo v Ostravě, anebo právě v Ústí nad Labem. Ústecká scéna se začala formovat hluboko v devadesátých letech, přičemž vychází z neokonceptuálního myšlení, ale také z nezlomné touhy po změně. Dalším vlivným faktorem je pochopitelně industriální prostředí, jež se charakteristicky promítá do umělecké tvorby. Připomeňme aspoň klíčové umělce a umělkyně, jako jsou Michal Koleček, Michaela Thelenová, Eva Mráziková, Pavel Kopřiva, Martin Mrázik, Jiří Bartůněk či Jiří Černický.

Ráz zdejší industrializované krajiny, která je ekologicky silně zatížena, se ovšem zjevně odráží i v dílech mladých autorů současnosti. Perifernost a určitá nezávislost uměleckého provozu vedla k tomu, že mnoho umělců tvoří či vystavuje ve veřejném prostoru. Právě tento moment výtvarné práce je v Ústí markantní. Autenticita místa i sociální kontext kraje ostatně k takovým aktivitám přímo provokuje: v letech 2000 až 2010 kurátoři a umělci navazovali na historii neoficiálních prostorů a bytových galerií a zároveň vznikaly venkovní galerie, jako Buňka, In Vitro, Billboard Gallery, Vitřínky, Procházka pod skutečností, Galerie NF, Deska a další. Transformací prošla Galerie Emila Filly, ale také Institut výtvarné kultury, který stojí za dnešní podobou Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně. Dalším významným impulsem byl vznik kurátorských studií.

Skutečné pocity

Mnohé z výše jmenovaných galerií už sice neexistují, zformovaly se však prostory nové, reagující na aktuální potřeby lokálního publika. Jedná se například o již zmíněnou Galerii Emila Filly a stále funkční Desku, o Dům umění Ústí nad Labem, v němž působí Michal Koleček, nebo o projekt veřejného sálu Hraničář. Tato platforma, za níž z velké části stojí Richard Loskot a Aleš Loziak, staví na spolupráci mezi různými místními subjekty a podněcuje veřejnou diskusi. Kulturní program, zahrnující kromě výstav, jež má na starost Martina Johnová, i filmové projekce a koncerty, si klade za cíl otevírat kritická témata a neomezovat se pouze na daný region.

Příkladem takového přístupu byla nedávná výstava v Domě umění Ústí nad Labem, nesoucí název *Poddajné objekty – Skutečné pocity*, na níž kurátorka Martina Johnová společně s teoretikem Václavem Janoščíkem představili tvorbu čtrnácti současných umělců, tematizujících svět dnešní „ztracené

generace“: konzumerismus a jeho vizuální estetiku, úzkost, pseudoaktivity řízené sociálními sítěmi, nemožnost pohybu vpřed. Přestože měla výstava silný teoretický základ v „teorii mladé dívky“ francouzského kolektivu Tiqqun, působila jako lehce plynoucí vizuální esej. Ona symbolická dívka zde byla zobrazena jako efemérní bytost, která se na výstavě ocitla a vzápětí zase zmizela – snad proto, aby její křehkost nebyla zneužita. Před divákem se tak otevřely dvě možnosti. Tou první bylo převzít roli poddajné dívky a submisivně na sebe nechávat působit jednotlivá díla, která se pak mohou jevit jako esteticky líbivá nebo objektově vyprázdněná. Druhou možností je snažit se onu „dívku“ poznat a pochopit, jakkoli nám nakonec vždy unikne a jednotlivá díla zůstanou nedosažitelná, čímž v nás vyvolávají pulsující pocit touhy. Říkám si ale, jestli nakonec ona sebestředná tíseň není především naší, západní, bílou reakcí při pohledu na to, co zbylo z amerického – potažmo českého – snu.

Autorka je kurátorka.



Pohled do výstavy Poddajné objekty – skutečné pocity. Foto Dům umění Ústí nad Labem

výtvarný zápisník

Venušanství Eriky Verzutti

MAGDALÉNA ŠÍPKA

Brazilská výtvarná umělkyně Erika Verzutti letos mezi únorem a dubnem v pařížském Centre Pompidou představila svá díla vůbec poprvé v Evropě. Na samostatné výstavě, která tvoří třetí část série *Mutations/Créations*, se pokusila ukázat, jak ve své tvorbě reflektuje vztah mezi uměním a vědou, technologiemi a designem nebo strukturou rostlin a živočichů. Mezi časté přívlastky užívané pro popis její tvorby patří: venušanská, erotická, politická, feministická, ambivalentní. Christine Macel jakožto hlavní kurátorka Centra Pompidou ve svém komentáři k výstavě upozorňuje na to, že díla Eriky Verzutti na sebe mnohdy alespoň zčásti berou podobu rostlin, zřejmě proto, že se často rodila v její kuchyni. Nabývají tak podoby jakýchsi ovocných oltářů, a podle spisovatele a nezávislého kurátora

Chrise Sharpa se díky tomu stávají politickým aktem odporu, protože s sebou nesou zrušení striktního oddělení světa péče a světa práce, osobního a politického. Mimo to jsou erotická, a přitom nebinární.

Uspořádání vystavených artefaktů do čtyř ostrovů (přičemž ten ve tvaru labutě vznikl přímo pro výstavu) korespondovalo se způsobem, jakým autorka spojuje své výtvary do „rodin“, které se navzájem doplňují, jsou si podobné, ale i svěbytné a na jejich spojení je vždy cosi neočekávaného – podobně jako je tomu u rodin lidských. Nejnovější „rodinou“ je série soch pojmenovaná *Brazílie*. Velká část z nich vznikla narušením původní černé skulptury plodu chlebovníku, exotického ovoce žakie: „Když jsem udělala první řez, připadala jsem si, jako bych útočila na nějakou divokou věc. Myslím, že to byl velmi brazilský obraz – obraz moderní čistky.“ Tuto autorčinu poznámku můžeme samozřejmě chápat v kontextu současného dění v Brazílii, spojeného s nástupem krajně pravicového prezidenta Jaira Bolsonara, který mimo jiné neváhá devastovat Amazonský prales.

Na propagačních plakátech rozesetých po Paříži nicméně lákala dílo s názvem *Misionář*. Jedná se o sochu složenou z přepůlené papáje, která obvykle symbolizuje vulvu, a z masivního černého těla, které na ni navazuje. Jak

napovídá název, umělkyně komentuje takzvanou misionářskou polohu, na níž je cosi konzervativního a provokativního zároveň. Ačkoliv má rodina soch *Misionářů* téměř vždy falické tvary, při bližším pohledu je velmi femininí. Její součástí je věž z vajíček, namalovaná žena, tři Venuše nebo socha *Dieta*, vytvořená z vajec a banánů. Verzutti si podle vlastních slov zvolila ovoce kvůli pocitu blízkosti, který sugeruje. Pro některé sochy přitom vytvořila vlastní obrovský druh ovocného plodu – například aby mohla zobrazit Venuši stojící na hlavě v jogínské pozici. To je případ její sochy *Venuše v plamenech* z roku 2013.

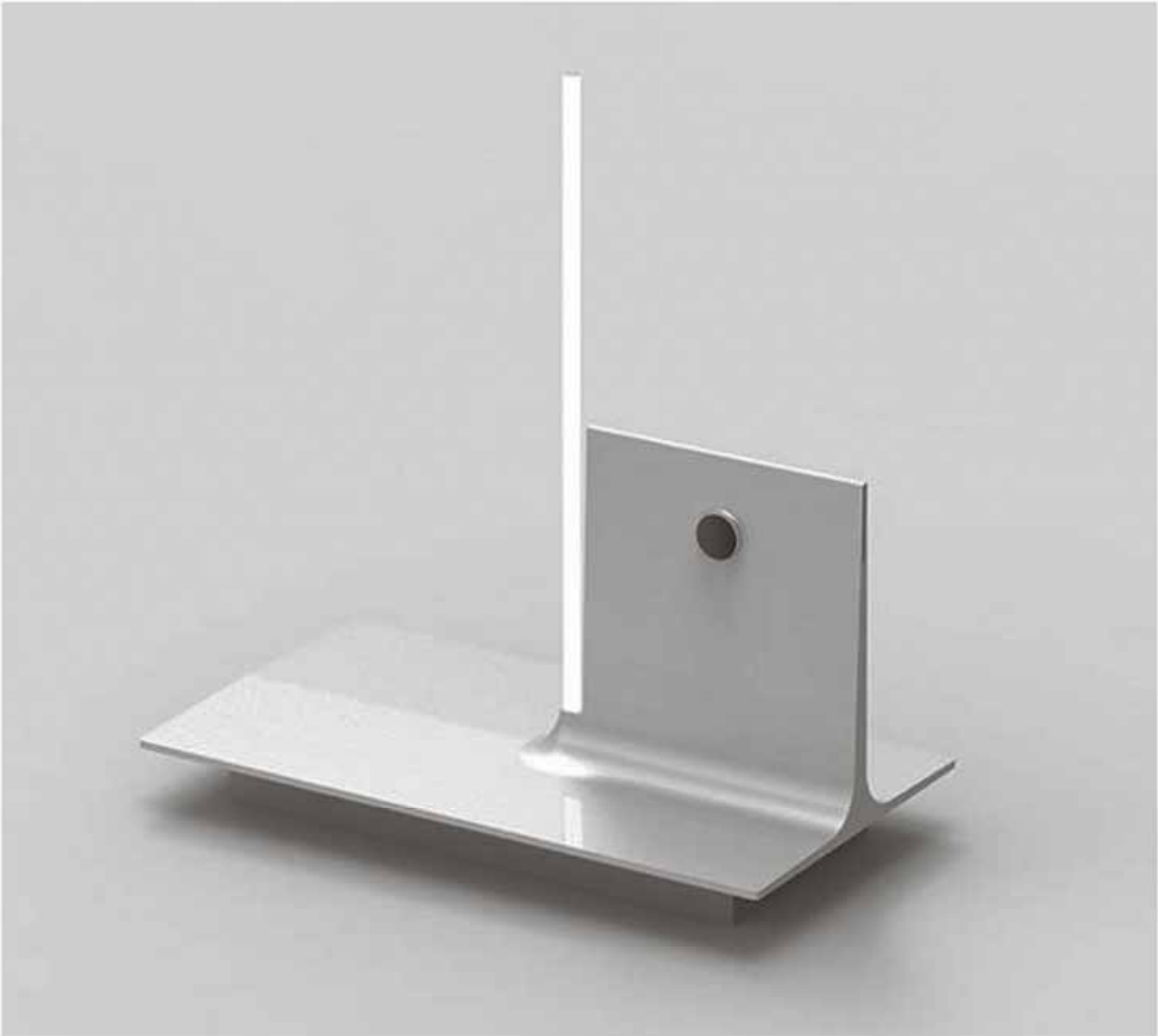
Autorka proces tvorby často dokumentuje. Série *Hřbitovů*, kterou průběžně tvoří v posledních deseti letech, se skládá z nepoužitých částí děl, čímž umělkyně nechává diváky nahlédnout do svého tvůrčího procesu. Brazilský spisovatel José Augusto Ribeiro upozorňuje na zvláštní způsob, jímž Verzutti pracuje s materiálem. Ten totiž často není tím, čím se zdá být. Cement vypadá jako kov, bronz jako kaučuk a papír a plast jako kámen. Tvorba Eriky Verzutti díky tomu působí ahistoricky: práce jsou přímo inspirovány pravěkými Venušemi, a přitom reagují na současné tendence v umění, kde „proměny“ materiálu představují jen další z fikcí, které autorka připravila pro své diváky. Přesto díla budí dojem,

že jsou složená z něčeho důvěrně blízkého, živého – že byla vyřezána z jakéhosi neznámého ovoce a zároveň že jsou zobrazením nějakých dosud neobjevených druhů zvířat.

Exponáty v sobě skrývají určitou dynamiku nejen proto, že se vztahují jeden k druhému v rámci rodin umístěných na ostrovech; často zobrazují určitý druh dotyku už v sobě samých. Nedokonalé koule, dotýkající se jedna druhé a spojené komplikovanou konstrukcí, Verzutti nazvala *Sex*. Socha *Polibek* zase naznačuje vzájemné vztahování, porušení tvaru dvou koulí, které se k sobě natahují. Autorčinými slovy: „Přiznávám stejnou důležitost různým věcem: kusům z historie umění a zelenině, Tarsile do Amaral, okurkám a dinosaurům. Vysokému a nízkému, prehistorii a dějinám umění, kultuře a jídlu.“

Erika Verzutti využívá umění, aby bořila hranice, s jejichž pomocí rozlišujeme mezi věcmi a jídlem, vypráví současné příběhy jako prastaré mýty a dokáže přitom vyjádřit soucit se vším živým i smutek a tragiku současné brazilské situace. Krása jejích soch nespočívá v dokonalosti, přesnosti nebo vytříbenosti – je to krása povědomosti, zvláštní laskavosti a transformující originality. Jak sama píše: „Myslím, že moje práce vždy začíná s ano. Hledám ano v moři ne.“

Autorka je teoložka.





Camille Blatrix (b. 1984) is a French visual artist, known for his abstract, minimalist sculptural work. He graduated from les Beaux Arts de Paris in 2011 and won the Prix Fondation d'entreprise Ricard in 2014.

His sculptural work is characterized by its ambivalence, blurring the lines between industrial design and hermetic shapes.

Ambivalence between industrial design and hermetic shapes characterise most of his sculptural works.

From these perfectly crafted objects radiate an elusive, enigmatic quality.

They should have an utility, but their meaning remain hidden.

Cold and subliminally menacing, these artifacts evoke a usefulness that appear to unlock on a psychical level only.

more on
<http://www.balcehertling.com/2017/camille-blatrix-2/>

text & curation by core.pan

Umění kýče Vladimira Nabokova

V díle Vladimira Nabokova představuje sentimentální novela – žánr důležitý při formování ruské prózy – především objekt parodie a její sentimentalita je nazírána jako kýč. Podobně dvojsečný je ovšem i vztah autora k psaní a jazyku vůbec. Co v této souvislosti slavný spisovatel označoval pojmem „pošlost“?

MIROSLAV OLŠOVSKÝ

„Slunce mě celého olizovalo svým velkým, hladkým jazykem. Pozvolna jsem cítil, že se stávám rozžhaveně průzračným, že se nalévám plamenem a existuji jen potud, pokud existuje plamen. Tak jako se dílo překládá do exotického jazyka, byl jsem já přeložen do slunce (...) Moje osobní já, to, které psalo knihy, milovalo slova, barvy, ohňostroj myšlenek, Rusko, čokoládu, Zinu, se jaksi rozptýlilo a rozpustilo, silou světla nejprve zprůzračnělé se poté připojilo ke všemu tetelení letního lesa s jeho atlasovým jehličím a nebesky zeleňmi listy,“ píše v *Daru* (1938, česky 2007) Vladimir Nabokov.

Co si máme počít s kupíci mámi se básnickými obrazy, selankovitými reminiscencemi, sentimentálními výjevy z dětství, které občas problesknou mezi řádky? Jak to, že román s tak vznešeným názvem vůbec takové pasáže obsahuje? „Tam si sedal na zídku, pozoroval chomáče lososových oblak, které bledé večerní nebe měnilo v matnou měď, a přemýšlel. O čem? O té prosté dívce z londýnské periferie s hebkými vlasy stále ještě spletenými do copů, za níž se jednou pustil přes pastvinu, dohnal ji a oslovil, a pak ji políbil a už nikdy víc neviděl?“ píše pro změnu Nabokov ve *Skutečném životě Sebastiana Knighta* (1941, česky 2018), svém prvním anglicky psaném románu.

Všudypřítomná ironie

Právě někde mezi těmito dvěma romány končí ruský Nabokov a rodí se ten americký. Vypravěčova ironie směřující k hrdinům obou citovaných próz není ani zdaleka lakonická, jako tomu bylo u jeho předchůzcích knih, je mnohem propracovanější a ambivalentnější. Jako by volba angličtiny, kterou Nabokov počínaje *Skutečným životem Sebastiana Knighta* přijal za své nové médium, byla motivována především snahou po odstupu od rodné řeči, aby tak mohl snadněji podrobit kritice tradici ruského sentimentalismu.

Také proto je *Dar* prostoupen parafrázemi ruské literatury, jež v románu fungují jako parodie – Černyševského, ale třeba i Puškina: „Během celého jara pokračoval v tréninkovém programu, sytil se Puškinem, vdechoval Puškina – čtenářům Puškina se zvětšuje objem plíc.“ Ale i tam, kde Nabokov nikoho neparoduje, je jeho jazyk prosycen ironií. Nelze se proto spokojit s tím, co v *Daru* říká vypravěč o dokonalosti v přírodě, jako by jeho slova „Jaké umění ve všem, jaký nekonečný půvab a mistrovství, jaký režisér se skrýval za sosnami“ byla pouhou definicí spisovatelské touhy po dokonalosti, a ne rovněž hurónským smíchem, demaskujícím tuto dokonalost a ukazujícím v pozadí všeho eskamotáž. Dokonalost zosnovaná režisérem se ukazuje jako hloupá kulisa, která má sloužit jen k tomu, aby oklamala čtenáře, jako se jí nechal oklamat hlavní hrdina. Fjodor není jen nositelem daru, ale též jeho opaku, kýče, kterého se nemůže zbavit. Čím více proti němu bojuje (parodií na Černyševského, obsaženou ve čtvrté kapitole románu), tím více se v něm utápí. Jeho hlavní zbraň je přitom právě ironie.

Nabokov možnosti uměleckého vyjádření promýšlel ve svém díle často. Tak v *Jaru ve Fialtě* (1936, česky 1997), povídce ze stejného období, v jakém byl napsán *Dar*, charakterizuje vypravěč tvorbu spisovatele Ferdinanda, manžela Niny, slovy „jenomže s každou novou knihou byly barvy hustší“, jako by přílišné přetížení stylu bránilo vyrůst myšlence. Ovšem i Nabokovovy popisy krajiny a přírody jsou čím dál detailnější a složitější.

Nabokovův poslední ruský román je proto hraniční v dvojím smyslu. Autor se v něm jednak loučí se vším, co jej literárně váže k rodnému Rusku, jednak v něm opouští určitý způsob vidění, daný právě ruským jazykem a jeho literární tradicí. V tomto smyslu jde

v *Daru* o víc, než se běžně soudí. Jazyk umění je v románu „danajským darem“, jenž umělci brání pobývat ve světě lidí a v souladu s nimi. Rodný jazyk umělce obdarovává a zároveň jej svou tradicí svazuje a zakrývá mu to, co tradice svým jazykem vylučuje – zakrývá mu jiné možnosti uměleckého jazyka, a tak mu brání spatřit jiné rozvrhy psaní. Pro Nabokova se ruština vyčerpává, stává se skeletem uzavřených možností. *Dar* je svou vlastní parodií (pojmenování *Dar* je ironické a odkazuje rovněž k neschopnosti tvorby) – parodií talentu, prokazaného sice v zacházení s jazykem, v zobrazování postav a líčení děje, přesto však neschopného vdechnout vzpomínkám požadovanou věčnost.

Završit historii

Sentimentální novela, jež sehrála významnou roli při formování ruské prózy, se u Nabokova stává předmětem parodie, a sentimentalita, která jej skrze rodný jazyk spojovala s Ruskem, se v jeho románech čím dál víc proměňuje v kýč. Proto příběh o Fjodorovi můžeme číst i jako zesměšnění ruského sentimentu a kýčovitosti, k níž směřuje každý příliš často evokovaný obraz a opakovaný motiv. Tak tento román, skládající se z neuvěřitelného množství narážek, aluzí, citací a nepřímých odkazů, zavádějících odboček a falešných stop, sublimuje v jakýsi jazykový opar, působící téměř snově, připomínající mlhu útržků a parafrází ruských děl a vytvářející sémiotickou krajinu odedávna zcizenou své přirozenosti, jež je ideálem každé umělosti, a tedy i umění.

Také ve *Skutečném životě Sebastiana Knighta* se hlavní hrdina doslova uzamyká ve svých vzpomínkách a není schopen se mimo ně projevit, podobně jako Fjodor, který na konci *Daru* před očima čtenářů mizí coby sen. V tomto smyslu Nabokovovy romány vyznívají opačně než ten Proustův. Vzpomínka u Nabokova nerozevírá svět, ale naopak jej uzavírá. A zatímco Proustův vypravěč vzpomínáním dosahuje vlastní minulosti jako určitého obrazu své identity, Nabokovův hrdina (a někdy i vypravěč) se naopak ve vzpomínce rozpouští a mizí. V této sémiotické krajině, proměněné v umělý konstrukt, v němž je člověk navždy uzavřen, se pak rodí řeč banality a kýče – ad absurdum domyšlené jazyky Puškina, Gogola, Turgeněva, Tolstého, Baude-laira, Flauberta či Prousta, nekonečně dlouhé pasáže s otřepanými popisy a banálními (nejen ruskými) obrazy.

Banalita a kýč, vytvářející onu pokleslost, kterou Nabokov nazývá slovem „pošlost“, není v jeho románech jen něčím vnějším a cizím, co by hrdina a vypravěč nacházel u druhých, ale především tím, co je každému člověku bytostně vlastní. Je to přesně ta vlastnost, které se moderní umění neustále zbavuje, aniž by kdy uspělo – člověk se totiž z jazyka banalit skládá a mnohé z toho, co vysloví, již vyslovil někdo jiný. Nabokovovi jako by nezbyvalo než přestat donekonečna prodlužovat ruskou literaturu a završit ji svým vlastním psaním. Jako by chtěl *Darem* skončit celé dějiny ruské literatury a provždy je uzavřít. Proto také román končí imitací oněginské strofy.

Puškinský mýtus

Každý obraz dětství je intimní a nesdělitelný, a pokud jej vyslovíme, změní se nám před očima v jarmareční banalitu: „Vzpomínka se buď rozpouští, nebo nabývá mrtvolného lesku, takže místo překrásných preludů nám zbudě vějíř barevných pohlednic.“ Proto je chyba spatřovat v *Daru* jen oslavu autorské virtuozity. Tato virtuozita není oproštěna od protikladu, který s sebou nese. Kýč je pro Nabokova rubem každé intimity. Je synonymem zglajchšaltovaného množství. Udržet svět mezi intimitou a kýčem, když se zveřejněná intimita

stává obscenní, jako by bylo pro Nabokova stále těžší. Do krajnosti vyhnaný ruský lyrismus v *Daru* ukazuje, že po této knize jejímu autorovi nezbylo nic jiného než z ruské literatury odejít, opustit její završené dějiny. Puškinský mýtus se přitom převrací v jakýsi puškinský opar s nádechem nevkusy.

Z ruské literatury se pro Nabokova stal ztěžklý, zbytnělý mýtus, v němž už nelze pokračovat svobodným psaním, přerušeným bolševickými restrikcemi, a proto je třeba chod jejich dějin ukončit a přejít k literatuře, která ještě není umrtvena. Právě v tomto ohledu jsou vysvětlitelné Nabokovovy výpady proti Dostojevskému, Černyševskému či Pasternakovi a jeho *Doktoru Živagovi*, výpady proti kýči, který nepřiznává svou kýčovitost, ba ji nejružnějšími manévry zastírá.

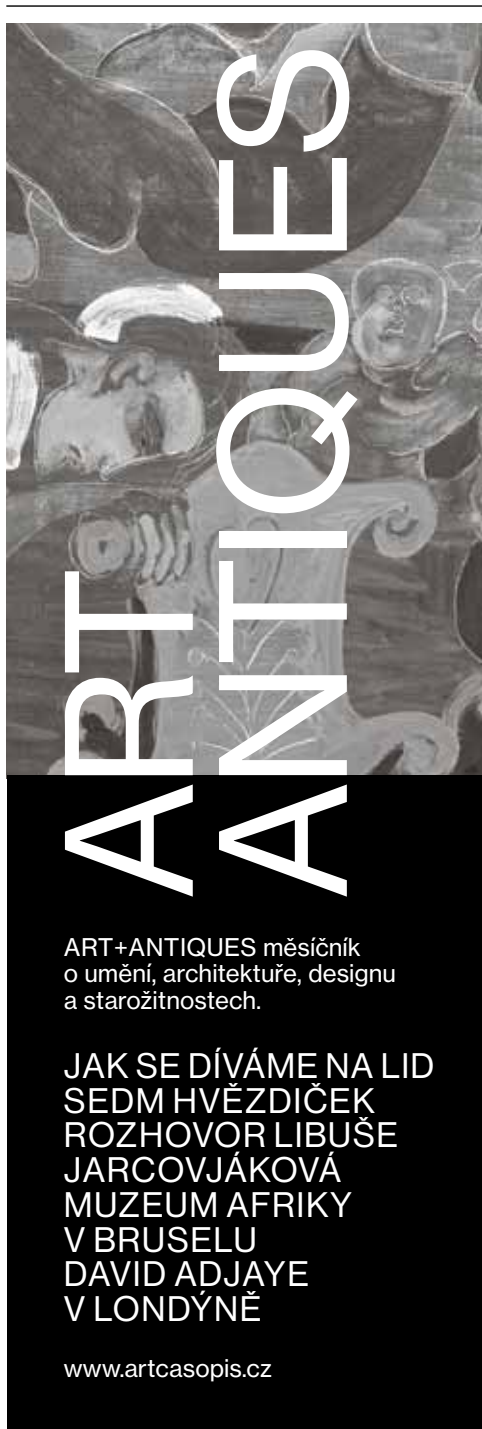
Pro Nabokova je *Dar* hraniční právě proto, že se v něm nejdůsledněji vyrovnává s tradicí ruské literatury, kterou jakožto sentimentální zavrhuje i obdivuje. Stačí porovnat hudebnost závěru *Daru*, postavenou na oněginské strofě, s hudebností slavného začátku obou verzí *Lolit*: té původní, psané anglicky (1955, česky 1991), a té, kterou sám přeložil do ruštiny (1967). *Dar* i ruský překlad *Lolity* jako by stále byly zatíženy aristokratičností a sentimentalismem.

Po *Daru* je třeba spolu s ruskou literaturou odvrhnout i její jazyk a začít znovu. Angličtina pro Nabokova představuje novou možnost, „terrū incognitū“, jak ostatně zní název jedné Nabokovovy povídky, území uměleckého jazyka svobodně a kriticky se otevírajícího literární tradici. Čím dál více pak využívá nejružnější poetiky, roubuje je a současně paroduje. Ve skutečnosti však Nabokov přechází do angličtiny ještě před svou emigrací do Spojených států, a to svým překladem *Camery Obscure* (1932), který vydal pod názvem *Smích ve tmě* (1938, česky 1993). Právě tento pomalý přechod z ruštiny do angličtiny, táhnoucí se několik let a zprvu sloužící jen korekturám překladů, se stává pro Nabokovovu tvorbu zásadním a objasňuje poetiku jeho minulých i budoucích románů.

Falešný sentiment

Přijmout kýč je pro umělce Fjodorova typu často jediným řešením, jak přežít ve světě. Přestože Fjodor ve vztahu ke společnosti zaujímá zdánlivě podobné stanovisko jako Štěpán Dedalus z Joyceova *Portrétu umělce v jinošských letech* (1917, česky 1930), když na výtku „všichni se od vás odvrátí“, odpovídá „dám přednost jejich zátylkům“ a připomíná tím Štěpánovu výzvu „nebudu sloužit“, přece jen jeho celkové stanovisko vyznívá opačně a svou skepsi odkrývá klamnou povahou umění. Když dosáhneme umění, dosáhneme zároveň i jeho opaku, který je jeho zlovolnou parodií, tím, co Nabokov nazývá „pošlost“. Kýč tak není pro Nabokova jen pouhou banalitou, neschopností kriticky myslet, ale základním rozměrem lidského myšlení, jeho touhy po útěše a slepotě. Fjodor sice chce „pochopit, co se skrývá za tím vším, za hrou, za třípytem, za tlustým zeleným lídicem listoví“, avšak nezbyvá mu než se spokojit s tímto povrchem, který je klamem i výsměchem zároveň. Je nevкусem v tom smyslu, jak to Nabokov znázornil ve scéně s kreslenou postavičkou morčete Cheepyho z *Camery Obscure*, kterou však ze svého anglického překladu, *Smíchu ve tmě*, vypustil.

Původ onoho „písklete“, píše vypravěč, souvisí s otázkou vivisekce, neboť právě toto animované zvíře je v myslích lidí spojeno s laboratorními pokusy. Cheepy vlastně představuje podstatu animace, která vnějškovou iluzí zakrývá brutalitu vnitřku a stává se chimérou, dvojrozměrnou bytostí bez těžiště a vlastního, pevně daného charakteru. Nabokov dává kýč do souvislosti s animací – oživením, jež



ART+ANTIQUES

ART+ANTIQUES měsíčník
o umění, architektuře, designu
a starožitnostech.

JAK SE DÍVÁME NA LID
SEDM HVĚZDIČEK
ROZHOVOR LIBUŠE
JARCOVJÁKOVÁ
MUZEUM AFRIKY
V BRUSELU
DAVID ADJAYE
V LONDÝNĚ

www.artcasopis.cz

Parodické účtování s tradicí ruské literatury

však zůstává přízračné, protože je ve skutečnosti falešné a mrtvé. Přijetím světa přijímáme kýč jako falešný sentiment, což je základní vlastnost, bez níž se člověk neobejde. Všechny naše tvůrčí činy doprovází stín karikatury všudypřítomného fušerství, které jako křivé zrcadlo nastavuje umění jeho skutečnou tvář maskary.

Takové je vyznění celé řady Nabokovových románů: *Zoufalství* (1934, česky 1997), *Daru* i *Lolity*. Tato deziluze je zcela zásadní – umění v sobě kýč vždy již obsahuje a nemůže se ho zbavit, je to cosi, co umění nejen provází, ale zároveň je i spoluvytváří. Balancování na hranici umění a kýče je tak to jediné, co se umělci může podařit. Každé umění – nejen zločincova dovednost – se nakonec obrátí v nevкус, jenž stojí za jednáním záporných, ale i kladných postav Nabokovových románů. Spisovatelé Sebastian Knight i Fjodor Konstantinovič končí v kýči stejně jako Hermann ze *Zoufalství* nebo Humbert Humbert z *Lolity*.

Vytrácení autentičnosti

Kýč je cosi, co se mnozí hrdinové Nabokovových románů marně snaží ze svého života a tvorby vymýtít tím, že to pojmenovávají, anebo jako Fjodor uchopují svým textem. Avšak přesto, že Fjodor píše parodii na Černyševského, kýč jej provází dál a sám nakonec končí v jeho puškinské verzi. Vznešená sentimentální nálada, dýchající z reflexe ruské literatury, se stává pokleslou právě proto, že je hermeticky uzavřena ve vzpomínce a není schopna žádné proměny. Podobně je v hrdinově vzpomínce uzavřena i minulost Sebastiana Knighta. Hrdina románu V. není schopen překročit sám sebe a otevřít se nárazu události, která by s jeho nebo Knightovým životem

souvisela. Přicházející události v Nabokovových románech často se vzpomínkou nesouvisí a minulosti hrozí, že se vytratí anebo se obrátí v banalitu. Tak se hrdinové jeho románů v závěru vytrácejí a navracejí jakoby zpět na první stránky, neschopni vyjít z přítomného času i ze svých bludných vzpomínek a přinucení zopakovat svůj čas. Vzpomínku, u Nabokova často nerozpoznatelnou od iluze, anebo přímo na ní založenou, nejde nijak oživit ani jí navrátit její tragičnost, a proto může jediné mizet anebo být pietně uchovávána jako kýč.

To platí především o Fjodorových vzpomínkách na otce, které stojí v protikladu k parodii na Černyševského. Není zřejmé, nakolik Fjodor svého otce ve svých vzpomínkách retušuje. A stejně jako je v románu Fjodorův mrtvý otec nepřítomný, postupně se vytrácí z příběhu i Fjodor – doslova vypadává z textu. Střídání vyprávěčů v *Daru* proto vypovídá cosi hlubšího – tam, kde vládne vzpomínka, nemá aktuální událost žádnou moc, jediné jako absence, a protože aktuální událostí je rovněž přítomné tělo (postavy, vyprávěče), rozplývá se nakonec i Fjodor a vytrácí se jako obraz bez těla – zmizí v sentimentálním kýči, stejně jako jeho vyprávěč: „Když jdu takhle s tebou, pomaličku pomalu, a držím tě kolem ramen, všechno se mírně kolébá, v hlavě mi šumí a mám sto chutí vláčet nohy po zemi; z paty mi sklouzává levý pantofel, ploužíme se, vlečeme se, vytrácíme se v mlze – užuž roztajeme úplně...“ V *Lolitě* Nabokov ukázal, že i vysoký styl může být projevem neschopnosti kritické sebereflexe a zaslepenosti. V *Daru* je Fjodor schopen vysokého stylu právě proto, že je zaslepený. Otázka, zda a jak přijmout kýč, se stává základním

dilematem Nabokovových postav. Je třeba umět přijmout i opak toho, kdo jsem, přijmout svůj vlastní protiklad jako sebe sama.

Jestliže jsem schopen kýče, znamená to, že nezakouším život autenticky, ale falešně. Rozpouštím a utápím své já v něčem neosobním. Vede to k zaměnitelnosti a činí to lidi stejnými. Falešný život mi byl někým nebo něčím přidělen. Byl jsem sám sebou oklamán, žádná originalita se v mém jednání nenachází, opakuji pouze banální vzory. To nevede k prohloubení, ale ke zglajchšaltování. Nevede to k umění, ale jenom k módě.

Ale kýč je také něco, co nejde z moderní literatury vydělit, ačkoli právě moderní literatura často vypuzuje vše, co není moderním uměním. Důsledkem toho je ovšem rostoucí území kýče a úměrně tomu se zmenšující role umění. Nabokov se oproti tomu pokouší negativně vymezený vztah mezi uměním a kýčem problematizovat. Zaměřuje se na detailní a jakoby triviální popisy, které dále ironizuje. Ve svých románech tak vyhrocuje vztah mezi uměním a kýčem – „pošlost“ je neustále vymezována, aby se nakonec stala temným stínem hrdinova talentu a jeho tvorby.

Stereotyp dobra a zla

Nabokov v *Daru* nakonec dosahuje básnického obrazu se zvláštním efektem, obrazu natolik prostoupeného kýčem ruského sentimentu, až se překlápí ve svůj opak, v umělecký jazyk působící jako jakési narkotikum, jež svého hrdinu rozpouští: „Buď sbohem, kniho! Přelud bledne, smrt marně osud obrát chtěl. Jevgenij z kolenou se zvedne – však básník navždy odešel. Sluch přesto nápěv opakuje, pečlivě příběh opatruje, vše uchoval... hle, osud sám zde dávno nechal monogram; hranici přejde,

kdo je moudrý, tam, kde jsem tečku udělal: kde přízrak bytí plane dál za stránkou poslední, kde modrý sen zítra v nebe vykročí – a věta tečkou nekončí.“ Imitací Puškina se předloha, kterou je oněginská strofa, mění v kýč, a zároveň tato proměna podléhá ironii.

Každá touha po autenticitě končí ve stereotypu dobra či zla, mocností, které člověka vlácejí od ideje k ideji, od diskursu k diskursu. Tato Nabokovova vize není právě humanistická – spíše faustovská. Představa totality se u něj kryje s představou kýče, lépe řečeno s představou pokleslého a banálního světa, „pošlosti“. V tomto smyslu Nabokov završuje ruskou tradici vedoucí od Gogola a z pojmu „pošlost“, podobně jako před ním Čechov, vytváří ústřední pojem své estetické koncepce – svět je totalitní úměrně tomu, jak se stává pokleslým. Nabokovovo dílo se ukazuje jako dílo parodické. Touha po naprosté čistotě končí zcela zákonitě v kýči, jenž jediný je krystalický. Pokud však Nabokov do svého konceptu umění kýč zahrnuje, ještě stále může balancovat mezi sentimentem a ironií.

Dar ani *Skutečný život Sebastiana Knighta* nejsou běžnými (auto)biografickými romány, neboť u Nabokova každá (auto)biografie končí v „dysgrafii“ a samo psaní znemožňuje (auto)biografii sepsat. Nabokov neguje schopnost autora svůj jazyk koncentrovat do vyprávění či vyobrazení portrétu. Popsat druhého ani sebe sama nelze, můžeme se jediné neustále přepisovat. Jedinečnost nenastala, hrdina Fjodor se rozpouští v puškinském kýči. Katarze sebepoznání chybí, neboť chybí ten, kdo by se mohl případně poznat. Romány Vladimira Nabokova se neustále blíží kýči, ale nikdy do něj nespádnou. Zůstávají uměním.

Autor je spisovatel.



Deziluze, že umění v sobě vždy obsahuje kýč a nemůže se ho zbavit, je přítomna i v ikonickém Nabokovově díle Lolita. Foto pxhere.com

O jeho světovosti jsme nevěděli

Prasynovce Vladimira Vladimiroviče Nabokova jsme se zeptali, zdali v rodinné tradici existovalo něco na způsob spisovatelova kultu a jaký má on sám vztah k dílům významného prozaika. Mluvili jsme i o tom, proč nikdy nečetl Lolitu a proč musí být Nabokovův překladatel pravý „nabokoved“.

MARINA LUPTÁKOVÁ



Vladimír Rostislavovič Petkevič. Foto Petr Hloušek

Je známo, že jste náruživý šachista. Jedná se o genetickou vloh, která prochází celým nabokovovským rodem?

O tom, jaký byl vztah mého otce Rostislava k šachům, nemám zdání. Ale jeho otec Boris Petkevič byl, pokud vím, v meziválečné Praze výborný šachista. Nepamatuji si, že bych s otcem někdy hrál, byl jsem moc malý, když v roce 1960 ve svých devětadvaceti letech zemřel. Rusové ovšem mají – jak známo – šachy v krvi. Mě naučila šachům babička Olga Petkevičová, za svobodna Nabokovová, v mých pěti letech a už odmalička jsem k nim tíhl. Jedním z nejkrásnějších dáreků, jaké jsem kdy v životě dostal, byl sborník Sovětská šachová studie, který mi darovala babička a z něhož čerpám od svých deseti let až dodnes.

Jak se část Nabokovovy rodiny sžila s českým prostředím? Nehrozilo vaší babičce po skončení války odvezení do Ruska?

Část rodiny přišla do Československa v prosinci roku 1923, tedy až téměř po dvou letech od smrti Vladimira Dmitrijeviče Nabokova, který byl 28. března 1922 zavražděn v Berlíně. Žila tady dost chudě, ale byla podporována prostředky z velkorysé Ruské pomocné akce, oficiálně zahájené roku 1921. Někteří členové rodiny si také přivydělávali vyučováním a kondicemi. Jelenu Ivanovnu Nabokovovou podporoval i její syn, spisovatel Vladimir Nabokov, který ji také brával s sebou do Berlína, kde do roku 1937 žil. Rodina měla finanční těžkosti, ale obecně řečeno, československý stát se o emigranty z východu, o Rusy, Ukrajince a příslušníky dalších národností, kteří žili na území bývalé carské říše, postaral opravdu velkoryse, dobře si totiž uvědomoval, že se vyplatí podporovat příslušníky elity, tvořící většinu emigrace. Potomci

tehdejších emigrantů na to ještě dnes s dojetím vzpomínají. Soudím, že soužití s českým prostředím bylo za první republiky dost bezproblémové.

Po válce si příslušníci Smerše [zvláštních jednotek sovětské vojenské kontrarozvědky Smert špiónam – pozn. aut.] přišli pro mého dědečka Borise, ten už ale byl dávno v Anglii, neboť dobře věděl, co by ho v případě osvobození protektorátu Rudou armádou čekalo. Nepochybně by ho ihned zlikvidovali, protože v občanské válce bojoval proti bolševikům. Co já vím, tak zatkli mou babičku Olgu, ale kupodivu ji brzy pustili. Měla štěstí – na rozdíl od mnoha dalších emigrantů, z nichž někteří byli vražděni už 11. května 1945, jiní odvlékáni do SSSR. Jednou z prvních obětí bolševické brutality byl například diplomat Vladimir Rafalskij, znalec desítek jazyků, či spoluprojektant Jiráskova mostu Michal Kovalovskij. Zadržen byl také armádní generál Sergej Vojcechovskij, jeden z nejvýznamnějších československých vojenských představitelů. Zatčených přibývalo – do konce roku 1947 bylo zadrženo okolo tisíce osob.

Zanechala vaše babička Olga nějaké vzpomínky na své dětství ve Vyře a Petěrburku?

Pokud vím, žádné vzpomínky se nedochovaly, aspoň jsem je u babičky nikdy neviděl. A o svém dětství toho mnoho nevyprávěla. Teď lituji, že jsem se jí na to v době, kdy už jsem bral rozum, a hlavně později, nevyptával.

Pěstovali jste v rodině kult spisovatele Vladimira Nabokova, o němž mladší sestra vaší babičky Jelena mluvila výhradně jako o „mém bratru spisovateli“?

Ne, žili jsme za železnou oponou, a tak jsme si neuvědomovali, jak významným spisovatelem

Vladimir Nabokov je. Babička ovšem měla doma několik jeho knih v anglickém originále – Bledý oheň, Lolitu, Promluv, paměti... Já jsem se ve svých osmnácti letech učil anglicky třeba právě četbou jeho autobiografie Promluv, paměti. Byla velmi obtížná a až po čase jsem si uvědomil, jak dokonale musel Nabokov umět anglicky, když dokázal napsat tak jazykově vytríbenou knihu. Upokojilo mne, že když jsem se na to zeptal svých amerických vrstevníků, s nimiž jsem se v Praze přibližně v roce 1972 setkal, sdělili mi, že i pro ně je kniha obtížná. Ani nevím, jak se sem mohli za normalizace, která byla už v plném proudu, dostat...

Mám dojem, že ani moje velmi vzdělaná a jazykově vybavená maminka za totality Nabokova neznala a nic o něm nevěděl ani můj nevlastní otec, literární historik Jaroslav Med. V češtině v té době neexistovalo z Nabokova nic, s výjimkou jedné či dvou povídek, uveřejněných v časopise Světová literatura. O žádném kultu tedy nelze mluvit, a babička, která jeho díla četla, se o bratrovi skoro vůbec nezmiňovala.

Kdy jste se tedy seznámil s Nabokovovými romány a který z nich máte nejraději?

Většinou až po roce 1990, již ve svobodné republice, která se konečně zbavila perverzního stalinismu. Už jsem se zmiňoval o memoárech Promluv, paměti. Ty jsem četl i rusky pod názvem Drugije berega – Jiné břehy – a česky pak ve skvělém překladu Pavla Dominika, takže jsem z nich měl trojí požitek. Dále je to Pnin a velkolepý poslední ruský román Dar. Moc pěkné jsou i povídky. Lolitu jsem nikdy nečetl, zčásti proto, že jako ortodoxní katolík jsem dost pruderní, zčásti z toho důvodu, že mě tematika knihy nezajímá.

S Vladimírem Petkevičem o Nabokovově rodině a díle



Když jste četl ruské romány Vladimira Nabokova, v nichž se porůznu objevují reálie a detaily pospolitého života rodiny, k níž patřila i vaše babička a váš otec, zakoušíte cosi jako „sebepoznávání“? Čtete je jinak než díla jiných autorů? Ano, asi mám k Nabokovovým pamětem a ruským románům obecně bližší vztah než k dílům jiných spisovatelů. Naplňují mě touhou poznat život vyšší společnosti v carském Rusku, který bych jako dítě docela rád prožil, neboť Nabokovovi si podle mě mohli dovolit ideální výchovu, žijíce v blahobytu a úplné zajištěnosti. Mé dětství bylo ovšem také

šťastné – ač prožívané v kontextu všudypřítomného komunistického marasmu a devastace veškerých hodnot. Konfrontace například zmíněných pamětí s dějinnou realitou toho, co po období idylického dětství mých předků následovalo, tedy bolševické revoluce, občanské války a pak státního teroru, mi nahání hrůzu – je obtížné představit si větší kontrast. Děsivé je i to, že v bývalém carském Rusku byla zcela vyhlazena šlechta, nebo byla nucena emigrovat. Čímž nechci říci, že si její počínání ještě za cara nějak idealizují. Vazbu na své předky pociťuji především prostřednictvím jazyka. Jak stárnu, stále víc se mi líbí ruština, k níž – jako rodné řeči – mám intimnější vztah než k jazykům, kterým jsem se učil intelektuálně, nikoli odmalička v přirozeném prostředí. A pak už je jedno, čtu-li Dar či Promluv, paměti, nebo třeba Turgeněva či Čechova.

Nabokovova próza je dílem skvělého stylisty. Které z překladů Nabokova, k nimž jste se dostal, pokládáte za nejadekvátnější? Já znám vlastně jenom překlady do češtiny, případně autorizované překlady anglických originálů do ruštiny. Nikdy jsem nečetl Nabokova třeba francouzsky nebo německy. Z českých překladů vynikají ty od Pavla Dominika. Přesvědčivě dokládají, kolik toho musí překladatel o autorovi znát, aby se vůbec mohl překladu odvážit. Třebaže sám překládám, i když spíše naučnou literaturu, nebyl bych schopen Nabokovovy texty tlumočit – přece jen nejsem „nabokoved“. Kdysi mi Pavel Dominik navrhl, abychom přeložili Dar spolu, ale to se ukázalo být nad mé síly. Nejde jen o jazyk, ale právě o důkladnou a všestrannou znalost autora, navíc tak enigmatického, jako byl Nabokov. Po dvou stránkách jsem to vzdal. Někdy s Pavlem Dominikem diskutuji o různých překladatelských jemnostech a nahlížím, jakou precizností, erudicí, smyslem pro detail a hlubokým chápáním Nabokovova života, založení i literárního stylu musí být překladatel vybaven, aby co nejadekvátněji přeložil tak složitého a záhadného autora.

Jste jedním z mála žijících potomků nabokovovského rodu. „Vytěžují“ vás proto literární vědci? Vyplývají z toho pro vás nějaké společenské povinnosti? Ani ne tak literární vědci, jako spíše novináři a lidé zajímaví se o Nabokovovo dílo či pečující o jeho odkaz. Nedávno například ruská televize natáčela v Praze dokument o ruské meziválečné emigraci. Nebo se teď aspoň

na dálku angažují ve snaze zachránit další trvání Nabokovova muzea ve spisovatelově rodném domě v Petěrburku. Počet zaměstnanců se redukuje, v muzeu pracuje pouze ředitelka – mimochodem výtečná žena! – a ještě jeden pracovník a na Petěrburské státní univerzitě není po příchodu nového rektora vůle muzeum dále podporovat. Je to hrozné, uvážíme-li navíc, že právě v těchto dnech, 22. dubna, si připomínáme sto dvacet let od spisovatelova narození. Podepsal jsem aspoň dopis ministru kultury za záchranu muzea. Je děsivé, jak v putinovském Rusku zacházejí s výsostným kulturním dědictvím. Čím větším než starou kulturou se současné Rusko může prezentovat?

Vaše překladatelské dílo je poměrně rozsáhlé. Kterých titulů si ceníte nejvíce? A které byly překladatelsky nejsložitější? Přeložil jsem téměř třicet knih z různých jazyků, hlavně z němčiny, kterou pokládám za překladatelsky nejděčnější. Překládám knihy z oborů, jako jsou dějiny, náboženství, filosofie, etika, jazykověda, politologie, výjimečně literaturu beletristickou. Před přibližně pětadvaceti lety jsem například přeložil knihu Po stopách Ježíšových od východoněmeckého katolického kněze Gerharda Krolla. Je to rozsáhlá faktografická a výpravná kniha o Svaté zemi v Ježíšově době. Sám jsem se z ní hodně poučil, kniha mě dokonce přiměla učit se řečtině Nového zákona, ponořit se do knih historiografických, do biblistiky... Přeložil jsem také spolu se dvěma výtečnými překladatelkami Dagmar Pohunkovou a Danielou Blahutkovou knihu Židovství od švýcarského teologa Hanse Künga. Z beletrie jsem přeložil velmi obtížné Ohromné maličkosti od Gilberta Keitha Chestertona, ze svého oboru pak knihu Jindřicha Tomana Příběh jednoho moderního projektu. Pražský lingvistický kroužek 1926–1948. V současnosti překládám dvě životopisná díla o Kristu: z francouzštiny Život Ježíšův od francouzského nobelisty Françoise Mauriaka a spolu s vynikajícím překladatelem Karlem Šprunkem slavné dílo Pán od německého filosofa a teologa Romana Guardiniho. Z němčiny překládám také Křesťanství, rozsahem obrovské dílo o tisíci stranách od zmíněného švýcarského teologa Künga.

Nakladatelství Paseka prý uvažuje o vydání překladu Nabokovových literárněvědných přednášek... Ano, záměrem Paseky je vydat přednášky, které Vladimir Nabokov pronesl ve čtyřicátých

a padesátých letech na předních amerických univerzitách Wellesley, Stanford, Cornell a Harvard. Jsou to mimořádně hluboké literární eseje, které vrhají velmi osobité světlo na vybraná díla ruské i světové literatury. Na tomto projektu se hodlám podílet jako překladatel a editor a velmi se na něj těším. Světově proslulý spisovatel se v úžasných studiích zamýšlí nad dílem svých předchůdců – Puškina, Dostojevského, Gogola, Turgeněva, Kafky, Austenové, Joyce a dalších.

Vladimír Rostislavovič Petkevič (nar. 1954), prasnovec Vladimira Nabokova, vystudoval Matematicko-fyzikální fakultu Univerzity Karlovy, v letech 1980–1992 pracoval ve Výzkumném ústavu matematických strojů jako programátor, od roku 1993 působí na FF UK jako matematický lingvista, zabývající se jazykovými korpusy, formálním popisem přirozených jazyků a dějinami lingvistiky, zvláště Pražským lingvistickým kroužkem. Mimoto působí jako překladatel.

F. Zajíček, K. Ščeblykin, M. Šimečka
Jsme jako oni



Jaké to je, když vás společnost nenávidí?
Současné Česko a Slovensko
pohledem Martina M. Šimečky.

Vladimir Nabokov
Lolita



Vydání ke 120 letům do narození autora.
Grafická úprava od Klímové a Janíčka.
Vybrat si můžete ze čtyř obálek.

Ondřej Kundra
Vendulka



Příběh dívky, jejíž portrét se stal
symbolem holokaustu. Kniha odhaluje
její život i přátelství s Janem Lukase.

Paseka

HRDINSKÝ ČIN

V románu Hrdinský čin z roku 1932 vychází autor ze svých zkušeností z emigrace. Hlavní hrdina Martin Edelweiss vyrůstá v Petěrburku, po říjnové revoluci prchá s matkou na Krym a poté studuje na Cambridgeské univerzitě a pobývá v Berlíně, Francii a ve Švýcarsku. Nakonec se jeho stopy ztrácejí v Sovětském svazu.

Byť se to může zdát směšné, Martinův dědeček Edelweiss byl Švýcar – urostlý Švýcar s načechraným knírem, jenž v šedesátých letech devatenáctého století dával soukromé hodiny dětem petěrberského statkáře Indrikova a oženil se s jeho nejmladší dcerou. Martin se zpočátku domníval, že samotě bílá alpská květina, ten mazlíček herbářů, dostala jméno na dědečkovu počest. Ani později se nedokázal úplně vzdát té představy. Pamatoval si ho jasně, avšak pouze v jedné podobě a jedné poloze: tělnatý, světlouosý stařec, celý v bílém, ve slamáku a piké vestě oplývající přívěsky (nejzábavnějším z nich byla dýka zvící nehtu na ruce) sedí na lavičce před domem v čilém stínu lípy. A právě na této lavičce děda zemřel, drže v dlani milované zlaté hodinky s pláštěm podobajícím se zlatému zrcátku. Mrtvice ho zastihla při tom příhodném gestu a rodinná legenda praví, že ručička se zastavila ve stejném okamžiku jako jeho srdce.

Poté byl dědeček uchováván v těžkém koženém albu; za jeho časů se fotografovalo vkusně a do nejmenšího detailu promyšleně. Operace nebyla žádná legrace, pacient se musel nadlouho znehybnit – svolení k úsměvu přišlo teprve s momentkou. Složitostí heliografie se vysvětlovala vážnost a solidnost dědečkových mužných póz na oněch poněkud bleďých, ale velmi kvalitních fotografiích – dědeček v mládí, s puškou a zastřelenou slukou u nohou, dědeček na kobyle Daisy, dědeček na pruhované verandové lavičce, s černým

jezevčíkem, tak neposedným, že se na snímku objevil se třemi ocasy. Teprve roku devatenáct set osmnáct zmizel dědeček Edelweiss úplně, neboť album shořelo, stejně jako shořel stůl, na němž album leželo, a celá usedlost, kterou chlapi z nedaleké vesnice z hlouposti vypálili do základů, místo aby zpeněžili její zařízení.

Martinův otec byl věhlasný kožní lékař – stejně jako dědeček měl i on velmi světlou pleť a byl při těle, ve volném čase rád chodil s udicí na hlaváče a vlastnil úchvatnou sbírku dýk a šavlí a také dlouhých bambitek, kvůli nimž ho přívrženci modernějších zbraní málem postavili před popravčí četou. Na jaře osmnáctého roku ztěžkl, natekl, začal se zadýchávat a za nejasných okolností zemřel. Jeho žena Sofia Dmitrijevna pobývala tehdy s jejich synem nedaleko Jalty: městečko si zkoušelo chvíli jeden režim, chvíli druhý a stále se nedokázalo rozhodnout.

Byla to růžová, pihovatá, mladistvá žena se záplavou bílých vlasů, s vysokým obočím, hustším u kořene nosu a téměř nezatelným poblíž skrání, a se štěrbinami v protáhlých lalůčcích jemných uší, do nichž si kdysi zavěšovala náušnice. Ještě nedávno hrávala s vervou a mrštně tenis na zahradním kurtu, který tam existoval od osmdesátých let, na podzim se často proháněla na černém bicyklu Enfield alejemi jejich parku, po hlučně šustících kobercích suchého listí, nebo se vydávala pěšky po pružné krajnici dlouhé, od dětství milované cesty z Olchova

do Voskresenska, přičemž zvedala a spouštěla špičku své drahé hole s korálovou rukojetí jako ostrílený chodec. V Petěrburku měla pověst Anglomanky a ten věhlas ji těšil, s velkou výmluvností hovořila o skautech nebo o Kiplingovi a nacházela zvláštní potěšení v častých návštěvách Drewova anglického obchodu, kde vás už na schodech před velkým reklamním plakátem (žena myje hlavu chlapci v husté pěně) vítala nádherná vůně mýdla a levandule, s příměsí ještě něčeho jiného, co navozovalo představu skládacích gumových van, fotbalových míčů a okrouhlých, těžkých, pevně zavutých vánočních pudinků. Z toho vyplývá, že Martinovy první knihy byly psány anglicky: jeho matka Sofia Dmitrijevna se jako moru bála časopisu pro děti *Zaduševnoje slovo* a snědé gymnazistky se šlechtickými tituly, hrdinky románů Čarské, mu znechutila tak, že se Martin i v pozdějších letech trochu bál jakékoli knihy, kterou napsala žena, neboť i v těch nejlepších z nich větril mimoděčnou nutkavou touhu již ne tak mladé a možná i kypré dámy nastrojít se do hezoučkého jména a stočit se jako kočka na lenošce. Sofia Dmitrijevna nesnášela zdobnělino, hlídala se, aby je nepoužívala, a mohl ji vzít čert, když její manžel řekl: „Chlapeček má zase kašlík, podíváme se, jestli nemá teplůtku.“ Ruská literatura pro děti se jen hemžila šišlavými slůvky, nebo se dopouštěla jiného hříchu – moralizování.

Jestliže příjmení Martinova dědy kvetlo v horách, pak zázračný původ dívčího

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**

meetingbrno.cz

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

A2+

GUTTERSNIPE [UK]
+ SUPPORT

POTRVÁ
SRBSKÁ 2, PRAHA 6
5. 6. 2019 20:00



Vladimir Nabokov

příjmení babičky byl na hony vzdálen různým Volkovům, Kunicynům či Belkinovým a patřil k fauně ruských pohádek. Za onoho času se po naší zemi proháněla podivuhodná zvěř. Avšak Sofia považovala ruské pohádky za nevkusné, zlé a ubohé, ruské písně za nesmyslné a ruské hádanky za pitomé; neměla moc velkou důvěru v Puškinovu proslulou chůvu, tvrdila, že si ji vymyslel sám básník, spolu s jejími báchorkami, pletacími jehlami a steskem. Tak Martin v raném dětství nepoznal nic z toho, co mohlo posléze, skrze prizmatickou vlnu paměti, dodat jeho životu ještě jedno kouzlo, ačkoli nedostatkem kouzel netrpěl a neměl důvod litovat, že v dětství jeho představivost neprobudil potulný rytíř Ruslan, ale Ruslanův západní bratr. Jenomže co na tom záleží, odkud přichází to jemné šfouchnutí, jež uvádí v pohyb duši, jíž je pak souzeno valit se a už se nikdy nezastavit?

Archibald Moon Martina oslnil a okouzлил. Jeho pomalá ruština, z níž léta trpělivosti vyleptala poslední ozvěnu anglické velárnosti, byla vláčná, jednoduchá a výrazná. Jeho vědomosti se vyznačovaly živostí, přesností a hloubkou. Předčítal Martinovi verše z takových ruských básníků, jejichž jména mu vůbec nic neříkala. Přidržel si stránku dlouhými, lehce se třesoucími prsty a sypal ze sebe jambické tetrametry. Pokoj tonul v polostínu, světlo lampy si našlo jenom stránku a Moonův obličej s bledým leskem na lícních kostech, třemi jemnými rýhami na čele a průhlednými růžovými ušima. Vždycky, když dočetl, stiskl úzké rty, sundal si cvikr – opatrně, jako by to byla vážka – a semišovým hadříkem si utřel skla. Martin seděl na okraji křesla, černou čtverhrannou čepici si držel na kolenou.

„Proboha, sundejte si ten talár a odložte si někam čepici,“ říkával Moon a mrzutě se mračil. „Neříkejte, že vás baví žmoulat ten střapeček. Odložte ji, odložte ji…“

Přistrčil k Martinovi skleněnou dózu na cigarety s kolejním erbem na stříbrném víčku, nebo vytáhl ze skříňky ve zdi láhev whisky, sifon na sodu a dvě skleničky.

„Mimochodem, víte, jak se tam říká povozům na přepravu hroznového vína?“ zeptal se a pohodil hlavou, a jakmile se ujistil, že to Martin neví, s gustem pokračoval: „*Možara*, *možara*, sir“, a nebylo jasné, co mu působí větší rozkoš, zda to, že zná Krym lépe než Martin, nebo skutečnost, že dokáže vyslovit slovo „sir“ tak, jak by ho foneticky přečetl rodilý Rus. Radostně mu oznámil, že ruské *chuligan* pochází z příjmení rodiny irských rváčů a že ostrov Golodaj nedostal jméno podle *goloda* (hladu), ale podle Angličana Hollidaye, který tam postavil továrnu. Jednou, když Martin mluvil o jakémsi zpozdilém žurnalistovi (jehož si Moon vzal na paškál v *Timesech*) a vyjádřil se, že dotyčný „patrně *sdrejlil*“ (dostal vichr), Moon zvedl obočí, vyhledal výraz ve slovníku a zeptal se Martina, zda náhodou někdy nežil v Povolží. Jindy zase, když Martin použil hovorové *ugrobiti*, Moon se rozzlobil a zakřičel, že žádné takové slovo v ruštině neexistuje a existovat nemůže. „Já jsem ho slyšel, všichni ho znají,“ plaše pronesl Martin a zastání našel u Soni, která seděla na pohovce vedle Olgy Pavlovny a sledovala s jistou zvědavostí, jak Martin plní úlohu hostitele.

„Ruská slovoтворba, rození nových slov,“ otočil se náhle Moon k usmívajícímu se Darwinovi, „to všechno vzalo za své spolu s Ruskem, to jest před dvěma lety. Všechno pozdější je *blatnaja muzyka* (zlodějská hantýrka).“

„Já ruský nerozumím, prosím, přeložte mi to,“ odpověděl Darwin.



Petěrburský Něvský prospekt na konci 19. století. Foto fotki.yandex.ru

„Ano, neustále do ní sklouzáváme,“ řekla Zilanová. „To není hezké. Anglicky, prosím, všichni.“ Martin mezitím nadzvedl kovovou kupoli z horkých krutonů a pirožků (přinesených číšníkem z menzy), přesvědčil se, zda dodali to, co měli, a přisunul servírovací podnos blíž plápolajícímu krbu. Kromě Darwina a Moona pozval ruského studenta, jehož všichni oslovovali pouze křestním jménem – Vadim –, jenomže Martin teď nevěděl, jestli na něho má čekat, anebo pokračovat s čajem. Bylo to poprvé, co ho Zilanová s dcerou přijely navštívit, a celou dobu se bál Soniných posměšků. Měla na sobě tmavomodrý kostýmek a pevné hnědé botky s dlouhými jazyky, které se proplazily pod tkaničkami, nahore se přehnuly zpátky, zakryly tkaničky a ukončily se koženými tránsněmi; nakrátko ostříhané, napohled hrubé černé vlasy jí padaly v rovné ofině na čelo; matně temné, mírně šikmé oči podivně ladily s dolíčky na bledých lících. Toho rána, kdy jí a Olze Pavlovně přišel Martin naproti na nádraží, a později, když jim ukazoval starobylá nádvoří, fontány, aleje olbřímích holých stromů, z nichž těžce a nemotorně vylétaly krákající vrány, byla Soňa zamlklá a rozmrzená, tvrdila, že jí je zima. Hleděla přes kameně zábradlí na čeřící se řeku, matně zelené břehy a šedé věže, a náhle přimhouřila oči a zeptala se Martina, jestli má v plánu přidat se ke generálu Juděničovi. Martin překvapeně odpověděl, že ne.

„A ta růžová budova je co?“

„Knihovna,“ objasnil Martin a za pár minut, kráčeje se Soňou a její matkou pod arkádou, záhadně pronesl: „Jedna strana bojuje za přízrak minulosti, druhá za přízrak budoucnosti.“

„Přesně tak,“ vpadla mu do řeči Olga Pavlovna. „Právě proto nedokážu Cambridge úplně docenit. Trápí mě, že vedle těch úžasných starých budov je tady tolik automobilů, bicyklů, prodejen se sportovními potřebami, všelijakých fotbalů…“

„Fotbal se hrál i za Shakespeara,“ řekla Soňa. „A mě zase trápí, když se říkají banality.“

„Soňo, prosím tě, mírni se,“ napomenula ji Olga Pavlovna.

„Ach, to nebylo na tebe,“ vzdychla Soňa. Šli dál mlčky.

„Mám dojem, že začíná poprchávat,“ řekl Martin a natáhl dlaň.

„Ještě jste měl říct ‚vlaštovky lítají při zemi‘ nebo ‚žáby věští déšť‘,“ rýpla si Soňa a změnila krok, aby ho sladila s matčiným. Později, po obědě v nejlepší restauraci ve městě, se rozveselila. Pobavilo ji „opičí“ příjmení Martinova přítele a líbily se jí dialogy, které vedl Darwin s neuvěřitelně příjemným starým číšníkem. „Co studujete?“ zdvořile se zeptala Olga Pavlovna.

„Já? Nic,“ odpověděl Darwin. „Jen se mi zdálo, že ta ryba má víc kostí, než mít měla.“

„Ne, ne, měla jsem na mysli vaše studia, na jaké přednášky chodíte.“

„Promiňte, špatně jsem vás pochopil,“ řekl Darwin, „ale vaše otázka mě stejně zaskočila. Mám chabou paměť, vejde se do ní vždycky jen poslední přednáška. Zrovna dneska ráno jsem si položil otázku, co vlastně studuju. Mnemoniku? Těžko.“

Po obědě se opět vydali na procházku, tentokrát mnohem příjemnější, neboť jednak vyšlo slunce, jednak je Darwin vzal všechny do galerie, kde měli, jak tvrdil, starou, úžasně hbitou ozvěnu: dupněš nohou a zvuk se odrazí od protější stěny jako míč. Darwin dupnul, ale žádná ozvěna nevyskočila, načež řekl, že ji patrně koupil nějaký Američan pro svůj dům v Massachusetts. Pak došli do Martinova kolejního pokoje a brzy dorazil Archibald Moon a Soňa se tiše zeptala Darwina, proč má profesor napudrovaný nos. Moon se rozhovořil plynou ruštinou, kterou chvástavě prokládal nádherně jadrnými příslovími. Martin usoudil, že Soňa se chová hrozně. Seděla s kamenným výrazem, ale zničehonic se nemístně rozesmála, kdykoliv se její

pohled setkal s Darwinovým. Ten seděl se zkříženými nohama a palcem pěchoval do dýmky tabák.

„Co to, že tu Vadim ještě není?“ znepokojeně řekl Martin a pohlídl dlaní plný bok čajníku.

„Tak už nalejte,“ řekla Soňa a Martin se začal věnovat šálkům. Všichni zmlkli a nespouštěli z něho oči. Moon kouřil nahnědle žlutou cigaretu onoho druhu, jemůž se v Anglii říká ruské.

„Píše vám maminka často?“ zeptala se Zilanová.

„Každý týden,“ odpověděl Martin.

„Jistě se jí stýská,“ řekla Olga Pavlovna a foukla si do čaje.

„Nikde nevidím tradiční citrón,“ decentně poznamenal Moon – opět rusky. Darwin polohlasem požádal Soňu o překlad. Moon po něm šlehl pohledem a přešel do angličtiny: v záměrné a zlomyslné nápodobě obvyklých cambridgeských společenských způsobů pronesl, že pršelo, avšak nyní se vyčásilo a snad už pršet nebude, zmínil se o regatě a podal jim obširnou verzi známého vtípu o studentovi, skříni a sestřenici. A Darwin kouřil, příkyvoval a mumlal: „Výborně, pane, výborně. Tomu se říká pravý, střizlivý Brit ve chvílích volna.“

Z ruského originálu **Podvig** (Sovremennyje zapiski, Paříž 1932) vybral a přeložil **Pavel Dominik**. Kniha vyjde příští rok v nakladatelství Paseka.



čestný host:
Latinská Amerika

téma: Paměť a vzpomínky

Mario Vargas Llosa Peru/Španělsko
Nobelova cena za literaturu 2010

Herta Müllerová Německo
Nobelova cena za literaturu 2009

Bernard Minier Francie

John Banville Irsko

Tim Weaver Velká Británie

**25. mezinárodní
knižní veletrh
a literární festival**

**Výstaviště Praha
9. – 12. května**



SVETKNIHY.CZ

Svět knihy Praha '19

Spolek Litera děkuje partnerům
a gratuluje vítězům.

MAGNESIA LITERA 2019

KNIHA ROKU

Radka Denemarková: Hodiny z olova (Host)

LITERA ZA PRŮZU

Pavla Horáková: Teorie podivnosti (Argo)

MOLESKINE LITERA ZA POEZII

Ivan Wernisch: Pernambuco (Druhé město)

LITERA ZA PUBLICISTIKU

Jacques Rupnik: Střední Evropa je jako pták
s očima vzadu (Novela Bohemica)

LITERA ZA KNIHU PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Vendula Borůvková: 1918 aneb Jak jsem dal gól
přes celé Československo (Host)

LITERA ZA NAUČNOU LITERATURU

Jan Votýpka a kol.: O parazitech a lidech (Triton)

LITERA ZA NAKLADATELSKÝ ČIN

Spisy Bohumila Hrabala 1-7 (Mladá fronta)

LITERA ZA PŘEKLAADOVOU KNIHU

Morten A. Strøksnes: Kniha o moři: Umění lovit ve čtyřech
ročních obdobích na otevřeném moři z gumového člunu
žraloka grónského (Přeložila Jarka Vrbová, Argo)

DILIA LITERA PRO OBJEV ROKU

Anna Cima: Probudím se na Šibuji (Paseka)

MAGNESIA BLOG ROKU

Michaela Duffková: Zápiskník alkoholičky
(www.facebook.com/zapisnikalkoholicky/)

KOSMAS CENA ČTENÁŘŮ

Jakub Szántó: Za oponou války.
Zpravodajem nejen na Blízkém východě (Argo)

WWW.MAGNESIA-LITERA.CZ



NOVINKY Z PORTÁLU



Ruth Benedict
KULTURNÍ VZORCE
Překlad Jitka Fialová

Kniha patří k nejznámějším klasickým dílům kulturní antropologie. Je zároveň teoretickým základem pro pochopení kulturního relativismu. K tomu autorka vybírá tři extrémní příklady kultur – pueblanský kmen Zuñů z Nového Mexika, obyvatelé ostrova Dobu poblíž Nové Guineje a západokanadské indiány Kwakiutly. Na jejich příkladech se snaží ukázat, že každá kultura má své morální a estetické prvky, jímž můžeme porozumět pouze tehdy, když budeme na kulturu nahlížet jako na celek a z hlediska jí samé. Kniha je poutavou četbou i pro naprosté laiky.

BROŽ., 272 S., 369 Kč



Emilie Wapnick
**KNIHA PRO
MULTIPOTENCIÁLY**
Buďte vším, čím chcete
Překlad Helena Šilhánková

Kniha je určena multipotenciálům, lidem, kteří mají více zájmů a věnují se různým projektům. Autorka vysvětluje, v čem je multipotencialita výhodou. Radí, jak se zaměřit na více projektů, jak se vypořádat s pocity, jako je strach, že člověk nebude nejlepší, či vina, protože o něco ztratil zájem. Informačně nabitá kniha je vybavena různými tipy, cvičeními i seznamem slavných multipotenciálů a příkladů interdisciplinárních oborů.

BROŽ., 224 S., 319 Kč



Gary Hennessey
**MINDFULNESS
PRO KAŽDÝ DEN**
Malými kroky k velkým změnám
Překlad Linda Bartošková

Co dělat, když nám starosti přerůstají přes hlavu a máme dojem, že nejsme pány svého života? Kniha nabízí cvičení založená na konceptu mindfulness. Drobné kroky, které neustále opakuje a k nimž přidáváme další, nás postupně provedou změnami, jež povedou ke zlepšení našeho života. Neumíme se zklidnit a stále se nám honí hlavou, co musíme zařídit a jaké úkoly na nás čekají? Pak je dobré do svého života pustit všímavost.

BROŽ., 112 S., 199 Kč



Daniela Schreiter
STÍNKA
Jaké to je být jiná?
Překlad Kateřina Rodná

Místo, abych složitě vysvětlovala svůj autismus lidem jen pomocí slov, pomyslela jsem si: Proč to nenakreslím? Tak bude většina situací přece mnohem jasnější – a hele, když to k tomu bude taky tu a tam vtipné, zároveň čtenáře zbavím strachu dotknout se toho tématu. Humor s lehkostí přeskochí práh stydlivosti.

Komiks ocení zájemci o autismus a o komiksy s psychologickou tematikou.

BROŽ., 160 S., 299 Kč



portal obchod.portal.cz

Nebezpečný precedent

Pokrytectví amerického postoje k anexi Golanských výšin

Donald Trump koncem března uznal izraelskou anexi syrských Golanských výšin. Jakkoli Izrael považuje Golany ze strategických důvodů za vlastní území už desetiletí, ze strany amerického prezidenta se jedná o další zpochybnění mezinárodního práva.

PROKOP SINGER

Trumpova administrativa je v blízkovýchodním konfliktu zaměřena na prospěch Izraele ještě mnohem jednostranněji než všechny předešlé. Nejdříve přestěhovala americkou ambasádu do Jeruzaléma, ačkoli většina zemí pokládá za hlavní město Židovského státu Tel Aviv, a letos se kladně vyjádřila k anexi Golanských výšin, které náleží roztříštěné Sýrii. Američané přitom očividně zneužívají faktu, že syrská vláda není po vleklé občanské válce schopna odporu.

Zabrání a vyhnání

Izrael zabral Golanské výšiny při šestiden- ní válce v roce 1967. Židovský stát během ofenzívy vyhnal z této hornaté syrské oblas- ti při hranicích s Izraelem přes 130 tisíc lidí. Podobně jako se šířil názor, že většina Pales- tinců odešla ze země při válce v roce 1948 dobrovolně, připisoval se i „odchod“ Syřanů z Golanských výšin jejich rozhodnutí. Mnozí skutečně uprchli sami – ovšem kvůli izrael- skému bombardování a poté jim izraelská armáda zabránila v návratu. Někteří bývalí izraelští vojáci, kteří se invaze přímo zúčast- nili, mluví přímo o nuceném vyhánění tam- ního obyvatelstva. Profesor organické che- mie a veřejný intelektuál Israel Shahak, který působí na Hebrejské univerzitě v Jeruzalémě a také na kalifornské Stanfordově univerzitě,

zmiňuje svědectví dvou izraelských vojáků, podle něhož místní obyvatelé dostávali jed- nu hodinu na opuštění svých domovů. Zůstat smělo jen šest tisíc Drúzů. Dnes jich zde žije 22 tisíc, izraelské občanství jich má ale pou- hý zlomek. Izrael ovšem do oblasti nastěho- val asi 20 tisíc židovských osadníků, což je – podobně jako na Západním břehu – politika, jež odporuje čtvrté Ženevské úmluvě, zaka- zující okupačním mocnostem stěhovat civil- ní obyvatelstvo do zabraných oblastí. Sýrie se ještě pokusila v roce 1973 v rámci Jomki- purské války získat hornatou oblast zpět, ale její útok byl odražen. Izrael pak roku 1981 odhlasoval oficiální připojení Golanských výšin v parlamentu, na což reagovala odmí- tavá rezoluce Rady bezpečnosti OSN.

Vzhledem k okolnostem anexe Golanských výšin je tedy krok Donalda Trumpa velice kon- troverzní. Izrael obvykle obhazuje anexi Golan tím, že je to pro obranu země strategicky důležité území, a také v médiích se často zmi- ňuje, že Izrael musel Golanské výšiny zabrat při protiútoky na Sýrii. To je ovšem sporné. A samozřejmě se vůbec nemluví o etnických čistkách, které zábor provázely.

Relativizace práva

Někteří političtí komentátoři a analytici ozna- čili Trumpovo uznání anexe Golanských výšin za dárek Benjaminu Netanjahuovi k izrael- ským volbám, které proběhly 9. dubna. Trump patrně chtěl tímto krokem posílit jeho pozici. Izraelský premiér a čerstvý vítěz izraelských parlamentních voleb se nicméně cítil posilněn natolik, že v rámci předvolebních slibů nevá- hal lákat své voliče na to, že anektuje i někte- ré židovské osady na okupovaných palestín- ských územích. Současná situace Palestinců je tak asi nejhorší za celou historii izraelsko- palestinského konfliktu. Na rozdíl od minu- lých vlád v Izraeli i Spojených státech už lid- ři obou zemí prakticky ani nezmiňují nutnost

vzniku palestinského státu. Dokonce slábne i dřívější, byť třeba jen rétorický nátlak arab- ských monarchií. Těm nyní v důsledku sbližo- vání s Izraelem na osudu Palestinců už v pod- statě nezáleží.

Samotná Sýrie bude na uznání izraelské ane- xe reagovat nanejvýš rétoricky. Syrský prezi- dent Bašár al-Asad má zatím plno starostí, aby konsolidoval svoji moc. Už nyní přitom zřej- mě počítá s tím, že nikdy nebude mít zcela pod kontrolou kurdské oblasti. Kromě toho je v zemi turecká armáda a oblast Idlibu je stále pod kontrolou rebelů. Pro Asada tedy nejsou Golanské výšiny prioritou, nehledě na to, že je ovládl soupeř, jehož při současném rozpo- ložení sil není možné vojensky porazit.

Trumpovo rozhodnutí přemístit ambasá- du své země z Tel Avivu do Jeruzaléma, čímž

americká vláda de facto legitimizovala izrael- skou anexi Východního Jeruzaléma, vyvola- lo souhlasnou reakci několika států. Uznání připojení Golanských výšin k území Izraele by tedy mohlo rovněž podnítit státy k vyjád- ření souhlasu. Jisté je, že uznáním izraelské anexe Golanských výšin se americké sankce proti Rusku za zábor Krymu stávají napros- to pokryteckou záležitostí. Navíc se tu vytvá- ří velice nebezpečný precedent: pokud to pro- jde Izraeli (navíc s posvěcením Spojených států), proč bychom něco takového nemoh- li udělat i my? Oficiální připojení Golan tak přispívá k relativizaci mezinárodního práva a v budoucnu by mohlo sloužit i jako zámín- ka k ospravedlnění agresivní politiky jiných velmocí.

Autor je publicista.



Oficiální připojení Golan přispívá k relativizaci mezinárodního práva. Foto Kobi Gideon

par avion

Z RUSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL ONDŘEJ SOUKUP

Republic

Moskevský soud počátkem dubna neočekáva- ně propustil z domácího vězení režiséra Kirilla Serebrennikova, jenž je mimo jiné autorem loňského filmu *Léto* z prostředí leningradské- ho rockového undergroundu poloviny osmdě- sátých let minulého století. Prokuratura ho spolu s jeho spolupracovníky žaluje ze zneuží- tí státních dotací. Obvinění vzbuzovalo nedů- věru od samého počátku. Státní žalobce napří- klad tvrdil, že obvinění zpronevěřili peníze na divadelní představení, které přitom skutečně proběhlo. Soudkyně ale nechtěla mezi důkaz- ní materiál zařadit ani lístky na představení, ani recenze, které vyšly v tisku. Za Serebren- nikova přímo u Vladimira Putina orodovaly známé ruské osobnosti veřejného života. Na serveru **Republic** se 9. dubna tématu věno- vala Olga Romanovová, předsedkyně nevlád- ní organizace Rus sedící, jež se věnuje obraně práv lidí v soukolí ruské justice. „**Soud v Rus- ku neexistuje, tento institut byl u nás zničen, a fakt, že obvinění byli propuštěni z domá- cího vězení, to jen potvrzuje. Soud jenom oznámil cizí rozhodnutí. Čí? V poslední instanci Vladimira Putina, protože přesně na to ukazuje úroveň této kauzy.**“ Znamená

to, že Serebrennikov může nyní klidně spát? Podle Romanovové ani zdaleka. Problém je v tom, že nevíme, kdo vlastně za jeho stíháním stojí. V jiných případech je to jasné. U ukrajin- ského režiséra Olega Sencova je to čistá politika, v případě čečenského lidskoprávního akti- visty Ojuba Titijeva zase pomsta prezidenta Ramzana Kadyrova, za odsouzením někdejší- ho ministra Alexandra Uljukajeva je konflikt s Igorem Sečinem, mocným šéfem koncernu Rosněf. Každopádně ať už jde o kohokoliv, s rozhodnutím se jen tak nesmíří. „Logika je jasná. Teď mě porazili, takže jim musím vrá- tit úder, protože jak bych jinak vypadal před ostatními? Úder přitom nebude směřovat na samotného Serebrennikova, ale na ty, kteří dokázali ovlivnit pozitivní vývoj jeho soudní- ho procesu,“ předpokládá Romanovová.

Медиазона

Devátého dubna ruská tajná služba FSB ozná- mila velký úspěch. Nedaleko Moskvy zatkla ukrajinského nacionalistu Igora Pirožka, člena v Rusku zakázané organizace Právý sektor. Při- pravoval prý partyzánskou válku proti Rusku. Server **Zona.media** 11. dubna uveřejnil text o tom, co je Pirožok vlastně zač. Je to typic- ký příběh mnohých postsovětských neonacis- tických aktivistů, jenž se čte jako detektivka. „Poprvé se Pirožok, byť pod jiným jménem, objevil v tisku v roce 1994, když novinář Alexej Česnokov vyprávěl, jak se seznámil rok před- tím během konfliktu mezi prezidentem Jelci- nem a vzbouřeným parlamentem s mladým mužem, který ho pozval k sobě na návštěvu. Sešli se na místě obehnaném plotem z ost- natého drátu, hlídači zde zdravili zdviženou

pravicí, v pracovně visela obrovská svastika a na stole ležel *Mein Kampf*... Jejich vůdce říkal, že mají heslo ‚Bij Židy, komunisty a demo- kraty‘. Tvrdil, že jádro skupiny tvoří veteráni občanských válek v bývalém Sovětském svazu a na Balkáně.“ Zmiňovaným vůdcem byl Piro- žok, tehdy vystupující pod jménem Anochin, a novináři dokonce ukázal sklenici s uřeža- nýma ušima „nepřátel“. O pár měsíců pozdě- ji policie našla v jaroslavské oblasti těla dvou neonacistů bez uší a pro Pirožka a jeho sou- kmenovce si přišla. Všichni přiznali, že byli čle- ny organizace Legion Wehrwolf. Protože Pirož- kovi nedokázali účast na vraždě, dostal jen pět let vězení. Ještě za mřížemi byl odsouzen k dal- ším třem rokům za držení marihuany. Po osvo- bození se oděský rodák Pirožok vrátil na Ukra- jinu, kde byl ovšem po pár letech odsouzen za „šíření pornografických materiálů s nezletilými chlapci“. Z basy se dostal těsně před vypuk- nutím protestů proti tehdejšímu prezidento- vi Viktoru Janukovyčovi na podzim roku 2013. Stal se aktivistou krajně pravicového Pravého sektoru, tentokrát pod jménem Roman Čirka. Ale už v květnu 2015 byl zadržen při pokusu o prodej dvou granátů, které si přivezl z bojů na Donbasu. Charakteristické je, že sám nikdy nebojoval, na frontě byl prý jenom „podpořit své soukmenovce“. Právý sektor se ho rychle zřekl a před rozsudkem Pirožok utekl do Rus- ka. Tam ho o pár let později zatkla ruská tajná služba FSB a státní televize z něj udělala proti- ruského partyzána.

СПЕКТР

Z Ruska ale přicházejí i dobré zprávy. Tře- ba o náboženském smíru v Jakutsku, kde

spolu bezkonfliktně žijí pravoslavní věřící a příznivci pohanských zvyků. Respektive často jsou to ti samí lidé. Reportáž přinesl server **Spektr-press** 20. března. „Dva hlav- ní svátky jsou Křest Páně a Ysyach, jakut- ský letní Nový rok. Většina místní elity se objevuje při obou příležitostech. **Nejdříve se pokřížují a v polovině ledna vlezou do ledové vody a potom, ani ne za půl roku, se účastní obřadu vítání Slunce.** Všichni návštěvníci Jakutska si všimají, že řidiči při překračování hranice okresů vždy zastaví a něco obětují duchům.“ U znaků hranic okresů jsou svíčky, čokoláda nebo plastový kalíšek s vodkou. Představitelé pravoslav- né církve proti tomu neprotestují. „Když jsme na severu, místní lidé jsou jednoznač- ně přesvědčení, že duchové existují. My jim říkáme, že v ně také věříme, ale že nad nimi je jeden Bůh. Tady je velmi agresiv- ní příroda. Pokud ji nebudeš vnímat jako něco živého, s čím můžeš vést dialog, tak brzo zešílíš,“ říká představitelka ruské pra- voslavné církve jeptiška Jevgenija. V Jakut- sku existuje duchovní centrum místní víry Arčy, které je zcela oficiální a dostává i dotace z místního rozpočtu. V loňském roce byl na oslavách Ysyachu kromě guber- nátora a místní elity i předseda zahranič- ního výboru horní komory ruského parla- mentu Konstantin Kosačev. Někdy přijíždí i nejvyšší místní představitel pravoslav- né církve arcibiskup Roman. Není to nic nového. „Našli jsme předrevoluční fotogra- fie, z nichž je zřejmé, že duchovní se účast- nili Ysyachu i v dřívějších dobách a dokon- ce tam sloužili mši,“ vysvětluje Jevgenija. Kéž by se příklad tolerance z Jakutska šířil i jinde v Rusku.

Jak psát vědu?

Dobro a krása kreativní nonfikce

Věda je zpravidla spojována s „objektivitou“. Ta ale často spočívá hlavně ve složitosti až kryptičnosti sdělení. Kreativní nonfikce oproti tomu přiznává nutnou subjektivitu výzkumu, nebojí se osobní angažovanosti, a zvláště v sociálních vědách se tak stává srozumitelnou technikou psaní, propojující vědu s literaturou a empirií s imaginací.

JOHANA KOTIŠOVÁ



Ilustrace Alžběta Suchanová

„Nikomu to neříkejte, ale zastávám názor, že textu by měl rozumět jenom jeho autor.“ Když mi tuhle větu jako začínající doktorandce jeden učitel řekl, chvilku jsem se cítila slavnostně: díky tomu, že se mnou šlechtic akademické sféry sdílí iniciační tajemství, i proto, že jsem vstupem do světa vědy získala povolení vytvářet intimní literární světy. Ta věta mi hlodala v paměti. I když bylo pohodlné ji přijmout – vědecký status vědy, které nikdo nerozumí, se snadno obhazuje – a v proudu doktorandských povinností scházela energie ji systematicky zpochybňovat, dráždila mě.

Sociologická poezie

Se zapouzdřeností, kterou onen učitel ospravedlňoval, by ostatně velká část akademiků nesouhlasila. Představa, že skutečná věda spočívá v produkci a kumulaci poznatků kdesi ve slonovinové věži, se rozpadá a spolu s tím vznikají různé druhy angažovaného výzkumu i nové způsoby, jak vědu přiblížit lidem mimo akademickou sféru: jak o výzkumu psát poutavě a srozumitelně. Od šedesátých let minulého století se začaly objevovat mezižánrové způsoby psaní vědy (tehdy především vědy sociální), které jsou dnes obvykle souhrnně označovány jako „kreativní nonfikce“. Jedná se o způsob psaní, který využívá literární techniky zpravidla spojené s fikcí (dialogy, líčení, příběhovou linku) k vyprávění o skutečných lidech, místech nebo událostech. Jako žánr akademického psaní kreativní nonfikce kombinuje výzkumné poznatky s imaginativním narativem. Míra imaginativnosti se přitom pohybuje na škále od důrazu na vlastní zkušenost a detailní popis až po vynalézání fiktivních dějových linek. Pro takovou kombinaci empirie a imaginace existují i různé méně rozšířené názvy: Charles Wright Mills v jistém dopise z roku 1948

mluví o „sociologické poezii“; Clifford Geertz imaginativní psaní o reálných lidech v reálném prostředí označuje jako „fakci“; Bruno Latour zase v jedné ze svých prací propaguje „scientificki“.

Podle některých autorů vznikla kreativní nonfikce z takzvané nové žurnalistiky – proudu novinářství, který zdůrazňoval narativní linku reportáží a subjektivitu reportéra. Kvalitativní metodolog Douglas Ezzy ale u zrodu transgresivních žánrů vidí feministickou a poststrukturalistickou kritiku tradičních způsobů sociálněvědního psaní a jimi ustavovaných mocenských pozic „autorů“ vůči „výzkumným subjektům“. Právě to je na citované úvodní větě nejproblematictější: přitahání absolutní moci pisatele nad předmětem textu a jeho postavami a bariéry mezi autory a aktivními protagonisty.

Mezi pozorovateli a aktéry ale žádné pevné hranice nestojí. A obdobně lze souhlasit s Gérardem Genettem, když tvrdí, že domény fikční literatury a vědy zdaleka nejsou tak vzdálené a homogenní, jak se často domníváme. V praxi se obvykle neobjevuje ani čistá fikce, ani zcela rigorózní způsob faktického narativu, který by se dokázal vyhnout románovým prostředkům. Princip kreativní nonfikce pak spočívá ve zdůraznění existujících četných průniků mezi fikčním a faktickým narativem.

Estetický posun

Společnost ale potřebuje jasné kategorie, a tak se předpokládá, že vymýšlet imaginární říše směji romanopisci, básníci a děti, zatímco o faktech mají vyprávět novináři a vědci. Novinářská kreativní nonfikce, zastoupená v knihovnách tituly od Toma Wolfea, Trumana Capotea, George Orwella, Petera Mathiessena nebo Patricka Chauvela, nikoho

nepobuřuje. S kreativní nonfikcí ve vědě to ovšem bylo dlouho jinak. Přestože kombinace faktů s narativními prvky, nebo dokonce fikčními příběhovými linkami v sociální antropologii mají dlouhou tradici, ve většině akademických kontextů byly a stále jsou považovány za experimentální, marginální či přímo v rozporu s vědou.

Přesto se od devadesátých let přístup ke kreativní nonfikci ve vědě stává čím dál příznivějším. V roce 2016 dokonce její stoupenkyně Kathleen Galvin a Monica Prendergast psaly o „estetickém posunu“ v humanitních a sociálních vědách, čímž myslely i rozšíření a akceptaci imaginativnějšího, čtivého psaní. Vznikají romány kombinující fikční narativy s reálnými daty nebo akademické články prostoupené intimními vzpomínkami autorů, a i dokonce taneční performance nebo choreograficky ztvárněné přednášky. Na YouTube například najdete nedávnou taneční přednášku sociální vědkyně Cristiny Archetti o nedobrovolné bezdětnosti, spojenou s vyprávěním o momentu, kdy zjistila, že se nikdy nenaplní její touha stát se biologickou matkou.

Sebereflexe ve výzkumu

Imaginativní, nebo dokonce fikční narativy umožňují ilustrovat, co se „děje“ ve výzkumných datech, a tím zpřítomnit některé poznatky a čtenáře je „nechat pocítit“. S tím souvisí i výhoda plynoucí z možnosti využívat metafory a alegorie více, než je obvyklé. Mnozí autoři se shodují na tom, že právě metafory dokážou zachytit a nést mnohem komplexnější významy než „suché“ výzkumné zprávy. Podle amerického antropologa Ivana Bradyho, který už několik desetiletí publikuje sociologické básně v prestižním žurnálu Qualitative Inquiry, poetické a metaforické formy psaní umožňují lépe formulovat afektivní a estetické dimenze lidské zkušenosti. A Latour přímo tvrdí, že metafory nás přibližují realitě.

Imaginativní narativy leckdy dokážou rozplést zamotané klubko informací a představit je formou smysluplného příběhu. Nezanedbatelná je však i skutečnost, že kreativně nonfikční výzkum je v principu čtenářsky přitažlivější, a pokud se zároveň pokouší být angažovaný a něco ve společnosti změnit, například šířením povědomí o určitém sociálním problému, je potenciálně vlivnější. A konečně, kreativní nonfikce je dobrým prostředkem nenásilného zapojení sebereflexe do výzkumu. Například medioložka Mona Livholts do své studie mediální konstrukce maskulinity ve zprávách o yorkshirském rozparovači vělenila vyprávění o tom, jak analýza reportáží o sexuální zločinci aktivovala její vlastní vzpomínky z života v patriarchální společnosti.

Setkání s kreativní nonfikcí nicméně v akademické sféře stále vyvolává nedůvěru. Prohlášení typu „Tohle přece není věda“ nechme stranou, protože jejich relevance závisí na profesní ideologii i na přesvědčení, co by sociální věda měla dělat. Pak je tu obava, že kreativní nonfikce je nebezpečná, protože narušuje už tak nepevné hranice mezi fakty a výmysly (fake news). Nato lze opáčit, že naopak narativy performující svoji vševědoucnost a objektivní odstup zakrývají autorovu zodpovědnost i situovanost jeho perspektivy a zkonstruovanost vědeckého textu. A především, kreativní nonfikce neznamená opuštění ontologického realismu: imaginativní neznamená totéž co lživý. Akademici, kteří si chtějí vymýšlet, k tomu kreativní nonfikci nepotřebují. Metodoložka Helen Kara dokonce ukazuje, že kreativní myšlení je typicky spojeno s pokornějším a etičtější přístupem k výzkumu. Kreativní nonfikce tak propojuje estetické s etickým. Čím víc lidí textu rozumí, tím může být jeho autor spokojenější.

Autorka je socioložka médií.

Nežádoucí pozorovatelé

Postřehy z voleb v tureckém Kurdistanu

Přinášíme reportáž z nedávných komunálních voleb v jihovýchodním Turecku, kde žijí převážně Kurdové. Asymetrická válka mezi kurdskými městskými guerillami a tureckými bezpečnostními složkami sice ustala, ale o demokratickém průběhu voleb nemůže být řeč.

JAKOB WILKE

Něco je tentokrát jinak. Po cestě z diyarbakirského letiště mijíme obrněná vozidla a policejní hlídky, je jich ale výrazně méně, než jsem čekal. Je konec března. V Diyarbakiru jsem byl naposledy před dvěma roky. Tenkrát Turecko čekalo referendum o přechodu na prezidentský systém a město zrovna čerstvě ovládl správce, kterého vláda v Ankaře dosadila namísto uvězněné starostky Gültan Kişanak. V největším městě Kurdistanu tou dobou snad nebylo ulice bez bezpečnostních složek, a když někam vyrazila guvernérova kolona, ze stažených okének aut mířily na kolemjdoucí hlavně samopalů. Přesto byl mezi místními cítit jistý elán a naděje, že se podaří říci autokratovi Erdoğanovi ne.

Odvrácený zrak

Nyní snad na každém sloupu visí turecká vlajka a portrét prezidenta Erdoğan. Zda je tato propaganda jen výrazem neúspěšné snahy podmanit si neposlušný jihovýchod, anebo si Erdoğan místní nakonec získal, ukážou letošní komunální volby. To je také důvod, proč jsem na víkend přerušil vlastní přípravy na květnové volby do Evropského parlamentu a vydal se do Kurdistanu. V lednu nás, německé Zelené, totiž oslovila sesterská Lidově demokratická strana (HDP), jestli bychom do Turecka nechtěli vyslat volební pozorovatele. Čtveřice členů Mladých zelených už sedí v autě, ale trochu nás napíná večerní příjezd našich poslankyň. Starost máme zejména o Berivan Aymaz ze Severního Porýní-Vestfálska, která je původem z provincie Bingöl severně od Diyarbakiru. Aymaz je známá svým zájmem o tureckou politiku a na sociálních sítích pravidelně projevuje solidaritu s demokratickou opozicí. Nebylo by to poprvé, co by pohraničníci někoho vyhostili nebo dokonce zatkli za příspěvky na internetu.

Následující ráno se už naše šestičlenná delegace vydává do Suru, diyarbakirského Starého Města. Na Sur nemám dobré vzpomínky. Bylo by hezké odvézt si odsud fotky krásné místní architektury, stolů plných výborného

jídla a západů slunce nad městskými hradbami. Místo toho mám Sur spojený se střelbou a maskovanými členy protiteroristických jednotek. Sur je pro mě Rozerin Cukur, školačka, která během bojů o čtvrt přišla o život a jejíž tělo nechaly turecké jednotky ležet na ulici celé čtyři měsíce. A také násilná gentrifikace nepohodlné komunity, od níž západní veřejnost odvrátila zrak. Ale v Suru je letos výrazně méně ozbrojených hlídek – což neznamená, že by tu policistů bylo zrovna málo.

Pozorovatelskou misi začínáme ve střední škole Tevfika Fikreta na jedné z hlavních tříd Starého Města. Před bránou postává asi deset lidí, kteří rozdávají příchozím letáky. To by mohlo být porušení pravidel voleb, a proto si několik letáků ihned pročítáme. Na jedno-
duchých, podomácku vytvořených listech stojí v horní části jméno, následované několika dalšími. Jedná se o volební lístek pro volbu muhtara, místního přednosty, vysvětluje nám doprovod z HDP. Na dotaz, zda je rozdávání volebních lístků před volebními místnostmi místním zvykem, celý den slyšíme stejnou odpověď: nepamatuji si, že by tomu kdy bylo jinak. Tomu se ale těžko věří. Už proto, že pozice muhtara v posledních letech přináší mnoho benefitů. Muhtaré dostávají garantovanou minimální mzdu, jsou připojištěni a nemusí platit poplatek za zbrojní průkaz. Kandidátů na post přednosty je proto více než jindy. Když po volbách zjišťuji, zda je na západě země zvykem, aby se volební lístky rozdávaly přímo před volebními místnostmi, nemohu najít jediný případ a kurdští přátelé navíc popírají, že by se to v Kurdistanu dělo odjakživa.

Referendum o autokracii

Do základní školy Tevfika Fikreta se vstupuje přes dlážděné sportoviště. Zde jsou místní žáci každý týden nuceni k nástupu pod tureckou vlajkou. Nyní v rohu přešlapují policisté. Oproti našim očekáváním nás nikdo nezastavuje, a můžeme proto pokračovat dál do školní budovy. Přes tlačenici u vchodu se dostáváme do jedné z mnoha tříd, kde

je komise, plenta a urna. Vedle každých dveří stojí policista, ale ani zde nás nikdo nezadržuje, a máme proto příležitost promluvit si s volební komisí. Je ještě brzy ráno, ale někteří členové komise si už nyní stěžují na nesrovnalosti. Komise totiž oproti pravidlům obdržela předem podepsaný a orazítkovaný seznam voličů. To je problematické, mimo jiné z toho důvodu, že se na voličské seznamy dostává velký počet mrtvých duší a někteří voliči jsou hlášeni hned na několika místech.

Volební místnost je tak malá, že ji celou zaplníme, a tak ji obratem opouštíme. Berivan Aymaz se cestou ven ptá jednoho z policistů, zda vše probíhá hladce. Odpovídá sice mile, ale dle očekávání také vyhýbavě. Z horního patra přichází mladá žena v moderních šatech, čímž se odlišuje od většiny přítomných. Spontánně, pod vlivem dojmů, že by se mohlo jednat o členku jedné z dalších zahraničních delegací, ji oslovujeme. To je chyba, vzápětí se totiž ukáže, že se jedná o policistku v civilu. Ta neváhá a začíná se nás vyptávat, kdo jsme, co tu děláme a zda patříme k oficiální delegaci Kongresu místních a regionálních samospráv při Radě Evropy. Jenže k té my nepatříme a vzhledem k tomu, že nás do Turecka pozvala opoziční HDP, se snažíme z dialogu co nejdříve vycouvat. Ač nás předchází den zástupci místní advokátní komory ujišťovali, že by podle platného práva každý měl mít do volebních místností volný přístup, jsme si vědomi toho, že právo bude vykládáno arbitrárně.

V těchto komunálních volbách nejde jen o podobu místních zastupitelstev, je to také jakési referendum o Erdoğanově autokracii. V kurdských oblastech se navíc naskytla možnost získat zpět samosprávy, které před více než dvěma lety násilím převzal vládní aparát v Ankaře. Jak později ukážou výsledky z Ankary a Istanbulu, jde opravdu o hodně. Obě města byla po dvě desetiletí pod správou AKP, a nakonec zde zvítězili s malým předstihem kandidáti kemalistické Republikánské lidové strany (CHP).

Pod dohledem policie

Míříme k další lokalitě v blízkém sousedství. Oproti vylidněné hlavní třídě u první školy je ve čtvrti Cami Nebi na ulicích rušno. Není to ale běžný ruch. V úzkých uličkách hlídají skupinky vousatých mužů, kteří se na nás nedívají zrovna nadšeně. Čtvrť na severu Starého Města je v rukou islamistů z kurdské Strany svobodného poslání (Hür Dava Partisi), jejíž zkratka Hüda Par v turečtině odpovídá arabskému Hizalláh, tedy Strana Boží. Zamíříme do místní základní školy. Zde je již policistů výrazně více a ti nám mile, ale rázně brání ve vstupu. Jsme dohodnuti, že je pro nás celodenní pozorování důležitější než případný konflikt s bezpečnostními složkami, a proto lokalitu bez dalších diskusí opouštíme.

Nejpozději v tuto chvíli už o nás ví celý policejní sbor v Diyarbakiru. Zjišťujeme, že nás neustále sleduje stejné auto, a jediná osoba na jinak liduprázdné autobusové zastávce vytahuje notýsek právě ve chvíli, kdy kolem ní projíždíme. Neudivuje nás proto, když nás policie ve čtvrti Iskenderpasa zadrží rovnou na dvorku jedné z dalších škol. Tady už nás kontrolují komisaři z protiteroristického oddělení. Později se ještě jednou pokusíme dostat do volební místnosti, ale náš dojem z voleb se už nemění. Ani nečekaně nízký počet ozbrojenců, ani úspěch opozičních kandidátů v pobřežních metropolích, Ankaře a některých kurdských provinciích nedokážou zastřít fakt, že se při těchto volbách mnohé neodehrávalo podle demokratických pravidel. Vysílací doba již tradičně patří vládě AKP, obrovské množství opozičních politiků sedí za mřížemi a celá země je pod stálým dohledem bezpečnostních složek.

Autor je člen německé strany Die Grünen.



Povolební oslavy Lidově demokratické strany v ulicích Diyarbakiru. Foto Sezai Kalim

KINO 35

Francouzsko-německé rendez-vous

20/03/2019 **VŠICHNI OSTATNÍ**
18:30 R.: Maren Ade, D 2009, 124 min.

03/04/2019 **BARBARA**
18:30 R.: Christian Petzold, D 2012
101 min.

17/04/2019 **FÉNIX**
18:30 R.: Christian Petzold, D/PL 2014
98 min.

15/05/2019 **JERICHOW**
18:30 R.: Christian Petzold, D 2008
93 min.

22/05/2019 **V LABYRINTU MLČENÍ**
18:30 R.: Giulio Ricciarelli, D 2014
123 min.

29/05/2019 **3**
18:30 R.: Tom Tykwer, D 2010, 119 min.

05/06/2019 **LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT**
18:30 R.: Tom Tykwer, D 1998, 81 min.

12/06/2019 **PROTI ZDI**
18:30 R.: Fatih Akin, D 1998, 81 min.

26/06/2019 **SOLINO**
18:30 R.: Fatih Akin, D 2002, 124 min.

03/07/2019 **SOUL KITCHEN**
18:30 R.: Fatih Akin, D 2009, 99 min.

28/08/2019 **KEBAB CONNECTION**
18:30 R.: Anno Saul/Fatih Akin, D 2005
96 min.

11/09/2019 **STÁT VS. FRITZ BAUER**
18:30 R.: Lars Kraume, D 2014/15
105 min.

18/09/2019 **ŽIVOTY TĚCH DRUHÝCH**
18:30 R.: Florian Henckel von
Donnersmarck, D 2005/06
137 min.

25/09/2019 **SPIS GENERÁL**
18:30 R.: Stephan Wagner, D 2015
89 min.

06–22/10/19 **FESTIVAL DAS FILMFEST**
18:30 www.dasfilmfest.cz

13/11/2019 **GOOD BYE, LENIN!**
18:30 R.: Wolfgang Becker, D 2003
120 min.

04/12/2019 **LOVE STEAKS**
18:30 R.: Jakob Lass, D 2013, 89 min.

Všechny filmy promítány v originále
s českými a francouzskými titulky.

Francouzský institut v Praze
Štěpánská 644/35, 110 00
www.goethe.de/cesko/rendezvous
www.ifp.cz



INSTITUT
FRANÇAIS
Prague



#KLARTEXTE – NA ROVINU

Je čím dál složitější odlišit fakta od „alternativních faktů“, news od „fake news“, pravdu od lži. Ten, kdo rozumí a umí rozpoznat mechanismy mediální manipulace a dezinformace, minimalizuje riziko, že bude podveden.

Reportáže a příběhy z mediální scény Německa, Česka, Polska a Maďarska.

www.goethe.de/cesko/klartexte



GOETHE
INSTITUT

Sprache. Kultur. Deutschland.

Fronta

Reportáž o šikaně agenturních pracovníků



„Sundejte kalhoty – snimitě štiny,“ stojí tu česky a rusky v české transkripci. Ilustrace Alexey Klyuykov

Druhý díl reportážního cyklu polského novináře, který se rozhodl na vlastní kůži okusit život zahraničního agenturního pracovníka v Česku, se zaměřuje na prohledávání pracujících ve velkoskladu. Jaké to je, muset se na konci každé směny svléct před bezpečnostní službou téměř do naha?

NOMAD

V budce připomínající kabinku v prodejně módního řetězce je vyvěšen česko-ruský minislovník. Na papír formátu A5 někdo vytiskl nejdůležitější obraty, které zdejší ochranka potřebuje při práci. Poslední dvoj- jazyčný pár je zároveň nejzazším preventivním opatřením – dál už ochranka prohledávající zaměstnance skladu při odchodu z práce nesmí zajít. „Sundejte kalhoty – snimitě štiny,“ stojí tu česky a rusky v české transkripci.

Obnažený trh

Svlékají člověka do spodního prádla, čímž překračují svá služební oprávnění. Navzdory tomu však v mužské šatně obchod s čerstvě vneseným značkovým oblečením jen kvete. Kradou a obchodují tu hlavně agenturní zaměstnanci – nomádi putující z ubytovny na ubytovnu, z jedné práce do druhé. Koordinátoři z agentur si přivlastňují část peněz, které dělníci za odvedenou práci dostávají, a pracanti se potom hojí tím, že okrádají zaměstnavatele. Těm by se možná víc vyplatilo zaměstnat všechny pracovníky přímo než přicházet o peníze v důsledku krádeží, mechanismus vzájemně propojených koleček se ale nesmí zastavit. Kdybychom se zbavili všech mezičlánků, náhle by se ukázalo,

že samotný mechanismus sice funguje dobře, ale kolem něj se válí tolik nepotřebného haraburdí, že se stejně nepohneme z místa. V systému s mnoha kolečky naopak díky zaměstnávání agenturních pracovníků management pobírá prémie za úspory dosažené optimalizací pracovní doby a koordinátoři mají jistotu úvazků. Navíc zajišťují bankám provize, když zakládají brigádníkům konta, uzavíráním pojistek dávají vydělat pojišťovacím firmám, odesíláním zaměstnanců na zdravotní prohlídky přivádějí pacienty závodním lékařům a příliv zákazníků zajišťují také mizerným dělnickým ubytovnám. Někdy si přisadí ještě telefonní operátoři, platební systémy propojené se službami, kulturou, zábavou či sportem – lístkem do kina nebo divadla, vstupem do bazénu, sauny, posilovny.

A to je důvod, proč si dělníci i dělnice musí stahovat kalhoty. Tím, že se svlékají do spodního prádla, pomáhají udržet v chodu rozsáhlý trh zprostředkovatelů a síť vzájemně provázaných zájmů. A protože důkladná kontrola zabere chvíli času, připomíná fronta před odchodem z práce svou délkou fronty před prázdnou zejícími obchody v dobách centrálně plánovaného hospodářství. Tehdy se plánovalo tak, že nebylo dost pro všechny, dnes zase volný trh produkuje nadbytek, a proto je nucen potřeby spotřebitelů uměle stimulovat. Turbokapitalismus se stále žene vpřed. Ve světě globální konkurence je třeba prodávat více než druzí a zároveň osekávat náklady.

Nikdy nevíš, kolik zaplatíš

Adresáti ruskojazyčného nařízení o stahování kalhot – Ukrajinci – mezitím pokorně čekají ve frontě na svobodu. Převážně nekradou, nebo se tím přinejmenším nechlubí v šatně. Coby agenturní zaměstnance ze zemí mimo Schengen by je ztráta zaměstnání přišla draho. Už jen splacení víza představuje minimálně dva měsíce práce. Sofija říká, že cena bývá různá. Někdy tisíc, někdy dokonce osmnáct

set eur. Nikdy nevíš, kolik zaplatíš. V zemi ve válečném stavu klesly příjmy, gigantická korupce naopak ještě vzrostla. Vyřídit cokoli bez úplatku je teď ještě těžší než dřív. K tomu jen dodám, že majetek prezidenta Petra Porošenka a jeho svity se několikanásobně zvětšil, protože pro ty nahoře je každá válka zlatý důl. Zato obyčejní lidé jsou krmení strachem a zbytky. Proto se agenturní pracovníci bojí přijít o práci, díky níž mohou aspoň trochu pomoci rodičům, dětem, manželkám nebo sourozencům, všem těm, kdo v zemi klesající na dno bídy zůstali. Děla- jí dvanáctihodinové směny, každou sobotu si berou přesčas. Subtilní holky jako Sofija dřou stejně těžce jako muži. Ti to ale přesto mají horší, protože každý návrat ze zahraničí kvůli prodloužení víza pro ně může skončit odvedením do války. Vízum opravňující k dřině v lepším světě může snadno nahradit povolávák do pekla.

My, občané onoho lepšího světa, obvykle nemáme tušení, před jakou noční můrou uprchlíci vlastně utíkají. O to raději však slabší, utiskované – a podle nás prostě horší lidi – nálepkuje. Sławek, polský známý, který v Česku pracuje na poště, mi jednou vyprávěl, jak jeho kolegové začali nevybíravě nadávat na imigranty. Když je upozornil, že i on je imigrant, odpověděli diplomaticky: „No jo, ale ty jsi jako náš. Jde o všechny ty Syřany a jiný Ukrajince.“ Jiří, rodilý Pražák, programátor zaměstnaný ve velké americké korporaci, si zase po telefonu objednával taxík a žádal dispečera, aby mu určitě neposílal Ukrajince. Když jsem mu vytkl stereotypní myšlení a diskriminaci, začal mi vysvětlovat, že svého času jel s Ukrajincem a ten ho schválně svezl delší trasou, aby z něj vytáhl peníze navíc. Když jsem se ho zeptal, zda si je jistý, že to byl Ukrajinec, a ne třeba Rus, Bělorus, Moldavan, Kazach nebo Čečenec, odpověděl, že vlastně neví. Prostě slyšel ruštinu, jedny od druhých nerozezná.

Krádeže a útěky

Ve skladu paradoxně kradou ti, kteří se mají líp – občané Schengenu. Jim nikdo neprodává víza za předem neurčenou cenu a nestráká jim do ruky povolávací rozkaz. Jim se prodává sen o svobodě, volném trhu, svobodném pohybu kapitálu – a oslnění těmi- to svobodami se svazují hypotékou, paušály a předplatnými. V prodeji kradeného zboží vedou rodilí Slováci a Češi, Romové s českým a slovenským občanstvím, Maďaři, Bulhaři, Poláci, Rumuni. Zpravidla narkomani, jimž mizerná výplata nestačí na skéro, piko nebo jiné drogy.

Zatímco se převlékáme, Gábor, maďarský Rom, který do Prahy přišel ze Slovenska, odněkud vykouzlí džíný. „Dámský, jiný se mi zajeбат nepovedlo. Ale můžeš je vzít pro starou, já mám nejlepší ceny,“ vemlouvá se a předvádí mi ukořistěné slimky. „Jestli seš bez starý, můžeš je vzít pro sebe. Jsou jako- by dámský, ale takhle se to tedka nosí,“ snaží se to uhrát, když vidí můj nezájem. Gábor má holku z Polska a slovní zásobu typu *kurwa*, *dupa*, *chuj*, *pizda*, *spierdalaj*, *zajeбаc* ovládl dokonale. Raduje se jako malé dítě, že se mu podařilo napálit ochranku, zatímco Ukrajinci mají určitě radost, že dneska nestáli ve frontě na doktora u odvodové komise. Tam by jim taky řekli „Snimitě štiny“, jenže na konci téhle fronty by je svoboda nečekala. Tahle fronta by vedla na frontu a mohla by končit zajetím nebo smrtí. Válka totiž není hra na kočku a na myš s ochrankou ve skladu a útěk před povolávacím rozkazem nemá nic společného s útekem před zákonem. Právě naopak. Mladí ukrajinští kluci, kterým se před rozkazem jít bránit vlast podařilo ujet na práci do Prahy, Varšavy, Berlína nebo lhostejno kterého města lhostejné Evropy, utekli před velkou nespravedlností.

Autor je publicista.

Z polštiny přeložila **Anna Plasová**.

Mobilizace nestačí

XR CZE na rozcestí

Rychle se rozvíjející hnutí Extinction Rebellion, jež požaduje vyhlášení klimatického stavu nouze a staví hlavně na přímých akcích, se před časem aktivizovalo také v Česku. Otročné přejímání taktik a strategií ze Spojeného království ovšem přehlíží místní společenskou situaci i kontext tuzemských ekologických iniciativ.

VÍT BOHAL
SEBASTIAN CHUM

Hnutí Extinction Rebellion (XR) – které podle klimatologa Marca Hudsona není ani tak hnutím, jako spíše mobilizací – se v mediálním prostoru objevilo poměrně nedávno, ale ve Velké Británii, kde vzniklo, i jinde po světě už vyvolalo pořádný rozruch. I specifická činnost české buňky XR je vidět čím dál víc, mimo jiné díky demonstraci na Staroměstském náměstí. Politika tuzemské odnože XR CZE přesto není nejšťastnější. Zatím totiž především dosti nevybíravě přejímá strategie XR UK, a míří tak vlastně jen na segment městské populace, která je frustrovaná ze současných změn klimatu a zároveň by ráda byla politicky aktivní. Přitom se paradoxně uzavírá možným překryvům s iniciativami, které u nás působí již déle a znají místní prostředí.

Původní myšlenka XR je přitom slibná: několik britských vědců a akademiků, kteří se v různých oborech věnují zkoumání stavu planety, se rozhodlo vyjít do ulic a nechat se protestně zatknout, aby upozornili veřejnost na závažnost situace a postupně donutili vládu vyhlásit stav klimatické nouze. Počet i odhodlanost vážených odborníků ochotných nechat se zatknout za dobrou věc měly lidem ukázat, že to vědci se svým varováním myslí vážně a že je potřeba zareagovat na situaci, v níž se klima a biosféra nacházejí.

Rebelie po česku

Jenže Česko není Spojené království, a tak počátečním cílem zakladatelů skupiny XR CZE, která vznikla v prosinci 2018, bylo organizovat buňky s návazností na stávající české

organizace, aby se vytvořilo inkluzivní hnutí, jež by se dále organicky vyvíjelo. Problematika klimatu má v Česku specifickou podobu už proto, že místní společnost nepocituje takovou míru sociotechnologické zodpovědnosti jako občané západních zemí, jejichž životní úroveň je navíc znatelně vyšší. Debata o tom, co mohou lidé dělat, aby zabránili dalšímu oteplování planety, musí být podávána s ohledem na reálné možnosti lidí reagovat. Původním záměrem tedy nebylo přebírat mechanicky model XR UK, který je zaměřen na co nejrychlejší aktivizaci londýnské střední třídy a následný tlak na státní instituce, ale spíše krůček po krůčku oslovovat veřejnost a spolupracovat na odborných workshopech. Uzavírání komunikací v českých městech a blokování veřejného prostoru totiž působí v souvislosti s ekologickou tragédií na většinu Čechů hystericky. Lidé potřebují nejdříve získat informace, a prvním krokem by tedy mělo být především nenásilnou formou vytvářet podhoubí pro pochopení klimatických změn a nabízet řešení například formou takzvané hluboké adaptace.

Z úvodních debat české XR – ještě před následným zapojením zástupců britské organizace – vyplynulo několik úkolů: mimo jiné upozornit na dopady vysychání na hospodářství a na následky lesních monokultur, pokusit se na dlouhodobě nedostatečnou činnost státu v oblasti krajiny tvorby nebo reflektovat tendenci „zelené politiky“ prosazovat ekonomicky i ekologicky nesmyslná opatření. Tyto úvahy o činnosti XR v českém kontextu, jež měly zamezit zbytečným nedorozuměním, byly ovšem současným britským vedením odsunuty stranou a není jasné, zda na ně někdy ještě přijde řeč. Prioritou se místo kontaktu s vědci a místními odborníky stává získávání příznivců na sociálních sítích a kontakt s médii.

Klackem proti tanku

Organizační složka britské pobočky XR pracuje podle konceptu „holakracie“, který je ovšem až podezřele kompatibilní s autoritářským a korporátně nedemokratickým způsobem práce. Rychlost, s jakou se tyto postupy šíří uvnitř britské XR (včetně pochybných party a kýčovitého odkazování na velká hnutí minulosti) je ohromující. Původnímu nápadu,

který oslovil tolik lidí po celém světě, tak hrozí vyprázdnění a rozmělnění.

Jak je patrné, XR CZE momentálně trpí stejnou nemocí jako XR UK, když mobilizuje studenty a pražskou střední třídu formou, která je spíše spastická. Spolupráce se zavedenými českými aktivistickými skupinami, například s iniciativou Limity jsme my, je zatím nulová, a také nedávné nevybíravé převzetí facebookových práv zástupci XR UK poukazuje především na byrokratický a korporátní modus operandi a na necitlivost k místnímu kontextu. Česká verze XR je tak spíše pobočkou zavedené značky než iniciativou schopnou nabídnout efektivní přístup k řešení klimatické krize. Zatím to tedy vypadá, že vedení XR CZE jde především o principiální gesto než o integraci v rámci českého environmentálního aktivismu a o jeho obrodu. Ve výsledku tak hází klacek mezi kola rozjetého tanku a odvolává se na to, že jde přece o ideu samotnou. V tomto ohledu přejímá ideály britské XR – jeden z jejích hlavních představitelů Nils Agger například tvrdí, že „povstání nakonec děláme, protože je to správné samo o sobě, ne proto, že bychom si nutně mysleli, že dosáhneme vítězství“.

Zatímco jiné buňky XR – třeba ta v americké Albertě – úspěšně propojují občanskou neposlušnost s praktičtějšími implementačním křídlem, česká XR se soustředí téměř výhradně na křečovitou mobilizaci, kdy si lidé zvyšují prestiž dostáváním pokut a případným zatčením. Následují tak sice základní aktivistické strategie ozkoušené v Londýně, ale praktikuji je způsobem, který je až příliš podobný korporátnímu „astroturfingu“, a nedávají prostor společenské debatě nad místními specifiky. Tento přístup není nutně sám o sobě špatný, ale jeho dopad je velmi nejistý a krátkodobý – nevyhnutelně přijde vyhoření, o němž píše například ekolog Chris Saltmarsh. Je proto potřeba nastoupit cestu již zmíněné „hluboké adaptace“, kterou propaguje současná personu Jem Bendell, jehož esej *Deep Adaptation: A Map for Navigating Climate Tragedy* (Hluboká adaptace. Plán pro řízení klimatické katastrofy, 2018) má v současném ekologickém diskursu oprávněně zásadní místo.

Vít Bohal je anglista. Sebastian Chum je překladatel a spisovatel science-fiction.

ULTIMÁTUM

Kvety súmraku

LAURA KOVÁČSOVÁ

Ladovce, jeden z najväčších systémov planéty, sa topia podstatne rýchlejšie, ako sa doteraz predpokladalo. Najnovšia správa švajčiarskych vedcov o ich úbytku hovorí, že niektoré z nich do konca storočia nemusia vôbec existovať. V istých častiach sveta to môže znamenať nemožnosť zimnej lyžovačky, inde však stratu zásob pitnej vody či stratu celého územia. Znie to ako ďalšie z posledných zvonení, o ktorých čítame v podstate denne. Študentov a študentky, ktorým sa podarilo zmobilizovať doteraz najväčšie klimatické protesty v uliciach celého sveta, podporuje vo vyhlásení krízového stavu ako vedecká, tak i umelecká obec. Stále však ako by to zvonenie nebolo dostatočne hlasné na to, aby sme začali naozaj konať.

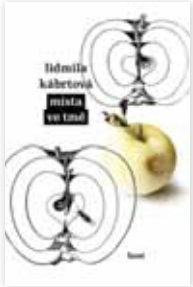
Ak uznáme, že svet sa dnes nachádza v krízovom stave, volanie po riešení bude čoraz silnejšie. A aby sa z predstáv o budúcnosti nedrali na povrch len tie najtemnejšie vízie, bude dôležité pripomínať si aj sociálny rozmer klimatickej krízy. Príkladom, na ktorý by sa nemalo zabudnúť, môže byť terorista, ktorý sa po útoku na Novom Zélande prihlásil k ekofašizmu. Aj keď je medzi krajinou pravicou stále populárnejšie skôr popieranie klimatickej zmeny, nemožno si nevsímať, že istá časť jej prívržencov už začína svoju ideológiu nadradenosti natierať nazeleno. Xenofóbna politika a narastajúca krajná pravica, ktorá je v súčasnosti naprieč celým svetom, vrátane krajín V4, čoraz populárnejšia, môže mať tendenciu klimatickú nespravodlivosť ešte viac prehĺbiť. Klimatická zmena je globálnym problémom, ktorého spravodlivé riešenie si žiada spoluprácu na medzinárodnej úrovni, nie uzatváranie sa za hranice štátov.

Riziko nukleárneho konfliktu, klimatická zmena či ohrozenie demokracie – to sú tri dôvody, ktoré ručičku známych „hodín súdneho dňa“ posunuli bližšie k polnoci. Dve minúty, toľko nám symbolicky ostáva. Pri poslednom spomenutom bode som si pripomenula myšlienku historičky a aktivistky Rebecca Solnit, ktorá v jednej zo svojich esejí píše, že keď politici či aktivisti často spomínajú práve krízu demokracie, zabúdajú spomenúť druhú stranu mince, a to jej rozkvitajúcu sa formu naprieč celou planétou v grassrootových hnutiach.

Aktivistické skupiny si možno predstaviť ako kvety, ktoré kvitnú len za súmraku. Spája ich kreativita, spolupráca a solidarita pri predstavách o lepších zajtrajškoch. Tak ako v prírodnom svete dochádza k nepredstaviteľným, rýchlym zmenám, aj politika sa pomaly, ale isto mení. Možno ešte nevieme, ako presne bude vyzerať riešenie. Zatiaľ je dôležité pokračovať v požadovaní opustenia fosílnych palív a imperatívu rastu a nepoľaviť v boji voči reakčným silám krajnej pravice.



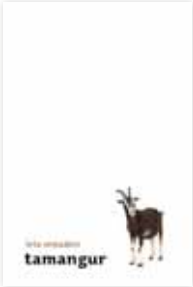
Původnímu nápadu, který stál u zrodu Extinction Rebellion, hrozí vyprázdnění a rozmělnění. Foto James Rubby



Lidmila Kábrtová
Místa ve tmě
 Host 2018, 206 s.

„Sbírka volně provázaných, průzračných povídek,“ píše se na obalu druhé knihy Lidmily Kábrtové. K této trefné charakteristice je krajně obtížné něco dodávat. Hrdinkami prózy jsou dívky i zralé a stárnoucí ženy (často tytéž postavy v různých etapách života), které to v životě nemají lehké. Jako mladičkým jim chce vesnický proutník sahat pod tričko, jako starší jsou buď sexuálně, nebo psychicky týrány, obětují se manželům, zcela zapomínajíce na sebe samé, případně kolem čtyřicítky sice mají houfy milenců, ale přesto tak nějak cítí, že to není ono. Ženy jsou oběťmi, muži zase nesnesitelnými násilníky nebo nevěrníky. Jako kdyby všichni vystoupili z příběhů pro ženské časopisy, jejichž psaním se živí Tereza, jedna z postav. Jsou to prototypy špatných rozhodnutí, učebnicové příklady žen, které „vedou nešťastný život“. Některé figury se vracejí – buď se opětovně stávají ústředními hrdinkami krátkých povídek (obvykle se znovu setkáváme s někdejšími dívkami, jako by jejich pubertální žal měl ozvuky i v dospělosti), nebo se jen mihnou jako stafáž: tu kolabují v tramvaji, tu znenadáně vybíhají z čajovny. Pokus jejich trasy propojit nevede ani k silnějším vyznění jednotlivých, velmi stereotypních a – ano – průzračných textů, ani k vytvoření vyššího celku, byť autorka v každém příběhu usiluje o silnou pointu. Truchlivé osudy odezní stejně rychle, jako přišly, a nezbyvá než se ptát: proč a k čemu...

Markéta Pilná



Leta Semadeni
Tamangur
 Přeložil Radovan Charvát
 Archa 2018, 121 s.

Románovou formou za půltřetího tisíciletí autoři předvedli ledasco: od veršovaných mytických cest po tehdy známém světě po alegoricky fantastická dobrodružství, výpravy a vypodobnění společenských konfliktů řečí klasickou i experimentální, životy mnoha generací, den a noc i života mžik v jediné knize či foliantech ság přes tucet knihovních polic. Švýcarská autorka Leta Semadeni v útlém románu Tamangur zvolila vyprávění volně vázaných miniatur, spjatých postavou babičky, jak ji spatřuje dítě v perspektivě domova, počínajících životních příběhů a prvních vzpomínek, vyprávění, pohádkových snů, návštěv sousedů, poznávání rodného kraje až do chvíle posledního rozloučení na smrtelné posteli. Příběhy zaujmou úsporností a neotřelostí dětského pohledu. Leta Semadeni proslula nejprve jako básnířka. Svá díla vydává v rétorománštině a němčině. Rétorománštinu má za svoji rodnou řeč přes pětatřicet tisíc mluvčích převážně v kantonu Graubünden, který je součástí Švýcarské konfederace. První písemné památky jsou doloženy v 10. století, v současnosti vychází v rétorománštině kolem dvaceti knih ročně. Rétoromán Tamangur nese název podle majestátního přírodního monumentu – zachovalého borového pralesa na úbočích alpských údolí v graubündenské oblasti. Volám: bravo!

Vít Kremlíčka



Jaroslava Oválská
Za lyrický subjekt
 Druhé město 2018, 100 s.

Bylo na čase, aby si někdo vystřelil z poněkud zmatečné situace, která v české literární kritice a publicistice nastala neopodstatněným nadužíváním termínu „lyrický subjekt“. Z úzce vymezeného nástroje literárněteoretické analýzy se stalo křehké autorské alibi, stylistické rukojmí sugerující odbornost pisatele. Zkreslený obraz pojmu slibovala narušit obratně sestavená sbírka Olgy Stehlikové a Milana Ohniska alias „debutující“ Jaroslavy Oválské. Jejím programem není, jak by název mohl naznačovat, apologetika imaginární entity plozené básnickým textem, ale, řečeno s Miroslavem Červenkou, hra s fikčním světem díla, jak jej (re)prezentuje „persona“ Jaroslavy Oválské, respektive její stýskání a skopičinky, nad nimiž trůní blazeovaná dvojhlavá saň autorského subjektu, vláčející nebohou Jarunu z ostudy do průseru a zpátky. Výstředními postoji a nemožnými činy Jaruna zosobňuje naši zhůvěřilou současnost, zároveň animuje otravně intelektuálské výboje autorského tandemu, které mají parodovat konstrukční úsilí básníků, kteří jím lakují svou tvůrčí bezradnost. Výborně! Háček vězí v tom, že legrácky se brzo obnosí, čtenář se unaví (například polysémickými či falešně etymologickými hříčkami prováděnými, kdykoli je to jen možné), Jaruna se utopí v perifrázích básnické výpovědi a „vytříbená zábava“, vyráběná v ironickém bezčasí, zvolna přejde v postmoderní kocovinu, při níž rozpustilé hihňání vystřídá cynické škytání.

Martin Lukáš



Jaroslav Kučera zblízka
 Režie Jakub Felcman, Tomáš Michálek,
 ČR, 2019, 66 min.
 Premiéra v ČR 4. 4. 2019

Jaroslav Kučera patří k nejvýznamnějším českým kameramanům. Snímal klasické filmy české nové vlny i špičkové populární snímky normalizační éry – příkladem jsou vizuálně velmi výrazná díla Až přijde kocour nebo Sedmikrásky. V posledních letech byla jeho osobnost znovuobjevena díky knize a výstavě Mezi-obrazy, která představuje Kučerovu pozůstalost včetně fotografických studií, experimentálních snímků i soukromých rodinných videí, tedy tvorby, jež má zvláštní, hraniční charakter, neboť stojí na pomezí mezi privátními a uměleckými počiny. Dokument Jaroslav Kučera zblízka se téhle části režisérovy tvorby v závěru také dotkne, v jádru je to nicméně především připomínka jeho nejslavnějších novovlnných filmů. Je však dramaturgicky uměřená a relativně chytře vymyšlená. Vyhýbá se biografickým údajům i širšímu kontextu a nabízí jen komentovaný sled Kučerových filmových obrazů. Profese kameramana je pro kinematografii klíčová, ale její reflexi nebývá věnován příliš velký prostor. Podívat se na klasické snímky šedesátých let kameramanskou perspektivou je proto osvěžující. O Kučerově práci v dokumentu mluví jeho spolupracovníci a lidé z různých filmových profesí, ale také filmoví historikové. Občas dokument sklouzne do trochu vyprázdněných adoračních frází, ale často se objeví postřehy, které obohatí naše vnímání leckdy notoricky známých děl. Předpokládá se ovšem, že se divák v české nové vlně a v kinematografii obecně dobře orientuje.

Antonín Tesář



Lőrinc Borsos
The Third Half
 Galerie TIC, Brno, 20. 2. – 4. 5. 2019

„Jeden ze základních principů logiky, zákon o vyloučení třetího, stanovuje, že jeden ze dvou protichůdných výroků musí být pravdivý. Neexistuje třetí, prostřední možnost.“ Tento logický princip vyvrací Lőrinc Borsos, fiktivní androgynní entita s vlastním kreativním vědomím, kterou v roce 2008 vytvořila maďarská tvůrčí dvojice Lilla Lőrinc a János Borsos. Pohlaví, sexuální orientace a intelekt této entity jsou charakterizovány bipolaritou, ale jak název výstavy napovídá, syntéza dvou opačných polů byla doplněna o svou třetí část, neboť dalším spolutvůrcem se stal Daniel Hüttler. Hlavním motivem je černá barva a její symbolické významy. Výraz „black“ totiž ve staré angličtině označoval lesklou „dobrou čern“, která světlo odráží, na rozdíl od matné „špatné černi“, zvané „swart“. Černá přitom v kombinaci s různými materiály a předměty (email, tuš, lak, koberec) dostává nové, nečekané kontexty. Celkový koncept výstavy, v němž kromě logických axiomů autoři řeší také „zákon identity“ a „paradox homunkula“, je ale natolik překombinovaný, že se ve výsledku poněkud ztrácí hlavní sdělení (zrušení dichotomie světa). Nicméně práce s optickými a haptilními kvalitami děl je působivá. Výstava plná fetišistických objektů postupně graduje až k poslední místnosti, kde je k vidění skvělá instalace Trinity Model (Version II): na protilehlých stěnách vytvářejí rudé aparsky laseru v černočerné tmě výmluvná slova „I, AM... WHO U R“.

Petra Willerthová



Johann Wolfgang Goethe, Jan Klata
Faust
 Divadlo pod Palmovkou, Praha,
 psáno z reprízy 1. 4. 2019

„Grapefruit proslavila americká sexpertka a odbornice na felaci a orální sex Auntie Angel z Chicaga, která přišla na to, že když se toto ovoce rozpůlí, do jedné z polovin se vyřízne otvor a ten se nasadí na penis, dá se s ním jezdit nahoru a dolů,“ informovaly v polovině dubna svou neotřelou a autorsky výraznou formou Novinky. cz. Polský režisér Jan Klata v Divadle pod Palmovkou tuto ovocnou evokaci vnějších rodidel doplnil o kiwi, mandarinku a avokádo a vložil ji do svého výběru z prvního i druhého dílu Fausta – spolu s výsměchem psychickým nedostatkům světců (v Česku, které křesťanství vzpomíná jen ve chvíli, kdy potřebuje oponovat stále nepřicházející muslimské invazi, vsutku odvázný tah), obsazením drobné herečky potácející se na botách-kopytech do role Mefista, zmračením Markétky (v zaslepenosti lze zbožňovat i kripla, sic), realtime snímanou projekcí a pár výrazně spektakulárními obrazy (sošky panenky Marie levitující v závěrečné scéně). K výše uvedenému si ještě musíme přimyslet covery starých hitů, u nichž se můžeme prvních pár vteřin bavit – asi jako při poznávačce vypreparovaných mrtvol v kabinetu přírodopisu. To je přibližně vše, co z více než tři hodiny tažené kaše uvízne v paměti. Utrpení násobené trapností diváky snažící se vsáknout do polstrovaní sedadel sice nebyvale sblížuje, iniciační rituál lejakého vysokoškolského bratrstva by ovšem posloužil stejně dobře jako tahle provokace polského diváka uvedená v bezpečí libeříské křižovatky a byl by přitom pro mučitelé i mučené jistě zábavnější.

Marta Martinová



Tomáš Sniegoň
Zmizelá historie. Holokaust v české a slovenské kultuře
 Přeložila Zuzana Krotovychová
 Argo 2018, 280 s.

Tomáš Sniegoň je v českém prostředí známý především jako novinář, který zdejšímu publiku referuje o dění v severských zemích. Povoláním je však historik. V devadesátých letech vystudoval ve švédském Lundu a dnes na tamní univerzitě působí v Centru pro jazyk a literaturu. Jeho kniha Zmizelá historie, která vyšla švédsky v roce 2008, následně v angličtině a teprve loni v češtině, se zabývá obrazem holokaustu v české a slovenské společnosti během „dlouhých devadesátých let“, tedy mezi lety 1989 a 2004. Sniegoň identifikuje čtyři ideálně-typické narativy (československý komunistický, český národně-liberální, slovenský národně-katolický a slovenský národně-evropský), které zároveň zasazuje do kontextu vývoje v západní Evropě i Spojených státech. Tyto narativy nabízejí různé pohledy na první republiku, zahájení války i její vyústění. Podle Sniegoně je však spojuje to, že holokaust stavějí spíše na okraj příběhu a zdůrazňují zejména postavení Čechů, respektive Slováků jako kolektivních obětí. To platí nejen pro osudy Židů, ale zejména Romů: ani český národně-liberální narativ nepřiznává český podíl na jejich utrpení. Knize škodí kostrbatý jazyk, jenž se bohužel týká i překladu některých analytických pojmů. I tak jde ale o zajímavou práci, která se jednak věnuje nepříliš probádaným oblastem politiky (paměti) devadesátých let, jednak přinejmenším v českém případě pomáhá dekonstruovat vžitě představy o národních dějinách.

Jakub Vrba



Death in June
Essence!
 CD, New English Recordings 2018

Ačkoli není občas na škodu cítit se na tomto světě jako ryba ve vodě, poslední deska neofolkového projektu Douglase Pearce je přesně ten případ, kdy hrozí, že si při poslechu začnete připadat jako voda v rybě. Z hlediska používání prověřených postupů a ingrediencí patří do stejného ranku jako aktuální tvorba projektu Current 93 Pearceova bývalého přítele Davida Tibeta. Dvanáctistrunná akustická kytara, minimalistické klávesy, zvonky, ornamentální ruchy a smyčky, melancholické melodie i temné romantické texty silně připomínají alba Death in June z první poloviny devadesátých let, a třebaže využití elektrické kytary je příjemné osvěžení, ven z ryby vás to nedostane. Těžko říct, co je smutnější, zda to, že někdo dělá pořad ty samé věci, nebo skutečnost, že skoro nikdo vlastně o nic nového nestojí. Nebylo by ale nakonec smysluplnější netvořit vůbec nic? Vzhledem k tomu, že klíčovým tématem provázejícím celou Pearceovu kariéru je exploatace, obraťme pozornost k pražskému katu Mydlářovi, jehož kápi si skupina vypůjčila na obal. Když Mydlář popravoval v roce 1621 české pány, po jedenáctém stětí měl už zcela tupý meč a po osmnácté exekuci byl natolik vyčerpaný, že musel nejprve povést tři měšťany, kteří měli přijít na řadu poslední, a až poté setnout šest zbývajících hlav. Mydlář pak úspěšně pokračoval v dráze staroměstského kata až do roku 1632, kdy poprvé minul a odešel na odpočinek. A kdy si odpočine Douglas Pearce? Najde stárnoucí cvalík s knírkem, který se zamiloval do choroby, svou Nemesis? **Jan Klamm**

