

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
26. 4. 2023 ROČNÍK XIX
ADVOJKA.CZ
CENA 49 Kč

9

Effenberger



**nový komiks Nicka Drnasa / Klusákovo Velké nic
TraumaZone Adama Curtise / ziny v éře postdigitality
rozhovory s Františkem Dryjem a Danielou Tinkovou**

Ilustrace Kateřina Piňosová, 2023
ISSN 1803-6635



Iluze pravicové vlády

ONDŘEJ SLAČÁLEK

Jako by se nám tu opakoval rok 2010, jen v poněkud intenzivnějším vydání. I dnes chumel pravicových ekonomů, novinářů a politiků mluví o rozvratu veřejných financí a hrozbě dluhové krize, což má ospravedlnit drastické škrt. Jsou tu ovšem dva rozdíly. Nestraší se rozvratem veřejných financí v Řecku, ale v Česku: „náraz do dluhové brzdy“ se zdá být strašidelně blízko. A zároveň se rozvratem legitimizujícím politiku škrtnů nestraší před volbami, ale po nich. Ty už jsou vyhrány, daly nám pravicovou vládu, a ta teď prý má „mandát od voličů“ ordinovat nám pravicovou politiku. Odborníci z NERVu už s různými návrhy přišli a je prý jen věcí „politické odvahy“, nikoli politické diskuse, zda se „jen“ sníží podpory v nezaměstnanosti, anebo rovnou zavede školné na vysokých školách. Teze o mandátu vlády k provádění pravicových reforem se každopádně nezpochybňují. Přitom už začíná jít o jeden z největších polistopadových mýtů. Žádná pravice parlamentní volby 2021 nevyhrála, a je třeba to jasně říct. O ekonomických reformách se v kampani příliš nediskutovalo. Vládní strany jako Piráti, Starostové a nezávislí nebo i KDU-ČSL se dlouhodobě profilují jako „středové“, ať už to znamená cokoli. Lidovci v Česku dlouhodobě prosazují „sociálně-tržní hospodářství“. Spojení STAN a Pirátů bylo spojením dvou podob politického středu – s nabídkou „věcných řešení“ místo „ideologie“. Původní pirátské představy byly navíc spojené s celkem zásadní kritikou jedné z podob soukromého vlastnictví, což spolu se sociálním cítěním části členů posouvalo stranu mírně nalevo. Dnes Piráti, demoralizovaní volebním výpraskem, toto dědictví prohospodařují tendencí být morální tváří pravicových ekonomických změn, jak to ukázala třeba Olga Richterová při parlamentních debatách o snižování valorizace důchodů. Za pravici se ale nikdy neoznačovali. Za pravicové tak můžeme pokládat jen dvě strany z pětikoalice: ODS a TOP 09, které počtem poslanců ve sněmovně představují menšinu – nemají jich dohromady ani padesát. Ani tyto strany se ale neshodnou. Zatímco TOP 09 ve jménu „rozpočtové odpovědnosti“ mluví o tom, že je třeba nejen škrtat ve výdajích, ale také zvyšovat daně, ODS ve spolupráci s ANO zrušením superhrubé mzdy výrazně přispěla ke krizi, s níž nyní hodlá bojovat. Zdálo by se, že

tváří v tvář krizi a obklíčení ve vlastní vládě přesilou středových politiků by občanští demokraté mohli na některá pravicová dogmata rezignovat: bylo by pochopitelné, že řeší krizi věcně. Problém ale spočívá v tom, že krize „věcné řešení“ nemá: jde prostě o to, komu sebere. Dávalo by smysl brát především těm, kteří už mají. Jenže z bizarně unikajících kalkulací je zjevné, že vláda raději zdraží lidem potraviny, léky, knihy, a dokonce i vodu, jen aby nemusela napravit různé daňové nespravedlnosti a zdanit bohaté, zmírnit nerovnosti mezi pracujícími a živnostníky a sáhnout výrazněji na zisky firem.



Kresba Vít Svoboda

Ani ODS a TOP 09 nicméně nezískaly mandát díky tomu, že by se hlásily k pravici. Mobilizovaly především na obranu „liberální demokracie“ před Babišem. Dnes jsou přitom na nejlepší cestě vrátit Babiše k moci, patrně ještě v koalici s Okamurou. Vláda se tváří, že má mandát k tomu zvyšovat nepřímé daně (které jsou sociální, protože dopadnou na spotřebitele bez ohledu na jejich bohatství či chudobu), ale nikoli ke zdanění bohatých a firem. Tuto demagogii je třeba odmítnout. Existence pravicové vlády s mandátem voličů je iluze, bizarní optický klam. A pokud ODS prosadí

svůj tržní fundamentalismus, poškodí kromě společnosti jako celku především své koaliční partnery i sebe samu. Až dosud vláda na kritiku své ekonomické politiky reagovala odkazy k naší pomoci Ukrajině. Tuto pomoc tím značně zatížila a značný pokles její podpory v české společnosti lze vysvětlit i tím, že mluvčí vlády na otázky, jak bude Fialův kabinet řešit inflaci a energetickou krizi, až příliš dlouho odpovídala v duchu: „Vám sice nepomůžeme, ale podívejte se, kolik jsme přijali uprchlíků a poslali zbraní na Ukrajinu...“ K plánovaným reformám dochází v zemi, kde velká část populace nemá žádné rezervy (jak řekl sociolog Jan Keller, zatímco ve Francii má střední třída úspory, v Česku má dluhy). Plasticky to ukázala Platforma pro důstojnou mzdu, která před pár dny zveřejnila nový výpočet minimální důstojné mzdy, jež činí 40 912 Kč (v Praze 42 776 Kč). Na tuto mzdu přitom dosáhne jen 37 procent pracovních úvazků. Komentátoři jako Petr Honzejek okamžitě přispěchali s tvrzením, že to je „úplná blbost“, protože „všichni známe lidi, kteří mají příjmy nevelké, ale žijí důstojně a šťastně. A naproti tomu také, kteří se topí v penězích, ale důstojnost postrádají. O důstojnost se bojuje na jiném než ekonomickém poli.“ Vždycky je dobré slyšet, že chudoba cti netratí – zejména od někoho, u něž si můžeme být jisti, že s chudobou problém nemá. Těžko říct, jak důstojně se u toho cítí jeho čtenáři. Vláda nemá pozitivní legitimitu – pravicové recepty nevolila ani většina jejích voličů. Její jediná legitimita je negativní – nevládnou Babiš a Okamura. V zemi, kde parlamentní opozici ztělesňuje oligarcha, u něhož je jediným korektivem cynismu sebestřednost, a politický podnikatel s krajně pravicovými postoji, je opozice do značné míry pomocníkem vlády. Dokonce i prostor pro neparlamentní opozici do značné míry obsadil Jindřich Rajchl a další variace na Okamuru. Vracet se na scénu bude pro levici neskonale těžké, jak ukázaly levicové a odborové demonstrace na podzim i nevydařená prezidentská kandidatura Josefa Středuly. Levice už není automatickou platformou protestů proti vládě, jako byla za Nečase. Přitom to, zda dokáže hrát roli opozice a zareagovat na současnou ekonomickou situaci a očekávatelné vládní reformy, na dlouho – a možná už natrvalo – rozhodne o její relevanci. Autor je politolog a novinář.

editorial

Pár dní před vydáním tohoto čísla uplynulo sto let od narození Vratislava Effenbergera, vůdčí postavy poválečného československého surrealismu. Autor básní, esejů, divadelních her i pseudoscénářů redefinoval směřování avantgardního směru „utrmáceného vysilujícím zápasem s šířícím se úpadkem civilizace, z jejichž smrtelných křečí vzešel“. Surrealistický utopismus spojený s patosem svobody, lásky a poezie byl nejprve konfrontován s hrůzami druhé světové války a poté se stalinismem a surovou realitou padesátých let, která sama o sobě působila až fantasticky absurdně. Reakcí na novou situaci byl Effenbergerův „surrealistický revizionismus“, spojený s konceptem „konkrétní iracionality“ a odhalováním „objektivního humoru“ ve všední realitě. Nakolik je tento přístup po letech inspirativní, posudte sami. Na následujících stránkách najdete mimo jiné Effenbergerovu dosud nepublikovanou úvahu právě k tomuto tématu. V obsáhlém rozhovoru s šéfredaktorem časopisu Analogon Františkem Dryjem se dočtete ledacos o fungování surrealistické skupiny v druhé polovině 20. století – třeba o tom, jaký vztah měli surrealisté k disentu a undergroundu. Roman Kanda nahlíží na Effenbergera jako na „kritický ‚protějšek‘ Teigeho uvažování – jeho revizi, a současně pokračování“. A zmínit musím ještě aspoň esej Jakuba Řeháka, který se zaměřuje především na Effenbergera-básníka a při tom se dotýká i jeho misantropie a sarkasmu. Místní obyvatele letošní jubilant a celoživotní kritik české společnosti charakterizoval jako „fotbalové čuráctvo – hodné, přitroublé neotesance, vyfintěné ochlupením kotletek a hovínkem knírku na naducaných tvářích“. Něco zastaralo, něco platí dál. Karel Kouba

z obsahu

- 6 Usmířit řád a dobrodružství. Karel Teige očima Vratislava Effenbergera / Roman Kanda
- 12 Rap z města trosek. Zakázaný protestsong mosambického dua Gpro Fam / Karolína Válová
- 15 Umělec vypreparovaný z Petra Válka. Výstava Ticho popěšíně v OGV Jihlava / Petr Tureček
- 24 Smíření s bankovní postmodernou. Chrámy peněz v Česku devadesátých let / Karolína Vojáková
- 25 Kdo pracuje, ať nespí. Sławomir Mentzen, nová hvězda polské krajní pravice / Jiří Koubek
- 30 Zacyklené myšlení / ultimátum Marty Martinové

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
10. KVĚTNA 2023

Vratislav Effenberger



Vylezl na strom a čeká. Má velký černý klobouk, jímž by bylo možné rozhánět mraky. Dva pohledy na třešně a jeden, jaký se vrhá přes zeď. Má v kapse nůž a v ruce provaz.

Oči šlehají ze stromu na strom. Bude pršet, nebude pršet. Ještě koleno na druhou větev. Rozhlíží se. Pak sleze ze stromu a odchází.

Je to blázen.

Báseň vybrala Kateřina Piňosová

Příliš drsná lekce herectví

Nový grafický román Nicka Drnasa

Americký komiksový tvůrce Nick Drnaso se před pěti lety se svým opusem *Sabrina* stal prvním autorem grafického románu nominovaným na prestižní Man Bookerovu cenu. Na brilantní studii éry fake news loni navázal novinkou *Acting Class*. Kam se posunul styl jednoho z největších talentů současného komiksu?

JAN BÁRTA

Krachující manželský pár; svobodná matka s malým synem, u něhož se projevují známky mentální poruchy; narcistní model s temnými sklony; neprůbojný fundraiser a někdejší sexuální deviant; bývalý trestanec se zálibou v posilování a pečení; naivní dívka trpící rozvojením osobnosti – ti všichni a ještě několik dalších postav s nepříliš jasnými motivacemi i původem se zúčastní kursu herectví enigmatického lektora, vystupujícího pod jménem John Smith. Brzy se však ukáže, že zdaleka nejde jen o neškodnou večerní školu improvizace. V novém grafickém románu Nicka Drnasa totiž není jisté vůbec nic. Snad jen to, že nikdo neodejde bez následků – včetně čtenáře, který se do autorovy novinky *Acting Class* (Kurs herectví) beze-lstně začte.

Funkční minimalismus

Na další počín autora kolekce katarzních komiksových povídek *Beverly* (2016) a především jednoho z nejceňovanějších komiksů posledních let *Sabrina* (2018, česky 2019; viz A2 č. 16/2018) jsem byl zvědavý přede-

postavy postihl ducha doby fake news, internetové paranoie a mezilidského odcizení, byl až bolestně trefný. Možná i proto, že od kresleného příběhu s převážně statickými scénami a pohybově i povahově plochými charaktery by člověk tak velký emoční dopad nečekal.

Postavy Drnasových knih procházejí osobním peklem, jemuž na naléhavosti dodává odosobněná, jednoduchá kresebná forma a jehož původcem jsou, řečeno se Sartrem, takřka výhradně „ti druzí“. Zpočátku se zdá, že stejně tomu bude i v *Acting Class*, novince rozsahem přesahující dvoust stránkovou *Sabrinu*. Drnasův strohý kreslířský rukopis je jasně rozpoznatelný, přesto ale doznal několika poměrně výrazných změn. Především: postavy nyní mají skutečné oči. Zatímco v *Sabrině* pohled protagonistů naznačovaly dva veskrze neměnné černé body, nyní zdobí hlavy bezmála desítky hlavních hrdinů a hrdinek bulvy s barevnými duhovkami. Přestože jistě nejde pouze o kosmetickou úpravu, otázkou zůstává, nakolik to postavy činí expresivnější. Vnitřní život Drnasových charakterů totiž

závratných obrátek, že mezi nimi přestává být schopen rozlišovat nejen čtenář, ale i většina postav. Přitom až do konce není jasné, o co komu vlastně jde. Někteří z hrdinů a hrdinek se pouštějí do konspiračních teorií, včetně té, že vedoucí kursu je ve skutečnosti vůdcem náboženského kultu; celoživotní outsideri se naopak novou rolí nechávají pohltnout natolik, že přestávají „běžně fungovat“. *Acting Class* tak může na jedné straně působit jako komiksová obdoba stanfordského experimentu, na straně druhé připomíná moderní bajku či podobenství o našich životních rolích a životě obecně.

Alegorickým výkladem může nahrávat i zvláštní časová a lokální neurčenost děje. Dle vyobrazení prostředí, jehož propracovanosti nyní Drnaso věnoval mnohem větší péči než v předešlých titulech, lze soudit, že se celý příběh odehrává někde mezi nekončnými rovinami a zaměnitelnými periferiemi amerického středozápadu. Na rozdíl od *Sabrinu* však takřka úplná absence dalších reálií vylučuje konkrétnější zasazení příběhu do časoprostoru (žádná z postav například nepoužívá mobilní telefon či navigaci v autě). *Acting Class* se odvíjí ve zvláštním bezčasí zaměnitelného světa každodenní zkušenosti. Rutinu tuctových postav narušuje jen pochybný kurs, během něhož se vyjeví skryté motivace, přání i strachy aktérů, pro které už nic nebude jako dřív. Samotný příběh je přitom dost možná jen metaforou nebo snem ve snu.

Jeden velký náznak

Nick Drnaso se ve své nové knize dle vlastních slov bránil pokušení dávat ději konkrétní obrysy a přesahovat rámec tušeného. *Acting Class* tak ve výsledku představuje jeden velký náznak, zachycuje neurčitou hrozbu jakoby na pomezí denního snění a deliria. Zároveň se nelze ubránit dojmu, že se jedná o vypravěčský experiment, snahu dostat se na dřeň příběhu a vyzkoušet, kam až se dá zajít s vědomě limitovanou paletou výrazových prostředků.

Vedle *Sabrinu*, která byla mistrovskou, místy až mučivě výstižnou sondou do současnosti, v níž fake news a konspiračních teorií nejsou ušetřeny ani ty nejosobnější tragédie, působí *Acting Class* jako poněkud vyprázdněné formální cvičení, které se všemožně vyhýbá tnutí do živého a spíše jen klouže po povrchu. To z knihy ale rozhodně nedělá zbytečný počín a skvěle dávkovaný poměr možných nejasností a matoucích indicií vám na pár večerů zaměstná hlavu. Otázkou zůstává, zda Nick Drnaso ve své herecké metalekci neporazil čtvrtou stěnu příliš razantně, a nedostal se tak za hranice toho, co jeho způsob vyprávění v bublinách a panelech snese.

Autor je hudební publicista.

Nick Drnaso: *Acting Class*. Drawn & Quarterly, Montreal 2022, 242 stran.



V *Acting Class* nic není jisté. Kresba Nick Drnaso

vším z jednoho důvodu. Zajímalo mě, kam se může dál vyvíjet idiosynkratický styl tvůrce, který se od počátku zdá být v podstatě hotový. To, co prosakovalo z těch nejskvělejších pasáží povídek v *Beverly* – především zvláštní kontrast emočně vypjatých situací s poměrně rigidní kresbou a takřka absentujícím zachycením výrazů i citových prožitků postav –, se naplno projevilo už v *Sabrině*. Drnaso v ní prokázal životaschopnost svého specifického přístupu, který má v něčem blízko k funkčnímu minimalismu Chrise Warea nebo k vypravěčským vinětám Paula Hornschemeira, především ale na větší a zároveň dějově sevřenější ploše grafického románu dal zcela nový rozměr pojmu „aktuálnost“ v komiksovém světě. Způsob, jakým v příběhu o následcích zmizení titulní

zůstává na vizuální úrovni stále neproniknutelný, k čemuž přispívá i absence vnitřních monologů.

O co komu jde

Neznamená to však, že by nás autor vůbec nenechal nahlédnout do mentálních pochodů svých postav. Ba právě naopak, volný proud představ a myšlenek tvoří jednu z konstant knihy. Účastníci tajemného večerního kursu herectví totiž od prvotního přehrávání jednoduchých situací a hereckých technik záhy přejdou ke zvláštnímu cvičení, kdy se mají plně ponořit do vlastní mysli a pustit svou představivost na špacír. Všechno, co si dokážou představit, se najednou stává skutečností. Prolínání „všedního“ světa s tím „hraným“ se brzy dostane do tak

Souvislosti absurdity

K dramatické tvorbě Vratislava Effenbergera

Většina divadelních her klíčové postavy poválečného československého surrealismu se dosud nedočkala oficiálního vydání. Některé z nich přitom mají blízko k předním dílům absurdního dramatu. Vedle originálního konceptu parapoezie by si průzkum zasloužilo také Effenbergerovo rané vzplanutí pro tvorbu Osvobozeného divadla.

MILOSLAV CAŇKO

Vedle osmi knih básní a korpusu teoretických textů vytvořil Vratislav Effenberger také rozsáhlé dílo dramatické: činoherní texty, libreta k pantomimám, scénáře a pseudoscénáře. Je trochu paradox, že většina těchto děl stále čeká na soubornou edici – byly to přece právě pseudoscénáře, díky nimž se po polistopadové publikaci souboru *Surovost života a cynismus fantasie* (1991) Effenbergerovo jméno zapsalo do širšího povědomí jako synonymum všeho, čím kulminovala jedinečnost českého poválečného surrealismu a v čem se projevilo rozpětí jeho vývojových možností. Dvou-svazkové vydání básnických spisů pak přispělo k překonání jednostrannosti, jimiž iniciační působení *Surovosti života* autorův tvůrčí profil zatížilo. Jeho postoj k lyrismu, dosud pokládáný za jednoznačně negativní, se přece jen ukázal jako komplikovanější. Na jeho základním programu „útěku do skutečnosti“ je zdůrazňován nejen smysl pro dialektiku objektivních a subjektivních faktorů poznávání skutečnosti, ale též soulad s jeho pojetím vzájemného poměru vnějších a vnitřních faktorů při utváření uměleckého díla – uznání zprostředkující úlohy, která zde připadá znakovým vyjadřovacím systémům s jím imanentní historicitou. A pokud jde o poezii, docenění došlo vše, čím se uskutečňuje jakožto prostor otevřeného myšlení, aktivity ducha, jenž svou všestrannou reflexivitu pointuje sebereflexivitou.

Effenbergerův sloh napříč všemi oblastmi jeho tvorby sjednocuje tendence k čím dál „realističtější“ polohám absurdity, zásadně spjaté s tím, co Petr Král nazval „extrovertní přeorientování ideologické osy“. Nechtěl tím pochopitelně říct, že by původní, „klasické“ objektivace konkrétní iracionality sloužily nějakému stahování se z vnějšího světa; již Breton v *Druhém manifestu surrealismu* z roku 1929 vyhláší záměr přispívat k co nejrozsáhlejší „krizi vědomí“ (tedy vědomí poplatného kon-

podobách, frustrujících spíše svou vtíravostí („žizkovský kluci se svatozáří hovna“ u Zbyňka Havlíčka, Effenbergerovi „lidé drží jak staré mouchy“).

Parapoezie

Tento vývojový pohyb vrcholí v programové koncepci parapoezie, která podle Effenbergerovy definice v textu Objevování parapoesie (1963) odpovídá „kritické funkci absurdity v tom smyslu, že s maximálním úsilím o deskriptivní přesnost transplantuje konkrétní trsy reálné absurdity současného života do umělé skladby básně nebo dramatického výrazu“. Vezmeme-li doslova pasáže zdůrazňující, že absurdnost má být nejen transponovaná, „nýbrž téměř transplantovaná z každodenní skutečnosti do veršů, na jeviště nebo na jakýkoliv jiný podstavec“, snadno k nim zejména v pseudoscénářích najdeme místa, jako je tento obraz z textu *Tlučte hrbaté* (1962): „Na plovnárně, u schůdků do vody. Mojmír Drvota, asi pětapadesátiletý pán s šedivými vlasy, se střídavě potápí a vynořuje nad hladinu, vyfukuje pod vodou a nad hladinu vyplivuje proud vody. Tento očištný tělocvik provádí s houževnatou pravidelností zásadového člověka, nedbaje, že se kolem něho a přes něj valí proudy lidského masa do vody a z vody.“

Pojem parapoezie ovšem nesmíme chápat reduktivně. Effenberger jím míní – v komplementaritě k pojmu poezie – jeden ze dvou odlišných, vzájemně se konfrontujících, a přece neoddělitelných režimů „objektivního ducha“. Ten právě skrz jejich vztah dospívá k ideologicky signifikantní existenci; pulsuje mezi nimi jako mezi krajními póly: „Jestliže poesie je výrazem emocionální hodnoty skutečnosti, zaměřeným k určitému kritickému aspektu, parapoesie signalizuje ohrožení autenticity, která jediná dává tomuto výrazu a této kritice podstatný smysl.“



Z filmu Vratislav Effenberger aneb Lov na černého žraloka, 2018

venčnímu racionalismu), a surrealistické tvorbě tím přisuzuje i polemickou, kritickou funkci. Nicméně jen důkladný rozbor jednotlivých básnických a teoretických diskursů by ukázal, nakolik již meziváleční surrealisté připouštěli, že sama dynamika soudobé civilizace dokáže produkovat fenomény, jejichž destruktivita či delirance učiní i z těch nejdivočejších dravců básnické obrazotvornosti ohroženou zvěř, závislou na režimu estetické ochrany. A často je přitom lhostejné, zaměříme-li se nad tím kterým jevem na návraty vytěsněných pudů a kolektivních hysterií nebo na neschopnost racionality čelit jejich náporu. Fyziognomie příšer toužících žít líbezně a působit rozumně vyjevují nezřídka obojí, a to jak ve svých děsivě okázalých verzích, charakteristických pro totalitární kulturní osobností, tak v civilnějších

Jak autor píše v jedné z explikací ke svým scénářům, myslitelné jsou v zásadě „dva způsoby, jimiž se cynismus fantasie může zmocnit životní surovosti: (1) nechá ji v jejím surovém stavu, který jen nepatrně technicky upraví (...) nebo (2) vytvoří cestou analogie pohádku či grotesku, tedy jakýsi zřetelně fiktivní terén, na jehož scéně nechá tuto surovost působit, jako by byla vymyšlena. Zde je podmínkou, aby surovost života sem byla přenesena s maximálním smyslem pro její reálnou existenci (...) Výhodou druhého, analogického postupu je, že ponechává divákovi několik kroků vlastního poznávání, přičemž vynaložená psychická energie se promění v mocnější duševní satisfakci vyplývající z vlastního rozpoznávání analogických situací. Je pak s mocnějším přesvědčením angažován na kritickém záměru.“

Otázky souvislostí

K rozvíjení parapoezie jsou vhodná nejen ta média, jež lze „zneviditelnit“ ve prospěch samotných „transplantovaných trsů“ syrové reality – třeba film nebo magnetofonový záznam. Jakékoliv médium je funkční, vstupuje-li do zmíněné polarizace jako třetí faktor: Exemplárně se to zdařilo Karlu Vachkovi v Effenbergerem vysoce ceněných filmech *Moravská Hellas* (1963), kde se intervenuje do prostoru mezi zformalizovanými folklorními rituály a spontánními projevy lidové psychoideologie, a *Spříznění volbou* (1968), kde se filmaři „vpochvují“ do skuliny mezi demokratickým patosem pražského jara a rezistentní praxí uzavřených partajních jednání. A priori méněcenná nejsou ani média veršů, výpravné narativní prózy či scénických produkcí pracujících s klasickou heterogenitou mezi jevištěm a hledištěm. Konkrétně Effenbergerovi se všechna tři nabízela k rozehrávání jeho ambivalentního vztahu k dědictví poimpresionistických avantgard.

Je pravda, že tento aspekt bývá reflektován hlavně v případech textů psaných počátkem padesátých let v tandemu s Karlem Hynkem, a navíc – poplatně pozdějším Effenbergerovým reflexím – jako příklad plodného napětí mezi dvěma protikladnými naturely: Hynkovým, který si liboval v hravých persiflážích a parodiích, a Effenbergerovým, inklinujícím naopak k verismu sycenému sarkasmem. Nicméně již srovnání způsobů, jimiž se v roce 1952 každý z nich v rámci klasické surrealistické experimentace vypořádal se zadáním napsat text ke třem scénickým návrhům Josefa Istlera, usvědčí tento názor ze schematicnosti. Ne že by Hynkův kus *Žer nehty stranou* vyvracel cokoli z výše zmíněného; Effenbergerova hra *U jezera slz* však dokládá, nakolik byl i jeho rukopis tehdy poplatný dávným výbojům Alfreda Jarryho, dada a surrealistů. Pro určité své polohy bývají ovšem Effenbergerovy scénáře srovnávány i s některými příklady poválečné absurdní dramatiky: *U jezera slz* s Ionescovou hrou *Král umírá* (1962), o rok pozdější *Šachová suita* zase s Beckettovou *Hrou* (1963).

Zjevení V+W

Možná je ale načas zamyslet se ještě nad jedním ovlivněním, jemuž připisoval zásadní význam sám Effenberger. Ve dvou interview poskytnutých na sklonku života Martinu Stejskalovi a Milanu Nápravníkovi mluví o iniciační roli, kterou v jeho seznámení s moderním uměním hrálo Osvobozené divadlo: „Jako mnoho mých vrstevníků také mne poznamenalo toto zjevení na celý život. Snad proto, že bylo shodou okolností průsečíkem celé řady faktorů, bylo to okouzlení na první pohled. Řekl bych, že jeho podstatou nebyl imaginativní humor V+W, ale to, co tento zvláštní druh humoru otevíral v přístupu k současnému světu – zvláštní vidění skutečnosti, o němž jsem náhle věděl, že je přesně to, které jsem hledal (...) *Těžkou Barboru* a *Pěst na oko* jsem viděl tak často, že jsem znal zpaměti téměř všechny scény.“

Víme, že jako teoretik se Effenberger k Osvobozenému divadlu opakovaně vracel – nejspíše v dosud nevydané monografii z počátku sedmdesátých let. Otázka, nakolik se toto počáteční vzplanutí promítlo i do některých jeho dialogů (například do smřsti replik v úvodu *Jezera slz*) nebo i do koncepce některých děl (třeba do hry *Tatarská svatá* z roku 1955, dedikované Werichovi, či do *Španělské vesnice* z roku 1973), by si žádala důkladné prozkoumání. Faktem každopádně je, že sotva čemu se Effenberger ve své životní a tvůrčí ideologii vzdálil tolik a tak důsledně jako klasickému avantgardnímu ideálu integrální kultury, z něhož vycházelo Osvobozené divadlo – ideálu životního slohu jednotícího celou společnost.

Autor je literární historik.

Svět z druhé strany

Effenbergerovy Pohlavky pro zvědavé

Pod názvem Pohlavky pro
zvědavé vyšel loni výbor z poezie
Vratislava Effenbergera, který
uspořádal básník Jakub Řehák.
Výběr z juvenilií překvapí
nejen zdařilou kompozicí, ale
i vyzrálostí autora, pro nějž
byl „odstup od aktuálního světa
takřka programovou součástí
tvorby“.

MARTIN LUKÁŠ

Jedenáctý svazek edice Opium poezie přináší výběr z raných básní Vratislava Effenbergera nazvaný *Pohlavky pro zvědavé*. Editor Jakub Řehák, veden snahou představit autoru méně známou básnickou tvorbu, vybral texty z jedenácti cyklů z let 1940 až 1951, které Effenberger chápal jako samostatné sbírky a které vyšly souborně po jeho smrti ve svazku *Básně 1* (2004) v nakladatelství Torst. V *Pohlavcích pro zvědavé* tak čteme texty, které básník napsal, když mu bylo nějakých sedmnáct až dvacet osm let. Zdůrazňuji to, abychom neztráceli ze zřetele, že běží o skutečné juvenilie, jakkoli to s ohledem na časnou zralost a podivuhodnou neměnnost autorovy poetiky není vlastně znát.

Přijde řezník a začne nás mlátit

Řehák výbor rozdělil do čtyř oddílů, z nichž každý předznamenal básní, kterou lze v daném uspořádání číst jako zkusnou deklaraci více či méně závazného básnického programu nebo autorského kréda, jež se v příslušném oddílu realizuje v rozdílné míře, nikdy však mechanicky, vždy jen jako ideální meta. Třeba báseň Smát se, složená ze série okázale libovolných hypotetických příležitostí k smíchu, prověřuje, nakolik je možné porozumět dané situaci, je-li smíchu vystavena navzdory obvyklým předpokladům, zvyku, společenským normám nebo pravděpodobnosti. Báseň vyhláší osvobozující moc smíchu a v souladu se subversivní povahou Effenbergerovy poezie vyjadřuje nedůvěru k jakýmkoli konvencím nebo danostem – například v posledním verši „smát se to je pochopit?“ ironizuje známou sentenci

Vladislava Vančury „smátí se je lépe vědětí“. Tím, že editor pro každý oddíl vybral texty z nejméně tří, jindy z pěti a v jednom případě z osmi různých sbírek, vytvořil bohatý, a přitom homogenní celek. Uváženou kompozici výboru rovněž ukázal, nakolik v Effenbergrově poezii rozhoduje básnické vidění, autorské gesto a dílčí obraz, nikoli „téma“, báseň jako dokonaná výpověď nebo její „pointa“. Ve svých estetických i perspektivních východiscích se texty prvních jedenácti let autorovy tvorby skutečně příliš neliší. Řehák této kompaktnosti využil a vybrané básně uspořádal do čtyř celků podle typických postupů či prostředků, které se však v různé míře uplatňují napříč výběrem. Následující poznámky k jednotlivým oddílům se tedy nevztahují výlučně jen na ně.

První oddíl s názvem Přijde řezník a začne nás mlátit opatřil Řehák podtitulem „Básně-filmy“, čímž podtrhl vizuální kvality Effenbergerovy poezie inspirované komplexním účinkem filmového díla. Ačkoli se to pro přijatou obraznost nemusí vždy zdát, hraje zde stejně jako ve filmu, umění povytce mimetickým, prim smyslová skutečnost a především vizuální podobnost tvarů a věcí, která plodí velmi konkrétní obrazy („bez hrozného zvonu mrtvého masa“). Druhý oddíl Všechny zdi je obkličily s podtitulem „Přeludné příběhy“ obsahuje básně, které s ohledem na filmové inspirace zůročují zejména postupy montáže rozvolňující skladbu děje i kauzalitu zobrazených událostí. Jako ve filmu věříme, že existuje souvislost mezi dvěma za sebou použitými záběry, a hledáme smysl jejich nenadálé následnosti, tak i četné Effenbergerovy enumerace, typicky zřetězené v téměř litanickém proudu, nás mají k tomu, abychom za imaginativní působností nespojitého obrazů hledali hlubší příčinnost ukazující svět z druhé strany.

Zaklínání skutečnosti

Oddíl třetí, nadepsaný Procházet se v korunách stromů, na tuto evokativní schopnost slov poukazuje svým podtitulem „Zaklínání skutečnosti“. Má-li skutečnost našeho života, jejíž podobu každodenně přijímáme za samozřejmou, až málem ztrácíme schopnost ji nahlédnout, vydat svá tajemství, je třeba ji zcizit, spatřit ji jinak, vně naučených výkladových rámců. Za tímto účelem Effenberger

záměrně narušuje syntetizující automatismus lidského oka, které z jednotlivých tvarů, jak je definují poměry světla a stínu, skládá smysluplný obrazový celek. Básník jako by se snažil na tuto neuvědomovanou činnost očí poukázat, dát vystoupit segmentům zorného pole v odlišných poměrech, a tím učinit skutečnost nejistou a odhalit konvence zobrazování (vypůjčím-li si verš z prvního oddílu: „v kavárně tolik plnovousů se třese na bradách hovořících“). Je jen logické, že básník, u nějž je odstup od aktuálního světa takřka programovou součástí tvorby (píše o tom, jaký by svět mohl být, ne jaký je), tematizuje ve svých básních úděl básníka i samotný akt psaní.

Čtvrtý a poslední oddíl s názvem Fůry sena projíždějí mýma očima editor koncipováno řečeno podtitulem, jako „Montáž-syntézu“. Další básně tohoto oddílu uplatňují hojněji to, co se objevovalo už v předcházejících částech – kompoziční postupy pásmo. Nápadná je zde absence spojek, které by jednotlivé

verše-obrazy uváděly do příčinných souvislostí. Tím je opět posilována účast čtenáře na účinku textu. V enumerativním proudu představ se významy dějí rychleji, než mohou nabýt snadno vykazatelný smysl.

V rozhovoru z roku 1978 Effenberger prohlásil: „Moje básně byly vždycky spíš jakousi imaginativní výpovědí než básněmi v pravém smyslu toho slova.“ Dá se říct, že Jakub Řehák jako editor toho autorovo vyznání respektoval a dal patřičně vystoupit kvalitám jeho poezie. V závěru svého doslovu pak proti sobě postavil Effenbergerovy básně, které označil za „kapesní filmy“ rozněcující imaginaci, a videa na YouTube, která naopak vnímá jako pouhé prostředky pasivní konzumace. Takové srovnání však poezie Vratislava Effenbergera ani kohokoli jiného nepotřebuje, jsou to dvě skutečnosti zcela odlišného řádu.

Autor je literární kritik.

Vratislav Effenberger: Pohlavky pro zvědavé.

Dybbuk, Praha 2022, 128 stran



Má-li skutečnost našeho života vydat svá tajemství, je třeba ji zcizit. Foto Čeněk Folk

literární zápisník

Ukradený Jim

JAKUB SEDLÁČEK

Nebe je černé a hluboké jako voda široké řeky, na jejíž hladině se odrážejí hvězdy a světýlka pobřežních měst. Všichni spí, jen dva spiklenci na útěku se nechávají unášet tichou nocí. Na sever. Vstříc svobodě.

Dobrodružství Huckleberryho Finna jsem jako kluk miloval, a pokud bych měl dnes jmenovat deset nejdůležitějších knih svého života, Twainův román z roku 1884 by na mém seznamu zaujímal přední místo. Stojí za to si ho připomenout právě letos – jeho první český překlad vyšel před rovnými sto třiceti lety. Pod názvem *Dobrodružství tuláka Finna* jej tehdy pořídil autor mystifikačních próz – a svého času ředitel zoo v pražské Bubenči – Karel Ladislav Kukla.

Já jsem se s eskapádami mladičkého chuligána Hucka a uprchlého černocho Jima seznamoval díky vkusně vypravené edici z šedesátých let. Převod Františka Gela, který je podepsán třeba

i pod *Psem baskervillským*, ve Státním nakladatelství dětské knihy doprovodili romantickými pérovkami Kamila Lhotáka, takže se v jednom svazku sešla vskutku vybraná společnost. Text tehdy doplnili vysvětlivkami Vladimíra Smrže, které sice nezaprou dobovou tendenčnost a fakt, že měly dělat podle nakladatelské strategie americkému spisovateli advokáta, mému chlapeckému čtení však posloužily dobře.

Díky nim jsem pochopil nejen kolorit textu (otrokářský jih, lynč, abolicionismus), ale především to, že Twain je mistr nadsázky a sarkasmu. Jeho postavy jsou legrační a zmatené, pletou se jim biblické příběhy s historickými událostmi a ty zase se Shakespearovými hrami. A především jsou dětmi své doby a společenských předsudků, přičemž vnitřní oheň, v němž dokážou přetavit vlastní předurčenost do mnohem lidštějších podob, utváří velikost jejich i velikost románu.

„Ať! Půjdu do pekla,“ říká si Huck drcen rozporem mezi jižanskou morálkou, do níž se narodil, a sounáležitostí s jiným člověkem, na kterou přichází postupně a klopotně. „Řekl jsem si, že půjdu dál po stezce nepravosti, která mi sedí, neb jsem k tomu byl vychovaný, a k pravosti jsem odmalička vedený nebyl. Začnu tím, že půjdu a znova ukradnu Jima z otroctví.“ Nikdy jsem nečetl jímavější knihu o rasismu a o síle mu vzdorovat.

Kdosi v Americe spočítal, že se v románu celkem dvěstědevatenáctkrát vyskytne slovo „negr“. Výraz, který vrhal za Twainových časů mnohem kratší stín než dnes. Z knihy, jejíž apel je abolicionistický, se rázem stal protiklad. Profesor Alan Gribben z Auburnské univerzity v Alabamě tedy připravil text, v němž slovo na N^e, jak románové lexikum antisepiticky nazývá, nahradil výrazem „otrok“. Upravenou verzi vydalo v roce 2011 nakladatelství NewSouth Books a sklídilo poněkud nakyslé ovoce. Ukázalo se totiž, že profesorovo jednoduché řešení nefunguje a knize škodí. Třeba tím, že generuje nesmyslná spojení typu „svobodný otrok“.

Ale budme spravedliví. *Huckleberry Finn* se potýká s cenzurou a kuriózními předlávkami od samého začátku. V roce 1955 televizní stanice CBS předložila divákům adaptaci, v níž není ani stopa po otroctví a Jimovu postavu zcela vymizikovala. Trochu to připomíná české porevoluční vydavatele, kteří v touze vydělat na (pra)rodičovské nostalgii zbavili *Honzíkovu cestu* od nomenklaturního prozaika Bohumila Říhy zmínek o družstevnictví, což v případě vyprávěnky, která je oslavou kolektivizace venkova, dost dobře nejde. Řečeno s Hrabalem, „některé skvrny nelze vyčistit bez porušení podstaty látky“.

Aby mi bylo dobře rozuměno. Vůbec nepochybují o tom, že o jazyk je třeba pečovat, neboť jeho užíváním nejen formujeme náš vztah ke světu, ale tento svět přímo budujeme. Nicméně dobré úmysly staví opraváře starých textů po bok farnice, která ve snaze vylepšit Kristův portrét na kostelní fresce ve španělské Borje stvořila bizarní výjev připomínající spíš opici než Spasitele. Vzpomínáte? Touhle fraškou se bavil celý internet. (Ostatně, když už jsme v kostele – na středověkých obrazech také nikoho nenapadne překreslovat perspektivu, aby byla „lepší“ a splňovala nároky dnešního diváka.)

Jazyk je plátnem, na němž spisovatel maluje svůj vesmír. V leččems podléhá dobovému kontextu. V leččems jde proti němu. Ale vždy tvoří znakovou síť, kterou hokus pokus zásah zvnějšíku potrhá. Jako když v Albatrosu potichu mění u Foglara cikány za Romy. Platí to pro Twaina, pro Ladu, pro Dahla.

Jiří Pelán přebásnil staročeskou *Legendu o svaté Kateřině*. J. V. Pleva převyprávěl De-foeva *Robinsona*. Surrealista Karel Hynek parafrázoval Němcové *Babičku*. Ovšem kdo bude chtít aktualizovat její styl v bláhovém přesvědčení, že vyškrtá a nahradí archaismy, vyrobí pravděpodobně stejný paskvil jako diletanti, co si chodí za vykrádačky sto let starých překladů pro Skřípec.

Autor je šéfredaktor nakladatelství Paseka.

Usmířit řád a dobrodružství

Mezi dvěma význačnými osobnostmi českého surrealismu a estetického uvažování 20. století, Karlem Teigem a Vratislavem Effenbergerem, existují rozdíly, ale především paralely a mezigenerační návaznosti. Teigeho dílo mladšího souputníka podněcovalo k dialogu i kritickým analýzám.

ROMAN KANDA

Karel Teige patřil ke generaci, kterou uchvátily možnosti technické civilizace a která na dějiny nahlížela jako na uskutečňování principu vývojové nutnosti. Uvedený princip pak projektovala do vize budoucí revoluční přeměny společnosti. Generace Effenbergerova ovšem tento přímočarý dějinný optimismus už nesdílela. Pojmy, kategorie a koncepce vymezující avantgardní ideologii tak bylo nutné přehodnotit, politické ideály problematizovat či zcela odvrhnout. Přehodnocování se týkalo i samotného pojmu avantgardy. Vratislav Effenberger sledoval přerůstání meziválečných estetických programů do podoby světového názoru a také kriticky upozorňoval na ty dobové koncepce dějin umění, v nichž byly zvláštní avantgardní tendence povýšeny na univerzální vývojový model moderní tvorby vůbec.

Mezigenerační paralely

Vedle generačních rozdílů, jež formovaly poznávací horizont obou osobností, však můžeme zaznamenat nepopíratelné podobnosti. Teige i Effenberger ztělesňovali typy kulturních podněcovatelů. Oba měli potřebu vášnivě vstupovat do diskusí a usměrňovat je, což nakonec vedlo k tomu, že jejich umělecké ambice ustoupily četnějším soustavným kritickým výkonům. Oba také sdíleli předpoklad, že umění a poznání nestojí proti sobě jako neslučitelné protiklady, ale že jsou to spíše dva aspekty celku lidského tvoření, neustále měnícího skutečnost. Věřili v takřka vědecky přesné projasnění tvůrčího procesu (Effenberger kupříkladu viděl hlubší souvislost mezi estetickými inovacemi avantgardních tvůrců a novými metodologiemi historiků umění). A konečně ani tvorbu a ideologii nevnímali jako protiklady. Nicméně právě v tomto principiálním souladu můžeme zaznamenat i konkrétní rozdíly: Teige své programové a kritické úsilí nechal prostoupit ideologií socialistické revoluce, kdežto Effenberger mluvil o ideologii zvláště tam, kde umění přesahuje sebe samé a proniká do mimouměleckých, společenských či politických souvislostí.

Základní zdroj poznání Teigeho myšlení, který je čtenářsky zpřístupněn, dnes představují tři svazky obsahující výběr z jeho díla. Vycházely přerývané a na přeskáčku, jak to okolnosti politické nebo ekonomické právě umožnily (v letech 1966 a 1969, respektive 2012 a 1994). Každý svazek je doprovázen závěrečnou Effenbergerovou studií. Málo se ví, že trojice těchto obsahově hutných textů tvořila součást většího, nikdy nevydaného autorského projektu. V Effenbergerově písemné pozůstalosti se nacházejí dva strojopisné konvoluty z let 1964 až 1977, jež nesou týž název *Karel Teige*. Jejich obsah sice není zcela totožný, ale vyskytuje se zde množství tematických i formulačních průniků, takže oba konvoluty můžeme chápat jako víceméně celistvý, byť nedotvořený pokus o reflexi Teigeho díla.

Ten sestává z několika rovin. Nejde pouze o konstrukci vývojového modelu, který by zachytil Teigeho tvůrčí cestu od prvních kritických a programových vystoupení až po závěrečné eseje a fragmenty. Effenberger rovněž zaznamenává historické podmínky, do nichž Teige vstoupil, které ho ovlivňovaly a jež sám spoluutvářel. Dále nemůžeme pominout důležitou rovinu metodologickou. Effenberger promýšlel, z jakého hlediska se má k předmětu svého zkoumání přiblížit, jaký filosoficko-poznávací přístup má zvolit. Zastavme se nejprve u této roviny. Skrývá totiž zajímavý dobový polemický prvek.

Proti dějinnému syntetismu

V šedesátých letech došlo ke znovuobjevování avantgardy, jejíž odkaz byl v předchozích letech zamlčován nebo doktrinářsky

zkreslován. Většina dobových textů – například Milana Kundery (*Umění románu*, 1960) nebo Květoslava Chvatíka (*Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*, 1962) – nese společný rys: píše se na historické téma, ale skrze toto téma jsou pojednávány aktuální kulturní a kulturněpolitické otázky. V tomto ohledu nepředstavuje Effenberger výjimku. Také on píše o Teigem jako o „kulturněpolitickém problému“, což ovšem znamená i to, že daná problematika je v jeho díle autenticky obsažena – není do něj vnášena zvenčí. Co tedy Effenbergera od soudobých hlasů významně odlišuje a v čem s nimi polemizuje?

Místem střetu je metoda takzvaného dějinného syntetismu. Ta vychází z předpokladu, že názorové postoje a vývojové fáze individuálního díla nebo i moderního umění budou z perspektivy vývoje posléze „usmířeny“ a tím posunuty na „vyšší“ vývojový stupeň, jakkoli mezi jednotlivými názorovými postoji či vývojovými etapami panují rozpory a napětí. Idea syntézy tak nabývá podoby harmonizujícího schematismu. (Estetik Oleg Sus upozornil, že dějinný syntetismus je vlastně součástí avantgardní ideologie, kterou autoři šedesátých let převzali a zasadili do svého vědeckého hlediska.) Effenbergerovo stanovisko je opačné. Nechce zkoumat schematicky pojímanou „jednotu rozporů“, jak znělo jedno z dobových zakládadel, jimiž se předstírala dialektická metoda, ale naopak hloubku dobových rozporů, názorových a koncepčních konfliktů. Teprve potom může vzniknout plastický obraz meziválečné avantgardy, ne její zploštělá maketa.

Dnes to zní téměř banálně, vždyť od dějin avantgardy si nelze odmyslet řadu prudkých polemik. Idea dějinného syntetismu nicméně měla svůj dobový význam v tom, že pomohla některé opomíjené a zamlčované jevy znovu zahrnout pod hlavičku socialistické kultury, a tak je uvést do obecného povědomí. Effenberger se však pragmaticky mi klíčkami nezabývá, jde mu o „bezohledné“ poznání. U Teigeho proto nezasílá rozpory, které se vynořovaly na různých úrovních: mezi poetismem a konstruktivismem, mezi surrealismem a dialektickým materialismem, respektive socialistickým realismem, mezi předpokladem kvalitativně vzestupného civilizačního vývoje a kulturněpolitickou „kontrarevolucí“ stalinismu nebo mezi umělecko-historickými metodami a fenomenologií umění. I když se sám Teige snažil tyto rozpory usmířit a třebaže hledal „syntetizující“ formy (hlavně ve třicátých letech si ovšem harmonii spíš namlouval, než že by jí mohl dosáhnout), ten, kdo materiál zkoumá z historického odstupů, by měl rozpory ještě více „rozevřít“, aby spatřil to, co není na první pohled patrné a co harmonizující gesto zahalovalo v důsledku nedostatečného porozumění reálné dynamice vývoje.

Prolínání starého s novým

Ne vždy ale zůstává Effenberger zásadám své metody věrný. Když představuje vývoj české architektury na přelomu 19. a 20. století, přejímá charakteristiky a příklady z Teigeho knihy *Moderní architektura v Československu* (1930). Jenže Effenbergerovy parafráze a jejich řazení jsou unáhlené. Spěchá se, aby byl rychle doložen lineární chápání pokrok, aby se užuž připravila půda pro nástup avantgardy. Překotně se píše o vývojové překotnosti a jaksi automaticky se předpokládá, že vše, co nás tak či onak avantgardě přibližuje, je vývojově kladné. Proti prudkému proudu pokroku stojí expresivní nálepky nehybného akademismu bez paprsku myšlenky. Například Jana Kotěru Effenberger zmiňuje s pozitivním vyzněním právě tehdy, když se architekt odklonil od secesního dekorativismu a málem ukázal cestu k funkcionalismu.

Sám Teige přitom sice přiznal Kotěrovi podobnou pozici jako později Effenberger, ale s tím důležitým dodatkem, že některé Kotěrovy myšlenky nezúžil na pouhý předstupeň následného vývoje, ale viděl v nich hodnotu nenaplněných výzev.

Teige mluvil o reakčních módách, jenže vedle toho upozornil na dialektické napětí, které se v přelomové architektuře objevovalo. Nejde přitom jen o polaritu mezi historismem a dekorativismem na jedné straně a avantgardou a funkčností na straně druhé. Jde také o to, že budovy byly sice stavěny ve starých formách (napodobujících například renesanci), ale současně se musely přizpůsobovat novým, moderním účelům. Teige tuto rozpolcenost nevnímal negativně. Naopak tvrdil, že nová účelnost povýšila stavby nad pouhý „umělecký“ objekt. Tlak nové účelnosti postupně měnil tvářnost architektury. Železný viadukt nevznikl jako estetická inovace, nýbrž jako odpověď na technickou otázku, kudy vést železniční spojení a jak unést tíhu vlaku.

V uvedených postřezích se Teige velmi blíží autorovi fragmentu *Paříž, hlavní město devatenáctého století* (1935, česky 1979). Walter Benjamin odkazuje na Marxovu tezi, podle níž forma nového výrobního prostředku zpočátku podléhá staré formě. Tomu pak v kolektivním vědomí odpovídají obrazy, ve kterých se prolíná staré s novým. Nejde o žádnou spekulaci, nýbrž o každodenní fakt. Ten vystupuje tím zřetelněji, čím větší máme časový odstup. První automobily připomínaly kočáry bez koní; první elektrické lampy byly svým vzhledem k nerozeznání od starých plynových; zmíněné železniční viadukty nesly dekorativní prvky odkazující na historizující architektonické styly – to vše bez nutného vztahu k účelu, k němuž byly dané předměty určeny. Nikoli jen překotný vývoj, honba za novým, ale i toto prolínání starého a nového je neopominutelným rysem naší zkušenosti s vývojem, která by nás mohla ušetřit dogmatického pokrokářství. Imaginace se odehrává na tomto „švu“ mezi ještě starým a už novým, který je ovšem zpočátku nerozeznatelný a který vidíme až ex post, až když je „dobožováno“ (což v absolutním měřítku není nikdy). Všechny spory o podstatu starého a nového nejen v umění jsou tak možná otázkou, kam umístíme pomyslné „švy“ dějin.

Šalda a dějinné předpoklady

Rámeček Effenbergerových úvah tvoří tázání po dějinných předpokladech vzniku a působení Teigeho díla. Tyto předpoklady lze vymezit dvěma pojmy: pojmem moderní kritiky a avantgardy. Jedná se o dva složité ideově-ideologické útvary, jejichž význam Effenberger ukotvuje značně hluboko. F. X. Šalda svou koncepcí kritiky a Karel Teige svým chápáním avantgardy podle Effenbergera odpovídali na evropskou krizi vědomí, jejímiž zjevnými důsledky byl rozpad hodnotících kritérií a forem výrazových prostředků (Edmund Husserl psal o krizi galileovské vědy, která oblast matematických idealit vydává za skutečnost a zaměňuje definici s pravdou). Šalda na tuto krizi vědomí reagoval pojetím kritiky jako individuální tvůrčí činnosti, již míra inspirovanosti staví na roveň umělecké tvorby. Pozici kritiky zvýznamnil i žánrově, když pro ni vyhradil formu literárněkritického eseje. Teige zase přišel s radikální kritikou pojmu umění a požadavkem likvidace estetické autonomie ve prospěch poetistického modu vivendi, surrealistického zrušení protikladu skutečnosti a snu nebo společenských přesahů tvorby.

Podle Effenbergera sdílejí Šalda i Teige princip „třídění duchů“. Tvůrčí člověk podle Šaldy některé jevy přehlíží, aby se věnoval jiným, ze svého pohledu podstatnějším. Podobně

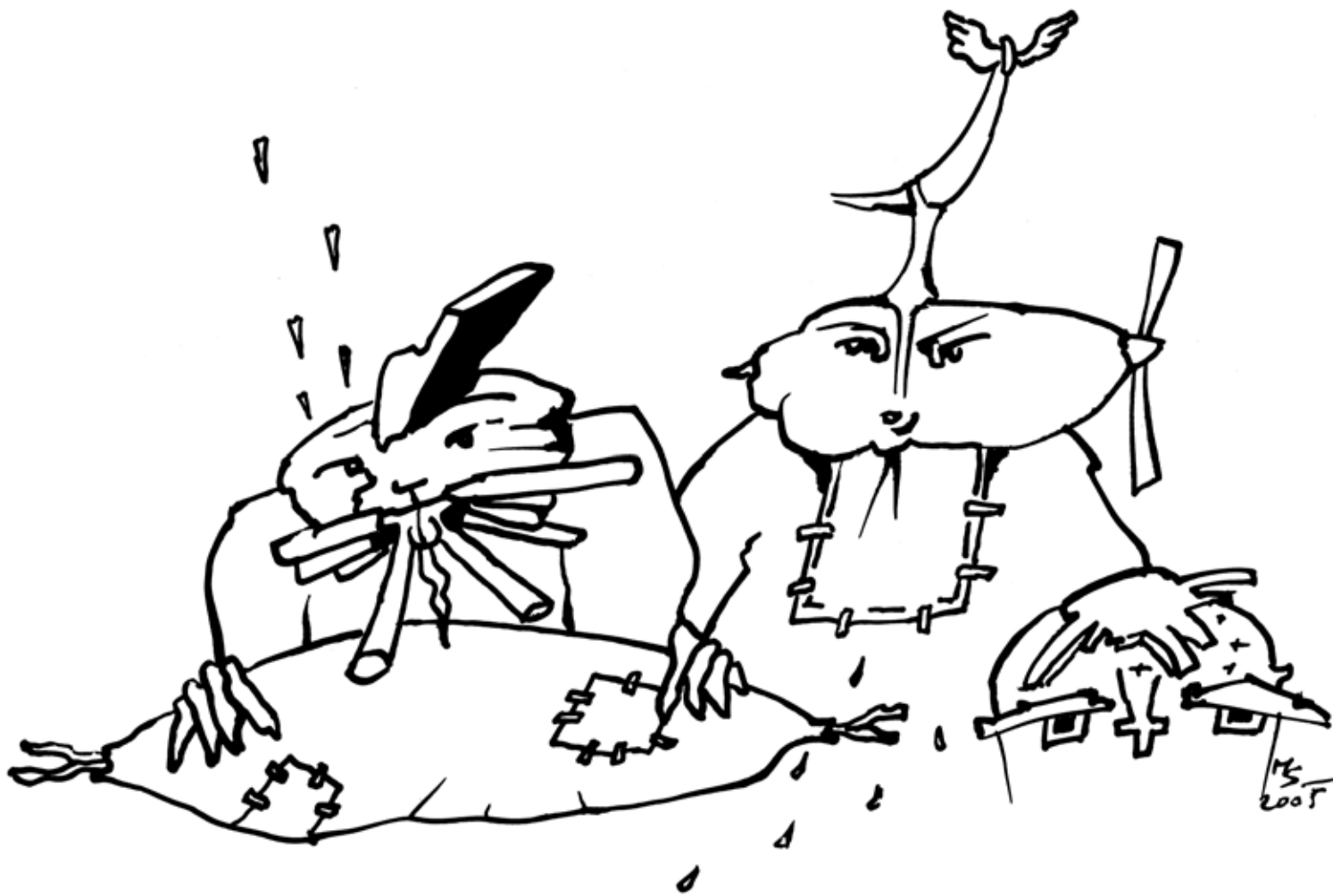
Karel Teige očima Vratislava Effenbergera

avantgarda stojí proti nivelizaci, neboť vzniká jako předsunutý názorový a tvůrčí kolektiv, který ukazuje směr. Druhým principem, který je Šaldovi a Teigemu společný, je vývojová nutnost. Effenberger v této souvislosti připomíná Šaldovy úvahy z roku 1911 o pozdně antickém umění (Maxe Dvořáka) nevnímal jako úpadkové, nýbrž coby vývojově nutný stupeň na cestě k novým uměleckým formám a stylům. Princip vývojové nutnosti stojí i v pozadí výše vzpomínaných Teigeových úvah o architektuře z přelomu 19. a 20. století, které nakonec vedou k subtilnějšímu obrazu prolínání starého a nového.

jako vágní, a představa tvorby předbíhající dnešek a ukazující k zítřku. Můžeme bez přehánění prohlásit, že oba postuláty, které se staly stěžejními výstavbovými prvky avantgardní ideologie, se objevují už u Šaldy. Možná nejpronikavěji to vystihl Jan Grossman ve své *Ideologii syntetismu* (1947), když upozornil na pojmovou neurčitost Šaldových kritik. Hned však doplníme, že nejasnost pojmů „umění“, „život“, „syntéza“ či „nové“ směřovala k produktivnímu úsilí o jejich konkretizaci, a to mimo jiné právě i v Teigeových textech. Dualismus přítomnosti, vždy „problémové“ a „rozporné“, a budoucnosti, vždy „vyřešené“ a „harmonické“, a role tvorby jako anticipace

surrealismu a dialektického materialismu). A konečně ve čtyřicátých letech Teige přesunul svůj zájem ke koncepci vnitřního modelu a irealistické tvorbě. V pozdní fázi se dobral nového pojetí vývoje tvorby – k fenomenologii umění.

Společným jmenovatelem vývojových etap Teigeova díla není jednotná výslednice příčin a následků, jejich domnělá „syntéza“, nýbrž permanentní, stále nově formulovaná snaha usmířit konflikt mezi dvěma póly lidské tvorby. Effenberger tento konflikt označil s odkazem na báseň Guillaumea Apollinaira Krásná rusovláska jako svár řádu a dobrodružství. Jedná se o neutuchající střetávání mezi



Ilustrace Martin Stejskal

Logika výkladu se zdá zřejmá. Příklon pozdního Šaldy k nové generaci tvůrců, jež dokládá třeba dílo *O nejmladší poezii české* (1928), Effenberger neinterpretuje jako pouhý projev osobních sympatií, jako „úlitbu mladým“ nebo snad náhodné souznění. Příčiny porozumění tkví hlouběji. Šalda svým myšlením připravoval mladé generaci a avantgardě půdu – jen s tím rozdílem, že tam, kde u Šaldy objevujeme metafyzický patos, setkáváme se u Teigea s konkrétní ideologií. Jak uvádí Effenberger, Teigeova „individualita byla cele sublimována do romantického modelu revoluční kolektivity, a proto jeho kritický systém nebyl oslabován nebezpečím osobní a osobnostní zainteresovanosti“. Teige tak ani na osobní polemické útoky nereagoval v osobním duchu, nýbrž vždy přihlédl k tomu podstatnému, nadosobnímu. S tímto tvrzením ovšem můžeme polemizovat – romantický model revoluční kolektivity není prostou negací zainteresovanosti, nýbrž ji také sám obsahuje. Nicméně Teigeova pozice byla natolik důsledná, že Effenberger hovoří o „fanatismu, s jakým představě (...) ideální kolektivity přizpůsoboval všechna svá osobní hlediska a zájmy“.

Musíme však připomenout ještě dva klíčové znaky, které Šaldu a Teigea spojovaly. Je to propojení umění a života, stejně obsažné

budoucího je sice, jak naznačuje Grossman, křehkým konstruktem, nicméně ten otevřel cestu fascinující avantgardní experimentaci a osvobození výrazových forem.

Význam tvůrčího individua

V polemice s dějinným syntetismem buduje Effenberger své alternativní pojetí vývojového modelu, kterým postihuje tvůrčí cestu jednotlivce. Nespolehá se přitom na systém univerzálních kritérií a odmítá ztotožňovat vývoj s představou souvislého řetězce příčinových vztahů. Effenbergerův vývojový model sice není automaticky totožný s chronologií díla, ale nemusí s ní být v rozporu. V Teigeových případech se s ní dokonce příkladně prolíná. Dvacátá léta byla u Teigea naplněna programovým prosazováním nové tvorby a usmiřováním vidiny socialistické revoluce s vývojem moderního umění. Ve třicátých letech Teige opustil poněkud schematickou dvojkonceptci poetismu a konstruktivismu; krize hospodářská a politická přispěly k formulaci tvorby pronikající „do hlubších vrstev skutečnosti“. Surrealismus nebyl popřením poetisticko-konstruktivistické fáze, ale spíše jejím sebekritickým prohloubením, které si vyžadovalo soustavnější teoretický základ (odtud pramenily pokusy o propojení

tradici a inovací, ale i mezi estetikou a politikou, mezi rozumem a intuicí, mezi logikou a asociací – střetávání vyvolávající kulturně plodné hledání, snahu o zpřesňování unikátních přibližností, a nezdědka končící intelektuálním troskotáním, v němž se ideál totálního souladu vyjevuje ve fragmentárních odlescích, koncepčních náběžích, v inspirativním tušení. Je to střetávání, které do značné míry určuje dynamiku celé moderní tvorby a které zasahuje do antropologického základu lidské kultury.

Teigeova harmonizační úsilí bylo zřejmě odsouzeno k neúspěchu. Effenbergerova kritika těchto ambiciózních integračních snah, jejichž výhonkem byl dějinný syntetismus, představuje hodnotný doklad o plodnosti neúspěchu avantgardní ideologie a jeho epochálním významu. Effenbergerova poznávací metoda, zdůrazňující rozpory a konflikty, představuje kritický „protějšek“ Teigeova uvažování – jeho revizi, a současně pokračování. Což znamená, že význam tvůrčí osobnosti nemůže být neúspěchem ani kritikou umenšen či dokonce smazán. Někdy je naopak zdůrazněn – ale to jen za předpokladu, že jedinečný neúspěch v sobě nese kus obecnějšího smyslu a že následná kritika zůstává otevřená a tvůrčí.

Autor je literární teoretik.

BASŇICKÁ REDUKCE

Vstříc krizi kauzality

MARTIN LUKÁŠ

K takzvanému odkazu myšlení a díla Vratislava Effenbergera se v tomto čísle vyjadřují mnozí povolání, pohotoví, profesionální autoři. Vede je, doufám, přesvědčení, že existují i jiné důvody, proč si Effenbergera připomínat, než skutečnost, že tomu bylo právě sto let, co se narodil. S odkazy je totiž a s odkazem podepřeným takzvaným kulatým výročím je totiž dvojnásobná. Jedna konvenční, jakkoli užitečná formalita – totiž měření času – tyranizuje nás, lidi s takzvaným rozhledem, neodůvodněným nárokem, abychom se tu a tam dopouštěli jiné příležitostné, avšak silně ritualizované a společensky žádané formality – totiž počítání výročí. Sluší se zkrátka, až přijde čas, vzpomenout, že ten či ta na světě byli a cosi vykonali. Vypadá to dobře.

Bylo by krajně oblažující přečíst si jednou text, v němž by byl libovolný bázeň i obdiv probouzející odkaz vykládaný ctěnému publiku zcela konkrétně, prakticky, a to s takovou působností, že by v notoricky amentním vědomí publika přežila ta zvěst o živém odkazu alespoň jednu jedinou noc. A bylo by úlevné nečíst jako obvykle sérii sebelépe míněných, a přece ve svém účinku povýšených varování, že tu před námi leží, totiž ční, stále nedoceňovaný odkaz, a stejně tak si ušetřit doprovodné stýskání i rozhořčení nad tím, že už tenhle odkaz nikdo nečte, nezná, nechápe.

A teď k věci. Ve stati Krise kauzality a kritérií Effenberger cituje ze Célinova románu Cesta do hlubin noci: „Nedospíváme dnes k tomu, že před rozumem opravdu moderním má všechno stejnou cenu? Dnes už není nic bílé! A stejně: není nic černé! Všecko je rozmazané! ... To je nový žánr! Móda! Tak proč bychom se všichni neměli stát blázny? ... A hned! Nač to odkládat! A ještě se tím chlubit! Veřejně vyhlásit všeobecný duševní bankrot!“

Effenberger citát uvádí jako formulaci „obecného strachu“, který zachvacuje takzvaného moderního člověka tváří v tvář takzvané krizi způsobené, či lépe prohlubované, tím, jak se pod vlivem neovladatelného vývoje lidstva postupně rozpadají veškeré jednotné obrazy světa a od nich odvozené výklady. Co bylo v Célinově románu líčeno jako černé, odsouzeníhodné, bylo pro Effenbergera bílé, či alespoň neutrální, a působilo jako výzva – vnímat skutečnost s nadějí na novou, dosud nepoznanou kauzalitu.

A rozhořčení Célinova vypravěče? To si Effenberger vysvětloval následovně: „Téměř všeobecný odpor, který se zvedá proti uznání této krise, pramení z obav, že tam, kde selhává kauzalita, na niž jsme si zvykli, musí nutně následovat rozklad všech hodnot a konstitučních možností, bez nichž se život stává pouhou vegetací, a že je konec konců užitečnější respektovat kulisy konvenčních kritérií, než je zbavit smyslu tím, že se připustí, a to jen v nejlepších případech, jejich relativní platnost.“

Přemýšlejme o tom. „Ještě krátký pohled na pivoňku a probouráme se samou radostí snad až do parlamentu, se starodávnou pumou v ruce.“ Ať žije Effenberger! Ať žije devatenácté výročí šestého pokusu o dvanáctidenní četbu sedmnácti básní sedmi autorů a jedenácti autorek šedesáti pěti zájmových skupin a jedné závislosti!

Vratislav Effenberger: *Realita a poesie*. Mladá fronta, Praha 1969, 396 stran.

Odkud roste diktatura

TraumaZone Adama Curtise

Britský dokumentarista Adam Curtis proslul filmovými kolážemi, které invenčně zpracovávají archivní materiály. Seriál TraumaZone se při líčení rozpadu Sovětského svazu a Ruska osmdesátých a devadesátých let obejde bez komentáře a nechává vypovídat samotné záběry – často unikátní, leckdy bizarní, skoro vždy neutěšené.

JANIS PRÁŠIL

Russia 1985–1999: TraumaZone přes svůj název není počítačová hra ani béčkový horor či válečný spektakl, i když sedmidílná dokumentární série o rozpadu Sovětského svazu a následných proměnách Ruska nese i rysy těchto žánrů. Britský dokumentarista Adam Curtis chtěl tisíce hodin záznamů, které od osmdesátých let natočili reportéři BBC v Rusku, původně zveřejnit v online archivu. Nakonec z nich sestříhal monumentální portrét společenské transformace, která začíná roku 1985 Gorbačovými snahami o ekonomické reformy a končí v roce 1999 s odchodem Borise Jelcina, zatímco oligarchové připravují cestu k prezidentskému křeslu Vladimíru Putinovi.

Šoková terapie

Sledovat Rusko v této historické etapě může být z pohledu Západu jako dívat se na zaostalého sourozence. Curtis však nevidí bývalý východní blok jako skanzen podivností, spíš jako obří laboratoř pro experiment, při němž se může stát cokoliv. Asi nejkompexněji do nitra této laboratoře nahlíží čtvrtá kapitola, v níž Jelcin povolává ekonoma Jegora Gajdara, který slibuje, že s pomocí amerických expertů během osmnácti měsíců nastartuje v zemi tržní ekonomiku. Odvážný plán vyžaduje radikální řešení, pro něž se vžilo označení „šoková terapie“. Extrémně rychlý přechod z centrálně plánovaného hospodářství k vol-

vládu“ vystihl novinář z Curtisova snímku *HyperNormalisation* (2016). Skutečná moc podle něj zůstává skrytá, zatímco pozornost veřejnosti se rozptyluje zmatkem a nejasnostmi, jakými veřejnost rozptyloval třeba bývalý Putinův poradce Vladislav Jurjevič Surkov. Tento „loutkovodič“ docílil toho, že lidé pod vlivem médií nedokázali odlišit realitu od konspirace, natož rozpoznat, pochopit a zmapovat mocenské struktury.

Kolaps, rozklad, úpadek

Je fascinující sledovat, jak Curtis tomuto univerzu dává konkrétní podobu. Podobně jako spisovatelé Franz Kafka, George Orwell nebo Joseph Heller, popisující anonymní mocenské struktury, které mají nelidské rozměry a neřídí se srozumitelnou logikou, také britský dokumentarista líčí univerzum, jež by se dalo přirovnat k loutkovému světu. Žijí v něm tři skupiny obyvatel. Loutkovodiči nemají těla ani obličeje, žijí v „zásvětí“, odkud ovládají státníky. Ti představují jakési duté schránky, nástroje k udržování mocenské struktury při životě. Obyvatelstvo je kompars, který sytí molocha svým masem, slzami a krví. Právě optika obyčejných lidí je však v Curtisově seriálu zásadní. Rusko je takové, jací jsou oni. Je to malé děvče, které žebra na ulici, kosmonaut, jenž po rozpadu Sovětského svazu uvízl ve vesmíru, i matka, která sleduje

se fotí v Jekatěrinburgu u pravoslavného kříže, zase naráží na osud cara Mikuláše II. Právě v těchto místech totiž stál dům, kde na něj byl spáchán atentát. Jelcin nechal budovu zbořit a carovy ostatky rozptýlit v neda-
lekém lese.

Dvě traumata

TraumaZone není investigativní dokument o konkrétní kauze; snaží se postihnout celek. Jak ale zachytit všechny aspekty, a nedopus-
tit se zjednodušení nebo zkreslení? Curtis se zkreslujícimu zobecňování naštěstí vyhýbá tím, že pracuje s mnoha významovými vrstvami, v nichž se odráží rozmanitost materiálů i témat, které zpracovává. Dokonce vynechává autorský komentář, v němž v předešlých dílech vysvětloval svůj pohled na věc. Ponechává tak divákovi prostor, aby sám našel interpretační klíč k tomu, co snímek říká o minulosti i dnešku.

Přestože Curtis nezmiňuje současnou válku na Ukrajině, seriál *TraumaZone* je pro pochopení ruské invaze klíčový. Západní média leckdy vyobrazují Putina jako válečného zločince či psychopata, který jako by se objevil odnikud a zničehonic začal řídit impérium. Tak kolem něj vzniká vakuum, jež mu dodává auru nevyhnutelnosti. Jako bychom se měli smířit s tím, že se čas od času zkrátka objeví krutovládce, který způsobí utrpení milionům



Adam Curtis sleduje kolaps komunismu i demokracie v Rusku. Foto BBC

nému trhu ovšem místo slibovaného ozdravení vyvolá kolaps hroutícího se systému. Kvůli hyperinflaci nemají lidé na jídlo a továrny zaměstnancům neplatí peníze, ale v naturáliích. Na vlakovém nádraží se k cestujícím ve vozech vzpíná moře rukou nabízejících broušené vázy. Pracovníci místní sklárny se pokoušejí prodat výrobky, které dostali místo mzdy. Gajdar se stává nejnenáviděnějším mužem v zemi a Jelcin, jenž pokračuje v jeho reformách, si znepřátelí většinu Rusů.

Pro koho se tedy buduje postsovětské Rusko? *TraumaZone* hledá odpověď už v osmdesátých letech. S částečným zavedením volného trhu se do struktur komunistického režimu začala vlékat nová zájmová skupina, z níž se později etablovali první oligarchové. Tato skupina nestojí na straně občana ani státu, vlastně se nepřiklání k nikomu. Existuje sama pro sebe a snaží se zůstat pokud možno neviditelná, aby mohla nepozorovaně hromadit majetek a moc. Přílehavě tuto „zákulisní

videozáznamy s ostatky vojáků padlých v Čečensku, aby mezi nimi našla svého syna.

Určité rétorické figury se opakují. Když sledujeme, jak se ruští státníci na banketu setkávají se zahraničními investory, v Moskvě se otevírá pobočka módního časopisu Vogue a metropole se transformuje po vzoru evropského velkoměsta, můžeme si být jisti, že bude následovat záběr na prázdné regály v obchodech s potravinami, na lidi rozprodávající na ulicích svůj majetek, na zákazníky stojící před pobočkou vytunelované banky nebo bezdomovce žijící v moskevském podzemí či v lesních chatrčích. Curtis však nepracuje s kontrasty proto, aby zjednodušoval, ale aby podpořil narativ kolapsu, rozkladu a úpadku. Zdánlivě banální scény jsou naplněny traumatizujícím poselstvím. Hořící auto odkazuje na války mafiánských skupin. Ples v jednom z paláců Kremlu ukazuje Rusko, jež se na chvíli zahledělo do své imperiální minulosti. Záběr na dva svatebčany, kteří

lidí. Nejedná se nicméně o žádnou hru osudu, ale o promyšlenou strategii: když se blížil konec Jelcinova druhého období, oligarchové hledali nástupce, který by nadále toleroval jejich mafiánské praktiky. Vybrali si nevýrazného byrokrata a prostřednictvím rozsáhlé mediální kampaně z něj udělali prezidenta.

Podobně Putinova válka na Ukrajině není nečekanou událostí, ale logickým vyústěním vývoje v zemi za posledních čtyřicet let. Rusové během tohoto období podle Curtise utrpěli dvě traumata: jedním byl kolaps komunismu, druhým kolaps demokracie, která je pro ně nyní synonymem pro mafiánský stát. Ruská zkušenost je pro nás užitečná, protože ukazuje, že diktatura se neobjevuje znenadání a že může vyrůst i na demokratických základech.

Autor je filmový publicista.

Russia 1985–1999: TraumaZone. Velká Británie 2022, 7 hodinových dílů. Vytvořil Adam Curtis. Premiérově uvedeno na BBC v říjnu 2022.

Kronika absurdních dní

Klusákovo Velké nic

Dokumentarista Vít Klusák ve spolupráci s partnerkou Marikou Pecháčkovou natočil jeden ze svých nejlepších filmů. Snímek Velké nic sleduje období covidových lockdownů, není ovšem ani tak o pandemii samotné, jako o schopnosti české společnosti se semknout a vzápětí znesvářit.

TOMÁŠ HUBÁČEK

Ulice Prahy, kudy dříve proudily desetitisíce turistů, zejí prázdnotou. Před Thomayerovou nemocnicí se na trávníku nerušeně pasou mufloni. Uvnitř se lékařský personál ve spěchu obléká do ochranných obleků, zatímco v pokojích za skly pacienti, připojení ke změní hadiček, ztěžka lapají po dechu... Dokumentární film *Velké nic* Víta Klusáka a Mariky Pecháčkové podává svědectví o nedávné pandemické historii. O době, která ukázala, jak moc je český národ schopen vynalézavosti a soudržnosti stejně jako rozepří a hloubení názorových příkopů.

Příležitost se zastavit

O samotné pandemii se divák z filmu mnoho nového nedozví. Tvůrci neaplikují na události dnešní hledisko a nesnaží se zpětně zodpovědět například otázku, zda opatření přijatá vládou situaci pomohla, či nikoliv. Vycházejí naopak z každodenní observace, přičemž několik vybraných protagonistů sledují v delším časovém horizontu. Klusák s Pecháčkovou začali s natáčením hned na začátku pandemie v březnu 2020 a následující dva roky sledovali dopady protiepidemických opatření i často úsměvné jednání svých hrdinů. Příliš se nedivíme plavci, který si v suterénu svého domu zřídí improvizované sportoviště za pomoci nafukovacího dětského bazénu a lana, jež jej drží na jednom místě. V podobně tragikomické aktivity museli své koníčky a rituály proměnit mnozí.

Ačkoliv je film natočen časosběrnou metodou, neodkazuje na konkrétní datace či milníky. Původní záměr strukturovat příběh podle změn ministrů zdravotnictví nakonec autoři nevyužili a politickým činitelům poskytli jen minimum prostoru. Ocítáme se tak v jakémsi covidovém bezčasu, v onom „velkém nic“, v němž režisér a pedagog Karel Vachek spatřoval šanci lidstva zastavit se a přeformulovat své hodnoty. Je patrné, že právě Vachek byl se svým filosofickým pohledem na situaci pro Klusáka zásadní inspirací, a snímek příznačně končí právě epitafem za Vachka, jenž v prosinci roku 2020 zemřel.

Hledání absurdit v současném světě nicméně patří ke Klusákovu rukopisu. Připomeňme například *Dobrého řidiče Smetanu* (2013) či novější a diskutovanější *Svět podle Daliborky* (2017), ve kterém režisér stylizovanou exhibici dovedl na hranu dokumentárního a hraného tvaru. Divácky mimořádně úspěšný snímek *V síti* (2020), vzniklý ve spolupráci s Barborou Chalupovou, je zase záznamem filmově-sociálního experimentu, ve kterém účast štábu před kamerou, proces natáčení a vstupování tvůrců do dění tvoří základní prvky. *Velké nic* je oproti tomu natáčené



Hledání absurdit v současném světě patří ke Klusákovu rukopisu. Foto Aerofilms

civilnějším, pozorovacím způsobem, který evokuje starší *Vše pro dobro světa a Nošovic* (2010). Přítomnost štábu není v novince až na pár dotazů zpoza kamery patrná. Naopak, tvůrci postavám z různých názorových břehů ponechávají dostatek prostoru, a divák tak může pochopit i motivace těch, s nimiž nesouhlasí. Stylizace však filmu nechybí: odráží se ve volbě černobílého obrazu i v pečlivě komponovaných záběrech a zvukové dramaturgii.

Zpátky do normálu?

V druhé polovině stopáže začíná převládat frustrace z dlouhého lockdownu a zmatečného jednání vlády a do centra pozornosti se dostává dezinformační scéna vedená Janou Peterkovou. První zasedání jejich příznivců je uvedeno záběry na obrazy Pietera Bruegela a zvuky hromů – jsou to neklamná znamení blížící se bouře, jež vyústila v masivní demonstrace na Staroměstském náměstí, potlačené policejními těžkoodenci. Ačkoliv je počínání antivaxerů (podle nichž se prostřednictvím testů a vakcín v lidském mozku tvoří „čip“) bizarní, i zde film ukazuje své hrdiny z lidské stránky. Peterková v domácím prostředí

působí především jako vystrašená matka, jež se obává o zdraví a budoucnost svých dětí. A její obskurní názory jsou nakonec jen špičkou ledovce postupně narůstající celospolečenské frustrace.

Právě druhá polovina filmu, která sleduje rostoucí nesouhlas obyvatel s kroky vlády, nejlépe potvrzuje, že Klusákovy dokumenty jsou dlouhodobě silné ve střihu. Ondřej Nuslauer, který s režisérem spolupracoval už na televizním filmu *13 minut* (2021), paralelním střihem obratně propojuje čím dál násilnější demonstrace s vytouženým návratem jedné z protagonistek na operní jeviště. V závěru jsou možnosti návratu k „normálnímu životu“ stále omezené, projevy odporu sílí a také filmová montáž graduje. Nakonec však snímek – jako proroctví dalších možných vln epidemie – uzavírají stejné statické záběry, jakými *Velké nic* začíná. Naznačuje tak, že cesta z krize bude dlouhá a že se po všech vykonaných činech i vyřčených slovech ocítáme zase tam, kde už jsme jednou byli.

Autor je filmový publicista.

Velké nic. Česká republika 2023, 103 minut. Režie Vít Klusák, Marika Pecháčková, kamera Adam Kruliš, Vít Klusák.

filmový zápisník

Jak točit o Ukrajině?

MARTIN SVOBODA

Kinematografie je s ohledem na dlouhou a relativně nákladnou produkci nevďěčnou platformou pro rychlou reakci na aktuální události. Dokazuje to i nový snímek Vitalije Manského *Východní fronta* (Schidnyj front, 2023), jenž se pokouší shrnout první měsíce ruské invaze na Ukrajinu. Spolurežisér Jevhen Titarenko dobrovolničil ve válce už od roku 2014, tváří v tvář vojenskému konfliktu tedy strávil třetinu svého života. Se svými přáteli se na bojištích stará o raněné. Dokument sleduje události od propuknutí invaze, kdy si

Titarenko připevnil kameru na tělo, a my tak můžeme vidět to, co viděl on.

Výsledný tvar nemá ambici být širší observační život v zemi vytržené z dosavadní vratké normality – na to pracuje s příliš úzkou optikou pohledu jednotlivce a nedostatečným množstvím materiálu. Záběry pořízené mladým filmařem – ať už jde o scény z provizorní sanitky, či momenty s trpícím skotem – v sobě mají kus přesvědčivosti, na skoro sto minut stopáže to však nestačí. Jako kontrapunkt tedy Manskij dotočil civilnější pasáže, v nichž spolu kamarádi sedí u stolu nebo na pláži, vyprávějí si historky ze života, ale také uvažují o válečných zkušenostech z ukrajinsko-ruské hranice a vůbec o povaze probíhajícího konfliktu.

Východní fronta jistě obsahuje několik svědectví, ovšem nic vysloveně nečekaného. Ostatně, co by to po roce poměrně intenzivního a všudypřítomného válečného zpravodajství z Ukrajiny mělo být? Svým způsobem podobnému problému momentálně čelí

i dokumenty o koronaviru. Jde stále o čerstvou událost, kterou si ještě dobře pamatujeme. Jak s ní tedy ve filmech zacházet?

Na rozdíl od běžného zpravodajství nicméně Manského snímek umí dát postavám lidskou tvář a nechává dobrovolníky promlouvat o jejich vnímání událostí. A také zasazuje současný konflikt do společenské nálady a rusko-ukrajinského pnutí, které trvá desítky let. Z pohledu českého publika je možná tento servis poněkud zbytný – geopolitické i osobněji laděné souvislosti nejspíš více ocení publikum na vzdálenějších trzích. I vzhledem k tomu, jak často západní média a někteří politici mluví o „zástupné válce“, která je spíše symbolická než skutečná.

Díla zachycující tak vyhrocenou situaci, jakou je válka, vždy znovu vybízejí k úvahám, nakolik chápat dokumenty jako umělecká díla a nakolik jako projevy aktivismu. *Východní fronta* zachycuje čistě ukrajinský pohled. Ruská strana je přítomná jen jako

vzdálený rachot artilerie nebo zprostředkovaně z vyslechnutých historek. Na jedné straně máme partu přátel, kteří velkou část stopáže tráví polonazí na břehu rybníka, kde si povídají o svých osobních zkušenostech. Na straně druhé stojí anonymní síly. Když si protagonisté prohlížejí zákopy, které zřejmě teprve nedávno opustili ruští vojáci, a probírají se zásobou sladkostí ve spěchu zanechaných na místě, jedná se spíš o absurdní scénu než o snahu dodat bojujícím na druhé straně fronty lidské měřítko.

Východní fronta tak představuje konflikt, v němž lidé z Ukrajiny brání své životy a domovy, zatímco ruská vojenská mašinerie rozšiřuje putinovský „lebensraum“. Manského snímek zkrátka neříká a neukazuje mnoho nového, ale čistě emocionálně je jasný a sugestivní. Je to dílo nesoucí zřejmou agendu. A nejlépe funguje jako jednoznačná ilustrace toho, co je v sázce.

Autor je filmový publicista.

Svět knihy Praha '23

11.–14. 5. 2023
Výstaviště Praha
Holešovice

28. mezinárodní knižní
veletrh a literární festival

svetknihy.cz

Téma:
Autoři
bez hranic



MINISTERSTVO
KULTURY

PRAHA
PRAHA
PRAHA

PRAHA

HLAVNÍ MEDIÁLNÍ PARTNER

Česká televize

Český rozhlas

100

PRÁVO

ČSOB

S

NÁRODNÍ MUZEUM
205 let

NK

NG
NÁRODNÍ GALERIE
PRAHA

MAGNESIA

AUROTON

RADIO 1
92.5 MHz

Echo

KN

DISKUSE A2

LITERATURA A NOVÁ MÉDIA

2/5/2023 18:00 Zázemí
Michalská 12, Praha 1

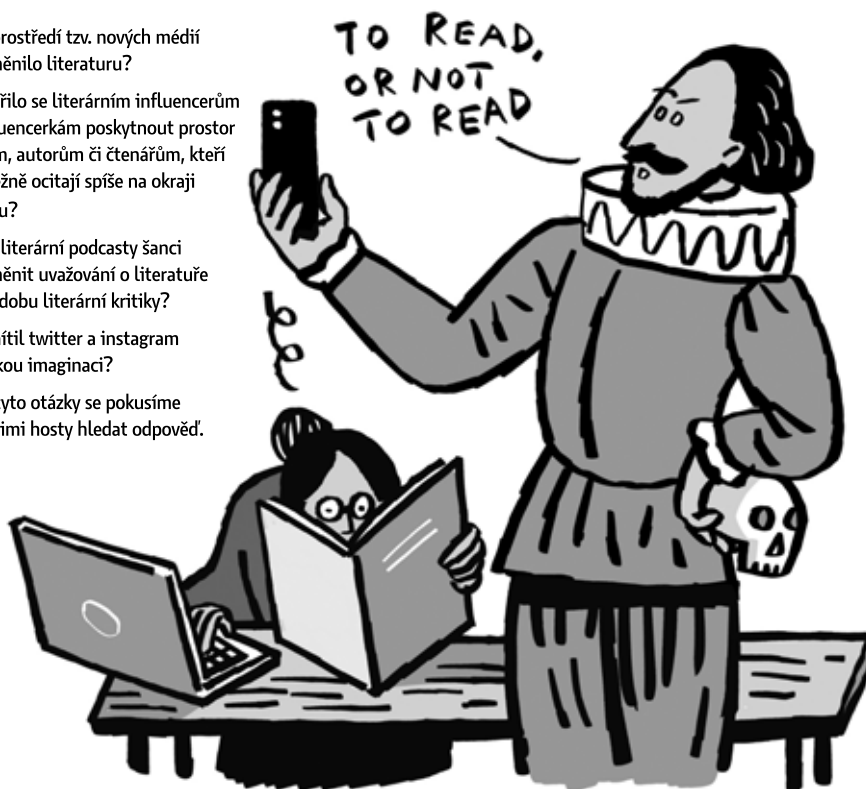
Jak prostředí tzv. nových médií
proměnilo literaturu?

Podáří se literárním influencerům
a influencerkám poskytnout prostor
dílu, autorům či čtenářům, kteří
se běžně ocitají spíše na okraji
zájmu?

Mají literární podcasty šanci
proměnit uvažování o literatuře
či podobu literární kritiky?

Podnítil twitter a instagram
divokou imaginaci?

I na tyto otázky se pokusíme
s našimi hosty hledat odpověď.



Pozvání k debatě přijali: **Karolína Zoe Meixnerová**, influencerka, autorka projektu Literární hysterie

Jakub Pavlovský, literární redaktor a publicista

Karel Piorecký, literární teoretik

Petr Soukup, stand-up básník a textař

Barbora Voříšková, literární publicistka

moderuje **Blanka Činátlová**

Přednášky v Městské knihovně v Praze



Městská
knihovna
v Praze

PRA
HA
PRA
GA
PRA
GA

16. 5. 17.00

Svět rostlin
v současném umění
(Natálie Drtinová)

16. 5. 19.00

Milenialismus
a konspiracismus
z pohledu alternativní
spirituality
(Zuzana Marie Kostičová)

4. 5. 19.00

Spiritualita z Portálu:
Žena ať v církvi promluví
(Zdeněk Jančařík)

9. 5. 19.00

Nová hlava státu:
Prezidenti
a prezidentské volby
ve střední Evropě
(Petr Just)

22. 5. 17.00

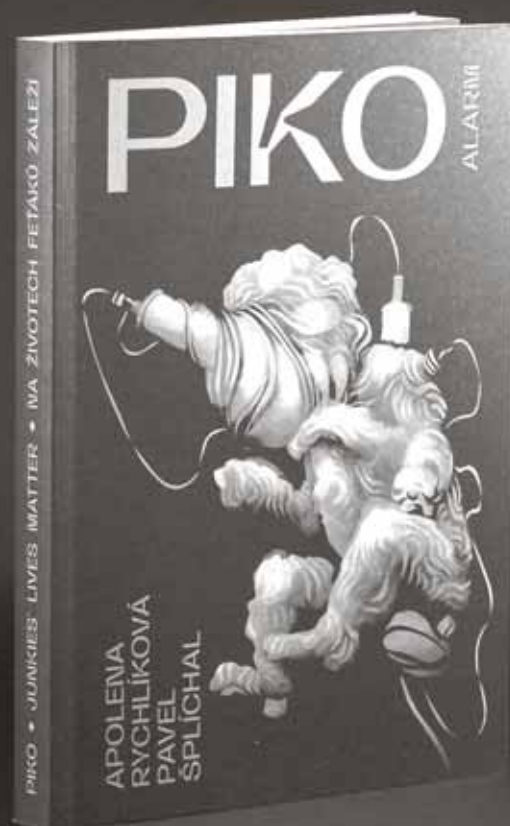
Tisíciletá tradice
v současné Číně?
Případ „národního kroje“
(Olga Lomová)

Ústřední knihovna,
Mariánské nám. 1

Více na mlp.cz/akce



KUPTE SI PIKO



eshop.denikalarm.cz

Deprese, skřítci, temné katarze

Pozoruhodné divadelní zprávy z regionů

Regionální divadla už dávno nejsou druhořadými scénami – mnohá spolupracují s výraznými tvůrci a vítají umělecké riziko. Dokládají to adaptace Bergmanova filmu Šepoty a výkřiky v jihlavském Horáckém divadle nebo Brochova „horského románu“ Očarování v hradeckém Klicperově divadle.

MARTIN MACHÁČEK



Štefaňákovo Očarování se vysmívá žánru okultní detektivky. Foto Patrik Borecký

V jakém kontextu dnes vznikají inscenace v takzvaných oblastních či regionálních divadlech? Zdá se, že se nebojí současné dramatiky ani riskantního experimentu, nebo se snaží vybočit ze zajetých kolejí uváděním náročnějších titulů. A jaké nároky na ně klást? Asi ty nejvyšší, protože mnohé produkce před nimi obstojí. Kontinuálně rozvíjenou, osvědčenou dramaturgií aktuálně disponuje nejedna scéna mimo Prahu. Oproti stereotypním očekáváním se tato divadla nebojí spolupráce s mladými tvůrci, kteří své zkušenosti z nezávislých scén zúročují ve studiích i na velkých jevištích.

Sestry z jedové chýše

Vedoucí souboru Depresivní děti touží po penězích Jakub Čermák je častým spolupracovníkem jihlavského Horáckého divadla. Naposledy pro jihlavský soubor adaptoval scénář Bergmanova filmu Šepoty a výkřiky. Komorní – či spíše klaustrofobní – drama tří sester pojal společně s dramaturgem Jaroslavem Čermákem jako horor, do něhož se přes hyperrealisticky analytickou psychologickou drobnokresbu vlamují ponurá baladičnost a hutné symboly.

Inscenaci rámuje výjev z rodinného portrétu, který postupně bledne. Z dávné idylly se vytrácí život stejně jako z prostřední sestry Agnes (Šárka Býčková), která umírá na obzvlášť zákeřnou chorobu. Po jejích nářcích plných bolesti a utrpení zbude smutek, samota a odcizení, které už tak korodující rodině zasazují fatální rány. Přítomnost smrti a partnerská disharmonie v životě nejstarší sestry Karin (Barbora Bezáková) i nejmladší Marie (Stanislava Hajduková) definitivně stírá kontury rodinné idylly. Jako poslední scelující síla chce sestry obejmout dobrosrdečná služebná Anna (Lenka Schreiberová). A právě přes její figuru je celá smutná historie nazírána.

Atmosféra možná až překvapivě nenásilná a spíše podprahové aktualizace je charakteristická i pro další Čermákovu jihlavskou inscenaci kanonického textu, v níž dokázal významově posunout a obohatit autora, a přitom jej nepopřít. Utrpení mladého Werthera totiž v Jihlavě nevznívá jako vrcholné dílo německého romantismu, ale spíš jako emocionální instagramové „storičko“. Řeč je zejména o obraze, kde se Werther „zhulí“ v přítomnosti své milostné Nemesis Lotty a jejího nového partnera a skupinka se odevzdá cudné skupinové erotice.

Osud Agnes

V případě Šepotů a výkřiků Čermák slevu je i z klipové skladby, obrazy neklade ostře

za sebe, ale naopak je nechá do sebe vlévat jako při tripovém deliriu. Některé klíčové dialogy se navíc vracejí jako flashbacky. Tento přístup dovoluje zdůraznit bolestivá místa nad rámec bergmanovského hyperrealismu. Velké jeviště Horáckého divadla přitom slouží k monumentálním výjevům manifestujícím osud Agnes, nad níž se neustále houpá balvan. Zprvu malý, pak obrovský, vyplňující celý horizont – kámen, který se ustrne nad jejím strašlivým údělem. Hrdinka nakonec svírá lano, jako by visela na vlásku, jako by balvan byl balóněk. Strukturu prostoru ovšem inscenátoři několikrát poruší a vedle ohromných, a přesto strohých dekorací nechají zaznít komornějším obrazům v intimním šerosvitu olejových lamp. Budují ponurý svět, kde koexistují současné spotřebiče a archaizující kostýmy, a lavírují na hraně toxické nostalgie, v níž se do sebe ponoření, sobectví egomaniaci skvěle vyjímají. Jejich neúcta a nulová empatie pak plně vyhrězne, když se násilnický manžel nejstarší sestry Fredrik (Marián Chalány) objeví v převleku zdravotního klauna, aby potěšil umírající.

Jakub Čermák přes dekompozici scénáře i zjevnou oblibu v zobrazování bezcharakterního jednání neztrácí odstup, ale ani citlivost emociálně angažovaného pozorovatele. Schopnost zachytit osamělost, prokletí paliativní péče a silnou emoci v rázné scénické zkratce nemá v této sezoně, a dost možná ani těch uplynulých, srovnání.

Mrtvá Irmgarda, vitální Agáta

Druhá výrazná inscenace zkoumá rozpad komunity ve větším měřítku. Režisér Ondřej Štefaňák, umělecký šéf pražského Divadla X10, dlouhodobě prozkoumává rozličné fenomény s celospolečenskými dopady a s každým titulem precizuje vlastní estetiku. Pro jeho režii je charakteristická důsledná herecká práce soustředěná kolem pomyslného centra, nejčastěji dominantního objektu. V Očarování scénu hradeckého Klicperova divadla ozařuje ohromný dvanáctiboký pětihran, symbol zlaté horečky. Štefaňák v adaptaci románu Hermanna Brocha sleduje, jak si rozumějí mamon, tmářství a esoterismus. V neutěšeném prostředí hor se jako ochrana před pádem do propasti jeví křehká racionalita. Zdánlivě historizující látku ovšem Štefaňák přirovnává k současnosti, neboť svět plný nespravedlnosti a nerovností, v němž je snadné nechat se očarovat vidinou snadného zisku a rychlého řešení složitých problémů, zůstal v mnohém stejný.

Horale v malebné horské vesnici pod majestátními štíty hor bojují o holé přežití, ale čas tráví také malichernými spory mezi „hornáky“ a „dolňáky“. Jsou těsně propojeni s místní přírodou a rozjítřují je báje o ohromném bohatství. Rituální smrt dívky Irmgardy je smrtící smyčkou, kterou utahuje novodobý kazatel, vypočítavý pomatenec Ratti (Josef Čepelka)... Štefaňák na ploše bezmála dvou hodin dokáže udržet hutné napětí, vysmívat se žánru stylizované okultní detektivky a naopak zcela civilní výjev popřít zábavným nápadem – kupříkladu v dialogu mezi čuníkem (Jakub Tvrdík) a neobratným řeznickým adeptem Petrem (Karel Pešek), který se pokouší se značným sebezapřením zvíře usmrtit.

Klíčová je ale nešťastná smrt Irmgardy a to, jak dopadá na její matku (Lucie Andělová) a babičku (Zora Valchařová Poulová). Štefaňák se – podobně jako Čermák v Jihlavě – opírá o suverénní herecký výkon, v tomto případě Anny Kratochvílové, která v dvojroli Irmgardy/Agáty s lehkostí přechází od patosu ke zdrčujícimu civilnímu projevu a dokládá výbornou kondici hradeckého souboru. Agáta je skutečně vitální živel mimo letité stereotypy. Píseň hory, či spíše temný chorál jejich pohádkových nájemníků, patří k vrcholným divadelním požitkům a má vskutku magickou moc, podobnou tichému úžasu či odevzdané fascinaci tvář v tvář zkáze.

Pragocentristé mohou být skeptičtí: vydat se za kulturou mimo centra prý není bezpečné. A nejen to – divadla mimo metropoli vás navíc ještě emociálně rozloží! Ale budete rádi.

Autor je divadelní kritik.

Ingmar Bergman: Šepoty a výkřiky. Režie Jakub Čermák, dramaturgie Jaroslav Čermák, scéna Pavlína Chroňáková, kostýmy Martina Zwyrtek, hudba Petra Horváthová, pohybová spolupráce Tomáš Rychetský, světelný design Tomáš Příkrý, hrají Šárka Býčková, Barbora Bezáková, Stanislava Hajduková, Lenka Schreiberová, Zbyšek Humpolec, Marián Chalány, František Mitáš, Jakub Škrdla. Horácké divadlo Jihlava, premiéra 10. 12. 2022. Psáno z reprízy 25. 2. 2023.

Hermann Broch: Očarování. Režie Ondřej Štefaňák, dramaturgie Martin Satoranský, scéna Ondřej Štefaňák, kostýmy Jana Hauskrechtová, hudba Kryštof Blabla, hrají Zora Valchařová Poulová, Anna Kratochvílová, Lucie Andělová, Michal Lurie, William Valerián, Josef Čepelka, Jakub Tvrdík, František Staněk, Karel Pešek. Klicperovo divadlo, Hradec Králové, premiéra 7. 10. 2022. Psáno z reprízy 24. 2. 2023.

Rap z města trosek

Zakázaný protestsong mosambického dua Gpro Fam

Před dvaceti lety přišla mosambická hiphopová dvojice Gpro Fam se skladbou País da Marrabenta, jejíž text otevřeně kritizuje společensko-politické poměry v bývalé portugalské kolonii. Jaké je pozadí písně, která byla pod tlakem vládní strany stažena z vysílání místních rozhlasových stanic a od té doby v éteru nezněla?

KAROLINA VÁLOVÁ



Mosambické hlavní město Maputo je rozděleno na „betonové“ a „rákosové“ čtvrti. Foto René C. Nielsen (CC BY-SA 2.0)

Dějiny samostatného Mosambiku se začaly psát v roce 1975 po rozpadu portugalského koloniálního impéria a od té doby v této východoafrické zemi de facto nepřetržitě trvá vláda jedné strany, Fronty za osvobození Mosambiku (FRELIMO), která jako partyzánská organizace vedla ozbrojená povstání proti Portugalcům již v šedesátých letech. Krátce po vyhlášení nezávislosti vznikla organizace Mosambický národní odpor (RENAMO) a její spory s vládní stranou vyústily v krutou občanskou válku, jež se táhla až do roku 1992. Od poloviny sedmdesátých do poloviny osmdesátých let zemi vedl prezident Samora Machel, za jehož vlády se zvedlo pošramocené národní sebevědomí i životní úroveň. Machel byl marxisticky orientovaný, ve světě rozděleném studenou válkou měl vazby zejména na Sovětský svaz a Kubu. Oblíbený politik zemřel při leteckém neštěstí, které nebylo řádně objasněno a u nějž existovalo podezření, že šlo o teroristický útok. Smrt výrazného státníka a turbulentní mezinárodní události přelomu osmdesátých a devadesátých let měly paradoxně za následek relativní klid mezi znepřátelenými mosambickými stranami a rozšíření kulturně-ekonomických kontaktů na USA a západní Evropu.

V této době se v Mosambiku objevila první soukromá média a s nimi i pokusy o nezávislou žurnalistiku. Nejoblíbenějším hudebním žánrem se stal hip hop, který počátkem devadesátých let doslova ovládl větší mosambická města včetně dvoumilionové metropole Maputa. První demokratické parlamentní volby v roce 1994 však opět upevnily moc strany FRELIMO, která se začala topit v korupčních skandálech, potírala opozici a nastolila nesmlouvavou cenzuru. Symbolem ohrožení svobody projevu se stala vražda známého investigativního novináře Carlose Cardosa v listopadu 2000. Cardoso psal o mafiánských praktikách a zneužívání státní moci a těsně před smrtí se pustil do reportáže o příčinách Machelova skonu. O tři roky později nahrálo rapové duo Gpro Fam píseň País da Marrabenta (Země marrabenty), v níž byli novinář Cardoso i exprezident Machel pasováni do role mučedníků, jejichž ideály je třeba následovat.

Paralelní komunikační kanál

Rap se zrodil v USA v sedmdesátých letech 20. století a z periferií amerických měst se vlivem globalizace rozšířil do nejrůznějších částí světa, kde se stal hlasem marginalizovaných společenských skupin. Do Mosambiku se dostal společně s break dance oklikou

přes filmovou produkci počátkem devadesátých let. Z prvních místních portugalsky zpívaných pokusů se nedochovaly žádné oficiální nahrávky ani videozáznamy, jednalo se o činnost ryze subkulturní a provozovanou bez adekvátního technického vybavení. Velmi rychle se však rap stal alternativou k cenzurovaným veřejnoprávním médiím, jakýmsi paralelním komunikačním kanálem.

Klíčovým médiem ve státě s téměř čtyřiceti procentní negramotností je rádio. V roce 1996 začala skupina mladíků v Rádiu Cidade, nejposlouchanější stanicí v Maputu, moderovat pořad Hip Hop Time. Programově zařazovali do vysílání sociálně kritické písně, což jim nějakou dobu procházelo. Tehdy rap pronikl i do televize, konkrétně do hudebních pořadů Vibe a Ritmo Vivo. První byl vysílán na dnes již zaniklém soukromém kanálu RTK, druhý ve státní – a pochopitelně provládní – Televisão de Moçambique a jeho obsah, včetně textů uváděných písní, byl přísně posuzován. Určitá míra svobody přišla s internetem, kde zatím nedochází k blokování stránek, ale například youtuberům je výrazně doporučováno, aby se k některým tématům nevyjadřovali. Je však nutno poznamenat, že v zemi s jedním z nejnižších indexů lidského rozvoje je dosah televizního i internetového vysílání mizivý z důvodu nedostatečného pokrytí signálem. Mimo čtyři největší města se nedá počítat ani s celodenním připojením k elektrické síti.

Betonové a rákosové čtvrti

První hiphopový label v Mosambiku vznikl v roce 1997 díky maputskému kolektivu Bloko 4 a sdružil více než desítku hudebníků z městské části KaMavota. Zakládal si na svérázném používání samplů a neobvyklé rytmy. Hudební nosiče se ve větším měřítku začaly vydávat až po vzniku produkční společnosti Kandonga, kterou založili potomci mosambických exulantů, kteří se do země vrátili z Portugalska. Mosambický rap se dodnes hlásí k americkým kořenům žánru, ať už jde o frázování či beaty. Na druhou stranu se ovšem vyznačuje autentickými prvky v podobě pouličních slangů z Maputa nebo dialektu středomosambické Beiry, která je směsicí portugalského a původních bantujských či zulských jazyků. Motivy písní jsou výhradně lokální, týkají se života na okrajích měst, rasismu, bídy, lidských práv i tristního stavu zdravotnického systému.

Píseň País da Marrabenta, jejíž název odkazuje k tradiční mosambické taneční hudbě,

vznikla jedenáct let po ukončení občanské války jako protestsong vyjadřující rozčarování ze směřování země a touhu po změně. Duo Gpro Fam tvoří 100 Paus, autor hudebních podkladů, a Duas Caras, který složil text. Rytmicky nepřilíší výrazná skladba, která ovšem šokuje svou otevřeností, jednoduše volá po demokracii. Duo zdůrazňuje historickou úlohu Samory Machela i Carlose Cardosa a lituje, že jejich svobodomyšlný odkaz byl pošpiněn korupcí a nečestnými politickými praktikami. Varuje také před adorací některých historických postav – často zločinců – z koloniálního éru i z období občanské války.

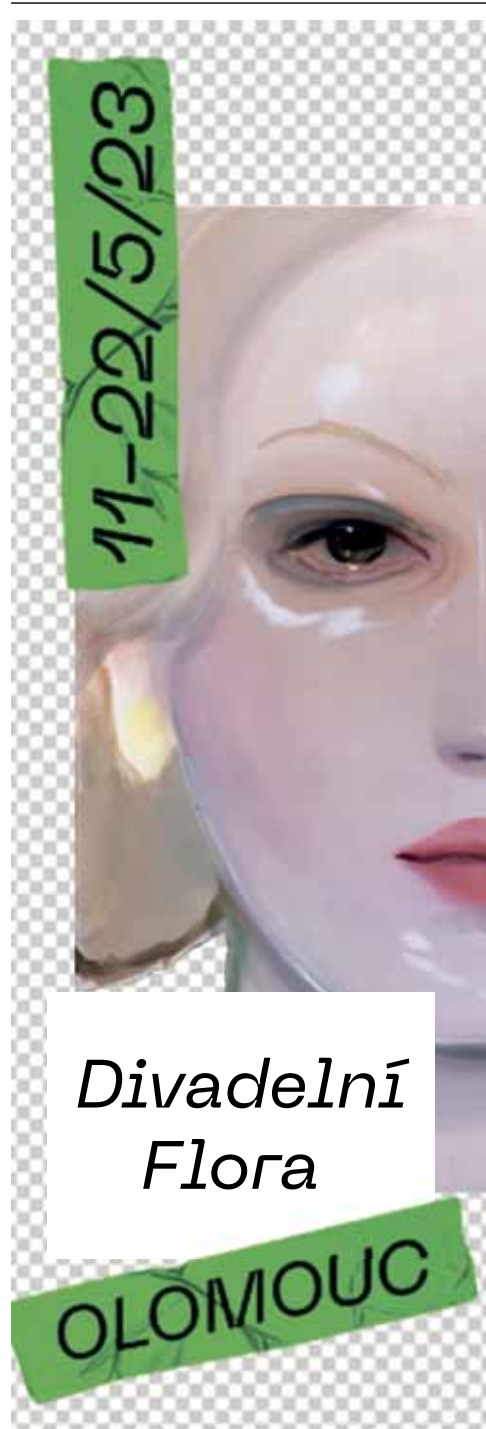
Text hovoří rovněž o záměrně nerovném urbanistickém uspořádání: hlavní město je rozděleno na „betonové“ části, obývané bohatými vrstvami, a chudinské „rákosové“ čtvrti, což silně připomíná nenáviděná koloniální schémata. Tématem jsou i nepořádek a špína v ulicích, absence základních hygienických opatření či omezený přístup k pitné vodě. „Město trosek“ navíc rozkládají brutální policejní zásahy proti legitimním veřejným protestům. Dalším palčivým problémem zmíněným v písni je epidemie AIDS, jímž je v Mosambiku zasaženo přes jedenáct procent populace. Podle rapperů se boj s nemocí stal vládním byznysem, zneužívajícím pomoc zahraničních zdravotnických organizací.

Žít beze strachu

V roce 2003 skladbu País da Marrabenta hrálo několik stanic včetně Rádía Cidade. To však po několika měsících na popud vlády vydalo prohlášení, v němž se od písně distancuje a doporučuje ostatním rádiím, aby ji rovněž vyřadila z vysílacího programu. K tomu skutečně došlo a skladba mosambickým éterem od té doby nezní, byť na internetu je dostupná. Na osudech této angažované rapové písně se tak dá dobře ilustrovat snaha vládnoucí strany kontrolovat média a omezovat svobodu projevu.

Za pobuřující části skladby jsou považovány útržky z Machelových i Cardosoých veřejných projevů a především doslovná obvinění, že v případech úmrtí obou osobností šlo o politické zločiny. Významnou roli hraje i videoklip, který se částečně odehrává v místě Cardosoovy vraždy. Na zdi je vidět nápis „Carlos Cardoso žije“ a objeví se také obraz s novinařovým mottem, které lze zároveň považovat za hlavní poselství písně: „Potřebujeme žít beze strachu.“

Autorka je portugalistka.



inzerce

Z Rusky Ukrajinkou

Politika v apolitické tvorbě Valentiny Goncharovy

Žena s členkou, jejíž šamanská vizáž evokuje slovanský folklor i hippies. Autorka elektroakustických experimentů. Expresivní zpěvačka a hráčka na elektrické housle. Valentinu Goncharovu – nebo Valentynu Hončarovovou, jak zní český přepis ukrajinského jména – provází pověst excentrické umělkyně. Zájem o její dílo má ale i jinou příčinu.

JIŘÍ SLABIHOUEDEK

„Co chystá Leo Feigin?“ To je otázka, kterou najdete v prvním vydání hudebního časopisu *The Wire* z roku 1982. Feigin, který do Velké Británie emigroval ze Sovětského svazu, založil v roce 1979 nezávislý a dodnes fungující label Leo Records, aby mohl za železnou oponou šířit freejazzovou a improvizaci sovětskou hudbu. V říjnu 1989 vydal osmidílnou kompilaci nazvanou *Document: New Music from Russia*, na které se objevila i díla litevsko-izraelského klavíristy Vjačeslava Ganelina, Arménky Datevik Hovhannessian nebo Ukrajinky Valentiny Goncharovy. O kompilaci se psalo jako o „pokusu napravit náš nevyvážený přístup k poznávání ruské nové hudby“, nicméně samotná recenze prozrazuje, že „nevyvážený přístup“ trvá i nadále: minimálně v tom, že se ani slovem nepozastaví nad faktem, že Feigin všechny umělce hodil do jednoho pytle „ruské hudby“.

O tři desetiletí později experimentální a meditativní skladby, jež Valentina Goncharova vytvořila na přelomu osmdesátých a devadesátých let, vyšly ve vydavatelství Shukai, malém ukrajinském labelu, který se zaměřuje na lokální okrajovou hudbu šedesátých až devadesátých let (viz rozhovor v A2 č. 9/2022). Mezitím se kontext značně posunul. I v Londýně už je hudebním publicistům jasné, že ne všechno na východ od Vídně je Rusko, a také, že Rusko nerovná se bývalý Sovětský svaz. A dílo skladatelky, která od osmdesátých let žije v Tallinnu, se znovu stalo předmětem zájmu hudebních nadšenců i mimo nejužší okruh pobaltského a petrohradského undergroundu.

Ve světě limitů

Valentina Goncharova se narodila v Kyjevě v roce 1953. Její babička pracovala jako korepetitorka v kyjevské opeře a vnučku už od tří let učila hrát na klavír. Později se Goncharova přiklonila ke hře na housle a v šestnácti odešla do Leningradu (dnešního Petrohradu), kde studovala na konzervatoři. V rámci studia dobrovolně docházela na hodiny skladby a hudební teorie, kde měla možnost se seznámit s tvorbou Krzysztofa Pendereckého, Pierra Bouleze, Karlheinz Stockhausena, Iannise Xenakise nebo Johna Cage. Formativním zážitkem se ale stalo vystoupení rusko-litevského Ganelin Tria. Freejazzové uskupení, jehož koncerty sršely punkovou energií, vtáhly mladou hudebnici do undergroundových sfér a začala koncertovat mimo jiné se Sergejem Kurjochinem, experimentátorem a zakladatelem hudebního ansámblu s kouzelným jménem Pop Mechanika. Právě Kurjochin později upozornil Leo Records na její hudbu.

V polovině osmdesátých let se hudebnice provdala za elektroinženýra Igora Zubkova a odstěhovali se do Estonska. Zubkov své ženě vyrobil elektrické housle a také pořídil sovětský magnetofon Olimp 003, na němž bylo možné nahrávat pouze jednu oddělenou stopu. Aby mohla vzniknout skladba s více vrstvami, musela se nová nahrávka přehrát přes tu původní. Pokud tedy Goncharova udělala chybu, pokazila tím i všechny předchozí stopy. „Později Igor vyrobil vlastní adaptér, který umožnil overlay,“ říká k tomu skladatelka v rozhovoru pro ukrajinský server Neformat s tím, že adaptér bohužel fungoval se zpožděním. Tento neduh i další technická omezení nicméně vyústily ve specifickou kompoziční strategii. V tallinské domácnosti experimentální hudebnice a kreativního elektroinženýra tak vznikala díla v ukázkových DIY podmínkách.

Se znalostí těchto limitů můžeme přistoupit k dvoudílné kompilaci *Recordings 1987–1991*, jež v letech 2020 a 2021 vyšla na značce Shukai, s větší dávkou zvědavosti. Jak Goncharova docílila noiseových ruchů, deformací hlasu či

syntetických tónů v *Metamorphoses*, skladbě, která místy připomíná kompozice Pierra Schaeffera, zakladatele konkrétní hudby? Jakými prostředky pracovala se zvukem svých elektrických houslí v *Zen Garden*, kterou článek pro server Brainwashed popisuje jako dialog mezi „skotskými houslemi a herní konzolí Atari“? Těžko říct. Ví se ale, že hluboké pulsující vibrace ve skladbě *Symphony of Wind* vznikly tak, že hudebnice křičela do strun violoncella opatřeného piezo snímačem. Záznam se pak zpomalil a nasekal na kratší úseky.

Hluběji do hudby

Nejvýraznějším aspektem hudby Valentiny Goncharovy jsou hypnotické drony, ve kterých nechybějí ani zvuky zvonečků a hlubokých hlasových manter, asociující new age estetiku. Ezoterický nádech mají i názvy skladeb jako *Maitreya*, *Passageway to Eternity*, *Reincarnation* nebo *Cosmic Love*. Lovci pozapomenutých archivních klenotů z labelu Shukai prý museli hudebnici k jejich zveřejnění přemlouvat. „Umělce dříve bohužel ohrožovala jak sovětská cenzura, tak autocenzura,“ řekl k tomu jeden z vydavatelů, „nahrávky, které jsme vydali, nechtěla nikomu ukázat ani sama Goncharova.“



Valentina Goncharova. Foto Shukai Records

V případě *Oceánu* aneb *Symfonie* pro elektrické housle a další nástroje, tedy skladby, která vyšla poprvé u Leo Records a znovu loni u Hidden Harmony Records, ovšem autoru nikdo přesvědčovat nemusel. Ambiciózní dílo plné statických rituálních ploch, improvizace i opakujících se hudebních smyček má prý „umožnit posluchačům proniknout hlouběji do hudby“. „Deep listening“ je přitom pojem spojený s americkou skladatelkou Pauline Oliveros. Věděla o něm koncem osmdesátých let Goncharova? V rozhovorech, které jsem četl, se jí na to nikdo nezeptal. Faktem ale zůstává, že stejně jako její transatlantická kolegyně vytvořila Goncharova v *Oceánu* široký a hřejivý zvukový prostor, ve kterém je radost se ztratit, rozplynout a nechat ho na sebe působit. „Listening is healing,“ tvrdila Oliveros. Poslouchání léčí.

Přehodnocení?

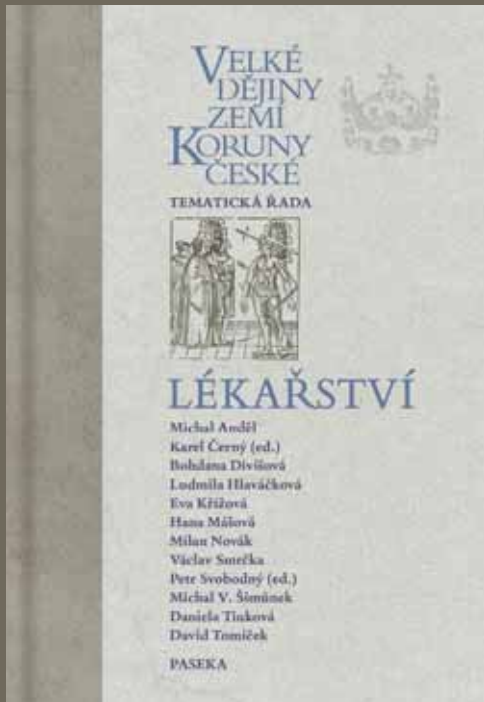
Podobně jako celý katalog labelu Shukai se i Goncharova lépe prodává na Západě. Její skladby – a koneckonců i fotografie – přitom na první pohled mohou působit jako (post)sovětské zrcadlo západních trendů. Exotika z bývalého východního bloku. Jejím experimentálním skladbám lze nicméně naslouchat i kriticky: je zde dualita improvizace a promyšlené formy, promyšlená práce se zvukem, smyčcová technika i její rafinovaná dekonstrukce. Leningradská konzervatoř se zkrátka nezapře. Již zmíněné *Metamorphoses* místy připomínají některé akademické elektroakustické skladby z období šedesátých let a normalizace u nás. Výrazný rozdíl je ale v tom, že u nás takové skladby vznikaly v rozhlasových studiích či jiných institucích. Tvorba Goncharovy, kombinující akademickou i undergroundovou estetiku, působí v českém prostředí unikátně. Škoda, že umělkyně takového založení u nás chybí.

V kontextu současné geopolitické a z toho plynoucí kulturní situace je však patrný i další podstatný důvod, proč o umělkyních a umělcích typu Goncharovy mluvit – ruský kulturní imperialismus. V souvislosti s ruskou invází na Ukrajinu vyvstala potřeba seznámit se blíže s ukrajinskou kulturou. Brzy se ale stala

nemilá věc: namísto prohlubování diskuse o ukrajinské kultuře vznikaly víceméně zbytečné články o tom, že ruské umění za nic nemůže a musíme ho oddělovat od politiky. Místo aby-chom hovořili o kultuře a hudbě utlačovaných a Ruskem de facto kolonizovaných národů, tak bráníme něco, co žádnou obranu nepotřebuje.

I když jsme v Česku koncem osmdesátých let jistě dokázali rozlišovat mezi ruským a sovětským lépe než v redakci *The Wire*, jemnější a rozmanitější pohled na sovětskou hudební a kulturní minulost je i u nás zapotřebí. Příběh Valentiny Goncharovy tuto minulost osvětluje a také vybízí k otázce: kolik umělkyně a umělců patřících k některé z minorit utlačovaných v současném Rusku čeká na své objevení – a na proměnu z Rusky v Tatarku, Čuvašku nebo Baškirku?

Autor je hudební publicista.



KAREL ČERNÝ, PETR SVOBODNÝ

Lékařství

Velké dějiny zemí Koruny české

Jako kabinet kuriozit může působit historie tak exaktní vědy, jakou je medicína. Nový svazek známé ediční řady vypráví příběh lékařství od prehistorie po současnost, od diagnostiky přes léky a technologie po budování institucí. Nevynechává ani okrajové jevy typu „lidové“ medicíny, pověr a magie.

ÉDOUARD LOUIS

Jak se stát jiným

Zažívá nevídaný úspěch, neustále cestuje a vypráví o svém životě. Jenže postupně se dostavuje únava a znechucení, nejraději by od všeho utekl. Hluboce osobní román je největším dílem literární hvězdy od vydání Skoncovat s Eddym B. Kritika i čtenáři ho ocenili jako návrat autora, který má co říct a nešetří ani sám sebe.



LIV STRÖMQUISTOVÁ

V zrcadlové síni

Co mají společného poslední snímky Marilyn Monroe a selfička Kim Kardashian? Která z císařoven měla nejtenčí pas? A co se můžeme naučit od Sněhurčiny macechy? V minulých knihách se věnovala „ženskému pohlavnímu orgánu“ nebo lásce, teď švédská komiksová superstar přináší punkové dějiny krásy.



Umělec vypreparovaný z Petra Válka

Kurátor Miloš Vojtěchovský připravil pro Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě výběr z audiovizuální tvorby Petra Válka. Výstava Ticho popěšině představuje pouze výsek z autorova širokého tvůrčího záběru, díky tomu však poskytuje jedinečný vhled do jeho umělecké práce.

PETR TUREČEK

Pokud vás audiovizuální dílo Petra Válka doposud míjelo, vyhledejte si na jeho facebookovém profilu, který má více než 150 tisíc sledujících z celého světa, video *The Six Bullerby Children* (autor čte zkuseným hlasem knihu Astrid Lindgrenové v překladu do jím vymyšleného jazyka), pokračujte tutoriálem *How to Play the Violin Lesson 1* (během necelých čtyř minut nedojde k otevření futrálu) a pak si pusťte *Requiem for a Dead Bee* (robot citlivě cinká nad hmyzí mrtvolkou). Pokud v tu chvíli nezatoužíte okamžitě zhlédnout všechno, co Petr Válek kdy na sociální síť přidal, můžete zajet na výstavu *Ticho popěšině* (v názvu je „po pěšině“ psáno jako jedno slovo – pozn. red.) do jihlavské Oblastní galerie Vysočiny a seznámit se s kultivovaným výběrem jeho videí, která ze zmíněné trojice děl mají nejbližší k tomu poslednímu.

Koncert pro Jihlavu

Válek vidí hudbu všude – ve štouhadle na brambory, ve zkroucených kusech železa trčících ze střechy řopíku, v kusu borové kůry – a rád ji ukazuje ostatním. Přibližně padesátiminutová sekvence, která působí jako chytře komponovaný videoart, začíná minimalistickými kousky „musique trouvée“ a končí autoportrétem (na Válkově profilu je k dohledání pod názvem *Makeup Tutorial*), ve kterém si umělec za zvuků vzdálené reprodukované hudby pomaluje obličej tužkou na oči. Většinu času stráveného v prostoru galerie ale přihlížíme hudební produkci Válkových robotů,

z níž část vznikla přímo pro jihlavskou výstavu a na internetu ji nenajdete. Chaoticky pseudocyklické samohyby nejsou postaveny tak, aby vydávaly předem určenou sekvenci zvuků – jsou nejdříve stvořeny a teprve pak se zjišťuje, jaké etudy jsou jim vlastní.

Válkův přístup evokuje zlatou éru československého výtvarného umění šedesátých až osmdesátých let minulého století. Tak jako Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu nebo jako konceptualisté střihu Júlia Kollera či Mariana Pally také Válek vychází z undergroundu a zároveň ho přerůstá. Nebylo by ovšem spravedlivé tvrdit, že umělec

vystupující příležitostně pod akronymem VAPE je jen následovníkem či dokonce epigonem Milana Grygara, který vytvářel akustické kresby a nechal inkoustem natřené nathovací slepičky či káču rejdit po bílém papíře. Naopak, Grygar je nedovyvinutý Válek!

I když se kurátorský text Miloše Vojtěchovského („zvukáče“, jenž ve svém díle rovněž často kombinuje optické a akustické podněty) hemží světovými paralelami, nemůže se člověk zbavit dojmu, že by Válek tvořil totéž, ať už by výtvarná tradice vypadala jakkoliv. Vojtěchovský, který se s Válkem kurátorsky potkal už na výstavě *Tohle je Válka!* v šumperském

prostoru [ca, se na plátně rovněž mihne. Společnou skladbu obou pánů, vytvořenou u příležitosti vernisáže a zahranou na vazbící domovní telefon nebohých obyvatel hlavního města Vysočiny, lze najít na Válkově profilu pod názvem *Koncert pro Jihlavu*.

Průmět bestie

Několik robůtků (vypnutých) je na výstavě přítomno i fyzicky – zbytečně. Síla Válkových „videokoánů“, jak to trefně pojmenoval kurátor, je na podobných memorabiliích nezávislá. Společnost jim v suterénním prostoru IGLOO, kde se dlouhodobě na vystavování zvukových děl specializují, dělá osvětlená králíkárna naplněná spleť drátů, pružin, kostí a dalších přírodnin, jimž dominuje choroš prolezlý roztomilými červotoči rodu Dorcatoma, dále album tušových záznamů stroje, který během muzicírování i maluje, a tři fotografie.

Snad by bylo zajímavější doplnit centrální projekci Válkovými méně známými grafikami, které vznikají tak, že autor prolétá coby virtuální kosmonaut trojrozměrnými ekvivalenty fraktální Mandelbrotovy množiny, nebo tak, že prostřednictvím nezvyklých kombinací slov dovede neuronovou síť typu Stable Diffusion do některého z „uncanny valleys“ mimo probádávanou oblast sémantického prostoru a pak odtud vysílá znepokojivé fotoreportáže, opatřené popisky budícími zdání banálních „promptů“ (např. „Easter bunnies“ nebo „Sunday at the zoo“). Vojtěchovský ale nespíš ví, co dělá, když nepředkládá z Válkovy tvorby „průřez“, ale jen „průmět“: geometrickou projekci mnohorozměrné bestie do malého počtu stravitelných dimenzí. Netříští divákovu pozornost a představuje výjimečného umělce i té části publika, která by mohla před nekontrolovanou erupcí jeho kreativity ucuknout. Největší vadou výstavy tak zůstává, že před plátnem není nic lepšího než nepříliš pohodlná trojmístná lavička. Paní kustodky vám však dovolí půjčit si sedací pytle, které jsou opřené u stěny o patro výš.

Autor je evoluční biolog.

Petr Válek: Ticho popěšině. Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava, 3. 3. – 21. 5. 2023.



Část hudební produkce Válkových robotů vznikla přímo pro jihlavskou výstavu. Foto Oblastní galerie Vysočiny

Dvě stě (tři) let Josefa Mánesa

Národní galerie otevřela s tříletým zpožděním jubilejní výstavu zásadní postavy českých dějin výtvarného umění, malíře Josefa Mánesa. Dokáže pompézní retrospektiva s podtitulem Člověk – umělec – legenda reformulovat odkaz mytizovaného národního umělce?

TEREZA ŠTĚPÁNOVÁ

Když v roce 1920 uplynulo sto let od narození Josefa Mánesa, konaly se v tehdejší mladé Československé republice velkolepé oslavy. V Obecním domě, Rudolfinu a Topičově salonu v Praze tehdy proběhly tři jubilejní výstavy, které měly představit širší Mánesova díla: jeho malby, kresby, grafiky i návrhy pro umělecké řemeslo. Výzdvihovaly zejména národní aspekt jeho tvorby, který se snažily vztáhnout ke kulturnosti nového státu. O sto let později, uprostřed covidové pandemie, se žádné oslavy nekonaly. „Mánesovským“ rokem se stal až ten letošní, kdy vyšla monografie *Let s voskovými křídly* a Národní galerie uspořádala výstavu *Josef Mánes: Člověk – umělec – legenda*, retrospektivu oslavující umělcovo dílo s podobnou pompou jako před sto lety. Mezitím se však uvažování o Mánesově díle i médiu monografické přehlídky posunulo.

Tradiční příběh

Valdštejnská jízdárna je rozdělena paneláží na několik menších prostor, v nichž lépe vyniknou drobnější kresby. První část instalace sleduje chronologii Mánesova díla. Rozvržení odpovídá kanonizovanému příběhu: začíná ranými biedermeierovskými rodinnými portréty, pokračuje náboženskými malbami, které umělec vytvářel na pražské Akademii pod vlivem jejího tehdejšího ředitele Františka Tkadlíka. Mánesovy práce pro rodinu Silva-Tarouca, na jejímž zámku na Hané

opakovaně pobýval, jsou vystaveny vedle portrétů obrozeneckých osobností a na protější stěně visí nepostradatelná *Josefína*.

Doprovodné popisky rámuji události z Mánesova života a jeho tvorbu dobovým společenským děním, často prostřednictvím takřka encyklopedických textů. Kvůli kontextu jsou vystavena i díla jiných umělců, na něž Mánes navazoval – škoda jen, že kurátorky Markéta Dlábková a Veronika Hulíková výběr malířských a sochařských pandánů omezily pouze na české prostředí a do širšího evropského kontextu Mánesovo dílo včleňují pouze stručnými zmínkami v doprovodných textech.

Středu jízdárny vévodí kalendářní deska Staroměstského orloje, oprávněně prezentovaná jako Mánesovo vrcholné dílo. Nechybějí ani krajiny a drobné žánry a vystaveny jsou i Mánesovy skici pro umělecké řemeslo, například návrh dveří karlínského chrámu. Prostor dostaly i méně známé pohádkové motivy, humoristické kresby nebo studie přírodnin.

Pokus o aktualizaci

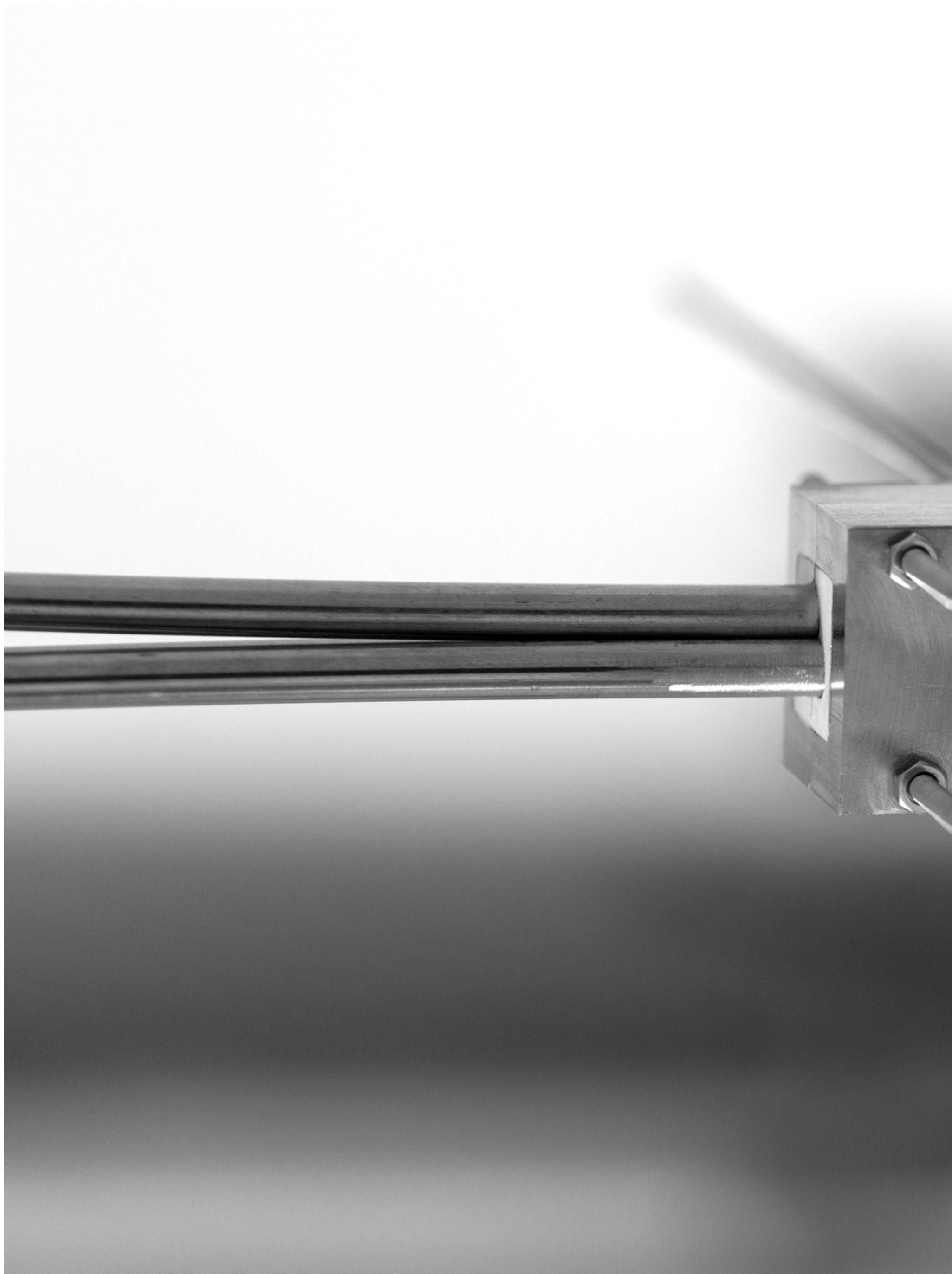
Pro reinterpretaci Mánesova díla a kritické nahlédnutí jeho odkazu se však návštěvník musí probojovat až na ochoz na konci výstavního sálu – zde totiž kurátorky představují umělcův „život po životě“. Přiznávají, že legenda o zakladateli národní malířské školy byla zformulována až po jeho smrti: Mánesova

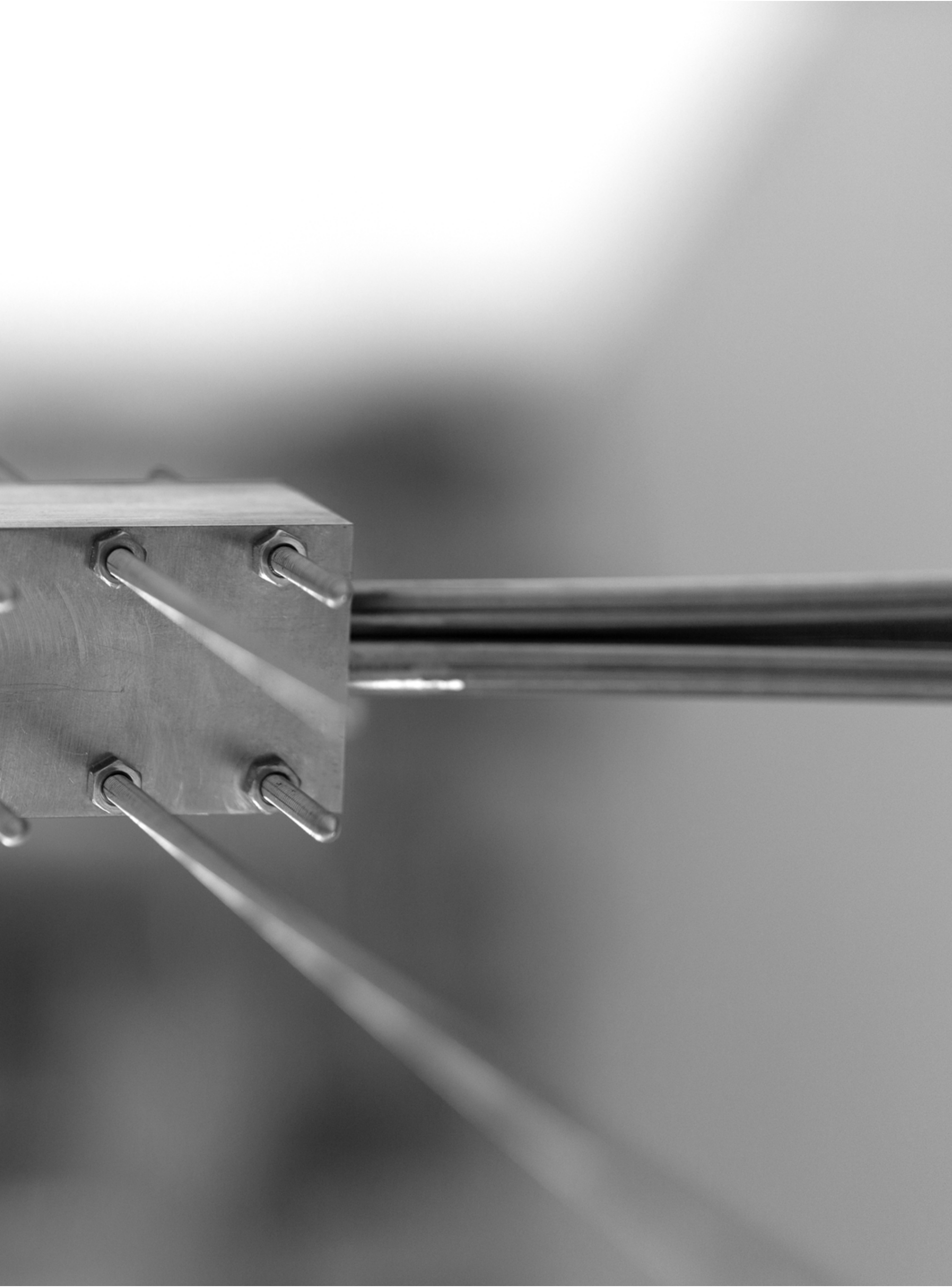
práce získala nové konotace v období první republiky při budování ideje československé sounáležitosti a znovu po roce 1948, kdy byl umělec prezentován jako první český malíř-buditel. Právě tato část výstavy je nejcenějším momentem celého projektu. Paradoxem je, že přes kritickou reflexi posmrtně vytvořeného narativu o velkém, všestranném a dokonalém umělci se zbylá část retrospektivy příliš nesnaží tento mýtus rozbít.

Možná by nebylo od věci inspirovat se Mánesovým výrokem „Nevidím rád spousty obrazů najednou. Znepokojuje mne to. Jsem z toho k smrti unaven, stejně jako ze spousty lidí, kteří všichni mluví najednou“ a prezentovat méně děl, zato ale v kritičtější koncepci. Výstava totiž sice představuje ohromný záběr malířova díla, ale záplavu maleb a kreseb bude pro mnohé návštěvníky náročné strávit. Snaha kurátorek aktualizovat Mánesův odkaz a vystavit jej tak, jak si žádá 21. století, ve výsledku končí u nainstalovaných tabletů, které umožňují virtuálně listovat umělcovým skicářem nebo prozkoumat malby pod rentgenem, případně u neotřelého doprovodného programu pro děti. To však nestačí. V roce 2023 si zkrátka prezentace umění 19. století vyžaduje jiný přístup než před sto lety.

Autorka studuje teorii a dějiny umění.

Josef Mánes: Člověk – umělec – legenda. Národní galerie Praha – Valdštejnská jízdárna, 31. 3. – 16. 7. 2023.





Marie Holá: Desire for Satisfaction, detail sochy, kombinovaná technika, 2022–2023

Básník nedomestikované reality

Vratislav Effenberger ve svém básnickém i teoretickém díle obrátil imaginaci k nejvšednější konkrétní skutečnosti a jejím příznakům, ať už lidským či nelidským. Tento posun, mířící proti „provinční mentalitě“, měl dalekosáhlé důsledky nejen v surrealistickém hnutí. Něco z něj v české kultuře přetrvává dodnes.

JAKUB ŘEHÁK

Vratislav Effenberger se narodil 23. dubna 1923, a letos tak slaví sto let od narození. Je dobré si při této příležitosti položit otázku, jaké místo zaujímá jeho dílo a myšlení v české kultuře. Effenberger byl svým způsobem renesanční osobnost. Psal básně, teoretické studie, divadelní hry nebo proslulé pseudo-scénáře. Velká část jeho díla nevyšla ani třicet let po sametové revoluci, ale už z toho mála, co bylo publikováno, je jasné, že Effenberger patří k pozoruhodným českým tvůrcům 20. století, a jeho vliv může s přibývajícimi roky růst. Byl to zvěstovatel konce „atlantické civilizace“, jejíž pozvolný rozpad nyní nejspíš zažíváme. Tuto diagnózu mohl vyslovit mimo jiné proto, že to byl právě on, kdo nasměroval český surrealismus do zcela nových vod. Imaginaci obrátil k nejvšednější skutečnosti a jejím příznakům. Tento posun měl dalekosáhlé důsledky a něco z něj v české kultuře přetrvává dodnes. Nebyl by ale možný bez Effenbergerova osobitého básnického vidění, které je přítomno ve všech jeho tvůrčích polohách, formách i žánrech.

Mimo hlavní proud

Autor v textu s názvem Básník hovoří jasně: „Nepřišel jsem na svět rozmnožovat omyly/ ani krájet salám bohatým/ a brousit hole chudých“ (všechny citace z Effenbergerovy poezie v tomto esejí pocházejí ze svazku *Básně 2*, vydaného v Torstu v roce 2010). Co tím míní? Básník není přívržencem žádné strany či společenské třídy, pouze svědčí o své epoše, ale kvůli tomu se pohybuje na okraji zájmu. Být v Česku na okraji je ovšem spíš výsada, nikoli nevýhoda. Kulturní počiny, které překonaly provinciálnost hluboce zakořeněnou v našem prostředí, se většinou rodily mimo hlavní proud. Effenbergerova osobnost patří k tomuto „vlivnému“ okraji. Specifický charakter jeho tvůrčího přístupu souvisí s významem, jaký autor přikládal skutečnosti. V pamfletické knize *Republiku a varlata*, psané v sedmdesátých letech a vydané v Torstu v roce 2012, k tomu poznamenává: „Od počátku jsem inklinoval k uvolněné imaginaci, syčené syrovou realitou.“ To je klíč k myšlenkovému podloží i výrazovému gestu jeho díla, které svým důrazem na skutečnost obohatilo poválečný český surrealismus.

Effenberger často akcentoval prvky, které překonávají českou „provinční mentalitu“ – od důrazu na mezinárodní charakter surrealistického hnutí po pozornost k osobnostem a činům, které svým charakterem byly Česku cizorodé. Zároveň svou neutuchající pozornost věnoval „realitě“ českého prostředí. Touha překročit úzký „národní“ obzor tak u něj koexistovala se specificky českým smyslem pro konkrétnost. Obě tyto složky, respektive napětí mezi nimi, vytvářely podobu Effenbergerova osobitého projevu.

Styl mentální bouřky

Effenbergerův charakteristický styl vyjadřování ihned zaujme. Jak píše Nietzsche v *Ecce Homo* (1889, česky 1929; zde v novějším překladu Ladislava Benyovského): „Sdělit stav, vnitřní pnutí patosu, znaky, včetně tempa těchto znaků – to je smysl každého stylu (...) Dobrý je každý styl, který skutečně sděluje vnitřní stav.“ To odpovídá přesně. U Effenbergera panuje jednota stylu, jež prostupuje veškeré jeho psaní. Básně, filmové scénáře, teoretické úvahy, próza – vše vykazuje podobný styl. A je to styl plný zlostné nadsázky, nakažlivé misantropie a zároveň imaginativních zkratk, které dokážou přesně postihnout realitu i nesnesitelné lidstvo. Například obyvatele našeho státu Effenberger identifikuje jako „fotbalové čuráctvo – hodně, přitroublé neotesance, vyfintěné ochlupením kotletek a hovínkem knírků na naducaných tvářích“ (*Republiku a varlata*).

Geniální básnický obraz „hovínko kníru“ je inspirovaný postřeh.

Na jiném místě knihy defilují „ubozáci s pytlem na zádech, přehrabující se v lidské ubohosti“, případně je zapotřebí „otevřít mateřské školky prefabričního oblbování nejmladších lidožroutů“. Effenbergerův styl dosahuje vrcholu šířavosti ve chvíli, kdy vyslovuje pohrdání českou intelektuální, mravní nebo citovou nedostatečností. Svůj výraz definoval básník možná nejpřesněji sám v básni Mdloby: „zvláštní skupenství něhy a cynismu proti literárnímu propadání do beznaděje/ souvisí to s údělem básníků zavrňovat všechny modely kromě jediného/ jímž je model mentální bouřky“. Takový je i jeho styl: styl mentální bouřky, která rozpo- hybuje rekvizity i statisty uvnitř skutečnosti.

Od úžasu k cynismu

Zpočátku se Effenberger snažil ve své poezii zakusit celý svět. V básnické skladbě Příznak třetí války putujeme při čtení po pomyslném glóbu a navštěvujeme různá města a kontinenty: „dvacet lodí vidím plout kolem břehů severní Evropy/ některé vezou uhlí poštu a jižní ovoce/ o několik rovnoběžek níže na Karlově náměstí se potkávají dva muži a dívka/ jeden z nich by byl raději kdyby už šla/ ale dveře se otvírají a do tiskárny Morning Post vstupuje holohlavý mládenec s velkou brašnou/ jde spravovat výtah už od včerejška porouchaný“. Tento „panoramatický“ pohyb navozuje stav závratí ne nepodobný tomu, jaký můžeme zažít třeba při čtení Bieblova *Nového Ikara* (1929).

Effenbergerova poezie není prosta úžasu, ale čím víc se básník noří do nitra životní zkušenosti i „české“ skutečnosti, tím více jeho úžas tuhne a mění se v cynismus a melancholický sarkasmus. Už od počátku Effenbergerův básnický projev osobitě propojoval smysl pro „zaklínání skutečnosti“, filmovou montáž jednotlivých veršů a přítomnost pitoreskních hrdinů. Ale teprve když autor dodal příměs vzteku a skepse, získaly jeho básně na skutečné nezaměnitelnosti: „přicházejí spisovatelé s dřívkem v ústech a rozmlouvají o svých zvláštních případech/ jeden z nich byl zastaven na chodníku usmívajícím se strážníkem/ Ne ještě nejsem hotov odpovědět mu náš šibal/ všichni se smějeme vrháme se mu kolem krku někteří vyskakují na židle/ venku prší všechno je v pořádku nic se ničemu nepodobá/ dutý úder na sklo a mrtvá sýkor- ka leží na římse“ (báseň Mdloby). Effenberger často hovoří dikcí proroka, který vidí svět upadat, a jeho přirozeným tvůrčím gestem je nemilosrdný popis tohoto úpadku. V básnickém cyklu Medusy z konce padesátých let minulého století hořce konstatuje: „všechno zůstalo v básních/ když přátelé buď umírají nebo pospíchají po schodech“.

Nenávist k pragmatismu

Effenberger je bytostně spjat s mezinárodním avantgardním hnutím a každý myšlenkový svět, který tím nebo oním způsobem zohledňuje česká specifika, je pro něj symbolem takřka mentálního postižení. Pamfletem *Republiku a varlata* se jako pomyslná červená nit vine Effenbergerova nenávist k pragmatismu, který pokládal za typický projev českého intelektuálního prostředí, a především za hlavní rys jeho nemohoucnosti. Dával to najevo svým příznačně zvichřeným a sarkastickým stylem: „Zde končí subjektivistická moudrost pragmatismu, který ve své pozitivistické, konciliantní a mazané praktické nemohoucnosti je podstatně skeptický vůči všem regeneračním schopnostem a možnos- tem člověka a lidské společnosti.“

Není těžké uhádnout, co Effenbergerovi na pragmatickém světonázoru, který byl podle něj vetknut do samotných základů československého státu, vadilo. Nejde o samotnou

filosofii praktičnosti, ale spíše o to, že pragmatická orientace vede k pozvolnému vytrácení smyslu jakékoli činnosti a nedostatku duchovního horizontu. Effenberger chce „své“ Česko vyléčit z nemoci neustálého obstarávání životních prostředků a pozvednout ho k čemusi vyššímu. Jakákoli cesta, která překonává českou provinčnost, je pro něj předmětem obdivu. Když v *Republice a varlatech* portrétuje české intelektuální typy, zmiňuje, že „Šalda je personifikací revolučního varu devadesátých let, onoho bouřlivého vzepětí, jímž se progresivní živly české kultury snažily zbavit provinčního pragmatismu a vstoupit na evropskou scénu“.

Smysl pro skutečnost

Tento odpor ještě víc zdůrazní nesoulad mezi „internacionálním romantismem“ surrealistického hnutí, které má Effenberger v sobě hluboce zakořeněno, a českou přízemností, jíž je obklopen. Možná proto jej tolik zaujaly činy Jana Palacha a Olgy Hepnarové, jejichž případům jsou věnovány závěrečné kapitoly *Republiky a varlat*. Byť k oběma činům přistupoval s přirozenou rezervovaností, je jisté, že šokující povaha těchto aktů, zcela cizorodá českému duchovnímu i kulturnímu klimatu, byla pro Effenbergera přinejmenším jistým druhem znamení. Akt sebeupálení i úmyslného zabítí osmi lidí autem považoval Effenberger za gesto, které sice nenese přesah samo o sobě, ale žitou skutečnost vyšine z jejich strnulých vazeb. Potřeba extatického „sebepřekonání“ uprostřed „banální“ české skutečnosti byla nejspíš jedním z hybatelů Effenbergerovy tvůrčí osobnosti. Nemilosrdná kritika přízemnosti se u něj snoubila s dokonale vyvinutým smyslem pro „českou“ skutečnost. Jak sám píše v básni Medusa: „Smysl pro skutečnost, vy, která utíkáte po točitých/ schodech daleko ze scény, smysl pro skutečnost!“

Effenberger je robustní autor, jeho dílo zasahuje do široce rozvětvených meandrů různých uměleckých odvětví, ale z hlediska výrazu staví na jednom hlavním aspektu: konkrétnosti. K abstraktním rejstříkům básnického jazyka či vágním zobecněním choval celoživotní odpor a ryzí poezii nacházel v reálných věcech a předmětech. Není v tomto ohledu bez předchůdců či spojenců.

Hašek: obludná předmětnost

Za jednoho z nich považují Jaroslava Haška. Ale nikoliv Haška jako autora „národního“ románu o dobrodružstvích Josefa Švejka, nýbrž jako autora povídek, v nichž bují pře- ludná věcnost ne nepodobná některým textům Vratislava Effenbergera. Stačí si přečíst krátkou pasáž z povídky Zpověď veležrádceva čili Tajemství bašty na Petříně, aby bylo zřejmé, co mám na mysli: „Vyzradil jsem cizí velmoci, že na těch místech strategických nalézají se dvě rozbité stříkačky a tři rozviklané žebříky a že je tam skladiště s osmi kilogramy ovsu a dvěma rozbitými slamníky (...) Vykreslil mapku, z níž lze rozpoznati, že domeček na hradbách, kde stojí stráž, nechová uvnitř pevnostní dělo, ale pisoár, a že ta roura, která se na vás zasmušile dívá, není jícen děla, nýbrž roura odpadová.“

Hmotné objekty jsou v Haškově podání pouhými preludy, které svou dřívější funkci už jen předstírají. Hned jsem si vzpomněl na Effenbergerovy texty ze sbírky *Veliké náměstí svobody* (psané v letech 1955–1957), ve které jsou celé oddíly věnovány podobným předmětným příznakům. Ty se však už ani nesnaží účel předstírat. Jsou krásné jen svým nesmyslným přebýváním uvnitř skutečnosti: „To prkno mne děsí. Stojí u zdi a nepohne se. Má v očích/ písek. Ale když jsou stažené záclony a otevřené dveře. Za prknem stojí lahvička. Je to zlé, nemocné srdce“ (báseň Trubačka).

Skutečnost a imaginace v díle Vratislava Effenbergera

Bludiště zformalizované skutečnosti

Effenberger je podobně jako Hašek přitahován pocitem „bezedna“, vyvolávaným představou věcí, které kdysi měly účel, byly považovány za seriózní, ale nyní už tento účel ztratily. Jako vojenský sklad, ve kterém se přechovává hromádka zrní. Jako prkno, které jen tak stojí u zdi. Náš svět se postupně stává pouhým skladištěm bezúčelných předmětů, protože jejich smysl zanikl. Z věcí se staly „předmětné“ přízraky, charakteristické pro současnou civilizaci: „Když je tma a když jsou horké střechy/ jsme tak staří ještě starší než sudy plné vápna/ které se rozběhly vstříc studenému měsíci“ (báseň Žebřík).

Skutečnost se tak čím dál víc projevuje jen v jakési vnějškové podobě, která udržuje ryze „formální“ existenci, což je jeden z klíčových Effenbergerových pojmů. Formální je vše, u čeho zanikl původní účel a nadále se pouze předstírá. Z reality se stává překážka tvořivě požímaného života: „Žil v době, kdy všechn společenský, umělecký, kulturní a politický život seschl do formalistické dikce, do falešné formulky, která byla prospěchářskou konvencí obecně prohlašována za realitu“ (*Republiku a varlata*).

Nahlédnutí za zdi této „formální skutečnosti“, za její hmotnou slupku, přináší prchavý pocit osvobození, který se ve světě předstírajícím smysl jinak objevuje zřídka. Vyvstat může i jistá magie a přitažlivost demaskované skutečnosti. Effenberger ji ve svých textech uvádí do pohybu, a tím ji nutí svědčit proti ní samotné. Jak napsal v rozsáhlém eseji Útěk do skutečnosti: „Poesie se stala vzpourou individuální mentality proti své vlastní výlučnosti. Vyjadřuje to, co má zůstat utajené s usouzeným ohledem na humanistické zažívání (...) Přestává být dekorativním doplňkem a ozdobou nebo známkou společenských výsad“ (*Realita a poesie*, 1969). Co tím Effenberger chtěl nejspíš říct? Poezii pozornou k realitě je nutné brát se vši vážností, protože jediné ona dokáže vyvést lidského jedince z bludiště zformalizované skutečnosti.

Nezvalovo já, Effenbergerův mnohohlas

Effenbergerovým blížencem, který disponoval podobným smyslem pro předmětnou magii, byl bezpochyby Vítězslav Nezval. I on byl znám svým odporem k abstraktní, „filosofické“ poezii a požadoval, aby báseň byla utkána z co možná nejkonkrétnějších počtů. Jeho nejpůsobivější básně se podobají somnambulním procházkám mezi realitou a denním sněním, během nichž se může přihodit cokoli: „V jedné z těch parných nocí na sklonku června 1935/ šel jsem kolem Luxemburské zahrady/ Odbíjela dvanáctá hodina a ulice byly prázdné/ Jak vozy speditérů a pusté jak popeleční středa/ Na nic jsem nemyslel/ a nic jsem si nepřál/ Nic jsem si nepřál nikam jsem nespěchal a nic mě netížilo/ Šel jsem jak člověk bez paměti/ Člověk krabice/ Šel jsem jak starci kteří už nepotřebují spánek“ (báseň Košile ze sbírky *Žena v množném čísle*, 1935).

Pro Effenbergera je smyslové vnímání světa a rozlišování různých úrovní skutečnosti rovněž zásadní. Ústřední postavou Nezvalovy poezie je ale víceméně Nezval sám. Od jeho osoby se jako od citové trampolíny odrážejí vjemy, soukromé mytologie, přeludy či sny a jsou promítány do jednotlivých veršů. V Effenbergerově případě podobné jednotící „já“ neexistuje, naopak místo něj nastupuje cosi jako „mnohohlas“ různých postav a dějů, který se skrývá uvnitř skutečnosti: „Jednoho krásného odpoledne v červnu 1956/ oplocený básník hrdý jako trapez u šavle/ mával novinami nad nimiž se vznášel orel/ kolik úsilí ve výlevech vášně kolik bud na železo/ v dále vyskakovali



Martin Stejskal: Portrét Vratislava Effenbergera, 2017

lékaři chtějíce objasnit případ/ mnoho rozvláčných a vyhýbavých slov za střílami/ pak byly studny opleteny slámou a okna ucpána koudelí“ (báseň Cesta kolem světa). V Effenbergerově podání se báseň stává svébytným druhem scénáře k filmu promítanému v mysli. Vykazuje objektivní kvalitu „nestranného“ filmového záznamu, který je zároveň „kontaminován“ básnickou subjektivitou. Autor zkrátka skutečnost „suše“ nedokumentuje, ale rozvíjí před čtenářovými očima potenciální události, které by v ní mohly proběhnout.

Effenberger dokázal udržovat rovnováhu mezi kritickým intelektem a básnickou inspirací. Nakonec sám ve stati Tragédie básníka Vítězslava Nezvala zdůraznil stěžejní „zákon“ básnické etiky: „selhávání básnických sil je neodlučitelně spjato se selháváním kritického postřehu a úsudku“ (*Realita a poesie*). Není náhoda, že tento rys formuloval právě na příkladu Nezvala, který byl strážcem jeho básnických začátků. Velmi dobře věděl, jaká nebezpečí na autora číhají v případě, že se zpronevěří kritické složce vlastní osobnosti a rozptýlí své schopnosti do pouhé literární

machy. Něco takového sám zjevně nechtěl podstoupit.

Pozornost vůči konkrétnímu světu

Možná právě už několikrát zmiňovaný rozpor mezi „smyslem pro specifickou českou skutečnost“ a potřebou na ni klást „internacionální“ nároky byl hnacím motorem, který Effenbergerovi umožňoval posouvat hranice vlastní tvorby. Nikdy nebyl oficiálně publikujícím autorem, pouze na krátké období šedesátých let minulého století „trpěným“ teoretikem. Nejspíš i proto neupadl do „nezvalovské“ pasti tvůrčího vyčerpání. Jak sám poznamenal: „inklinace k nedomestikované realitě ovlivňovala nutně můj kritický postoj k domestikované realitě mé doby a k jejím představitelům“ (*Republiku a varlata*).

V případě Vratislava Effenbergera máme tendenci vnímat onu „kritičnost“ jako hlavní fasetu jeho tvůrčí osobnosti. Je to jistě podstatná složka, i já jsem ji zdůrazňoval. Nicméně to, co podle mne z Effenbergerova díla přežívá do dnešních dnů, je právě jeho nevyčerpatelná pozornost vůči konkrétnímu světu, touha „sytit imaginaci syrovou realitou“.

Effenberger je básník „nedomestikované“ reality. Díky odhodlání postihovat skutečnost může psát divadelní hry, scénáře, úvahy, může se dokonce pokusit natočit film. A všechny jeho tvůrčí projevy vykazují pozoruhodnou jednotu. Ve své vyhraněnosti má v sobě Effenbergerovo dílo cosi univerzálního: pozornost vůči realitě, která se neomezuje pouze na literaturu.

Možná proto je v současnosti Effenberger přitažlivější pro filmaře, kteří se realitou potřebují „sytit“ rovněž. Nemám ani tak na mysli dokumentární snímek Davida Jařaba *Vratislav Effenberger aneb Lov na černého žraloka* (2018), jako spíš filmy Jakuba Felcmana *Kino Effenberger* (2017) a Milana Klepíkova *Přípravy k filmu T.* (2021), které s „effenbergerovskou“ inspirací pozoruhodně nakládají. A to nehovořím o filmech Karla Vachka, vesměs prostoupených ideou „kritické funkce imaginace“, jak ji formuloval okruh UDS v šedesátých letech. Vratislav Effenberger svým důrazem na imaginativní rozvíjení skutečnosti dosud neřekl v české kultuře poslední slovo.

Autor je básník a recenzent.

Dveře nejsou zamčené, ani otevřené

Šéfredaktora revue Analogon jsme se zeptali, jaký měl Vratislav Effenberger vztah ke svým předválečným předchůdcům a později k disentu a českému undergroundu. Mluvili jsme také o nadčasovosti konceptu konkrétní iracionality nebo o důležitosti humoru a duchu kolektivity v surrealistické skupině.

ONDŘEJ SLAČÁLEK

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Kdy ses poprvé setkal s Vratislavem Effenbergerem?

Zkraje sedmdesátých let jsem četl ty z jeho knih, které mohly vyjít v šedesátých letech. Chodil jsem je studovat do pražské městské knihovny. Krátce nato šly na index. Po pravdě jsem tehdy ani netušil, že surrealistická skupina dál existuje. Když jsem pak pokoutně získal Effenbergerovu adresu a poslal mu své básně, odpověděl mi, a s jedním kamarádem jsme ho ve Vančurově 11 navštívili. Bylo mi tehdy dvaadvacet. Mnozí jiní intelektuálové té doby měli asi podobné pracovny jako on, ale já jsem takovou viděl poprvé. Byly tam knihy od podlahy ke stropu, v regálech i různě vyskládané po nábytku a spousta obrazů, které jsem neznal a znát nemohl. Tak jsem viděl poprvé obrazy Evy Švankmajerové, Martina Stejskala, obrovského barevného Medka... Ten prostor působil magicky.

Sám Effenberger byl velice empatický, vstřícný. Po pravdě, jeho osobnost mě od počátku fascinovala. Naše texty četl, mně tehdy dokonce napsal, že mé básně jsou přinejmenším „bez vrásek“. Vůbec jsem nechápal, co tím myslí, až mnohem později jsem zjistil, že to je aluze na název jednoho Bretonova článku z roku 1922. Především se ale zajímal o naše motivace, proč píšeme, co o surrealismu víme. A také nám referoval o činnosti tehdejší skupiny, což v té době byli Švankmajerovi, Ludvík Šváb, Karol Baron, Emila Medková a další autoři.

Který z autorů kolem Effenbergera tě nejvíc zaujal?

Náš hovor se točil zejména kolem sborníku Surrealistické východisko a prvního čísla revue Analogon, kde byli zastoupeni novější autoři, které jsme odjinud znát nemohli, ale i ti starší, jako Karel Hynek nebo Zbyněk Havlíček. Mě zaujal právě Havlíček, měl jsem dojem, že mu rozumím. Připomínal mi Nezvala, kterého jsem vyznával. Zato básně Effenbergera samotného, ale také Petra Krále, Stanislava Dvorského a Karla Šebka ve mně tehdy nerezonovaly. A tak jsem se snažil vyjádřit výhrady k čemusi, co jsem v jejich tvorbě vnímal jako málo imaginativní a surrealismu cizí civilismus. Byl to mimochodem naprostý omyl. Později jsem názor radikálně změnil a zjistil, že Šebek je mi ze všech tehdejších surrealistických básníků nejbližší. Effenberger mě vyzval, ať své výhrady sepišu, protože „my se tím budeme zabývat“ a dialog může pokračovat. Mluvil v plurálu, jakoby za skupinu, nikoli z pozice nějaké vůdcovské autority. Když jsme se pak loučili, řekl mi: „Ty dveře nejsou zamčené, ale nejsou ani otevřené dokořán.“ A právě takový otevřený postoj jsem u něho registroval i později.

Kdy jste se setkali znovu?

Až v roce 1979, přes Ludvíka Švába. Ten byl lidsky daleko bezprostřednější než Effenberger, u něhož jsem přece jen cítil jistou rezervovanost. Oba byli z generace mých rodičů, čili se dal předpokládat nějaký odstup. Posléze jsem se přirozeně sblížil s Martinem Stejskalem a dalšími mladšími autory. Ale to neznamená, že jsem pociťoval a vnímal nějaký generační nesoulad, ať už v postojích či v emocionalitě a prožívání světa. Naopak! Prátelství, které vládlo ve skupině, bylo rozhodující. A Effenbergerova autorita byla v této spřízněnosti volbou zcela přirozená.

I ostatní byli mimořádně silné individuality, a přitom duch kolektivity, který z toho společenství vyzařoval, nesl opravdu obohacující zkušenost. Na tom měl Effenberger nepopíratelnou zásluhu. To on přesvědčil Evu Švankmajerovou, aby psala systematicky básně, a ji i Jana Švankmajera, aby komentovali svá díla. Předtím to odmítali, neboť necítili potřebu vlastní tvorbu vykládat jako někde

ve škole. Ale to, co po nich chtěl Effenberger, mělo spíše povahu Freudova „výkladu snů“.

Samozřejmě jsem ho zažil i hněvného – třeba jeho hádky s Ludvíkem Švábem. Ale to všechno patřilo ke koloritu, k živé, organické složce kolektivity, nebyl tu ani náznak hierarchie nebo kalkulu.

Překvapil tě onen „hněvný“ Effenberger?

Spíš mě potěšilo, když jsem viděl, že se dovede i naštvat. „Smáli jsme se stejným věcem“ – to bylo jeho kritérium sounáležitosti. Smysl pro humor zdůrazňoval, když se bavil o autorech, s nimiž se pak rozešel, ať už to byl Král, či Dvorský. Právě v souznění smíchem Effenberger spatřoval předpoklad názorové i životní shody, generační propady se nekonaly. Ale do hospody na pivo jsem s ním nechodil. Zašli jsme jen příležitostně, ale víc jsme se přece jen nesblížili, čehož samozřejmě dodatečně a na celý život marně lituji.

Kdy se ti začal jeho obraz měnit?

Po jeho smrti, když jsme byli nuceni existovat bez něho. On skupinovou aktivitu neřídil direktivně. Ale sama jeho přítomnost měla význam. Právě on nastoloval témata, což přirozeně – a mnohdy úspěšně – vyžadoval i po druhých. Když na to přišlo, měl rozhodující slovo v mnoha otázkách. Míval zkrátka přesvědčivější argumenty. Vždy však otevíral prostor pro odlišný názor nebo alternativní návrh a vždy jsme se nakonec shodli.

Já s ním vstoupil do sporu snad jen jedinkrát. Věděl jsem od Emily Medkové, že spolu s Mikulášem Medkem měli s Effenbergerem dlouholetý nesoulad nad otázkou, zda je v Dostojevského díle přítomen humor. To Effenberger naprosto striktně nepřipouštěl. Odmítal Dostojevského stejně jako Tolstého – pro něho ruská kultura, s výjimkou avantgardy dvacátých let, v podstatě neexistovala. To mi vadilo. Já Dostojevského měl rád a věděl jsem, že jeho humor má mnoho podob, ba i imaginativních rysů. Napsal jsem tedy studii Dostojevskij a humor, kde jsem rozebral příznačná místa z Bratrů Karamazových, Běsů a dalších Dostojevského spisů, která Effenberger povětšinou neznal, protože je buď nečetl, nebo četl v anachronických Minaříkových překladech. Nakonec uznal, že mám nejspíš pravdu, i když jeho celkový názor na ruské písemnictví jsem jistě nezměnil.

V čem se effenbergerovský surrealismus liší od bretonovského nebo teigovského?

Bretonovský surrealismus vznikl vlastně už v roce 1919 a nese atributy, které jsou všeobecně známé: psychický automatismus, objektivní náhoda, šílená láska, nalezené objekty a tak dále. Ve třicátých letech přišla významná intervence Salvadora Dalího. Později se s Bretonem rozešli, když se Dalí projevil jako hochštapler. V hnutí tedy nepobyl dlouho, ale francouzský bretonovský surrealismus ovlivnil zcela zásadně: především odmítl koncept psychického automatismu jako příliš pasivní. I sám Breton změnil názor na psychický automatismus, jinak jej pojímá ve dvacátých, třicátých a pak třeba v padesátých letech.

A pak tu byl český surrealismus, teigovsko-nezvalovský, který se vyvíjel po jistou dobu s tím francouzským paralelně. Poetisté ve dvacátých letech vycházeli ze stejných zdrojů, z Rimbauda, Apollinaira a dalších, ale vytvářeli úplně jiný avantgardní projekt. Postupně změnili názor, což ale neznamená, že jen převzali bretonovský surrealismus – jejich hlediska se počátkem třicátých let z Nezvalovy iniciativy sblížila.

Platí to i pro Effenbergerův vztah k jeho předchůdcům?

Effenberger reagoval na všechny předchozí vývojové fáze. Už na raný surrealismus

Bretonův, ale také na pojetí Teigeho. Když se s ním po válce seznámil, směřoval k obnovení předválečné surrealistické skupiny v novém personálním obsazení. Toyen byla od roku 1947 ve Francii, zůstal tu jen Teige a kolem něho i Effenbergera se postupně utvářel nový okruh autorů. Záhy se však ukázalo, že skupinovou aktivitu nelze obnovit podle předválečného vzoru, že to prostě nefunguje. Zážitky nacismu, války a posléze i československého stalinismu už neumožňovaly stavět se do opozice vůči buržoaznímu umění a oficiálním ideovým doktrínám ve jménu zázračna nebo lásky, svobody a poezie, což byly bretonovské postoje a kategorie. Effenberger píše, že ulice, kterými procházel po válce, se změnil, že surrealistické „zázračno“ jako zdroj existenciálního pocitu už nemohlo fungovat, už nestačilo. Usiloval o přepodstatnění těchto principů. Nechtěl je odmítnout, chtěl je revidovat – sám se označil za surrealistického revizionistu.

Podařila se mu ta revize?

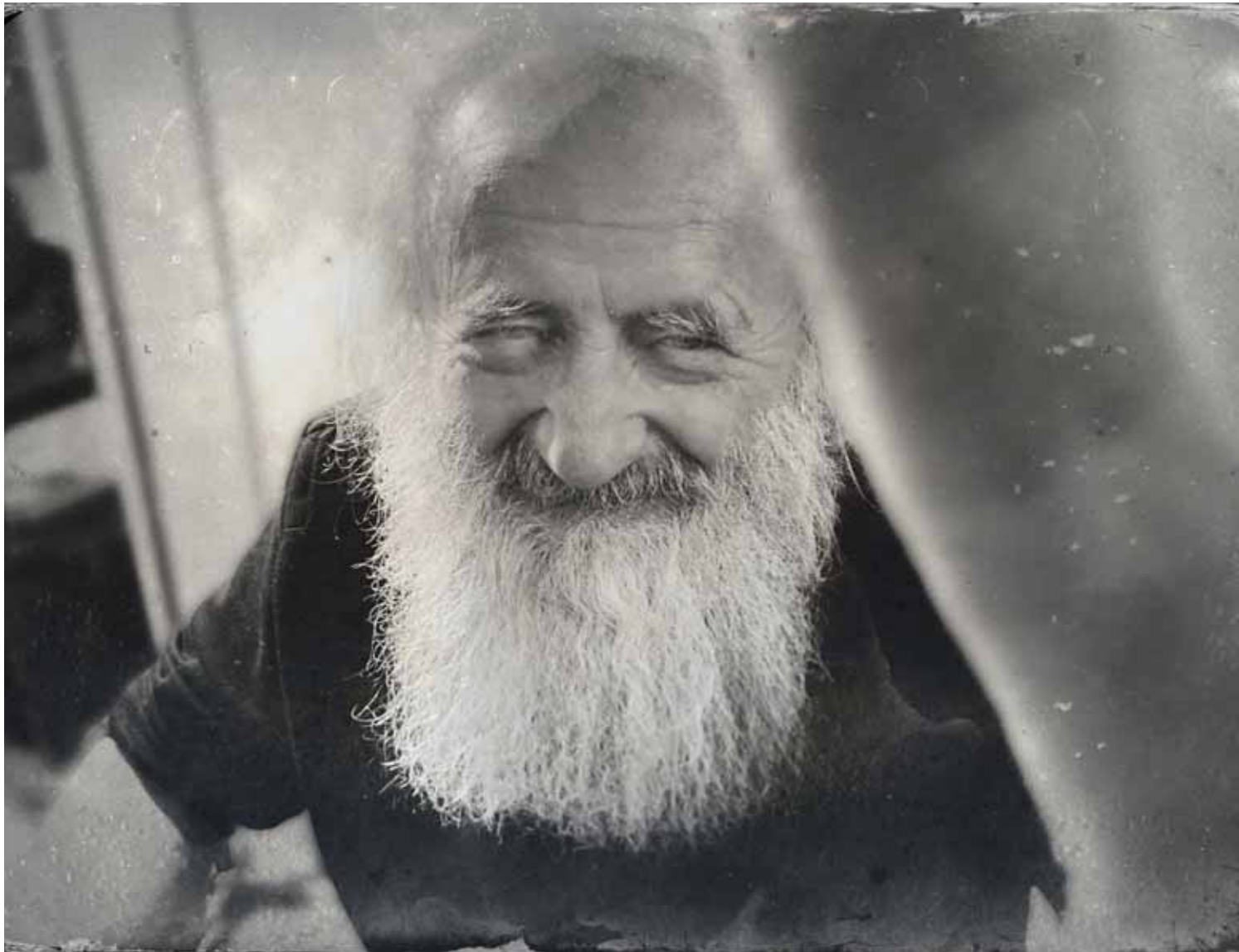
Nezávisle na Effenbergerovi mířil podobným směrem Mikuláš Medek. V letech 1951 a 1953 vypsal v okruhu surrealisticky orientovaných tvůrců dvě ankety, v nichž vztah k historickému surrealismu a jeho nové pojetí tematizovali. V první Effenberger ještě zůstával na pozicích inovovaného bretonovsko-teigevského surrealismu, kdežto Medek pracoval s konceptem nově uchopené „konkrétní iracionality“, což byl termín, který přejali od Salvadora Dalího z jeho spisu Dobytí iracionálna. Tam je hojně citovaná pasáž: Dalí líčí, jak se ho lidé ptají na význam jeho obrazů, protože jim nerozumějí. Odpovídá, že ani on sám ve chvíli, kdy je maluje, jejich významu nerozumí. To ale neznamená, že význam nemají – naopak, jejich význam je hluboký. Vlastní obsah svých obrazů charakterizuje jako konkrétní iracionalitu, jako něco pouhým rozumem neuchopitelného, iracionálního.

A právě tento fenomén Medek intuitivně, ale také zcela přesně situoval do reality čtyřicátých a padesátých let: prohlásil, že nejen surrealistická tvorba, ale i tehdejší svět jako takový má vlastnosti konkrétní iracionality. Miliony zplynovaných Židů, stalinské pochody míru, kostelní zpěvy amerických vojáků, to vše jsou pro něho příklady konkrétní iracionality a zároveň výrony „absolutní debility světa“. Tento svět by ovšem neměl být jenom odmítnut, jde o to, že takové psychosociální fenomény nesou v širším smyslu fascinující náboj. Tohle pojetí Effenbergera inspirovalo a ve druhé anketě už s termínem konkrétní iracionality pracuje obdobně aktivně. Směřuje k tezi, dle níž surrealismus nebude pouze prezentovat subjektivní prožitky, fantasmata, sny či zázračná setkání, ale zaměří se na „syrovou“ skutečnost a bude identifikovat, odhalovat a dokumentovat konkrétní iracionalitu kolem sebe. To je zcela odlišný kritický koncept a konkrétní iracionalita získává charakter ambivalentní kategorie, která nese negativní i pozitivní obsahy a významy zároveň.

To tedy byl první a zásadní rozšiřující motiv effenbergerovského surrealismu, čin a východisko, s nímž pracoval. Ani vývoj takto revidovaného surrealismu ovšem nebyl lineární. Effenberger například na přelomu padesátých a šedesátých let sám usoudil, že se kontinuita s předválečným surrealismem opravdu přerušila. Zhruba v polovině šedesátých let – právě z důvodů, které jsem uvedl – však změnil názor. I spojitost má své nespojité amplitudy.

Pokus vyjít z meziválečné surrealistické estetiky a zároveň potřebu se s ní rozejít v reakci na situaci „tady a teď“ můžeme vidět i u Egona Bondyho a Jiřího Koláře...

S Františkem Dryjem o Vratislavu Effenbergerovi...



František Dryje. Foto Jan Daňhel

Především se musím ohradit vůči termínu estetika. Spojení „surrealistická estetika“ běžně užívají kunsthistorici, novináři, teoretici umění a kdekdo, ale je to vlastně oxymoron. Už první Bretonova intervence byla principiálně antiestetická. Ten rys přetrvál od začátku do dneška a Effenberger jej vždy zdůrazňoval. „Surrealismus není estetika a nevyznává žádnou estetiku, neexistuje žádná ortodoxie surrealismu,“ napsal Teige v anketě v roce 1951. Sám přitom celý život nepracoval s ničím jiným než s estetickým pojmoslovím a s estetickými kategoriemi, a musel se k takovému stanovisku odpovědně dopracovat.

Kolář ze surrealismu vyšel a Effenberger ho dokonce přizval v padesátých letech k účasti na jedné z anket. Nic z toho ale nevzešlo, protože odpovídal ve srovnání s ostatními dost mimoběžně. Effenberger respektoval jeho básnickou tvorbu. S kolážemi, jež přišly poté, už je to složitější, vadil mu jejich eklektismus, jistá povrchnost v mnohosti. Kolář pro surrealisty nebyl autorita, ale imaginativní hodnotu jeho poválečných básní Effenberger rozeznal. Naopak Bondyho naprosto bagatelizoval. Projektu Židovská jména se sice účastnil, ale byla to pro něho zcela okrajová záležitost. Jediný, kdo se s Bondym intenzivně stýkal, byl Karel Hynek. Bondyho poetika, včetně slavné trapné poezie, byla silně ovlivněna právě Hynkem, ale posléze se Bondy dopracoval k vlastnímu originálnímu výrazu. Dá se říct, že jeho epigonství bylo navýsost tvůrčí.

Všichni tři si přitom tváří v tvář žité konkrétní iracionalitě kladli stejnou otázku, tedy jak na ni básnicky zareagovat...

Ty jsi, Ondřeji, kdysi řekl, že Bondy překonal surrealismus. To mě tehdy iritovalo, protože to je hovadina. Bretonovský surrealismus totiž překonal – ale nezrušil – především

právě Effenberger. Bondy v trapné poezii či v totálním realismu surrealistická východiska imaginativně rozvinul a následně se posunul někam jinam. Černohumorný surrealistický pramen u něho ale vidím, například v travestickém cyklu Legendy či u pohádek pro děti Příšerné příběhy. Pro mě je Bondy zajímavý autor i filosof. Jeho maoismus je ovšem jiná opereta...

Bondy, Kolář i Effenberger revidovali surrealismus v reakci na stalinismus, kdežto ty ses k surrealismu dostal v době normalizace. Měla ta doba vliv na to, čím pro tebe tehdy surrealismus byl?

Bylo to něco jiného, v padesátých letech šlo o život. Kalandra byl popraven, Teige zemřel předčasně a jenom shodou okolností neskončil stejně, ačkoliv k tomu všechno směřovalo, včetně denunciační kampaně v tisku. Surrealisté už tehdy reagovali sarkasmem, jehož jsou plné Medkovy obrazy, Effenberger s Hynkem psali absurdní hry. Ve stejném duchu bychom mohli mluvit o celosvětovém boomeru absurdního divadla. O kritice absurditou. Ano, obdobně reagoval surrealistický okruh i na normalizaci, ale už byla jiná doba. Politické poměry se staly především zdrojem únavy a předmětem posměchu. V Effenbergerových očích tehdejší stranická nomenklatura představovala karikatury politiků či spíše karikatury karikatur. To už nebyla ani parodie. Což se odráželo v jeho scénářích, v našich textech nebo třeba v obrazech Evy Švankmajerové či Martina Stejskala, v projektech Jana Švankmajera a podobně.

Takže jste – podobně jako Effenberger v padesátých letech – pod vlivem nových podmínek nově rekonstruovali surrealismus?
Byl to kontinuální proces. Došlo navíc k jinému přeryvu mezi šedesátými a sedmdesátými

lety, který měl velké důsledky pro světové surrealistické hnutí. Surrealistický okruh v Paříži se rozpadl – i když někteří autoři odmítli rezignovat a mimo jiné začali v rámci omezených možností intenzivněji spolupracovat i s Effenbergerovou skupinou. Těžště světového surrealismu se tak přesunulo do Prahy.

Effenberger až zhruba do roku 1970 zastával marxismem ovlivněná stanoviska, přesněji stanoviska svébytného marxismu. Dá se říct, že byl kritický teigeovský marxista. Znal i neomarxistickou literaturu, četl Adorna a podobně. V sedmdesátých letech koncipuje nový model surrealismu, ne už negativně formulovaný ve smyslu hegelovské „negace negace“, a pojmenovává jej „surrealistická fenomenologie imaginace“. Šlo o syntetizující projekt, v němž se Effenberger po jakési vývojové spirále opět sblížil s původními surrealistickými východisky, která například Zbyněk Havlíček nikdy neopustil.

Effenbergerův vztah k Havlíčkovi byl důvěrně přátelský; uznával jeho tvorbu, ale rozpoznával v ní romanticky revoluční aspekt, důkaz, že autor nepřekročil v řadě ohledů utopické bretonovské pojetí. Což dle mého názoru není pravda. Nikdy jsem úplně nepochopil, proč se v tomto bodě neshodli, protože Havlíček negativní stránky světa a člověka reflektoval a tematizoval, jen jinak než Effenberger. Když například v šedesátých letech komentoval tvorbu mladších surrealistů, Krále, Dvorského, Šebka a Prokopa Voskovce, kteří se na Effenbergera právem odvolávali, napsal, že jejich poezie reprezentuje pouze jednu stranu obecně platné surrealistické rovnice, a sice tu negativní. Což je sice v pořádku, ale samo o sobě to nestačí. Pozitivní pól kritického myšlení nelze trvale zapírat.

To samé ale platilo pro Effenbergerovy scénáře.

Effenberger opustil východiska, jež určovala jeho ranou básnickou produkci. Ta zhruba do roku 1954 zahrnovala krom jiného i četné motivy milostného lyrismu. Byl v tom rozpor: na jedné straně tvrdil, že láska, svoboda a poezie jsou kategorie v obecném sociálním diskursu vyprázdňené a zformalizované, a tedy jako dominanty určující životní orientaci a navigaci člověka nepostačující, ale zároveň se z magnetických polí těchto antropologických či ideových daností nemohl vyzout. Ve skutečnosti se za své lyrické vlohy jakoby styděl a považoval jejich výrony za slabost, za romantické poblouznění. To se Havlíčkovi nestalo – jako psychoanalytik věděl, že lidská povaha a lidský svět vůbec jsou kategorie vnitřně rozporné, ambivalentní. Odhaloval a někdy až přímočaře tepal negativní jevy, ale zároveň se nebál zastávat konstruktivní a pozitivní subjektivní postoje.

Humor Effenbergerových scénářů byl ještě reakcí na absurditu padesátých let. Nebyl druh humoru, jenž se projevoval ve vašich kolektivních hrách v sedmdesátých a osmdesátých letech, už někde jinde?

To nejde generalizovat. Tyto hry byly součástí projektu surrealistické fenomenologie imaginace a zároveň návratem k původnímu pojetí herních aktivit historického surrealismu. Jde o koncept hry jako tvůrčí činnosti, která je zároveň organickým ústrojem komunikace v rámci kolektivu. Když se v letech 1970 a 1971 ustavovala nová surrealistická skupina, hra fungovala jako jakési univerzální konstitutivní médium. Oslovení autoři rozehráli korespondenční hru, již nazvali Tichá pošta, a na ní se ukazovalo, nikoliv jak kdo umí dobře či zajímavě psát, ale kdo je schopen inspirovat ostatní a komunikovat s druhými. Podle Effenbergera se tu projeví tři autorské typy: komunikativní, podmíněně komunikativní a nekomunikativní. Nekomunikativní byli třeba Pavel Řezníček nebo Ladislav Novák. Ani jeden z nich se následně nestal součástí okruhu, i když i oni bezesporu byli výrazné tvůrčí individuality.

Hrají si čeští surrealisté i dnes?

Dlouhá léta jsme hry hráli a průběžně se objevují i v Analogonu. V posledních letech je tato aktivita trochu utlumená, ale potenciálně je stále přítomná. Naivní kritika, která přichází z vnějšku, říká, že surrealisté si musejí hrát, a když si nehrají, tak to nejsou surrealisté. Lid si pak představuje Effenbergera, který nad skupinou stojí s bičem a hlídá, aby všichni dodržovali pravidla. Ale princip surrealistické hry je právě opačný, kreativní a dobrovolný, hraje si, když si chceš hrát, a když nechceš, tak si nehraješ. To ví každé dítě, že. Hra obecně tu představuje dynamický tvořivý proces, a pokud funguje, pokud například mezi jejími aktéry vznikají tvůrčí dialogy, trialogy a tak dále, lze na jejím průběhu demonstrovat genezi básnické inspirace jakoby v přímém přenosu. Organismus tvůrčí potence, který básník běžně ukrývá ve svém nitru, se obnažuje, zviditelňuje, stává se intersubjektivním činem a činidlem...

Effenberger se v sedmdesátých letech posunul od marxismu k jinému typu civilizační kritiky, který zachycuje jeho kniha Republika a varlata. V čem spočíval nejpodstatnější posun?

Effenberger napsal, že marxismus selhal, což v té době říkal kdekdo, ale jeho argumentace je svébytná. Podle něho marxismus ztroskotál proto, že se nedokázal vymanit z mechanického determinismu 19. století. Tvrdil, že zakladatelé marxismu neměli čas zabývat se psychologickou a antropologickou problematikou a tematizovali především ekonomii a její určující determinační roli ve vývoji společnosti. ►

... a revizích surrealismu

► Zároveň ale říkal, že v sobě marxismus měl potenciál toto omezení překročit a nemusel přistoupit na konglomerát s anachronickými hodnotovými rezidui křesťanské civilizace. Měl přijít s novým konceptem lidské duše a vůbec psychosociální problematiky a přjmout například některé poznatky psychoanalýzy či imaginativních avantgard. Do jaké míry je taková představa iluzorní, nekompetují. Mluvil o tom, že naše technická atlantická civilizace degraduje a zaniká, což zní v jeho pojetí až apokalypticky. Takže se nezrekl emancipačního potenciálu marxismu, konstatoval jen, že nebyl využit.

Z bývalých reformních komunistů se často stali nacionalisté a byli buď nekritičtí, nebo ambivalentní k západní civilizaci. Effenberger zůstal velmi kritický k české národní tradici i k západní civilizaci. Sdílel ale například s Milanem Kunderou až stereotypně rasistický obraz Ruska a ruské kultury... Jeho obraz Ruska byl skutečně jednostranný, je v něm ale dost postřehů, které jsou relevantní, a zdá se – bohužel – i aktuální. Zejména v poslední době, s nástupem putinismu, mě často napadá, že Effenberger v lecčems popisoval strukturu, z níž toto hybridní velkášské monstrum vyrůstá, docela přiléhavě. Netvrdím ovšem, že ruský národ se dá takto paušálně charakterizovat. A mluvit o „národní povaze“ je nejen po mém soudu nesmysl.

On to ale tvrdil. Mluvil podobně jako ti, kdo dnes říkají, že Rusko nic jiného než zmíněné fantasmagorie vyprodukovat nedokáže.

Vím, že tam podobné formulace jsou, a ne-souzním s nimi, ale jsem přesvědčen, že kdyby došlo na fundovanou polemiku, pak by na těchto zkratkách za každou cenu netrval. Ohledně Dostojevského také uznal věcnou nesprávnost svých paušálních soudů. Stejně tak koneckonců neuznával například Shakespeara a nechápal, co na něm všichni ti zaslepenci vidí. Zpětně si mohu jen vyčítat, že jsem se nesnažil s těmi to momenty víc polemizovat, ale je pravda, že tehdy jsem na to prostě neměl.

Zmínil jsi, že Effenbergerova smrt znamenala velkou krizi surrealistické skupiny... Nebyla to krize, ale přelom.

V jednom textu to srovnáváš dokonce se smrtí Bretonovou.

Ale v Bretonově případě jeho nepřítomnost opravdu vedla k zániku francouzského surrealismu jako hnutí, což se u nás nestalo. Effenberger nás přesvědčil, že surrealismus má smysl, že stojí za to se jím zabývat a že to má esenciální význam. A toto vědomí mezi některými z nás přetrvává dosud, i když se samozřejmě povaha skupiny změnila a proměňuje se už třicet let. Východisko je ale stejné a v tomto směru je skupina

stále effenbergerovská, i když se k některým aspektům jeho myšlení vztahujeme kriticky.

Vidíš zde prostor pro někoho, kdo by dědictví surrealismu redefinoval znovu stejně radikálně jako ve své době Effenberger?

Kdysi jsem řekl, že jsme se museli stát jakýmsi „kolektivním Effenbergerem“, což do jisté míry platí. Pokoušíme se vytvářet koncepci, která na jeho projekty navazuje a jen je nereplikuje. To není pietní vztah, snažíme se jeho náhledy aktualizovat, ale jak se to daří či nedaří, těžko soudit. Rozhodně tu však není vůdčí postava jeho typu a nemyslím si ani, že stojí za dvěma. Jde zřejmě o obecnější jev. Může to znít alibisticky, ale takzvané osobnosti se po mém soudu vytrácejí. Pro mě osobně je podstatné vytvářet vlastní individuální tvůrčí koncept, jež od Effenbergera rozhodně neopisují, ale jenž je jeho názory v mnoha ohledech inspirován.

V jistém smyslu tedy pořád žijeme ve světě konkrétní iracionality?

Určitě, možná má jiné formy, ale já to vidím na každém kroku. Effenbergerovy scénáře ostatně nikoliv náhodou dodnes rezonují mezi mladými čtenáři, což u jeho básní úplně neplatí.

Effenberger podepsal Chartu 77, ale netajil se kritikou disentu. Bývá zmiňována jeho věta: „Co můžeš, urvi, co nemůžeš, zkurvi!“ Mířila jeho kritika pouze na bývalé stalinisty, z nichž se stali reformní komunisté?

Zdaleka nešlo jen o ně. Ztotožnil se s opoziční dikcí Charty. Když dokument podepisoval, viděl na něm jména některých signatářů, s nimiž souhlasit nemohl. Nešlo přitom jen o bývalé stalinisty, ale třeba o katolíky – to pro něho nebyli partneři. On Chartu signoval „s výhradou budoucí názorové diference signatářů“. K ní nikdy nedošlo. Pak formuloval „stanovisko k Chartě“, které podepsali všichni tehdejší členové skupiny a kde se vymezuje nejen proti totalitismu, ale také proti západnímu liberalismu. Byl kritický na obě strany a takový i zůstal. Nesouhlasil například, aby za něj mluvil nějaký mluvčí. K disentu měl velmi kritický postoj, ale to samozřejmě neplatilo pro všechny jeho osobnosti. Stýkal se například s Jiřím Brabcem a Karlem Bartoškem a dalšími disidenty.

Nešlo tedy o bondyovskou kritiku Charty jako „stínového establishmentu“?

Tak to nevnímám. Effenberger se neztotožňoval s jednotlivými názorovými proudy uvnitř disentu. V osmdesátých letech zformuloval koncept „dvojí izolace“: surrealismus je pochopitelně izolován od komunistického establishmentu, ale zrovna tak se sám izoluje od jeho opozice.

Byl schopen komunikovat jen s některými názory, stanovisky či jedinci. Například uznával komentáře Ludvíka Vaculíka a vyprovokoval nás, abychom si přečetli samizdatové vydání Českého snáře, knihy, která, jak on říkal, „odkrývá hemžení pod kamenem“. Na jeho popud vznikla nad tímto dílem i písemná vnitroskupinová diskuse.

Takže kromě známých Hlasů nad rukopisem Českého snáře existovaly ještě surrealistické komentáře...

V nich se také řešila právě otázka dvojí izolace, do jaké míry je funkční a zda tento postoj není v posledku neproduktivní. Ale uzavírat se hermeticky jsme v plánu neměli. To nakonec platí do dneška – ani dnes se neztotožňujeme s mnohými současnými trendy, vybíráme si z hlediska surrealismu relevantní, ba i sporné podněty. Stačí prolisťovat libovolné číslo Analogonu.

Odstup jste tedy měli i vůči undergroundu?

Pokud jde o básnickou produkci, přišel nám málo imaginativní, nebo dokonce vůbec. A ten hudební byl Effenbergerovi, Švankmajerovi a všem ostatním cizí.

Třeba Josef Janda to měl ale jinak...

Josef Janda z toho prostředí přímo vzešel, byl dokonce krátce klávesistou v Jasně páce. Pokoušel se nás propojit, ale moc to nefungovalo. Pro nás ta tvorba nebyla inspirativní, i když samozřejmě existují výjimky. Já se například později seznámil s některými básníky druhé vlny undergroundu, kteří mně přišli zajímaví, jako jsou třeba Luděk Marks či Vít Kremlička. Ale ona manichejská mantra, podle níž jsou tady zlí komunisté a hodný zbožný underground, který si zpívá a dělá, co chce, byla pro Effenbergera příliš bezkonceptní a jednorozměrná. A společný nepřítel nebyl dostatečně pojátko ani pro Effenbergera, ani pro mě.

Nebyli jste ve své dvojí izolaci podobně manichejští jako underground?

Měli jsme podobný názor na establishment, ale rozcházeli jsme se v názoru na liberální, konzervativní i náboženský akcent odporu.

Možná jste byli manichejští jinak: vy, surrealisté, versus celý svět...

Mám na mysli manicheismus jako povrchní antidialektický morální schematismus. My nepopírali, že tehdejší establishment byl ubohý, ale černobílé moralizátorství jsme nesdílili, neb, jak řečeno, povaha lidské duše i lidského světa je ambivalentní. A věta, že „duch negace je tvůrčí duch“, má univerzální platnost. Třeba právě vůči ideologickým aspektům náboženství – vyjma buddhismu – a jeho opresivním normám, a tím spíše vůči dnešním věroučným karikaturám jsme, řekněme, bataillovsky kritičtí, ale to neznamená, že mě nemůže zajímat biblický mýtus Zjevení svatého Jana, Píseň písní či William Blake...

Čeští surrealisté byli vždy ve spojení se surrealisty v zahraničí.

Máte podobné kontakty i dnes?

Je vůbec s kým se spojit?

Kontakty existují, ale slábnou. Nejsilnější byly v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy sem zejména francouzští surrealisté hodně jezdili, ale po revoluci se vazby paradoxně rozvolnily. Ani se nedá říct, že jsou to skupiny, jde spíše o jakési enklávy a jednotlivce. V Paříži existuje okruh, který vydává samizdatový – dnes i internetový – časopis, je to však marginální záležitost. Netvrdím, že v Česku hraje naše společenství nějak dominantní roli, ale vydáváme Analogon a zcela jistě máme nějaké – mnohdy až bigotní – nepřátele, kteří nás periodicky napadají. A tím pádem máme i docela hezký psychosociální kredit.

František Dryje (nar. 1951) je básník, prozaik a esejista. Od roku 1979 je členem Surrealistické skupiny v Československu, od roku 1994 je šéfredaktorem revue Analogon. Vydal například knihy Požírání druh (1994), Muchomůr – génius noci (1997), Mrdat (1998), Surrealismus není umění (2005), Ach! (2013), Surrealismus vžitý (2015), Nebe – peklo – já (2018) a Neutečeš, vole! (2021). Knižní rozhovor vedený Maxem Ščurem vyšel pod názvem Velký antimasturbátor (2017).



Trávníček / Křesťan
Auden / Buddeus
Tranströmer / Hruška
Málková / Roleček
Vaněk / Kadlec / Mano
Amiel / Doležal
Paleyová / Ulmanová
Zizler / Nodl
Bednářová / Med
Chlíbač / Kundera
Ljubková
Šulc

1/23

www.souvislosti.cz
 revue pro literaturu a kulturu

Nové knihy v display

Úvod
do komparativní
planetologie

Lukáš Likavčan

Neklidné hranice:
Posthumanistická
planetární (po)etika

Jiří Sirůček

Úvod
do komparativní
planetologie

Lukáš Likavčan

Neklidné hranice:
Posthumanistická
planetární (po)etika

Jiří Sirůček

www.display.cz Dittrichova 9/337 120 00 Praha 2

Objektivní humor

Metoda konfrontace reality s absurditou

O pojetí humoru u Vratislava Effenbergera se v tomto čísle dočtete mnohé. Fragment dosud nepublikovaného textu z listopadu 1959, který autor zařadil jako předmluvu k rukopisu své divadelní hry Tatarská svatá z roku 1955, mimo jiné vysvětluje, jak působí objektivní humor a čím se liší od konvenčního humoru konstruovaného.

VRATISLAV EFFENBERGER

Ačkoli víme dosti dobře, co je černý humor, a dovedeme ho snadno odlišit od jiných druhů humoru, přece doposud chybí definice, která by zpřesnila tento pojem dost určitý, aby mohl označovat zvláštní oblast komických jevů, a na druhé straně příliš neuchopitelný, aby přispěl k jejímu poznání. I když si zde nebudeme ukládat rozsáhlé úkoly pojmoslovného objasňování, bude třeba pokusit se charakterizovat toto území humoru aspoň do té míry, jaká je nutná k pochopení jevištní atmosféry, které se dožaduje *Tatarská svatá*.

Objektivní, černý, absurdní či fantastický humor – všechna tato adjektiva bývají souznačná – není veselý, protože nemá pointu, a pokud ji má, je popřením toho, co pointou obvykle rozumíme. Není sarkastický, neboť je

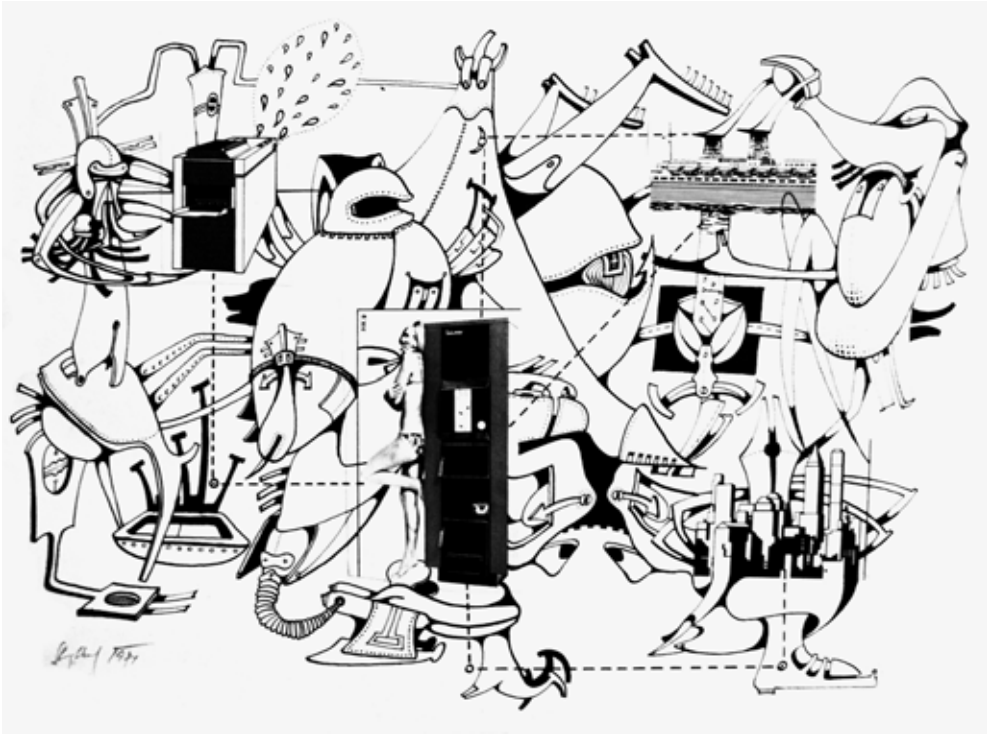
a samozřejmě ve schizofrenii. Proto je tu třeba chápat význam konstrukce ve smyslu takové tvorby, která má svůj pevný řád v oblasti umění nebo v jiných oblastech, které s ní mohou za jistých okolností souviset.

Řád absurdity, jemuž je zasvěcen objektivní humor, předpokládá ovšem popření jakéhokoli pevného řádu, a to i toho, který bychom se odhodlali přisoudit samotné absurditě. V tom je neuchopitelná a nihilistická, neboť řetězové reakce její rozkladnosti nejsou ničím omezené. Není proto přesné ztotožňovat objektivní a absurdní humor. Objektivní humor není rozkladný, nýbrž provokativní. Ať je míra jeho absurdnosti jakákoliv, není neomezená, a tím i bezúčelná. Její rozsah je dán účelem provokace a tam, kde provokace má určitý účel, je nevyhnutelně

objektivní humor jedním z podstatných prvků toho druhu poezie, který bývá označován dosti nepřesným termínem moderní umění a který bychom raději, s ohledem na jeho dávnou tradici, označovali fantastickou poezií. Zjišťuje-li André Breton jeho přítomnost v každém význačném díle prvé třetiny 20. století a tvrdí-li André Salmon, že „každý lyrymus je absurdní pro přísnou logiku“, dospívají nezávisle na sobě k témuž závěru. Rabelais tím, že na jednom místě líčení Gargantuova života s ostentativní úmorností kupí vedle sebe názvy společenských her, nedosahuje jen vysokých poloh objektivního humoru, nýbrž absurdnost tohoto monotónního odříkávání nám dnes naznačuje daleko víc o básníkově vzpouře proti veselé společenské pítomosti než vyčerpávající traktáty. Právě tak Hieronymu Boschovi dovolí absurdita objektivního humoru rozbít úzké hranice alegorie, aby svou svrchovanou brutalitou dokázala, že i nejdůležitější fantasmagorie mohou obsahovat společensky kritický náboj.

Těm, jimž sedmdesát let mladé dílo Alfreda Jarryho, soudobá scénická poezie Samuela Becketta nebo tvorba Charlese Adamse připadají jako symptomy buržoazního úpadku a neplodné hříčky snobského estétství, měl by být příklad obou renesančních umělců, jejichž stáleté domovské právo mezi nejvyššími kulturními hodnotami lidstva je nesporné, přesvědčujícím důkazem, že fantastická tvorba, tak absurdní a bohatá na objektivní humor, je přece jen něčím víc než pouhou hrou. Je pravda, že od dob Alfreda Jarryho, jehož poezie předznamenávala vývoj umění 20. století, živel absurdnosti a objektivního humoru hraje v umění stále pronikavější roli, avšak stejně prokazatelným faktem je i rostoucí pronikavost rozporů v lidském životě, kam toto století nahnulo hory nadějí i hrozeb s velkorysostí, v jaké se mu nevyrovná žádné jiné.

Kdybychom nyní měli odpovědět na otázku, co je objektivní humor, řekli bychom s výhradou, že naše odpověď bude jen přibližně charakterizující, že objektivní humor je konfrontace několika reálných prvků, která je výmluvná ve své absurdnosti.



Ilustrace Martin Stejskal

zdánlivě zájmu prostý a nahodilý, není angažován v sarkastickém smyslu, není ostentativně útočný. Objektivní humor se liší od ostatního humoru především v tom, že je zdánlivě nebo skutečně nekonstruovaný. Smíme-li si při jeho charakteristice pomoci názorným příkladem, odvoláme se ke scénám, o jejichž nekonstruovanosti nemůže být pochyb, k těm, které dovede rozehrát žertovný vítr s klobouky příliš snadno vznětlivých pánů. Tento elementární humor je jakýmsi praprvkem objektivního humoru, třebaže nevyčerpává celou jeho složitost. Kdyby tyto scény, které jsou ostatně neodolatelné jen tehdy, jsme-li přesvědčeni o tom, že jsou bezděčné, byly ozdobeny pointou sebevtipnější poznámky, rázem by se objektivní humor proměnil v humor konstruovaný, v účelné a typické veselí.

Objektivní humor nelze ovšem vymezit přesnými hranicemi; přechází často sotva znatelně do jiných poloh, a to zejména tam, kde konstrukce je nesnadno rozeznatelná nebo kde má zdánlivě jinou funkci. Konstruovaný humor deformuje skutečnost téměř vždy do stavu karikatury. Podrobuje ji řádu veselí, které může být sarkastické, satirické, pesimistické či optimistické. Objektivní humor se vyhýbá deformacím. Je nejsilnější zvláště v situaci nijak záměrně neupravované, kde se projevuje v jakémsi druhém plánu nebo významu. Nejen jeho účín, ale i celé jeho utváření spočívá především v jakési falešné nebo druhotné interpretaci skutečnosti, ve výkladu podřízeném řádu absurdity.

Řekli jsme, že tento druh humoru není konstruovaný. A přesto existují díla téměř zcela proniknutá jeho výbušnou náloží, a to nejen v nejrůznějších etapách dějin umění, nýbrž i v lidovém humoru, v nadávkách, ve snářích

také určitá psychologická, estetická a sociální pozice, která se touto provokací brání nebo útočí.

Totéž platí i o cynismu, s jakým objektivní humor interpretuje skutečnost, s jakým se dobývá do jejího druhého plánu. Není to cynismus pro cynismus, který „se může stát cynismem proti pravdě“ (René Crevel), nýbrž z největší části cynismus, který je původním znakem citové nebo rozumové vzpoury, usilující o zdiskreditování odumírajících životních forem a konvencí.

Objektivní humor je objektivní v tom, že skutečnost nepřevádí do typicky komických tvarů, do tvarů umělých a humoristicky konvenčních, nýbrž ji pouze chápe a vykládá v absurdním smyslu, přičemž respektuje její konkrétní, surový stav. To znamená, že se obrací k těm stránkám naší duševní činnosti, které si přibližují skutečnost emocionálně a uznávajíc její objektivní zákonitost, prohlubují ji o objektivní zákonitost afektivních procesů. Jestliže básník nebo malíř (říkejme jim tak i tehdy, jde-li o lidový humor) nalezne nebo vytvoří dílo objektivního humoru, je vědomě či bezděčně poslušen diktátu imaginativních sil, které se sice vymykají konvenční logice, avšak které přirozenou zákonitostí svých přetvářecích procesů jsou úžeji spjaty s objektivní realitou než ustálený umělecký řád, který předpokládá destilaci skutečnosti podle vnější, konvencionalizované estetické znakovosti.

Důraz na interpretační aktivitu vůči esteticce nedeformované skutečnosti, aktivizace citové a intelektuální účasti dáváka nebo čtenáře ve vztahu k dílu a k tvůrčímu procesu a konečně provokativní příklon k afektivním složkám našeho myšlení činí

Vratislav Effenberger (1923–1986) byl vůdčí osobností poválečného československého surrealismu. Studoval dějiny umění a estetiku na FF UK, ale v roce 1948 byl vyloučen a studium dokončil až v šedesátých letech. Pracoval v Československém filmovém ústavu, poté ve Výzkumném ústavu pivovarnickém a sladařském a od konce padesátých let jako dělník v závodech na podzemní zplynování uhlí v Březnu u Chomutova. Od roku 1966 působil ve Filozofickém ústavu Československé akademie věd, roku 1970 však byl z politických důvodů propuštěn a živil se jako překladatel Pražské informační služby. Po podpisu Charty 77 se musel vrátit k dělnické obživě. K jeho rozsáhlému dílu patří monografie Henri Rousseau (1963), studie Realita a poesie (1969) a Výtvarné projevy surrealismu (1969), pseudoscénáře Surovost života a cynismus fantasmagorie (1984) nebo výbor z básní Lov na černého žraloka (1987). V nakladatelství Torst vyšly soubory Básně 1 a 2 (2004, 2010) a eseje Republiku a varlata (2013). Loni nakladatelství Dybbuk vydalo výbor z poezie Pohlavky pro zvědavé.

Smíření s bankovní postmodernou

Chrámů peněz v Česku devadesátých let

Budovy bank a spořitelen se u nás staly výraznými příklady postmoderní architektury konce 20. století. Jana Pavlová se v obsáhlé publikaci věnuje nejen třiadvaceti konkrétním „chrámům peněz“, ale i podrobné a poučené analýze historického a politicko-ekonomického kontextu jejich vzniku.

KAROLÍNA VOJÁČKOVÁ

Kniha *Chrámů peněz*, ve které se Jana Pavlová vypořádává s odkazem specifického segmentu české postmoderní architektury poslední dekády 20. století, vychází ve chvíli, kdy jsme svědky řady globálních krizí, od klimatické po finanční. Dobu, kdy klesá důvěra v bankovní sektor a válečné konflikty eskalují ceny základních komodit na světových trzích, můžeme považovat za dobu doznívající postmoderny.

Autorka si s přípravou publikace dala na čas. Obsáhlý materiál začala sbírat ke své bakalářské práci z historie architektury a už před devíti lety jsme měli možnost zhlédnout stejnojmenný dokument, který sledoval podobu českých bankovních domů devadesátých let skrze případové studie a rozhovory s architekty, v nichž došlo i na zpětné hodnocení projektů jejich autory. V mezidobu u nás k tématu postmoderny v architektuře vyšlo několik dalších knih – například *Ironie aneb sebekritická neprůhlednost postmoderní architektury* (2013, česky 2018; viz recenze v A2 č.16/2021) od Emmanuela Petita, který tematizuje hrou, ironickou polohu postmoderny především z pohledu lingvistiky.

Rajské prostředí

Pavlová nejprve interpretuje vývoj postmoderního diskursu na Západě. Na tomto základě pak reflektuje vývoj architektury v Československu a ukazuje, jak se postmoderní přístupy, rozvíjené od šedesátých let v Americe a západní Evropě, projevovaly v postsocialistickém politickém i kulturním kontextu. Zatímco většina sond do tuzemské architektonické postmoderny se obvykle omezuje na uvádění příkladů bez jejich zasazení do politicko-ekonomického rámce, zde se konečně dočkáme důkladné kontextualizace. Autorka proto popisuje nástup generace ekonomů ovlivněných rakouskou a chicagskou školou v čele s Václavem Klausem, kteří v Československu začali prosazovat neoliberalní pojetí tržní ekonomiky. Místo národního kapitalismu jsme se však dočkali bankovního socialismu: kupónové privatizace a státní sanace malých bank. A právě bankovní domy devadesátých let jsou v mnoha ohledech symbolem víry v lepší svět plný svobody a moci peněz.

Po tomto úvodu přichází dvacet tři příkladů staveb z různých českých a moravských měst.

Profil každé z budov obsahuje mimo jiné i popis hmotového a technického řešení a také komentář autorů. Architekti čerpali z různých inspiračních zdrojů a každý z objektů je zcela původní. Narazíme na inspiraci světovými jmény, jako jsou Mario Botta, Richard Meier nebo James Stirling, na tradičně silný tuzemský vztah k funkcionalismu i na snahy popasovat se s fasádami historických center. Všechny projekty však spojuje víra architektů v utváření nové společnosti založené na principech demokracie a svobody. Interiéry bank často sugerovaly jakési rajské prostředí s bujnou vegetací a světelnými či vodními prvky. Rovněž umělecká díla byla neodmyslitelnou součástí těchto peněžních chrámů. V bankovních domech se tak můžeme setkat například s díly Aleše Lamra, dua Brychtová a Libenský nebo Josefa Kaplického.

Veselý techno příběh

Mezi případové studie je vložen další hutný text, v němž se autorka snaží rozklíčovat nástup postmoderní architektury v globálním kontextu. Začátek kapitoly se nese v duchu optimistické atmosféry roku 1990 a koncertu Rolling Stones na pražském Strahově. Další stránky už ale těžknou pod množstvím historických reálií. Sledujeme nástup avantgardních přístupů po druhé světové válce od nového manýrismu přes brutalismus až po high-tech. Pokračujeme šedesátými léty ve Spojených státech, kde se etabluje internacionální modernismus jako zárodek korporátního stylu a kde Robert Venturi a Denis Scott Brown formují svůj koncept poparchitektury. Dále se dočteme o ekonomické krizi sedmdesátých let, kdy autoři znovu objevují veřejnou roli architektury. S tím je spojený i eklektický neohistorismus, který se stal ikonickým příkladem zaoceánské postmoderny ovlivněné italofilii. A nakonec se dostáváme do osmdesátých let, kdy pod vlivem Margaret Thatcher a Ronalda Reagana dochází k deregulaci a privatizaci, která se odrazila i v korporátní architektuře. Do českého prostředí se vracíme přes Sovětský svaz – československou verzi postmoderny Pavlová líčí na pozadí vnímání postmoderny v SSSR a její „socialistické“ adaptace, nabízené občanům jako nový konzumní styl.

Publikaci uzavírá krátký esej Lukáše Pilky, nazvaný Jak peníze hledaly styl. Po historii

obřích architektonických projektů se dostáváme do hravého světa prvních bankomatů, platebních karet a reklam na bankovní produkty. Text začíná jako veselý techno příběh, s přibývajícím zlatou barvou na platebních kartách a logách bankovních ústavů však i zde převládá cílené budování image a korporátní identity, která bude dělat dojem nejen na klienty, ale i na pracovníky ústavů. Ani v grafickém designu jsme nebyli ušetřeni zaoceánských vlivů. Příkladem mohou být Harvardské fondy Viktora Koženého, těžící z pověsti prestižní univerzity. Následná kocovina byla o to horší.

Empatický pohled

Publikace o téměř pěti stech stranách je sama o sobě impozantním dílem, grafická úprava Martina Grocha a Jakuba Samka pak představuje téměř postmoderní počín. Bohužel rozmížená koláž dobových reálií či reklam mezi jednotlivými kapitolami mají podobný problém jako mnoho postmoderních forem: snaží se působit na emoce a rozjít vzpomínky, ale ne vždy je jejich vyznění natolik jasné, aby tohoto cíle dosáhly.

Pokud jde o samotný text, hutné eseje jsou poněkud těžkopádné kvůli objemu informací a pro čtenáře nezběhlé v oblasti historie architektury budou patrně představovat náročné sousto. Dlouhá doba vzniku knihy umožnila autorce vstřebat značné množství znalostí, je však otázkou, jak je přetavit do výkladu, který by šel do hloubky, ale zároveň by zůstal přístupný. Naopak profily jednotlivých českých bank jsou odpočinkovou pohádkou o pozemském ráji, kde kapitál roste jako bujná vegetace v klientských halách.

Hlavní ovšem je, že jsme se dočkali opravdu detailní práce, která uspokojí i náročnější čtenáře či studenty vysokých škol. Může tak konečně dojít k vyrovnání a smíření s místní postmodernou. Jana Pavlová navíc hledala kvalitní architekturu v regionech a nedržela se kánonu elitních staveb. Nabízí tak pohled, který není pouze kritický, ale i empatický.

Autorka je architektka a umělkyně.

Jana Pavlová: Chrámů peněz. Postmoderní architektura českých bankovních domů a spořitelen v devadesátých letech 20. století. Big Boss, Praha 2022, 488 stran.



Ráj, kde záře peněz léčí a kapitál utěšeně roste. Foto archiv Jana Kováře

Kdo pracuje, ať nespí

Nová hvězda polské krajní pravice

Do čela polské krajně pravicové Nové naděje se postavil ambiciózní Sławomir Mentzen. Ten vystřídal Janusze Korwina-Mikkeho, s nímž sdílí řadu kontroverzních názorů. Strana je součástí ultrapravicové Konfederace, která by podle posledních průzkumů získala deset procent hlasů.

JIŘÍ KOUBEK

Novou hvězdou polské krajní pravice se stává šestatřicetiletý Sławomir Mentzen. Jeho duchovním otcem je osmdesátník s ještě neobvyklejším příjmením: Janusz Korwin-Mikke. Toho loni na podzim Mentzen vystřídal v čele strany s poněkud krkolomným jménem Konfederace obnovy republiky svoboda a naděje. Pointou názvu byla zkratka KORWiN, vyzdobená v logu monarchistickou korunkou. Po výměně lídrů korunka zůstala, ale partaj se nově jmenuje Nová naděje.

Přirozený výběr

Korwin-Mikke je českému publiku vcelku znám. Kdekdo ještě pamatuje, jak se v jednom ze svých prvních vystoupení v Evropském parlamentu postaral o skandál, když použil výrazy „nigger“ a „negroes“, aby popsal podle něj ztracenou generaci mladých Evropanů, za jejichž bídu prý mohou příliš silné odbory a institut minimální mzdy. Dotyčné video už na YouTube není k dohledání, zato si ale můžeme poslechnout, jak obhazuje nerovné platové ohodnocení žen s odkazem na výsledky šachistek v šachových soutěžích a žaček ve fyzikálních olympiádách s tím, že ženy jsou „slabší, menší a méně inteligentní“. Znamé jsou i jeho výroky o Africe, kde by prý bylo nejlepší obnovit kolonie, o zavírání „rudých“ (narážka na polské komunisty i domorodé Američany)

do rezervací, o demokracii jako vládě „stupidity“ nebo o diktaturách, které prý lze aspoň rozdělit na dobré a špatné.

Zde se na chvíli zastavme a vraťme se zpět k motivu korunky i k novému lídru Mentzenovi. Proč Korwin-Mikke pohrdá slovy demokracie a lid natolik, že je ve svých textech často vytečkovává, jako by šlo o vulgarismy? A co je onou magickou silou, která činí některé diktatury lepšími? Odpověď je prostá: je to darwinismus, metoda přirozeného výběru, který polské ultrakonzervativní libertariány typu Korwina-Mikkeho a Mentzena nepřestává fascinovat. Jak tvrdí první jmenovaný: špatní diktátoři skončí špatně (jako Hitler a Stalin), zatímco ti dobří založí dynastii.

Korwinovým korunním princem je tedy Mentzen, tvář známá z antivaxerských a podobných iniciativ proti „nové totalitě“ a úspěšný mladý selfmademan, který stihl udělat kariéru ve směnářství, pivovarnictví či daňovém

poradenství a který s odzbrojující ironií prohlašuje, že daně ho sice skvěle živí, ale i tak by bylo nejlepší je co možná nejvíce eliminovat. Svěho politického předchůdce nezapře – jeho hlavní politickou strategií je provokace. Jeho pivovar, nazvaný lakonicky Browar Mentzen, proslul hlavně videem, které obletělo svět v době, kdy vrcholila kampaň Black Lives Matter: černý barman v jakémsi americkém podniku plném jižanských a konfedačních symbolů dostane od bílého zákazníka ochutnat pivo značky „White IPA Matters“ a zvolá: „Přesně tohle jsem potřeboval!“

Potraty, daně, EU

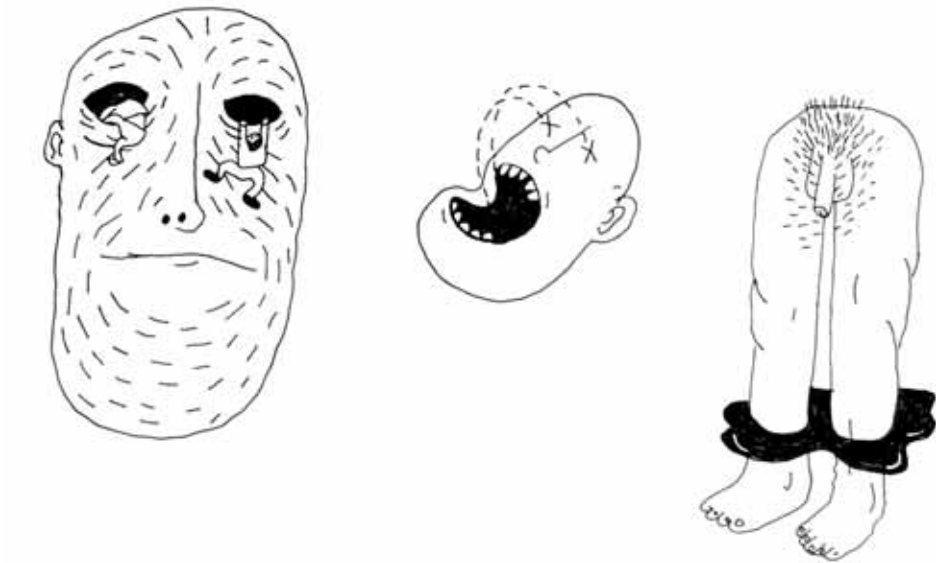
Polská ultrapravice by se nemusela jmenovat KORWiN – stačilo by DARWiN. Selektce a sociální darwinismus je pro ni doslova posvátným principem. Kdo chce být úspěšný, nemá pracovat pouhých čtyřicet, ale rovnou šedesát hodin týdně. A komu se nelíbí přesčasy zdarma nebo

„flexibilní“ zaměstnávání na dohody, má být nemilosrdně vyhozen a nahrazen nějakým jiným Polákem. Komunisté říkali: kdo nepracuje, ať nejí. Mentzen de facto hlásá: kdo pracuje, ať nespí.

Také k tradiční ideové výbavě polské konzervativní katolicko-nacionalistické pravice přistupují korwinovci-mentzenovci po darwinovsku – tedy selektivně. Vybírají si jen to, co se jim hodí. Z křesťanských hodnot zákaz potratů a nevolí k LGBTQ+ a Židům. Z přepjatého nacionalismu averzí k Ukrajincům a silný euroskepticismus, nikoli však protiruské historické sentimenty, jakkoli nový lídr oproti otevřeně proruskému Korwinovi představuje jistý posun. Jde ale spíš o cynickou negaci celého „tématu Ukrajina“. Tamní válka prý Poláky nezajímá, protože hlavní je pro ně inflace, ekonomika a daně.

Člověk by se rád nad Novou nadějí pousmál s tím, že takových „nadějí“ už bylo. Situace je ale vážná. Vládnoucí strana Právo a spravedlnost, která se vedle mentzenovců náhle jeví jako konzervativní mainstream, sice skoro jistě letošní podzimní volby vyhraje, ale zřejmě nezíská absolutní většinu mandátů. Bude tedy potřebovat koaličního partnera. Rýsuje se tak děj v letech 2005 až 2007, kdy byl Jarosław Kaczyński poprvé u moci. Mentzen je spolupředsedou Konfederace, souřaditelské ultrapravicových stran, které je zastoupeno i ve stávajícím Sejmu a jehož programové „patero“ lakonicky shrnul slovy: „Nechceme Židy, homosexuály, potraty, daně a EU.“ Podle výzkumů volebních preferencí se Konfederace nedávno vyhoupla nad deset procent a svou pozici ve stranickém systému se podobá někdejšímu postavení Ligy polských rodin. Navíc hrozí, že farmářské bouře proti dovozu levného ukrajinského obilí podnítl nějakou novou reinkarnaci rolnické Sebeobraný. Kaczyński si jistě dobře pamatuje, jak se mu s takovými partnery vládlo. Naštěstí nad Polskem bdí Bůh a Sławomir Mentzen.

Autor je politolog.



Polská ultrapravice by se nemusela jmenovat KORWiN – stačilo by DARWiN. Kresba David Böhm

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ



Středa 12. dubna byla v Německu velkým dnem „přátel zeleného listu“. Koalice složená ze sociálních demokratů, Zelených a liberální FDP oznámila předložení návrhu zákona na legalizaci marihuany. Politici nechťejí zahálet a návrh přijde na řadu už v dubnu, což je na německé poměry opravdu raketové tempo. O celé věci podrobně informoval deník *Die Tageszeitung* v obsáhlém článku z 13. dubna. Vládnoucí strany slíbily tento krok v koaliční smlouvě z roku 2021, takže úplná novinka to není. Požadavek na legalizaci přicházel primárně od voličů Zelených a FDP. Hlavním argumentem pro legalizaci je především snaha o omezení černého trhu a s ním spojené kriminality a také ulehčení soudům, které se poměrně často zabývají „banalitami“ v souvislosti s držním malého množství marihuany. Německý plán má dva pilíře. V prvé řadě jde o „dekriminalizaci“: držení méně než 25 gramů konopí bude bez postihu a současně bude možné vlastnit tři „samičičí“ rostliny. Pokud má někdo z minulosti policejní zápis kvůli držení marihuany v množství pod 25 gramů, může

mu být na jeho žádost smazán. Plán na prodej marihuany v licencovaných obchodech, který byl také součástí koaliční smlouvy, se v první fázi neuskuteční. Místo toho přichází „typicky německé“ řešení: budou moci vznikat spolky a sdružení o maximálně pěti stech členech, jimž bude umožněn prodej soukromě vypěstované marihuany, přičemž konzumace v klubech samotných bude zakázána. Tyto „kluby“ navíc nesmějí být v blízkosti škol. Druhý pilíř se omezí na „modelové regiony“. V těch by měly být povoleny celé dodavatelské řetězce marihuany včetně licencovaných obchodů, které budou předstupněm kompletní legalizace v celém Německu. Jestli ovšem kompletní legalizace bude automatickým důsledkem druhého pilíře, nechce nikdo z politiků předjmat. Opoziční CDU a CSU samozřejmě proti návrhu brojí, a to s klasickými argumenty: cannabis je prý velmi nebezpečná psychoaktivní droga a legalizace by se zintenzivnila její konzumace. Proti jsou také policejní odbory, které jsou skeptické ohledně proveditelnosti kontroly povoleného množství. Faktem je, že ačkoliv se nejedná o plnohodnotnou legalizaci, je dekriminlizace marihuany v SRN jednoznačně krok vpřed.



Německá vládní koalice je skutečně pestrý svazek, chtělo by se říct „manželství z rozumu“. Každá ze stran musí denně řešit kvadraturu kruhu: jednak dělat vládní politiku, jednak uspokojit svou voličskou základnu. V případě sociálních demokratů, Zelených a FDP jsou to skutečně tři různé skupiny, přičemž především

FDP obsluhuje zcela jiný elektorát, který se od voličů obou zbylých stran odlišuje. O boji FDP s koaličními partnery i vlastní identitou psal ekonomický týdeník *WirtschaftsWoche* ve vydání ze 14. dubna. Předseda strany Christian Lindner před volbami prohlašoval, že chce z Německa udělat „republiku start-upů“. V letech 2015 až 2019 byla FDP „první volbou“ zakladatelů nových firem. Po roce 2019 se však tato skupina obrátila spíše k Zeleným. Ve volbách v roce pak 2021 dostali liberálové z FDP jen 11,8 procenta hlasů, což stačilo pouze k tomu, aby v koalici hráli roli „juniorního partnera“, samozřejmě za cenu zásadních ústupků ze svého volebního programu. Pokud by se volby konaly dnes, nedostala by se FDP nad sedm procent. Liberálové byli vždy oporou podnikatelů. V tuto chvíli si jejich tradiční voliči slibují, že strana zamezí centrálnímu plánování, které prý pod zástěrkou boje proti klimatu prosazují Zelení a sociální demokraté. Thomas Fischer, jednatel firmy Mann+Hummel, kritizuje skupinu náměstků ministra hospodářství, která se rekrutovala z aktivistických nevládních organizací: „Když s nimi jednáme, nikdy jim nejde o přežití firem.“ Proto podle týdeníku působí FDP ve vládě jako jakýsi korektiv, který zabraňuje socialistům a Zeleným v uskutečňování jejich „nejdivočejších“ představ. Například v daňové politice byl uzavřen „pakt o neútočení“, což znamená, že se daně ani nezvyšují, ani nesnižují. V zemských volbách ovšem FDP trvale prohrává, přičemž v Berlíně, Dolním Sasku a v Sársku se nedostala ani do parlamentu. Být nadějí „republiky start-upů“ je očividně málo a být malou stranou v nesoudržné koalici nese hořké plody.



Politický magazín *Cicero* otiskl 15. dubna příspěvek Mathiase Brodtkorba, dřívějšího ministra financí za SPD v Meklenbursku-Předním Pomořansku, jenž analyzuje opětovné posilování Alternativy pro Německo (AfD) a srovnává ji s rakouskou Stranou svobodných. V roce 2015 ultrapravicová AfD pomalu upadala v zapomnění. Její koncentrace na kritiku eura už přestávala voliče zajímat. Pak ovšem přišla uprchlická krize a moci ve straně se chopily radikální proudy. V roce 2017 dostala AfD skoro 13 procent hlasů. Od té doby její obliba klesala a ani pandemie jí nepomohla vrátit se do formy. Teď se ovšem opět probouzí a v průzkumech dosahuje 14 až 17 procent. Podle Brodtkorba se AfD nachází ve své třetí historické fázi. Tu první předznamenal celosvětová finanční krize, druhou krize uprchlická a třetí prý podporuje klimatická politika Zelených. Alternativa pro Německo je dnes mnohdy nazývána „všelidovou stranou“ (Volkspartei), což svědčí o její etablovanosti v politickém systému. Na východě země má stabilních 25 až 29 procent voličů. Bývalý ministr tvrdí, že aktivistická klimatická politika Zelených a SPD stmeluje příznivce CDU, FDP a AfD, kteří by už dnes vytvořili pravicovou většinu. Pohled do Rakouska podle něj ukazuje, kam „přehnaná“ ekologická politika může vést. Strana svobodných FPÖ, která se po „aféře Ibiza“ nacházela v krizi, se opět vrátila na scénu a má šanci v Rakousku vyhrát volby. Podle Brodtkorba je to tím, že to rakouská vládní koalice „přepískla“ s ekologií.

Osvícenství nebylo jen jedno

S historičkou Danielou Tinkovou jsme mluvili o tématech prvního svazku její rozsáhlé práce mapující osvícenství v českých zemích. Vysvětluje, jak se osvícenství podepsalo na formování moderního státu ve středoevropském prostoru, a také, jak se zde lišilo od modelů, jež známe ze západní Evropy.

MATĚJ METELEC

V českém povědomí se objevuje dvojí podoba osvícenství – jako modernizace a jako germanizační „temno“. Který z nich je oprávněnější?

Ty dva pohledy jsou úzce spjaty, protože i ona germanizace byla součástí modernizace habsburské monarchie. Začínala už v pobělohorském období, ale nabyla na významu v tereziánské a josefínské době právě v souvislosti se snahami o centralizaci a unifikaci správního aparátu. Němčina se měla stát základním komunikačním médiem, které by propojovalo úřady jádra monarchie, jemuž se říkalo dědičné země, tedy velkovévodství rakouské a království české. Byla to součást modernizačních snah, které cílily na sjednocení státní správy, ekonomie a financí.

Jak toto dvojí osvícenství zapadá do příběhu českých národních dějin, rámovaných národní emancipací dovršenou založením československého státu?

To je jeden z důvodů, proč mě osvícenství fascinuje – ve většině evropských zemí se s jeho počátkem datuje také počátek modernity, kdežto u nás ji spojujeme až s národním obrozením. To se ovšem s osvícenstvím částečně prolíná, časově i personálně. Máme řadu osobností, které jsou osvícenci i obrozenci, třeba Josef Dobrovský. Na druhou stranu jsou to procesy, které působí protikladně. Právě osvícenství díky modernizaci státu umožnilo vznik toho, co dnes nazýváme občanská společnost. I ty nejautoritativnější reformy osvícenského absolutismu přinášely rovnost před zákonem a poddanské reformy, které cílily na 98 procent obyvatelstva českých a rakouských zemí, v sobě nesly emancipační potenciál. A tím připravovaly, když odhlédneme od národního aspektu, moderní společnost. Dá se říct, že moderní společnost se rodí s centralizovaným moderním státem, který se formoval v tereziánské a josefínské době.

Obrození samo se rodí z dvou směrů. Jedním je vymezování se vůči centralizaci. Praha trpí tím, že ač byla kdysi centrem monarchie, kde probíhaly korunovace a kde byly uloženy korunovační klenoty, najednou stojí na periférii. S tím souvisí i pocit, že čeština, kdysi literární a úřední jazyk, je odsouvána na okraj. To vymezování bylo poměrně silné. Součástí odporu proti centralizaci byla konzervativní fronta, která se vůči reformám vymezovala zprava. Jejím hlavním představitelem byla česká historická šlechta, která hájila, vlastně sobecky, své zájmy proti osvícenskému absolutismu,

a zaštiťovala se přitom státoprávními nároky českého státu. Ale patřila k ní rovněž tradice katolického baroka – také řada příslušníků katolické církve, nejen z jezuitského řádu, byla silnými oponenty josefínských reforem. A zároveň bránili českou kulturu a české písemnictví. A pak tu byli ti, kteří na státní osvícenství reagovali spíše pozitivně, protože oceňovali, že stát rozvolnil cenzuru, sekularizoval se, zavedl povinnou školní docházku a řadu poddanských reforem. Díky tomu ostatně vyrostla generace, která byla alfabetizována a z níž vzešli čtenáři a širitelé české literatury.

Není Dobrovský vlastně jediným známým představitelem osvícenství i obrození, kdežto ostatní významní osvícenci, například Stepling nebo Seibt, se identifikovali jinak než jako Češi?

Vedle Dobrovského tu máme třeba o generaci staršího Františka Martina Pelcla a naopak o generaci mladšího Josefa Jungmanna. Všichni tři jsou osvícenci i obrozenci, ale každý řešil jiné problémy a obrození vnímal jinak. My o nich zpravidla vyprávíme chronologicky a tvoříme z jejich posloupnosti jakousi genealogii, příběh obrození. Oni ale více náleželi své generaci než té linii, kterou my do nich vkládáme. A naopak jsme z pokrokové verze národního příběhu vymazali vše, co se nám nehodilo, například zmíněné konzervativce. Přitom katolicko-konzervativní fronta v sobě měla velmi silný obrozenecký náboj.

Podílelo se osvícenské období na formách později vznikající české politiky? Většinou se jako příčina krotkosti pobřežnové české politiky a neochoty k otevřené revoltě udává Bílá hora, nebylo však osvícenství důležitější?

Když se dnes díváme na osvícenství, často tak činíme pohledem, který můžeme nazvat západní. Modelem osvícenství je Anglie nebo Francie, platí ono „ex occidente lux“ a vzorovým uspořádáním státu je konstituční monarchie. A tento model stavíme intuitivně výš než osvícenský absolutismus, který panoval ve střední Evropě. Tady existovala jiná politická tradice, jiný způsob chápání přirozeného práva a jinak se nakládalo i s myšlenkami, které přicházely ze Západu, třeba těmi Hobbesovými. Leviathan, který v Anglii položil základy k obhajobě konstituční monarchie, se do střední Evropy dostal prostřednictvím Leibnize a Wolffa a stal se obhajobou osvícenského absolutismu. Panovník byl v tomto pojetí ztělesněním absolutní moci, ale také Rozumu,

a před ním coby ztělesněným státem si byli všichni ostatní rovni. Ve středoevropském a českém prostředí se tento přístup upřednostňoval proti západnímu modelu, protože ten ustavoval v podstatě jakousi „oligarchii“ – dělení na lepší lidi, mající své zastoupení, a na lid, jenž je nemá. Kdežto tady si byli všichni před panovníkem rovni. Ve středoevropském veřejném diskursu dlouho přetrvávala idealizovaná představa panovníka coby personifikovaného rozumu a státu. A právě tato představa podkopávala projevy občanského odporu, protože cejchovala jejich představitel jako ty, kteří se bouří proti svrchovanému Rozumu.

Kant v textu Co je osvícenství říká: „Osvícenství je vykročení člověka z jeho jím samým zaviněné nesvéprávnosti. Nesvéprávnost je neschopnost používat svůj vlastní rozum bez cizího vedení. Tato nesvéprávnost je zaviněna námi samými, když její příčinou není nedostatek rozumu, ale nedostatek rozhodnosti a odvahy používat ho bez cizího vedení.“ Byl u nás tento text, který jde vlastně proti zmíněné patriarchální tradici, diskutován?

Pokud je mi známo, tento text tu výrazněji reflektován nebyl. Byly tu recipovány jiné Kantovy spisy, například Náboženství v mezích prostého rozumu se těšilo oblibě i v prostředí katolického kléru. Byly tu však – a vlastně celém Německu – vážné diskuse kolem roku 1800 o pravém a falešném osvícenství, které jsou mimo jiné ozvukem Kantova textu. Řešilo se, kdo má být osvícován, jestli se to má týkat všech obyvatel, nebo jen některých, a jestli by nebylo lepší, kdyby někteří zůstali vedeni osvícenými poručníky, protože sami k osvícenství ještě nedozráli.

Jaké byly výhody rakouského modelu formování moderního státu oproti francouzskému, revolučnímu, a britskému, konstitučnímu, který se často vyzdvihuje?

Angličané po své nekrvavé revoluci v roce 1688 a krvavé o půl století dříve ustavili systém vlády, který neměl v Evropě precedent, ale ani následovníka. A je otázka, jestli by to bylo jinde možné, jestli by se jinde stavy dokázaly konstruktivně zapojit do spoluprády. U nás se neprojevovaly příliš zodpovědně, což byl důsledek nevyzrálosti společenské elity. V Anglii ovšem na druhou stranu došlo k tomu, že se velmi dlouho neřešilo to, co v Rakousku bylo těžištěm reforem a čemu

Daniela Tinková (nar. 1973) je česká historička. Působí v Ústavu českých dějin FF UK. Věnuje se dějinám 17. a 18. století, antropologickým přístupům v dějepisectví a dějinám těla. Je autorkou řady monografií, mimo jiné *Revoluční Francie: 1787–1799* (2008), *Tělo, věda, stát* (2010), *Jakobíni v sutaně* (2011) nebo *Zákeřná mepitis* (2013). V současnosti pracuje na druhém a třetím dílu rozsáhlé syntézy *Osvícenství v českých zemích*. První díl s podtitulem *Formování moderního státu vyšel v roce 2022*.

Víte, kolik knih už napsali lidé o nás chobotnicích? 1 276 389. Milion dvě stě sedmdesát šest tisíc tři sta osmdesát devět! A víte, kolik knih napsaly mezitím chobotnice o lidech? Jednu.

Jednu knihu!



Já, Chobotnice

★ **Obrazová kniha o lidském světě očima moudrého hlavonožce vytvořila Magdalena Rutová**

Baobab

S Danielou Tinkovou o zrodu moderního státu

bychom dnes říkali „sociální zákonodárství“ – tedy otázka poddanská. Rozdíl byl do značné míry dán ekonomickým systémem: zatímco v Británii vládl ekonomický liberalismus, tady vládl státní protekcionismus. Rakousko, ale také Prusko neměly kolonie a zámořský obchod, z něhož by mohly bohatnout. Ekonomický liberalismus, který byl odpovědí na bohatství plynoucí z obchodu se zámořím, si vynucoval liberalismus politický. Z něj profitovaly hlavně vyšší a vyšší střední vrstvy. K lidu se však choval dost sobecky a moc se o něj nestaral. Města jako Londýn nebo Manchester byla ohromně bohatá, existovala tam však chudoba, jaká byla v tehdejší střední Evropě nemyslitelná.

Středoevropský prostor řešil úplně jiné problémy. Od třicetileté války tu byly vleklé ekonomické těžkosti, ohromný demografický propad, habsburská monarchie byla neustále ohrožována pokusy o uchvácení svých částí. Takže důraz byl kladen na rozvoj populace a s tím spojenou brannou moc. Z toho plynul i zájem státu starat se o své poddané – potřeboval brance a daňové poplatníky. Šlo o odlišné odpovědi na odlišné podmínky.

Francie je zajímavá v tom, že ačkoli se považuje za kolébkou osvěcenství, kdežto habsburská monarchie je onen věčný „strážce na Dunaji“, kde Josef II. udělal pár reform, ze všech výzkumů, které jsem dělala, vycházel zcela jiný obrázek. Ano, ve Francii se více diskutuje a jsou tam salony a filosofové, či spíše publicisté, kteří propagují filosofii. Ti jsou však ve skutečnosti na okraji, žijí ve vyhnanství, jsou zakazováni nebo pronásledováni. Francie řeší podobné problémy jako Rakousko – není možné zdanit privilegované stavy, monarchie je zadlužená. Francouzský absolutismus je ale proti rakouskému úplně bezzubý a panovníkovi se nikdy nepodaří monarchii zreformovat. Naopak v habsburské říši proběhlo od nástupu Marie Terezie po smrt Leopolda II. dvaapadesát let reform. Takto úspěšnou reformní politiku žádná jiná monarchie neuskutečnila a Francie nejméně ze všech. Tam ty pokusy selhaly vlastně hned, a kumulace problémů ekonomických, politických a nakonec i intelektuálních vedla k revoluci. Díky graduálním reformám se podobnému vývoji v habsburské říši podařilo zabránit.

V souvislosti s Josefem II. mluvíte o „revoluci shora“ a „despotismu obecného blaha“. První termín si zpravidla spojujeme se Stalinovou „druhou revolucí“, druhý s jakobínskou fází Francouzské revoluce. Znamená to, že Josefovy reformy byly srovnatelně radikální?

Ta narážka nebyla na Stalina, ale na to, že Josef je někdy označován jako „revolucionář z boží milosti“. A hlavně jsem tím chtěla upozornit, že jeho reformy skutečně byly velice radikální, a přitom využívaly „revolučního potenciálu“, který vycházel zdola. Šel vstříc těm nejnižším společenským vrstvám, realizoval celou řadu poddanských reform, které omezovaly vrchnosti. Řada jeho reform připomínala kroky Ústavodárného shromáždění z první fáze Francouzské revoluce.

Despotismus obecného blaha spočíval v tom, že Josef se s nikým příliš neradil. Rady si vyslechl, ale rozhodl se vždy sám a prosazoval svá rozhodnutí autoritativním až bezohledným způsobem. Nejvíce se s nimi ztotožňovala střední část úřednických vrstev, ty je přijaly zcela za své. Tito úředníci měli skutečně za to, že slouží obecnému blahu, rozkvětu země a všem poddaným, být jim možná dělalo radost, že mohou trochu škodit aristokratům.

Na jednom místě říkáte, že iniciativy zdola nebyly vítány, a zároveň ukazujete,

že pro reformy byli významní jejich realizátoři na různých stupních státní hierarchie, často z nešlechtických, měšťanských vrstev. Není to rozpor?

Záleží na tom, jak definujete ono „shora“ a „zdola“. Shora ta úřednická místa vznikají, shora se vytváří celý ten aparát, ale jsou to ti, kteří působí v něm, tedy dole, kdo ty reformy, často s nadšením, uskutečňují. Dobře je to vidět na katolickém kléru. Církev je jednou z institucí, které se Josef II. intenzivně snaží reformovat, a mladá generace farářů, kterým je pětadvacet, třicet let, od jeho reform

se podobným „dělníkům státu“, na nichž všechno reformní úsilí stálo, mi přišlo důležitější než zabývat se osobnostmi panovníků.

V knize mluvíte o „objevení lidu“. Co tím míníte?

Já se v prvním dílu soustředím vyloženě na státní perspektivu. V druhém, který právě dokončuji, se budu věnovat osvěcenství společnosti a více se tam objeví i to obrození. Ale lid figuruje v obou částech. Objevení lidu znamená objev toho, že lid je pilířem státu a jeho prosperity, a učinily jej státní orgány.



Daniela Tinková. Foto Viktorie Hlavačková

očekává hrozně moc a bere je za své poslání. A cítí velký odpor vůči všem těm prelátům, dnes bychom řekli církevnímu establishmentu, který se proti nim staví.

Osobnostem Marie Terezie a Josefa II., jakkoli jsou to hybatelé, se v knize téměř nevěnujete. Znamená to, že považujete struktury za podstatnější než „roli jedince v dějinách“?

To je dáno tím, že mě zajímají české země. Životopisů Marie Terezie i Josefa II. jsou mračky, kdežto já jsem chtěla jako ústřední „hrdinu“ mít právě české země. Oba panovníci měli nepochybně silnou vizi, která se ovšem musela potýkat s realitou a potřebami monarchie. A také jsem nechtěla pořád dokola psát „Marie Terezie zavedla“, „Josef II. zavedl“... Chtěla jsem přenést pozornost i na ty, kteří na jejich reformách měli svůj podíl. Ony totiž ty reformy byly zpravidla kolektivní práce a padaly i radikálnější návrhy, být na ně třeba nedošlo. O těch dalších osobnostech se často neví, a přitom pocházely z českých zemí, jako můj „oblíbenec“ Kressel von Qualtenberg. Prošel v podstatě všemi tehdejšími stěžejními komisi, podílel se na všech reformách. Věnovat

Najednou státníci a národohospodáři začínají o lidu přemýšlet jako o konstitutivním prvku, na němž moderní stát stojí. Branci, daňoví poplatníci, ti, kteří pracují v zemědělství, což je tehdy naprosto klíčová práce, tvoří devadesát procent společnosti – a do té doby se o jejich situaci a síle nikdy tolik nediskutovalo. Z těchto diskusí pak vyplyne i zavedení povinné školní docházky.

A jejím důsledkem je také rozvoj veřejnosti, kterému se budete věnovat v druhém dílu...

Ano, rozvojem elementárního školství vlastně stát uvede do chodu i sféru veřejnosti. Ale také k tomu přispěje uvolněním cenzury, uvolněním publikačního trhu, koncem cechovních pravidel, která jej do té doby svažovala. To, jak silná veřejná sféra se vytvořila, stát až překvapilo. Když potom došlo k Francouzské revoluci a objevovaly se snahy znovu zavádět cenzuru, už to nebylo možné. To, co fungovalo ještě na počátku vlády Marie Terezie – tedy o čem se nebude psát, na to lidé zapomnou –, už tehdy prostě nebylo možné. Lidé se naučili hledat informace a věděli, že chtějí vědět. Až v té době se rodí politická

propaganda, která předtím nebyla potřebná. Neexistovala totiž žádná skutečná „veřejnost“, v podstatě stačilo zakazovat a cenzurovat. O tom budu psát ve třetím dílu.

Nejkratší etapa státního osvěcenství je ta leopoldovská, která trvala jen dva roky. Leopold II. z vaší knihy působí stejně reformně orientovaný jako jeho bratr, ale pragmatičtější...

Názory na Leopolda se velmi liší. Někteří v něm vidí liberála, který byl ochoten přistoupit na konstituční uspořádání monarchie, jaké zavedl v Toskánsku. Rychle však pochopil, že to není možné a že stavovské elity v dědičných zemích jsou příliš konzervativní. Někdo z něj dělá naopak cynika, kterému šlo jen o udržení své „státní linie“. Skutečností je, že na trůn přichází už jako zralý muž s řadou zkušeností, který chápal, že nemůže jít hlavou proti zdi. V situaci, kdy v Uhersku a Jižním Nizozemí hrozila vzpoura a jak církev, tak šlechta byly k trůnu kritické, obětoval věci, které byly nekontroverznější, aby udržel jádro osvěcenského absolutismu.

Osvícenství dlouho mělo převážně kladné znaménko – směřovalo proti tmářství a pověře, podnítilo vzestup vědy. Ale po druhé světové válce a holocaustu se začala objevovat i kritika z pozic levicových, odmítající jeho instrumentální racionalitu. Jak si osvěcenství stojí dnes?

Osvícenství nebylo jedno. Jiné je francouzské, anglické nebo středoevropské. Spíš než jeden pohyb je to široká škála. Nabývalo liberálních i zcela autoritativních forem, které chtěly řídit společnost jako stroj. Kritiky, ať už zprava nebo zleva, mají své opodstatnění, včetně kritiky instrumentalizace vědění. Ale nepokrývají celé spektrum osvěcenských názorů. Moderní doba si při kritice osvěcenství z jeho plurality vždy něco vybírá. Historik by ale měl vrátit epochu, kterou se zabývá, době, v níž se odehrávala.

Považuji třeba za zásadní – a vidím v tom i jistý aktualizací potenciál, protože dnes se opakovaně diskutuje, co všechno privatizovat –, že jsme byli jedna z prvních zemí, která se ujala jako stát zdravotnictví a školství. A my z toho vlastně dodnes žijeme. Už v tereziánské době se vytvořila státní zdravotnická soustava, v jejímž rámci stát přebíral zodpovědnost za veřejné zdraví. Asi nejviditelnějším výsledkem byla očkovací kampaň proti pravým neštovicím, která tu začala v roce 1803 a snad nikde nebyla tak rozsáhlá. Díky sepětí s byrokratickým státem se tak české země ve třicátých letech 19. století staly nejproočkovanější zemí na světě, byť očkování nebylo povinné.

Je osvěcenství projekt, který spíš selhal, anebo nebyl dotažen, protože jej přerušila Francouzská revoluce a následně i romantismus a moderní nacionalismus?

Opět tu záleží na tom, co si představujeme pod osvěcenstvím. Obvykle se tvrdí, že s revolucí osvěcenství končí, ale například Eduard Winter považuje za osvícence ještě Bernarda Bolzana a jeho kruh. Byl blízký josefínskému katolicismu, nesl v sobě silný osvěcený étos a byl výrazně nadnacionální. Bolzanovci vlastně byli jedni z posledních, kteří drželi jasně protinacionalistickou linii. I kdyby nepřišla revoluce, k nějaké proměně myšlení by nepochybně došlo s nástupem nových generací. K možnosti, že by se neprojevil či nezrodil nacionalismus, jsem spíš skeptická. Ale na druhou stranu, když se podíváme na to, co bylo do velké míry obsahem osvěcenství, tedy na ono osvěcování, tak to stále pokračuje. Alfabetizace, šíření vzdělanosti, formování institucí, které se zaměřují na to, aby lidé měli přístup k informacím, včetně internetu, to nikdy neskončilo.

A2 **ADVOJKA.CZ**

Kdo poslouchá Ádvojku, zlobí.

NAŠE TEXTY NOVĚ TAKÉ V AUDIO PODOBĚ.



SOUNDCLOUD.COM /ADVOJKA

POP MESSE **BRNO** **28–29/7 2023**

TOMMY CASH
YOUNG FATHERS
HUDSON MOHAWKE
HELENA HAUFF • CLARK
MAX COOPER • LANKUM
PANDA BEAR & SONIC BOOM

ANNET X & CHAMPION SOUND • VENTOLIN • DOS MONOS
 SNAPPED ANKLES • 58G • SKIN ON SKIN • KOKOKO
 P/\ST • GROVE • DLINA VOLNY • KALLE • MAREUX
 BERLIN MANSON • LAZER VIKING

a mnoho dalších...

popmesse.cz

Tickets goout.cz

Za fireční podporu statutárního města Brna a Jihomoravského kraje. Oficiální partner: Generální mediální partner: Mediální partner:

BRNO **jižomoravský kraj** **Čepi** **Česká televize** **N**

KABINET MÚZ

Sukova 4 / Brno
www.kabinetmuz.cz

100 % Culture | 100 % Vinyl | 100 % Vegan

 DOPELORD (PL) WEEDPECKER (PL) ACID ROW pátek 28. 4. 2023	 PORTRAYAL OF GUILT (USA) MÜSCLE WÖRSHIP (USA) PROTIJED sobota 29. 4. 2023	 STONED JESUS (UA) SLOTH úterý 9. 5. 2023
 GERDA BLANK (NZ/GB) SINKS čtvrtek 11. 5. 2023	 MESSA (IT) ŠIMANSKÝ NIESNER úterý 16. 5. 2023	 BORIS (JPN) ASUNOJOKEI (JPN) OR čtvrtek 25. 5. 2023

Ziny, těla, materiály

Cut & paste v éře postdigitality

Co znamená vyrábět tištěné ziny po dovršení digitální revoluce? A kde najít teorii, která by popsala současnou situaci a zároveň uchovala něco z radikálnosti média, které náleží 20. století? Kniha Miloše Hrocha *Vystřižni – nalep se při sledování současných subkulturních tiskovin* ubírá cestou nového materialismu.

ONDŘEJ SÝKORA



Projekt Viktora Vejvody na Spring Zine Party 2019 v pražském klubu Eternia. Foto Marie Fišerová

Jak čist dějiny subkulturního tisku a k čemu nám mohou být? Co zbylo z revoluce? Odpor proti čemu? Participace na čem? A je možné navázat na tradiční výzkum subkultur a fanouškovská studia a obohatit je o novou citlivost k materiálům? To je několik otázek, které se vracejí v knize hudebního publicisty a mediálního teoretika Miloše Hrocha *Vystřižni – nalep*. Pokud jde o českou zinovou scénu, dalo by se říct, že publikace s podtitulem *Jak post-digitální tisk a ziny vzkřísily papírová média* navazuje zhruba tam, kde končí kolektivní knižní projekt *Křičím: „To jsem já!“* (2017; viz A2 č. 6/2018). Předchozí soubor přibližoval dějiny samizdatové a zinové subkultury od osmdesátých let a rekapituloval osudy třeba dnes už legendární Hluboké orby, Bloody Mary nebo Bažiny. Materiál pro novou práci, která je výsledkem doctorského výzkumu, autor sbíral mezi vydavateli zinů jako Kolyma Tales, Mazinerie nebo Drzost a mezi současnými nezávislými tiskaři či tvůrci autorských publikací jako Kudla Werkstatt, Punx23 nebo Fatcat Press.

V éře cloudu

Aby ale nedošlo k mýlce: kniha je sice svého druhu průvodcem, terénní výzkum a „účastněné pozorování“ přímo v ateliérech a pokojích tvůrců nebo na zinových festivalech je ale jen jednou z jejích částí. Mimo to publikace nabízí obecný úvod do dějin fenoménu zinů (od vzniku participativní kultury přes boom sci-fi literatury a punkovou vlnu až

po fotoziny) a především klíčovou teoretickou část. Ta skrze hledání jazyka teorie pro novou situaci dochází k určitému přehodnocení dosavadního popisu. A vlastně k odbornému manifestu nové „materiální“ teorie.

Krátké kapitoly ve výsledku mohou sloužit jako praktický manuál pro studenty mediálních studií a sociálních věd. Těm kniha pomůže zorientovat se v různých „čteních“ subkultury zinů a autorských publikací a ukáže jim, kudy se vydat dál při zkoumání postdigitální praxe. Z pohledu archeologa médií přitom autor hledá přístup, který by překlenul propast mezi starým a novým materialismem a který by pomohl redefinovat vnímání zinů v éře cloudu.

Archeologie médií

V roce 2020 množství hmoty vytvořené člověkem – takzvané antropogenní hmoty – poprvé překročilo suchou hmotnost (bez vody a tekutin) veškerého života na Zemi, včetně lidí, zvířat, rostlin, hub a dokonce i mikroorganismů. Na první pohled se tato informace, s níž přišli vědci v posledních letech, zdá být bez přímé souvislosti s knihou o fanzinové kultuře. Ta je tradičně vnímána jako pole rezistence vůči hegemonní kultuře, jež je dnes považována za „ničitelku“ planety. Autor nás ovšem od prvních stránek nenechává na pochybách, že s klasickými výklady subkulturní praxe a výroby v duchu DIY si už nevystačíme. Vyrovnává se s Henrym Jenkinsem, Stuartem Hallem nebo Dickem Hebdigem a jeho

prací *Subkultura a styl* (1979, česky 2012; viz A2 č. 21/2012) a namísto čtení materiálů jako sociálních nebo politických znaků jde ve stopách nejnovějších výzkumů materiality. Navazuje mimo jiné na přístup, který známe z díla finského teoretika Jussiho Parikky, autora knih *Geologie médií* (2015, česky 2020) a *Co je to archeologie médií*, (2012, česky 2022).

Viděno z této perspektivy, ziny dnes jako by už nevstupovaly primárně do opozice vůči vládnoucímu diskursu, ale do daleko složitějších vztahů vůči digitálním technologiím samotným, metafoře cloudu, hegemonii imateriálního a dominantním konceptům udržitelnosti. Tím, že záměrně pracují se zastaralými technologiemi, se ovšem stávají součástí antropogenního dědictví s nezanedbatelnou environmentální stopou (tu řeší například výtvarnice Juliána Chomová recyklací materiálů a hybridním sítotiskem). Prostor, který je věnován sporu Bruna Latoura s Pierrem Bourdieuem, naznačuje, že teorie by měla směřovat k rozšíření původního „literárního pole“ o působení a jednání ne-lidských aktérů. Takové rozšíření nám pak umožní vidět, jak se tradičně oddělované světy ve skutečnosti skládají do nových sítí.

Kdo je zrovna nablízku

„... risograf stál hned vedle postele, obývacímu pokoji dominoval pracovní stůl se sítotiskem a čerstvě vytištěné stránky nového zinu Spiritistky se sušily hned vedle vypraného prádla na sušáku. Jako by všechno v bytě bylo podřízené procesu výroby zinu: v koupelně se vymývaly nástroje, ložnice voněla tiskem, v obýváku byly rozmístěné schnoucí stránky a do procesu výroby se zapojila dokonce i kočka, když na některých papírech zanechala stopy svých tlapek.“ Pasáže z živého prostředí pražské scény při čtení mohou lehce bolet – už proto, že s teorií předchozích částí nelicují tak samozřejmě, jak se text snaží předestřít. Je nicméně důležité s autorem reportážní cestu absolvovat až do konce: teprve ve výpovědích jednotlivých umělců se totiž konkretizují švy, střihy a lepkavost, které tvorbu zinů provázejí. „Zahrnu do procesu kohokoli, kdo je zrovna nablízku,“ říká autorka Mazinerie Marie Fišerová. „Nějaký stránky dělala jedna holka z Třince, nikdy jsem ji neviděla,“ zaznívá od Martiny Malinové, tvůrkyně zinu Drzost. Kapitoly věnované nejruznějším podobám participace, tělesnosti a emocím, ekonomickým důsledkům v současných prekarizovaných kulturních podmínkách nebo mytologii tiskáren značky Xerox pulsují životem celého „zinového pole“.

Ukazuje se, že narativ vzkříšení z podtitulu knihy se netýká ani tak zinů coby médií, ale spíše našeho vztahu ke starým přístrojům jakožto novým sociálním „aktérům“: například hackování tiskáren, které využívá třeba Lukáš Parolek, je kýženou praxí mimo pravidla. „Zinová asambláž zahrnuje užité materiály, technologie, grafický design a senzorické kvality, ale také reprezentace, významy, sémiotiku, lingvistiku – nebo samovydatelské paradigma, ekonomické možnosti a distribuční, produkční a konzumační praktiky. Zinová scéna pak tvoří asambláže asambláží: těl, prostorů, papíru a jiných materiálů, strojů a kapitalů.“

Tím, že kniha stopuje médium zrozené ve 20. století až do živé současnosti a nabízí teorii pro 21. století, se vlastně původní časová „propast“ mění v území napětí a inspirace. Najdeme zde i rozmanité nástroje pro nové uchopení fenoménů, jejichž možný dopad není zatím přehledný, ať už se jedná o radikální 3D tisk, decentralizované sociální sítě nebo třeba DIY laboratoře operující na území sdílené „občanské vědy“.

Autor je spolupracovník redakce.

Miloš Hroch: Vystřižni – nalep. Jak post-digitální tisk a ziny vzkřísily papírová média. Akropolis, Praha 2022, 184 stran.

Obsad'me univerzity!

Boj akademiků za mzdy a demokracii



Úspěšné prosazení demokratizace univerzitní samosprávy závisí na konsensu mezi různými segmenty. Foto Petr Zewlakk Vrabec

Vládní arogance možná donutí vysokoškolské pedagogy i studenty – zvláště ty z humanitních oborů – k zakládání stávkových výborů a obsazování univerzit. Trvalý úspěch jejich zápasu je však nemyslitelný bez vytvoření demokratického spojení s ostatními pracujícími.

TOMÁŠ SCHEJBAL

Proč jsou příjmy humanitních akademiků tak nízké? Filosofka Lubica Kobová shledává jednu z příčin tohoto stavu v jejich sebeidentifikaci s vyšší střední vrstvou, přestože reálně jsou spíše třídou práce (viz A2 č. 7/2023). Tento sebeklam se pojí se studem vysokoškolských pedagogů a pedagožek přiznat si nedůstojnost svého ohodnocení a snahou kompenzovat ji domnělou prestiží. Kobová vidí řešení v akceptaci reálné třídní identity. To by mohlo otevřít nový horizont společných zájmů s jinými skupinami pracujících. Dělníci z žatecké továrny jihokorejské firmy Nexen či kurýři Woltu ostatně vstoupili do stávek už během letošního února. Přestože Vysokoškolský odborový svaz zorganizoval 28. března výstražnou stávku, jeho předseda Petr Baierl v rozhovoru pro Aktuálně.cz odmítl rámovat protest jako protivládní, neboť akademici prý často volí pravici. Dokonce zmínil svou snahu eliminovat příliš radikální hesla transparentů, pokud by překročila schválené meze mzdových požadavků.

Tyranie průměrnosti

Podle filosofa Radima Šípa problém českých vysokých škol netkví jen v nespravedlivém přerozdělování peněz na úkor společenských věd, ale také v nespravedlivé distribuci moci, vedoucí k průměrnosti české vědy jako takové. Z tohoto stavu viní klientelistické akademické sítě v univerzitních strukturách. Dodejme, že Max Weber viděl hlavní problém profesionálů

moderní vědy v průměrnosti již před sto lety, když vysvětloval příčinu byrokratizace řízení univerzit. Místa asistentů podle něj obsazují ti, kdo jsou nejloajálnější k profesorům a správě univerzity. Příkladem budiž politizovaný spor o Ústav pro studium totalitních režimů pod vedením Ladislava Kudrny jako ukázka kádrování a protekce „spolehlivých“ pracovníků na úkor těch intelektuálně zajímavých. Technokracie, závislost výzkumů na zájmech armády či soukromých donátorů a kult pracovních týmů rozvoji tvůrčích osobností také nepomáhají.

Šíp se nicméně pokusil pojmenovat problém specifické pro český vzdělávací systém. Prvním z nich je kontinuita elitářství humboldtovské koncepce univerzity, zrcadlícího hierarchii pruské armády. Akademické senáty podle Šípa nepředstavují skutečnou kontrolu moci, neboť ta se koncentruje v klíčových pozicích rektora, děkana a předsedů senátů a komisí. Druhým problémem je kontinuita normalizace v podobě klientelistických sítí a jejich bojů o finance a vliv. Obě tendence se přitom překrývají a jejich příčinou je nedůslednost demokratizace akademické půdy po roce 1989. Důležité jsou také vazby na mocné „řešitelské týmy“, neboť v mentálním nastavení členů oborové komise Grantové agentury Akademie věd ČR má větší hodnotu drobná vědecká práce kolektivů než inovativní nápady jednotlivců.

Přestože stěžejním programovým heslem Občanského fóra byl „návrat do Evropy“, do akademických struktur nebyly implementovány instituce studentské samosprávy v podobě rad, do nichž studenti kandidují za politické strany a zdola kontrolují činnost vedení. Otázka je, zda pravicově orientovaní zástupci generace roku 1989 fungování těchto struktur nerozuměli, nebo je odmítali s tím, že jde o výdobytky radikálně levicových vzpour „dlouhých sedmdesátých let“ na Západě. Ať už čeští akademici a studenti svým západním kolegům rozuměli málo, anebo naopak až příliš, rozhodli se vrátit k univerzitní tradici 19. století – s feudální strukturou i s trapnými taláry, kloboučky, žezly a řetězy. Případy

sexuálního obtěžování jsou pak jen dalším z mnoha příkladů zneužívání nekontrolované moci.

Stávkující inteligence

„Už ani korunu!“ vzkázal premiér Petr Fiala akademikům a akademičkám reprezentovaným Petrem Baierlem, který jejich zájmy hájí v uctivém předklonu s cílem nepopudit vládu. Třídní sebeklam a zjevné autoritářské sklony bohužel mohou akademické obci i studujícím bránit ve vytvoření aliance s dalšími skupinami pracujících. Rozpojit uzavřený kruh stavovské sebezahlednosti a zvolit si moudřejšího předsedu však není jen v zájmu několika profesních skupin. Jde o formování konsensu na požadavcích demokratického národa, jenž by mohl konkurovat šovinistickému lidu reprezentovanému na Václavském náměstí krajně pravicovými populisty, hrajícími mimo jiné i na strunu resentimentu vůči „inteligenci“, jež je rámována jako „nepřítel českého lidu“.

Největší slabinou Šípyvy analýzy je, že neřeší, jak univerzity demokratizovat. Standardním nástrojem by mohlo být přijetí nového zákona o vysokých školách, jenž by kontrolní instituce implementoval shora v naději, že je akademická scéna uvede v život. Protože taková varianta je v případě současné vládní koalice nemyslitelná, nezbyvá než prosazovat reformy zdola. Neznámou v řešení tohoto příkladu jsou ovšem zájmy přírodovědných a dalších privilegovaných oborů, saturovaných právě nerovným přerozdělováním moci a peněz. Úspěšné prosazení demokratizace univerzitní samosprávy totiž závisí právě na konsensu mezi různými segmenty.

V následujících týdnech a měsících je každopádně potřeba na akademických pracovištích zakládat stávkové výbory, o nichž hovořil 31. března předseda školských odborů František Dobšík. Tyto orgány by mohly pomáhat při koordinaci, pokud by se akademici a studenti rozhodli obsadit své fakulty a univerzity a přimět vládu k akceptování aspoň hlavních požadavků.

Autor je doktorand historie na FF UHK.

ULTIMÁTUM

Zacyklené myšlení

MARTA MARTINOVÁ

Jak ukázalo šetření Centra pro výzkum veřejného mínění publikované na konci minulého roku, Češi a Češky hodnotí zatížení silniční dopravou jako silně negativní. Dopravní situace dokonce mezi jevy, které negativně ovlivňují životní prostředí, vede. A za sdíleným dojmem, že automobilové zplodiny se krotit moc nedaří, jsou i tvrdá data: podle Eurostatu Česká republika dlouhodobě uzavírá třetinu států Evropské unie, u nichž nemoci související se znečištěním ovzduší nejvíce zkracují věk dožití obyvatelstva, a stejně tak třetinu zemí s nejvyšším počtem úmrtí na silnicích. Dalo by se tedy očekávat, že veřejnost bude tláčit na politiky, aby s tím něco udělali. Je to ale spíše naopak. Jakmile se objeví občanská iniciativa, která na problémy spojené se silniční dopravou upozorní, komentáře na sítích se hemží „zelenými mozky“, „komouši“, „magory“ a „ekoteroristy“.

Aktuálně budiž vášně myšlenka plošného snížení maximální rychlosti v metropoli, která se pyšní tím, že její nejdůležitější náměstí protíná magistrála. Iniciativa Poslední generace uspořádala v rámci akce „30 pro Prahu“ během března a dubna celkem deset pochodů za zklidnění dopravy a plošné omezení rychlosti na 30 km/h, jimiž si dovolila na chvíli zpomalit provoz. V akcích prý hodlá pokračovat tak dlouho, dokud její argumenty nezačnou brát politici vážně – a to může trvat opravdu velmi dlouho, byť má iniciativa na své straně i mnohé odborníky.

Myšlení veřejnosti je totiž v otázce dopravy plné zacyklených paradoxů. Jsme národem nadšených cyklistů a cyklotrasy aktuálně budujeme jako o život – ale jen jako volnočasové asfaltové dálnice ukusující další zbytky příměstské přírody; naopak cyklopruhy ve městě jsou stále považovány za nesmyslnou módu. Hořkujeme nad tím, jak upadá fyzická kondice dětí a že my jsme v jejich věku chodili pěšky do školy a celé odpoledne trávili na vzduchu – a pak přenecháme autům další kus ulice a park předáme developérům. Na přechodu pro chodce považujeme za normální čekat, dokud kolona spěchajících motoristů nepřejede. Částečně ze skromnosti, nechceme přece nikoho zdržovat – ale také ze strachu, že nás některý řidič přehlédne, jak jsme to mohli vidět na nedávném kamerovém záznamu zachycujícím, jak dodávka v plné rychlosti srazila přecházející pár i s kočárkem. Když demonstrující zablokují provoz, může nás vzít čert – ale když nával osamocených automobilistů ucpe ve špičce i pruh určený pro hromadnou dopravu, nadáváme na ty nahoře, že se tunely, mosty a obchvaty nestavějí dost rychle.

Aktivistky a aktivisté, kteří na problém se stále rostoucím automobilovým provozem upozorňují, nemají samozřejmě žádné všespásné řešení pražské dopravní situace a používají metody, které veřejnost rozčilují. Jenže pokud dosáhnou třeba jen toho, že se na chvíli zamyslíme, jestli Prahou chceme radši pouze rychle projet někam jinam, anebo v ní kvalitně žít, budou mít velkou zásluhu. Doba po nás totiž chce opravdu hodně: v mnoha ohledech změnit svůj přístup i myšlení. A doprava ve městech představuje v balíčku aktuálních průšvihů ten nejnásilněji řešitelný.



Tatiana Ťibuleac
Sklenněná zahrada
Přeložila Jarmila Horáková
Větrné mlýny 2022, 224 s.

„Já bych přilnula i k žiletce, kdyby mě hladila a házela mi chleba,“ říká vypravěčka oceňovaného románu moldavské spisovatelky Tatiany Ťibuleac. Skleněná zahrada je retrospektivně seskládaným příběhem dívky, kterou někdy kolem roku 1980 adoptuje z dětského domova starší, trochu podivínská Ruska. Malá Moldavanka od Tamary Pavlovny dostane ruské jméno Lastočka a musí jí pomáhat s úmorným pololegálním byznysem – sběrem a prodejem lahví. Vyprávění, plné časových skoků a zámlk, střídá syrovost se snovou lyričností a načrtává obraz kišiněvského předměstí, kde i silné ženy chřadnou a těch pár zbývajících mužů už to většinou vzdalo. Kdesi na pozadí mezitím běží velké dějiny, k nimž se odkazuje bez obvyklého politického kýče. To, co v Moldavsku vybudoval Sovětský svaz, nestálo za moc, ale pořád bylo co ztratit: proto se lidé ze sousedství bojí víc perestrojky než Černobyli a největší ranou je Gorbačovův protialkoholní zákon, který Tamaře zničí její „skleněný“ byznys. Vyhlášení nezávislosti a „národní obrození“ jako by probíhaly mimo Lastoččin svět – ví, že lidé jako ona mohli leda přihlížet. Diví se, proč má její rodný jazyk mít jiné jméno (ostatně teprve letos parlament odhlasoval, že oficiální jazyk země se nejmenuje moldavština, ale rumunština), a ani ruštiny, kterou své traumatické vzpomínky prokládá, se nechce vzdát. Ze současné moldavské literatury u nás v poslední době vyšly hlavně prózy s náběhem ke komunální satíře. Je dobře, že s Tatianou Ťibuleac přichází úplně jiný hlas.

Michal Špína



Rosa Liksom
Řeka
Přeložil Vladimír Piskoř
Pistorius & Olšanská 2022, 216 s.

Kdo čte rád literární šarady, směle se může pustit do novely Řeka finské autorky Rosy Liksom. Děj probíhá na dalekém severu v době finských bojů za suverenitu mezi lety 1939 a 1945, v dějinném rámci druhé světové války. Ovšem v celém textu je toliko jedna indicie určující přesně historický čas a místo konfliktu. Stejně tak nepodstatné je jméno hlavní postavy, pro jejíž příběh autorka zvolila ich-formu. Zdůrazňuje tím nejspíš působivost své umělecké výpovědi a její všelidskou univerzalitu. Tématem knihy je vyhnanství a návrat, jež se jako červená nit vinou lidskými dějinami. Hlavní hrdinka, třináctiletá dívka, spolu se svými blízkými v zástupu vyhnanců z Karélie žene podzimem stádečko krav na západ přes Finsko do švédského azylu a pak zase zpět. Krávy nemají mnoho co přežívat, protože je zima a seno není žádné, a lidé co zažít – je to exodus. V té odezvě dávné doby shledáváme část dnešku – jinde, v jiných podmínkách, s jinými lidmi, ale stejnými příběhy a povahami. Autorka si neodpustila feministické líznutí: dívka Martta platí vojákům tím, že si od nich za propustku nechá udělat cunnilingus (našlo by se toho více). Rosa Liksom zaujme též líbezným popisem lesního tripu s lysohlávkami, jež ocení i obec „Kráske Lesa“. Řeka je iniciační příběh, a navíc parodie na národní neorealismus v jeho literární podobě: všechny ty infantilní stavby bunkrů z chroští za kůlnou, policejní honičky na šlapacích tříkolkách a výpravy za kopečky s ruksakem kontrabandu tím získaly čtivý pandán.

Vít Kremlička



Jiří Adamovič, Václav Cílek, Kamil Podroužek
Vlhošť. Hora v labyrintu skal
Dokořán 2022, 325 s.

Běžní turisté ten kraj znají jako Kokořínsko, zasněcenci jako Polomené hory a trampové jako Roverské skály nebo jednoduše Roverky. Severozápadní výběžek CHKO Kokořínsko, v němž se stýkají pískovcové sedimenty svrchní křídý s vulkanickými znělci, je pozoruhodně členitá oblast, kterou lidé osídlili už v mezolitu. Dominují jí dvě ikonické hory Ronov a Vlhošť, přičemž druhá jmenovaná je extrémně zajímavá z geologického hlediska. Sedimentolog Jiří Adamovič, geolog Václav Cílek a stavební historik a etnolog Kamil Podroužek knihou o Vlhošti vytvořili fascinující poctu zdejší krajiny, v jejímž odhaleném 185 metrů vysokém pískovcovém profilu „jsou zaznamenány události odehrávající se během časového intervalu dvou milionů let“. Rozhodně nejde o suchý popis – ponor do prehistorie a vývoje jednotlivých geologických vrstev je imaginativním cvičením i pro člověka, který o horotvorbě tuší pramálo. Důraz je ale kladen i na poznatky historické, archeologické, kulturní, etnografické, dokonce spirituální. První část, sepsaná Adamovičem a Podroužkem, je exaktnější – dozvíme se mnohé o usazeninách, vodě v krajině, lomech i osídlení. Cílkova část, nazvaná Obcházení hory, je čtivá a rozmáchlé esejistická. Čtenáře se snadno zmocní touha objevovat tuto krajinu na vlastní kůži: toulat se po dávných cestách vysekaných ve skále nebo úzkých pěšinách podél pítoreských skalních bloků, nocovat pod skrytými převisy a obdivovat pokroucené borovice na vrcholcích skal i temné bukové lesy, rostoucí na vulkanickém podloží.

Karel Kouba



Daniela Tinková
Osvícenství v českých zemích I. Formování moderního státu (1740–1792)
NLN, Praha 2022, 624 s.

Rozsáhlá syntéza historičky Daniely Tinkové (viz rozhovor na straně 26) mapuje osvícenskou epochu, spojenou v habsburské monarchii s vládou trojice reformních panovníků: Marie Terezie, Josefa II. a Leopolda II. První z plánovaných tří svazků se věnuje zrodu moderního státu v letech 1740 až 1792. Ačkoli jsou s tehdejšími reformami často identifikováni zmínění monarchové, autorka ukazuje, že osvícenský absolutismus představovali také – a možná především – vyšší i nižší příslušníci byrokratického aparátu, kteří často pocházeli z nešlechtických vrstev. K těmto „hrdinům“ knihy patří například Franz Karl Kressel von Qualtenberg, který se narodil u Litoměřic, uměl česky a zasedal takřka ve všech klíčových komisích, jež spoluutvářely vládu Marie Terezie a jejích synů. Tomuto „osvícenství shora“, mnohdy nadšeně prosazovanému nejen zmíněným aparátem, ale i proreformním nižším klérem, se povedlo to, na co například vládcové předrevoluční Francie neměli dost sil: upravit poddanství do podoby pro lid snesitelné, vnutit církvi vůli státu a do jisté míry i omezit vliv vysoké šlechty. Tím byly vytvořeny nejen podmínky pro národní obrození, které je dodnes počátkem příběhu o emancipaci českého národa, ale také pro specifické středoevropské pojetí modernity. To se lišilo jak od modelu anglického, spjatého s liberalismem a konstituční monarchií, tak francouzského, jenž se nesl ve znamení revolučních posunů od monarchie k republice, a jeho stopy můžeme pozorovat dodnes.

Matěj Metelec



On se bojí (Beau Is Afraid)
Režie Ari Aster, USA, Kanada 2023, 179 min.
Premiéra v ČR 20. 4. 2023

Režisér Ari Aster po hororech Děsivé dědictví a Slunovrat přichází s ambiciózní novinkou On se bojí. Úspěch předešlých snímků mu umožnil do díla, které se zprvu tváří jako černá komedie, ale postupně se mění spíše v psychoanalytickou pouť hrdinovou myslí, angažovat Joaquina Phoenixe. Protagonista Beau měl těžký porod, který málem nepřežil, a o zhruba čtyři dekády později je vidět, že těžký byl celý jeho život – především kvůli jeho komplikovanému vztahu s matkou. Tu se hrdina během bezmála tříhodinového filmu snaží navštívit, ale sám osud jako by nechtěl, aby k tomu došlo. První půlhodina stopáže připomíná „jobovské“ coenovské tragikomedie plné vršících se neštěstí, ale v ještě zhuštěnějším a absurdnějším podání. Režisér chtěl snímek původně pojmenovat Disappointment Boulevard – se zřejmou narážkou na Wilderovu klasiku Sunset Boulevard (1950), vyprávějící o ambivalentní povaze Hollywoodu. Tento film Aster přímo cituje, ostatně celá jeho novinka je jakousi hrou s Hollywoodem, respektive s těmi nejobskurnějšími zákoutími hollywoodské kinematografie od Davida Lynche po Charlieho Kaufmanna. S přibývajícími minutami se však absurdní satirická jízda hrdinovým podvědomím mění v přehlídku režiséřských nástrah a pastí, o jejichž líčení se tvůrci starají více než o protagonistu. Navzdory hereckému nasazení Joaquina Phoenixe, jenž je přesvědčivý obzvlášť v tišších, intimních scénách, tak film až moc okázale hýří nahodilými nápady. A narůstá podezření, že neurotická odýsea nikam nepovede.

Tomáš Stejskal



Shifted Realities
Galerie Rudolfinum, Praha, 16. 3. – 11. 6. 2023

Cítíte se ztraceni v realitě a máte občas problém rozeznat, co je skutečné? Výstava Shifted Realities v Galerii Rudolfinum ukazuje, že v tom nejste sami. Stavby „posunuté reality“ představuje jako základní vlastnost dneška: ať už se jedná o digitální kontakt s našimi nejbližšími, o specifika odlišných kultur a identit, či o rozdílné pojmání reality vlivem látek měnících vědomí nebo pracovního zářpahu. Vystavování pohyblivého obrazu s sebou nese řadu hojně diskutovaných otázek, na které narazíme i tentokrát. Většina děl prezentovaných v Rudolfinu kreativně reaguje na specifika galerijního prostoru – výrazně to vidíme například u čtyřkanálové projekce Adély Babanové. Jednotlivé kanály se při průchodu výstavním sálem postupně skládají do formálně precizního vyprávění o chaotické, kolabující budoucnosti, ve které bloudí postavy, s jejichž zmatením se mnozí z nás patrně snadno ztotožní. Zcela jinak na tom je aktivistický snímek Marvy Arsanios, zpracovávající diskuse o vlastnictví půdy v Libanonu. Porozumění komplexní analýze už tak složité a pro většinu tuzemského publika neznámé situace navíc znesnadňuje nemožnost sledovat film od začátku. Galerijní instalace přitom vyznění videa nic nepřináší (snímek by možná bylo přínosnější prezentovat v kině). Angažovanost řady děl nakonec vyvolává spíše pochybnosti: můžeme očekávat transformativní politický efekt od videí vystavených v tradičních galerijních interiérech způsobem, jenž nás vede k individuální kontemplaci?

Anna Crhová



Ladislav Klíma
Slavná Nemesis
CD, Tympanum 2022

Loni vyšel v nakladatelství Torst pátý svazek Sebraných spisů Ladislava Klímy s názvem „Bel“letrie, obsahující většinu z jeho prozaického díla. Zároveň vydavatelství Tympanum ve spolupráci s režisérem Petrem Gajdou připravilo audioverzi Slavné Nemesis. Podobně jako v ještě slavnějším Utrpení knížete Sternenhocha také v této povídce je hlavní postava uvězněna ve svých představách. Tajuplná dívka, kterou hlavní hrdina Sider zahlédne v horách, se mu stane posedlostí a navždy změní jeho do té doby poklidný život. Klíma pracuje s hororovým žánrem a navazuje na autory staršího gotického románu, zároveň ale v něčem připomíná svého o něco mladšího současníka H. P. Lovecrafta. Švýcarské hory se mění v „hory šílenství“, v nichž se zjevuje nejen krásná dívka, ale i prastará žena žijící v domku pod obřím kamenem, který se může kdykoliv zřítit. Z minulosti se vynořují tajemné rituály a Sidera vábí opojný hlas ke skoku do propasti... Adaptace, která je dlouhá zhruba tři a půl hodiny, se zhostil Karel Dobrý. Povidku načetl klidným hlasem, místy až šeptem, jenž se ale v mžiku mění ve výkřiky šílence. A dobře se mu daří charakterizovat i další postavy. Audiokniha se obejde víceméně bez zvukového podkresu, jednotlivé kapitoly od sebe odděluje jen krátký, ale znepokojivý zvukový předěl od Ivana Achera. Hrůzné atmosféře povídky nakonec prospívá i zastaralá Klímova čeština. Ta nás sama o sobě přenáší do dob, jež můžeme považovat za zlaté časy hororu.

Jiří G. Růžička



Sunk Heaven
Dreamt Hubris
Digital download 2023

„DIY noisovou hudbu v Brooklynu definuje rozporuplná snaha o autonomii ve městě řízeném nemovitostmi a financemi. Je uvězněna v gentrifikaci a zároveň je pokusem osvětlit alternativy kapitalistického městského rozvoje. Je místem bolesti, zápasu, zármutku a ztráty i místem radosti, vytrvalosti, intimity a komunity,“ píše v jednom ze svých článků newyorský etnomuzikolog David Farrow. Brooklynský vizuální umělec a hudebník Austin Sley Julian, od roku 2015 vystupující pod jménem Sunk Heaven, toto téma zmiňuje v rozhovoru na rádiu Free City jako klíčové pro své aktivity i zvuk. Není nutné melancholii hlasu nebo piana uvězněnou v industriálním bordelu hned vnímat jako ztvárnění ubývajícího prostoru. Klidně ale můžeme mluvit o esteticky i emocionálně plodné „slabé pozici“. Anebo o porouchaném motoru, který žene bastardní zvuk výš, k vysněné aroganci, jak naznačuje titul aktuálního EP. Čtyři skladby mají dohromady jen čtrnáct minut: jednička stihne v krátkém čase odhalit deformaci, dvojka lehce zazvoní, trojka skončí v nejlepším a čtyřka ještě na okamžik zazáří. „Pokud nás, jak říká Judith Butler, dojímá něco, co nás ovlivňuje zvenčí, odjinud, ze života druhých, DIY komunity se musí nechat dojmout bolestí gentrifikace. Ten okamžik vyžaduje intimitu při zkoumání hloubky druhého. Možná v sobě DIY komunity objeví větší hloubku,“ pokračuje Farrow ve zmíněném článku. Otázka pro náš kontext se přímo nabízí: Jak bude Sunk Heaven znít 19. května v pražském Punctu, v blízkosti developerského projektu Viktoria Center Žižkov?

Ondřej Parus

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET/FREDA BRUNOLDÁ 2023

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 999 Kč / 26 čísel

zvýhodněné roční předplatné pro studenty,
seniory, ZTP nebo rodiče na mateřské
či rodičovské dovolené – 890 Kč / 26 čísel

roční předplatné pro knihovny – 699 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 499 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 249 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 1471 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

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

eskalátor

Vzbuzovat sympatie, ale i provokovat. Tak si představuje svou pozici ve vedení Komunistické strany Francie (PCF) staronový předseda Fabien Roussel. Na 39. kongresu, který se konal začátkem dubna v Marseille, byl zvolen osmdesáti procenty hlasů delegátů a delegátek. Jde o překvapivě vysokou podporu, když vezmeme v úvahu, že Roussel v prvním kole loňských prezidentských voleb získal jen něco málo přes dvě procenta hlasů. Na sjezdu představil spolustraníkům svůj hlavní cíl: sjednotit levice. Mélenchonova Nepoddajná Francie, která v Národním shromáždění diriguje socialisticko-ekologickou koalici NUPES, se prý už vyčerpala, a triapadesátiletý politik, jemuž se v médiích přezdívalo „Alain Delon francouzských komunistů“, je odhodlán převzít vedoucí úlohu. „Stalin nikdy nebyl mým ideálem,“ prohlásil Roussel loni během prezidentské kampaně. A to samé podle něj platí pro francouzský komunismus. Ostatně PCF vystřízlivěla z moskevského opojení už v roce 1968 po sovětské invazi do Československa. Roussel chce oživit umírněnou levicovou politiku, která se z francouzského politického života prakticky vytratila. Jeho strana se nicméně nachází v bodě nula. Tatam je doba, kdy měli komunisté více než 150 poslanců. Teď se musí spokojit s 22 mandáty a ve zmíněné koalici jsou de facto „do počtu“. Předseda má proto v plánu zaměřit se na regiony

a získat hlasy váhajících voličů – těch, kteří si nejsou jisti, zda je menší zlo Jean-Luc Mélenchon, nebo Emmanuel Macron. Ve Francii proti sobě stojí dva extrémy: ultrapravicové Národní sdružení a Nepoddajná Francie, která se nachází mnohem víc vlevo než PCF. Roussel tak usiluje o sblížení především s centristickou levicí. Na adresu svých radikálnějších levicových konkurentů prohlásil: „Nikdo nebude komunistům diktovat, jak mají hlasovat, co mají dělat a koho si vybírat.“

M. Sýkorová

Většina tvůrčích osobností stojí o pozornost – bylo to tak vždy a platí to dodnes. Petra Hůlová nepředstavuje výjimku, a navíc se k této touze nestydí přiznat. Několik týdnů před vydáním novely Nejvyšší karta se tedy propojila na sociálních sítích s velkou částí české kulturní veřejnosti a začala pravidelně zásobovat své sledující fotografiemi z mládí či kuriózními příběhy ze současnosti a také provokovat svými názory na společnost a politiku. V online prostoru podobný přístup funguje dobře: stačí nadhodit kontroverzní téma či vyjádřit názor, který úplně nesouzní s mainstreamem, a o publicitu máte postaráno. Jenže literatura se neřídí stejnými pravidly jako twitter nebo facebook: počty sledujících se nerovnájí množství prodaných knih, počet lajků neodpovídá množství lidí, kteří dorazí na besedu s autorkou či na křest knížky, a především – digitální srdíčka automaticky nezajistí dílu čtenáře. Hůlová jako by se ve svých vyjádřeních ke knize nedokázala rozhodnout,

jestli napsala fikci, nebo autofikci, a toto mlžení bůhvíproč zaujalo mnoho renomovaných literárních kritiků. I kdybych ale přistoupila na autorčinu hru, stejně nechápu, co je tak přitažlivého na povrchním uvažování o feminizmu a sexualitě či na „skandálních“ odhaleních z kulturního života devadesátých let. Většina potenciálních čtenářů popisované pikanterie beztak zná a zbytek o ně pravděpodobně nestojí... Celý humbuk okolo Nejvyšší karty začíná připomínat marketingové kampaně českých politických stran. Promo se zkrátka musí dělat hlasitě a intenzivně: někdo se chytne na slavné jméno, někdo zase na provokaci. Jako by ani nešlo o dílo, které by – hypoteticky – mohlo být nesmrtelné, ale pouze o chvílkový rozruch na sociálních sítích.

O. Pavlova

Francouzský skladatel a zpěvák Serge Gainsbourg mě fascinuje už dlouho – především tím, jak ve své tvorbě dokázal skloubit erotiku s perversí. Podobně ambivalentní byla i jeho osobnost, oscilující mezi neodolatelným šarmem a zanedbaností vlivem sebedestruktivního způsobu života. Stříhový dokument Moje vzpomínky na Serge od hudebníkovy partnerky Jane Birkin je z roku 2011, ale poprvé jsem ho viděl teprve nedávno, když ho uvedla ČT Art. A musím ho označit za skvost. Jde o film sestříhaný z privátních záběrů páru, které britská herečka a zpěvačka natočila na osmičku v průběhu sedmdesátých let. To, co na snímku působí nepřípadně, není samotný obraz, zachycující intimní chvíle v rodinném

kruhu, ale dodatečný komentář pětadesátileté Birkin. „Tady je Kate, schovává Sergeovi cigarety, ty jeho gitanesky... Asi za ty schované gitanesky dostala vynadáno... Měla jsem hezké plavky. Vzpomínám si, že byly zelené, sametové... Z takového zvláštního sametu, měkouchého... Moc toho nezakrývaly.“ V prvních minutách se mi nedaří zadržet smích, ale postupně si zvykám jak na potřebu komentovat to, co žádný komentář nepotřebuje, tak na přílišnou procítěnost dabingu (když například hlas rozněžněle oznamuje, že Serge jezdil do baru na motorce a zpátky ho soused přivázel opilého na traktor, chce se mi smát i brečet zároveň). „Všichni do jednoho propadli Sergeovu kouzlu,“ říká o svém příbuzenstvu Jane Birkin a pokračuje: „Já okouzluju Serge... Pak Serge okouzluje pro změnu mě... Funguje to...“ I na mě to funguje: Gainsbourg hrající si s dětmi, malíčným kuřátkem nebo bulteriérkou Nanou je stejně šarmantní, jako když je zabírán s hlavou v oblaku kouře. Jedná se ostatně o dobu, kdy kombinace dětí a gitanesky ještě nevzbuzovala pohoršení. „Byli jsme tehdy hodně slavní,“ přiznává Jane Birkin, která se zdaleka neproslavila jen svůdným vzdycháním v písni Je t'aime... moi non plus, a zároveň říká: „Žasnu nad tím, jak obyčejně jsme žili.“ Jasně, výlety do Benátek, Marrákeše či na Riviéru něco stojí, ale to nakonec není to hlavní. Po necelých čtyřiceti minutách, během nichž jsem se dosyta nasmál, uronil pár slz a chvíli se chtěl oběsit, musím bez ironie uznat: ve výsledku asi opravdu stačí kapka pokakaného štěstíčka.

J. Klamm