

Kontexty

1
2
0
2
2

Za konvenční architekturu

Petr Pelčák

Jedno francouzské svědectví o zlobnosti termínu „islamofobie“

Jan Dvořák

Nevědění a nechápání. O dvou románech Milana Kundery

Pavel Švanda

Rozhovor s Jiřím Trávníčkem o Janu Skácelovi

Misionář drzosti

Co dal Marcel Duchamp
konceptuálním umělcům do vínku

František Mikš



NOVINKY Z PORTÁLU



ANNE ANCELIN SCHÜTZENBERGER

Bolest mých předků mě provází

Transgenerační přenos v terapii

PŘEKlad KATEŘINA BODNÁROVÁ

Mezigenerační vztahy, tajemství v rodině, přenos traumatu – to vše jsou způsoby, jimiž do našich životů zasahují nevyřešené konflikty a traumata našich předků. Toto působení je často nevědomé a proto se jen těžko dobíráme poznání, že to, s čím ve svých životech zápolíme, se táhne naší rodinou po generace. Přerušit bludný kruh v rodině může pomoci terapie využívající metody sociogenogramu, ve kterém jedinec zmapuje linii potíží napříč generacemi.

Brož., 216 s., 399 Kč

DEREK DE BEURS

Mýty o sebevraždě

Jak o ní přemýšlet a mluvit

PŘEKlad MILENA NOVÁKOVÁ

Autor se snaží na mýty o sebevraždě podívat z pohledu vědy. Jedná se o devět přesvědčení typu „O sebevraždě je lepší nemluvit“, „Někdo, kdo myslí na sebevraždu, chce zemřít“, „Média mají vliv na počet sebevražd ve společnosti“, „Antidepresiva riziko sebevraždy zvyšují“, „Umělci jsou k sebevraždě náchylnější“, „Ženy o sebevraždě častěji mluví, muži na ni častěji umírají“, „Víc lidí se zabíjí v době svátků“.

Brož., 168 s., 329 Kč



VIOLET OAKLANDER

Ukrytý poklad

Dětské nitro z pohledu gestalt terapie

PŘEKlad MARCELA KOUPILOVÁ

Studnice různých pozorování, příkladů, podnětů a doporučení pro psychotherapeutickou práci s dětmi. Autorka se snaží, aby děti navázaly kontakt s vlastními emocemi, zlepšily své vztahy s druhými lidmi, oživily své smysly a našly kontakt s vlastním tělem. I když je kniha psaná z pozice gestalt terapie, je vhodná pro všechny odborníky, kteří pracují s dětmi.

Váz., 256 s., 459 Kč

obchod.portal.cz

portal

Obsah 1/2022

František Mikš:

Editorial – Obrana konvenčnosti 2

TEXTY

Petr Dvořák: Pravda mezi hony na čarodějnice.
Nová americká univerzita nabízí prostor těm,
kterým jinde zakazují mluvit 4

Jan Dvořák: Případ Kinzler. Jedno francouzské
svědectví o zločnosti termínu „islamofobie“ . . 10

Ivan Rektor: Dějiny v nás. Co vše předáváme
našim dětem a vnukům 16

Petr Pelčák: Za konvenční architekturu 21

Martin Fiala: Umělá inteligence v Hollywoodu
aneb Herecká kariéra i po smrti 30

Michal Hrušík: Srbsko. Mezi pozemským
a nebeským královstvím 39

VÝROČÍ

Olga Jeřábková: Raději dobře udělaná
písníčka nebo šlágr než špatná symfonie.
Jubilant Miloš Štědroň 48

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

František Mikš: Misionář drzosti.

Co dal Marcel Duchamp konceptuálním
umělcům do vínku. 57

ROZHOVOR

Jiří Hanuš: Je to i básník ostrých hran
a metafyzických propastí... Rozhovor
s Jiřím Trávníčkem o Janu Skácelovi 81

LITERATURA & KULTURA

Jiří Hanuš: Právo přijít se svým svědectvím...
Rozhovor s Pavlou Doležalovou a Václavou
Bakešovou o Françoisi Mauriacovi a kouzlu
jeho díla 86

Na východ od konce světa. Z poezie Víta Janoty. . 97

NAD KNIHAMÍ

Pavel Švanda: Nevědění a nechápání.
O dvou románech Milana Kundery 100

Hynek Fajmon: Dieselgate: zpráva o stavu
Západu. Zamyšlení nad knihou Jacka Ewinga . . 104

Editorial

Obrana konvenčnosti

František Mikš

Zaujal mě název, který dala Olga Jeřábková textu o brněnském skladateli a hudebním vědci Miloši Štědroňovi, jenž počátkem února oslavil osmdesáté narozeniny: „Raději dobře udělaná písnička nebo šlágr než špatná symfonie.“ (s. 48) Myslím, že může být, v přeneseném slova smyslu, dobrým spojovacím mottem hned několika příspěvků v tomto čísle *Kontextů*, ale i v těch předchozích. Řeč je tu samozřejmě o vztahu vysoké umění versus řemeslo, o němž jsem před časem psal v obsáhlém textu o Adolfu Loosovi (*Kontexty* 1/2021), o modernistickém popírání tradice a konvencí, o úmorné snaze být vysoce umělecký a originální za každou cenu.

„Konvence v současnosti neztratila jenom hodnotu, ale též význam,“ píše Petr Pelčák v článku „Za konvenční architekturu“ (s. 21). Nekonvenčnost přitahuje, spontánně obdivujeme nekonvenční a originální díla, nepřejeme si vést konvenční život. Ale jsou to právě konvence, co drží společnost pohromadě, co vytváří náš společně sdílený prostor. Například historická centra měst, která tolik obdivujeme, vznikla převážně díky konvenční architektuře. Minulý režim je ve jménu socialistického pokroku bořil či je obklopoval panelovými sídlišti, v posledních

desetiletích jsou pro změnu necitlivě narušována zevnitř nejrůznějšími bizarními stavbami, „které nás svou originalitou nejprve vzrušují, zítra nudí a pozítří obtěžují“. Nemá být právě architektura, ptá se autor, do velké míry konvenční a kontextuální? To znamená soudobá, ale současně schopná respektovat tradici a dotvářet dané místo, nikoli se ho snažit co nejvíce „překřičet“? Architektonické konvenci a konvenční architektuře by mělo být věnováno mnohem více pozornosti, o což se snažíme nejen na stranách tohoto časopisu, ale i v publikacích o architektuře nakladatelství Books & Pipes.

Apoštolem nekonvenčnosti, jenž zpochybnil veškeré tradiční hodnoty nejen ve výtvarném umění a estetice, ale i v běžném životě, byl francouzský umělec Marcel Duchamp (1887–1968), jemuž se věnuji ve svém kritickém příspěvku „Misionář drzosti“ (s. 57). Duchampova klíčová role v novém a převratném definování umění, spočívající v obeslání newyorské výstavy podepsaným pisoárem v roce 1917, je dodnes výtvarnými kritiky a teoretiky opěvována, dokonce je označován za nejvýznamnějšího umělce 20. století. Málokdo se však přitom zamýšlí nad tím, co tento „misionář svobody“ či duchovní „otec

konceptualismu“ skutečně nabídl, umělecky i lidsky. Ve svém textu se pokouším narušit převládající „duchampovský mýtus“, plížící se jako přízemní mlha teoriemi definujícími a vysvětlujícími postmoderní umění, a ukázat, co skutečně dal Duchamp konceptuálním umělcům do vínku – a není to opravdu nic hezkého. Přestože jsem si od počátku o tomto umělci nedělal žádné iluze, po prostudování dostupné literatury jsem byl sám překvapen plytkostí, sprostotou i nihilistickým vyzněním většiny toho, co udělal. V textu jsem se tudíž občas nemohl vyhnout poněkud nekonvenčnímu slovníku a obrazovému doprodu, což čtenář doufám pochopí.

O narušování konvencí, tentokrát ve filmovém průmyslu, je i příspěvek Martina Fialy, věnující se problematice zavádění umělé inteligence v Hollywoodu (s. 30). Ta umožňuje například to, že herec dnes může hrát hlavní postavu ve filmu i po své smrti, což otevírá nesmírně složité etické i právní otázky. Především však nabízí lákavou možnost točit technicky stále dokonalejší

filmy založené na omračujících efektech, ne-reálných světech a zběsilých akčních scénách, a to často na úkor jejich sdělnosti. Nejsem mezi čtenáři *Kontextů* jistě sám, kdo namísto oslňujícího vizuálního ohňostroje dává přednost spíše komornějším snímkům, jež bychom mohli označit za konvenční, ale neskonale bližší naší každodenní zkušenosti.

Tolik k obraně konvenčnosti v našem poněkud nekonvenčním konzervativním časopise, jenž vstupuje již do svého třicátého třetího ročníku. Děkujeme všem pravidelným předplatitelům, příspěvatelům i čtenářům a těšíme se na setkávání na našich tištěných, ale i webových stránkách (www.casopiskontexty.cz). ■

František Mikš (1966),
šéfredaktor revue
Kontexty a nakladatelství
Books & Pipes.



Kontexty časopis o kultuře a společnosti



**BOOKS
& PIPES**

Vydává **Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK)** ve spolupráci s nakladatelstvím **Books & Pipes**

Adresa redakce: Venhuda 17, 614 00 Brno, tel./fax 545 213 862, email: cdk@cdk.cz, <http://www.cdk.cz>

Ročník XIV. (v návaznosti na časopis *Proglas* ročník XXXIII.) • Vychází šestkrát ročně • **Editoři** Stanislav Balík, Jiří Hanuš, František Mikš (šéfredaktor) • **Redakce** Petr Dvořák, Martin Fiala, Kateřina Hloušková, Kateřina Mikšová (jazyková redaktorka), Lenka Váchová (výkonná redaktorka) • **Grafika a sazba** Jiří Mičkal • **Celoroční předplatné** 600 Kč • **Sponzorské předplatné** 1 200 Kč • **Objednávky předplatného** Venhuda 17, 614 00 Brno, tel./fax: 545 213 862, email: objednavky@cdk.cz • **Bankovní spojení** 120 402 514 / 0600 • Nevyžádané rukopisy se nevracejí • **Registrace MK ČR** E 18685 • **ISSN** 18036988 • **Na obálce** Marcel Duchamp: *L.H.O.O.Q.*, 1919, výřez.

Vychází s finanční podporou Statutárního města Brna, Ministerstva kultury ČR a Státního fondu kultury ČR.

B | R | N | O |



MINISTERSTVO
KULTURY



Státní fond kultury ČR

www.casopiskontexty.cz

Sledujte nás na sociálních sítích



@KontextyCZ

Pravda mezi hony na čarodějnice

Nová americká univerzita
nabízí prostor těm, kterým
jinde zakazují mluvit

Petr Dvořák



Na sklonku loňského roku zemřel ve věku 92 let biolog Edward O. Wilson, klíčová postava přírodních věd a zásadní hlas v debatě o vývoji životního prostředí na Zemi. Jeho vliv lze jen těžko docenit: svým originálním přístupem fakticky stvořil obor sociobiologie, který vysvětluje společenské jednání prizmatem genetiky a evoluce, a zasloužil se o vytvoření základních ekologických konceptů. Stojí za to připomenout si ho nejen jako významného vědce, ale také jako jednu z prvních obětí cancel culture, „kultury rušení“. Ta se snaží umlčet názory, které vnímá jako závadné, namísto toho, aby se s nimi utkala v otevřené polemice.

Ačkoli si ji spojujeme především s dnešní woke ideologií a kampaněmi v sociálních médiích, pokusy o Wilsonovu ostrakizaci probíhaly dávno před Facebookem, vlastně už v době, kdy byl Mark Zuckerberg teprve kojeneček. „Přijďte si poslechnout Edwarda Wilsona, sociobiologa

a zvěstovatele pravicového patriarchátu,“ stojí na plakátu z roku 1984. A kdyby nebylo zcela jasné, co tím autoři kampaně míní, dodávají úplně na konci: „Něco na děláni kraválu s sebou.“ Wilson vždy vířil vody a vyvolával pobouření levicových aktivistů. „Nádherná teorie, ale špatný

živočišný druh,“ prohlásil prý kdysi o marxismu, který se svou podstatou dokonale hodí pro mravence, jimž zasvětil svou vědeckou kariéru, ale ne pro lidi.

Wilsonovo nedávné úmrtí vyvolalo obdiv nad celoživotním dílem, ve woke kruzích ale podle očekávání probudilo dřívější odpor. „Jestli chceme spravedlivou budoucnost, musíme zúčtovat s rasistickými [sic] nápady E. O. Wilsona a dalších vědců,“ napsala Monica R. McLemorová v hojně sdíleném článku „Problematické dědictví E. O. Wilsona“. „Jeho vlivná kniha *Sociobiologie: Nová syntéza* přispěla k vytvoření falešné dichotomie *příroda versus výchova* a ke vzniku celého oboru behaviorální psychologie, který vychází z představy, že rozdíly mezi lidmi lze vysvětlit genetikou, dědičností a dalšími biologickými mechanismy.“ Autorka se ve svém komentáři rozčiluje, že si Wilson zaslouží důraznější kritiku, protože ho uchvátilo studium mravenčích kolonií (kolonialismus je špatný a kolonie by člověka měly odpuzovat, kdyby někdo marně hledal souvislost). Pokračuje tím, že se vymezuje proti konceptu normální distribuce (základní kámen statistiky), protože snad lidem nutí představu, že je někdo normální a někdo ne.

McLemorová, která působí ve zdravotnickém výzkumu, však spolu s Wilsonem účtuje i s dalšími velikány – matematikem Karlem Pearsonem, antropologem Francisem Galtonem, objevitelem přirozeného výběru Charlesem Darwinem, a dokonce s praotcem genetiky Gregorem Mendelem. Všichni podle autorky „také publikovali práce plné rasistických teorií o rozložení zdraví a nemocí v populacích, aniž by se dostatečně věnovali souvislostem, za kterých vznikají“. (Chudák Mendel se patrně provinil objevením vědy, která pracuje s termíny jako *zákon segregace*

nebo *dominantní gen*. Ty v očích woke subkultury typicky odkazují k násilí, což je špatné.) McLemorová proto požaduje několik opatření, aby se tento „strukturální rasismus“ ve vědě nadobro eliminoval, například aby se závadná díla publikovala s dodatečnými zásahy a komentáři, které by je dovysvětlovaly, tlumily jejich závěry a stavěly je do správného světla.

Všechna tato slova nezazněla na nějakém obskurním osobním blogu, ale v časopise *Scientific American*. (Následnou odmítavou reakci řady vědců, která poukazovala na to, jak moc je autorka mimo, však časopis už nepřijal.) Není to úplné překvapení. Řada lidí, včetně editorů v časopisech, se usilovně snaží prosazovat myšlenky, že příbuzenství člověka se zbytkem přírodního světa je tabu nebo že člověk ve skutečnosti do přírody nepatří a že jeho tělo je jen jakýmsi nedokonalým prvotním návrhem, který má povznesený a patřičně uvědomělý duch přetvořit v něco nového a lepšího. Člověk ve woke světě například nemá biologické pohlaví, ale v nejlepším případě „pohlaví přiřazené při narození“, jak uvádí nejnovější verze oficiálních jazykových doporučení vlivné Americké asociace psychologů (APA). Podtext je jasný: je na každém z nás, zda si své pohlaví ponechá, zvolí si jiné, vymyslí si vlastní nebo se třeba rozhodne, že zrovna žádné nepotřebuje. Fakt, že by naše vlastnosti byly výsledkem nikoli výlučně svobodné vůle, ale do jisté míry i genetické výbavy a přirozeného výběru, je nepřijemný.

Zkoumání podobně závažných otázek je v dnešním světě stále složitější a únavnější, protože woke ideologie, jež se těší neúměrnému vlivu na veřejnou debatu, v zájmu uchování všeobecného emocionálního bezpečí požaduje, aby ve veřejném prostoru nezaznívalo nic, s čím by křehké lidské bytosti nemusely souhlasit,

zejména pokud jde o otázky rasové a společenské spravedlnosti. Nemůže tak fungovat nejen hledání vědecké pravdy, ale ani vzdělávání, osobní rozvoj nebo skutečné mezilidské vztahy – nic, co vyžaduje konfrontaci s odlišným názorem. Zužuje se tedy i okruh témat, které je bezpečné řešit na akademické půdě a ve veřejném prostoru. Falzifikace v otevřené debatě, jediný mechanismus, který může spolehlivě vyloučit platnost vědecké hypotézy a posunout naše poznání vpřed, nemůže fungovat, když debata ani nesmí proběhnout. Věda ve službách ideologie totiž předkládá návody, co a jak je vhodné zkoumat, a výzkum proto často začíná od interpretace – čili doslova od konce. Stále rozsáhlejší výše reality, která by mohla kohokoli urazit nebo rozrušit, se postupně stává něčím zapovězeným. A jedním z průvodních jevů postupného rozšíření wokismu do médií a akademického prostředí se stalo dobře známé rozsáhlé vylučování a blokování těch, kdo s těmito východisky mají problém.

Akademický disent vrací úder

Loňský rok však přinesl něco pozoruhodného. Skupina akademiků a veřejných intelektuálů z nejrůznějších amerických univerzit a médií oznámila založení University of Austin (UATX), zcela nové vzdělávací instituce, která se hodlá postavit do opozice vůči převládající ideologii a bojovat proti kultuře umlčování nepohodlných hlasů. Univerzita vznikne na zelené louce, podle slov jejích zakladatelů bude striktně finančně i politicky nezávislá a jejím primárním cílem bude „pěstování svobody bádání, svědomí a veřejné diskuse“. Řada, ne-li většina zakladatelů má přitom zkušenosti nejen

s kobercovými nálety pobouřených davů na sociálních sítích, ale i s přímými zásahy do jejich veřejných výstupů, se snahou o umlčování, nebo dokonce s ideologicky motivovanými vyhazovy z práce. Jedno z prvních oznámení o založení univerzity proto uvádělo, že instituce „vítá čarodějnice, které odmítají shořet“, tj. všechny, kteří byli odněkud vyloučeni za své názory, ale nechtějí se vzdát.

Často jde o špičkové univerzitní učitele, spisovatele či novináře, nezřídka známé i v Česku. Ve správní radě zasedají akademik Pano Kanellis, historik Niall Ferguson, novinářka Bari Weissová, bioložka Heather Heyingová a byznysman Joe Lonsdale. Jako akademiky zodpovědné za vybudování studijních programů univerzita uvádí Petera Boghossiana, Roba Hendersona, Ayaan Hirsi Aliovou a Kathleen Stockovou. V širším okruhu dvou tuctů neformálních poradců, kteří pomáhají vznikající instituci ukotvit a vyprofilovat, jsou elitní autoři, jako je psycholog Jonathan Haidt, novinář Jonathan Rauch, ekonom Tyler Cowen, komentátor Andrew Sullivan, ekonomka Deirdre McCloskeyová a další. (Původně se mezi ně počítala i globální celebrita psychologie a populární vědy Steven Pinker, který se však po krátké době rozhodl síť poradců z nejasných důvodů opustit.)

Kromě masového zájmu – záměr studovat nebo se podílet na výuce přijaly tisíce lidí – se oznámení podle očekávání setkalo s odsuzováním a zesměšňováním. Kritici vnímají University of Austin nikoli jako maják svobody slova v absurdním woke prostředí, ale jako spolek, který bude pěstovat předpojatost, rasovou nenávisť a bigotnost a stane se pravicovou komnatou ozvěn (*echo chamber*), navzdory tomu, že ideologické spektrum zakladatelů a podporovatelů je

poměrně široké. Objevily se i odkazy na kontroverzní společnosti, které se zaštiťovaly univerzitní značkou, i když se jí ve skutečnosti nikdy nepřiblížily (typicky Trump University, někdejší firmu Donalda Trumpa zatíženou skandály a žalobami, která nabízela vzdělávací kurzy v tématech, jako je realitní trh nebo vytváření bohatství).

Téměř čtvrtina amerických akademiků ve společenských a humanitních vědách by vyhodila svého kolegu za nesprávný názor na ožehavé otázky, jako je imigrace nebo rozdíly mezi pohlavími. Více než polovina konzervativních akademiků uvedla, že jim kvůli jejich názorům hrozilo disciplinární řízení. Čtyři z pěti doktorandů jsou ochotni diskriminovat pravicově smýšlející vědce. (...) Mnohé univerzity ztratily motivaci vytvářet prostředí, kde je chráněn intelektuální dissent a zpochybňují se názory, které jsou zrovna v módě. (...)

Univerzity jsou místem, kde společnost přemýšlí, kde se formují zvyky a mravy. Pokud nebudou otevřené a pluralitní, pokud budou umlčovat projevy a ostrakizovat ty s nepopulárním názorem, pokud povedou vědce k tomu, aby se ze strachu vyhýbali celým výzkumným tématům, pokud budou upřednostňovat emocionální pohodlí před často nepohodlným hledáním pravdy – kdo tu zůstane, aby usměrňoval debatu, nutnou pro zachování svobody?

Už máme dost čekání na to, až se stávající univerzity samy dají do pořádku. A tak si zakládáme svou vlastní.

(Pano Kanelos)

Ačkoli UATX zatím není akreditovanou institucí, která by měla právo udílet diplomy, během následujících dvou let plánuje spustit bakalářské i magisterské programy a už na letošek připravuje první cyklus přednášek „Zakázané kurzy“, zaměřený na dnešní stav veřejné debaty. Slovy Nialla Fergusona půjde o „výuku, která se na většině zavedených univerzit už nenabízí a která bude otevírat provokativní otázky spojené s dnešní autocenzurou a ideologicky motivovaným propouštěním“. Nabízí se otázka, zda je vůbec reálné takový plán stihnout, zejména když zakladatelé – navzdory stále rychlejšímu přesunu vzdělávání do online prostoru – od začátku trvají na tom, že půjde o tradiční akademické společenství, jehož činnost bude založena téměř výhradně na živé debatě tváří v tvář na půdě plánovaného kampusu přímo v texaském Austinu.

Myslí nová univerzita svou neobvyklou misí vážně? Zatím se nezdá, že by její zakladatelé či poradci hromadně podávali výpovědi u svých současných zaměstnavatelů a hromadně se stěhovali do Texasu. Někteří se mezitím vyjádřili, že nepočítají s prací pro univerzitu na plný úvazek. Jiní dokonce různě tlumili a relativizovali úvodní prohlášení Pana Kanelose, které nešetřilo příkrými proklamacemi, jak je současné vzdělávání v Americe prohnílé a neopravitelné. Není tedy zcela jasné, kolik ze tří desítek osobností, které s univerzitou zatím spojily své jméno, svou roli chápe spíše symbolicky, jako morální podporu vznikající opozici. Je univerzita pouze příspěvkem do debaty, nebo snad praktickým vědeckým experimentem, k čemu takový počín nakonec povede?

Bude Austin jako Fox News?

Případ otvírá i mnohem širší otázky ohledně toho, co se z veřejných institucí – univerzit nebo médií – stalo a co od nich můžeme čekat. Instituce (zejména) ve Spojených státech jednak následují, jednak samy přizívují společenskou polarizaci. Dospěli jsme do světa, kde liberální univerzity „ruší“ nepohodlné republikány, zatímco konzervativní školní rady odstraňují z knihoven „závadnou literaturu“. Obě strany mají ze svých zdrojů pocit, že je ta druhá chce zničit. Namísto relativně férových médií, která kompetentně moderují debatu, totiž sledují kanály pro předem definovaný okruh příznivců, kde má posluchač jistotu, že jeho názory nikdy nikdo nezpochybní. Mezi radikály na obou stranách pak postupně mizí shoda na základech politického systému. Od televizní společnosti *Fox News* vede přímá cesta k Donaldu Trumpovi a k útoku na Kapitol v lednu 2021.

Kdo na tom nese větší vinu – hysterická, polarizující média, která nepokrytě aktivizují své bubliny, nebo vyprázdněná mainstreamová média, která se přestala snažit o něco lepšího? Instituce, které si zachovávají jistou míru férovosti, totiž stále častěji podléhají veřejnému tlaku a po nějaké vykonstruované kauze vyhodí nepohodlného autora, který si pak založí vlastní kanál na platformě Substack a komunikuje se svými čtenáři přímo, čímž je rozdrobení veřejného prostoru dotaženo do konce. Stejně tak je zřejmé, že zesměšňování republikánských potrhlych nápadů je v dnešní Americe běžnou součástí společenského života, zatímco zesměšňování absurdit ze světa nové levice je všeobecně dodržované tabu. Převládající klima tím vyrábí zbytečné radikály z těch, kteří se ve své společnosti necítí doma.

„Pokud je předpojatá nějaká výstřední konzervativní komnata ozvěn [*Fox News*] – no a co jste čekali? Pokud je ale předpojatá rádobu neutrální vlivná instituce, pak teprve máme problém,“ uvádí Scott Alexander v článku z roku 2017, kde také varuje před zakládáním utopických institucí čistě na základě negativního vymezení vůči mainstreamu. Stanice *Fox News* podle něj klidně mohla začínat s ušlechtilými ideály, protože se však vymezovala primárně jako bezpečný přístav pro vyvržence, časem se stala domovem pro ty největší republikánské extremisty. V reakci na to se ale „neutrální“ média posunula ještě víc doleva, než byla předtím! Cyklus se opakuje a debata utichá.

Právě tady se nabízí jasná paralela s nástrahami, které čekají University of Austin, protože drobení společného prostoru do jednotlivých bublin probíhá i ve světě vzdělávání. Zavedené univerzity podléhají woke ideologii, disidenti se ocitají bez institucionálního zázemí a občas pochopitelně zahořknou, a vedle toho už nějakou dobu vznikají relativně úspěšné projekty na pomezí zábavy a propagandy, které mají šíření partikulární ideologie a vlastní varianty historie zakódované už ve své základní misi (viz konzervativní Prager University versus progresivní Gravel Institute).

Ross Douthat, konzervativní komentátor z *New York Times* a autor knihy *The Decadent Society*, se proto logicky zamýšlí, nakolik se zakladatelům tak náročného projektu, jako je univerzita, může podařit dnešní tlaky ustát. Na jedné straně budou usilovat o seriózní akademickou práci, ale na druhé straně se nevyhnou zapojení do probíhající kulturní války, aby na sebe upozornili potenciální sponzory. Douthat však připouští, že „dnešní prostředí elitních univerzit

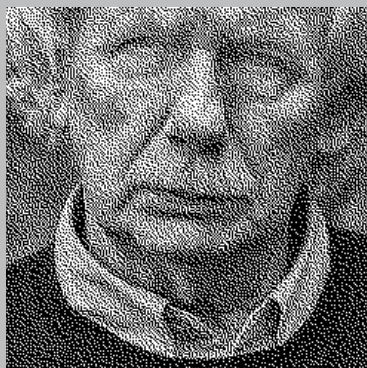
připomíná spíš kartel než svět vzkvétajících inovací“, a právě University of Austin se může stát vlaštvou, která tuto stagnaci zpochybní. Tyler Cowen souhlasí: „Zavedené univerzity ovládá určitý soubor zájmových skupin. Zkusme tedy něco nového! [...] Nové univerzity byly dřív v Americe běžné, tak proč bychom od nich teď měli upouštět?“ A podobnou radu, namířenou primárně na četné kritiky, má Oliver Burkeman, spisovatel a dlouholetý sloupkař z *The Guardian*: „Jsem v myšlenkách s těmi, kteří dělají, jako kdyby bylo studium na UATX povinné. Ale víte co? Oni si můžou dělat, co chtějí, a vy také.“

Nezbývá než si počkat, zda se novou univerzitu nakonec podaří rozběhnout, zda dokáže dostát svým ideálům a jestli něco doopravdy změní. Ale pokud nechceme, aby naše politická společnost dále degenerovala zpátky do kmenů, měli bychom jí přát štěstí. ■

Petr Dvořák (1985), působí jako analytik v Pravém břehu – Institutu Petra Fialy.



INZERCE



REVOLVER REVUE™

№ 125 — 2022

ZIMA



literatura

VODSEĎÁLEK — rozhovor + reflexe + nepublikované prózy
TOPINKA — nové básně
KOUBOVÁ — Z chvíle řádků
BONOWICZ — Druhá ruka
BENKO — Ruprechtice...
ELŠÍKOVÁ — Minulý týden

společnost

WAHLA PRAŽSKÉ PTACTVO — rozhovor + reflexe + ukázka

výtvarné umění & design

BALABÁN — obrazy + rozhovor
ANIMACE 70 — výročí
SEDM — Holá
ATELIÉRY — Baladrán
DOČEKALOVÁ — skriptová písma
PETRÁNEK — umění indických žen

kritický couleur

CÉLINE [Kareninová]
NOSEK [Vajchr]
MAGORSKÉ MODLITBY [Čiháková]
ZÁTOPEK [Drda]
VYTRŽENÍ PANNY Z BARBY [Pokorná]
SPOR O KUNDERU [Vajchr]
ŠKVORECKÝ, KOLÁŘ,
HANČ, WEIL [Špirit]



K dostání v dobrých knihkupectvích, nebo se slevou v redakci Revolver Revue či poštou.
Více na www.revolverrevue.cz — sekretariat@revolverrevue.cz — 222 245 801 — [Hálkova 2, Praha 2]



Případ Kinzler

Jedno francouzské svědectví o zhoubnosti termínu „islamofobie“

Jan Dvořák

Muslimská žena během ohňostrojů ve Francii.
Zdroj: 123rf

Okolo termínu islamofobie se na Západě vedou mnohé spory a debaty. Jde o oprávněný pojem popisující iracionální strach, nenávist či předsudky vůči islámu a muslimům, jejich politice a kultuře, nebo, jak tvrdil například francouzský arabista Gilles Kepel, „mystifikátorský termín, který vymyslelo islamistické hnutí, aby se zaštitilo proti jakékoliv kritice“? A proč se jím ohánějí nejen islamisté, ale i západní levice? Nedávný případ Klause Kinzlera nabízí zajímavý a poněkud překvapivý pohled na současnou debatu o islámu a islamofobii ve Francii.

Dne 14. prosince minulého roku pozastavila Sabine Sauruggerová, ředitelka Institutu politických studií ve francouzském Grenoblu (*Institut d'Etudes Politiques de Grenoble*) působení Klause Kinzlera, jenž na stejnojmenném institutu více než dvacet pět let vyučoval německý jazyk a kulturu. Dočasné přerušení jeho činnosti, které má trvat čtyři měsíce, je zdůvodněno tím, že se pedagog měl údajně dopustit „pomluv“ vůči institutu a porušení zásady

„profesní zdrženlivosti“.¹ Skutečným důvodem je však fakt, že si Klaus Kinzler dovolil zpochybnit relevantnost pojmu „islamofobie“ a poukázal na nepatřícnost jeho srovnávání s pojmy „rasismus“ a „antisemitismus“.

Vše začalo v prosinci roku 2020, kdy si členové pracovní skupiny nazvané „Rasismus, islamofobie a antisemitismus“, jíž byl Kinzler spolu s další vyučující a osmi studenty součástí, vyměnili sérii mailů. Kinzler se v nich ohradil proti

vědeckosti termínu „islamofobie“ a jeho kladení na roveň dalším dvěma zmíněným termínům. Doslova napsal: „Islamofobie (jak jste nejspíš pochopili) nemá v tomto výčtu ve skutečnosti co pohledávat, alespoň dle mého osobního názoru a dle názoru mnohých dalších, kteří o tomto tématu uvažovali.“² Kinzler rovněž poznamenal, že podobné směřování islamofobie s rasismem a antisemitismem představuje „hanobení skutečných (a nikoli imaginárních) obětí rasismu a antisemitismu“.³ Jeho kolegyně účastníci se diskuze zaujala vůči Kinzlerovi silně odmítavé stanovisko.

Sám Kinzler je následně vedením institutu přinucen, aby se omluvil, což učiní. Dvakrát. Rovněž čelí nátlaku studentského odborového svazu, v jehož rámci jako badatel působí. Místní organizace Národního svazu francouzských studentů (*Union nationale des étudiants de France*)⁴ ve svém komuniké uvádí: „Na Science Po Grenoble skutečně zazněla ze strany některých vyučujících vyjádření, která považujeme za islamofobní, rasistická a reakcionářská. Je naším úkolem tato vyjádření odsoudit.“⁵ Na sociálních sítích jsou proti Kinzlerovi vedeny pomlouvačné kampaně. Celá záležitost vygraduje v březnu roku 2021, kdy studentští aktivisté v prostorách školy vylepí plakáty s následujícími sděleními: „Fašisté v našich posluchárnách“ a „Islamofobie zabíjí“. Autoři těchto plakátů cílících na Kinzlera a jednoho z jeho kolegů zůstávají dodnes neznámí. Alespoň oficiálně. Francouzská ministryně vysokého školství Frédérique Vidalová záhy nařizuje Generální inspekci, aby ve věci provedla šetření, na jehož konci dochází k očištění Kinzlera a k předvolání sedmnácti studentů před disciplinární komisí. Všichni až na jednoho jsou zproštěni obvinění.⁶

Zhruba ve stejné době, 14. února 2021, oznámila ministryně v rozhovoru, který poskytla televizní stanici CNews, že hodlá pověřit Národní centrum pro vědecký výzkum (*Centre national de la recherche scientifique*) prošetřením situace ohledně jevu, který sama nazvala „islamolevičáctvím“, v některých společenskovědních odvětvích.⁷ Žádné výsledky šetření dosud nebyly zveřejněny.

Reakcím, jimž se Kinzlerovi dostalo, přidává na vážnosti „načasování“ celé záležitosti. Dne 16. října 2020 byl v Conflans-Sainte-Honorine, předměstí ležícím v departmentu Yvelines vzdáleném dvacet čtyři kilometrů severozápadně od Paříže, spáchán atentát na Samuela Patyho, učitele dějepisu a zeměpisu na druhém stupni základní školy. Osmnáctiletý mladík čečenského původu, těšící se ve Francii spolu s celou svou rodinou statusu uprchlíka, učiteli uřízl hlavu poté, co byly jeho jméno a adresa zveřejněny na sociálních sítích.⁸ Deset dní před spácháním atentátu ukázal Paty svým žákům v rámci hodiny věnované svobodě projev karikatury proroka Mohameda publikované satirickým časopisem *Charlie Hebdo*. Ještě předtím, než tak učinil, nabídl Paty těm žákům, které by karikatury mohly popudit, že mohou opustit třídu. Tento odporný čin logicky otrásl celou Francií a zapůsobil jako spouštěč – i další pedagogové začali veřejně mluvit o tom, že jim ideologie islamismu ovládající četná francouzská předměstí nedovoluje řádně vykonávat jejich práci. V této souvislosti zmiňme především svědectví, jejichž autorem je Didier Lemaire, bývalý gymnaziální učitel filozofie působící v obci Trappes, rovněž v departmentu Yvelines.⁹

Na celé tragédii se Samuelem Patym nejvíce šokovalo to, že se pedagogovi před jeho

zavražděním nedostalo žádné skutečné podpory ani ochrany ze strany jeho nadřízených. Případů, kdy se vedení školy odmítne postavit za svého zaměstnance, je ve Francii bohužel celá řada. Již zmiňovaný Didier Lemaire byl za svou upřímnost dokonce šikanován muslimským starostou obce Trappes, který proti němu vedl pomlouvačnou letákovou kampaň přímo v budově gymnázia.¹⁰ Lemaire dnes žije pod policejní ochranou. Na své původní místo se vrátit nechce. V takto vypjaté atmosféře tedy není žádným překvapením, že se čím dál tím víc pedagogů během výkonu svého povolání ze strachu uchyluje k autocenzuře. Skutečnost je totiž taková, že vás v dnešní Francii obvinění z „islamofobie“ může stát život.

O tom by mohla vyprávět své i dnes osmnáctiletá Mila. Dne 18. prosince 2020, v době, kdy je jí pouhých sedmnáct let, odmítne dívka na sociální síti Instagram návrhy muslimského mladíka, který ji vzápětí začne urážet a odvolávat se při tom na islám. Rozzuřená dívka publikuje video, ve kterém ostře kritizuje islám a které se záhy stane virálním. Od té chvíle čelí doslova smrti výhrůžek smrti a znásilněním. Situace eskaluje natolik, že je nucena opustit střední školu a žít v izolaci, na utajeném místě a s policejní ochranou. Na celé události jsou znepokojivé především dvě skutečnosti. Zaprvé, vůbec první projednání žaloby jsou vedena jak proti autorům výhrůžek, tak proti samotné Mile, a to pro podezření z „podněcování k rasové nenávisti“. Zadruhé, Mila se otevřeně prezentuje jako lesba a urážky, jimž čelí, jsou krajně homofobní a misogynní povahy. Teoreticky jde tedy o doslova ideální případ pro všemožné neofeministické aktivisty a spolky na ochranu sexuálních menšin. Tyto kruhy se však, až na výjimky, k Mile obrátí zády.¹¹



Pietní vzpomínka na zavražděného učitele Samuela Patyho před radnicí v Belfortu.
Foto: Thomas Bresson, Wikimedia Commons

Vraťme se však zpět k případu Kinzler. Ten po incidentu s vylepenými plakáty navazuje styk s médii, kde upozorňuje na všeobecné klima, jež dle něho panuje na grenobelském Institutu politických studií. Institut charakterizuje mimo jiné jako místo „politické převýchovy“ a část svých, zejména mladších, kolegů nazývá „tvrdým jádrem“ ideologie woke.¹² Z důvodu zveřejňování této reality pak dle vlastních slov čelí tlaku ředitelky Sauruggerové, která se mu komunikaci s médii jednoduše pokouší zakázat.¹³ Marně. Nedávné pozastavení Kinzlerova působení na institutu se tak ze strany Sauruggerové jasně jeví jako „odvetné opatření“ za pedagogovu sdílnost v médiích. Francouzský ministr školství Jean-Michel Blanquer ředitelčinu rozhodnutí nazval „formální chybou“. Nejsilnější reakce však přišla o šest dní později, když se Laurent Wauquiez, prezident regionu Auvergne-Rhône-Alpes, nechal slyšet, že s ohledem na incident utne všechny regionální dotace, které Institut politických studií čerpá. Na svém twitterovém profilu doslova napsal: „Science Po Grenoble se už příliš

dlouho ubírá cestou nepřijatelné ideologické a komunitaristické úchylky. Toto není má koncepce Republiky. Region Auvergne-Rhône-Alpes tak pozastavuje veškeré financování a veškerou spolupráci s ústavem.“¹⁴ Dodejme, že v říjnu 2021 se jméno Institutu politických studií objevilo v médiích v souvislosti s další kontroverzí komunitaristického rázu – to když sdružení spravující místní menzu na svém instagramovém účtu krátce uvedlo, že bude nově odebírat pouze halal maso (tedy maso pocházející ze zvířat poražených v souladu s islámskými pravidly).

Stejně jako mnozí další poukazuje Kinzler v souvislosti s obviněním z islamofobie na zvrácenost tohoto „pojmu“ jako takového, kdy je v demokratických společnostech zcela legitimní kritika islámu jakožto náboženství a ideologie úmyslně zaměňována s nesnášenlivostí vůči muslimům, a tedy s formou rasismu v širším slova smyslu. Na příslušnou taktiku ideologického umlčování názorového protivníka prostřednictvím jeho nálepkování jako duševně chorého (odtud v psychologii a psychiatrii užívaný termín „fobie“), a tedy jako někoho, s nímž nelze vést diskuzi, upozorňuje například i bývalá spolupracovnice *Charlie Hebdo* Zineb El Rhazouiová ve svém textu *Zničit islámský fašismus (Détruire le fascisme islamique)*. V úvodu tohoto textu autorka doslova píše:

A je to tady; termín se zapsal do slovníku přesně tak, jak si to přáli jeho zastánci: Být islamofobní znamená projevovat nepřátelství, ať už v jakékoli podobě, vůči islámu jakožto náboženství či kultuře a vůči muslimům [...] Vyjádřit kritiku vůči islámu de facto znamená provinit se prostřednictvím *argumentum ad hominem*

vůči stovkám milionů osob ve světě, které jsou tak zredukovány na homogenní lidskou masu. Být islamofobní znamená být rasista, neboť to znamená být nepřátelský vůči skupině lidí definovaných svou příslušností k nové rase, rase muslimů, a nikoli na základě přihlášení k určité náboženské ideologii. Jinými slovy, pokud jste toho názoru, že islám s sebou nese smutný úděl pro ženy, pokud připomenete, že džihád byl praktikován samotným prorokem, a nebyl tak vynalezen teroristy dvacátého století, pokud vás pohoršuje, že toto náboženství trestá své odpadlíky smrtí, pokud Mohamedovi upřete jeho status svatého muže za to, že se oženil s šestiletou dívkou, anebo pokud narážíte na masakry, jichž se jeho armády dopustily, jste *islamofobní*. A jste-li islamofobní, pak to automaticky znamená, že cítíte osobní nenávist ke každému muslimovi, aniž by se definice této identitářské nálepky zakládala na ideologii, činech nebo praktikách islámu.¹⁵

„Islamofobie“ pochopitelně není jediným termínem sloužícím k diskreditaci názorové opozice – dalšími takovými pojmy jsou například „homofobie“, „transfobie“ a pochopitelně tolik omílaný a koncepčně zcela vyprázdněný „fašismus“. Nepřekvapí tak, že se ve francouzské společnosti čím dál častěji objevuje termín „psychiatrizační debaty“ (*psychiatisation du débat*). Rovněž nepřekvapí, že sami kulturnělevicoví aktivisté, kteří se k těmto pojmům uchylují, si o nich mnohdy nedělají iluze a činí tak na základě čistého machiavelistického kalkulu. Tuto taktiku, jejímž původcem není nikdo jiný než sám

Stalin, lze stručně shrnout takto: „Obviňte je z fašismu. Než se stačí ospravedlnit, vy je mezitím obviníte z něčeho jiného, a tím získáte náskok.“

Kinzler má pochopitelně pravdu, tvrdí-li, že averzi k islámu nelze v žádném případě srovnávat s antisemitismem či rasismem. Oba naposledy zmíněné termíny se vyznačují nenávistí vůči osobám a jejich diskriminací na základě etnické příslušnosti. Zde uveďme jen jeden příklad za všechny: v nacistickém Německu byli Židé systematicky vyvražďováni jednoduše pro svou etnicitu a nikoho ani v nejmenším nezajímal jejich vztah k židovskému náboženství. Nejenže se toto dnešním francouzským muslimům naštěstí neděje, ale stát na ně ani nenahlíží jako na občany druhé kategorie a nikterak jim nebrání v praktikování jejich náboženství. Ze zákona pro ně platí stejná práva a povinnosti jako pro příslušníky všech ostatních konfesí, včetně pravidel týkajících se odluky státu a církví (označovaných francouzským slovem *laïcité*). Z výroků, které dnes běžně pronáší značná část francouzské levice a které úděl muslimů v současné francouzské společnosti srovnávají s údělem Židů v Německu třicátých let (viz například nedávný výrok Anne Hídalgové, socialistické kandidátky na prezidentský post),¹⁶ tak pořádně zamrazí.

Pravdou je, že „islamofobie“ – pseudotermín, který jako první začali používat političtí islamisté za účelem umlčení veškeré kritiky islámu¹⁷ – představuje v dnešních západních společnostech svého druhu takřka unikát, k němuž bychom jen těžko hledali ekvivalenty pro jiná náboženství či ideologie. Nikoho by nenapadlo nálepkovat ve veřejné debatě jako „katofoba“ či „buddhofoba“ toho, kdo se vyjádřil kriticky ke katolicismu či buddhismu. Unikátní postavení pojmu „islamofobie“ je tak možné vysvětlit pouze s odvoláním

na způsob, kterým určitá část dnešní levice nahlíží na postavení muslimů. Ti jsou mnohdy vnímáni prostě jako věčné oběti, jako ti slabí a vykořisťovaní – jako noví „psanci této země“, jako jakýsi nový, substituční proletariát. Jen pro letmé srovnání uveďme, že výroční zpráva Národní konzultativní komise pro lidská práva (*Commission nationale consultative des droits de l'homme*) pro rok 2018 zmiňuje 1 063 deliktů klasifikovaných jako protikřesťanské, 541 deliktů klasifikovaných jako protižidovské a 100 deliktů klasifikovaných jako protimuslimské.¹⁸ Ač jsou ve Francii konfesní a etnické statistiky zakázány (neboť odporují tamnímu univerzalistickému pojetí občanství), počet muslimů žijících ve Francii je odhadován zhruba na 4,1 milionu, počet Židů žijících ve Francii pak činí necelého půl milionu.¹⁹

Závěrem uveďme, že s Kinzlerem rovněž naprosto souhlasíme, když zdůrazňuje, že obrana jeho vlastní osoby má v celé záležitosti mnohem větší přesah, a tím je obrana svobody projevu: „Žádný tribunál se zatím nevyjádřil v tom smyslu, že jsem překročil limity svobody projevu. Hájím sám sebe, ale hájím také svobodu projevu, bojuji proti nesnášenlivosti a za obranu právního státu.“²⁰ ■

1 Viz <https://www.lejdd.fr/Societe/Education/de-cryptage-que-se-passe-t-il-a-sciences-po-grenoble-4084357>

2 Tamtéž

3 Viz https://www.liberation.fr/societe/education/sciences-po-grenoble-accuse-dislamophobie-par-des-etudiants-un-prof-suspendu-pour-des-propos-diffamatoires-20211221_3CJDETLCEZEXHZWJ2BGZKKB6M/

4 Tato studentská odborová organizace, která působí již od roku 1907, se v posledních letech zapsala do povědomí francouzské veřejnosti jako podstatný aktér tendencí vlastních ideologií woke. V březnu 2021

- její předsedkyně Mélanie Luceová v rozhlasovém rozhovoru přiznala, že svaz na univerzitní půdě organizuje shromáždění, na něž mají zákaz vstupu muži či bílé osoby (<https://www.youtube.com/watch?v=38J2RhsavHo>). Různé hlasy rovněž poukazují na ideologickou blízkost této organizace s odborovým sdružením Muslimští studenti Francie (*Etudiants musulmans de France*), které vykazuje názorovou blízkost s Muslimským bratrstvem (viz např. <https://www.europe1.fr/societe/information-europe-1-la-note-ministerielle-qui-incrimine-lunef-4033529>). Dva vysoce postavení členové organizace v dubnu 2019 v reakci na požár pařížské katedrály Notre-Dame na svých twitterových účtech mimo jiné uvedli: „Kašlu na Notre-Dame, protože kašlu na francouzskou historii.“ (Viz <https://www.leparisien.fr/societe/incendie-de-notre-dame-malaise-a-l-unef-apres-les-propos-de-deux-responsables-16-04-2019-8054526.php>)
- 5 Viz <https://france3-regions.francetvinfo.fr/auvergne-rhone-alpes/isere/grenoble/j-ai-des-convictions-claires-democratiques-mais-pas-islamophobes-dit-l-un-des-enseignants-de-science-po-grenoble-1986772.html>
 - 6 Viz <https://www.lejdd.fr/Societe/Education/de-cryptage-que-se-passe-t-il-a-sciences-po-grenoble-4084357>
 - 7 Viz <https://www.cnews.fr/videos/france/2021-02-16/frederique-vidal-lance-une-enquete-sur-lislamo-gauchisme-luniversite>
 - 8 Viz např. https://www.lexpress.fr/actualite/societe/professeur-decapite-a-conflans-sainte-honorine-ce-que-l-on-sait-de-l-attaque_2136630.html
 - 9 Např. rozhovor poskytnutý rozhlasové stanici Europe 1: <https://www.youtube.com/watch?v=vksGoGHCP5U>. Dle průzkumu uskutečněného francouzskou rozhlasovou stanicí France Inter se zhruba šedesát až osmdesát obyvatel Trappes mělo zúčastnit bojů v Sýrii na straně Islámského státu (<https://www.franceinter.fr/emissions/secrets-d-info/secrets-d-info-29-avril-2016>)
 - 10 Viz např. https://www.liberation.fr/politique/trappes-polemiques-politiques-apres-lemballement-media-tique-20210214_D2VJPFUIO5BZPOMMGYOEOAL02UY/
 - 11 Viz např. https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/07/31/dans-l-affaire-mila-les-silences-embarrasses-des-feministes_6090103_3224.html
 - 12 Kinzler to uvedl ve svém rozhovoru pro deník *L'Opinion* 21. prosince 2021: <https://www.lopinion.fr/politique/klaus-kinzler-enseignant-sciences-po-grenoble-est-devenu-un-camp-de-reeducation>
 - 13 Viz jeho rozhovor poskytnutý rozhlasové stanici Sud Radio ze 14. prosince 2021: <https://www.sudradio.fr/emission/bercoff-dans-tous-ses-etats-601>
 - 14 Viz např. https://www.liberation.fr/societe/education/sciences-po-grenoble-accuse-dislamophobie-par-des-etudiants-un-prof-suspendu-pour-des-propos-diffamatoires-20211221_3CJDETLCEZEXZHWJ2BGZKKB6M/
 - 15 Zineb El Rhazoui, *Détruire le fascisme islamique*, Paris, Ring Éditions, 2016; vlastní překlad
 - 16 <https://www.lefigaro.fr/elections/presidentielles/hidalgo-estime-que-le-langage-des-annees-30-contre-les-juifs-est-aujourd-hui-applique-aux-musulmans-20211213>
 - 17 Jak píše Zineb El Rhazouiová ve svém textu *Détruire le fascisme islamique*: „Spadá-li islamofobie svou slovníkovou definicí pod rasismus, mohla by být kritika islámu právně postihnutelná. Tento záměr je hned zkraje přiznán ve sloganu Kolektivu proti islamofobii ve Francii: „Islamofobie není názor, ale přestupek.“ Kolektiv proti islamofobii ve Francii (*Collectif contre l'islamophobie en France*) rozpustil koncem roku 2020 francouzský ministr vnitra Gérald Darmanin s odůvodněním, že se kolektiv aktivně podílí na „islámské propagandě“. (Viz např. https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/09/25/le-conseil-d-etat-valide-la-dissolution-du-ccif-et-de-barakacity_6095981_3224.html)
 - 18 Viz https://www.cncdh.fr/sites/default/files/23072019_version_corrigee_rapport_racisme.pdf
 - 19 S těmito údaji pracuje např. *L'Observatoire de la laïcité*, konzultativní komise francouzské vlády ve věcech sekularismu: https://www.gouvernement.fr/sites/default/files/contenu/piece-jointe/2020/12/rapport_annuel_de_lobservatoire_de_la_laicite_2019-2020.pdf
 - 20 Viz https://www.liberation.fr/societe/education/sciences-po-grenoble-accuse-dislamophobie-par-des-etudiants-un-prof-suspendu-pour-des-propos-diffamatoires-20211221_3CJDETLCEZEXZHWJ2BGZKKB6M/

Jan Dvořák (1990), lingvista,
od roku 2015 žije a pracuje
ve Francii.





Transporty židů v době holocaustu.
Foto: Wikimedia Commons

Dějiny v nás

Co vše předáváme našim dětem a vnukům

Ivan Rektor

Odkud přicházíme? Kdo jsme? Kam jdeme? Tři otázky v názvu jednoho z nejslavnějších Gauguinových obrazů. Jsou na něm Tahitáné a Tahitanky. Týká se to také nás, Evropanů? Kdo jsme? Souvisí to s tím, odkud přicházíme? S našimi dějinami, s tím, co zažili naši předci? Je to v nás? Asi všichni víme, že náš život, to, co jsme prožili, formuje naši přítomnost i budoucnost. Formuje však také naše děti?

Dějiny v politice národů

Když se podívám na geograficky blízké evropské národy a jejich dějiny, vidím kontinuitu. Politika dnešního Ruska je pokračováním prosazování vlivu Ruska, přinejmenším od pokusu Ivana Hrozného dobýt pobaltské Livonsko v 16. století, ať už v čele státu stál nebo stojí car, imperátor, generální tajemník nebo prezident. Kontinuitu vidím například také v polské historii. Na jedné straně

je úsilí, často hrdinské, o uchování nezávislosti. Na druhé straně rozdělení národa bez vůle ke kompromisu, zahledění dovnitř a ignorování okolí, což v 18. století vedlo třikrát k rozdělení Polska. Ale třeba i k obsazení československé části Slezska Polskem v rámci mnichovské dohody, tedy vlastně spojení s Německem, bez ohledu na to, jaké tehdy Německo bylo. Následovala německá agrese a krvavé podrobení Polska o rok později. Nebo kontinuita maďarské nacionální

politiky. *Extra Hungariam non est vita, si est vita, non est ita...* (Mimo Maďarsko není život, pokud je, není takový...) Tento výrok pochází ze začátku 16. století. Brexit také není velkým překvapením, když se podíváme na anglické dějiny od roku 1066, kdy byla Anglie naposledy dobytá. *Rule, Britannia! Rule the waves...* Ale také anglický parlamentarismus, zákonnost a osobní svoboda. Magna Charta Libertatum omezila královy pravomoci, donutila jej respektovat zákonné procedury, definovala práva poddaných, například právo odvolat se proti nezákonnému uvěznění. Král Jan Bezzemek byl donucen chartu podepsat v roce 1215. Tradice trvá.

Jednotlivci se chovají různě, to, co zde píšu, se nemusí zdaleka týkat všech, ale národy v sobě nesou dějiny. Pokud moje tvrzení považujete za pouhou spekulaci, dovolte, abych vás seznámil s výsledky našeho výzkumu.

Dějiny v nás

Jedná se o třígenerační studii zkoumající neurobiologické a psychologické dopady extrémního stresu u osob, které přežily holokaust, a jejich potomků.¹ Komplexní výzkum provádíme v Neurovědním programu výzkumného centra Masarykovy univerzity CEITEC v Brně, část dat jsme získali také v Národním ústavu duševního zdraví v Klecanech u Prahy. Sestává z psychologických testů zaměřených na projevy stresu, ze zobrazování mozku pomocí nukleární magnetické rezonance a z genetických testů. Celkem jsme vyšetřili 378 osob – 44 přeživších holokaustu, jejich 86 potomků a 88 vnuků a vnuček a k tomu obdobné počty kontrol, tedy stejně starých lidí z běžné české populace a jejich potomků, kteří

hrůzu ohrožení života a života blízkých přímo nezažili. Soubor jsme začali nabírat v roce 2015 s vědomím toho, že je to nejspíše poslední možnost vyšetřit přeživší holokaustu (mnozí tehdy vyšetření už dnes nežijí). Většina z účastníků studie byla v Terezíně a poté v koncentračních táborech, řada z nich zažila pochod smrti. Někteří se skrývali, na Slovensku často v bunkrech v horách, nebo se připojili k partyzánům. Výsledky prokázaly celoživotní dopad extrémního stresu, patrný i po sedmdesáti až sedmdesáti pěti letech. Psychologické testy ukázaly vyšší hladinu stresu proti kontrolním osobám. V obrazech mozků získaných pomocí magnetické mozkové rezonance jsou patrné změny struktur související se stresem, které nejsou přítomny u kontrolní skupiny. Vidíme, že i pětasedmdesát let po válce jsou části mozkové kůry, které jsou zapojeny do zpracovávání emocí a stresu, zúžené oproti kontrolní skupině. Medián věku vyšetřených byl 80 let (nejstarším bylo 95 let), za války tedy byli dětmi nebo mladými dospělými. Děti většinou přežily schované u nežidovských rodin nebo v Terezíně a bezprostředního ohrožení života si nemusely být vědomy, přesto se jejich výsledky neliší od výsledků získaných u starších přeživších. Všichni, kdo holokaust přežili, se po válce dovídali o zavraždění blízkých – rodičů, manželů či manželek, dětí, přátel. Stres pokračoval, sebevraždy obětí holokaustu po válce nebyly vzácné, ti, co se dožili našeho vyšetření, byli zřejmě schopni se s extrémním stresem vyrovnat. Přeživší v naší studii vykazují také vyšší úroveň posttraumatického růstu ve srovnání s kontrolní skupinou. Jak se lidově říká, co tě nezabije, to tě posílí. Pro osmdesát čtyři procent přeživších byly hrůzy holokaustu to nejhorší, co ve svém životě zažili, a sedmdesát procent si myslí, že to mělo negativní dopad na

jejich život. Ale na otázku, zda byli spokojeni se svým poválečným životem, osmdesát procent odpovědělo kladně. Přestože život po válce nebyl pro nikoho jednoduchý. Přežít holokaust bylo věci náhody, štěstí, ale zřejmě i síly osobnosti.

Extrémní stres se podepsal i na těch, kdo o něm nemohli vědět. Vyšetřili jsme (a připravujeme k publikaci) dopad takzvaného prenatalního stresu. Tedy stresu židovských dětí, které se narodily za války. Medián jejich věku v roce 1945 byl dva roky. Soubor je malý a unikátní – židovské děti se za války rodily vzácně a ještě vzácněji holokaust přežily. K našemu překvapení se ukázalo, že v některých testech mají vyšší hladinu stresu než přeživší narození před rokem 1939 a že mají strukturní změny v mozku v oblastech souvisejících s pamětí a emocemi (hippocampus, amygdala), které jsme u starších nepozorovali. Vidíme tedy výrazný a celoživotní dopad prenatalního stresu, přenos stresu matek na ještě nenarozené děti.

Anne Freudová, dcera zakladatele psychoanalýzy, žila během války v Londýně. Vyšetřila šest dětí narozených za války, většinou v Německu, jejichž rodiče byli krátce po jejich narození deportováni a zavražděni. Děti vyrůstaly v Terezíně, po válce byly převezeny do Anglie. Jejich chování bylo přecitlivělé, neklidné, agresivní, těžko ovladatelné. Děti vnímaly prostředí, ve kterém o ně pečovali, jako cizí a nepřátelské. Agresivita odpovídala dětem nižšího věku, než byl jejich biologický. Postupně se adaptovaly.² Tato studie proběhla po válce, vyšetřeny byly malé děti krátce poté, co stres zažily. Naše studie pak ukazuje, že dopad stresu zažitého před a po narození je patrný i po více než sedmdesáti letech.

Výsledky tedy dokládají celoživotní dopad extrémního stresu, ať už se odehrál v jakémkoliv

věku postižených. Pokud však chci doložit tvrzení z úvodu tohoto článku, tedy o tom, že dějiny se wpisují do mentality národů, musíme se podívat na druhou a třetí generaci. Data ještě nebyla publikována, jsou ve stadiu zpracovávání, některé výsledky jsou však už evidentní. V psychologických testech opět vidíme rozdíly ve srovnání s kontrolními skupinami. Ve druhé i třetí generaci je hladina stresu signifikantně vyšší než u kontrolních skupin. A to i u těch z třetí generace, u nichž přežil holokaust pouze jeden z prarodičů. Hladina stresu v některých testech je v našem souboru paradoxně vyšší u třetí generace než u druhé. V magnetické rezonanci nevidíme rozdíly ve strukturách, ale vidíme rozdíly v konektivitě, tedy ve funkčním propojení mozkových struktur souvisejících se stresem.

Vyšetřili jsme řadu osob, které se o svém původu dověděly až v dospělosti. Nebylo vzácností, že přeživší v sobě vzpomínky na hrůzy holokaustu potlačovali nebo chtěli ušetřit svoje rodiny hrůz, které prožili, a také nebezpečí antisemitismu, a svým dětem to zatajili. Naše spolupracovnice, která se účastnila testování, věděla, že její matka přežila Osvětim, ale až v dospělosti se dověděla, že tam byla kvůli židovskému původu, a ne z politických příčin. Přihlásil se nám Martin Beck Matušík, žijící v Chicagu, který ve své knize *Out of Silence – Repair across Generations* popisuje, jak se až jako čtyřicetiletý, víceméně náhodou dověděl o svém židovském původu a o tragickém osudu rodiny za holokaustu. Víme však, také z řady psychologických studií, že chování přeživších holokaustu je ovlivněno extrémním stresem, ať už to dávají najevo nebo to v sobě potlačují. Typická je zvýšená až obsesivní úzkost a maximální, někdy až přehnaná ochrana svých dětí a vnoučat. Takže ano, dějiny se zapsaly do

mozků potomků, nehledě na to, zda byli nebo nebyli o hrůzách holokaustu informovaní. Sedm-
desát pět let po konci traumatu vidíme jeho
dopad na mladé lidi, kteří se narodili o třicet až
padesát let později.

Jak se extrémní stres mezi generacemi pře-
náší, není zatím jasné. Genetická vyšetření ještě
nejsou ukončena. Uchováváme vzorky DNA,
abychom v budoucnu mohli ve vyšetřování
dědičnosti stresu pokračovat. Výzkum tedy ne-
končí. Ať už je přenos genetický nebo sociálně
behaviorální, naše výsledky ukazují, že stres se
přenáší na potomky, na dcery i syny, na vnuky
i vnučky. V budoucnu se chceme podívat i na
čtvrtou generaci, která je zatím příliš mladá, pro
výzkum bude vhodná až za několik let.

Příběhy

Náš výzkum vzbudil zájem u nás i ve světě.³ Hlá-
sila se nám řada lidí, některé příběhy, které se
dovídáme, jsou nečekané. Výzkumu se účastnila
známá slovenská spisovatelka Denisa Fulme-
ková, která nám věnovala svoji knížku o lásce
židovské dívky Vali Reiszové a oficiálního poe-
ty Slovenského státu, básníka Dilonga. Rudolf
Dilong byl nejenom nadaný a uznávaný bás-
ník, přátelil se třeba s Jaroslavem Seifertem, ale
i katolický kněz, františkán a také polní kaplan
Slovenské armády útočící po boku Wehrmachtu
proti Sovětskému svazu. Necelý rok před kon-
cem války se vydal za slovenským prezidentem
a také katolickým knězem Tisem, odpovědným
za vyvraždění slovenských Židů. Požádal jej, aby
vyjmul ze seznamu osob určených do transportu
mladou židovskou ženu, která je s ním těhotná.
Tiso vyhověl – ani se nechci dohadovat, co si

o lásce kněze, mnicha, básníka a Židovky mys-
lel –, a tak se matka spisovatelky Denisy Fulme-
kové mohla narodit a žít.

Asi nejbizarnější byl jeden telefonický roz-
hovor – myslel jsem, že špatně rozumím, když se
mužský hlas představil jako Göring. Řekl mi, že je
židovským synovcem jednoho z nejbližších Hitle-
rových spolupracovníků, říšského maršála a veli-
tele Luftwaffe Hermanna Göringa. Řídil jsem auto,
tak jsem jej požádal, aby mi napsal, on už se však
neozval, nevím tedy, zda to byl skutečně Göring.
Zjistil jsem však, že Albert Göring, bratr maršála
a Hitlerova zástupce, který byl jedním z ředitelů
plzeňské Škodovky, skutečně nesouhlasil s naci-
smem a pronásledováním Židů. Gestapo na něj
opakovaně vydalo zatykač, před kterým jej zachrá-
nil jeho bratr Reichsmarschall. Po válce byl Albert
Göring postaven před mimořádný lidový soud.
Uvedl jména čtyřiatřiceti lidí, kterým pomohl
uniknout do Švýcarska (byl mezi nimi i slavný
operetní skladatel Franz Lehár se svou židovskou
manželkou), ve skutečnosti pomohl mnohem více
lidem. Pro prokázanou pomoc pronásledovaným
byl soudem v roce 1947 osvobozen.

Seděli jsme v brněnské restauraci s psychia-
tričkou Juditou. Vyprávěla, jak byla v šedesátých
letech dětskou lékařkou v Praze, emigrovala do
Švédska a později do USA. Na stáži v USA zjistila,
že psychiatrie je to, čemu by se chtěla v životě
věnovat. Šla za hlasem svého srdce, získala cer-
tifikáty z psychiatrie a až do důchodu působila
v newyorské státní psychiatrické nemocnici. Vy-
právěla, jak přežila pochod smrti. Ze Slovenska
utekla do Maďarska, kde byl sice proněmecký
Horthyho režim blízký fašismu, avšak Židy ne-
deportoval. Deportace Židů začaly po Szálasiho
převratu na jaře 1944. Asi polovina židovských
obyvatel Budapešti byla během několika měsíců

zavražděna. Juditě bylo šestnáct let, pochod mířil z Budapešti do Rakouska, vyčerpaní byli zabíjeni na místě. Vyprávěla o sprostotě i slušnosti maďarských a rakouských venkovanů. Pár dědků z rakouské vesnice si vyšlo zastřílet na ploužící se trosky žen, mnohé zabili. Vzpomínala, jak zalitovala, že nikdy neviděla a neuvidí moře. Naštěstí ji netrefili. Jiní rakouští vesničané jim dávali chleba a jablka. Vyprávěla o koncentračních táborech, o pocitu štěstí v americké vojenské nemocnici (přestože tam ležela s tyfem), protože lidé se o ni starali, chtěli jí pomoci. O nepřátelství k navrátilci z koncentráku na lékařské fakultě v Bratislavě, o tom, jak vystudovala a žila v Praze, Stockholmu, New Yorku... U vedlejšího stolu večerel neznámý muž, asi čtyřicátník, který nás, když jsme odcházeli, pozdravil. Lékařům se to stává, lidé řeknou třeba „ležel jsem u vás před pěti roky“ nebo „ošetřoval jste tetičku“. Zeptal jsem se ho, zda se známe. „Ne,“ odpověděl, „ale vaše společnost si pozdrav zaslouží.“ Nevím, kdo to byl, ale evokoval ve mně představu slušnosti.

Závěr

Sigmund Freud napsal: Kdyby psychické procesy jedné generace nepokračovaly v následující, musela by každá svůj poměr k životu vždy znovu získávat a nebyl by tu možný žádný pokrok a vývoj. Transgenerační přenos byl velké téma psychoanalytiků – C. G. Jung, Abraham a Törökova... Jaký je tedy souhrn našeho výzkumu? Celoživotní dopad holokaustu na přeživší a jejich potomky je evidentní. Psychická a fyzická zátěž, kterou Židé zažívali během války, nemá v naší historii s ničím srovnání. Trvala šest let, začala ponižováním

a vyloučením ze společnosti, pokračovala potlačováním práv, deportacemi a vražděním celých rodin, i dětí. Ti, co přežili, byli mimořádně odolní, a samozřejmě měli štěstí. Stres se přenáší na další generace, i když potomci o něm nic nevědí. Naše výsledky tedy ukazují, že dějiny jsou v nás, nejsou to jenom stránky z učebnic dějepisu. Nosíme v sobě to, co zažili naši předkové. Naše mentalita, ale zřejmě i mentalita celých národů je dána prostředím, ve kterém žijeme, ale také tím, co zažili naši předci. ■

- 1 Fňášková, M., Říha, P., Preiss, M., Bob, P., Nečasová, M., Koriťáková, E., Rektor, I.: Lifelong impact of extreme stress on the human brain: Holocaust survivors study. *Neurobiology of Stress*, Vol. 14, May 2021; Preiss, M., Šamánková, D., Štipl, J., Fňášková, M., Nečasová, M., Bob, P., Heissler, D., Prokopová, A., Heřmánková, T., Juričková, V., Sanders, E., Wagenknechtová, E., Rektor, I.: Posttraumatic stress and posttraumatic growth in three generations of Czech and Slovak holocaust survivors. *Journal of Traumatic Stress*, August 2021.
- 2 Preiss, M.: Osudy deprivovaných dětí – cesta siroteků z Terezína za Annou Freudovou. *Čs. psychologie*, submitováno.
- 3 Studie vzbudily nečekaný ohlas (opakovaně ČT, také Hyde Park Civilizace, DTV, několik stanic Českého rozhlasu, denní tisk, přílohy *Lidových novin* a *Hospodářských novin*, i slovenských novin, časopisy *Interview*, *Trendy* – ale i rozhovory v BBC, Radio Slovenija a mezinárodním TV i24 News). Po krátké prezentaci výsledků na sjezdu v Oslu jsme dostali přehled 55 periodik od USA po Zimbabwe, včetně *The Times*, *Jerusalem Post*, *Daily Mail* nebo bulvárního *Sun*, které referovaly o našem výzkumu.

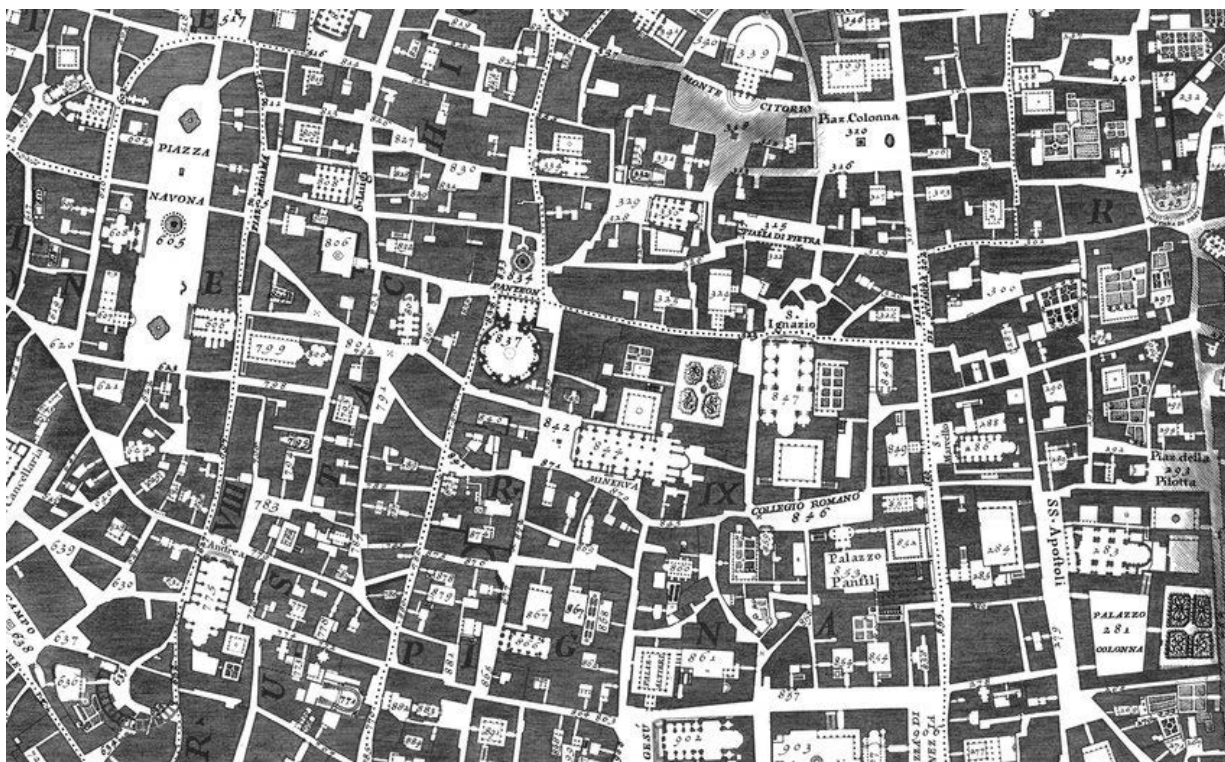
Ivan Rektor (1948), neurolog, působí ve Středoevropském technologickém institutu – CEITEC a na neurologické klinice Fakultní nemocnice u sv. Anny v Brně.



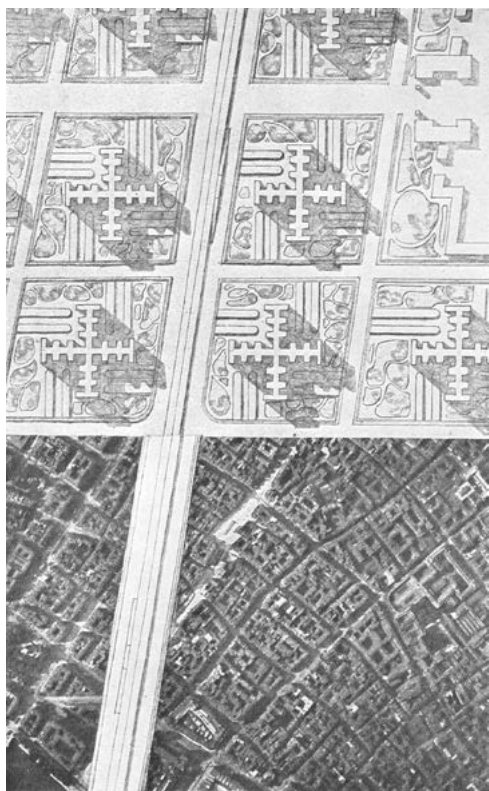
Za konvenční architekturu

Petr Pelčák

Konvence v současnosti neztratila jenom hodnotu, ale též význam. Spontánně obdivujeme nekonvenční osobnosti a díla. A zároveň si přejeme nebýt označeni za konvenční a névst konvenční život. Konvenci tedy považujeme za něco nehodného naší pozornosti a zájmu. Nekonvenčnost nás naopak přitahuje.



1. Nollho plán Říma. Italský architekt Giambattista Nolli (1701–1756) nakreslil (resp. vyryl) a roku 1748 vytiskl mapu Říma (složenou z dvanácti listů, 176 × 208 cm velkou), která formou schwarzplanu zobrazuje jeho veřejné prostory, ovšem v tomto plánu včetně veřejně přístupných prostorů vnitřních, zejm. kostelů, klášterů a paláců. Dnes již legendární mapa nedokládá pouze tezi, že obytnost prostředí je dána charakterem a kvalitou veřejných prostorů, ale také ukazuje poměr významných veřejných staveb a běžné městské zástavby vytvářející podobu „věčného města“. Zároveň naznačuje, jak jsou významné městské stavby vevázány do jeho hmotné textury. Je z ní zřejmý význam a role běžné zástavby jako pojícího tmele i základní stavební hmoty města. Repro: www.researchgate.net



2. Plan Voisin de Paris, návrh zbourání historického centra Paříže a jeho nahrazení skupinou mrakodrapů v „zeleni“ s dálnicí vystavil Le Corbusier jako vizi moderního města v pavilonu svého časopisu *L'Esprit Nouveau* na Mezinárodní výstavě moderního dekorativního a průmyslového umění v Paříži roku 1925. Levý obrázek Le Corbusier při publikování popsal takto: „Dole část města ke zničení a nahoře ve stejném měřítku projekt nové výstavby.“ Repro: *Le Corbusier und Pierre Jeanneret: ihr Gesamtes Werk von 1910–1929*. Zürich 1930. s. 110 (vlevo); www.architexturez.net (vpravo)

Petru Todorovovi

Co se to s námi stalo? Nezakládá právě konvence, tedy dohoda a obyčej, možnost vzniku společnosti a života v ní? Nejsou to právě konvence římského práva a sinajské smlouvy, které spolu s řeckou filosofií utvářely evropskou kulturu, a tedy svět, který bychom mohli považovat za náš a v němž bychom se měli cítit doma? Když už mluvíme o domově, má pro nás větší význam ten mentální – kultura a společnost, s níž se identifikujeme, nebo ten fyzický – tedy vybudované místo, kde žijeme? Není vlastně pojátkem obou právě společnost? Přece kultura společnosti udává kvalitu jejímu vystavěnému prostředí, tedy městu, vesnici a domu, v němž žijeme.

Není potřeba žádných odborných vědomostí k poznání, že naše historická sídla, ať města či

vesnice, byla z podstatné části vytvořena konvenčními stavbami, a tedy konvenční architekturou. Přitom právě v historických čtvrtích měst rádi pobýváme i bydlíme a malebné vesnice, čili venkov co nejméně poznamenaný moderními zásahy, volíme za místa svých dovolených či chalup.

Zároveň paradoxně od staveb současné architektury očekáváme výjimečnost, osobitost, odlišnost, nekonvenčnost. Nejsou naše města a vesnice mnohdy tak škaredé a rozbité právě proto, že ona požadovaná originalita a jinakost je vytvářena za každou cenu, a je proto ve výsledku křečovitá? Jaká jiná také může být, když od okamžiku, kdy modernismus prohlásil vše konvenční za špatné, musí být každá nová stavba odlišná od té včerejší a ta zase od té předvčerejší. Nálož jinakosti se musí zvětšovat, aby stavba pronikla



3. Město je zmaterializovaná forma společného bytí. Jsou-li města zničena, pak zpravidla katastrofou – přírodní či válečnou. Město Most (Brüx) v severozápadních Čechách však zbourala naše společnost plánovitě sama mezi lety 1965–1987. O jeho zničení rozhodli komunističtí inženýři a politici. Nabízí se však otázka, zda by padesátitisícové historické město bylo tak snadno vyhozeno do vzduchu, kdybychom často a rádi nevyhazovali staré věci, což občas hrdě a pomýleně vydáváme za naši modernost. Otázkou také je, zda by k explozi došlo i bez rozbušky nazývané Plan Voisin de Paris. Repro: www.g.cz (vlevo); www.plus.rozhlas.cz (vpravo)

do mediálního světa, protože co v něm není, to neexistuje. Vznikají tak novostavby, které nás dnes svou originalitou vzrušují, zítra nudí a pozítří obtěžují. Vzniká architektura, která je navrhována tak, aby vypadala dobře na fotografii.

Přitom, slovy Miloslava Chlupáče, „architektura jako prostorový útvar je především interiérem, proto tu k poznání nestačí jen její pohledová stránka, třebaže právě ta ji navenek prezentuje. Architekturu je třeba obejít, projít, ne-li prožít.“

Chlupáčem vystiženou podstatu architektury, kde interiérem lze přeneseně chápat i veřejné prostory města, fotografie nikdy nezachytí, a tudíž nemohou zprostředkovat. Proto Adolf Loos od fotografování architektury zrazoval. Avšak dnešní média pracují s architekturou jako s nevidanými obrazy, které – aby nepozbyly atraktivity – se musejí neustále měnit, podobně jako módní trendy, a tak paralyzují samu její podstatu a přirozenost, kterou je trvání.

Trvalost byla vždy základní kvalitou architektury, zásadním požadavkem na ni kladeným.

Pochopitelně, protože každá stavba je nesmírně drahá věc. Zatímco šatů jsme s to si pořídit za měsíční příjem několik, a proto je můžeme dle módních trendů sezónně obměňovat, na byt či dům zpravidla spoříme většinu produktivního života. Jak kdysi zpívali Voskovec s Werichem, šaty dělají člověka, a tak oblečením zároveň vytváříme a obměňujeme náš vzhled, a to dle módy a okolností – ať už jimi jsou počasí, roční doba, naše zaměstnání či právě prováděné činnosti nebo společenský status či situace (tedy také konvence). Zatímco módní převleky se na lidech a s lidmi prostorem pohybují, architektura prostor a místa vytváří. Její základní vlastností je tedy stabilita, stálost. Tím, že zakládá nebo jindy spoluvytváří nebo dotváří místa a situace, které mnohdy již existují, měla by být kontextuální a mít respekt k již existujícím hodnotám ve svém okolí. Její autor by tedy měl být schován za stavbou a stavba by neměla být upoutávkou na svého autora. V takovém smyslu by architektura měla být „anonymní“, a tedy konvenční. Konvence



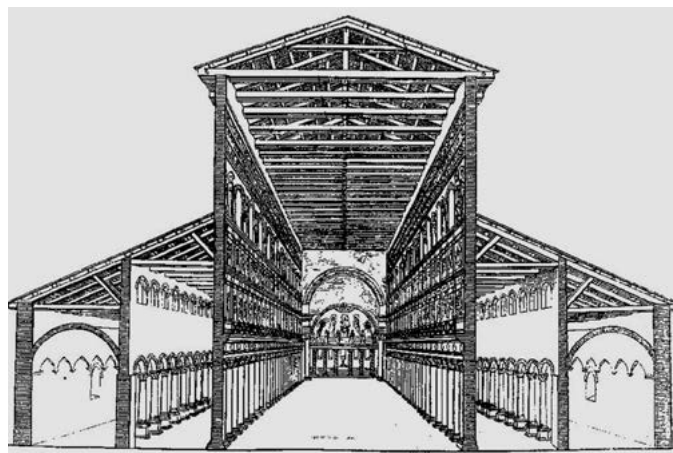
4. Většina našich měst neměla takovou smůlu jako Most, který naši předci vybudovali na ložisku hnědého uhlí. Přesto z mnohých zbyla jen hlavní náměstí, jako např. ze severomoravského Místku. Ten s frontou starých domů ponechanou kolem historického náměstí obestavěného paneláky reprezentuje situaci možná většiny našich malých a středních měst, jejichž těla byla zvenčí okusována sídlišti, která se často spolu s čtyřproudovou autostrádou prokousala až do jejich středů. Kdo nad leteckým snímek centra Místku krouť hlavou, že toto přece nemůže být střední Evropa, má možná pravdu. Repro: www.facebook.com/muzeumbeskydfm (vlevo); www.mistopisy.cz (vpravo)

jsou obrovskou možností architektury, dávají možnost utvářet stavbu, město i krajinu jako jednotný a současně srozumitelný celek.

„Musíme mít na paměti, že ti architekti, kteří uspořádávají naše města a naši krajinu a kteří dokážou vytvořit humánní prostředí se slušným bydlením a podmínkami pro dobrý způsob života, jsou pro společnost cennější než tací, kteří tvoří individuální a senzační umělecká díla. (...) Je to neutrální, anonymní architektura, která musí určovat naše prostředí, a za zlepšení takové architektury musíme bojovat. Taková architektura nesmí být podřizována módě nebo být inspirována velkými jednorázovými výkony. Běžná architektura musí být anonymní a nadčasová.“ Když Kay Fisker před šedesáti lety kladl na architekturu tyto požadavky, ze své skandinávské perspektivy a z pohledu své doby ještě věřil regenerativní síle tradice. Přesto si zkrátka byl vědom: „Funkcionalismus byl čistící prostředek, který přeletěl přes národy jako bouře, osvobozující

a stimulující. Bylo to nutné, ale zničilo to příliš mnoho. Architektura se stala odstrojenou, sterilní a antiseptickou. Chvilími se celé moderní hnutí jeví jako nehumánní.“

Ztráty, které roku 1964 mohl mít na mysli a které jednoduše řečeno byly generované Le Corbusierovým ideovým návrhem přestavby Paříže *Plan Voisin* z roku 1925 a zrušením výuky dějin architektury na Bauhausu, byly jistě obrovské (Josif Brodskij v *Rotterdamském deníku*: „Corbusier a Luftwaffe změnili tvář Evropy.“). Přesto si Fisker nedokázal představit, k jakému zničení krajiny, měst a venkova teprve dojde ve vzdálené středoevropské zemi v blízké budoucnosti. Přestože takto rozsáhlé škody bylo v míru možné napáchat pouze v totalitní společnosti, kde nic nemělo svého majitele, vše patřilo všem, a každému proto bylo všechno jedno, nesmíme ztrácet ze zřetele, že šlo také o škody způsobené (v hospodářsky upadající zemi) „modernismem bez zábran“, jejichž realizaci



5. Základní vlastností typu je, že umožňuje stále nové a osobité variace. Typ v architektuře je buď funkční, nebo prostorový. Ten první reprezentuje např. měšťanský dům, zde na příkladu v Telči, druhý např. bazilika. Funkční typ se v historii proměňuje, vyvíjí v závislosti mj. na změně životních a společenských forem. Moderní městské domy mají s těmi měšťanskými společného mnoho: obchodní parter, obytná patra, průčelí reprezentující stavbu a její obyvatele v městském, veřejném prostoru. Prostorový typ naopak zůstává stejný, různá může být jeho náplň. Bazilikální stavbu tak známe např. jako chrám, tržnici, tovární halu, skladiště. Typ je základem architektury. Umožňuje vytvářet homogenní, srozumitelné prostředí, ve kterém však je současně každý jednotlivý prvek tvořící onu celistvost specifický, odlišný od jiného. Typ také umožňuje postupné zlepšování či vývoj, např. dle rostoucích zkušeností, dovedností nebo prostředků společnosti. Je s ním spojena kontinuita, a tedy kultura. Při práci s typem architekt hledá jeho osobitost odvozenou např. od místa, regionu, dobových standardů i životního stylu, druhu stavebníka či jeho specifických přání, a stavba tak získává vlastní esprit, má svého ducha. Repro: www.historickasidla.cz (vlevo); Basilica of St. Peter. From Fontana [kresba] in Ferguson, J. *Illustrated Handbook of Architecture. Volume II – Christian Architecture*. London 1855, s. 489, dostupné z www.archive.org (vpravo)

usnadnila důvěra české společnosti v modernismus, vytvořená v době budování vlastního (ekonomicky prosperujícího) státu mezi světovými válkami.

Máme-li dnes zničenou většinu okresních měst, přes něž vedou čtyřpruhové dálkové komunikace a z jejichž historické podoby zbylo jen náměstí, ke kterému přiléhají na místě původních zbořených čtvrtí postavená panelová sídliště, a velká města ve stavu rozkladu, kde mezi okrajem centra a obvodovými sídlišti projíždíme po mnohapruhových silnicích bezútěšnými plochami brownfieldů, pak je třeba se pokusit naše města spravit. Protože poslední půlku století dokazujeme, že jsme dovednost vytvářet město ztratili, je nutné se města znovu učit budovat (totéž platí o vesnicích a venkově).

Budování našeho vystavěného prostředí znamená jeho uspořádávání. Architektura je řád. Stavba města je řád. Dokonce i středověká města, o nichž se pro jejich malebnost domníváme, že jsou přirozeně rostlá, byla založena exaktním vyměřením. Komplexní výzkumy profesora Jana Jehlíka ukazují, že způsob vytyčení středověkých měst lze zpětně rekonstruovat. Také kulturní krajina je vytvořena člověkem, její kouzlo vzniká vtisknutím lidského řádu přírodě při respektu k jejímu řádu. Krajinu, kterou považujeme za mimořádně půvabnou, totiž anglický venkov, dokonce v 18. století (jen s lehkou nadsázkou) vytvořil jediný zahradní architekt, Lancelot „Capability“ Brown.

Lidský svět je tedy univerzem řádu, což zároveň přináší potřebu veliké citlivosti při jeho



6. Model je vždy stejný, protože je vyrobený dle jednoho, stále znovu používaného plánu. Model je ze své podstaty nepřizpůsobivý, nedokáže reagovat na nic specifického, včetně místa. Jde vlastně o princip průmyslové výroby, proto jsme v době diktatury proletariátu měli zprůmyslněné stavebnictví (které naši zemi zničilo). Sériovost výroby přináší jeho bezduchost, a proto je legitimní otázka, zda vůbec lze ve spojitosti s takto vzniklými objekty hovořit o architektuře. Na levém snímku je sídliště Poruba V. obvod (1970) složené z montovaných domů G-OS, T 03 B-OS a V-OS 64, na pravém snímku jsou montované bodové domy T 06 B v Brně – Králově Poli (kol. 1970). Repro: Pechar, J. *Československá architektura 1945–1977*. Praha 1979, obr. 307 (vlevo) a obr. 266 (vpravo)

utváření, aby nedusil přirozený život, který se často podvědomě řádu vzpírá. Architektura jako celistvá disciplína s vlastními dějinami a pravidly samozřejmě zákonitosti řádu uchovává. Jsou součástí naší kultury a tradice, ovšem k udržování povědomí o nich je třeba naší soustavné péče a zájmu.

Kultura, tradice a konvence spolu úzce souvisejí. Konvence, mimo jiné jako dohoda o významu forem, je základním předpokladem společenské komunikace, a tedy i přijetí architektonického díla. Konvence proto architektky neomezuje a nespoutává. Naopak, teprve na základě a na pozadí tradice se rodí a nabývá významu inovace. Konvence umožňuje osobitě a inovativně pracovat se známými a srozumitelnými formami, a tak je pojistkou proti „zamrznutí“ i vyprázdnění kultury, jíž je architektura zásadní součástí. Vždyť právě prostřednictvím této tradiční strategie (přece už renesance oblékala do známých antických

forem nové, moderní stavební typologie) zvládlo 19. století tak skvěle veškerý nápor proměn a novostí, které přinesla průmyslová revoluce, aniž by se evropská společnost zbláznila. Nezapomínejme, že právě v 19. století vznikala architektura, která odpovídá většině nových potřeb a funkcí dnešní společnosti, třebaže se nás modernisté po první světové válce s obrovskou zarputilostí snažili přesvědčit o tom, že moderní architektura vznikla teprve, když oni osekali štukovou výzdobu z fasád. Architektura 19. století byla pragmatická a současně na rozdíl od té modernistické dokázala vytvářet místa a města.

To neznamená, že bychom měli na fasády zpátky lepit jejich štukatury. Ostatně to již zkoušela sovětská postmoderna, a tak víme, že napodobováním konkrétního historického tvarosloví kvalitní architektura automaticky nevznikne. Architektura vždy reaguje na epochu svého zrodu a o ní také podává svědectví v budoucnu.



7. Typ umožňuje vytvářet celek, který je živý, protože je složený z analogických, avšak osobitých součástí. Umožňuje tedy vystavět veřejný prostor i města. Zároveň přirozeně tvoří prostředí pro umístění výjimečné budovy. Naproti tomu mechanicky vzniklý model přináší opět mechanické způsoby uspořádání, které nezakládají prostory, a už vůbec ne místa. Vzniklé meziprostory nemají charakter, a tedy ani obytnost. Oba snímky zachycují střed města. Na levém je bývalé 1. náměstí v dnes zbořeném Mostě (Brůx), pravý snímek byl publikován v roce 1979 s popiskou Městské centrum v Mostě. Repro: www.ct24.ceskatelevize.cz (vlevo); Pechar, J. *Československá architektura 1945–1977*. Praha 1979, obr. 294 (vpravo)

Zmiňuji-li konvenční architekturu, mám na mysli architekturu soudobou, avšak ukotvenou v tradici. Mám na mysli charakter staveb a vystavěného prostředí. Jeho hierarchizaci a srozumitelnost. Stavění města i dílčích urbáních situací znamená vždy nadřazenost celku (ulice, náměstí, nábřeží, parku atd.) jednotlivým stavbám. Znamená práci s typologií, a to urbanistickou i stavební. Poučení minulostí a uvědomělou práci s ní. Historické příklady nám mohou sloužit jako konkrétní reference. Obytnost prostředí určuje kvalita jeho veřejných prostor. Jejich vznik sice může být vyvolán potřebou umístění mimořádné veřejné stavby, ale je rovněž podmíněn existencí staveb konvenčních, obyčejných, zdrženlivých, neboť pouze ony mohou spoluvytvořit jednotný urbánní celek. Civilnost a každodennost jsou proto cenné. Výjimečnosti a svátečnosti přináležejí specifická místa a situace.



Nezapomínejme, že paměť má nesmírnou cenu, podmiňuje existenci kultury. Proto je třeba vždy pečlivě zvažovat míru intervence do jsoucího prostředí. Ze dvou budov stejné architektonické kvality má vždy větší hodnotu ta starší. Protože má hodnotu paměti. (Hermann Czech: „V jednom stará stavba tu novou ex definitione převyšuje: v nevytvořitelné vlastnosti stárí. Je naplněna předešlými osudy.“) Materialita a stavební prvky (okna, dveře, oplechování parapetů atd.) vtiskují charakter jednotlivým budovám i atmosféru celku. Trvalost materiálová i estetická jsou zásadními hodnotami. Standard vystavěného prostředí rozhoduje o kvalitě života v něm. Souhrn většiny staveb vytváří stavební kulturu, tu naopak nikdy nevytvoří několik architektonicky mimořádných staveb. A kultura není nic jiného než předávání zkušeností, dovedností a znalostí z generace na generaci. Generace architektů si tak podávaly ruce po délce evropských dějin a architektura



8. Extravagantní architektura je naprostým opakem modelu. Musí být pokaždé jiná, nevídaná, svá. Paradoxně ji však s modelem spojuje netečnost k duchu místa. Přestože extravaganci svých návrhů architekti často vysvětlují řadou diagramů a příběhů, které mají přesvědčit o výjimečné vhodnosti cizorodého návrhu pro dané místo a program, jejich podoba vyrůstá spíše z genia tvůrce než z genia loci. Architektura vymykající se cíleně a programově řádu přirozeně nedokáže vytvořit celek, naopak ho zpravidla rozbíjí, a tak zhoršuje obytnost prostředí. Zatímco tedy naše města byla ve druhé půli minulého století ničena zvenčí panelovými sídlišti a bezohlednými dopravními stavbami, dnes jsou ničena zevnitř extravagantními projekty (a bezohlednými dopravními stavbami). Jejich základní vlastností je snaha poutat pozornost, čili jejich hluchost, a proto se nelze divit, že se duch vytratil. Oba snímky institucí jsou z Toronta. Vlevo je univerzitní Sharp Centre for Design (Will Alsop a Robbie / Young + Wright, 2004), vpravo Královské ontarijské muzeum (Daniel Libeskind, 2007). Repro: www.archello.com (vlevo); www.getyourguide.com (vpravo)

každé přítomné generace nesla otisky rukou a myšlenek architektů generací minulých.

Modernismus však chtěl vybudovat nový svět. Byl čistícím prostředkem, jak ho nazval Fisker, louhem, který měl vše nevhodné rozpustit, aby mohl vytvořit deterministický obraz o tom, že je přirozeným a legitimním, a tudíž jediným možným vyústěním vývoje dějin architektury. Přestože se mu nesmírnou energií podařilo tuto iluzi prosadit, ve skutečnosti tomu tak nebylo. Vedle jím vytvořené a dodnes široce sdílené představy o kauzalitě moderny a její vlastní tradici, na jejímž ustavení jako na vytvoření nového mýtu paradoxně modernismu velmi záleželo, existuje i jiné vnímání historie architektury a jiná interpretace její tradice. Obraz moderny totiž pod svým oslnivým povrchem skrýval i „jinou modernu“. Tedy takovou architekturu, která má s klasickou modernou společný odklon od tradičního formálního aparátu, ale na rozdíl od ní si

uchovává víru v odvěká architektonická témata, jakými jsou např. monumentalita, tektonika, materialita či místo stavby. Jednoduše řečeno, zatímco klasická moderna tradici vědomě ruší, a tak historii neguje, „jiná moderna“ vnímá architekturu jako celistvou disciplínu s vlastní historií, kterou nikdy neztrácí ze zřetele. A tudíž pracuje s tradicí jako základní kulturní hodnotou. Bere v úvahu konvence a pracuje s nimi, konvenční architektura pro ni není odsouzeníhodným pojmem. A tak se v hlavním, silném proudu modernismu mohl udržet slabý, boční proud, který udržoval kontinuitu s architekturou minulosti, a který tak vytvořil jinou tradici moderní architektury než modernismus, ať již ho nazýváme mezinárodním slohem, konstruktivismem, funkcionalismem, novou věcností nebo avantgardou. Existuje tedy také jiná tradice moderní architektury, kterou se můžeme poučit, inspirovat či ze které mohou naše architektonická

díla vyrůstat. Tato linie je tvořena například architekturou Rudolfa Otty Salvisberga, Sigurda Lewerentze, Gunnara Asplunda, Josefa Franka, Kaye Fiskera, Giovanniho Muzia, Luigiho Caccia Dominioniho, dvojice Mario Asnago a Claudio Vender, studia BBPR, Hanse Dölgasta, Fernanda Pouillona a řady dalších, u nás např. Ernsta Wiesnera, Jana Víška, Karla Kotase, Otto Eislera, Rudolfa Welse či dvojice František Stalmach a Jan Hanuš Svoboda.

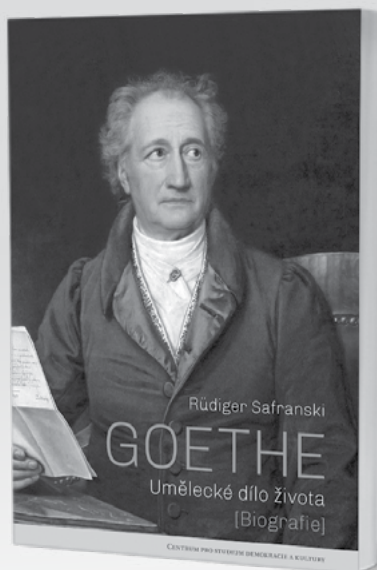
Nicméně naše města, venkov a krajina jsou těžce poničené. Nejprve technokratiem moderny, uvolněným u nás komunistickou totalitou k nebývalé vulgaritě projevu, a nyní cynickou ekonomizační sebezprezentací současné

architektury. Přestože můžeme mít pochybnosti o tom, že v dnešní rozbité společnosti a podivně se měnícím světě lze jejich rozsáhlá poškození ještě opravit, je to největší úkol a největší výzva, která před naší architekturou stojí. A možná před celou společností, protože jde o udržení našeho domova v obou úvodem zmiňovaných významech. Bez architektonické konvence a konvenční architektury se to ovšem povede stěží. ■

Petr Pelčák (1963),
architekt.



INZERCE



RÜDIGER SAFRANSKI

2., brožované vydání

GOETHE

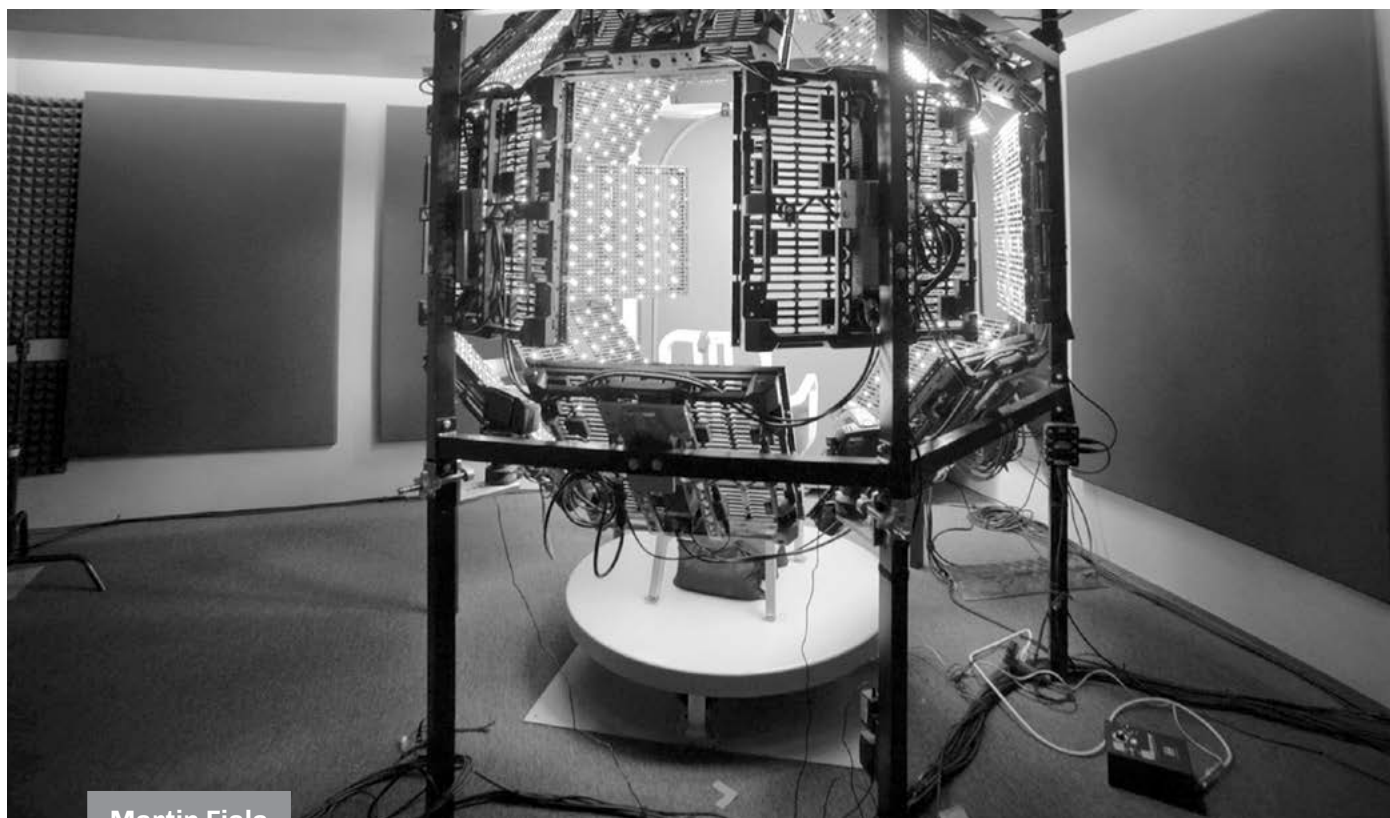
Umělecké dílo života
[Biografie]

Goethe, jako bychom se s ním setkali poprvé. Safranski, mistr výkladu z hlediska dějin duchovního vývoje, se Goethovi přibližuje výhradně z primárních pramenů – díla, dopisů, deníků, rozhovorů, poznámek současníků. Vzniká tak neobvykle živý obraz člověka, jehož životní cesta zahrnuje období od hravého rokoka až ke střízlivému věku železnic, člověka, kterému celá jedna epocha vděčí za své jméno: doba Goethova. Autor líčí nejen Goethovu tvorbu a jeho dobu, ale i básníkovu práci na sobě samém.

B5 | brož | 600 stran | 498 Kč |



Centrum pro studium demokracie a kultury | objednávky@cdk.cz, www.cdk.cz



Martin Fiala

Speciální osvětlovací soustavy LED panelů s kamerami sloužící ke skenování herců. Repro: viz obr. 6

Umělá inteligence v Hollywoodu aneb Herecká kariéra i po smrti

Žijeme v době bezprecedentní technologické transformace. Každý den pracujeme se systémy, jejichž fungování většina z nás nebude nikdy schopna plně chápat. I když je to těžko představitelné, v horizontu pouhých několika let bude pravděpodobně existovat umělá inteligence, která umí přemýšlet a rozhodovat rychleji než lidský mozek.¹ A všechny tyto technologické změny stavějí náš svět před nečekané etické, sociální i politické otázky. Na jednu část této velké technologické transformace se v předminulém čísle zaměřil Petr Dvořák v článku „Svoboda v digitálním věku“, kde se zabýval otázkami spojenými se sociálními sítěmi.² Následující text se pokusí zprostředkovat vývoj některých digitálních technologií v oblasti filmového průmyslu a nastínit etické otázky, které se vážou na rozvoj a aplikaci těchto technologií, i možné důsledky jejich využívání v dnešním světě.

CGI postavy – velmi stručná historie

S rozvojem CGI (*Computer-Generated Imagery*) se filmařům otevřely nevídané možnosti v oblasti vizuálních efektů. Jednou z nich byla možnost přivést na filmové plátno kompletně nereálné bytosti a zakomponovat je do scén se skutečnými herci. Průkopníkem této technologie se stala společnost ILM (*Industrial Light and Magic*), kterou v roce 1975 založil George Lucas pro účely jeho nově vznikajícího filmu *Hvězdné války* (*Star Wars*). První fotorealistickou postavou kompletně vytvořenou v počítači byl skleněný rytíř z filmu *Pyramida hrůzy* (*Young Sherlock Holmes*, 1985, režie Barry Levinson, obr. 1). Za jeho zrodem stál tehdejší zaměstnanec ILM, pozdější zakladatel a dlouholetý šéf studia Pixar John Lasseter. Skutečný rozmach digitálních postav však začal až v 90. letech s filmy *Terminátor 2: Den zúčtování* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991, režie James Cameron) a *Jurský park* (*Jurassic Park*, 1993, režie Steven Spielberg).

Motion Capture / Performance Capture

Další zásadní revoluce přišla v roce 2002. Tentokrát za ní nestála ILM, ale novozélandská společnost Weta Digital, kterou v roce 1993 založil režisér Peter Jackson. Pro adaptaci Tolkienova *Pána prstenů: Dvě věže* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002) bylo potřeba přivést

k životu nelidsky vypadajícího Gluma. Peter Jackson od začátku produkce věděl, že postava bude kompletně digitální. Aby však herci měli na co reagovat, Jackson najal herce Andyho Serkise, který Gluma během natáčení ztvárnil. Původní plán byl, že bude z filmu vyřetušován a nahrazen digitální postavou. Joe Letteri, který měl ve Weta Digital na starosti vizuální efekty, v průběhu produkce zjistil, že je možné převést herecký projev Andyho Serkise na postavu Gluma a použít jeho pohyby a mimiku jako základ pro vytvoření digitální postavy. Andy Serkis následně znovu natočil všechny svoje scény ve studiu, kde ho ze všech stran snímaly kamery. Bylo to vůbec první použití tzv. technologie Motion Capture.

Motion Capture neboli „záznam pohybu“ v praxi znamená to, že tvůrci vizuálních efektů nemusejí postavu animovat snímek po snímku. Herec je oblečen do speciálního obleku pokrytého stovkami malých senzorů a pohybuje se v prostředí obklopeném kamerami. Tyto kamery



1. Skleněný rytíř z filmu *Pyramida hrůzy*, první digitálně vytvořená postava.
Repro: screenshot z filmu



2. Andy Serkis (vpravo) v Motion Capture obleku během natáčení filmu *Úsvit planety opic*.
Repro: www.csfd.cz

jsou napojeny na počítače, zaznamenávají každý senzor na hercově těle (včetně detailní mimiky v obličeji) a převádějí tato data na digitální postavu (avata), která se pohybuje a tváří jako původní herec.

K zatím poslednímu zásadnímu zdokonalení této technologie došlo v roce 2014 při natáčení filmu *Úsvit planety opic* (*Dawn of the Planet of the Apes*, 2014, režie Matt Reeves, obr. 2), kdy byla technologie Motion Capture poprvé použita mimo studio, v reálných lokacích. Některé lokace snímalo ze všech stran až padesát kamer.³ Když tedy herci ztvárňují opice běhali mezi stromy, minimálně jedna kamera byla vždy schopna zachytit jejich senzory.

V průběhu let přirozeně dochází k neustálému vylepšování kamerové techniky a senzory na hercově těle jsou schopny zachytit i ty nejmenší nuance. Proto se dnes mezi filmaři užívá spíše termín „Performance Capture“ – už nejde jen

o zachycení pohybu, je to podrobné zachycení hercova projevu. Stále častěji se ve filmovém průmyslu vedou debaty o tom, jestli není namístě vytvořit speciální kategorii ocenění pro herce pracující s technologií Motion Capture. A není na to jednoduchá odpověď. Ano, existují filmy jako například *Polární expres* (*The Polar Express*, 2004, režie Robert Zemeckis, obr. 3) nebo *Tintinova dobrodružství* (*The Adventures of Tintin*, 2011, režie Steven Spielberg), které jsou kompletně vytvořeny pomocí technologie Motion Capture. V případě obou filmů ztvárňují herci výhradně lidské postavy (byť lehce stylizované) a rozhodně není možné tyto snímky kategorizovat jako čistě animované filmy. Pak ovšem existují filmové postavy jako Glum z *Pána prstenů*, Ceasar z *Planety opic*, drak Šmak z *Hobita*, kde čistě zachycení hercova projevu nestačí. Některé pohyby herce musejí být animátorem modifikovány tak, aby odpovídaly fyziologii dané bytosti. A v takových

případech není vždy jasně určitelné, v jaké míře za finální herecký výkon odpovídá herec a v jaké animátoři.

Začalo to make-upem...

Technologie Motion Capture je dnes běžnou součástí téměř každého hollywoodského filmu. A používá se několika způsoby. První z nich byl popsán výše – herec ztvárňuje nějakou nereálnou bytost a jeho herecký projev je aplikován na digitálního avatara. Dalším využitím technologie Motion Capture je tzv. digitální make-up, kdy senzory pokrývají pouze určitou část hercova těla a umožňují libovolné deformace, kterých by nikdy nebylo možné dosáhnout standardním maskováním. Jednou z prvních takto upravených postav je Harvey Dent z *Temného rytíře* (*The Dark Knight*, 2008, režie Christopher Nolan, obr. 4). Dále je možné herce výrazně omladit nebo ho nechat zestárnout, což poprvé využil

režisér David Fincher ve filmu *Podivuhodný případ Benjamína Buttona* (*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008). A pak je zde třetí aplikace technologie Motion Capture, z hlediska etiky ta nejvíce problematická – v kombinaci s umělou inteligencí je dnes možné oživit mrtvé.

Posmrtné kariéry

Oživování mrtvých herců začalo čistě z nutnosti. Když v roce 1999 natáčel Ridley Scott snímek *Gladiátor*, do role Proxima obsadil herce Olivera Reeda, který však v průběhu natáčení zemřel na infarkt. Ridley Scott se tehdy rozhodl použít CGI technologie v kombinaci s optickými efekty a dvojníky, aby chybějící záběry s Reedem doplnil a zachránil dnes už slavný film. Je nutno podotknout, že v tomto případě ještě neexistovala technologie Motion Capture. Ta byla použita až ve filmech jako třeba *Rychle a zběsile 7* (*Furious 7*, 2015, režie James Wan), kde podobně

3. Tom Hanks
v *Polárním expresu*,
prvním filmu
kompletně natočeném
pomocí technologie
Motion Capture.
Repro: screenshot
z filmu





4. Před a po. Aplikace digitálního make-upu s využitím technologie Motion Capture ve filmu *Temný rytíř*.
Repro: www.vanityfair.com

jako v případě *Gladiátora* nebyly v době náhlé smrti jednoho z hlavních představitelů Paula Walkera dokončeny všechny scény. Filmaři se rozhodli přepsat scénář a na zbývající nezbytné záběry využít Walkerova bratra, jehož obličej modifikovali pomocí Motion Capture.

Záchranou nedokončených filmů to ovšem zdaleka nekončí. Oživování herců se využívá i v případech, kdy zemřeli již několik let před natáčením filmu. Marlon Brando se vrátil v roli Jor-Ela dva roky po své smrti ve filmu *Superman se vrací* (*Superman Return*, 2006, režie Bryan Singer), Carrie Fisherová si zahrála princeznu Leiu ve filmu *Star Wars: Vzestup Skywalkera* (*Star Wars: The Rise of Skywalker*, 2019, režie J. J. Abrams) přesně tři roky po své smrti. Na rozdíl od Branda je Fisherová přítomná v podstatné části filmu a v příběhu hraje zásadní postavu. Její posmrtnou roli umožnila celá řada zajímavých okolností.

Za prvé, Carrie Fisherová byla v roce 2016 omlazena pro účely jiného filmu z prostředí Hvězdných válek – *Rogue One: A Star Wars Story*

(2016, režie Gareth Edwards). Proces omlazování vyžaduje mimo jiné i kompletní Motion Capture naskenování herce (viz titulní obrázek). Technici z ILM tedy měli k dispozici její kompletní 3D model a doslova každou podrobnost jejího obličeje. Za druhé, existovala celá řada nevyužitých scén s Carrie Fisherovou z předminulého snímku *Star Wars: Síla se probouzí* (*Star Wars: The Force Awakens*, 2015, režie J. J. Abrams). Bylo tedy technologicky možné vyříznout Fisherovou z nevyužitých záběrů, kolem jejích replik napsat nové scény a zasadit ji do prostředí nového filmu. Nedokonalosti a chybějící pojící prvky byly doplněny CGI / Motion Capture verzí, kde místo Fisherové stála na place její dcera.

Peter Cushing jak si ho pamatujete z dětství!

A nekončí to ani oživováním nedávno zesnulých herců. Stále častější jsou i případy oživování dávno mrtvých hereckých hvězd. Lze opět zmínit

snímek *Rogue One: A Star Wars Story*, kde kromě omlazené Carrie Fisherové můžeme vidět i Petera Cushinga v jeho roli z úplně prvních Hvězdných válek. Cushing zemřel v roce 1994, ale podle tvůrců byla jeho postava natolik ikonická, že ji nebylo možné nahradit nikým jiným.

Cushing byl oživen kombinací několika technologií.⁴ První z nich je přirozeně Motion Capture. Tvůrci filmu najali herce Guye Henryho, který vzhledem a postavou připomíná Cushinga. Henry pečlivě studoval záběry s Cushingem a naučil se hýbat a reagovat jako on. Poté sehrál roli v obleku Motion Capture na place a jeho obličej byl digitálně nahrazen Cushingovou tváří (obr. 5). Následně došlo i k umělé úpravě hlasu, aby Henryho hlas zněl stejně jako hlas zesnulého herce.

Syntetický hlas a technologie deepfake

V současné době už je technologie úpravy hlasu mnohem pokročilejší a do velké míry spoléhá na umělou inteligenci. Tzv. syntetický hlas podobným způsobem jako dnes široce dostupná technologie deepfake využívá proces strojového učení. V praxi byla technologie použita například při omlazování Marka Hamilla v roli Luka Skywalkera v seriálu *The Mandalorian* (2019, režie Jon Favreau). Tvůrci potřebovali, aby hlas Marka Hamilla zněl stejně jako v 80. letech. Stačilo vzít zvukové záznamy a rozhovory mladého Marka Hamilla, nahrát data do počítače, a umělá inteligence vygenerovala zvukovou stopu dialogu, která odpovídá tomu, co říkají



5. Guy Henry během natáčení snímku *Rogue One*. Před obličejem má umístěnou malou kameru, která podrobně zaznamenává pohyb obličejových senzorů. Na spodní fotografii je výsledný záběr oživlého Petera Cushinga v roli Grand Moff Tarkina. Repro: www.youtube.com/watch?v=Sn50_BePU, screenshoty



herci v záběrech, a zároveň to zní jako jeho hlas z 80. let.

Deepfake funguje stejným způsobem, pouze se namísto zvukových záznamů nahrávají do počítače i obrazové informace (fotografie, případě videa dané osoby z určité doby). Umělá inteligence si z nahraných podkladů vytvoří knihovnu výrazů, tváří, pohledů a způsobů, jakými se v určitých úhlech odráží světlo na hercově tváři. Když pak jiný herec (tzv. stand-in) sehraje scény na place, umělá inteligence zjistí, jak hercův projev koresponduje s určitým projevem nahraným v knihovně, a ten pak aplikuje na záběr. Ve výsledku vidíte tváře precizně vybrané komplexním algoritmem.

V případě omlazení Marka Hamilla byla použita kombinace všech existujících výše popsaných technologií: CGI, Motion Capture a dokonce i deepfake a syntetický hlas, aby byl výsledek obrazově co nejpřesvědčivější (obr. 6).

James Dean žije!

Jak je patrné z výše popsané evoluce digitálních technologií, omladit, popřípadě oživit herce není v dnešním filmovém průmyslu žádný problém. Naopak se to velmi rychle stává běžnou praxí. Před dvěma lety bylo slavnostně oznámeno, že James Dean bude za pomoci současných technologií znovu vzkříšen z mrtvých a zahraje si hlavní roli ve válečném dramatu *Finding Jack*.⁵ Dean byl hvězdou filmů jako například *Na východ od ráje* (*East of Eden*, 1955, režie Elia Kazan) nebo *Rebel bez příčiny* (*Rebel Without a Cause*, 1955, režie Nicholas Ray) a tragicky zahynul během autohavárie v roce 1955. Bylo mu pouhých čtyřadvacet let. Filmaři dostali

svolení použít jeho vzhled a hlas od Deanovy rodiny.

Nicméně stav filmu je momentálně neznámý, protože to bylo snad vůbec poprvé, co se proti ožívování herce vzedmula vlna hněvu v samotné hollywoodské komunitě. Například herec Chris Evans (představitel Kapitána Ameriky) reagoval slovy: „To je šílené. Možná by nám mohl počítač namalovat nový obraz od Picassa nebo napsat několik nových písní Johna Lennona.“⁶ Opravdu děsivou věcí na tomto nadsazeném výroku je, že se blížíme do fáze, kdy technologie bude podobné věci skutečně umožňovat. Představa nových písní Johna Lennona bohužel není v dnešním světě vůbec nereálná, připomeňme Luka Skywalker a jeho syntetický hlas.

Výzvy a hranice

Zde se dostáváme k etickým otázkám a legislativním výzvám, které tyto nové technologie přinášejí. Zákony v některých státech USA umožňují veřejně známým lidem, aby se rozhodli, jak bude po smrti naloženo s jejich vizáží. Zatímco třeba Robin Williams před svou smrtí v roce 2014 podepsal dokument, podle kterého ho nikdo nesmí digitálně oživit jako postavu ve filmu nebo jako hologram, herci jako Peter Cushing nebo James Dean určitě s podobnými scénáři nikdy nepočítali a Audrey Hepburnovou zcela jistě nenapadlo, že se v roce 2013 objeví v reklamě na čokoládu...⁷

Výhodou je, že použité technologie ve filmu stárnou a například scény s digitálním Peterem Cushingem, byť jsou z roku 2016, už dnes působí zastarale a uměle. Jinými slovy, budoucím divákům *Rogue One* je a bude jasné, že nesledují



6. Komplikovaný proces omlazování Marka Hamilla v roli Luka Skywalkera v seriálu *The Mandalorian*.

Na snímcích vlevo je zachyceno digitální skenování Marka Hamilla. Herec se posadí do speciální osvětlovací soustavy LED panelů (viz titulní obrázek). LED světla je možné naprogramovat, aby světelné odrazy na hercově tváři odpovídaly osvětlení na place během natáčení. Snímek vpravo nahoře ukazuje referenční fotografie Marka Hamilla z 80. let (levá část), Hamillova stand-in na place (uprostřed) a Hamilla během natáčení (pravá část). Na spodním snímku je výsledný záběr omlazeného Luka Skywalkera. Repro obr. č. 6 a titulní fotografie: <https://www.youtube.com/watch?v=effHYIbqYU>, screenshoty

skutečného herce, pouze někoho, kdo vypadá a zní jako Peter Cushing. Technologie jde ovšem kupředu, a jak naznačuje Jon Favreau, režisér a tvůrce seriálu *The Mandalorian*, za pár let budou technologie deepfake nerozeznatelné od skutečnosti.⁸

Už dnes najdete na internetu poměrně přesvědčivá deepfake videa všech možných

známých osobností a je zde samozřejmě obrovský potenciál pro šíření dezinformací a potenciální kriminalitu.⁹ Nejsou to zdaleka jen celebrity, jejichž fotografie, videa a zvukové záznamy kolují po internetu. Téměř každý z nás má profil na sociálních sítích a někteří lidé ho mají plný obrazových a zvukových záznamů z různých fází jejich života. Doposud se diskuse o ochraně

osobních dat točila téměř výhradně kolem naší aktivity na internetu, zájmů a vlastností. V blízké době se však bude týkat i ochrany našeho vzhledu a hlasu.

Samozřejmě platí slova Johna Knolla, kreativního ředitele ILM a jednoho z tvůrců aplikace Adobe Photoshop: „Technologie nejsou ze své podstaty ani hodné, ani zlé. Záleží na tom, jak je používáme.“¹⁰ Musíme si však klást otázku, jak s touto neustále se rozšiřující novou technologií naložit a jak minimalizovat její nevyhnutelné negativní dopady. Režisér Jon Favreau navrhuje vytvořit jakýsi ekvivalent blockchainu.¹¹ Tedy aby každý obrázek či video obsahoval jedinečný kód, jakousi známku, pomocí které lze pokaždé zjistit, zda bylo s obrazem nějakým způsobem manipulováno, a zobrazit historii všech manipulací. Byť je to technologicky zatím poměrně těžko představitelné, mohlo by to do budoucna pomoci uživatelům rozeznat, co je reálné a co ne.

Výše popsané technologie představují pouze miniaturní zlomek v obrovské mozaice technologické transformace, uprostřed které se nyní nacházíme. Oživování mrtvých herců (případně omlazování žijících) je čím dál více řízeno nikoliv člověkem a jeho nedokonalým napodobováním a imitací, ale stále preciznější umělou inteligencí. Je to na jednu stranu děsivá myšlenka, na druhou stranu realita, se kterou se bude muset lidstvo vypořádat a nastavit jasné hranice. Jak tvrdí Henry Kissinger, nacházíme se na konci osvětlení: „Umělá inteligence mění lidské vnímání reality a esenci vědění.“¹² ■

- 1 Kissinger, Henry; Schmidt, Eric; Huttenlocher, Daniel. *The Age of AI: And Our Human Future*. Little, Brown and Company 2021
- 2 Dvořák, Petr. „Svoboda v digitálním věku.“ *Kontexty* 5/2021
- 3 Perry, Tekla S. *Motion Capture Technology Goes Into the Wild for Dawn of the Planet of the Apes*. Dostupné z: <https://spectrum.ieee.org/motion-capture-technology-goes-into-the-wild-for-dawn-of-the-planet-of-the-apes>
- 4 How Rogue One Created Princess Leia, Grand Moff Tarkin. *ABC News*, 5. 1. 2017. Dostupné z: <https://youtu.be/xMB2sLwz0Do>
- 5 Ritman, Alex. James Dean Reborn in CGI for Vietnam War Action-Drama. *The Hollywood Reporter*, 6. 11. 2019. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/afm-james-dean-reborn-cgi-vietnam-war-action-drama-1252703/>
- 6 France, Lisa Respers. Chris Evans and others sound off against CGI casting of James Dean. *CNN Entertainment*, 7. 11. 2019. Dostupné z: <https://edition.cnn.com/2019/11/07/entertainment/james-dean-cgi-casting-trnd/index.html>
- 7 Viz <https://youtu.be/fYWv1oD3dv8>
- 8 *Disney Gallery: The Mandalorian – Making of the Season 2 Finale*. USA, 2021
- 9 Ljubas, Zdravko. *Expert: Criminals Increasingly Interested in Deep Fake Technology*. *OCGRP*, 11. 1. 2021. Dostupné z: <https://www.ocgrp.org/en/daily/13600-expert-criminals-increasingly-interested-in-deep-fake-technology>
- 10 *Disney Gallery: The Mandalorian – Making of the Season 2 Finale. Behind the Scenes*. USA, 2021. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=effHYIbjqYU>
- 11 Tamtéž
- 12 Thompson, Ann. Henry Kissinger and former Google head Eric Schmidt say diplomatic dialogue to control AI needs to happen now. *Focus on Technology*, 3. 1. 2022. Dostupné z: <https://www.wvxu.org/podcast/focus-on-technology/2022-01-03/henry-kissinger-eric-schmidt-google-the-age-of-ai-book>

Martin Fiala (1993), doktorand na Historickém ústavu Masarykovy univerzity.





Michal Hrušík

Chrám svatého Sávy v Bělehradě.

Foto: Wikimedia Commons

Srbsko

Mezi pozemským a nebeským královstvím

Srbsko pro běžného turistu není – a jelikož nemá moře, ani nikdy nebude – klíčovou destinací. Během letní sezony se každoročně stává tranzitní zemí pro turisty směřující na pláže Černé Hory, Řecka a Bulharska, kteří zřejmě nikdy neslyšeli a možná také nikdy ani neuslyší o krásách klášterů v pohoří Fruška gora, o lyžování na Kopaoniku, o pevnostech podél Dunaje nebo bělehradském nočním životě. Vtipálci si ze Srbska utahují známým vtipem, že Srbsko je jako Nokia – každým rokem menší model –, a narážejí tak na nedávný politický vývoj, když se od Srbska oddělila nejdřív Černá Hora (v referendu v roce 2006) a pak Kosovo (jednostranným prohlášením nezávislosti o dva roky později).¹

„Viš-li ty, nešťestí mé, že jsou Srbové nejstarší národ? Když ještě Němci, Angličani nebo Američani před šesti sty lety jedli prase rukama, my – Srbové – jsme měli toto [ukazuje na vidličku]. Na srbském dvoře my s vidličkou ‚šup‘, a Němec musí rukama...“²

Srbsko je největší zemí západního Balkánu a jeho politika přímo ovlivňuje regionální stabilitu i situaci v okolních státech. Jeho příběh je plný balkánských paradoxů. Na jedné straně bezesporu evropská země s velice bohatou kulturní tradicí, fantastickými filmy a hudební produkcí a s oprávněnou národní hrdostí – Srbové stáli v obou světových válkách na té správné straně a obětovali ohromné spousty vojáků i civilistů (jen ve druhé světové válce položilo svůj život více než půl milionu Srbů) za svobodu svou i jiných jugoslávských národů. Je to ovšem také národ až příliš často hledající odpovědi na současné problémy v dávné, slavné minulosti. Země, která cítí velkou křivdu za skutečná i smyšlená přikopání, jichž se na srbském lidu dopustili jiní, a tak někdy přehlíží vlastní chyby a selhání. A pak je tu také srbská národní otázka, což ani zdaleka není jenom problém Kosova, ale také všech Srbů, kteří po rozpadu Jugoslávie a vzniku nových, nezávislých republik zůstali v těchto „cizích“ státech a přemýšlejí, jak se s tímto osudem vypořádat.

Srbsko a Srbové jsou těmi, které krach jugoslávské myšlenky bratrství a jednoty zasáhl nejvíc. Bez ohledu na to, co si o příčinách rozpadu státu a vzniku války myslíme, panuje shoda na tom, že většinu cílů, které si politické vedení v Bělehradě stanovilo počátkem 90. let, se nejen nepodařilo naplnit, ale vše skončilo

ještě mnohem tragičtěji. Pro Srby bylo udržení Jugoslávie hlavní prioritou, protože jde v podstatě o jedinou legitimní variantu (Velké Srbsko legitimní již není, protože jeho vytváření by se neobešlo bez dopadu na druhé národy), která garantuje sjednocení všech Srbů v jednom společném státním útvaru. Jugoslávie se rozpadla, kolem dvou set tisíc Srbů bylo vyhnáno z Chorvatska, vznikla nezávislá Bosna (i když vnitřně rozdělená), pro samostatnost se těsně rozhodli i Černohorci a nakonec – minimálně de facto – Srbsko přichází o „kolébku své kultury“, o Kosovo (a Metohiji, jak zní v oficiálním srbském výkladu jméno jeho západní části). Dnes, hluboce v novém tisíciletí, stojí Srbsko před zásadní výzvou – jak definovat své národní zájmy v souladu s trendy, které utvářejí moderní svět, a jak tyto zájmy prosazovat tak, aby se neopakovala známá srbská prűpovídka, podle které Srbové sice vyhrávají války, ale prohrávají v míru. Srbská společnost, podobně jako před sto padesáti lety, v době dynastií Karađorđevićů a Obrenovićů, stojí před volbou, zda se vydat na Západ, nebo na Východ.

„Bílé město“

Srbská metropole Bělehrad je největším městem západního Balkánu – v jeho rozšířené aglomeraci včetně Sopotu, Mladenovce a dalších menších měst v okolí žije kolem dvou milionů lidí, což je, pokud nepočítáme Kosovo, téměř jedna třetina všech obyvatel Srbska. Jeho strategická poloha přímo nad soutokem dvou významných evropských řek městu přinesla věhlas, ale také strádání už od římských dob. V časech budování srbského středověkého státu byla jeho centra soustředěna



Vojenské
muzeum
v pevnosti
Kalemegdan,
Bělehrad,
Srbsko.
Zdroj: 123rf

daleko odtud, v jižním Srbsku, v Kosovu a také v makedonském Skopje, a Bělehrad nabývá většího významu teprve po založení tzv. srbského despotátu pod vedením Stefana Lazareviče začátkem 15. století. V té době žilo ve městě čtyřicet až padesát tisíc lidí, Lazarevič postavil na návrší nad oběma řekami opevněný hrad s citadelou a věžemi, což je vlastně základ dnešního Kalemegdanu. To je přesně to místo, kam zajdou úplně všichni turisté, to je to jádro starého Bělehradu, kde kdysi dávno žili Keltové, pak Římané a později všichni další vládcové tohoto „bílého města“. Kalemegdan je souhrnný název složený ze dvou tureckých slov – *kale* (pevnost) a *megdan* (bojiště) – a kromě pevnosti zde naleznete také několik muzeí, zoologickou zahradu, astronomickou observatoř a samozřejmě velký park. Místo však navzdory své turistické popularitě nebudí dojem třeba jako barcelonská La Rambla, většinu lidí korzujících parkem stále tvoří domácí, kteří zde pijí pivo,

procházejí se, kochají se hezkými výhledy, a když zapadne slunce, muchlují se na lavičkách rozestých po celém rozlehlém areálu.

Pozdější historie Bělehradu se odvíjela od výsledků uhersko-tureckých a později rakousko-tureckých válek – kdo vyhrával, ten kontroloval i Bělehrad a jeho opevnění. V roce 1427 musel despotův nástupce Đurađ Branković vrátit město maďarskému králi, Osmaní ho pak vícekrát dobývali, ale příliš se jim nedařilo. Protože Bělehrad pod cizí správou představoval zásadní překážku osmanského postupu do dalších částí kontinentu severním směrem, vyčlenila v roce 1456 Vysoká porta za účelem obléhání až sto tisíc vojáků, ale armáda Jana Hunyadiho město navzdory velké turecké převaze dokázala ubránit (Hunyadi se v Srbsku nazývá Sabinjanin Janko, je zde velice váženou historickou osobností a uvádí se, že pocházel ze smíšené srbsko-maďarské rodiny). Pevnost nakonec Turci dobyli až v roce 1521,

Sulejman Nádherný do bitvy tehdy poslal dvě stě padesát tisíc vojáků. Následně byla většina města srovnána se zemí a křesťanské obyvatelstvo bylo deportováno do Istanbulu. Po jeho opětovné výstavbě už pod tureckou správou se Bělehrad stává druhým největším osmanským městem v Evropě s více než sto tisíci obyvateli a nastává zlaté období Osmanské říše trvající přibližně do druhé poloviny 17. století. Pak postupně její moc slábne, město je celkem třikrát okupováno Habsburky a Kalemegdan byl především v letech 1718–1738 z velké části přestavěn a modernizován. Když však v roce 1739 Rakousko prohrálo válku a severní Srbsko včetně Bělehradu bylo vráceno Turkům, muselo před svým odchodem zbourat veškerá opevnění a všechny budovy, které během své dvacetileté vlády postavilo. V rámci pevnosti tak bylo zničeno mnoho hezkých barokních staveb. Smlouva se ovšem netýkala objektů mimo pevnost, a díky tomu se ve čtvrti Dorćol až dodnes zachoval dům číslo 10 v ulici Cara Dušana, postavený v letech 1724–1727, který je dnes nejstarším domem v Bělehradě. Mezi zdmi pevnosti uvidíte

budovy z různých historických období: například hodinovou věž začali stavět Rakušané a dokončili ji Turci, „římská studna“ nemá s Římany nic společného, postavili ji Rakušané a sloužila jako vězení, sýpka a také místo posledního odpočinku pro zavražděné milenky, můžete si tady zahrát tenis na mimořádně hezkých kurtech a o kousek dál také košíkovou, za podívání rozhodně stojí kostely Svatá Petka a Ružice obrostlé břečťanem, hned za nejhezčí branou celého Kalemegdanu s názvem Zindan kapija.

Hned za tramvajovou tratí začíná Staré město, které ale vlastně příliš staré není. Války o Bělehrad byly pravidelně doprovázeny ničením a destrukcí, a tak byl původně turecký charakter výstavby v ulicích nedaleko Kalemegdanu ve druhé polovině 19. století více méně eliminován (až na pár výjimek jako třeba mešita Bajrakli nebo mauzoleum Šejka Mustafy). Bělehradský *Stari grad* vůbec nepřipomíná evropská středověká centra pražského typu ani bludiště sarajevské Baščaršije, to však neznamená, že by neměl svou vlastní přívětivou atmosféru. V pravidelných ulicích čerpajících svou inspiraci z římského Singidunumu se nachází spousta vynikajících restaurací, barů a kaváren, útulných obchůdků, malých parků a stylových černobílých graffiti věnovaných fanouškům klubu Partizan. Tato část Bělehradu připomíná tak trochu Budapešť nebo Berlín – města, která sice nejsou evropskou estetickou a architektonickou špičkou, ale ihned si vás podmaní svou přitažlivostí a unikátností. Bělehradský *genius loci* nepochybně existuje. Centrum je kompaktní, zcela bez problémů ho projdete pěšky, a o kousek dál se dostanete na široké bulváry s monumentálními vládními budovami. To už je Bělehrad ze začátku 20. století, kdy se z provinční balkánské *varoše* stává skutečnou

Zindan kapija – brána do bělehradské pevnosti Kalemegdan.
Foto: Wikimedia Commons





Výhled na Dunaj z věže Gardoš v bělehradské čtvrti Zemun.
Foto: Wikimedia Commons

regionální metropolí. Uvidíte bílou budovu srbského parlamentu, jejíž věž v noci svítí magickým modrým světlem, hlavní poštu a cihlový kostel svatého Marka s hrobkou cara Dušana Velikého. Vydáte se na jih přes bohémskou čtvrť Vračar s jejími mondénními vilami, vytvoříte si svůj názor na svítící fontánu uprostřed náměstí Slavija a pak už jen vzhůru do malého kopce k největšímu srbskému pravoslavnému chrámu. A největší chrám musí být zasvěcen tomu nejdůležitějšímu pravoslavnému světcí – ano, je to chrám svatého Sávy. Možná navštívíte také některé muzeum, ať už to Národní na náměstí Republiky (bylo patnáct let zavřeno z důvodu rekonstrukce a po městě se vyprávěly vtipy, že se ho bojí otevřít, protože ve sbírkách se nachází několik ukradených obrazů, a kdyby se objevily na veřejnosti, mohli by je nárokovat jejich původní vlastníci) nebo vojenské na Kalemegdanu. Populární mezi turisty je muzeum Nikoly Tesly na Vračaru, které je nepochybně zajímavé a interaktivní (držíte

v ruce tyče, přes které běhají blesky), ale problémem je délka prohlídky – v momentě, kdy si myslíte, že jste tak v první třetině, je už konec. A když si budete chtít odpočinout, vydejte se do Zemunu za Novým Bělehradem, který je svým rakousko-uherským charakterem výrazně odlišný od centra města (vždyť to také bylo hraniční uherské město až do konce první světové války), vyběhněte až nahoru na cihlovou věž Gardoš a pokochejte se výhledem na Dunaj a červené střechy všude kolem.

Vyžití pestré, vyhlídky nejisté

O různých zajímavostech města bychom mohli mluvit velice dlouho. Tak například už zmiňovaná bělehradská zoologická zahrada se může pochlubit nejstarším žijícím aligátorem na světě. Sympatický plaz se jmenuje Muja a do Bělehradu se dostal koncem 30. let z Německa. Přežil

všechna bombardování během druhé světové války i později, ale zoo byla tehdy těžce poškozena a všechny dokumenty shořely. Dnes se tedy přesně neví, kdy se narodil ani kolik mu bylo let, když se Bělehrad stal jeho novým domovem, ale předpokládá se, že největší atrakce celé zoologické zahrady už oslavila devadesátku. Prostor před jeho výběhem je stále plný lidí, každý chce vidět nejstaršího aligátora, který pamatuje Nediće a fašisty, euforii po skončení okupace, Tita a bratrství a jednotu, slibné šedesátky, zlaté sedmdesátky, otázky přinášející osmdesátky a pak válku, sankce, beznaděj a zoufalství, ale také postupné zvedání se z popela a nový optimismus, že to nejhorší se už snad nezopakuje. Lidé navštěvovali bělehradskou zoo v zadní části Kalemegdanu v časech dobrých i zlých a těšili se z toho, že právě jejich město má něco, co jinde na světě nenajdete.

Nedaleko od Kalemegdanu ve čtvrti Dorćol (turecký název pro křižovatku čtyř ulic) se na ulici Strahinjića Bana nachází bělehradské Silicon Valley. V srbské metropoli to však není centrum vývoje špičkových technologií. Srbská *silikonska dolina* byla spíš ilustrací nevkusy, který s příchodem války a sankcí ovládl srbské ulice a mediální prostor. Kdysi klidná dorćolská ulice se stala místem setkávání různých důležitých lidí – manažerů, herců, popových zpěváků, a samozřejmě také zločinců a mafiánů –, kteří zde určovali nové trendy. Jedním slovem, bylo to místo pro ty nejbohatší a nejvlivnější muže této části Balkánu, a tito muži s velkými auty a někdy i pistolí za pasem si libovali v doprovodu jistého typu žen. Vysoké podpatky, minisukně, silikonová prsa a nafouklé rty se tak staly nevyhnutelnou součástí bělehradského nočního života. Před kavárnami tohoto specifického místa stály každý

večer nejnovější modely Mercedesu a Audi a z nich vystupovaly dívky, které svým partnerům sloužily jako vybrané trofeje. Samozřejmě, tento model vztahů známe i z jiných částí Evropy a světa, i v Čechách máme své zlatokopky, ale bělehradská *silikonska dolina* byla unikátní svou koncentrací a známá široko daleko. Srbština pro tyto ženy, které se hojně objevují v soutěžích popových hvězdiček a podřadných televizních reality show, používá výraz *sponzoruje* – překlad ctený čtenář zřejmě nepotřebuje –, přičemž v srbské společnosti jsou zastoupeny i některé příbuzné varianty. Tak například studenti a studentky mají možnost věnovat se svému vybranému oboru na velkém množství různých univerzit, ale jen o těch státních můžeme s klidem říct, že mohou svým absolventům skutečně poskytnout vzdělání na požadované úrovni. Pro ty méně ambiciózní jsou pak v nabídce různé soukromé Megatrendy a Singidunumy, kde se moc nenadřete, máte spoustu času chodit po kavárnách, jet několikrát do roka na luxusní dovolenou a po pár letech se můžete pyšnit titulem (je celkem jedno jakým). Absolventkám, které více dbají o svůj vzhled a netají se cílem najít si bohatého, i když možná i staršího partnera, se říká *megatrenduše*. Srbská společnost se ovšem vyvíjí, některé trendy z let minulých se postupně vytrácejí, a i když jsou tu zlatokopky pořád, ulice Strahinjića Bana ztratila svou někdejší atmosféru pochybného mola pro mafiánské modelky a dnes je obyčejnou, hezkou dorćolskou ulicí lemovanou vysokými stromy.

Srbská mladá generace v hlavním městě má dnes k dispozici spoustu míst, kde může trávit volný čas. Třeba ti, jimž pompéznost některých klubů v centru nic neříká, mohou v srpnu navštívit v parku Ušće přes řeku v Novém Bělehradě

bělehradský Beer Fest – gigantický festival s širokou nabídkou regionálních kapel a piva ze všech koutů světa, kam je vstup zdarma a každý den se společně při zpěvu skupin jako *Van Gogh* nebo *Električni Orgazam* baví přes sto tisíc lidí. A nesmíme zapomenout také na sport, vždyť v Bělehradě se pravidelně hrává derby Partizan – Crvena zvezda, které je svou pulzující atmosférou „must-see“ pro všechny fotbalové fanoušky.

Nicméně život není jen zábava, je třeba myslet také na dlouhodobější perspektivu, a ta pro dospívající generaci bohužel není nejrůznovější. Zatímco my ve střední Evropě jsme celkem bez problémů a v souladu s očekáváním vstoupili do Evropské unie v dávném roce 2004, státy jihovýchodní Evropy s výjimkou Slovinska a Chorvatska na svou šanci stále čekají.

EU v nedohlednu

Západní političtí lídři obvykle nejsou velkými podporovateli politiky rozšiřování EU. Tak třeba francouzský prezident Macron řekl, že „západní Balkán bude jednoho dne součástí EU..., ale je ještě příliš brzy na zahájení právního procesu směrem k rozšíření“, a německá kancléřka Merkelová se vyjádřila, že „[někdy zmiňovaný rok] 2025 není realistickým datem pro rozšíření EU“. Fráze jako „únava z rozšíření“ se staly zavedenou součástí veřejné debaty a stále více lidí od větších plánů Vojvodiny až po zasněžené hory v Severní Makedonii ztrácí víru, že se vůbec někdy stanou součástí evropské rodiny (v Srbsku je tento skepticismus nejvýraznější – 32 % Srbů nevěří, že se tak stane před rokem 2031, a 23 % si myslí, že k tomu nedojde nikdy). Můžeme být v pokoušení konstatovat, že EU jen předstírá, že jednoho



Pohoří Kopaonik. Foto: Wikimedia Commons

dne kandidáty přijme, zatímco kandidáti podobně předstírají, že se pokoušejí plnit reformní kritéria. A možná je někdy splní. Jednou. V daleké budoucnosti.

Je faktem, že balkánští uchazeči o členství v Unii by si mohli své domácí úkoly dělat i lépe. Stačí se letmo podívat do pravidelných výročních *Zpráv o pokroku* z dílny Evropské komise, a hned vidíme, že např. v Srbsku „nedošlo k žádnému pokroku v oblasti svobody projevu... což je předmětem vážných obav“, a že v Černé Hoře „korupce převládá v mnoha oblastech“. Bohužel, pokrok je pomalý, v některých případech dokonce žádný, a vyhlídky na jasnější budoucnost jsou poněkud zastřené. Muselo to ale skončit zrovna takhle? Možná by bylo bývalo lepší, kdybychom už dříve nabídli všem kandidátům realističtější perspektivu stát se členy. Ačkoli to může znít poněkud kontroverzně, domnívám se, že takové řešení by nakonec bylo pro obě strany procesu výhodnější. Pro takové tvrzení mám čtyři klíčové důvody.

Tím prvním je, že každá mezinárodní organizace by se měla snažit růst a zvětšovat se. Mělo

by se jednat o přirozený instinkt, který přináší několik důležitých výhod. Čím větší organizace, tím větší je její vliv na mezinárodní scéně – nemluvě o přímém přístupu na větší trh. Kromě toho je to jediný praktický způsob, jak zabránit tzv. třetím aktérům získat větší moc v dosud neintegrovaných regionech. Všichni opakují mantru o této potenciální hrozbě, ale navzdory tomu jsme doposud nebyli svědky skutečně účinných kroků, díky kterým by se Unie v regionu stala skutečnou autoritou. Koneckonců pro různé (částečně nebo zcela) autoritářské režimy je mnohem snazší politicky nebo ekonomicky proniknout do zemí mimo Unii než do těch, které už dostaly platnou vstupenku. Proto můžeme tvrdit, že pokud by západní Balkán již byl součástí EU, pro kohokoli jiného by bylo mnohem těžší krájet tento pomyslný balkánský dort.

Zadruhé, Evropská unie by měla mnohem intenzivněji spolupracovat s proevropsky smýšlejícími politiky. Když se podíváme do minulosti, zjistíme, že politická situace ve většině zemí regionu bývala poněkud příznivější. Srbská exekutiva vedená Borisem Tadićem se zdála být v tomto smyslu autentičtější proevropská než různí současní představitelé (jak z vlády, tak z opozice), kteří by mnohem lépe zapadli spíše do chaotických 90. let. Podobně i zesnulý premiér Đinđić, intelektuál s vlastní vizí – v dnešní době vzácná kombinace –, byl politikem, který mohl bez problémů vést jakoukoli etablovanou evropskou demokracii. A nezapomínejme, že Severní Makedonie byla svého času v přístupovém procesu považována za jednu z nejlépe připravených zemí, druhá za Chorvatskem (věci se změnily po neúspěšném summitu NATO v Bukurešti, kdy byla opět zablokována svým jižním řeckým sousedem). Můžeme tak říct, že pro EU by nejen

bylo snazší jednat s demokratičtějšími politiky nedávné minulosti, ale že by to také bylo posílilo jejich pozici. Současná nová vlna populistů by samozřejmě stále představovala jisté nebezpečí, ale přinejmenším jejich cesta k moci by byla určitě těžší.

Zatřetí je zde argument solidarity. Podívejme se na konkrétní případy Rumunska a Bulharska, které euroskeptici často uvádějí jako údajně neúspěšné příklady procesu rozšiřování. Kritici u nich poukazují na úpadek právního státu, všudypřítomnou korupci a obecnou nepřipravenost stát se členy. Právě tato vlna rozšiřování tak přispěla k praktické aplikaci mnohem přísnějších kritérií platných v dnešní době. Bylo ale rozšíření v roce 2007 skutečně chybou? Představte si, že Bukurešť a Sofie jsou stále mimo Unii a zoufale bojují o členství, podobně jako jejich méně šťastní západní sousedé. Je velmi nepravděpodobné, že by tyto dvě země měly za těchto okolností méně korupce, efektivnější veřejné instituce, vyšší úroveň politické kultury a jasnější priority ve své zahraniční politice. Místo toho bychom pravděpodobně byli svědky posíleného nacionalismu, rostoucího euroskepticismu a značného příklonu východním směrem. Ponechat Rumuny a Bulhary venku by znamenalo existenci chudších a zranitelnějších zemí v našem blízkém sousedství. Je pravděpodobné, že kdyby byli před deseti lety do Unie přijati Srbové, Černohorci nebo Makedonci, Balkán by se postupně stal bohatším, stabilnějším a „evropštějším“ regionem. Určitě by to mělo své náklady, ale rozšíření by nepřineslo více škody než užitku, a také by se zdůraznila solidarita, což je jeden z pilířů samotné existence EU. Tato solidarita byla Čechům nabídnuta v roce 2004, Rumunům a Bulharům o tři roky později a Chorvatům v roce 2013 – ale

na západním Balkáně jako by nebyl tento koncept dostatečně přítomen.

Nakonec tady máme nevyřešené dvoustranné problémy, které jsou často zmiňovány jako zásadní důvody blokující přistoupení. Výborným příkladem je v tomto kontextu potřeba normalizace vztahů s Kosovem. V minulosti však existovalo několik případů, kdy EU umožnila vstup zemí s podobnými problémy, a historie prokázala, že to bylo správné. Irsko a Spojené království vstoupily do Unie společně v roce 1973 a trvalo jim dalších dvacet pět let, než našly řešení týkající se Severního Irska. Nikdo tehdy nepředpokládal, že by byl konflikt vyřešen ještě před přistoupením, ale samotné členství později posloužilo k tomu, aby se našel a přijal uskutečnitelný kompromis. Kypř je stále rozdělená země, ale nikdo si zřejmě nemyslí, že kdyby byl ostrov mimo Unii, byly by řecko-turecké vztahy na vyšší úrovni. Podobně by se Albánci a Srbové mohli zapojit do dialogu v rámci EU – ano, mluvíme zde o velmi složitém problému a nikdo nemůže zaručit, že by se řešení našlo rychle, ale je těžké si představit, že by současný stav plný vzájemné nedůvěry byl horší než nyní. Místo toho jsou však tyto země už celá léta na čekací listině, zatímco frustrace a euroskepticismus nebezpečně vzrostly. Prosazují se anti-evropské myšlenky a autoritářské modely správy státu. Tyto země budou sotva kdy schopny plnit reformy a kritéria, pokud neuvidí skutečnou perspektivu pro

členství. Když dnes máte srbské občanství, je vám pětadvacet let a právě jste skončili univerzitu, čeká vás možná několik desetiletí vrávorání na místě, plat v průměru o polovinu nižší než ve střední Evropě a bolestné procitnutí do reality, ze které každý rok ti nejlepší odcházejí západním směrem. Oproti tomu otevření dveří do Unie by vedlo k dokončení evropského projektu, do kterého lidé z jihovýchodní Evropy rozhodně patří – geograficky, kulturně i politicky. ■

- 1 Nezávislost Kosova je jedním z nejvíce polarizujících témat, a autor této knihy nechce celou záležitost vnímat černobíle. Obě strany mají k dispozici spoustu relevantních argumentů, a když zde používám termíny jako hranice, stát apod., není tomu tak proto, že bych se přikláněl k albánské interpretaci, nýbrž proto, že z praktického hlediska někdy – ne vždycky – Kosovo v mezinárodní aréně jako stát funguje. Jde tak o popis konkrétní reality v terénu, a ne o politickou preferenci pro jednu či druhou stranu.
- 2 Citát z filmu *Hezké vesnice hezky hoří* (*Lepa sela lepo gore*, 1996) srbského režiséra Srđana Dragojeviće, jenž popisuje krutou válečnou realitu prostřednictvím osudů dvou někdejších přátel z dětství – Srba a Muslima –, kteří se později museli postavit proti sobě.

Michal Hrušík (1984), balkanolog, působí na Ministerstvu zahraničních věcí a evropských záležitostí v Bratislavě.





Olga Jeřábková

Miloš Štědroň. Foto: Jef Kratochvíl

Raději dobře udělaná písnička nebo šlágr než špatná symfonie

Jubilant Miloš Štědroň

Hudební skladatel, vědec a pedagog Miloš Štědroň se narodil 9. února 1942 v Brně. Vystudoval muzikologii a bohemistiku na nynější Masarykově univerzitě, pokračoval studiem skladby a hudební teorie na Janáčkově akademii múzických umění. Na Masarykově univerzitě působí jako profesor Ústavu hudební vědy. Věnuje se především hudbě 20. století. Patří mezi spoluzakladatele Divadla Husa na provázku, pro něž složil hudbu k desítkám inscenací. Je autorem mnoha skladeb komorních, vokálních, orchestrálních, elektroakustických, spolupracuje s filharmonií v Brně i v Praze, se souborem Due Boemi di Praga nebo DAMA DAMA.

„Zestárli jsme. Jen Miloš ne. Předkloněn křížuje Brno, Evropu i svět ostrým krokem a nám nepoučeným gratis poskytuje informace.“ Krátká, ale výstižná charakteristika jednoho z našich nejvýznamnějších hudebních vědců profesora Miloše Štědrně, jejímž autorem je jubilantův celoživotní přítel režisér Karel Fuksa. Miloš Štědroň se narodil před osmdesáti lety 9. února v Brně. Hudba v jeho rodině hrála roli po generace:

„Náš rod pochází po otci z východních Čech, s matčiným je to složitější, protože u ní se kombinuje Haná a jižní kraje – Balkán, Černá Hora. Otcův přišel na Moravu někdy v 90. letech 19. století, byl to typický hudebnický rod, ve kterém se hudba dědila z generace na generaci. Dědeček, František Štědroň, dorazil do Vyškova na Moravě jako multifunkcionální muzikant, jenž dovedl hrát na více nástrojů a prošel bohatou hudebnickou praxí, protože byl vojenským hudebníkem. Víme, že to je v dějinách české hudby 19. století velice častá profese mnoha lidí a že se odtud rekrutovali kapelníci a další nejružnější hudebníci. Tak i můj dědeček František Štědroň přišel do Vyškova na Moravě, kde zakotvil. Moc o tom nevíme, protože přišel se dvěma dětmi, jeho manželství skončilo úmrtím východočeské manželky; on totiž pocházel z Holic. Na Moravě se znovu oženil a měl čtyři syny. Druhý z nich byl můj otec, který se jmenoval tak jako já, Miloš. Nejstarší Vladimír podědil hudbu, stejně i další synové, jen můj otec byl jedinou výjimkou.“

Důležitou roli v mládí Miloše Štědrně měl jeho strýc Bohumír Štědroň (žák Vladimíra Helferta), významný hudební vědec, pozdější univerzitní profesor na filozofické fakultě Masarykovy univerzity.

„Brával mě do divadla a já jsem mu za to velice vděčný, protože díky němu jsem viděl všechno, co se odehrávalo v brněnské opeře. Zvykl jsem

si pravidelně chodit na koncerty, znal jsem lidi kolem hudby. Měl jsem například tu velkou výhodu, že už od dětských let jsem viděl, jak vypadá Ludvík Kundera. Když jsem ho pozdravil, tak přesně věděl, ke komu patřím, že jsem z hudebnické rodiny. Znal jsem Jana Kunze, Viléma Petřelku, Josefa Blatného a celou brněnskou hudební společnost.“

V té době se také – zcela samozřejmě – potkává s hudbou Leoše Janáčka, která ho přitahovala čím dál tím víc. Krásná Janáčková hudba poznamenala Miloše Štědrně celoživotně. O více než dvacet let později vydá jednu ze svých profilových knih *Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty*.

„Mně se na Janáčkově vždycky líbila jeho velká stručnost, která souzněla s duchem doby, s tím, co přináší dvacáté století, s montáží, se střihem, s tím vším, co zrychluje konání a uměleckou praxi.“

Ale zpět do dob středoškolských studií, kdy už byl mladý Miloš Štědroň rozhodnutý, že hudbou se bude zabývat profesionálně.

„Po maturitě jsem se přihlásil na filozofickou fakultu brněnské univerzity a udělal jsem přijímací zkoušky na hudební vědu, kde tehdy vedle mého strýce Bohumíra Štědrně kraloval Jan Racek, vedoucí tohoto ústavu. Přišel jsem do styku s celou řadou pedagogů, kteří zde působili. Již od začátku mě všechno táhlo k Janáčkově. Jan Racek byl výraznou osobností tehdejší univerzity, s nímž jsem přicházel bezprostředně do styku několikrát týdně, a musím připomenout, že nás uchvátil zejména ve druhém ročníku. První ročník byl takový iniciační a Racek nás už tehdy zaujal způsobem, jímž přednášel – noblesně, s elegancí a jakýmsi, když to vyjádřím trochu nadneseně, kulturním exhibicionismem,

protože jeho semináře a přednášky sršely vtipem a byly kaleidoskopem všelijakých situací. Nutil nás k diskusím, ale všechno se odehrávalo velice elegantním způsobem, který měl vysokoškolský charakter. Bylo to něco mimořádného, protože takto se tehdy vůbec nekomunikovalo, ačkoli přicházela ‚politická obleva‘, již jsme všude cítili už na začátku šedesátých let. Racek spolu s mým strýcem, jehož jsem obdivoval spíš pro jeho hlubokou a rozsáhlou znalost materiálu a pramenů, mě přiváděli k tomu, abych se nějak profiloval a zaměřil se na to, co budu dělat. A tím měl být Janáček, a proto asi dalším důležitým pracovním, které bylo úzce propojeno s fakultou, bylo hudební oddělení Moravského muzea, dnes Moravského zemského muzea. Tam jsme chodili praktikovat a probíhala zde i část výuky. Poprvé jsem uviděl janáčkovské rukopisy, a pochopil jsem spoustu věcí, se kterými jsem přicházel či měl přicházet do styku později.“

Miloš Štědroň se stal profesorem hudební vědy na brněnské Masarykově univerzitě, uznávaným skladatelem, obdivovaným znalcem nejen hudební historie. K Janáčkově se vrací celoživotně:

„Dlouze by se dalo mluvit o Janáčkově vztahu k lidové písni a jejímu zapisování. Snažil se přijít na kloub tomu, jak vzniká lidová píseň, jež spoluurčila jeho styl. Zajímavý je způsob, jímž Janáček přibližoval vznik lidové písně; je to velice pěkné a zní to hodně romanticky. Popisuje, jak se děvčata scházejí a jak si vykládají: ‚Kde jsme žaly, tu jsme žaly...‘ Jedna z nich zazpívá začátek písně, druhá připojí další takt, a potom se vše skloubí do určitého celku. Připomíná to Babičku Boženy Němcové, kde je podobným způsobem ukázán vznik lidové písně. I když to třeba není pravda, je to velice pěkné na poslech, a proto jsem se tím

inspiroval a požádal Ivu Bittovou, když jsem dělal čtvrtý disk série Janáček neznámý, aby zareagovala a pokusila se přesně podle zápisu se svým sborem Lelky onu atmosféru navodit.“

Připomínka spolupráce s herečkou a zpěvačkou Ivou Bittovou (pro niž později komponoval a o níž jednou napsal, že tato zpěvačka „vlastní sílu emočního instinktu“) nás vrací do roku 1975. V tomto roce se Miloš Štědroň setkává poprvé s mladičkou Ivou Bittovou na premiéře inscenace *Balada pro banditu* v Divadle Husa na provázku, v proslavené inscenaci, kterou napsal na libreto tehdy zakázaného autora Milana Uhdeho.

„Bylo to pro mne osudové setkání, které proběhlo již za studií, kdy jsem se stal zakládajícím členem tohoto divadla. Setkal jsem se tam s režiséry, s nimiž jsem pracoval celý život – s Evou Tálskou, se Zdeňkem Pospíšilem a s Peterem Scherhauserem. Vzpomínám si na atmosféru konce šedesátých let, která byla fantastická, uvolněná a poskytovala velikou příležitost pro založení generálního divadla. Dokonce se naskytla možnost setkávat se pod jednou střechou v Domě umění s lidmi, kteří spolu pracovali a studovali. Musím poznamenat, že ta možnost, kterou zařídil Adolf Kroupa, tehdejší šéf Domu umění, byla velmi riskantní; vypadalo to, že tam budeme na přechodnou dobu, ale nakonec jsme tam strávili celých dvacet let. I tak si myslím, že tehdejší atmosféra byla nezapomenutelná a že konstruktivistická, krásná a svým způsobem jedna z nejlepších budov v novém a moderním Brně spoluurčovala rytmus tohoto divadla.“

Po *Baladě pro banditu* následovaly desítky dalších inscenací s hudbou Miloše Štědroňe. Jako kmenový skladatel divadla spolupracoval se všemi třemi režiséry Divadla Husa na provázku:

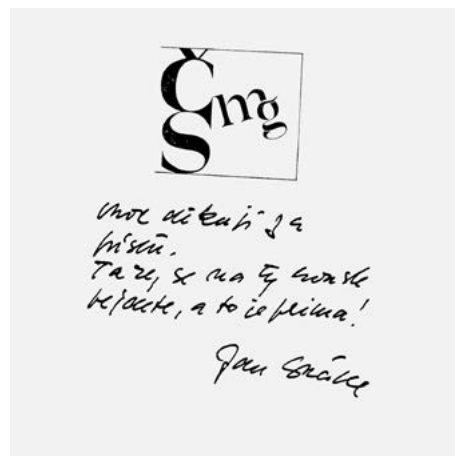
Peterem Scherhauserem, Zdeňkem Pospíšilem a Evou Tálskou. Několikrát se také úspěšně opakovala spolupráce s dramatikem Milanem Uhdem (např. *Pohádka máje, Profesionální žena*). Ze spolupráce s Evou Tálskou připomeneme alespoň jednu inscenaci z roku 1985 *Na dáv-ném prosu*:

„Je to název básnické sbírky Jana Skácela, který po dlouhém mlčení směl konečně promluvit, když pro něho nastalo milostivé léto. Eva Tálská okamžitě tuhle překrásnou sbírku, která vyšla v nakladatelství Blok, uchopila a dala jí scénický tvar. Při spolupráci jsem pochopil, že mám v ruce úžasné čistou lyriku. Skácela jsem samozřejmě dobře znal osobně z celé řady kontaktů, ale nikdy jsem jako mladý nechápal, jak hluboká je to poezie. Tam, kde má Holan nebo Seifert stovky překrásných barokních metafor, najdeme u Skácela základní tvar, něco jako základní kameny. Jeho verše působí stejně jako japonská či čínská poezie, a tak to také bylo chápáno. Myslím, že Eva Tálská tíhla k tomuto typu lyriky, a nikdo jiný na Provázku nedovedl tak krásně lyricky odehrát příběh básnický, ale i příběh básně samé, a probudit zejména ženské talenty. To byla její velmi silná parketa. Připomínám si tuto inscenaci písničkou Kdo se vejde na housle. Hráli jsme ji při návratu Jana Skácela, když se směl objevit na veřejnosti, bylo to v galerii Československého spisovatele na ulici Česká. Tehdy mi Skácel na pozvánku napsal: ‚Vy se na ty housle vejďte, a to je prima!‘ Já si to nemyslím – housle jsou velmi malé, ale nádherný nástroj.“

Široký záběr aktivit Miloše Štědrone dovoluje připomenout při příležitosti jeho osmdesátin jen fragmenty z jeho rozsáhlého díla odborného (za všechny alespoň dvě publikace: *Claudio Monteverdi: génius opery* nebo *Josef Berg. Skladatel*

mezi hudbou, divadlem a literaturou) a skladatelského: desítky orchestrálních a komorních skladeb, komorní opery, skladby pro varhany, vokální a elektroakustická hudba, a také hudba pro lidové nástroje.

„Rád bych chtěl připomenout linii skladeb, které jsem psal pro BROLN – Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů a které vesměs posloužily tematice ‚in memoriam‘. To je velice těžká záležitost, když zemře přítel, a my máme potřebu se s ním rozloučit hudbou. Pro mě byl takovým přítelem, učitelem a rádcem Miroslav Venhoda, nezapomenutelná osobnost na poli staré hudby, její interpretace, zvěčnělý šéf a dirigent Pražských madrigalistů. Člověk, který mně, jako čtyřicetiletému, podal pomocnou ruku. Provedl moji kantátu fantastickým způsobem, a potom ji provozoval na svých zahraničních zájezdech. Když zemřel, tak jsem se s ním rozloučil skladbou Lamento, kde hrál sólo Jindřich Hovorka, a použil jsem lidové písně – Nech je pán, nebo král, každý musí zemřít, každý musí svoje kosti v černej zemi složit. Jinou takovou skladbou bylo Podtínání, kterou jsem složil v roce 1990 bezprostředně po smrti Miloslava Ištivána. Byl jednou z největších



Věnování
od Jana
Skácela

osobností brněnské poválečné hudební scény, můj učitel na JAMU a přítel, dlouhá léta jsme se společně scházeli ve skupině Camerata Brno, kde jsme diskutovali, besedovali, poslouchali nahrávky, vyměňovali si názory a velice často jsme spolu cestovali a vidali se při nejrůznějších příležitostech. Skladbu Podtínání natočil Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů a byla inspirována lidovou písní Kdo se v pátek roznemůže. István totiž zemřel náhle a nečekaně v pátek.“

Jiný dlouhý seznam by bylo možné vytvořit ze slavných jmen osobností, s nimiž se profesor Miloš Štědroň v životě potkal. Za všechny alespoň tato jeho vzpomínka:

„Na začátku devadesátých let se mi splnil dávný sen, mohl jsem se osobně setkat s Rudolfem Firkušným, se kterým jsem připravoval CD Neznámý Janáček I., s vnukem skladatele Josefa Suka, a tím pádem jsem se dostal i do okruhu Václava Neumanna, což byla také setkání zcela nezapomenutelná, ale mohl bych jmenovat další a další. Připomenu ještě jedno setkání: připravil jsem ve spolupráci s profesorem brněnské konzervatoře Vladislavem Bláhou a s celou řadou dalších umělců nahrávky kytarových skladeb. Z tohoto disku bych chtěl připomenout skladbu, která se jmenuje Aušvicate, z níž je vidět, že se stále vracím k osvětimské tematice na základě romské písně. Tentokrát se spojuje s kytarou zvuk dua Címbal Classic, což jsou manželé Dalibor a Kateřina Štruncovi, cimbalistka, houslistka a zpěvačka v jedné osobě, a k nim přistupuje člen středoevropského souboru bicích nástrojů DAMA DAMA Ctibor Bártek.

Rád bych ještě připomněl spolupráci s divadelními režiséry mimo Divadla Husa na provázku. V Brně to byli především Alois Hajda, Evžen Sokolovský a Zdeněk Kaloč. Nezapomenutelná

byla pro mě spolupráce s Aloisem Hajdou ve Zlíně, kde jsem dostal velkou příležitost pracovat na Brechtově inscenaci Muž jako muž, se kterou jsme hostovali v Berlíně. Bylo to v těžké době sedmdesátých let. Potkali jsme se asi třikrát v Národním divadle Brno, dokonce jsme spolupracovali na dvoudílné inscenaci Shakespearova Jindřicha IV. a dělali jsme i Kleistův Rozbitý džbán. Díky Hajdovi jsem se také dostal do Divadla Na zábradlí, pro které jsem psal hudbu. Bylo to pro mého přítele Jiřího Stivína k inscenaci Georga Büchnera Leonce und Lena, což je krásná komedie z raného německého revolučního romantismu. Inscenaci B. Brechta Muž jako muž jsem ještě jednou dělal v Realistickém divadle s režisérem Laurinem. Velikým zážitkem byla práce v Činoherním klubu, když jsem komponoval hudbu k Pitvorovi s Vladimírem Kelblem. Bohužel to bylo v roce 1989 a inscenace vzala za své ve víru pozdního podzimu. V Disku jsem spolupracoval s režisérem Sokolovským.

Myslím, že se kruh uzavírá, dokonce mě napadá Nezvalův verš, že Pištec dohrál škálu, ale abych nebyl tak poetický a současně patetický, tak chci ještě připomenout několik jmen spisovatelů, výtvarníků, malířů a sochařů. Nemohu nevzpomenout na Ludvíka Kunderu, se kterým jsem se čtvrtek co čtvrtek vídával v sauně, na což jsem se vždy velice těšil. Znáám také dobře jeho bratrance Milana Kunderu, kterého jsem obdivoval a stále obdivuji. O Skácelovi už byla zmínka. Vzpomínám zvěčnělého učitele Olega Suse, velice často se stýkám s Milanem Uhdem, jehož ostrosti, velkého dramatického talentu, vynikající pohotovosti a literární vzdělanosti si velice vážím. Z cizích spisovatelů jsem měl to štěstí setkat se s Johnem Updikem, který se mihl na Provázku a všechny nás zaskočil svou informovaností. Z německých



Miloš Štědroň s Milanem Uhdem. Foto: Jef Kratochvíl

autorů je mi velice blízký Günter Grass a Peter Handke, se kterými jsem se viděl na několika besedách. Celé odpoledne jsem strávil s velkým ruským spisovatelem Vladimírem Vojnovičem. A kdysi v legendární době osmdesátých let jsem s Provázkem obdivoval Bohumila Hrabala, když jsme hráli inscenaci, na kterou se přišel podívat. Z malířů nemohu pominout Bohumíra Matala; měl jsem to štěstí, že jsem ho směl navštěvovat a vidět, jak probíhá jeho každodenní rituál hovoru s lidmi a umělecké práce v jeho mlýně v Prudké. Připomínám také přítele Emanuela Ranného, se kterým jsem zažil různé umělecké cesty, u Brna žijícího výtvarníka Nikose Armutidise, přítele, kterého si velice vážím. Poznal jsem Jaroslava Šerých, Olbrama Zoubka a Miroslava Šimordu. Byla to všechno setkání, kterých si vážím, která mne obohacila a na něž se nezapomíná.“

Ale platí to i obráceně: na setkání s Milošem Štědroňem se také nezapomíná, jak dokládají vzpomínky jeho přátel. Takto vzpomíná režisér a spisovatel Arnošt Goldflam:

„Před mnoha lety, je to víc než čtyřicet let, jsem viděl Miloše poprvé. Bylo to ve sklepě Domu pánů z Kunštátu, na koncertech nové hudby. Za fanfár, tak se mi to aspoň jeví v paměti, přišli hudební Mágové, Berg, Piňos, Štědroň, Bulis a snad i další, byl koncert, někdo pak hrál i venku na stromě a všelijak, i autíčka jezdila po zemi sem a tam, v člověku to budilo dojem něčeho polotajného a zároveň jakéhosi spřízněnictví a jako by se tu rodilo něco nového a svobodného. A taky tomu tak bylo!

Když pak vzniklo Divadlo Husa na provázku, kde jsem byl častým hostem, obdivovatelem a také, o trochu později, i aktérem malých rolíček, potkával jsem Miloše Štědroňe vždy v kalupu. Přiběhl, rozložil noty a už pilně korepetoval, byl kmenovým skladatelem divadla, i večer často hrával, všichni ho ctili a respektovali. Miloš ovšem, jak se v Brně říká, měl pořád fofr, nikdy jsem ho neviděl odpočívat. Pohyboval se rychlým krokem, naboso, v nějakých dřevácích nebo prostě nazouvácích, které odložil a už ‚jel‘. Po klávesách čile lítaly jeho ruce, jejichž klouby byly ozdobeny mozoly. Miloš totiž tehdy, a možná i dnes, pilně cvičil tělo, dělal kliky i na jedné ruce, opíraje se nikoli o dlaně, ale o hřbet, o sevřeně pěsti! Dbal tak pilně o svoje zdraví. Vždy šířil svěží vůni Alpy, kterou se udržoval v činorodém stavu, vně, ale často i zevnitř. Propláchl, prokloktal, polkl – a voněl.

Jemu nezůstala cizí žádná hudební oblast. Cokoli po něm režiséři Scherhauser, Tálská a Pospíšil žádali, to zkomponoval v nejvyšší kvalitě – a také s herci nastudoval! Miloš byl hudebním kouzelníkem Provázku a některé jeho písně, jak známo, dokonce zlidověly a zpívají se dodnes, například z Balady.

Ovšem po celá ta léta se etabloval i mimo divadlo jako originální skladatel nové hudby,

hudební vědec, pedagog, badatel, objevitel skladeb i talentů a také encyklopedický vzdělanec. Jednou jsem inscenoval Julese Verna, autora, kterého od dětství čtu a mám rád. A ten v té knize píše o německé Písni nenávisti a také o slavné italské árii Nel giardino di mille fiori, andiamo, mio cuore, snad jsem to nepopletl. Píše o tom tak věrohodně, že mi bylo divné, že jsem ani o tom německém ani italském komponistovi nikdy nic neslyšel! Obrátil jsem se s dotazem – no, na koho jiného než na Miloše Štědroň! – a ten mi sdělil, že ani jeden z těchto skladatelů prostě neexistuje, a já hned vím, že na to můžu vzít jed, protože to řekl Miloš.“

Přítel a kolega z filozofické fakulty Masarykovy univerzity, profesor estetiky a sociolog Jaroslav Střítecký:

„Směl jsem nahlédnout i do přítelovy dílny skladatelské. Tehdy ještě žádný Monteverdi, ani italský, ani moravský. Většina děl i dílek stala se mezitím veřejně známá, a proto připomenu dvě, která nikdo jiný nikdy neviděl a neslyšel a celá asi ani neuslyší.

Prvním je zhudebnění Brechtova Artura Uie, na němž Miloš nadšeně pracoval již za raných studentských let. Líbil se mi nápad nechat každou ze zájmových skupin zpívat v některém z historických stylů, Uie pak, coby geniálního demagoga, ve stylech všech. O kruté autorskoprávní klatbě na jakékoli zhudebnění Brechta se Miloš dozvěděl až mnohem později, při práci na skvělých a též v německém kulturním světě proslulých inscenacích Svatba a Obchod s chlebem v Divadle Na provázku. A právě on byl schopen napsat k Brechtovým textům nikoli pouhou Musik, nýbrž dokonalou Mizuk, jak Brecht za svých ještě poctivě expresionistických záchvatů požadoval.

Druhým provždy (?) neznámým opusem zůstává veledílo, proti němuž by sám Wagnerův

Ring vypadal jako fragment jednoaktovky. Kdyby se hrálo, trvalo by nejméně týden ve dne v noci. Texty po kouscích zbásnili Miloš Štědroň a Jiří Fukač komprimováním nejdůvtipnějších výroků, situací a příhod našich učitelů za spoluúčinkování postav historických, s výstupy žactva a žasnutím statistů. Fukač obětavě chrlil záplavy scénických skic a ilustrací, jež se mohly stát základem výpravy i režie. Kdyby se do toho nahlédlo, poznalo by se, proč jsme tolik vzdělaní a jak jsme k tomu přišli. A proto viribus unitis dílo utajujeme.

Mluvívali jsme s Milošem o všem možném, nikdy však o politice. Snad proto, že jsme spolu nikdy nebyli v hospodě. Občas se rád chlubil, že pověstné Černohorky na carském dvoře byly jeho (pra)tety, avšak to již téměř století nemá s politikou co dělat. Ač jsme oba byli na vojně ve stejných kasárnách a ve stejné hodnosti v Pardubicích na Hůrkách, neumím si ho představit s püllitrem v hospodě, U kulatý báby, kam se unikalo dírou v plotě. Kohokoli z těch, kdo tam kdy vojančili, jsem v životě potkal, rád na výpady ke Kulatý bábě vzpomínal. Jediný Miloš Štědroň ani nevěděl, kde bývala ta díra.

K radikální zkratce, nabitě významem, tenduje i způsobem života. Léta letoucí sám sebe řídí krajní sebekázní, která mu otvírá tolik svobody ke studiu a tvorbě. Vstává extrémně časně a pak koná tvrdou karatistickou rozcvičku a poté pracuje. Když my ostatní se protahujeme a zvolna rozhoupáváme k práci nebo činnosti sebeobživné, má své denní penzum již odpracováno, a proto se zdá, že jen tak poletuje po městě a po fakultě a rád se dává s kolemjdoucími do řeči, aby jim vysvětlil, kam a proč právě spěchá. Kdysi jsem mu záviděl a zkoušel jej umírněně napodobit, v epoše míru a socialismu se kromě výuky pořád někde povinně schůzovalo či školilo, a tak dostat se ke

klidné práci bylo obtížné. U mne se však projevil efekt pouze morální, kolem poledne jsem se dmul pýchou, kolik hodin už jsem vzhůru; jinak nic.

Nej. A pokud jí, pak jen po 16. hodině, a důsledně bez masa. Ferdinand Seibt, nejvýznamnější německý husitolog, nás zval v Mnichově do nóbl restaurací. Miloš nám tak trochu kazil chuť k jídlu: nepozřel ani sousto, dal se pohnout pouze ke sklence červeného s minerálkou. Husitolog ušetřil, ale byl udiven: tak asketického husitu dosud nepotkal.“

Profesor české literatury Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích Dalibor Tureček vystupoval v Brně, kde se také seznámil s Milošem Štědrňem:

„Před několika málo lety byl Miloš pozván na naši fakultu do Českých Budějovic, aby přednesl doktorandům a interesované odborné veřejnosti přednášku o roli textu v raných italských operách a o poměru literárnosti tohoto kulturního jevu ke složkám jiným, tedy hudebním, scénografickým či festiválním. Téma důstojné, ba vznešené. Miloš dorazil automobilem, byv přivezen jedním z jeho přátel. Uvítání v mé pracovně bylo srdečné, ba hravě (nikoli však hraně) bodré: ‚Tož Milošu, vitaj, jaká byla cesta?‘ / ‚Betelná, zoncna, radovane, u Medřiče sme festovně vomulili taková káru s borcama z Práglu‘ ... Když se pak pan profesor odebral na toaletu, zahleděla se na mě rozhovoru přítomná, původem západočeská doktorandka, která celou věc organizovala, a zeptala se: ‚Prosím vás, proč na vás ten člověk mluví makedonsky?‘ Dalo se jí to snadno vysvětlit a právě se navrátilšího Miloše to nadmíru potěšilo. Takže následně svou přednášku jazykově pojednal ve dvou vyhraněných rovinách, striktně oddělených, ale přece se střídajících s ráznou ostroší dobře nabroušené břitvy. Hlavní text, snad až okázale přednášený

Kundera, 5, rue Sébastien Bottin, Paris 75007.

Milý příteli,

myslím, že se zase v dohledné době ukážeme v Brně. Měl bych ohromnou radost, kdybychom se zas při té příležitosti mohli vidět.

Mohl byste mne osvitit dvě temata?

Za prvé: vztah Janáčka ke Smetanovi (existuje o tom ještě jiná studie než Racková?)

Za druhé: historie útoku na Janáčka (Nejedlý a jeho záci; jejich argumentace; je o tom nějaká souvislejší studie?).

Díky a těším se na shledanou

Vas



Dopis Milana Kundery Miloši Štědrňovi

s respektem ke všem myslitelným parametrům vědeckého vyjadřování, byl doplňován tím, co by se v psaném textu označilo za poznámky pod čarou. Vzhledem ke stylu a ústnímu podání by se tyto glosy ale spíše daly označit za fusnótle pod tlamó. Tak k analýze svatebního uvedení opery Orfeus ed Euridice na medicejském dvoře Miloš poznamenal: ‚Teda vona ta Euridiče byla z teho Orfeja totálně na palicu, jelikož von to byl taky betelně švihlé kalósek a furt tak akorát vopruzoval s harfó v lesi zvěř. Jo, děcka, a to mě napadá, to vopruzoval, víte, z čeho to je? No z italštiny. Jak vona ta Euridiče tam temu Orfeovi zpívá non opressare me, teda jako nevopruzuj mě, jo?‘ Fusnótle se samozřejmě s postupujícím výkladem košatily a postupně získaly dominantní postavení, takže



Miloš Štědroň se Soňou Červenou. Foto: Jef Kratochvíl

Milošův slovesný projev ke konci získal – alespoň co do proporcí hlavního textu a glos – podobu některých pasáží Barthovy Církevní dogmatiky. Reakce posluchačů byla dvojí: menšina, prošlá brněnskou univerzitou, se lochčila jak hópací kuň; zbylá většina nevěřicně zírala a patrně dodnes přesně neví, co si myslit. V každém případě už po posledním Milošově slově zůstal z mistrného extempore pouhý blednoucí stín, který nelze ani zdaleka revokovat sebezdařilejší historkou. Quod erat demonstrandum.

Vzájemný obdiv spojuje Miloše Štědroň se spisovatelem Milanem Kunderou:

„S Milošem Štědroňem jsem se poprvé setkal a dlouho mluvil v nějaké kavárně v Brně při jedné ze svých návštěv Československa hned po ruské okupaci. Pád jedné ideologie probudí okamžitě

k životu ideologii protikladnou, často ještě hloupější. Nic takového nebylo v mém setkání se Štědroňem, které bylo poznamenáno naprostou upřímností, věděním, humorem, nadhledem, kritičností. Teprve později jsem objevil, co napsal o Janáčkově, a uvědomil jsem si, že pro pochopení jeho hudby – modernosti jeho hudby – nikdo neudělal víc. Janáček prožil celý život mezi malostí Brna a nadutostí Prahy. Velmi těžko se mu unikalo z toho omezujícího obklíčení, které poznamenalo osud jeho díla nejen doma, ale i v cizině. Nepřiliš chytré vzpomínky paní Janáčkové, které nevímproč všude vycházejí, mu moc nepomohou. O to větší vděčnost cítím ke Štědroňovi a toužím, aby jeho znamenitý výklad estetiky Janáčkových skladeb byl ve světě co nejvíc znám.“

Zestárli jsme. Jen Miloš ne. Předkloněn křížuje Brno, Evropu i svět ostrým krokem a nám nepoučeným gratis poskytuje informace. Touto stále platnou větou brněnského režiséra Karla Fuksy jsme otevřeli stránky, v nichž jsme chtěli připomenout životní jubileum hudebního vědce a skladatele Miloše Štědroň, neobyčejného člověka, který nestárne a stále všem nepoučeným gratis poskytuje informace. ■

/ S použitím vzpomínkové knihy Miloše Štědroň Přijdu za poledne. Miloš, kterou vydalo nakladatelství Barrister & Principal v roce 2012, sestavila Olga Jeřábková. /

Misionář drzosti

Co dal Marcel Duchamp
konceptuálním umělcům do vínku



„Duchamp, Duchamp, Duchamp! Duchamp redefinoval umění,“ slýcháme stále dokola. „Tím, že roku 1917 obeslal výstavu podepsaným pisoárem, otevřel zásadní filosofické otázky o povaze umělecké tvorby.“ „Jako první se důsledně odvrátil od malovaného obrazu k myšlence.“ „Duchampem jedna etapa umění končí a otevírá se úplně jiná!“ Tak nějak znějí donekonečna opakované poučky a klišé dějin moderního či postmoderního umění. Kdo byl vlastně Marcel Duchamp a co uměleckému světu odkázal? Byla jeho anti-umělecká gesta skutečně tak geniálním počinem, jak se tvrdí, nebo šlo o pouhé banální provokace, které byly později bohužel vzaty příliš vážně?



„Hodil jsem jim (totiž moderním umělcům) sušák na lahve a pisoárovou mušli do tváře jako výzvu, a oni je teď obdivují pro jejich estetickou krásu.“

(Marcel Duchamp v dopise
Hansi Richterovi, 1962)

Občas si kladu otázku, zda za tristní stav výtvarného umění posledních zhruba sedmi desetiletí mohou víc umělci sami, nebo spíš umělečtí kritici, kunsthistorici, kurátoři a galeristé, tedy lidé, kteří se uměleckým provozem nějak živí, oceňují ho a zprostředkovávají veřejnosti. Nebál bych se říct, že spíše ti druzí, akademiky nevyjímaje. E. H. Gombrich, jeden z nejvýznamnějších kunsthistoriků dvacátého století, o tom víc jak před půlstoletím pronesl památná slova, která jsem vytkl jako motto, když jsem psal jeho velkou monografii:

Pokrok v moderní vědě je tak úžasný, že se cítím trochu zahanben, když vidím jiné kolegy na univerzitě diskutovat o genetických kódech, zatímco historikové

umění probírají skutečnost, že Duchamp poslal na nějakou výstavu pisoár. Popřemýšlejte chvíli o tom rozdílu intelektuální úrovně, tohle opravdu není možné.¹

Gombrichův výrok je z roku 1966, přesto dodnes, po pětapadesáti letech, neztratil nic ze své naléhavosti. „Umělci“ stále tahají do galerií různé haraburdí a vydávají to za umění – a kritikové a akademici o tom píší nesrozumitelné a bezobsažné články a studie. Donekonečna se teoretizuje nad podivnými instalacemi a performancemi, jimiž umělci údajně vyjadřují své úzkosti z tohoto světa a kritizují moderní společnost. Při čtení těchto úmorných textů se chce člověku spolu s Jeanem Clairem říct, že banalita či bezvýznamnost daného díla je vždy přímo úměrná délce a slovní motanici komentáře, který ho doprovází. Výstavní sály přitom zejí prázdnotou, lidé se galeriím moderního umění velkým obloukem vyhýbají, „zasvěcené“ články a studie nikdo nečte, protože jim nerozumějí ani sami jejich autoři. Celý cirkus je však bohatě dotován státem i soukromými investory a mediálně oslavován, takže se nikdo raději nezamýšlí nad jeho absurditou.

Podle českého teoretika moderního umění a Duchampova nekritického hagiografa Jindřicha Chaloupeckého lze dějiny umění rozdělit na „předduchampovské“ a „poduchampovské“ období, to druhé samozřejmě s kladným znaménkem,² což je dnes všeobecně přijímaný názor.

¹1. Duchampova Fontána v Tate Modern.
Repro: commons.wikimedia.org

Předchozí strana: Florine Stettin: Portrét Marcela Duchampa, 1926. Michele and Donald D'Amour Museum of Fine Arts, Springfield. Repro: arthistoryproject.com

Když v roce 2004 proběhla u příležitosti vyhlášení britské Turnerovy ceny reprezentativní anketa o nejvlivnější dílo dvacátého století, do níž přispělo pět set předních kritiků a teoretiků umění, galeristů, sběratelů, kurátorů, ale i umělců, zvítězila Duchampova *Fontána* (obr. 1). Obyčejný pisoár podepsaný jménem R. Mutt, jenž nebyl v roce 1917 přijat na newyorskou výstavu Společnosti nezávislých umělců, v hodnocení předstihl dokonce i Picassovy *Avignonské slečny*, díla Henryho Matisse a dalších významných umělců. Výsledky ankety byly interpretovány jako stvrzení vlivu konceptuálního umění ve 20. století.

Duchamp často mluvil o nutnosti opustit tzv. „síticové umění“ Courbety a impresionistů a o důležitosti intelektu, „šedé kůry mozku“ v umění, o nutnosti „dát umění do služby mysli“. Vizualní potěšení mělo být nahrazeno intelektuální stimulací. Co však sám nabídl, byla pouze kontinuální negace a snůška banalit a nechutností. Byl inteligentní, o čemž svědčí i to, že hrál na velmi dobré úrovni šachy, ale také značně lenivý a přelétavý, neschopný mnohé věci dotáhnout do konce. „Radši dýchám, než pracuji,“ tvrdil. Sečte-li se vše, co za svůj dlouhý život udělal, úplně každá banalita a drobnost, je to pouhých 141 položek.³ Podle svědectví současníků byl vtipný a zábavný společník, ale také bezskrupulózní a sobecký. Neprojevoval emoce, nebyl schopen navázat hlubší vztah, nevychoval žádné děti (měl pouze jedno nemanželské), neměl ani žádné žáky. Když s ním v roce 1966, v jeho téměř osmdesáti letech, připravoval Pierre Cabanne knihu rozhovorů, položil mu na úvod otázku, co ho v jeho dlouhém životě nejvíce naplňuje uspokojením. Duchampova odpověď byla odzbrojující a dobře vyjevuje jeho životní postoje:

Především to, že jsem měl štěstí. Protože jsem se vlastně nikdy nemusel živit prací. Myslím, že žít se prací je z ekonomického hlediska trochu pitomé. Doufám, že jednoho dne už nebudeme muset pracovat, abychom se uživili. Já jsem tomu díky svému štěstí o vlas unikl. V jednu chvíli jsem pochopil, že nemůžete na život nakládat příliš velkou zátěž, příliš mnoho věcí, kterým je třeba se věnovat, typu žena, děti, dům na venkově, auto. Pochopil jsem to naštěstí dost brzy a umožnilo mi to být dlouho svobodný a žít mnohem jednodušeji, než kdybych musel čelit všem běžným úskalím života. To je v podstatě to hlavní. Považuji se tedy za velkého šťastlivce. Nepotkalo mě žádné velké neštěstí, smutek nebo fyzická či psychická slabost. Nezažil jsem naléhavé nutkání vyjádřit se ani tvůrčí vypětí, protože malování pro mě nebylo prostředkem úlevy. Nikdy jsem neměl takovou tu potřebu kreslit ráno, večer, pořád, k tomu skicovat a podobně. Víc vám k tomu říci nemůžu. Nemám žádné výčitky.⁴

Duchamp hrál se svým publikem zvláštní falešnou hru. Neustále hlásal jakousi pasivní filosofii neúčasti či lhostejnosti a tvrdil, že mu kromě vlastního pohodlí vlastně na ničem nezáleží, ani na uměleckém uznání. Na druhé straně však vytrvale pracoval na své záhadné pověsti a slávě, později skupoval svá dřívější díla, rozptýlená po amerických sběratelích, aby všechna skončila v jedné sbírce. Pečlivě a pracně je ve zmenšeném provedení reprodukoval v jakýchsi miniaturních muzeích v přenosném kufříku, kterých bylo za jeho života vyrobeno několik set a které postupně



2. La Boîte-en-valise (Krabice v kufru). Krabice s miniaturními replikami, fotografiemi a barevnými reprodukcemi Duchampových děl, někdy vložená v kožené brašně či kufríku.
Repro: Marcel Duchamp (2002), Hatje Cantz Verlag, s. 119

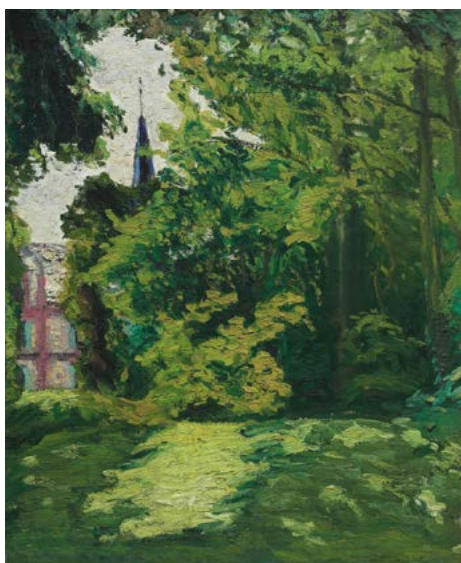
rozprodával (obr. 2). Se svými díly se nechával fotit na pečlivě inscenovaných fotografiích, které k němu přitahovaly pozornost (obr. 13, 28). Zavrhoval malbu jako překonanou, ale čile obchodoval s díly jiných umělců (např. Picassa či Picabii) a radil sběratelům, co nakupovat. V šedesátých letech vystupoval jako umělecká celebrita v médiích, aniž by dlouhá léta cokoli podstatného vytvořil.

Až třetí Duchamp

Henri-Robert-Marcel Duchamp, jak znělo jeho plné jméno, přišel na svět roku 1887 v Blainville-Crevon, městečku v Normandii, do rodiny prosperujícího notáře. Byl třetí ze sedmi dětí, z nichž šest se dožilo dospělosti. Rodina byla umělecky založená, již dědeček z matčiny strany byl výtvarník, jehož obrazy a rytiny zdobily měšťanskou rodinnou vilu. Čtyři děti z rodiny Duchampových

se staly umělci. Prvorozený Gaston (1875–1963), o dvanáct let starší než Marcel, byl známý kubistický a později abstraktní malíř, jenž se popo-
depisoval jménem Jacques Villon. Druhorozený Raymond (1876–1918) byl úspěšným sochařem pohybujícím se na hranici futurismu a kubismu a je znám jako Raymond Duchamp-Villon. O dva roky mladší sestra Suzanne (1889–1963), později vystavující též pod jménem Suzanne Crotti, se věnovala malbě i kolážím a je spojována především s pařížským dadaistickým hnutím.

Duchampovy první malířské pokusy spadají do roku 1902, kdy začal malovat tehdy běžné krajiny v impresionistickém stylu (obr. 3). Nebyl bez talentu a v roce 1904, krátce před svými sedmnáctými narozeninami, se rozhodl pro kariéru malíře. Odcestoval za svými staršími bratry do Paříže a nějaký čas studoval na vyhlášené umělecké Julianově akademii, ale dle všeho ho víc než výuka zajímal kulečník, kterému propadl.



Studia nedokončil a pokusil se o přijímací zkoušku na École des Beaux-Arts, ale neúspěšně. Muselo to pro něj být trauma i ponížení, ačkoli později, když se rozhodl pro roli anti-umělce, začal tvrdit, že je na to pyšný.

V průběhu roku 1910 opouští Duchamp impresionistický styl malby a začíná se zajímat o moderní výtvarné trendy. Jeho plátna se mění k nepoznání, jsou ovlivněna francouzskými fauvisty (obr. 4) a zejména dílem Henriho Matisse, jak vidíme například na plátně s poněkud matoucím názvem *Keř* (obr. 5). Z uměleckého hlediska však nejsou tyto obrazy příliš zajímavé a například jeho akty, jimž se hodně věnuje, označí Guillaume Apollinaire za „velmi ošklivé“.⁵ V roce 1911 se Duchamp prostřednictvím svých bratrů zapojí do skupiny kubistů soustředěných kolem Jeana Metzinger a Alberta Gleize, scházející se v Gleizesově ateliéru a v domě jeho bratrů v Puteaux (tzv. *Groupe de Puteaux*), kam občas docházel i český malíř František Kupka. Usilovně hledá vlastní originální výraz a pokouší se o jakousi kubizovanou simultánní figurální malbu, v níž se vzájemně prolínají postavy v různých pozicích – například plátno *Dulcinea* zobrazuje

↑3. Marcel Duchamp: *Zahrada a kaple v Blainville*, 1902, olej na plátně, 61 × 50 cm. Philadelphia Museum of Art. Repro: arthistoryproject.com

↑4. Marcel Duchamp: *Krajina – Neuilly*, 1911, olej na plátně, 46 × 61 cm. Museum of Modern Art, New York. Repro: arthistoryproject.com

↓5. Marcel Duchamp: *Keř*, 1910, olej na plátně, 127 × 92 cm. Philadelphia Museum of Art. Repro: Marcel Duchamp (2014), Centre Pompidou, s. 113





16. Marcel Duchamp: Dulcinea, 1911, olej na plátně, 146,5 × 114 cm. Philadelphia Museum of Art.
Repro: Marcel Duchamp (2014), s. 153



17. Marcel Duchamp: Portrét šachistů, 1911, olej na plátně, 105 × 105 cm. Philadelphia Museum of Art.
Repro: Marcel Duchamp (2014), s. 197

ženu v klobouku v postupné fázi obnažování (obr. 6); na čtvercovém *Portrétu šachistů* jsou zachyceni jeho dva bratři hrající šachy a jejich přihlížející partnerky (obr. 7). Ani tato plátina však nejsou příliš přesvědčivá, což nejspíš sám cítil a brzy i tento styl opouští.

Podle francouzského historika umění Jeana Claira stálo za pozdější Duchampovou radikalizací jeho zraněné ego a komplex méněcennosti vůči jeho dvěma umělecky úspěšným bratrům. Ti ho jako malíře nebrali příliš vážně, nicméně dokázali zajistit, že mohl vystavovat na Pařížských salonech. Jméno Duchamp v době jeho příchodu do Paříže v uměleckém světě už něco znamenalo a ve srovnání s bratry byl jen podřadným malířem přivydělávajícím si prodáváním vtipů do pařížských časopisů. Aby se v uměleckém světě prosadil, musel si najít vlastní cestu spočívající v permanentním rozrušování hodnot, které jeho okolí vyznávalo. V roce 1911, na Podzimním salonu, se Duchamp seznámí s Francisem Picabiou, o sedm a půl roku starším a finančně dobře situovaným malířem, s nímž ho bude pojít celoživotní přátelství. A bude to právě energický Picabia, experimentátor a zpochybňovatel snad všeho v umění, kdo mladého Duchampa seznámí s myšlenkou umělce jako „dandyovského popírače“. Tato role se mu zalíbí natolik, že ji se svým publikem hraje po zbytek svého dlouhého života.

Duchampovo dílo se proto nevyvíjelo, jak si všímá například Wayne Andersen, autor knihy *Marcel Duchamp: The Failed Messiah*,⁶ jako u většiny umělců, kde můžeme sledovat víceméně kontinuální vývoj od raných obrazů přes vrcholnou fázi až po pozdní dílo. Duchamp se nevyvíjel, jen se postupně měnil, až se nakonec vzdal malby a všeho, co jen trochu připomínalo umění.

Výbuch v továrně na šindele

Salon nezávislých na jaře roku 1912 obešle Duchamp jediným obrazem, který pokládá za reprezentativní a průlomový – *Aktem sestupujícím se schodů č. 2* (obr. 9). Plátno je inspirováno tehdy populárními chronofotografiemi amerického fotografa Eadwearda Muybridge (obr. 10) a Duchamp na něm opět pracuje s kubizovanou

pohybovou sekvencí, která se již objevila na jeho dřívějším obraze *Dulcinea* (obr. 6). Ale tentokrát je vše jinak. Přestože byly jeho dřívější obrazy, podobně jako malby členů skupiny z Puteaux (obr. 8), kubizované a deformované, stále ještě zůstávaly v relativním bezpečí známého světa jevů a lidských vztahů k němu. Duchampovo nové plátno však nic z tohoto přirozeného světa nepřipomínalo, odkazovalo na něj pouze

8. Jean Metzinger:
Akt (Stojící akt), 1911,
olej na kartonu, 52 × 35 cm.
Montreal Museum
of Fine Arts. Repro:
commons.wikimedia.org



9. Marcel Duchamp:
Akt sestupující se schodů
č. 2, 1912, olej na plátně,
89 × 146 cm. Philadelphia
Museum of Art. Repro:
Marcel Duchamp (2014),
s. 165

→10. Eadweard Muybridge:
Žena sestupující se schodů,
chronofotografie, z cyklu
The Human Figure in Motion,
kolem roku 1887. Repro:
commons.wikimedia.org



provokujícím názvem, navíc vepsaným proti zvyklostem přímo v dolní části obrazu. Připomínalo spíše nějaké mechanické monstrum a bylo natolik nezvyklé, že jej členové skupiny považovali za výsměch. Proto prostřednictvím bratrů Duchampa vyzvali, aby ho z výstavy stáhl, nebo alespoň přejmenoval. Byla to další rána jeho narcismu a později jeden ze stavebních kamenů jeho anti-umělecké legendy. Název nezměnil, plátno si odnesl a přestal malovat. O mnoho let později, v rozhovoru z roku 1963, své tehdejší rozhodnutí vysvětlil následovně:

Byl jsem hotov se světem umělců, hotov. Řekl jsem si: „Ať jdou k čertu,“ a nikoho z nich už jsem nechtěl vidět. Uvědomil jsem si, že mé cíle jsou jiné než jejich. [...] Teď jsem věděl, jak jsem odlišný i od svého bratra. Jeho cílem byla sláva. Já neměl žádný cíl. Chtěl jsem jen, aby mne nechali na pokoji a já mohl dělat, co se mi líbilo.⁷

Na podzim roku 1912 Duchamp *Akt sestupující se schodů* nakonec přece jen vystaví, a to na otevřené výstavě Section d'Or (Zlatý řez), zorganizované skupinou z Puteaux jako manifestaci umělecké avantgardy. Ale i zde je plátno přijato s rozpaky. Rezervovaný postoj ostatních malířů skupiny opatrně vyjádří Guillaume Apollinaire, když o obraze napíše, že jde o divnou malbu nesvázanou žádnými pravidly, snažící se symbolicky vyjádřit pohyb života.⁸ Poté Duchamp s vystavováním v Paříži definitivně skončí, dalších osmnáct let, až do surrealistické výstavy v roce 1930, se zde v galerii žádné jeho dílo neobjeví.

V roce 1913 získá Duchamp s Picabiovou pomocí místo knihovníka v pařížské Knihovně



sv. Jenovéfy, které mu zajistí obživu a kde se ponoří do studia zejména matematiky a fyziky. Úplně přestává malovat a v poznámkách začíná koncipovat své nové velké experimentální dílo, které nemá být malované, ale konstruované, napřed v mysli a poté na skle. Později mu dá zvláštní a nesrozumitelný název *Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce* (známé také jako *Velké sklo*) a s přestávkami na něm údajně pracuje téměř deset let, aniž by ho však někdy dokončil (obr. 11).

↑ 11. Marcel Duchamp: *Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce* (Velké sklo), 1913–1923, nedokončeno, 277,5 × 176 cm. Philadelphia Museum of Art. Repro: Marcel Duchamp (2014), s. 23

→ 12. Marcel Duchamp: *Sušák na láhve*, 1914, kopie. Foto: Julian Wasser. Repro: Marcel Duchamp (2002), s. 73

Duchampova první chvilka slávy přišla, když se jeho *Akt sestupující se schodů* (spolu s dalšími jeho díly) objevil v roce 1913 na legendární výstavě moderního umění organizované Společností amerických malířů a sochařů v New Yorku, jež vešla ve známost jako Armory Show. Protože pořadatelé shromáždili mnoho set děl (z toho třetinu z Evropy), obvyklé výstavní plochy už nestačily, a tak výstavu umístili do rozsáhlých prostor zbrojnice – odtud její název. Výstava měla nečekaný úspěch a vidělo ji kolem tří set tisíc návštěvníků. A největší rozruch způsobil právě *Akt sestupující se schodů*, který se stal v očích Američanů symbolem modernosti, obdivovaným, ale i hojně zesměšňovaným – v tisku byl obraz například vtipně popsán jako „výbuch v továrně na šindele“. K obrazu se po návštěvě Armory Show vyjádřil dokonce i prezident Theodore Roosevelt, když sarkasticky glosoval jeho provokativní a zavádějící název:

Vezměte si obraz, který se z nějakého důvodu jmenuje „Nahý člověk sestupující se schodů“. Ve své koupelně mám opravdu pěkný navažský koberec, který je při správném výkladu kubistické teorie mnohem uspokojivějším a dekorativnějším obrazem. Kdyby někdo chtěl, z nějakého nepochopitelného důvodu, nazývat tento koberec obrazem, například „Dobře oblečený člověk vystupující po žebříku“, odpovídal by tento název skutečnosti stejně dobře jako v případě kubistického obrazu „Nahý člověk sestupující se schodů“. V této poněkud laciné snaze o efekt by z terminologického hlediska měl jakýkoli název jakýkoli význam; a z hlediska dekorativní hodnoty, poctivosti a umělecké

hodnoty je navažský koberec nekonečně lepší než tento obraz.⁹

I přes prvotní rozpačité přijetí (či právě kvůli němu) představuje *Akt sestupující se schodů* důležitý milník v Duchampově tvorbě. Je označován za poslední obraz jeho kubizujícího „období z Puteaux“, někdy za první dílo jeho nového obrazoboreckého přístupu. Byl však pouze prvním krokem, pouze částečným popřením malířské tradice. Stále to byl ještě obraz. Vše další, co Duchamp v následujících letech vytvoří, už bude v totální opozici – vůči malbě a veškeré estetice, uměleckým materiálům, plátnu, barvám a štětcům. Již v roce 1913, ještě v Paříži, vytváří Duchamp svá první *ready-mades*, díla sestavená ze sériově vyráběných předmětů, i když je tímto termínem ještě neoznačuje. Na dřevěnou stoličku namontuje přední vidlici jízdního kola s vypleteným ráfkem, později zakoupí v obchodním domě tehdy běžný kovový sušák na láhve, který opatří pouhým nápisem, a povýší ho tak na umělecké dílo (obr. 12). Jak později prohlašoval,



údajně to tehdy bylo jen pro vlastní potěšení, nic jiného tím nesledoval: „... když jsem na stoličku dal kolo od bicyklu vidlicí dolů, nebylo to s představou *ready-made* nebo čehokoli jiného, bylo to prostě jen pro zábavu. Neměl jsem žádný zvláštní důvod to udělat, ani záměr to vystavovat, popisovat. Ne nic takového.“¹⁰ Až v roce 1915, během pobytu v Americe, Duchampa napadne, jak svého nápadu s neestetickými sériově vyráběnými předměty využít pro své zviditelnění. A v šedesátých letech z těchto prvních *ready-mades* udělá jedny z hlavních ikon svého díla, s nimiž pózuje pro umělecké fotografie (obr. 13).

Misionář drzosti

„Říká se, že jste do Spojených států přijel jako misionář drzosti.“

„Nevím, kdo to řekl, ale беру to!“

(Marcel Duchamp v rozhovoru
s Pierrem Cabannem, 1966)¹¹

Když v létě 1914 vypukne první světová válka, Duchamp na rozdíl od svých bratrů a mnoha přátel nenastoupí do armády, údajně pro skrytou srdeční vadu. Namísto toho začne na doporučení Picabii vážně uvažovat o vycestování do Ameriky, k němuž se odhodlá na jaře následujícího roku. Do New Yorku připlul v červnu 1915, tedy více jak dva roky po Armory Show, ale i tak ho – coby záhadného umělce z Evropy – čekali hned na přístavním molu reportéři. Bylo mu osmadvacet let, neuměl anglicky, a tak odpovídal prostřednictvím tlumočnicků. Hned na úvod neopomenul zdůraznit svůj pacifismus: „V Paříži se mluví od rána do večera jen o válce a o ničem jiném. Paříž je opuštěný dům, světla zhasla, přátelé jsou



13. Marcel Duchamp
na fotografii s replikou
Kola bicyklu, 1963.
Foto: Julian Wasser.
Repro: hunterartma-
gazine.com

na frontě nebo už zabiti... Neměl jsem tam už s kým promluvit... V takovém ovzduší, zvláště pro toho, komu se válka oškliví, je život samozřejmě břemenem a útrapou... Jaký nesmysl, tahle idea vlastenectví!“ prohlásil pro *New York Times*.¹²

O něco později, v září 1915, poskytne Duchamp rozhovor listu *New York Tribune*, kde definitivně pohřbí umění starého kontinentu. „Kéž by si Amerika uvědomila, že evropské umění je u konce – mrtvé,“ tvrdí. „Amerika je zemí budoucnosti. [...] Válka přinese prosté přímé umění.“¹³ Jak si takovéto prosté přímé umění představuje, ukázal již v prosinci téhož roku, když „vytvořil“ svůj první americký *ready-made*. V jednom newyorském železářství zakoupil lopatu na sníh a napsal na ni *In Advance of Broken Arm / (from) Marcel Duchamp 1915 (Dříve než zlomená ruka / od Marcela Duchampa 1915)*. Vše samozřejmě proběhlo bez většího povšimnutí. Až mnohem později vstoupí tato banalita do dějin umění a dodnes zaměstnává četné kunsthistorické mozky, bádající o životě a díle „velkého génia“. Když se například v šedesátých letech Pierre Cabanne Duchampa ptal, co tím dílem vlastně myslel, rozvinul se následný duchaplný rozhovor:

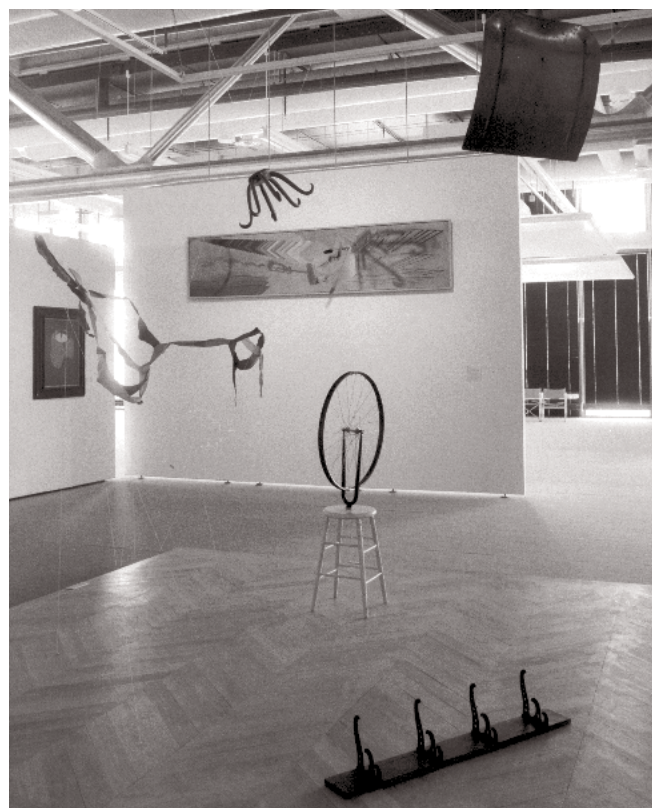
Duchamp: Byla to lopata na sníh a tuhle věc jsem na ni skutečně napsal. Samozřejmě jsem doufal, že to nebude dávat smysl, ale ono nakonec vždy všechno nějaký smysl dává.

Cabanne: Získává to smysl, když máme ten předmět před očima.

Duchamp: Přesně tak. A já jsem si myslel, že zejména v angličtině to opravdu nemá žádný význam, žádnou možnou souvislost. Ta asociace je samozřejmě jasná: člověk si může zlomit ruku, když odhazuje lopatou sníh, ale to je přece jen trochu prostoduché a já si myslel, že to neupoutá pozornost.¹⁴

Koncept Duchampových *ready-mades*, jenž vznikl v prvních letech jeho amerického pobytu, je založen na radikálním popření nejen veškerého smyslu věcí a logiky či uměleckých dovedností, ale i veškeré estetiky. Spočívá v tom, že „umělec“ vytrhne obyčejný, sériově vyráběný předmět ze souvislosti, která definuje jeho funkci a potřebnost, a přenesení ho do souvislostí nových (galerie), které činí jeho dosavadní smysl nepodstatným. Většinou ho označí nějakým absurdním názvem, slovní hříčkou, v čemž byl Duchamp mistrem. Klíčové přitom je, aby vybraný předmět nepřitahoval ani svou krásou, ani svou ošklivostí, aby byl esteticky indiferentní, člověku zcela lhostejný. Právě v tom, zdá se, spočívá „velký a obtížný“ úkol konceptuálního umělce. Duchampovými slovy:

Je velmi těžké vybrat nějaký předmět, protože po čtrnácti dnech se vám buď líbí, nebo ho nesnášíte. Musíte najít něco, co je vám natolik lhostejné, že



14. Duchampova výstava v Centre Pompidou v roce 1977. Vpředu Past, věšák přitlučený na podlaze, vpravo nahoře zavěšená lopata, uprostřed Kolo bicyklu, nad ním vlevo nahoře zavěšená horní část věšáku na šaty. Smutné je, že podobně vypadají některé výstavy moderního umění dodnes. Repro: Marcel Duchamp (2014), s. 279

nepociťujete žádné estetické emoce.

Výběr *ready-madů* je vždy založen na vizuální lhostejnosti a zároveň na absenci dobrého nebo špatného vkusu.¹⁵

Duchampovy *ready-mades*, vznikající mezi lety 1915 a 1923, jsou dostatečně známé a najdeme je ve většině knih o dějinách moderního umění a v řadě kopií ve světových muzeích. V roce 1916 například označil kovový hřeben na psy nicneříkajícím nápisem *Tři či čtyři kapky výšky nemají co dělat s divokostí*, o rok později přitloukl věšák na šaty na podlahu a nazval ho *Past* (obr. 14). V roce 1917 zavěsil horní část věšáku z ohýbaného dřeva na strop (*Věšák na*

klobouky) či označil kryt na psací stroj s nápisem *Underwood* za umělecké dílo. Některé z těchto *ready-mades* se tehdy objevily i na dvou pařížských výstavách, ale v podstatě nevyvolaly žádný zájem. Větší rozruch, i když v té době nijak zvlášť významný, Duchamp způsobil, až když „zrežíroval“ provokaci se zasláním podepsaného pisoáru (obr. 19) na výstavu Společnosti nezávislých umělců, o čemž bude řeč později.

V roce 1918 opouští Duchamp Spojené státy, kde mu hrozí odvedení do armády, a usadí se v Buenos Aires. „... odjel jsem do neutrální země. Pochopte, že od roku 1917 byla Amerika ve válce a já jsem předtím opustil Francii, protože jsem nebyl militarista,“ řekl později Pierru Cabannovi.¹⁶ V Argentině stráví devět měsíců a věnuje se převážně hraní šachů, nicméně pokračuje v bouřlivém životě a extravagancích. Nechá se například ostříhat dohola a později si nechá na hlavě vyholit tonzuru ve tvaru pěticípé hvězdy (obr. 15).

Po skončení války Duchamp střídá pobyty v New Yorku a Paříži, jako by nevěděl, kde se má usadit. V Paříži vzniká jeho další slavné a často reprodukované „dílo“, a to když roku 1919 přikreslí na pohlednici Leonardově *Moně Lise* knír a bradku a připíše šifru *L.H.O.O.Q.*, znějící ve francouzštině jako *Elle a chaud au cul* (má žhavou zadnici), což je vulgární označení sexuálně vzrušené ženy, ale i narážka na da Vinciho údajnou homosexualitu (obr. 16). Svému sběrateli Arensbergerovi přiveze z Paříže jako dar zatavenou lékárnickou ampuli na séra, v níž je údajně autentický pařížský vzduch. *Ready-made* s názvem *50 cm³ pařížského vzduchu* dodnes pečlivě uchovává Filadelfské muzeum umění, přestože se ampule v roce 1949 rozbila a musela být opravena. Pařížský vzduch tedy již neobsahuje, což jistě zamotalo hlavu nejednomu



duchampovskému badateli a vyvolalo řadu „hlubokomyslných“ filosofických úvah o povaze umění.

Podle Picabiovy manželky Gabrielle Buffetové začal Duchamp v New Yorku „experimentovat s životem bez závazků a zábran“, a to v míře, o jaké se mu v Evropě ani nezdálo. Opustil svou „téměř mnišskou osamocenost“ a vrhl se do „orgií opilství a jiných výstředností, odpoutaných od normálnosti lidského života“. S Picabiou se předháněli v tom, do jakých krajností dovedou paradoxy a destruktivní principy „namířené nejen proti starým mýtům o umění, nýbrž vůbec proti všem základům života“.¹⁷ Právě zde, všímá si Gabrielle Buffetová, Duchamp našel styčný bod s hnutím Dada, založeným v Curychu v roce 1916 v reakci na absurdnost a hrůzy Velké války, i když se nikdy nestal jeho plnohodnotným členem.

† 15. Marcel Duchamp: Tonzura, 1919. Repro: Mundy, Jennifer: *Duchamp, Man Ray, Picabia*, s. 186

→ 16. Marcel Duchamp: *L.H.O.O.Q.*, 1919. Repro: Mundy, Jennifer: *Duchamp, Man Ray, Picabia*, s. 45

Roku 1921 se Duchamp v Paříži seznámí s André Bretonem, a přestože se nestane členem jeho nejbližšího okruhu, později se bude některých akcí surrealistického hnutí účastnit. V roce 1923 zastaví své práce na *Velkém skle*, které prohlásí za definitivně nedokončené. Postupně se od umělecké tvorby odvrací a věnuje se výhradně hraní šachů. Byl to jeho další geniální tah, neboť pověst umělce, nebo spíše „anti-umělce“, jenž se na dlouhá léta zřekl tvorby kvůli šachům, později přispěje k jeho záhadnosti a zvěstem o jeho genialitě.



Když se někdy v druhé polovině třicátých let Duchamp k „tvorbě“ vrací, jde většinou o drobné práce, zejména pozdní *ready-mades*, občasně provokace či návrhy a instalace na Bretonových surrealistických výstavách. Podílí se například na návrhu Mezinárodní surrealistické výstavy konané v Paříži v roce 1938, kde mimo jiné nechá u stropu zavěsit tisíc dvě stě pytlů na uhlí vycpaných papírem. Na výstavě *First Papers of Surrealism* v New Yorku v roce 1942 napne po celé místnosti křížem krážem bílé provázky, takže se přes obrovskou pavučinu nelze k dílům téměř dostat (instalace je dnes známá jako *16 mil provázků*). Není třeba asi dodávat, že podobné instalace umělci ve výstavních síních v různých variacích opakují dodnes.

Fontána?

V knihách o dějinách moderního umění se většinou píše, že Duchamp v roce 1917 ohromil umělecký svět tím, že obeslal newyorskou výstavu Společnosti nezávislých umělců podepsaným pisoárem, který prezentoval jako umělecké dílo – a tím definitivně změnil pohled na umění. Tento výklad je však zjednodušený a zavádějící. Předně: v té době o celé záležitosti věděla jen hrstka lidí a nikdo jiný než pár Duchampových kumpánů netušil, kdo je autorem. Newyorské noviny popisující celou záležitost ani čtenářům nesdělily, že objektem byl pisoár. Nejspíš se nevědělo, o co přesně šlo, a navíc močení a podobné záležitosti byly tehdy v novinách tabu. Šířila se pouze zpráva o tom, že šlo o nějaký kus koupelnového vybavení („a piece of bathroom furniture“).¹⁸ Duchamp se navíc k autorství *Fontány* veřejně přihlásil až o deset



←17. Elsa von Freytag-Loringhoven. Repro: slovokult-literatur.de

⇌18. Elsa von Freytag-Loringhoven a Morton Schamberg: Büh, 1915. Metropolitan Museum of Art, New York. Repro: commons.wikimedia.org

let později, po roce 1927. Objevilo se rovněž podezření, že skutečným iniciátorem celé provokace byla jeho blízká přítelkyně a obdivovatelka, excentrická německá baronka Elsa von Freytag-Loringhoven, tehdejší dada-hvězda evropské a americké bohémy, která zemřela právě v roce 1927 (obr. 17). Známá byla nejen svou poezií, ale především neortodoxním způsobem života, a některá její vystoupení bychom dnes nejspíš označili jako performanci. Shromažďovala nalezené věci, kovové součástky, plechovky, přístroje, kusy dřeva a textilií, a vytvářela z nich doplňky svého oblečení (jako klobouk používala například odpadkový koš nebo kbelík na uhlí), ale také drobné umělecké objekty. Pravděpodobně to byla ona, kdo jako první označoval esteticky nezajímavé předměty za umělecká díla: již v roce 1913 sebrala na ulici velký kovový kruh, o kterém prohlásila, že je symbolem ženskosti a nazvala ho *Trvalý ornament*; v roce 1915 vytvořila s Mortonem Schambergem sochu *Büh*,

sestavající z olověné odpadní trubky připevněné na dřevěném špalku (obr. 18).

V dopise, který Marcel Duchamp napsal své sestře Suzanne bezprostředně po skandálu s odmítnutým pisoárem na výstavě, můžeme mimo jiné číst:

Jedna z mých přítelkyň přijala pseudonym Richard Mutt a poslala porcelánový pisoár jako sochu; není na tom nic ne slušného, a tak nebyl žádný důvod k odmítnutí. Výbor se rozhodl tuto věc nevystavit. Rezignoval jsem a v New Yorku se to určitě dostane do řeči.¹⁹

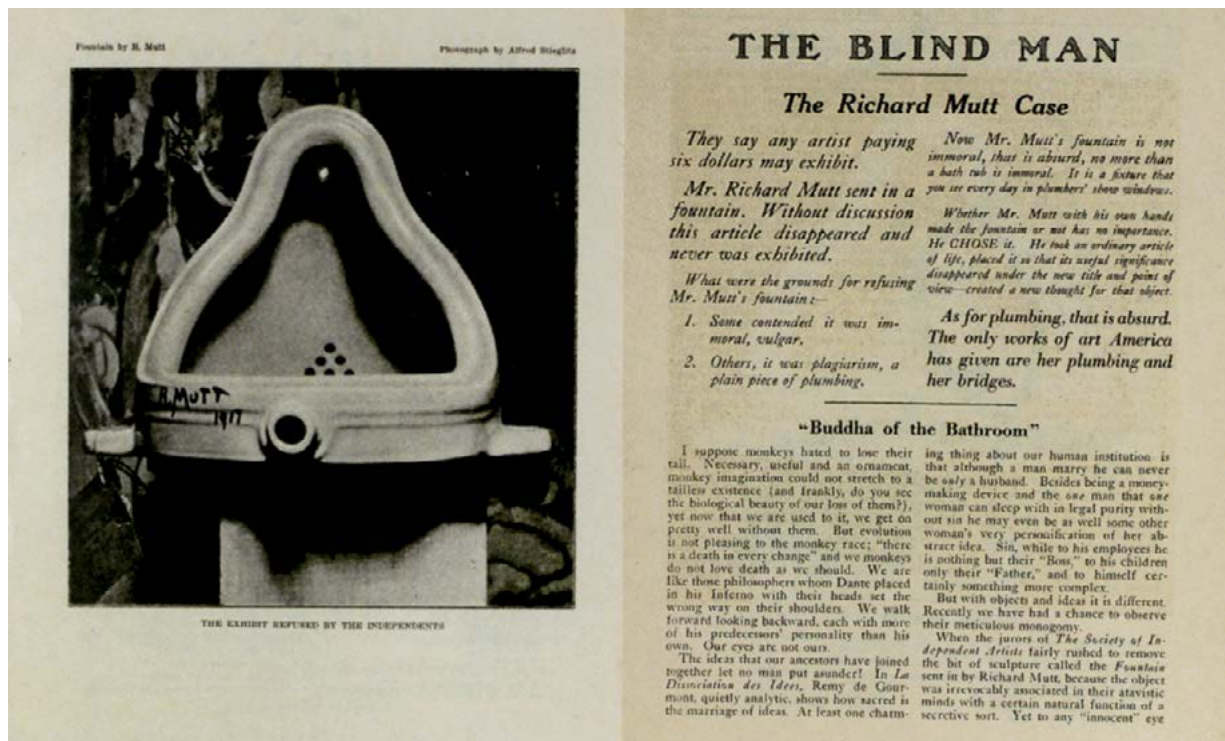
Ukázalo se také, že druh pisoáru, který Duchamp údajně koupil v newyorském železářství J. L. Mott a vystavil, tento obchod v dané době neprodával. A na přihlášce R. Mutt na výstavu Společnosti nezávislých umělců byla jako místo bydliště autora uvedena Filadelfie, kde

na jaře 1917 baronka Elsa pobývala. Navíc jen několik dní před vernisáží, 6. dubna 1917, vyhlásily Spojené státy válku Německu a spekuluje se o tom, že to německou baronku velmi rozlítlo a *Fontánu* lze číst jako útok na americkou společnost, kterou považovala za intelektuálně chudou (R. Mutt, vysloveno *armut*, znamená v němčině *chudoba*).

Je tedy pravděpodobné, že si Duchamp barončino „dílo“ či koncept po její smrti přisvojil, ačkoli to byl nepochybně on, kdo vše z pozadí „zrežíroval“ – zařídil stylizované nafocení pisoáru Alfredem Stieglitzem a zveřejnění celé záležitosti v dadaistické revui *The Blind Man* (obr. 19). Pravda se pravděpodobně už nezjistí, a je to vlastně jedno. Podstatné je, že se později Duchampovi podařilo „prodat“ celou záležitost pod svým jménem jako zásadní umělecký počín, obalený náležitým pseudofilosofickým

balastem, a vstoupit tak do dějin umění jako nezpochybnitelný otec konceptualismu. Původní pisoár se ihned po výstavě ztratil, dochovala se pouze Stieglitzova fotografie. Avšak v šedesátých letech, kdy došlo k oživení zájmu o jeho dílo, nechal Duchamp udělat přinejmenším sedmáct autorských replik *Fontány*, jež jsou dnes ve sbírkách prestižních světových muzeí a galerií. Tu samou podepsanou pisoárovou mísu tak najdeme například v již zmíněném Filadelfském muzeu umění, ve stockholmském Moderna Museet, v Museum of Modern Art v San Franciscu, londýnské Tate Modern, National Museum of Modern Art v Kyotu, Indiana University Art Museum v Bloomingtonu, římské Galleria Nazionale d'Arte Moderna, jeruzalémském Izraelském muzeu a pochopitelně i v pařížském Centre Pompidou.²⁰ Není nad rozmanitost a originalitu, chtělo by se dodat.

19. The Richard Mutt Case v dadaistickém časopise *The Blind Man*, č. 2, 1917



Originalita?

Otázkou je i to, zda bylo Duchampovo gesto tak originální a převratné, jak se tvrdí. Již o tři a půl desetiletí dříve, v 80. letech 19. století, vzniklo v Paříži umělecké hnutí *Les Arts incohérents* (Inkoherentní), založené spisovatelem, nakladatelem a redaktorem časopisu *Le Chat noir* Julesem Lévyem, které nápadně připomíná mnohé umělecké postoje později spojované s avantgardou a anti-uměním. Mělo být protikladem tehdejších akademických salonů a jeho příslušníci vytvářeli a prezentovali díla, která byla záměrně iracionální a obrazoborecká. Již na první výstavu skupiny v roce 1882 například Lévy zařadil černou malbu básníka Paula Bilhauda nazvanou *Rvačka černochů v tunelu* (*Combat de nègres dans un tunnel*), jež je dnes považována za první monochrom v dějinách umění, dávno před Kazimirem Malevičem. Na výstavě následujícího roku vystavil humorista a spisovatel Alphonse Allais bílý obdélník nazvaný *Anemické dívky při prvním přijímání za sněhové bouře* (*Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*). Na výstavách se později objevil rovněž obrázek Leonardovy *Mony Lisy* kouřící přimalovanou dýmku (obr. 20), jehož autorem byl Eugène Bataille, umělec a prý i břichomluvec, známější pod pseudonymem Arthur Sapeck. A v roce 1897, na poslední výstavě, se objevil i jakýsi předchůdce *ready-mades* (obr. 21), k jehož výrobě již zmíněný Alphonse Allais použil jako základ zelený kočárový závěs, který zavěsil na dřevěný válec, na něž umístil kovovou destičku s nápisem: *Pasáci v nejlepších letech, s břichem v trávě, popíjejí absint* (*Des souteneurs, encore dans la force de l'âge et le ventre dans l'herbe, boivent de l'absinthe*).



Banální užitkový předmět a absurdní název. Připomíná vám to něco?

V podstatě tu máme vše, co Duchamp později předvedl a co dodnes tak fascinuje umělce, výtvarné kritiky i akademiky: jakási první *ready-made* i předchůdkyně Duchampovy počárané *Mony Lisy* (*L.H.O.O.Q.*). Pouze s jediným rozdílem: tehdy šlo o pouhou snahu pobavit publikum, o recesi, kterou nikdo nebral vážně jako umění. Přestože hnutí zpočátku šokovalo a vyvolalo značnou pozornost médií (výstavu v roce 1883 navštívilo přes dvacet tisíc návštěvníků), postupně zájem o ně upadl, tisk o pozdějších výstavách skoro neinformoval a proběhly téměř bez povšimnutí. Prvotní šok a pobavení odezněly a nastoupila nuda, neboť opakovaný vtip přestává být vtipem. Nikdo si v té době nedokázal představit, že o několik desítek let později budou umělci podobná gesta opakovat se smrtelnou vážností a kritici a akademici se kolem sebehnou (jak to pěkně vyjádřil Roger Scruton) „jako kvokající slepice kolem nového, tajemného vajíčka a tento podvod veřejnosti představí se vši stafáží nezbytnou k tomu, aby byl přijat jako skutečné umění“.²¹

Rose Sélavy aneb Eros, to je život. Ale jaký?

„Člověk nemá než: za samičku pisoárovou
mušli a z toho žije.“

(Marcel Duchamp, 1914)²²

Duchamp byl citově deprivovaný člověk, jenž v osobním životě odmítal vážný vztah a v soukromí se věnoval hodně zvláštním obsesím. Měl zvrácený vztah k ženám, které využíval, jako by to byly nějaké *ready-maid* (ochotné služby). Říkal se o něm, že nebyl schopen lásky a sám sebe chránil tím, že spal s velice vulgárními ženami, které nepředstavovaly hrozbu pro jeho neurotickou potřebu absolutní svobody. Dvakrát se oženil, ale vždy vypočítavě pro peníze.²³ To se odráželo i ve věcech, které tvořil. Je s podivem, všimá si Wayne Andersen, že jeho dílo stále uniká cenzorské pozornosti akademických feministek.²⁴ S Manem Rayem kupříkladu využívali šílenství

a náchylnosti k exhibicionismu již zmíněné baronky Elsy von Freytag-Loringhoven a natáčeli s ní filmové záběry, na nichž jí holili přirození. Krátký film z roku 1921 se nejspíš zničil během vyvolávání, ale pochopitelně proběhly pokusy o jeho rekonstrukci. Po roce 1923, kdy vzdal práci na *Velkém skle* a v podstatě přestal tvořit, publikoval v dadaistických časopisech zvláštní jazykové hříčky, jež se vyznačují mimořádně hrubými sexuálními narážkami.²⁵ Hrál si na androgyna a již v roce 1920 „stvořil“ svou ženskou identitu Rose Sélavy, o něco později upravenou na Rose Sélavy. Jde o další slovní hříčku, neboť jméno při vyslovení zní *Eros, c'est la vie* (Eros, to je život). Takto bude nadále podepisovat některé své práce a také se nechá v ženském přestrojení fotografovat (obr. 22). V roce 1921 vytvoří jako *ready-made* flakon s voňavkou, na němž je jeho vlastní fotografie v ženském převleku a nápis *Belle Haleine, Eau de Voilette* (obr. 23). Opět jde o slovní hříčku, kdy je *Belle Hélène* (Krásná Helena) změněno na

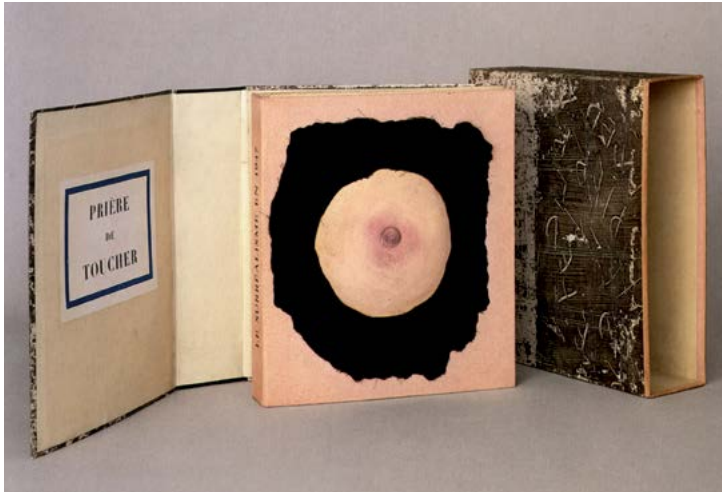
↖20. Eugène Bataille
(Arthur Sapeck), Mona Lisa
s dýmkou, 1887. Repro:
commons.wikimedia.org

↖21. Alphonse Allais:
Pasáci v nejlepších letech,
s břichem v trávě, popíjejí absint,
před rokem 1897, Galerie
Johann Naldi. Repro:
gazette-drouot.com

→22. Marcel Duchamp jako
Rose Sélavy. Foto: Man Ray,
1923, repro: artsy.net

⇒23. Marcel Duchamp: Belle
Haleine, L'Eau de Voilette, flakon
s voňavkou, 1921. Foto: Man Ray,
repro: en.wikipedia.org





Belle Haleine (Krásný dech) a *L'Eau de Violette* (Fialková voda) na *L'Eau de Voilette* (Závojevá voda). (Pokud vám to nepřipadá zajímavé ani vtipné, pak budete asi překvapeni, že flakon je zatím nejdražší prodaným Duchampovým dílem, když byl v roce 2009 na aukci v Christie's v Paříži vydražen za rekordních 11,5 milionu dolarů.)

Na surrealistické výstavě v Paříži v roce 1938 navlékne Duchamp své vlastní sako a košili na nahou ženskou figurínu, pochopitelně od břicha dolů nahou. Oblečení doplňovala žárovka v náprsní kapse. S postupujícím věkem, mezi padesátým a šedesátým rokem života, se Duchampova vulgarita začíná stupňovat. V roce 1946 vzniká jeho *Závadná krajina* (*Paysage fautif*), „dílo“ věnované Marii Martinové, brazilské sochařce a Duchampově milence, s níž se seznámil v roce 1942. Zprvu se myslelo, že jde o pouhé náhodné cákance barvy na černém saténu, ale později se zjistilo, že jde o Duchampovo sperma. I v tomto je tedy velký a oslavovaný předchůdce a inspirátor pozdějšího „uměleckého“ experimentování s tělem a jeho organickými produkty, jehož nejznámějším a nejkriklavějším příkladem

je *Umělcovo hovno* od italského umělce Piera Manzoniho z roku 1961.²⁶ Dnes se Duchampova *Závadná krajina*, coby ukázka předvoje moderní evropské kultury, nachází v Muzeu moderního umění v japonské Tojamě.

V roce 1947 navrhne Duchamp ke katalogu surrealistické výstavy desky obálky s reliéfem ženského prsu z mechové gumy, doprovázený nápisem *Račte se dotýkat* (*Prière de toucher*, obr. 24). V padesátých letech pak vytváří drobné erotické objekty (obr. 25), jako jsou *Ženský fíkový list*, v podstatě odlitek ženského pohlaví (1950), falický *Objekt-žihadlo* (1951) či *Klín cudnosti* (1954). Klín cudnosti je považován

↖24. Marcel Duchamp: *Račte se dotýkat*, 1947. Repro: Marcel Duchamp (2002), s. 135

↑25. Duchampovy erotické objekty: *Ženský fíkový list*, 1950, *Objekt-žihadlo*, 1951, a *Klín cudnosti*, 1954. Repro: Mundy, Jennifer: *Duchamp, Man Ray, Picabia*, s. 160

→26. Marcel Duchamp: *Je-li dáno*, 1946–1966, dioráma, pohled kukátkem, Philadelphia Museum of Art. Repro: Mundy, Jennifer: *Duchamp, Man Ray, Picabia*, s. 159

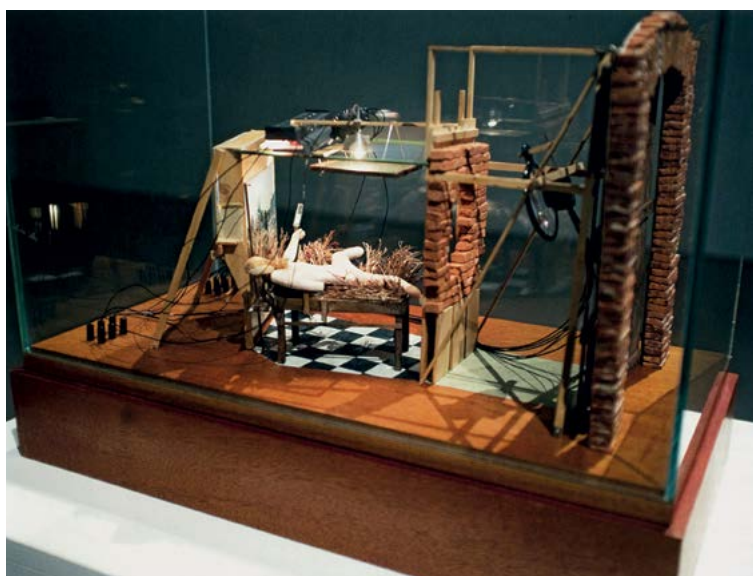
⇒27. *Je-li dáno*, dioráma, zmenšený model. Repro: Marcel Duchamp (2014), s. 263

za vyvrcholení jeho erotických děl. Skládá se z klínu, který vyplňuje štěrbinovitý otvor v druhé části objektu, jenž je zhotovený ze zubního plastu připomíná barvou a strukturou maso – jde tedy o klín vražený do dámského přirození. Originál ze sádry a dentálního plastu vznikl v roce 1954, kdy se Duchamp ve svých sedmašedesáti letech podruhé oženil. Jak tvrdil, šlo o svatební dar pro jeho novou ženu Alexinu „Teeny“ Matissovou, bývalou manželku sběratele Pierra Matisse. Později sdělil v rozhovoru Pierru Cabannovi: *Klín cudnosti*, „... máme pořád na stole. Většinou si ho bereme s sebou, jako se bere prsten, že?“²⁷

Těžko říci, co si o takových věcech myslet. Člověk by předpokládal, že jde o pouhá sexuální blouznění obsedantního starce, který si rád hraje, a není jim třeba věnovat zvláštní pozornost. Pokud by ovšem později nebyly tyto erotické objekty rozmnoženy v řadě kopií a podobně jako *Fontána* uchovávány jako vzácné relikvie ve světových muzeích.

Od pisoáru k peep show

Velkou fikcí se nakonec ukázala i legenda o Duchampově uměleckém mlčení, kterou sám velmi pečlivě přižívoval. Ve skutečnosti dlouhé roky tajně pracoval na rozsáhlém posledním díle *Je-li dáno* (*Étant donnés*), v němž opět naplno vyjevil svou perversní povahu (obr. 26, 27). O tom, že na něčem pracuje, věděla pouze jeho žena Teeny, později „dílo“ ukázal i jednomu ze svých přátel, malíři Williamu Copleyovi. Ten se po Duchampově smrti postaral o jeho převezení do Filadelfského muzea umění, kde se nachází dodnes. Jde v podstatě o dioráma skryté za starými těžkými vraty z hrubých prken, původně v cihlovém ostění. Vrata nejdou otevřít a jsou v nich jen dvě špehýrky ve výši očí. Těsně za nimi je matně osvětlená cihlová zeď s probouraným nepravidelným otvorem, jímž divák nahlíží do nasvíceného prostoru. Uvnitř leží na hromadě suchého roští na zádech figurína nahé ženy s roztaženými nohama obrácenými k divákovi, takže vidí její



holé rozevírající se pohlaví, modelované s anatomickou přesností. Ve vztyčené levé ruce drží žena rozsvícenou plynovou lampu. Pravá ruka a nohy od kolen dolů jsou zakryty zdí, takže se je Duchamp ani neobtěžoval vymodelovat, stejně jako hlavu, jež je zvrácena dozadu a zakryta pramenem vlasů. Plastika je vytvořena tak, aby působila dojmem skutečnosti. Je potažena vepřovou kůží, jejíž struktura se nejvíce blíží struktuře kůže lidské, a kolorována. Vlasy jsou pravé. Tělo leží na hromadě suchého roští s několika zbývajícími listy. V pozadí je krajina s jezerem, modrým nebem a obláčky, a také mechanický vodopád. Celá scéna je intenzivně osvětlena reflektorem namířeným na pohlaví ležící figuríny.

Od pisoáru k peep show, tak nějak by se dal shrnout odkaz, který po sobě Duchamp moderním umělcům zanechal. Zemřel na podzim roku 1968 na náhlé selhání srdce, jen několik měsíců

poté, co v Paříži i dalších evropských městech začaly monstrózní studentské bouře, jež ohlašovaly dalekosáhlé sociální a kulturní změny. Není náhodou, že zájem o jeho dílo ožil právě v šedesátých letech, kdy proběhla řada jeho retrospektivních výstav. Až do konce padesátých let, kdy ho „objevili“ mladí umělci jako Robert Rauschenberg a Jasper Johns, kteří se chtěli vymanit z nadvlády abstraktního expresionismu, se jeho vliv příliš neprojevoval. Duchampova první samostatná retrospektivní výstava z roku 1963, kterou uspořádalo Pasadena Art Museum, se stala velkým propagačním show a objevil se na ní na řadě fotografií, které jsou dodnes reprodukovány (obr. 13). Zejména inscenovaný snímek, na němž hraje v galerii před svými díly šachy s úplně nahou ženou s velkými prsy (spisovatelkou Evou Babitzovou), se podle *Smithsonian Archives of American Art* stal „jedním z klíčových

28. Marcel Duchamp a Eve Babitzová hrají šachy v Pasadena Art Museum, 1963.
Foto: Julian Wasser, repro: www.artsy.net



dokumentárních snímků amerického moderního umění“ (obr. 28). V roce 1966 uspořádala velkou výstavu jeho prací londýnská Tate Gallery, poté následovaly další významné instituce, včetně Filadelfského muzea umění a newyorského Metropolitního muzea umění. Byl zván na přednášky o umění a k účasti na oficiálních diskusích, dával rozhovory pro časopisy a publikace, začaly se vyrábět a prodávat repliky jeho děl, i těch naprosto okrajových.

O Duchampovi se traduje, že byl „geniální umělec“, a je to v určitém směru pravda. Jeho genialita však spočívala především v umění sebe-propagace a manipulace, ve schopnosti uchvátit a klamat své publikum. Ze svého pohodlného života (mluvil o umění nakládání s časem) a několika potrhých nápadů dokázal vytěžit skutečně maximum a vybudovat si image tajemného umělce, jenž díky pronikavému intelektu vidí dál než ostatní. A to prostým zpochybňováním a negováním všeho. Byl skutečným „misionářem drzosti“, jen se slávou musel počkat na pozdější dobu. Není divu, že je z něj od šedesátých let opěvovaný guru všech uměleckých hochštaplerů, kteří se namísto usilovného sebezdokonačování a udržování a rozvíjení umělecké tradice upínají k lacinému a repetitivnímu způsobu jejího podvracení a zesměšňování.

Filosof a estetik Tomáš Kulka dobře vystihl hlavní problém Duchampova gesta s vystaveným pisoárem ve své knize *Umění a kýč*, když jej srovnával s dalším „podvrtným“ a ikonickým dílem počátku dvacátého století, Picassovými *Avignonskými slečnami* z roku 1907:

Na rozdíl od Picassových *Avignonských slečen*, z kterých se postupně vyvinul kubismus, spočívá Duchampova inovace

v tom, že prezentoval esteticky nezajímavý objekt coby umělecké dílo. Lze však toto gesto dále esteticky-umělecky rozvinout? Mám za to, že hlavní příčinou současné krize vizuálního umění je, že většina umělců, které soudobý *Zeitgeist* upřednostňuje, se snaží o pokračování Duchampa, aniž by si uvědomovala, že Duchamp žádné pokračování nemá. Takže ho v podstatě jen v různých obměnách opakují.²⁸

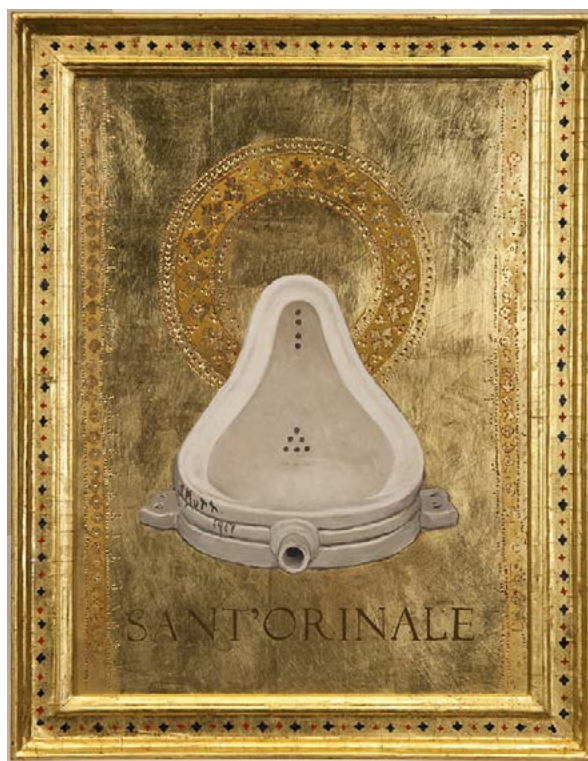
Toto je celá nahá pravda o konceptuálním umění. Duchampovo anti-umělecké gesto nejde rozvíjet, jde ho jen donekonečna opakovat, vyhrocovat a radikalizovat. Duchamp sám, jak jsme viděli, nastavil laťku hodně vysoko a nabídl pisoár a peep show. Co může být kurióznějšího než pisoár sloužící k močení, jenž se vydává za umělecké dílo? A může být něco více ponižující pro důstojnost člověka než nahá žena pohozená v roští, jejíž vyholené a roztažené přirození jasně osvětluje plynová lampa? Proto dnes v galeriích moderního umění vidíme nekonečnou záplavu banalit, ošklivosti a často i oplzlostí. Podle Waynea Andersena byl hlavní Duchampův dar umělcům „srovnatelný s darem markýze de Sade sadistům – osvobození od formálních omezení, odpovědnosti, viny a studu“.²⁹

Když jsem dokončoval tento text, na internetu se objevila zpráva, že byl právě spuštěn nový Duchamp Research Portal, založený společně Filadelfským muzeem umění, Asociací Marcela Duchampa a Centre Pompidou. Hlavním sponzorem nákladného projektu byl americký National Endowment for the Humanities. Server má být zdrojem informací pro všechny zájemce o studium „fascinující praxe tohoto vynikajícího mistra 20. století“. Máme se tedy na co těšit.

Epilog: Svatý urinál

A sladká tečka na závěr: Hotové konceptuálně-urinální orgie vypukly v uměleckém světě v roce 2017 při stém výročí dne, kdy byla v New Yorku zahájena výstava Společnosti nezávislých umělců, na niž nebyla Duchampova *Fontána* přijata. „Mona Lisa of the Loo Reaches its Centenary,“ hlásaly titulky.³⁰ Řada významných kulturních institucí, od Filadelfského muzea umění, kde se nachází téměř kompletní duchampovská sbírka, až po Centre Pompidou v Paříži, nabízela volný vstup návštěvníkům, kteří v neděli 9. dubna mezi třetí a čtvrtou hodinou odpoledne při koupi vstupenky vysloví tajemné jméno Richard Mutt, jímž byl pisoár podepsán. Newyorská galerie Francis Naumann Fine Art, specializující se na antiumění DADA, oslavila výročí výstavou děl předních světových umělců skládajících počtu Duchampovu „historickému činu“ a vydala k tomu i obsáhlý katalog. Podívejme se na to, čím byl umělecký svět během výročí obohacen.

Tak například známá americká konceptuální umělkyně Sherrie Levinová vystavila zářivou kopii Duchampova pisoáru odlitou z bronzu, přejmenovanou na *Fontána (Buddha)*, zatímco Kathleen Gilje, původně restaurátorka obrazů starých mistrů, umístila pisoár se svatozáří do zlaceného italského obrazu z období trecenta (obr. 29). Americký umělec Douglas Vogel zakoupil pisoár vyrobený v Rusku a vytvořil jmenovku v cyrilici; italský malíř s chilskými kořeny Pablo Echaurren pokryl povrch pisoáru dekorativními vzory evokujícími jeho jihoamerický původ. O něco „nápaditější“ byl kalifornský umělec Ray Beldner, jenž vytvořil pisoár ze sešitých dolarových bankovek. Alexander Kosolapov, ruský umělec žijící a tvořící v New Yorku, umístil do tří



skutečných pisoárů suprematistické kompozice, z nichž jedna obsahovala nápis Lenin (obr. 30), zatímco průkopník ruského pop-artu Peter Saul namaloval obraz *Pět pisoárů sestupujících se schodů*. Čínský umělec a aktivista Aj Wej-wej vyfotografoval kostky lega splachované do záchodu a americký umělec Tom Shannon vytvořil sítotiskem bílé hedvábné kravaty s černými kruhy kopírujícími odtokové otvory v Duchampově pisoáru. Švýcarský umělec a kurátor Stefan Banz nechal vyrýt slovo „Fountain“ na povrch pilulky Viagra. Americký conceptualista Mike Bidlo ručně vyrobil pisoár z porcelánu, rozbil ho, znovu složil jeho části a nechal je odlít do

† 29. Kathleen Gilje: *Sant'Orinale* (Svatý urinál), 2017. Repro: news.artnet.com

↗ 30. Alexander Kosolapov: *Ruský revoluční porcelán*, 1989–1990. Repro: sotsart.com

→ 31. Sophie Matisse: *Pisoárový dort*, 2017. Repro: newyorkarts-exchange.blogspot.com



bronzu (*Fractured Fountain*). Nechyběl ani skutečný (tedy jedlý) pisoárový dort (*Urinal Cake*) s bílou polevou, který vytvořila americká umělkyně Sophie Matisse, pravnučka slavného malíře Henryho Mattise (obr. 31). Postavíme-li její sladkou pisoárovou pusinku vedle skvostných a originálních děl jejího pradědečka, bude nám zřejmé, k jak velké infantilizaci a vulgarizaci západního umění za poslední tři generace došlo. ■



- 1 Gombrich, E. H.: „Entretien“, in *L'Image*, Paris, Musée d'Histoire contemporaine, B.D.I.C., č. 2, březen 1966, s. 207. „Existuje hrozné množství knih, které jsem nikdy nečetl, o Marcelu Duchampovi a o celé té záležitosti, kdy poslal pisoár na výstavu, a lidé říkali, že ‚redefinoval umění‘... Jaká trivialita!“ In Eribon, Didier – Gombrich, E. H.: *Looking for Answers. Conversations on Art and Science* (1993). Harry N. Abrams: New York, s. 72.
- 2 Chalupický, Jindřich: *Úděl umělce. Duchampovské meditace* (2012). Torst: Praha.
- 3 Podle důkladného soupisu Artura Schwarze z roku 1970, viz Chalupický (2012), s. 32.
- 4 Duchamp, Marcel: *Rozmluvy s Pierrem Cabanem* (2017). Tranzit.cz, s. 9.
- 5 Apollinaire, Guillaume: *O novém umění* (1974). Odeon: Praha, s. 94.
- 6 Andersen, Wayne: *Marcel Duchamp: The Failed Messiah* (2013), Éditions Fabriart, Kindle Edition.
- 7 Vzpomínka z roku 1963, kterou zachytil Francis Steegmuller, cit. dle Chalupický (2012), s. 18.
- 8 Apollinaire (1974), s. 156.
- 9 Viz např. <https://www.artsjournal.com/aboutlast-night/2017/02/the-president-who-hated-marcel-duchamp.html>
- 10 Duchamp (2017), s. 49–50.
- 11 Duchamp (2017), s. 52.
- 12 Cit. dle Chalupický (2012), s. 212.
- 13 *New York Tribune*, 12. září 1915. Cit. dle Mundy, Jennifer: *Duchamp, Man Ray, Picabia* (2008): Tate Publishing: London, s. 229.
- 14 Duchamp (2017), s. 57.
- 15 Duchamp (2017), s. 50.

- 16 Duchamp (2017), s. 64.
- 17 Cit. dle Chalupický (2012), s. 217.
- 18 Andersen (2013), Kindle Edition.
- 19 Cit. dle Andersen (2013), Kindle Edition.
- 20 Viz např. <https://www.cabinetmagazine.org/issues/27/duchamp.php>
- 21 Scruton, Roger: Kultura podvodů, in *Kontexty* 1/2014, s. 10–11.
- 22 Poznámka v první Duchampově *Krabici*, 1914. Cit. dle Chalupický (2012), s. 187.
- 23 Viz např. Morris, Desmond: *Životy surrealistů* (2008). Bourdon, s. 108. Viz také Andersen (2013), Kindle Edition.
- 24 Andersen (2013), Kindle Edition.
- 25 Některé z nich rozebírá i Jindřich Chalupický v Duchampově monografii (2012), s. 287 a dále. Např. *Rose Sélavy trouve qu'un insecticide doit coucher avec sa mère avant de la tuer; les punaises sont de rigueur* (Rose Sélavy zjišťuje, že insecticid má spát se svou matkou, dříve než ji zabije; štěnice jsou závazné).
- 26 *Umělcovo hovno* (*Merda d'artista*) je umělecké dílo italského umělce Piera Manzoniho ovlivněné

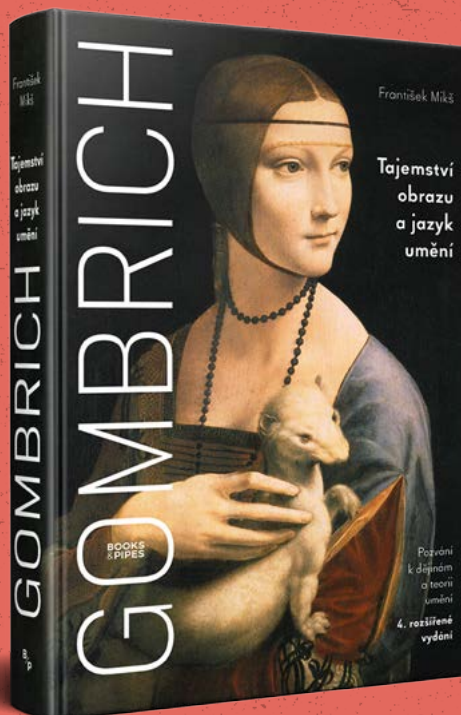
„ready-made“ Marcela Duchampa. V květnu 1961 Manzoni nashromáždil své vlastní výkaly do devadesáti očíslovaných plechovek, kdy každá obsahovala přesně 30 gramů výkalů. Označil je jako „100% čisté umělcovo hovno“ v italštině, angličtině, francouzštině a němčině a prodával je podle tehdejšího kurzu zlata. Zdroj: cs.wikipedia.org/wiki/Um%C4%9Blcovo_hovno

- 27 Duchamp (2017), s. 102.
- 28 Kulka, Tomáš: *Umění a kýč* (2000). Torst: Praha, s. 174.
- 29 Andersen (2013), Kindle Edition.
- 30 <https://cfonline.org/online-publications/ostracon-2-r-mutt/>

František Míkš (1966),
šéfredaktor revue
Kontexty a nakladatelství
Books & Pipes.



INZERCE



František Míkš /
Gombrich. *Tajemství obrazu a jazyk umění*
Pozvání k dějinám a teorii umění

4.
rozšířené
vydání
úspěšné
publikace

Ernst Hans Gombrich (1909–2001) je bezesporu nejznámějším a nejpopulárnějším historikem umění dvacátého století a jeho dílo je dodnes inspirativní. Kniha vznikla na základě autorova dlouholetého zájmu o otázky spojené se vznikem a interpretací uměleckého díla. Neomezuje se pouze na dějiny umění, ale pohybuje se i v oblasti estetiky, filosofie, psychologie a také sociobiologie, přičemž odkazuje jak na významné Gombrichovy vídeňské současníky, kteří ho ovlivnili (např. filosofa Karla R. Poppera či etologa Konrada Lorenze), tak na jeho následovníky zabývající se psychologii obrazového znázorňování.

formát 170 × 240

barevné reprodukce

400 stran

cena 499 Kč

**BOOKS
& PIPES**

PŘI NÁKUPU PŘES WWW.BOOKSPIPES.CZ SLEVA 25 %

Je to i básník ostrých hran a metafyzických propastí...

Rozhovor s Jiřím Trávníčkem
o Janu Skácelovi

Jiří Hanuš

V tomto rozhovoru si chceme připomenout básníka a výjimečného člověka Jana Skácela, který se narodil před sto lety (7. února 1922). Žil a tvořil ve městě, ve kterém působí také Masarykova univerzita. Pokud se chceme o Skácelovi a jeho tvorbě něco podstatného dozvědět, koho oslovit jiného než profesora Jiřího Trávníčka, který se Skácelem zabýval už za svých studentských let a potom o něm napsal řadu studií a článků.

Moje první otázka bude víceméně osobní. Rád bych věděl, zda jsi poznal Jana Skácela osobně v osmdesátých letech, v době svých studií. A co ti zůstalo ve vzpomínkách?

Na to, kdy jsem Jana Skácela poznal, si pamatuju docela dobře. Bylo to v roce, kdy vyšlo *Dávné proso*, tedy 1981. Jan Skácel se po deseti letech výhostu vrátil do oficiálního oběhu literatury. To jsme k němu začali – jako tehdejší studenti brněnské bohemistiky – chodit. Zpočátku jsme byli roztřepaní jak malí ratlíci – jít za Skácelem, uť. Ale on byl velmi civilní, naprosto neokázalý. Prosili jsme ho, ať nám něco napíše do našeho fakultního časopisu *Fórum*. Překvapilo mě, že se zeptal: „A jak to má být dlouhé?“ Říkal jsem si: takový Mistr, a on si žádá omezení! Když jsem sám začal psát, porozuměl jsem mu. Psát a nevědět, do jakého rozsahu se mám vejít, se nedá. Ke konci osmdesátých let se gard obrátil a Jan Skácel začal docházet k nám domů na bytové



Jiří Trávníček. Foto: Robert Sedmík

semináře literární vědy a estetiky, kde přednášeli lidé, kteří veřejně vystupovat nemohli. Ke Skácelovi ještě dvě věci: byl náruživým kuřákem verze turbo, takže i když se u nás nekouřilo (přísně),

po pár minutách jsem viděl – z gest a mimiky –, že v jeho případě tenhle zákaz nebude možné dodržet. Ten člověk trpěl. Byl také skvělým knižním tipařem – hodně věcí mi doporučil a vlastně všechno zabralo... a něco se mi stalo dokonce četbou osudovou; tím myslím hlavně Bělorusa Vasilu Bykava.

To jsi otevřel jednu důležitou otázku či oblast. Jsi odborník na to, co se čte a kdo co čte, a odborník na to, čemu bychom mohli říkat čtenářská kultura. Co se dnes čte ze Skácela?

Skácel se čte. Pokud bychom ale měli soudit podle statistických reprezentativních výzkumů, tak mezi těmi nejčtenějšími neuvízne. Je to přece jen hrubý rastr. Uvážnou v něm *Harry Potter*, Jo Nesbø, Betty MacDonaldová... Rozhodně jsme však na jeho stopu narazili ve čtenářských životopisech, což je druhá (kvalitativní) linie našich výzkumů. Zde se objevil několikrát – většinou přes nějaké autoritativní doporučení někoho jiného, třeba středoškolské paní profesorky češtiny. Vedle něj se zde objevuje rovněž Seifert a – možná překvapivě – Erben.

Zaujalo mne, co jsi řekl v souvislosti s Erbenem, protože zde se často hledají paralely. Ale možná bych se vrátil zpět k osobní rovině, k tomu, co jsi napsal o Skácelovi a jeho sbírkách v devadesátých letech. Jak vidíš své články po těch letech, jak na tebe působí, když je čteš dnes?

Netýrej mě, bratře! Vracet se ke svým článkům je snad největší tortura, jaká mi přichází na mysl; jedna z představ pekla – sedět a číst vlastní věci. Ale dobře... Nejvíc jsem toho o Skácelovi napsal

v době své strukturalistické víry uhlířské, takže text a nic než text; vše mimo dílo do díla nepatří a pryč s tím. Posléze jsem si začal uvědomovat bláhovost tohoto postupu. Co je to dílo „an sich“? Zejména když základním pracovním tahem interpretace je kontextualizace. A kde kontextualizace „bydlí“? V díle? Kdepak. Dnes mě naopak čím dál víc láká opřít jeho dílo o kontext života a doby. I přesto, že Skácel bývá vnímán jako básník základních hodnot, jakýchsi univerzálií, tedy jakoby vypřažen z času, stále víc zjišťuji, kolik těch vazeb na dobu a také na to, čím prošel, tam je. Ba ne, Skácel není (jen) obyvatel básnické nadoblačnosti, který nám hází dolů archetypy, kusy metafyziky, poslední podstaty; je to člověk svého času... a tento čas je přítomen i v jeho poezii.

Některý z klíčů k jeho tvorbě je asi životopisný, třeba doba totálního nasazení. K tomu se ještě dostaneme. Kde vidíš jádro jeho tvorby? Někdy se mluví o tradici, o moravanství, o folklóru. Co je pro tebe směrodatné, podstatné?

Všechno, co zmiňuješ, u Skácela najdeme... a všechno to má v jeho poezii určující místo, ale na nic z toho není Skácel převoditelný plně. Jádro Skácelovy tvorby vidím v jeho nezařaditelnosti, nebo spíše v jakési básnické inkluzivnosti, v tom, kolik toho tato poezie do sebe uměla vstřebat. Chcete-li idylka, dobře, v jistém smyslu slova ho tady máte, ale pozor, je to i básník ostrých hran a metafyzických propastí. Je libo tradicionalistu, ano, hodně se tu navazuje na Erbena, Tomana, Halase, je tu cítit dech východní inspirace, ale současně je Skácel básníkem modernistickým, třebaže ne zrovna onoho

experimentálního křídla. Je též velkým krajinářem, spolu s tím však i básníkem reflexivním. A nejsilnější je právě tam, kde umí obojí bezešvě propojit, tedy vědět skrze vidění, reflexi rozpustit v obrazech. Folklor? Ano, je ho u něj plno, a to v tématech i žánrech, současně s ním se tu však nachází množství jiných inspirací; Skácel je básníkem arci poučeným, je to *poeta doctus*.

Dnešní mladí čtenáři možná přistupují ke Skácelovi prostřednictvím hudby, přesněji zhudebněných básní. Chtěl bys připomenout něco z těch úspěšnějších, zdařilejších zpracování?

Těch zpracování je spousta a stále se rojí další. A najdeš mezi nimi i dost lyrické unylosti – Skácel je tu jakoby došlechtěn do pěkná. Stačí si kliknout na YouTube. Osobně mám rád to, co s jeho poezií udělal Hradišťan. Hlavně proto, že na Skácela nešli pietně – otevřeli mu průduchy, přímo bych řekl, že ho rozezpívali. Pro strážce skácelovské civilnosti je to možná hereze, ale se mnou to souzní. Myslím, že by se to líbilo i samotnému Skácelovi. Mám rád taky zhudebnění „Písně o nejbližší vině“ od skupiny Baobab, ale líbí se mi i verze od Ivy Bittové a též dost z toho, co udělal Miloš Štědroň.

Když se řekne Skácel, tak je to samozřejmě Brno a brněnské ulice, zejména Kotlářská a tak dále, ale taky trochu univerzita, protože víme, že na brněnské univerzitě studoval, i když nedostudoval. Na univerzitě existuje zvláštní vykladačská tradice. Zaujalo mne, že to jsou lidé z různých oborů, estetik Oleg Sus, historik Josef Válka a samozřejmě literární kritik Zdeněk Kožmín. Koho z této pestré směsice preferuješ?



Bronzová pamětní deska Jana Skácela před jeho domem na Kotlářské ulici v Brně

Samá velká jména, já bych k nim přidal i Milana Jelínka, který napsal moc pěknou stylistickou studii; v ní dokázal, že Skácel není básník úzké stopy a malého sémantického prostoru, ale že v jeho poezii se to hýbe mnoha vrstvami a kontexty. A nezapomeňme ani na Sylvii Richtero-vou – nesouvisí sice se zdejší univerzitou, ale o Skácelovi napsala několik vpravdě lucidních textů, třeba o jeho čtyřverších. Nejbližší je mi Zdeněk Kožmín, také proto, že to byl můj učitel volbou, moc blízký kolega a autor jedné knížky, co jsme spolu psali. A protože je mi nejbližší, tak mám možná i největší potřebu se vůči němu vymezovat. Snad je v tom i něco freudovského. Zdá se mi, že Zdeněk se snaží Skácela zachraňovat, obrušovat mu hrany, zasypávat jeho hloubky. Jeho snaze rozumím, protože Zdeněk byl laskavý člověk a dával věci raději do ladu, ale přesto je mi *líto* (Skácelovo klíčové slovo), že se tím ze Skácelovy poezie něco podstatného ztrácí.

Skácel tedy není vlastně idylik, ale taky v něm byl kus bojovníka. Když jsme se dotkli kontextu a souvislostí života a literárního díla, tak bychom měli zmínit časopis *Host do domu* za Skácelova působení.

Host do domu – to je čirá nádhera. I po tak dlouhých letech. Úžasné setkání lidí, kteří na sebe slyšeli, vyšli si vstříc, skvěle se doplňovali, úplný *teamwork*. Určitě nejlepší literární časopis své doby... a já bych skoro řekl, že možná vůbec nejlepší, který u nás kdy vycházel. A přitom vycházel ne v úplně liberální době, kdy se muselo bojovat s cenzurou. *Host do domu* měl rovněž jakousi samozřejmou lehkost a eleganci, navíc byl i nevťiravě hravý – hlavně ve svých rubrikách. Z vyprávění lidí, kteří v něm začínali, vím i to, jak pečlivě byl redigovaný. Některé texty se prý autorům vracely i dvakrát.

S *Hostem do domu* a Skácelelem souvisí jedna část jeho tvorby, řekněme nebásnická: *Jedenáctý bílý kůň*, *Třináctý bílý kůň*. Tedy eseje, recenze, glosy. Vždycky si na Skácela vzpomenu, když se hraje česká hymna bez slovenské – protože tam už nemáme to moravské ticho, jak Skácel definoval moravskou hymnu. Co oceňuješ na jeho prozaickém díle?

Skácel byl velkou částí své osobnosti též novinářem, a vůbec to tomuto básníkovi podstat a základních jistot nevadilo. Novinařina ho naučila pozorovat všednost, ohýbat jazyk, být citlivý k detailu. Troufám si říct, že bez ní by nebyl ani tak dobrým básníkem. Ve své diplomce jsem se zabýval jeho obdobím 1945 až 1952, kdy psal do deníku *Rovnost*; od roku 1948 v něm už i pracoval. V roce 1950 po průšvihů s básní o pětiletce,

za kterou ho vykrákal komunistický tajemník Jiří Hendrych, byl přeřazen z kultury do zemědělské rubriky. Osobně si myslím, že mu tady šly texty lépe než v kultuře. Nějak v nich byl víc doma... a taky je psal vždy s přesahem, aktualizací, zkrátka dost jinak než jiní. Velkou školou pro něj byl rozhlas. To ostatně říkají všichni, kteří jím prošli, třeba Ludvík Kundera. Rozhlas tě totiž naučí psát úsporně. Vše plyne s časem a tvůj jediný nástroj je hlas.

Ještě znovu otevřu otázku kontextu. Když jsem Skácela četl v poslední době a před naším rozhovorem, všiml jsem si, jak silný je v něm akcent smutku, smrti, možná nostalgie. Ty bys tyto tóny dokázal vysvětlit, i třeba válkou, tím, co zažil v raných letech, a podobně...

Bylo by zajímavé si všimnout, jak ve Skácelově tvorbě postupuje téma smrti; kdy a jak je rozezníváno a s čím souvisí. Zpočátku je to vyvolávání otisků v dětské mysli – vesnické pohřby, piety kolem cest, kříže postavené na místě, kde někoho zasáhl blesk. Kolem padesátky, což je fáze *Dávného prosa*, je smrt blíž; už si na nás zprostředkovaně sáhla, třeba v odchodu našich blízkých. A ke konci ji najdeme jako vyladování na sebe sama („jedinou svoji jiná není“). – Pokud se ptáš na válku, mám za to, že pro Skácela je hodně důležitým klíčem. Prožil čtyři roky v totálním nasazení na různých místech, kde tvrdě pracoval, a byl dokonce nucen odklízet mrtvé po náletech. Tato vrstva do jeho poezie tak úplně nepronikla, nicméně nějaké stopy tam jsou. Dost je toho v poezii, kterou psal těsně po osvobození. Možná i ve sbírce, kterou připravoval v roce 1949 a která mu byla z Mladé fronty vrácena.

A nehraje tam roli ještě to období, kdy vlastně nemohl psát, respektive mohl psát, ale nemohl publikovat? Smutek z nemožnosti oslovovat lidi svou poezií? A jak spojit ty smutné tony s jeho přesvědčením, které bylo socialistické, řekněme socialistické s lidskou tváří?

Sedmdesátá léta pro něj byla hodně těžká. Ztratil místo, výdělek, publikační platformy, namnoze i některé přátele. Žili z platu jeho ženy – paní Boženky. Onemocněl, trpěl depresemi. Současně s tím přišlo i jisté prozření: nazval bych to Skácelovou cestou ne snad do Canossy, ale zcela jistě do Damašku. Ten, kdo se po válce postavil na stranu vítězů, a ten, kdo v šedesátých letech dokázal udělat hodně, aby trhnul kormidlem a vrátil loď dějin do žádoucího směru, je na jednu z této lodi hozen přes palubu. Nebyli na mém místě před dvaceti lety jiní a nebyl jsem to současně já, kdo je házel přes palubu? Odpouštím a prosím o odpuštění: „Je studánka a plná krve / a každý z ní už jednou pil.“

Na závěr jsem si nachystal jednu báseň Jana Skácela, která navazuje na tu zmíněnou atmosféru Brna. Během tohoto roku určitě bude příležitost se o něm dozvědět něco více v časopisech, v rozhlase i v televizi. A co skácelovského zažijeme!

Ano, i já se těším, že mi tento skácelovský rok objeví u mého milovaného básníka něco dalšího, nového, že mi ho třeba nasvítí z jiné strany. ■

Kotlářská 35a

A náhle jsme tu navěky
a tady je náš svět
otázka okna do dvora
a okna do ulice odpověď

A jsou tu věci které po nás
nebudou patřit nikomu
u dveří v síni na hřebíku
kroužek a klíče od bytu

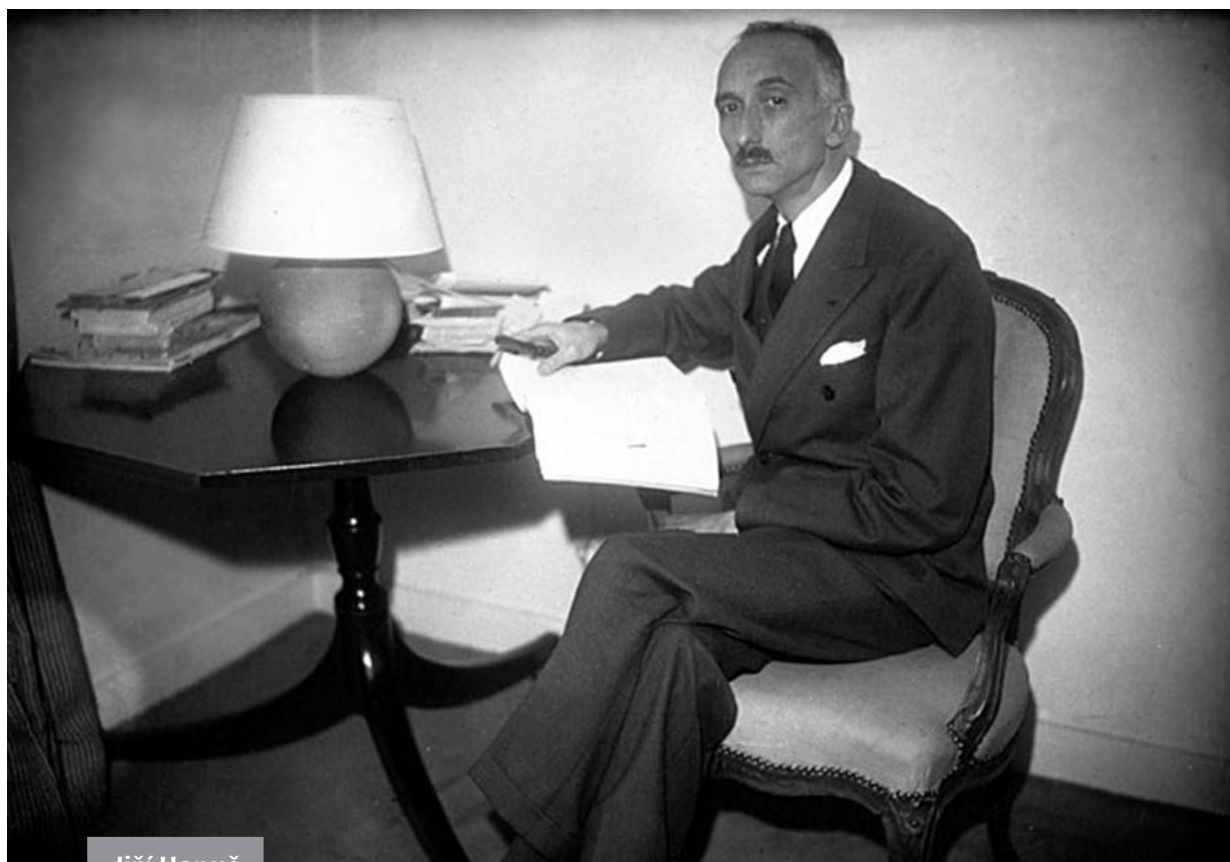
A je tu skříň a v skříni tvoje šaty
jsi malinká když visíš na věšáku
za noci je tu naše tma
sypká jak slepá zrnka máku

A potom jsou tu počítaadla
jsou v každém koutě měří čas
vteřiny měsíce a roky
jak pozpátku jdou kolem nás

Posléze je tu ještě něco
a povědět to nesmíme
potichu jsme to zapomněli
hlasitě o tom nevíme

/ Text volně vychází z rozhovoru Jiřího Hanuše s Jiřím Trávníčkem, natočeného v nakladatelství MuniPress (leden 2022). Báseň je citována z výboru básní J. Skácela *Květy z nahořklého dřeva*, ed. Jiří Opelík, Praha 2000./

Jiří Trávníček (1960), literární vědec a kritik, editor, vysokoškolský učitel. Působí v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR.



Jiří Hanuš

François Mauriac si připravuje svůj vstupní projev na Francouzskou akademii, 1933.

Foto: Wikimedia Commons

Právo přijít se svým svědectvím...

Rozhovor s Pavlou Doležalovou a Václavou Bakešovou o Françoisi Mauriacovi a kouzlu jeho díla

V roce 2019 vydalo nakladatelství Triáda nový překlad románové biografie Françoise Mauriaca (1885–1970) *Život Ježíšův* od Vladimíra Petkeviče. Protože na Masarykově univerzitě působí hned dvě znalkyně díla tohoto velice oblíbeného a dříve hojně do češtiny překládaného francouzského spisovatele, básníka a dramatika (Pavla Doležalová na Filozofické fakultě MU a Václava Bakešová na Pedagogické fakultě MU), přinášíme s nimi rozhovor, který se ovšem netýká pouze jediné Mauriacovy knihy. Je zaměřen na charakter jeho tvorby, kontext doby a příčiny jeho zájmu o temné stránky lidské osobnosti.

Jiří Hanuš: Kdy jste se setkaly s Mauriacovým jménem poprvé? Respektive kdy a čím na vás poprvé zapůsobil jeho text?

Pavla Doležalová (PD): To si pamatuji docela přesně, někdy na střední škole jsem v dědečkově knihovně narazila na tlustou knížku s obrazem jihofrancouzské krajiny na obálce, která se jmenovala *Příběhy lásky a nenávisti*. Později jsem byla překvapená, že Mauriac sám nic takového nenapsal, že tím souhrnným názvem chtěli vydavatelé českých překladů od Josefa Heyduka čtenářům napovědět, o co v románech *Polibek malomocnému*, *Genitrix*, *Pustina lásky*, *Tereza Desqueyrouxová* a *Klubko zmijí* půjde. A celkem dobře to vystihli – jen té nenávisti je tam mnohem více než lásky...

Václava Bakešová (VB): Poprvé jsem se se jménem a dílem Françoise Mauriaca setkala za svých studií na romanistice Filozofické fakulty MU (v 90. letech). Těžce jsem se prokousávala povinnou četbou jeho románu *Tereza Desqueyrouxová*. Byl to pro mě psychologicky náročný text a musím přiznat, že jsem mu moc nerozuměla. Ne tolik jazykově, jako spíš fakticky. Poté jsem se také ještě za studií v rámci dobrovolnické činnosti dostala jako průvodkyně do katedrály v Bordeaux. Byla jsem ubytována v rodině, kde měli tohoto autora v úctě a pomohli mi lépe mu porozumět. Navštívili jsme asi padesát kilometrů vzdálené Mauriacovo rodinné sídlo Malagar, kde se nyní nachází dokumentační středisko, stálá expozice a je možné si prohlédnout dům, ale i pronajmout konferenční prostory pro různé kulturní akce. Mohla jsem více proniknout i do propojenosti tohoto kraje a díla Françoise Mauriaca, pochopit jeho rodinné

zázemí, přiblížit si jeho životní osudy. Hned byla četba jeho děl srozumitelnější.

Tereza Desqueyrouxová a Klubko zmijí jsou díla oceněná, asi právem vyzvedávaná. Které dílo máte nejraději vy a proč?

VB: Je těžké z tak rozsáhlé tvorby zvolit jeden titul. Mauriacovy romány jsou navíc v mnoha ohledech tíživé. Teprve když jsem v nich začala vidět autorovu touhu po štěstí postav, které sice sám vytváří, ale ony jako by samy vstupovaly do jeho románů s mnoha svými vášněmi, předsudky, touhami, ale i hlubokým zklamáním a nejistotou, tak jsem musela obdivovat mistrnost psychologického pronikání autora do všech zákoutí lidské duše, která se někdy uchýlí až ke zločinu, ale ve skutečnosti prahne po svobodě, po lidském štěstí a v křesťanském kontextu lze říci po skutečné spáse. Ostatně za uměleckou schopnost vyličit drama lidského života obdržel Mauriac v roce 1952 i Nobelovu cenu. Četla jsem jeho knihy často s očekáváním, že se třeba některá z postav posune, projde sebereflexí, zavolá k Bohu, když jsou jeho romány označovány jako katolické. Nebylo tomu tak vždy, ale většinou tam ty paprsky naděje více či méně nějak pronikaly. Mimochodem „škatulku“ katolický román Mauriac neměl rád, vedle meziválečných románů tradičních Rollandových nebo nově pojatých Proustových či Gidových, psychologických, venkovských, poetických najednou román katolický... Moc to neseď, je to označení jiné kategorie.

Ale zpět k otázce, osobně nejbližší je mi asi esej *Utrpení a štěstí křesťana* (1931, česky Petrov 1993), protože jsem se zabývala konverzemi francouzských autorů ke katolicismu a jednu z nich jsem nečekaně našla u křesťana



Mauriacův dům v Malagaru; dnes je součástí federace spisovatelských domů. Foto: Pavla Doležalová

Mauriaca. Je to v jeho případě vnitřní konverze od strohé víry v přísného, trestajícího a vzdáleného Boha ovlivněné jansenismem (ve Francii ještě na začátku století velmi rozšířeným) ke zkušenosti osobního doteku Boží lásky, odpuštění a milosrdenství.

PD: To je těžká otázka, za ty roky se obliba může měnit. Až v poslední době jsem pro sebe objevila Mauriacovy publicistické texty a jen jsem žasla, jak neohroženě, moudře a prozíravě se v nich vyjadřuje ten přesvědčivý tvůrce rozkolísaných a věčně pochybujících mužských hrdinů, kteří nikdy nechtěli dospět. To je mimochodem jedna z nápadných podobností s Janem Čepem, o němž ještě bude řeč – váhavý hrdina, ale statečný publicista, a upozornění, že není dobře plést si autora s postavami. Jistě, u ženských hrdinek to tolik nehrozí, ale Mauriac je umí vylíčit tak mistrovsky, že se čtenář ptá, jestli snad s nimi nežil... Taková *Genitrix* neboli Rodička je navzdory důstojnému titulu zlá potvora, která škodí, kudy chodí.

V životopisech tohoto autora je zdůrazňován rodný kraj, výchova, konverze, jakýsi smutek, těžkomyslnost, existencionalní pochyby. Pokusily jste se někdy vysvětlit to zacílení na

temnou stránku lidské povahy, na tu zatíženost zlem v člověku?

PD: Ty prvky jeho životopisu jsi vyjmenoval vlastně chronologicky a navazují na sebe: protože se François Mauriac narodil tam, kde nesmírně záleželo na dědičném vlastnictví půdy, a byl vychován tak, že je nemyslitelné zpřetrhat své kořeny, ať rodové, společenské nebo náboženské, každé puzení k tomu jej stavělo do těžké situace. Pokud zmiňuješ kon"verzi, uvědomoval si asi časté křesťanské pokrytectví a zároveň požadavek opravdově žité víry. A rozpolcenost mezi tím, co přece musím a co přece nesmím na jedné straně, a co bych chtěl, po čem toužím, není moc veselá – přizívuje neustálé pochyby o sobě a brání člověku prožívat radost. Neřekla bych asi doslova, že by se Mauriac soustředil na lidskou zatíženost zlem, to spíše Georges Bernanos; možná jen ve své niterné, úplně přirozené, ba dokonce i křesťanské touze po lásce viděl, jak často chybí a jak je nahrazována více nebo méně maskovanou neláskou i nenávistí. (Píšu to „ba dokonce“ proto, že láska je podstatou křesťanství, a přece byla v jeho mravopočestném prostředí spíš synonymem pro něco podezřelého, stejně jako hřích se nějak týkal těla, kdepak třeba farizejství.)

VB: Já bych to asi nenazvala zatíženost na temné stránky nebo zlo v člověku, spíše bych v Mauriacových postavách viděla ten vnitřní konflikt mezi skutečnými city člověka a očekáváním společnosti, pokryteckým přístupem k životu, falešnými vztahy ovlivněnými majetkem. Nebo konflikt mezi přirozenou přitažlivostí mladého člověka k někomu z okolí a praxí uzavírání manželství, které bylo ve většině případů u dobře situované

společenské vrstvy pojato pragmaticky, aby rodina neztratila polnosti, ale naopak výhodným sňatkem ještě zbohatla nebo si upevnila pozici a vliv na daném území. Výchova byla v té době většinou velmi přísná. Sám Mauriac ji takovou zažil, vyrostl v prostředí přísné katolické morálky pod vlivem již zmíněného jansenismu, navíc převážně v ženském prostředí, protože ve dvou letech mu zemřel otec, jehož vzor pak velmi postrádal. Ten vnitřní konflikt nastává ve chvíli, kdy člověk uslyší, že Bůh je láska, ale ta věta je v rozporu s tím, co vidí kolem sebe nebo co zažívá ve své rodině, jak zmínila Pavla.

Například v románu *Černí andělé* (1936, český Matice cyrilometodějská 2011) hlavní postava skutečně chladnokrevně zabije ženu, která ho dlouhá léta vydírala a ohrožovala, ale už před tímto skutkem hledá pomoc u kněze místní farnosti, který mu byl dříve jen pro smích, protože už nemůže unést tíhu své hříšnosti. Na rozdíl od Terezy Desqueyrouxové, která spíše v zoufalství z nepochopení a absence jakékoliv možnosti komunikace s manželem o jiných otázkách než o majetku využila příležitosti s dávkováním jeho léků a čekala, jak to dopadne. Nebyl to promyšlený kalkul s cílem se svého manžela zcela zbavit, vymanit se ze svého prostředí, ale spíše volání o pomoc, o větší pozornost, touha po uznání její důstojnosti jako ženy, projevení zájmu o její názory, nikoliv primárně úsilí o spásu duše, ale ani u ní touhu po skutečné lásce nemůžeme vyloučit.

Mauriacovi hrdinové a hrdinky jsou hodně zakotvení v kraji, určitém regionu („Landy“, Bordeaux...). Čtenář má pocit silně determinujícího, svazujícího pouta: jedná se o „autobiografický“ prvek?

PD: Na základě toho, co víme o Mauriacově životě, z čeho vyšel a proti čemu se vymezoval, můžeme soudit, že v literární tvorbě použil vlastní zkušenost. Sám se sice nestal velkoobchodníkem se dřevem ani vínem, jak by se nabízelo, ale jiných determinujících pout se asi nikdy úplně nezbavil, i když by chtěl. To si troufáme odhadovat podle jeho vlastních vyjádření k autobiografickému psaní – buď o sobě napiš všechno, nebo nic. A když z ohledu k ostatním nemůže Mauriac říci všechno, neřekne raději nic.

VB: Mauriac byl velmi úzce spjat s krajem Akvitánie, z níž pocházel. (A ani se tomu nedivím.) Nejde jen o borovice a krásnou krajinu, ale právě i o ty vztahy fungující v tamní společnosti, které pronikají do románů a které svým způsobem autor také kritizuje. Drží se prostředí, které zná, píše často na Malagaru, tedy obklopen známým a inspirativním prostředím, přemýšlí o hodnotách převládajících ve společnosti kolem, ale i o těch, které vidí v Paříži, kterou také dobře zná. V románech je stěhování do Paříže vždy symbolem cesty k větší svobodě, ke zdánlivě snazšímu životu v anonymitě bez svázanosti předsudky maloměstské společnosti. Tereza Desqueyrouxová, když se chce ze svého prostředí vymanit, získá nakonec od manžela svolení do Paříže odejít. Ale ne hned, protože by to vypadalo jako přiznání viny, která byla přece oficiálně prohlášena za neexistující, aby na rodině neulpěla hanba nebo aby např. tato záležitost neohrozila politickou kariéru Terezina otce. Musela tedy nejprve naoko s manželem chodit na trh, do kostela, na návštěvu k rodičům, mezi těmito úkony ale byla izolovaná sama na venkově, zbavena jakéhokoliv kontaktu s manželem, s dcerou apod. Když mohla odjet do Paříže, čekala, že

přijde konečně úleva, ale jak se dočteme v románu *Konec noci* (1935), nebylo tomu tak úplně. Tereza se nakonec přece jen vrací do rodného kraje a umírá smířena s „koncem života, koncem temnoty“ (s. 157).

Mauriacovy literární aktivity jsou zajímavé mimo jiné tím, že umožňují pochopit cosi z intelektuálního života Francie, francouzskou kulturu, francouzské (pařížské) spisovatelské prostředí. Co jste se u Mauriaca naučily vy?

VB: Mě oslovuje jeho zodpovědnost, preciznost a angažovanost v pravém slova smyslu, tedy že se velmi aktivně zajímá o dění kolem sebe, jak kulturní, tak politické, a kdykoliv může, tak svým nástrojem, tedy jazykem, vyjádří svůj názor, otočí pohled na dění kolem sebe, podpoří ty, kdo by byli jakkoliv utiskováni. Vše hodnotí z pohledu křesťana, uvádí i historické souvislosti svého přesvědčení, píše o Blaisi Pascalovi a vlivech jansenismu (např. ve *Vnitřních pamětech*, 1959, ale i na jiných místech), reflektuje, jak se společnost vyvíjí, co se děje v oblasti literatury apod. Významné je i jeho zapojení do odboje za války: ani tehdy nepřestává psát, samozřejmě pod pseudonymem, např. Forez (*Černý sešit*, 1943). Zajímavé je i to, jak se angažoval pro marocký lid ve chvíli, kdy se tato země v padesátých letech začala oddělovat od Francie a osamostatňovat, a to i přesto, že zůstala muslimská. Je aktivním respektovaným intelektuálem, členem Francouzské akademie, může si tedy dovolit vyjadřovat se k literárním aktivitám svých kolegů. Je neohrožený, nebojí se vyjadřovat kriticky. Reaguje i na kritiky své osoby (např. ze strany J.-P. Sarratra), obhazuje své hodnoty, je konzistentní ve svých názorech. V češtině známe především

beletristická díla, ale jeho tvorba je velmi rozsáhlá i na poli esejistickém a v žurnalistice.

PD: Nejspíš je přínosné pozorování toho, jak pestrá byla společenská debata ve velké kulturní zemi s možností výměny názorů. Každý si své názory může vytvářet a skládat do celku samostatně a kritizovat a protestovat tam může každý. Má to ale tu nevýhodu, že takto lze ztratit přehled o skutečných kvalitách; například co jednou ztratilo kredit, těžko jej získá zpátky. Takže Mauriacovi mohlo jeho katolictví přitěžovat, i když uváděl v život jeho dobré stránky.

Jste obě nejen čtenářky, ale i profesionální interpretky literárních děl. Jaká je Mauriacova metoda? Čím dosahuje účinku na čtenáře?

VB: Zůstala bych u těch postav, které jsou velmi propracované a plné vášní, jak jsme o tom už podrobněji mluvili. Věnuje se otázce koncepce postav i teoreticky v knize *Spisovatel a jeho postavy* (1933). Působivý je kontrast toho, po čem protagonisté Mauriacových románů touží a čím v životě ve skutečnosti procházejí, kam směřují, co se díky nebo kvůli tomu naučí.

PD: Asi je nejpřesvědčivější, když zhodnocení situace vyplyne samo z jejího vylíčení a z promluv postav, ne z vypravěčského komentáře; třeba když se v *Pustině lásky* počestná panička pohoršuje, že si „vydržovaná“ žena dovolí vypravit svému synkovi pohřeb „první třídy“! Považuje to za „nedostatek taktu“ a lituje, že ji kněz veřejně přede všemi nenapomenul... K tomu není co dodat, a také to autor nedělá; interpretace, že je tedy tato křesťanka tvrdého srdce, pyšná, sebestředná a ještě pomstychtivá, když baží po veřejném



Malagar, lavička na Mauriacově oblíbené terase s výhledem na vinice a kraj Land. Foto: Pavla Doležalová

zostuzení ženy ve smutku, už je na čtenáři. A naopak, když je vypravěč někdy příliš doslovný, účinek na čtenáře je slabší.

Vždycky jsem měl těsně u sebe Mauriaca a Jana Čepa. Téma smrti, tíže života. Pavla o tom často psala. Do jaké míry jde podle vás o paralelu, shodu, podobnost, spřízněnost? Nebo je možné hledat i další česko-mauriacovské paralely?

PD: Děkuji za tu otázku; skutečně jsem jednou Čepa přirovnala k jakémusi Mauriacovu mladšímu bratrovi, protože mají mnoho společného. (Navíc si Čep v pařížském exilu vzal za ženu Primerose du Bos, dceru Mauriacovi velmi blízkého konvertity Charlese du Bose.) Mauriac i Čep pocházeli z provinčního tradičně katolického rodinného prostředí s výraznou postavou matky a v hlavním městě zažili střet s „modernitou“ bez Boha; jako dospělí žili navenek spořádaným rodinným životem, ale do svých literárních textů vložili svědectví o svých vnitřních bojích. Jedním ze sdílených motivů u mužských hrdinů

obou spisovatelů je dětství jako jediné období skutečného štěstí, případně „čistoty“, po němž již následuje úpadek. Navíc citlivý dospívající mladík těžko hledá svou identitu; Čep píše: „brzy jsem věděl, že jsem jiný než mí kamarádi“ a Mauriac: „nejsem chlapec jako ostatní“, jejich hrdinové kolísají mezi pýchou z intelektuální nadřazenosti a pocitem fyzické méněcennosti a z milostných vztahů mají strach. Byla by i další témata, ale vraťme se k už zmíněné dvojí tvorbě obou autorů – oba byli navíc i vynikající publicisté, a kolik pochyb a lidských slabostí připsali svým literárním postavám, tolik pevnosti a charakteru vložili do textů, ze kterých mohli čerpat potěšení i povzbuzení čtenáři tisku nebo posluchači rozhlasu.

VB: K nikomu dalšímu u nás Mauriaca přirovnat v tuto chvíli neumím, ale ve Francii jde v jeho stopách například spisovatelka Sylvie Germain. I ona vydala knihu o postavách a jejich zrodu pod rukama autora a na Mauriaca navazuje i hodnotami, které do svého psaní vnáší.

Nedávno vyšel v češtině nový překlad Života Ježíšova. Jak byste jej hodnotily, ve srovnání s překladem starším?

PD: Nový překlad Vladimíra Petkeviče je jedno-duše výborný a je moc dobře, že vyšel. Vladimír Petkevič je totiž jako přední jazykovědec odborník na češtinu a kromě toho se překladům ná-božensky zaměřených textů věnuje, takže výsledek je pak radost číst. Starší překlad z Vyšehradu od Miloše Krejzy a Otto Alberta Tichého z roku 1937 vyšel obdivuhodně brzy, rok po originálu, ale dnes už zní příliš starobyle, a to odvádí pozornost od sdělení samého. Přechodníkům sice rozumíme, přehozenému slovosledu také, že je „družina“ obyčejná „skupinka“ i „svatebníci“ „svatebčané“, chápeme, ale už věta „[D]vanáctiletý Žid odhodil dětské sandálky“ (s. 32) zní jaksi cize. A jde o pravý opak než o exotičnost – „Ježíš už není dítětem“ (s. 27) uvede do situace ty, kteří ji z Bible znají, i ty, kteří se s příběhem o ztraceném synkovi Ježíšovi teprve seznámí. Doufejme, že i takoví budou... Možná také kvůli nim vyšel *Život Ježíšův* i ve Francii v loňském roce znovu.

VB: Nemohu překlady srovnat, protože k tomu staršímu jsem se zatím nedostala. Ale tento nový je skutečně krásný. Čeština umožňuje vyjádřit barvitost příběhu, který Mauriac poskládal z evangelií a ze svých postřehů a komentářů tak, jak si každý jeho detail promeditoval a představil. Třeba úplný závěr knihy: „A když za několik týdnů Ježíš opustí kruh svých učedníků, stoupá vzhůru a ztrácí se ve světle, není to odchod definitivní. Již číhá jako lovec v zákrutu cesty vedoucí z Jeruzaléma do Damašku a vyhlíží Šavla, svého pronásledovatele, kterého tolik

miluje. A od té doby bude Bůh na číhané v životě každého člověka a bude jej vyhlížet.“ (s. 193)

Co vede katolického spisovatele, aby zpracoval Kristův životopis? Je něco známo o Mauriacově motivaci?

PD: Podle znalce a našeho společného známého Philippa Dazeta-Bruna Mauriac o Bohu psal už ve svých románech, které měly být nepřímou obranou křesťanství, ale asi tak většinou čteny nebyly. Snad proto, že v příbězích lidí nebyl viděn Kristus, chtěl napsat příběh o Kristu, ve kterém by byl nápadně lidský.

VB: Myslím, že motivaci vyjadřuje autor sám v předmluvách. První je krátká, stručně sdělující autorův záměr, ale v té druhé musí reagovat na mnohé kritiky, které se na něj po prvním vydání sesypaly ze všech stran. V novém českém překladu jsou uvedeny obě. Čteme nejprve: „A právě zde katolický spisovatel, byť by byl vy-baven těmi nejnepatrnějšími znalostmi, pouhý

Malagar, vnitřní prostranství s památnou Mauriacovou lípou. Foto: Pavla Doležalová



Václava Bakešová (vlevo)
a Pavla Doležalová
u Mauriacova domu
v Malágaru



romanopisec – který se však, smím-li to tak říci, vyzná ve vytváření hrdinů – má snad právo přijít se svým svědectvím.“ (s. 7) Jsme tedy stále u mistrůvství vytváření literárních postav. Mauriac chtěl hluboce lidsky přiblížit postavu Krista, protože sám si přeje, aby mu byl blízký. „Je to postava, jež člověkem nejvíce otřásá ze všech velkých postav Dějin a která je ze všech nejméně logická, protože je nejživotnější.“ (s. 7–8) Protože se mnozí vyjadřovali k autorově nedostatečné úctě vůči Ježíšovi, ke zkratkovitému popisu jeho vztahu například s matkou nebo s Máří Magdalénou, prohloubil ještě některé pasáže, aby do nich vložil více citu. Jiné kritiky se týkaly odvahy zobrazit Ježíše v jeho lidství, pravda dotýkat se zuboženého těla není vždy příjemné. Mauriac vysvětluje: „Co mne pohnulo víc než kterýkoli jiný důvod k tomu, abych se odvážil sepsat tento životopis, je právě potřeba znovu nalézt živého a trpícího Člověka, jehož místo uprostřed lidu zůstává prázdné, a takřka prsty se jej dotknout, dotknout

se vtěleného Slova, tj. tělesné bytosti, jež má tělo podobné našemu tělu.“ (s. 15)

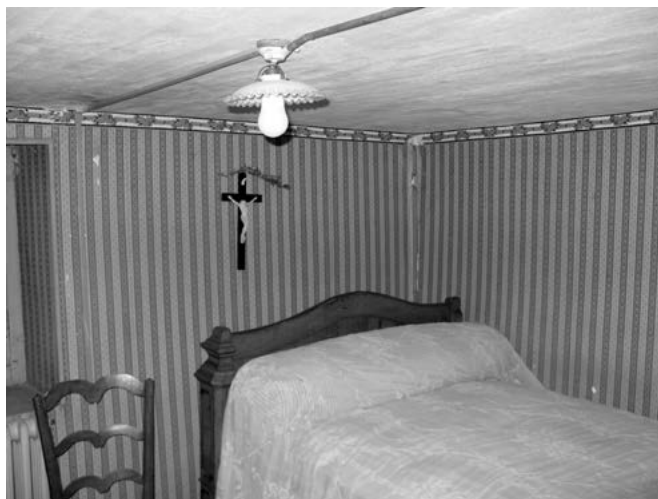
Přijde vám, že svou postavou Ježíše Mauriac nějak objasnil evangelia? Pověděl nám něco zásadního o novozákonních postavách, co jsme si před ním neuvědomovali?

VB: Nemyslím si, že by objasnil evangelia a ani že by nabídl něco nového současnému čtenáři, protože výkladů i literárních textů o Kristově božství i lidství existuje více. Ale Mauriacovo zpracování umožňuje na chvíli se zastavit a setkat se s postavami, které tak plasticky a s citem vyobrazuje. Je to takový jezuita nabízený způsob představit si všechny ty evangelní situace, doslova s nimi „ochutnat“, co jedí, „vychutnat“ si setkání, ale určitě i „oplatkat“ veškeré utrpení, které je součástí Ježíšova příběhu. V Mauriacově době to byla odvaha, protože proti duchu jansenistického pojetí nabídl obyčejnost, blízkost

Boha v Kristu, zbavil ho té hrůzostrašnosti, a to nebylo zvykem.

Uchopit postavu Ježíše jako člověka láká ale i jinak zaměřené autory, například v roce 2019 vydala kontroverzní autorka Amélie Nothomb román *Žízeň* psaný v ich-formě, kde Ježíš přemýšlí o svém životě a kritizuje Boha Otce za svůj osud, pohoršuje se nad svým utrpením, což je asi pochopitelné, odhlédneme-li právě od smyslu křesťanství a celého kontextu Bible. Přesto i tato autorka chtěla zachytit barvitým způsobem postavu Ježíše, kterého považuje za svrchovaný model umělce. Toto Mauriac nedělá, nemění nic z teologického pojetí Krista, ale nabízí svůj umělecký a emocionální pohled na jeho lidství.

PD: Řekla bych, že ve své době jistě Krista i další novozákonní postavy ukázal v naprosto novém světle; důrazem na lidské vlastnosti, na city jako hněv, nesmlouvavost, radost, soucit, a především lásku („mnoho se jí odpouští, protože mnoho milovala“) nejednoho kritika i popudil. Mauriacovi bylo jasné, jak píše Philippe Dazet-Brun, že se pohybuje na hraně – krok vedle by měl osudné důsledky, a tím krokem mohlo být i slovo. Ale odvážil se toho, protože to objasnění asi bylo zapotřebí – dosud byl Kristus jen nedotknutelný Bůh, to je ale jen půlka pravdy, nebo spíše tajemství. Zvolil k tomu i metodu otázek a vtahování čtenáře do děje: „Co se o něm říkalo?... Představme si... Kdybychom se neobávali, že popustíme příliš opovážlivě uzdu své představivosti, řekli bychom... A my sami toho setníka dosud máme rádi...“ Má dojem, že dnes už jsme ten preventivní odstup zrušili, ale působí na nás silně, jak se ke Kristu s rozpaky a vírou celníka Zachea přibližuje velký spisovatel.



Podkrovní pokojík malagarského domu, kde by mohla bydlet některá nešťastná bytost z Mauriacových románů...

Foto: Pavla Doležalová

Znáte jistě nejen Mauriacovy romány a divadelní hry. Jaký je Mauriac esejista? Bylo něco z té spousty aktuálních komentářů, novinových sloupků a esejů přeloženo do češtiny? A pokud ne, jsou už passé, pěna dní, které jsou pryč?

PD: Myslím, že jen úplně ojediněle; je přeložena trojice esejů *Utrpení a štěstí křesťana* od Josefa Mlejníka s doslovem Pavla Švandy, časopisecky vyšla *Meditace o lásce* s biblickým tématem Marie Magdalény, kterou Mauriac napsal v roce 1965 pro ženský časopis *Marie-Claire*, ale z toho velkého množství esejů a aktuálních komentářů myslím čeští čtenáři nic moc neznají. Passé asi nebudou, ale o Mauriacově publicistice myslím ví více Václava...

VB: Překlady této velké části Mauriacovy tvorby nemáme až na uvedené výjimky k dispozici a je to škoda, protože bychom mohli tuto

významnou osobnost více pochopit. Jeho paměti kulturní i politické i jeho novinové sloupky vykreslují dění ve společnosti v danou chvíli, umožňují je lépe pochopit v souvislostech. Popisované události nebo literární texty jsou kontextualizovány, porovnávány s dalšími apod. Dokazují také integritu osobnosti pisatele, jeho zaujetí aktuálním děním a konzistentnost v prezentovaných názorech, tedy jeho již zmiňovanou angažovanost, o které sám říká, že je motivována jeho křesťanským přesvědčením, považuje tyto aktivity za své poslání.

České čtenáře by Mauriac dnes určitě překvapil, ale pro mnohé by mohl být už překonaným, spíše tradičním křesťanem. Zajímavý je ale francouzský projekt digitalizace všech Mauriacových žurnalistických textů a možnost jeho využití. Díky těmto aktivitám (i těm nejnovějším, kdy kulturní centrum Malagar právě teď otevírá svůj archiv zcela v online podobě) je Mauriac přístupný a může znovu ožít. Bude-li tomu tak, budou mít smysl překlady některých jeho textů i do budoucna.

Jako historika mě zajímá jeho vztah k de Gaullovi, zjevně obdivný. Jaké měl Mauriac politické smýšlení?

VB: François Mauriac velmi podporoval de Gaullovu politiku už od války, kdy působil v odboji ve spojení s částí francouzské politické reprezentace sídlící dočasně v Anglii. Zůstal mu názorově věrný i v nelehkých dobách poválečných, zvláště při osamostatňování bývalých kolonií, zemřel ve stejném roce (1970). Napsal o něm esej *De Gaulle* (1962), kde říká, že jsou oba na pravé straně politického spektra, ale oba tam mají také nejvíce nepřátel. Jsou podobně angažováni,

své veřejné působení pokládají za službu druhým, svým spoluobčanům, každý ve své oblasti. Ani jeden nepovažuje za cíl zviditelňování sebe sama, alespoň tak tomu rozumím.

PD: To je otázka, na kterou si jako překladatelka a nehistorička úplně netroufám odpovědět, jen jsem snad zachytila, že možná pro svou špatnou zkušenost s francouzskou institucionalizovanou nadřazeností i díky pravému křesťanskému humanismu přál koloniím samostatnost a nenechal se oklamat sovětským spasilstvím.

Jak to dnes vypadá se zájmem o Mauriaca ve Francii a v českých zemích? Nepochybuji o akademickém prostředí, co ale takový ten obecnější zájem veřejnosti? Natáčejí se ve Francii jeho díla pro rozhlas, vznikají filmy, třeba dokumentární nebo i hrané?

PD: Ano, o Mauriacovi se stále píší další akademické práce, z nichž je třeba zmínit alespoň loňskou diplomovou práci Z. Šťastné *François Mauriac v českých překladech* (pod vedením J. Šotolové). Dané téma mapuje pečlivě a informace dovádí až do současnosti, například se zde dočteme i o okolnostech vzniku zmiňovaného nového překladu *Života Ježíšova*. Pokud by šlo o Mauriacovo jméno „na plakátech“ u nás nebo ve Francii, v roce 1962 se objevil film *Thérèse Desqueyroux* (režie G. Franju, v hlavních rolích E. Riva a P. Noiret) a nová verze pak v roce 2012 s Audrey Tautou v hlavní roli (režie C. Miller). České diváky nenadchla, francouzskou kritiku také ne, i když nepopírá, že jde o silné téma. V českém prostředí tedy jen drobečky – rozhlasová stanice Vltava vysílala *Meditaci o lásce*; snad by se dalo říci, že nás na Mauriacovi zajímá

„křesťanské štěstí i trápení“. Vždyť důkazem je i tento rozhovor, pro nějž byl impulzem právě nový a dnešní překlad *Života Ježíšova*.

VB: Ještě bych doplnila aktivity federace spisovatelských domů, kam patří i Malagar. Tyto domy nejsou jen muzea, ale stávají se takovými místy kulturní paměti. Ožívají díky různým kulturním, akademickým nebo popularizačním aktivitám. A také se věnují spolupráci se školami. Vzdělávací aktivity nejsou jen pasivní, ale pedagogičtí pracovníci se snaží jich využít k rozvoji nej-různějších dovedností formou her, objevování souvislostí. Zážitková pedagogika a různá mezi-předmětová propojení se na tomto poli mohou vhodně rozvíjet. I na svých internetových stránkách nabízejí tato kulturní centra různé možnosti vzdělávání a osvěty přizpůsobené vždy věku návštěvníků.

Pokud byste měly nyní možnost uspořádat nějaké sympozium s tématem François Mauriac, jaké by mělo aktuální, konkrétní zaměření?

VB: Protože mnohá témata už byla zpracována během každoročních mezinárodních konferencí pořádaných střídavě ve Francii a na zahraničních univerzitách (ve Velké Británii, v Itálii, Maroku, Rusku a dvakrát u nás, na Masarykově univerzitě), tak by mě dnes asi zajímala ta (křesťanská) angažovanost. Být ve světě a nebýt „ze světa“, jak propojit po Mauriacově vzoru své přesvědčení s kvalitou (intelektuální) práce. Na jaře se ale koná v Paříži odložené kolokvium k padesátému výročí Mauriacova úmrtí s tématem *Pracovat s pamětí*. Podtitulem je jeho věta o tom, že přežití není naše věc v tom smyslu, že ho nemůžeme ovlivnit, ale člověk má být prostě „živý

mezi živými“. To je i v dnešní době velmi aktuální téma.

PD: Doufám, že k takovému sympoziu bude příležitost tam nahoře, až nám Mauriac sám vysvětlí, jak to všechno myslel, ale zatím máme „jen“ jeho texty. Jedno z kolokvií Mezinárodní společnosti Françoise Mauriaca, na kterých jsme obě měly příležitost se podílet i na výběru hlavního tématu, mělo za motto Mauriacovu větu o tom, že měl něco na srdci, co chtěl předat. A myslím, že i dnes má smysl u něj ono sdělení hledat a číst ho i s otázkou, co předává právě nám, jaké trvale platné poselství. ■

/ Rozhovor vedl Jiří Hanuš. /

Václava Bakešová (1973), působí na Katedře francouzského jazyka a literatury Pedagogické fakulty MU. Předmětem jejího bádání jsou francouzští autoři 20. a 21. století se vztahem ke křesťanství, ale také didaktické využití literárních textů pro výuku francouzštiny. Dlouhodobě spolupracuje s kolegy z Mezinárodní společnosti Françoise Mauriaca, jejíž je také členkou.

Pavla Doležalová (1964), překladatelka, na Ústavu románských jazyků a literatur Filozofické fakulty MU vyučuje interpretaci a překlad literárního textu, odborný překlad a další translatologické obory, kterým se věnuje i teoreticky. Členství v Mezinárodní společnosti Françoise Mauriaca zahájila představením Jana Čepa.



Vít Janota. Foto: Soňa Pokorná

Na východ od konce světa

Z poezie Víta Janoty

Vít Janota (1970), básník, překladatel, příležitostný hráč na saxofony a klarinet. Vystudoval fyziku na Matematicko-fyzikální fakultě UK, vystřídal různá zaměstnání a nyní pracuje jako programátor. Vydal devět básnických sbírek a svou tvorbou je též zastoupen v rozličných almanaších, sbornících a antologiích. Za knihu *Víkend v jakémsi Švýcarsku* byl nominován na cenu Magnesia Litera 2017 v kategorii poezie.

* * *

Na východ od konce světa
čeká už jen bílá tma

Sníh padá do prázdných křižovatek
na zprohýbaný plech cedulí
se jmény dávno zapomenutých měst

Pod betonovými sarkofágy ticha pohřbené
pozůstatky vysloužilých naváděcích systémů
stále ještě kamsi odesílají naši polohu
koordináty možných dopadových ploch

Tváří v tvář démonům
kterým jsme odepřeli jméno
teď na sebe bereme
masku posledních mlčenlivých cestujících
s nimiž do přetopených vozů vchází
vůně mrazu
laciných kolínských
a hrubého tabáku

Protože naše víra
je v těchto končinách nejistá
a dny jsou stále kratší

* * *

I ty dvě srny pochopily
že ten večer patřím k nim

Stály tiše
uprostřed louky
a pomalu se za mnou otáčely

Krajina jako utržený prám
zvolna klesala do tmy
první soumrak napínal
tažná lana dehtovaného remorkéru noci

Celý prostor se postupně podřizoval
jakési nejasné středové symetrii
ve které se vše
odzrcadleno
ocitalo v rovině snů a spekulací

Dosud nepřekročené
bludné kořeny
i kameny
které téměř nepostřehnutelně
levitovaly nad kukuřičným polem

* * *

Klíčem je toto:

Výstupky a niky
na fasádách starých vil
náhodné dutiny
pod schodišti a dlaždicemi teras

Všechna ta místa
kde se neodvratným magnetismem
hromadí odložený zahradní nábytek
kde se čas měří oprýskáváním zpuchřelého laku

Kde svou cestu na věčnost
nastupují nepotřebné bedýnky
a puklé květináče
marně doufající v poslední pohlazení kořenů

Kde se vše pokrývá
vrstvou nafoukaného listí
peří a pavučin

Ne nutně na podzim
avšak výhodou je spíše nevlídno
až pošmournou
protože věci
se kterými chceme vejít v kontakt
jsou světloplaché
ne-li snad dokonce poloslepé

Katalyzátorem pak mohou být
záhonky vytyčené
obráceně zakopanými láhvemi
deskami z vlhkostí pokroucených překližek

Prorezlé konve
v rukou starých mužů
kteří se zjevují mlčky
v plandavých kalhotách
v nakřivo uřezaných galoších

Nemožné předpotopní drdoly
na hlavách starých žen
v šatových zástěrách

Toto je tedy klíčem

* * *

Jsou chvíle
kdy někdo tam nahoře
jen tak z plezíru
plivne na špinavý hadr
a přešetí měsíc

Kočičí zlato podzimní noci
vyloží do sametového pouzdra
perleťových mraků

A ono to funguje

Ono se najednou musí všeho nechat
po starých pěšinách stoupat
na zarostlá návrší
každý krok přikládat na podmáčenou trávu
jak šifrovací mřížku
na poslední zprávu z obleženého města

Jako Prometheus
zůstali jsme připoutáni
k balvanu odvyprávěných příběhů

A tolik adorovaný horizont
byl jen nenasytností orla
naší vlastní zkázy

Sbohem přátelé
mlčky jsme přišli
a bez hořkosti odcházíme

* * *

Ach to vyčkávavé mlčení
starých parků a zahrad
přidušený šepot
v příšeří rozbujelých přerostlých keřů

Ach ta palčivá důvěrnost
rozpraskaného asfaltu chodníků
číhavá ostražitost
opršelých betonových prolézaček

Ach smutek věcí
které mlčky prošly kolem nás
které jen krátce promluvily
úsměvným nářečím dřevěných ohrad na předměstí
ztracených zahrádkářských kolonií
a nakyslého pachu
dubových dlažeb průjezdů

Ach kde bychom bývali mohli být
kdybychom se jen na pár okamžiků
váhavě nezastavili
v lepkavém šerosvitu prvních luceren

Jen nevím jestli by i tam
slunce jako blyštivá návnada
viselo tak nízko
nad dlouhým velrybím hřbetem
Dunajského ostrova

/ Výběr básní ze sbírky *Poslední zpráva z obleženého města*, Dauphin 2021. /

Nevědění a nechápání

O dvou románech Milana Kundery

Pavel Švanda

Jistá zkušená čtenářka inspirovaně konstatovala: „Kundera je spisovatel, který se vznáší.“ V kunderovském světě nezůstává nic samo sebou, vše je pozdvíženo do suverénně estetizovaného výrazu. Lidé nemají hlad, nikdy nedostanou rýmu ani žlučnickový záchvat, není jim horko, zima. Jejich smyslový repertoár je omezen na řidší sexuální zážitky. Ovšem vedou palčivé spory o právo na politickou moc. S tím bychom neměli mít problém. Je to autorova volba, i když raději čtu epiku, v níž zůstávají patrné otisky bezprostředních zkušeností lidí a věcí v přirozeném světě. Nikoliv popisy, otisky, z nichž se lze něco podstatného dozvědět, podobně jako archeologové v půdě nacházejí a čtou pečeti dávných existencí.

Ovšem u *Slavnosti bezvýznamnosti* pro mě odpadly jakékoliv poznámky na okraj. Četl jsem vskutku unášivě dokonalou prózu, ryze kunderovsky dovršenou loutkohru o ničem, leda o třech čtyřech bouřkách ve třech čtyřech sklenicích na zuby. Sylvie Richterová uvedla, že je to vlastně epická „hudební skladba“, do níž si významy vkládáme my, čtenáři – posluchači. Takto a kvůli



Milan Kundera: *Slavnost bezvýznamnosti*, Atlantis 2020, 120 stran;
Milan Kundera: *Nevědění*, Atlantis 2021, 152 stran

vynikajícímu překladu je tento text náš, i když nebyl napsán česky, a už vůbec ne pro Čechy.

Protože jsem v mládí utrpěl stejné společenské zážitky jako autor, zaujalo mě, že mu z podvědomí vyvstala silueta osobnosti, jejíž vliv kdysi zřejmě živě vnímal. Josif Vissarionovič Stalin v textu *Slavnosti bezvýznamnosti* působí suverénně, jako moudře ironický žertěš, bůžek na lovu, sem tam v dobrém rozmaru střilející po Paříži. Stalinův historický kritik Chruščov a další, kdysi mocní soudruzi (kdo se na ta jména ještě pamatuje?) jsou lehce za pitomce. Což je spíš zajímavé než podstatné.

Myslím, že česká literární historie zaznamená Kunderovu zásluhu, že nám přivedl existencialistickou prózu ze sartróvské tradice až na práh. Mimo jiné k tomuto vlivu odkazuje významný podíl reflexe hnusu z reality. A v neposlední řadě je Sartrovým a Kunderovým prózám společné suspektní pojetí ženských postav: je-li už některá nepopíratelně pěkná, pak je jinak, nejčastěji citově tíživá. (Někdy se divím, že ženské postavy Milana Kundery a jejich role ještě nevyvolaly žádné

feministické ohrazení. Což bych mu samozřejmě dnes nepřál...) Ostatně přední český romanista to už řekl lépe. Smím-li volně citovat z rozhovoru: „Francouzi Kunderu milují, protože píše jako Sartre. Ale umí psát lépe než on.“ I čeští čtenáři jsou vesměs rádi.

Ale čemu vlastně? Ctím spíše etický existencialismus camusovské tradice. Sartrovský existencialismus mi byl a je v podstatě nihilistický. Sartrův existencialistický předchůdce Martin Heidegger míní, že člověk žije ve vztahu k Bytí, jemuž je zavázán. Zodpovídá za způsob, jakým svou existenci spravuje. Od tohoto předpokladu či filozofické zkušenosti se Sartre distancoval. Učil, že musíme žít v prázdnotě dle své volby, nezavázání nikomu a ničemu. Což vede k riziku odmítavé samoty a směřování do prázdnoty. Ti druzí jsou nám pak spíš k ničemu, na obtíž, peklem. Pokud nám jejich těla neposkytnou rozkoš. Sartre z vydýchané pasti posléze odešel vedlejšími dveřmi, z drastických konsekvencí existencialismu vyvázl únikem k marxismu. Kundera prošel opačnou cestu. Anebo si dodnes uchoval obě možnosti? To není zcela jasné.

Ve *Slavnosti bezvýznamnosti* je jádro existencialismu zformulováno v monologu matky, která touží likvidovat lidstvo od počátku, u pupelní šňůry pramáti Evy (viz s. 69, 70). V postoji divně antimateršské figuríny, zdá se mi, nejde jen o odmítání (například z houellebecqovského) zklamání životem, nýbrž o všeobjímavou sebe-nenávist. Tady už u Kundery čteme značně nad Sartra. Heideggerovec pokrčí rameny. Křesťan se obává infekce prazákladního Zla. Obrovitě pyšného a mrazivě lhostejného ne!, před nímž nás Pán Bůh chraň a opatruj.

Milan Kundera je brilantní „spisovatel, který se vznáší“ nad realitou, protože je v jádru

post-avantgardista. Je pro něj důležitá suverénně a bohatě zvládnutá forma. Obsah byl avantgardě v zásadě druhořadou záležitostí; dle některých ani neexistuje. Ovšem Milan Kundera patřil k „levé avantgardě“. Více lidí v té skupině mělo slabost pro stalinismus. Mladý Kundera byl dokonce patetickým stalinistou. Později se z očividně tíživé, až tragické zápletky vyvázal tragikomickým *Žertem*. Na Cervantesův způsob? Ano, v době, kdy Milan Kundera psal *Žert*, leckomu se ještě zdálo, že z marx-leninské pasti vyvážneme postupně, chytřími úvahami a šikovnými politickými piruetami. Vzpomínáme si, jak příjemná iluze to byla.

V realitě nepomáhala inspirace Cervantesem ani Enspíglem. Teprve později jsme pochopili, co všechno budeme muset odpracovat. Odtud snad ta podivná mnohoznačnost Kunderova imponujícího prozaického díla, v němž z mého pohledu a zkušenosti nacházím poměrně málo toho, co lze lidskou rukou pevně uchopit. Na rozdíl od Kunderovy esejistiky a publicistiky. A ovšem kromě múzicky dokonalého, a proto zdrcujícího manifestu nihilismu ve *Slavnosti bezvýznamnosti*.

Něco úplně jiného je *Nevědění*, jež jako by bylo vyprávěno o nás, o českých emigrantech z roku 1968. Avšak příběhy trapných návštěv rodné země, která se tak divně změnila-nezměnila, nebyly psány pro nás. Autor se původně obracel k jiným čtenářům, respektive čtenářkám. Přesto se pokoušíme v *Nevědění* jaksi rozpoznat. Není-li trochu náčrtem českých *Cest ke svobodě*.

Oficiálně a veřejně si Milan Kundera s žánrem z našich polistopadových představitelů ruku nestiskl. Asi k tomu měl své důvody. Takže nepřekvapí, že opět vyprávěl z odstupu. Je tu ovšem vyvolán a citován Jan Skácel jako symbol českého smutku (s. 15). Zahraniční čtenářstvo je posléze informováno o tom, co pro Čechy znamenala

data 1938 a 1968, přičemž je nám lichotivě připisována bojovnost, na niž vinou jiných nedošlo (s. 92). Ano, v tom je autor *Nevědění* zcela náš. Nám jde většinou o viny jiných. Ty si pečlivě sepisujeme. Je dobré, aby to věděl ten, kdo by se nám pokoušel porozumět. Zlomyslnějšího Kunderu ovšem poznáváme ve stručném školení o zbožňovaných básnících, zakladatelích četných národních estetických kultů, včetně jedné smutné pohřební grotesky (s. 74). Co by ale k tomu řekl Skácel?

Na úvahu o českém smutku a chabých nadějích za normalizace navazuje esejistická črta o Arnoldu Schönbergovi. O jeho nadějích na slavné panství německé hudby v příštích sto letech, jež zajistí dvanáctitónová stupnice, posléze odsouzená jako nesrozumitelná, elitářská a nepřátelská německému duchu. Arnold Schönberg byl z Německa vyhnán, neboť byl Žid (s. 16). Kundera jej ještě připomíná v obdobně brilantní črtě (s. 94) o osudech hudebníků a hudby zavalených hlukem ze „sdělovacích prostředků“. (S češtvím to nemá nic společného, zato se tu zabývá Milan Kundera – výrazný esejista.)

Zkušeného Kunderova čtenáře nepřekvapí, že konkrétní příběhy emigrantky Ireny a její matky, emigranta Josefa, Milady a dalších jsou nahlednuty celkem neosobním způsobem: všechny postavy mluví tímž jazykem, čímž se jejich příhody promítají do poněkud divadelní akustiky. Vše, co má být řečeno, je důsledně dosloveno. Nesdílíme příhody konkrétních lidí, u nichž se v praxi vždy musíme smířit s tím, že leccos z jejich osudů pro nás zůstane ve stínu. Díváme se na jeviště, kde je vše jasně nasvětlené a vydané úvaze, včetně nostalgii a intimity.

Vlastním tématem je nemožnost návratu. Nositelem nevědění je Odysseus. V cizině opustil

životní lásku, aby nakonec na rodné Ithace žil s lidmi, jimž už nerozuměl a kteří nerozuměli jemu. Což připomíná syndrom veterána navracejícího se do mírového života. Odcizení je zřejmé. Kunderovi emigranti si stěžují, že se jich v Česku nikdo neptá, co v cizině zažili. Oni se ovšem taky vůbec nezajímají o to, co si prožili čeští domorodci.

Ale kdo je tu vlastně veterán a jakých bojů? Ani o Ireně, ani o Josefovi se nedozvídáme, že by byli osobně účastni na dění v Československu v roce 1968. Ani tam venku zřejmě neměli nic společného s aktivní opozicí. O disentu nevěděli, anebo je nezajímal. Anebo se chránili zkomplikovat si beztak složité emigrantské existence? Jsme-li v tísní, ohlížení se do minulosti i vyhlížení budoucnosti může být zbytným přepychem. S takovými problémy ovšem Odysseus zápasit nemusel. Po přistání na rodné půdě podnikl svým lukem ráznou čistku! Něco podobného po roce 1989 u nás (na rozdíl od roku 1945) už možné nebylo. Pokud by však „osmašedesátníci“, navrátilivši se v roce 1990 z emigrace, prosadili svůj konzervovaný pohled, asi bychom se aspoň na čas octli v pozastaveném čase: vlivných nostalgii po socialismu se v zahraničí zachovalo víc než mezi námi doma.

V *Nevědění* se opět setkáváme s propracovaným konstatováním, že lidé žijí ve svých jedinečných osudech, tedy odsouzení k samotě, v níž se ti druzí dost často jeví jako holá mrzutost. Tak Irena si palčivě nerozumí s matkou. Necítí se ve své kůži ani v nové, ani staré vlasti. Pokud má dojem, že okolnosti jí nabídly, aby oživila dávné citové dobrodružství, po letech ozdobené nostalgii, bude z toho jen další „směšná“ láska. Ženskou citovost Kundera vesměs trestá nelítostně, skoro sadisticky. Třeba rabelaisovským průjmem,

ztrátou části obličeje. A my si musíme Josefovyma očima podrobně prohlédnout Irenin klín. Tedy až potom, kouzla zbavený.

Josef by měl co řešit se svými normalizačně chamtivými příbuznými, kteří si ke všemu ještě troufají připomínat jeho dávný fanatismus mladého komunisty. Takový nevкус! Ale je tu především příběh Milady, celkem srdceryvný román v románu. Dávno, za středoškolských studií se Josefova studentská láska kvůli klukově nezralé žárlivosti pokusila o nezralou sebevraždu umrznutím. Děvče přežilo, jenže s následky omrzlin. Josef uhnul kdysi, vyhne se i nyní, jako pravý narcis. Avšak musím přiznat, že zrovna Miladin tragický pokus o smrt se mně obtížně vizualizuje. Obraz pěkné studentky, zírající na zasněžené a sluncem ozářené vrcholky hor v naději na věčný spánek? (s. 78) Pro optickou inspiraci abych se namáhal snad až k malířům symbolismu. Anebo ještě dál do německého romantického krajinářství?

Představit si Irenu a Josefa v příležitostně zahřátém lůžku, to umíme. Složitějším zadáním je taneční scénka, při níž si Irenina vitální matka s požitkem osahá svého zete. Asi jako v přeplněném autobuse. Pak si to spolu udělají a ještě jednou si zatančí.

Rozumějme dobře: všechno se to děje v té divné Ithace, kde se lidé špatně oblékají a pijí pivo, protože dobrým francouzským vínům, ti křupani, nerozumějí (s. 29). Co byste taky čekali na věčně zasněžených pláních východně od Labe; leda nějakou udatnou vlčí smečku. Je to tam všechno podivně potřhané: „Když skončí bitva, všichni se vrhají v trestných výpravách do minulosti a pronásledují viníky. Ale kdo byli viníci? Komunisté, kteří v roce 1948 vyhráli? Nebo jejich neschopní protivníci, kteří prohráli? Všichni pronásledovali viníky a všichni byli pronásledováni.“ (s. 63) To je

autorův příspěvek k úvahám o dějinných peripetiích 20. století? Že by se v Československu po roce 1945 hrála férová politická soutěž, v níž férově vyhráli ti lepší? Že by si ti Češi vlastně za všechny potíže mohli sami? Třeba proto, že Češky se tak špatně oblékají? A ovšem to pivo! Pokrokové Pařížance se to tak nějak může jevit, to musíme uznat. Ale Janu Skácelovi asi ne.

Sylvie Richterová v doslovu k *Nevěděni* říká: „Záleží na čtenáři, jakým harmoniím a kontrapunktům dá zaznít, jak pozorně se do polyfonní skladby zaposlouchá.“ (s. 149) Kundera nepochybně dává na vybranou z mozaiky situací a postřehů, a v tom je vstřícnost jeho poetiky. Ocení ji český čtenář. V jeho knihách se konečně setkává s existencialistickým postojem, který ovšem pařížskými kavárnami (kde rozlévají pouze vynikající vína!) prošel už skoro před tři čtvrtě stoletím. U nás tedy trochu později, post-avantgardisticky. Pro četné obecenstvo však stále trefně.

Čtenář *Slavnosti bezvýznamnosti* je na rozdíl od čtenáře (spíše asi čtenářky) *Nevěděni* ve značné výhodě. Je konfrontován se zralejším, očištěnějším tvarem kadlubu čiré anihilace. Osobně si pro *Nevěděni* pokusně navrhuji duplicitní název *Nechápání*. Když my prý vlastně nechápeme, kdo tady za co kdy správně mohl. A co se tady vlastně stalo. Hledám-li v *Nevěděni* otisk reálného lidského zážitku, vidím ho v hotelové posteli, v níž se Josef a Irena celkem uspokojivě pomilovali. Je otázka, zda se kvůli tomu museli namáhat až na tu českou Ithaku. ■

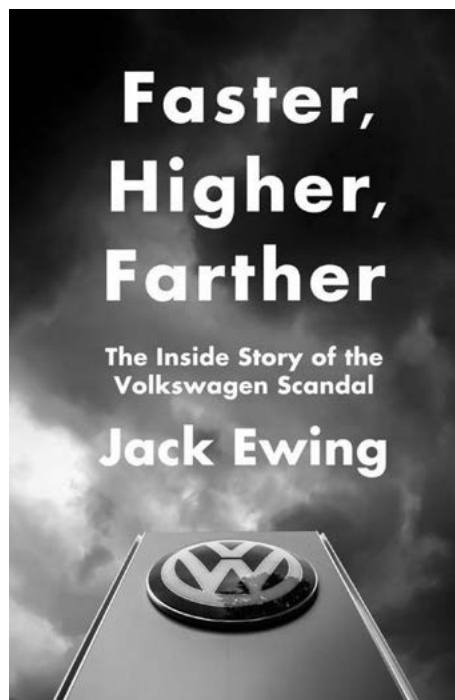
Pavel Švanda (1936), spisovatel, emeritní profesor Divadelní fakulty JAMU v Brně.



Dieselgate: zpráva o stavu Západu

Zamyšlení nad knihou
Jacka Ewinga

Hynek Fajmon



Jack Ewing: *Faster, Higher, Farther: The Inside Story of the Volkswagen Scandal*, Penguin Random House, 2018

Přestože od vydání knihy Jacka Ewinga letos uplynou již čtyři roky, stojí stále za přečtení a za hlubší zamyšlení nad celkovým stavem Západu. Mám tím na mysli reálné fungování naší západní civilizace na obou březích Atlantiku. Dieselgate nám toho o našich institucích a velkých firmách říká opravdu hodně a nejsou to dobré zprávy. O aféře Dieselgate se u nás píše velmi málo a toto téma je ve veřejné diskusi téměř mrtvé. Převládá názor, že se nás to nijak netýká. Mnozí za tím vidí konkurenční boj a rozdílné zájmy USA a Německa. To je však zcela v rozporu s objektivní realitou. Ewingova kniha nabízí příležitost pochopit, co se skutečně stalo.

Podstatou aféry Dieselgate je prokázaná skutečnost, že německý výrobce automobilů Volkswagen instaloval v letech 2009 až 2015 do svých automobilů s dieselovým motorem software, který zajišťoval plnění emisních limitů pro oxidy dusíku pouze v případě, když bylo auto podrobeno předepsanému testu. Jakmile automobil nebyl v testovacím režimu, emisní normy neplnil. Toto zařízení bylo instalováno do vozů

značky Volkswagen, Audi, Seat, Škoda a Porsche. Jednalo se o turbodieselové motory o kubaturách 1,2, 1,6, 2,0 a 3,0 litry. Motory řady EA 189 nesly označení TDI.

Zařízení, které umožňuje projít emisním testem a následně emisní normy neplnit je samozřejmě zakázáno používat. Jedná se o podvod nejen vůči zákazníkům, ale i státu. Stát nebo EU zákonem stanovuje maximální přípustné limity

emisí u automobilů. Pokud výrobce tyto limity nesplní, automobil nezíská homologaci a nesmí se v příslušné jurisdikci vůbec uvést na trh. Přesně toto se přitom stalo. Do provozu se v USA a Kanadě, v Evropské unii a jinde ve světě dostalo zhruba jedenáct milionů vozů, které se na trh dostat správně vůbec neměly.

Zajímavé je to, jak se na tento podvod přišlo. Stalo se tak náhodou, což krásně ukazuje, v jaké době žijeme a jak fungují instituce, které jsme si zřídili k tomu, aby zajišťovaly dodržování pravidel. Pro měření emisí výfukových plynů existují na obou stranách Atlantiku legislativou předepsaná pravidla. Příslušný národní nebo evropský regulátor tedy při každé homologaci nového typu auta postupuje předem známým postupem.

Výrobci tedy stačí poměrně jednoduchý trik, kdy naprogramuje software řídící jednotky motoru tak, aby rozpoznala, kdy je podrobena testu, a přizpůsobila tomu emise motoru. Rozpoznat, že je auto v testovacím režimu, bylo poměrně jednoduché, protože test má předepsanou délku, kapota motoru je při něm vždy otevřená a volant se netočí. V takto nastaveném režimu je motor seřízen tak, aby emisní normu splnil. Díky tomuto postupu byli všichni v Evropě i v Americe přesvědčeni o tom, že motor plní emisní normu. Žádné jiné ověřování nebo měření v reálném provozu nikdo nevyžadoval.

Zpřísňování emisních limitů u automobilů funguje v západním světě již přes třicet let. Mnozí vědci, kteří se věnují ochraně ovzduší, si v první dekádě 21. století všimli faktu, že kvalita vzduchu v centrech velkých měst se nelepší, ale spíše stagnuje, nebo se dokonce zhoršuje. Tento fakt byl prokázán výsledky měření. Klíčovým znečišťovatelem ovzduší ve městech jsou přitom

automobily. Emisní normy se však zpřísňují i pro další znečišťovatele, jako jsou průmyslové podniky nebo teplárny. Logicky by se tedy ovzduší ve městech mělo zlepšovat. To ale měření kvality vzduchu ani v USA, ani v EU neukazovalo. Na zkoumání tohoto fenoménu se zaměřil výzkum na univerzitách a v dalších výzkumných organizacích. Právě tak začala cesta k aféře Dieseldgate.

Klíčovou osobou se stal americký akademik Dan Carder z West Virginia University. Právě on sestavil první tým v USA, který začal měřit emise u dieselových automobilů v reálném provozu. Výsledky těchto měření vyrazily dech, jelikož reálné emise byly až pětatřicetkrát vyšší, než je zákonný limit. Carder a jeho kolegové si to neuměli vysvětlit. Pro lepší představu o velikosti problému je dobré uvést, že faktický objem emisí těchto osobních vozů koncernu Volkswagen byl zhruba na dvojnásobku emisí amerických nákladních aut. Volkswagen přitom své vozy v USA propagoval pod sloganem „čistý diesel“.

Měření prováděli v rámci výzkumného projektu tři doktorandi pod vedením Dana Cardera v letech 2012 a 2013. Měřily se emise oxidů dusíku u dieselových automobilů z produkce koncernu Volkswagen a firmy BMW. Auta od BMW procházela měřením celkem v pořádku. Občas sice emise mírně překračovaly povolenou hranici, ale to je běžné v případech nedostatečného zahřátí motoru nebo při jízdě do kopce. U automobilů z produkce VW však měření ukázalo trvalé a řádové překračování emisí oproti povolenému limitu. Výsledky měření byly publikovány ve více než stostránkové studii v květnu 2014.

Na základě této studie se americké regulační orgány rozhodly konat. Vyzvaly Volkswagen ke konzultacím a vysvětlení výsledků emisních testů. Management Volkswagenu se snažil americké

regulátory vodit za nos. Předkládal falešné odpovědi na dotazy a předstíral, že problém řeší. Ve skutečnosti ale problém nijak neřešil.

Aféra Dieseldgate propukla v září 2015, když americký regulační úřad (EPA) oznámil, že koncern Volkswagen u svých dieselových vozů s motory 1,2, 1,6 a 2,0 TDI neplnil zákonem stanovené emisní limity. Volkswagen pod tlakem důkazů následně přiznal, že do zhruba jedenácti milionů svých vozů prodaných po celém světě instaloval software schopný manipulovat s výsledky emisních testů.

Přiznání Volkswagenu otevřelo cestu k obrovskému množství soudních sporů. Poškozených bylo opravdu hodně. V první řadě to byli zákazníci, kteří koupili produkt v dobré víře, že plní platná emisní pravidla. Cena jejich vozů se rázem propadla, a to i přesto, že americký regulátor nežádal jejich stažení z trhu. Poškozenými se cítili i konkurenční automobilky, kterým Volkswagen nelegálně ukousl z tržního koláče. Poškození byli také akcionáři Volkswagenu, jelikož hodnota jeho akcií prudce poklesla. Naštěstí pro Volkswagen přišla kauza Dieseldgate v době, kdy měla automobilka z minulosti naakumulované volné finance v rozsahu desítek miliard dolarů. Díky tomu měla dostatečnou kapacitu k tomu, aby se s následky aféry začala vypořádávat a firmě nehrozil bankrot.

Jako první byli odškodněni zákazníci v USA. Soudce Charles Breyer ze soudu v San Francisku schválil v říjnu 2016 dohodu o vypořádání v objemu patnáct miliard amerických dolarů. Z tohoto balíku bylo deset miliard dolarů určeno na kompenzace vlastníkům aut. Zbývajících pět miliard dolarů bylo určeno na pokuty a kompenzační opatření na podporu čistoty vzduchu. To ale nebyl konec, nýbrž začátek dlouhé řady

dalších sporů. V prosinci 2016 Volkswagen souhlasil s další kompenzací ve výši 1,3 miliardy dolarů pro zhruba osmdesát tisíc vlastníků automobilů Audi, Porsche a Volkswagen s motorem 3,0 TDI, které měly rovněž nainstalovaný podvodný software. Následně se Volkswagen vyrovnal také se sto pěti tisíci zákazníky v Kanadě, kde náklady dosáhly 1,6 miliardy amerických dolarů. Tato vyrovnání ukazovala sílu a rychlost amerického a kanadského soudního systému. Naopak v Evropě se ukázal naprostý opak.

V Evropské unii platí rovněž zákony o emisních limitech pro osobní automobily i další znečišťovatele. Jsou ale postaveny jinak než v USA. Především u oxidů dusíku byl v době Dieseldgate platný limit dvakrát vyšší než v USA. Ani tento limit však dieselové motory Volkswagenu neplnily. Ještě větším rozdílem však byla skutečnost, že za porušení zákonné povinnosti nebyly v EU stanoveny prakticky žádné sankce. Konečně třetím zásadním rozdílem mezi USA a EU je právní systém, který v USA umožňuje podávat hromadné žaloby, zatímco v EU to v době vypuknutí kauzy možné nebylo. Tento rozdílný právní rámec zásadně omezoval právo evropských zákazníků efektivně a rychle se domoci náhrady škody. Málokdo se totiž vydá na cestu právního sporu v rovině individuální osoba versus mezinárodní korporace. Riziko, které na sebe taková osoba bere, je naprosto nepřiměřené. Naopak v případě hromadné žaloby se riziko pro jednotlivé osoby snižuje na přijatelnou úroveň a spravedlnosti je nakonec dosaženo. Důležité je také konstatovat, že v Evropě se na rozdíl od USA nenašel žádný univerzitní vědecký tým, který by věc zkoumal.

Právní stav prodeje automobilů koncernu Volkswagen s podvodným softwarem je v Evropské unii obdobný jako v USA. I v EU Volkswagen

porušil zákon a vozidla vybavená motory z řady EA 189 neplní platnou emisní normu. Evropská unie ale na rozdíl od USA nemohla za tento gigantický podvod udělit žádnou sankci. Náhrady se mohou domáhat jedině jednotliví spotřebitelé, kteří byli uvedeni v omyl, když si auto s podvodným softwarem koupili, a rovněž akcionáři Volkswagenu, kterým se snížila hodnota akcií v důsledku nelegálního postupu managementu firmy. Náhradu mohou žádat i další osoby, které prokážou škodu způsobenou nelegálním postupem firmy Volkswagen.

Evropská unie se rozhodla mimo jiné i pod tlakem okolností Dieseldate zavést do evropského právního řádu obdobu americké hromadné žaloby. Tento institut však byl schválen až v roce 2020. Oproti americké právní úpravě získaly právo podávat hromadnou žalobu pouze spotřebitelské organizace. I to je ovšem krok kupředu, protože to evropským spotřebitelům umožňuje lépe bránit svá práva v kauzách typu Dieseldate. Pozitivní reakcí na Dieseldate v EU bylo i zavedení nového testovacího cyklu. Dřívější testovací cyklus zvaný NEDC byl nahrazen novým předepsaným testem WLTP, který je daleko náročnější a nelze jej tak snadno obejít.

Dnes, na počátku roku 2022, tj. více než pět let po propuknutí skandálu Dieseldate, nejsou právní spory o náhradu škody v Evropě a jinde po světě ani zdaleka vypořádány. Pro českého čtenáře může být zajímavou zprávou, že u nás bylo prodáno cca 160 000 vozů z koncernu Volkswagen s podvodným softwarem. Vlastníci těchto vozů se v České republice dosud nedočkali žádného odškodnění. V posledních dvou letech se však objevila prvoinstanční rozhodnutí soudů v Německu, Nizozemsku, Španělsku a v dalších státech, která stanovují náhradu

škody zákazníkům. To dává naději, že k plnému odškodnění nakonec dojde i v Evropě.

V Evropě usilují o kolektivní odškodnění klientů Volkswagenu dvě společnosti: Dieseldate a Safe Diesel. Jejich šance na úspěch jsou poměrně vysoké, ale bude to nejspíše trvat ještě dlouho. V Evropě se na rozdíl od USA u soudu všechno vleče hlemýždím tempem.

Paradoxem je, že celkové prodeje automobilů z koncernu Volkswagen kauza Dieseldate příliš neovlivnila. Je pravda, že v USA se jejich odbyt poměrně razantně snížil a také v Evropě se snížila obliba dieselových motorů. Celosvětový odbyt Volkswagenu však byl v letech 2015 až 2019 tak velký, že se naplnila ambice bývalého šéfa VW Ferdinanda Piěcha učinit do roku 2018 z Volkswagenu největší automobilku na světě. V roce 2020 sice o tuto pozici Volkswagen přišel, když jej předhlonila Toyota, ale to již bylo z jiných příčin než kvůli aféře Dieseldate.

Pozitivní zprávou je to, že prakticky kompletní vedení Volkswagenu z doby, kdy se instaloval nelegální software, muselo odejít. Martin Winterkorn, který byl v době propuknutí Dieseldate předsedou představenstva, rezignoval pouhých několik dnů po vypuknutí skandálu. V následných soudních procesech byl v roce 2018 odsouzen nejprve v USA za podvod a konspiraci a v roce 2019 za podvod v Německu. Winterkorn byl později žalován i ze strany Volkswagenu a byl odsouzen k úhradě škody Volkswagenu ve výši 10 milionů eur, přičemž další škody byly Volkswagenu hrazeny z pojištění odpovědnosti vrcholových manažerů. Winterkorn je americkou justicí považován za uprchlíka před spravedlností a Německo jej odmítá vydat. Někteří další manažeři Volkswagenu zapletení do skandálu jsou rovněž odsouzeni k pokutám a jeden si dokonce

již odpývá trest vězení v USA. Ani tyto případy však zdaleka nejsou u konce.

Dieselgate se ovšem netýká pouze koncernu Volkswagen, a tedy značek Volkswagen, Audi, Škoda, Seat a Porsche. Vyšetřování ve Francii, započaté v roce 2017 a související s dodržováním platných pravidel, ukázalo, že problémy s plněním limitů měly také dieselové vozy z produkce Renaultu, Peugeotu a Citroënu ze stejných let, jako tomu bylo v případě Volkswagenu. Ve Francii tak nyní probíhají soudní procesy týkající se těchto návazných případů.

Případ Dieselgate ukazuje zásadní rozdíl mezi fungováním USA a EU. V případě USA vidíme snahu zákony nejen vytvářet, ale také v praxi dodržovat, a v případě jejich porušování rychle a přísně trestat. K tomu USA pomáhá kvalitní vědecký výzkum, účinná legislativa bránící spotřebitele a efektivní soudní systém. Americký

systém není bez chyby, ale je řádově rychlejší, účinnější a efektivnější než systém evropský.

V případě EU vidíme snahu vytvářet velmi ambiciózní zákony, které ale neobsahují téměř žádné sankce. Vynucování práva a spravedlnosti v Evropě potom značně pokulhává, protože je nesmírně pomalé a neefektivní. Soudní spory se vlečou řadu let a konečný verdikt je neustále od-
dalován. Je otázkou, zda se dá tato situace v Evropě v dohledné době změnit k lepšímu. Zavedení institutu hromadné žaloby a nového emisního testovacího cyklu jsou bezpochyby kroky správným směrem. Na výsledky jejich praktického využití si ale ještě musíme počkat. ■

Hynek Fajmon (1968), historik, politik a podnikatel.



INZERCE



INSTITUT PRO PRAVICOVOU POLITIKU

INSTITUT PRO PRAVICOVOU POLITIKU

- » Otevíráme a promýšlíme témata moderní pravicové politiky
- » Hledáme vyváženou kombinaci mezi politickými idejemi a praxí
- » Pořádáme debaty a konference
- » Zpracováváme odborné analýzy

www.ippo.cz

MICHAELA PEJČOCHOVÁ

NOVINKA

Sto let jednoho stromu

Lubor Hájek a institucionální sběratelství
asijského umění v Československu

S nebývalým zaujetím připravená publikace podrobně popisuje okolnosti vzniku sbírek asijského umění před druhou světovou válkou a přibližuje okamžiky založení orientálního oddělení Národní galerie v listopadu 1951. Přednostou tohoto nového oddělení se krátce nato stal indolog Lubor Hájek. V průběhu následujících desetiletí se v jeho sbírkách podařilo shromáždit přes deset tisíc předmětů asijského umění a představit je na desítkách krátkodobých výstav. Kniha ukazuje, z jakých zdrojů sbírky orientálního oddělení čerpaly, a představuje i další osobnosti, které se na jeho zrodu podílely.

Měkká vazba | 256 stran | 399 Kč

Při nákupu přes www.bookspipes.cz jen 299 Kč (sleva 25 %).



BOOKS
& PIPES

LUBOMÍR KOPEČEK

HODNÝ, ZLÝ A OŠKLIVÝ?

HAVEL KLAUS ZEMAN

PARALELNÍ ŽIVOTOPISY

**Kdo je kdo? Byl Havel skutečně ten hodný,
Klaus zlý a Zeman ošklivý?**

Ojedinělá a čtivá kniha, která sleduje souběžně životy a kariéry tří prezidentů a dává nám nahlédnout pod pokličku nejen polistopadové, ale i aktuální politické scény.

**Jak to bylo, co všechno jsme už zapomněli
či jaké souvislosti nám nedošly?**

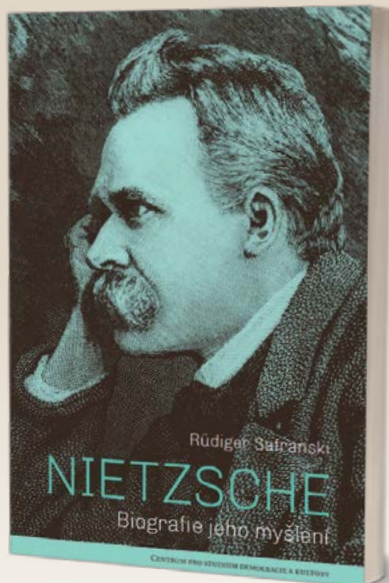
Vyšlo v lednu 2022!

Měkká vazba | 536 stran | 449 Kč

Při nákupu přes www.bookspipes.cz 337 Kč (sleva 25 %).



BOOKS
& PIPES



B5 | brož. | 316 stran | 398 Kč

RÜDIGER SAFRANSKI

NIETZSCHE

Biografie jeho myšlení

Nezbytná četba pro každého, kdo se zajímá o filozofii jednoho z nejzáhadnějších a nejproslulejších světových myslitelů. Žádný jiný moderní filozof není tak vlivný jako Friedrich Nietzsche, a žádný není tak špatně chápán. Rüdiger Safranski, jeden z předních znalců Nietzscheho díla, poutavě líčí jeho strastiplné životní osudy, podrobně vysvětluje a komentuje jeho filozofické dílo a zároveň hodnotí jeho důsledky v oblasti morálky, náboženství a umění. Tato průkopnická a nadčasová biografie, jež byla přeložena do mnoha jazyků, nabízí brilantní a mnohostranný portrét neobyčejné osobnosti.

Centrum pro studium demokracie a kultury | objednavky@cdk.cz, www.cdk.cz



Předplatné časopisu Kontexty na rok 2022

Všem zájemcům o časopis *Kontexty* doporučujeme předplatné, je to nejspolehlivější a nejlevnější způsob jeho pravidelného odběru.

Roční předplatné (6 čísel včetně poštovného): 600 Kč

Sponzorské předplatné: 1 200 Kč

Objednávky předplatného:

- vyplněním objednávkového formuláře na: www.cdk.cz/casopisy/kontexty
- e-mailem na adrese: objednavky@cdk.cz
- případně telefonicky na čísle: 545 213 862 nebo písemně na adrese: CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno

Způsob úhrady předplatného:

- **bankovním převodem** na účet č. 120 402 514 / 0600 (variabilní symbol = číslo objednávky)
- **platební kartou** (pouze při objednání prostřednictvím objednávkového formuláře na www.cdk.cz, viz výše)
- **hotově** v redakci časopisu (Venhudova 17, Brno)
- **příloženou složenkou typu C** (do zprávy pro adresáta uveďte „Kontexty“)

Předplatitelé *Kontextů* mají 25% slevu při nákupu knih CDK v internetovém knihkupectví www.cdk.cz

